



HELGA LUTZ,
JAN-FRIEDRICH MISSFELDER,
TILO RENZ (HG.)

ÄPFEL UND BIRNEN

Illegitimes Vergleichen
in den Kulturwissenschaften

[transcript] Kultur- und Medientheorie

Äpfel und Birnen.
Illegitimes Vergleichen in den Kulturwissenschaften

HELGA LUTZ, JAN-FRIEDRICH MISSFELDER, TILO RENZ (HG.)
Äpfel und Birnen.
Illegitimes Vergleichen in den Kulturwissenschaften

[transcript]

*Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der
Deutschen Forschungsgemeinschaft*

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

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

© 2006 transcript Verlag, Bielefeld



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

Umschlaggestaltung und Innenlayout:

Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Ausschnitt aus: Rembrandt Van Rijn, »Adam und
Eva« (1638), Radierung, 16,2 x 11,6 cm, Tel Aviv Museum of Art

Herstellung: Justine Haida, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 3-89942-498-0

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei
gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:

<http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis
und andere Broschüren an unter:

info@transcript-verlag.de

Inhalt

HELGA LUTZ, JAN-FRIEDRICH MISSFELDER UND TILO RENZ

Einleitung:

Illegitimes Vergleichen in den Kulturwissenschaften

7

KONFRONTATIONEN, VERGLEICHE, VERKNÜPFUNGEN

ELISABETH BRONFEN

Shakespeare in Hollywood:

Cross-mapping als Leseverfahren

23

HORST WENZEL

Initialen in der Manuskriptkultur und im digitalen Medium

41

IULIA-KARIN PATRUT

»Zigeuner« und andere Fremde.

Zur diachronen Vergleichbarkeit von Fremdheitsentwürfen
in literarischen und expositorischen Texten

57

ALEXANDRA TACKE

Aus dem Rahmen (ge-)fallen.

Tableaux vivants in Goethes Wahlverwandtschaften
und bei Vanessa Beecroft

73

JULIA B. KÖHNE

Krieg spielen.

Ein britischer wissenschaftlicher Film (1918)
und eine BBC-Documentary (2002)

95

STEFFEN GRESCHONIG

Lüge und Utopie

117

SILKE FÖRSCHLER
Odaliske reproduziert.
Umrisslinien des Aktes im 19. Jahrhundert zwischen
Malerei und Fotografie
131

MARKUS RAUTZENBERG
Zeichen/Präsenz. Zu einer vermeintlichen Dichotomie
149

ÜBER VERGLEICHENDE VERFAHREN

TILO RENZ
Cross-mapping diskurshistorisch
165

KARSTEN LICHAU
Kunst des Ver-Gleichens.
Zur Blickführung in Physiognomiken des späten
18. und des frühen 20. Jahrhunderts
183

WIEBKE-MARIE STOCK
Lichtmetaphysik und Fotografie.
Zu einem Essay von Georges Didi-Huberman
203

JÖRN AHRENS
Menschen-Bilder. Zum Vergleich einer Spezies mit sich selbst
219

DANIEL TYRADELLIS
Olive und Urkilo. Im Zeitalter des Vergleichens
239

Autorinnen und Autoren
249
Abbildungsnachweis
255

Einleitung:

Illegitimes Vergleichen

in den Kulturwissenschaften

HELGA LUTZ, JAN-FRIEDRICH MISSFELDER UND TILO RENZ

Tanja Lucic, die Ich-Erzählerin des Romans *Das Ministerium der Schmerzen* von Dubravka Ugresic, hat ihre Heimatstadt Zagreb wegen des Krieges in Ex-Jugoslawien verlassen.¹ Sie beschreibt, wie sie eines Abends vor ihrem Fernseher in Amsterdam sitzt und sich die Verfilmung von Milan Kunderas Roman *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins* anschaut. Der Einzug der russischen Panzer in Prag erzeugt plötzlich und unerwartet einen Strudel der Bilder. Es ist ihr bewusst, dass das, was sie dort sieht, nur eine vage Ähnlichkeit mit ihrer eigenen Geschichte hat, und doch wird diese uneigentliche Ähnlichkeit zum Eigentlichen, drängt sich ihr der illegitime Vergleich auf:

»Ein Wort, vom Absender seinem Nachbarn ins Ohr geflüstert, durchläuft von einem Ohr zum andern eine lange Kette und kommt schließlich aus dem Mund des Letzten in der Reihe wie das Kaninchen aus dem Zylinder des Zauberers. Auch der Schlag, der mir vorhin die Luft nahm, legte einen langen und verschlungenen Weg zurück, er wechselte Mittler, Absender und Medien, ging von einer Hand zur anderen, um am Ende in der Gestalt von Juliette Binoche vor mir zu erscheinen. Sie war die letzte in einer langen Reihe der Übermittler, sie war es, die mir meinen eigenen Schmerz in meine Sprache übersetzte. [...] Obwohl ich nur auf die ›jugoslawische‹ Story ein *copyright* zu haben glaubte, waren in diesem Augenblick alle Storys ›mein‹. Ich weinte innerlich, schluchzte über den imaginären Wust der durcheinandergeratenen Filmbänder, die willkürliche Etiketten trugen wie *Ost-, Mittel-, Südosteuropa*, jenes *andere Europa*.«²

1. Dubravka Ugresic: *Das Ministerium der Schmerzen*, Berlin 2005.

2. Ebenda, S. 257f.

Nicht nur der Leser, auch die Erzählerin selbst weiß um die Illegitimität des beschriebenen Vergleichs. Es ist ihr unangenehm, dass die »Filmbänder« in ihrem Kopf durcheinander geraten sind, dass sie dieser »vagen Ähnlichkeit« so ausgesetzt ist, dass das Betrachten eines Films sie politische Kontexte vergleichen lässt, die gewöhnlich als unvergleichbar angesehen werden.

Warum aber haben die Filmbilder in diesem Moment das Vermögen und die Kraft, die Betrachterin so zu treffen, dass sie ihren eigenen Schmerz in ihre Sprache übersetzt? Der vorliegende Band stellt genau diese Frage: Er fragt nach Denkfiguren, die einen langen verschlungenen Weg zurückgelegt haben, nach ihren medialen Umschriften und nach den Möglichkeiten ihrer Tradierung, Transformation und Re-Inszenierung. Es geht um Austauschbeziehungen, die jenseits der gültigen Hoheitsbereiche und Raster des Vergleichens scheinbar Entlegenes und zeitlich voneinander Unabhängiges verbinden und in Beziehung setzen. Diese zu erkunden haben Stephen Greenblatt mit der Frage nach der Zirkulation *sozialer Energie* und Elisabeth Bronfen mit dem Verfahren des *cross-mapping* bereits begonnen.³

Das Gebiet sanktionierter Vergleiche zu verlassen und die Kategorie des Vergleichs an sich zu hinterfragen (und damit zugleich die Figur der Ähnlichkeit und die Prozesse der Analogiebildung) bedeutet, die menschliche Wahrnehmung, das Einrichten von Wissensordnungen und die Bildung von Theorien auf ihre innersten Mechanismen hin zu untersuchen. Entlang welcher Gebote und Gewohnheiten der Analogiebildung formieren sich Vergleiche, und wie entsteht ein Wissen darum, welche produktiv, angemessen, richtig bzw. welche unstatthaft und illegitim sind?

Für einen Empiriker wie David Hume folgt die vergleichende Welterschließung noch vergleichsweise klaren Regeln. Wenn er auch zugesteht, dass das »die Vorstellungen vereinende Prinzip nicht als die Vorstellungen *untrennbar* verknüpfend gedacht werden« darf, so ist dieser Wechsel doch an keiner Stelle ohne eine erkennbare und ratifizierbare *Regel* und *Methode*. Der Faktor der Ähnlichkeit stellt für ihn eine elementare Funktion menschlicher Wahrnehmung dar. »Es ist klar«, schreibt er, »dass die Einbildungskraft [...] leicht von einer Vor-

3. Stephen Greenblatt: »Die Zirkulation sozialer Energie«, in: Ders.: *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*, Frankfurt am Main 1993, S. 9-33 und Elisabeth Bronfen: »Cross-Mapping. Kulturwissenschaft als Kartographie von erzählender und visueller Sprache«, in: Lutz Musner, Gotthard Wunberg (Hg.): *Kulturwissenschaften. Forschung, Praxis, Positionen*, Wien 2002, S. 110-134.

stellung, zu einer beliebigen anderen, die ihr *ähnlich* ist, übergeht«. Zwei Gegenstände werden »nicht nur dann [...] miteinander verknüpft [...], wenn einer dem anderen unmittelbar gleicht, [mit] ihm zeitlich oder räumlich zusammenhängt, oder die Ursache desselben ist, sondern auch dann, wenn ein dritter Gegenstand zwischen sie eingeschoben ist, welcher zu beiden in einer der genannten Beziehungen steht«. ⁴

Wie aber bestimmt sich die erwähnte Gleichartigkeit? Und was passiert, wenn wir die von Hume eingenommene Perspektive und den noch vergleichbar festen Boden der Empirie verlassen und uns in die »Ortlosigkeit der Sprache« begeben, dorthin also, wo plötzlich auf dem Operationstisch der Regenschirm auf die Nähmaschine trifft ⁵ und damit die »tausendjährige Handhabung des *Gleichen* und *Anderen* [...] in Unruhe versetzt« werden kann? ⁶ Auf welchem »Tisch«, so gilt es mit Michel Foucault zu fragen, und »gemäß welchem Raum an Identitäten, Ähnlichkeiten, Analogien haben wir die Gewohnheit gewonnen, so viele verschiedene und ähnliche Dinge einzuteilen? Welche Kohärenz ist das, von der man sofort sieht, daß sie weder durch eine Verkettung *a priori* und notwendig determiniert ist, noch durch unmittelbar spürbare Inhalte auferlegt wird?« ⁷

Wenn illegitime Vergleiche die fundamentalen Codes von Wissensordnungen irritieren, indem sie an den Rändern der gültigen Raster von Empirie und Gewohnheit operieren oder sie gar verletzen, so ist darüber hinaus festzustellen, dass derartige Verstöße in den verschiedenen Disziplinen auf ganz unterschiedliche Weise als problematisch und provokant gewertet werden. »Poetry teaches us to compare apples and oranges«, schreibt W.J. Mitchell und erklärt die Poesie zu einer Art umfriedeten Spezialbereich, in dem überraschende, ungewohnte und undisziplinierte Vergleiche nicht nur erlaubt sind, sondern für Originalität und Geist bürgen. ⁸ Dort aber, wo der Vergleich nicht nur der Überraschung, dem sinnlichen Vergnügen oder der spielerischen Freizeitunterhaltung dienen soll, sondern als Erkenntnisinstrument angelegt ist, wo er also einleuchtend und evident zu sein hat, da wird der schlechte Ruf der Kategorie des Vergleichs generell nur allzu deutlich.

4. David Hume: *Ein Traktat über die menschliche Natur. Buch I* (1739). *Über den Verstand*, Hamburg 1989, S. 21f.

5. Foucault greift das durch den Surrealismus berühmt gemachte Wort von Lautréamont auf. Vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main 1994, S. 19.

6. Ebenda, S. 17.

7. Ebenda, S. 22.

8. William J. Mitchell: *Placing Words. Symbols, Space, and the City*, Cambridge (Mass.) 2005, S. 48.

Beweisen lässt sich mit einem Vergleich nichts, das Differente wird nur nebeneinander gestellt. Bedeutungen werden verschoben und verlagert, anstatt sie in Bahnen der Notwendigkeit zu lenken. So scheint es zumindest. Ist aber nicht bei genauerer Betrachtung der Vergleich das Richtmaß für jede Form von Wahrheit, die sich entsprechend der abendländischen Tradition als *adaequatio rei et intellectus* versteht.

Wenn man nun mit Nietzsche die Systeme ernster nimmt, als sie sich selbst nehmen, dann gibt es in Zeiten, die von der logisch-moralischen Evidenz gekennzeichnet sind, dass Kontexte nicht begrenztbar sind⁹, nur mehr illegitime Vergleiche. Das, was ohne externes Kriterium von sich her vergleichbar wäre, müsste vollkommen identisch sein: $A = A$ – in seiner Geschichte wie in seiner Präsenz. Bis auf weiteres ist jedoch in jedem Fall ein *tertium* auszuweisen, ein Richtmaß, das über die Vergleichbarkeit entscheidet. Jede mögliche Antwort auf den Ertrag eines Vergleichs ist durch dieses Dritte im Voraus determiniert. Oder nicht? »Könnte es möglich sein, von der Sache her, von den zu vergleichenden Themen, Dingen, Personen, Epochen, die Frage nach der Vergleichbarkeit selbst zu modifizieren? Dies wäre eine Utopie des Vergleichs, so wie ein Spiel, das darin bestünde, mit jedem einzelnen Zug die Regeln des Spiels zu verändern.«¹⁰ Ein solches Vorgehen brächte die Legitimität-Illegitimitäts-Differenz zum Verschwinden. Die Lösung eines Problems bemerkt man, wie Wittgenstein sagte, am Verschwinden des Problems. Worum geht's?

*

Die Rede vom Vergleich von »Äpfeln und Birnen« zieht eine Grenze zwischen legitimen und illegitimen, d.h. als wissenschaftlich und als unwissenschaftlich angesehenen Vorgehensweisen und kann als Antwort auf die Provokation etablierter methodologischer Praktiken verstanden werden. Sie bezieht sich, so unsere Beobachtung, in den kulturwissenschaftlich arbeitenden Disziplinen gegenwärtig vor allem auf Vergleiche, deren vermeintliche Illegitimität aus der Überwindung einer zeitlichen Differenz resultiert, die also diachron angelegt sind, sowie auf solche, die synchron Medien- oder Diskursgrenzen transzendieren. Zunächst zu den letztgenannten: Diskurstheoretische Überle-

9. Vgl. z.B. Jacques Derrida: *Gesetzeskraft. Der »mystische Grund der Autorität«*, Frankfurt am Main 1992.

10. Daniel Tyradellis: »nolens, volens, ludens«, in: Ders.: *Ausgelassene Schriften*, Nexö 2006 (im Erscheinen).

gungen, die sich insbesondere an Foucault orientieren, und an sie anknüpfend medientheoretische Ansätze, die nach der Materialität der Medien fragen¹¹, führen nicht nur zur so genannten kulturwissenschaftlichen Öffnung traditioneller historischer, philologischer und bildwissenschaftlicher Disziplinen, sondern sie fordern diese Wissenschaften zugleich dazu auf, diskursive und mediale Kontexte zu berücksichtigen, in denen ein untersuchtes Artefakt steht. Den Kontextbezug einzuklagen wäre noch nicht neu; diese Forderung wird jedoch in einer radikalisierten Weise formuliert. Diskurs- und Medientheorie haben den Blick darauf gelenkt, dass bestimmte diskursive Reglementierungen ebenso wie mediale Codierungen den Bereich dessen, was sagbar ist, d.h. die Ausformung von Aussagen sowie ihre Beziehungen untereinander, erst konstituieren. Das Archiv einer jeweiligen Kultur, so formuliert Foucault in der *Archäologie des Wissens*, sei das, »was an der Wurzel der Aussage [...] von Anfang an das System ihrer Aussagebarkeit definiert. [...] Es [das Archiv] ist das allgemeine System der Formation und der Transformation der Aussagen.« (Hervorhebungen im Original)¹² Offensichtlich geht es also um mehr als um die Rekonstruktion eines Kontextes, der im Sinne der Hermeneutik Verstehen erst ermöglicht. Gefragt wird nach Regelungen, die produktive Effekte haben auf die formale Dimension realisierbarer Aussagen.¹³

Damit ist nicht alles Teil desselben umfassend verstandenen kulturellen Textes – und es ergibt sich das Problem, wie verschiedene Abschnitte dieses Textes miteinander in Verbindung zu bringen sind. Andererseits jedoch scheinen auch nicht sämtliche Relationen innerhalb dieses Textes von vornherein als differentiell bestimmt werden zu können. Foucaults Bekenntnis zum Positivismus geht mit dem Bestreben einher, die aufgewiesenen Gesetzmäßigkeiten (neu) zu ordnen und zusammenzufassen.¹⁴ Wissensformationen können strukturiert

11. Friedrich Kittler hat bereits im Nachwort der *Aufschreibesysteme* explizit diesen Aspekt der Foucault'schen Diskursarchäologie aufgegriffen und programmatisch seine Ausweitung auf die Reflexion technischer Medien gefordert. Vgl. Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800-1900*, München 1995, S. 519. Wolfgang Ernst hat diese Verbindung von Diskurstheorie und Mediengeschichte kürzlich wieder aufgegriffen. Vgl. Wolfgang Ernst: »Das Gesetz des Sagbaren. Foucault und die Medien«, in: Peter Gente (Hg.): *Foucault und die Künste*, Frankfurt am Main 2004, S. 238-259.

12. Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main 2002, S. 188.

13. Zur Einführung des Begriffs der »diskursiven Formation«, deren Elemente alle den gleichen »Formationsregeln« unterworfen sind vgl. ebenda, S. 58.

14. Vgl. ebenda, S. 40f.

werden, etwa indem man sie in unterschiedliche Diskurse auffächert oder indem man *episteme* aufeinander folgen lässt, und auch das Verhältnis unterschiedlicher Medien lässt sich für eine spezifische historische Situation bestimmen, so dass Medienumbrüche chronologisch geordnet werden können. Kulturelle Artefakte, die synchron verglichen werden, sind damit auf *systematische* diskursive und mediale Differenzen hin zu befragen. Bei diachronen Vergleichen hingegen ist zu überlegen, wie mit der historischen Distanz der verglichenen Gegenstände umgegangen werden kann.

Der diachrone Vergleich provoziert zunächst die ursprünglich historistische Auffassung, nach der ein jedes historisches Objekt aus seiner Zeit, seiner geistes-, sozial-, wirtschafts-, politik- und medienge-schichtlichen Bedingtheit zu betrachten sei, und nur aus dieser. Eine solche zentrierte Historiografie kann nur idealtypisierend verfahren, d.h. in Weberscher Manier einen Zeitgeist, eine Struktur, vielleicht auch einen Diskurs oder eine *episteme* konstruieren, die – will man schon vergleichen – als *tertium comparationis* dienen kann, um schließlich als tatsächliches Erkenntnisinteresse der historiografischen Arbeit die Spezifika und Eigenheiten der synchron verglichenen Gegenstände umso schärfer zu konturieren. Dass auch der historistische Monismus alles andere als frei von Problemen ist, hat schon früh z.B. Karl-Heinz Stierle betont: »Nur die Vorstellung der Epochenidentität macht die Paradoxie denkbar, daß zwei zeitlich entfernte Punkte sich näher sein können als zwei zeitlich benachbarte.«¹⁵

Setzt sich der diachrone Vergleich über das historistische Paradigma hinweg, so lassen sich zwischen zwei historisch distanten Gegenständen – und immer entlang des *tertium comparationis* – nicht nur Unterschiede feststellen, sondern auch Gemeinsamkeiten. Auf diese Weise aber entsteht das Problem der Wiederholung von Geschichte. Und wo sich Geschichte wiederholt, lauert das Gespenst der *historia* als *magistra vitae* schon hinter der nächsten Ecke.¹⁶ Die Idee, aus der *qua* Vergleichung erkannten Wiederholungsstruktur lernen zu können, hat in politischer Hinsicht legitimatorische Funktion. In kulturwissenschaftlicher Perspektive kann sie zu einer historischen oder Kultur-Anthropologie führen, die immer neue Antworten auf die immer gleichen

15. Karl-Heinz Stierle: »Renaissance. Die Entstehung eines Epochenbegriffs aus dem Geist des 19. Jahrhunderts«, in: Reinhart Herzog, Reinhart Koselleck (Hg.): *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein* (Poetik und Hermeneutik XII), München 1987, S. 455–496, hier S. 455.

16. Vgl. Reinhart Koselleck: »Historia magistra vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte«, in: Ders.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main ³1995, S. 38–66.

Fragen zu finden meint. Die Einführung von diachronem Vergleich und der Suche nach Wiederholungen erscheint nur naheliegend, geht es doch in beiden Fällen um Strukturanalogien, die Unterschiede um ein Gemeinsames herum gruppieren lassen. Dieses Gemeinsame wird dann nur zu schnell gefeiert oder verteufelt – je nach politischer oder wissenschaftlicher Absicht. Ob die Wiederholung der Geschichte eine Farce ist oder eine Renaissance, hängt nur mehr von der Fragerichtung, nicht von der Fragestellung ab. Dagegen ist und bleibt dem historistischen Paradigma zugute zu halten, dass es lange vor jeder Feier des »ethnologischen Blicks« in den Kulturwissenschaften die Aufmerksamkeit lenkt auf die Vergangenheit als radikale Alterität der Gegenwart. Diese bildet nicht mehr die beste aller Welten, aber man sieht, dass es auch anders geht.

Bei diachronen Vergleichen steht also die historische Erzählung in Frage, die diesen – explizit oder nicht – zugrunde gelegt wird. Neben den bereits genannten Modellen der Epochenidentität und der Wiederholung ist es denkbar, mit der Annahme einer kontinuierlichen Tradition zu argumentieren, im Zuge derer Wandlungsprozesse zu berücksichtigen und aufzuweisen sind. Es ist sodann möglich, mit dem mehr oder weniger linear angelegten Modell zunehmender Ausdifferenzierung und Reintegration zu operieren, das medienhistorische Ansätze durchzieht.¹⁷ Oder es könnte schließlich erneut Foucault ins Spiel kommen – diesmal der der *Ordnung der Dinge* –, d.h., es können epistemische Wechsel behauptet werden, also Zeitpunkte, an denen sich Wissensformationen vollständig umstrukturieren. Nach Foucault vollziehen sich solche Transformationen spontan und ohne dass eine Gesetzmäßigkeit aufgewiesen werden kann, die sie steuert.¹⁸ Er beschreibt *episteme* als Räume, in denen Wandel und Zeitlichkeit suspendiert zu sein scheinen.¹⁹ Illegitim werden diachrone Vergleiche im Sinne dieses Modells nur dann, wenn die Grenze zwischen zwei *epistemen* überschritten wird. Die Nähe zur bereits angesprochenen historistischen Annahme der Epochenidentität ist augenfällig. Doch wie in der geschichtswissenschaftlichen Praxis Epochengrenzen stets umstritten sind, werden auch epistemische Bruchstellen nicht einheitlich bestimmt. Ob aber ein Vergleich legitim oder illegitim erscheint, hängt letztlich davon ab, wo man die epistemische – oder medienhistorische

17. Vgl. z.B. Friedrich A. Kittler: »Geschichte der Kommunikationsmedien«, in: Jörg Huber, Alois Martin Müller (Hg.): *Interventionen 2. Raum und Verfahren*, Basel/Frankfurt am Main 1993, S. 169–188.

18. Vgl. Foucault: *Ordnung* (wie Anm. 5), S. 12ff.

19. So beschreibe die Diskursarchäologie »Systeme der Gleichzeitigkeit«. Ebenda, S. 26.

– Grenze zieht. In der *Ordnung der Dinge* bietet Foucault für die abendländische Geschichte seit der Frühen Neuzeit ein dreischrittiges Modell an: auf die *episteme* der Analogien folgt die des klassischen Zeitalters, welche wiederum von der des Menschen abgelöst wird. Den Bruch zur *episteme* des Menschen oder zur Moderne setzt Foucault um 1800 an, Friedrich Kittler z.B. bestätigt diesen aus medienhistorischer Perspektive und argumentiert für einen weiteren um 1900, der mit der Entwicklung der technischen Medien Grammophon, Film und Schreibmaschine unmittelbar in Verbindung steht. Jonathan Crary wiederum siedelt den Wechsel zur Moderne für die Ordnung des Sehens – insbesondere anhand der Entwicklung der Stereoskopie – in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts an.²⁰ Die für die letzten 200 Jahre behaupteten medienhistorischen Wechsel haben sich also in jüngerer Zeit vermehrt. Dieser Befund konvergiert mit Foucaults Revision des Begriffs der *episteme* in der *Archäologie des Wissens*. Wissensformationen werden hier nicht mehr wie Epochen durch klare Einschnitte voneinander getrennt, sondern nun als »Verflechtung von Kontinuitäten und Diskontinuitäten« gedacht.²¹ Die Tendenz zur Diversifizierung epistemischer und mediengeschichtlicher Wechsel stellt die konkrete Arbeit am Material vor die Aufgabe, diejenigen Wandlungsprozesse oder Brüche aufzuweisen, die für den jeweiligen Vergleich relevant erscheinen.

Die knapp skizzierten Positionen der gegenwärtig in den Kulturwissenschaften weit verbreiteten diskurs- und mediengeschichtlichen Ansätze können als Korrektiv dienen für Bestrebungen, das, was ähnlich erscheint, auch umgehend gleich machen zu wollen. Sie provozieren jedoch auch die Frage, was denn überhaupt noch vergleichbar oder ähnlich sein könnte. Es mag sich, so wäre vielleicht zu entgegnen, um eine literarische Figur, ein Bildmotiv, um eine Problemkonstellation oder eine Denkfigur handeln. Aber lässt sich mit solchen überhistorischen und medienindifferenten Konzepten angesichts der skizzierten Ansätze überhaupt noch arbeiten? Ist beispielsweise ein Bildmotiv, das sich um 1800 findet und hundert Jahre später erneut auftaucht, das einmal malerisch festgehalten und später dann fotografiert wird, noch dasselbe, da doch die dargestellten Sujets einander ähneln? Lassen die hier angesprochenen Theoreme, die auf eine diskursive oder mediale Steuerung des Sagbaren hin tendieren und diese zudem stark historisch ausdifferenzieren, derartige Ähnlichkeiten auf der repräsentationalen Ebene nicht fragwürdig erscheinen? – fragwürdig deshalb, weil

20. Vgl. Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden/Basel 1996.

21. Foucault: *Archäologie* (wie Anm. 10), S. 251.

Ähnlichkeiten von Repräsentation einen möglicherweise radikal differanten diskurs- und medienhistorischen Kontext verdecken, von dem zudem nach Maßgabe der skizzierten Theorieansätze angenommen werden kann, dass er, was dargestellt ist, allererst generiert hat.

Ist es aber nicht trotz oder gerade als Konsequenz dieser methodischen Schwierigkeiten möglich, wie die Mediävistin und Körperhistorikerin Caroline Walker Bynum vorgeschlagen hat, strukturell vergleichbare Problemkonstellationen zu analysieren und *zugleich* ihre kontextspezifische Generierung zu berücksichtigen? Bynum gesteht einem Problem die Möglichkeit zu, einen spezifischen Kontext zu überdauern oder an verschiedenen historischen Orten hervorzutreten.²² Dabei sei im Blick zu behalten, wie eine derartige konstante oder wiederkehrende Problemkonstellation auf je unterschiedliche Weisen zu kontextualisieren ist. Im Zuge des Vergleichs kann, so Bynum, nicht lediglich die Identität eines Problems in unterschiedlichen historischen Zusammenhängen konstatiert werden, sondern es können zudem die Analogiebeziehungen herausgearbeitet werden zwischen den jeweiligen Ausprägungen einer Problemkonstellation und den unterschiedlichen Kontexten, in denen sie stehen. Bynum sei hier als Beispiel für den Versuch angeführt, den historisierenden Kontextbezug und die Argumentation mit strukturellen Homologien zusammen zu denken. Nur, so wäre weiter zu fragen, was sind überhaupt strukturell vergleichbare Problemkonstellationen, wie entstehen sie, durch welche medialen und kulturellen Kanäle und Codes sind sie erst hervorgebracht worden?

Ein weiteres Theorieangebot, das durch die Beiträge dieses Bandes vielfach aufgegriffen wird, ist Elisabeth Bronfens Vorschlag einer kulturwissenschaftlichen Praxis des *cross-mapping*. Dieser bezieht seine Legitimation aus einer tief liegenden Sehnsucht, mit den Worten Stephen Greenblatts: dem »Wunsch, mit den Toten zu sprechen«.²³ Bronfen definiert *cross-mapping* als das »Feststellen und Festhalten von Ähnlichkeiten, die sich zwischen ästhetischen Werken ergeben, für die

22. Vgl. Caroline Walker Bynum: »Warum das ganze Theater mit dem Körper? Die Sicht einer Mediävistin«, in: *Historische Anthropologie* 4 (1996), H.1, S. 1-33, hierzu S. 28ff.

23. Stephen Greenblatt: »Die Zirkulation sozialer Energie«, in: Christoph Conrad, Martina Kessel (Hg.): *Geschichte schreiben in der Postmoderne. Beiträge zur aktuellen Diskussion*, Stuttgart 1994, S. 219-250, hier S. 219. Die Ausgabe des Fischer-Verlags übersetzt Greenblatts fulminante Einleitung dagegen mit: »Es begann mit dem Wunsch, mit dem Toten zu sprechen.« (Hervorhebung H.L., J.-F.M., T.R.) (Greenblatt: *Zirkulation* [wie Anm. 3], S. 9). Vgl. Bronfen: *Cross-Mapping* (wie Anm. 3).

keine eindeutigen intertextuellen Beziehungen im Sinne von explizit thematisierten Einflüssen festgemacht werden können.²⁴ Die Motivation des Vorgehens besteht in eben der Sehnsucht, jene »kulturellen Energien« festzustellen und festzuhalten, die seltsamerweise Shakespeare, Antoine Watteau und Elvis Presley nicht nur zu Zeugen einer Vergangenheit, sondern zu Dialogpartnern der Gegenwart machen können. Dies aber – und das scheint uns das Entscheidende zu sein – gilt nicht nur für das Zirkulieren kultureller Energien zwischen einzelnen »ästhetischen Werken« und der Kulturwissenschaftlerin, sondern vielmehr auch und gleichzeitig zwischen historischen Gegenständen selbst. Kulturwissenschaftler werden so zu Radiopiraten, die sich in den Funkverkehr zwischen historischen Artefakten und anderen Gegenständen einschalten, um dann diachron vergleichend gleichsam die Frequenz zu notieren. Das Bild ist nicht zufällig gewählt. Aby Warburg hat in seinem Mnemosyne-Projekt eine ganze Theorie des mnemischen Signalverkehrs ausgearbeitet, die nicht nur Künstler und Historiker analogisiert, sondern vor allem auch die Kopräsenz von Gemeinsamkeiten und Unterschieden im diachronen Vergleich reflektiert.²⁵ Künstler und Historiker empfangen Wellen »mnemischer Energie« – fast der gleiche Begriff wie bei Greenblatt –, die die Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart bilden. Es kommt darauf an, diese Energie zu empfangen, um sie dann schöpferisch, d.h. künstlerisch wie historiografisch zu »entladen«. Diese Entladung wiederum ist keineswegs eine analogische Repräsentation des Empfangenen, sondern stets eine »energetische Inversion«.²⁶ Warburg beschreibt so eine Kulturgeschichte ohne Einflussangst aus dem Geiste der Nachrichtentechnik und Energetik.²⁷ Den Modellen Warburgs, Greenblatts

24. Bronfen: *Cross-Mapping* (wie Anm. 3), S. 111. Interessanterweise verbirgt sich nach Moritz Baßler hinter dem »Wunsch mit den Toten zu sprechen« eben doch eine Suche nach »Intertextualität der Kultur« (Hervorhebung im Original). Vgl. Moritz Baßler: »New Historicism und Textualität der Kultur«, in: Musner, Wunberg (Hg.): *Kulturwissenschaften* (wie Anm. 3), S. 292–312, hier S. 298.

25. Vgl. Ulrich Raulff: »Der Teufelsmut der Juden. Warburg und Nietzsche in der Transformatorenhalle«, in: Ders.: *Wilde Energien. Vier Versuche zu Aby Warburg*, Göttingen 2003, S. 117–150.

26. Das entsprechende Zitat aus den *Allgemeinen Ideen zum Mnemosyne-Atlas* aus Warburgs Notizbuch von 1927: »Das antikische Dynamogramm wird in maximaler Spannung aber unpolarisiert in Bezug auf die passive oder aktive Energetik des nachfühlenden, nachsprechenden (erinnernden) überliefert. Erst der Kontakt mit der Zeit bewirkt die Polarisation. Diese kann zur radikalen Umkehr (Inversion) des echten antiken Sinnes führen.« Zitiert nach Ernst H. Gombrich: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Hamburg 1981, S. 338.

und in gewisser Weise auch Bronfens liegt eine Vorstellung von Latenz zugrunde. *Cross-mapping* achtet nach Bronfen auf »das Nachwirken kultureller Gesten« und konstatiert Zusammenhänge, »die weder intendiert noch vorausgesagt, dafür aber immer angelegt waren«.²⁸ *Cross-mapping* als Praxis des diachronen Vergleichens leistet also beides: Rekonstruktion der Gegenstände entweder *qua* Empfang mnemischer Energien oder *qua* detaillierter Quellenarbeit *und* energetische Inversion *qua* Konstruktion latenter Bezüge. Latenz und Konstruktivität bilden dabei zwei Pole der Arbeit am diachronen Vergleich, die eigentlich unvereinbar erscheinen. Was latent ist, muss nicht konstruiert, allenfalls mnemisch empfangen und energetisch inversiv »entladen« werden. Gleichwohl sind beide einer Theorie des *cross-mapping* inhärent.

Dieser Widerspruch muss nicht aufgelöst werden, vielmehr kann er fruchtbar gemacht werden für die vergleichende Praxis selbst. Dafür allerdings muss der Fokus der Analyse leicht verschoben werden. Steht bei Warburg, Greenblatt und auch Bronfen vor allem die Energie selbst im Zentrum des Interesses, die die Gegenstände einander nahe rückt, so liegt das klassische Interesse des Vergleichs in erster Linie entweder in der individualisierenden wechselseitigen Erhellung der einzelnen Vergleichsgegenstände oder in der generalisierenden Identifizierung gemeinsamer Merkmale.²⁹ Die Latenz der Verbindung zwischen zwei Gegenständen des Vergleichs bewirkt, dass endlich keine Einflussfragen mehr diskutiert werden müssen und auch keine diskursive Metastruktur identifiziert zu werden braucht, sondern neue Fragen auftauchen, die beide Seiten bewusst aus dem diskursiven, medialen und historischen Kontext rücken, sie offensiv fehllesen. Auf diese Weise umgeht ein fehllesender Vergleich auch die Gefahr sowohl des Rückfalls in das Modell von *historia magistra vitae* als auch die Einschränkungen diskursiver und medialer Zentrierungen. Dagegen fragt der fehllesende Vergleich weiterhin nach den Spezifika der einzelnen Gegenstände, nur auf eine neue Art und Weise, die aus den besonderen Merkmalen des jeweils anderen Gegenstandes gewonnen wurde.

27. Zur Rolle der Medientechnologien in Warburgs Mnemosyne-Projekt vgl. Ulrich Port: »Transformatio energetica«. Aby Warburgs Bild-Text-Analyse Mnemosyne«, in: Stefan Andriopoulos, Bernhard J. Dotzler (Hg.): 1929. *Beiträge zur Archäologie der Medien*, Frankfurt am Main 2002, S. 9–30.

28. Bronfen: *Cross-Mapping* (wie Anm. 3), S. 134.

29. Vgl. zusammenfassend Hartmut Kaelble: »Die interdisziplinären Debatten über Vergleich und Transfer«, in: Ders., Jürgen Schriewer (Hg.): *Vergleich und Transfer. Komparatistik in den Sozial-, Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main/New York 2003, S. 469–493.

Die vorliegenden Beiträge liefern Beispiele für solche bewussten Entgrenzungen des Vergleichbaren. »Äpfel und Birnen« zu vergleichen bildet daher nicht nur eine Provokation kulturwissenschaftlicher Praxis, sondern eröffnet auch die Chance, neue und veränderte Kartografien des Kulturellen zu entwerfen. Die Beiträge dieses Bandes sind vorerst nur Inseln auf solchen neuartigen Karten. Ob sich noch ganze Kontinente einzeichnen lassen, wird sich zeigen.

*

Die versammelten Aufsätze behandeln die hier umrissenen Fragen und Probleme, die sich aus dem Vergleich von »Äpfeln und Birnen« ergeben können, auf ihre je eigene Weise. Die Herausgeberin und die Herausgeber haben die Texte zwei Gruppen zugeordnet. Im ersten Teil des Buches, überschrieben *Konfrontationen, Vergleiche, Verknüpfungen*, stellen Autorinnen und Autoren Verbindungen her, die sich auf den ersten Blick nicht unmittelbar aufdrängen. Die Produktivität derartiger Konfrontationen wird so erprobt, und Leserinnen und Leser bekommen die Möglichkeit, ungewohnte Blickwinkel auf bekannte Gegenstände einzunehmen. Im zweiten Abschnitt, *Über vergleichende Verfahren*, steht die Reflexion vergleichender Vorgehensweisen in den Kulturwissenschaften – und gelegentlich auch in anderen Diskursen – im Vordergrund. Selbstverständlich nehmen, wie in den Aufsätzen des ersten Teils, auch hier Autorinnen und Autoren selbst Verknüpfungen vor, über deren Legitimität sich streiten ließe; und umgekehrt wird im ersten Abschnitt nicht nur konfrontiert, verglichen und verknüpft, sondern es werden darüber hinaus Betrachtungen über die in einzelnen Wissenschaftsdisziplinen etablierten Praktiken des Vergleichens angestellt. Die Ordnung des Bandes *Äpfel und Birnen* ist also weniger trennscharf als die Aufschreibetechnik »Inhaltsverzeichnis« zu signalisieren scheint.

Elisabeth Bronfen eröffnet den Band und erläutert zentrale Thesen zu dem von ihr eingeführten Begriff des *cross-mapping*. Sie stellt das Verfahren der kontrastierenden Lektüre vor, indem sie das Motiv der von den Gesetzen des Tages befreiten Nacht in Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* und *Romeo and Juliet* sowie in *films noirs* und *neo-noirs* analysiert. Horst Wenzel zeigt in seinem Beitrag Verbindungen auf zwischen Initialen in der mittelalterlichen Buchkultur und Icons auf den Benutzeroberflächen von Computern. Bei der Gegenüberstellung der Gestaltung wie der Funktionen dieser in einen Text bzw. in ein Programm einführenden grafischen Elemente werden Aspekte, die offenbar kontinuierlich tradiert worden sind, ebenso deut-

lich, wie Differenzen, die sich aus medientechnischen Veränderungen ergeben. Julia-Karin Patrut nähert sich der Frage nach der Legitimität von Vergleichen aus der Perspektive der Alteritätsforschung: Zunächst beschreibt sie die Praxis des Erfassens und Klassifizierens von ethnischen Gruppen als illegitimes Vergleichen und untersucht dann zwei Texte, die solche Taxonomien vornehmen bzw. thematisieren, aber in verschiedenen historischen Zusammenhängen entstanden sind und unterschiedlichen Textsorten zugehören. Unter dem Gattungsgrenzen überschreitenden Begriff des *tableau vivant* bringt Alexandra Tacke in ihrem Beitrag Goethes *Wahlverwandschaften* mit den Performances der Gegenwartskünstlerin Vanessa Beecroft zusammen. Bei beiden fragt Tacke nach den spezifischen Techniken der Rahmung »lebender« Bilder sowie nach ihrer Auflösung, nach dem Zerfall dieser ephemeren Form von Bildlichkeit. Julia Köhne konfrontiert einen medizinischen Dokumentar- und Lehrfilm über Kriegshysteriker aus der Zeit des Ersten Weltkriegs mit einer Fernseh-Dokumentation von 2001, die eine Schlacht der englischen Armee nachstellt. Köhne untersucht, wie die Filmbilder jeweils auf die historischen Situationen bezogen sind, die sie zum Thema haben, und welche Funktion für kollektive Imaginationen ihnen zukommt. Steffen Greschönig zeichnet Stationen der diskursgeschichtlichen Entwicklung der Konzepte Lüge und Utopie nach. An verschiedenen Schauplätzen arbeitet er heraus, inwiefern die Rede von der anderen, besseren Welt als lügenhaft zu charakterisieren ist. Aus kunsthistorischer Perspektive untersucht Silke Förschler Beziehungen zwischen Aktdarstellungen des 19. Jahrhunderts in den Medien Malerei und Fotografie. Dabei wird nicht das oft beschriebene »Pornografische« der frühen Aktfotografie sichtbar, sondern vor allem ihre Orientierung an der Malerei. Markus Rautzenberg geht in seinem Beitrag der Frage nach, wie in Folge der Verabschiedung von Vorstellungen der Präsenz in der an Derrida orientierten Semiotik ästhetische Erfahrung gedacht werden kann. Eine zentrale Rolle für die medienphilosophische Verknüpfung von *semiosis* und *aisthesis* kommt, so Rautzenberg, dem Begriff des Mediums im Allgemeinen und im Besonderen der Computertechnologie zu.

Im zweiten Teil des Bandes beschäftigt sich Tilo Renz mit Elisabeth Bronfens Verfahren des *cross-mapping*. Eine verdeckte, aber bei Bronfen durchaus angelegte Verbindung zur Diskurstheorie Foucaults wird genutzt, um das Lektüreverfahren zu problematisieren und seine Erweiterung vorzuschlagen. Karsten Lichau untersucht, wie in den *Physiognomischen Fragmenten* Johann Kaspar Lavaters und in physiognomischen Schriften aus der Zeit der Weimarer Republik auf je unterschiedliche Weise Verknüpfungen zwischen Text und Bild hergestellt werden. Die herausgearbeiteten Differenzen bezieht Lichau auf

medienhistorische Veränderungen. Wiebke-Marie Stock zeichnet Georges Didi-Hubermans Konfrontation von Lichtmetaphysik und Fotografie in seinem Aufsatz *Der Erfinder des Wortes »photographieren«* nach und erläutert, inwiefern Didi-Hubermans Vorgehen Einsichten über den einen ebenso wie über den anderen Gegenstand erbringt. Jörn Ahrens analysiert die jüngst vergangenen politischen Diskussionen um den Schutz frühembryonaler Lebensformen in Deutschland und die darin in Anschlag gebrachten Vorstellungen vom Menschen. Ahrens betont, dass die untersuchten Menschenbilder nicht nur sprachlich entworfen werden, sondern auch mit Hilfe visueller Repräsentationen. Olive und Urkilo, grundlegende Gewichtsmaße in der jüdischen respektive der modernen westlichen Kultur, dienen als Ausgangspunkt für Überlegungen, die Daniel Tyradellis abschließend zu den Bedingungen und Möglichkeiten kulturwissenschaftlicher Vergleiche anstellt.

Hervorgegangen ist der Band *Äpfel und Birnen* aus der 3. *Interkolegialen Arbeitstagung*, die im Juni 2004 am Kulturwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin stattfand und für das Graduiertenkolleg *Codierung von Gewalt im medialen Wandel* von den Herausgebern konzipiert und organisiert wurde. Die Drucklegung des Buches wurde von der *Deutschen Forschungsgemeinschaft* finanziert, der wir an dieser Stelle für die Unterstützung danken. Die Herausgeber sind außerdem einer Reihe von Personen zu Dank verpflichtet, ohne deren Hilfe weder die Durchführung der Tagung noch die Realisierung dieses Bandes möglich gewesen wäre. Namentlich nennen möchten wir Elisabeth Wagner, Daniel Tyradellis und Claus-Michael Schlesinger sowie Andreas Hüllinghorst und Gero Wierichs vom *transcript*-Verlag.

Konfrontationen, Vergleiche, Verknüpfungen

Shakespeare in Hollywood: Cross-mapping als Leseverfahren

ELISABETH BRONFEN

Am Ende von John Hustons *Maltese Falcon* (1941) bemerkt der Polizist Tom, nachdem er die *femme fatale* und ihre Verbündeten bereits festgenommen hat, die schwarze Statue, die auf dem Tisch in der Wohnung Sam Spades steht. Er nimmt sie in die Hand und fragt seinen Freund, was das Ding, um das soviel Lärm gemacht worden war, denn eigentlich sei. Dieser ist bereits zu ihm getreten und hat selber begonnen, den bleiernen Vogel – als wäre es eine Wunderlampe – mit seiner linken Hand zu reiben. Dann antwortet Humphrey Bogart mit den Worten von Shakespeares Prospero: »[T]he stuff dreams are made of.« Verwundert blickt Tom ihm nach, während Sam Spade die Statue an sich nimmt und seine Wohnung verlässt. John Huston ist nicht der einzige Hollywood-Regisseur, der bei Shakespeare Bilder, Figuren und Handlungen entlehnt, um Geschichten über Liebe, Verrat, Verbrechen und Verderben zu erzählen, aber auch um das eigene Medium zu reflektieren. Um der Fruchtbarkeit illegitimer Vergleiche für die Kulturwissenschaften nachzugehen, soll deshalb im Folgenden ein *cross-mapping* des Nachlebens Shakespeares im Hollywood-Kino vorgeführt werden, das sich an einer thematischen Koinzidenz festmacht.¹ Im Werk Shakespeares spielt das Durchwandern der Nacht als spezieller Chronotopos, in dem Helden und Heldinnen besondere Erfahrungen machen und Erkenntnisse gewinnen können, nicht nur wiederholt eine zentrale Rolle. Brisant für die Frage des thematisch orientierten

1. Siehe Elisabeth Bronfen: »Cross-Mapping. Kulturwissenschaft als Kartographie von erzählender und visueller Sprache«, in: Lutz Musner, Gotthart Wunberg (Hg.): *Kulturwissenschaften. Forschung – Praxis – Positionen*, Wien 2002, S. 110–136, sowie die »Einleitung«, in: Dies.: *Liebestod und Femme fatale. Der Austausch sozialer Energien zwischen Oper, Literatur und Film*, Frankfurt am Main 2004, S. 9–19.

Textvergleiches ist zudem der Umstand, dass Shakespeare zeitgleich zwei Stücke geschrieben hat, in denen Liebende eine von Fantasien, Begehren und Ängsten geprägte Nacht durchleben. So stellen *A Midsummer Night's Dream* und *Romeo and Juliet*, als Textpaar betrachtet, die komödienhafte und die tragische Seite der gleichen Medaille vor, behandeln sie doch ähnliche philosophische und ästhetische Erkenntnisse in Bezug auf ein Wissen und ein Leben, das nicht mit den Gesetzen des Tages konform ist oder nur bedingt in diese Gesetze überführt werden kann.

Als zweite thematische Koinzidenz ist der Umstand zu verstehen, dass Shakespeares Werk im Sinne eines kulturellen Nachlebens medial eine poetische Energie entwickelt hat, die von der Renaissance-Bühne zum Hollywood-Mainstream führt: einerseits zur *sophisticated comedy* der dreißiger Jahre, andererseits zum *film noir*, der mit John Hustons *Maltese Falcon* einsetzt, jedoch nicht nur in den achtziger Jahren im *neo-noir* eine Renaissance erfahren, sondern auch eine Shakespeare-Verfilmung wie Baz Luhrmans *Romeo and Juliet* (1997) nachhaltig geprägt hat. Bekanntlich hat Shakespeare immer wieder auf das Denkbild, die Welt sei ein Theater, zurückgegriffen: beispielsweise in der Theateraufführung von Pyramus und Thisbe, die von den Handwerkern im *Midsummer Night's Dream* geprobt und dann am Hof während der Hochzeitsfeier aufgeführt wird. Ebenso verweist auch das Genrekinno des Hollywood-Mainstreams in seiner Blütezeit wie in seiner Pop-Refiguration gerne darauf, dass es nur Träume herstellt. Für beide passt Prosperos Diktum, mit dem er dem verwunderten Ferdinand im 4. Akt des *Tempest* die kuriosen Erscheinungen erklärt, die er auf der Insel seit seiner Ankunft angetroffen hat: »These our actors [...] were all spirits, and are melted into air, into thin air; and like the baseless fabric of this vision [...] shall dissolve [...] We are such stuff as dreams are made on.« (4.1.148-157) Fällt am Ende eines jeden Stückes der Vorhang, löst sich am Ende jedes Films das Schattenspiel im Licht oder im Dunkel auf. Um diese unbestimmte Leere, aus der alle Darstellungen, Sprache und Bestimmungen entstehen, gegen die sie aber auch gerichtet sind und die sie deshalb unwillkürlich immer wieder einholen wird, zu beschreiben, soll *cross-mapping* als vergleichendes Leseverfahren ebenfalls vorgestellt werden.

Die Freude der Analogie

Wie erhalten kulturelle Gegenstände, Ausdrucksformen und Praktiken ihre treibende Kraft, genauer: ihre Fähigkeit, über den historischen Augenblick, aus dem sie entstanden sind, zu wirken und uns zu ergrei-

fen, man könnte auch sagen über die Zeiten und in verschiedenen Medien sich zu entwickeln? Um diese kulturelle Überlebenskraft zu beschreiben, hat der amerikanische Shakespeare-Forscher Stephen Greenblatt den rhetorischen Begriff der *energia* als soziale und historische Kategorie wieder aufleben lassen. Für ihn steht dabei die Verschränkung einer zeitgenössischen Erfahrung von Affiziertheit mit einer historischen Transaktion auf dem Spiel. Die ästhetische Kraft von Stücken wie *Romeo and Juliet* oder *A Midsummer Night's Dream* soll nicht als direkte Entwicklung aus einer historischen Zeit in unsere begriffen werden, da die soziokulturellen Umstände jedes dieser Stücke, aus denen es entstanden ist und die es repräsentierte, sich im Verlauf der Jahrhunderte wesentlich verändert haben. Gleichzeitig streichen diese Umschriften, die das Überleben eines ästhetischen Werkes sicherstellen, die historische Vergangenheit auch nicht aus, als wären wir in einer anhaltenden Gegenwart eingeschlossen. Greenblatts Rückgriff auf den Begriff der *energia* besagt statt dessen: Die hartnäckig sich immer wieder durchsetzende Kraft eines Shakespeare-Stückes ist auf einen Prozess der Verhandlungen und des Austausches zurückzuführen, der bereits im ursprünglichen Entstehen eines Werkes (im Falle Shakespeares die Renaissance-Bühne) bemerkbar war und dann anschließend von den kulturellen Umschriften – den Aufführungen, Übersetzungen und Zitaten dieses Werkes – entwickelt worden ist. Vom Austausch sozialer Energien zu sprechen, bedeutet also, darauf zu beharren, dass es zwar keine direkte, ungetrübt rekonstruierbare Verbindung zwischen unserem zeitgenössischen Empfinden und den früheren historischen Bedingungen, die ein Shakespeare-Stück geprägt haben, gibt. Das Nachleben im Sinne einer kulturellen Umwandlung des Stückes wird hingegen vornehmlich an der Konsequenz abgelesen, mit der die in dem jeweiligen Text eingeschriebenen sozialen Energien aufgegriffen und entwickelt werden. Diese *energia* kann, laut Greenblatt, nur indirekt als Wirkung festgestellt werden: An der Fähigkeit bestimmter textueller Spuren, ein kollektives kulturelles Imaginäres herzustellen, zu gestalten und zu organisieren. Die Frage, was denn an sozialen Energien zirkuliere, beantwortet Greenblatt folgendermaßen: »Macht, Charisma, sexuelle Erregung, kollektive Träume, Staunen, Begehren, Angst, religiöse Ehrfurcht, zufällige, intensive Erlebnisse.«² Man könnte auch sagen: Alles, was an Empfindungen und Vorstellungen von einer Gesellschaft erzeugt und von dieser repräsentiert wird.

Ausgehend vom Konzept der Umschrift als kultureller Kraft, die

2. Stephen Greenblatt: »Die Zirkulation sozialer Energie«, in: Ders.: *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*, Frankfurt am Main 1993, S. 31.

die ästhetischen Werke den Tod ihrer Autoren und das Ableben der Kultur, aus der sie entstammen, überleben lässt, soll im Folgenden ein thematisch ausgerichteter Textvergleich durchgespielt werden, den ich *cross-mapping* nenne. Dabei geht es mir um das Aufeinanderlagern oder Kartografieren von Denkfiguren: in diesem konkreten Fall das Eintreten und Durchwandern eines nächtlichen Raums als Chiffre für die Erfahrung einer liebesbedingten Umnachtung, die zum fröhlichen Entdecken eines bislang unerforschten Zustandes der Enthemmung führen kann, aber auch zum erschreckenden Ausbruch rachsüchtiger Gewalt und wechselseitiger Zerstörung. Von *cross-mapping* wird deshalb gesprochen, weil bei diesem Lektüreverfahren Ähnlichkeiten zwischen den Shakespeare-Stücken und dem Hollywood-Kino aufgezeigt und festgehalten werden sollen, für die wenig eindeutige intertextuelle Beziehungen festgemacht werden können. Dabei geht es mir sowohl um die Entwicklung, die sich durch die Bewegung von einer historischen Zeit in eine andere ergibt, wie um die Bewegung von einem medialen Diskurs in einen anderen. *Cross-mapping* als Leseverfahren entstammt dem analytischen Anliegen, ein modernes Nachleben bestimmter Denkfiguren wie der nächtlichen Liebesverwirrung im Hollywood-Mainstream aufzuspüren. Bei diesem Suchen nach Analogien geht es jedoch weniger um die Frage, warum eine Denkfigur überlebt, sondern darum, welche Entwicklung diese Denkfigur in der Bewegung vom Medium des Theaters ins Medium des Kinos erfahren hat: um die kulturellen Konsequenzen einer historischen und medialen Umschrift.

Fordert ein auf Analogien basierendes *cross-mapping* den Interpretierenden heraus, eine Denkfigur wie das nächtliche Herumirren von immer neuen Gesichtspunkten aus zu betrachten, muss gleichzeitig festgehalten werden: Es geht immer auch darum, die Differenz auszuloten, die sich durch kulturelle Umschriften ergibt. Wenn im Folgenden Hollywood-Filme mit zwei Shakespeare-Stücken verglichen werden, dann deshalb, um der Frage nachzugehen, wie das Kino nicht nur die *energia* früherer Denkfiguren aufgreift und diese neu entwickelt, sondern auch, wie dabei eine entscheidende Differenz erzeugt wird. Denn den Spuren Shakespeares in der *sophisticated comedy* und im *film noir* nachzugehen, bedeutet auch, das Erbe der Geschichte ernst zu nehmen. Jeder zeitgenössische Akt der Repräsentation ist unwillkürlich damit beschäftigt, sich mit den kulturellen Denkfiguren, die ihm vorausgehen, auseinanderzusetzen, wenn auch in Form einer Refiguration. Wenn sich also ein später geschaffenes ästhetisches Gebilde unweigerlich in ein früheres einschreibt – wie Baz Luhrman dies mit seiner Verfilmung von Shakespeares *Romeo and Juliet* tut –, erweist sich ein Erforschen der Analogien zwischen der Repräsentation der

Vergangenheit und ihrer gegenwärtigen Refiguration als transhistorische Arbeit. Mieke Bal hat den Begriff »vornachträgliche Geschichte« (»preposterous history«) geprägt, um einem auf illegitime Vergleiche ausgerichteten kulturanalytischen Arbeiten die Historizität nicht zu entziehen. Es geht ihr dabei weder darum, die Vergangenheit in der Gegenwart verschwinden zu lassen, noch darum, die Vergangenheit zu vergegenständlichen, um sie somit in den Griff zu bekommen. Vielmehr geht es ihr darum, sich in Form einer Umkehrung mit einer so genannten »history today« auseinanderzusetzen: »This reversal, which puts what came chronologically first (>pre-<) as an aftereffect behind (>post-<) its later recycling, is what I would like to call a *preposterous history*.«³

Umschlag von Tragödie in Komödie

Was zeichnet die Verwendung und Entwicklung jener *energia* aus, die als nächtliche Liebesverwirrung bezeichnet werden kann, und welche Konsequenzen lassen sich von den an ihr erprobten Umschriften ableiten? *Romeo and Juliet* und *A Midsummer Night's Dream*, beide um 1595 geschrieben, spielen die *rites de passage* diverser Liebespaare durch, die die strengen Verbote einer richtenden väterlichen Instanz überschreiten und vor ihr an nächtliche Schauplätze und somit auch in eine Liebesumnachtung fliehen. Jeweils ziehen die Liebenden den Traum ihrer Vereinigung gegenüber einer Konvention, die diese verbieten würde, vor. Demzufolge werten sie die Nacht gegenüber dem Tag auf, gewinnen dort Erkenntnisse, die in den Tag hinein wirken sollen. In beiden Stücken stellt die Nacht als Schauplatz und als psychische Einstellung der sie Bewohnenden somit einen Kommentar und eine Alternative zum Tag dar. Das gewalttätige Treiben der jungen Montagues und Capulets spiegelt den Hass, den ihre Eltern gegenseitig hegen, und wendet diesen in einen Liebestod, dessen Konsequenzen auch keiner der Überlebenden ausweichen kann. Das gewaltsame Herumirren der Liebenden im nächtlichen Wald bestreitet das unnachsichtige väterliche Gesetz, das für ungehorsame Töchter nur das Kloster oder den Tod vorsieht, und führt dazu, dass Hermias Anspruch, den Gatten selbst zu wählen, anerkannt werden muss. Leicht lassen sich zudem die beiden Stücke als tragische und komische Variation derselben Geschichte lesen, da sich in beiden nicht nur auf Grund von Zufällen, die die Liebenden voneinander plötzlich trennen, die Wankelmütigkeit einer auf

3. Mieke Bal: *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago 1999, S. 7.

Verzauberung basierenden Liebe zeigt, sondern auch die Schnelligkeit, mit der diese in Gewalt umschlagen kann.

Gerade weil die beiden Stücke sich gegenseitig spiegeln, muss jedoch auch nach der unterschiedlichen Auflösung der in ihnen vollzogenen Nachtreisen gefragt werden. Warum können die Liebenden in der Komödie die Stadt verlassen, in den Wald eintreten, der wie der Schauplatz ihrer verborgenen oder verbotenen Liebesfantasien sie diese erproben und stückweise auch abstreifen lässt? Warum hingegen ist es den Liebenden in der Tragödie nicht möglich, Verona zu verlassen, sondern sich nur immer mehr in den Strudel der Liebesverblendung hineinziehen zu lassen, bis sich als einziger Ausweg der Liebestod auftut? Warum können die Liebenden in *A Midsummer Night's Dream* am nächsten Morgen am Rand des Waldes von Hippolyta und Theseus aufgeweckt werden und mit ihnen am Ende des nächsten Tages die Hochzeitsnacht feiern, während Romeo und Juliet konsequent eine ewige Nacht ansteuern, um bei Morgengrauen als Doppelleiche in der Gruft ihrer Ahnen aufgefunden zu werden? Welche Haltung muss man der Nacht gegenüber einnehmen, um aus ihr wieder austreten zu können? Zu fragen ist somit nicht nur, wie es kommt, dass im *Midsummer Night's Dream* die Katastrophe noch rechtzeitig abgelenkt werden kann, die in *Romeo and Juliet* bis zur fatalen Konsequenz ausgekostet wird? Man muss auch danach fragen, was *Romeo and Juliet* mit seinem Beharren auf einer tödlichen Konsequenz der Liebesfantasien über das glückliche Ende in *A Midsummer Night's Dream* aussagt? Welche Erkenntnisse, die in der Nacht gewonnen wurden, lassen sich in den Tag hinübertragen, und welche müssen wieder verdrängt werden?

Während Hermia und der ihr verbotene Lysander in *A Midsummer Night's Dream* die Einbildungskraft besitzen, Athen zu verlassen, weil sie sich vorstellen können, an einem anderen Ort gemeinsam zu leben, fehlt Romeo und Juliet diese Vision, werden sie doch bereits im Prolog als »star-crossed lovers« (0.6) eingeführt, »whose misadventured piteous overthrows doth with their death bury their parents' strife« (0.7-8) Ihre Geschichte – »the fearful passage of their death-marked love« (0.9) – kann sich nur in Richtung Tod entwickeln. Denn obgleich ihre Liebe einen Raum außerhalb des täglichen Zwistes der Eltern zu schaffen sucht und an diesem anderen nächtlichen Schauplatz Hass in Liebe umschlagen kann, können die beiden Liebenden der »continuance of their parents' rage« (0.10) nichts entgegen halten.⁴ In ihrer Absage an alle irdischen Tage können sie diese nur konsequent zu

4. Alle Zitate entstammen dem von Stephen Greenblatt herausgegebenen *Norton Shakespeare*, der auf der Oxford Edition basiert (New York 1997).

Ende führen. Der geheime Vollzug der Ehe, von dem Juliet auf ihrem Balkon erwartungsvoll träumt, hat zur Folge, dass, um jene Liebe zu erhalten, die nur an nächtlichen Schauplätzen auszuleben ist, die Braut diese Nachtwelt nicht mehr verlassen kann. Sie vermag zwar, die Vorzeichen des Treibens ihrer Eltern zu wenden, aus deren Streitsucht eine Liebeslust entstehen zu lassen, doch sie bleibt deren unnachgiebiger Haltung verhaftet: Hat sie sich Romeo im Liebesritual einmal hingegeben, kann es nur noch ihre Nacht einer ungeteilten, ewig anhaltenden Liebe geben. Dass für diese Ausschließlichkeit der Tod der Preis sein wird, ahnt sie im Voraus. Als Geschenk dafür, dass die Nacht den Geliebten sicher zu ihr führt, verspricht Juliet, diese dürfe Romeo, wenn er erst einmal gestorben ist, auch wieder zu sich nehmen. Als Vorahnung sowohl der erotischen Selbstverschwendung, die sie sich von der Hochzeitsnacht verspricht, wie auch der tödlichen Folgen, die diese Überschreitung des väterlichen Gesetzes mit sich bringen wird, entwirft sie sprachlich ein Körperkunstwerk als Hommage an ihre nächtliche Liebe: »[C]ome, loving, black-browed night, give me my Romeo, and when I shall die, take him and cut him out in little stars, and he will make the face of heaven so fine that all the world will be in love with night and pay no worship to the garish sun.« (3.2.20-25)

In den darauf folgenden Tagen wird sich eine fatale Liebeslogik entfalten. Weil Romeo und Juliet ihre transgressive Leidenschaft nur in der Nacht auskosten dürfen, können sie nur nachts leben. Dabei lässt sich weniger von einer Überflutung des Tages durch ein schicksalhaftes Liebesgesetz der Nacht sprechen als davon, dass das von Juliet verkörperte Licht, das Romeo eine Sonne der Nacht nennt, nicht in den Tag hinüber getragen werden kann. Ist die Welt der Nacht eine, in der Liebe aus Hass geboren und Träume verwirklicht werden, stellt der Tag einen rigiden Zeitraum dar, in dem von der eingeschlagenen Bahn des Streits nicht abgewichen werden kann. Zwar hofft der Bruder Lorenzo, den Lauf der Geschehnisse umzukehren; zwar überbringt die Amme erfolgreich Juliets Botschaft und ermöglicht so die geheime Hochzeit. Doch hat die schillernde Beweglichkeit der Liebesnacht Romeos und Juliets am Tag keinen Platz; deren spielerische Verwandlungskraft lässt sich mit der grausamen Logik eines Bürgerkrieges nicht verbinden. So kann es, weil sich der in der Nacht realisierte Traum der Liebe am Tag nicht aufrecht erhalten lässt, nur zur radikalen Abspaltung der beiden Welten kommen.

Unter der heißen Nachmittagssonne schlägt Liebe in Hass um, wendet sich der nächtliche Traum der Versöhnung in die erschütternde Erkenntnis, dass es zwischen diesen beiden Häusern nur Streit geben kann. Hier lebt Tybalt die Rache aus, die ihm nachts untersagt

wurde. Romeo versucht zwar, in den Zweikampf zwischen ihm und Mercutio einzugreifen. Doch seine Einmischung verfestigt nur noch die Front zwischen den beiden Häusern und verhilft Tybalt zur Gelegenheit, seinen Feind Mercutio zu erstechen. In der grellen Hitze des Nachmittags muss Romeo einsehen: Das Verwandlungsspiel, das vor dem Balkon Juliets aus Hass eine unüberwindbare Liebe werden ließ, entpuppt sich im Licht des Tages als fatale Auflösung der Grenze zwischen Feind und Freund. Beide sind in der Todesökonomie des schwarzen Schicksals, das tagsüber regiert, eingefangen; es gibt nichts außerhalb des Streits. Für die Überlebenden hingegen bringt der Morgen nur einen »glooming peace« (5.3.304). Die Versöhnung, die auf das schreckliche Erwachen der Eltern folgt, ist eine hoffnungslose. Im kalten, grauen Licht des Morgens müssen die Eltern den Konsequenzen ihres Streits ins Auge sehen. Die goldene Statue, die die Doppelteiche der Kinder ersetzt, hebt den Streit der Eltern auf, indem sie diesen – weil sie an ihn erinnert – gleichzeitig auch festschreibt. Sie ist auch die Antwort des grauen Tages und seines ernüchternden Gesetzes auf das Körperkunstwerk, das Juliet sich für die Leiche Romeos ausgedacht hatte: als Hommage an ihre Liebe der Nacht, die das Licht der grellen Sonne auf ewig überbieten sollte.

Nun könnte *A Midsummer Night's Dream* ebenfalls mit dem Errichten einer Gedenkstatue enden, widersetzt sich doch Hermia wie Juliet dem strengen Vater Egeus, der – weil sie laut des Athener Gesetzes sein Eigentum ist – ihr befehlen kann, einen Mann zu heiraten, den sie nicht liebt. Auch sie sucht Schutz in der Dunkelheit der Nacht, um mit ihrem Geliebten Lysander zu dessen Tante zu gelangen, die außerhalb der Gerichtsbarkeit des Athener Hofes wohnt. Auch diese Liebenden werden durch Zufälle davon abgehalten, den Wald wie geplant zu durchqueren und könnten, weil auch für sie Liebe in Streit umschlägt, dort einem schicksalhaften Tod erliegen. Doch in der Komödie laufen die Überschreitungen nicht auf die Versteinierung eines nächtlichen Begehrens, das als radikale Alternative zum alltäglichen Streit der Eltern entsteht, hinaus, sondern auf den Triumph jener Macht der Transformation, die ebenfalls im Feenwald – als Gegenplatzierung zu den Gesetzen der Vernunft und der Gehorsamkeit – zelebriert wird. Auch hier erweist sich Liebe als Infektion des Auges – sagt Helena doch »love looks not with the eyes, but with the mind« (1.1.234) –, der Vorstellungen also, nicht der Sinne. Auch hier lässt die substanzlose Einbildungskraft der Nachtwanderer verwirrende Träume Gestalt annehmen, bis sie kurz vor Morgengrauen erschöpft ein Ende des Spuks herbei sehnen. Doch in *A Midsummer Night's Dream* garantieren die Feen des Waldes einen reversiblen Lauf der Einbildungskraft. Zwar bewirkt ihr Zauberspiel, dass Liebe in Hass und Gewalt umschlägt,

aber auch Streit in Begehren und Versöhnung. Dank ihrer Verwandlungsmacht sind im Wald die Liebesobjekte austauschbar, bleibt das Begehren beweglich und somit nicht einer vorgezeichneten Bahn verhaftet. Zudem eröffnet der nächtliche Wald ein heterotopes Widerlager, das den Liebenden nicht nur die Möglichkeit bietet, die Verbote des Tages zu bestreiten und zu ihren Gunsten zu wenden. Die Erkenntnisse, die dort gewonnen werden, können – als bruchstückhafte Erinnerungsspuren – in den nächsten Tag hinüber getragen werden.

Im nächtlichen Wald werden Hermias schlimmste Fantasien des Liebesleids Gestalt annehmen. An diesen Schauplatz folgt ihr nämlich nicht nur die von Demetrius verschmähte Helena, die bereit ist, alles für ihn zu opfern, sondern auch der abgelehnte Bräutigam selbst, dem Hermias Nebenbuhlerin von den Fluchtplänen der anderen beiden Liebenden erzählt hat. Im Verlauf dieser Nacht werden alle vier jungen Athener willenlos einer von Robin gesteuerten Liebeskraft folgen und sowohl die grausame Zufälligkeit der Liebeswahl erfahren wie auch die barbarische Gewalt, die unter der Oberfläche der Zivilität lauert. An einer Stelle meint Hermia in Demetrius den Mörder ihres Geliebten zu erkennen, und bittet ihn, sie auch zu töten. Zwar wirft er ihr seinerseits vor, er wäre der Erschlagene und sie die nächtliche Täterin, doch er bekennt sich auch zu seiner Grausamkeit. Lieber würde er den Leichnam seines Rivalen seinen Hunden übergeben, erklärt er, als Hermia ausliefern. Oberon greift zwar in Robins *nightrule* ein und verzaubert nun selber Demetrius' Augen, doch unter der Regie des Nachtschwärmers, der sich gerade an den Verwirrungen des Begehrens erfreut, herrscht im nächtlichen Wald eine Kontingenz der Liebesblicke. Am Höhepunkt der Austauschbarkeit von Liebesobjekten angelangt, sind alle miteinander zerstritten. Doch obgleich Liebe in Wut, Anklage und Verleumdung umschlägt, verfallen die umnachteten jungen Menschen nur einer fantasierten Ausübung von Gewalt. Im Gegensatz zu Romeo, der Tybalt töten muss, obgleich er ihn als angeheirateten Vetter auch liebt, kann Lysander von Hermia sagen: »[W]hat, should I hurt her, strike her, kill her dead? Although I hate her, I'll not harm her so.« (3.2.270f.) Ein zweites Mal greift Oberon in Robins vergnüglich kontingente *nightrule* ein, um dessen Spiel entstellter Liebesformen wieder einer den Hierarchien des Tages anpassbaren Ordnung zu unterwerfen. Weil ihm daran liegt, dass die durch seinen Zauber erschaffene Liebesordnung sich in den Tag hinüber tragen lässt, findet die Entzauberung von Lysanders Augen kurz vor Morgengrauen statt. Zudem wünschen die Liebenden selber, anders als Romeo und Juliet, den Tag herbei. Stellvertretend für alle ruft Helena schließlich nach einem Ende der Nacht: »O weary night, O long and tedious night, abate thy hours.« (3.3.19f.) Die Grenze von dieser verzauberten

Nacht in den Tag kann nur im Zustand völliger Vergessenheit der traumatischen Erkenntnisse, die in ihr gewonnen wurden, überschritten werden.

Liebesgewalt wird in der Komödie auf der Ebene der Traumgeschehen also durchaus ausgekostet, aber derart, dass diese nach dem Aufwachen wieder vergessen werden kann. Im Morgengrauen lassen Theseus und Hippolyta die Liebenden am Rand des Waldes aufwecken und erbitten sich eine Erklärung dafür, warum die beiden Rivalen so friedlich nebeneinander liegen. Halb schlafend, halb wachend bekundet Lysander: »I cannot truly say how I came here« (4.1.145), während Demetrius gesteht, eine ihm unerklärliche Macht hätte seine Liebe zu Hermia in eitle Erinnerung verwandelt. Am Ende dieser Nacht ist er, der als einziger noch die Zaubertropfen Oberons auf den Augen hat, in seiner Liebe zu Helena zurückgekehrt, mit der er, ehe er Hermia sah, verlobt war. Die beiden jungen Frauen benennen ihrerseits den unheimlichen Beigeschmack ihres Erwachens. Hermia sieht alles »with parted eye, when everything seems double« (4.1.186f.), und Helena erkennt in dem wiedergefundenen Demetrius »a jewel, mine own and not mine own« (4.1.188f.). Weil es ihnen – wie jedem sterblichen Träumer – erlaubt ist, die bedrohlichsten Teile der in der Nacht erfahrenen psychischen Verletzungen mit dem Überschreiten der Grenze in den Morgen auszublenden, bleiben den jungen Liebenden nach dem Erwachen nur Erinnerungsfetzen der dunklen Nebenwirkungen ihrer Liebe. Auf der Bühne des nächtlichen Waldes konnte der Hass als Gegenstück zur Liebe benannt und durchlebt werden, ohne im Tod enden zu müssen, weil die diesem Schauplatz und den an ihm entfachten Traumvisionen zugeschriebene Umwandlungsfähigkeit von Gefühlen aus dem Tag nie radikal ausgeschlossen war. So kann in diesen Tag auch das traumatische Wissen um die Nachtseite der Liebe, vom Mantel des Vergessens geschützt, eingeführt werden und dort produktiv nachwirken.

Shakespeares Nachleben

Diese Differenz, die sich beim Vergleich der thematischen Koinzidenz der *nightrule* in beiden Stücken ergibt, leitet über zur Umschrift, die Shakespeares Komödie in der *sophisticated comedy* erfährt. Stanley Cavell, der als erster den illegitimen Vergleich zwischen *A Midsummer Night's Dream* und George Cukors *Philadelphia Story* angestellt hat, macht die Beziehung zwischen beiden Texten an der Frage eines Wissens fest, das nachts gewonnen, am Tag aber wieder vergessen werden muss. Laut Cavell basieren beide Stücke auf der Idee, dass die öffentli-

che Welt des Tages ihre Konflikte nicht abgetrennt von Entschlüssen lösen könne, die den privaten Kräften der Nacht zugeschrieben werden müssen. Das Eintauchen in eine nachtgeweihte Welt führt zur Therapie der Ängste und Wünsche des Tages insofern, als am anderen Schauplatz – dem nächtlichen Ort der Halluzinationen – etwas erinnert wird, durch das man zu einem Wissen erwacht. An die nächtliche Reise ist aber auch der Umstand geknüpft, dass etwas vergessen wird, was uns erlaubt, aus diesem traumartigen *qua* traumatischen Wissen wieder aufzuwachen. Nicht an einem soliden Beweis für die Beziehung zwischen Cukors *Philadelphia Story* und Shakespeares Komödie ist ihm gelegen. Sein Erkenntnisinteresse beschreibt Cavell vielmehr folgendermaßen: »[D]iscovering, given the thought of this relation, what the consequences of it might be. This is a matter not so much of assigning significance to certain events of the drama as it is of isolating and relating the events for which significance needs to be assigned.«⁵

Ausschlaggebend ist die illegitime Analogie, die sich zwischen der Feenkönigin Titania und der von Katherine Hepburn gespielten Tracy Lord ergibt, die, wie ihr Nachname ankündigt, fürstlich die Villa ihrer Eltern in einem reichen Vorort Philadelphias bewohnt und dort eine zweite Ehe mit dem aus der Arbeiterschicht aufgestiegenen George Kittered schließen möchte. Dabei wird sie am Tag vor der Hochzeit von ihrem ersten Mann, C.K. Dexter Haven, von dem sie sich zwei Jahre vorher hatte scheiden lassen, gestört. Der von einer früheren Alkoholsucht genesene Dexter, Cary Grant, übernimmt die Rolle des Oberon. Um die Ehre dieser alteingesessenen Familie zu retten, hat er sich auf eine Intrige eingelassen. Dem Chef der Klatschzeitung *Spy* verhilft er zu einer Exklusiv-Reportage über die Hochzeitsvorbereitungen dieser *society bride*, um zu verhindern, dass ein Bericht über die Liebschaft zwischen Tracys Vater und einer Tänzerin öffentlich gemacht wird. Dafür führt er den jungen Journalisten Mike Connor (James Stewart) und die Fotografin Liz Imbrie (Ruth Hussey) im Haus der Lords ein und übernimmt die Rolle des Regisseurs der Verwicklungen und nächtlichen Verwirrungen der Sinne, die schlussendlich nicht nur das Ansehen der Familie retten werden, sondern ihm auch eine Versöhnung mit der zerstrittenen Gemahlin beschert.

Dexter, der als Hochzeitsgeschenk ein Modell der Yacht *True Love* mitgebracht hat, auf der er mit Tracy die Flitterwochen verbrachte, löst am Swimmingpool einen Streit aus, der um die Deutung ihres Begehrens kreist. Zuerst entwirft er ein Bild der strengen Tracy, die für Schwächen anderer, wie seine Alkoholsucht, kein Verständnis aufbrin-

5. Stanley Cavell: *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge (Mass.) 1981, S. 144–145.

gen konnte, ein Vorurteil gegen jegliche Makel des Verhaltens hat und ihn – in seinen Augen zumindest – auf die Rolle eines Hohen Priesters im Tempel einer jungfräulichen Göttin festzulegen versuchte. Dann wirft er ihr vor, sie könne erst eine erstklassige Frau (»firstclass human being and firstclass woman«) sein, wenn sie von ihrem Hang zur göttlichen Perfektion abließe, um eine Achtung für menschliche Fehltritte an den Tag treten zu lassen. Auch der Bräutigam George, der am Ende ihres Streits zu ihnen gestoßen ist, nennt sie eine kühle, unnahbare Königin, nur empfindet er ihre undurchdringliche Reinheit als eine wunderbare Gabe und vergleicht sie mit einer Statue, die er bewundern will. Tracys Erwidern, sie wolle nicht bewundert, sondern geliebt werden, versteht keiner der beiden Männer. In der darauf folgenden Sequenz nehmen alle einen Cocktail zu sich, bevor sie auf das Fest gehen, das zu Ehren der Braut von ihrem Onkel veranstaltet wird. Nur Tracy bleibt eine Weile allein zurück. Auch ihr Vater hatte ihr eine jungfräuliche Selbstgefälligkeit vorgeworfen und sie mit einer bronzenen Statue verglichen. Über die Beschuldigungen, die ihr so unerwartet am Vorabend ihrer Hochzeit entgegen gehalten wurden, verwirrt, leert sie – die sonst nie trinkt – die Champagnergläser der anderen. Wie der Blütensaft, den Robin auf die Augen der Liebenden träufelt, verzaubert der Saft von Miss Pommery 1926 auch ihren Blick, nicht jedoch – und darin liegt die entscheidende Differenz zu Shakespeares Komödie – für das nächste Wesen, das sie trifft, sondern für die Art, wie sie sich selbst als Frau wahrnimmt.

Auf dem Fest tanzt Tracy von einer plötzlichen Sinnesfreude entfacht bis tief in die Nacht. Weil kraft ihres Rausches die Anstandsformen des Tages an Wichtigkeit verloren haben und durch eine allgemeine Ausgelassenheit ersetzt wurden, verlässt sie im Streit den Bräutigam, der über diese Veränderung seiner Braut entsetzt ist, und fährt mit dem ebenfalls berauschten Mike nach Hause. Enthemmt tanzen sie zuerst im Mondlicht um einen kleinen Teich im Garten, gehen dann aber bald zu einem Liebesstreit über, der den zwischen Dexter und Tracy in neuem Licht erscheinen lässt. Verführerisch lächelnd erklärt auch Mike, sie dürfe George nicht heiraten, während sie dies als Ausdruck seines Vorurteils abzutun versucht. Nun ist sie jedoch nicht mehr die unnahbare Frau, die vor den verbalen Angriffen sich in sich selber zurückzieht, sondern sie setzt souverän ihre Gegenrede als Verführungsgeste ein. Die von Cukor gewählte Beleuchtung lässt sie glitzernd, hell und von einer inneren Leidenschaft erwärmt erscheinen, während sie auf den jungen Schriftsteller die Beschuldigung der Gefühlskälte überträgt, die sie am Vortag zu hören bekommen hatte. Aufgrund seines Standesdünkels nennt sie ihn einen intellektuellen Snob und wiederholt, als wäre es ein Tagesrest, den sie in dieser

Nachtszene auf entstellte Weise abreagieren muss, was Dexter ihr vorgeworfen hatte: dass man erst dann ein erstklassiger Mensch sein könne, wenn man menschliche Fehlbarkeiten anzuerkennen bereit ist. Doch im Gegensatz zu Dexter wendet Mike sich nicht in zorniger Gekränktheit von ihr ab. Er unterbricht den Streit, indem er auf ihren Vorwurf der Arroganz mit einer anderen Verblendung der Sinne – dem Liebesrausch – antwortet. Auch er trägt ihr sein Bild von ihr vor, doch schildert er damit die erhabene Herrlichkeit (»magnificence«), die sie für ihn darstellt.

Cukor zeigt seine Heldin in einer Nahaufnahme, um hervorzuheben, wie anders sie diese Einschätzung ihrer Erscheinung aufnimmt als die, mit der sie am Vortag am Pool konfrontiert wurde. Auf der Bühne dieses nächtlichen Gartens erzeugt Mikes verzückte Sprachkunst Tracy als eine von innerem Feuer erleuchtete, prächtige Frauengestalt; als *golden girl*, das Leben, Wärme und Wonne ausstrahlt, während Cukor die künstlich beleuchtete Nachtszene einsetzt, um die Schauspielerin Katherine Hepburn ebenfalls mit dem Zauber des Glamourstars strahlen zu lassen. Nachdem er sie stürmisch geküsst und sie mit gleicher Leidenschaft den Kuss erwidert hat, erklärt sie: »We're out of our minds.« Und er antwortet: »[R]ight into our hearts«, bevor sie ihn – wie Titania ihren Zettel – nicht in ihre Liebeslaube, dafür aber zum Swimming Pool führt. Von dort wird Mike eine fröhlich trunkene, singende Tracy, nur mit einem Bademantel bekleidet, in seinen Armen zurück tragen und dort auf die beiden Männer stoßen, die sie am Vortag noch in ganz anderem Licht sehen wollten.

Die Hochzeit, die am nächsten Tag stattfinden wird, ist davon geprägt, wie das in der Enthemmung der Nacht enthüllte Begehren im Licht des Tages anerkannt werden kann. Kurz nach Mittag betritt die übernachtigte Tracy die sonnenüberflutete Veranda und hat scheinbar die Ereignisse der Nacht tatsächlich vergessen. Den aus verschiedenen Säften zusammen gemischten *stinger*, den Dexter ihr bringt, um – wie das Gegengift Oberons – den Stachel des Alkohols zu entfernen, lehnt sie ab und zeigt damit, dass sie im Gegensatz zu Shakespeares Titania ihrem ersten Gemahl nicht erlaubt, ihrem nächtlichen Blick eine diesen kränkende Ernüchterung entgegenzuhalten. Mike, der mit seinem Blick und seinen Worten ihr weiterhin versichert, sie könne an einer Heirat mit George nicht festhalten, hat ihr bereits die Augen geöffnet. In der vergangenen Nacht war ihr Esel nicht der als potenter Liebhaber entstellte Handwerker (Zettel als George), sondern der junge Schriftsteller, der auch bei Tageslicht an erotischer Ausstrahlung nichts verloren hat. Vor allem aber will Cukors Königin den *stinger* nicht trinken, damit der Zauber der Nacht, der sie von ihren strengen moralischen Prinzipien hat abkommen lassen, weiterhin nachwirken kann.

Obwohl sie die Einzelheiten ihrer gemeinsamen Liebesverblendung nicht mehr weiß, und somit für ihr Verhalten keine Erklärung hat, ist Tracy die Selbsterkenntnis, die sie im nächtlichen Garten gewonnen hat, nicht verloren gegangen. Sie will den Fehltritt gerade nicht vergessen, sondern die in der nächtlichen Verzauberung gewonnene Menschlichkeit auch den anderen beiden Männern vorführen. Da diese verwandelte Tracy seinem Bild der gesellschaftsfähigen Königin nicht mehr entspricht, ist der soziale Aufsteiger George nicht bereit, ihr zu verzeihen. Sie selbst aber ist es, die mit ihrer Entscheidung, auch in Zukunft nicht auf einen ungehemmten Ausbruch ihrer Lust zu verzichten, die Verlobung abbricht. Wenn Dexter hingegen die von Tracy in der Nacht gewonnene Schwäche in Liebe anerkennt, dann deshalb, weil sie nach der Erkenntnis, die sie in der Nacht gewonnen hat, bereit ist, ihre Fehlbarkeit von ihm anerkennen zu lassen. Aufgrund der Zauberkraft von Miss Pommery 1926 hat sie sich selber als vermenschlichte Göttin neu geschaffen und kann die Rettung, die ihr erster Gatte ihr als Versöhnung anbietet, auch annehmen: nicht als Zeichen, dass sie – wie Titania ihrem Oberon – nun unterlegen ist, sondern als Garant der Parität ihres neuen Ehegelübdes.

Vor den versammelten Gästen beginnen die Musiker mit dem Hochzeitsmarsch. Mike, sich seiner Verantwortung bewusst, bietet Tracy die Heirat an, doch obwohl sie ihm versichert, sie sei ihm in Dankbarkeit verbunden, erkennt sie auch, dass die ausgelassene Begeisterung, die sie in der Nacht für einander entdeckt haben, keine Basis für eine Ehe ist. Wie Titania weiß sie von der erotischen Enthemmung, die sie nachts erfahren hat – und nur nachts erfahren konnte –, und kann dieses Wissen in den Tag hinübertragen. Im Gegensatz zu Shakespeares Königin bedeutet dies aber keine Unterwerfung unter die Deutungshoheit ihres wieder gewonnenen Gatten. Stattdessen verkörpert sie auch mitten am Tag, was zuerst nur Mike im nächtlichen Garten sehen und benennen konnte: eine erhabene weibliche Pracht.

Auch der *film noir* setzt die Frage des Erwachens aus einer nächtlichen Verstrickung von Liebe und Gewalt gerne ins Zentrum seiner Geschichten, wobei mal das glückliche Vergessen, das eine Rückkehr in den Tag erlaubt, sich durchsetzen kann, mal jene in *Romeo and Juliet* durchgespielte radikale Trennung von Tag und Nacht, die nur ein Erwachen im Tod erlaubt. In Charles Viders *Gilda* (1946) lässt sich die dunkle Welt krimineller Intrigen wie eine Refiguration des nächtlichen Zauberswaldes lesen, in dem die Liebenden zuerst die Gewalt ihrer Leidenschaft auskosten dürfen, bevor sie dann erwacht miteinander einen neuen Tag beginnen können. Gerade die von Rita Hayworth gespielte *femme fatale* bietet zudem eine Rückführung zu Shakespeares

Titania, wird sie doch in der berühmten Striptease-Szene, in der sie einzig einen seidenen Handschuh auszieht, von ihrem ersten Gatten Johnny Farrell (Glenn Ford) öffentlich gedemütigt. Nur erweist er sich am Ende auch als der Esel, mit dem eine Ehe jenseits von Verblendungen und gegenseitigen Verletzungen einzugehen möglich erscheint, weil für beide mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges der Zauber der argentinischen Night-Club-Szene erloschen ist. In der Abschlussequenz von Jean Negulescos *Road House* (1948) finden wir hingegen zwei Paare, die wie Shakespeares Liebende durch eine Nachtlandschaft irren, von der Angst, der Gewalt, aber auch der Hoffnung, die die romantische Verblendung bei ihnen ausgelöst hat, voran getrieben. Wie Lysander und Hermia versucht das eine Paar, sich gemeinsam zu retten, während die von ihnen verlassene Susie (Celeste Holm) ihnen folgt. Wie Helena ist sie von Pete (Cornel Wilde) wegen Lily (Ida Lupino) als Geliebte verlassen worden. Ihnen jagt der psychotische Roadhouse-Besitzer Jefty (Richard Widmark) hinterher, um das Liebespaar für ihren Betrug und Fluchtversuch zu bestrafen. Der illegitime Vergleich mit *A Midsummer Night's Dream*, der sich allein auf diese Abschlussequenz bezieht, ist deshalb fruchtbar, weil der Film dramaturgisch visualisiert, was im Shakespeare-Stück nur sprachlich ausgeführt wird – die Gewalt als Triebkraft der Liebe. Jefty wird tatsächlich versuchen, seinen Rivalen wie einen entlaufenen Hund zu töten, während Lily ihn erschießen muss, um mit ihren beiden Freunden in die Morgendämmerung zu gehen.

Andere Filme des *noir*-Genres übernehmen von Shakespeares Tragödie den uneingeschränkten Todesgenuss, der die Liebe aller modernen »star-crossed lovers« ausmacht. Weil Jo (Sylvia Sidney) ihre Liebe für den ausgebrochenen Sträfling Eddie (Henry Fonda) gegen alle Vernunftgesetze des Tages aufrecht hält, versucht sie in *You only live once* (1937), mit ihm zu fliehen. Kurz vor der Grenze nach Kanada müssen sie wegen einer Polizeisperre ihr Auto verlassen und werden, wenige Meter bevor sie in Sicherheit wären, erschossen. Mit seinem Abschlussbild erinnert Fritz Lang an die Umarmung von Romeo und Juliet, trägt Eddie doch die bereits tödlich getroffene Jo noch einige Schritte in seinen Armen, bevor er selbst zusammenbricht. Die Doppelrolle als Chiffre für schicksalhafte Verstrickungen, die ein Vergessen der Gewaltlust und somit einen Gang in den Tag unmöglich machen, bildet auch in Joseph H. Lewis' *Gun crazy* (1949) das Abschlussbild eines traurigen Morgens. Die beiden Bankräuber Annie (Peggy Cummins) und Bart (John Dall) haben die Nacht im Schilf verbracht und warten dort bei Anbruch des Tages auf die Polizei. Noch einmal gesteht Bart ihr seine bedingungslose Liebe, bevor er Annie – im Gegensatz zu Shakespeares tragischem Held – selber den Tod gibt. Wie-

der erlaubt der illegitime Vergleich, im *film noir* die logische Konsequenz einer Liebe zu entdecken, die die beiden jungen Menschen radikal vom Überleben im Tag abgeschnitten hat. Bart erschießt seine Geliebte vordergründig, weil er befürchten muss, dass ihre Lust am Schießen seinen Schulfreund, der ihnen ins Schilf folgt, das Leben kosten wird. Dass Bart seine Geliebte mit seiner Kugel trifft, er selber aber von der seines Freundes getroffen wird, treibt das Spiel jener verhängnisvollen Verstrickung auf die Spitze, die in *Romeo and Juliet* Figuren des Dritten – Tybalt und Mercutio – als Störer der nächtlichen Liebe eingesetzt hatte. In der nebligen Landschaft dieses grauen Morgens verschränkt die Doppelleiche den nächtlichen Liebestod mit der Gewalt bei hellem Tageslicht, die in Shakespeares Tragödie getrennt und zugleich verdeckt waren.

Gerade jene *energia* einer schicksalhaften Liebe als Triebkraft der Gewalt, die der *film noir* dem Werk Shakespeares entlehnt, hat Baz Luhrman in seiner Verfilmung von *Romeo and Juliet* als dramaturgisches Prinzip aufgegriffen. Wiederholt hat der australische Regisseur betont, dass es ihm bei seiner Inszenierung darum ging, den Geist der Vergangenheit mit dem Zeitgeist auf illegitime Art in Analogie zu setzen. So versetzt er Shakespeares Bürgerkrieg zweier Häuser, »both alike in dignity« (0.1), in die *gang wars* der postmodernen amerikanischen Großstadt, vergleicht aber gerade in einer Szene, die dramaturgisch ausschmückt, was im Shakespeare-Text nur sprachlich angedeutet werden kann, seine Interpretation mit jenem Filmgenre, das nach dem Zweiten Weltkrieg den Denkfiguren Shakespeares zu einem brisanten Nachleben in Hollywood verholten hat. Am Ende des vierten Aktes läuft Romeo gegen die Zeit, hat ihn der Brief des Paters, der ihm vom Scheintod Juliets berichtet, doch nicht rechtzeitig erreicht. So glaubt er, die aufgebahrte Geliebte sei wirklich tot, besorgt sich vom Apotheker Gift und eilt zur Gruft ihrer Ahnen, wo er zuerst den Nebenbuhler Paris und dann sich selber tötet. Um hervorzuheben, dass die stürmische Gewaltlust des tragischen Helden, die ihn vor allen Gesetzen in die Ausschließlichkeit seiner Liebe fliehen lässt, jenes Umschlagen in die Komödie vereitelt, das der Pater sich vorgestellt hat, lässt Luhrman Leonardo DiCaprio wie viele junge Gangster der *noir*-Welt mit seiner Waffe in der Hand durch die Nacht laufen, blind um sich schießend, bis er in der Dunkelheit der Kirche bei seiner Geliebten angekommen ist. Romeo realisiert mit dieser Geste jenen Ausnahmezustand, von dem Juliet auf ihrem Balkon träumte. Baz Luhrman lässt ihn in eine von Kerzen beleuchtete Traumwelt des Liebestodes eintreten, die kein anderes Licht braucht außer der Helligkeit, die die beiden Liebenden sich gegenseitig spenden. Die Pop-Geste seiner Inszenierung, die aus dem Off Wagners Liebestod-Motiv erklingen lässt, zeigt

aber auch – Luhrmans Romeo tritt nicht nur in eine Welt jenseits der alltäglichen Gesetze der Vernunft ein, sondern auch in eine des Zitats – *the stuff that dreams are made on*. Im illegitimen Vergleich löst Baz Luhrmans Filmbild den Shakespeare-Text nicht nur ein, es löst sich in diesem auch auf.

Initialen in der Manuskriptkultur und im digitalen Medium

HORST WENZEL

1.

Man soll »Äpfel und Birnen« nicht vergleichen, lautet eines der geflügelten Worte, das zum deutschen »Volksvermögen« zählt. Die Aussage dieser Redewendung verweist darauf, dass man sich von vermeintlichen Ähnlichkeiten nicht dazu verleiten lassen solle, unterschiedliche Dinge zusammenzuwerfen: Äpfel und Birnen wachsen in denselben Gärten, liegen in derselben Obstschale, werden gleichermaßen geschnitten und geschält, haben also zahlreiche Gemeinsamkeiten. Aber der sprichwörtlichen Warnung nach sind diese Übereinstimmungen ebenso äußerlich wie in dem parallelen Sprichwort aus dem Spanischen, das sich auf Orangen und Melonen bezieht: *no comparar naranjas con melones*. Tatsächlich gehören Orangen und Melonen unterschiedlichen Spezies an und lassen sich ebensowenig kreuzen wie Äpfel und Birnen.

»Unzulässige« Vergleiche provozieren das »gesicherte« Vorverständnis darüber, was sinnvoll, angemessen und erfolgversprechend scheint. Sie bieten aber auch die Chance für überraschende Einsichten und übersehene Zusammenhänge. Wer im Brustton der Überzeugung äußert, Äpfel und Birnen solle man nicht vergleichen, beruft sich auf ein verbreitetes Vorurteil. Wer sich damit begnügt, wer Wissenschaft und »Volksvermögen« neugierig kombiniert, entdeckt, dass unser Sprichwort die Vorgeschichte beider Früchte ignoriert oder vergessen hat: Die sichtbare Differenz verbirgt, dass sich aus den Blüten beider Sorten die Fruchtblätter zu einem pergamenthäutigen Balg als Teil des Kerngehäuses entwickeln. Äpfel wie Birnen gehören gleichermaßen zur Familie der Rosengewächse und darin wieder zur Gruppe der Kernobstgewächse. Sie sind deshalb genetisch verwandt, wiewohl dieses Wissen sprichwörtlich überdeckt ist.

Ähnlich überraschend sind vergessene historische oder aktuelle systematische Bezüge, die uns über den Abstand von Zeit und Raum in dem Sinne affizieren, wie es Elisabeth Bronfen mit dem Begriff des *cross-mapping* beschreibt, den sie im Rückgriff auf Greenblatt (*social energy*) aus dem rhetorischen Begriff der *energeia* entwickelt: »Ausgehend vom Konzept der Umschrift als kultureller Kraft, die die ästhetischen Werke den Tod ihrer Autoren und das Ableben der Kulturen, aus der sie entstammen, überleben läßt«, schlägt sie ein Interpretationsverfahren vor, das Ähnlichkeiten zwischen ästhetischen Werken aufzeigt und festhält, »für die keine eindeutigen intertextuellen Beziehungen im Sinne eines explizit thematisierten Einflusses festgemacht werden können. Dabei geht es auch um die Transformation, die sich durch die Bewegung von einer historischen Zeit in eine andere ergibt, und ebenso auch um die Bewegung von einem medialen Diskurs in einen anderen.«¹

Mit einem solchen Zugriff wird es möglich, auf kulturelle Kräfte zu verweisen, die offensichtlich weit Entferntes und einander Fremdes miteinander verbinden. So kann man auf den Spuren der Erinnerung, die sich weitgehend unbewusst auf digitalen Oberflächen eingeschrieben haben, auch die Arbeitsfläche eines Computers mit dem Layout einer Pergamentseite vergleichen. Damit sind im engeren Sinne die ästhetischen Formen gemeint, mit denen einerseits die mittelalterlichen Miniaturenmalerei und Schreiber ihre Handschriften eröffnet haben und andererseits die Computergrafiker digitale Icons gestalten, die als Schalter für die Initialisierung von Funktionen oder die Öffnung von Programmen auf den Desktops unserer PCs zu sehen sind.

Die grundsätzliche Differenz der beiden Medien, die selbstreferentiell auf die jeweils eigene, sehr spezifische Materialität verweisen können, markiert zum einen das Icon »Arbeitsplatz« mit Bildschirm, Rechner und Initialisierungspfeil (Abb. 1), demonstriert zum anderen eine O-Initiale des 13. Jahrhunderts (Abb. 2), die uns die Übergabe eines leeren Pergaments an einen Mönch vor Augen stellt.

1. Elisabeth Bronfen: »Cross-Mapping und der Austausch sozialer Energien«, in: Dies.: *Liebestod und Femme fatale. Der Austausch sozialer Energien zwischen Oper, Literatur und Film*, Frankfurt am Main 2004, S. 9-19, hier S. 10f. Vgl. Barbara Maria Stafford: *Visual Analogy. Consciousness as the Art of Connecting*, Cambridge (Mass.) 1999.

Abbildung 1: Icon: Arbeitsfläche
Bildschirm

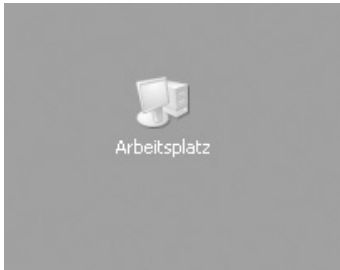


Abbildung 2: Initiale: Arbeitsfläche
Pergament



2.

Ob das Wagnis, Initialen in mittelalterlichen Pergamenthandschriften mit initialisierenden Icons auf digitalen Oberflächen miteinander zu vergleichen, sehr unterschiedliche Zeugnisse alter und neuer Medien also, zulässig ist oder nicht, kann nur ein solcher Vergleich selbst beantworten, faszinierend ist er allzumal. Tatsächlich ist zu fragen, ob die ästhetische Kraft der Initialen, die uns in historischen Quellen und Reproduktionen auch heute noch begegnen (Abb. 3), die Gestaltungskraft der technischen Designer nicht tatsächlich stimuliert hat (Abb. 4), ohne dass dies programmatisch formuliert wurde. Zugleich geht es mir darum, nach der Bewegung von einem medialen Diskurs in einen anderen zu fragen², ohne teleologische Modelle zu bemühen, aber auch die These von der Null-Punkt-Situation der neuen Medien zu relativieren³, die eine Vergleichbarkeit der digitalen Medien mit allen älteren Medien ablehnt.

2. Horst Wenzel: »The Logos in the Press: Christ in the Wine-Press and the Discovery of Printing«, in: Ders., Kathryn Starkey (Hg.): *Visual Culture and the German Middle Ages*, New York 2005, S. 223-249; Ders.: »Die Ausbreitung des logos als Handwerk. Handschrift, Kelter, Hostienmühle«, in: Barbara Naumann, Edgar Pankow (Hg.): *Bilder-Denken. Bildlichkeit und Argumentation*, München 2004, S. 45-65.

3. Wolfgang Ernst: »Medien im Mittelalter? Kulturtechnische Retrospektive«, in: Hans Werner Goetz, Jörg Jarnut (Hg.): *Mediävistik im 21. Jahrhundert. Stand und Perspektiven der internationalen und interdisziplinären Mittelalterforschung*, München 2003, S. 347-357.

Abbildung 3: Initialen:
Musterbuch (A bis F)

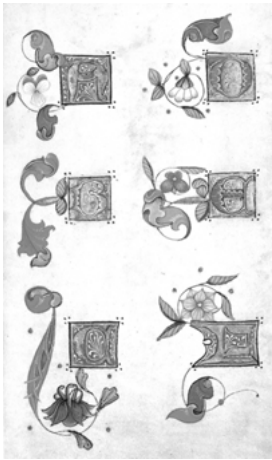


Abbildung 4: Icons: Desktop



3.

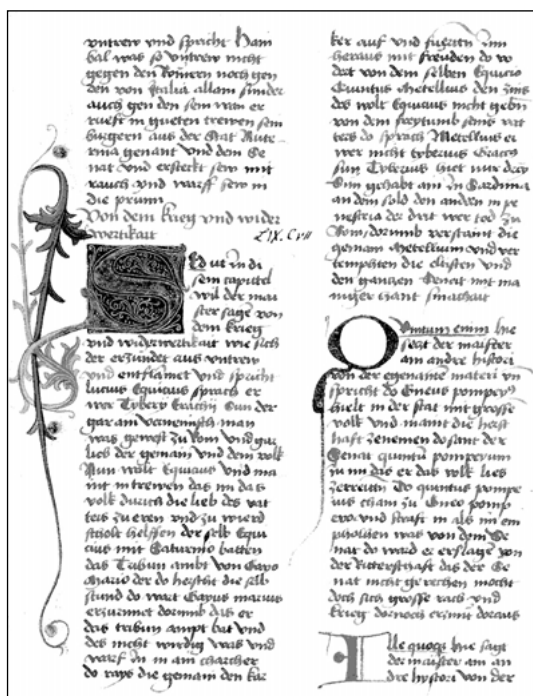
Die Initiale geht zurück auf vorchristliche Ursprünge, erfährt aber erst im Christentum ihren eigentlichen Aufschwung. So heißt es bei Pächt: »Das Verdienst der Erfindung der Initiale darf noch das Altertum in Anspruch nehmen, ein fruchtbares Thema der Gestaltung wurde sie erst für die künstlerische Fantasie des Mittelalters.«⁴ Mittelalterliche Initialen eröffnen einen Text, sie bieten anspruchsvolle Merkbilder oder sie vergegenwärtigen mehr oder weniger große Teilaspekte einer schriftlich ausgeführten Argumentation. Sie markieren Überordnungen und Unterordnungen, bilden Kryptogramme und Intexte.

Seit den Anfängen der irischen Buchmalerei sind die Initialen erfüllt von Pflanzen- und Tiersymbolen, die durch die Form der Schrift gefasst und gebändigt werden. Das »grafische« Problem bestand of-

4. Otto Pächt: *Buchmalerei des Mittelalters*, München 1985, S. 45. Zur Initiale vgl. weiter Willibald Sauerländer: *Initialen. Ein Versuch über das verwirnte Verhältnis von Schrift und Bild im Mittelalter*, Wolfenbüttel 1994; Christine Jakobi-Mirwald: *Text – Buchstabe – Bild. Studien zur historischen Initiale im 8. und 9. Jahrhundert*, Berlin 1998; Laura Kendrick: *Animating the letter. The figurative embodiment of writing from late Antiquity to the Renaissance*, Columbia 1999; Ulrich Rehm: »Der Körper der Stimme. Überlegungen zur historisierten Initiale karolingischer Zeit«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 4 (2002), S. 441-459.

fenbar darin, die Unmittelbarkeit sensorischer Erfahrung in die Schrift zu übertragen, gleichzeitig aber auch, das Organische/Vegetative in der strengen Gestalt der Schrift aufzuheben und zu binden. In den volkssprachigen Handschriften des hohen Mittelalters tritt dieses Moment zurück, die Verbindung von Buchstaben mit Tier- und Pflanzenornamenten bleibt jedoch ein wiederkehrendes Motiv. Ein charakteristisches Beispiel dafür ist das dreifach gegliederte Seitenlayout einer Valerius-Maximus-Auslegung des Heinrich von Mügeln (um 1470-80). Der dominierenden Zierinitial S, goldfarben, auf blauem Grund, mit weißem Filigran und farbigen Blattrankenaufläufern, sind eine blaue Q-Initiale und eine rote I-Initiale subordiniert, die jeweils eigene Textabschnitte eröffnen (Abb. 5). Die unterschiedliche Größe und Ausstattung der mehr oder weniger ornamentalen Initialen und die zusätzliche Verwendung wechselnder Farben für Kapitelüberschriften und Unterstreichungen ermöglichen eine Hierarchisierung und Separierung von Argumenten, die auf den ersten Blick erfassbar ist.

Abbildung 5: Initialen: Seitengliederung



Das eindrucksvolle Verfahren, den jeweiligen Volltext durch Initialen in Abschnitte zu gliedern, die auf Lese- oder Vortragseinheiten verweisen, und diese Einheiten durch den Wechsel von größeren und kleineren Initialen weiter zu untergliedern, findet sich in vielen lateinischen und volkssprachigen Handschriften. Von diesen Binneninitialen mit Gliederungsfunktion setzen sich die bildgesättigten, »erzählenden« Initialen deutlich ab, die als Eingangsportale am Anfang einer Handschrift stehen. Weil die offenbarten Worte und die offenbarte Schöpfung aufeinander verweisen, nimmt die Form der Initiale die Form der Dinge und der Menschen in sich auf. Der Fleischwerdung des Wortes (Inkarnation) entspricht die Schriftwerdung des Fleisches (Exkarnation).

Ein Beispiel dafür ist die I-Initiale aus der Zainerbibel von 1475/76 (Abb. 6), die den biblischen Schöpfungsbericht eröffnet: »In dem anfang beschuoff got hymel vnnnd die erd«. Mit dem ersten Buchstaben ist die Schöpfung bereits ganz präsent: Das in den Schaft des I eingelassene Medaillon zeigt nicht nur Sonne, Mond und Sterne, den hellen und den dunklen Himmel, verschiedene Pflanzen und Tiere, sondern auch Adam und Eva im Paradies und die Silhouette einer Stadt im Hintergrund.

Abbildung 6: I-Initiale: In dem anfang



Die Darstellung der Schöpfung scheint sich fortzusetzen in Autorenbildern, in denen auf die Verlebendigung des Wortes aus der Schrift verwiesen wird: »Am Anfang war das Wort [...] Und das Wort ward Fleisch und wohnte unter uns« (Johannes, 1ff.). In der D-Initiale eines Ezechiel-Kommentars, der im späten 12. Jahrhundert für die Abtei St.

Alban gefertigt wurde, ist der Verfasser des Kommentars, Gregor der Große, mit einem Codex in der linken Armbeuge zu sehen, während aus der rechten Hand des Autors ein schlauchartiger Sporn entspringt, der wie bei einer Sprechblase in den geschriebenen Text hineinführt. Die Geste des Sprechers erweitert sich als Ausstülpung der Hand in den Schriftraum des Pergamentes. Dieser Sporn hat zugleich die Funktion eines Zeigers, der in den Text einweist, aber demjenigen, der die Seite aufschlägt, auch vergegenwärtigt, dass die stillgestellte Schrift in der Lektüre wieder zur Stimme werden soll. Das Pergament als Träger der exkorporierten Rede verbindet sich mit der Repräsentation des Sprechers in seinem Bild.⁵

Abbildung 7: D-Initiale: Zeiger



Wenn es die Absicht der Schrift ist, »die zweidimensionalen Bilder in eindimensionale Zeichen umzukodieren, sie einer aufzählenden (erzählenden) Kritik zu unterwerfen«⁶, ist es die Absicht der Initiale, den Abstand zu verringern, zweidimensionale Bilder in der Reihung eindimensionaler Zeichen zu etablieren und damit nicht nur auf das Hören, sondern zugleich auf das Sehen zu rekurrieren. So erkennt auch Otto Pächt die Kunst des mittelalterlichen Buchmalers gerade in die-

5. Vgl. Walter Cahn: *Studies in Medieval Art and Interpretation*, London 2000, S. 116.

6. Vilém Flusser: »Eine neue Einbildungskraft«, in: Volker Bohn (Hg.): *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt am Main 1990, S. 115-126, hier S. 119.

sem Transponieren des einen in das andere⁷, des Buchstabens in ein Bild und der Figur in einen Buchstaben. Grundsätzlich sträubt sich das Bild gegen die Linearität der Schrift, die Linearität der Schrift gegen die Auflösung ins Bild. Die Initiale aber ist Eikon und Schriftzeichen zugleich und macht es dadurch möglich, die Linearität der Schrift sowohl zu bewahren als auch aufzuheben. Sie vergegenwärtigt simultan und augenblicklich, besonders häufig in sakralen Handschriften, was der gesamte Text enthält. Das gilt primär für liturgische Texte und Schriften, die im Gottesdienst benutzt werden und somit selber Teil der Liturgie sind.

So zeigt die gerahmte Initiale R von »Resurrexi« in einem Salzburger Missale (Abb. 8) den auferstandenen Christus vor der knieenden Maria (»In die Sancto Pasche«). Christus ist die Kirche und hält seine Hand über die Menschen, »über mich« wie es im Text heißt (»posuisti super me manum tuam, alleluia«), und dieses »mich« ist ein kollektivierendes »mich«, das stellvertretend von dem zelebrierenden Priester für alle Gläubigen gesprochen wird.

Abbildung 8: R-Initiale: Resurrexi



Schrift und Bild wirken zusammen, aber durch den Rahmen ist das Bild erkennbar als Fenster im Text, das auf eine andere Qualität der Wahrnehmung verweist. Der erste Buchstabe der Seite durchdringt den ganzen Text und erhebt ihn damit im Bild ebenso wie in der liturgischen Feier in die Sphäre Gottes. Die Initiale ist als Träger des heiligen Wortes selbst Teil derjenigen Kraft, die sie darstellt.

7. Vgl. Pächt: *Buchmalerei des Mittelalters* (wie Anm. 4), S. 51.

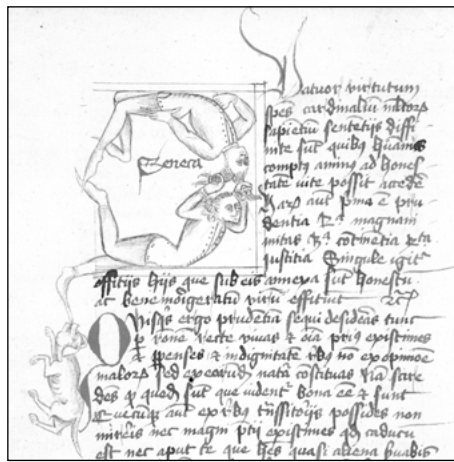
Diese Überzeugung kann sich auch in Wortzeichen und Monogrammen vermitteln, die keine ausschließlich erzählerische Funktion besitzen. Ein Beispiel dafür ist das Christusmonogramm, mit dem eine Handschrift aus dem Straßburger Magdalenenkloster die Erzählung einer Augustinus-Vita eröffnet: »IHS« (Abb. 9). Dabei ist das I als Pfeil gestaltet, der ein Herz durchbohrt, und dazu passt der Text, der das Bild einer Nonne einhüllt, die als Randminiatur auf derselben Seite zu sehen ist: Die Liebe Christi hat ihr Herz verwundet; sie trägt seine Worte in ihrem Inneren wie einen spitzen Pfeil. In der Initiale mit dem Christusmonogramm wird die Herz-Jesu-Verehrung, die in der Nonnenmystik eine große Rolle spielte, nicht nur abgebildet, sondern in ihrer unmittelbaren Wirksamkeit erfahrbar.

Abbildung 9: S-Initiale: Sanct Augustinus, Christus-Monogramm



Die »liturgische Magie« beschränkt sich vornehmlich auf geistliche Handschriften, in anderen Zusammenhängen überwiegt die erzählerische Absicht, die auch spielerische Momente zulässt und entfaltet (Abb. 10). Das Prinzip jedoch bleibt unverändert: Die linear sich entfaltende Schrift nimmt einzelne Bilder auf und integriert sie in die Linearität, setzt sie dabei notwendig in exponierte Positionen und verweist damit auf ihre eigene Bedeutung als Medium der Beschreibung von Bilderwelten.

Abbildung 10: Q-Initiale: *Quatuor virtutum*

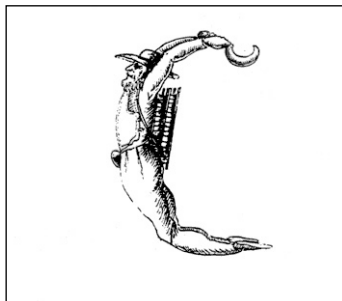


Die Initialen sind Hybride, Bild und Schrift zugleich. Als Bild vereinzelt wahrnehmbar, folgen sie in der Summe der geschmückten Buchstaben (*litterae ornatae*) dennoch der Ordnung der Schrift, wie ihre Zusammenfügung zu Figurenalphabeten demonstriert. Ein besonders schönes Beispiel eines Figurenalphabetes überliefert eine Handschrift aus dem 16. Jahrhundert, in dem die Buchstabenform als bändigende Rahmung einer höchst bewegten Bilderwelt fungiert. Die Initiale A zeigt einen Landmann, der seinen Spaten einsetzt, wobei Stiel und Griff des Werkzeugs mit dem Körper und dem ausgestreckten Arm des Arbeiters die symmetrische Figur des ersten Buchstabens ergeben (Abb. 11). Die Initiale C zeigt einen zweiten Landarbeiter, der eine Kiepe auf dem Rücken trägt und mit rückwärts gespanntem Körper und weit ausholenden Armen eine Sichel schwingt (Abb. 12).

Abbildung 11: Figurenalphabet:
Buchstabe A

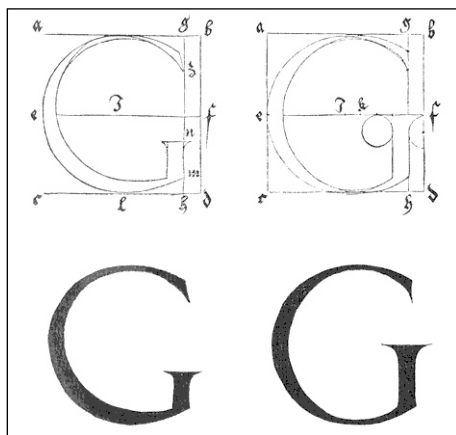


Abbildung 12: Figurenalphabet:
Buchstabe C



Die Verwissenschaftlichung der Kunst bei Leonardo da Vinci und Leon Battista Alberti, bei Piero della Francesca und Albrecht Dürer verbindet sich bereits im 15. Jahrhundert mit der Kunst des Buchdrucks und der Ausbildung des reinen, geometrisch konstruierten Buchstabens, der die frei bewegliche Feder und die individuellen Handschriften ersetzt.

Abbildung 13: Buchstabe G:
Konstruktionszeichnung



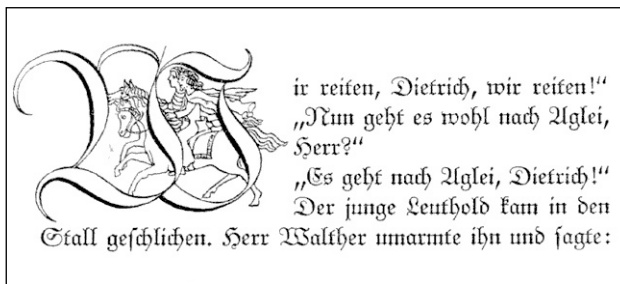
Der Medienwechsel von der Manuskriptkultur zum Buchdruck geht einher mit der Durchsetzung von ausgefeilten, technisch reproduzierbaren Standardschriften, die auf die Digitalisierung der Literatur vorausweisen. Dürers Musteralphabet aus seiner *Unterweisung der Messung*

(Abb. 13) zeigt auf der Vorlage des Zeichenträgers die Abhängigkeit von Zahl und Zirkel, die der Buchstabe im gedruckten Text zwar hinter sich zurücklässt, die ihm aber doch zugrunde liegt.

Ähnlich verbergen sich hinter den Bildoberflächen der zeitgenössischen Malerei die technischen Zeichnungen der Bildkonstruktionen, die uns heute nur noch das Röntgengerät, Infrarot- und Ultraviolett-aufnahmen vor Augen führen können. Das Buch ersetzt den Codex, Wissenschaft den Kult, und die Magie der Initiale wird rationalisiert und geometrisiert.

Die typografische Initiale beschränkt sich aber nicht auf die kunstvolle Konstruktion des einzelnen Buchstabens, sie setzt auch den Zusammenhang von Text und Bild in der »erzählenden Initiale« fort, die in vielen Jugendbüchern des 19. und 20. Jahrhunderts den Text begleitet, indem sie ihn entweder ganz vergegenwärtigt oder zumindest das Thema eines neuen Textabschnittes illustriert. So zeigt die einleitende W-Initiale zum siebenten Kapitel eines historisierenden Romans über Walther von der Vogelweide (Abb. 14) ein ausreitendes Paar, während der Text selbst mit den Worten beginnt: »Wir reiten, Dietrich, wir reiten!« Es ist Walther selbst, der spricht und damit seinem Knappen den Aufbruch nach Aglei (Aquila) signalisiert, dem Sitz des Patriarchen Wolfger, der als Gönner Walthers historisch bezeugt ist. Was verbal als Absichtserklärung formuliert ist, zeigt das Bild schon im Vollzug, zwei Reiter mit wehendem Umhang, die in die Konturen des W einreiten.

Abbildung 14: W-Initiale: Wir reiten

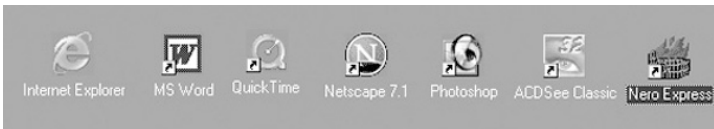


Mit dem Medienwechsel von der Typografie zur elektronischen Datenverarbeitung setzt die Markierungs- und Memorialfunktion der Initiale sich in der Steuerungsfunktion der Icons auf der digitalen Oberfläche fort. Dabei ist einschränkend festzuhalten, dass die Zahl der Icons mit Buchstaben gering bleibt im Verhältnis zu den »graphic representations of objects such as documents, storage media, folders, applications, and

the trash«.⁸ Kommentierend heißt es in den Einrichtungshinweisen der Firma *Apple*: »Icons look like their real-world counterparts whenever possible.«⁹

Ähnlich wie die mittelalterliche Initiale auf den optischen Wahrnehmungsbereich zurückführt, von dem die Schrift sich selbst entfernt hat, um ihn auf einer höheren Abstraktionsstufe um so besser überblicken zu können, verweist die Initiale auf der PC-Oberfläche zurück auf ein Objekt oder aber auf die typografische Schrift, von der sie Abstand genommen hat.

Abbildung 15: Digitale Icons: Explorer, Winword, Quick Time, Netscape, Photoshop, ACDSee Classic, Nero Express



Auffällig ist auch hier die Rahmung, die eine Abgrenzung in der Dimension der Fläche, aber auch einen Durchgriff in die Tiefe suggeriert. Der Cursor weist in die Funktion ein wie der Fingerzeig in zahlreichen Autorenbildern oder der sehr spezifische Zeiger in der O-Initiale des Ezechiel-Kommentars (Abb. 7). Der digitale Pfeil steht für die Zeighand, in die er sich auf dem Bildschirm immer wieder verwandelt, und rekuriert damit auf eine instruierende Person, wie wir sie in den handschriftlichen Initialen noch vollständig repräsentiert sehen.

E für *Explorer*, Q für *Quick Time Player*, N für *Netscape*, W für *Winword* bezeichnen technische Schalter, sind aber nicht nur Embleme, sondern zugleich Signifikanten, die auf ein Schriftwort zurückverweisen und auf die Linearität schriftlicher Prozessualisierung. Daneben gibt es reine Bilder-Icons wie die Piktogramme für *Nero Express* oder *Photoshop*. Faktisch sind Computerbilder immer zugleich binärer Code und Bildschirmscheinung, ihr »immaterieller Code« ist selbst nicht wahrnehmbar, vielmehr in unterschiedliche Formen wahrnehmbarer

8. *Macintosh Human Interface Guidelines* (MHIG), S. 224. <http://developer.apple.com/documentation/UserExperience/Conceptual/OSXHIGuidelines/OSXHIGuidelines.pdf> (replaced).

9. Ebenda.

Effekte umgesetzt.¹⁰ Das können Buchstaben oder Bilder sein und sind zugleich hochabstrakte Icons, die dennoch ihre eigenen Geschichten erzählen: *Word* zeigt ein Dokument, *Explorer* eine planetarische Umlaufbahn, *Quick Time* die Uhr, *Netscape* den rotierenden Globus. Die Aufhebung des Dokuments im digitalen Medium (*Word*), die globale Kommunikation (*Explorer*, *Netscape*) und die Beschleunigung der Zeit (*Quick Time*) zeichnen die Konturen unserer eigenen Gegenwart.

Über die hohe Plausibilität der digitalen Icons geben die entscheidenden Richtlinien Auskunft: »People often recognize pictures of things and understand them more quickly than they do verbal representations of the same things.« Dabei wird die besondere Leistungsfähigkeit der Icons gegenüber der begrenzten Reichweite einzelner Sprachen hervorgehoben, die Bedeutung von kollektiven Symbolen, wie sie ähnlich auch im Mittelalter wirksam waren: »Symbols cross cultural and language barriers better than words do. Symbols also take up less space than words that describe the same concept would.«¹¹ Oder ein wenig plakativer und erkennbar tautologisch: »A worldwide icon is one that is understood universally.«¹² Die strenge Bindung an diese Regel gilt heute jedoch nicht mehr, spielerische Momente nehmen zu. Auf vielen Laptops zeigt sich eine Privatisierung der Icons. Man kann selbst Urlaubsfotos nutzen, Schnappschüsse von Stars aus Funk und Fernsehen oder kostspielig produzierte und offiziell verbreitete Abbildungen dieser Idole und damit auch ironische Markierungen verbinden.

Blicken wir kurz zurück, so lässt sich konstatieren, dass die mittelalterliche Initiale als Eingangsportal in den Text fungiert, das häufig die gedankenschnelle Vergegenwärtigung des Themas ermöglicht, aber auch seine meditative Entfaltung in der Fülle der Zeit: Mit der »erzählenden Initiale« ist der ganze Text schon da, deshalb eignet sich die Initiale auch als Memorialbild, als Ikone, die zugleich vor und für einen Text steht. Mit den spielerischen und verspielten Initialen des Spätmittelalters ist die Emanzipation aus dem religiösen Repräsentationsanspruch verbunden. Die typografische Initiale der frühen Buchdruckzeit verweist auf die Prinzipien ihrer eigenen Konstruktion, auf die geometrisch entworfene und berechnete Matrix, die dem tatsächlichen Erscheinungsbild des Buchstabens zu Grunde liegt. Die »Initiale« auf der Bildschirmoberfläche bleibt ein hybrides Zeichen, ist Bildsym-

10. Gernot Grube: »Computerbilder – Bildschirmaufführung einer Schriftmaschine«, in: Pablo Schneider, Moritz Wedell (Hg.): *Grenzfälle: Transformationen von Bild, Schrift und Zahl*, Weimar 2004, S. 41-64, hier S. 47f.

11. MHIG (wie Anm. 8), S. 225.

12. Ebenda, S. 230.

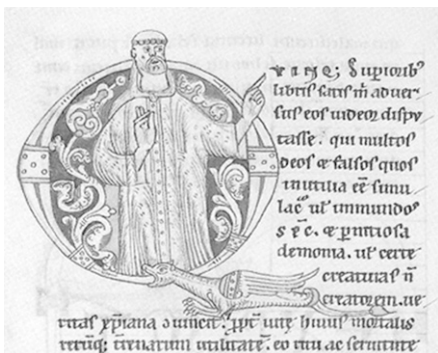
bol und/oder Buchstabe und zugleich Teil eines Programms, bindet das alte und das neue technologische System erkennbar aneinander.

Die Rahmung kennzeichnet auch hier die Doppelfunktion der Initiale als Zeichen und programmöffnendes Portal, das grundsätzlich eine Digitalfunktion repräsentiert: Die Schalterfunktion der Initiale suggeriert uns dennoch, dass wir durch die grafische Benutzeroberfläche hindurchgreifen, ähnlich wie wir durch das »Portal« einer mittelalterlichen Initiale in den Text eintreten können: Wir treten ein in das Textgeschehen, wir »navigieren uns tastend durch das Netz«. ¹³ Zwar ist der taktile Zugriff auf die Bildschirmoberfläche nur noch die »Prothese einer Geste des Tastens, welche uns immer wieder daran erinnern kann, daß die Dimensionalität des Netzes nicht mehr »begreifbar« ist». ¹⁴ Andererseits imaginiert der taktile Zugriff, neben dem Hinweis auf den Verlust der Begreifbarkeit der Technik, noch immer die Vorstellung, womit wir sie dennoch »begreifen« können: mit Symbolen aus Bildern und Buchstaben, die den verborgenen Rechengvorgang einleiten.

Abbildung 16: Icon:
Vines-Login. Einweisung
in das Programm



Abbildung 17: Q-Initiale: Quinque.
Einweisung in die Handschrift



Icons auf der Bildschirmoberfläche sind im Unterschied zu traditionellen, so genannten analogen Bildern, immer zugleich Bilder und binärer Code. Die »Initiale« auf der Bildschirmoberfläche signalisiert somit zugleich das Abstandnehmen von den alten Codes und ihren Trägern, von Manuskripten, Tafelbildern, Rechnungsbüchern oder Notenschrift.

13. Larissa Boehning: *Versinnlichung von Information? Über die Geste des Tastens und die Phantasie der Berührung im Internet* (MA), Humboldt-Universität zu Berlin 2002, S. 5.

14. Ebenda, S. 43.

ten und die Abhängigkeit von einem Makrotext. Der magisch-sakrale Zugriff auf das liturgische Wort, von dem wir ausgegangen sind, und der technisch operationale Zugriff auf das digitale Medium, bei dem wir angelangt sind, haben allerdings bei aller Differenz das Moment der Initialisierung gemeinsam, die Öffnung eines »Programms«, das schon mit seinem Beginn als Ganzes da ist.

Offensichtlich können wir der Überlieferung unserer eigenen Geschichte nicht entgehen, hinterlässt der Wechsel von einem medialen Diskurs zu einem anderen Spuren, derer wir uns wenig oder gar nicht bewusst sind. So scheint sich auch die Spur der Initiale auf der Bildschirmoberfläche festgesetzt zu haben, so dass wir mit der Initialisierung einer algorithmischen Funktion (Abb. 16) den Weg fortsetzen, den der Zeigefinger auf der Initiale einer mittelalterlichen Handschrift vorgezeichnet hat (Abb. 17).¹⁵

15. Vgl. Horst Wenzel: »Initialen. Vom Pergament zum Bildschirm«, in: *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge* XIII-3 (2003), S. 629–641.

»Zigeuner« und andere Fremde.

Zur diachronen Vergleichbarkeit von Fremdheitsentwürfen in literarischen und expositorischen Texten

IULIA-KARIN PATRUT

Der Wandel von Argumentationsmustern der Fremdheitszuschreibung sowie von Formen der Inklusion und Exklusion fordert diachrone Vergleiche geradezu heraus. Doch selbst einleuchtende Analogien können dem einschränkenden Einwand begegnen, ihre Gegenstände seien wegen ihrer Form, wegen der zeitlichen Distanz oder abweichender Kontexte nicht in dem statuierten Umfang vergleichbar.¹ Um die Problematik illegitimer Vergleiche zu veranschaulichen, möchte ich zunächst zwei Fallbeispiele diskutieren, in denen es um Fremdheitsentwürfe und Ausschlusspraktiken geht.² Im Hauptteil des Aufsatzes

1. Zu dem allgemeinen Problemkomplex sind aus historischer Sicht inzwischen zahlreiche Arbeiten vorgelegt worden: Heinz-Gerhard Haupt, Jürgen Kocka: »Historischer Vergleich«, in: Dies. (Hg.): *Geschichte und Vergleich*, Frankfurt am Main/New York 1996, S. 9-45. Thomas Welskopp: »Stolpersteine auf dem Königsweg«, in: *Archiv für Sozialgeschichte* 35 (1995), S. 339-367; Johannes Paulmann: »Internationaler Vergleich und interkultureller Transfer: Zwei Forschungsansätze zur europäischen Geschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts«, in: *Historische Zeitschrift* 267 (1998), S. 649-685; Hartmut Kaelble: *Der historische Vergleich. Eine Einführung zum 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1999; Hartmut Kaelble: »Die interdisziplinären Debatten über Vergleich und Transfer«, in: Ders., Jürgen Schriewer (Hg.): *Vergleich und Transfer. Komparatistik in den Sozial-, Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2003, S. 469-493.

2. Mein Ansatz kann hier an umfangreiche Forschungsprojekte zur historischen Komparatistik und zur europäischen Geschichte anknüpfen. Vgl. die erste Rubrik »Perspektiven, Geschichte und Theorie des Vergleichs« in dem Band von

werde ich dann auf die Bedingungen (il)legitimer Herstellung von Ähnlichkeit eingehen, indem ich expositorische Abhandlungen über »Zigeuner«³ einem literarischen Text gegenüberstelle. Dabei werde ich die Möglichkeit eines Vergleichs zwischen ethnografischen bzw. anthropologischen und literarischen Texten am Beispiel von Herta Müllers *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt* untersuchen.

Den roten Faden dieser Überlegungen bilden Diskurse und Praktiken⁴ der Selbst- und Fremdhheitskonstitution durch Argumentationsmuster ethnischer und sozialer Ähnlichkeit oder Verschiedenheit. Dieses Problem wohnt bereits der Metapher von Äpfeln und Birnen und dem taxonomischen Diskurs der Biowissenschaften inne. Letzterer erzeugt sowohl Familien- und Gattungszugehörigkeiten als auch Fremdheit. Dadurch kommt eine zusätzliche Dimension der Frage nach der Reichweite und Legitimität von Vergleichen ins Spiel, nämlich jene nach ihrem Beitrag zur Hervorbringung abgegrenzter Entitäten wie Deutsche, »Zigeuner« oder Juden: Erst durch den wiederholten Vergleich dieser Gruppen miteinander häufen sich die Anlässe zur Festigung von Merkmalbündeln, die schließlich zu gewerteten Dichotomien erstarren.

Es geht also auf zwei unterschiedlichen Ebenen um Äpfel und Birnen, oder, wenn man so will, um verschiedene Paare von beiden: einmal um die implizite Relevanz von (illegitimen?) Vergleichen für das Aufkommen spezifischer diskurshistorischer Konstellationen – in diesem Falle für Fremdheitsentwürfe, die immer erst durch einen Vergleich zum Selbst zustande kommen. Zweitens geht es um den

Michael Borgolte (Hg.): *Das europäische Mittelalter im Spannungsbogen des Vergleichs. Zwanzig internationale Beiträge zu Praxis, Problemen und Perspektiven der historischen Komparatistik*, Berlin 2002; sowie Helga Schnabel-Schüle (Hg.): *Vergleichende Perspektiven – Perspektiven des Vergleichs: Studien zur europäischen Geschichte von der Spätantike bis ins 20. Jahrhundert*, Mainz 1998.

3. Der Begriff »Zigeuner« wird hier selbstverständlich nicht affirmativ gebraucht; es geht vielmehr darum, diskurshistorische Bedeutungszusammenhänge zu rekonstruieren, in denen genau dieser Terminus mit Praktiken der Inklusion, Exklusion, Verfolgung und schließlich Ermordung verknüpft wurde. So wurde der Begriff »Zigeuner« in historischen Kontexten verwendet, um eine Grauzone zwischen ethnischer und sozialer Fremdheit zu benennen, während Sinti oder Roma heutzutage ethnisch begründete, positiv konnotierte Selbstbezeichnungen sind.

4. Hier sind vor allem Praktiken der anthropologischen Klassifikation angesprochen, die im Zusammenhang mit einer staatlichen Überwachungs- und Verfolgungspraxis stehen; so wurden nach 1900 zunehmend »Mischlinge« als »Asoziale« betrachtet.

Vergleich von unterschiedlichen Fremdheitsentwürfen als wissenschaftliche Methode. Nachdem verfängliche Bereiche der wissenschaftlichen Vergleichbarkeit besprochen werden, komme ich zu einem detaillierten Beispiel, dem Vergleich von Herta Müllers *Fasan* mit den ethnografischen und anthropologischen Texten des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Dabei werde ich zwei Probleme des (illegitimen?) Vergleichens diskutieren: Diachronie und Textsortendifferenz.

*

Im Folgenden möchte ich vor diesem Hintergrund zwei spezifische Varianten des Äpfel-und-Birnen-Problems diskutieren, die sich mit Hilfe von Vergleichen mit dem Problem der Transformation von Fremdheitsentwürfen und Ausschlusspraktiken befassen. Dabei geht es im ersten Fall – ausgehend von einigen Arbeiten Wolfgang Wippermanns⁵ – um einen synchronen Vergleich zweier als »fremd« bezeichneter und ausgegrenzter Gruppen: »Zigeuner« und Juden im Nationalsozialismus, und im zweiten – ausgehend von Leo Lucassen⁶ – um den Vergleich von »Zigeunern« als sozialen Fremden in verschiedenen Epochen.

Eine Ähnlichkeit zwischen »Zigeunern« und Juden in der Verfolgung durch den Faschismus ist durchaus augenscheinlich, es fragt sich allerdings, welche Kontextualisierungen nötig sind, um das Spezifische an der Ermordung der Sinti und Roma deutlich zu machen. An der laufenden Debatte, ob der Massenmord an »Zigeunern« und Juden gleichermaßen als Genozid eingestuft werden kann, wird die Bedeutung und Brisanz der Frage nach illegitimem Vergleichen besonders deutlich. In diesem Kontext kam der Vorwurf auf, der Völkermord an den Juden würde mit jenem an den »Zigeunern« gleichgesetzt und dadurch ersterer relativiert. An der bis heute andauernden Debatte⁷

5. Wolfgang Wippermann: *»Wie die Zigeuner«. Antisemitismus und Antiziganismus im Vergleich*, Berlin 1997; Ders.: *Auserwählte Opfer? Shoah und Porrajmos im Vergleich. Eine Kontroverse*, Berlin 2005.

6. Leo Lucassen: *Zigeuner. Die Geschichte eines polizeilichen Ordnungsbegriffes in Deutschland 1700-1945*, Köln 1996.

7. Ein Versuch, diese Kontroverse zusammenzufassen (verbunden mit einem Plädoyer für den Vergleich) findet sich bei Wippermann (wie Anm. 5). Gegen eine Gleichsetzung argumentieren dagegen Gilad Margalit: *Die Nachkriegsdeutschen und »ihre Zigeuner«. Die Behandlung der Sinti und Roma im Schatten von Auschwitz*, Berlin 2002; Yehuda Bauer: *Rethinking the Holocaust*, New Haven 1998 (dt.: *Die dunkle Seite der Geschichte. Die Shoah in historischer Sicht. Interpretatio-*

wird sichtbar, wie schwierig es ist, zwischen der Feststellung einer Ähnlichkeit und einer Gleichsetzung zu unterscheiden. Eine gut begründete Ähnlichkeit sollte auf jeden Fall Einschränkungen beinhalten sowie die Präzisierung jener Teilbereiche der beiden Vergleichstermini, in denen das Verbindende zu finden ist. Unter Umständen kann der Kontextualisierungsbedarf so umfangreich sein, dass der Erkenntnisgewinn, den die spezifische Gegenüberstellung verspricht, möglicherweise kleiner ist als jener, der durch die Aufarbeitung der jeweiligen diskurshistorischen Kontexte zustande kommt. Ob sich dies im Falle des Vergleichs von Shoa und Porrajmos⁸ so verhält, sei dahingestellt.

Im Falle von Lucassen stellt sich ein anderes Problem. Er geht davon aus, dass es sich bei dem Begriff »Zigeuner« vorrangig um einen durch polizeiliche Verfolgung zustande gekommenen Terminus handelt. Doch auch diese These lässt zunächst einige Fragen offen – etwa, wie gesamtgesellschaftliche Entwicklungen und Leitdiskurse die Professionalisierung der Polizei, die Wahl und Definition der Verfolgten und Beobachteten beeinflusst haben. Zwischen dem »Zigeuner«-Diskurs der Mehrheitsgesellschaft (der auch in der Presse, in Trivialliteratur usw. ausgetragen wird) und dem rechtlich-administrativen bestehen durchaus Wechselwirkungen. Besonders deutlich erkennbar werden diese in den 1920er Jahren, als »Rasse« zunehmend zu einem Leitparadigma der »Zigeuner«-Semantisierung und -Verfolgung wurde.

Meines Erachtens ist, ganz allgemein formuliert, der Hinweis auf Illegitimität häufig dann ein berechtigter Einwand, wenn er auf unzureichende Aufarbeitung der – unterschiedlichen – diskurshistorischen Formationen hinweist, die sowohl durch Diachronie aufkommen als auch durch die Auswahl synchroner Gegenstände, die zwar verwandt, aber eben doch nicht deckungsgleich sind.

Wenig anders verhält es sich in dem zur Metapher gewordenen Vergleich von Äpfeln und Birnen. Kaum jemand würde im Alltagszusammenhang die Diskussion von Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen den Kerngehäusen beider Obstsorten als anstößig emp-

nen und Re-Interpretationen, Frankfurt am Main 2001). Besonders umstritten ist die Position von Günter Lewy: *The Nazi Persecution of the Gypsies*, Oxford 2000 (dt.: »Rückkehr unerwünscht«. *Die Verfolgung der Zigeuner im Dritten Reich*, Berlin 2001).

8. Vgl. hierzu: »The Holocaust 0 Porrajmos«, <http://www.geocities.com/Paris/5121/holocaust.htm> (20.08.05). Kritisch zur Verwendung des Porrajmos-Begriffs äußern sich Lev Tcherenkov und Stéphane Laederich: *The Roma. Bd. 1: History, Language, and Groups*, Basel 2004, S. 236.

finden – anders, wenn bei einem Korb mit sieben Äpfeln und einem weiteren mit fünf Birnen lediglich die Stückzahl, nicht aber die Art der Früchte miteinander in Beziehung gesetzt würde. Dieses Beispiel ist insofern treffend für das gesamte Spektrum an Problemen des Vergleichens, als es nicht nur auf die unterschiedliche Aussagekraft qualitativ oder quantitativ hergestellter Relationen verweist, sondern auch auf das affirmative Aussagepotential des miteinander Verglichenen hinsichtlich der Formierung und Dramatisierung von Differenzen. Der Diskurs der botanischen Taxonomie bringt *malus* und *pyrus* zunächst auf aufwendige Weise zusammen, indem er sie beide der Familie der Rosengewächse und der Unterfamilie der Kernobstgewächse zuordnet und sie als zweikeimblättrige Blütenpflanzen und Bedecktsamer bezeichnet.⁹ Doch derselbe Kontext, der eine vermeintliche gemeinsame Familienzugehörigkeit erzeugt, behauptet auch die schier unüberwindbare Trennung in unterschiedliche Gattungen. Dieser Zusammenhang bringt gewissermaßen die Gegenfrage zum Vorwurf illegitimen Vergleichens ins Spiel, nämlich jene nach der Legitimität feststehender Zusammenhänge von Differenz. Gerade die Naturwissenschaften der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wie etwa die Anthropologie, die Anthropometrie und der naturwissenschaftlich orientierte Zweig der Ethnologie beanspruchten, exakte Stammbäume von Zugehörigkeiten und genealogischer Verwandtschaft von Menschengattungen zu entwerfen.

Somit gaben diese Disziplinen vor, ein Wissen über Ähnlichkeit und Verschiedenheit, Zugehörigkeit und Fremdheit, aber auch allgemein über Vergleichbarkeit von Menschen zu besitzen. Die grundsätzliche Fragwürdigkeit dieses Wissens wurde bereits ausführlich untersucht.¹⁰ Für den hier entfaltenen Zusammenhang ist die gleichzeitige Herstellung von Ähnlichkeiten und Unterschieden zwischen Gattungen von Lebewesen interessant: Diese doppelte Argumentationsfigur benötigt Vergleiche, um Differenz herzustellen, und verbietet sie zugleich – oder verweist sie zumindest in ihre Schranken –, sobald sie allzu sehr Ähnlichkeiten herausstellen. Die Grundstruktur des Äpfel- und Birnen-Verbots offenbart also nicht allein den Wunsch nach eingehender qualitativer Kontextualisierung, sondern beinhaltet semanti-

9. Eine umfassende Hinterfragung der diskursiven Herstellung von Gattungen als Erkenntnismatrices in den Biowissenschaften liefern Mathias Gutmann und Peter Janich: »Species as Cultural Kinds. Towards a Culturalist Theory of Rational Taxonomy«, in: *Theory in Biosciences* 117 (1998), S. 237-288.

10. Vgl. hierzu die demnächst erscheinende Dissertation von Christine Hanke: *Zwischen Auflösung und Fixierung. Zur Konstitution von »Rasse« und »Geschlecht« in der physischen Anthropologie um 1900*.

sche Aufladungen von Grenzen und die Behauptung qualitativer Verschiedenheit.

*

Bei dem Vergleich literarischer und expositorischer Texte, welchem ich mich im Folgenden widme, geht es um die Herstellung von Ähnlichkeit und Verschiedenheit zwischen Gruppen von Menschen, denen Zugehörigkeit und Ausgrenzung entsprechen. Wie bei den Äpfeln und Birnen entsteht das Abgeschlossen-Sein der einzelnen Entitäten erst durch den (impliziten) Vergleich (etwa von Deutschen und »Zigeunern«). Hinzu kommt in diesem Fall die implizite Wertung, die den westeuropäischen Selbstentwürfen des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts noch innewohnte: Ein überlegenes Selbst, welches mit Definitionsmacht nicht nur über sich, sondern über die ganze Welt ausgestattet ist, entwirft sich Fremde und Vertraute mittels der verwissenschaftlichten Argumentation von Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen menschlichen Arten.

Dieses damals Wissenschaftlichkeit beanspruchende Vorgehen gilt heute vor allem deshalb als illegitim, weil es offenkundig in erster Linie der Hervorbringung und Festigung eigener Überlegenheit verpflichtet war und die Begriffsbildung sowie die Hervorbringung der Entitäten, die es miteinander zu vergleichen galt, bereits auf die Erfüllung dieses Ziels gerichtet waren. Somit liegt hier (aus heutiger Perspektive) amoralisches Vergleichen vor, das lediglich der Stabilisierung bestehender hegemonialer Diskurse dient. Die Frage nach Legitimität als moralischer Kategorie¹¹ – oder gewissermaßen nach illegitimen Ansprüchen, die hinter einem Vergleich stehen – wäre, neben den Aspekten der diskurshistorischen Kontextgebundenheit und der Hervorbringung

11. Legitimität als moralische Kategorie leite ich im Zusammenhang der Fremdeheitskonstruktionen aus den *Postcolonial Studies* ab: Dort wird von der Illegitimität des traditionsreichen Vergleichens von einem westlichen/deutschen »Selbst« mit Überlegenheitsanspruch und einem »Anderen«, dessen unterlegener Status als *quod erat demonstrandum* bereits im Vorhinein feststeht, ausgegangen. Der Anspruch der *Postcolonial Studies*, zu verhindern, dass an diesem Paradigma der Wissensproduktion weiter festgehalten wird, ist nicht nur ein wissenschaftskritischer, sondern auch ein moralisch definierter Standpunkt – ebenso wie der Anspruch der Neubewertung von Wissen, welches aus der Perspektive dieses unausgewogenen Vergleichs entstanden ist. Zum Zusammenhang von postkolonialer Theorie, Ethik und Moral vgl. Ryan Douglas Mowat: *Narrative Ethics in Postcolonial Fiction*, Glasgow 2003.

gewerteter Dichotomien, ein dritter Punkt, den es bei der Bewertung aber auch bei der Durchführung problematischer Vergleiche zu berücksichtigen gilt.

Unter diesen Voraussetzungen wird es Ziel des nachstehenden Vergleiches sein, nicht nur Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen der Hervorbringung von Selbst- und Fremdheitsentwürfen in expositorischen und literarischen Texten zu diskutieren, sondern auch, die jeweils unterschiedlichen, textsortenbedingten Modalitäten der Bedeutungsproduktion sowie den jeweiligen moralischen Standpunkt zu reflektieren. Um eine gerade für die Diachronie adäquate – wenn auch notgedrungen knappe – diskurshistorische Kontextualisierung gewährleisten zu können, thematisiere ich die Zusammenhänge zunächst nacheinander, jedoch in zunehmend vergleichender Perspektive.

Ethnografische und anthropologische Texte des 19. Jahrhunderts sind hinsichtlich der Frage nach der Verhandlung von Fremdheitsentwürfen besonders interessant, weil sie an einer diskursiven Schnittstelle zwischen deutungsorientiertem und empirisch begründetem Fremdbegriff stehen: Sie berufen sich sowohl auf Johann Gottfried Herder als auch auf Verfahren, die eine exakte Messbarkeit von Fremdheit beanspruchen. Die erste Richtung mündete im zwanzigsten Jahrhundert in geisteswissenschaftliche Disziplinen wie die vergleichende Literaturwissenschaft ein, die zweite in die naturwissenschaftlich orientierte Ethnologie und Anthropologie. Die »Zigeuner« sind jene Gruppe, der im Zuge der vergleichenden Herausstellung von Eigenem und Fremdem eine ambivalente Rolle zukam. Aufgrund der Schwierigkeiten ihrer Verortung wurden sie zur Projektionsfläche für einen umfassenden Diskurs, an dem Selbst- und Fremdheitsentwürfe jener Zeit offenbar werden.

Zunächst ein ausführlicheres Zitat aus einer anthropologischen Arbeit Isidor Kopernickis (1825-1891). Der Verfasser war ein aus Polen nach Bukarest migrierter Kraneologe, der 1866 zum Vorsitzenden des Museums für Anatomie am Bukarester Colțea-Krankenhaus wurde und dadurch Gelegenheit hatte, an verstorbenen Patienten anthropologische Messungen durchzuführen:

»In der menschlichen Racenkunde im Allgemeinen und in jener der europäischen Bevölkerung insbesondere giebt es kaum einen anderen Gegenstand, welcher dem Anthropologen einen inhaltsreicheren Stoff darbieten würde und so viele wichtige Fragen aufzuregen im Stande wäre, als eben dieses sonderbare halbwilde Landstreichervolk der Zigeuner, dem man im alten Continent allenthalben, vom Ganges bis zum Atlantischen Ocean, begegnet und welches man ungeachtet seiner zahlreichen Namen, deren sehr verschiedene Deutung am besten das

Mysteriöse seines Ursprungs verräth, überall an denselben charakteristischen Zeichen erkennt.«¹²

Die Textstelle zeigt, dass »Zigeunern« zum einen durchaus Attribute der Fremdheit wie etwa ein mysteriöser Ursprung, Wildheit, Nomadentum und soziales Außenseitertum zugewiesen werden. Zum anderen ist aber diese Fremdheitsposition nicht absolut gesetzt, sondern als ein Zwischenstadium dargestellt, welches zu einer Klärung von Selbst- und Fremdheitsentwürfen herausfordert: »Zigeuner« erscheinen als ein eben nur zur Hälfte wildes Volk, das unzählige Fragen aufwirft. Die Grauzone, in der sie verortet werden, wird ebenfalls mittels Relationen von Ähnlichkeit und Verschiedenheit hergestellt.

Der Gruppe werden ähnliche Merkmale zugewiesen, an denen sie angeblich auf der ganzen Welt, in unterschiedlichen Umgebungen erkennbar sein soll. Die Bündelung dieser Merkmale lässt sie, laut Kopernicki, jedoch im Vergleich zur restlichen Bevölkerung als verschieden erscheinen. An dieser Stelle tritt der Anteil der impliziten Vergleiche an der Wissensproduktion über die Fremdheit der »Zigeuner« in den anthropologischen Disziplinen zutage: Es spielen dabei in hohem Maße die Auswahl der Vergleichsgrößen, der Fokus und schließlich die Anspielungen auf altbekannte Argumentationsmuster wie etwa jenes von dem »ewigen Juden« eine wichtige Rolle.

Somit wird erst ein diskursiver Rahmen erzeugt, der eine bestimmte Evidenz nahe legt, sodann erfolgt die eindruckliche Demonstration mittels genauer Messungen. Kopernicki vergleicht »15 männliche und 5 weibliche Schädel«¹³ von »Zigeunern«, von denen er behauptet, sie besäßen »alle Bedingungen einer vollkommen zweifellosen Authentizität«¹⁴, nicht nur untereinander, sondern auch mit Schädeln anderer Menschengruppen, die er als homogen betrachtet.

So finden sich in einer seiner Abbildungen auffallend unterdimensionierte »Zigeunerschädel« synoptisch als »Horizontalcontur«¹⁵ dargestellt (wobei die weiblichen noch kleiner als die männlichen sind). Eingerahmt werden die »Zigeunerschädel« wie auch die übereinander mitgezeichneten griechischen und Hinduschädel von einem größeren und vor allem längeren, der als »deutscher Schädel« bezeichnet wird.

Das Ergebnis der Messungen Kopernickis entspricht in erstaunli-

12. Isidor Kopernicki: »Ueber den Bau der Zigeunerschädel. Vergleichend-kraniologische Untersuchung«, in: *Archiv für Anthropologie* 4 (1872), S. 267-324, hier S. 267.

13. Ebenda, S. 273.

14. Ebenda.

15. Ebenda, S. 316.

chem Maße dem diskursiven Rahmen, den er zu Beginn skizziert: Seine vergleichenden Messungen wollen erweisen, dass die »Zigeuner« in der Tat den Deutschen halb fremd und halb vertraut sind: Sie gehörten angeblich, laut der genau festgehaltenen kraneologischen Messergebnisse, zur großen Familie der »Arier«.¹⁶ Im direkten Vergleich zu den Deutschen besäßen die »Zigeuner« jedoch als inferiorisierende Merkmale eine schlankere Stirn und schmalere Schläfen.

Neben der aus heutiger Sicht von Willkür geprägten Auswahl dessen, was vermessen und verglichen wird (wenig überzeugende Durchschnittsformen ethnisierte Schädelformen) dürfte bei diesem Vergleich wohl die implizite Absicht, nicht nur charakterliche Typologien, sondern auch ethnisierte Hierarchien herzustellen, auf Ablehnung stoßen. Die Wissensproduktion durch kraneometrische Vergleiche erscheint aus heutiger Perspektive als illegitim, ja sogar als abstoßend aufgrund ihrer moralischen Verwerflichkeit.¹⁷

Offensichtlich ist, dass diese Wissensproduktion mit dem ideologischen Ziel der Herstellung eines Referenzrahmens verknüpft ist, innerhalb dessen Machtvorsprünge und Hegemonialität gesichert werden sollen. Es ist daher aufschlussreich, dass unterschiedliche Wissenschaftler des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts die kraneologischen Messergebnisse an den »Zigeunern« im direkten Bezug zueinander kaum infrage stellen. Das einmal entworfene Konstrukt von Rassenfamilien bleibt bestehen, und »Zigeunerschädel« die davon abweichen, werden als Ergebnis der Assimilierung und Durchmischung eines ursprünglich reinen »Zigeunertypus« ausgegeben.

Diesem Problem begegnete der Anthropologe Leopold Glück, der Forschungen an »Zigeunern« in Bosnien vorgenommen hatte¹⁸, etwa

16. Zu vergleichbaren Ergebnissen kommen zahlreiche weitere Anthropologen bzw. Kraneologen. Vgl. etwa Friedrich J. Blumenbach: *Decas altera Collectionis suae craniorum diversarum gentium illustrata*, Göttingen 1793.

17. Diese Verwerflichkeit wird noch deutlicher, wenn man die weitere Entwicklung der an »Zigeunerschädeln« praktizierten Kraneometrie in der Zeit des Nationalsozialismus, vor allem durch den berüchtigten Dr. Robert Ritter bedenkt. Die inkludierende grundsätzliche Einordnung in die Familie der »Arier« verhinderte die Verfolgung und Ermordung von »Zigeunern« bekanntlich nicht; in anthropometrischen Verfahren wurde auf ihre rassische Durchmischung hin argumentiert und daraus Minderwertigkeit und Asozialität abgeleitet. Vgl. für die anthropologischen Arbeiten Robert Ritters während des Nationalsozialismus etwa Robert Ritter: »Die Zigeunerfrage und das Zigeunerbastardproblem«, in: *Fortschritte der Erbpathologie und Rassenhygiene* 3 (1939), S. 1–20.

18. Leopold Glück: *Zur physischen Anthropologie der Zigeuner in Bosnien und der Hercegovina*, Wien 1897.

dadurch, dass er die Untersuchten in zwei Gruppen einteilte: in so genannte »schwarze« und »weiße« »Zigeuner«, wobei erstere angeblich weniger mit anderen einheimischen Bevölkerungsgruppen durchmischt seien und daher dem rassistisch festgemachten Typus des »Zigeuners« eher entsprächen als letztere, die eher den Slawen ähnelten. Dabei bezeichnete er die angeblich durchmischten »Zigeuner« als »weiß«, obwohl er explizit auf ihre ebenfalls dunkle Hautfarbe rekurrierte.

Insgesamt kann festgehalten werden, dass die Versuche, »Zigeuner« zu verorten, ein aufwendiges Dispositiv von Selbstentwürfen (in diesem Falle als Deutsche/»Arier«) auf der einen Seite und ein komplexes, graduell differenziertes Repertoire an Fremdheitskonstruktionen auf der anderen Seite offenbaren. Die Herstellung dieser stammbaumähnlichen fiktiven Verwandtschafts- bzw. Fremdheitsverhältnisse fußt, so mein Zwischenfazit, in nicht unerheblichem Maße auf illegitimen Vergleichen.

Nicht nur anthropologische Arbeiten, sondern auch weitere expositorische Texte mit dem Anspruch der Wissenschaftlichkeit partizipierten an dem Diskurs über die »Zigeuner« als eine Art »Vor-Arier«, so beispielsweise Heinrich von Wlislocki, der in umfassenden Monographien und zahlreichen Aufsätzen die transsilvanischen »Zigeuner« beschreibt.

Zu den übergeordneten Zielen der Forschungen Wlislockis zählte, durch die angebliche »echte Volkstümlichkeit«¹⁹ der »Zigeuner« Einblicke in so genannte urheimatliche, indische Zustände zu gewähren. Dabei setzte er den Gedanken der »arischen« Stämme voraus, und bestätigte das Konstrukt von Indien als Urheimat der Deutschen. Die »Zigeuner«, und insbesondere die »Wanderzigeuner«, bei welchen sich die alten Bräuche angeblich besonders gut erhalten haben, bieten dem deutschen Zielpublikum somit eine Art Spiegel eines eigenen früheren Entwicklungsstadiums, in welches die Mythen des »Urheimatlich-Indischen« noch hineinschimmern.

Bei Wlislocki werden »Zigeuner« und deren mündlich überlieferte Literatur in einen sehr genau definierten diskursiven Chronotopos verschoben, nämlich in jenen der »Kindheit« des deutschen Volkes. Ihre Anschauung soll gewissermaßen der Erholung des (typisierten männlichen, deutschen, dichterisch begabten) Forschers dienen, gleichzeitig fungiert sie als inspirierendes Moment zur dichterischen Verklärung der eigenen, deutschen Vergangenheit. Diese doppelte Funktionalisierung geht einher mit den Bemühungen, sowohl mittels exakter Mess-

19. Heinrich von Wlislocki: Vom wandernden Zigeunervolke, Hamburg 1890, S. 51.

verfahren, wie etwa bei Kopernicki und Glück, als auch mit Hilfe vergleichender Mythologie, wie hier bei Wlislöcki, ein durchaus zielgerichtetes diskursives Netz an Ähnlichkeiten und Unterschieden zu entwerfen. Genau in dieser Zielorientierung, nämlich der Instrumentalisierung der »Zigeuner« zum Zwecke retrospektiver Selbstspiegelung und Selbsterhebung, liegt auch die Problematik der hier besprochenen vergleichenden Verhandlungen von Selbst- und Fremdeitsentwürfen.

*

Anders verhält es sich mit Herta Müllers Text *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt*.²⁰ Die Erzählung erschien zuerst 1986 in Berlin. Bei Müller sind »Zigeuner« als Figuren Teil eines komplexen, multireferentiellen Netzes aus Verweisen und Bezügen, die ebenfalls Selbst- und Fremdeitsentwürfe verhandeln, ohne jedoch einem *quod erat demonstrandum* untergeordnet zu sein. »Zigeuner« werden auch hier als Gruppe dargestellt, die fremd ist und die banatdeutschen Bewohner, aus deren Perspektive der Text geschrieben ist, befremdet.

Die Banatdeutschen, darunter der Protagonist Windisch und seine Tochter Amalie, sind im Begriff, in die Bundesrepublik auszuwandern, ohne diesen Umbruch jedoch als Möglichkeit zum Aufbrechen ihres bornierten Menschen- und Weltbildes nutzen zu können. Obgleich sie Teil einer Minderheit sind, gehen diese Protagonisten wie selbstverständlich von ihrer eigenen Überlegenheit gegenüber anderen Bevölkerungsgruppen wie etwa den »Zigeunern« oder den »Walachen«, wie sie die Rumänen abfällig bezeichnen, aus. Eine »kleine Zigeunerin aus dem Nachbardorf«²¹ kauft den auswandernden Banatdeutschen alten Hausrat ab²² oder lässt betrunkene Männer in der Dorfkneipe für Geld unter ihren Rock sehen.²³

»Zigeuner« werden dabei nicht, wie die Banatschwaben, als Individuen dargestellt, sondern, auf den ersten Blick ähnlich wie im »Zigeuner«-Diskurs der Anthropologie und Ethnologie um 1900, typisiert. Auch die ihnen zugewiesene Rolle scheint zunächst vergleichbar zu sein. In Herta Müllers *Fasan* gehören »Zigeuner« zur Dorfgemeinschaft dazu und beteiligen sich an den Tauschprozessen und Waren-

20. Vgl. hierzu auch Iulia-Karin Patrut: *Schwarze Schwester – Teufelsjunge. Ethnizität und Geschlecht bei Paul Celan und Herta Müller*, Köln 2006, S. 126-154.

21. Herta Müller: *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt*, Hamburg 1995, S. 63.

22. So im Kapitel »Zigeuner bringen Glück«. Ebenda, S. 99-101.

23. So im Kapitel »Zehn Leik«. Ebenda, S. 63-65.

kreislaufen. Gleichzeitig wird ihnen aber eine dezidiert subalterne Position zugewiesen. An »Zigeuner« werden auch alte Gegenstände und Kleider, die sonst niemand mehr verwenden möchte, verschenkt: »Da liegen noch ein Haufen alter Kleider rum für die Zigeuner«²⁴ – und somit befinden sie sich auf dem untersten Platz in der gesellschaftlichen Hierarchie.

Der implizite Vergleich, dessen Ergebnis die Aufwertung der Banatdeutschen sein soll, wird gar nicht erst ausgesprochen. Auf der anderen Seite erfolgt aber, wieder scheinbar ganz ähnlich wie im anthropologischen und ethnologischen Diskurs, eine funktionalisierte positive Besetzung der mit »Zigeuner« bezeichneten Menschen. Ihnen wird eine wohltuende Wirkung für die Banatdeutschen zugewiesen: »Zigeuner bringen Glück«²⁵, so heißt es, und dies ist der (unausgesprochene) Grund – so könnte man den Text deuten –, weshalb die sozialen Kontakte der Banatdeutschen zu »Zigeunern« überhaupt bestehen.

Erwartbar wäre hier also auf den ersten Blick eine ähnliche Konstellation, wie ich sie am Beispiel von Wlislöcki und Kopernicki beschrieben habe: Ein deutsches Selbst mit kolonialem Bewusstsein steht im Vergleich zu einer prototypischen »Zigeuner«-Fremdheit, die letztlich den banatdeutschen Selbstentwurf stabilisiert und zusätzlich einen bestimmten Nutzen einbringen soll. Der Text sperrt sich bei näherer Betrachtung einem solchen Schluss, obgleich im Zuge einer oberflächlichen Lektüre die Herstellung einer solchen Analogie zu den weiter oben besprochenen Fällen nahe liegen könnte. Dabei erweist sich weniger der Vergleich selbst, sondern vielmehr die Behauptung der Ähnlichkeit mit den Fremdheitsentwürfen der anthropologischen und ethnologischen Diskurse des ausgehenden 19. Jahrhunderts als unzutreffend. Gründe dafür sind zum einen die spezifische diachrone Situation und zum anderen – und dieses ist der weitaus gewichtigere Grund – die Literarizität von Herta Müllers Erzählung. Der erste Einwand ist einleuchtend: »Zigeuner« um 1900 als halbexkludierte, nützliche Außenseiter darzustellen, ist etwas anderes, als eine auf den ersten Blick ähnliche Repräsentation in den achtziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts. Die Massenermordungen während des Nationalsozialismus mahnen vor der Fortführung, aber auch vor der Neuerfindung exkludierender Fremdheitsentwürfe; übergeht eine Darstellung diese mahnende Erinnerung und auch die damit einhergehenden wissenschaftlichen Debatten, unterscheidet sie sich dadurch maßgeblich von den vorangegangenen, zumal bei der späteren das Wissen um den Gewalt-

24. Ebenda, S. 101.

25. Ebenda.

charakter hierarchisierender Vergleiche zwischen Menschen vorausgesetzt werden kann.

Diese mit den spezifischen historischen Veränderungen begründete Einschränkung der Suche nach Ähnlichkeiten zwischen »Zigeuner«-Fremdheitsentwürfen wird jedoch in ihrer Relevanz noch überboten durch den Unterschied zwischen beiden hier thematisierten Textsorten. Anthropologische und ethnologische Arbeiten beanspruchen als expositorische Texte, dass die in ihnen enthaltenen Selbst- und Fremdheitsentwürfe Ergebnisse wissenschaftlicher Forschung sind. Sie geben vor, durch die Verortung der »Zigeuner« im Modus des inkludierenden Ausschlusses lediglich eine bereits vorhandene, reale Situation aufzugreifen und zu benennen.

Anders die Erzählung Herta Müllers. Diese nützt die spezifischen Möglichkeiten der Literarizität, indem sie die unbeirrbare Arbeit der banatdeutschen Figuren am Entwurf eines überlegenen Selbst im Kontrast zu einem minderwertigen Fremden als hoch problematisches Projekt vorführt. Der Text beinhaltet zahlreiche Signale, die gegen eine affirmative Teilhabe an Diskursen der Ausgrenzung von »Zigeunern« sprechen. Die Vergleiche, welche die banatdeutschen Protagonisten durchführen, um Menschen zu klassifizieren, beinhalten so viel ungeschönte diskursive Gewalt, dass eine unterschwellige moralische Verurteilung ihrer Denkmuster mit ausgesagt wird. Über die Menschen, die in einer hauptsächlich von Rumänen bewohnten Gegend leben, sagt der banatdeutsche Kürschner:

»Nur Weiber, Windisch, ich sag dir, Weiber gibt's dort. Die haben einen Schritt. Die mähen rascher als die Männer.« Der Kürschner lachte. »Leider Gottes«, sagte er, »sind es Walachinnen. Im Bett sind sie gut, aber kochen können sie nicht wie unsere Fraun.«²⁶

An dieser Stelle wird in der Erzählung das problematische Vergleichen zum Zweck der Bestätigung eines Diskurses, der mittels der Kategorien Ethnizität und Geschlecht hegemonial strukturiert ist. Der Ausnahmefall der schneller mähenden Frau – übrigens auch eine Anspielung auf den Tod als »weiblich« codierte Bedrohung – wird konterkariert durch den Verweis auf Geschlechtsverkehr als regulierendes Moment einer außer Frage stehenden Hierarchie von »männlich« und »weiblich«. Durch den Verweis auf häusliche Arbeiten und vor allem durch den Vergleich mit banatdeutschen Frauen werden die »Walachinnen« noch weiter aus dem (mit Definitionsmacht ausgestatteten) Kollektiv der banatdeutschen Männer verstoßen. Die Erzählung legt

26. Ebenda, S. 22.

durchaus mittels eingestreuter Anspielungen historische Bezüge dieses Vergleichens zum Zwecke der Selbsterhöhung offen, etwa wenn die Frau des Protagonisten Windisch die frühere Nicht-Zugehörigkeit zur Waffen-SS als Ausnahme und Makel eines Dorfeinwohners auslegt.²⁷ Auch an weiteren Stellen beinhaltet der Text Hinweise auf die Befangenheit der banatdeutschen Protagonisten in einem Dispositiv der Selbsterhöhung und Hervorbringung abgewerteter Fremdheitsentwürfe – in Kontinuität zu der eigenen nationalsozialistischen Vergangenheit:

»Das Loch auf Windischs Zunge füllt sich langsam. »Der Kürschner hat immer gesagt«, sagt Windisch, »in Amerika sind die Juden am Ruder.« »Ja«, sagt der Nachtwächter, »die Juden verderben die Welt. Die Juden und die Weiber.«²⁸

Durch das Vorführen des plumpen Antisemitismus und Sexismus der Protagonisten wird hier ihr Urteilsvermögen generell in Zweifel gezogen. Die Vergleiche, mittels derer sie Menschen zu hierarchisieren versuchen, können somit auch als ungültig gedeutet werden. Darin besteht ein gravierender Unterschied zu den Fremdheits- und »Zigeuner«-Diskursen der hier besprochenen ethnologischen und anthropologischen Texte, deren Ähnlichkeits- und Verschiedenheitskonstrukte affirmativ wirken, weil ein übergeordneter Kontext, der den Vorgang der Klassifizierung problematisiert, in diesen Texten nicht angelegt ist. Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass bei Wlisslocki, Kopernicki und Glück »Zigeuner« lediglich die Rolle des hilflosen, passiven Objekts wissenschaftlichen Vergleichens zukommt. Demgegenüber ist die »Zigeunerin« in Herta Müllers Erzählung weit widerständiger. Sie behält, bezogen auf den Diskurs, der sie im Vergleich zu Banatdeutschen und Männern abwertet, sogar die Position des letzten ironischen Lachens:

»Die Zigeunerin hebt den Rock. Der Traktorist trinkt sein Glas aus. Die Zigeunerin nimmt den Geldschein vom Tisch. Sie ringelt den Zopf um den Finger und lacht.«²⁹

Diese Passage könnte man als Darstellung der Absurdität des verhängnisvollen Kreislaufs des Vergleichens, Abwertens, Verdrängens und Begehrens ansehen. Der »kleine[n] Zigeunerin«³⁰, die gleich zweifach Gegenstand dieses Kreislaufs ist, wird aber nicht, wie in den ethnogra-

27. Ebenda, S. 30.

28. Ebenda, S. 77.

29. Ebenda, S. 63.

30. Ebenda.

fischen und anthropologischen Diskursen, der Subjektstatus und die Definitionsmacht über die Situation abgesprochen. Sie gestaltet die Szene vielmehr mit, indem sie lacht – möglicherweise über die Wechselbeziehung von Fremdheitskonstruktionen und Begehren, die ihre Erscheinung als »Zigeunerin« und ihr Geschlecht, das sie vorzeigt, ohne ihr Zutun zum unerhörten Ereignis werden lässt. Durch ihr mögliches Mehrwissen und ihre Haltung führt die »Zigeunerin« gleichzeitig die Unstimmigkeiten dieses Wahrnehmungsdispositivs vor.

Das Moment der Literarizität der Erzählung ist auch maßgeblich dafür, dass sie nicht auf einen eindeutigen, bereits feststehenden referentiellen Rahmen, auf den zahllose weitere Texte verweisen, zurückgeführt werden kann. Meines Erachtens ist es also nicht illegitim, einen einzelnen literarischen Text mit mehreren expository Texten, welche ihrerseits aus der gleichen Zeit stammen, zu vergleichen. Letztere beziehen sich in der Regel durch ihren affirmativen Verweis zur Wissensproduktion auf ein und denselben diskursiven Rahmen, während ein komplexer literarischer Text wie Herta Müllers *Fasan* ein eigenes, einmaliges Netz an Aussagen und Gegenaussagen erzeugt, die einer – prinzipiell ergebnisoffenen – Interpretation bedürfen.

*

Abschließend lässt sich also festhalten, dass eine Hinterfragung von Vergleichen nicht bei der Auswertung beider ausgewählter Gegenstände enden muss, sondern vielmehr durch die Untersuchung impliziter oder expliziter Vergleiche, welche zur Konstituierung der ins Visier gefassten Pole beigetragen haben, fortgeführt werden kann. Doch darüber hinaus ermöglicht vermutlich ein jeglicher sorgfältig kontextualisierter Vergleich neue Erkenntnisse – sei es auch, dass der größere Erkenntnisgewinn nicht durch die Gegenüberstellung selbst, sondern durch die hinführende Analyse und Interpretation der beiden Gegenstände zustande kommt.

Schließlich wären die mehr oder minder produktiven Kurzschlüsse anzusprechen, die sich aus der nicht kontextualisierten Gegenüberstellung zweier Texte ergeben. Vergleicht man etwa die Schädelvermessungen, welche »Zigeuner« als minderwertige Bastarde diffamieren mit Herta Müllers Passagen über »Zigeuner« unter den Prämissen der Ausblendung von Textsortendifferenz und Diachronie, ergeben sich unterschiedliche Bedeutungszusammenhänge: Ignoriert man die Literarizität des *Fasan*, können Herta Müllers Ausführungen (fälschlicherweise) sogar als Steigerung des diskriminierenden Blicks auf »Zigeuner« verstanden werden. Die »Zigeunerin« wäre nicht mehr die

selbstironisch handelnde Gestalt, die eine machtasymmetrische Situation meistert, ohne Entwürdigung zu erleben, sondern geradezu eine Ausgeburt schlimmster anthropometrischer und rassehygienischer Diskurse des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Die angesprochenen Texte berichten vom angeborenen Schwachsinn, der moralischen Verkommenheit und den sexuellen Exzessen weiblicher »Zigeunermischlinge«. Ohne eine Berücksichtigung von Literalität und Ironie würde auch Herta Müllers Text diese Diskurse bestätigen.

Wenn man umgekehrt diese rassehygienischen bzw. anthropometrischen Texte als Einschub in die Erzählung Herta Müllers imaginiert, würden sich die – ganz offensichtlich sinnwidrigen – seitenlangen Listen mit Längen-Breiten-Indizes der »Zigeunerschädel« sowie die Beschimpfungen als kriminell oder die Stilisierungen als Wilde recht gut in das Szenario der Selbstentlarvung menschenverachtender Diskurse eingliedern lassen. Der Versuch einer solchen Textmontage verwechselt jedoch die künstlerische Kritik an Rassismus und gewaltträchtiger Selbstüberhebung mit jenen rassistischen, menschenverachtenden Diskursen selbst.

Aus dem Rahmen (ge-)fallen.

Tableaux vivants in Goethes

Wahlverwandtschaften und bei Vanessa Beecroft

ALEXANDRA TACKE

Ende des 18. Jahrhunderts war die skandalumwitterte Lady Hamilton in Neapel für ihre zahlreichen *attitude parties* bekannt, in denen sie sich selbst als lebendes Kunstwerk inszenierte und in einem Wechsel pantomimischer Posen und Gebärden eine Vielzahl von kulturellen Frauenbildern verkörperte. Eine mit den Attitüden und Maskeraden der Lady Hamilton durchaus verwandte Praxis der Verkleidung als Gesellschaftsspiel stellte zudem das *tableau vivant* dar, das als »lebendes Bild« mit Hilfe kostümierter Modelle, oft unter der Leitung eines Architekten oder Theaterregisseurs, bekannte Gemälde nachempfand. Nicht selten wurden die *tableaux vivants* mit einem aufwendigen Rahmen umgeben, um so eine gemäldeähnliche Wirkung zu erzielen. Denn im Gegensatz zum Theater sollte das *tableau vivant* »wie sein Vorbild Bild sein, also nicht nach links oder rechts ausufern«.¹ Dazu musste es »eindeutig durch einen Rahmen begrenzt werden«.² Die *tableaux vivants* erforderten also »eine Bühne, beziehungsweise einen Sockel, einen Rahmen und einen Vorhang und präsentier[t]en sich so als abgeschlossenes »Kunstwerk«. Damit soll[te] die Möglichkeit einer Bilderzählung mit darstellerischen Mitteln – über den Rahmen hinaus – bewusst ausgeschlossen werden.«³ Bild- und Betrachterrealität soll-

1. Sabine Folie, Michael Glasmeier: »Atmende Bilder. Tableau vivant und Attitüde zwischen »Wirklichkeit und Imagination««, in: Dies. (Hg.): *Tableaux vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*, Wien 2002, S. 9-52, hier S. 18.

2. Ebenda.

3. Birgit Jooss: »Lebende Bilder als Charakterbeschreibungen in Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften*«, in: Gabriele Brandstetter (Hg.): *Erzählen und*

ten räumlich sowie ästhetisch strikt voneinander getrennt bleiben. Die »ästhetische Grenze« galt es streng zu wahren, schließlich sollten Sein und Schein, Wirklichkeit und Illusion, Realität und Fiktion für alle Beteiligten klar voneinander unterscheidbar bleiben. Es ging also um die Erzeugung eines imaginierten Bildraums, der dem Publikum nicht länger als zwei bis drei Minuten gezeigt wurde, da sonst das »lebende Bild« durch zu starkes Atmen oder Wackeln der Darsteller zu lebendig zu werden drohte. Das zeitliche Moment der *tableaux vivants* war somit »auf ein Minimum reduziert, fast schon auf den Augenblick. [...] Knap- per hat sich für den Betrachter noch keine Kunstform je formuliert.«⁴

Auch Goethe zählte in Weimar zu den Arrangeuren dieses neuartigen Gesellschaftsspiels.⁵ Nachhaltig geprägt hatte ihn dabei vor allem eine Begegnung mit Lady Hamilton auf seiner *Italienischen Reise*. Entzückt von ihren Entschleierungskünsten⁶ missfiel Goethe jedoch, wenn »jene schöne Unterhaltende« den Mund öffnete, rezitierte oder gar sang.⁷ Eine stumme, statuenhafte Lady Hamilton, die ihre Bildhaftigkeit nicht durch Sprechen oder Gesang durchbrach, hätte Goethe bevorzugt.

Jahre später verarbeitete Goethe seine damaligen Eindrücke in dem Roman *Die Wahlverwandtschaften* (1809), in dem insbesondere Luciane durch eine enorme Lust an Verkleidungen charakterisiert und dadurch in die unmittelbare Nähe zu den exzessiven Maskeradekünsten der Lady Hamilton gerückt wird. Diese Lust, sich selbst zur Schau zu stellen und Bilder »nachzuäffen«, kann das »Affenwesen« Luciane vor allem in der Inszenierung von drei großen *tableaux vivants* ausleben, die im zweiten Teil der *Wahlverwandtschaften* detailliert beschrieben werden. Doch dazu später mehr, wenden wir uns zunächst Lucianes Stiefschwester und Antipodin zu, der schweigsamen Otilie.

Wissen. Paradigmen und Aporien ihrer Inszenierung in Goethes »Wahlverwandtschaften«, Freiburg im Breisgau 2003, S. 111-136, hier S. 115.

4. Vgl. Folie, Glasmeier: *Atmende Bilder* (wie Anm. 1), S. 12.

5. Vgl. Birgit Jooss: *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin 1999.

6. Vgl. dazu Johann Wolfgang von Goethe: »Italienische Reise«, in: Ders.: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Bd. 7, Bielefeld 1957, S. 63-460, hier S. 226f.

7. Ebenda, S. 321.

Das tableau als tombeau

Den drei *tableaux vivants*, in denen sich Luciane selbst in Szene setzt, bleibt die zurückhaltende Ottilie fern. Lediglich am Rande als Zuschauerin findet Ottilie Erwähnung. Doch auch wenn sie bei den beschriebenen *tableaux vivants* außen vor bleibt, zeichnet sie sich dennoch ebenso durch Bildaneignung aus, die letztendlich sogar tödlich enden und aus ihr eine Art Dornröschen im Sarg machen wird. Aber auch schon zuvor wird Ottilie im Roman immer wieder als engelsgleich beschrieben oder explizit in die Nähe von Madonnendarstellungen gerückt. Am Ende des Romans inszeniert sie der Architekt, der zuvor die *tableaux vivants* mit Luciane arrangiert hatte, dann auch in einem Weihnachtsbild als jungfräuliche Muttergottes mit Kind. Themenkomplexe wie Bildaneignung und -auflösung, Erstarren und Verstummen sowie (Hunger-)Tod werden im Roman gerade an der Anorektikerin Ottilie verhandelt.

Die Magersucht und das Schweigen Ottiliens symbolisieren gleichermaßen ihr Begehren, der symbolischen Ordnung buchstäblich zu ent-sagen. Denn indem sie die Nahrungsaufnahme verweigert und schweigt, wehrt Ottilie sich dagegen, eine buchstäblich Beschriebene bzw. Be-sprochene zu sein, wie Jochen Hörisch dargelegt hat:

»Indem sie gleichzeitig Speise und Sprechen verweigert, unterläuft sie die Ordnung des Einander-Überpalierens und Überexponierens, wird gleichwohl deren oberstes Opfer und partizipiert schließlich doch am Triumph jeden wahren Opfers: selbst zu dem Zeichen zu werden, dem das Opfer gilt.«⁸

Ottilie verzehrt sich im doppelten Wortsinne und wird doch bis zum Schluss nichts genossen haben, da das, was sie begehrt, niemals wieder existentiell einholbar sein wird. So verzehrt sie sich auch weniger nach dem bezeichnenderweise immer noch kindlich gebliebenen Eduard als nach einer Rückgewinnung jener unwiederbringbaren symbiotischen Mutter-Kind-Dyade, die sie selbst im Weihnachtsbild als jungfräuliche Muttergottes mit Kind figuriert. Ihr Begehren und Verzehren gleicht dabei einem Unterfangen, das niemals glücken kann, da hilft auch kein Sträuben gegen die Grammatik⁹ und kein Verbannen des

8. Vgl. Jochen Hörisch: »Die Höllenfahrt der bösen Lust« in Goethes Wahlverwandtschaften. Versuch über Ottiliens Anorexie«, in: Norbert W. Bolz (Hg.): *Goethes Wahlverwandtschaften. Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur*, Hildesheim 1981, S. 308-322, hier S. 310.

9. So heißt es am Anfang des Romans in der Beilage des Gehülfen: »Man hat über ihre Handschrift geklagt, über ihre Unfähigkeit, die Regeln der Gramma-

Miniaturbildes vom Vater¹⁰, denn ein *Drittes* oder sogar ein Vermittler scheint sich in den *Wahlverwandtschaften* zwischen alles und alle zu schieben.¹¹

Die Tränen, die Otilie im Weihnachtsbild vergießt, zeigen, dass auch sie um jenen unwiederbringlichen Verlust weiß, ja vielleicht sogar offen darum trauert. So heißt es im Roman: »[I]hre Augen füllten sich mit Tränen, indem sie sich zwang, immerfort als ein starres Bild zu erscheinen.«¹² Durch ihre Tränen wird das starre Bild der Mutter-Kind-Dyade, das sie zu verkörpern versucht, getrübt und befleckt. Genau genommen *treten* die Tränen aus dem Rahmen und *verflüssigen* das eigentlich als starr angelegte Bild. Indirekt inserieren die Tränen in das Bild dadurch das Wissen um Vergänglichkeit, Auflösung und Tod, das normalerweise nicht in Madonnen-, sondern in Pietadarstellungen Ausdruck findet. Zu fragen ist und bleibt deshalb, ob die Tränen Ottiliens nicht vielleicht so etwas wie eine Art *punctum* sind: Also genau jener kleine Fleck, jenes Zufällige, das *besticht* und aus dem Rahmen tritt.¹³

Zu einem Bild zu werden, kann tödlich enden, das zeigt insbesondere der Schluss der *Wahlverwandtschaften*, wo die tote Otilie in einem gläsernen Sarg zur Kapelle getragen wird. Das Glas als Ideal der Transparenz gibt dabei allerdings nichts weiter preis als das, was es zeigt: Otilie als reiner Signifikant, als leeres, totes Zeichen, wodurch genau das bezeichnet wird, was jedem Bild/Zeichen eignet, nämlich durch eine ontologische Leere gekennzeichnet zu sein. »Aus der Zerstörung der traditionellen symbolischen Ordnung entsteht eine Situation«, wie David Wellbery konstatiert,

tik zu fassen.« (Johann Wolfgang von Goethe: *Die Wahlverwandtschaften*, Frankfurt am Main 1972, S. 32.)

10. Vgl. dazu Jochen Hörisch: »Mit dem Bild ihres Vaters verdrängt Otilie die Erinnerung an jene paternale Funktion, die die Mutter-Kind-Dyade sprengt und dadurch in die infantile (sprachlose) Symbiose Bedeutsamkeit einbrechen lässt. [...] Der Vater, der zu Kind und Mutter hinzutritt, Ermahnungen, Verbote, Sprachregelungen instituiert, auf die Sprach-Individuation des infans dringt und so für den Einfall von Bedeutsamkeit in die infantil imaginäre Wunschwelt sorgt [...]« (Hörisch: *Die Höllenfahrt der bösen Lust* [wie Anm. 8], S. 314).

11. So heißt es schon am Anfang des Romans: »Nichts ist bedeutender [...] als die Dazwischenkunft eines Dritten.« (Goethe: *Die Wahlverwandtschaften* [wie Anm. 9], S. 16).

12. Ebenda, S. 164.

13. Vgl. Roland Barthes: *Die helle Kammer*, Frankfurt am Main 1989, S. 35f.

»in der das menschliche [...] Begehren sich auf einen unendlich entfernten und damit unerreichbaren Gegenstand richtet, den es allerdings nur im Imaginären, im Bilde hat (>besitzt<). Das heißt aber, es hat (>besitzt<) ihn nicht, denn das Bild ist durch eine ontologische Leere gekennzeichnet, setzt die Abwesenheit seines Gegenstandes voraus.«¹⁴

Auf jene ontologische Leere eines jeden Bildes/Signifikanten weist in den *Wahlverwandtschaften* allerdings nicht nur der schwindende bzw. tote Körper Ottiliens hin, sondern die Bilder generell werden im Roman als »Denkmale« bezeichnet: »[S]ie weisen auf den fürs Bildsein konstitutiven >Tod< des Gegenstandes hin. In dem verlockenden Bild selbst, in dem das Subjekt die Totalität [...] zu haben wähnt, steckt ein Totes«, wie David Wellbery schreibt.¹⁵ Überspitzt formuliert ließe sich sagen, dass es bei Goethe in erster Linie die Signifikanten/Bilder selbst sind, die als von den Symptomen der Magersucht befallene vorgeführt werden, d.h. von Verfall, Abwesenheit und Tod.

Auch das *tableau vivant* zeichnet sich durch eine prekäre Zwitter-situation zwischen Leben und Tod, Verlebendigung und Erstarrung aus, denn versucht es einerseits, »toten« Kunstwerken neues Leben einzuhauchen, so zwingt es andererseits die Ausführenden in eine Art »Toten«-starre, indem es sie rahmt und zu einem gefrorenen Bild werden lässt. Das *tableau vivant* ist eine paradoxe »Belebung als Mortifikation«¹⁶, weshalb auch aus dem *tableau* nicht nur ein Denkmal, sondern auch ein Grabmal/*tombeau* werden kann, durch das einem blitzartig die Abwesenheit, die Leere und der Verlust ins Auge stechen kann, wobei wir allerdings fast immer, wie Georges Didi-Huberman konstatiert, vor diesem *tableau/tombeau* selbst zu Fall kommen (*tomber*):

»Vor dem Grab (tombeau) komme ich also selbst zu Fall (je tombe), Angst befällt mich – [...]. Es ist die Angst, auf den Grund – an (die) Stelle – dessen zu blicken, was mich anblickt, die Angst davor, der Frage ausgeliefert zu sein, zu wissen (in Wirklichkeit: nicht zu wissen), was aus meinem eigenen Körper wird, zwischen

14. David E. Wellbery: »Die Wahlverwandtschaften«, in: Paul Michael Lützel, James E. McLeod (Hg.): *Goethes Erzählwerk. Interpretationen*, Stuttgart 1985, S. 291-316, hier S. 300f.

15. Ebenda.

16. 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 im Breisgau 2003, S. 187-205, hier S. 198.

seinem Vermögen, ein Volumen zu bilden und seiner Fähigkeit, sich der Leere darzubieten, sich zu öffnen.«¹⁷

Von wegen *tableau rasa*, das *tableau vivant* lebt!

Verebbte nach dem *tableaux-vivants*-Boom der Goethezeit langsam die Lust an der Aufführung von »lebenden Bildern«, so geriet das *tableau vivant* jedoch niemals völlig in Vergessenheit. Gerade mit dem Aufkommen der neueren Medien wie der Fotografie und dem Film erfuhr es ganz neue Ausformungen. So ließ z.B. Susan Sontag unlängst in ihrem Roman *Der Liebhaber des Vulkans*¹⁸ die »lebenden Bilder« der Lady Hamilton wieder aufleben und verarbeitete den Besuch Goethes in Neapel, wobei sie offen ließ, ob es sich bei den (Selbst-)Inszenierungen der Lady Hamilton um erste Emanzipierungsversuche oder eher um Vorläufer des Striptease handelt. Dass gerade die Autorin, die sich vermehrt mit dem fotografischen Medium auseinandergesetzt und dieses theoretisch reflektiert hat, nun in einem Roman auch dem *tableau vivant* zuwendet, erscheint nahe liegend. Schließlich wies und weist insbesondere die Fotografie eine große Affinität zum *tableau vivant* auf. Als erstarrter Augenblick scheint es geradezu das augenblickliche Klicken der Kameralinse vorwegzunehmen. Gebannt auf eine Fotografie, reflektiert das *tableau vivant* unweigerlich jenen melancholischen Moment des »Es-ist-so-gewesen« (Barthes), das jeder Fotografie eignet. So ist die Fotografie, wie Roland Barthes in seinem Buch *Die helle Kammer* schreibt, »eine Art urtümlichen Theaters, eine Art von ›Lebendem Bild‹«. ¹⁹ Sie »ist das lebendige Bild von etwas Totem«. ²⁰ In ihr »zeigt sich die Stilllegung der ZEIT nur in einer maßlosen, monströsen Weise: die ZEIT stockt (daher die Beziehung zum LEBENDEN BILD, dessen mythisches Grundmuster das Einschlafen Dornröschens ist)«. ²¹

Es mag unter anderem diese starke Selbstreflexivität sein, die das *tableau vivant* als Bildinhalt einer Fotografie mit sich bringt, weshalb sich viele Gegenwartskünstler wieder für das *tableau vivant* interessieren. Vanessa Beecroft, Gilbert & George, Bettina Rheims, Cindy Sherman, Bill Viola und Jeff Wall, um nur einige zu nennen, haben sich

17. Georges Didi-Huberman: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, München 1999, S. 21.

18. Vgl. Susan Sontag: *Der Liebhaber des Vulkans*, Frankfurt am Main 1996.

19. Barthes: *Die helle Kammer* (wie Anm. 13), S. 88f.

20. Ebenda, S. 41.

21. Ebenda, S. 101.

gleichermaßen in den letzten Jahren dem Verfahren des *tableau vivants* zugewandt. Mal dient es ihnen als perfekte Zitier- und Reproduktionskunst, um bekannte Bildinhalte nachzustellen, dann wieder nutzen sie es, um sich selbst als *living sculptures* in Szene zu setzen. Auffällig ist, dass dabei auch bei ihnen – wie schon bei Goethe in den *Wahlverwandtschaften* – besonders häufig die Verkörperung, d.h. die körperliche Einverleibung und Inkorporierung, von Bildern mit der Nahrungsaufnahme bzw. -verweigerung analogisiert wird. Man denke z.B. an den Film *The World of Gilbert and George* (1981), in dem es nicht nur um Männlichkeitsbilder, sondern auch immer wieder um Nahrungsaufnahme, um die Essenskultur der Zeit und um Ekel geht.²²

Unter den gerade genannten Künstlern, die sich mehr oder weniger alle für einen produktiven Vergleich mit Goethes *Wahlverwandtschaften* anbieten würden, stellt die italienische Gegenwartskünstlerin Vanessa Beecroft jedoch eine Ausnahmeerscheinung dar. Denn im Gegensatz zu den anderen Künstlern, arbeitet Beecroft vorwiegend mit dem *tableau vivant* und lässt es in ihren mehrstündigen Performances lebendig werden. Zudem verbindet sie in ihren Performances Themenkomplexe wie Magersucht, Verstummen, Bildwerdung und -auflösung, wie sie schon Goethe in seinen *Wahlverwandtschaften* in der magersüchtigen Otilie zusammengeführt hat. Die Chemie zwischen Goethe und Beecroft scheint also in vielen Punkten zu stimmen.

Über Hungerkünstlerinnen und die Angst, »aus der Form zu gehen«

Seit 1993 inszeniert Vanessa Beecroft nun schon in regelmäßigen Abständen »lebende Bilder« aus Fleisch und Blut, die dem Publikum allerdings nicht – wie noch zu Goethes Zeiten – nur zwei oder drei Minuten, sondern mehrere Stunden präsentiert werden. Auch ein real existierender Rahmen fehlt bei Beecroft, sodass grundsätzlich das architektonische, städtische, historische, politische oder landschaftliche Umfeld zum erweiterten Rahmen ihrer »lebenden Bilder« wird. Der Rahmen Beecrofts ist im Grunde immer *der* Rahmen, in dem die jeweiligen Performances stattfinden.

Ihr »Material« sind hingegen meistens nackte, große, überschlanke, wenn nicht gar magersüchtig anmutende Mädchen.²³ Die wenigen

22. Gilbert & George: *The World of Gilbert and George*, 1981, Farbe, 69 min.

23. Vgl. Thomas Kellein: »Das Geheimnis der weiblichen Intimität«, in: Ders. (Hg.): *Vanessa Beecroft. Fotografien, Filme, Zeichnungen*, Ostfildern 2004, S. 6-18, hier S. 9.

Accessoires, die die Frauen tragen, sind je nach Performance diverse Perücken, falsche Fingernägel, zu enge Dessous oder Nylonstrumpfhosen sowie immer wieder ausgefallene hochhackige Schuhe, die wie eine Art fetischisierender Sockel wirken. Die wenigen, aber durchweg einheitlichen Accessoires sowie die einheitlich geschminkte Haut verleihen den Frauenkörpern – trotz Nacktheit – eine Art Uniform. Die Uniformierung wiederum verstärkt anfangs den Eindruck, mit ein und derselben Frau nur in mehrfacher Ausführung konfrontiert zu sein. Die Frauentypen, die Beecroft scheinbar endlos multipliziert, erinnern dabei – ohne irgendwelche Vorlagen direkt nachzustellen – mal an klassische Frauendarstellungen von Tizian, Raphael, Piero della Francesca und De Chirico oder rufen Frauenbilder wie die stark androgyne Twiggy auf. Aber Assoziationen von Show-Girls, Prostituierten und Stripperinnen kommen ebenso auf, weshalb wohl auch die Einschätzungen der Kritiker stark auseinander gehen.

So wollen einige in den Performances von Vanessa Beecroft nur eine affirmative Wiederholung von Frauenklischees, eine Anbiederung an die Modewelt sowie ein Kokettieren mit Stereotypen der »Playboy-Bunny-Ära« sehen²⁴, während Roberta Smith von der *New York Times* von der befreienden »girl power« schwärmt und die »passive-aggressive quality« des Werks lobt.²⁵ Andere wiederum vermuten in Beecrofts Mädchen sogar »eine Armada magersüchtiger Heiliger« und bewundern den »Stoizismus einer tragischen Hungerkünstlerin«, die Beecroft für sie repräsentiert.²⁶ Leonardo Di Caprio soll hingegen schlicht und einfach gesagt haben: »»This is dope«, or cool indeed.«²⁷ Offen und umstritten bleibt also, ob Vanessa Beecrofts Performances »cool« oder »out«, »art« oder »fashion«, »good« oder »bad«, »sexist« oder »not« sind.²⁸

Wesentlich interessanter als über eine eventuelle Affirmation oder Dekonstruktion von Frauenbildern nachzudenken, erscheint mir jedoch ein anderer Aspekt, der zudem für meinen Vergleich mit Goethes *Wahlverwandtschaften* wesentlich produktiver ist: nämlich die enge Verknüpfung der häufig angespielten Krankheit Magersucht und der

24. N.N.: »Peepshow mit Konzept«, in: *Art. Das Kunstmagazin*, Nr. 5 (2004), S. 30-39, hier S. 37.

25. Roberta Smith: »Standing and Staring, Yet Aiming for Empowerment«, in: *New York Times*, 06.05.98 oder auch nachzulesen auf der Homepage von Vanessa Beecroft: www.vanessabeecroft.com (03.03.06).

26. Vgl. die Zusammenfassung der Kritiken in: N.N.: *Peepshow mit Konzept* (wie Anm. 24).

27. Smith: *Standing and Staring* (wie Anm. 25).

28. Ebenda.

Präsentation von Formwerdung und Auflösung eines Kunstwerks. Denn es geht in den Performances nicht so sehr um die Ausstellung magersüchtiger Frauen *per se*, wie oft diskutiert wird, sondern, so meine These, die Performances selbst sind bei Vanessa Beecroft von den Symptomen der Magersucht befallen.

Die Magersucht, als Krankheit der Ent- und Dematerialisierung, der Askese und des (Ver-)Schwindens wird bei Beecroft zu einem ästhetischen Manifest. Genau genommen *schwinden* ihre Bilder selbst. »Ich übermittle die Unbestimmtheit eines Bildes, das die Mädchen erzeugen«²⁹, so Beecroft. »Es ist fast ein verwischtes Gemälde, wie ein Bild von Richter. Man kann es nicht genau erkennen, und dann ist es weg.«³⁰ Diese Beschreibung Beecrofts scheint jedoch nicht nur auf ihre eigenen Performances zu passen, sondern generell auf den Zustand der zeitgenössischen Kunst zu verweisen. Denn nicht nur ihre Performances, sondern das zeitgenössische *Kunstwerk* generell leidet an ähnlichen Symptomen wie die Anorektikerin, wie jüngst auch René Girard in seinem Aufsatz *Hungerkünstler* festgestellt hat.³¹ D.h., viele der heutigen künstlerischen Arbeiten tendieren dazu, sich permanent zu transformieren, mit der Zeit zu zerfallen, zu ent- und dematerialisieren, mager-minimal und schließlich vollkommen unsichtbar zu werden. Die Anorexie, die Krankheit des Entzugs und der Askese schlechthin, wird so zu einem Spiegel einer Ästhetik des Entzugs, der Reduktion und des Stillstands, wie sie die Performances von Vanessa Beecroft wiederholt inszenieren.

So wird die Krankheit der Desinkarnation, wie die Magersucht auch genannt wird, bei Vanessa Beecroft für die Dauer ihrer Performances in jener Kunstform der Inkarnation schlechthin, nämlich dem *tableau vivant*, inkarniert, um letztendlich die ständig drohende Desinkarnation freizulegen – ja, diese sogar in ihren Performances wirklich wahr werden zu lassen, da die anfängliche Bildformation mit der Zeit immer mehr zerfällt. Die häufig magersüchtig erscheinenden Mädchen ihrer Performances mutieren so zu einer Allegorie für das neue, unaufhörlich (ver-)schwindende, »unsichtbare Meisterwerk«, wie Hans

29. Vanessa Beecroft zitiert nach Thomas Kellein: »Interview«, in: Ders.: *Vanessa Beecroft* (wie Anm. 23), S. 122-154, hier S. 130.

30. Ebenda.

31. Vgl. dazu auch die Zeitdiagnose von René Girard: »Hungerkünstler: Essstörungen und mimetisches Begehren«, in: *Sinn und Form* 3 (2005), S. 344-362.

Belting Performance- und Installationskunst gleichermaßen in seinem gleichnamigen Buch bezeichnet hat.³²

Entsprechend reduktionistisch und minimal sind auch die Regeln, die die jungen Frauen während der mehrstündigen Performances zu befolgen haben. Erst kurz vor den Performances gibt Beecroft ihnen immer die gleichen Anweisungen: »Haltet den Mund! Sprecht nicht! Geht raus! Steht still! Bewegt Euch langsam! Agiert nicht! Lächelt nicht! Fallt nicht zur selben Zeit hin! Reagiert nicht auf das Publikum! Schaut niemanden direkt an! Wartet auf das Ende!«³³ Nachdem Beecroft an-, auf- und hergestellt hat, verschwindet sie meistens selbst, um nicht mit ansehen zu müssen, wie aus jener »sehr saubere[n], präzise[n], asexuelle[n], ikonische[n] Idee«³⁴, die sie ursprünglich hatte, langsam Unordnung und Chaos wird.³⁵ Oder wie »sich ein Donald Judd in einen Jackson Pollock verwandelt«³⁶, denn vor nichts habe sie so viel Angst gehabt, wie »aus der Form zu gehen«. In ihren Performances wird diese Angst immer wieder durchgespielt.

Beecrofts Bildformationen ändern sich laufend. Genau genommen wird ein Zerstörungswerk in Gang gesetzt, ein Bild des Aufschubs und des Zerfalls, ein Bild, das langsam verhungert und mager wird, wie z.B. auch die mehrstündige Performance VB 48 im Palazzo Ducale in Genua, die kurz vor dem G-8-Gipfel am dritten Juli 2001 stattfand, und deshalb neben üblichen Themen wie Absterben, Auflösung und Verschwinden eines Bildes zudem noch durch die Verwendung von überschulenkten, schwarzen Models Assoziationen an den Welthunger aufgenommen ließ und dadurch indirekt auf den »blinden Fleck« der Industrienationen verwies (vgl. Abb. 1 und 2).

32. Vgl. Hans Belting: *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998.

33. Vanessa Beecroft zitiert nach Kellein: *Das Geheimnis der weiblichen Intimität* (wie Anm. 23), S. 7.

34. Vanessa Beecroft zitiert nach Kellein: *Interview* (wie Anm. 23), S. 137.

35. Vgl. Keith Seward: »Klassische Grausamkeit«, in: *Parkett* 56 (1999), S. 101-103, hier S. 103.

36. Vanessa Beecroft zitiert nach: N.N.: *Peepshow mit Konzept* (wie Anm. 24), S. 38.

Abbildung 1 und 2: Vanessa Beecroft, VB 48,
Performance im Palazzo Ducale (Genua)
am 3. Juli 2001 vor dem G8-Gipfel.



Jene minimale Ästhetik des Stillstands, des Aufschubs, der absoluten Entleerung und des Nullpunkts, die nicht nur VB 48, sondern alle Performances von Vanessa Beecroft auszeichnet, wird gerade durch das Verbot, etwas darzustellen oder gar Emotionen und Affekte zu zeigen, aber auch das auferlegte Redeverbot verschärft. Ein kaum noch zu radikalisierender Entzug der Darstellung wird stattdessen performt. Für einige Stunden herrscht Schweigen und ein auf dem Warten basierender Ausnahmezustand: die Zeit *stockt*. Stundenlang wartend, passiert für das Publikum fast nichts oder vielleicht gerade das *Nichts*, denn die Performances der »Hungerkünstlerin« Beecroft – wie sie sich selbst immer wieder gerne stilisiert – sind und bleiben magere Kost, *Minimal Art*.

Das Motto der Minimalisten, in deren Tradition sich Vanessa Beecroft neben die Body Art Bewegung einzuschreiben versucht³⁷, ist insofern auch auf ihre Performances applizierbar: »What you see is what you see.«³⁸ Nicht mehr und nicht weniger! Oder besser: nicht mehr, aber auch nicht weniger, denn vielleicht ist bei der Betrachtung jenes *Nichts* doch noch etwas *mehr* zu sehen als eine reine optische Evidenz? Ein »Mehr«, das der Wiederkehr des Verdrängten gleicht, und dem nur schwer ins Auge zu blicken ist? Ein »Mehr«, das besticht, einen schlagartig trifft und einer »visuellen Wunde« gleicht? Sieht man vielleicht gerade *den Verlust*, die Zerstörung, das Verschwinden und Vergehen der Zeit selbst?

Die Rahmung der Rahmenbedingungen

August Langen hat in seiner Studie *Anschaungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts* (1934) die rationalistische Rahmungsmanie mit dem Begriff der Rahmenschau gefasst. Die Rahmenschau lässt sich »als Versuch begreifen, Kontingenzerfahrungen und verwirrende Sinnesvielfalt zu bewältigen, um sich die Welt als simultan überschaubares Bild [...] herzurichten«.³⁹ Zweck der Rahmenschau ist insofern vor allem die Fasslichkeit, Deutlichkeit und Übersichtlichkeit⁴⁰, wobei diese in erster Linie durch drei Momente bewerkstelligt werden: Umrahmung, Bewegungslosigkeit und Zusammenschau. Hauptrahmungsapparat ist neben Fenstern, Spiegeln und anderen technischen Hilfsmitteln auch der menschliche Kopf selbst, wie es die Literatur des 18. Jahrhunderts suggeriert. Der »rationalistische Guckkastenmensch«, wie ihn Langen zeichnet, ist jemand, der gar nicht mehr anders kann als alles, was ihm unter die Augen kommt, einzurahmen und in eine geschlossene, umgrenzte Form zu gießen. Alles will er fassen und (auf-)

37. Vanessa Beecroft fordert z.B. in einem Interview mit Thomas Kellein: »Ich hätte gern, dass das jemand als ein sehr klares und minimalistisches Bild beschreibt.« (Kellein: *Interview* [wie Anm. 23], S. 128).

38. Frank Stella zitiert nach Bruce Glaser: »Fragen an Stella und Judd«, in: Gregor Stemmerich (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden/Basel 1995, S. 35-58, hier S. 47.

39. Nils Reschke: »Die Wirklichkeit als Bild«. Lebende Bilder in Goethes *Wahlverwandtschaften*«, in: Jürgen Fohrmann, Andrea Schütte, Wilhelm Voßkamp (Hg.): *Medien der Präsenz: Museum, Bildung und Wissenschaft im 19. Jahrhundert*, Köln 2001, S. 42-69, hier S. 44.

40. Vgl. August Langen: *Anschaungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts (Rahmenschau und Rationalismus)*, Jena 1934, S. 6ff.

klären. Seine Rahmungsmanie findet dabei insbesondere im Kunststil des Rokoko bzw. Spätbarock (1720-1780) ihren Niederschlag, ja scheint hier fast auf die Spitze getrieben zu sein. Spiegel, Gemälde, Deckenfresken, Kamine, Fenster und Nischen werden gleichermaßen durch Stuckaturen oder pompöse Goldrahmen gerahmt und unterteilt.⁴¹

Kurzum, es herrscht ein *horror vacui*, den es zu zähmen gilt. So werden nicht nur Bilder und Spiegel eingerahmt, sondern auch noch der Rahmen des Bildes und dann wieder der gerahmte Rahmen und so fort. Vor lauter Rahmen droht der »rationalistische Guckkastenschmuck« letztendlich nicht mehr die Welt zu sehen und zu verkennen, dass er als Betrachter immer schon einen Fuß im Rahmen selbst hat und die Welt nur sehr schwer oder besser gar nicht auf übersichtliche Distanz gehalten werden kann. Außerdem erkennt er, dass der Rahmen selbst schon äußerst problematisch ist und zahlreiche Fragen aufwirft, wie Jacques Derrida in seinen Erörterungen über das *Parergon* hervorgehoben hat: »Wo hat der Rahmen seinen Ort. Hat er einen Ort. Wo beginnt er. Wo endet er. Was ist seine innere Grenze? Seine äußere Grenze? Und seine Oberfläche zwischen den beiden Grenzen?«⁴²

Auch wenn noch Relikte des Hangs zur übersichtlichen Rahmenschau in Goethes *Wahlverwandtschaften* zu finden sind, unterscheidet sich Goethe von seinen schriftstellerischen Vorläufern dadurch, dass er den Akt der Rahmenschau und der Rahmung nicht nur zum expliziten Thema macht, sondern als solchen problematisiert und kritisch beleuchtet. Genau genommen kann man Goethes Roman als eine permanente Rahmungs- und Entrahmungs-Bewegung lesen, denn nach jeder Rahmensetzung folgt sogleich auch schon die Rahmensprengung: sei es durch eine explizite Thematisierung des Rahmens oder durch eine Art Rahmen-im-Rahmen-Struktur, die nicht selten die Rahmenbedingungen des Romans reflektiert.

Das Begehren nach Rahmensprengung und Entgrenzung zeigt sich im Roman am deutlichsten an der Figur des Eduard.⁴³ Die wohlgeordnete und gerahmte Welt, die seine Frau Charlotte ihm durch das Fenster am Anfang zeigt, wird ihm schnell zu eng.⁴⁴ Zudem werden die Figuren in den *Wahlverwandtschaften* permanent in den Blick gefasst und gerahmt, um dann im nächsten Augenblick wieder aus dem Bild zu fallen: sei es, weil sie die Idealbilder nicht ganz erfüllen können oder sie einfach nur sprengen wollen. Außerdem werden

41. Vgl. ebenda, S. 38.

42. Jacques Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien 1992, S. 84.

43. Vgl. zur Entgrenzung Wellbery: *Die Wahlverwandtschaften* (wie Anm. 14), S. 307ff.

44. Vgl. Goethe: *Die Wahlverwandtschaften* (wie Anm. 9), S. 12.

in den *Wahlverwandtschaften* immer wieder Handlungsvorgänge »doppelt inszeniert, insofern sie medialisiert, noch einmal im Medium des Bildes, der Sprache oder allgemeiner gesprochen: im Medium des Kunstwerks reflektiert werden.«⁴⁵ Verdoppelungen, Spiegelungen und Wiederholungen im Roman tragen dazu bei, dass die Rahmenbedingungen selbst beständig reflektiert werden. In der deutschen Literatur lässt sich deshalb wohl auch nur schwerlich ein Roman finden, wie David Wellbery hervorgehoben hat, »in dem der Signifikant, und zwar in seiner Materialität, so emphatisch [...] thematisiert«⁴⁶ wird wie in den *Wahlverwandtschaften*.

Etwas einzurahmen bedeutet immer, etwas eingrenzen und somit von anderem abgrenzen zu wollen. All das, was ausgegrenzt ist, ist das Außerhalb des Rahmens, das Off oder auch das *Hors du Champs*. Genau hier im Off, im aus- und abgestellten, meistens auch tatsächlich dunklen, blinden Feld, ist die Position des Bildbetrachters – und in gewisser Weise auch die des Lesers – zu finden. Dieser Dunkelbereich kann aber auch ausgeleuchtet werden, und genau das tut Goethe in seiner Beschreibung der drei *tableaux vivants*, in denen Luciane durch den Architekten in Szene gesetzt wird.

Das betrachtende Publikum im dunklen Umfeld rückt von Bildbeschreibung zu Bildbeschreibung immer mehr in den Vordergrund und scheint sogar am Ende nicht nur die gerahmte Illusion des *tableau vivants* durch einen laut geäußerten Einwurf zum Einstürzen zu bringen, sondern auch den Leser an seinen momentanen Leseakt zu erinnern. Filmtechnisch gesprochen könnte man sagen: Anstatt dass die nachgestellten Bilder immer näher von der »Erzählkamera« des Romans angezoomt werden, um so die Illusion zu verstärken, fährt diese immer weiter nach hinten, um so mehr vom Off, von den Betrachtern und von den Rahmenbedingungen ins Blickfeld zu bekommen. Die Bildbeschreibungen bleiben insofern nicht nur Bildbeschreibungen, sondern werden letztendlich zu einer Betrachtung der betrachtenden Betrachter, zu einer Beobachtung der Beobachtung, einer Repräsentation der Repräsentation⁴⁷ und dadurch auch zu einer Rahmung der Produktions-, Rahmen- und Rezeptionsbedingungen.

Bei der Inszenierung des ersten *tableau vivant*, dem blinden *Belisar* von Luciano Borzone, wird das Publikum zunächst noch nicht vom Erzähler erwähnt. Dafür gibt es im nachgestellten Bild selbst einen

45. Öhlschlager: »Kunstgriffe« oder *Poiesis der Mortifikation* (wie Anm. 16), S. 188f.

46. Wellbery: *Die Wahlverwandtschaften* (wie Anm. 14), S. 301.

47. Vgl. dazu Michel Foucaults entsprechende Ausführungen zu Velasquez' *Las Meninas* in *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt am Main 1999, S. 31ff.

stellvertretenden Betrachter, nämlich den um 90 Grad gedrehten Soldaten, der vor dem blinden General »teilnehmend-traurig«⁴⁸ steht und dadurch die mitleidende Empathie widerspiegelt, die die *tableau-vivant*-Betrachter empfinden sollen. In der zweiten Nachstellung, dem Motiv von Ahasverus und der ohnmächtigen Esther nach Nicolas Pous-sin, wird das Publikum selbst zwar auch noch nicht ganz von dem Erzähler in den Vordergrund gerückt, dafür wird ausdrücklich auf die aus allen Bildern ausgeschlossene Ottilie verwiesen, die außerhalb der Darbietung am Rande steht.

Beim dritten und letzten Bild, der *Väterlichen Ermahnung* von Terburg, löst die ausschließliche Rückenansicht, die Luciane dem Publikum bietet, allerdings heftige Reaktionen aus und führt sogar zu einem Zwischenruf, der nicht nur die Illusion des nachgestellten Bildes zum Einstürzen zu bringen droht, sondern auch die Illusion des Romans. Denn der Ausruf »tournez s'il vous plaît«⁴⁹ eines »lustigen ungeduldigen Vogels« wird durch die Zusatzworte, »die man manchmal an das Ende einer Seite zu schreiben pflegt«⁵⁰, nicht nur zu einem Zwischenruf, der das nachgestellte Bild zum Einstürzen zu bringen droht, sondern auch zu einer Lektüreaufforderung an den Leser des Romans, die dem Leser seinen momentanen Leseakt erst ins volle Bewusstsein ruft. »Im Verweis auf bedruckte Vorder- und Rückseiten des Buchtextes als mediale Differenz zu Tafelbild oder Druck-graphik nimmt der Roman«⁵¹, wie Nils Reschke bemerkt, auch »die Frage nach der ›Anschaulichkeit‹ des Textes als eine nach der Differenz von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit der Schriftzeichen« auf.⁵²

Das Problem der Unsichtbarkeit bzw. des blinden Feldes wird allerdings schon in allen drei *tableaux vivants* mitreflektiert. Denn die Beschränktheit des Visuellen wird durch Themen wie Blindheit im Fall des blinden Belisar, Blendung/Ohnmacht im Fall von Esther und Blickentzug im Fall der ausschließlich als Rückenansicht gezeigten Tochter gleichermaßen vorgeführt. Blindheit, Blendung und Blickentzug entlarven

48. Goethe: *Die Wahlverwandtschaften* (wie Anm. 9), S. 152.

49. Ebenda, S. 153f.

50. Ebenda.

51. Nils Reschke: »Das Kreuz mit der Anschaulichkeit – Anschauung über/s Kreuz. Die Lebenden Bilder in den Wahlverwandtschaften«, in: Helmut J. Schneider, Ralf Simon, Thomas Wirtz (Hg.): *Bildersturm und Bilderflut um 1800. Zur schwierigen Anschaulichkeit der Moderne*, Bielefeld 2001, S. 113–143, hier S. 116.

52. Ebenda.

»die subjektiven Bedingungen und Beschränkungen metaphorischer Substitutions- und Verstehensprozesse. Goethe [...] verweist [...] auf den Rezipienten als Bestandteil der Darstellung, um der Utopie kontextunabhängiger Bedeutungsschau ihre Suggestivkraft zu rauben. Indem er dabei [...] Sujets wählt, welche die Verhinderung unmittelbarer face-to-face-Kommunikation veranschaulichen, überträgt er den hermeneutischen Skeptizismus des Romans auch in die Bildkonfiguration.«⁵³

Der blinde Fleck der *Tableau-vivant*-Inszenierungen des Romans ist damit nicht nur im ausgegrenzten, dunklen Off des Publikums zu finden, das sukzessiv vom Erzähler immer mehr ausgeleuchtet wird, sondern *punktiert* zudem alle drei Sujets der nachgestellten Bilder.

Das punctum als aus dem Rahmen tretende »visuelle Wunde«

Punctum, wie es Roland Barthes definiert, meint wunder Punkt, »Stich, kleines Loch, kleiner Fleck, kleiner Schnitt – und: Wurf der Würfel. Das *punctum* [...], das ist jenes Zufällige [...], das *mich besticht* (mich aber auch verwundet, trifft).«⁵⁴ Sobald »ein *punctum* da ist, entsteht (erahnt man) ein blindes Feld.«⁵⁵ Das *punctum* ist das, was aus dem Rahmen tritt.⁵⁶ Blitzartig eröffnet sich »eine zeitweilige Leere«. Doch so unerwartet das *punctum* auch »auftauchen mag, so verfügt es doch, mehr oder weniger virtuell, über eine expansive Kraft. Diese Kraft ist oft metonymisch.«⁵⁷ Das *punctum* zeichnet sich also dadurch aus, dass es wuchert, verunsichert, sprachlos macht und nicht durch einen Code zu fassen ist. Es ist mithin »eine Art von subtilem Abseits, als führe das Bild das Verlangen über das hinaus, was es erkennen lässt.«⁵⁸

53. Ebenda, S. 136.

54. Barthes: *Die helle Kammer* (wie Anm. 13), S. 35f.

55. Ebenda, S. 66.

56. Vgl. ebenda.

57. Ebenda, S. 55.

58. Ebenda, S. 68.

*Abbildung 3 und 4: Vanessa Beecroft, VB 51,
Performance mit Hanna Schygulla im Schloss
Vinsbeck (Steinheim) am 30. August
und 1. September 2002.*



Buchstäblich aus dem Rahmen fallen tat auch die komplett in Schwarz gekleidete Hannah Schygulla in der Performance VB 51 von Vanessa Beecroft, die 2002 im Régence-Saal des Schlosses Vinsebeck stattfand. Den dreißig Teilnehmerinnen hatte Beecroft vor ihrem Auftritt erklärt, dass die Performance drei Akte haben werde. »Der Beginn eines jeden Aktes würde [...] mit einer Klingel angezeigt. Die Frauen warteten, die Künstlerin verschwand.«⁵⁹

Abbildung 5: Vanessa Beecroft, VB 51, Performance im Schloss Vinsebeck (Steinheim) 30. August und 1. September 2002.



Unten rechts: Vanessa Beecroft, die an der Stelle der Signatur buchstäblich aus dem Rahmen fällt.

Dann standen die als bleiche Aristokratinnen geschminkten und in weiße Brautkleider und Gewänder gehüllten, weitgehend älteren Frauen wie in Trance mehrere Stunden fest und warteten vergeblich auf das Klingelzeichen. Erst langsam wagten sie sich eine nach der anderen von ihrem Platz, bewegten sich zaghaft durch den Raum, setzten sich oder legten sich sogar schließlich hin.

Entgegen Vanessa Beecrofts ursprünglicher Idee, die vorsah, alle Teilnehmerinnen in Weiß zu hüllen, bestand Hanna Schygulla auf ein schwarzes Kleid und darauf, singen zu dürfen, sodass die Performance nicht nur auf der visuellen, sondern auch auf der akustischen Ebene gestört wurde. Zum einen *befleckte* das schwarze Witwenkleid das blütenweiße, jungfräuliche, monochrome Bild, das die ansonsten hell gekleideten »Bräute« abgaben. Zum anderen *durchbrach* die Stimme Schygullas das Schweigen der anderen Frauen und markierte es als solches. »Als schwarze, bewegte Gestalt tauchte sie inmitten des Weiß

59. Kellein: *Das Geheimnis der weiblichen Intimität* (wie Anm. 23), S. 7f.

des Raumes und der regungslosen Darsteller auf, flüsterte und sang auf deutsch, englisch und französisch eine Art autobiographisch gefärbten Kommentar zum Thema der Performance.«⁶⁰ Schygullas Stimme pendelte dabei zwischen betörender Sirenenstimme und trauerndem Klagegesang. Roland Barthes hat einmal darauf hingewiesen, dass es insbesondere die menschliche Stimme sei, die tatsächlich der privilegierte (eidetische) Ort des Unterschieds sei,

»ein Ort, der sich jeder Wissenschaft entzieht, da es keine Wissenschaft gibt [...], die der Stimme gerecht wird [...], es wird immer ein Rest bleiben, ein Zusatz, ein Lapsus, etwas Unausgesprochenes, das auf sich selbst verweist: die Stimme. [...] Es gibt keine menschliche Stimme auf der Welt, die nicht Objekt des Begehrens wäre – oder des Abscheus.«⁶¹

Mit Schrecken hat zunächst auch Vanessa Beecroft auf die Regelverstöße von Hanna Schygulla reagiert: Als ich »den schwarzen Flecken im Bild entdeckte wurde ich verrückt. Warum hatte ich das überhaupt zugelassen?«⁶² Erst später änderte Beecroft ihre Meinung und dankte Schygulla sogar für ihren Mut »das strikte Regelwerk und den ›modus operandi‹«⁶³ der Performance gewinnbringend gesprengt zu haben. Neben ihrem Instinkt und ihrer Ambiguität lobte Beecroft vor allem Schygullas Undurchdringlichkeit: »Der Eindruck, den wir von ihr haben [...], ist der einer Undurchdringlichen – sie lässt sich nicht greifen. Sie ist dieses unerreichbare, obskure Objekt der Begierde, das uns abwechselnd anzieht und abstößt.«⁶⁴

Jenes obskure Objekt der Begierde in die Mitte jenes prächtigen Régence-Saals zu platzieren, der durch seine unzähligen Goldrahmen und Stuckaturen geradezu den Horror vacui der Rokokozeit widerspiegelt, bekommt freilich eine zusätzliche Brisanz, wenn man bedenkt, dass es auch das Ziel der Performances von Beecroft ist, die Zuschauer auf ihren ganz eigenen Horror vacui zu verweisen.

»What you see« ist deshalb auch längst nicht nur »what you see«; das ist die *Wahrheit der Malerei*, wie sie Jacques Derrida in seinem

60. Vanessa Beecroft: »Dieses obskure Objekt der Begierde«, in: Lothar Schirmer (Hg.): »Du ... Augen wie Sterne«. *Das Hanna Schygulla Album. Porträts, Texte, Filmstills und Interviews*, München 2004, S. 190.

61. Roland Barthes: »Die Musik, die Stimme, die Sprache«, in: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt am Main 1990, S. 279-285, hier S. 280.

62. Kellein: *Interview* (wie Anm. 23), S. 137.

63. Beecroft: *Dieses obskure Objekt der Begierde* (wie Anm. 60), S. 190.

64. Ebenda.

gleichnamigen Buch offen gelegt hat. Denn neben dem, was ich ansehe, gibt es immer auch noch das, was aus dem Rahmen tritt, mich anblickt, mich besticht und einer visuellen Wunde gleicht.⁶⁵ Egal, ob es sich dabei um ein *punctum*, jenes obskure Objekt der Begierde oder lediglich jenes »Unausgesprochene« der Stimme handelt, sie verstören und faszinieren gleichermaßen, ziehen an und lassen momentan ein blindes Feld aufblitzen.

Jenen (An-)Blick gilt es allerdings immer wieder abzuwenden, zu zähmen, zu retardieren und umzulenken, wie Derrida aufgezeigt hat: sei es durch Fetische wie Zöpfe, lange Fingernägel oder spitze Schuhe (Accessoires, die Vanessa Beecroft auffällig häufig gebraucht, bei Goethe dagegen werden Kisten, Koffer und Schwellen mit einer ganz ähnlichen Funktion eingesetzt) oder auch durch Rahmen, Säulen oder Bekleidung, die so genannten *Parerga* (Beiwerk, Zierrat). Was wäre aber nun, so fragt Derrida weiter, wenn jene *Parerga* gerade der Mangel selbst wären, den sie eigentlich zu verdecken und aufzuschieben vorgeben. Derrida kommt deshalb zu dem Schluss, dass es genau der Mangel ist, der für die Einheit des *Ergon* konstitutiv ist. »Ohne diesen Mangel bedürfte das *Ergon* nicht des *Parergon*. Der Mangel des *Ergon* ist der Mangel des *Parergon*.«⁶⁶ Oder noch genauer: »Ein *Parergon* tritt dem *ergon*, der gemachten Arbeit, der Tatsache, dem Werk entgegen, zur Seite und zu ihm hinzu, aber es fällt nicht beiseite, es berührt und wirkt, von einem bestimmten Außen her, im Inneren des Verfahrens mit: weder einfach außen noch einfach innen.«⁶⁷ Daher bedeutet auch der Wunsch, sich vor dem Werk schützen zu wollen, sich vor dem schützen zu wollen, was in ihm selbst *mangelt*, »nicht gegen den Mangel als setzbares oder entgegengesetzbares Negativ, als substantielle Leere, bestimmbare und umrandete Abwesenheit [...], sondern gegen die Unmöglichkeit, die *Differance* in ihrem Umriß *festzuhalten*, das Heterogene (die *Differance*) in der Haltung zu überprüfen.«⁶⁸

Auch Beecroft und Goethe setzen enorme Verschleierungspraktiken in Gang. Beide lassen dabei jedoch immer wieder – gerade durch jene komplexen Rahmen-im-Rahmen-Strukturen, wie im Falle von Goethe, oder durch visuelle Störungen, wie im Falle von Beecroft – die Schleier in gewisser Weise fallen und gewähren einen kurzen Blick dahinter. Den Schleier dennoch zu durchlöchern, zu beflecken und zu *punktieren*, das ist die tatsächliche Schamlosigkeit der Darstellung, die

65. Vgl. Didi-Huberman: *Was wir sehen blickt uns an* (wie Anm. 17), S. 19ff. und S. 63ff.

66. Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei* (wie Anm. 42), S. 80.

67. Ebenda, S. 74.

68. Ebenda, S. 103.

Beecroft sowie Goethe – wenn auch auf sehr unterschiedliche Weise – in Szene setzen. Das blinde Feld außerhalb des Rahmens wird dabei ebenso von ihnen offen gelegt wie blinde Flecke im Bild, um so den Betrachter/Leser wiederholt auf sich selbst und seine eigene momentane Situation zurückzuwerfen. Beide thematisieren und problematisieren auf diese Weise nicht nur den Rahmen und die Rahmenbedingungen, sondern sprengen diese auch, um so jenes Zufällige, jenen wunden Punkt, wenigstens zeitweise aus dem Rahmen treten zu lassen und ein subtiles Abseits zu markieren, »als führe das Bild des Verlangens über das hinaus, was es erkennen lässt«. ⁶⁹

69. Barthes: *Die helle Kammer* (wie Anm. 13), S. 68.

Krieg spielen.

Ein britischer wissenschaftlicher Film (1918) und eine BBC-Documentary (2002)

JULIA B. KÖHNE

Zwei Filme zum Ersten Weltkrieg vergleichen

Diverse kulturelle Phänomene in Großbritannien sind noch heute vom Ereignis des Ersten Weltkriegs und von seinen für die eingesetzten Soldaten und die zivile Bevölkerung traumatisierenden Schlacht- und Lebenssituationen durchdrungen. Die Orte und Bilder der Erinnerung an den *Great War*, die mitunter wie *besessen* gepflegt und frequentiert werden, sind vielfältig. Zu ihnen gehören kollektive Festivitäten und Gedenktage und -gottesdienste ebenso wie Internetseiten. Militärmuseen mit diversen Ausstellungen zum Ersten Weltkrieg sind über das ganze Land verteilt – es wird von hunderten gesprochen.¹ Die 2002 gestaltete Homepage *The Trench – Visit Museums with WW1 Exhibits*² listet exemplarisch 26 dieser »Orte des Gedenkens« auf.³ Neben dem Informationstransport ist den Ausstellungen und Internetseiten zudem

1. Eine ausführliche Liste kann eingesehen werden unter: www.armymuseums.org.uk (10.02.06).

2. www.24hourmuseum.org.uk/trout_gfx_en/TRA12011.html (10.02.06).

3. Die Museen haben ihre Ausstellungen teilweise besonders auf Kinder ausgerichtet, zu deren schulischem Lernstoff die *war poems* als fester Bestandteil gehören. Teil des nationalen Curriculums ist es, dass SchülerInnen der Geschichte mit 15 oder 16 Jahren den »Great War« intensiv studieren. Deswegen sind die Museen oft übertoll mit Schulklassen und es gibt extra Webpages für Kinder. Auf den Seiten BBC for Kids werden interaktive Kriegsspiele angeboten. Ein Spiel heißt: »Experience the danger of a First World War battle. Can you win the day, or will you be responsible for thousands of deaths?«, www.bbc.co.uk/schools/worldwarone/hq/games.shtml (10.02.06).

häufig etwas Spielhaftes zu eigen. Sie ermöglichen es beispielsweise, die Besonderheit der Schützengrabensituationen und ihre traumatischen Effekte wie etwa die *Shell-shock*-Fälle (Granatschock, Kriegshysterie) dieses ersten Krieges mit modernen Massenvernichtungswaffen visuell nachzuvollziehen und nachzuspielen. Dies offeriert etwa das *Imperial War Museum* in London, in welchem seit dem 30. Juni 1990 die »re-creation« eines Schützengrabens einschließlich enervierender Geräuschkulisse aus Kampf- und Waffenlärm begehbar ist;⁴ etwas Ähnliches gibt es im *National Army Museum* in London-Chelsea und im *Tank Museum* in Bovington, Dorset. Kriegshysteriker werden als diejenigen angesehen, die die körperlichen und psychischen Überforderungen des Krieges zeichenhaft sichtbar machen und somit die geläufigen Funktionen und Bedeutungssysteme von Militär infrage stellen. Am Ende seiner Studie *Shell Shock* von 2002 weist Peter Leese den Kriegshysterikern einen ikonischen Status im kollektiven Erinnerungsraum zu:

»The memory of shell shock has remained potent too, because it has become the first and most powerful expression of the destructive effects of industrial warfare on the mind, of the war generation's tragedy.«⁵

In diesem Aufsatz wird die Frage der anhaltenden Potenz der Erinnerung an die Verletzten und Verstorbenen Soldaten aufgegriffen. Weiterführend wird dem Grund dafür nachgegangen, die Erinnerung an den Ersten Weltkrieg durch kommerzielle und nationale Formen des Gedenkens derart nachdrücklich wach zu halten. Hängt dies mit der kollektiven Wahrnehmung zusammen, der Massentod im Stellungskrieg sei unsinnig gewesen: beinahe eine Million Männer seien innerhalb von vier Jahren ohne klar erkennbaren Grund gestorben?

Im Ersten Weltkrieg war Großbritannien durch ein Bündnis verpflichtet, mit Frankreich militärisch zu kooperieren (Entente Cordiale, seit 1904). Die militärischen Ziele, die Großbritannien dabei selbst verfolgte, waren für die Bevölkerung jedoch nicht immer nachvollziehbar. Aus diesem Grund wurde der massive Einsatz der britischen Soldaten aus der Heimatperspektive im Verlauf des Krieges zunehmend als ein *Verheizen* von jungen Männern wahrgenommen. Im Stellungskrieg gab es monatelang wenig bis keinen Geländegewinn. Die immobile Frontlinie wurde zu einem Gebiet, in das von beiden Seiten Soldaten *für nichts und wieder nichts* in den Tod geschickt wurden. Der *Ver-*

4. <http://london.iwm.org.uk/server/show/ConWebDoc.1471> (10.02.06).

5. Peter Leese: *Shell Shock. Traumatic Neurosis and the British Soldiers of the First World War*, Houndmills u.a. 2002, S. 176.

brauch von Menschenmaterial, die personellen Verluste wurden als unverhältnismäßig zu einem wie auch immer gearteten Gewinn gesehen. Dies drückt sich auch in dieser popularisierten Phrase aus: »The battle became a metaphor for futile and indiscriminate slaughter.«⁶ Ist es diese Aproportionalität, die die Briten zu immer neuen kreativen Kriegsspielen drängt, deren Beliebtheit augenscheinlich über die Grenze des 20. Jahrhunderts hinausreicht?

Mit Stephen Greenblatt geht dieser Text der Frage nach, inwiefern die traumatischen »sozialen Energien« der Zeit um 1918 bis in die heutige Zeit weiterwirken.⁷ In welcher Form tauchen individuelle und kollektive Traumatisierungen, die im Zusammenhang mit dem Ersten Weltkrieg gesehen werden, wieder auf? Mittels welcher imaginärer Verbindungslinien geschieht dies? Können die kulturellen Kriegsspiele, die das Erleben derer nachstellen, »who gave their lives so long ago [for the sake of the nation, J.K.]«⁸, als Symptome für untergründige nationale Verletzungen gelesen werden, die heute noch kulturelle Phänomene beeinflussen? Die Fragestellung des vorliegenden Aufsatzes geht von der Prämisse aus, dass bei einigen der geschilderten Formen interaktiven In-der-Situation-Seins⁹ nicht nur die Möglichkeit zum Nachvollziehen des Vergangenen geboten wird, sondern die Vorstellung besteht, dass durch eigenes Agieren, mittels Interaktion eine Differenz in den Verlauf von Geschichte eingetragen werden könne. Wird in den Beispielen mit der Phantasie gespielt, Geschichte rückwirkend transformieren zu können? Imaginieren die Erste-Weltkrieg-Spieler im heutigen Großbritannien, sie könnten den Krieg im Spiel überleben und überstehen – stellvertretend für die Verstorbenen? Wie sieht das Heilungsversprechen aus, das hier nachträglich produziert wird?

Um diese Fragen zu konkretisieren, werde ich im Folgenden zwei Filme miteinander verglichen. In beiden geht es um Spielformen mit den Themen Schützengraben und Traumatisierungen durch den Ers-

6. www.britannica.com/ebc/article?eu=404398&query=battle%20of%20the%20somme&ct= (10.02.06).

7. Stephen Greenblatt: »Die Zirkulation sozialer Energie. Einleitung«, in: Ders.: *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*, Frankfurt am Main 1993 [1988], S. 9-33; sowie Ders.: »Grundzüge einer Poetik der Kultur«, in: Ders.: *Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen Weltbildern*, Berlin 1991 [1990], S. 119f.

8. Siehe www.24hourmuseum.org.uk/trout/tra12011.html (10.02.06).

9. www.bbc.co.uk/history/war/wwone/launch_ani_western_front.shtml (10.02.06). In diesem Animations-Spiel können die Frontverläufe und Schlachten studiert werden.

ten Weltkrieg. Im einen Fall handelt es sich um ein aufwendiges TV-Projekt der *British Broadcasting Corporation* 2, die Serie *The Trench*¹⁰ vom Sommer 2001. Hier spielen junge freiwillige Männer die Schützengrabensituationen des Ersten Weltkriegs nach. Sieht es zunächst so aus, als ob die Serie primär zu Unterhaltungs- und Geschichtsvermittlungszwecken produziert wurde, wird bei näherer Untersuchung klar, dass der Film überdies das Versprechen auf nachträgliche Heilung der seelischen Verletzungen in sich birgt, die die Soldaten im Ersten Weltkrieg erlitten haben. Diese *documentary* wird mit dem Ende des militärpsychiatrischen Films *War Neuroses* von 1918¹¹ konfrontiert, das den Titel *The Battle of the Seale Hayne* trägt. Dieser Film verdeutlicht, dass es neben individuellen Heilungen von *Shell-shock*-Patienten damals auch schon um das Versprechen auf eine übergeordnete, nationale Form von Heilung ging. Beide Filme zeigen eine britische Form des Kriegspiels in zeitlicher Verzögerung zum Ereignis des Ersten Weltkriegs. Einmal wenige Wochen nach der Erfahrung der Schützengrabensituation und das andere Mal mit 85 Jahren Verspätung »faken« männliche Soldaten-Darsteller die Kampf-, Geräusch- und Lebenssituationen des Krieges. Die Vergleichbarkeit besteht darin, dass beide Filme einerseits von der Tatsache ausgehen müssen, dass es eine Rückkehr zu einem Zustand von Unversehrtheit weder auf individueller noch auf kollektiver Ebene gab. Andererseits suggerieren sie filmisch, dass es eine solche Wiederherstellung doch geben könnte.

In Anlehnung an den von Elisabeth Bronfen entwickelten Begriff des *cross-mapping*¹² möchte ich die Kartografien der beiden Filme entwerfen und übereinander legen. Durch den Vergleich der Filme über diesen großen historischen Zeitraum hinweg (1918/2002) werden die Unterschiede aber auch die Ähnlichkeiten der Heilungsversprechen herausgearbeitet. Die (Un-)Vergleichbarkeit liegt auf zeitlicher (1918 versus 2002), medialer (wissenschaftlicher Film versus TV-Produktion)

10. *The Trench*. BBC Two Bristol, Real-Life-Documentary, Produzent: Dick Colthurst, ausgestrahlt im Programm A,B,C, am 20.02., 18.03. und 25.03.02, jeweils 58 min., Pre- and Postproduction »films at 59«, www.filmsat59.com (10.06.06).

11. »The Battle of Seale Hayne, directed, photographed and acted by convalescent war neurosis patients« (1:25), in: *War Neuroses*, aufgenommen im Royal Victoria Hospital in Netley 1917 und im Seale Hayne Military Hospital 1918 von Dr. A.F. Hurst und Dr. J.L.M. Symns, 8:05 min., 1917/18.

12. Elisabeth Bronfen: »Cross-Mapping. Kulturwissenschaft als Kartographie von erzählender und visueller Sprache«, in: Lutz Musner, Gotthart Wunberg (Hg.): *Kulturwissenschaften. Forschung – Praxis – Positionen*, Wien 2002, S. 110-112.

und inhaltlich-repräsentativer Ebene (individuelles versus kollektives Spiel mit einer Re-Traumatisierungssituation). Neben der Frage nach der je spezifischen Verschränkung von Trauma- und Spielbegriff in beiden Filmen stehen die unterschiedlichen filmischen Strategien im Zentrum, mittels derer so etwas wie *Realität* bzw. *Authentizitätseffekte* und deren Irritationen erzeugt werden.

Liaison von Trauma und Spiel: re-enactments

Was die beiden Filme neben dem Heilungsversprechen zunächst vergleichbar macht, ist, dass in beiden die Begriffe Trauma und Spiel im Mittelpunkt stehen. In ihnen wird ein in der Vergangenheit liegendes traumatisches Erlebnis im Spiel reaktiviert. Es geht um die Verschränkung von realen individuellen und nationalen Traumata, die auf der Ebene des Spiels wiederholt bzw. simuliert werden. Eine Verbindung von Trauma und Spiel findet sich auch im englischen Wort »re-enactment«. Es umfasst im Deutschen drei Bedeutungsebenen, denen ich in der folgenden Analyse der Filme nachgehe. Erstens bedeutet »to re-enact« »wieder in Kraft setzen«. Diese Bedeutungsfacette wird in Bezug zum Begriff *authentische* Reproduktion der Vergangenheit bei *The Trench* bzw. dem Begriff *Realitätseffekt des Traumas* beim wissenschaftlichen Film von 1918 gebracht. Der Kontrast der beiden Filme besteht in ihren unterschiedlichen filmischen Strategien, mit deren Hilfe sie Authentizität anstreben. In der Serie von 2002 wird diese behauptet, indem auf das Ereignis verwiesen wird und indem das Erlebte im Nachspielen/in der Nachstellung zugleich reaktiviert wird. In seiner figurativen Bedeutung meint »to re-enact« zweitens »wiederholen«. Von »wiederholen« werde ich im Hinblick auf den Traumabegriff sprechen. Ich affirmiere hier die Freud'schen Ausführungen von 1914 zum nachträglichen unfreiwilligen Wiedererleben des traumatisierenden Ereignisses und zum wiederholten Ausagieren des Verdrängten in traumatischen Symptomen.¹³ Drittens bedeutet »to re-enact« »neu inszenieren«.¹⁴ Die Ebene theatralischer Neuinszenierung lässt sich mit dem Spielbegriff in Verbindung bringen. Hiermit sind die kreativen Abwandlungen und Transformationen im Abgleich mit den historischen Referenzsituationen angesprochen. Die Differen-

13. Sigmund Freud: »Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten« [1914], in: Ders.: *Gesammelte Werke*, hrsg. von Anna Freud u.a., Bd. 10, Frankfurt am Main 1999 [1946], S. 126-136.

14. Siehe *Langenscheidts Handwörterbuch. Englisch*, hrsg. von Heinz Mesinger und der Langenscheidt-Redaktion, Berlin/München/Wien 2001, S. 512.

zen können an der jeweiligen historischen Verortung, an der Medialität und dem Gebrauchszusammenhang sowie dem adressierten Publikum festgemacht werden. Die Frage, auf die der vorliegende Text zuläuft, ist, welche Funktion solche *posttraumatischen Spiele* – im Sinne eines nachträglichen Heilungsversuchs – haben.

Die Reality-TV-Serie *The Trench* – eine »Let's pretend ...«-Authentizität

Aus einer Ausschreibung der BBC vom 27. Juli 2001 geht hervor, dass für eine Reality-TV-Serie Volontäre aus der Region Hull und East Yorkshire gesucht wurden. Sie sollten zwei Wochen lang als *recruits* die Erfahrungen¹⁵ des zehnten Bataillons des East Yorkshire Regiments an der Westfront im Herbst 1916 (re-)kreieren und eine konkrete Schlacht, die Battle of the Ancre von 1916, nachstellen. Bei dem Bataillon handelt es sich um keine Erfindung, sondern um eine reale Armeeinheit im Ersten Weltkrieg. Zur Bedingung der Teilnahme gehörte, dass die Rekruten neben dem gleichen Herkunftsort ein ähnliches Alter und einen den echten historischen Akteuren vergleichbaren professionellen Hintergrund aufwiesen. Zugunsten einer positiven Gruppendynamik und eines besseren menschlichen Zusammenhalts, der Bildung eines »spiritual teams«, sollten größtmögliche Übereinstimmungen bestehen. Nach einem einwöchigen Militärtraining wurden die Rekruten in ein »authentically constructed« Schützengrabensystem an der ehemaligen Front in Nordfrankreich geschickt. Zu dieser Vorbereitung der Schauspieler auf die Situation kamen am Set viele Objekte und Artefakte, deren Authentizität darüber behauptet wurde, dass sie aus dem Ersten Weltkrieg stammten oder dass sie von Experten der Historie den realen detailgetreu nachgebildet worden waren, wie Feldzeitungen, Briefe, Schokolade und Erotikbildchen.

In der Rekrutierungsausschreibung wird eine Szene aus dem historischen Film *Battle of the Somme* von 1916 erwähnt, welcher eines der wenigen überlieferten Dokumentarfilmdokumente über Schlachten im Ersten Weltkrieg darstellt. Die Szene kehrt im Verlauf der Serie refrainartig in verschiedener Gestaltung wieder. Sie zeigt eine Situation, die sich einige Tage nach dem 1. Juli 1916 ereignet haben muss: Das zehnte Bataillon bewegt sich stromartig auf die Kamera zu. (Abb. 1) Die

15. Die Aufforderung auf dem Plakat zur Serie lautet: »The Trench ... Tune in and LIVE the Experience. A major new series recreating in extraordinary detail the life of soldiers on the frontline in the First World War.«

TV-Serie führt diese Szene ein, da die Schauspieler von *The Trench* die Soldaten des hier abgefilmten Bataillons, die so genannten »Hull Pals« (dt.: die Kumpel aus der Region Hull) verkörpern und ihre Geschichte erzählen. Die Funktion der Rollenübernahme wird durch eine Überblendung des historischen Materials in Schwarz-Weiß mit den zeitgenössischen Schauspielern, die in Farbe gefilmt sind, veranschaulicht.

Abbildung 1: Filmstill aus *Battle of the Somme*



Der Grund für die Auswahl der Erlebnisse dieses Bataillons als Gegenstand der Serie liegt in der Besonderheit seiner Geschichte und Rezeption. Anders als viele andere Einheiten kehrte es vom ersten Tag der Somme-Offensive zurück und entfernte sich unbeschadet von der Frontlinie. Die Geschichtsschreibung notiert, dass die britische Armee am ersten Tag der Schlacht ca. 60.000 Verwundete zu beklagen hatte, von denen etwa 20.000 starben, die meisten von ihnen durch deutsche Maschinengewehre bereits in den ersten zwei Stunden des Angriffs.¹⁶ Die Kamera, die den Menschenstrom einfängt, hält genau den Augenblick fest, in dem das zehnte Bataillon dem *blood bath* vorerst entkommen war. Durch das Zeigen dieser historischen Marschszene, der etwas taumelnden Rückkehrer von der Front, wird das zehnte Bataillon von Anfang an mit dem Nimbus des Besonderen ausgestattet. Die Zuschauenden lernen, dass es einen Aufschub des Sterbens erhielt, weswegen es auch »the lucky 10th« genannt wurde. Die Serie verfilmt einen Abschnitt seiner Geschichte, der zwischen diesem *Vorbeihuschen*

16. Martin Gilbert: *First World War Atlas*, London 1970, S. 56. Vgl. zudem Anm. 6.

des Todes und dem tatsächlichen Tod eines Großteils seiner Soldaten einige Monate später liegt.

Das Verwirrende an der Dokumentarfilmszene ist, dass die Soldaten fast alle lächeln. Lächeln sie, weil es ihnen aufgetragen wurde, wie es ein Produzent der Serie, Dick Colthurst, im Rekrutierungsschreiben vermutet, oder vor Erleichterung, weil sie den ersten Tag der Schlacht überlebt haben? Die Frage nach dem Grund für das Lächeln – trotz des Schicksals ihrer Kameraden – ist insofern delikat, als die richtigen Soldaten durch die Colthurst'sche Deutungsvariante (»The men are smiling because they'd been ordered to«) unter Verdacht geraten, ihre positiven Emotionen *nur gespielt* zu haben. Dahingegen sollen die Schauspieler der Serie nun herausfinden, wie sich das Leben damals *wirklich* anfühlte. Das erklärte Ziel der Serie ist, »to get modern day people to relive those special moments for real«.¹⁷

Die dreistündige Serie ist dreigeteilt und folgt den historisch überlieferten offiziellen *war diaries*, den originalen Kriegstagebuchaufzeichnungen der diensthabenden Offiziere. Die Bücher umfassen einen Zeitraum von etwa 26 Tagen im Herbst des gleichen Jahres (20. Oktober bis 13. November 1916). »What might everyday life have been like in the trenches of World War One?«¹⁸, fragt der erste Teil der Serie, in dem von den schwierigen Umständen erzählt wird, unter denen die Soldaten in den Gräben lebten. Es wird von Waffenlärm, Gasangriffen, Angst, chronischem Schlafmangel, zu dünner Kleidung, »trench feet« (von der Feuchtigkeit und Kälte aufgedunsene Füße), Lausbefall, angeordnetem Alkoholkonsum, eintöniger Kost und vor allem Langeweile berichtet. Zudem werden Bestrafungen bei Regelverstößen durch die Offiziere, die Ankunft der Post aus den Heimatgebieten und abendliche Vergnügungen im Hinterland gezeigt. Der zweite Teil dramatisiert die Besetzung eines Granatkraters im »No Man's Land« durch drei Engländer. Ihre Kameraden müssen sich, vom Schützengrabensystem aus grabend, zu den sich in Todesangst Befindlichen vorarbeiten, was etwa zehn Stunden dauert. An diesen Cliffhanger anknüpfend berichtet der dritte Teil vom Gelingen dieser Aktion, wobei zwei Verluste zu beklagen sind. Gleich darauf folgt der Abschlusskampf nahe des Flusses Ancre. Diese Operation des 13. Novembers 1916, die letztendlich zu einem »Erfolg« und der Übernahme der von den Deutschen besetzten Stellung Beaumont-Hamel geführt haben soll, wurde als Battle of the Ancre bekannt und markierte auch den strategischen Abschluss der Somme-Schlacht. Sie endet mit dem Tod von 263 Soldaten des zehnten

17. Siehe Catherine Bennett: »Death. Mud. Lice. It must be TV history«, in: *The Guardian, Humanities-Section* vom 07.03.02.

18. www.bbc.co.uk/history/programmes/trench (10.02.06).

Bataillons. An diesem Tag mussten die Soldaten teilweise über ihre toten Kameraden der Juli-Schlacht hinwegsteigen.¹⁹ Insgesamt soll es in der Battle of the Somme etwa 450.000 britische Tote und etwa eine Million Verletzte gegeben haben.²⁰

Einbrüche in die Authentizitätsfabrikation und ins Spiel

Das filmisch Auffällige an *The Trench* ist, dass der Film einer Zick-Zack-Bewegung folgt. Er wechselt von Originalszenen aus historischen Dokumentarfilmen zu gespielten Szenen und von diesen zurück zu Interviews mit über hundertjährigen Kriegsveteranen. Die Darsteller wechseln zwischen den Modi hin und her: Mal spielen sie und sagen auswendig gelernten Text auf, dann wieder improvisieren sie aus der Situation heraus – sie machen beispielsweise Witze, wenn sie die Latrine ausleeren. Ein anderes Mal distanzieren sie sich von ihrem Spiel und bekräftigen in privatem Ton das plötzliche Erahnen oder auch Verstehen-Können der ehemaligen tatsächlichen Leiden. Eine Erzählerstimme führt durch die Szenen und eine schriftliche Zeitangabe soll über den objektiven Verlauf und den Fortschritt des Unternehmens orientieren.

Die Authentizitätsgarantie dieses Gemischs übernehmen die Auftritte der Veteranen, die als Augenzeugen der Geschichte fungieren. Sie erleben die Vergangenheit in *The Trench* nach und zugleich neu. Außerordentlich dynamisch markiert dies die Flugzeugszene des ersten Teils. Die spielenden Soldaten beschießen ein Flugzeug. Der Kopf des interviewten Veteranen ist im Vordergrund groß eingeblendet. Durch sein eindringliches Erinnern und Erzählen scheint er wieder in der Kriegssituation von damals zu sein; diesmal sieht es aber so aus, als könne er mit den Flugzeugen spielen. (Abb. 2) Die Repräsentation der Veteranen dient neben der Selbstauthentisierung auch dazu, die Gefühle der jungen Schauspieler zu beglaubigen, die diese nur auf dem Weg der Empathie entwickeln können. An anderer Stelle wird wieder ein Veteran eingeblendet, während die Soldatenschauspieler ihre Ängste beschreiben. Er betont: »We were scared all the time, we lived from day to day.« Das Gelingen des Nacherlebens der Gefühle anderer, diese *emotionelle Stellvertretung*, wird zuweilen durch Tränen

19. Siehe <http://www.lib.byu.edu/~rdh/wwi/memoir/docs/51st/51st1.htm> (10.02.06).

20. Angaben nach <http://www.firstworldwar.com/battles/somme.htm> (10.02.06).

der Schauspieler besiegelt und durch eine dramatische, sentimentale Musik gefördert.

Abbildung 2: Filmstill aus *The Trench*



Ist es diese Mixtur aus Realitätstreue und nach außen getragensem Spiel mit Showcharakter, die den Rezipierenden berühren soll? Der Film sagt abwechselnd: Ich bin ein Spiel/Ich bin kein Spiel, was selbst etwas Spielerisches hat. Das Einfühlen der Zuschauenden soll durch die verschiedenen Authentisierungsstrategien auf der Ebene der Objekte, der Veteranen und der nachgespielten Szenen befördert werden. Einer der Produzenten, David Mortimer, sagt, die Serie sei »an imaginative way of engaging a new audience with that terrible story«. ²¹ Der Wechsel von Imaginieren zu einer plötzlichen Grenze der Einfühlungsmöglichkeit wird hier bemerkenswerterweise offen gelegt. Insgesamt sind der Anspruch und das Ziel der Serie jedoch ein identifizierendes Sehen. So heißt es im *Guide* zu *The Trench*:

»This may be reality TV by name but it serves a far higher social purpose than the likes of Big Brother. Recreating two weeks in the lives of a British army battalion from Hull in the trenches of Northern France during October 1916 may seem like a totally superfluous idea but this horribly realistic series serves as a strangely fitting testament to those who lost their lives in the Great War. It's easy to pontificate about human endeavour but the plain facts of war are pain, injury and death. Watch, learn, and don't forget.« ²²

The Trench soll also nicht nur als Anweisung für das Umgehen mit den überlieferten Erfahrungen der Soldaten im Ersten Weltkrieg fungieren,

21. Bennett: *Death. Mud. Lice* (wie Anm. 17).

22. Byline in: *The Guide zu The Trench*, hrsg. v. BBC, London 2002, S. 93.

sondern die Serie soll darüber hinaus die *Authentizität des Traumas* inszenieren. Diese wird über die nachträglichen Gefühle der Schauspieler erzeugt. Der Volontär Mark Palmer, »who relived the emotional highs and lows«, erzählt in einem Interview im Anschluss an den Dreh der Serie mit noch größerer Emotionalität als sie im Film sichtbar wurde:

»As I entered the trench the adrenaline was really pumping and I was just following the man in front. The person behind was pushing me, so we were all like sardines in a tin. It was pushing all the time and the noise and the mud and everything was flying around. You had to keep your head down and move as quickly as you could. It was ... it was reality. It was mind-blowing really.«

Durch die Erzählung der Szene wird die Verschmelzung von Nachempfinden und Selbst-Empfinden unterstrichen: Die historische Distanz wird für einen Augenblick eingeschmolzen. Es hört sich an, als sei Mark Palmer *wirklich dort und dabei gewesen*.

***The Battle of Seale Hayne* – Ein Spiel mit den Realitäten**

Im Gegensatz zu *The Trench*, der wegen der größeren zeitlichen Distanz zum Jahr 1918 eher mit der Herstellung von Authentizität zu tun hat, damit der imaginäre Zeitsprung funktioniert, bzw. gezeugt werden kann, besitzt das Filmstück *The Battle of Seale Hayne* im Rahmen britischer Kriegsberichterstattung eine größere Nähe zur Kategorie »Reales/Realität«. Der Film zeigt reale Darsteller – nämlich Kriegsoffer –, eine reale Geschichte, die reale Zeit und eine reale Erfahrung, aber ein *falsches Spiel*. Die Soldaten spielen nicht nur, sie nähmen wieder an der Schlacht teil. Der fiktionale Charakter von *The Battle of Seale Hayne* wird auch dadurch unterstrichen, dass hier intensiv Rauchbomben eingesetzt werden, um den Einschlag von Handgranaten zu simulieren. Um echter zu wirken, täuscht der Film fälschlicherweise vor, bei Granateinschlägen würden diese Qualmmassen produziert. Das Filmstück dauert nur knapp zwei Minuten und bildet den letzten Teil des medizinischen Films *War Neuroses* (insgesamt 8:05). Dieser medizinische Stummfilm führt britische soldatische Patienten in zwei militärisch-psychiatrischen Heilanstalten vor, 1917 im *Royal Victoria Hospital* in Netley und 1918 im *Seale Hayne Military Hospital*. Die Patienten zeigen kriegshysterische Symptome, wie Zitter- und Lähmungserscheinungen, die angeblich im Kontext ihres Dienstes in den Schützengräben des Ersten Weltkrieges entstanden sind. Das Besondere der Kriegshysterie liegt darin, dass sie wie die weibliche

Hysterie des 19. Jahrhunderts psychische Störungen in physisch anormale Bewegungsakte zu übersetzen scheint. Die Ikonographie der zahlreichen hilflos zitternden Männer steht im Widerspruch zu militärischen Werten wie Affektdisziplin und Nervenstärke. Deswegen müssen die psychischen Störungen wieder zum Verschwinden gebracht werden.²³

Die Formensprache des Kompilationsfilms *War Neuroses* zeichnet sich durch ein Vorher-Nachher-Schema aus. Sie suggeriert, dass die Symptome durch die therapeutische Behandlung der britischen Militärärzte J.L.M. Symns und Arthur Frederick Hurst beseitigt werden konnten. Die kriegshysterischen Symptome werden hier nicht nur filmisch in Bewegung *eingefangen*, sondern durch die Art der Repräsentation *abgedreht*. Das letzte Bild der filmischen Sequenzen, welches direkt auf den Schriftzug »treatment« folgt, zeigt den vermeintlich geheilten Kriegshysteriker. Der militärpsychiatrische Gesamtzusammenhang des Films hat zur Folge, dass hier multiple individuelle Heilungen der Patienten vorgeführt werden²⁴, die eine grundsätzliche Heilbarkeit und ein Wiedereingliedern der Ex-Kriegshysteriker ins Heer anzeigen. Der Mediziner Martin Weiser hat 1919 bemerkt, dass »Neurotikerfilme, wenn sie mit geschickt abgefassten Texten versehen worden sind, sehr geeignet [waren] zur Aufklärung der Bevölkerung über die Kriegsneurose und ihre Heilbarkeit«.²⁵ Durch die Popularisierung sollte das verwundete Kollektiv davon überzeugt werden, dass die Krankheit verschwunden sei und auch durch eine Simulation nicht wieder auftauche. Führt man sich diese Adressierung eines größeren Publikumskreises vor Augen, so können die Filmbilder auch als Bilder einer *verschobenen Heilung*, vom individuellen auf einen kollektiv-nationalen Status, wahrgenommen werden: Die einzelnen Hysteriker gesunden mit der und stellvertretend für die Nation. Durch die Popularisierung des filmischen Materials sollte das ebenfalls verwundete Kollektiv erstens davon überzeugt werden, dass die Krankheit der Hysteri-

23. Siehe die Darstellungen des Antagonismus von militärischen Interessen und dem Phänomen Kriegshysterie: Hans-Georg Hofer: *Nervenschwäche und Krieg. Modernitätskritik und Krisenbewältigung in der österreichischen Psychiatrie (1880-1920)*, Wien u.a. 2004, besonders S. 236ff.

24. Ulf Schmidt: »Der Blick auf den Körper«. Spezialhygienische Filme, Sexuaufklärung und Propaganda in der Weimarer Republik«, in: Malte Hagener (Red.): *Geschlecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino 1918-1933*, München 2002, S. 3: »Der Film suggeriert, dass die Medizin alle Voraussetzungen bietet, damit das Einzelindividuum von der Krankheit zur Gesundheit gelangen kann.«

25. Martin Weiser: *Medizinische Kinematographie*, Berlin 1918/19, S. 135.

ker und somit auch die damalige nationale *Schwäche* überwunden werden konnten. Zweitens wurden die *Filme der Heilung* als letzter therapeutischer Akt anderen gerade »aktiv« therapierten Kriegshysterikern gezeigt, damit es ihnen nicht einfiel, wieder krank zu werden, sprich Rückfälle zu haben (diese hatten sie ohnehin).²⁶ Ein deutscher Arzt, der das filmische Medium ebenfalls einsetzte, war Konrad Alt. Er schreibt über »die Vorführung des Wunders der Heilung«, was auch für den britischen Kontext gelten kann:

»Die ihnen nachher vorzuführenden Kinaufnahmen bei uns behandelter Neurotiker zeigen die Kranken vorher und nachher [...]. Sie werden sich mit eigenen Augen von der völligen Beseitigung noch so schwerer Krankheitserscheinungen überzeugen und mir darin beistimmen, dass kaum bei irgendwelchen anderen Kranken so verblüffende Behandlungserfolge zu erzielen sind wie bei den mancherwärts eine Zeitlang therapeutisch äußerst undankbar angesprochenen Kriegshysterikern, bezüglich deren ein bekannter Kliniker sagte, er strecke vor der Hysterie die Waffen.«²⁷

Drittens diente die Vorführung der Legitimation der psychiatrischen Wissenschaft als eigenständige und potente Wissensform²⁸ sowie der Steigerung des Ansehens der Ärzteschaft und des neuen Mediums.²⁹ Viertens wurden die Filme zur Profilierung der Militärärzte vor Kollegen auf Kongressen vorgeführt. Die Ärzte wollten dadurch ihre Charakterisierung der pathologisierenden Diagnose »Kriegshysterie« propagieren sowie ihre Therapiemethoden als die einzig richtigen. Dabei fungierten die Filmbilder und ihre Evidenz als Antidot gegen die Grenzen der Heilmöglichkeit. Die Rezidivneigung der Kriegshysteriker, die Rückfallquote derer, die im Anschluss an die Therapie nicht symptomfrei blieben, wird in den Filmbildern nicht repräsentiert.

Die behauptete Heilung wird vor allem durch das letzte Filmstück visualisiert, das mit *The Battle of Seale Hayne, directed, photographed and acted by convalescent war neurosis patients* betitelt ist. Dieses bildet den Gegenstand des Vergleichs. Was passiert darin? In einer ersten Se-

26. Siehe Konrad Alt: »Über die Kur- und Bäderfürsorge für nervenkrankte Krieger mit besonderer Berücksichtigung der so genannten Kriegsneurotiker«, in: *Wiener Medizinische Wochenschrift* (1918), S. 848.

27. Ebenda, S. 850.

28. Siehe auch Ulf Schmidt: »Der medizinische Film in der historischen Forschung«, in: *Mitteilungen aus dem Bundesarchiv* 3 (1995), H. 1, S. 83.

29. Ebenda, S. 83: »Filme über Heilerfolge bei geistesgestörten Soldaten des Ersten Weltkriegs sollten beispielsweise dazu beitragen, die um ihren Ruf kämpfende Psychiatrie als Wissenschaft zu etablieren.«

quenz überbringt ein Soldat einem Offizier einen Befehl. Dieser versammelt und formiert daraufhin sein *platoon*, bestehend aus etwa 25 Soldaten und zwei Männern, die eine Bahre tragen, um Verwundete abzutransportieren. Darauf besteigt das *platoon* eine Anhöhe, von der Rauchschwaden aufsteigen. Nach einem kurzen Angriff und Kampf rollt ein Verwundeter den Hügel hinab. Die Kamera, die im Tal positioniert ist, fängt dies aus einer totalen und fernen Einstellung ein. Schließlich wird ein Verwundeter von den Bahrenträgern geborgen und versorgt. Das Filmstück ist zu Ende.

Bereits durch den Titel und den Begriff »battle« statt »military hospital« wird einerseits indexikalisch angezeigt, dass hier der Krankheits- in einen Kampfkontext umgewandelt wurde. Andererseits wird vermittelt, dass die Ex-Patienten den Film selbstständig hergestellt haben. Hierdurch wird die offizielle Lesart suggeriert, sie hätten sich von der Kriegshysterie so weit entfernt, dass sie eine künstlich hergestellte, die ätiologische Situation ihrer Krankheit nachstellende Szene überstehen können, ohne dass ihre Symptome wiederkehren. Der *Battle*-Nachfilm zeigt die Kriegshysteriker, die als letzte Station innerhalb der Therapie spielen, dass sie an die Front zurückkehren. Diese Kriegsspielszenarien illustrieren die Möglichkeit eines individuellen (*Wieder-)*Soldatwerdungsprozesses des Kranken, der zugleich als eine Akkulturation an den militärischen Gemeinschaftskörper inszeniert wird. Obwohl die individuelle Heilung der Männer und deren Wiedereinstieg als Soldaten filmisch beschrieben werden, geht aus den Schriften der Militärärzte hervor, dass die rekonvaleszenten kriegshysterischen Soldaten größtenteils jedoch nicht wieder feldeinsatzfähig waren.³⁰

Transformationen des Traumas im Spiel, oder: Sich einen Ausweg basteln

Neben der angezeigten Heilung der Kriegshysterie, die durch den Nachfilm *The Battle of Seale Hayne* bestärkt wird, gibt es noch eine andere Wirkung des *Battle*-Films auf der Ebene des traumatisierten Soldaten, den man einen rückwirkenden *Realitätseffekt* nennen könnte. Elisabeth Cowies in filmsemiotischen und psychoanalytischen Parametern argumentierender Aufsatz *Identifizierung mit dem Realen – Spektakel*

30. Obwohl die Genese von Zahlenangaben immer schwierig ist, gibt Joanna Bourke an, dass 4/5 der *Shell-shock*-Fälle nicht wieder einsatzfähig waren. Vgl. www.bbc.co.uk/history/war/wwone/shellshock_04.shtml (10.02.06).

kel der Realität³¹ enthält eine kurze Passage über das oben genannte Filmstück. Sie ist mit dem Titel »Dokumentierte Realitäten« überschrieben. Cowie sieht den Film *The Battle of Seale Hayne* als letzten Akt der Therapie, indem hier ehemalige Kriegshysteriker und scheinbar rekonvaleszente Soldaten die Schlachtsituationen nachspielen.³²

Cowie zufolge bedeutet die »re-inszenierte Kampfszene« des *Battle-Spiels* ein erfolgreiches Abreagieren des Traumas der Kriegsneurosen.³³ Indem sie den Krieg nachspielen, in ihm Regie führen und sich selbst dabei filmen, würden die Soldaten mit der Situation konfrontiert, die zu ihrer Traumatisierung geführt habe. Das Reale sowie das Unbewusste entzögen sich einem direkten Zugriff und seien auch nicht der Erinnerung zugänglich, sondern träten immer nur als traumatischer Effekt in Form der *Shell-shock*-Symptome hervor. Das Trauma als Signum des Krieges könne jedoch über den Umweg des Spielens durchgearbeitet werden. Nach Cowie ist das Bild der vorausgegangenen traumatischen Erfahrung insofern transformierbar, als die Lage für die Ex-Soldaten im Spiel steuerbar ist. Durch die Szene der Symbolisierung der Kriegssituation in der »dokumentierten Realität«, dem wissenschaftlichen Film, ermächtigten sich die Patienten selbst und versicherten sich somit wiederholt ihrer militärischen Stärke.

Einerseits ist Cowies Ansicht nachvollziehbar, die Soldaten versuchten, sich im Spiel ihrer verdrängten Erlebnisse zu bemächtigen. Ob diese Verleugnungsgeste allerdings zu einem gelungenen Abreagieren des eigenen Traumas führen konnte, ist zweifelhaft. Vielmehr möchte ich betonen, dass im filmischen Spiel Transformationspotentiale verborgen sind, die auf ein widerständiges Moment im filmischen Material hinweisen. Dieses hat mit einer Ermächtigungsfigur ganz anderer Art zu tun. Dies kann anhand des Beispiels des verwundeten Soldaten veranschaulicht werden, der am Ende des Films von den anderen Spielern auf einer Bahre weggetragen wird. In der Wiederholung der Schlachtsituation wird hier augenscheinlich eine Verschiebung vorgenommen, die darin besteht, dass ein ex-kriegshysterischer Kranker denjenigen spielen darf, der einen Verwundeten rettet und dass ein anderer spielt, er habe statt der psychischen, kriegshysterischen Verwundung eine physische Verletzung erlitten. Man könnte sagen, dass der Status des Films hierdurch ein rückwirkend apotropäi-

31. Elisabeth Cowie: »Identifizierung mit dem Realen – Spektakel der Realität«, in: Marie-Luise Angerer, Henry P. Krips (Hg.): *Der andere Schauplatz. Psychoanalyse/Kultur/Medien*, Wien 2001, S. 151-180. Es ist der einzige Sekundärtext zum Hurst/Symms-Film, der mir bekannt ist.

32. Ebenda, S. 174.

33. Ebenda, S. 173.

schers (Unheil abwehrender) wird, indem er die Vergangenheit umschreibt, ihr diesmal einen guten Ausgang gibt: wie hier den rettenden Heimatschuss.

Cowie betont zu Recht, dass der Kompilationsfilm insgesamt dazu diene, »den medizinischen Kollegen, dem Kriegsministerium und den für die Spitäler verantwortlichen militärischen Behörden ihre Effizienz in der Wiederherstellung«³⁴ der Gesundheit der ehemaligen Kriegshysteriker vorzuführen. Genauer betrachtet läuft aber das von den Kriegshysterikern selbst geschriebene Ende ihrer Geschichte dem von den Militärärzten zgedachten diametral. Im selbstinszenierten *Battle of Seale Hayne* simulieren sie zwar ihre potentielle Wiedereinsatzfähigkeit, sie können aber zugleich einen anderen Ausgang der Kriegssituation vortäuschen. Sie können sich sterben oder von der Front abtransportieren lassen.

Nach dieser Darstellung des *Battle*-Kriegsspiels als Ende des Heilungsfilms *War Neuroses* von 1918 möchte ich für einen Vergleich nun wieder zum anderen Kriegsspiel hinüberschwenken, zu der Reality-Serie *The Trench*. Der Chiasmus von Trauma und Spiel in den beiden Filmen kann folgendermaßen benannt werden: Im Filmbeispiel von 1918 spielen die echten Soldaten mit einer zeitlichen Verzögerung von maximal wenigen Wochen eine Schlacht, die es nie gegeben hat. In dem Film von 2002 spielen *unechte Schauspieler* eine echte Schlacht, die *Battle of the Ancre*, die sich 1916 tatsächlich ereignete. *The Trench* nutzt den Umstand, dass die »historische Realität« nur über den Umweg von Medialisierungen zugänglich ist bzw. selbst immer schon medial überformt war. Die Serie zitiert die medialisierten Geschichtsnarrationen und führt sie in einer neuen Form zusammen. Dies kann als Reaktion auf die Tatsache verstanden werden, dass trotz der vielfältigen Heilungsdarstellungen um 1918 eine nationale Heilung anscheinend nie oder nicht auf Dauer eintreten konnte. Die Frage nach einer möglichen Heilung musste deswegen – ähnlich wie die individuellen Heilungen – wieder und wieder wiederholt werden. In dieser Lesart der kulturellen Phänomene, wie der anfangs beschriebenen exzessiven Kriegsspiele der britischen Gedenkkultur, sieht es so aus, als erinnere sich das Kollektiv selbst daran, dass es traumatisiert war/ist. Die Frage nach einer kollektiven Heilung wird dabei aber in jedem Spielansatz anders gestellt und auch anders beantwortet. In der Re-Inszenierung wird nicht nur Wissen über den Ersten Weltkrieg re-präsentiert. Die Frage ist auch, wie sich in der *documentary* die heutige britische Nation mit ihrem Verhältnis zum Ersten Weltkrieg selbst konzipiert.

34. Ebenda, S. 173f.

Transgenerationelle Heilungen in *The Trench*

Die Serie *The Trench* ist Teil der kollektiven Gedenkpraktiken und gehört zur Populärkultur des beginnenden 21. Jahrhunderts. Sie wurde im Kontext derzeitiger Reality-TV-Shows rezipiert, und die Vorpresse fand für die Serie Ausdrücke wie »playacting the war«, »military pornography« oder »insulting the memory of the dead«³⁵ und machte damit die Empfindlichkeit der Öffentlichkeit in Bezug auf das Themendreieck Erinnerung, Militär und Totengedenken deutlich. Das Spiel soll den Zuschauenden 2002 ermöglichen, sich nachträglich in den traumatisierenden Zustand, der nicht nur die direkt Beteiligten, sondern »eine ganze Generation« auslöschte oder traumatisierte, hineinzuversetzen. Es geht um ein Kollektiv, das sich immer wieder selbst an die nationale Traumatisierung erinnert, um sich in der Wiederholungsgeste der »Gedenkwut« als geheiltes Kollektiv konstituieren zu können.

The Trench hat im Vergleich zum Film von 1918 mehr Distanzen zu überwinden: zeitliche, darstellertechnische und mediale. In britischen Zeitungsrezensionen tauchen für dieses Verfahren unterschiedliche Benennungen auf, die sich auf die Kategorien des Spielens und der Erfahrung beziehen: »playacting«, »re-enacting«, »reliving« und für die Darsteller »players« oder auch »role players«. Neben diesen Begriffen, die einen Abstand kennzeichnen, werden auch Worte verwendet, die diesen unkenntlich machen, wie es sich in der Bezeichnung der Schauspieler als »recruits« ausdrückt. Hierdurch wird das Sekundäre am *The-Trench*-Heilungsversuch offenbar. Es kann im Film nicht um die Darstellung konkreter individueller Heilungen der echten Kriegsveteranen gehen. Vielmehr wird inszeniert, dass die jungen Männer, die den Part der Soldaten von damals übernehmen, stellvertretend für die damals Betroffenen im Spiel re-traumatisiert und geheilt würden. Dieser Transformationsprozess wird filmisch in zwei Bildern visualisiert: in einer Recodierung des Marsches der Hull-Soldaten innerhalb der Schützengrabenhandlung und in einer fiktiven Begegnung mit den Toten im nachgestellten Filmteil.

Im Nachfilm, der am »Remembrance Day 2001« im heutigen Yorkshire bei strahlend blauem Himmel nahe des Beverley Minster gedreht wurde, werden verschiedene Formen regionalen und nationalen Gedenkens vorgestellt. Es wird erzählt, dass die Gemeinschaft der Erinnernden durch die Darsteller von *The Trench* Zuwachs bekommen hat. Ein Darsteller gibt an, dass die Gruppe sich seit dem Ende der Serie regelmäßig zu Barbecues oder zu Weihnachten wiedertreffe. Der

35. www.whatalovelywar.co.uk/war/2002/03/index.html (10.02.06).

Grund dafür sei, dass sie durch ihre Erfahrungen im Kriegsspiel verstanden hätten, dass die damaligen Soldaten nicht nur für ihr Vaterland gekämpft haben, sondern direkter auch für ihre soldatischen Kameraden. Der Schauspieler John Baxter erklärt:

»[While playing it we were] realizing they [the soldiers of the 10th battalion, J.K.] were not only fighting for King Country, they were fighting for each other, they were fighting for each other's survival. I am glad I shared their experiences. I am proud.«

Diese Einsicht wird im Film dann auf den transgenerationellen Bereich übertragen, sogar über die Grenze des Todes hinaus. Nicht nur lautet das kollektive Versprechen der Kirchengemeinde an die Verstorbenen: »We will remember them.« Angesichts der Memorialtafeln in der Seitenkapelle des Münsters, auf denen die Opfer des zehnten Bataillons aufgeführt werden, sagt ein Schauspieler – dies potenzierend – zu seinem Kollegen: »It's sad, but we bring them back to life.« Und sein Kollege pflichtet ihm bei: »We did.« Darauf wird die Gedenktafel mit den Namen der Verstorbenen eingeblendet. (Abb. 3)

Abbildung 3: Filmstill aus *The Trench*



Das Auferstehungsmotiv wird dadurch verdoppelt, dass der beschriebene Überlebenden-Marsch des ersten Tages der Somme-Schlacht am Ende der Serie filmisch umgeschrieben wird. Er besteht diesmal aus den beschwingten Schauspielern der Serie, die durch hoffnungsfroh

grüne Wiesen wandern. (Abb. 4) Die Szene sieht aus wie eine Auferstehung der in Schwarz-Weiß gefilmten Soldaten, von denen die meisten am Ende der Schlacht doch noch gefallen sind. Dies kommt einem »Rückspulen von Geschichte« gleich oder einem Rücksetzen auf den Punkt, an dem das zehnte Bataillon noch lebendig war, an dem das Bataillon noch »the lucky-one« hieß. Hiermit wird »Geschichte gelöscht«. Es wird ausradiert, dass das Hull-Bataillon eigentlich statt mythisierend »the lucky« »the dead one« heißen müsste.

Abbildung 4: Filmstill aus *The Trench*



In den Bildern der »Reanimation der Opfer« des Ersten Weltkriegs treffen sich zwei unterschiedliche Ebenen. Auf der einen Ebene konnten ganz konkrete Individuen durch das Nachspielen *wiederbelebt* werden, indem ihrem Schicksal gedacht wurde, und auf der anderen Ebene konnte eine neue Generation durch das stellvertretende Durchleben eines Teils der Biographie anderer sensibilisiert werden. Der *Trench*-Film geht aber noch weiter. Nachdem der Spielcharakter im Nachfilm gänzlich aufgehoben ist, schütteln die Nachfahren der Bataillonsmitglieder sich die Hände mit den Schauspielern ihrer Vorfahren. Der weibliche Anhang und der Nachwuchs werden gezeigt, die Kontinuität des Lebens und der Nation scheinen gesichert. Das letzte Wort hat ein Kriegsveteran, Arthur Halestrap. Er unterstreicht die Verbindung, die zwischen damals und heute geschaffen wurde. Damit schließt Halestrap den Kreis, indem er die Leiden von damals mit Sinn auflädt. Er ist gerührt, dass »they [die Schauspieler] give their time to let other

people realize what was happening to their forbears, for their benefit. Because what we did was done for their benefit, for posterity. And posterity is *one population*.« (Hervorhebung J.K.)

Im Spiel ist es den Schauspielern gelungen, den Verstorbenen und Großbritannien einen großen Gefallen zu tun. Sie haben die Geschichte der Nachkommen erinnernd bewahrt und sind damit dem Anspruch der Serie gerecht geworden, ein »fitting testament« für die Toten zu kreieren.³⁶ *The Trench* dient als Inszenierung des »letzten Willens« der Verstorbenen aber nicht nur der Erinnerung an die Toten, sondern enthält auch den Hinweis darauf, dass die Vorfahren sie alle gerettet haben. Eine große Anzahl des männlichen Teils ihrer Generation hat nicht überlebt, aber sie hat durch den Einsatz ihres Lebens das Entstehen der nachkommenden Generation gewährleistet. Die Nachkommenschaft bekommt hierdurch einen Grund für ihr Leben. Im gleichen Zug sichert *The Trench* also die Kontinuität, und zwar nach vorne und nach hinten. Dies wird einerseits durch die Kinder auf den Armen der Schauspieler erreicht, die die Nachfahren der Darsteller sind. Andererseits haben Erstere, als Nachfahren der verstorbenen Soldaten und als Repräsentanten einer »vaterlosen Generation«, ihren Platz in der Generationenkette der Toten und der Lebenden erhalten.

Im Vergleich der beiden Filme treten Kontinuitätslinien sowie Transformationen der Heilungsbilder hervor. Der Spiel-Film *The Battle of Seale Hayne* von 1918 diente dazu, im unmittelbaren Kriegskontext die Möglichkeit einer Heilung der kriegshysterischen Soldaten und deren Militarisierbarkeit zu suggerieren, obwohl es vielfach keine Heilung gab. Die *documentary The Trench* setzt an dieser nicht vollzogenen Heilung an und versucht rückwirkend, erneut die Heilung filmisch zu signifizieren. In *The Trench* ist also mehr passiert, als dass Schauspieler illustrieren, wie/was Geschichte war/ist. Vielmehr ist versucht worden, der Vergangenheit im Nachhinein Sinn zu verleihen, indem sich die beiden Kollektive, das vergangene und das derzeitige, in der Gegenwart begegnen. Indem sie der Figur des »re-enactments« folgte (Wieder-In-Kraft-Setzen, Wiederholen, Neuinszenieren), war die *documentary* in der Lage, spielerisch Umschriften in diese Geschichte einzufügen, die vor allem in Heilungsmodellen mündeten. Es ist einerseits klar, dass die etwa 85 Prozent der Soldaten des Hull-Bataillons nicht gerettet werden konnten, sowie eine Million britische Soldaten im Verlauf des Ersten Weltkriegs. Andererseits wird dem Tod hier aber ein Sinn verliehen, wenn auch nur im Spiel. Einer der Schauspieler sagt:

36. *The Guide zu The Trench* (wie Anm. 22), S. 93.

»I hope the public take away the fact that trench warfare wasn't a waste of time, that it wasn't just millions of men being mown down by bullets. [...] But it was about young men fighting for their country and looking for adventure.«

Mit diesen Heilungsbildern und Sinnaufladungen kann das Kriegsspiel wieder von vorne beginnen.

Lüge und Utopie

STEFFEN GRESCHONIG

Wird das Vergleichen in den Kulturwissenschaften überstrapaziert? Sind Vergleiche wie der der Lüge mit der Utopie nicht vielleicht sogar illegitim? Ist doch eine Lüge im Sinne des Kirchenvaters Aurelius Augustinus eine bewusste Falschaussage mit der Absicht zu täuschen, die Utopie dagegen eine sich in der Renaissance durch die Rezeption der Schrift *Utopia* des Thomas Morus konstituierende Literaturgattung. Letztere stellt der als kritisch beschriebenen Realität eines Gemeinwesens den idealisierten Entwurf einer möglichen Wirklichkeit im Gewande des Staatsromans entgegen. Dass die historische Semantik der Phänomene Lüge und Utopie einem steten Wandel unterlegen ist und dass eine Diskursanalyse der diesen Phänomenen zugrunde liegenden Begriffe ähnliche Denkfiguren anschaulich werden lässt, soll im Folgenden gezeigt werden.¹ Diese Analyse bedient sich im Rahmen einer vergleichenden Lektüre *qua* unterschiedlicher Wissenschaftsperspektiven vermeintlich unvergleichbarer Texte Elisabeth Bronfens Idee des *cross-mapping*. Vorausgeschickt sei, dass es sich bei der hiermit gewagten Konfrontation von Lüge und Utopie um einen diachronen Vergleich handelt. Voraussetzung für den Vergleich des »Apfels der Lüge« mit der »Birne der Utopie« ist die (fast schon banal anmutende) Annahme, dass das, was sich hinter beiden Begriffsvorstellungen verbirgt, widerstreitenden diskursiven Veränderungen unterworfen ist.

Der Blick auf die Lüge wurde von Augustinus nachhaltig geprägt. Erst mit Friedrich Nietzsche sollte er sich verändern. Augustinus hatte aus christlicher Perspektive ein kategorisches Lügenverbot ausgerufen;

1. Im Wesentlichen handelt es sich bei der folgenden Exemplifizierung dieses Wandels um einige profilierte Thesen meiner Dissertationsschrift. Vgl. Steffen Greschonig: *Utopie – Literarische Matrix der Lüge? Eine Diskursanalyse fiktionalen und nicht-fiktionalen Möglich- und Machbarkeitsdenkens*, Frankfurt am Main 2005.

eine Position, die noch Kant (allerdings unter subjektphilosophischen und nicht primär theologischen Prämissen) vertrat und weiter ausbaute: Platon dagegen, der die »lügenden Dichter« aus der Polis verbannen wollte, profitierte noch von der systematischen Unschärferelation des griechischen Begriffs ψεύδος (*pseudos*), der sich sowohl mit Irrtum als auch mit Lüge übersetzen lässt. Erst das lateinische *mendacium* grenzt die Lüge vom Irrtum, dem *error*, ab.

Augustinus, der mit seinen Definitionen der Lüge die Differenz von Irrtum und Lüge herausstellte, knüpfte diese an den Sprechakt eines Individuums oder einer Gruppe von Individuen. Die Lüge ist »offensichtlich eine unwahre mit dem Willen zur Täuschung vorgebrachte Aussage«² – so Augustinus in *De mendacio*. In *Contra mendacium* erweitert Augustinus sein Definitionsrepertoire um ein zeichentheoretisches Genus proximum. In dieser Definition ist die Lüge »eine unwahre Bezeichnung mit der Absicht zu täuschen«.³ In der zweitgenannten Definition, die ihren Fokus weniger auf den Urheber der Lüge – denjenigen, der spricht – sondern mehr auf das unwahre Bezeichnungsverhältnis legt, liegt aber schon jene zentrale Bedeutungsdimension, die Nietzsche eineinhalb Jahrtausende später zum Ansatz seiner Kritik an Augustinus und dessen überaus moralischem Lügenverständnis machen wird. Die Sprache (und nicht primär das Individuum) ist es, die Nietzsche (mit Hobbes) in *Ueber Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* als Medium des Wahrheitsanspruches einerseits und als Geburtshelferin der Lüge andererseits ausmacht. Nietzsche zeigt, wie Sprache den Wahrheitstrieb fixiert und somit erstmals den Unterschied von Wahrheit und Lüge schafft.

»Soweit das Individuum sich gegenüber andern Individuen erhalten will, benutzte es in einem natürlichen Zustande der Dinge den Intellekt zumeist nur zur Verstellung: weil aber der Mensch zugleich aus Noth und Langeweile gesellschaftlich und heerdenweise existiren will, braucht er einen Friedenschluss und trachtet darnach dass wenigstens das allergrößte bellum omnium contra omnes aus der Welt verschwinde. Dieser Friedenschluss bringt aber etwas mit sich, was wie der erste

2. Augustinus: »Über die Lüge«, in: Ders.: *Die Lüge und gegen die Lüge*, übertragen und erläutert von Paul Keseling, Würzburg 1953, Kap. 5, S. 7. Vgl. auch Augustinus: *De mendacio*, CSEL 41, 419: »Enuntiationem falsam cum voluntate ad fallendum prolatam manifestum est esse mendacium.«

3. Augustinus: »Gegen die Lüge«, in: Ders.: *Die Lüge und gegen die Lüge*, Kap. 26, S. 102. Vgl. auch Augustinus: *Contra mendacium*, 102. CSEL 41, 507: »Mendacium est quippe falsa significatio cum voluntate fallendi.« (Hervorhebung S.G.)

Schritt zur Erlangung jenes räthselhaften Wahrheitstriebes aussieht. Jetzt wird nämlich das fixirt, was von nun an »Wahrheit« sein soll d.h. es wird eine gleichmässig gültige und verbindliche Bezeichnung der Dinge erfunden und die Gesetzgebung der Sprache giebt auch die ersten Gesetze der Wahrheit: denn es entsteht hier zum ersten Male der Contrast von Wahrheit und Lüge [...].«⁴

Nietzsches Sprach- und Traditionskritik ist nicht nur eine universelle Diskurskritik, sondern zeigt das paradoxe Verhältnis von Wahrheit und Lüge auf. Ist es doch gerade der Wahrheitsanspruch, aus dem die Lüge erwächst. Bei Nietzsche ist die Lüge nicht mehr – wie bei Kant und Augustinus – an ein Subjekt gebunden, sondern mittels der Sprache sämtlichen Diskursen eingeschrieben. Mit einiger Berechtigung lässt sich mit Nietzsche also von einer »diskursiven Lüge« sprechen; einer Lüge, die *nota bene* zunächst einmal eine Lüge im außermoralischen Sinne ist.

Doch was könnte eine »diskursive Lüge« mit jenen Diskursen zu tun haben, die aus dem Textphänomen der Utopie erwachsen und vor allem, wie entsteht sie? Hier bietet Elisabeth Bronfens Begriff des *cross-mapping* die Möglichkeit eines Ansatzes. Schließlich beschreibt der Begriff das Überlagern von Denkfiguren, Begriffen und Bildern des kulturellen Archivs, indem er versucht, diese Überlagerungen durch Kartografierung sichtbar zu machen. Schließlich geht es ja beim *cross-mapping* sowohl

»jeweils um das Feststellen von Ähnlichkeiten, die sich zwischen ästhetischen Werken ergeben, für die keine eindeutigen intertextuellen Beziehungen im Sinne eines explizit thematisierten Einflusses festgemacht werden können, wie es um die Transformation geht, die sich durch die Bewegung von einer historischen Zeit in eine andere ergibt, und schließlich auch um die Bewegung von einem medialen Diskurs in den anderen.«⁵

4. Friedrich Nietzsche: »Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne«, in: Ders.: *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, III/2, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York 1973, S. 365–384, hier S. 371.

5. Manuel Zahn: »Der sublime Körper. Eine Kartographie des Körpers zwischen zwei oder mehreren Toden«, Auszug aus einem Beitrag für Bodo Lecke (Hg.): *Mediengeschichte und Deutschunterricht* (Beiträge zur Geschichte des Deutschunterrichts), Frankfurt am Main (in Vorbereitung), http://kunst.erzwiss.uni-hamburg.de/zahn/texte/sublime_koerper.html (29.08.05). Vgl. dazu auch eine Definition des *cross-mapping*, die Elisabeth Bronfen in: »Stanley Cavells »cultural conversations« mit Shakespeare – Vorarbeit für eine sich in Arbeit befindende Einführung zu Stanley Cavell«, http://www.bronfen.info/writing/texts/2004_

Es sind also sowohl historische Transformationen als auch Veränderungen der Medienwahrnehmung, die entscheidend für das sind, was der Begriff *cross-mapping* bezeichnet. Kontextveränderungen betreffen das Medium der Sprache ebenso, wie die diskursiven Bedingungen der Textrezeption stets im Wandel begriffen sind. Denken wir an Nietzsche, so deutet sich die Verbindung von Lüge und Utopie bereits an.

Bevor die wechselseitige diskursive Durchdringung beider Phänomene mittels *cross-mapping* näher betrachtet wird, soll zunächst kurz beleuchtet werden, wie das Textphänomen »Utopie« als Amalgam verschiedener mythologischer, theologischer und philosophischer Diskursfragmente entstand. Innerhalb dieses Prozesses verdrängen Pragmatisierung und Funktionalisierung die ästhetischen und fiktionalen Bestandteile der ursprünglichen Diskursphänomene.

Der utopische Diskurs ist nachhaltig beeinflusst von Platons Vorstellungen vom idealen Staat, von der christlichen Heilslehre und vor allem auch von Augustinus' *Gottesstaat*. In diesen Prätexten und Diskursen hat die literarische Utopie ihre sozialphilosophischen Vorläufer. Sie hat in den Heilsvorstellungen von Bibel und frühchristlicher Theologie genauso ihre Wurzeln wie im Mythos und den staatsphilosophischen Überlegungen von Platons *Politeia* und *Kritias*.

In einem – wie sich später erweisen sollte – diskurskonstituierenden Akt entsteht durch die (Neu-)Kombination bereits bestehender Textsorten wie (platonischer) Dialog, Reisebericht, Fürstenspiegel und Horaz'scher wie spätmittelalterlicher Satire⁶ mit Morus' *De optimo rei publicae statu sive nova insula Utopia* ein Text, der Wahrheitsansprüche in einen zunächst fiktionalen Raum stellt. Dabei gilt: Die Utopie ist als *ou-topos* sowohl der (Nicht-)Ort, der mit den Mitteln der Dichtung erlogen ist, als auch jener gute, gar ideale *eu-topos*, der die Wahrheit in

04_cavell.html (03.03.06) selbst gibt: »[I]ch [...] [habe] den Begriff des *cross-mapping* geprägt, um eine von der klassischen Intertextualität/Intermedialität abweichende Vorstellung, wie kulturelle Einflüsse wirken oder wirksam gemacht werden könnten, in Umlauf zu setzen: *Crossmapping* [...] als Feststellen von ähnlichen Denkfiguren als Anker für eine vergleichende Lektüre scheinbar nicht verwandter Texte.« Als anschauliches Beispiel für ein *cross-mapping*, das Bronfen auch als *cross-over* bezeichnet, vgl. Elisabeth Bronfen: »Philosophie der Vernunft, Literatur des Schreckens. Stanley Cavells Lektüren als Cross-Over«, in: Klaus Kastberger, Konrad Paul Liessmann (Hg.): *Die Dichter und das Denken. Wechselspiel zwischen Literatur und Philosophie*, Wien 2004, S. 68-84.

6. Vgl. Gudrun Honke: »Die Rezeption der Utopia im frühen 16. Jahrhundert«, in: Wilhelm Voßkamp (Hg.): *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, Bd. 2, Stuttgart 1982, S. 168-182, hier S. 169.

ihrer bloßen Potentialität repräsentiert. In der simulierten (Un-)Wirklichkeit der Utopie bleibt der dabei imaginierte Wahrheitsanspruch im Stadium seiner Potentialität verhaftet. Ohne konkret über den fiktionalen Status hinaus zu dringen und ohne in der Realität Wirkungsmacht entfalten zu können, bleibt Wahrheit für den außen stehenden Beobachter als bloße Möglichkeit auf den utopischen Raum beschränkt. Wahrheit *und* Lüge sind als die zwei Seiten der einen Medaille die bedingende Möglichkeit der Utopie, die dann ganz Fiktion ist.

Wie Morus das Spiel mit Wahrheit und Lüge perfektioniert, zeigt insbesondere, wie geschickt er den fiktiven Raphael Hythlodeus zum Angelpunkt seines vermeintlichen Wahrsprechens macht. Hierzu ein Zitat aus der Vorrede der *Utopia*: der fiktive Herausgeberbrief von Thomas Morus an Petrus Ägidius.

»Thomas Morus grüßt Petrus Ägidius vielmals.

Ich schäme mich beinahe, liebster Petrus Ägidius, Dir dieses Büchlein über den Staat von Utopia erst nach fast einem Jahre zuzusenden, das Du zweifellos schon nach sechs Monaten erwartet hast, da Du ja wußtest, daß in diesem Werke die Mühe des Erfindens für mich wegfiel und ich auch über die Einteilung nicht nachzudenken, sondern nur das wiederzugeben brauchte, was ich mit Dir zusammen genauso wie Du den Raphael [Hythlodeus] erzählen hörte. Daher gab es ja auch keine Mühe mit dem sprachlichen Ausdruck; denn seine Redeweise konnte nicht gewählt sein, da sie einmal unvorbereitet und augenblicksgebunden war, dann aber die eines Mannes, der, wie Du weißt nicht so sehr des Lateinischen als vielmehr des Griechischen mächtig ist. Je näher aber meine Ausdrucksweise seiner lässigen Schlichtheit kommt, um so sehr wird sie der Wahrheit entsprechen, die allein in dieser Sache meine Sorge sein wird und sein muß.

Ich gestehe, lieber Petrus, daß ich durch diese Voraussetzungen so vieler Mühe enthoben war, daß beinahe nichts zu tun übrig blieb; sonst hätten Erfindung und Aufbau eines solchen Stoffes auch von einem nicht unbedeutenden und nicht gerade beschränkten Kopfe Beträchtliches an Zeit und Eifer gefordert. Wenn man aber gar noch verlangt hätte, die Sache nicht nur wahrhaftig, sondern auch gewandt wiederzugeben, so hätte ich das mit dem größten Aufwand an Eifer und Zeit nicht fertigbringen können.«⁷

7. Thomas Morus: »Utopia«, in: Klaus J. Heinisch: *Der utopische Staat*, Reinbek 1993, S. 13.

Raphael Hythlodeus ist, obschon »Feind leerer Worte«⁸ – so die griechische Übersetzung seines Namens –, als empirisch fassbare Person nicht existent. Die satirische Überzeichnung seines Namens – eine graeko-lateinische Übersetzung macht ihn gar zum Gott der Lüge – gibt dem Griechisch kundigen Rezipienten gleich mehrere Lügensignale mit auf den Weg. Dennoch oder vielleicht gerade deswegen ist und bleibt Hythlodeus die letzte Instanz für den Wahrheitsgehalt des Berichts. Die »Augenblicksgebundenheit« der fiktiven Begebenheit soll einerseits Beweis für den Wahrheitsanspruch der in ihr verhandelten eu-topischen Wahrheiten sein, andererseits deutet die Fiktion (die sich in der satirischen Subversion der Namen ausdrückt) auf eine Lüge, die solange Fiktion bleibt, als man die ihr zugrunde liegenden Aussagen innerhalb des literarischen Ursprungsdiskurses belässt.

Die utopische Wahrheit ist also an die diskursiv markierte Lüge, die Fiktion, gebunden. Die Fiktion ist keine eigentliche Lüge, da sie von einem Lügensignal begleitet ist. Harald Weinrich hat diesen Befund in seiner *Linguistik der Lüge* expliziert: »Eine literarische Lüge, die von einem Lügensignal begleitet ist, erfüllt daher nicht mehr den Tatbestand der Lüge im außerliterarischen Sinne.«⁹ Werden die ihr zugrunde liegenden Aussagen allerdings in außerliterarischen Kontexten bei gleichzeitiger Deleatur der entsprechenden Lügensignale mit Wahrheitsansprüchen verbunden, werden diese vormals fiktionalen Diskurselemente zu Lügen im außerliterarischen Sinne. Das utopische Wahrheitspotential wird dabei einem Prozess der »Entropie«¹⁰ preisgegeben; ein Vorgang, der die Fiktion der Utopie verschwinden und den Wahrheitsgehalt der in ihr verhandelten Inhalte zur Lüge werden lässt, einer Lüge allerdings, die sich nicht notwendigerweise über die

8. ὕθλος (*hythlos*) lässt sich mit »leeres Geschwätz« übersetzen, wohingegen δαίος (*daios*) sich auf δαίω (*daio*: brennen) zurückführen lässt. Eine entsprechende Übersetzung des letzteren Wortstamms wäre dann »brennend«, im übertragenen Sinne »feindlich«. ὕθλοδαίος (*hythlodaios*) wäre demnach der »Feind leerer Worte«. Möglicherweise handelt es sich aber auch um eine graeko-lateinische Wortschöpfung Morus', heißt Raphael doch Hythlodeus. In diesem Sinne wäre er der Gott des »leeren Geschwätzes«, der in der griechischen Mythologie – repräsentiert durch Hermes – sowohl der Gott der Diebe als auch der Lüge ist.

9. Harald Weinrich: *Linguistik der Lüge*, Heidelberg 1966, S. 69.

10. Vgl. Jurij Striedter: »Die Doppelfiktion und ihre Selbstaufhebung. Probleme des utopischen Romans, besonderes im nachrevolutionären Rußland«, in: Dieter Henrich, Wolfgang Iser (Hg.): *Funktionen des Fiktiven*, München 1983, S. 277-330, hier S. 311.

augustinische *Differentia specifica* der subjektiven Täuschungsabsicht definiert, sondern aus einem Diskurswechsel resultiert.

So kam es schon kurze Zeit nach Erscheinen der *Utopia* zu irrtümlichen Fehlkontextualisierungen, die nicht nur eine solche Form der »diskursiven Lüge« darstellen, sondern möglicherweise sogar auf einer Lüge im klassischen augustinischen Sinne aufbauen. Im Folgenden der Fall des Basler Ratsherren Claudius Cantiuncula. Dessen erste Übersetzung der *Utopia* im Jahre 1524¹¹ ist der Präzedenzfall für die täuschende Vereinnahmung der Utopie. Dass Cantiuncula den ersten pragmatischen Vorstoß in Richtung Staatsschrift – und wie im Folgenden zu zeigen sein wird, noch pragmatischer, gar in Richtung »Polizei (-ver-)ordnung« – zu verantworten hat *und* zum engeren Rezipientenkreis der *Utopia* gehört, der es (ihn ausgenommen) bei theoretischen Reflexionen beließ, spricht sogar für eine Lüge im strengen augustinischen Sinne.¹² Cantiuncula transformierte nicht nur die utopischen Rechtsgrundsätze in den real-historischen Kontext der Bauernkriege und Reformationswirren im Basel des Jahres 1524; er löste gar einen nicht unerheblichen Teil des Textes aus seinem Kontext heraus und übersetzte ihn ins Deutsche.

Dass Cantiuncula überhaupt erst in der Lage war, die utopischen Rechtsgrundsätze zu funktionalisieren, sie in eine »Korrelation [...] [mit] der politischen Situation in Basel«¹³ zu bringen, lag daran, dass Morus einen ersten Rezipientenkreis in sein utopisches Projekt mit einbezog und damit einen Gattungsdiskurs begründete. In einem Briefwechsel, der teilweise mit der Erstausgabe der *Utopia* zusammen veröffentlicht wurde, waren Diskursbeiträge, in welchen das Werk nach unterschiedlichen Aspekten diskutiert wurde. In der Engführung verschiedener Interessen wie Fiktionalitätsproblematik und Gattungsfragen bleiben die »Rezipienten hinter dem Reflexionsniveau des (Basis-) Textes zurück«.¹⁴ Von Petrus Ägidius (der in der Herausgeberfiktion direkt von Morus angesprochen wird) und Beatus Rhenanus wird das Fiktionalitätsproblem diskutiert. Grapheus und Noviomagus thematisieren Fragen der Gattung, wohingegen Peter Paludanus und Erasmus von Rotterdam die humanistische Bildung des Autors Morus betonten.

11. Thomas Morus: *Von der wunderbaren Insel Utopia*, hrsg. von H. Höfener, Basel 1524 (Nachdruck: Hildesheim 1980). Die Übersetzung stammt von Cantiuncula.

12. Vgl. Honke: *Rezeption der Utopia* (wie Anm. 6), S. 169: »Cantiunculas *Utopiarezeption* liegt die Lektüre des Textes und der Begleitbriefe zugrunde und gehört damit in eine zweite Phase der zeitgenössischen Rezeption.«

13. Ebenda, S. 176.

14. Ebenda, S. 180. Vgl. auch ebenda, S. 170.

Cantiuncula aber ging noch weiter. Er übersetzte lediglich das zweite Buch der *Utopia*, unterschlug dabei die Bezüge zum ersten Buch und zur Vorrede, die durch ihre Herausgeberfiktion erst das durch die Dialektik von Lügenhaftigkeit und den darin verhandelten Wahrheitsansprüchen entstehende utopische Spannungspotential des Textes aufbaut. Cantiuncula rechtfertigte anlässlich seiner Demission vom Basler Magistratsposten¹⁵ und dem Erscheinen seiner fragmentarischen *Utopia*-Übersetzung in einer Dedikationsepistel an den Bürgermeister der Stadt und den Rat sein Anliegen.

»Diewyl nun dise *policy der Innsel Vtopia* [...] die *baßgeordnete ältiste vnnd bestendtllichest*e yewelten gewesen vnd noch syn soll, so von den mennschen ye angesehen worden, hab ich darumb die histori sollicher Innsel [...] als waren liebhabern aller recht vffgesetzten *policyen vnd burgerlichen Regiments* [...] vß der latinischen in die Tütsche sprach [...] transferieren wöllen.« (Hervorhebung S.G.)¹⁶

Hielt Cantiuncula möglicherweise die »histori«, also die Geschichte der Insel Utopia, für wahr? In diesem Fall hätte er nicht gelogen, wäre lediglich einem Irrtum oder einer Selbsttäuschung aufgesessen. Möglicherweise lag es an Cantiunculas unzureichenden Griechischkenntnissen, dass er die Ironiesignale in der griechischen Nomenklatur von Orten und Personen nicht zur Kenntnis nahm.

Tatsächlich ist nicht mit letzter Gewissheit festzustellen, ob Cantiuncula tatsächlich entgangen ist, dass Morus' Text durch eine komplexe »Wahrheits- und Herausgeberfiktion« das Lügengebilde der fik-

15. Vgl. Guido Kisch: *Claudius Cantiuncula. Ein Basler Jurist und Humanist des 16. Jahrhunderts*, Basel 1970, S. 28f., der in Cantiunculas Entscheidungsgründung einen Vorwand sieht: »Die Entwicklung des kirchlichen Streites, der mit dem vollen Sieg des Protestantismus enden sollte, ist es in erster Linie gewesen, die Cantiuncula [...] veranlaßte Stadt und Stellung zu verlassen [...]. Zwar gibt er als Ursache seines Scheidens an, daß er sehr ungern von Basel scheiden müsse, um seinem alten kranken Vater gemäß kindlicher Pflicht zur Seite zu stehen.« Kisch weist darauf hin, dass Cantiuncula als gemäßigter Katholik der Reformationsbewegung mit entschiedener Ablehnung entgegen stand. Der Vorwand, den Vater zu pflegen wäre damit als (Not-)Lüge zu bewerten.

16. Claudius Cantiuncula: »Dedikationsepistel an Bürgermeister und Rat der Stadt Basel zu Cantiunculas Ausgabe der deutschen Übersetzung des zweiten Buches von Thomas Morus' *Utopia*«, in: Guido Kisch: *Gestalten und Probleme aus Humanismus und Jurisprudenz. Neue Studien und Texte*, Berlin 1969, S. 323-328, hier S. 326f.

tiv-imaginären Staatsbeschreibung verschleiert.¹⁷ Dagegen spricht, dass der Rechtsgelehrte Kontakt zum Basler Humanistenzirkel um Erasmus gehabt hatte und den fiktiven Briefwechsel zwischen Morus, Erasmus und den anderen, bereits erwähnten Humanisten mit einiger Gewissheit kannte.¹⁸ In diesem Fall hätte er – durchaus im streng augustinischen Sinne – gelogen.

Die Tatsache, dass *Cantiuncula* nur das zweite Buch der *Utopia* übersetzte, welches das Rechtssystem darstellt, zeigt in jedem Fall aber in Richtung dessen, was Morus – aller Wahrscheinlichkeit nach – vermeiden wollte: die Transformation des utopischen Diskurses in eine Staatsschrift.¹⁹ Die nietzscheanische Form der diskursiven Lüge, eine Form der Lüge also, die in ihrer lügenhaften Metaphorik das Unwirkliche als Wirklichkeit erscheinen lässt, ist aber auch dann virulent, wenn *Cantiuncula* lediglich einer (Selbst-)Täuschung aufgefressen ist.

Wohingegen diese erste Kontextualisierung ganz konkret auf die Reformationswirren in Basel beschränkt blieb, waren spätere Funktionalisierungen des Utopischen, insbesondere jene, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts virulent wurden, dem aufkommenden Positivismus und Historismus als Ausformungen des Umbruchs zur Episteme des Menschen geschuldet; ein diskursiver Umbruch, den Michel Foucault in *Les mots et les choses*²⁰ beschreibt. An die Stelle des utopischen Denkens treten nun die Verzeitlichung des Menschen in der Anthropologie durch Positivismus und Historismus und die Abwendung von der als

17. Wilhelm Voßkamp: »Thomas Morus' ›Utopia‹. Zur Konstituierung eines gattungsgeschichtlichen Prototyps«, in: Ders. (Hg.): *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, Bd. 3, Stuttgart 1982, S. 183–196, hier S. 187. Vgl. Honke: *Rezeption der Utopia* (wie Anm. 6), S. 168ff.

18. Vgl. Honke: *Rezeption der Utopia* (wie Anm. 6), S. 177 und Hans Süssmuth: *Studien zur Utopia des Thomas Morus. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte des 16. Jahrhunderts*, Münster 1967, S. 26ff.

19. In diesem Sinne ist auch die Mohl'sche Definition von der Gesellschafts-utopie als »Staatsroman« denkbar unzulänglich. Hier wird der literarische Gehalt einzig auf seine gesellschaftspolitische Funktion reduziert. Das Label »Staatsroman« ist der Versuch der Gestaltung einer »Lehre im Gewande der Erzählung«, welche »die Frage, wie ein Staat am gerechtesten und zweckmäßigsten einzurichten, die ganze bürgerliche Gesellschaft auf menschlich-zuträgliche Weise zu ordnen sei, durch die Schilderung eines erdichteten Ideals zu beantworten« suchte. Robert von Mohl: »Die Staats-Romane. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte der Staats-Wissenschaften«, in: *Zeitschrift für die gesammte [sic!] Staatswissenschaft* 1 (1845), S. 24–74.

20. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main 1971.

»metaphysisch« gescholtenen Philosophie. Das »Utopische« ist fortan diskreditiert. Es ist nicht mehr Möglichkeitsraum, sondern mit dem Dünkel des Irrtums, der Täuschung, Selbsttäuschung und der Lüge behaftet.

Zunächst waren es die sozialen Utopien der Frühsozialisten und dabei insbesondere Charles Fouriers *Theorie der vier Bewegungen und allgemeinen Bestimmungen*, die die Schulphilosophie nicht nur des Irrtums, sondern gar der Lüge anklagten. Fourier beklagt das »Versagen der unexakten Wissenschaften«²¹, wenn er behauptet, dass der »Zusammenbruch von Bibliotheken und Berühmtheiten« der Geistesgeschichte bereits begonnen habe.

»Soll man schleppende Trauerkleider anlegen, um den Politikern und Moralisten zu verkünden, daß ihr letztes Stündlein geschlagen hat und die unendliche Reihe ihrer Bücher sich in nichts auflösen wird, daß Plato, Seneca, Rousseau, Voltaire und alle anderen Größen der modernen und antiken Unbeweisbarkeit in den Strom des Vergessens untertauchen werden?«²²

Stattdessen gelte es auf der Basis seiner *Theorie der vier Bewegungen und allgemeinen Bestimmungen* »unverzüglich einen Kanton mit progressiven Serien [zu] gründen, der, indem er die Harmonie anschaulich macht, den Menschen den *philosophischen* Star sticht und damit, mit einem Schlag, alle zivilisierten, barbarischen und wilden Nationen ihrer sozialen Bestimmung, der universellen Einheit zuführt«.²³ Dort würde sich dann auch das Verhältnis von Wahrheit und Lüge ebenso neu bestimmen wie die ökonomischen Verhältnisse.

»Wer in der Zivilisation auf jede nur erdenkliche Art betrügt, wird in der neuen Gesellschaftsordnung zum wahrheitsliebenden Menschen, denn er betrügt ja nicht aus Vergnügen am Betrug, sondern nur, um zu Geld zu kommen. Man zeige ihm, daß er bei einem Geschäft tausend Taler gewinnen kann, wenn er lügt, und dreitausend, wenn er die Wahrheit sagt, so wird er die Wahrheit vorziehen, selbst wenn er der größte Gauner ist.«²⁴

Als sich der Sozialismus Jahrzehnte später zur Wissenschaft aufschwang, mussten die Sozialisten leider feststellen, dass ihre Ahnen entweder gelogen oder zumindest geirrt hatten. Die fundamentale

21. Charles Fourier: *Theorie der vier Bewegungen und der allgemeinen Bestimmungen*, hrsg. von Theodor W. Adorno, Frankfurt am Main 1966, S. 257ff.

22. Ebenda, S. 60.

23. Ebenda, S. 345.

24. Ebenda, S. 121.

Welt zu erklären; da die absolute Wahrheit unabhängig ist von Zeit, Raum, menschlicher geschichtlicher Entwicklung, so ist es bloßer Zufall, wann und wo sie *entdeckt* wird.«³⁰

Dabei wird selbst von Engels die Herbeiführung von gesellschaftlichen Veränderungen im Wesentlichen als Resultat des Herauslösens (und der Analyse) von Einzelereignissen aus ihrem Gesamtzusammenhang betrachtet. Er schreibt: »Um die Einzelheiten zu erkennen, müssen wir sie [die Erkenntnisse] aus ihrem natürlichen und geschichtlichen Zusammenhang herausnehmen und sie, jede für sich, nach ihrer Beschaffenheit, ihren besondern Ursachen und Wirkungen untersuchen.«³¹

Einerseits Herauslösen von Einzelereignissen aus ihrem Gesamtzusammenhang, andererseits ein universeller Wahrheitsanspruch: Hätte Engels jene erkenntniskritische Grundhaltung, auf deren Basis er andere Denksysteme als ideologisch verunglimpfte, an seine eigene Theorie angelegt, und hätte er seine Erkenntnisse dann *nicht* revidiert, so hätte er gar in einem moralischen, in einem strengen augustini-schen Sinne gelogen. Doch sind explizit formulierte Wahrheitsansprüche mit implizit vorhandenen Intentionen auf bloßer Textbasis nicht abgleichbar. Wahrheitsansprüche, die sich aus dem »rätselfah-ten Wahrheitstrieb«³² der jeweiligen Diskursbeitragenden speisen, sind aufgrund der »Gesetzgebung der Sprache« mit hermeneutischen Mitteln nicht von Lügen im außermoralischen Sinne zu trennen.³³ So sind auch diskursive Lügen, Irrtümer und Selbsttäuschungen in letzter Instanz nicht zu trennen. Auch der Utopismus Engels erscheint in diesem Licht als Lüge im außermoralischen Sinne. Ein *cross-mapping* von Lüge und Utopie zeigt dennoch, dass nicht nur die aus Wahrheitsansprüchen heraus entstandene literarische Utopie mit der Lüge verbunden ist, sondern auch andere utopistische (der Selbstzuschreibung nach bisweilen sogar wissenschaftliche) Diskurse durchdringt. Demgegenüber ist die Lüge der Gegenpol utopischen, utopistischen und wissenschaftlichen Wahrheitsstrebens. Im Rahmen einer entsprechenden Analyse ist immer die Frage nach der Perspektive entscheidend, eine Frage, die nicht erst im Rahmen des kulturwissenschaftlichen Vergleichs als mehr oder minder (il-)legitim erscheinen mag. So bezichtigt schon der kritische Rationalismus eines Karl Popper den »wissenschaftlichen« Sozialismus, »utopistisch« zu sein. Popper hat diese Utopismuskritik in *Das Elend des Historizismus* expliziert. Seine Kritik

30. Ebenda, S. 67.

31. Ebenda, S. 70.

32. Nietzsche: *Ueber Wahrheit und Lüge* (wie Anm. 5), S. 371.

33. Ebenda.

trifft den ideengeschichtlichen Urvater des Utopismus, Platon, ebenso, wie schließlich auch Marx als einen der bekanntesten Vertreter des Historizismus. Aus der Sicht des kritischen Rationalismus gehen Historizismus und Utopismus eine »unheilige Allianz« ein.

»Das stärkste Bindeglied in dem Bündnis zwischen Historizismus und Utopismus ist zweifellos die holistische Einstellung, die beiden gemeinsam ist. [...] Und sowohl der Historizist als auch der Utopist scheinen durch das Erlebnis einer sich verändernden sozialen Umwelt beeindruckt und manchmal tief verstört zu sein. [...] Ein weiteres Bindeglied zwischen dem Historizisten und dem Utopisten ist die Tatsache, daß beide meinen, ihre Endziele seien nicht etwas, das man wählen oder für das man sich moralisch entscheiden müßte. Der Historizist und der Utopist meinen vielmehr, diese Ziele innerhalb ihrer Forschungsgebiete wissenschaftlich *entdecken* zu können.« (Hervorhebung S.G.)³⁴

Dieses Entdecken ist es, welches schon die Frühsozialisten in den Mittelpunkt ihres utopistischen Positivismus stellen und das bei Engels – trotz oder gar wegen der sich selbst zugeschriebenen Wissenschaftlichkeit und damit perspektivischen Zurichtung – gar universelle Geltung beansprucht. Für Popper stellt diese vom Irrtum durchdrungene Haltung mehr als nur eine von der eigenen Standortgebundenheit³⁵ geprägte Selbsttäuschung dar, auch wenn er nicht *expressis verbis* von einer Lüge spricht. Der Glaube an eine zeitliche Vorherbestimmung, innerhalb welcher »wissenschaftliche Wahrheit« entdeckt werden soll, verknüpft Wahrheitsanspruch und das vermeintliche historische Faktum miteinander. Die Lüge liegt also auch im Historizismus in der Struktur des Diskurses versteckt. Sie ist das Ergebnis jenes Wahrheitstriebes, den Nietzsche als Ursprung der Nivellierung von Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne ausmacht. Dieser »diskursiven Lüge«, die für Popper in erster Linie ein fundamentaler Irrtum als Folge einer holistischen Geschichtsauffassung ist, muss die Täuschungsabsicht eines Individuums oder einer Gruppe von Individuen deswegen nicht notwendigerweise inhärent sein; einem universalistischen Wahrheitsanspruch, der sich seine perspektivische Beschränktheit *nicht* eingesteht, aber schon.

34. Karl R. Popper: *Das Elend des Historizismus*, Tübingen ²1969, S. 59f.

35. Zur wissenssoziologischen Fundierung des Begriffs und seiner Verbindung zur Lüge vgl. Karl Mannheim: *Ideologie und Utopie*, Frankfurt am Main ⁴1965 und Steffen Greschonig: »Ideologie und Utopie. Karl Mannheims (Wissens-)Soziologie jenseits der Lüge«, in: Steffen Greschonig, Christine S. Sing (Hg.): *Ideologien zwischen Lüge und Wahrheitsanspruch*, Wiesbaden 2004, S. 67-84.

Odaliske reproduziert.

Umrisslinien des Aktes im 19. Jahrhundert

zwischen Malerei und Fotografie

SILKE FÖRSCHLER

Wie zentral das Verfahren des Vergleichs für die Bestimmung einer Bildaussage ist, zeigen Erwin Panofskys Ausführungen zur Ikonografie. Das Erfassen eines Bildgegenstandes verläuft über den Vergleich der dargestellten Formen mit Dingen der Alltagswelt. Das Dargestellte wird mit alltäglichen Ereignissen, wie zum Beispiel dem Ziehen des Hutes zur Begrüßung, in Verbindung gebracht. Um die Bedeutung von etwas Dargestelltem zu entschlüsseln, bedarf es, laut Panofsky, einer »gewissen Sensibilität« und der Vertrautheit mit Bräuchen und Traditionen eines Kulturkreises. Im zweiten Schritt wird das Thema erfasst, indem das zuvor festgestellte Motiv in das bestehende Bildrepertoire eingeordnet wird. Den »eigentlichen Gehalt« eines Bildes, also dessen Bedeutung, erkennt man, indem man Bildmotive beschreibt und klassifiziert und sie dann als Symptom von etwas »anderem«, einer historischen Epoche, einer Nation, einer Klasse oder eines religiösen oder philosophischen Hintergrunds lesen kann. Verglichen wird hierbei, wann und in welchem Zusammenhang Themen, repräsentiert durch Bildmotive, auftauchen, sichtbar gemacht werden und wie sie sich voneinander unterscheiden.¹

1. Vgl. Erwin Panofsky: »Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance«, in: Ders.: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1996 [1939], S. 36-67. Wissenschaftlich verortet wird die Ikonografie durch Panofsky anhand eines Vergleichs mit der Ethnografie. Er fordert: Wie in dieser Wissenschaft menschliche Rassen beschrieben und klassifiziert werden, solle dies mit Bildern geschehen. Damit wird die Ordnung aus der Biologie, für die Foucault herausgearbeitet hat, dass sie seit dem 18. Jahrhundert Klassifizierungen von Einzelwesen über den Vergleich der sichtbaren Strukturen vornimmt und so eine

Vergleiche von Bildinhalten und Motiven sind in der Kunstgeschichte eine legitime Methode, um eine Bildaussage zu bestimmen, Darstellungstraditionen herzustellen oder auch Typen- und Stilgeschichten zu schreiben. Vergleiche auf ikonografischer Ebene werden in der Regel über Mediengrenzen hinweg gezogen, ohne mediale Differenzen zu thematisieren.² Dabei wird übersehen, dass diese sich häufig schon in historisch zeitgenössischen Diskursen festmachen lassen. Anschließend an die diskursarchäologische Methode Michel Foucaults verstehe ich Diskurse als den Darstellungen vorgängig und sie strukturierend. Foucault schlägt für die Malerei eine Analyse der Diskurse vor, die um Raum, Tiefe, Farbe, Licht, Proportionen, Inhalte und Umrisse geführt werden. Er geht weiterhin davon aus, dass Diskurse in Techniken und Motiven Gestalt annehmen, komplex auf das Dargestellte bezogen sind und im Verhältnis zu diesem stehen.³ Um das »ganze Feston des Sichtbaren und des Sagbaren, das eine Kultur in einem bestimmten geschichtlichen Augenblick kennzeichnet«⁴, zu

Rassenklassifizierung etabliert, aufgegriffen und als kunsthistorisches Verfahren propagiert. Vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt am Main 1974, S. 279–287. – Für die Diskussionen dieses Aufsatzes danke ich herzlich Tilo Renz.

2. Als Beispiel ist Aby Warburgs Bildatlas *Mnemosyne* zu nennen, der Fotografien zu Themenkomplexen auf Tafeln kombinierte. Manche Tafeln vereinen Werbeplakate, Briefmarken, Zeitungsausschnitte und künstlerische Objekte. Weiblichen Aktdarstellungen des 19. Jahrhunderts widmen sich aus ikonografischer Perspektive Beatrice Farwell: *Manet and the Nude: a Study of Iconography in the Second Empire*, London 1981, sowie Gerald Needham: »Manet, »Olympia« and Pornographic Photography«, in: Thomas B. Hess, Linda Nochlin (Hg.): *Woman as Sex Object, Studies in Erotic Art 1730–1970*, London 1972, S. 81–89.

3. Vgl. hierzu Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main 1973, S. 276f. Foucaults Methode der Archäologie wendet sich gegen etwas Vordiskursives der Malerei, etwas Visionäres oder eine leere, nackte Bedeutung, die durch eine spätere Interpretation freigesetzt werden müsste. Genau dieser vordiskursiven Materialität eine Bedeutung zu geben, versucht beispielsweise Sybille Krämer mit dem Begriff der Spur. In Abgrenzung zu Marshall McLuhan und Niklas Luhmann arbeitet sie das Verhältnis zwischen einer Materialität des Mediums und einer konventionellen Semantik heraus. McLuhan setzt das Medium mit der Botschaft gleich, während Niklas Luhmann Medium und Form, also Zeichenträger und Bedeutung, unterscheidet. Krämer vergleicht Medien mit dem Unbewussten, da beide allein durch Spuren in Erscheinung treten. Sybille Krämer: »Das Medium als Spur und als Apparat«, in: Dies. (Hg.): *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*, Frankfurt am Main 1998, S. 73–94.

4. Michel Foucault: »Worte und Bilder« [1967], in: Ders.: *Dits et Ecrits. Schriften 1*, Frankfurt am Main 2001, S. 794–797, hier S. 795.

beschreiben, kann sich die Analyse in zwei Richtungen bewegen, von den Diskursen zum Artefakt und vom Artefakt zum Diskurs.

Dass mediale Differenzen, wie in der Ikonografie, unberücksichtigt bleiben, gilt nicht generell für kunsthistorische Ansätze. Unterschiedliche Medien werden aufeinander bezogen, wenn es sich beispielsweise um Grafiken handelt, die als Vorstudien für ein zu interpretierendes Gemälde herangezogen werden oder um Fotografien, die als Studien für Körperdarstellungen in der Malerei fungieren.⁵ Diese Verknüpfung unterschiedlicher Medien geht häufig mit einer Hierarchisierung bildgebender Verfahren einher. In zunehmendem Maße finden sich allerdings in den letzten Jahren Ansätze, die neben dem ikonografischen Gehalt von Bildern ihrer Medialität einen eigenen Wert zuerkennen und deren Einfluss auf die Bedeutungsproduktion berücksichtigen.⁶ Doch wann sind Vergleiche über Mediengrenzen hinweg für

5. Zu diesem Vergleich anhand einzelner Künstler siehe: Sylvie Aubenas: »Modèles de peintre, modèles de photographie«, in: Dies. (Hg.): *L'Art du nu au XIXe siècle, le photographe et son modèle, exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France François-Mitterrand, 14 octobre 1997 – 18 janvier 1998*, Paris 1997, S. 42-67; Dominique de Font-Réaulx: »Courbet et la photographie: L'Exemple d'un peintre réaliste, entre vérité et réalité«, in: Aubenas: *L'Art du nu au XIXe siècle*, S. 84-91; Ulrich Pohlmann: »Körperbilder. Akte, Akademien, Anatomien«, in: Ders. (Hg.): *Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert*, München 2004, S. 69-97, sowie Katharina Sykora: »Auf den zweiten Blick. Henri Matisse und die Fotografie«, in: Pia Müller-Tamm (Hg.): *Henri Matisse. Figur, Farbe, Raum*, Ostfildern 2005, S. 331-342. Eine Ausnahme bildet die Fragestellung, der Timm Starl nachgeht. Er untersucht, welche Differenzen, Brüche und Ähnlichkeiten zwischen dem Stilleben in Fotografie und Malerei bestehen. Vgl. Timm Starl: »Nach den Dingen. Die Erfindung des Stillebens durch die Fotografie«, in: *Fotogeschichte, Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 91 (2004), S. 3-14.

6. Vgl. Horst Bredekamp: »Bildmedien«, in: Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer, Martin Warnke (Hg.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 2003, S. 355-378; Susanne von Falkenhausen, Silke Förschler, Ingeborg Reichle, Bettina Uppenkamp (Hg.): *Medien der Kunst: Geschlecht, Metapher, Code*, Marburg 2004; Hildegard Frübis: »Geschlecht und Medium: Natur, Körper und Entdeckerphantasien«, in: Anja Zimmermann (Hg.): *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*, Berlin 2006, S. 331-345; Hans Dieter Huber: »Kommunikation in Abwesenheit. Zur Mediengeschichte der künstlerischen Bildmedien«, in: René Hirner (Hg.): *Vom Holzschnitt zum Internet. Überlegungen zum Verhältnis von Kunst und Bildmedien von 1450 bis heute*, Ostfildern 1997, S. 37-61, sowie Sigrid Schade, Silke Wenk: »Strategien des ›Zu-sehen-Gebens‹: Ge-

eine Bildanalyse legitim, und welche neuen Perspektiven ergeben sich daraus? Illegitim scheint der Vergleich unterschiedlicher Medien in der Kunstgeschichte immer noch zu sein, sobald mediale Verfasstheiten reflektiert werden, ohne sie zu hierarchisieren, da dies Kategorien und Ordnungen der Kunstgeschichtsschreibung wie Gattungshierarchien, Stilgeschichte, die Unterscheidung der Medien in *high and low* missachten und das Subjekt des Künstlers hintanstellen würde. Der Gewinn eines medial vergleichenden Verfahrens, das auf derartige Hierarchisierungen verzichtet, liegt meiner Meinung nach gerade darin, Spezifika der Medien und ihre historische Variabilität besser in den Blick zu bekommen und darüber Interdependenzen verschiedener Medien sowie ihre Effekte auf die Bildproduktion beschreiben zu können.⁷

Ausgehend von diesen methodischen Überlegungen, wird im Folgenden das Motiv der *Odaliske*⁸ in der Malerei mit Aktdarstellungen in der Fotografie verglichen. Dabei gehe ich von Salonkritiken zu Ingres' *Großer Odaliske* aus, um zu zeigen, wie diese Medialität thematisieren, indem sie den Darstellungsgegenstand anhand von Spezifika der Malerei, vorrangig der Linienführung, bewerten. Untersucht wird dann, auf welche Weise sich der Malerei zugeschriebene mediale Charakteristika in der formalen Gestaltung, insbesondere der Umrisslinie, der fotografischen Akte wieder finden lassen. Ich vertrete die These, dass das neue Medium Fotografie, als naturwissenschaftlich abgewertet, durch die Übernahme eines Motivs der Aktdarstellung und dessen Darstellungsmodi Anerkennung als Kunst zu erlangen sucht.

Gemälde der *Odaliske* im 19. Jahrhundert transformieren das traditionelle Motiv der *Venus*, indem sie den weiblichen Akt in ein orientali-

schlechterpositionen in Kunst und Kunstgeschichte«, in: Hadumod Bußmann, Renate Hof (Hg.): *Genus*, Stuttgart 2005, S. 144–185.

7. Strukturhomologien zwischen dem Sehen, welches optische Apparate wie Thaumatrope, Stereoskop und Kaleidoskop möglich machen, und dem Sehen, das moderne Kunst voraussetzt, zeigt Jonathan Crary auf. Linda Williams verbindet in Reaktion auf Crary Motiv, Medium und Betrachterblick und macht anhand pornografischer Fotografien deutlich, dass Sehen und Blick geschlechtlich codiert sind und damit Machtpositionen einhergehen. Vgl. Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden 1996; Linda Williams: »Pornografische Bilder und die »körperliche Dichte des Sehens««, in: Herta Wolf (Hg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main 2003, S. 226–266.

8. Der Begriff *Odalisque* wurde vom türkischen Wort für Zimmer, *Oda*, abgeleitet und im *Grand Larousse du XIXe siècle* mit »femme de chambre esclaves« erklärt.

sches Interieur versetzen. Sie sind Teil des seit Napoleons Ägyptenfeldzug verstärkten Orienthypes. Die räumliche und kulturelle Verlagerung ist für den Vergleich mit der Fotografie relevant, da mit der Orientalisierung des Motivs eine sinnliche Aufladung der Aktmalerei vollzogen wird und zu fragen ist, ob sich diese Aufladung auch in der Fotografie findet. Das Gemälde *Große Odaliske* von Jean-Auguste-Dominique Ingres aus dem Jahre 1814⁹ zeigt einen Rückenakt im Vordergrund, dessen Haut eine große Fläche der Leinwand einnimmt und dessen Blick den Betrachtenden zugewandt ist (Abb. 1).

*Abbildung 1: Jean-Auguste-Dominique Ingres,
Die große Odaliske*



Die dargestellten Materialien wie ornamentreiche Stoffe, Schmuck, Federn sowie Rauch verweisen auf zeitgenössische Vorstellungen des Orients, die sich aus unzähligen Reiseberichten, Illustrationen und wissenschaftlichen Texten zusammensetzen.¹⁰ Diese Diskursivierung

9. Öl auf Leinwand, 91x162 cm, Musée du Louvre, Paris. Das Gemälde wird 1813 von Caroline Murat, Königin von Neapel und Schwester Napoleons in Auftrag gegeben; gefertigt in Rom, ist es zum ersten Mal 1819 im Salon ausgestellt. 1855, nochmals auf der Weltausstellung in Paris zu sehen, erfährt das Gemälde weitaus mehr Beachtung in der Kunstkritik als bei seiner ersten Präsentation. Im Folgenden beziehe ich mich auf die spätere Rezeption.

10. Zwischen 1704 und 1717 wird die Erzählsammlung *Tausend und eine Nacht* von Antoine Galland ins Französische übersetzt (jedoch erst 1840 von unterschiedlichen Künstlern illustriert), die Perserbriefe von Montesquieu 1721 veröffentlicht und die Ergebnisse der wissenschaftlichen Erfassung Ägyptens zwischen 1809 und 1828 in 23 Bänden publiziert unter dem Namen *Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française*.

einer anderen Kultur, die mit ihrer Kolonialisierung einhergeht¹¹, vollzieht sich Hand in Hand mit den neu aufkommenden mechanischen Reproduktionstechniken¹², die wiederum auf das alte Medium Malerei Einfluss nehmen. Dass es sich um ein orientalisches Sujet handelt, wird in den zeitgenössischen Besprechungen des Gemäldes nicht erwähnt. Hingegen findet die Malweise in Verbindung mit dem Motiv des weiblichen Aktes ausführliche Beachtung. Der Schriftsteller und Kunstkritiker Paul Mantz schreibt 1846 über das Gemälde:

»Mon Dieu! Si vous avez quelques doutes sur la valeur du dessin de M. Ingres, un simple coup d'oeil jeté sur l'Odalisque (1814) va bientôt les faire disparaître. [...] Ingres a étendu le corps de son Odalisque sur une étoffe d'un bleu des plus vifs; je n'ai pas le droit de blâmer les tons cadavéreux qui s'étalent sous laisselle de la jeune femme et sur toutes les parties que baignent les demi-teintes, [...] Ingres copiant un modèle vulgaire, n'a pas eu l'audace de corriger les faiblesses d'une nature appauvri et dégradée, je le regrette: mais ce qui doit m'occuper surtout, c'est le dessin. L'Odalisque est simplement une étude de femme nue; l'attitude est choisie pour montrer toute l'habileté du maître, les épaules, les reins, les cuisses étalant sans voile la splendeur de leurs formes, serront, j'imagine, autant de prétextes adroitement inventés pour faire voir comment un modèle; les cour-

11. Edward Said legt in seinem Buch *Orientalism*, New York 1978, anhand einer Diskursanalyse literarischer und wissenschaftlicher Texte ausführlich dar, dass seit dem Ende des 18. Jahrhunderts in den europäischen Wissenschaften der imaginäre Orient als das Andere konstruiert wurde, um seine politische und kulturelle Beherrschung zu legitimieren. Linda Nochlin überführt in »The Imaginary Orient«, in: *Art in America* 9-10/1983, S. 119-131, Sais Ansatz in die Kunstgeschichte. Sie fordert, die Machtstrukturen zu analysieren, innerhalb derer die Orientalisten Bilder produzierten.

12. So enthält beispielsweise die *Description de l'Égypte* zum Teil maschinell gefertigte Gravuren, die Architektur, Fauna, Flora, Menschen und Sitten Ägyptens abbilden. Vgl. hierzu die in Kürze erscheinende Dissertation von Melanie Ulz: *Auf dem Schlachtfeld des Empire. Männlichkeitskonzepte und Differenzkonstruktionen in der napoleonischen Bildproduktion zum Ägyptenfeldzug*. Einer der ersten, heute noch bekannten Fotografen, die Daguerreotypen des »Orients« produzierten, ist Frédéric Goupil-Fesquet, der seinen Onkel, den Maler Horace Vernet, 1839 auf einer Ägyptenreise begleitete. In seinen Schriften *Voyage d'Horace Vernet en Orient*, die er 1843 veröffentlichte, schildert Goupil-Fesquet seine ersten Versuche, Aufnahmen zu machen. Je einfacher das fotografische Verfahren zu handhaben ist, desto mehr Amateure, Künstler und Schriftsteller fertigen Alben mit Reisefotografien an. Vgl. hierzu auch Sylvie Aubenas: »Les photographes en Orient, 1850-1880«, in: Dies., Jacques Lasarrière (Hg.): *Voyage en Orient*, Paris 1999, S. 18-42.

bes se dérouleront charmantes, et l'ensemble, il faut l'espérer, serra correct et fort: Venez, voyez avec moi.«¹³

Nach Mantz' Besprechung drückt die Aktdarstellung die Opposition von Natur und Kunst aus. Der Einsatz von Farbe und Linie wird als künstlerisch gelobt, wohingegen problematische Darstellungen der Anatomie auf die Natur, also auf den Körperbau des Modells, zurückgeführt werden.¹⁴ Zudem ist die Haltung des Aktes eine Möglichkeit, Kunstfertigkeit unter Beweis zu stellen und einen idealen Akt zu schaffen, der als Metapher für die Kunst schlechthin angesehen wird.

Die Linie als Bewertungskriterium findet sich auch bei den zeitgenössischen Kunstkritikern Théophile Gautier und Charles-Louis Duval als *ligne serpentine*. Bei Gautier bedeutet der Begriff die Kraft, das Gemälde sinnlich ansprechend zu machen, bei Duval hat er eine moralisierende Funktion. Beide verbinden die Linie mit Anmut und Sinnlichkeit.¹⁵ Hier ein Ausschnitt aus dem Text von Duval von 1855:

13. Paul Mantz: »Une exposition hors de Louvre. M. Ingres et son école«, in: *L'artiste. Revue de Paris*, 1846, S. 200. »Mein Gott! Wenn Sie Zweifel über den Wert des Gemäldes von Ingres haben, kann diese ein einfacher Blick auf die Odaliske (1814) zum Verschwinden bringen. [...] Ingres hat es verstanden, den Körper seiner Odaliske auf einem Stoff aus dem lebendigsten Blau zu platzieren. Ich habe nicht das Recht, die fleischlichen Töne der Achselhöhlen der jungen Frau und jene Teile, die Schattierungen umfassen, zu schmälern [...] Ingres malt ein einfaches Modell ab, ohne die Kühnheit zu haben, die Schwächen einer verarmten, heruntergekommenen Natur zu verändern. Ich bedaure dies, aber das Gemälde muss mich vor allem als Ganzes beschäftigen. Die Odaliske ist einfach eine Studie einer nackten Frau, die Haltung ist gewählt, um die ganze Kunstfertigkeit des Meisters zu zeigen, die Schultern, die Lenden, die auseinanderliegenden Schenkel, die ohne eine Umhüllung die Pracht ihrer Formen zeigen, beinhalten, stelle ich mir vor, ebenso viele Entschuldigungen, die geschickt erfunden wurden, um sie wie ein Vorbild aussehen zu lassen; die Kurvenlinien entfalten sich charmant, und als ganzes Bild wird dies hoffentlich richtig und kraftvoll sein: kommen Sie und schauen Sie mit mir.« (Übersetzung S.F.)

14. Der Frage, wie Natürlichkeit in Aktdarstellungen repräsentiert ist, gehe ich an anderer Stelle nach. Silke Förschler: »Die Kamera im Bade. Inszenierung von Natürlichkeit in Badedarstellungen: Malerei und Video«, in: Falkenhausen: *Medien der Kunst* (wie Anm. 6), S. 216-227.

15. Vgl. hierzu das Kapitel von Carol Ockman: »This flatulent hand: nineteenth-century criticism«, in: Dies.: *Ingres' Eroticized Bodies. Retracing the Serpentine Line*, New Haven 1995, S. 85-109.

»Ses [Ingres] *Odalisques*, qu'il faut éviter de considérer sous le point de vue de la couleur, sont conçues dans ce goût élevé de la ligne serpentine, qui n'admet aucun contour abrupte, aucune opposition heurtée dans la silhouette des corps, aucun mouvement risqué ou disgracieux. On s'explique aisément qu'un esprit aussi scrupuleusement appliqué à l'étude incessante du beau extérieur, puisse faire bon marché des fantaisies de la palette, et s'en tenir parfois à un rigoureux à peu près du ton de chaque chose.«¹⁶

Auch wenn der Einsatz der Farbe weder den Ton der Gegenstände trifft noch dem Vergleich mit anderen Körperdarstellungen standhält, ist die kunstvolle Linienführung zentral für die Darstellung der *Odaliske*. Die Bewertung hängt also auch in dieser Besprechung eng mit der malerischen Konzeption des weiblichen Körpers zusammen. Zu den bekanntesten Äußerungen über Ingres' Werk gehört die von Théophile Gautier aus dem Jahre 1855:

»Rien de plus parfait n'est sorti de pinceau. Soulevée à demi sur son coude noyé dans les coussins, l'odalisque, tournant à demi la tête vers le spectateur par une flexion pleine de grâce, montre des épaules d'une blancheur dorée, un dos où court dans la chair souple une délicieuse ligne serpentine, des reins et des jambes d'une suavité de forme idéale, des pieds dont la plante n'a jamais foulé que les tapis de Smyrne et les marches d'albâtre oriental des piscines du harem: des pieds dont les doigts, vus par-dessous, se recourbent mollement, frais et blancs comme des boutons de camélia, et semblent modelés sur quelque ivoire de Phidias retrouvé par miracle: l'autre bras, languissamment abandonné, flotte le long du contour des hanches, retenant de la main un éventail de plumes qui s'échappe, en s'écartant assez du corps pour laisser voir un sein vierge d'une coupe exquise, sein de Vénus grecque, sculptée par Cléomène pour le temple de Chypre et transportée dans le sérail du padischa.«¹⁷

16. Charles L. Duval: »Beaux-Arts école française. Le Grand Style«, in: *Le Globe industriel et artistique* 23 (1855), S. 166. »Seine Odaliskien, die man nicht unter dem Aspekt der Farbe besprechen sollte, sind begreifbar anhand des ausgewählten Geschmacks der *ligne serpentine*, die keine abrupte Kontur erlaubt, keine harten Oppositionen innerhalb der Körpersilhouette, keine gefährlichen oder uneleganten Bewegungen. Es ist leicht zu erklären, dass sich ein Geist, der sich peinlich genau dem unablässigen Studium der äußerlichen Schönheit widmet, leicht in den Launen der Farbpalette verlieren kann und dabei strenggenommen manchmal ein wenig den Ton der Dinge verfehlt.« (Übersetzung S.F.)

17. Zuerst erschien diese Besprechung in: *Le Moniteur universel* 195 (1855), dann in Charles Blanc: *Ingres sa vie et ses ouvrages*, Paris 1870. Sie wurde vielfach zitiert und fand sogar unter dem Begriff *Odalisques* im *Grand Larousse du XIXe siècle* Eingang. »Nichts Perfekteres ist jemals von einem Pinsel produziert

Versehen mit orientalisierenden Anspielungen ist in dieser Beschreibung ebenfalls die Linie betont, die den Körper mit Anmut auszeichnet und eine sinnliche Wirkung erzeugt. Die Verknüpfung von Kunst und Akt wird auch in dieser Salonkritik mit der Identifizierung der Figur als Venus vollzogen. Der Autor stellt klar, dass die Venus ursprünglich für einen anderen Zweck gefertigt wurde, nämlich für einen griechischen Tempel, um erst dann in den Harem gebracht zu werden.¹⁸ Mit der gleichen Angst vor dem Verlust von Aktdarstellungen – die als wichtiger Bestandteil der eigenen Kunst verstanden werden – aufgrund ihrer Überführung in den orientalischen Kulturraum äußert sich Charles Blanc 1870:

»Ingres adore la forme, mais avec le respect d'un maître qui possède son amour et n'en est point possédé. Qui ne connaît ses Odalisques? Elles appartiennent à la religion de l'art et non pas à la religion de Mohamet.«¹⁹

Doch wie lässt sich das Auftauchen der Linie als Bewertungskriterium in der Kunstkritik erklären, und welchen Rang nimmt die Venus in der

worden. Halb auf den auf einem Kissen liegenden Ellenbogen gestützt, dreht die Odaliske den Kopf zum Betrachter mit einer Bewegung voller Anmut, Schultern aus weißem Gold offenbarend, einen Rücken in dessen geschmeidigem Fleisch eine geschlängelte Linie verläuft, Rücken und Beine, deren Sinnlichkeit von idealer Form sind, Füße, deren Sohlen bisher nur die Teppiche von Smyrna oder Stufen aus orientalischem Alabaster der Schwimmbecken des Harems berührt haben; Füße, deren Zehen so frisch und weich wie Kamelienblüten scheinen und die geformt sind nach Elfenbeinstatuen, die auf geheimnisvolle Weise entdeckt wurden; der andere Arm schlaff aufgelegt, fließt entlang der Hüften, in der Hand einen federnen Fächer haltend, der dadurch, dass er sich genügend vom Körper abhebt, Raum entstehen lässt, der es erlaubt, auf jungfräuliche Brüste mit einer exquisiten Form zu blicken, Brüste einer griechischen Venus, gemeißelt für einen Tempel und in den Harem des Paschas transportiert.« (Übersetzung S.F.)

18. Hier klingt das Motiv der weißen Haremssklavin an, dessen Hintergrund die Raubzüge algerischer Piraten bilden, die ab 1800 »weiße« Matrosen und Frauen von Schiffen raubten und auf Sklavenmärkten verkauften. Hierzu: Viktoria Schmidt-Linsenhoff: »Sklavenmarkt in K. Zur Verkörperung verleugener Erinnerung in der Malerei des Orientalismus«, in: Dies., Karl Hölz, Herbert Uerlings (Hg.): *Weißer Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus*, Marburg 2004, S. 37-53.

19. Charles Blanc: *Ingres* (wie Anm. 17), S. 27. »Ingres verehrt die Form, aber mit dem Respekt eines Meisters, der seine Liebe beherrscht und sie nicht zeigt. Wer kennt seine Odaliken nicht? Sie gehören der Religion der Kunst an und nicht der Religion Mohammeds.« (Übersetzung S.F.)

Kunst ein? Zentral für die Beurteilung künstlerischer Meisterschaft ist der Gegensatz von Kunst und Natur. So schreibt Charles Blanc in seinem Buch *Grammaire des arts du dessin*: Der Künstler, der die Natur imitiert, sei ein Sklave, derjenige, der sie interpretiert, ein Meister und derjenige, der sie idealisiert und entdeckt, male ein Bild der Schönheit und sei ein großer Meister. Diese höchste Meisterschaft auf dem Gebiet der Kunst sowie Schönheit, Anmut, das göttliche in menschlicher Form, das Ideal und die Abstraktion seien in der Darstellung der Venus verkörpert. Der weibliche Akt in der Malerei kann also als Metapher für meisterhafte Kunst gelesen werden.²⁰ Die Hierarchie von Farbe und Zeichnung ist dabei deutlich benannt und geschlechtlich konnotiert. So bildet die Zeichnung und die Linie die gedankliche Essenz und ist männlich, während die Farbe als weiblich gedacht ist. In der Malerei ist sie zwar notwendig, steht jedoch an zweiter Stelle, da die Zeichnung auch ohne Farbe eine Idee zum Ausdruck bringen kann. Die Linie schließlich ist in der Lage, Gefühle beim Betrachter hervorzurufen.²¹ Innerhalb dieser Hierarchie von Farbe, Zeichnung und Linie steht die Fotografie an unterster Stelle; so schreibt Charles Blanc in seiner Zusammenfassung der *Grammaire des arts du dessin*: »La photographie est une invention merveilleuse sans être un art. C'est justement parce que dans son indifférence elle imite tout et n'exprime rien. Or, là où il n'y a pas de choix, il n'y a pas un art.«²² Die Fähigkeit der Fotografie beschränkt sich auf die passive Imitation der Dinge. Die Übernahme des Aktmotivs aus der Malerei, wo es meisterhaftes Kön-

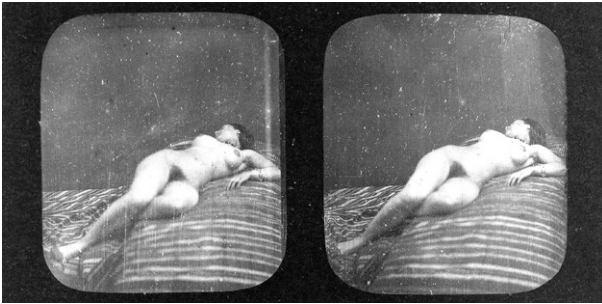
20. Vgl. Charles Blanc: *Grammaire des Arts du Dessin, Architecture, Sculpture, Peintre*, Paris 1867, S. 9-12. In der Zeit zwischen 1860 und 1867 wurden die einzelnen Kapitel in der *Gazette des beaux-arts* publiziert, deren Herausgeber der Autor war. Zur Transformation der Venus als Kunstmetapher zu einem orientalisierten Akt in Ingres' *Die Badende von Valpinçon* aus dem Jahre 1808, siehe Viktoria Schmidt-Linsenhoff: »Das koloniale Unbewusste in der Kunstgeschichte«, in: Irene Below, Beatrice von Bismarck (Hg.): *Globalisierung/Hierarchisierung. Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte*, Marburg 2005, S. 19-35, hier S. 24f.

21. Blanc: *Grammaire* (wie Anm. 20), S. 21-52.

22. Ebenda, S. 666. »Die Fotografie ist eine wunderbare Erfindung, ohne Kunst zu sein. Aufgrund ihrer Teilnahmslosigkeit imitiert sie alles und bringt nichts zum Ausdruck. Dort, wo es keine Wahl gibt, gibt es auch keine Kunst.« (Übersetzung S.F.) Antoine Claudet führte, um den Unterschied zwischen Malerei und Fotografie zu illustrieren, den Vergleich zu Poesie und Rhetorik ein. Diese Zurückstufung der Fotografie geht Charles Blanc nicht weit genug. Er drängt in einer Fußnote zu Claudet auf den Vergleich zu Poesie und Wörterbuch. Vgl. Wolfgang Kemp: *Theorie der Fotografie I 1839-1912*, München 1999, S. 121.

nen veranschaulicht, lässt also eine Relationierung zum alten Medium und eine Aufwertung des neuen vermuten. Im Folgenden geht es nicht nur darum, die Wanderung des Motivs nachzuvollziehen, sondern herauszuarbeiten, wie die Fotografie ihre eigenen formalen Mittel einsetzt, um sich Darstellungsweisen der Malerei anzunähern, die in der Kunstkritik Erwähnung finden. Dabei wird auch berücksichtigt, welche neuen Bedeutungen des Motivs in der Fotografie generiert werden.

Abbildung 2: Ambroise Richebourg, *Étude de nu*



Die stereoskopische Daguerreotypie²³ *Étude de nu* von Ambroise Richebourg, zwischen 1851 und 1855 entstanden, setzt einen liegenden weiblichen Akt diagonal ins Bild (Abb. 2). Der Diagonalen des liegenden Körpers folgend, verharret der Betrachterblick auf den Rundungen der Brüste, ohne noch weiter in eine Narration²⁴ des Bildes geführt zu werden. Auf Ingres' Gemälde wird die Narration über das Angeblickt-Werden in Gang gesetzt und entlang der Körperlinien auf den Vorhang geführt, der auf das Spiel von Ent- und Verhüllen verweist. Die Fotografie hingegen stellt mit Tiefenschärfe ausschließlich die Brustpartie als Bildzentrum aus, ohne den Akt mit weiteren Gegenständen in Verbindung zu bringen oder ihn in einen Kontext einzubinden. Die

23. Diese Technik wurde in Frankreich im Frühjahr 1850 eingeführt und ab 1851 kommerzialisiert.

24. Unter piktorialer Narration versteht Mieke Bal das Hervorbringen einer Bildbedeutung unabhängig von einem Text oder einer Ikonografie. Die bildliche Narration ergibt sich während des Betrachtens und bildet etwas Neues und Eigenes. Mit diesem Begriff könne die gegenwärtige Faszination, die ein Bild ausübt, und dessen Historizität verbunden werden. Mieke Bal: »Preisgabe der Autorität oder Plädoyer gegen den Begriff der Intention«, in: Dies.: *Kulturanalyse*, Frankfurt am Main 2002, S. 295-334.

Perspektive und der starke Schwarz-Weiß-Kontrast zwischen Hintergrund und Akt lassen den weiblichen Körper als abstrakte Form erscheinen, deren Umrisslinie betont ist und deutlich hervortritt. Die Erotisierung des Aktes verläuft jedoch nicht wie bei der *Odaliske* über eine Orientalisierung²⁵, sondern über die Betonung der weiblichen Brust. Diese wird in Szene gesetzt und dadurch sinnlich aufgeladen.

Abbildung 3: Auguste Belloc, *Nu féminin allongé*



Auch der Rückenakt *Nu féminin allongé* von Auguste Belloc aus dem Jahre 1855 betont durch starke Kontraste, Verschattung und Faltenwurf die Linie als strukturierendes Bildelement (Abb. 3). Die außerbildliche Lichtquelle strahlt die zum Betrachter gedrehte Körperseite stark an, so dass diese als abstrakte Fläche erscheint. Mit diesem Helligkeitskontrast geht eine Betonung der Umrisslinie von Brust, Bauch und Hüfte einher. Die dem Betrachterblick abgewandte Haltung des weiblichen Aktes versteckt das Gesicht. Eine Reflexion des Blicks, wie sie das Wechselspiel von Verbergen und Zu-sehen-Geben auf dem Gemälde Ingres' zeigt, findet sich innerhalb der Bildanordnung dieser Fotografie nicht. Die Flächigkeit des Körpers steht im Gegensatz zu dem in gro-

25. Eine ausführliche Kategorisierung der Verknüpfung von Orientalisierung und Erotisierung unternehme ich an anderer Stelle anhand von Posen in Malerei und Atelierfotografie, die als koloniale Postkarten zirkulierten. Silke Förschler: »Die orientalische Frau aus der hellen Kammer. Zur kolonialen Postkarte«, in: Graduiertenkolleg Identität und Differenz (Hg.): *Ethnizität und Geschlecht. (Post)koloniale Verhandlungen in Geschichte, Kunst und Medien*, Köln 2005, S. 77-94.

ßen und feinen Falten drapierten Tuch. Ähnlich der *Großen Odaliske* betont der Faltenwurf die Stofflichkeit, der Kontakt zwischen Haut und weichem Material geben der Darstellung eine sensuelle Qualität. Die auf dem Gemälde abgebildeten Materialien repräsentieren durch ihre Vielfalt und Differenz die Sinnlichkeit und die opulenten Reize eines imaginären Orients. Das orientalisierte Bildthema wird durch die Möglichkeit der Malerei, unterschiedliche Materialien durch Farbeinsatz und Farbauftrag gestalten zu können, unterstützt. Im Gegensatz dazu betont die motivische Anordnung von Haut und Stoff auf der Fotografie die Umrisslinie des Körpers. In der Malerei als Ausdruck einer Idee verstanden und als Kriterium für die Bewertung von Meisterschaft herangezogen, kommt die Linie in Verbindung mit dem weiblichen Körper auch in der Fotografie zum Einsatz. Die Fotografie scheint damit ihre Kompetenz zu beweisen, gestalterisch eingreifen zu können und zu mehr als Reproduktion fähig zu sein. Wie in der Malerei macht sich die Kunstfertigkeit am Bild des weiblichen Körpers fest.

Die Annäherung der Fotografie an die Malerei kann nicht anders als durch den Vergleich der formalen Darstellung aufgewiesen werden. Der Umstand, dass die Fotografie in der Mitte des 19. Jahrhunderts noch keinen Kunststatus genießt²⁶, erklärt das Fehlen derartiger Überlegungen in den Salonkritiken der Zeit. Der Vorwurf der hohen Detailgenauigkeit und der damit einhergehenden Nähe zu den Naturwissenschaften wird der Fotografie bis in die 1860er Jahre gemacht. Erste Ansätze, die Fotografie als Kunst aufzufassen, finden sich, als begonnen wird, formale Mittel wie »künstlerische Unschärfe« zu diskutieren.²⁷ Erst in den 1890er Jahren treten Diskurse um den Fotografen als Künstler auf: Ein persönlicher Stil soll durch manuelles Eingreifen und den Einsatz von Retusche, Tönungen des Papiers, Gummi-Druck oder Rahmungen sichtbar werden.²⁸

Abschließend werden noch zwei *Études de nu* von Louis-Camille d'Olivier aus dem Jahre 1855 betrachtet (Abb. 4 und 5). Abgebildet ist

26. 1857 heißt es in einer anonymen Kritik: »Was die fotografische Ausstellung angeht, so braucht man nicht von individuellen Arbeiten zu sprechen wie bei Werken der Malerei. Die Fälle sind nicht vergleichbar. Der Maler beschäftigt oder sollte beschäftigen Hand und Auge nach dem Befehl seines Geistes. Der Fotograf benutzt eine Maschine und wendet ein wenig Urteilsvermögen an. Der Künstler arbeitet von innen nach außen. Der Fotograf gebraucht äußerliche Kräfte, die einem Befehl folgen.« (Übersetzung S.F.) In: *Art Journal* (1857), zitiert nach: *Journal of the Photographic Society* (1858), S. 192.

27. Antoine Claudet, in: *The British Journal of Photography* (1866), S. 416.

28. Vgl. Wolfgang Kemp: »Vorwort«, in: Ders.: *Theorie der Fotografie* (wie Anm. 22), S. 13–45.

auf beiden Fotografien das gleiche Modell, jedoch führen dessen unterschiedliche Posen zu jeweils anderen Bildaussagen.

*Abbildungen 4 und 5: Louis-Camille d'Olivier:
Étude de nu*



Die erste Fotografie präsentiert den weiblichen Akt seitlich, die geschlossenen Augen des Modells lassen den Betrachterblick ungestört schweifen. Die aufgetürmten großflächigen Kissen und das in einem Bogen nach unten hängende Tuch der Unterlage rahmen den Körper. Insgesamt wirkt die Komposition ausgewogen und auf Harmonie bedacht. Der herabhängende Teppich am rechten Bildrand als zufälliges Element führt jedoch den Gegensatz zum Gemälde vor. Auf der *Großen Odaliske* ist die Komposition ohne störende, zufällige Bildelemente aufgebaut. Die verschiedenen Bildebenen thematisieren Sichtbarkeit als zentrales Interesse von Haremsdarstellungen. Der herab-

hängende Teppich auf der Fotografie hingegen macht auf apparative Grenzen der Fotografie – wie Bildausschnitt und Brennweite – aufmerksam und stellt situative Bedingungen des Mediums aus. Dass gerade diese Möglichkeit der Fotografie, einen spezifischen Moment einfangen zu können²⁹, als Bildaussage gewünscht ist, wird anhand der zweiten Aktfotografie deutlich. Hier verbinden sich der auf den Betrachter gerichtete Blick mit den hinter den Kopf gelegten Armen und den leicht geöffneten Beinen zu einem aufreizenden Moment. Genau diesen fängt die Kamera ein und macht Fotograf und Betrachter zu Augenzeugen. Ein weißer Schal unterstützt die Linienführung der Armhaltung, wirkt jedoch ebenso zufällig hingeworfen. Auf dieser Aktfotografie stellt sich über das Festhalten zufälliger Details, ergänzt durch das unscharfe Bein, das gerade in Bewegung zu sein scheint, eine medienspezifische Augenblicklichkeit her. Ein weiteres Vergleichsmoment der Aktbilder in Malerei und Fotografie ist die Thematisierung der Oberfläche über die Darstellung der Haut. Sowohl zeitgenössische als auch aktuelle Besprechungen weisen auf den geschlossenen Farbauftrag bei Ingres hin, der weder Muskeln, Knochen noch Adern modelliert, sondern nur feinste Schattierungen, die eine perfekt geschlossene Fläche bilden.³⁰ Betont wird diese wiederum von der Umrisslinie, die den Körper plastisch erscheinen lässt. Die Abzüge auf Salzpapier (Abb. 3-5) zeichnen sich durch einen goldbraunen Ton und eine samtige Oberfläche aus, da sich aufgetragene Emulsion und Papierfasern verbinden. Schärfer und reicher an Details als die zuvor gebräuchliche Daguerreotypie bilden diese Abzüge die Haut als großflächig angelegte Hell-Dunkel-Kontraste ab. Bei Ingres gibt es eine

29. Der Kunstkritiker Jules Janin beschreibt, noch bevor das fotografische Verfahren endgültig veröffentlicht war, dass der Reiz der Daguerreotypie darin bestehe, dass »[der Daguerreotyp] *augenblicklich* all die geliebten Gegenstände aufnehmen kann: den Sessel des Großvaters, die Wiege des Kindes, das Grab des alten Mannes.« (Hervorhebung S.F.) Jules Janin: »Der Daguerreotyp«, in: *L'Artiste* 12 (1838-39), S. 145-48.

30. Siehe hierzu, wie allgemein zur Ikonografie des Aktes in der Malerei des 19. Jahrhunderts, Ekkehard Mai: »Entzauberung und Mystifikation. Wechselbilder der Venus-Olympia von Cabanel bis Cézanne«, in: Bayrische Staatsgemäldesammlungen (Hg.): *Venus. Bilder einer Göttin*, München 2001, S. 106-123. Regina Prange beschreibt den Körper der *Odaliske* als in die Fläche gebannt, als unbeweglich, so dass der Blick nicht in den Raum verweisen kann. Meiner Meinung nach ist der Blick der *Odaliske* jedoch ein Bildelement, das das koloniale Bestreben nach maximaler Sichtbarkeit des Orients thematisiert. Regina Prange: »Das Interieur als »Frauenzimmer«. Zur modernen Bildgeschichte des weiblichen Aktes im Innenraum«, in: *kritische berichte* 3 (1995), S. 43-70, hier S. 56.

Analogie zwischen der Flächigkeit der Haut und der Leinwand³¹, während die Oberfläche der fotografischen Abzüge durch den haptischen Eindruck, weich zu sein, auf ein charakteristisches Merkmal von Haut verweist. Damit kann die Darstellung von Haut in beiden Medien als Reflexion der jeweiligen Oberfläche gelesen werden.

Der Vergleich zwischen Aktfotografie und Malerei zeigt, dass in der Mitte des 19. Jahrhunderts ein Motiv der Malerei, an dem Parameter von Kunst und Könnerschaft verhandelt wurden, auch in der Fotografie abgebildet wird. Das zentrale Gestaltungsmoment der Linie, das in der Malerei Anmut und Sinnlichkeit ausdrückt, findet sich ebenfalls in der Aktfotografie als strukturierendes Element. Hier tritt die Linie durch den Einsatz fotografischer Spezifika wie Tiefenschärfe und Schwarz-Weiß-Kontrasten hervor. Durch Betonung der Linie kann die Fotografie unter Beweis stellen, dass sie nicht nur kopiert und passiv abbildet, wie Charles Blanc ihr vorwirft. Sie wendet eigene gestalterische Mittel an und setzt gleichzeitig aus der Malerei entlehnte Formelemente ein.

Das Aufkommen neuer Medien im 19. Jahrhundert wird in der Forschung³² eng mit einem Produktionsanstieg pornografischer Bilder verbunden und an die Frage geknüpft, wie der Zusammenhang zwischen einer »Liebe zum Obszönen«³³, der neuartigen Wirklichkeitstreue und dem Authentischen des indexikalischen Zeichens der Fotografie zu fassen ist. Die erotisch-pornografischen Fotografien sind nach Abigail Solomon-Godeau als Bruch mit idealisierten Aktdarstellungen der Malerei zu begreifen, da die »Spur des Realen«, also die mechanische Aufzeichnung der Präsenz eines nackten Körpers vor der Kamera, ihrer Meinung nach ein völlig neues Genre begründet.³⁴ Wie

31. Zur medizinischen Auffassung der Haut im 19. Jahrhundert und deren Umsetzung in Ingres' Portraitmalerei vgl. Mechthild Fend: »Medium Haut. Oberfläche und Körpergrenze in Malerei und Medizin des 19. Jahrhunderts«, in: Falckenhausen: *Medien der Kunst* (wie Anm. 6), S. 242-256.

32. Beatrice Farwell: *The Cult of Images. Baudelaire and the 19th-Century Media Explosion*, Santa Barbara 1977; Peter Gay: *Erziehung der Sinne. Sexualität im bürgerlichen Zeitalter*, München 1986; H. Montgomery Hyde: *A History of Pornography*, London 1964; sowie Walter Kendrick: *The Secret Museum. Pornography in Modern Culture*, New York 1987.

33. Charles Baudelaire: »Das moderne Publikum und die Photographie« [1859], in: Ders.: *Sämtliche Werke/Briefe*, Bd. 5, hrsg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois, München/Wien 1989, S. 133-140, hier S. 137f.

34. Abigail Solomon-Godeau: »Reconsidering Erotic Photography. Notes for a Project of Historical Salvage«, in: Dies.: *Photography at the Dock. Essays on*

der Vergleich zwischen *Odaliske* und Aktfotografien zeigt, verläuft die bildliche Vermittlung dieser »Spur des Realen« jedoch über Codes, die in enger Verbindung stehen zur Aktmalerei und ihrer Rezeption. Gestalterische Mittel wie Tiefenschärfe und Hell-Dunkel-Kontraste idealisieren das Dargestellte ebenfalls und bilden es nach gewissen motivischen Mustern ab, die aus der Malerei übernommen und transformiert werden. So kann man für die besprochenen frühen Aktfotografien in Abgrenzung zu Solomon-Godeau formulieren, dass die Anerkennung der Fotografie nicht über den Bruch mit medialen Bedingungen der Malerei und deren Verhältnis zum Abgebildeten geschieht, sondern darüber, dass Kategorien der Aktmalerei aufgenommen und im neuen Medium eingesetzt werden. Stellt man die Fotografien in einen anderen Diskurskontext, hier in den des Leitmediums Malerei, kann über die Verknüpfung von Form und Diskurs gezeigt werden, wie das Verhältnis der Medien anhand von Aktdarstellungen verhandelt wird.

Photographic History, Institutions, and Practices, Minneapolis 1997, S. 220-237, hier S. 229.

Zeichen/Präsenz.

Zu einer vermeintlichen Dichotomie

MARKUS RAUTZENBERG

Das Problem der Präsenz hört nicht auf, die Geisteswissenschaften umzutreiben. Die Frage, wie Präsenz, Materialität oder schlicht *aisthesis* mit der Konstitution von Sinn zusammenhängen, ist ein Thema, das sich dem Ariadnefaden gleich durch die Geschichte der okzidentalen Philosophie zieht und seit den frühen achtziger Jahren wieder zunehmend an Brisanz gewonnen hat. Einen Grund für diese Brisanz, für die Virulenz einer Kategorie, die spätestens seit Derrida endgültig desavouiert schien, liegt in der spezifischen Art und Weise, in der die Semiotik durch den Begriff des Mediums herausgefordert wird. Denn der Ariadnefaden führt bekanntlich nicht nur aus dem Labyrinth heraus, sondern ebenso direkt in dessen Zentrum. Und genau hier lauert der Minotaurus des für die Semiotik Inkommensurablen: die Insistenz des schieren »Dass«, die Präsenz.¹ Dabei sollte man doch meinen, dass man sich – zumindest was die Zeichentheorie betrifft – endgültig der »bleiernen Last des Referenten« (so ein Ausdruck Umberto

1. Charles Sanders Peirce hat sich der Metapher des Minotaurus und des Labyrinths nicht nur mehrfach bedient; das Labyrinth und der Minotaurus in dessen Zentrum ist eines von Peirces zentralen Darstellungsformen zur Verdeutlichung der Komplexität der Zeichenverkettung, welches er auch mehrfach gezeichnet hat (siehe die Reproduktion einer dieser Zeichnungen in: Thomas L. Hankins, Robert J. Silverman: *Instruments and the Imagination*, Princeton 1995, S. 145): »Peirce liked to draw mazes that mirrored the complexity of semiotic systems. In his drawing of the labyrinth of signs the minotaur stands at its heart [...]. The literary critic or cultural anthropologist may conclude, that the minotaur is another human creation – part of the structure of myth. But a scientist will argue that if the labyrinth represents the semiotic system behind an experimental graph, the object that the minotaur signifies is beyond our ability to construct or deconstruct.« Ebenda, S. 144.

Ecos)², der Präsenz entledigt hätte. Einmal mehr tritt hier das Problem der Vergleichbarkeit des scheinbar Unvergleichbaren zutage und wird zu einem theoretischen Problem, innerhalb dessen zentrale Fragen nicht nur der Zeichentheorie, sondern auch der Medienphilosophie zur Disposition stehen.

Bereits 1967, mitten in der Hochzeit des französischen Strukturalismus, läutet die Totenglocke für jede Art »metaphysischer« Zeichentheorie. In diesem Jahr erscheinen Jacques Derridas *Grammatologie* und die Aufsatzsammlung *Die Schrift und die Differenz* nahezu zeitgleich. Derrida radikalisiert hier die de Saussure'sche Zeichentheorie in einer Weise, dass sie an ihrem Endpunkt angekommen zu sein scheint. Der metaphysische Traum von einem »transzendentalen Signifikat« scheint ausgeträumt, das Signifikat endgültig vom Signifikanten abgelöst zu sein. Übrig bleibt die konstitutive Abwesenheit eines Zentrums, eines Bezugspunktes, auf den sich das Reich der Zeichen beziehen könnte. Zeichen verweisen nicht auf ein »Reales«, sondern ausschließlich auf andere Zeichen. *Aisthesis*, das wahrgenommene Reale, die »bleierne Last des Referenten«, scheint durch eine undurchdringliche Membran scharf vom Reich der Zeichen getrennt. Die Idee des Zeichens, das auf ein Bezeichnetes verweist, wird so zum Phantasma, zum metaphysisch-romantischen Begehren, das mit der »Realität« nichts zu tun hat.

Im vollen Bewusstsein der Tragweite seines Projekts spricht Derrida von dieser Form der dichotomen Trennung dieser beiden Bereiche in *Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen* als von einem »Ereignis«, das sich in der Theorie bereits vollzogen habe. Ausgehend vom Begriff der Struktur und des Zeichens zeigt Derrida auf, wie die Geschichte der Metaphysik die Geschichte einer Unmöglichkeit ist, nämlich der immer wieder aufgenommenen Suche nach dem »Ursprung«, einem »Zentrum«, um das sich eine jeweils historisch gegebene *episteme* gruppieren könnte. Am Beispiel der »Struktur« führt Derrida aus:

»Die Struktur oder vielmehr die Strukturalität der Struktur wurde, obgleich sie immer schon am Werk war, bis zu dem Ereignis, das ich festhalten möchte, immer wieder neutralisiert, reduziert: und zwar durch einen Gestus, der der Struktur ein Zentrum geben und sie auf einen Punkt der Präsenz, auf einen festen Ursprung beziehen wollte.«³

2. Umberto Eco: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Frankfurt am Main 1977, S. 149.

3. Jacques Derrida: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main 1994, S. 422.

Diese Bewegung, dieser Gestus, der hier nachgezeichnet wird, ist der Ort des Ereignisses, von dem Derrida spricht und als dessen philosophische Inauguratoren er Nietzsche, Freud und Heidegger nennt. Derrida weist nach, dass dieses Zentrum immer schon ein abwesendes war, das eben durch diese Abwesenheit das Konzept der »Struktur« oder des »Zeichens« erst konstituiert. Dieses Zentrum ist die Präsenz, die Insistenz des schieren »Dass«, ein Phantasma, das durch seine philosophiegeschichtlichen Stadien im Verlauf des Derrida'schen Textes durchdekliniert wird. Dieses Phantasma sei

»die Bestimmung des Seins als Präsenz in allen Bedeutungen dieses Wortes. Man könnte zeigen, daß alle Namen für Begründung, Prinzip oder Zentrum immer nur die Invariante einer Präsenz (eidos, arche, telos, energieia, ousia, aletheia, Transzendentalität, Bewußtsein, Gott, Mensch usw.) bezeichnet haben.«⁴

Die Derrida'sche Dezentrierung des Zeichenbegriffs hat so eine Enthermeneutisierung der Zeichentheorie zur Folge, die den Zeichenbegriff bzw. den Vorgang der Semiose sozusagen *kybernetisiert*. Diese Austreibung nicht nur des Sinns oder der Bedeutung, sondern der Präsenz selbst aus dem Bannkreis des Zeichens, scheint eben die Schwierigkeiten zu beseitigen, welche die Semiotik de Saussure'scher Provenienz seit jeher mit dem »fatalen Referenten«⁵ hatte. Die Loslösung des Zeichens von seinem Referenten ist bereits bei de Saussure angelegt, dessen linguozentristische Theorie sich nicht für die Ebene des Außersemiotischen interessiert. Für de Saussure sind sowohl Signifikant als auch Signifikat bereits der Sphäre des Ästhetischen enthoben. Derrida radikalisiert de Saussures Ansatz insofern, als bei ihm auch das Signifikat im Verhältnis zum Signifikanten abdriftet und das Spiel der Signifikanten allein in den Mittelpunkt des Interesses rückt. Diese Entwicklung schreibt sich gleichzeitig in die Geschichte der Kybernetik ein. Der entscheidende Binarismus von Präsenz/Absenz wird durch den von Muster/Zufall ersetzt. Wir befinden uns hier im Zeitalter des von Katherine Hayles beschriebenen »Posthumanismus«.⁶

Derrida entkoppelt den Zeichenbegriff von jedem Bezug zu einem wie auch immer gearteten Referenten jenseits des Zeichenuniversums und entlässt in einer kongenialen Radikalisierung des de Saussure'schen Zeichenbegriffs das Spiel der Zeichen in ein konstitutiv abschließbares Kontinuum der Signifikantenverkettung ohne Verbin-

4. Ebenda, S. 424.

5. Eco: *Zeichen* (wie Anm. 2), S. 149.

6. N. Katherine Hayles: *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago 1999.

dung zu einem »Außen«, einem, wie er es nennt, »transzendentalen Signifikat«. Interessanterweise trifft sich Derrida an diesem zentralen Punkt mit der Kybernetik in einer Weise, dass man von einer radikalen Kybernetisierung der Zeichentheorie durch Derrida sprechen kann. Denn der Kern und das eigentlich antimetaphysische Skandalon der Kybernetik liegt in der Tatsache, dass sie mit *Kalkülen* arbeitet und diese – wie Sybille Krämer gezeigt hat⁷ – *keiner Semantik bedürfen, um intelligibel zu sein*. Kalküle – mit Krämer verstanden als symbolische Maschinen – sind eben deshalb maschinenhaft, weil sie, um zu funktionieren, zunächst einmal keiner Interpretation, keines Sinns oder *telos* bedürfen. Sie sind rein syntaktisch und benötigen auf funktionaler Ebene keine Semantik, oder zugespitzt formuliert: Die Semantik von Kalkülen fällt mit ihrer Syntaktik zusammen. Eben das ist auch eine zentrale Einsicht, die aus Derridas Austreibung des »transzendentalen Signifikats« resultiert und gleichzeitig die Definition der Funktionsweise des Binärcodes, der wiederum Grundlage der Turingmaschine ist.

Man hat es hier mit einer »Struktur« zu tun, die exakt dem entspricht, was Jacques Lacan mit der Kategorie des Symbolischen meint. Denn das Symbolische bei Lacan ist nicht einfach mit Sprache oder Diskurs gleichzusetzen, sondern bezeichnet genau diese oben beschriebene »Signifikantenmaschine«, die, unabhängig von der Ebene der Signifikate, die zur Ordnung des Imaginären gehört, aus disjunkten Differenzen besteht, deren Minimalform und Urszene Freuds »Fort-Da«-Spiel ist, der Binarismus von 0 und 1. Der Skandal ist nicht nur, dass dieses kybernetische Zeichenuniversum nicht nur nicht um ein Zentrum (Sinn, Präsenz) kreist, sondern dieses auch in keiner Weise benötigt, um zu funktionieren.

Diese Abwesenheit von Präsenz, die als imaginäres Phantasma entlarvt wird, ruft rund zwanzig Jahre später eine Gegenbewegung auf den Plan, die sich nicht der Trauer um die Abwesenheit eines »transzendentalen Signifikats« fügen will. Das kühle ultrasemiotische Universum des Derrida'schen Signifikantenkontinuums wird unerträglich und führt zu mannigfaltigen Gegenentwürfen, welche die Insistenz des »Dass« wieder zu ihrem Recht kommen lassen wollen. Ein Extrembeispiel: Wie eine 2004 vom heutigen Papst und damaligen Leiter der vatikanischen Glaubenskongregation, Joseph Ratzinger, anlässlich des sechzigsten Jahrestages der Landung der Alliierten in der Normandie gehaltene Rede zeigt, wird Derrida auch außerhalb des akademischen Bereichs immer mehr zum universalen Buhmann, zum »Zerstö-

7. Sybille Krämer: *Symbolische Maschinen. Die Idee der Formalisierung in geschichtlichem Abriß*, Darmstadt 1988.

rer der Vernunft«. Im Kern geht es Joseph Ratzinger um nichts anderes als diese eben skizzierte de-zentrierende Bewegung in Derridas Theorie, auch wenn innerhalb der Rede irreführenderweise die *Dekonstruktion* als Beispiel genannt wird, die eine Konsequenz und nicht die Ursache der kritisierten Theoreme ist. Die Abwesenheit des »transzendentalen Signifikats«, also letztlich Gottes, kann natürlich von Ratzinger nicht hingenommen werden. Die nach-Derrida'sche »gottlose« Vernunft wird von ihm dann allerdings auch als Motor hinter den Entwicklungen der Biotechnologie beschrieben, die das Hauptziel seiner Kritik ist. Für all das wird Derrida direkt verantwortlich gemacht, was nur zeigt, was für ein Skandal Derridas erste Texte aus den sechziger Jahren immer noch zu sein scheinen. In eine ähnliche Richtung, wenn auch angemessener und komplexer, zielt die Kritik, die das Leitmotiv von George Steiners 1989 erschienenem Essay *Von realer Gegenwart* bildet.

Steiner diagnostiziert Derridas Position als die Vollendung eines Vertragsbruchs zwischen »Wort und Welt«. Dieser gebrochene Vertrag sei, so Steiner, das Signum einer Welt, die in die Kälte referenzloser Indifferenz geworfen sei. Steiner macht keinen Hehl daraus, dass er unter diesem gebrochenen Vertrag auch die Gottesferne des so genannten modernen Menschen subsumiert und nimmt damit Ratzingers Kritik vorweg. Obwohl seine weitläufige Argumentation mehr als einmal an bekannte kulturpessimistische Klischees aus dem Umfeld der »konservativen Revolution« erinnert, macht er es sich dennoch nicht so leicht, wie es auf den ersten Blick scheinen mag und es Botho Strauß' Nachwort zur deutschen Ausgabe suggeriert. Es geht nicht um einen irrationalistischen *rollback*, sondern um die nach-metaphysische Restituierung dessen, was Steiner »reale Gegenwart« nennt, also eben jenes Minotaurus, den Derrida endgültig aus dem Labyrinth der Philosophie vertrieben zu haben schien.

Steiner begreift den nicht nur durch Derrida inaugurierten Bruch von »Wort und Welt«, also von Zeichen und Referent, Semiotik und Ästhetik, als eine Form der Sprachkritik, die mit der Moderne eins ist und den unhintergehbaren Status quo der momentanen historischen Situation bildet. In einer für unseren Zusammenhang signifikanten Weise behauptet Steiner eine Kontinuität zwischen dieser »Sprachkritik«, die die Abwesenheit eines »transzendentalen Signifikats« postuliert, und dem, was er die »Mathematisierung unseres beruflichen, gesellschaftlichen und auch bald privaten Lebens«⁸ nennt. Verantwortlich dafür ist – natürlich – der Computer:

8. George Steiner: *Von realer Gegenwart*, München 1990, S. 154-155.

»Computer sind weit mehr als pragmatische Werkzeuge. Sie initiieren, sie entwickeln nicht-verbale Methoden und Konfigurationen des Denkens, der Entscheidungsfindung, sogar, so ist zu argwöhnen, ästhetischer Wahrnehmung. [...] Bildschirme sind keine Bücher; das »Narrative« eines formalen Algorithmus ist nicht das eines diskursiven Erzählens. So ist es weder der logos in irgendeiner transzendenten Konnotation, noch sind es die weltlichen, empirischen Systeme logisch-grammatikalischer mündlicher oder schriftlicher Äußerungen, die jetzt die wichtigsten Träger spekulativer Energie, verifizierbarer und anwendbarer Erkenntnisse und Informationen [...] sind. Es ist die algebraische Funktion, die lineare oder nicht-lineare Gleichung, der binäre Code. Im Zentrum des Zukünftigen steht das »byte« und die Zahl. Vor diesem umfassenden Hintergrund der Krise des Wortes, der Aufhebung von Bedeutung können wir, so glaube ich, die negative Semiotik, die Impulse zur Dekonstruktion am zwingendsten erfassen, die in der Philosophie des Sinns und in der Kunst des Lesens während der letzten Jahrzehnte so sehr im Vordergrund gestanden haben. In ihren Bereich fällt die nihilistische Logik und der konsequente Extremismus »nach dem Wort.«⁹

Es kann hier in der gebotenen Kürze nicht darum gehen, den Wahrheitsgehalt dieser Diagnose im Einzelnen unter die Lupe zu nehmen. Es wäre zu zeigen, dass das Fehlen einer medientheoretischen Perspektive an diesem Punkt zu einigen unfruchtbaren Vereinfachungen bezüglich der Konstitution digitaler Medien führt. Wichtig ist es, an diesem Punkt zunächst einmal die angesprochene Korrelation von semiotisch-philosophischer Sprachkritik nach Derrida und dem Aufkommen digitaler Medien, die Einführung von »kybernetisierter« Semiotik und Maschinensprache festzuhalten.

Was Steiner der von ihm diagnostizierten Inflation sinnentleerter Zeichenprozesse in Zeiten digitaler Medien gegenüberstellt ist nun die Rehabilitierung dessen, was er das Erlebnis »realer Gegenwart« nennt, das – paradigmatisch für die anti-semiotische Theoriebildung, die ich hier nachzuzeichnen versuche – den Körper und die *aisthesis* in den Mittelpunkt stellt. Es geht um die Beschreibung von Präsenz angesichts von Zeichenphänomenen, die als Erfahrung radikaler Alterität beschrieben werden:

»In den meisten Kulturen, in den Zeugnissen von Dichtung und Kunst bis in die neueste Moderne wurde die Quelle der »Andersheit« als transzendental dargestellt oder metaphorisiert. Sie wurde als göttlich, als magisch, als dämonisch beschworen. Es ist eine Gegenwart von strahlender Undurchdringlichkeit. Diese Gegenwart ist die Quelle von Kräften, von Signifikationen im Text, im Werk, die weder bewußt gewollt sind noch bewußt verstanden werden. Es ist heute Konvention, die-

9. Ebenda, S. 155.

sen Überschuß an Vitalität dem Unbewußten zuzuschreiben. Eine solche Zuschreibung ist eine weltliche Formulierung dessen, was ich ›Alterität‹ genannt habe.«¹⁰

Steiners Essay hat seine stärksten Momente in den Beschreibungen von Ereignissen, in denen dieses Erleben »realer Gegenwart«, einer Alterität, geschieht. Diese ist immer ästhetisch vermittelt, ohne dabei unmittelbar *sinnstiftend* zu sein. Der Körper, die Materialität der Oberfläche ist hier aller vorhergehenden Tiefenmetaphorik zum Trotz der Ort des ästhetischen Erlebens.

»Es gibt Passagen bei Winckelmann, in Kenneth Clarks Untersuchungen über Aktdarstellung, in denen Worte zum sorgfältigen Dienst an der Berührung gepeßt werden, in denen die Sprache zu einer nur um einen Schritt entfernten Entsprechung zu den taktilen Ebenen, Kurven, der gerundeten Wärme oder intendierten Kälte des Marmornen und des Metallischen gemacht wird. Die besten Leser von Texten, von Architekturkompositionen (sie sind selten) können die Genesis ihres eigenen Sehvermögens vermitteln; sie können nahe bringen, wie sich in Ihnen selbst die relevante Strukturierung und Verknüpfung zu begrifflicher Form gestaltet und dementsprechend auch in der Rezeption des Beobachters. Die das Werk animierenden und die am Wahrnehmungsakt beteiligten Nervensysteme verschränken sich miteinander.«¹¹

In dem Moment also, wo »Worte zum sorgfältigen Dienst an der Berührung gepeßt werden«, werden Zeichen für Präsenz transparent. Diese Beschreibung des ästhetischen Erlebens zeigt die von Derrida als undurchlässig postulierte Membran zwischen »Wort und Welt«, zwischen Zeichen und Referent in einer spezifischen Dynamik. Die Membran wird sozusagen semipermeabel und zeigt ein osmotisches Verhältnis von *aisthesis* und *semiosis* im Augenblick ästhetischer Erfahrung. Was hier beschrieben wird, ist tatsächlich das *skandalon* postmetaphysischer Semiotik, der Minotaurus im Zentrum der dezentrierten Struktur: Der singuläre, flüchtige, nicht wiederholbare Augenblick ästhetischen Erlebens: die Epiphanie *erlebter Form*.¹²

Erlebte Form ist es auch, was andere post-semiotische und post-hermeneutische Ästhetiken und Kulturtheorien umtreibt. Man könnte zeigen, dass von Karl Heinz Bohrer's Begriff der »Plötzlichkeit«¹³ über

10. Ebenda, S. 276.

11. Ebenda, S. 246.

12. Ebenda, S. 244.

13. Karl Heinz Bohrer: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt am Main 1981.

die kulturwissenschaftlichen Aneignungen des Performanz-Begriffs in den achtziger und neunziger Jahren bis zur philosophischen Rehabilitierung der *Asthetik* zum Beispiel bei Gernot Böhme¹⁴ oder Dieter Mersch¹⁵ jenes Phänomen erlebter Form im Fokus kulturwissenschaftlicher Theoriebildung steht.

Während Bohrsers Entdeckung des »Plötzlichen« die Virulenz eines Zeitmodus von der Romantik über Nietzsche bis in die literarische Moderne aufdeckt, der sich in seiner Ereignishaftigkeit sowohl semiotischen als auch hermeneutischen und systemtheoretischen Zugriffen sperrt, transformiert sich die in den achtziger Jahren bis heute zunehmend ausdifferenzierende Performativitätsdebatte von ihrem Ausgang bei John Langshaw Austin zu einer Theorie des Ereignisses, des Körpers und der Materialität.¹⁶ Gernot Böhme fundiert Ästhetik wieder in der *Asthetik* und findet mit der Kategorie der »Atmosphäre« einen für ästhetisches Erleben konstitutiven Gegenstand, der sich semiotischen Ansätzen entzieht und allein über die Wahrnehmung vermittelt ist.

Die geradezu anti-semiotische Ausrichtung all dieser Theorien ist in der eben beschriebenen, durch Derrida vollendeten »Kybernetisierung« der Semiotik begründet. Diese Semiotik entbehrt jeden Verweises auf ein Nicht-Semiotisches, seitdem das Phantasma der Präsenz dekonstruiert ist. Mit der Entkopplung von der »bleiernen Last des Referenten« scheint die Semiotik zwar ihrer metaphysischen Vorurteile entledigt, gleichzeitig jedoch auch ihres heuristischen Wertes für jede Form von Präsenztheorie beraubt worden zu sein. Das Dilemma dabei ist: Es gibt natürlich auch keinen Weg zurück. Eine sozusagen naive Semiotik gibt es nicht mehr, da diese durch ihre Sinn- und Bedeutungszentriertheit von vornherein desavouiert scheint. Im Ergebnis bedeutet das die Erosion des Zeichenbegriffs überhaupt.

Kontemporäre Präsenztheorie kann sich, gerade im Hinblick auf ihr metaphysisches Erbe, keinen Rückfall in eine wie auch immer geartete Form des Essentialismus erlauben. Präsenztheorie auf der Höhe des momentanen Reflexionsniveaus hat also die schwierige Aufgabe, ein grundlegendes methodisches und philosophisches Problem zu lösen, das man vielleicht wie folgt beschreiben kann: Zum einen kann auf einen Zeichenbegriff nicht verzichtet werden, denn das, was in der Präsenzerfahrung gewärtig wird, ist nur an der Schwelle

14. Gernot Böhme: *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München 2001.

15. Dieter Mersch: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002.

16. Vgl. zum Stand der Forschung: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2002.

zum Zeichen überhaupt artikulierbar. Leider kann man es sich nicht bequem machen in dem Wittgenstein'schen Diktum, dass, wenn man von etwas nicht sprechen kann, man besser schweigen solle. Eben dieses Außersemiotische, das am Rand der Zeichen für Momente aufzuscheinen vermag, die erlebte Form, ist es gerade, auf die es ankommt. Oder genauer: Der Moment der Osmose zwischen Zeichen und Präsenz ist eben jenes Schwellenphänomen, das zu beschreiben einer nachmetaphysischen Semiotik und Medientheorie aufgegeben ist.

Auf dem Spiel steht hier unter anderem die Frage, ob Semiotik überhaupt mit Phänomenen der Präsenz methodisch kompatibel sein kann. Diese Frage wird aufgrund der allgemeinen Dichotomisierung von *semiosis* und *aisthesis* zumeist verneint. So schreibt noch Hans Ulrich Gumbrecht in seiner neuesten Publikation:

»Und wenn die von mir begründete Aussage zutrifft, daß sich die beiden Dimensionen [gemeint sind hier die zwei Dimensionen ästhetischen Erlebens, Bedeutung und Präsenz] nie zu einer stabilen Komplementaritätsstruktur entwickeln werden, müssen wir einsehen, daß es nicht nur unnötig, sondern in analytischer Hinsicht sogar kontraproduktiv wäre, wollte man versuchen, eine Verbindung herzustellen und einen komplexen Metabegriff zu bilden, der die semiotische und nichtsemiotische Definition miteinander verschmilzt.«¹⁷

Nun ist es aber gerade diese seltsam paradoxe Formulierung einer »nichtsemiotischen Definition« des Zeichens, die Semiotik wieder funktional für Präsenztheorie macht und so etwas wie den theoretischen *nucleus* für eine postmetaphysische Semiotik bilden könnte. Man kommt dem, um was es hier geht, vielleicht auf die Spur, wenn man einen weiteren Komplex hinzunimmt, der ebenfalls im Zuge der Geschichte der Präsenztheorie, wie sie oben kurz skizziert wurde, immer mehr an Relevanz gewonnen hat: den Begriff des Mediums. Im Gegensatz zum Zeichenbegriff, wie er sich in der Folge de Saussures und Derridas entwickelt hat, unterhält die Kategorie Medium Verbindungen sowohl zu semiotischen als auch zu nicht-semiotischen Phänomenen, und zwar auf eine spezifische Art und Weise, die zu der Vermutung Anlass gibt, dass die dichotomische Trennung von Zeichen- und Präsenzphänomenen eine künstliche ist, die analytisch zwar notwendig, aber nicht unüberwindbar ist.

17. Hans Ulrich Gumbrecht: *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt am Main 2004, S. 130.

Zu diesem Zweck soll im Folgenden ein wesentlicher Teilaspekt des Mediengebrauchs in den Blick genommen werden, der innerhalb des Sonderforschungsbereichs *Kulturen des Performativen* in den Fokus gerückt wurde¹⁸ und in dem Band *Performativität und Medialität* eine erste Auffächerung erfährt.¹⁹

Hier wird der Aspekt der *Asthetisierungsleistung* von Medien untersucht, was einen entscheidenden Schritt hin zum Verständnis des Verhältnisses von Zeichen- und Präsenzphänomenen bedeutet. Die Frage, die dabei im Zentrum steht – die Kernfrage von Medienphilosophie überhaupt –, ist die nach der Konstitutionsleistung von Medien, die eben deshalb das Vermittelte, ihre Botschaft, formen oder überhaupt erst konstituieren können, weil die Medialität des Mediums selbst eben nicht semiotischer, sondern ästhetischer Natur ist. In der Materialität des Sinnlichen wird die Immaterialität eines Sinns erst gegenwärtig, so eine Formulierung Sybille Krämers aus der Einleitung zu *Performativität und Medialität*.²⁰ In diesem Geschehen einer Vergegenwärtigung von Sinn besteht die Ästhetisierungsleistung von Medien.

An diesem Punkt wird deutlich, in welch engem Zusammenhang Zeichen- und Präsenzphänomene aller Dichotomisierungen zum Trotz eigentlich gedacht werden müssen. Die Schwierigkeit für eine adäquate Beschreibung dieser Dynamik besteht nicht zuletzt in ihrer Ereignishaftigkeit. Auch Hans Ulrich Gumbrecht kommt in seinem bereits erwähnten Text zu dem Schluss, dass ästhetisches Erleben immer ein *Geschehen*, ein Hin und Her von Sinn- und Präsenzphänomenen ist. Das ist gemeint, wenn er davon spricht, dass diese zwei Ebenen nie in einer »stabilen Komplementaritätsstruktur« erfassbar seien.

Daraus folgt jedoch nicht, dass sie überhaupt nicht erfassbar sind. Es kommt nur darauf an, den Blick beharrlich auf den Moment zu lenken, in dem Zeichen- und Präsenzphänomen, Sinn und Sinnlichkeit, wenn man so will, noch nicht auseinandergefallen sind. Dieses Auseinanderfallen ist nämlich – das sollte deutlich geworden sein – kein Mangel, keine unwissenschaftliche Unschärfe, die es gelte methodisch auszumerzen. Im Gegenteil: Nur in dieser Dynamik, in dem

18. Erika Fischer-Lichte, Christoph Wulf (Hg.): *Praktiken des Performativen*, Paragana 13 (2004), H. 1.

19. Sybille Krämer: *Performativität und Medialität*, München 2004.

20. Sybille Krämer: »Was haben ›Performativität‹ und ›Medialität‹ miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der ›Ästhetisierungsleistung‹ gründenden Konzeption des Performativen«, in: Dies. (Hg.): *Performativität und Medialität* (wie Anm. 19), S. 20.

Moment des plötzlichen Aufscheinens einer Aisthetisierung von Sinn *via* Medium kann man dem Gegenstand der Beobachtung, dem ästhetischen Erleben gerecht werden. Wenn dieses Hin und Her von Sinn- und Präsenzebenen nur in seiner ereignishaften Dynamik adäquat gefasst werden kann, so ist damit gleichzeitig gesagt, dass die Aisthetisierungsleistung von Medien eng an die jeweils spezifische Performativität des *Mediengebrauchs* gekoppelt ist.

Die Fokussierung auf die Aisthetisierungsleistung und Performativität von Medien erlaubt auf diese Art und Weise, semiotische Bedeutungskonstitution im Moment ihres Vollzuges zu erfassen, indem die medialen Ermöglichungsgrundlagen von Zeichen in die Beschreibung des semiotischen Prozesses integriert werden könnten. Steiners erlebte Form würde sich so als ein Ineinander von *semiosis* und *aisthesis* erweisen, dessen ephemerer Status eine Erfassung in Form der Darstellung einer Dynamik erfordern würde.

Mit Steiners Begriff der erlebten Form und dessen Beschreibung von Worten, »die zum sorgfältigen Dienst an der Berührung gepreßt werden«, ist bereits ein Beispiel für die Dynamik von *aisthesis* und *semiosis* im Medium der Sprache genannt worden. Dass dieses und alle anderen Beispiele in Steiners Essay dem Bereich der Kunst und der klassischen Ästhetik entstammen, bedeutet jedoch nicht, dass die Phänomene, um die es hier geht, auf den Bereich der so genannten *high culture* beschränkt sind. Vielmehr scheint die Vermutung berechtigt, dass das Interesse an der aisthetisierenden Qualität von Medien sowie den Präsenzaspekten von Zeichenphänomenen sich nicht zuletzt der Verfasstheit digitaler Medien *verdankt*, deren Siegeszug von der Marktreife des *LISA* Computers 1981 bis in die Gegenwart mit der skizzierten Entwicklung von Präsenztheorie parallel verläuft. Diese spezifische Verfasstheit digitaler Medien ist jedoch keine absolut singuläre Qualität. Vielmehr zeigen digitale Medien die beschriebene Pendelbewegung zwischen *aisthesis* und *semiosis* in der medialen Performanz von Zeichenphänomenen in einer solchen Intensität und Ubiquität, dass die Beschäftigung mit Präsenz wieder virulent werden *musste*.

Es ist unschwer zu erkennen, wie eng die Renaissance der Medientheorie ab der Mitte der achtziger Jahre mit dem Aufkommen des Computerzeitalters verkoppelt ist. Es gibt keine relevante neuere Medientheorie, die nicht auf den Computer und das digitale Zeitalter bezogen wird, oder von diesem Medienwechsel ihren Ausgang nimmt. Man denke nur an Friedrich Kittler, Derrick de Kerkhove oder Lev Manovich. Man könnte mit Friedrich Kittler sogar soweit gehen zu behaupten, dass digitale Medien die Kategorie »Medium« überhaupt erst sichtbar werden ließen. Nicht weniger plausibel ist jedoch auch die von Jens Schröter geäußerte These, dass die spezifische Funktionsweise

des Computers avancierte Medienbegriffe wie den Niklas Luhmanns wiederum überhaupt erst ermöglicht.²¹

Obwohl viele Präsenztheoretiker ihren Versuch der Rehabilitierung »realer Gegenwart« gerade als Gegenentwurf zur Allgegenwart digitaler, »entkörperlichter« *Simulakra* verstanden wissen wollen (so George Steiner, aber auch zum Beispiel Dieter Mersch²²), ist vielleicht die Frage erlaubt, ob nicht das, was hier mit virtueller Gegenwart bezeichnet werden soll, dieses Interesse an Präsenzphänomenen nicht vielmehr positiv motiviert hat. Mit dem Ausdruck virtuelle Gegenwart soll in bewusst paradoxer Umkehrung von Steiners Essay-Titel der Blick auf die Verfasstheit digitaler Zeichen gelenkt werden, denen eine genuine Ereignishaftigkeit anhaftet, die erst den Blick für die oben beschriebenen Zeichenqualitäten zwischen *aisthesis* und *semiosis* schärfen half.

Es ist bemerkenswert, wie innerhalb eines historischen Zeitraums, in dem sich digitale Medien aus den Labors und Universitäten heraus zur Ubiquität entwickelt haben, gleichzeitig eine kulturwissenschaftliche Richtung entsteht, die den Präsenzaspekt von Zeichenphänomenen in den Mittelpunkt rückt. Diese kulturwissenschaftliche Ausrichtung hin zu Präsenzphänomenen scheint Aspekte in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stellen zu wollen, die im Zeitalter des Digitalen im Verschwinden begriffen zu sein scheinen. Diese Verschwindensmetaphern, die von Autoren wie Jean Baudrillard, Paul Virillo oder auch Neil Postman als Schreckgespenst aufgebaut werden, beinhalten die bekannten *topoi* des »Verschwindens des Körpers«, oder der »*Simulakra*«. Den kulturpessimistischen Kern dieser Thesen bringt Dieter Mersch auf eine prägnante Formel:

»Die Abenteuer des Realen scheinen sich restlos in die Simulation verflüchtigt zu haben: Es herrscht das Imaginäre, das Phantasma, die unendliche Wiederholbarkeit, die das Ganze des Seienden in lauter Gespinste aus kalkulierbaren und manipulierbaren Texturen verwandeln.«²³

Dieser immer noch vorherrschenden Beurteilung digitaler Medien liegt die Vorstellung des Computers als Rechenmaschine zugrunde, die, als kybernetische Monade und Triumph »instrumenteller Vernunft« (Horkheimer) seit Leibniz und Descartes, den Menschen in absehbarer

21. Jens Schröter: »Intermedialität, Medienspezifität und die universelle Maschine«, in: Krämer (Hg.): *Performativität und Medialität* (wie Anm. 19), S. 402ff.

22. Mersch: *Was sich zeigt* (wie Anm. 15), S. 21.

23. Ebenda, S. 22.

Zeit überflüssig mache. Einen der extremsten Standpunkte dieser Art vertritt sicherlich der amerikanische Robotik-Experte und Direktor des *Mobile Robots Laboratory* an der Universität Pittsburgh, Hans Moravec, der in *Mind Children: The Future of Human Intelligence* sogar die These vertritt, dass das menschliche Nervensystem inklusive Gehirn in nicht allzu ferner Zukunft verlustfrei auf Festplatten speicherbar sei.²⁴ Friedrich Kittlers an Lacan geschultes Technik-*apriori* ist ein weiteres, wenn auch sehr viel ernster zu nehmendes Beispiel.

Dieser im Falle Moravecs radikal-cartesianischen Interpretation digitaler Medien, die, wenn auch wesentlich subtiler, noch in den Interpretationen des Digitalen von Baudrillard bis Mersch zu spüren ist, steht jedoch die alltägliche Erfahrung des Mediengebrauchs gegenüber. Angesichts navigierbarer Polygonräume mit *force-feedback interfaces* vom medizinischen Operationsroboter bis zum *Dual-Shock-Pad* von Sonys *Playstation*, in der Interaktion mit Hypertext, DVD-Menüs, *computer aided design* oder in den Techniken der *virtual cinematography*, die mit Film und Fotografie medientechnisch nichts mehr gemein haben, zeigt sich eine semiotische Praxis, die nicht mehr nur rezeptiv sondern *immersiv* verfährt. Für Immersion, das Eintauchen (lat. *immersio*) in Zeichenwelten, ist jedoch gerade eine somatisch-asthetische Involviertheit konstitutiv, während man es gleichzeitig natürlich immerzu mit Zeichenprozessen zu tun hat, von der Binärebene bis hinauf zum *graphical user interface* (GUI). *Immersio* und *in-lusio* sind eng miteinander verknüpft.

Eine Zeichentheorie, die dieser Form von Zeichenpraxis auf der Grundlage ihrer medialen Verfasstheit gerecht werden will, kann also ohne die Ästhetisierungsleistung von Medien nicht konzipiert werden. Aller dargelegten Schwierigkeiten im Spannungsfeld von *semiosis* und *aisthesis* zum Trotz hat sich die Theorie natürlich der »normativen Macht des Faktischen« zu beugen und nicht umgekehrt. So ist im Lichte der beschriebenen Problematik eine Semiotik oder *Semiosthetik* zu konzipieren, die den Aspekt der Ästhetisierung nicht unterschlägt, sondern in ihr Theoriedesign implementiert.²⁵ Ansätze dazu gibt es reichlich. So ist beispielsweise die Medium/Form-Differenz Niklas Luhmanns, die sich bekanntlich auch einer Wahrnehmungskategorie

24. Hans Moravec: *Mind Children: The Future of Human Intelligence*, Harvard 1988.

25. An einigen Teilaspekten dieses Projekts versucht sich der Verfasser zurzeit. Dabei ist das Portmanteauwort *Semiosthetik* nichts weiter als der Versuch, der oben skizzierten Zusammenschau von *semiosis* und *aisthesis* qua Medienbegriff einen programmatischen Titel zu geben.

Fritz Heiders verdankt²⁶, für dieses Projekt ebenso vielversprechend wie bestimmte Aspekte der Semiotik Charles Sanders Peirces. Hier wäre vor allem nach der Rolle der »Erstheit« zu fragen, die sich mit der Zeichenkategorie des »Qualizeichens« verbindet. Mit dem *tone* eines Zeichenträgers ist die materielle, mediale Ebene bereits Thema. Auch kann der späte Roland Barthes hier ebensowenig ignoriert werden, wie die Exponenten der »Toronto-School«, allen voran natürlich Marshall McLuhan, dessen Rückbindung von Medientechnologien an den Körper als Extensionen desselben trotz aller mitunter harschen Kritik²⁷ innerhalb der Medientheorie virulent geblieben ist.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Zeichen- und Medientheorien mit den Herausforderungen der Präsenzerfahrung nur fertig werden, wenn die medialen Ermöglichungsgrundlagen von Zeichenprozessen angemessen in den Blick genommen werden. Das gilt nicht nur für die Medienphilosophie, sondern muss sich auch in den Methoden der Medienwissenschaften selbst niederschlagen. Dies wäre kein Rückfall hinter die Erkenntnisse postmetaphysischer Philosophie. Im Gegenteil würden eine solche Theorie und an sie anschließende Methoden den Blick auf eine »nichttheologische Transzendenz« hin öffnen, um einen Ausdruck Dieter Merschs zu verwenden. Diese »enthüllt sich nicht in der Tiefe dessen, was gedacht oder wahrgenommen werden kann, sondern befindet sich an der Oberfläche dessen, *was (sich) gibt*«. ²⁸ Diese Form von säkularer Transzendenz hatte Joseph Ratzinger sicher nicht im Blick, jedoch wird es hier erst eigentlich interessant.

26. Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1995.

27. Matthias Vogel: *Medien der Vernunft. Eine Theorie des Geistes und der Rationalität auf Grundlage einer Theorie der Medien*, Frankfurt am Main 2001, S. 133ff.

28. Mersch: *Was sich zeigt* (wie Anm. 15), S. 37.

Über vergleichende Verfahren

Cross-mapping diskurshistorisch

TILO RENZ

Mit dem erstmals 2002 eingeführten Verfahren des *cross-mapping* schlägt Elisabeth Bronfen die Untersuchung von Beziehungen zwischen Gegenständen vor, die auf den ersten Blick wenig miteinander zu tun haben.¹ Zusammenfassend erläutert sie den Begriff:

»Beim Verfahren des *cross-mapping* geht es um das Feststellen und Festhalten von Ähnlichkeiten, die sich zwischen ästhetischen Werken ergeben, für die keine eindeutigen intertextuellen Beziehungen im Sinne von explizit thematisierten Einflüssen festgemacht werden können. Es geht darum, die Transformation, die sich durch die Bewegung von einer historischen Zeit in eine andere ergibt, hervorzuheben oder die Bewegung von einem medialen Diskurs in einen anderen nachzuzeichnen.«²

Literarische Texte, Arbeiten der bildenden Kunst oder auch Filme werden auf Verbindungen untersucht, die sie miteinander unterhalten, deren Status aber schwer zu beschreiben ist. Am ehesten scheinen sie sich *ex negativo* bestimmen zu lassen: Die im Zuge des *cross-mapping* untersuchten Werke weisen kein offenkundiges Abhängigkeitsverhältnis auf, das sich etwa in einem formalen oder inhaltlichen Zitat oder einer anderen expliziten Referenz manifestiert. Da die Qualität der Verbindung schwer zu fassen ist, da sie gewissermaßen untergründig,

1. Vgl. Elisabeth Bronfen: »Cross-Mapping. Kulturwissenschaft als Kartographie von erzählender und visueller Sprache«, in: Lutz Musner, Gotthart Wunberg (Hg.): *Kulturwissenschaften. Forschung, Praxis, Positionen*, Wien 2002, S. 110-134. Siehe außerdem Bronfens 2004 in Frankfurt am Main erschienenen Buch *Liebestod und Femme fatale. Der Austausch sozialer Energien zwischen Oper, Literatur und Film*, sowie ihren Beitrag in diesem Band. – Für kritische Kommentare zu meinem Aufsatz danke ich Silke Förschler, Frieder Mißfelder und André Rottmann.

2. Bronfen: *Cross-Mapping* (wie Anm. 1), S. 111.

auf einer verdeckten Ebene zu liegen scheint, rückt diese Beziehung selbst ins Zentrum des Interesses. Es drängt sich die paradox anmutende Frage auf, wie ein analytisches Vorgehen begründet werden kann, das zwei oder mehrere Gegenstände verknüpft, deren augenscheinliche Unverbundenheit zugleich für dieses Verfahren konstitutiv ist. Dass Bronfen in der zitierten Passage von Transformationen spricht, deutet auf den Anspruch hin, die Verbindung nicht allein auf den kreativen Impuls der Analysierenden zu stützen.³ Obgleich verdeckt, scheinen die Beziehungen zwischen Texten, Filmen und anderen Kulturprodukten doch an ihnen selbst aufgewiesen werden zu können. Bronfen beschreibt sie als Ähnlichkeiten von »Denkfiguren«, die den Artefakten eingeschrieben sind.⁴ Als Bezeichnung desjenigen Elements, das Unverbundenes verbindet, kommt dem Begriff Denkfigur eine Schlüsselposition in Bronfens Ausführungen zu. An ihn werden hohe konzeptionelle Anforderungen gestellt: Er bezieht sich auf eine Bedeutungsebene, die abstrakt genug ist, um im jeweiligen Artefakt nicht explizit thematisiert sein zu müssen, die nicht nur Effekt einer Analyse *ex post*, sondern im untersuchten Gegenstand selbst angelegt ist und die schließlich zugleich Invarianz genug besitzt, um in unterschiedlichen Artefakten wiedererkennbar zu sein – mehr noch: die These ihrer Verbundenheit allererst zu begründen – und sich doch zu transformieren. Außerdem bezeichnet der Begriff offenbar Konstellationen von Problemen oder Fragestellungen, also relationale Beziehungen, die sich zweidimensional abbilden lassen, denn nach Bronfen besteht das analytische Vorgehen in einem »Aufeinanderlagern und Kartographieren von Denkfiguren«, im *cross-mapping* eben.⁵ Die folgenden Ausführungen werden zunächst herausarbeiten, inwiefern Bronfens Lektüreverfahren als kulturwissenschaftliches zu charakterisieren ist, um es dann aus einer Foucault'schen Perspektive zu betrachten und schließlich zu erweitern. Der Bezug auf Michel Foucault ist durch die Anleihen beim *New Historicism* in Bronfens Entwurf des *cross-mapping* bereits enthalten. Nicht zuletzt weil die Ausführungen Foucaults zur diskursarchäologischen Methode selbst kein kohä-

3. Bronfen gründet ihr Vorgehen durchaus auch, aber nicht ausschließlich auf die »lebendige Kraft der Interpretation«. Ebenda, S. 111f. Zu einer pointierten Kritik der »monumentalen Stellung des [Autor-]Subjekts«, die am Neuhistorismus orientierten Texten häufig eigen sei – und als solche werden sich auch Bronfens Ausführungen zum *cross-mapping* gleich herausstellen –, vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: 1926. *Ein Jahr am Rand der Zeit*, Frankfurt am Main 2003, S. 462f.

4. Vgl. Bronfen: *Cross-Mapping* (wie Anm. 1), S. 111f.

5. Ebenda, S. 111.

rentes Ganzes ergeben, kann es hier nicht um eine methodologisch-systematische Reformulierung des *cross-mapping* gehen, sondern allenfalls um eine schlaglichtartige problematisierende Lektüre einzelner Aspekte. Der Vorschlag zur Ausweitung der beim *cross-mapping* untersuchten Fragestellungen setzt bei einer von Foucault wenig ausführlich behandelten Frage an: Der von Elisabeth Bronfen verwendete Begriff der »Umschriften« erweist sich als eine Möglichkeit, die Spezifität künstlerisch gestalteter Gegenstände diskurstheoretisch zu bestimmen.

I. Kartografieren von Denkfiguren als kulturwissenschaftliches Verfahren

Werden Beziehungen zwischen Artefakten beschrieben, so sind nach Bronfen Modifikationen zu berücksichtigen, die sich im Allgemeinen aus kulturhistorischem Wandel ergeben und die im Besonderen aus medialen Veränderungen resultieren. Hinter diesen unterschiedlichen kulturellen Veränderungen stehe ein nicht-personalisierter Akteur: soziale Energie.⁶ Den Begriff übernimmt Bronfen von Stephen Greenblatt, der ihn in seinen Arbeiten zur Literatur und Kultur der Renaissance einführt, bzw. in Anlehnung an die Literaturtheorie jener Epoche entwirft, die das Konzept der *energia* ihrerseits der antiken Rhetorik entleiht.⁷ Bronfen zitiert und reformuliert, was nach Greenblatt als *energia* gilt:

»Power, charisma, sexual excitement, collective dreams, wonder, desire, anxiety, religious awe, free-floating intensities of experience.« Man könnte auch sagen: alles, was an kulturellen Empfindungen und Vorstellungen von einer Gesellschaft erzeugt und von dieser repräsentiert wird.«⁸

Der pointierenden Zusammenfassung gemäß handelt es sich um gesellschaftliche Imaginationen, um Ergebnisse bewusster wie unbewusster kollektiver Prozesse. Soziale Energie manifestiert sich nach Greenblatt niemals unmittelbar, sondern immer nur in Form von Spuren, d.h. insbesondere in literarischen Texten oder anderen Artefakten, generell aber in allen denkbaren Überresten einer Kultur. Bronfen treibt diese Überlegung weiter, indem sie die These vertritt, dass

6. Vgl. ebenda, S. 110.

7. Vgl. Stephen Greenblatt: »Die Zirkulation sozialer Energie«, in: Ders.: *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*, Frankfurt am Main 1993, S. 9–33, hierzu S. 15.

8. Bronfen: *Cross-Mapping* (wie Anm. 1), S. 111.

sich das Zirkulieren sozialer Energie diachron in Form von »Umschriften« ausdrücke.⁹ Nicht nur die sozialen Umstände, in denen etwa ein Shakespeare-Drama entstanden ist, sondern auch das Stück selbst seien im Laufe der Zeit »radikal refiguriert worden«.¹⁰ Damit ist weder gemeint, dass sich das Drama im Verhältnis zu seinem Kontext, noch dass es sich aus der Perspektive des sich wandelnden Publikums verändert hat. Vielmehr zielt Bronfen auf die bereits genannten Umschriften, verstanden als Modifikationen des Textes selbst in Form von Nachdichtungen, Zitierungen einzelner Motive oder Figuren, Adaptationen in anderen Medien (insbesondere im Film) und schließlich Bezugnahmen auf das vorausgehende Drama, die viel weniger offensichtlich sind, um die es beim *cross-mapping* aber vorrangig geht. Diese textuellen und medialen Transformationen können, so das Versprechen des *cross-mapping*, Aufschluss geben über kulturelle Zusammenhänge und ihre Wandlungsprozesse.

»Der Sinn eines solchen *cross-mapping* besteht darin, zu klären, wie jene im Hollywood-Kino wiederbelebte *energia* einige der von Shakespeare Stücken in Umlauf gesetzten Denkfiguren aufgriff; gleichzeitig aber auch andere, neue und refigurierte Gestaltungen durchgespielt wurden. Welche für unsere zeitgenössische Kultur spezifischen Fragestellungen können hier gerade durch einen verstoßenen Rückgriff auf einen klassischen Text formuliert werden?«¹¹

Als kulturelle Kraft verstanden, die die Aktualisierung von Denkfiguren bedingt, ermöglicht soziale Energie erst, unterschiedliche Artefakte diachron zu verbinden und ihre Relation als »Umschrift« zu bezeichnen. Umgekehrt scheint auch soziale Energie selbst im Zuge eines *cross-mapping* fassbar gemacht werden zu können. *Cross-mapping* geht über das deskriptive Nachvollziehen von textuellen Transformationen hinaus und versucht »Umschriften« mit kulturellen Wandlungsprozessen kausal zu erklären. Es zielt auf »die Frage, *warum* eine Denkfigur

9. Vgl. ebenda, S. 111. Bei Greenblatt selbst findet sich der Begriff der »Umbildungen« (»refigurations«). Vgl. Greenblatt: *Zirkulation* (wie Anm. 7), S. 15, sowie ders.: »The Circulation of Social Energy«, in: Ders.: *Shakespearean Negotiations*, Berkeley/Los Angeles 1988, S. 1-20, hier S. 6.

10. Bronfen: *Cross-Mapping* (wie Anm. 1), S. 110. Der Gedanke ist bei Greenblatt lediglich angelegt, vgl. Greenblatt: *Zirkulation* (wie Anm. 7), S. 15.

11. Bronfen: *Cross-Mapping* (wie Anm. 1), S. 112.

überlebt.«¹² (Hervorhebung T.R.) Damit ist *cross-mapping* als kulturwissenschaftliches Verfahren eingeführt, denn kulturwissenschaftliche Untersuchungen zeichnet aus, dass sie sich in der Regel nicht auf Interpretationen oder *close readings* eines singulären Kulturprodukts beschränken, sondern es mit anderen in Verbindung bringen, oder, wenn sie sich doch darauf beschränken, das Ziel einer symptomalen Lektüre verfolgen, d.h., zu Einsichten über den kulturellen Zusammenhang kommen wollen. Kulturwissenschaftliche Analysen sind also niemals nur werkimmanente Untersuchungen von Gegenständen der Hochkultur, die allenfalls noch mit einer Einordnung in die Geschichte der jeweiligen Kunstform aufwarten, sondern kulturellen Zusammenhängen gilt ihr Erkenntnisinteresse.¹³ Daher ist ihnen auch das Problem der Einbindung von anderen als ästhetischen Kontexten immer schon aufgegeben.¹⁴

12. Bronfen: *Liebested* (wie Anm. 1), S. 11. Im Beitrag zu diesem Band hat Bronfen ihre Position modifiziert; hier heißt es: »Bei diesem Suchen nach Analogien geht es jedoch weniger um die Frage, *warum* eine Denkfigur überlebt, sondern darum, welche Entwicklung diese Denkfigur in der Bewegung vom Medium des Theaters ins Medium des Kinos erfahren hat: um die *kulturellen Konsequenzen* einer historischen und medialen Umschrift.« (Hervorhebungen T.R.) Siehe S. 26 des vorliegenden Buches. »Umschriften« scheinen nun weniger für die Ursachen als für die Effekte von kulturellen Veränderungen zu stehen. Sie lassen aber nach Bronfen weiterhin Rückschlüsse auf den kulturellen Kontext zu, in dem sie auftreten.

13. Für eine kulturwissenschaftlich orientierte Literaturwissenschaft formuliert Udo Friedrich: »Dient der Kontext traditionell als heuristisches Instrumentarium zur Erklärung von Textbeobachtungen, so ist er in kulturwissenschaftlicher Perspektive Focus der Forschung.« Udo Friedrich: »Konkurrenz der symbolischen Ordnungen«, in: *Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes* 46 (1999), S. 562-572, hier S. 570. Friedrichs knappe Formel ist Teil der Debatte um das Verhältnis von (germanistischer) Literatur- und Kulturwissenschaft. Vgl. insbesondere Walter Haug: »Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft?«, in: *DVjs* 73 (1999), S. 67-93; Gerhart von Graevenitz: »Literaturwissenschaft und Kulturwissenschaften. Eine Erwiderung«, in: *DVjs* 73 (1999), S. 94-115; Walter Haug: »Erwiderung auf die Erwiderung«, in: *DVjs* 73 (1999), S. 116-121.

14. Jüngere kulturwissenschaftliche Ansätze erweitern sozialgeschichtliche, indem sie weitere Kontexte hinzuziehen und indem sie das Verhältnis von Gegenstand und Kontext anders bestimmen: Kulturelle Phänomene sind nicht länger Produkte gesamtgesellschaftlicher Realitäten, sondern werden aufgrund ihrer Eigenschaft, Teil der gesellschaftlichen Konstruktion von Wirklichkeit zu sein, als ebenso »real« angesehen wie historische Ereignisse und soziale Struktu-

Soziale Energie stellt aber nicht nur sicher, dass beispielsweise ein literarischer Text der Renaissance noch immer in der Lage ist, Rezipienten zu affizieren, sondern sie stiftet auch Verbindungen zwischen verschiedenen Elementen einer vergangenen Kultur. Nach Greenblatt meint der Begriff qualitativ gezielt offen gehaltene Austauschbeziehungen, die zwischen unterschiedlichen Teilbereichen einer jeweiligen Kultur bestehen. Es handelt sich um

»ein subtiles, schwer faßbares Ensemble von Tauschprozessen, ein Netzwerk von Wechselgeschäften, ein Gedränge konkurrierender Repräsentationen, eine Verhandlung zwischen Aktiengesellschaften«.¹⁵

Den bereits erwähnten Einflüssen, die in die Konzeption der sozialen Energie bei Greenblatt eingegangen sind, kann damit ein weiterer hinzugefügt werden: Das Konzept ist orientiert an Überlegungen Foucaults zu Korrespondenzen unterschiedlicher diskursiver Zusammenhänge innerhalb einer Kultur.¹⁶ Foucault hat vorgeschlagen, diskursive Formationen und die ihnen eigenen Regelmäßigkeiten über traditionelle Grenzen von Wissenschaftsdisziplinen und Textsorten hinweg zu untersuchen, um Korrespondenzen und Anschlussstellen herausarbeiten zu können, die Untersuchungen leicht entgehen, wenn sie sich an traditionellen Einteilungen von Wissensfeldern orientieren.¹⁷ Damit wird zum einen ein Modell kulturwissenschaftlichen Arbeitens als Überschreiten disziplinärer Grenzen und Verknüpfen unterschiedli-

ren. Vgl. Jan-Dirk Müller: »Der Widerspenstigen Zähmung. Anmerkungen zu einer mediävistischen Kulturwissenschaft«, in: Martin Huber, Gerhard Lauer (Hg.): *Nach der Sozialgeschichte. Konzepte für eine Literaturwissenschaft zwischen Historischer Anthropologie, Kulturgeschichte und Medientheorie*, Tübingen 2000, S. 461-481, hier S. 464ff.

15. Greenblatt: *Zirkulation* (wie Anm. 7), S. 16. Es geht um das Beschreiben von »Verschiebungen« beispielsweise »der normalen Sprache, aber auch von Metaphern, Zeremonien, Tänzen, Emblemen, Kleidungsstücken, abgegriffenen Geschichten [...] aus einer kulturell abgegrenzten Zone in eine andere«. Ebenda, S. 17.

16. Vgl. Moritz Baßler: »Einleitung. New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur«, in: Ders. (Hg.): *New Historicism*, Tübingen/Basel 2001, S. 7-28, hier S. 14. In Greenblatts Texten wird Foucault allerdings selten als Referenz genannt; vgl. aber beispielsweise Greenblatt: *Zirkulation* (wie Anm. 7), S. 23, Anm. 12.

17. Zu Foucaults Absicht, über die historische Analyse einzelner Wissenschaftsdisziplinen hinauszugehen vgl. Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main 2002, S. 40f. und S. 253ff.

cher Bereiche von Kulturen entworfen, zum anderen geht mit der von Foucault anvisierten Ebene der Beschreibung historischer Zusammenhänge das Bestreben einher, bestehende Ordnungen und Klassifikationen des Wissens von vergangenen Kulturen zu revidieren.¹⁸

Dass soziale Energie nach Greenblatt nicht nur diachron zirkuliert und Verbindungen stiftet, sondern auch eine synchrone Dimension besitzt, lässt die auch für das *cross-mapping* relevante Frage nach der Einbindung von Gegenständen in ihren zeitgenössischen Kontext hervortreten. Foucaults Ausführungen zum historischen Wandel kultureller Zusammenhänge sowie zur Kontextualisierung von Aussagen bieten eine Möglichkeit, das mehrfach relationale Verhältnis, das sich für das *cross-mapping* damit ergibt, zu erläutern.

II. Epistemische Wechsel und die Konstitution von Aussagen

Hans-Georg Gadamer beschreibt in *Wahrheit und Methode* die Verbindung zwischen einem überlieferten Gegenstand und dem gegenwärtig Interpretierenden wie folgt:

»Nun ist die Zeit nicht primär ein Abgrund, der überbrückt werden muß, weil er trennt und fernhält, sondern sie ist in Wahrheit der tragende Grund des Geschehens, in dem das Gegenwärtige wurzelt. Der Zeitenabschnitt ist daher nicht etwas, das überwunden werden muß. [...] In Wahrheit kommt es darauf an, den Abstand der Zeit als eine positive und produktive Möglichkeit des Verstehens zu erkennen. Er ist nicht gähnender Abgrund, sondern ist ausgefüllt durch die Kontinuität des Herkommens und der Tradition, in deren Lichte uns alle Überlieferung sich zeigt.«¹⁹

Gadamers hermeneutisches Modell der Annäherung an vergangene Sinnzusammenhänge fasst die Überlieferung als ein Vorwissen auf, welches nicht als Vorurteil diskreditiert, sondern als Basis des Verstehens anerkannt wird. Indem Bedeutung tradiert wird, verschweift sie den Interpretierenden mit der Vergangenheit und macht so Verstehen möglich. Die Überlieferung des Sinns, die Tradition, wird als kontinuierlich gedacht, und zwar über große historische Zeiträume hinweg.

18. Zum intermediären Bereich von Kultur, auf dessen Beschreibung die diskursarchäologische Methode zielt, vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main 1997, S. 22ff.

19. Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Gesammelte Werke Bd. I, Tübingen 1990, S. 302.

Diese totalisierende²⁰ Vorstellung von Geschichte stößt innerhalb des hermeneutischen Paradigmas selbst an Grenzen. Wie zum Beispiel Überlieferungen aus dem Mittelalter an einen als umfassend verstandenen Traditionszusammenhang angekoppelt werden können, steht angesichts rasch ablaufender Modernisierungsprozesse seit der Frühen Neuzeit in Frage. Mit der Annahme eines Abbruchs kontinuierlicher Tradition im Falle mittelalterlicher Literatur hat sich bereits Hans Robert Jauß auseinandergesetzt.²¹ Mittelalterliche literarische Texte erschließen sich modernen Lesern, so Jauß, nur unter der Voraussetzung der Anerkennung ihrer befremdenden Andersheit, ihrer Alterität: »Gegenüber solchem Modernismus [d.h. der unkritischen Aktualisierung mittelalterlicher literarischer Texte, T.R.] meint [die Rede von ihrer] Modernität die Erkenntnis einer Bedeutung mittelalterlicher Literatur, die nur im reflektierten Durchgang durch ihre Alterität zu gewinnen ist.«²² Jauß stellt damit heraus, dass die mittelalterliche Überlieferung zwar nicht vollständig von der Moderne geschieden werden kann, dass beide aber auch nicht kontinuierlich ineinander übergehen, sondern Verbindungen erst unter Berücksichtigung grundlegender Differenzen herausgestellt werden können.²³

Eine radikale Absage an Vorstellungen von Tradition, Kontinuität und Entwicklung, die beispielsweise in Gadammers Hermeneutik vertreten werden, findet sich im Vorwort von Michel Foucaults breit angelegter wissensarchäologischer Studie *Die Ordnung der Dinge*:

»Wir haben vergeblich den Eindruck einer fast ununterbrochenen Bewegung der europäischen *Ratio* seit der Renaissance bis zu unseren Tagen [...]; diese ganze Quasi-Kontinuität auf der Ebene der Ideen und der Themen ist wahrscheinlich nur eine Oberflächenwirkung. Auf der archäologischen Ebene sieht man, daß das System der Positivitäten sich an der Wende vom achtzehnten zum neunzehnten

20. »Man sollte Gadamer fragen, wessen und was für eine ›Tradition‹ er eigentlich meint«, kommentiert Terry Eagleton. Terry Eagleton: *Einführung in die Literaturtheorie*, Stuttgart/Weimar 1994, S. 38.

21. Hans Robert Jauß: »Einleitung«, in: Ders.: *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956-1976*, München 1977, S. 9-47.

22. Ebenda, S. 25.

23. Im gegenwärtigen Bild vom Mittelalter verbinden sich Vorstellungen der Kontinuität mit solchen der Alterität, d.h., es ist als geprägt von Ambiguitäten oder als »dialektisch« zu bezeichnen; in diesem Sinne hat kürzlich Valentin Groebner das Mittelalterbild der Gegenwart, insbesondere der heutigen Populärkultur, bestimmt. Vgl. Valentin Groebner: *Ungestalten. Die visuelle Kultur der Gewalt im Mittelalter*, München/Wien 2003, S. 25.

Jahrhundert auf massive Weise gewandelt hat. Das heißt nicht, daß die Vernunft Fortschritte gemacht hat, sondern daß die Seinsweise der Dinge und der Ordnung grundlegend verändert worden ist, die die Dinge dem Wissen anbietet, indem sie sie aufteilt.«²⁴

Hier wird nicht nur vorgeschlagen, eine alternative Ebene der Ordnung des neuzeitlichen abendländischen Wissens zu analysieren, sondern die These vertreten, dass für diesen Zeit- und Kulturraum jene »Quasi-Kontinuität auf der Ebene der Ideen und der Themen«, von der die zeitgenössische Geschichtswissenschaft, so Foucault, ausgehe, tatsächlich gar keine ist. Gegenstände und Begriffe, die identisch oder allenfalls geringfügig modifiziert zu sein scheinen, werden durch Zeichensysteme hervorgebracht, denen differente Modelle von Repräsentation zugrunde liegen. Was oberflächlich betrachtet ähnlich aussieht, hängt auf einer tieferen Ebene mit ganz anderen Voraussetzungen zusammen. In der *Ordnung der Dinge* scheint Foucault diese These am deutlichsten anhand seiner Beschreibung der Einführung des Begriffs vom Menschen zu vertreten. Erst in der Moderne – d.h. bei Foucault: seit der Zeit um 1800 – kann es zu einer Konzeption des Menschen kommen, wonach dieser, zugleich Subjekt und Objekt des eigenen Verstehens, durch eine der Repräsentation unzugängliche Dimension ausgezeichnet ist. Die gegenwärtige Vorstellung vom Menschen wird erst möglich, als sich das Repräsentationsmodell des klassischen Zeitalters mit seinen eindeutigen und transparenten Zuordnungen von Gegenstand und Signifikant auflöst, das dem Menschen die Rolle zugewiesen hat, Beziehungen zwischen Ding und Zeichen herzustellen, ohne selbst zum problematischen Ausgangspunkt von Repräsentationspraktiken zu werden.²⁵ Der Effekt, den die scharfe Abgrenzung unterschiedlicher Episteme auf Semantiken haben kann, zeigt sich nicht zuletzt in der berühmten Prophezeiung des letzten Satzes der *Ordnung der Dinge*, wonach »der Mensch«, verstanden als empirisch-transzendentes Doppelwesen, ebenso wie er um 1800 entstanden sei, möglicherweise in naher Zukunft wieder verschwinde »wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand«.²⁶

Die von Foucault innerhalb des neuzeitlichen Wissens aufgewiesenen Diskontinuitäten stellen Verfahren, die – wie das *cross-mapping* – in diesem Zeitraum diachrone Verbindungen ziehen, vor die Fragen, ob und an welchen Punkten mit wissenshistorischen Veränderungen zu rechnen ist, wie diese zu beschreiben sind und wie sie sich auf

24. Foucault: *Ordnung der Dinge* (wie Anm. 18), S. 25.

25. Vgl. Ebenda, S. 376f., sowie zusammenfassend S. 407.

26. Ebenda, S. 462.

einen beabsichtigten Vergleich auswirken. Hält man sich an die in der *Ordnung der Dinge* vorgegebene Abfolge von Repräsentationssystemen und die ihnen hier unterstellte wissensgenerierende Kraft, so stellt sich der diachrone Vergleich über ihre Grenzen hinweg als nicht statthaft dar. Dass das Etablieren von Beziehungen zwischen Gegenständen über Epistemengrenzen hinweg unmöglich erscheint, hängt mit einer Grundannahme der diskursarchäologischen Methode zusammen. Es handelt sich um eine Variante des Verhältnisses von Gegenstand und Kontext, um das von Aussage und diskursiver Regelmäßigkeit.

Aussagen erhalten als kleinste Einheiten von Diskursen ihre Identität nicht allein von den Wörtern, von den Elementen, aus denen sie bestehen, sondern in erster Linie vom Kontext, in dem sie auftreten.²⁷ Wie eng jedoch diese Bindung einzelner Aussagen an den Gesamtzusammenhang ist, in dem sie identifizierbar werden, wird von Foucault nicht einheitlich konzipiert. Die zitierte Passage aus dem Vorwort zur *Ordnung der Dinge*, welche die Annahme einer Kontinuität als »Oberflächenwirkung« zurückweist, die verdecke, dass sich das »System der Positivitäten [...] auf massive Weise gewandelt« habe, unterscheidet zwar zwischen System und Oberfläche, schweigt aber über die Beziehung der beiden Ebenen zueinander.²⁸ Im Vorwort zur deutschen Ausgabe bezeichnet Foucault das Enthüllen der »Gesetze des Aufbaus« der untersuchten Diskurse als Ziel seiner Analysen.²⁹ Damit wird die Existenz eines Bauplans unterstellt, der die Gestalt des Gebäudes determiniert. Auch im Zuge seiner methodologischen Überlegungen in der *Archäologie des Wissens* geht Foucault wiederholt über eine positivistische Beschreibung von Diskursen hinaus und scheint bestrebt, zu einer Vorstellung von autonomer Steuerung durch diskursive Regularitäten zu gelangen, mit der die Herausbildung bestimmter Aussagen und ihrer Beziehungen untereinander kausal begründet werden kann.³⁰ Hubert Dreyfus und Paul Rabinow kritisieren diese Tendenz, weil Foucault hier die deskriptive Herangehensweise aufgabe und auf die strukturalistische Annahme der Steuerung durch eine Tiefendimension zurückfalle.³¹ Da Foucault zudem nicht bereit sei, ein den Bereich des Diskursiven regulierendes Außen zuzulassen, ergibt sich das Kon-

27. Vgl. Foucault: *Archäologie* (wie Anm. 17), S. 144, sowie Hubert Dreyfus, Paul Rabinow: *Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*, Frankfurt am Main 1987, S. 78–80.

28. Foucault: *Ordnung der Dinge* (wie Anm. 18), S. 25.

29. Vgl. ebenda, S. 12.

30. Vgl. beispielsweise Foucault: *Archäologie* (wie Anm. 17), S. 105.

31. Vgl. Dreyfus, Rabinow: *Foucault* (wie Anm. 27), S. 105–111, hierzu S. 109f.

zept von »Regelmäßigkeiten, die sich selbst regeln« – eine für die Autoren, die den machtkritischen Foucault favorisieren, schwer nachvollziehbare Annahme.³² Unabhängig davon, welche methodischen Probleme einzelne Stränge der Argumentation Foucaults nach sich ziehen, kann seine Position, die sich zwischen einer rein deskriptiven Erfassung des Raums der Streuung von Aussagen und der Analyse eines steuernden und determinierenden Regelsystems bewegt, für das Verfahren des *cross-mapping* Folgendes bedeuten: Wenn eine enge Bindung von Aussagen an diskursive Regularitäten angenommen wird – in dem Sinne, dass Regelmäßigkeiten, wenn auch keine steuernde, so doch eine Aussagen konstituierende Kraft zukommt – und wenn sich dieses Verhältnis von Aussagen und Regularitäten zudem in eine historische Erzählung der sprunghaften Abfolge von Epistemen einbinden lässt, so muss das Stiften von Verbindungen über Epistemengrenzen hinweg als illegitimes Vorgehen erscheinen. Mögen Aussagen auch auf der Oberfläche ähnlich erscheinen, wenn sie unterschiedlichen Epistemen zugehören, sind sie durch radikal differente Regelsysteme konstituiert worden. Sie einander identifizierend anzunähern würde die unterschiedlichen, d.h. bei Foucault historisch differenzierten, diskursiven Reglementierungen verkennen, auf deren Grundlage sie gebildet wurden. Ein *cross-mapping*, das auf diese Weise Äpfel und Birnen miteinander in Beziehung setzt, würde an der Ordnung diskursiver Zusammenhänge vorbeigehen. Um Äpfel und Birnen zu vergleichen, scheint daher aus diskurstheoretischer Perspektive ein Vergleich der dazugehörenden Gärten und Gewächshäuser unumgänglich, denn sie beeinflussen in entscheidendem Maße, welche Obstsorten sich entwickeln. Wenn sie auch keine operationalisierbare Methode bereitstellen, so liefern diskurstheoretische Überlegungen doch eine Warnung vor der übereilten Identifizierung auf den ersten Blick ähnlich anmutender Gegenstände. Darüber hinaus ist mit Foucault auch eine tiefenstrukturelle Verknüpfung des oberflächlich Disparaten nicht problemlos möglich. Da der Zeichenbegriff, der die Kohärenz einer Episteme sicherstellt, nicht strukturalistisch invariant erscheint, sondern verzeitlicht ist, muss beim *cross-mapping* damit gerechnet werden, dass sich auch die verdeckte Ebene, auf deren Grundlage eine diachrone Verbindung hergestellt wird, an bestimmten Punkten sprunghaft und radikal umgestaltet hat. Auch eine Denkfigur also – jene konstant erscheinende konzeptionelle Basis des *cross-mapping* – könnte sich im Lauf der Zeit grundlegend gewandelt haben. Die diskurstheoretische Perspektive konfrontiert das *cross-mapping* also mit der Möglichkeit, angesichts historischer Diskontinuitäten den Halt zu verlieren.

32. Ebenda, S. 110.

Um der Verunsicherung Grenzen zu setzen, kann jedoch hinzugefügt werden, dass Foucault in der *Archäologie des Wissens* die strenge Scheidung klar umrissener Episteme als einziges Modell, Historizität zu denken, in Zweifel gezogen hat. Hier heißt es nun, die diskursarchäologische Analyse nehme

»weder ein rein logisches Schema von Gleichzeitigkeiten noch eine lineare Ereignisabfolge zum Modell; sondern sie versucht die Überschneidung der Beziehungen, die notwendig sukzessiv sind, mit anderen, die es nicht sind, zu zeigen«.³³

Anstatt ein bestimmtes Modell von Zeitlichkeit zu favorisieren, wird vorgeschlagen, die Transformationen selbst auf unterschiedlichen Ebenen zu untersuchen.³⁴ Dass auch Modelle der Entwicklung und der Rekursion Teil eines Transformationsprozesses sein können, wird ausdrücklich benannt. Zu rechnen sei mit »Phänomene[n] der Kontinuität, der Rückkehr und der Wiederholung«.³⁵ Alle drei Zeitformen betonen nicht das Inkommensurable verschiedener historischer Kontexte, sondern im Gegenteil das Ähnliche, sei es als wiederkehrend gedacht oder als einer nur allmählichen Veränderung unterworfen. Diese Revision der Akzentuierung von Brüchen ermöglicht diachrone Verbindungen auch im Rahmen einer an diskurstheoretischen Überlegungen orientierten Methode. Bruchstellen, wo auch immer sie aufgewiesen werden, müssen, laut Foucault, nicht alle Teile des kulturellen Zusammenhangs affizieren, sondern es sind auch Ebenen der Kontinuität denkbar. Gleichwohl werden epistemische Wechsel als Form von Historizität nicht vollständig verabschiedet, sondern sie stellen weiterhin eine Variante von Zeitlichkeit in kulturellen Zusammenhängen dar.³⁶ Der spontane Wandel jedoch – und darin besteht die Modifikation in der *Archäologie des Wissens* – kann gleichzeitig überlagert sein von kontinuierlichen Entwicklungen auf anderen Ebenen.

III. Cross-mapping literarischer Texte und Filme

Zentrales Merkmal des *cross-mapping* ist eine Herangehensweise an Texte und Filme, die zugleich provokativ und produktiv ist, weil sie durch die Konfrontation von Artefakten, die in keiner historischen

33. Foucault: *Archäologie* (wie Anm. 17), S. 239.

34. Vgl. ebenda, S. 245f.

35. Ebenda, S. 246f.

36. Auch in der *Archäologie des Wissens* wird das Modell der linearen Sukzession kritisiert. Vgl. ebenda, S. 240.

Abhängigkeitsbeziehung zueinander stehen, Strukturveränderungen aufweist. Elisabeth Bronfen's Kronzeuge für das Verfahren, nicht aufeinander bezogene Texte und Filme in heuristischer Absicht zu verbinden, ist Stanley Cavell. In seinem 1981 erschienenen Buch *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage* bezieht Cavell romantische Hollywoodkomödien der dreißiger und vierziger Jahre wiederholt auf Dramen Shakespeares.³⁷ Sein verknüpfendes Vorgehen ist insofern eher formalistisch als hermeneutisch zu nennen, als er die Hollywoodfilme nicht um bei Shakespeare gefundene Sinndimensionen erweitert, sondern in den jeweiligen Erzählungen Strukturhomologien und -verschiebungen nachweist, um diese dann als Ausgangspunkte für Interpretationen der Filme zu nehmen:

»I am not interested to try to provide solider evidence for the relation of *The Philadelphia Story* [R: George Cukor, USA 1940] and *A Midsummer Night's Dream*. I might rather describe my interest as one of discovering, given the thought of this relation, what the consequences of it might be. This is a matter not so much of assigning significance to certain events of the drama as it is of isolating and relating the events for which significance needs to be assigned.«³⁸

Bronfen selbst zitiert diese Textstelle und reformuliert sie im Sinne ihres Vorgehens: Es gelte »auszuloten, wie die Denkfiguren, die [es] erlauben, eine Ähnlichkeit zwischen zwei unterschiedlichen Textsorten auszumachen, [im jeweiligen Text] eingesetzt werden«.³⁹ Sie charakterisiert die »Umschriften« als abhängig von einem Typus, dem jüngere »Bearbeitungen« nicht entkommen können.⁴⁰ Einzelne Figuren oder Figurenkonstellationen werden anhand bestimmter grundlegender Züge typisierend bestimmt und ihr Wandel wird dann anhand spezifischer textueller oder filmischer Realisierungen nachvollzogen.⁴¹ Die Rede von den Denkfiguren wird hier also in ihrem konkreten Wortsinne verstanden, als Figuren in Erzählungen, die im Lektüreprozess von Bronfen auf den zweiten Wortsinn bezogen werden, nämlich auf Problemkonstellationen, die der Lesenden zu denken geben. Die Nähe zur traditionellen Motivgeschichte liegt auf der Hand.⁴² Im Unter-

37. Stanley Cavell: *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge (Mass.)/London 1994.

38. Ebenda, S. 144f.

39. Bronfen: *Liebestod* (wie Anm. 1), S. 14.

40. Vgl. ebenda, S. 18f.

41. Bronfen arbeitet beispielsweise mit verschiedenen Typen weiblicher Subjekte. Vgl. ebenda, S. 14f.

42. Augenfällig wird die Nähe, wenn Elisabeth Frenzel bei der Unterschei-

schied zu dieser geht es Bronfen aber weder um das positivistische Erfassen und Verfolgen eines bestimmten Motivs, noch um das Herausarbeiten seines kunstvollen Einsatzes in einem einzelnen Werk; vielmehr werden verschiedene Realisierungen einer Denkfigur kontrastiert in einem Verfahren, das auf die Analyse des kulturellen Zusammenhangs zielt.⁴³ Hier zeigt sich erneut, dass das *cross-mapping* als literaturwissenschaftliches Vorgehen ohne Berücksichtigung seines kulturwissenschaftlichen Horizonts nicht angemessen zu beschreiben ist.

Umgekehrt aber ist eine Erweiterung des *cross-mapping* um die im vorausgehenden Abschnitt angesprochene synchrone Dimension der Zirkulation sozialer Energie nicht zu realisieren, ohne den bei Bronfen stark gemachten Bezug auf ästhetische Artefakte zu berücksichtigen. Die an Foucault orientierte Methodologie ist um eine Vorstellung von künstlerischer Formgebung zu erweitern. Bei den vorangegangenen Ausführungen über die Unentschiedenheit in den Texten Foucaults, wie bestimmend die Beziehung zwischen diskursiven Regelmäßigkeiten und Aussagen gedacht wird, ist unberücksichtigt geblieben, dass es beim *cross-mapping* nicht um die diachrone Verbindung von Aussagen im Foucault'schen Sinne geht, sondern um die von ästhetischen Artefakten. In Foucaults Diskursarchäologie ist die Beziehung zwischen ästhetischen Artefakten und Diskursen nicht systematisch ausgearbeitet. Noch in der *Ordnung der Dinge* findet sich die Beschreibung moderner Literatur seit dem 19. Jahrhundert als »eine Art ›Gegen-Diskurs‹«, als ein Bereich, der die repräsentierende Funktion von Sprache verweigert und daher mit anderen Diskurszusammenhängen der Zeit nicht in Beziehung gesetzt werden kann.⁴⁴ Diese Konzeption von Literatur durchzieht bereits Foucaults frühe literaturkritische Schriften.⁴⁵ Ebenfalls in der *Ordnung der Dinge* aber zeigen literarische Tex-

dung von Thema und Motiv als Beispiel für ein Motiv Personenkonstellationen heranzieht, die durch einen »Handlungsansatz« ergänzt sind: »Die verfeindeten Brüder« oder »Die verleumdete Gattin«. Vgl. Elisabeth Frenzel: »Vorwort«, in: Dies.: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart 1988, S. V-XVI, hier S. VIII.

43. Rudolf Drux nennt lediglich das Herausarbeiten von »Epochenaffinitäten« und die »Suche nach existenziellen bzw. anthropologischen Grundmustern« als Formen gegenwärtiger motivgeschichtlicher Ansätze, die über positivistisches Sammeln und die Analyse einzelner Werke hinausgehen. Vgl. Rudolf Drux: »Motivgeschichte«, in: Harald Fricke (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2, Berlin/New York 2000, S. 641-643, hier S. 642.

44. Vgl. Foucault: *Ordnung der Dinge* (wie Anm. 18), S. 76f., sowie S. 365f.

45. Foucault beschreibt beispielsweise, dass Selbstbezüglichkeit in Texten Maurice Blanchots nicht als Verinnerlichung zu fassen sei, sondern die Literatur

te, wie Cervantes' *Don Quichotte* oder die Schriften de Sades, das Ende von historischen Wissensformationen und epistemische Bruchstellen an.⁴⁶ Sie erweisen sich als mit ihrer diskursiven Umgebung verbunden, denn aus ihrer Analyse lassen sich Aussagen über diese Umgebung treffen.⁴⁷ In der *Archäologie des Wissens* heißt es dann – allerdings nicht über Literatur, sondern über Malerei:

»[S]ie [die archäologische Analyse] würde untersuchen, ob der Raum, die Entfernung, die Tiefe, die Farbe, das Licht, die Proportionen, die Inhalte, die Umrisse in der betrachteten Epoche nicht in einer diskursiven Praxis benannt, geäußert und in Begriffe gefaßt worden sind; und ob das Wissen, dem diese diskursive Praxis Raum gibt, nicht in Theorien und vielleicht Spekulationen, in Unterrichtsformen und in Verschreibungen, aber auch in Verfahren, in Techniken und fast in der Gebärde des Malers angelegt war. [...] Man müßte zeigen, daß sie [die Malerei] wenigstens in einer ihrer Dimensionen eine diskursive Praxis ist, die in Techniken und Auswirkungen Gestalt annimmt. So beschrieben ist die Malerei nicht eine reine Vision, die man anschließend in die Materialität des Raumes übertragen müßte; sie ist ebensowenig eine nackte Gebärde, deren stumme und unendliche leere Bedeutungen durch spätere Interpretationen freigesetzt werden müßten. Sie wird von der Positivität eines Wissens völlig durchlaufen.«⁴⁸

Ogleich also der Bereich des Ästhetischen in Richtung auf andere Formen des Wissens einer Kultur geöffnet und gefragt werden kann, welche Diskurse in Artefakte eingegangen sind, lassen sie sich nicht auf die Menge der diskursiven Fäden, aus denen sie gewoben sind, reduzieren. Das (ästhetische) Ganze ist auch hier mehr als die Summe der einzelnen Teile. Bereits Ursula Link-Heer und Jürgen Link deuten in ihren Überlegungen zu Literatur als einem Interdiskurs an, dass ein literarischer Text ihm vorausgehendes diskursives Material »weiter-verarbeitet, [...] verfremdet und gegen [den] vorliterarischen Sinn zu wen-

hier eine Bewegung nach außen vollziehe und die »Sprache [...] die Seinsweise des Diskurses, das heißt die Dynastie der Repräsentation, hinter sich« lasse. Michel Foucault: »Das Denken des Außen«, in: Ders.: *Schriften zur Literatur*, hrsg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt am Main 2003, S. 208-233, hier S. 209f.

46. Zu Cervantes' *Don Quichotte* vgl. Foucault: *Ordnung der Dinge* (wie Anm. 18), S. 78-82, zu de Sade vgl. ebenda, S. 262ff.

47. Zum Nebeneinander der beiden genannten Konzeptionen von Literatur bei Foucault vgl. Ursula Link-Heer: »Michel Foucault und die Literatur«, in: Joseph Jurt (Hg.): *Zeitgenössische französische Denker. Eine Bilanz*, Freiburg im Breisgau 1998, S. 119-142, hierzu S. 129.

48. Vgl. Foucault: *Archäologie* (wie Anm. 17), S. 276f.

den versucht«.49 Christa Karpenstein-Eßbach hat vorgeschlagen, die Diskursanalyse literarischer Texte um den Gedanken des transformierenden Rekurses von Literatur auf ihr vorausgehende literarische und nicht-literarische Texte zu erweitern. Ein literarischer Text nimmt Material aus der Literatur ebenso wie aus anderen Wissensfeldern auf und unterwirft es, so Karpenstein-Eßbachs Formulierung, einer »*verschiebenden* Wiederholung [...] – sei es, daß er einen größeren Reichtum semantischer Bezüge entfaltet, sei es, daß er eine irreguläre Verschiebung im forminnovativen Normbruch vollzieht«.50 (Hervorhebung C.K.-E.) Auf diese Weise besteht die Möglichkeit, der ästhetischen Dimension kultureller Artefakte Rechnung zu tragen, denn in der analytischen Beschreibung der Wiederholung kann herausgearbeitet werden, ob sie sich auf die Aktualisierung diskursiver Vorgaben reduzieren lässt oder inwiefern sie diese modifiziert. Kunstprodukte können damit aus dem sie umgebenden Universum der Diskurse heraustreten. Sie erscheinen durchaus gebunden an das ihnen vorausgehende Textfeld, lassen sich aber nicht notwendig auf dieses reduzieren. Für das Verfahren des *cross-mapping* bedeutet diese Überlegung, dass ein Raum eröffnet wird für diachrone Verbindungen von Artefakten. Diese Distanzierung von der Annahme einer Bestimmung ihrer Bedeutung durch den historisch-diskursiven Kontext ermöglicht, über den Diskurszusammenhang, in den sie synchron eingebunden sind, hinauszugehen und nach Einflüssen oder Homologien in anderen historischen Kontexten zu fragen.

Einer eigenständigen Entwicklung des Bereichs ästhetischer Artefakte jedoch ist damit keineswegs das Wort geredet. Die Notwendigkeit synchroner diskurshistorischer Einbindung eines untersuchten Artefakts bleibt bestehen – schon allein um historisch spezifisch und für einen jeweiligen Gegenstand die Geformtheit, das ästhetische »Mehr« allererst bestimmen zu können.⁵¹ Darüber hinaus ist nicht geklärt, wie die diachrone Bezugnahme von verschiedenen künstlerisch gestalteten Artefakten aufeinander zu beschreiben ist. Was für eine Form von Zeitlichkeit etwa könnte ihr zugrunde liegen? Im *cross-mapping*, verstanden als Verknüpfung des intertextuell Unverbundenen, scheint

49. Jürgen Link, Ursula Link-Heer: »Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse«, in: *LiLi* 20 (1990), S. 88–99, hier S. 96.

50. Christa Karpenstein-Eßbach: »Diskursanalyse, Literatur und ästhetischer Wert«, in: *LiLi* 120 (2000), S. 137–144, hier S. 142.

51. Vgl. Jan-Dirk Müller: »Überlegungen zu einer mediävistischen Kulturwissenschaft«, in: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 46 (1999), S. 574–585, hier S. 584, sowie Ders.: *Der Widerspenstigen Zähmung* (wie Anm. 14), S. 462f.

zumindest das Modell der Tradierung – beispielsweise eines literarischen Stoffes – von vornherein ausgeschlossen zu sein. Hier liegt eine verdeckte Verbindung vor, die sich auf die Konstanz oder Rekursion einer Denkfigur stützt. Spätestens aber mit dem Konzept der Denkfigur kommt für das *cross-mapping* neben dem ästhetischen auch der wissenshistorische Wandel ins Spiel: Welche Wissensordnung erlaubt es, eine Denkfigur auf eine je historisch spezifische Weise zu denken?

Ungeachtet dieser Fragen, die dem *cross-mapping* aus diskurstheoretischer Perspektive zu stellen sind, weisen die Überlegungen zur Konzeption ästhetischer Artefakte in der Diskurstheorie Foucaults auch auf einen Ansatzpunkt hin, das Verfahren des *cross-mapping* zu erweitern. Nimmt man den Vorschlag Karpenstein-Eßbachs auf, das Verhältnis von Literatur und wissenschaftlichen oder anderen Diskursen als eines der »verschiebenden Wiederholung« zu fassen, so kann Elisabeth Bronfens Rede von den »Umschriften« nicht nur auf den Bereich der ästhetischen Produktion bezogen werden, sondern auch auf andere Wissensgebiete. Ein *cross-mapping* würde auf diese Weise berücksichtigen, dass Artefakte nicht nur andere, von ihnen historisch getrennte Gegenstände umschreiben, sondern immer auch ihren synchronen wissenshistorischen Kontext. Zu kartografieren sind folglich nicht nur Relationen innerhalb unterschiedlicher Artefakte, sondern auch die Beziehungen zwischen diesen Artefakten und den Diskursen, in die sie eingebunden sind und die sie durchziehen. Botanisch formuliert muss beim *cross-mapping* also immer auch gefragt werden: Wie hängt denn das Obst am Baum, gestern und heute?

Kunst des Ver-Gleichens.

Zur Blickführung in Physiognomiken des späten 18. und des frühen 20. Jahrhunderts

KARSTEN LICHAU

I. Physiognomik und die Illegitimität des Vergleichens

Der im Folgenden unternommene Vergleich zwischen der Physiognomik des späten 18. Jahrhunderts – insbesondere Johann Kaspar Lavaters zwischen 1775 und 1778 erschienenen *Physiognomischen Fragmenten* – und Schriften der literarischen Physiognomik aus der Zeit der Weimarer Republik (Rudolf Kassner, Max Picard, Ernst Benkard) verlangt nach einer Erklärung: Die Physiognomik Lavaters mit der der Weimarer Zeit zu vergleichen, erscheint zunächst einmal nicht sonderlich gewagt oder provozierend – gelten doch gerade diese beiden Zeiten als Hochphasen physiognomischer Praktiken. Außerdem durchziehen intertextuelle Bezüge auf Lavater – auch und gerade in entschiedenen Abgrenzungsversuchen – die gesamte moderne Geschichte der Physiognomik. Im Zentrum der folgenden Ausführungen soll es allerdings weniger um explizite Bezüge der physiognomischen Lehre oder deren intertextuelle Verflechtungen gehen. Vielmehr sollen Verfahren der In-Bezug-Setzung von Text- und Bildelementen sowie kulturelle Strategien der Etablierung von medialen Hierarchien im Vordergrund stehen – also jene unterschwelligten Prozesse des »Ver-Gleichens«, die eine Vergleichbarkeitssphäre zwischen Text und Bild überhaupt erst erzeugen, indem sie den Blick zwischen den bildlichen und textuellen Komponenten des Buchmediums hin und her wechseln lassen. Dabei wird sich zeigen, dass die Etablierung medialer Relationen und Hierarchien auch eine Pädagogik der »Blickführung« beinhaltet, deren Programm dem Auge des durch wiederholte Übung geschulten Physiognomikers entgeht. Kurz gesagt: Physiognomik soll als eine Kunst der vergleichenden Blickführung unter die Lupe genommen werden, die –

bei Lavater – auf eine Beherrschung des Bildes durch den Text zielt, aber nicht auf »Bildlichkeit«¹ verzichten kann.

Was »Bildlichkeit« auszeichnet, ist dabei gleichwohl in Veränderung begriffen. Dies zeigt sich im diachronen Vergleich zwischen dem 18. und dem 20. Jahrhundert, aber auch im synchronen Nachvollzug der Prozesse der Blickerziehung. Es handelt sich also um einen doppelten Vergleich – oder einen doppelten Versuch, vermeintlich Unvergleichbares zu vergleichen: die physiognomischen Techniken der Blickführung im späten 18. und im frühen 20. Jahrhundert und räumliche und mediale Distanzen zwischen Textelementen und Bildlichkeit.

Dass das Objekt des historischen Vergleiches – die Physiognomik – selbst unterschiedliche Formen des »Ver-Gleichens« in sich birgt, lässt sie für eine kulturwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Vergleichen besonders interessant erscheinen. Caroline Walker Bynum, eine Vorreiterin gewagter komparativer Vorgehensweisen, hat in ihrer Untersuchung über *Metamorphosis and Identity*² die Auseinandersetzung über den historischen Wandel anhand einer Beschäftigung mit mittelalterlichen Konzepten der Verwandlung geführt. Die in ihrer Studie herausgearbeiteten mittelalterlichen Konstrukte der Metamorphose und des Hybriden liefern ihr Elemente, die sich auch in ihren Konzepten des historischen Vergleichens wiederfinden. Zugleich spielt die Unterscheidung visueller und narrativer Formen in die unterschiedlichen Entwürfe von Verwandlung hinein.

»A hybrid is a double being, an entity of parts, two or more. It is an inherently visual form. We see what a hybrid is; it is a way of making two-ness, and the simultaneity of two-ness, visible. Metamorphosis goes from an entity that is one thing to an entity that is another. It is essentially narrative.«³

Diese Konzepte fließen ein in ihren Begriff der »paradoxical history«, wenn es heißt:

1. »Bildlichkeit« verwende ich hier im Sinne eines weit gefassten Bildkonzeptes, wie es etwa von William J.T. Mitchell in die Beschäftigung mit »dem Bild« eingeführt wurde. Er unterscheidet fünf Typen von Bildlichkeit, die neben dem »graphischen« Bild (also dem Bild im engeren Sinne, wie etwa einem Gemälde oder einer Zeichnung) optische Bilder (Projektionen), perzeptuelle (auf Sinnesdaten beruhende) Bilder, geistige Bilder (wie Träume, Vorstellungsbilder oder Ideen) und sprachliche Bilder (Metaphern, Beschreibungen) umfassen. Vgl. William J.T. Mitchell: »Was ist ein Bild?«, in: Volker Bohn (Hg.): *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt am Main 1990, S. 17–68.

2. Caroline Walker Bynum: *Metamorphosis and Identity*, New York 2001.

3. Ebenda, S. 30, Hervorhebung im Original.

»Like the hybrid figures twelfth-century students used as memory aids and learning-tools, the history we write is less a synthesis and reconciliation than an assertion of opposites. The most profound evocations and analyses of the past tend, I think, to put us in contact with the contradictory aspirations of that past and to keep us ever aware of the contradiction inherent in the arrogant effort to understand something radically other than ourselves.«⁴

Paradoxe Geschichtsschreibung heißt aber für Bynum, gerade nicht auf die Kontextualisierung zu verzichten – sie fordert »[to] audaciously relate current to past concerns yet argue paradoxically for embedding texts, painstakingly and obsessively, in their historical context«.⁵

Aspekte der Verwandlung oder des Wechsels spielen dabei auch für unseren Zusammenhang – die Physiognomik – eine entscheidende Rolle. So ist für die Blickführung zwischen Text und Bild die Frage nach einer identitären oder fließenden Mischung der zu vergleichen- den Teile bedeutsam: Die Lavater'sche Physiognomik wird sich als eine mediale Strategie erweisen, die das Bild dem Text unterordnet und damit eine hierarchische Trennung zwischen Text- und Bildsphäre zu errichten versucht. Zugleich führt sie jedoch – da sie auf Bildlichkeit nicht verzichten kann – bildliche Formen in den Text und textuelle Verfahren in die Abbildungen ein; sie stellt also selbst einen Moment der Verwandlung vor dem Hintergrund historisch sich verändernder medialer Konfigurationen dar, in denen mittels diskursiver Praktiken die Schrift als Leitmedium etabliert wird.

Auf den paradoxen Status des Bildes im späten 18. Jahrhundert, wie er dem Betrachter und Leser auch bei Lavater begegnet, hat Barbara Maria Stafford – eine weitere Theoretikerin des provozierenden oder gar illegitimen Vergleichens – hingewiesen: »Optical demonstration and visualization were central to the processes of enlightening. Yet from a conceptual standpoint, images, paradoxically, were reduced to misleading illusions without the guidance of discourse.«⁶

II. Die unsichtbaren Mühen des »schnellen Menschengefühls«

Johann Kaspar Lavater versieht die Titelseite des 1775 erschienen ersten Bandes seiner *Physiognomischen Fragmente zur Beförderung der Men-*

4. Ebenda, S. 36.

5. Ebenda, S. 34.

6. Barbara Maria Stafford: *Body Criticism. Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Cambridge (Mass.)/London 1991, S. 2.

*schenkenntnis und Menschenliebe*⁷ mit einer Vignette von Daniel Nikolaus Chodowiecki (Abb. 1). Sie wird einige Seiten später mit einer »Erklärung der Titelvignette« versehen, die sich wie ein Vorhang auf die Vorrede hin öffnet und wie folgt lautet: »Sieh die warnende Güte! Sieh die Erfahrung, die still prüft, an des Genius Seite, der anschaut, was die Natur zeigt.« (PF I, S. a) Diese Vignette vereint *in nuce* zahlreiche Phänomene, die für das Folgende von zentraler Bedeutung sind – Phänomene, die bei einem genaueren Hinsehen Lavaters physiognomische Führung des Blicks auch in ihren verschwiegenen Aspekten sichtbar werden lässt.

Abbildung 1: Daniel Chodowiecki, Titelvignette der *Physiognomischen Fragmente*, Bd. I, 1775



Die Figurenkonstellation Genie, Erfahrung und »warnende Güte« personifiziert erstens ein pädagogisches Verhältnis. Sie veranschaulicht, was Lavaters Bemühungen um ein nachvollziehbares Erlernen des physiognomischen Blickes – und als solches werden sich die *Physiognomischen Fragmente* erweisen – ausmacht, was jedoch gerade am Ende der angestrebten Blickerziehung wieder aus dem Blick des wahren physiognomischen Genies geraten muss: Die »warnende Güte«, die von oben auf den Genius blickt, personifiziert die notwendigen Korrekturen und Fehler der empirischen Einübung in die physiognomische Wissenschaft. Die »Erfahrung, die still prüft«, steht für die Dauer eines jeden Lernprozesses, für die Zeit, die während der durch Wiederholung erlangten Erfahrung vergeht. Und sie steht dafür – dies zeigen der Hinweis auf die »Stille« der Prüfung und die Tatsache, dass

7. Johann Kaspar Lavater: *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Bd. I, Hildesheim 2002 [Nachdruck der Ausgabe Leipzig und Winterthur 1775]. Im Folgenden abgekürzt als PF I.

sie ihren Blick den Blicken der anderen entzieht –, dass die erfolgreiche physiognomische Blickführung mit der Ausblendung von Blickverhältnissen einhergeht, mit Nicht-Erblicktem.

Zweitens verweist die Erklärung der Titelvignette durch einen Text auch auf das ambivalente Verhältnis von Text und Bild in den *Physiognomischen Fragmenten*. Obwohl er den Wert von Abbildungen immer wieder betont – »Hauptkupfertafeln und Vignetten werden sehr selten bloße Zierde, größtentheils Hauptsache, Fundament, Urkunde seyn« (PF I, S. b) – verweist die textuelle Geste »sieh die ... !«, die uns im Laufe der *Physiognomischen Fragmente* häufig begegnet, auf Lavaters ebenso grundlegendes wie letztlich unreflektiertes Misstrauen gegenüber dem Bild, auf sein Bestreben, die Kraft der Bildlichkeit durch textuelle Verfahren zu kontrollieren und zu lenken.

Und schließlich nimmt die Vignette auch das Scheitern des Lavater'schen Bestrebens, seine Physiognomik als Wissenschaft zu etablieren, vorweg – ein Scheitern, das nicht zuletzt in der medialen (Selbst-) Täuschung des physiognomischen Blickes begründet ist. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich, dass nicht nur der Genius die »Natur« anschaut, sondern der Blick der Angeschauten zurück zum Genius verläuft: Das Gesicht auf der Tafel sieht nicht nur aus der Bildfläche heraus, es wendet sich auf beiden Reihen der Tafel – betrachtet oder »liest« man diese von links nach rechts, in der Richtung der Lektüre eines Textes – auch dem Genius zu. Was den Genius als Natur anschaut, ist also ein eigenartiges Text-Bild-Phänomen, in dem die Linearität des Textes und das Kunst-Bild zur »Natur« überblendet werden. Das physiognomische Genie identifiziert auf diese Weise Natur und Kultur, Text und Bild – Verhältnisse, die sich für einige Zeitgenossen Lavaters wie Winckelmann, Lessing, Lichtenberg oder Mendelssohn wesentlich komplexer darstellen. Dass die Blickwechsel zwischen Text und Bild für die Beherrschung der komplexen Struktur ihrer medialen Bezüge von entscheidender Bedeutung sind, entgeht Lavater auf der reflexiven Ebene immer wieder. Als Programm der Blickführung prägen diese komplexen Verhältnisse die *Physiognomischen Fragmente* jedoch auf augenfällige Weise.

Nicht zufällig ist der Genius in Chodowieckis Vignette zugleich Subjekt und Objekt von Blicken. In der Figur des Genius verbindet sich die Etablierung einer medialen Hierarchie mit der Durchsetzung eines pädagogischen Führungsanspruchs des Physiognomikers. Das Genie stellt – wie David Wellbery gezeigt hat⁸ – im späten 18. Jahr-

8. David E. Wellbery: »Zur Physiognomik des Genies: Goethe/Lavater. »Mahomeths Gesang« in: Rüdiger Campe, Manfred Schneider (Hg.): *Geschichten der Physiognomik. Text, Bild, Wissen*, Freiburg 1996, S. 331-356.

hundert eine Figur dar, die das Dilemma des Überblendeten, die Spannung des Unvereinbaren in sich trägt. So muss auch Lavaters Genie die Spuren des Wissens und seiner mühsamen Vermittlung, die ihn erst zum Genie gemacht hat, ausblenden. Es ist einerseits »in seiner absoluten Originalität Gewähr dafür, daß Sinn subjektiv-individuell gestiftet wird. Andererseits aber stellt das Genie den Wissenden vor das Problem, daß sich absolute Originalität nicht in wiederholbaren sprachlichen Zeichen formulieren läßt.«⁹

In der nun folgenden Betrachtung der einleitenden Passagen der *Physiognomischen Fragmente* wird sich zeigen, dass Lavaters Werk (genau wie sein »Genius«) in diesem Dilemma steht. Die *Fragmente* präsentieren sich als Einführung in ein empirisch vermittelbares Wissen. Ja, sie bilden geradezu den zeitlichen Prozess des Erlernens von physiognomischen Blickwechseln nach. Und gleichzeitig konstatieren sie die Existenz eines hermetischen Wissens, das sich allein in einem »schnellen Menschengefühl« manifestiert.

So gilt Lavater die empirische Nachprüfbarkeit und mitteilbare Sichtbarkeit der physiognomischen Beobachtungen anhand der von ihm angeführten Bilddokumente als wichtiges Argument, das die Wissenschaftlichkeit der Physiognomik sichert. »So bald eine Wahrheit oder eine Erkenntnis Zeichen hat, so bald ist sie wissenschaftlich, und sie ist es so weit, so weit sie sich durch Worte, Bilder, Regeln, Bestimmungen mittheilen läßt.« (PF I, S. 53) Und doch geht für ihn Physiognomik über zeichenhafte Mittelbarkeit hinaus:

»Bis auf einen gewissen Grad lässt sich physiognomische Wahrheit bestimmen – in Zeichen und Worte fassen, mittheilen – sagen: »das ist Character hohen Verstandes – dieser Zug ist der Sanftmuth, dieser dem wilden Zorn eigen! So blickt die Verachtung! So die Unschuld! Wo dieß Zeichen – da ist diese Eigenschaft!« – Lässt sich sagen: »So musst du beobachten! Den Weg musst du gehen, dann wirst du finden, was ich fand, dann hierinn zur Gewissheit kommen« – Aber soll der geübte Beobachter, der Feinergebaute auch hier, wie in allen Dingen, die Wissenschaft heißen, nicht mehr, nicht heller, nicht tiefer sehen? Nicht weiter fliegen? Nicht häufig Anmerkungen machen, die sich nicht in Worte kleiden [...] lassen?« (PF I, S. 54f.)

Damit aber kommt der Physiognomik eine Rolle zu, die zugleich Wissenschaft und schon nicht mehr Wissenschaft ist: »Sie wird werden die Wissenschaft der Wissenschaften, und dann keine Wissenschaft mehr seyn, sondern Empfindung, schnelles Menschengefühl!« (PF I, S. 55) Begründet wird dieses Paradox durch eine pädagogische Hierarchie,

9. Ebenda, S. 334.

die in den lernenden Nachvollzug des empirisch Sichtbaren durch den Physiognomik-Adepten zugleich die unerreichbare Überlegenheit des physiognomischen Genies einschmuggelt und zementiert.

»Also – Was soll ich sagen? Was soll ich thun? Physiognomik wissenschaftlich machen? Oder nur, den Augen rufen zu sehen? Die Herzen wecken, zu empfinden? Und dann hier und dort, einem müßigen Zuschauer [...] in's Ohr sagen: »Hier ist was, das auch du sehen kannst. Begreif nun, daß andere mehr sehen!« (PF I, S. 55)

Die Distanz zwischen physiognomischem Genie und übriger Menschheit findet sich wieder in Lavaters Ausschluss von Lesenden und Betrachtenden aus den Zirkulationssphären seines Werkes. In der Vorrede heißt es mit Bezug auf den von vielen Zeitgenossen angemerkten teuren Anschaffungspreis der *Fragmente*, das Buch sei »durchaus nicht für den großen Haufen geschrieben. Es soll von dem gemeinen Mann nicht gelesen und nicht gekauft werden.« (PF I, S. a2) Diesen Ausschluss – *qua* Anschaffungspreis – legitimiert Lavater aber mit der mühsamen Arbeit empirisch-wissenschaftlicher und künstlerischer Praxis. Immer wieder durchaus aufmerksam für die materiale und mediale Beschaffenheit seiner Schriften, führt er die Kostbarkeit und den Prachtreichtum der *Fragmente* nicht allein auf ihren Inhalt zurück, sondern gibt an, sie seien »kostbarer als andere Werke mit Kupfern, weil sehr viele Zeichnungen und Kupferplatten fehlgeschlagen sind.« (PF I, S. a3)

Diese Fehlschläge, die der Exklusivität der physiognomischen Genie-Gemeinde also letztlich zugrunde liegen – immerhin »können's verschiedene zusammenkaufen [sic!] und gemeinschaftlich besitzen« (PF I, S. a3) –, erweisen sich als Spuren der mühsamen und kostenreichen empirisch-beobachtenden Prozesse, die nach Lavater zum physiognomischen Genie führen. So heißt es einmal, »daß ich mich unzählige male in meinen Urtheilen geirrt habe, und noch täglich irre – Daß aber gerade eben diese Irrthümer und Fehlschläge das natürlichste und sicherste Mittel waren, meine Kenntnisse zu berichtigen, zu befestigen, und zu erweitern«. (PF I, S. 7) Genau die zeitintensiven Mühen und Irrtümer der Lernprozesse, auf die er hier hinweist und die die *Physiognomischen Fragmente* performativ präsentieren, versucht er jedoch inhaltlich auszublenden. In dem Ruf an die Augen, zu sehen, der das Subjekt medial und sozial unterwirft, verschwinden die Erfahrung und die Prüfung und werden zum »schnellen Menschenblick«.

III. »Alles Poesie, und nicht ein Schimmer von Poesie«: Blickführung in der physiognomischen Pädagogik Johann Kaspar Lavaters

Die pädagogischen Hierarchien der Blickführung sind in Lavaters *Physiognomischen Fragmenten* eng verknüpft mit der Etablierung einer medialen Hierarchisierung. Der erste Band lässt sich lesen als zeitliche Entfaltung eines Programms der Blickführung, in dem das Leitmedium des Textes den Blick unter seine Kontrolle nimmt, ihn Schritt für Schritt an das Bild heranführt, um schließlich in einem abschließenden Übungsteil die erfolgreiche Erziehung des Auges zum physiognomischen Blick in der Konfrontation mit dem Bild zu prüfen.

»Den Augen rufen zu sehen«: Diese Anrufung – in der das Dilemma des zwischen Subjektivierung und Objektivierung stehenden Genius angelegt ist – wird von Lavater nicht nur verkündet, sie findet sich als Programm auch im Aufbau seines Werkes wieder. Die klassische Lavater'sche Gegenüberstellung von Porträt und Text, wie sie als Text- und Bildprogramm große Teile der *Physiognomischen Fragmente* durchzieht, findet sich in den einleitenden Passagen seiner *Fragmente* kaum. Der Beginn seines »1. Versuchs« (die ersten acht Fragmente) umfasst ausführliche theoretische Bestimmungsversuche der Physiognomik. In einer unsystematischen Systematik, wie sie bei Lavater häufig anzutreffen ist, werden darin empirische Ansätze mit dogmatischen verknüpft.¹⁰

10. Die oft sehr widersprüchliche Einordnung Lavaters in Wissenstraditionen lässt sich am ehesten mit einer solchen eklektizistischen »unsystematischen Systematik« fassen. Verschiedene Autoren haben auf z.T. sehr unterschiedliche Einflüsse hingewiesen: Hartmut Böhme betont hermetische Elemente, während Claudia Schmölders auf die Hermeneutik des Johann Martin Chladenius verweist; Martin Blankenburg sieht beide Elemente verbunden in einer »Herme/neu/tik«. Lavaters »zukunftsweisende« rationalistisch-analytische Methoden der Zurichtung, Zerschneidung, Mortifizierung der Körper sind ebenso betont worden (Rotraut Fischer, Gabriele Stumpp und Barbara Maria Stafford) wie sein physiko-theologisches Erbe und Verbindungen zu Bodmer, Bonnet und Leibniz (Blankenburg). Vgl. hierzu Hartmut Böhme: »Der sprechende Leib. Die Semiotiken des Körpers am Ende des achtzehnten Jahrhunderts und ihre hermetische Tradition«, in: Ders.: *Natur und Subjekt. Versuche zur Geschichte der Verdrängung*, Frankfurt am Main 1988, S. 179–211; Claudia Schmölders: »Das Profil im Schatten. Zu einem »physiognomischen Ganzen« im 18. Jahrhundert«, in: Hans-Jürgen Schings (Hg.): *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1994, S. 242–259; Martin Blankenburg: »Wandlung und Wirkung der Physiognomik: Versuch einer Spurensicherung« in: Karl Pestalozzi, Horst Weigelt (Hg.): *Das*

Von besonderem Interesse für Lavaters Text-Bild-Praktiken sind die Stellen, an denen er – nach einigem Zögern – die ersten Abbildungen in seine *Fragmente* einfügt, um den universalen Wahrheitsanspruch seiner physiognomischen Lehre durch Demonstrationen zu stärken und den Blick des physiognomischen Adepten durch zunehmende Differenzierungen und Details zu verfeinern. Ein besonderes Augenmerk gilt dabei dem 9. Fragment (»Von der Harmonie der moralischen und körperlichen Schönheit«), in dem die Blickschulung vom Text zum Bild wechselt, und den abschließenden »Physiognomischen Übungen zur Prüfung des physiognomischen Genies« im 17. Fragment.

GEDANKENEXPERIMENTE

Nach dem ausführlichen Einleitungsteil bringt das 9. Fragment einen recht unvermittelten Bruch. Lavater räumt die spekulative Qualität der bisherigen schriftlichen Ausführungen ein:

»Doch ich will es zugeben: dergleichen metaphysische Präsumptionen, so einleuchtend sie scheinen, und so viel sie wenigstens bey gewissen Lesern gelten sollten, sind nicht beweisend genug. Es kommt auf die Wirklichkeit der Sache in der Natur, mithin auf sichere Beobachtungen und Erfahrungen an.« (PF I, S. 58)

Angeichts der Qualitäten der Kupfertafeln als Zeugnisse, die Lavater einleitend herausgehoben hatte, ist nun mit bildlichem Anschauungsmaterial zu rechnen. Was folgt, ist jedoch wiederum ein zweiseitiger Textteil, in dem Lavater das Prinzip der Universalität des Schönen und des Hässlichen – der zwei moralisch-ästhetischen Leitkategorien der *Fragmente* – einführt. Dabei greift er noch immer nicht auf entsprechende Abbildungen zurück. Vielmehr wird die für seine gesamte Argumentation tragende Hypothese der Entsprechung von moralischer und ästhetischer Schönheit als Text präsentiert – und zwar in der Form des Gedankenexperiments, auf die er gleich zweifach zurückgreift:

Antlitz Gottes im Antlitz des Menschen. Zugänge zu Johann Kaspar Lavater, Göttingen 1994, S. 179-213; Ders.: »Physiognomik, Physiognomie«, in: Joachim Ritter, Karlfried Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 7, Basel 1989, Sp. 955-963; Rotraut Fischer, Gabriele Stump: »Das konstruierte Individuum. Zur Physiognomik Johann Kaspar Lavaters und Carl Gustav Carus'«, in: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.): *Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte*, Berlin 1989, S. 123-143, sowie Stafford: *Body Criticism* (wie Anm. 6).

»Ich stelle den schönsten Menschen neben den hässlichsten, und kein Mensch wird ausrufen: ›Jener wie hässlich! Dieser wie so reizend schön!‹ Und eben derselbe schöne Mensch schneide allerley Gesichter: Zuschauer aus allen Nationen des Erdballes werden immer mit einer Stimme rufen: ›Das war ein hässliches – das ein scheußliches, das ein ekelhaftes – dies nun wieder ein ordentliches, ein anmuthiges, ein schönes Gesicht‹ u.s.f.« (PF I, S. 59)

Es folgt, nach der Ankündigung »[w]ir wollen nun sehen«, ein zweites Gedankenexperiment:

»Man zeichne einem Kinde, einem Bauren, einem Kenner, einem jeden andern, das Gesicht eines *Gütigen* und eines *Niederträchtigen*, eines *Aufrichtigen* und eines *Falschen*. Man zeichne ihm dasselbe Gesicht in einem Augenblicke edler begegnender Güte, in einem Augenblicke verachtender Eifersucht – und frage: ›welche dieser Gesichter hältst du für schön, – für die schönsten? Und welche für die häßlichsten?‹ Und siehe da! Kind und Bauer und Kenner, werden dieselben Gesichter für die schönsten halten und alle dieselben für die häßlichsten.« (PF I, S. 60f., Hervorhebungen im Original durch Fettdruck)

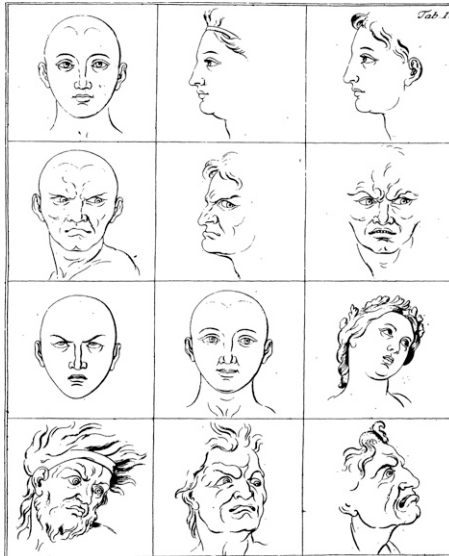
Auch hier handelt es sich um ein in der Imagination durchgeführtes Experiment. Die anschauliche Evidenz des gezeichneten Gesichts geht jetzt zwar vom gezeichneten Bild zum Urteil, die Zeichnung selbst ist jedoch nicht visuell repräsentiert.

Diese Gedankenexperimente verdeutlichen die Lavater'schen Text-Bild-Strategien und ihre darin verborgenen (Selbst-)Täuschungen. Zunächst einmal ist zu bemerken, dass der Text der physiognomischen Pädagogik in zweifacher Weise auf Bildlichkeit zurückgreift: Im Gedankenexperiment – also einer Form der »geistigen Bildlichkeit« – wird selbst wiederum ein »grafisches« Gesichtsbild zum Objekt der urteilenden Betrachtung. Zugleich wird der gedachte Betrachter des Experiments nicht mit dem Bild alleingelassen, sondern sein Blick wird vom Text geführt. Und zwar auch hier auf doppelte Weise: Der Text der *Fragmente* gibt die zu findenden Ausdrücke (Gütiger, Niederträchtiger, Aufrichtiger, Falscher) vor und betont sie im Druckbild durch Fettdruck. Auch innerhalb des Gedankenexperiments leitet die imaginäre Stimme des Physiognomikers die »Fragenden«: »welche dieser Gesichter hältst du für schön, – für die schönsten? Und welche für die häßlichsten?« (PF I, S. 61)

Die bereits erwähnte Parallelisierung von medialen und sozialen Hierarchien wird an dieser Stelle ebenfalls deutlich. Denn Lavater wendet sich, in Klammern, an den Kreis der Eingeweihten:

»(Dem Kenner nur werd' ich meine Frage um etwas näher bestimmen müssen; ich werde ihm sagen müssen: »Ich frage nicht, welche sind am besten gemacht, welcher Ausdruck ist am wahrsten getroffen, welches ist der Kunst halber das schönste? Sondern welche Gesichter sind an sich, ohne Rücksicht auf die Kunst des Zeichnens, schön und welche häßlich?«) (PF I, S. 61)

Abbildung 2: Zwölf Köpfe nach Charles Le Brun,
aus *Physiognomische Fragmente*, Bd. I, 1775



Der Kenner vermag also durch das gemachte Bild der Kunst hindurchzusehen und die Natur der »Gesichter an sich« zu entdecken. Wie der Genius auf Chodowieckis Vignette blendet er dabei nicht nur die Zeichenhaftigkeit des Bildes, sondern auch die »warnende Güte« der Text-Stimme aus.¹¹

11. Friedrich Kittler hat anhand der Figur des Faust die zweifelhafte These aufgestellt, dass »immer, wenn jemand versucht, keine anderen zu betrügen, [...] nur der Selbstbetrug« bleibt (Friedrich Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München 1987, S. 22). Lavaters Beispiel zeigt jedenfalls, dass auch der ausdrückliche Wunsch, sich wissend über Nicht-Wissende zu erheben, nicht vor Selbstbetrug gefeit ist.

Im weiteren Verlauf überträgt Lavater nun die im Gedankenexperiment entwickelten Verfahren von der Vorstellungsebene auf die Ebene seines Buches und weist seine Leser an:

»Man vergleiche auf der nächsten Tafel die Gesichter der Gemüthsruhe, und der Verachtung und des Hasses; der Liebe, Freude, Hochachtung und des Zorns – und urtheile.« (PF I, S. 61)

Die Tafel, an der diese – wiederum textlich vorgegebenen – Ausdrücke gefunden werden sollen, ist in drei mal vier Karos aufgeteilt (Abb. 2).

Die im Text vorgegebene Serie überführt also auch die Abbildung in eine seriell lesbare Abfolge von Gesichtsausdrücken. Greift also der Text im Gedankenexperiment auf ein geistiges Bild zurück, um Anschaulichkeit und Überzeugungskraft zu gewinnen, so nimmt das Abbild seinerseits textuelle Qualitäten an, indem es in eine serielle Abfolge überführt wird.¹² Auch die von Barbara Stafford als »dissecting« bezeichnete Technik der zunehmenden (visuellen) Zerschneidung des Körpers¹³, die sich (ebenso wie die geometrischen Verfahren) erst in den darauf folgenden Bänden der *Fragmente* im Bildteil niederschlägt, wird an dieser Stelle textuell angelegt: »Man vergleiche auch nur einzelne Züge, Mund und Mund, Aug' und Aug'; Nase und Nase, Stirn und Stirn«. (PF I, S. 61)

EKPHRASTISCHE BILDLICHKEIT

Lavaters Argumentationen und Demonstrationen enden schließlich in seiner Hypothese: »Je moralisch besser, desto schöner. Je moralisch schlimmer, desto häßlicher.« (PF I, S. 63) Im direkten Anschluss an diese These wendet sich Lavater gegen potentiellen Widerspruch. Und wieder rekurriert er dabei im Text auf Bildlichkeit:

»Nun brechen Einwendungen hervor, wie Waldwasser. Ich höre sie rauschen. Mit furchtbarem Sturze stürzen sie daher, pfeilgerade gegen das arme Hüttgen, das ich mir gebaut hatte, und worinn mir so wohl war. – Nicht so verächtlich lieben Leute! Etwas Geduld! Nicht ein armes Strohhüttchen auf ein Sandbänkchen – ein massiver Pallast auf Felsen erbaut! Und die furchtbaren Waldströme zerschäumen, und ihre Wuth wird sich legen am Fuße des Felsen!« (PF I, S. 63)

12. Wohl nicht zufällig greift Lavater für seine ersten bildlichen Demonstrationen auf Zeichnungen Charles Le Brun zurück, die ihrerseits bereits zu Lehrzwecken angefertigt wurden und daher besonders stark gegeneinander differenziert sind.

13. Vgl. Stafford: *Body Criticism* (wie Anm. 6), S. 47ff.

Die Bildlichkeit des Textes beruht nicht nur auf dem sprachlichen Gleichnis; die Stelle evoziert aufgrund des Motivs und seiner dynamischen Natureffekte (das »arme Hüttgen«, eine Sandbank im rauschenden Waldwasser) die »grafische Bildlichkeit« eines Landschaftsgemäldes des 18. Jahrhunderts. Und doch weist das Gedankengemälde Eigenschaften eines textuellen Gebildes auf. Denn inmitten der Bildlichkeit erscheint die Negation: Indem das »Hüttgen« als Illusion enttarnt wird, wird es gewissermaßen durchgestrichen und ersetzt durch den festgefügt »Palast«.

GEÜBTE BLICKWECHSEL

Der zweite Teil des ersten Bandes der *Physiognomischen Fragmente* bringt einen umfangreichen Übungsteil »zur Prüfung des physiognomischen Genies«. Hier entwickelt Lavater das Verfahren der Gegenüberstellung eines Textteils und einer mehrteiligen Bildtafel aus Gesichtspröföilen, das auf spätere physiognomische Bildpraktiken stilbildend wirkte und als eines seiner wichtigsten Vermächtnisse an die physiognomische Tradition gelten kann (Abb. 3, 4).

Die Bildtafeln werden gerahmt durch einen Text, der aus einem Frage- und einem Antwortteil besteht. Auch hier gibt der Text zunächst vor und überprüft dann, was in dem Gesichtspröfil zu erblicken ist:

»1) Ist unter diesen Pröfilen ein dummes oder am Verstande schwaches? 2) Welches ist wohl das verständigste? 3) Welches das empfindsamste?« (PF I, S. 186)

Die Antworten finden sich oft erst auf der nächsten Doppelseite. Die Einübung in das physiognomische Sehen erfolgt über das Verdecken der Antworten und führt den Blick zum Bild: Der Versuch, die Zuordnung von Frage und Abbildung zu umgehen (angesichts der durchaus schwierigen Fragen sehr naheliegend), wird durch die verräterische Geste des Umblätterns enttarnt. Die Auflösungen erfolgen dann meist ohne weitere Erläuterung.

Aufschlussreich sind die Transformationen, die die Bildtafeln im Zuge der physiognomischen Übungen erfahren. Innerhalb weniger Seiten zieht sich das abgebildete Gesichtspröfil von der Zeichnung (Übung A, Abb. 3) über die ausgefüllte Silhouette (Übung B) bis zur einfachen Pröfillinie zurück (Übung C, Abb. 4), die für Lavater den Königsweg der Physiognomik darstellt. Die physiognomische Übung inszeniert damit einen Prozess der Unterwerfung des Bildes unter die Kriterien der Eindeutigkeit und der Feststellung. »Hier nur, in der Reduktion auf die Linie, kann Bild in Schrift verwandelt werden [...]. Dieses Treffen, Lektüre und fixierte Begegnung zugleich, kenn-

zeichnen das literarische Unternehmen des Physiognomen.«¹⁴ Der »Wunsch nach Kontrolle, der paradoxerweise gerade die hermetische

Abbildung 3: Sechs Köpfe im Profil, aus *Physiognomische Fragmente*, Bd. I, 1775, Doppelseite 186f.

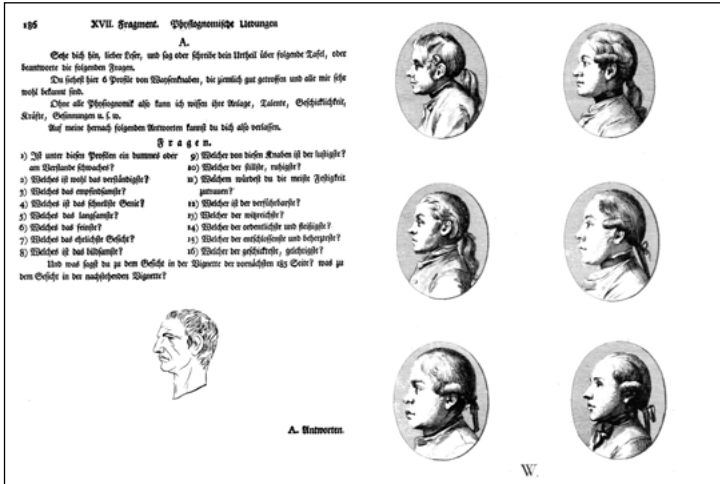
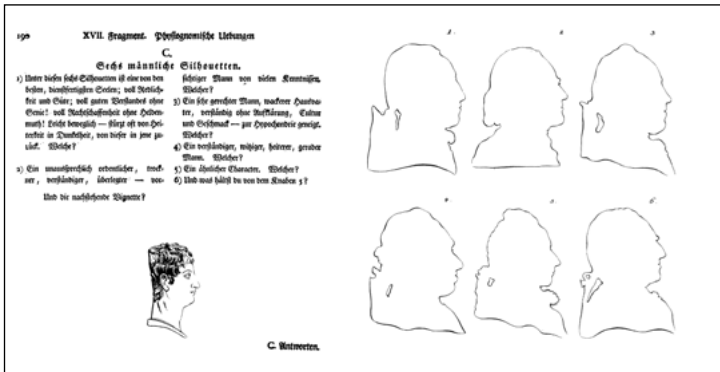


Abbildung 4: Sechs männliche Silhouetten, aus *Physiognomische Fragmente*, Bd. I, 1775, Doppelseite 190f.



14. Liliane Weissberg: »Literatur als Repräsentationsform. Zur Lektüre von Lektüre«, in: Lutz Danneberg, Friedrich Vollhardt (Hg.): *Vom Umgang mit Literatur und Literaturgeschichte. Positionen und Perspektiven nach der »Theoriedebatte«*, Stuttgart 1992, S. 293-313, hier S. 300.

Tradition mit der Aufklärungstradition verbindet«¹⁵, findet seinen Ausdruck in der Einübung von Blickwechseln, die Gesichter zu Profillinien und Bilder zu eindeutig lesbaren Zeichen zusammenziehen.

Mit der einfachen Profillinie der Silhouette ist für Lavater der emphatisch beschworene Triumph über Täuschung und Künstlichkeit erreicht. Doch der Weg bis zur Reduktion des Auges auf den »schnellen Menschenblick«, der zugleich auch den Weg zur Kontrolle des Bildes durch den Text darstellt, war, wie wir gesehen haben, ein langer. Seine Umwege, die Überblendungen und Ausblendungen im Blickwechsel zwischen Textualität und Bildlichkeit, geraten dem Genie nun aus dem Blick. Das Einstudieren durch Wiederholung, das den Blick durch Übung erst konstruierte, wohnt ihm als Wiederholungszwang inne; und mit dem Zwang zur Wiederholung trägt der Physionomiker den Zwang zur Aus- und Überblendung im Auge.

IV. Die »Re-Auratisierung« der Gesichtsbilder in der literarischen Physiognomik der Weimarer Zeit

Die Physiognomik der Weimarer Zeit (bzw. ihre literarischen Formen, um die es hier geht) weist – wie schon Lavaters Physiognomik vor ihr – Spuren medialer Umbrüche und kultureller Veränderungen auf. Die neuerliche und veränderte Auseinandersetzung mit dem Gesicht in Text und Bild gewinnt ihre Brisanz und Faszinationskraft auch hier aus der Verknüpfung solcher kultureller Kontexte, die sich etwa in der konservativen Ablehnung der massenmedialen Reproduktionsmedien, der Fotografie und des Kino-Bildes, niederschlagen. Das »Gesicht« zwischen sozialer und medialer »Vermassung« und (verlorener) auratischer Einzigartigkeit metaphorisiert politische und medienästhetische Parteinahmen.

Der Umgang physiognomischer Schriften mit Texten und Bildern lässt sich durch Parallelen zur Kunstkritik aufhellen. In einer Untersuchung über »Bildbeschreibung im kunstkritischen Werk Carl Einsteins«¹⁶ hat German Neundorfer von einer »paradoxen Re-Auratisierung des Kunstwerks in Zeiten seiner technischen Reproduzierbarkeit«¹⁷ gesprochen. Durch die Konkurrenz zwischen fotografischen Reproduktionstechniken und älteren Drucktechniken wie Lithografie oder Holzdruck kommt es nicht nur zu einem »Veralten« der letzteren;

15. Ebenda, S. 308.

16. German Neundorfer: »Kritik an Anschauung«. *Bildbeschreibung im kunstkritischen Werk Carl Einsteins*, Würzburg 2003.

17. Ebenda, S. 9.

sie gewinnen im medialen Verbund des (Kunst-)Buches auch einen neuen Wert als »authentische« Kunstwerke, »als medienästhetisches Surplus, dessen Eigenwert erst durch die Konkurrenz zu fotografischen Reproduktionen zu konturieren war«.¹⁸

Die Aufwertung solcher bibliophiler Abbildungsteile bewirkt in der weiteren Folge, dass Strategien der Re-Auratisierung nun auch auf Zusammenstellungen fotografischer Bilder angewendet werden.¹⁹ Im Zuge dieser Entwicklung tritt der Text in Distanz zum Bild. Er verschwindet – selten – ganz oder wird zum Präsentationskontext der re-auratisierten fotografischen Abbildungen. Denn die Bilder mit ihrer Kunst-Aura »verlangen nach einem Text, einem Kontext womöglich, der [der] Auslösung aus dem hic et nunc der lokal gebundenen Präsentation in eine solche im Medium des Buchs nachkommt«.²⁰ In diesem Zusammenhang konstatiert Neundorfer eine veränderte Textur des Buches: Dort, wo in seinen »kunstkritischen Publikationen ein Abbildungsteil als Korrelat dem Text zur Seite« steht, ist nämlich »das merkwürdige Phänomen zu beobachten [...], dass Einstein kaum einmal auf die beige-sellten Abbildungen direkt eingeht«.²¹

Ebendieses »merkwürdige Phänomen« begegnet uns nun auch im Bereich der literarischen Physiognomik. Max Picards 1929 im Münchner Delphin-Verlag erschienene Publikation *Das Menschengesicht*²² enthält 30 Gesichtsporträts. Sie umfasst fotografische Porträts ebenso wie fotografische Abbildungen von gemalten Porträts, Zeichnungen, Büsten und zwei Totenmasken; die Fotografien sind in unregelmäßigen Abständen über das Buch verteilt und bleiben im Textteil fast ausschließlich unkommentiert.²³ Ein zweites wichtiges Werk, Rudolf Kassners 1932 ebenfalls im Delphin-Verlag erschienene *Physiognomik*²⁴ ist mit einem ähnlichen Abbildungsteil ausgestattet. Hier existieren zwar – im hinteren Teil des Buches – einzelne Bezugnahmen auf die

18. Ebenda, S. 10.

19. Neundorfer erwähnt – neben Einstein – die gleichzeitige Verwendung von Originaldrucken (Holzschnitten, Lithografien) und Fotografien in Kunst-Zeitschriften, etwa im *Sturm*, *Ganymed* und *Kunstblatt*, die das Buch zu einem »imaginären Museum« im Sinne Malraux' machen. Vgl. ebenda, S. 13f.

20. Ebenda, S. 17.

21. Ebenda, S. 16.

22. Max Picard: *Das Menschengesicht*, München 1929.

23. In späteren Auflagen verändert Picard die Auswahl seiner Abbildungen erheblich. Auch dies geschieht ohne jeglichen Kommentar – ein weiteres Indiz für die Ablösung der Abbildungen von einem kommentierenden Text.

24. Rudolf Kassner: *Physiognomik*, München 1932. Im Folgenden abgekürzt als PH.

Abbildungen. Doch findet sich auch hier eine – v.a. sprachliche – Inszenierung der Text-Bild-Komposition (s.u.), die eine Isolation des Bildes vom Text betreibt. Die fotografischen Abbildungen wirken in beiden Werken dem Text enthoben; sie führen ein Eigenleben, das befremdlich anmutet und eine Re-Auratisierung der Gesichts-Bilder bewirkt. Dass diese merkwürdige Enthobenheit des Bildes aus dem Präsentationszusammenhang des Buches sich in der Physiognomik in ähnlicher Weise wiederfindet wie in der Kunstkritik, ist kein Zufall. Auch die Physiognomik befasst sich mit auratischen Objekten: Gesichter – ob dem Kunstwerk entnommen oder nicht – werden ja ebenfalls »aus einem hic et nunc« ins Bild transportiert.²⁵

Vorbildcharakter für die Bildpraktiken der literarischen Physiognomik kommt einem dritten Werk zu, das ebenfalls einen mit dem Textteil merkwürdig unverbundenen Abbildungsteil bietet. Ernst Benkards *Das ewige Antlitz*²⁶ von 1927 weist mehrere Textteile auf, die jedoch alle in Distanz gegenüber der Sammlung fotografisch abgebildeter Totenmasken verharren. Der einleitende historische Abriss beschreibt lediglich die Verwendungszusammenhänge der Totenmasken. Auf den umfangreichen Abbildungsteil in der Mitte des Buches, der den Fotografien der 81 Totenmasken (und zehn Lebendmasken bzw. Büsten) lediglich Name, Geburts- und Todesjahr beigibt, folgt ein Anmerkungsteil zu den einzelnen Tafeln. Doch auch dieser enthält jeweils nur einen kurzen biografischen Abriss und eine oft recht ausführliche Beschreibung der Umstände, unter denen die Totenmasken angefertigt wurden.

Die Hervorhebung der Einmaligkeit der Masken-Fertigung und der Vergänglichkeit der Gesichter lässt diese als jenseits der Abbildbarkeit liegende, einzigartige und sterbliche Phänomene erscheinen. Die Re-Auratisierung verläuft also auch hier über den Text. Insofern dieser

25. Dass das von der veränderten Text-Bild-Konstellation ausgelöste Schreiben in Einsteins Kunstkritik andere Formen annimmt als in der literarischen Physiognomik Kassners oder Picards, lässt sich u.a. auch auf die Verschiedenheit dieser Objekte zurückführen (bzw. die Objektwahl auf unterschiedliche ästhetische Parteinahmen). Hier die »Übersetzung« der fragmentierenden Techniken der künstlerischen Avantgarden in Einsteins aphoristisch-apodiktische Schreibweise, dort das Ringen um Gestalt und Einheit (durch Einbildungskraft oder eine religiös inspirierte kulturpessimistische Geschichtsphilosophie) in der Beschäftigung mit dem »Gesicht«. Die Nähe von Physiognomik und Kunstkritik belegt auch die Beschäftigung Kassners und vor allem Picards mit der Kunst; Letzterer begann seine literarische Karriere mit kunstkritischen Schriften.

26. Ernst Benkard: *Das ewige Antlitz. Eine Sammlung von Totenmasken*, Berlin 1927.

das Bildmaterial jedoch nicht kommentierend zu beherrschen vorgibt, sondern implizit auf die Unmöglichkeit verweist, Bilder sprachlich zu fassen, treten die fotografischen Bilder aus dem Schatten des Textes. Dass damit ein ähnliches Programm inszeniert wird wie in der Re-Auratisierung der kunstkritischen Publikationen, belegt auch das von einem Künstler – dem Bildhauer Georg Kolbe – verfasste Geleitwort über »Das Abnehmen von Totenmasken«.²⁷

V. Die »Diaphanie des Wortkörpers« bei Rudolf Kassner

Die Kluft zwischen Abbildung und Text findet sich auch bei Rudolf Kassner. Ihm gilt – und er distanziert sich dabei explizit von Lavater – nur das »lebendige Gesicht« als Gegenstand einer möglichen Physiognomik: »Mein physiognomisches Sehen hatte sich bisher vornehmlich an die Gesichter von lebenden, atmenden Menschen geheftet, denen ich begegnet war oder die ich kannte, an lebendige Gesichter und lebendiges Fleisch.« (PH, S. 5) Dieses Sehen von »lebendigem Fleisch« ist für Kassner Bewegung. Und indem er Bewegung zum Ausgangspunkt von Physiognomik macht, wird Kassners physiognomisches Bemühen vorrangig ein Bemühen um Sprache, nicht um (fotografische) Abbilder: Er bedauert,

»daß man den lebendigen Menschen nicht mit sich herumführen kann, um an ihm das, was in den Zügen seines Gesichtes zu sehen wäre, vor Wißbegierigen zu demonstrieren, daß dieser also darum so, wie er ist: bewegt und allen Einflüssen einer unaufhörlich auf ihn einwirkenden Umwelt unterworfen, nur zu mir ganz deutlich die Sprache zu reden vermöchte, die ich zu vermitteln unternehme. Die Photographie hilft nicht; zum mindesten ist die Hilfe von dort für den, der zu sehen weiß und sehen will, eine geringe.« (PH, S. 5)

Die Bewegtheit des lebendigen Gesichts überträgt Kassner auf »das Gesicht der Sprache oder das des Wortes« (PH, S. 87). Er wendet sich gegen die aristotelische Physiognomik und Sprachauffassung, nach der die Sprache das bezeichnete Ding imitiert. Dagegen setzt er den Begriff der »Diaphanie des Wortkörpers«. Seine in diesem Zusammenhang angeführten Beispiele für das »Wortgesicht« lassen sich als Hinweise auf die der Textoberfläche eigene Textur und Dynamik lesen, deren Betonung Moritz Baßler als Kennzeichen der literarischen Mo-

27. Georg Kolbe: »Geleitwort von Georg Kolbe. Das Abnehmen von Totenmasken«, in: Benkard: *Das ewige Antlitz* (wie Anm. 26), S. XLI-XLIII.

derne beschrieben hat.²⁸ So schreibt Kassner etwa: »Zar ist aus *Caesar* geworden und doch ist *Zar Zar* und *Caesar Caesar*. Wieviel mehr Schwung oder das, was auf englisch *sway* heißt, in *Caesar* neben *Zar*, das in sich zusammengezogen erscheint [...]. Umgekehrt sind *schlecht* und *schlicht* dasselbe Wort, doch jedes hat ein anderes Gesicht.« (PH, S. 85, Hervorhebungen im Original) Kassner zieht eine Grenze zwischen den bewegten Gesichts- und Wortkörpern einerseits und dem unbewegten Medium der Fotografie andererseits. Diese Verflechtung von Sprachbewegung und Gesicht bei gleichzeitiger Absage an fotografische Sichtbarkeiten spiegelt auch sein berühmtes »Paradox jeder Physiognomik [wieder], daß der Mensch nur so sei, wie er aussehe, weil er nicht so aussieht, wie er ist«.²⁹

Umso erstaunlicher ist es, dass Kassner das eigentlich inadäquate Bildmedium der Fotografie dennoch in seiner *Physiognomik* verwendet. Die von ihm gelieferte Begründung jedenfalls mag kaum zu überzeugen angesichts der eben dargestellten Privilegierung von Sprache und lebendigem, bewegtem Menschen: »Um aber diesmal die Beweise denen, die solche von mir verlangen und sie bisher in der Eindringlichkeit meiner Sprache nicht zu finden verstanden haben, nicht schuldig zu bleiben« (PH, S. 5f.), werde er diesmal Bilder beilegen. Der Tonfall, in dem er auf die Eindringlichkeit seiner Sprache hinweist, unterläuft seine eigene Aussage. Er erinnert damit auffallend an Lavaters pädagogische Hierarchie von Unverständigem und eingeweihtem »Kenner«, der das Medium »durchschaut«, weil er ihm unterworfen ist.

Der Eigenwert der literarischen Oberfläche und Textur nötigt zu einem Schreiben, das Umweg ist. Physiognomik und Literatur sind dem Beharren der Körper- und Textoberflächen gegenüber dem durchschauenden Blick ausgesetzt: »Wenn beim Menschen alles stimmte, so würde es keine Physiognomik geben oder diese sich in keiner Weise von der Morphologie oder Anatomie oder Physiologie unterscheiden.« (PH, S. 81) Weil aber nicht alles stimmt und »der Mensch [...] erst auf einem Umweg so aussieht, wie er ist« (PH, S. 81), bleibt dem literarischen Text der direkte Zugriff auf Menschenkörper und Bilder verwehrt.

Wo bei Lavater der textgeleitete Blick zum Detail führte, das dem Blick in Fixiertheit dargeboten wird, das abbildbar und als Fragment beobachtbar ist, geht es bei Kassner ums Ganze, um die Gestalt, die in Bewegung und nicht fixier- oder abbildbar ist; der Umweg, der dem physiognomischen Blick hier angewiesen wird, führt über die Einbil-

28. Vgl. Moritz Baßler: *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916*, Tübingen 1994.

29. Rudolf Kassner: *Zahl und Gesicht. Nebst einer Einleitung: Der Umriss einer universalen Physiognomik*, Frankfurt am Main 1979 [1919 (1)], S. 16.

dungskraft. Die »Diaphanie des Wortgesichts« verdankt sich der Einbildungskraft, dem Vermögen, »Bildlichkeiten« durch Projektion zu entwerfen: »Einbildungskraft heißt, daß zum Gesicht der Seher dazu gehört.« (PH, S. 116)

Das Verhältnis von Text und Bild in der literarischen Physiognomik der Weimarer Zeit ist also nicht mehr durch die deiktische Geste vom Text zum Bild (Lavaters »sieh ... !«) bestimmt. Im Verhältnis zwischen dem Text und den merkwürdig unkommentierten und in einer eigenartigen Schwebel bleibenden Abbildungen manifestiert sich eine mediale Kluft. Bilder besitzen – trotz oder gerade wegen der geringen Beweiskraft, die ihnen zugestanden wird – einen Eigenwert und bieten so die

»Möglichkeit zu einer immer neu sich gestaltenden Verschriftlichung, die aus dem mit ihr sich erst ereignenden Konstrukt von Bildlichkeit den stets labilen, weil alogischen Duktus einer Ästhetisierung gewinnt, welche Bildlichkeit ausblendet und überschreibt, um in dieser Überschreibung Bildlichkeit neu, da medial verschoben, zu konturieren.«³⁰

Resümee

Kehren wir noch einmal zu Bynums Kategorie des Wechsels zurück, so lässt sich ihre Unterscheidung von metamorphotischer und hybrider Verwandlung auf die Blickwechsel zwischen Text und Bild übertragen. Bei Lavater wird der Blick in einer ständig wiederholten deiktischen Geste vom Text zum Bild geführt. Die Strategien der Inszenierung von Text und Bild konstruieren dabei eine bruchlose Sphäre der Vergleichbarkeit, indem sie Elemente der Bildlichkeit (Ekphrasis, Vorstellungsbilder) in den Text und textuelle Praktiken (Bildung von Serien, Differenzierung) in die Abbilder einführen: ein metamorphotisches Konzept der Mischung und der Übergänge, in dem es keine radikale Nicht-Identität gibt – eine »world of flux and transformation, encountered through story«.³¹

In der literarischen Physiognomik der Weimarer Zeit dagegen stehen die Bilder dem Text als eigenständige Sphäre gegenüber, Nicht-Identität und Paradoxalität werden – auch performativ – hervorgehoben: ein hybrides Konzept medialer Arrangements. Text- und Bildteil machen das Buch zu einem »double being [...] It is inherently two. Its contraries are simultaneous, hence dialogic.«³²

30. Neundorfer: »Kritik an Anschauung« (wie Anm. 16), S. 18.

31. Bynum: *Metamorphosis and Identity* (wie Anm. 2), S. 30.

32. Ebenda, S. 30.

Lichtmetaphysik und Fotografie.

Zu einem Essay von Georges Didi-Huberman

WIEBKE-MARIE STOCK

Das »und« des Titels bringt zusammen, was zwar im Moment des Lichts eine gewisse Verwandtschaft zu erkennen gibt, ansonsten aber so entfernt zu sein scheint, dass man darin eher ein surrealistisches Spiel als eine ernsthafte philosophische Fragestellung vermutet. »Der Erfinder des Wortes ›photographieren‹«¹ ist der Titel eines Essays des französischen Philosophen und Kunsthistorikers Georges Didi-Huberman², in dem Lichtmetaphysik und Fotografie jedoch auf eine Weise aufeinandertreffen, dass philosophischer Reflexion darin ein Licht aufgehen kann. Wie in vielen anderen seiner Texte bewegt sich Didi-Huberman auch in diesem Text im Feld zwischen Literatur und Wissenschaft.³

1. Georges Didi-Huberman: »Celui qui inventa le verbe ›photographier‹«, in: Ders.: *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris 1998, S. 49-56. Deutsche Übersetzung: »Der Erfinder des Wortes ›photographieren‹«, in: Ders.: *Phasmes*, übers. v. Christoph Hollender, Köln 2001, S. 55-63. Erste deutsche Übersetzung: »Jener, der das Verb ›fotografieren‹ erfand«, in: Hubertus von Amelnxun (Hg.): *Theorie der Photographie IV. 1980-1995*, München 2000, S. 398-405.

2. Georges Didi-Huberman lehrt in Paris an der *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS). In den letzten Jahren und Jahrzehnten hat er durch zahlreiche Publikationen der Kunstgeschichte und Philosophie neue Perspektiven eröffnet, vor allem was Fragen der Bildtheorie und des Blicks angeht.

3. Der hier publizierte Vortrag stützt sich auf die weitergehende Untersuchung von Wiebke-Marie Stock: *Geschichte des Blicks. Zu Texten von Georges Didi-Huberman*, Berlin 2004, insbesondere auf Kap. I (S. 16-41) zu dem hier behandelten Text von Didi-Huberman und auf Kap. IV (S. 87-105) zur Methode.

Mystische Fotografie

»Der Erfinder des Wortes ›photographieren‹ lebte in einer unerträglichen Hitze an einem Berghang des Sinai. [...] Er begnügte sich damit, nur *zu sein* – in dem unmenschlichen Lichte zu sein. [...] Vielleicht stellte er sich vor, daß er mit der glühenden Luft auch die Substanz dessen einsog, was er murmelte. Vielleicht stellte er sich vor, daß er das Licht des Ortes aß«⁴

– mit diesen Worten beginnt Didi-Huberman seinen Text. Die Hauptperson wird vorgestellt als ein Einsiedler und Asket am Berg Sinai. Um sich zu inspirieren, flieht er Zweige, murmelt immer wieder einen Satz, atmet er bewusst. Er kämpft gegen ablenkende Gedanken und strebt nach dem Licht. Nur wenig ist über ihn bekannt, sein Name – Philotheos Sinaita –, der Ort, an dem er lebte, sehr vage nur die Zeit, in der er gelebt hat: zwischen dem 9. und 12. Jahrhundert.⁵ Er gehört einer mystisch-asketischen Strömung an, dem Hesychasmus, der im östlichen Mönchtum über Jahrhunderte weit verbreitet war. Sicher weiß man von ihm nur, dass er eine kleine Schrift verfasst hat, die vierzig *Kapitel über die Nüchternheit*, die einen kleinen Teil in der großen Sammlung der *Philokalie* ausmachen, einer Textsammlung des ausgehenden 18. Jahrhunderts.⁶

In diesen vierzig *Kapiteln über die Nüchternheit* taucht an einer Stelle das Wort $\phi\omega\tau\epsilon\iota\nu\omicron\gamma\rho\alpha\phi\epsilon\iota\sigma\theta\alpha\iota$ (*phôteinographeisthai*) auf (Abb. 1). In deutscher Übersetzung heißt es an dieser Stelle:

4. Didi-Huberman: *Der Erfinder* (wie Anm. 1), S. 55.

5. Vgl. A. Solignac: »Philothée«, in: *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique. Doctrine et histoire*, 17 Bde., Paris 1937-1995, Bd. XII/1, S. 1386-1389, hier S. 1386; vgl. schon die sehr kurze Biografie des Philotheos in der *Philokalie*, die zwar seinen Namen und Ort kennt, aber kein Datum, Philotheos ho Sinaitês: *Philokalia tôn hierôn nêptikôn*, Bd. 2, Athen 1958, S. 273; *The Philokalia*, hrsq. von G.E. Palmer u.a., Bd. 3, London 1984, S. 15.

6. Philotheos: »Neptika Kephalaia«, in: Ders.: *Philokalia* (wie Anm. 5), S. 272-286; Ders.: »Forty Texts on Watchfulness«, in: Ders.: *The Philokalia*, hrsg. von G.E. Palmer u.a., Bd. 3, London 1984, S. 15-31; Ders.: »Quarante chapitres sur la Sobriété«, in: Ders.: *Petite Philocalie de la prière du cœur*, übers. und eingeleitet von J. Gouillard (1953), Paris 1979 (Ausschnitte); Ders.: »Vierzig Kapitel über die Nüchternheit«, in: Ders.: *Kleine Philokalia zum Gebet des Herzens*, hrsg. von J. Gouillard, übers. aus dem Französischen von J. Schwarzenbach, Zürich 1957, S. 114-122 (Ausschnitte).

»Bewahren wir zu jeder Stunde und in jedem Augenblick eifersüchtig unser Herz vor den Gedanken, die den Spiegel der Seele verfinstern. Denn die Seele ist von Natur aus bestimmt, die Züge und den lichterfüllten Eindruck (*phôteinographeisthai*) Jesu Christi zu empfangen.«⁷

Abbildung 1: Philotheos ho Sinaitês: Neptika Kephalala

κγ'. Πάση οὖν φυλακῇ τὴν καρδίαν ἡμῶν² πάση ὥρᾳ καὶ τὸ ἀκα-
ριαῖον γοῦν τηρήσωμεν ἐκ λογισμῶν ἀγλυσίντων τὸ ψυχικὸν ἔσοπτρον,
ἐν ᾧ δὴ τυποῦσθαι καὶ φωτεινογραφεῖσθαι Ἰησοῦς Χριστὸς πέφυκεν, ἡ
τοῦ Θεοῦ Πατρὸς σοφία καὶ δύναμις³, καὶ ἔνδον καρδίας ἀπαντα τῶν οὐ-
ρανῶν τὴν βασιλείαν ζητήσωμεν⁴, τὸν τε κόκκον⁵, καὶ τὴν μαργαρίτην⁶,
καὶ τὴν ζῆμιν⁷ καὶ τὰλλα πάντα μυστικῶς εὐρήσωμεν ἔνδον ἡμῶν αὐτῶν,
εἴγε τὸ ὄμμα τοῦ νοῦ ἐκκαθάρσωμεν. Διὰ τοι ταῦτα ὁ Κύριος ἡμῶν Ἰη-
σοῦς Χριστὸς ἔφη· Ἡ βασιλεία τῶν οὐρανῶν ἐντὸς ἡμῶν ἐστὶ·" δηλῶν μέ-
νουςαν ἔνδον καρδίας τὴν θεότητα.

Über diesen Erfinder der »mystischen Photographie«, von dem fast nichts bekannt ist, schreibt Didi-Huberman eine Geschichte, die Geschichte der Erfindung dieses Wortes.

Erleuchtung

Die Taufe und die mystische Erfahrung im Licht hebt Didi-Huberman in seinem Text als die zentralen Momente in Philotheos' Leben hervor. Die Taufe ist Anfangspunkt eines Lebensweges, der auf Nachahmung Christi, auf Verähnlichung mit Christus ausgerichtet ist. Sie ist Erleuchtung – was sich auch darin widerspiegelt, dass neben der üblichen Bezeichnung τὸ βάπτισμα (*to baptisma*) auch die Bezeichnung φωτισμός (*phōtismos*) – Erleuchtung oder im Lateinischen *illuminatio* – verbreitet war. Die Taufe im Wasser ist somit die erste Erleuchtung, die erste Offenbarung, die vorgibt, wonach der streben muss, der vollkommene Erleuchtung sucht.

7. *Kleine Philokalie* (wie Anm. 6), X, § 23. Vgl. die Übersetzung von J. Lemaître: »Contemplation chez les orientaux chrétiens«, in: *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique* (wie Anm. 5), S. 1872-1885, hier S. 1854: »Gardons de toute notre attention à toute heure notre cœur des pensées qui ternissent le miroir psychique dans lequel a coutume de s'empreindre et de se photographier (φωτεινογραφεῖσθαι) Jésus-Christ, sagesse et puissance de Dieu.« Im griechischen Original heißt es: »τηρήσωμεν ἐκ λογισμῶν ἀγλυσίντων τὸ ψυχικὸν ἔσοπτρον, ἐν ᾧ δὴ τυποῦσθαι καὶ φωτεινογραφεῖσθαι Ἰησοῦς Χριστὸς πέφυκεν«, *Philokalia* (wie Anm. 5), S. 282.

»[I]n der ockerfarbenen Wüste am Hang des Horeb vollendete er unablässig das reinigende Taufbad durch ein Bad im Feuer, wiederholte er die Atemlosigkeit während des einstigen Untertauchens im kalten Wasser durch die glühenden Exzesse seines Atems.«⁸

Die Erleuchtung oder Offenbarung, die Philotheos in seiner Taufe erfährt, ist die Offenbarung dessen, was er »in seinem innersten Wesen sei. [...] *to kat'eikona*, das heißt: nach dem Bilde sein.«⁹

Der Mensch ist – so der Schöpfungsbericht (Genesis 1, 27) – nach dem Bilde Gottes geschaffen, »ad imaginem Dei«, was hier, ganz anders als üblich, nicht als praktisch-ethische Nachfolge verstanden wird, sondern, so könnte man sagen, als praktisch-ästhetische.

Philotheos ist, schreibt Didi-Huberman, »von dem Wunsch geleitet, sich selbst in ein Bild zu verwandeln«, in »ein durchscheinendes Bild«.¹⁰ »Stellte sich vor, ein Bild zu werden, indem er sich dem Licht aussetzte. Der einzige Weg, so dachte er, um zu sehen und selbst gesehen zu werden von dem, was er ›Gott‹ nannte.«¹¹ Und um dies zu erreichen setzt er sich dem Licht aus, dem gleißenden Sonnenlicht, in dem er lebt. Ein Bild entsteht durch Licht – dies ist die hier implizierte Voraussetzung. Zum einen stellt das einen Vorgriff auf das »photographieren« dar, das schließlich ein Einschreiben mit Licht ist. Zum anderen hat das Licht hier aber noch eine weitere, tiefere Bedeutung: Gott ist Licht. Bild Gottes zu werden, heißt dann, sich dem Licht Gottes anzunähern. Die Rede von der Gottesebenenbildlichkeit des Menschen ist hier sehr wörtlich verstanden. Zwischen dem sinnlichen Licht und dem wahren Licht besteht eine Verbindung; sich dem Licht der Sonne auszusetzen, bedeutet dann schon eine erste Annäherung an Gott.

Siegel des Lichtes (φωτεινογραφεῖσθαι)

»Er spürte seinen Körper und das Innere seines Körpers, als wäre es ein Tropfen blutroten Waxes, in den sich ein Siegel eindrückte. Dort in mir, dachte er, schreibt Gott durch das Licht sich ein, *phôteinographeistai*, »photographiert« sich. Und es ist dort, dachte er zugleich, daß *ich ihn sehe*. [...] In diesem Moment schien ihm unter der Gewalt des Lichtes Rauch aus seinem Körper auszuströmen, weil er von diesem Licht »photographiert« war, das Siegel des Lichts sich in

8. Didi-Huberman: *Der Erfinder* (wie Anm. 1), S. 57.

9. Ebenda.

10. Ebenda, S. 58.

11. Ebenda, S. 57.

seinem Inneren eingedrückt hatte, und *er selbst das Licht wurde*, das er von Angesicht zu Angesicht geschaut hatte.«¹²

In der schon zitierten Textpassage aus den Texten des Philotheos ist davon die Rede, dass die Seele »von Natur aus bestimmt« sei, »die Züge und den lichterfüllten Eindruck Jesu Christi zu empfangen«.¹³ In der französischen Übersetzung ist von »s’empreindre et de se photographier« die Rede.¹⁴ Im griechischen Original wird dort von »τυποῦσθαι« (*typousthai*) gesprochen. »τυπόω« (*typōō*) heißt »bilden, gestalten, formen«, das Passiv »einen Eindruck empfangen«, das Medium somit »sich einprägen«. Das zugehörige Substantiv »τύπος« (*typos*) bedeutet »Abdruck, Bildwerk, Gepräge, Umriss, Vorbild«. Die Vorstellung eines Siegels, das sich in Siegelack einprägt, liegt nahe. Prägt sich das Siegel im Inneren eines Menschen ein, so ist es zwar kein Siegelack, aber rot, blutrot ist dieses Innere, blutrot (auf französisch *sanglant*) wie der Siegelack. Ein bleibendes Zeichen im Inneren, dauerhaft wie ein Siegel; wer dies erfährt, ist bezeichnet, geprägt mit dem Zeichen Gottes.

Das Wort φωτεινογραφεῖσθαι (*phōteinographeisthai*) ist gebildet aus den beiden Bestandteilen φῶς (*phōs*, Licht), bzw. φωτεινός (*phōteinos*, licht, hell) und γραφεῖσθαι (*grapeisthai*, sich einschreiben), es ist grammatikalisch ein Medium¹⁵ und bedeutet demnach wörtlich »sich einschreiben mit Licht« oder »sich lichtvoll einschreiben«.

Wie in diesem Zitat deutlich wird, gehören Gotteserkenntnis und Verähnlichung an Gott zusammen; das Licht sehen und Licht werden sind eins. »All das folgt einem sehr alten Glauben, der lehrt, daß nur das Gleichartige ein Gleichartiges wirklich sieht, wirklich liebt und erkennt.«¹⁶

Die Erkenntnis des Gleichen durch das Gleiche hat eine lange Tradition und spielt insbesondere im neuplatonischen Milieu eine

12. Ebenda, S. 60. Vgl. Ders.: *Celui* (wie Anm. 1), S. 54: »Il ressentait son corps et l’intérieur de son corps semblables à une flaque sanglante que vient frapper un sceau.«

13. *Kleine Philokalie* (wie Anm. 6), X, § 23.

14. Lemaître: *Contemplation* (wie Anm. 7), S. 1854.

15. Das Griechische kennt neben Aktiv und Passiv noch das *Genus Verbi* »Medium«, das eine unmittelbare Beteiligung des Subjekts zum Ausdruck bringt. Im Deutschen ist es häufig reflexiv zu übersetzen.

16. Didi-Huberman: *Der Erfinder* (wie Anm. 1), S. 61.

zentrale Rolle.¹⁷ Die bekannteste Formulierung – vielen vielleicht durch Goethe bekannt – steht bei Plotin:

»Man muß nämlich das Sehende dem Gesehenen verwandt und ähnlich machen, wenn man sich auf die Schau richtet; kein Auge könnte je die Sonne sehen, wäre es nicht sonnenhaft; so sieht auch keine Seele das Schöne, welche nicht schön geworden ist. Es werde also einer zuerst ganz gottähnlich und ganz schön, wer Gott und das Schöne schauen will.«¹⁸

Folgt man diesem alten Glauben, so kann nur der das Licht sehen, der dem Licht gleichartig ist. In schönster Erzählkunst spricht der Erzähler der Geschichte vom »Erfinder« hier den Leser direkt an:

»Du weißt das Licht nicht zu sehen, weil du selbst nicht aus Licht bist. Aber wenn eines Tages das Licht dich im Innersten trifft, dich »photographiert«, so daß du es sehen kannst, dann wisse, daß du selbst das Element und der Gegenstand deines Blicks geworden bist, wisse, daß du das Licht geworden bist, in das du schaust.«¹⁹

17. Zum Prinzip des Gleichen in der Vorsokratik bei Parmenides, Empedokles, Anaxagoras u.a. vgl. C.W. Müller: *Gleiches zu Gleichem. Ein Prinzip frühgriechischen Denkens*, Wiesbaden 1965. Auch bei Aristoteles findet sich diese Idee, vgl. *Nikomachische Ethik*, griechisch-deutsch, übers. von O. Gigon, neu hrsg. von R. Nickel, Düsseldorf/Zürich 2001, 1139 a 10.

18. Plotin: »Das Schöne«, in: *Plotins Schriften*, griechisch-deutsch, übers. von Richard Harder, Bd. I, Hamburg, 1956, I, 6, (1), 9, 29–34. Dieses Zitat von Plotin ist insbesondere durch Goethe bekannt: »Hierbei erinnern wir uns der alten ionischen Schule, welche mit so großer Bedeutsamkeit immer wiederholte, nur von Gleichem werde Gleiches erkannt, wie auch der Worte eines alten Mystikers, die wir in deutschen Reimen folgendermaßen ausdrücken möchten:

Wär nicht das Auge sonnenhaft,/Wie könnten wir das Licht erblicken?

Lebt nicht in uns des Gottes eigne Kraft,/Wie könnt uns Göttliches entzücken?«,

in: Johann Wolfgang von Goethe: »Entwurf einer Farbenlehre«, in: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Bd. XIII, Hamburg 1955, S. 322–523, hier S. 324; vgl. Ders.: »Die weltanschaulichen Gedichte«, in: Ebenda, Bd. I, Hamburg 1948, S. 367:

»Wär nicht das Auge sonnenhaft,/Die Sonne könnt' es nie erblicken;

Läg nicht in uns des Gottes eigne Kraft,/Wie könnt' uns Göttliches entzücken?«

19. Didi-Huberman: *Der Erfinder* (wie Anm. 1), S. 61. Vgl. Ders.: *Celui* (wie Anm. 1), S. 54: »[A]lors sache que tu es devenu l'élément et l'objet de ta vision, sache que tu es devenu la lumière que tu contemple.«

Wer das Licht sehen will, muss dem Licht gleichartig werden.²⁰ Dies kann er nicht von sich aus, er muss warten, bis sich das Licht ihm einschreibt (fotografiert) und ihn somit lichtähnlich macht. Die Fotografie durch das Licht transformiert denjenigen, dem sie widerfährt, sie macht ihn zu Licht. Dann kann er erkennen, was er zugleich selbst geworden ist. Eins sind Sehen, Gesehen-Werden und das Licht, Medium des Sehens. So wird derjenige, der schaut, zu dem, worin er schaut und zu dem, was er schaut oder betrachtet (*contemple*). Didi-Huberman nennt dies eine »Askese des Sehens«:

»Es war die Anrufung einer Askese des Sehens, in der endlich die paradoxe Äquivalenz von Sehen und Gesehen-Werden, das Verströmen des sehenden Wesens im Moment des Sehens und die wechselseitige Verkörperung des Lichts im Auge und des Auges im Licht erwachsen konnten.«²¹

Das Licht sei uns, schreibt Didi-Huberman, »incandescence et nuée« – wörtlich »Glühen, Weißglut« und »dichte Wolke«. Das letztere Moment, das die deutsche Übersetzung unterschlägt, ist bedeutsam. Denn beide Momente – Glühen und Wolke – stellen etwas dar, was die Sicht unmöglich macht, was blendet und zum Nicht-Sehen führt. In hesychastischer Tradition wurde hier an die »lichte Wolke« gedacht, die die Jünger bei der Verklärung sehen (Mathäus 17, 5).²² Sehen wird hier in seiner größten Steigerung, wenn es Sehen des höchsten Gegenstandes, des Lichtes nämlich, ist, zu Nicht-Sehen, weil das Licht eine solche Kraft hat, dass es blind macht.

Bilder und Licht

Das Licht, das hier ersehnt wird, ist das »unermeßliche, formlose Licht«.²³ Es ist »Grundvoraussetzung aller Bilder«, und doch zugleich auch »ihre Negation«.²⁴

20. Vgl. Plotin: *Das Schöne* (wie Anm. 18), I, 6 [1], 9, 19: »[S]ondern bist ganz und gar reines, wahres Licht.«

21. Didi-Huberman: *Der Erfinder* (wie Anm. 1), S. 61.

22. Zur Verbindung von Licht und Wolke vgl. Lemaître: *Contemplation* (wie Anm. 7), S. 1851: »[C]ette nuée est elle-même sans forme (ἄμορφος), ni figure (ἀσχήματος), luciforme, pleine de la gloire de Dieu; [...] La »nuée« vue par Syméon n'est pas la nuée mosaïque, mais la gloire du Thabor.«

23. Didi-Huberman: *Der Erfinder* (wie Anm. 1), S. 60. Vgl. Ders.: *Celui* (wie Anm. 1), S. 53: »[L]a lumière sans mesure et sans forme.«

24. Ders.: *Der Erfinder* (wie Anm. 1), S. 61.

Das Licht ist zum einen mit den Bildern in einer Ursprungsbeziehung verknüpft und zum anderen doch ganz jenseits der Bilder. Es ist der Ursprung, von dem das ganze Seiende abhängt – in neuplatonischer Tradition ist die ganze Welt Abbild des Einen. Insofern gibt es eine Verbindung zwischen den Bildern und dem, wovon sie Bild sind. Zum anderen ist dieser Ursprung aber unerreichbar und jenseits, so dass er allem Seienden entgegengesetzt erscheint.

»Negation« der Bilder ist das Licht, wenn sich in ihm alle Bilder auflösen, alle Nebel vergehen, um dem Licht Raum zu geben. Zum anderen ist das Licht selbst auch Bild, es ist »l'image dépeuplée, l'image nue«²⁵, das »entvölkerte«, das »nackte Bild«. Das hier verwandte Adjektiv »dépeuplé«, entvölkert, leer, ist auffällig. Philotheos wird von Didi-Huberman nämlich nicht nur als »Bilderjäger«, sondern auch als »Entvölkerer der Bilder«, ein »dépeupleur d'images«²⁶ vorgestellt.²⁷

Was aber genau tut ein *dépeupleur* – ein »Entvölkerer« der Bilder? Zerstört er die Bilder, reinigt, leert er den Geist von den Bildern? Oder reinigt und entvölkert er die Bilder selbst? Aber wovon? Was wären »entvölkerte Bilder«? Didi-Hubermans Antwort auf diese Frage ist das Licht, es ist »l'image dépeuplée«.²⁸ Da die deutsche Übersetzung hier von einem leeren Bild spricht, geht der Zusammenhang zwischen der Bilderjagd und der Lichtwerdung verloren. Bilder müssen also entvölkert werden, gereinigt von ihrem Nebel, ihren Fantasien und Träumen, bis sie letztlich nur noch Licht sind. Dies ist möglich »in jenem

25. Ders.: *Celui* (wie Anm. 1), S. 53.

26. Ebenda. In der deutschen Übersetzung fehlt es; hier steht nur »Zerstörer der Bilder«, Didi-Huberman: *Der Erfinder* (wie Anm. 1), S. 60.

27. Das Wort *dépeupleur*, abgeleitet von dem Adjektiv *dépeuplé*, ist eine Neuschöpfung Samuel Becketts nach einer Gedichtzeile Alphonse de Lamartines: »Un seul être vous manque et tout est dépeuplé.«; vgl. H. Vestner: »Le dépeupleur«, in: *Kindlers Neues Literatur Lexikon* Bd. II, München 1990, S. 376f., hier S. 376. Becketts Prosatext *Le dépeupleur* beginnt mit dem folgenden Satz: »Séjour où des corps vont cherchant chacun son dépeupleur.« – »Eine Bleibe, wo Körper immerzu suchen, jeder seinen Entvölkerer (Verwaiser).« Samuel Beckett: *Der Verwaiser/Le dépeupleur/The Lost Ones*, Frankfurt am Main 1989, S. 7. »Eine Bleibe, wo Körper immerzu suchen, jeder seinen Verwaiser.« Da das deutsche Entvölkerer dem französischen *dépeupleur*, das sich von *dépeuplé*, entvölkert, ableitet, eher entspricht und im Kontext dieses Textes passender ist, wird hier Entvölkerer übersetzt.

28. Didi-Huberman: *Celui* (wie Anm. 1), S. 53.

Moment ohne Schatten, in dem alle Träume zerschmelzen und verdampfen«.²⁹

Es ist »das ›formlose, gestaltlose‹ (*amorphos*, *aschêmatistos*) Licht«³⁰, gereinigt also von allen Formen und Gestalten, die alle Bilder kennzeichnen, rein und leer. Eine Hommage an dieses Licht sind die Zeilen aus Philotheos' Schrift in der *Philokalie*, die Didi-Huberman gegen Ende seines Textes zitiert.

»Es lässt sich mit einem Lichte vergleichen, das plötzlich hell aufleuchtet, sowie man den dichten, bergenden Vorhang weggezogen hat. [...] Wer dieses Licht gekostet hat, versteht mich. Dieses einmal gekostete Licht foltert von nun an die Seele in immer stärkerem Maße mit einem eigentlichen Hunger: die Seele ißt, ohne jemals satt zu werden; je mehr sie ißt, um so größer wird ihr Hunger. Dieses Licht, das den Geist anzieht wie die Sonne das Auge, dieses Licht, das in seinem Wesen unerklärlich ist und sich dennoch erklärt, nicht durch Worte, sondern durch die Erfahrung dessen, der es kostet oder der, besser gesagt, durch das Licht verwundet wird – dieses Licht auferlegt mir Schweigen ...«³¹

Die mystische Erfahrung im Licht in Worten genau wiederzugeben ist unmöglich, und so ringt Philotheos um Worte, wo er mit Worten wie Kosten, Hunger, Folter und Verwundung das anzudeuten versucht, was er erfahren hat, diese Mischung von Genuss und Schmerz, die er empfand. Bei dieser mystischen Erfahrung handelt es sich um etwas, das sich der sprachlichen Darstellung entzieht und das nur andeutungsweise dem verständlich gemacht werden kann, der es selbst erfahren hat, oder, könnte man vielleicht hinzufügen, in geringerem Maße auch dem, der bereit ist, seine Einbildungskraft spielen zu lassen.

Letzteres versucht Didi-Huberman, indem er aus dem, was er über Philotheos weiß, eine Geschichte komponiert, indem er die einzelnen Elemente, Praktiken und Textpassagen, so zusammenfügt, dass sie ein Gesamtbild ergeben; er erzählt sein Leben als eine Entwicklung, die auf das Ereignis der Erleuchtung hin ausgerichtet ist. Wer den mühseligen Weg nicht berücksichtigt, den Philotheos geht, kann die Bedeutung der Erfahrung nicht ermessen. Deshalb genügt ein diskursiver

29. Didi-Huberman: *Der Erfinder* (wie Anm. 1), S. 60.

30. Ebenda, S. 61. Vgl. Ders.: *Celui* (wie Anm. 1), S. 54: »[L]a lumière ›sans forme ni figure‹ (*amorphos*, *aschêmatistos*).« Zu den beiden griechischen Ausdrücken vgl. Lemaître: *Contemplation* (wie Anm. 7), S. 1851: »[C]ette nuée est elle-même sans forme (*ἀμορφος*), ni figure (*ἀσχήματος*), luciforme, pleine de la gloire de Dieu.«

31. *Kleine Philokalie* (wie Anm. 7), Kap. X, § 24.

Text zur Lichtmetaphysik nicht, es bedarf einer Geschichte, die die Mühsal dieses langen Strebens zusammen mit dem Ereignis der Erleuchtung erzählt.

Fotografie

Wer die Überschrift *Der Erfinder des Wortes »photographieren«* liest, meint zu wissen, um wen es in diesem Text gehen wird, nämlich um den, der irgendwann im 19. Jahrhundert die neuentwickelte Technik der Bildherstellung mit einem neuen Wort bezeichnete.³² Dieser Mensch aber ist nicht gemeint. Schon der erste Satz des Textes versetzt uns nicht in ein Fotolabor, sondern in die Hitze des Sinai. Es gab dieses Wort schon, schon etwa 1000 Jahre bevor die Technik der Fotografie erfunden wurde. Es gab dieses Wort, aber nicht die Sache, die es heute bezeichnet. Der Leser ist verunsichert und er bleibt es während des ganzen Textes, da er immer weiter in die Wüste und das Denken des Philotheos hineingeführt und zugleich immer wieder daran erinnert wird, dass es um den »Erfinder des Wortes »photographieren« geht.

Zum Moment der »Erfindung«³³ des Wortes »photographieren« wird in Didi-Hubermans Text die mystische Erfahrung des Philotheos im Licht. Didi-Huberman wählt für diese Erfahrung, die in Worte nicht vollends zu fassen ist, einen Ausdruck, der beim Philotheos der *Philokalie* selbst keinen sehr prominenten Platz einnimmt. Im Sprachhorizont des heutigen Lesers hat er aber eine prägnante Stellung. Die gängige, uns vertraute Bedeutung des Wortes »photographieren« scheint mit der mystischen Fotografie dieses Textes nichts zu tun zu haben. Reproduzierbare Bilder stehen gegen eine »nicht-reproduzierbare« Erfahrung. Philotheos' Bilderjagd, seine Ablehnung aller störenden Gedanken und Bilder, seine Konzentration auf das Licht allein stehen der Bildervielfalt der modernen Fotografie entgegen.

Aber die moderne Bezeichnung macht die mystische Erfahrung auf seltsame Weise anschaulich: das Einschreiben des Lichtes, das man sich auf einem Film vorstellen kann, wird übertragen auf die

32. Genauer gesagt müsste es um einen Gelehrten namens Herschel gehen, der in einem Vortrag im Jahre 1839 zuerst das Wort »photography« verwandte für die neu entwickelte Technik, Bilder herzustellen; vgl. »Photography«, in: *The Oxford English Dictionary*, Bd. 7, Oxford 1961, S. 796; vgl. »Photographie«, in: *Duden. Das Herkunftswörterbuch*, Bd. 7, Mannheim 1989, S. 528.

33. In Anm. 7 von Didi-Hubermans Text ist von der »Erfindung« (in Anführungszeichen!) die Rede.

Seele des Menschen. Was diese mystische Erfahrung bedeuten könnte, steht dem Leser plötzlich bildlich vor Augen.

Didi-Huberman öffnet, indem er auf das übliche theologische Vokabular verzichtet, einen neuen Zugang zur Lichtmystik und -metaphysik, zu einer Denkweise, deren Sinn festzustehen schien. Die spezifisch christliche Bedeutung des Ortes und des Lichts sind zwar in *Der Erfinder* präsent, sie bleiben jedoch unausgesprochen oder werden nur angedeutet. Auf diese Weise entsteht ein Text, der einem Leser, der die historischen Hintergründe nicht kennt, einen freien Zugang eröffnet und zugleich dem, der diese Hintergründe kennt, eine heutige Wahrnehmung dieser Tradition ermöglicht.

Jedoch enthält dieser Text mehr als einen neuen Blick auf eine alte Tradition. So wie man diesen Text als hermeneutische Annäherung an die Tradition lesen kann, so kann man ihn auch lesen als einen Beitrag zur modernen Bildtheorie, genauer: zur Theorie der Fotografie. Der Text *Celui qui inventa le verbe »photographier«* ist zuerst 1990 in einer Zeitschrift für Fotografie erschienen, der Zeitschrift *Antigone. Revue littéraire de photographie*, im Jahre 2000 dann in deutscher Übersetzung unter dem Titel *Jener, der das Verb »fotografieren«* erfand im von Hubertus von Amelunxen herausgegebenen IV. Band des Sammelwerks *Theorie der Photographie. Der Erfinder* liefert, wie diese Publikationskontexte zu verstehen geben, Ideen für eine Theorie der Fotografie, er informiert nicht nur über die Herkunft dieses Wortes, sondern reflektiert, was Fotografie ist, wie sie entsteht, was ihr Ziel sein könnte und was ihr Verhältnis zum Licht. Sofern die Fotografie nur die Herstellung von reproduzierbaren Bildern mit Hilfe des Lichts ist, tritt ihr als kritischer Gegenpol die »nicht-reproduzierbare Erfahrung« des Philotheos gegenüber, der gegen alle Bilder, Fantasien und ablenkenden Gedanken kämpft und der nur nach der Auflösung aller Bilder im Licht strebt. Dass es aber auch eine andere Fotografie gibt und dass diese Fotografie Didi-Hubermans Interesse weckt, zeigt sich z.B. in seinem Artikel »Superstition«.³⁴ Dort wird eine Fotografie betrachtet, die auf der rechten Seite statt einer dritten Person einen Lichtfleck zeigt, etwas, »das Licht ist und doch kein Licht. Etwas, das strahlt und doch nichts erhellt«.³⁵ Dort, wo der Fotograf das Negativ geschwärzt hat, erscheint in der Fotografie Licht. Statt zu erhellen, zerstört das Licht die Form, vielleicht das Bild eines Kindes, das der Fotograf hier auslöschte. In einer solchen Fotografie ist der technische Gebrauch des Lichtes an eine Grenze getrieben, da das Licht nicht mehr der

34. Georges Didi-Huberman: »Superstition«, in: Ders.: *Phasmes* (wie Anm. 1), S. 64-71.

35. Ebenda, S. 67f.

Bildherstellung, sondern der Auflösung des Bildes dient.³⁶ Licht und Bild geraten in einen Gegensatz, wie ihn in höchster Form der Erfinder des Wortes »photographieren« kennt.

Methode

In diesem einen Wort »photographieren« stoßen Vergangenheit und Gegenwart aufeinander. Wie bei einer Metapher verursacht das Zusammentreffen zweier verwandter und doch gegensätzlicher Bedeutungen einen Schock. Hier treffen jedoch nicht zwei Worte mit ihren Bedeutungen aufeinander, sondern ein Wort wird plötzlich zum Treffpunkt zweier Bereiche. Während der eine, nämlich das technische Medium der Fotografie, dem heutigen Leser vertraut ist, muss die zweite Bedeutung erst in der Geschichte erarbeitet werden. Vor dem Hintergrund der vertrauten Bedeutung entwickelt Didi-Huberman Schritt für Schritt den zweiten Aspekt, nämlich die mystische Erfahrung des Philotheos im Licht. Aus dieser Zusammenstellung zweier unvereinbarer Bereiche ergibt sich für den Leser ein unerwarteter Sinn. Die mystische Erfahrung erscheint im Licht dessen, was wir heute von der Fotografie wissen, und die Vorgehensweise der Fotografie tritt in einen unvermuteten Bezug zu jenem alten Umgang mit dem Licht.

In seinem Buch *Vor einem Bild* reflektiert Didi-Huberman diese Herangehensweise, er spricht von der

»Fruchtbarkeit eines Zusammentreffens, durch die das Sehen der Vergangenheit mit den Augen der Gegenwart uns helfen würde, eine Schwierigkeit zu überwinden und wörtlich in einen neuen, bis dahin unbemerkten Aspekt der Vergangenheit einzutauchen, [...] den der neue Blick, nicht der naive oder unschuldige Blick, plötzlich enthüllt hätte.«³⁷

36. Dieses Moment der Fotografie scheint hingegen Roland Barthes in *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main 1985, kaum zu interessieren. In Bezug auf das Foto der Königin Victoria verliert er kein Wort über jenen Lichtschein hinter den Personen (S. 67); auf das Licht geht er nur ein, sofern eine Verbindung zum Referenten besteht, der es aussandte (S. 90f.).

37. »[L]a fécondité d'une rencontre par laquelle voir le passé avec les yeux du présent nous aiderait à franchir un cap, et à littéralement plonger dans un nouvel aspect du passé, jusque-là inaperçu, [...] et que le regard neuf, je ne dis pas naïf ou vierge, d'un coup aurait dévoilé.« Georges Didi-Huberman: *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris 1990, S. 50f. (Übersetzung W.-M.S.); vgl. Ders.: *Vor einem Bild*, München/Wien 2000, S. 48.

Manchmal kann erst der spätere Blick etwas hervortreten lassen, was damals so nicht sichtbar sein konnte. Ein neuer Blick, kein unschuldiger, kann aus seinem besonderen Blickwinkel etwas hervortreten lassen, was andere Blicke übersehen mussten. So springt das Wort »photographieren« gerade dem heutigen Leser ins Auge, da er durch das heutige Verständnis von Fotografie geprägt ist. Gerade dieser neue Blick erlaubt jedoch eine neue, intensive Sicht auf die alte Lichtmystik.

Wer so klar und eindeutig die Ansicht vertritt, dass gerade ein »neuer Blick« auf die historischen Gegenstände zu werfen ist, setzt sich natürlich dem Vorwurf des Anachronismus aus. Mit dieser Frage befasst sich Didi-Huberman u.a. in *Devant le temps*. Anachronismen, die jeder Geschichtsschreibung innewohnen³⁸, meidet er nicht, er lässt sie vielmehr fruchtbar werden. Dass es sich dabei um ein riskantes Mittel handelt, ist ihm vollkommen bewusst, wenn er den Anachronismus als »wirkliches *Pharmakon* der Geschichte« bezeichnet, als etwas, das bisweilen und in richtigen Dosen angewendet Heilmittel, bisweilen aber auch Gift sein könne.³⁹

Fragt man sich, welches Verständnis von Philosophie, von Erkenntnis und Wahrheit dieser Vorgehensweise zugrunde liegt, so ist deutlich, dass es sich hier kaum um Aussagenwahrheit handeln kann. Zusammenhänge, wie Didi-Huberman sie hier vorstellt, sind an vielen Stellen dem »Risiko des Nicht-Nachweisbaren« ausgesetzt.⁴⁰ Wenn aber die Argumentation nicht an allen Stellen abgesichert werden kann, stellt sich die Frage, wie der Wert einer solchen Untersuchung zu beurteilen ist. An diesen Punkten könnte es die Evidenz sein, die zum Wahrheitskriterium wird.

Das lateinische *evidentia* ist Ciceros »Übersetzung und Nachbildung des griechischen [...] ἐνάργεια«⁴¹, die in der Stoa und im Epikureismus eine wichtige Rolle spielte.⁴² Das griechische *enargeia*, das

38. Vgl. Georges Didi-Huberman: *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris 2000, S. 13ff., S. 28ff., pass.

39. Ebenda, S. 32: »[O]n cherchera à distinguer dans l'anachronisme – véritable *pharmakon* de l'histoire – ce qui est bon et ce qui est mauvais: l'anachronisme-poison contre quoi se protéger et l'anachronisme-remède à prescrire, moyennant quelques précautions d'usage et quelques limitations de dosage.«

40. Didi-Huberman: *Vor einem Bild* (wie Anm. 37), S. 28.

41. W. Halbfass, K. Held: »Evidenz«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, begründet von J. Ritter, Darmstadt 1971ff., Bd. II, S. 829-834, hier S. 829.

42. Vgl. J. Mittelstraß: »Evidenz«, in: *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, hrsg. von J. Mittelstraß, Bd. I, Mannheim/Wien/Zürich 1980,

vorwiegend in Rhetorik und Philosophie verwandt wurde, bedeutet Klarheit, Deutlichkeit. Konnotationen dieses Ausdrucks wie Glanz, Schimmer, Silber⁴³ zeigen, dass die *enargeia* das ist, was einleuchtet. Die Evidenz leuchtet ein, sie ist »eine Einsicht ohne methodische Vermittlungen«.⁴⁴ Ihr Gegensatz ist »der Begriff der *diskursiven* bzw. begrifflichen, d.h. der methodisch (durch Beweis, Erklärung etc.) fortschreitenden Erkenntnis«.⁴⁵ Es handelt sich bei der Evidenz immer um ein Ereignis, das ein subjektives Moment enthält, einmalig ist und somit nicht allgemeingültig beweisbar. Zugleich ist es aber auch unwiderlegbar, und dies macht seine Stärke aus. In *Devant l'image* jedoch spricht Didi-Huberman von der »évidence obscure«⁴⁶ des Bildes, zu der er in seiner Analyse immer wieder zurückkehrt. Eine dunkle Evidenz ist ein Paradox. Übernimmt man diese Konnotation des Begriffs für das Verständnis von Evidenz in Didi-Hubermans Texten, erhält man eine Form von Evidenz, die um ihren prekären Charakter weiß.

Am Schluss eines Textes von Didi-Huberman hat man zumeist den Eindruck, viel mehr zu wissen, und dennoch ist der Gegenstand ein weitaus größeres Rätsel geworden. »Mindert oder steigert Erkenntnis das Staunen? So kann die Schlüsselfrage für die Unterscheidung zweier epistemologischer Modelle lauten.«⁴⁷ In der einen Tradition bildet das Staunen ausschließlich den Anfangspunkt der Erkenntnisbemühung, deren Ziel die *athaumasia*, die Staunenslosigkeit ist. Neben dieser aristotelisch geprägten Tradition lässt sich jedoch eine andere, platonische Tradition ausmachen.⁴⁸ In dieser Tradition ist nicht die Staunenslosigkeit Ziel des Erkenntnisstrebens, sondern die »Steigerung des Staunens«.⁴⁹ Das Staunen ist hier nicht nur Impuls

S. 609f., hier S. 609; Th. Schirren: »enargeia«, in: *Wörterbuch der antiken Philosophie*, hrsg. von Chr. Horn und Chr. Rapp, München 2001, S. 131f.

43. Vgl. ebenda, S. 131.

44. Mittelstraß: *Evidenz* (wie Anm. 42), S. 609; vgl. F. Gil: *Traité de l'évidence*, Grenoble 1993, S. 7.

45. Mittelstraß: *Evidenz* (wie Anm. 42), S. 609.

46. Didi-Huberman: *Devant l'image* (wie Anm. 37), S. 9, vgl. S. 26.

47. S. Matuschek: *Über das Staunen. Eine ideengeschichtliche Analyse*, Tübingen 1991, S. 22.

48. In der platonischen Tradition stehen auch Plotin und einige mittelalterliche Theologen, während ein anderer Teil der aristotelischen Überwindung des Staunens zuneigte. Vgl. ebenda, S. 46ff. und S. 58ff.

49. Ebenda, S. 20. Es handelt sich bei Platon um den »Zustand dessen, der am Gipfel philosophischer Einsicht die Ideen zu schauen vermag«, vgl. ebenda, S. 20f. Vgl. Platon: *Phaidros* 250a, in: Ders.: *Werke*, übers. von Fr. Schleiermacher, Bd. 5, Darmstadt 1990.

zur Philosophie wie in der aristotelischen Tradition, es wird nicht durch die Erkenntnis aufgelöst. Das Wissen steigert vielmehr das Staunen. Mehr zu wissen und noch überraschter und faszinierter vor dem Gegenstand zu stehen, kennzeichnet diese Erkenntnisform. Didi-Huberman wird man wohl dieser platonischen Tradition zuordnen. Obwohl man in seinen Texte zahlreiche Erkenntnisse gewinnt, so hat man doch zum Schluss eines seiner Texte nie den Eindruck, man sei dieses Gegenstandes nun habhaft geworden. Vielmehr erscheint er als ein noch größeres Rätsel, und das Staunen ist größer als zuvor.

Menschen-Bilder.

Zum Vergleich einer Spezies mit sich selbst¹

JÖRN AHRENS

I.

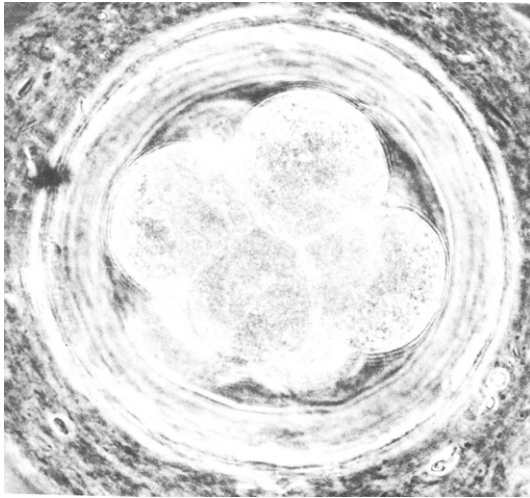
Die humanwissenschaftliche Debatte um die modernen Biowissenschaften war in den letzten Jahren maßgeblich geprägt durch eine ebenso konträre wie diffuse Diskussion um so genannte Embryonen – so genannte Embryonen, weil sie sich vom landläufigen Verständnis des Embryos genuin unterscheiden. Im Allgemeinen wird mit dem Embryo die noch junge Leibesfrucht im Uterus der Schwangeren assoziiert, die sich später zum Fetus entwickelt, der bereits humane Züge aufweist. Bezogen auf biowissenschaftliche, vor allem auch bioethische Fragestellungen sind mit dem Begriff »Embryo« jedoch mehrzellige Gebilde im Stadium zwischen Befruchtung und der Einnistung in den Uterus gemeint. Bei ihnen setzt sowohl die breit diskutierte Stammzellforschung an als auch die Präimplantationsdiagnostik (PID) oder Klonierungsszenarien. Das im Juni 2002 verabschiedete Stammzellgesetz (StZG) wiederum erklärt, anknüpfend an diese Definitionspraxis, in § 1 zu seinem Zweck, »die Menschenwürde und das Recht auf Leben zu achten und zu schützen«.² Mit der hier verhandelten Menschen-

1. Ich danke der *Deutschen Forschungsgemeinschaft* für ihre Unterstützung meiner Arbeit.

2. Das StZG stellt eine Ergänzung des im Dezember 1991 in Kraft getretenen Embryonenschutzgesetzes dar (ESchG). Dort wird der auch im StZG wirksame Rechtsbegriff des Embryos erstmalig zugrunde gelegt (§ 8 Abs. 1): »Als Embryo im Sinne des Gesetzes gilt bereits die befruchtete, entwicklungsfähige menschliche Eizelle vom Zeitpunkt der Kernverschmelzung an, ferner jede einem Embryo entnommene totipotente Zelle, die sich bei Vorliegen der dafür erforderlichen weiteren Voraussetzungen zu teilen und zu einem Individuum zu entwickeln ver-

würde ist keine andere als die des Embryos gemeint. Als Embryo im Sinne des Gesetzes gilt »jede menschliche totipotente Zelle, die sich bei Vorliegen der dafür erforderlichen weiteren Voraussetzungen zu teilen und zu einem Individuum zu entwickeln vermag«.³ (Abb. 1) Der solchermaßen unter Grundrechtsschutz stehende »Embryo« darf als in die menschliche Gemeinschaft aufgenommen gelten. Aus medizinischer Sicht allerdings handelt es sich in diesem Stadium noch gar nicht um Embryonen. Der »Embryo« bezeichnet also eine begrifflich wie als Phänomen unscharfe, sogar diffuse Entität. Um eine eindeutige Bezeichnung des Gegenstandes zu erreichen und außerdem Abstand von der jeweils normativen Dimension des Begriffs »Embryo« zu gewinnen, möchte ich im Folgenden stattdessen den Begriff frühembryonale Lebensform verwenden.

Abbildung 1: Frühembryonale Lebensform (Mehrzeller)



mag.« Allerdings ist das ESchG mittlerweile gewissermaßen technisch veraltet; auf Problemlagen wie die Stammzellforschung greift es gar nicht zu, auf solche wie die Präimplantationsdiagnostik nur bedingt. Das macht entweder seine beständige Modifikation nötig oder erfordert die Verabschiedung von Ergänzungsgesetzen wie dem StZG, das seinerzeit deshalb auch ausdrücklich als Übergangsgesetz deklariert wurde. Bzgl. des Embryos heißt es dort, als ein solcher gelte »bereits jede menschliche totipotente Zelle, die sich bei Vorliegen der dafür erforderlichen weiteren Voraussetzungen zu teilen und zu einem Individuum zu entwickeln vermag.« § 3 Abs. 4.

3. StZG: § 3, Abs. 4.

Schon mit der Wahl dieses Terminus sollte deutlich werden, dass ein zentrales Problem der in diesem Aufsatz analysierten Debatte in der Verknüpfung von Begriffen und Entitäten liegt, die nicht notwendig deckungsgleich sind. Zwischen dem menschlichen Embryo im frühembryonalen Stadium und dem kulturalanthropologisch identifizierbaren Menschen eine klare Konstante herzustellen und diese in ethischer und politischer Absicht als Argument einzusetzen, mag zunächst unmittelbar einleuchtend erscheinen, ist aber sowohl anthropologisch als auch historisch keineswegs selbstverständlich. Der folgende Aufsatz handelt von den kulturellen Verfahren des Analogisierens und Identifizierens in Hinblick auf die anthropologische Zuordnung frühembryonaler Lebensformen, wobei sein Interesse sich primär auf die verbleibenden Lücken und Differenzen in den in Anschlag gebrachten Definitionen des Menschen richtet. Bei der Analogisierung von »Mensch« und frühembryonaler Lebensform handelt es sich, so gesehen, um einen Vergleich von »Äpfeln und Birnen«.

Die Aufnahme frühembryonaler Lebensformen in den Kontext des Grundrechtsschutzes versteht sich nicht von selbst. Erst der gemeinsame Zugriff von Legislative, Jurisprudenz und Ethik etikettiert jene Entitäten aus dem Zwischenreich von Mensch und Nicht-Mensch als »Embryonen«; mit dem Effekt, dass sie sich signifikant verwandeln. Aus lebendigen Dingen, die sich im Prozess einer kontinuierlichen Entwicklung erst zum menschlichen Embryo und Fetus, dann zum Menschen befinden, werden Personen, ausgestattet mit den Insignien von Rechtsschutz und menschlicher Würde. Ein solches Verwandlungsgeschehen verweist auf zweierlei: zunächst auf die äußerst arbiträre Liminalität des Menschen, obwohl eine solche offenbar zur Definition des Menschen gehört; sodann darauf, dass das ethische Argument einer unzulässigen Auflösung der Grenzen des Menschen (oder des Menschlichen) mindestens problematisch ist. Dieses Verwandlungsgeschehen möchte ich nachfolgend illustrieren. Dabei stütze ich mich vorrangig auf die Plenardebatte des Deutschen Bundestages vom 31. Mai 2001, gehalten anlässlich der Einsetzung der Enquete-Kommission *Recht und Ethik der modernen Medizin*. Ergänzend werde ich auf später entstandene Unterlagen der Kommission sowie auf die juristische Diskussion zum Thema zurückgreifen.

In einem der ersten Redebeiträge der Bundestagsdebatte heißt es: »Der Embryo ist menschliches Leben und nichts anderes. Es gilt, dieses menschliche Leben zu schützen und seine menschliche Würde zu wahren.«⁴ Die Rednerin eröffnet eine begriffliche Assoziationskette,

4. Deutscher Bundestag: *Plenarprotokoll 14/173*, Stenographischer Bericht, 173. Sitzung, Berlin, Donnerstag, den 31. Mai 2001, Maria Böhmer (CDU/

an deren Beginn der Embryo steht, der als »menschliches Leben« angeschrieben wird, welches wiederum Würde, also ethische Dignität, genieße. Auffällig an dieser Aufreihung ist die Leerstelle im Zentrum. Denn vom »Menschen« ist nicht die Rede, lediglich vom »menschlichen Leben«. Offen bleibt, ob hier eine Differenz in Anschlag gebracht werden muss, oder ob man von einer analogen Bedeutung ausgehen kann. Sofern letzteres nicht oder nicht ohne weiteres möglich ist, kommt man in die Verlegenheit, bloße Formen »menschlichen Lebens« am »Menschen« messen zu müssen. Die Biochemikerin Christine Nüsslein-Volhard hebt diesen Unterschied deshalb energisch hervor. Sie insistiert darauf, dass erst mit der Einnistung in den Uterus »das Programm zur Menschwerdung vollständig« sei. Erst mit der Geburt werde aus dem werdenden Mensch ein realer Mensch im Sinne eines »selbständigen Organismus, der atmet und nun einen eigenen unabhängigen Stoffwechsel hat. [...] Dann ist der Mensch ein Mensch. Und da sind sich wirklich alle einig.«⁵ Auch das Grundgesetz spricht vom Menschen, der Würde besitzt, nicht vom menschlichen Leben. Innerhalb der Diskussion um die Legitimität der Biowissenschaften ist der Begriff der menschlichen Würde von zentraler Bedeutung, weil er durch Art. 1(1) Grundgesetz Verfassungsrang erlangt und Rechtskraft entfaltet hat. Menschliche Würde meint daher nicht nur ein ethisches Prinzip, das philosophiegeschichtlich und kulturell diese oder jene guten Gründe für sich geltend machen kann; es handelt sich vielmehr um ein ethisches *a priori* im Verfassungsrang.

Menschliche Würde darf als der leitende Topos der deutschen Verfassung schlechthin gelten. In seiner wegweisenden Untersuchung zum Grundrechtssatz von der Menschenwürde hat der Staatsrechtler Günter Dürig hervorgehoben,

»der sittliche Anspruch auf Achtung der Menschenwürde [sei] gegenüber politischen und rechtlichen Eingriffen des Staates als eigenständig anerkannt, gleichzeitig aber auch im bisherigen individual- und sozialetischen Bereich verrechtlicht worden.«⁶

Die Menschenwürde stelle »einen absoluten, d.h. gegen alle möglichen Angreifer gerichteten Achtungsanspruch« dar. In welchem Ausmaß

CSU), <http://www.bundestag.de/bic/plenarprotokolle/pp/2001/index.htm> (17. 10.04).

5. Christine Nüsslein-Volhard: *Wann ist der Mensch ein Mensch? Embryologie und Genetik im 19. und 20. Jahrhundert*, Heidelberg 2003, S. 24.

6. Günter Dürig: »Der Grundrechtssatz von der Menschenwürde«, in: *Abhandlungen des öffentlichen Rechts* 81 (1956), 2, S. 117-156, hier S. 118.

der menschliche Embryo in den Schutzbereich des Artikels einbezogen werden muss, bleibt trotz der Feststellung des Bundesverfassungsgerichts (BVerfG), Menschenwürde komme »schon dem ungeborenen menschlichen Leben zu, nicht erst dem menschlichen Leben nach der Geburt oder bei ausgebildeter Personalität«, weiterhin umstritten.⁷ Weil diese Aussage dezidiert im Kontext der Abtreibungsdiskussion getroffen wurde, ist unklar, ob ihre Reichweite sich auch auf die in den Biowissenschaften verhandelten frühembryonalen Lebensformen erstreckt.

Im Kontext der Bioethik wird der Begriff Menschenwürde häufig im Sinne eines Metaindikators zur Feststellung rechten und unrechten Handelns genutzt. Dabei fällt vor allem die extreme Unbestimmtheit des Begriffs auf. Zwar ist dessen Verwendung ideengeschichtlich immer an Kant orientiert⁸, doch bleibt der Adressat dieser Würde, der Mensch, mehr oder weniger im Dunkeln. Was ist der Mensch? Wann beginnt und wann endet er? Diese Fragen müsste beantworten können, wer den Begriff der menschlichen Würde ins Zentrum politischer und kultureller Unterhandlungen rückt.⁹ Als Verfassungskern erhält Würde somit einen transzendenten Charakter. Diese verfassungsrechtliche Erhabenheit des Begriffes ersetzt tendenziell seine Aussagekraft. Daraus resultiert eine rekursive Besetzung der Menschenwürde, deren diskursive Autorität sich aus der Einsenkung des Begriffs in den ersten Artikel der Verfassung speist, während der Verfassungsartikel selbst scheinbar durchaus eine distinkte Würde des Menschen zu adressieren scheint.

Die Autorität des Terminus, da man von einem Konzept nur eingeschränkt sprechen kann, leitet sich aus der Kraft der Rechtsetzung ab, die das Gesetz als Grundgesetz in diesem Falle ganz praktisch besitzt. »Das Gesetz«, schreibt Jacques Derrida, »ist nämlich in dem Maße transzendent, in dem der Mensch selbst es unter Gewaltanwendung

7. BVerfGE 88, 203, II (251).

8. Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der praktischen Vernunft*, Werkausgabe Bd. VII, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main 1993, S. 158; Ders.: *Die Metaphysik der Sitten*, Werkausgabe Bd. VIII, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main 1993, S. 569: »Allein der Mensch als Person betrachtet, d.i. als Subjekt einer moralisch-praktischen Vernunft, ist über allen Preis erhaben; [...] d.i. er besitzt eine Würde [einen absoluten inneren Wert].«

9. Vgl. Robert Spaemann: *Personen. Versuche über den Unterschied zwischen ›etwas‹ und ›jemand‹*, Stuttgart 1998; sowie u.a. die Beiträge in Christian Geyer (Hg.): *Biopolitik. Die Positionen*, Frankfurt am Main 2001.

In diesem Zusammenhang kann es aufschlussreich sein, dass die Vorsitzende der Enquete-Kommission *Recht und Ethik der modernen Medizin* anlässlich der Debatte zu deren Einsetzung nachdrücklich auf einer negativen Definition des Begriffs »Menschenwürde« beharrt. Vollkommen konform mit dem BVerfG führt sie aus:

Damit knüpft sie gewissermaßen an Derridas Satz über das Gesetz an und bekräftigt noch, dass es sich bei der Perspektive auf einen zentralen rechtlichen Topos, wie den der Menschenwürde, um eine Art von Negativer Theologie handelt. Die Dignität, auch die Reichweite und

11. Deutscher Bundestag: Plenarprotokoll 14/173 (wie Anm. 4), Margot von Renesse (SPD).

Wirksamkeit von Menschenwürde, leitet sich demnach aus deren Abwesenheit als essentieller Entität ab. Wenn sie sich immer nur – und immer neu – herstellt aus den Erfahrungen der Schwachen und Geschädigten, ist es im Umkehrschluss zwingend notwendig, deren Verhältnis zur Menschenwürde zu klären. Zunächst muss entschieden werden, ob jene überhaupt ein Anrecht auf die Dimension der Menschenwürde hätten, um dann, gemessen an dieser, als Schwache, Geschädigte gelten zu können. Sofern Menschenwürde ins Spiel gebracht wird, geht es also immer um die Klärung jener Statusfrage, ob die Adressaten sich der Würde auch würdig erweisen. Sofern die Antwort darauf positiv ausfällt, sind diese Adressaten üblicherweise automatisch als Menschen etikettiert. Hingegen besitzt das bloße Leben, auch als »menschliches Leben«, gemeinhin keinen Anspruch auf diese Würde.

Allerdings hat im Kontext von Vergesellschaftungspraktiken bzw. von politischen Institutionalisierungsleistungen die Differenz von »Mensch« und »menschlichem Leben« keine sonderlich große Tradition. Deren plötzliche Betonung gehört zu den in den bioethischen (oder auch biopolitischen) Debatten eingeführten Neuerungen. Die kulturelle Identifikation und soziale Anerkennung des Menschen erfolgt in aller Regel auf der Basis einer Bildgebung des Menschen, die dem geborenen Menschen zwar entspricht, auf diesen aber nicht notwendig beschränkt sein muss.¹² Die damit einhergehende Bildgeschichte des menschlichen Embryos als realem Menschen wiederum geht mindestens bis auf mittelalterliche Darstellungen der Maria Gravid zurück.¹³ (Abb. 2)

12. Vgl. Wolfgang Schild (Hg.): *Anerkennung. Interdisziplinäre Dimensionen eines Begriffes*, Würzburg 2000; Verena Krieger: »Der Kosmos-Fötus. Neue Schwangerschaftsästhetik und die Elimination der Frau«, in: *Feministische Studien* 2/1995, S. 8-24; Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001.

13. Vgl. Gregor Martin Lechner: *Maria Gravid. Zum Schwangerschaftsmotiv in der bildenden Kunst*, München/Zürich 1981; s.a. Karl Sudhoff: *Ein Beitrag zur Geschichte der Anatomie im Mittelalter*, Studien zur Geschichte der Medizin, Leipzig 1908.

Abbildung 2: *Maria Gravida*

Diese Darstellungsform des Fetus/Embryo als fertig ausgebildetem Menschen tradiert sich weiter in den anatomischen Abbildungen des 16. bis 18. Jahrhunderts und geht schließlich in die von theologischer Seite nach Kräften unterstützte Präformationslehre ein, wonach alle Individuen einer Erbfolge der Form nach bereits im Samenkern enthalten sein sollen.¹⁴ Festgehalten werden kann zunächst: Die Trennung zwischen »Mensch« und »menschlichem Leben« ist keineswegs selbstverständlich. Diese Unterscheidung wird heute gerade in bioethischen Positionen ins Spiel gebracht, um gegen die Nutzung frühembryonaler Lebensformen in Wissenschaft und Industrie zu argumentieren und eine Kontinuität des menschlichen Individuums vom Moment der Zeugung an herauszustellen, um einen unbedingten Lebensschutz

14. Vgl. Joseph Needham: *A History of Embryology*, Cambridge 1959; Barbara Duden u.a. (Hg.): *Geschichte des Ungeborenen. Zur Erfahrungs- und Wissenschaftsgeschichte der Schwangerschaft*, Göttingen 2002.

sämtlicher menschlichen Lebensformen zu begründen. Dennoch weist die bloße Benennung dieser Differenz, die der Intention nach keine sein soll, weit eher auf eine Legitimationslücke der betreffenden bioethischen/biopolitischen Standpunkte hin. Ganz augenscheinlich zehrt insbesondere das in der Debatte ungemein wichtige Kontinuitätsargument von einer Logik der Präformation, die mit Durchsetzung der Evolutionstheorie weitgehend als erledigt gelten kann. In diesem Sinne heißt es beispielsweise in der hier zitierten Bundestagsdebatte:

»Weitgehende Übereinstimmung besteht in Wissenschaft und Politik bisher wohl darüber, daß menschliches Leben mit der Verschmelzung von Ei und Samenzelle beginnt. Von diesem Zeitpunkt an entwickelt es sich [...] nicht zum Menschen, sondern von dieser Verschmelzung an entwickelt es sich als Mensch.«¹⁵ (Abb. 3)

Abbildung 3: Embryonendarstellung



Zwar paraphrasiert diese Aussage weitgehend den folgenden Satz des BVerfG aus dem ersten Urteil zur Abtreibung von 1975: »Wo menschliches Leben existiert, kommt ihm Menschenwürde zu. [...] Die von Anfang an im menschlichen Sein angelegten potentiellen Fähigkeiten genügen, um die Menschenwürde zu begründen.«¹⁶ Dennoch kann es nur im Kontext fortwirkender präformistischer und theologischer Annahmen als selbstverständlich gelten, dass ein frühembryonaler Zellverband grundsätzlich als Mensch etikettiert wird.¹⁷ Dort gilt

15. Deutscher Bundestag: *Plenarprotokoll 14/173* (wie Anm. 4), Friedrich Merz (CDU/CSU).

16. BVerfGE 39, 1 (41).

17. Zur Diskussion des Kontinuitätsarguments in der Bioethik vgl. insbesondere Christian Illies: »Das so genannte Potentialitätsargument am Beispiel

menschliches Leben immer schon als Mensch, weil es auch immer schon die Gestalt des Menschen besitzt. Spätestens seit Bekanntwerden der Ontogenese fällt die Identifikation einer Zelle, die einmal zum Menschen werden kann, als schon selbst ein Mensch seiend schwer. Deshalb kann »menschliches Leben« nicht ohne weiteres gleichbedeutend sein mit dem »Menschen«.¹⁸

Die normative Setzung, die mit der Berufung auf den Topos der »Menschenwürde« einhergeht, evoziert einen distinkten Zusammenhang zwischen diesem und einem spezifischen Menschenbild, das in der öffentlichen Debatte offenbar in erster Linie verhandelt wird. Der Begriff des Menschenbildes ist doppelt konnotiert und berührt sowohl ein Bild im Sinne einer Abbildung als auch eine normative Dimension des Menschen. Ein »Menschenbild« bedeutet daher die Ineinssetzung von Wahrnehmung und Anerkennung, welche wiederum auf Praktiken der Rechtsetzung ausgreifen. Die anhaltende biopolitische Debatte ist deshalb auch als Bilderstreit um den Status frühembryonaler Lebensformen zu verstehen (vgl. Abb. 1). Wenn es gelänge, jene Lebensformen in den Kontext des Menschlichen zu integrieren, dann wäre der Weg frei, um ihnen auch solche Institute wie »Menschenwürde« zu übertragen.¹⁹

II.

Was vordergründig als Supplement erscheint, die erfolgreiche Durchsetzung einer Abbildung der frühembryonalen Lebensform als Repräsentation und Identifikation des Menschen, kann von einiger Bedeutung für das Funktionieren der Debatte und für ein Verständnis ihres

des therapeutischen Klonens«, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 2/ 2003, S. 233-256.

18. Weitere Bezugsfelder für die Verbindung von »menschlichem Leben« und einem »Menschen« als Träger von Würde finden sich im Rassismus, der negativ eine Trennung zwischen »menschlichem Leben« und »Menschen« vornimmt, wohingegen das bioethische Kontinuitätsargument beides zu einem Junktum verzahnen möchte, sowie in der Verschaltung von Mensch und Maschine in der *Science Fiction* – etwa in Ridley Scotts *Blade Runner*, USA 1982.

19. Vgl. u.a. Josef Isensee: »Der grundrechtliche Status des Embryos«, in: Otfried Höffe u.a.: *Gentechnik und Menschenwürde. An den Grenzen von Ethik und Recht*, Köln 2002, S. 37-77; Ute Sacksofsky: *Der verfassungsrechtliche Status des Embryos in vitro. Gutachten für die Enquetekommission des Deutschen Bundestages »Recht und Ethik der modernen Medizin«*, September 2001, http://www.bundestag.de/parlament/kommissionen/archiv/medi/medi_gut_sac.pdf (10.07.03).

kulturhistorischen Hintergrundes sein. Sofern »die Kunst, die techné, das Bild, die Repräsentation, die Konvention usw. als Supplement der Natur«²⁰ auftreten – hier als Supplement der menschlichen Natur –, treten sie auch an Stelle dieser Natur. Auf diese Weise kann ein scheinbar randständiges Phänomen, wie die bildliche Repräsentation des Menschen, von zentraler Bedeutung für dessen kulturelle Kontextualisierung sein, etwa als Setzung kulturanthropologischer Standards. Die Einschreibung der molekularen Bildwelt in den Begriff des Menschen erfolgt von diesem Randgeschehen der Bildgebung her. Diejenige Entität, deren Bild als »Mensch« identifiziert wird, ist selbst »Mensch« geworden, inklusive des entsprechenden ethischen Status. »Man kann ein Tier quälen, man kann es leiden lassen; niemals wird man jedoch im eigentlichen Sinne behaupten, daß es sich um ein Subjekt handelt, dem man Schaden zugefügt hat [...]«²¹ Andernfalls wird die menschliche Zelle, wenn nicht als Tier, so zumindest als nicht-menschlich etikettiert, und für das nicht-menschliche Lebewesen gilt hinsichtlich der Zufügung von Schaden oder möglicher Instrumentalisierungen dasselbe wie für das Tier.

Wird nun der Terminus »Menschenwürde« in Anschlag gebracht, um die Würde der frühembryonalen Lebensform zu schützen, so wird das gängige Menschenbild, das eine Verbindung zwischen einem identifizierbaren Abbild mit einer zugehörigen normativen Dimension impliziert, umcodiert. Das bedeutet auch eine Veränderung innerhalb der Koordinaten von Abbild und Würde. Folgt die Möglichkeit der »Menschenwürde« bislang deren Bezug auf ein bestimmtes Bild vom Menschen, so entscheidet nunmehr die Zuschreibung von »Menschenwürde« an eine Lebensform über deren Einbeziehung in eine Variation (Population) von »Menschenbildern«.²² Dem Problem dieser Ausfransung von Menschenbildern in der Spätmoderne trägt die Enquete-Kommission in ihrem Schlussbericht Rechnung, indem sie darauf hinweist, »das Verständnis des Menschseins und des guten Lebens [seien] vielfältig« und die Politik zu einem kommunikativen Umgang mit diesem Sachverhalt auffordert.²³ Hingegen hat die seinerzeitige Bundesministerin der Justiz, Herta Däubler-Gmelin (SPD),

20. Jacques Derrida: *Grammatologie*, Frankfurt am Main 1983, S. 250.

21. Derrida: *Gesetzeskraft* (wie Anm. 12), S. 37.

22. Zum Kontext des »Menschenbilds« vgl. Achim Barsch, Peter M. Hejl (Hg.): *Menschenbilder. Zur Pluralisierung der Vorstellung von der menschlichen Natur (1850-1914)*, Frankfurt am Main 2000.

23. Vgl. *Schlußbericht der Enquete-Kommission »Recht und Ethik der modernen Medizin«*. Bundestagsdrucksache 14/9020, 14.05.02, <http://dip.bundestag.de/btd/14/090/1409020.pdf> (26.03.04), S. 179.

auf einer strikteren Definitionsleistung von Politik und Jurisprudenz insistiert und ausgeführt, es liege »in der Logik der Rechtsprechung des Bundesverfassungsgerichts, daß die Verschmelzung von Samenzelle und Ei, nicht etwa erst die Nidation, der maßgebliche Zeitpunkt« für den Beginn menschlichen Lebens sei.²⁴ Jedoch löst sie mit dieser Aussage nicht die dilemmatische Situation auf, dass »menschliches Leben« mit dem »Menschen« keineswegs gleichbedeutend sein muss.

Was heißt es daher, darüber zu befinden, was und wer ein Mensch ist und mit welchen Rechten ein solcher jeweils versehen sein sollte? Worüber wird verhandelt, wenn die Rede von embryonalen Stammzellen ist oder generell von menschlichen Embryonen? Das deutsche Embryonenschutzgesetz (EschG) schlägt eine auf den ersten Blick klare Definition vor: »Als Embryo im Sinne dieses Gesetzes gilt bereits die befruchtete, entwicklungsfähige menschliche Eizelle vom Zeitpunkt der Kernverschmelzung an.«²⁵ Im Gegensatz dazu definiert das medizinische Wörterbuch, der *Pschyrembel*, den Embryo als die »Frucht in der Gebärmutter während der Zeit der Organentwicklung (Organogenese), also der ersten zwei Schwangerschaftsmonate.«²⁶ Die Embryonalentwicklung umfasst also nur einen sehr kurzen Zeitraum, der nach zwei Seiten begrenzt ist. Ihren Abschluss findet sie mit der vollendeten Organentwicklung; fortan wird der *nasciturus* »Fetus« genannt.²⁷ Die Embryonalphase beginnt aber nicht schon mit der Kernverschmelzung, sondern erst mit der Einnistung des Keimes in die Gebärmutter. Insofern ist es für Medizin und Biologie kein Problem, von einem präembryonalen Stadium auszugehen, in dem »menschliches Leben« sich vom »Menschen« klar unterscheiden ließe.²⁸ Unter Berücksichtigung

24. Vgl. Kurz- und Wortprotokoll der 17. Sitzung der Enquete-Kommission »Recht und Ethik der modernen Medizin«, 07. Mai 2001, Deutscher Bundestag: Protokoll 14/17 (Gespräch mit der Bundesministerin der Justiz, Herta Däubler-Gmelin, zu Rechtsfragen in Zusammenhang mit Präimplantationsdiagnostik und Gentests sowie zur Sterbehilfe/Sterbebegleitung).

25. Vgl. ESchG § 8 (1).

26. *Klinisches Wörterbuch Pschyrembel*, Art. »Embryo«, Berlin/New York 1999; dort heißt es auch zur Etymologie des Begriffs, dieser bedeute, ausgehend von gr. *émbryon*, »ungeborene Leibesfrucht«.

27. Ebenda, Art. »Fetus«: »Bez. für die Frucht im Mutterleib nach Abschluß der Organogenese (Wachstum u. Differenzierung der Zellen der dreiblättrigen Keimscheibe zu embryonalen Organanlagen in den ersten 12 Lebenswochen), d.h. im Anschluß an die Embryonalperiode bis zum Ende der Schwangerschaft.«

28. Das entspräche ziemlich genau der britischen Rechtslage. In Großbritannien ist seit 1990 der *Human Fertilisation and Embryology Act* in Kraft. Danach

der gravierenden Differenz zwischen der medizinischen Verwendung des Begriffes »Embryo« und seiner rechtlichen Handhabung, stellt sich die Frage, weshalb es zu einer derart ausgreifenden legislativen Definition des »Embryo« kommt, die eine begrenzte Phase innerhalb der Organentwicklung auf die gesamte Genese des menschlichen Individuums ausdehnt. Die frühembryonale Lebensform, die ESchG und StZG als »Embryo« adressieren, stellt offenbar eine Chiffre des Menschen dar. Im »Embryo« identifiziert sich der Mensch mit sich selbst. Nicht so sehr die Sorge um das Schicksal dieses Embryo-Individuums lässt sich als Movens von Recht und Bioethik ausmachen. Der Embryo selbst ist außerhalb der reinen Rechtssphäre nicht schon selbst identifiziert. Vielmehr kennzeichnet er einen anthropologischen Nicht-Ort oder eine Passage des Menschen im Vollzug der Menschwerdung. Als menschliche Lebensform, deren Status als Mensch ungeklärt bleibt, resultiert die Sorge für den Embryo erst an zweiter Stelle aus der Sorge um den Embryo, sondern definiert sich maßgeblich aus einer Identifikationsleistung des Menschen.

Der invasive Zugriff auf den menschlichen Embryo ist dann nur noch marginal oder bereits gar nicht mehr unterschieden vom Zugriff auf den Menschen. Im Mittelpunkt der Debatte steht nicht der ungeborene und wehrlose Embryo, sondern der Mensch als geborener und als autonomes Subjekt.²⁹ Diese Identifikationsproblematik schlägt sich auch in der Debatte des Deutschen Bundestags zur Einsetzung der Enquete-Kommission *Recht und Ethik der modernen Medizin* nieder: »Durch die Entwicklung der Biotechnologie sind Grundwerte und Grundrechte berührt, die unser Selbstverständnis angehen, also die Art und Weise, wie wir uns selber als Individuen und als Gesellschaft ethisch verorten.«³⁰ Auffällig ist hier der primäre Bezug auf die bereits in Gesellschaft befindlichen Individuen, während die lebensbedrohenden, noch nicht (oder nur mittelbar) in Gesellschaft befindlichen Embryonen lediglich als Indikatoren für die Art dieses Selbstverständnisses dienen. Nicht die »Embryonen« werden tatsächlich als Men-

können Embryonen zu Forschungszwecken hergestellt und bis zum 14. Tag ihrer Entwicklung genutzt werden. Laut dem *Human Reproductive Cloning Act* von 2001 ist es verboten, solche Embryonen Frauen zu Reproduktionszwecken einzupflanzen; vgl. Mary Warnock: *A Question of Life. The Warnock Report on Human Fertilisation and Embryology*, Oxford/New York 1985.

29. Vgl. z.B. Gernot Böhme: »Über die Natur des Menschen«, in: Günter Seubold (Hg.): *Die Zukunft des Menschen. Philosophische Ausblicke*, Bonn 1999, S. 41-57, hier S. 45.

30. Deutscher Bundestag: *Plenarprotokoll 14/173* (wie Anm. 4), Rezzo Schlauch (Bündnis 90/Die Grünen).

schen anerkannt, sondern weil sie menschliches Leben verkörpern, scheint im Umgang mit ihnen das Selbstverständnis des Menschlichen auf. Weniger als um identifizierende Anerkennung handelt es sich dann um einen Akt der Abstraktion und Selbstreflektion der Gattung »Mensch«.

Eine solche Äußerung steht aber selbst schon im Kontext der Bedeutungsleistung jener Chiffre vom (Bild des) menschlichen Embryo(s). Dieses Bild repräsentiert offenbar mehr als nur die Gestalt des menschlichen Embryos. Die Mehrdimensionalität solcher Bilder liegt auf der Hand, und die eigentlich interessante Frage ist, welche ihrer Repräsentationsmöglichkeiten aufgegriffen und argumentativ besetzt werden. Maurice Merleau-Ponty hat von den »Chiffren des Sichtbaren« gesprochen, die sich dem Rezipienten von Dingen in der Wirklichkeit einprägen.³¹ Sichtbarkeit beruht auf visuellen wie kulturellen Voraussetzungen, und was gesehen wird, verwandelt sich in Bedeutung, aber gerade diese Voraussetzungen des Sichtbaren stehen aufgrund der Ritualisierung kultureller Selbstverständlichkeiten und der damit verbundenen Strukturierung von Wirklichkeitsroutinen im Allgemeinen nicht zur Disposition.³²

Ist die alltägliche, als unmittelbar verstandene Wahrnehmung der Wirklichkeit so gesehen schon relativ voraussetzungsvoll, so verkompliziert sich der Vorgang noch einmal bei solchen Dingen wie der frühembryonalen Lebensform, deren Wahrnehmung ausschließlich über ein eindeutig medial konnotiertes Bild erfolgt. Im Falle des so genannten »Embryos« bedeutet das Bild also bereits selbst das Ding, dessen Repräsentation es sein soll. Etwas nie Gesehenes wird zum zentralen Moment eines gesellschaftlichen Konflikts um die Kriterien von Wahrnehmung und Erkennen, sowohl im manifesten als auch (noch viel mehr) im normativen Sinn. Die Gleichsetzung frühembryonaler Lebensformen mit dem Menschen erfolgt unter der Voraussetzung, dass der »Embryo« sozial nicht existiert, sondern nur organisch, und erst seine Identifikation mit dem Menschen ihn auch sozial adressiert. In diesem Fall würde der »Embryo« in erster Linie eine Bedeutungschiffre darstellen, die vom Achtzeller weitgehend abstrahiert. Insofern wäre die Rede von einem »imaginären Gewebe des Wirklichen« (Merleau-Ponty) mehr als angebracht. Wenn jedoch in erster

31. Maurice Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist*, Hamburg 1984, S. 20.

32. Vgl. Arnold Gehlen: *Urmensch und Spätkultur*, Wiesbaden 1986; Anthony Giddens: *Die Konstitution der Gesellschaft. Grundzüge einer Theorie der Strukturierung*, Frankfurt am Main/New York 1988; Jörn Ahrens: »Der Ruf aus der Wildnis. Zivilisation und Ritual«, in: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 12 (2003), H. 1-2, S. 54-66.

Linie ein Imaginäres verhandelt wird, das viel eher auf die Selbstverortung »als Individuen und als Gesellschaft« abzielt, als auf eine mögliche eigene Dignität des Embryo, stellt sich auch die Frage, ob sich eine bioethische/biopolitische Diskussion, die primär um genau eine solche Dignität kreist, überhaupt sinnvoll führen lässt.³³ Die modernen Biowissenschaften haben lebendige Einheiten aus der frühembryonalen Entwicklung des Menschen in den Mittelpunkt des gesellschaftlichen Interesses gerückt. Deren Inklusion oder Exklusion aus der menschlichen Gemeinschaft macht eine neuerliche Definition dessen erforderlich, was unter den Begriff des Menschen gefasst und als Mensch identifiziert werden soll. Nach dem Selbstverständnis der Enquete-Kommission dient ihre Arbeit ganz in diesem Sinne als Beitrag zur »Sinnstiftung« in modernen Gesellschaften.³⁴ Im Zuge dessen verändert sich sowohl die Repräsentation des Menschen, als sich auch das Medium dieser Repräsentation erweitert.

Zur Diskussion stehen die Attribute des Menschen, während das bloße Leben für sich noch nicht gegen die Wirkmächtigkeit anderer Rechtsgüter gefeit ist. Bedeutsam wird also die Differenz zwischen biologischem und sozialem Menschen. Auch wenn beide menschliche Wesen sind, verwirklicht sich der »Mensch« offenbar erst mittels der Anerkennung als Lebewesen innerhalb eines sozialen, symbolischen und nicht allein natürlichen Kontextes. In diesem Sinne bleibt es von zentraler Bedeutung, den Menschen in einer Weise zu begrenzen, die nicht den Ereignispunkten von Anfang und Ende des Lebens folgt, sondern sich an symbolischen Bedeutungszuschreibungen festmacht.³⁵ Um sich als mit menschlicher Würde ausgestatteter Mensch zu erweisen, bedarf es zunächst des basalen Rechts auf ein Menschenrecht. Das »Recht, Rechte zu haben« (Hannah Arendt), steht somit am Beginn einer menschlichen Existenz innerhalb von Kultur und Gesellschaft. Insofern es nicht möglich ist, sich das »Recht, Rechte zu haben«, selbst zuzusprechen, bleibt es gebunden an einen passiven Akt der Anerkennung von Außen her. Aus diesem Grund hat Giorgio Agamben die Proklamation der Menschenrechte als Inkubationsphase einer moder-

33. Vgl. Jörn Ahrens: »Wo bleibt der Mensch? Das Lebensschutzargument in der biotechnologischen Debatte«, in: Sigrid Graumann, Katrin Grüber (Hg.): *Ethik und Kultur, Jahrbuch des IMEW Berlin*, Münster 2004, S. 39-58.

34. Vgl. *Schlußbericht der Enquete-Kommission »Recht und Ethik der modernen Medizin«* (wie Anm. 23), S. 23.

35. Dieses Prinzip einer als Kulturpraxis verstandenen Liminalität des Menschen wurde insbesondere von der Ethnologie wiederholt hervorgehoben, vgl. Arnold van Gennep: *Übergangsriten*, Frankfurt am Main/New York 1999; Claude Lévi-Strauss: *Der Blick aus der Ferne*, Frankfurt am Main 1993, S. 53-69.

nen Biopolitik identifiziert, die nichts anderes intendiere, als auf das Leben der Individuen unmittelbar zuzugreifen.³⁶ Allerdings ist die rechtswissenschaftliche Diskussion zu diesem Komplex ungleich differenzierter, als Agamben suggeriert. Schon der Rechtswissenschaftler Hans Carl Nipperdey hat in aller Deutlichkeit klargestellt: »Die Würde hat jeder, der Menschenantlitz trägt. Daher handelt es sich um ein allgemeines Menschenrecht. Es gilt für Deutsche, Ausländer, Staatenlose.«³⁷ Genauso hat Ernst-Wolfgang Böckenförde das »emanzipatorische Potential« der Menschenrechte betont, die einen »neuen Begriff der Freiheit des Menschen« hervorgebracht hätten.³⁸ Als Akt der Anerkennung von Außen her, ist jenes »Recht, Rechte zu haben«, das als Voraussetzung für eine Geltung der Menschenrechte bezeichnet werden kann, auch auf die frühembryonalen Lebensformen anwendbar, wie im ESchG und im StGZ bereits geschehen. Offen bleibt, inwiefern die Rede vom »Menschenantlitz« auf die dort angezielten Entitäten übertragbar ist. Das unterstreicht noch einmal, dass nicht die Möglichkeit der Zuschreibung von Rechten an nicht-menschliche Entitäten an sich kontrovers ist; umstritten sind in diesem Fall vielmehr Reichweite, Bedeutung und Definition des Begriffes »Mensch«.

III.

Nicht ein reales Abbild steht somit im Vordergrund der Debatte, sondern die Repräsentation eines spezifisch konnotierten Begriffs, dessen Bedeutung ausgeweitet, zumindest aber transformiert wird. Entscheidend ist die Differenz zwischen einer Zugehörigkeit frühembryonaler Lebensformen zur Spezies Mensch und deren eindeutiger Adressierung als »Menschen« im sozialen und kulturellen Raum. Dieses Problem einer Bezeichnung und Definition der Lebewesen und Dinge ist keineswegs neu. Im sokratischen Universum ist es noch das Privileg des Gesetzgebers, die Benennungen der Dinge nach deren Urbildern zu fertigen: »Also auch benennen muß man so, und vermittelt dessen, wie es in der Natur des Benennens und Benanntwerdens der Din-

36. Vgl. Giorgio Agamben: »Jenseits der Menschenrechte«, in: Ders.: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*, Freiburg/Berlin 2001.

37. Hans Carl Nipperdey: »Die Würde des Menschen«, in: Franz L. Neumann, Hans Carl Nipperdey, Ulrich Scheuner (Hg.): *Die Grundrechte. Handbuch der Theorie und Praxis der Grundrechte*, Berlin 1954, S. 3.

38. Vgl. Ernst-Wolfgang Böckenförde: »Vom Wandel des Menschenbildes im Recht«, in: Gerda Henkel Stiftung (Hg.): *Das Bild des Menschen in den Wissenschaften*, Münster 2002, S. 193-224, hier S. 203ff.

ge ist, nicht aber so wie wir etwa jedes Mal möchten.«³⁹ Die Benennung ist demnach gleichgesetzt mit einem Akt der Rechtsetzung als autoritative Definition von Wirklichkeit. Platon scheute das Chaos der willkürlichen, subjektiven Benennungen, und nur die Gewalt des Rechts schien eine Gewähr gegen die drohende Anarchie des Weltdeutens zu bieten. Ebenso, wenngleich ohne die Fixierung auf essenzielle Urbilder, bezeichnet Derrida »das Vorgehen, das das Recht stiftet«, als eine »performative und also deutende Gewalt«.⁴⁰

Genauso ist der Term »Mensch« eine distinkte Benennung, und auffällig ist, dass der Mensch sich Sokrates zufolge insbesondere durch die Fähigkeit des reflektierten Beobachtens auszeichnet: »Daher wird unter allen Tieren der Mensch allein Mensch genannt, weil er zusammenschaut, was er gesehen hat.«⁴¹ Die Vernunftmächtigkeit des Menschen, die ihn von den Tieren abhebt, steht also in direktem Zusammenhang mit einer Praxis der Repräsentation, Abstraktion und Sichtbarkeit. Das scheint bemerkenswert, denn offenkundig liegt bereits in der Benennung des »Menschen« eine doppelte Form der Repräsentation vor, insofern dieser die für eine Repräsentationspraxis notwendige kulturelle Kompetenz besitzen und diese im gleichen Augenblick auch auf sich selbst anwenden muss. Dann verwirklicht sich in einer solchen Repräsentationspraxis auch das Bild des Menschen von sich selbst, worin er sich seiner (kultur-)anthropologischen Essenz versichert. Und natürlich bleibt diese Wahrnehmung auch der Produktion eines Imaginären geschuldet. Kein Mensch betrachtet ein Bild vom Menschen wie ein Ding, sondern als Repräsentation seiner Spezies und somit auch seiner selbst. Dieses Bild korrespondiert auf das engste mit dem, was Merleau-Ponty die »Quasi-Gegenwart« und das »ganze Problem des Imaginären« nennt⁴² – zwischen Wahrnehmung und Einbildungskraft zu changieren und erst in dieser Ambivalenz Realität zu gewinnen. Sofern sich daran ein Identifikationsverhalten heftet, muss dieses in nicht unerheblichem Maße auch ein durch die Imagination hindurch gegangenes, normativ legitimes sein. Denn eine ungehemmte, unregelte Benennungspraxis kann kulturell wie sozial zu einem ernsthaften Problem werden. »Also auch benennen muß man so, und vermitteltst dessen, wie es in der Natur des Benennens und Benanntwerdens der Dinge ist, nicht aber so wie wir etwa jedesmal möchten.«⁴³ Nur scheinbar fixiert Platon mit dieser Einlas-

39. Platon: »Kratylos«, in Ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 3, neu hrsg. von Ursula Wolf, übers. von Friedrich Schleiermacher, Reinbek bei Hamburg 1994, 387d.

40. Derrida: *Gesetzeskraft* (wie Anm. 12), S. 28.

41. Platon: *Kratylos* (wie Anm. 39), 399c.

42. Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist* (wie Anm. 31), S. 18.

sung eine mögliche Essenz der benannten Dinge; denn er folgert so gleich: »Ein Werkzeug ist also auch das Wort.«⁴⁴ Damit hat er den arbiträren Charakter des Benennens im Blick. Jenseits der Notwendigkeit einer über Repräsentationspraktiken hergestellten Realität durch Benennung steht für Platon freilich außer Zweifel, dass diese Realität auch unverbrüchlich gültig sein sollte.

Wenn heute das vorrangige soziale Problem im Umgang mit den Biowissenschaften darin besteht, frühembryonale Entitäten in die menschliche Gemeinschaft zu integrieren, wäre die Alternative dazu ihr Ausschluss aus dieser. Es spielt dabei keine Rolle, wie frühembryonale Lebewesen dann genau tituiert wären; wichtig wäre nur, sie nicht als »Menschen« zu etikettieren. »Was den unbestimmten, keineswegs eindeutigen Namen des Tiers erhält (das bloß Lebendige), ist kein Subjekt des Gesetzes oder des Rechts.«⁴⁵ Um ein solches »Subjekt des Rechts« herzustellen und zu identifizieren, bedarf es u.a. einer spezifischen Darstellungsform des Menschlichen, die den Begriff »Mensch« mit dessen geläufigem Bild in Deckung bringt.⁴⁶ Problematisch daran ist, dass der Begriff »Mensch« nicht nur im Alltagsgebrauch von Kultur weitgehend einer bestimmten Form entspricht. Auch das BVerfG hat auf die Liminalität der Kategorie »Mensch« abgestellt und etwa »Zombies« ausdrücklich daraus ausgeschlossen: »Das Tatbestandsmerkmal ›Mensch‹ ist schon deshalb hinreichend bestimmt, weil damit unmissverständlich an den biologischen Begriff des Menschen angeknüpft wird.«⁴⁷ Gemeint ist ganz offensichtlich die Form des geborenen bzw. geburtsbereiten Menschen, die über eine endliche Variationsbreite verfügt. Inwiefern der »Embryo« nach ESchG und StZG mit der Definition des BVerfG zu korrespondieren in der Lage ist, bleibt offen. Will man daher frühembryonale Lebensformen bereits als distinkte »Menschen« anerkennen, als »Subjekte des Rechts«, wäre es notwendig, die Form des »Embryos« mit dem Begriff des »Menschen« zu identifizieren, die Repräsentationsformen des Menschen also auszuweiten. Die Schwierigkeit besteht dann hauptsächlich darin, dass es kulturell zwar durchaus denkbar wäre, eine grundsätzliche Pluralität des »Menschen«

43. Platon: *Kratylos* (wie Anm. 39), 387d.

44. Ebenda.

45. Derrida: *Gesetzeskraft* (wie Anm. 12), S. 37f.

46. Vgl. Giorgio Agamben: »Lebens-Form«, in: Ders.: *Mittel ohne Zweck* (wie Anm. 36); Gesa Lindemann: *Die Grenzen des Sozialen. Zur sozio-technischen Konstruktion von Leben und Tod in der Intensivmedizin*, München 2001.

47. BVerfGE 87, 13 (225); zum spezifischen Verhältnis von Rechtsetzung und Bildlichkeit vgl. Costas Douzinas, Lynda Need (Hg.): *Law and the Image. The Authority of Art and the Aesthetics of Law*, Chicago/London 1999.

anzunehmen, Legislative und Judikative bislang aber in besonderem Maße bestrebt sind, eine homogene Definition des »Menschen« aufrechtzuerhalten, selbst wenn dies zu Lasten der Kohärenz des Begriffes wie auch des Gegenstandes geht.

Die Legislative, die in ihrer Praxis der Rechtsetzung auf eindeutige Definitionen ausgeht, ist zu einem permanenten Vergleich zweier Entitäten genötigt (»Mensch« und »Embryo«), die zwar biologisch das gleiche meinen, kulturell aber nicht dasselbe sind. Über ein Bewusstsein für die Arbitrarität des Menschen verfügt die Legislative jedoch kaum. Auch dort, wo ihr an der Integration von Hybridwesen in die menschliche Gemeinschaft gelegen ist, sieht sie ihre Aufgabe vielmehr in der Bewahrung einer eindeutigen Essenz des Menschlichen. Dafür steht etwa folgende Äußerung:

»Erstmals zeichnet es sich ab, daß der Mensch in die Entwicklung des Menschen selbst eingreifen [...] kann. Es stellt sich die Frage: Inwieweit ist der Mensch noch Geschöpf? Inwieweit wird er zum Produkt? Diese Frage geht tief in das Innerste des Menschseins.«⁴⁸

Die Vorstellung von einem arbiträren Menschenbild findet hier offensichtlich keinen Platz. Vielmehr steht die Vorstellung des Geschöpfseins auch für eine Form der Wahrhaftigkeit der Existenz ein.⁴⁹ Solche Sätze sind aber immer durch eine deutliche Begründungshypothek belastet. Verändert hat sich der »Mensch« schon immer, auch einschneidend, und »jede Veränderung in der Vorstellung vom Menschen [gibt] eine Veränderung des Menschen selbst wieder«.⁵⁰ Bezieht man die Identifikation des »Menschen« strikt auf ein Bild, dessen Unveränderbarkeit zugleich die Basis einer anthropologischen Essenz ausmacht, verliert man zwangsläufig auch jene fortwährende Transformation des Menschlichen aus dem Blick. Die kulturelle Identifikation des »Menschen« unterliegt ihrerseits vielfältigen Metamorphosen und Mutationen. In den Debatten um die Biowissenschaften aber wird oftmals nur eine Bildessenz des »Menschen« gesucht, deren Haltbarkeit zumindest fraglich ist.

48. Deutscher Bundestag: *Plenarprotokoll 14/173* (wie Anm. 4), Maria Böhmer (CDU/CSU).

49. Vgl. dazu beispielsweise das Wort der Deutschen Bischofskonferenz zu Fragen der Gentechnik und Biomedizin: *Der Mensch: sein eigener Schöpfer?*, Augsburg, 07. März 2001.

50. Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist* (wie Anm. 31), S. 116.

Olive und Urkilo.

Im Zeitalter des Vergleichens

DANIEL TYRADELLIS

Man denkt ja immer nur an seine Zukunft
Und wenn es kracht
Schaut die Zukunft nur zurück und sacht
Ich hab doch gar nichts gemacht
Bin doch abstrakt

Die Sterne, 1997

I. These

Äpfel mit Birnen zu vergleichen, gehört zu den elementaren Lektionen jedes Grundschülers, nämlich dann, wenn auf dem Lehrplan steht, ein Verständnis von Zahlen zu entwickeln.¹ Derselben Frage auf der wissenschaftlichen Spur schreibt Edmund Husserl 1887 in seiner Habilitationsschrift *Über den Begriff der Zahl*: »Gewiß, ein Apfel und ein Apfel sind zwei Äpfel, weil jeder ein Apfel ist. Warum aber sind sie überhaupt zwei? Nicht weil der eine Vorstellungsinhalt dem anderen als Apfel oder in irgendeiner anderen bestimmten Hinsicht gleich ist, sondern weil ein jeder Eins oder Etwas ist. Zwei Äpfel, zwei Menschen, ein Apfel und ein Mensch usw. sind sämtlich zwei, weil sie konkrete Inbegriffe [d.i. die Zahlen, D.T.] repräsentieren, welche durch das Zählungsverfahren gerade unter die abstrakte Mengenform: Eins und Eins fallen und unter keine andere.«²

1. Vgl. z.B. Jean Piaget, Alina Szeminska: *Die Entwicklung des Zahlbegriffes beim Kinde*, Stuttgart ²1994.

2. Edmund Husserl: *Philosophie der Arithmetik*, in: *Husserliana (Hua) XII*, hrsg. von Lothar Eley, The Hague 1970, S. 145.

Die Frage nach der Vergleichbarkeit von unterschiedlichen Gegenständen ist auch die nach der Abstraktion und des damit verbundenen Begriffs beziehungsweise derjenigen Abstraktion, die der Begriff *ist*. An anderer Stelle schreibt Husserl: »[F]ür die Bildung konkreter Inbegriffe gibt es in Beziehung auf die zu befassenden Einzelinhalte keinerlei Schranken. Jedes Vorstellungsobjekt, ob physisch oder psychisch, abstrakt oder konkret, ob durch Empfindung oder Phantasie gegeben, kann zusammen mit einem jeden und beliebig vielen anderen zu einem Inbegriffe vereinigt und demgemäß auch gezählt werden, z.B. [...]: ein Gefühl, ein Engel, der Mond und Italien usw.«³

Welche Vereinigung, und das heißt, welcher aufhebende Vergleich legitim ist und welcher nicht, hängt jenseits moralischer Erwägungen einzig und allein vom Kontext und den damit verbundenen Hierarchien ab. Das heißt, es handelt sich um eine Abstraktion zweiter Ebene, deren Rechtmäßigkeit je und je erst auszuweisen ist. Auf dieser Ebene vermählen sich Sein und Sollen, und hier ist das meist nur sehr implizit vorhandene Wozu des Ganzen zu Hause. Es geht dabei, kurz gesagt, um die Frage, von welcher Warte aus was womit verglichen wird.

Die Warte, das ist eine Anhöhe, ein Gipfel oder Ähnliches. Das lateinische Wort dafür lautet *specula*, und dieses ist gemeint, wenn Hegel vom spekulativen Denken spricht. Nur von erhöhter Position aus ist es möglich, Kontexte zu überblicken und Abstraktionsebenen zu legitimieren. Solche Abstraktionsbildung ist die Aufgabe jeder Wissenschaft, bevor sie in einem zweiten Schritt daran geht, sie stückweise und bis zur Sättigung auszudifferenzieren. Der dritte Akt besteht dann meist in der mühsamen Auflösung der Abstraktionen zugunsten neuer Begriffsebenen.

Was ist die Warte der Kulturwissenschaften? Etwa Olive und Urkilo – kann man daraus einen kulturwissenschaftlichen Vergleich machen? Von der momentanen Warte der Argumentation aus wäre es noch zu früh, darüber zu urteilen. Was fehlt, ist der Kontext, in dem der Vergleich statt hat. Allein von den Begriffen (und nicht ihrer Ebene) ausgehend, lässt sich wenig über die Legitimität eines Vergleichs aussagen.

Die Olive, das lässt sich immerhin gefahrlos festhalten, ist ein Gegenstand der Natur, je nach Reifegrad grün oder schwarz. Das Urkilogramm dagegen ist durch und durch künstlich, aus Platin, ein Kulturprodukt. Oliven gibt es massenhaft, das Urkilogramm nur einmal. Oliven sind Nahrungsmittel, das Kilogramm kann allenfalls dazu dienen, selbige zu wiegen.

3. Ebenda, S. 16.

Solche Unterscheidungen, d.h. die Differenzierung von Natur und Kultur, von Quantität, Qualität und Finalität sind Setzungen, die dem Vergleich vorausgehen, d.h., ihn überhaupt erst ermöglichen. In der Philosophie heißen Setzungen, auf die zurückgegriffen werden *muss*, um sinnvoll zu reden, Kategorien. Nur von diesen her lässt sich bestimmen, was legitime und illegitime Vergleiche wären. Solange man keinen »category mistake« (Gilbert Ryle) begeht, sind Vergleiche statthaft. Aber woher weiß man, welche Kategorien es gibt? Bevor ich wieder auf Olive und Urkilogramm zurückkomme, möchte ich ein wenig dieser Frage nachspüren.

Aristoteles führte den Begriff *kategoría* ein, um die grundlegenden Formen, wie wir über die Dinge sprechen, zu ermitteln. Er identifizierte zehn Kategorien (wobei die erste, die Substanz, einen Sonderstatus hat) ohne Anspruch auf Vollständigkeit. Kant kritisierte dieses Verfahren und warf Aristoteles vor, dass dieser die Kategorien nur »rhapsodistisch [...] auf gut Glück« (KrV A 81/B 106) aufgezählt habe und setzte dem ein anderes Begründungsmuster, nämlich entlang der Urteilsformen, entgegen. Kategorien heißen für Kant »diejenigen Grundbegriffe, die bei jeder Gegenstandserkenntnis in Anspruch genommen werden müssen, insofern als alle Vorstellungsverknüpfungen im Urteil nach den Einheiten jener Grundbegriffe geschehen«. ⁴ So weit, so klar, jedenfalls scheinbar.

Den entscheidenden Bruch im philosophischen Denken der Kategorien stellt Hegels Philosophie dar. Er warf der Tradition von Aristoteles bis Kant die »Inconsequenz« vor, sich der Urteilsformen als Leitfaden zu bedienen, indem sie aus den Grundstrukturen dessen, wie wir uns urteilend auf Objekte beziehen, die Kategorien zu gewinnen versuchen, so als habe die Wirklichkeit die gleichen Kategorisierungen wie unsere Urteilsformen. Doch »das Urteil ist Hegel zufolge für die Darstellung des Wahren prinzipiell unangemessen«. ⁵ Die Dinge gehen nie in der Logik des Urteilens auf, weil Kategorie und Wirklichkeit niemals in Deckung zu bringen sind. Urteil, daran sei erinnert, ist nach Hegel die »ursprüngliche Teilung« ⁶, das Ur-Teilen, d.h. diejenige Differenzierung, die überhaupt erst eine Erkenntnis ermöglicht. Qualitative Erkenntnis ist insofern nichts anderes als das Sehen von Differenzen, wo andere keine sehen. Wenn etwa Japaner zum ersten Mal

4. Chong-Fuk Lau: *Hegels Urteilkritik. Systematische Untersuchungen zum Grundproblem der spekulativen Logik*, München 2004, S. 272.

5. Ebenda, S. 275.

6. G.W.F. Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I (Werke 8)*, hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt am Main 1986, S. 316 (§ 166).

nach Europa reisen, kommt es immer wieder zum erstaunten Ausruf: »Die sehen hier ja alle gleich aus!« Und *vice versa*. Das Beispiel legt es nahe: Es wäre ein Missverständnis anzunehmen, dass vor der Ur-Teilung eine Einheit bestünde, die es zu rekonstruieren gelte. Das Ur-Teilen ist ursprünglich.

Die notwendige Unzulänglichkeit der Urteilsform, d.h. der Widerspruch zwischen Urteil und beurteiltem Ding, ist der Motor der dialektischen Bewegung. Die Aufdeckung und Wiederauflösung latenter Widersprüche im Begriff sind die Grundoperationen, die die Bewegung des Begriffs vorantreiben und damit die Geschichte der Philosophie und des Denkens. Für Hegel sind Kategorien zwangsläufig nur willkürliche Abstraktionen des alltäglichen Denkens. Das aber, was die Abstraktion selbst ist, ist der Begriff. Dieser ist das unausweichliche Medium jedes Vergleichs. Er und nichts anderes muss Gegenstand jeder Frage nach der Legitimität des Vergleichens sein. Er durchkreuzt jede Kategorie. »Das *eigentliche Urteilen* über einen Gegenstand ist das *Vergleichen* seiner Natur oder wahren Allgemeinheit mit seiner Einzelheit oder mit der Beschaffenheit seines Daseins, das Vergleichen dessen, was er ist, mit dem, was er sein soll.«⁷ Letzteres ist entscheidend: Der vorausgesetzte Begriff (als Fassung des Allgemeinen) ist immer mehr als der Einzelfall, da er ein Sollen, d.h. die Gesamtheit des Seins in sich trägt. Die geschichtliche Selbstbewusstwerdung des Sollens im Begriff erfolgt über die Widersprüchlichkeiten des Vergleichens.

Eben diese Einsicht in die notwendige Differenz betont Martin Heidegger in seiner seinsgeschichtlichen Würdigung Hegels in *Identität und Differenz* von 1957: »Hegel erwähnt einmal zur Kennzeichnung der Allgemeinheit des Allgemeinen folgenden Fall: Jemand möchte in einem Geschäft Obst kaufen. Er verlangt Obst. Man reicht ihm Äpfel, Birnen, reicht ihm Pfirsiche, Kirschen, Trauben. Aber der Käufer weist das Dargereichte zurück. Er möchte um jeden Preis Obst haben. Nun ist aber doch das Dargebotene jedes Mal Obst und dennoch stellt sich heraus: Obst gibt es nicht zu kaufen.«⁸

Für Hegel ist die Sache des Denkens das Sein hinsichtlich der Gedachtheit des Seienden im absoluten Denken. Für Heidegger ist die Sache des Denkens das Selbe (das Sein), aber das hinsichtlich seiner Differenz zum Seienden, die Differenz als Differenz. Er kommentiert diese Stelle: »Unendlich unmöglicher bleibt es, ›das Sein‹ als das All-

7. G.W.F. Hegel: »Philosophische Enzyklopädie für die Oberklasse« (1808ff.), in: Ders.: *Nürnberg und Heidelberger Schriften*, Werke 4, Frankfurt am Main 1986, § 168.

8. Martin Heidegger: *Identität und Differenz*, Pfullingen 1957, S. 58.

gemeine zum jeweilig Seienden vorzustellen. Es gibt Sein nur je und je in dieser und jener geschicklichen Prägung: *physis, logos, en, idea, energiea*, Substantialität, Objektivität, Subjektivität, Wille, Wille zur Macht, Wille zum Willen. Aber dies Geschickliche gibt es nicht aufgereiht wie Äpfel, Birnen, Pfirsiche, aufgereiht auf dem Ladentisch des historischen Vorstellens.«⁹

Aus diesem Grund ist das, was darüber entscheidet, was legitime und was illegitime Vergleiche sind, nicht in unsere Hand gelegt. Es gehört zu den Evidenzen der Gegenwart, dass es weder vorgängige Kategorien sind noch die Unhintergebarkeit des Mediums Sprache, die als selbstreferentielle Begriffslogik über die Rechtmäßigkeit von Vergleichen zu urteilen in der Lage wären. Wir stehen in einem historischen Geschick, das uns Kulturwissenschaftler zwingt, tagtäglich Äpfel mit Birnen zu vergleichen. Für dieses Geschick wird man nur ansatzweise Gründe angeben können. Im Folgenden seien hierzu einige Mutmaßungen angestellt.

II. Antithese

Noch einmal: Abstraktion besteht darin, das Unvergleichbare zu vergleichen, indem die unterschiedlichen Elemente unter eine Einheit subsumiert werden. Eben dies ist der ewige Rhythmus der Wissenschaften: Begriffe zu bilden, die sukzessive präzisiert werden müssen, um dann im nächsten Schritt wieder dekonstruiert zu werden.

Jede Wissenschaft hat ihren Gegenstand, und einen nicht unerheblichen Teil ihrer Zeit verwendet sie darauf, diesen Gegenstand zu definieren und vor den Imperialismen anderer Wissenschaften abzugrenzen. Dies gilt insbesondere für die verwendeten Begriffe, sind sie es doch, an deren Bedeutungsspektrum sich die Kategorisierungen definieren. »Jeder Begriff verweist auf ein Problem, auf Probleme, ohne die er keinen Sinn hätte und die selber nur nach Maßgabe ihrer Lösung herausgestellt oder begriffen werden können.«¹⁰ Was also ist das Problem der kulturwissenschaftlichen Begriffsebene samt den von ihr selbst gestellten Inhalten und ihrer institutionengeschichtlichen Rolle? Meine Vermutung wäre, dass es sich dabei um ein dreifaches Symptom handelt:

9. Ebenda. Die gemeinte Stelle bei Hegel: *Enzyklopädie* (wie Anm. 6), S. 59 (§ 13). Von Äpfeln freilich ist dort nichts zu lesen.

10. Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Was ist Philosophie?*, Frankfurt am Main 1996, S. 22.

1. Seit Erfindung technischer Medien gibt es immer mehr Abstraktionsleistungen, die nicht auf die Arbeit des Begriffs zurückzuführen, sondern genuine Leistungen eben dieser Medien sind. So definiert etwa die Empfindlichkeit eines Messgeräts oder das Auflösungsvermögen von Bild- und Tonrekordern, was als kleinste Einheit registrier- und speicherbar und damit wissenschaftlich zugänglich ist. Ausgehend von mathematischen und praktisch-technischen Überlegungen werden hierfür eigene Notationen mit genuinen Abstrakta gebildet. Die Differenzierungskapazität des sprachlichen Begriffs wird dabei anderen Kausalitäten und Evidenzen unterworfen.¹¹ Dies erzwingt ein Unterlaufen der sprachlich begründeten Kategorien, die die Vergleichsmöglichkeiten festlegen. Damit wird prinzipiell alles mit allem vergleichbar.

2. Die Geisteswissenschaften stehen vor einer Situation, die Jacques Derrida mit der *clôture* der Metaphysik und mit einer damit verbundenen »Erschöpfung« der Wissensgeschichte beschrieben hat.¹² Babylonische Türme sind keine Warten, und intellektuelle Wolkenkratzer wie beispielsweise Zizeks Kritik an Agambens Auseinandersetzung mit Heideggers Deutung der Infragestellung Meister Eckharts von Plotins Aristotelesinterpretation sind nicht beliebig in die Höhe zu bauen. Immer deutlicher wird, dass die Möglichkeit der Vervielfältigung der zu behandelnden Themen endlich ist, und solange das Pfingstwunder ausbleibt, sind die verschiedenen Wissenschaften auf Einspeisungen angewiesen, die überlieferte Fakultätsgrenzen überspringen und damit neue Forschungsfelder und -inhalte eröffnen. Da eine solche Aufweichung der Grenzen aber immer nur um den Preis der Gefährdung der Eigenidentität erfolgen kann, führt dies zu einer Lücke, die die Kulturwissenschaften auszufüllen beauftragt sind. Das mag

3. davon beeinflusst sein, dass die geisteswissenschaftlichen Fakultäten unter dem Druck ökonomischer Phantasmen gezwungen sind, sich zu verändern. Kulturwissenschaften suggerieren in ihrer unklaren Selbstdefinition einen größeren praktischen Nutzen und dienen zum Vorwand, andere Bereiche, die über klarere Kategorien und damit Richtmaße für legitime und illegitime Vergleiche verfügen, wegzuzuräumen.

11. Auch dieses Vermögen bleibt begrenzt. Alles, was unterhalb des technisch-symbolischen Aufzeichnungsvermögens liegt, kann in seiner individuellen Vielfalt nicht berücksichtigt werden, sondern wird unumkehrbar eindeutig in die darüber liegende Differenz aufgehoben. Aufhebung heißt hier: Reduktion auf die Opposition von Existenz/Nichtexistenz. Darum bleibt jedes Wissen Magd der Medien.

12. Jacques Derrida: *Grammatologie*, Frankfurt am Main 1983, S. 14 und S. 20.

streichen. Das Fehlen solcher Kategorien definiert die Kulturwissenschaften. Ihr unerbittliches Gesetz lautet daher: Alles kann und soll mit allem verglichen werden.

Der genialste Schachzug in diesem Prozess scheint mir im Begriff des Mediums zu liegen. Dieser *terminus technicus* ist der Vergleichsbegriff *par excellence*: Medien gibt es überall. Eine ähnliche Funktion haben Begriffe wie »Diskurs«, »Dispositiv«, »epistemisches Ding«. Aber keiner verschaltet reale Technologie und geistigen Begriff so schön wie das Wort Medium. Zumal es jede Substanzontologie unterläuft, da das Medium die Relation benennt, die vor jeder Substanz dasjenige ist, was sie in ein Verhältnis setzt – das ist sein Hegelianismus. Das Medium legitimiert den Vergleich zwischen allem und ersetzt jede Kategorie. Denn praktisch alles kann in den Status des Mediums erhoben werden. Selbstredend ist auch die Olive und ist auch das Urkilogramm ein Medium.

III. Prothese

Olive und Urkilogramm mögen beispielhaft sein für ein grundsätzliches Problem: die Stiftung und der Erhalt von Gemeinschaft. Die Olive repräsentiert in diesem Vergleich die jüdische, das Urkilogramm die moderne, säkulare Welt. Ein solcher Vergleich steht an der Schwelle zum Illegitimen. Kann man jüdisch und modern/säkulär einander gegenüber stellen, als wären es Gegensätze oder zumindest, als wären sie so verschieden, dass ein Vergleich möglich wäre? Das Judentum kann tatsächlich als eines der wenigen historischen Gebilde angesehen werden, das sich der völligen Vergleichbarkeit von allem mit allem entzieht. Der Vergleich steht immer in der Gefahr, eine Relation herzustellen, die das zu Vergleichende so weit aneinander annähert, dass das Spezifische verloren geht.

Nach der zweiten Zerstörung des Tempels und der damit verbundenen Zerstreuung der Juden entstand das Problem der steten Erneuerung der dislozierten Gemeinschaft. Hier kommt der Begriff des Mediums ins Spiel. Diese Situation führte dazu, dass die strengen Rituale (das Judentum ist eine Gesetzesreligion; das macht die Unvergleichbarkeit mit dem Christentum aus) der Priester im Tempel auf die heimische Küche übertragen wurden. Im Talmud wurden die kanonisierten Speisegesetze niedergeschrieben, so etwa das Gebot, nach jeder Speise das Dankgebet zu sprechen oder am Pessachfest die vorgeschriebenen Speisen zu sich zu nehmen. Doch wie viel muss man essen, damit es als hinreichende Speise gilt? Um dies zu definieren, wurde es nötig, für die verschiedenen aus der Tora abgeleiteten Speise-

gesetze eine Maßeinheit zu definieren, die jedem gläubigen Juden die sichere Einhaltung bestimmter Mengen erlaube.

In historischer Ermangelung internationaler Normausschüsse entschied man sich dazu, allgemein verbreitete Nahrungsmittel, die jeder kannte, als Richtschnur zu verwenden. Und so wurde die Olive (*kesajit*) zu einer transzendentalen Maßeinheit des Judentums: Alles, was kleiner ist als eine Olive, ist ein bedeutungsloser Happen, und man muss das Dankgebet nicht sprechen. An Pessach muss man entsprechend mindestens ein olivengroßes Stück von jeder der vorgeschriebenen Speisen essen, um nicht in Konflikt mit den religiösen Gesetzen zu treten.

Natürlich führte dies zu Diskussionen darüber, wie groß denn eine Olive nun eigentlich sei, und heute kann man in den USA Bücher kaufen, in denen ein Stück Gurke, Popcorn oder Toastbrot abgebildet sind, die genau der Größe einer Olive entsprechen, damit man als lernender Jude ein Gefühl für die alles entscheidende Größe bekommt. Auch wenn dies seltsam erscheinen mag: »In einer zerstreuten Gemeinschaft, deren Zentrum in der Schrift und der verbindlichen Auslegung ihrer Zeichen durch religiöse Autoritäten liegt, ist eine genaue Definition der Normen und Gesetze unabdingbar, um den Zusammenhalt zu gewährleisten.«¹³

Damit dürfte klar sein, worin die Vergleichbarkeit von Olive und Urkilogramm besteht: Beide sind verbindliche Maßeinheiten, geschaffen, um Einheit zu stiften. Das Kilogramm wurde nach der Französischen Revolution eingeführt. Die Experten bezogen sich nicht mehr auf das Gotteswort, sondern machten etwas »Natürliches«, nämlich den Globus zum Richtmaß: Der 40.000.000ste Teil des Erdmeridians wurde als neue Einheit festgelegt. Das damit geschöpfte »Meter« bildete die Basis für die Berechnung des neuen Gewichts namens Kilogramm. Ab 1. Januar 1872 wurde dieses Gewichtssystem per gesetzlichen Beschluss auch in Deutschland eingeführt und ersetzte die vielen regionalen Quentchen, Loth und Pfunde. Um den Vergleich noch weiter zu treiben: Auch hier sind die Diskussionen über das Gewicht eines Kilogramms nicht abgerissen, stellte sich doch heraus, dass das Urkilogramm seit seiner Einführung 0,00005 Gramm an Gewicht verloren hat. Die Wissenschaftler suchen deshalb nach einer neuen Definition des Maßes, die für die Ewigkeit halten soll.

Was bringt ein solcher, hier nur angedeuteter Vergleich? Zum einen ein Bewusstsein dafür, dass jeder Vergleich auf eine transzen-

13. Eva Kudraß: »Die Küche. Das Gewicht der Zeichen«, in: Daniel Tyradellis, Michal S. Friedlander (Hg.): *10+5=Gott. Die Macht der Zeichen*, Köln 2004, S. 202.

dentale Größe zurückgreifen muss, sei es im Falle des Judentums das (vermutliche) Wort Gottes, sei es im Fall der Einigung Deutschlands der (vermutliche) Umfang der Erde, seien es im Falle des Seins die (vermutlichen) Kategorien des Seienden.

Vor allem aber macht der Vergleich von Olive und Urkilo deutlich, dass seltsame Riten weniger seltsam werden, wenn man sie mit Riten, die als solche nicht auffallen, vergleicht. Sie mögen Verständnis für das Andere wecken, und Letzteres scheint eines der wenigen Prinzipien zu sein, die allgemeine Anerkennung in den Kulturwissenschaften und in den westlichen Geisteswissenschaften überhaupt genießen. In den Kulturwissenschaften gibt es ansonsten, von solchen eher moralisch zu verstehenden Schranken abgesehen, keine illegitimen Vergleiche. Dies ist möglicherweise ein Seinsgeschick.

Unter der Kapitelüberschrift »Von den ersten und letzten Dingen« in Nietzsches *Menschliches, Allzumenschliches* findet sich folgende Gegenwartsdiagnose: »Es ist das Zeitalter der Vergleichung. Das ist sein Stolz, – aber billigerweise auch sein Leiden. Fürchten wir uns vor diesem Leiden nicht! Vielmehr wollen wir die Aufgabe, welche das Zeitalter uns stellt, so gross verstehen, als wir nur vermögen: so wird uns die Nachwelt darob segnen, – eine Nachwelt, die ebenso sich über die abgeschlossenen originalen Volks-Culturen hinaus weiß, als über die Cultur der Vergleichung, aber auf beide Arten der Cultur als auf verehrungswürdige Alterthümer mit Dankbarkeit zurückblickt.«¹⁴

Wo es keine Spekulation, also kein Überblicken mehr gibt, das das, was ist, mit dem, was sein soll, zu vergleichen in der Lage wäre, bleibt nur das Weitermachen, das heißt, das enervierende Gesetz der Kulturwissenschaften zu prozedieren: Es gibt keine illegitimen Vergleiche. *Specula*, das heißt laut Stowasser auch die »schwache Hoffnung«.

14. Friedrich Nietzsche: *Kritische Studienausgabe*, Bd. 2, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988, S. 44f.

Autorinnen und Autoren

Jörn Ahrens, Dr. phil., Kulturwissenschaftler, Feodor Lynen Stipendiat der Alexander von Humboldt-Stiftung und Visiting Scholar am Center for Comparative Media Studies des MIT/USA; Arbeitsschwerpunkte: Genealogie der Moderne, Historische Anthropologie, Fragen der Biowissenschaften, der Arbeit, des Todes, der Gewalt, des Films und des Mythos; letzte Veröffentlichungen: *Ödipus. Politik des Schicksals*, Bielefeld 2004; »Mensch oder Embryo? Die gesellschaftliche Unbestimmtheit frühembryonaler Lebensformen«, in: *Handlung Kultur Interpretation. Zeitschrift für Sozial- und Kulturwissenschaften* 1/2005; »Freedom and Sovereignty. A Fatal Relationship Outlined with Jean-Luc Nancy and Marquis de Sade«, in: *Law & Critique. Journal for Critical and Post-modernist Legal Studies* 2/2005. Kontakt: ahrensj@mit.edu

Elisabeth Bronfen, Prof. Dr., Lehrstuhlinhaberin am Englischen Seminar der Universität Zürich. Spezialgebiete: Anglo-Amerikanische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, gender studies, Psychoanalyse, Film und Kulturwissenschaften. Veröffentlichungen (Auswahl): *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik* (in einer überarbeiteten Neuauflage bei Königshausen und Neumann 2004); *Das Verknötete Subjekt. Hysterie in der Moderne* (1998); *Heimweh. Illusionsspiele in Hollywood* (1999); *Liebestod und Femme fatale. Der Austausch sozialer Energien zwischen Oper, Literatur und Film* (2004). Momentane Forschungsgebiete sind eine Kulturgeschichte der Nacht, eine Studie zu Pop Art und Hollywood-Kino, eine Einführung in Stanley Cavell sowie eine Studie über Kriegskino. Kontakt: bronfen@es.unizh.ch

Silke Förschler, M.A., Kunsthistorikerin, zurzeit Stipendiatin des Graduiertenkollegs *Identität und Differenz. Geschlechterkonstruktion und Interkulturalität (18.-21. Jahrhundert)* an der Universität Trier mit dem Dissertationsprojekt *Haremsdarstellungen. Medienhistorische Untersuchungen zu geschlechtlicher und kultureller Differenz im Frankreich des 19. Jahrhunderts*. Studium der Kunstgeschichte, Neueren deutschen Literatur und Theaterwissenschaft in Tübingen, Zürich und Berlin. Herausge-

berschaft mit Susanne von Falkenhausen, Ingeborg Reichle und Bettina Uppenkamp: *Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code*, Marburg 2004, sowie mit dem Graduiertenkolleg *Identität und Differenz: Ethnizität und Geschlecht. (Post)koloniale Verhandlungen in Geschichte, Kunst und Medien*, Köln 2005. Kontakt: sfoerschler@gmx.de

Steffen Greschonig, Dr. phil., Literatur- und Kulturwissenschaftler, Studium der deutschen Literatur, der Sprach- und Politikwissenschaft in Konstanz und Aix-en-Provence, Promotion im Rahmen des Regensburger DFG-Graduiertenkollegs *Kulturen der Lüge*. Publikationen (Auswahl): *Utopie – Literarische Matrix der Lüge. Eine Diskursanalyse fiktionalen und nicht-fiktionalen Möglich- und Machbarkeitsdenkens*, Frankfurt am Main 2005; Herausgeberschaft zusammen mit Christine S. Sing: *Ideologien zwischen Lüge und Wahrheitsanspruch*, Wiesbaden 2004; »Divination Lost. Blickauslöschung von Geschöpf und Schöpfer in E.T.A. Hoffmanns ›Sandmann‹ und Ridley Scotts ›Blade Runner‹«, in: *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften* 3/2005. Kontakt: greschonig@yahoo.de.

Julia B. Köhne, Dr., M.A., hat Neuere deutsche Literatur und Kulturwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin studiert und dort zum Thema *Kriegshysteriker. Strategische Bilder und mediale Techniken militärpsychiatrischen Wissens (1914-1920)* promoviert. Seit April 2005 ist sie Assistentin am Institut für Zeitgeschichte an der Universität Wien (Schwerpunkt visuelle Zeit- und Kulturgeschichte). Einen Forschungsschwerpunkt bilden kulturwissenschaftliche, gender- und medientheoretische Fragen in Spiel- und Dokumentarfilmen sowie in wissenschaftlichen Filmen. Zusammen mit Arno Meteling und Ralph Kuschke hat sie *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm*, Berlin 2005 herausgegeben. Kontakt: Julia.Koehne@univie.ac.at

Karsten Lichau, Dipl.-Päd., Studium der Erziehungswissenschaft in Tübingen, Berlin und Paris, Mitglied des Graduiertenkollegs *Körper-Inszenierungen* der FU Berlin. Forschungsschwerpunkte: Gesicht und Maskerade, Historische Anthropologie des Körpers, Phänomene »kultureller Resonanz«. Veröffentlichungen: *Die offene Maske. Zur Inszenierung des Körpers durch »häßliche Gesichter«*, Berlin 2000; »SurFaces InterFaces« in: Birgitta Qvarsell, Christoph Wulf (Hg.): *Culture and Education*, Münster 2003. Kontakt: lichau@gmx.net

Helga Lutz, Dr., Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Literaturwissenschaft in Heidelberg und Berlin. 1999 Promotion mit einer Arbeit zu den Texten und Zeichnungen von Unica Zürn an der HU

Berlin. 2000 bis 2002 Forschungsaufenthalt an der University of California, Berkeley. 2002 bis 2004 Postdoktorandin am Graduiertenkolleg *Codierung von Gewalt im medialen Wandel* der HU Berlin. Derzeit wissenschaftliche Koordinatorin des Graduiertenkollegs *Mediale Historiographien* der Universitäten Weimar, Erfurt und Jena sowie Lehrbeauftragte der Universität Erfurt. Publikationen im Kontext von Psychoanalyse und zeitgenössischer Kunst und Literatur. Das gegenwärtige Forschungsprojekt behandelt die Frage nach den Möglichkeiten einer Mediatisierung von Angst und Unheimlichkeit. Kontakt: Helga.Lutz@uni-erfurt.de

Jan-Friedrich Mißfelder, M.A., Studium der Geschichte, Musikwissenschaft und Politikwissenschaft in Göttingen, Berlin und Leicester (GB); zwischen 2001 und 2004 assoziiertes Mitglied des Graduiertenkollegs *Codierung von Gewalt im medialen Wandel* an der HU Berlin; seit Mai 2004 Assistent am Historischen Seminar der Universität Zürich. Arbeiten zur politischen Ideengeschichte, der Kultur- und Religionsgeschichte Deutschlands und Frankreichs in der Frühen Neuzeit sowie der Geistesgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Jüngste Veröffentlichungen: Herausgeberschaft zusammen mit Ute Lotz-Heumann und Matthias Pohl: *Konversion und Konfession in der Frühen Neuzeit*, Gütersloh 2006; »Die Gegenkraft und ihre Geschichte. Carl Schmitt, Reinhart Koselleck und der Bürgerkrieg«, in: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* (2006); »Die Körnung der Platte. Über das Hören historischer Opernaufnahmen«, in: *Ästhetik und Kommunikation* 122 (2004). Kontakt: missfelder@gmx.de

Julia-Karin Patrut, Dr., M.A., studierte Germanistik und Angewandte Kulturwissenschaften u.a. in Bukarest und Lüneburg, danach Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Deutsche Sprache und Literatur und ihre Didaktik an der Universität Lüneburg; derzeit Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Teilprojekt C 5 *Fremde im eigenen Land. Zur Semantisierung der »Zigeuner« vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart* des SFB 600 *Fremdheit und Armut. Wandel von Inklusions- und Exklusionsformen von der Antike bis zur Gegenwart*. Promotion im Rahmen des Graduiertenkollegs *Identität und Differenz* an der Universität Trier mit der Arbeit *Schwarze Schwester – Teufelsjunge. Ethnizität und Geschlecht bei Paul Celan und Herta Müller*. Forschungsschwerpunkte: Fremdeheitsdarstellungen in der Literatur, Interkulturalität, postkoloniale Theorie, gender theory, Literatur der Bukowina und des Banats; Kontakt: patrut@uni-trier.de

Markus Rautzenberg, M.A., studierte Germanistik, Philosophie und Theaterwissenschaften in Berlin und promoviert zurzeit am Fachbereich Philosophie der FU Berlin als Stipendiat des Graduiertenkollegs *Körper-Inszenierungen*, Thema: *Das Reale der Medien. Zu einer Theorie medialer Störungen* (Arbeitstitel). Arbeitsschwerpunkte: Medientheorie, Ästhetik, Semiotik, Spieltheorie, Philosophie des 20. Jahrhunderts, Ästhetik digitaler Medien. Letzte Veröffentlichungen: »Jenseits medialer Unmittelbarkeit«, in: *Grenzen und Schwellenerfahrungen*, Sprache und Literatur Band 95, 36. Jahrgang 2005, 1. Halbjahr und »Vom Rausch(en) des Realen. Zur Geburt des Unheimlichen aus dem Geist des Mediums in ›Silent Hill 2‹«, in: Britta Neitzel, Matthias Bopp, Rolf F. Nohr (Hg.): *See? I'm real ... Multidisziplinäre Zugänge zum Computerspiel am Beispiel von ›Silent Hill‹*, Münster 2005. Kontakt: mrautzenberg@arcor.de

Tilo Renz, M.A., Studium der Germanistik, Geschichte und Kunstgeschichte in Straßburg, Heidelberg und Berlin. Magisterabschluss 2002 an der Berliner Humboldt-Universität mit einer Arbeit zu Gewalthandlungen weiblicher Figuren im Gegenwartskino. Danach Stipendiat im Graduiertenkolleg *Codierung von Gewalt im medialen Wandel* an der HU Berlin sowie Visiting Scholar am German Department der University of California, Berkeley. Seit November 2005 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Germanistik II der Universität Hamburg. Arbeit an einer Dissertation zu Geschlechterverhältnissen und Körperkonzepten im *Nibelungenlied*. Letzte Publikationen: »Gewalt weiblicher Figuren als resignifizierendes Sprechen. ›Thelma and Louise‹, ›Baise-moi‹ und Judith Butlers Politik des Performativen«, in: Jochen Fritz, Neil Stewart (Hg.): *Das schlechte Gewissen der Moderne. Kulturtheorie und Gewaltdarstellung in Literatur und Film nach 1968*, Köln/Weimar 2006, sowie »Brünhilds Kraft. Zur Logik des einen Geschlechts im ›Nibelungenlied‹«, in: *Zeitschrift für Germanistik* 16 (2006). Kontakt: tilo.z@gmx.net

Wiebke-Marie Stock, M.A., hat in Heidelberg, Paris und Berlin Philosophie, Kunstgeschichte und Religionswissenschaft studiert. Seit Januar 2004 ist sie Mitglied des Graduiertenkollegs *Körper-Inszenierungen* (FU Berlin). Sie arbeitet an einer Dissertation zu Dionysius Areopagita. Forschungsschwerpunkte: Ästhetik, Bildphilosophie, Religionsphilosophie, Spätantike. Publikationen: *Geschichte des Blicks. Zu Texten von Georges Didi-Huberman*, Berlin 2004. Übersetzungen: François Boespflug: *Trinität. Dreifaltigkeitsbilder im späten Mittelalter*, Paderborn 2001; Georges Didi-Huberman: *L'Œil s'ouvre, la lampe s'éteint. Remarque sur*

Bergson et la cinématographie (in Vorbereitung); Ders: *Immobile à grands pas* (in Vorbereitung); Jean Wirth: *La contestation de l'image de l'An Mille à la veille de la Réforme* (in Vorbereitung). Kontakt: wstock@gmx.de

Alexandra Tacke, M.A., studierte Philosophie, Germanistik und Italianistik in München, Chicago und Berlin. Sie war Stipendiatin des Graduiertenkollegs *Codierung von Gewalt im medialen Wandel* der Humboldt-Universität und ist derzeit wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl *Geschlechterproblematik im literarischen Prozess* am Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin. Zurzeit stellt sie ihre Dissertation *Berührende und bewegende (Bild-)Räume: Körperlichkeit und Raumwahrnehmung bei Rebecca Horn* fertig. Neben der Literatur der Gegenwart gilt ihr Interesse kulturwissenschaftlichen und interdisziplinären Fragestellungen wie der Darstellung von Blindheit und Blendung in Literatur, Film und bildender Kunst sowie der Formierung und Re-formulierung von Künstlermythologien und -topoi im Bildungs- und Künstlerroman. Weitere Forschungsschwerpunkte sind die medienübergreifende Untersuchung des Frauen- und Männerbildes sowie die Betrachtung von *Buchwerken*, d.h. sowohl von Künstlerbüchern als auch von Buchobjekten. Kontakt: alexandra.tacke@rz.hu-berlin.de

Daniel Tyradellis, Dr., Studium der Philosophie, Wissenschaftstheorie und Mediengeschichte in Köln, Bochum, Wien und Berlin. 2003 Promotion mit einer Arbeit zu Phänomenologie und Mathematikgeschichte an der HU Berlin. 2000-2002 Stipendiat im DFG-Graduiertenkolleg *Codierung von Gewalt im medialen Wandel*, 2004-2006 als Postdoktorand. Zahlreiche Lehraufträge und Publikationen zu Philosophie und Mediengeschichte. Gegenwärtiger Forschungsschwerpunkt: Konversion und Konvertierung von Menschen und Daten. Wissenschaftlicher Leiter kultur- und wissenschaftsgeschichtlicher Ausstellungen, u.a. *10+5=Gott. Die Macht der Zeichen* (Jüdisches Museum Berlin, 2004); zurzeit Kurator der Ausstellung *Schmerz* im Hamburger Bahnhof/ Medizinhistorischen Museum Berlin. Publikationen u.a.: *Konkrete Soziologie* (gemeinsam mit Dieter Claessens), Opladen 1997; *10+5=Gott* (Herausgeberschaft mit Michal Friedlander), Köln 2004; *Untiefen*, Würzburg 2006; *PSYCHOanalyse* (Herausgeberschaft mit C. Kugelmann und N. Lepp), Berlin 2006. Kontakt: tyradellis@web.de

Horst Wenzel, Prof. Dr., seit 1993 Professor für Ältere deutsche Philologie an der Humboldt-Universität Berlin. Forschungsschwerpunkte: Höfische Literatur, Verhältnis von Text und Bild sowie Medienge-

schichte; Gründungsmitglied des Hermann von Helmholtz-Zentrums für Kulturtechnik der HU Berlin; Gastprofessuren an der University of California, Berkeley; University of Washington, Seattle; Washington University, St. Louis; University of Columbus, Ohio. Publikationen (Auswahl): *Hören und Sehen – Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995; *Höfische Repräsentation. Symbolische Kommunikation und Literatur im Mittelalter*, Darmstadt 2005; Herausgeberschaft in Zusammenarbeit mit Wolfgang Harms, C. Stephen Jaeger und Peter Strohschneider: *Visualisierungsstrategien in mittelalterlichen Text- und Bildzeugnissen*, Berlin 2005. Kontakt: horst.wenzel@rz.hu-berlin.de

Abbildungsnachweis

Jörn Ahrens: Menschen-Bilder

- Abb. 1: Frühembryonale Lebensform (Mehrzeller), aus: Lennart Nilsson, Lars Hamberger: *Ein Kind entsteht*, übersetzt von Lothar Schneider, München 2003.
- Abb. 2: Maria Gravida, Karlsruhe, Landesbibliothek, Wonnenthaler Graduale, aus: Gregor Martin Lechner: *Maria Gravida. Zum Schwangerschaftsmotiv in der bildenden Kunst*, München/Zürich 1981.
- Abb. 3: Lennart Nilsson: Embryonendarstellung, aus: Lennart Nilsson, Lars Hamberger: *Ein Kind entsteht*, übersetzt von Lothar Schneider, München 2003.

Silke Förchler: Odaliske reproduziert

- Abb. 1: Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Die große Odaliske*, 1814, Öl auf Leinwand, 91x162 cm, Musée du Louvre, Paris, aus: Uwe Fleckner: *Jean-Auguste-Dominique Ingres. Meister der französischen Kunst*, Köln 2000, S. 8.
- Abb. 2: Ambroise Richebourg, *Étude de nu*, 1851-1855, Daguerreotypie stéréoscopique, 8x17 cm, Bibliothèque nationale de France, Estampes, Paris, aus: Ausstellungskatalog *L'Art du nu au XIXe siècle, le photographe et son modèle*, Paris 1997, S. 27.
- Abb. 3: Auguste Belloc, *Nu féminin allongé*, 1855-1860, Papier salé d'après négatif verre au collodion, 15x19,5 cm, Bibliothèque nationale de France, Estampes, Paris, aus: Ausstellungskatalog *L'Art du nu au XIXe siècle*, S. 58.
- Abb. 4: Louis-Camille d'Olivier, *Étude de nu*, 1855, Papier salé d'après négatif verre au collodion, 24,5x31,5 cm, Bibliothèque nationale de France, Estampes, Paris, aus: Ausstellungskatalog *L'Art du nu au XIXe siècle*, S. 59.
- Abb. 5: Louis-Camille d'Olivier, *Étude de nu*, 1855, Papier salé d'après négatif verre au collodion, 24,5x31,5 cm, Biblio-

thèque nationale de France, Estampes, Paris, aus: Ausstellungskatalog *L'Art du nu au XIXe siècle*, S. 59.

Julia B. Köhne: Krieg spielen

- Abb. 1: Filmstill aus *Battle of the Somme* von 1916, zitiert in *The Trench*, BBC Two Bristol, Real-Life-Documentary, Produzent: Dick Colthurst, ausgestrahlt am 20.2. (58,00 min.), 18.3. (58,05 min.), 25.3. (58,30 min.) 2002. Bildrechte: BBC London.
- Abb. 2: Filmstill aus *The Trench*, BBC Two Bristol.
- Abb. 3: Filmstill aus *The Trench*, BBC Two Bristol.
- Abb. 4: Filmstill aus *The Trench*, BBC Two Bristol.

Karsten Lichau: Kunst des Ver-Gleichens

- Abb. 1: Titelvignette, Kupferstich von Daniel Nikolaus Chodowiecki, aus: Johann Kaspar Lavater: *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Bd. I, Hildesheim 2002 [Nachdruck der Ausgabe Leipzig und Winterthur 1775], Titelblatt.
- Abb. 2: Kupferstich nach Charles Le Brun, aus: Johann Kaspar Lavater: *Physiognomische Fragmente*, S. 60.
- Abb. 3: Textseite »Physiognomische Übungen« und Bildseite (Profile, Kupferstich), o.N., aus: Johann Kaspar Lavater: *Physiognomische Fragmente*, Doppelseite 186f.
- Abb. 4: Textseite »Physiognomische Übungen« und Bildseite (»Sechs männliche Silhouetten«), o.N., aus: Johann Kaspar Lavater: *Physiognomische Fragmente*, Doppelseite 190f.

Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Bibliothek für Bildungsgeschichtliche Forschung, Berlin.

Wiebke-Marie Stock: Lichtmetaphysik und Fotografie

- Abb. 1: Philotheos ho Sinaitês: »Neptika Kephalaia«, in: Ders.: *Philokalía tôn hierôn nêptikôn*, Bd. 2, Athen 1958, S. 272-286, hier S. 282, § 23.

Alexandra Tacke: Aus dem Rahmen (ge-)fallen

- Abb. 1: Vanessa Beecroft: VB 48, Performance im Palazzo Ducale, Genua, 2001, Digital C-Print, Courtesy Lia Rumma.
- Abb. 2: Vanessa Beecroft: VB 48.
- Abb. 3: Vanessa Beecroft: VB 51, Aus: Presse-CD-ROM zur Ausstellung *Vanessa Beecroft in der Kunsthalle Bielefeld* (9. Mai bis 22. August 2004).
- Abb. 4: Vanessa Beecroft: VB 51.
- Abb. 5: Vanessa Beecroft: VB 51, Cover der Broschüre zur Performance im Schloss Vinsebeck.

Horst Wenzel: Initialen in der Manuskriptkultur

- Abb. 1: Icon: Arbeitsfläche Bildschirm, Screenshot 2005.
- Abb. 2: Initiale: Arbeitsfläche Pergament, Norddeutsche Bibel (um 1255), Kopenhagen, Königliche Bibliothek Ms 4,2°, fol. 183 v., aus: Christopher de Hamel: *A History of Illuminated Manuscripts*, London 1994, S. 87.
- Abb. 3: Initialen: Musterbuch, Musterbuch des Stephan Schriber (Ende des 15. Jahrhunderts), München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. icon. 420, fol. 12r., aus: Josef Kirmeier, Alois Schütz, Evamaria Brockhoff (Hg.): *Schreibkunst. Mittelalterliche Buchmalerei aus dem Kloster Seeon*, Katalog zur Ausstellung im Kloster Seeon 28. Juni bis 3. Oktober 1994, Augsburg: Haus der Bayerischen Geschichte 1994, S. 119.
- Abb. 4: Icons: Desktop, Screenshot 2005.
- Abb. 5: Initialen: Seitengliederung. Heinrich von Mügeln: *Valerius-Maximus-Auslegung*, Berliner Fragment (um 1470-80), Staatsbibliothek zu Berlin SBB-PK, Hs. 404, fol. 143r., aus: Peter Jörg Becker, Eef Overgaauw (Hg.): *Aderlaß und Seelentrost. Die Überlieferung deutscher Texte im Spiegel Berliner Handschriften und Inkunabeln*, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ausstellungskataloge NF 48, Mainz 2003, S. 188.
- Abb. 6: I-Initiale: In dem anfang, Deutsche Bibel, Augsburg, Günther Zaimer (1475/76), Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Bibel-S. 2°19.
- Abb. 7: D-Initiale: Zeiger, Ezechiel-Kommentar (um 1168-83), Stonyhurst College, Ms 7., fol. 3 v., aus: de Hamel: *A History of Illuminated Manuscripts*, S. 105.

- Abb. 8: R-Initiale: Resurrexi, Salzburger Missale, Regensburg (nach 1482), Bayer. Staatsbibliothek München, Clm. 15709, fol. 143r.
- Abb. 9: S-Initiale: Sanct Augustinus, Christus-Monogramm, Humbertus de Romanis: *Erklärung der Augustinerregel* (1480), Straßburg, Magdalenenkloster, Ms. germ. qu. 1877, 2^o/3r., aus: Peter Jörg Becker, Tilo Brandis (Hg.): *Glanz alter Buchkunst. Mittelalterliche Handschriften der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin*, Ausstellungskataloge 33, Wiesbaden 1988, S. 202.
- Abb. 10: Q-Initiale: Quatuor virtutum. Formula vitae honestae (Martinus Bracarenensis), Theologisch-asketische Sammelhandschrift (Mitte 15. Jh.), Staatsbibliothek Berlin, Ms. theol. lat. qu. 348, 80 v., aus: Becker, Brandis (Hg.): *Glanz alter Buchkunst*, S. 257.
- Abb. 11: Figurenalphabet: Buchstabe A, »Series Nova« aus dem 16. Jahrhundert, Wien, Nationalbibliothek, ms. s.n. 299ff., Nr. 26.
- Abb. 12: Figurenalphabet: Buchstabe C, »Series Nova«, ms. s.n. 299ff., Nr. 28.
- Abb. 13: Buchstabe G: Konstruktionszeichnung, aus: Albrecht Dürer: *Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit*, Faksimile-Neudruck der Ausgabe Nürnberg 1525, mit einer Einführung von Matthias Mende, 3. Aufl. Nördlingen 2000, nicht paginiert (K iiiii).
- Abb. 14: W-Initiale: Wir reiten, aus: Karl Ginzkey: *Der von der Vogelweide*, Berlin 1912, S. 253.
- Abb. 15: Digitale Icons: Explorer, Winword, Quick Time, Netscape, Photoshop, ACDSee Classic, Nero Express, Screenshot 2005.
- Abb. 16: Icon: Vines-Login, Einweisung in das Programm, Screenshot 2005.
- Abb. 17: Q-Initiale: Quinque, Einweisung in die Handschrift, Sitticum-Collection (12. Jh.), Wien, Österreichische Nationalbibliothek Cod. 650, f. 35 v., aus: Nataša Golob: *Twelfth-Century Cistercian Manuscripts: The Sitticum Collection*, Ljubljana 1996, S. 151.

Kultur- und Medientheorie

Vittoria Borsò,
Heike Brohm (Hg.)
Transkulturation

Literarische und mediale
Grenzräume im deutsch-
italienischen Kultur-
kontakt

Dezember 2006, ca. 280 Seiten,
kart., ca. 26,80 €,
ISBN: 3-89942-520-0

Simone Dietz,
Timo Skrandies (Hg.)
Mediale Markierungen
Studien zur Anatomie
medienkultureller Praktiken

Dezember 2006, ca. 270 Seiten,
kart., ca. 26,80 €,
ISBN: 3-89942-482-4

Susanne Regener
Visuelle Gewalt
Menschenbilder aus
der Psychiatrie des
20. Jahrhunderts

Dezember 2006, ca. 220 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 25,80 €,
ISBN: 3-89942-420-4

Peter Rehberg
lachen lesen
Zur Komik der Moderne
bei Kafka

Dezember 2006, ca. 224 Seiten,
kart., ca. 24,80 €,
ISBN: 3-89942-577-4

Nic Leonhardt
Piktoral-Dramaturgie
Visuelle Kultur und Theater im
19. Jahrhundert (1869-1899)

November 2006, ca. 350 Seiten,
kart., ca. 30,80 €,
ISBN: 3-89942-596-0

Annett Zinsmeister (Hg.)
welt[stadt]raum
mediale inszenierungen

Oktober 2006, ca. 160 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 16,80 €,
ISBN: 3-89942-419-0

Jutta Zaremba
**New York und Tokio
in der Medienkunst**
Urbane Mythen zwischen
Musealisierung und
Mediatisierung

Oktober 2006, 236 Seiten,
kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 25,80 €,
ISBN: 3-89942-591-X

Georg Stauth,
Faruk Birtek (Hg.)
›Istanbul‹
Geistige Wanderungen aus der
›Welt in Scherben‹
Oktober 2006, ca. 280 Seiten,
kart., ca. 27,80 €,
ISBN: 3-89942-474-3

Constanze Bausch
Verkörpernte Medien
Die soziale Macht televisueller
Inszenierungen
Oktober 2006, ca. 250 Seiten,
kart., ca. 25,80 €,
ISBN: 3-89942-593-6

Bettina Mathes
Under Cover
Das Geschlecht in den Medien
Oktober 2006, ca. 220 Seiten,
kart., ca. 23,80 €,
ISBN: 3-89942-534-0

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de

Kultur- und Medientheorie

Hedwig Wagner

Die Prostituierte im Film

Zum Verhältnis von Gender und Medium

Oktober 2006, ca. 320 Seiten,

kart., ca. 28,80 €,

ISBN: 3-89942-563-4

Karin Knop

Comedy in Serie

Medienwissenschaftliche

Perspektiven auf ein

TV-Format

Oktober 2006, ca. 320 Seiten,

kart., ca. 29,80 €,

ISBN: 3-89942-527-8

Stefan Kramer

Das chinesische

Fernsehpublikum

Zur Rezeption und

Reproduktion eines neuen

Mediums

Oktober 2006, ca. 250 Seiten,

kart., ca. 25,80 €,

ISBN: 3-89942-526-X

Petra Leutner,

Hans-Peter Niebuhr (Hg.)

Bild und Eigensinn

Über Modalitäten der

Anverwandlung von Bildern

Oktober 2006, ca. 180 Seiten,

kart., ca. 24,80 €,

ISBN: 3-89942-572-3

Arno Meteling

Monster

Zu Körperlichkeit und

Medialität im modernen

Horrorfilm

Oktober 2006, ca. 400 Seiten,

kart., zahlr. Abb., ca. 31,80 €,

ISBN: 3-89942-552-9

Sibel Vurgun

Voyages sans retour

Migration, Interkulturalität und

Rückkehr in der frankophonen

Literatur

Oktober 2006, ca. 280 Seiten,

kart., ca. 27,80 €,

ISBN: 3-89942-560-X

Ursula Link-Heer,

Ursula Hennigfeld,

Fernand Hörner (Hg.)

Literarische Gendertheorie

Eros und Gesellschaft bei

Proust und Colette

Oktober 2006, 282 Seiten,

kart., 27,80 €,

ISBN: 3-89942-557-X

Petra Missomelius

Digitale Medienkultur

Wahrnehmung – Konfiguration

– Transformation

September 2006, 234 Seiten,

kart., 25,80 €,

ISBN: 3-89942-548-0

Helga Lutz,

Jan-Friedrich Mißfelder,

Tilo Renz (Hg.)

Äpfel und Birnen

Illegitimes Vergleichen in den

Kulturwissenschaften

September 2006, 260 Seiten,

kart., 26,80 €,

ISBN: 3-89942-498-0

Christian Wenger

Jenseits der Sterne

Gemeinschaft und Identität in

Fankulturen.

Zur Konstitution des Star

Trek-Fandoms

August 2006, 406 Seiten,

kart., 32,80 €,

ISBN: 3-89942-600-2

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de

Kultur- und Medientheorie

Michael C. Frank
Kulturelle Einflussangst
Inszenierungen der Grenze in
der Reiseliteratur des
19. Jahrhunderts

August 2006, 232 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-89942-535-9

Martin Pfleiderer
Rhythmus
Psychologische, theoretische
und stilanalytische Aspekte
populärer Musik

August 2006, 390 Seiten,
kart., 30,80 €,
ISBN: 3-89942-515-4

Antje Krause-Wahl,
Heike Oehlschlägel,
Serjoscha Wiemer (Hg.)
Affekte
Analysen ästhetisch-medialer
Prozesse. Mit einer Einleitung
von Mieke Bal

August 2006, 196 Seiten,
kart., 24,80 €,
ISBN: 3-89942-459-X

Barbara Becker,
Josef Wehner (Hg.)
Kulturindustrie reviewed
Ansätze zur kritischen
Reflexion der Medien-
gesellschaft

August 2006, 296 Seiten,
kart., 27,80 €,
ISBN: 3-89942-430-1

Regina Göckede,
Alexandra Karentzos (Hg.)
Der Orient, die Fremde
Positionen zeitgenössischer
Kunst und Literatur

Juli 2006, 214 Seiten,
kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 24,80 €,
ISBN: 3-89942-487-5

Georg Mein (Hg.)
**Kerncurriculum
BA-Germanistik**
Chancen und Grenzen des
Bologna-Prozesses

Juli 2006, 94 Seiten,
kart., 11,80 €,
ISBN: 3-89942-587-1

Michael Treutler
Die Ordnung der Sinne
Zu den Grundlagen eines
›medienökonomischen
Menschen‹

Juli 2006, 282 Seiten,
kart., 26,80 €,
ISBN: 3-89942-514-6

Petra Gropp
Szenen der Schrift
Medienästhetische Reflexionen
in der literarischen Avantgarde
nach 1945

Juli 2006, 450 Seiten,
kart., 32,80 €,
ISBN: 3-89942-404-2

Ralf Adelmann,
Jan-Otmar Hesse,
Judith Keilbach,
Markus Stauff,
Matthias Thiele (Hg.)
Ökonomien des Medialen
Tausch, Wert und Zirkulation
in den Medien- und
Kulturwissenschaften

Juli 2006, 338 Seiten,
kart., 19,80 €,
ISBN: 3-89942-499-9

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de