

Die seit 2007 an der Zürcher Tramhaltestelle Limmatplatz ausgestellte Installation *Übertragung* besteht aus 23 Szenen, in denen jeweils eine ritualisierte Form des Umgangs mit einem «aufgeladenen Ort» gezeigt wird.¹ Die Idee zum gemeinsam mit Antje Ehmann realisierten Projekt entstand bei einem Besuch des Vietnam Veterans Memorials in Washington D.C. und der Beobachtung des «wilden Ritualismus»,² der von den durchschnittlich zehntausend Besuchern pro Tag gepflegt wird. Farocki zufolge seien drei Verhaltensweisen besonders auffällig:

Viele berühren den Schriftzug eines Namens.
Viele pausen den Schriftzug eines Namens durch.
Viele legen kleine Geschenke am Fuße der Mauer ab.³

Die Gestaltung des Denkmals zielt auf keines dieser Rituale ab. Es gibt weder eine offizielle Auslegung, wie dieses Denkmal genutzt werden sollte, noch erklärende Tafeln, die gewisse Verhaltensregeln nahelegten. Die Rituale ergaben sich einzig aus dem täglichen Gebrauch des Denkmals. Mittlerweile hat sich ein festes Inventar an Verhaltensweisen etabliert, das in Reiseführern beschrieben wird und auf Briefmarken Darstellung findet. *Übertragung* handelt also nicht direkt von Denkmälern, Erinnerungsorten oder Skulpturen, sondern lenkt die Aufmerksamkeit «auf ihren Gebrauch und damit auf Traditionen und Techniken der Sinnggebung.»⁴

Rituelle Handlungen bieten sich freilich für jenen ethnografischen Blick an, der bei unterschiedlichen Arbeiten Farockis immer wieder festgestellt wird.⁵ In seinem Abschiedsgruß an Farocki bemerkt Helmut Färber, wie dieser in «seiner eigenen Zivilisation als Ethnograph» forschte.⁶ Und auch Farocki selbst war sich der Nähe seiner Perspektive zu ethnografischen Verfahren bewusst. Nicht nur fühlte er sich mit Filmemachern wie Robert Gardner und der Tradition des Direct Cinema verbunden,⁷ sondern mit dem Titel seiner vielleicht berühmtesten Installation für die Documenta 08 *Deep Play* erinnert er auch auf ironische Weise an Clifford Geertz' Beschreibung der balinesischen Hahnenkämpfe. Dokumentiert wird jenes berühmte Endspiel der Fußballweltmeisterschaft 2006, zu dessen Ende hin sich Zinédine Zidane ein Denkmal der etwas anderen Art schuf.

Von außen betrachtet evozieren rituelle Handlungen Verwunderung, Befremden oder gar Komik. Wem das entsprechende Wissen fehlt, wird unmittelbar mit seinem Nichtwissen konfrontiert. So entsteht rasch ein Interesse daran, der eigentümlichen Handlung auf den Grund zu gehen, um sie nachvollziehen zu können. Für Uneingeweihte stellen Rituale aber nicht einfach Rätsel dar, die nach Erklärung verlangen. Man mag auf ein magisch-metonymisches Denken hinweisen, um das Ritual des Berührens eines sakralen Gegenstandes zu plausibilisieren, die Handlung selbst erklärt sich dadurch jedoch kaum.⁸

Beim Versuch, Rituale zu erklären, läuft man mit den Worten Ludwig Wittgensteins stets Gefahr, Gebräuche plausibel zu machen für Menschen, «die so ähnlich denken» wie man selbst.⁹ In seinen Bemerkungen über Frazers «The Golden Bough» versucht er aufzuzeigen, weshalb Frazers Versuch, fremde Gebräuche zu erklären, gründlich misslingt. Frazer nimmt sich vor, eine darwinistische Entwicklung in der Genese der Menschheit aufzuzeigen, deren Glauben an Magie zunächst von Religion und schließlich von den Wissenschaften abgelöst wird. Dabei stellt er die fremden Rituale als «Irrtümer» und «Dummheiten» dar. Er ist, Wittgenstein zufolge, nicht im Stande, «ein anderes Leben zu begreifen, als das englische seiner Zeit!»¹⁰ «Seine Erklärungen der primitiven Gebräuche», so schließt Wittgenstein seine Kritik, «sind viel roher, als der Sinn dieser Gebräuche selbst.»¹¹

Magische und religiöse Handlungen lassen sich nicht im positivistischen Sinne erklären, da sie nicht auf einer Logik des Wahren oder Falschen gründen. Da ihnen «keine Meinung zu Grunde» liegt, gibt es keinen Irrtum, mit dem aufgeräumt werden könnte.¹² Anders als in einem wissenschaftlich-theoretischen Diskurs kommt es auf den Wahrheitswert nicht an, «sondern nur auf die Funktion im Zusammenhang religiösen Handelns.»¹³ Wie Clifford Geertz bemerkt, sind Rituale für Teilnehmende «not only models of what they believe, but also models for the believing of it.»¹⁴ Diese genuin in der Performanz enthaltene Bedeutung des Rituals lässt sich ganz unabhängig von der Art der Vermittlung unmöglich übertragen.¹⁵

Trotz dieser Unmöglichkeit behauptet Geertz, dass das Ritual resp. die kulturelle Performance einen privilegierten Blick auf

eine Kultur erlaube.¹⁶ Rituale sind offenkundig nicht nur für Ritualteilnehmende bedeutungsvoll, sondern interessieren auch aus der Warte des unbeteiligten Beobachters. Wie Catherine Bell zeigt, darf diese beobachtende Position, die sich im Unterschied zum handelnden Ritualteilnehmer gerne als rein denkend begreift, aber nicht einfach als neutral verstanden werden. Vielmehr vollziehen Ethnologen wie Geertz mit ihren Arbeiten selbst eine Form der kulturellen Performance, «um beides zu erreichen, unsere Verschiedenheit vom und unseren Zugang zum ›Anderen‹». ¹⁷ Damit löst sich die Unterscheidung zwischen Denken und Handeln auf, auf der der Ritualbegriff letztlich fußt. «Die wissenschaftliche Ritualforschung», fassen Andréa Balliger und David Krieger zusammen, wird «zur performativen Darstellung der westlichen Form des Wissens.»¹⁸ Dieser Auffassung zufolge läge die Funktion solcher Wissenschaft also auch darin, implizit eine bestimmte Auffassung der Welt zu konstruieren und zu perpetuieren.

Wenn nun die Funktion der Wissenschaft wesentlich als kulturelle Performance verstanden wird, die mittels eingeführter Unterscheidungen Ordnungen schafft und diese über Generationen stabilisiert, so läuft sie stets Gefahr, sich mit Blick auf mögliche Erkenntnisse als Institution in die Quere zu kommen. Denn im gesellschaftlichen Gefüge übernimmt sie nicht nur eine epistemische, sondern auch eine performative Funktion: Indem sie die Koordinaten für das Verständnis komplexer Zusammenhänge schafft, gebärdet sie sich auch – zumindest mittelfristig – als Hüterin einer bestimmten Episteme.

Eine handwerkliche Epistemologie

Wie aber lassen sich Rituale darstellen, ohne in die nun beschriebene Falle zu tappen? Ziel einer vergleichenden Untersuchung sollte es nach Wittgenstein sein, «durch die Gruppierung des Tatsachenmaterials allein» eine «übersichtliche Darstellung» zu erreichen.¹⁹ Wittgenstein weist mit Emphase immer wieder darauf hin, dass die Gebräuche nur beschrieben werden können und dass sie so beschrieben werden müssen, dass die Zusammenhänge ersichtlich werden. Die «hypothetischen Zwischenglieder» sollen aber nichts anderes leisten, «als die Aufmerksamkeit auf die Ähnlichkeit, den Zusammenhang, der Tatsachen lenken.»²⁰ So lasse sich das Auge für formale

Zusammenhänge schärfen, ohne Hypothesen etwa zur Entstehung und Entwicklung des Rituals zu bilden.²¹

Mit keiner Erklärung lässt sich freilegen, so fährt Wittgenstein fort, was an den Ritualen Eindruck mache: «Die Befriedigung, die durch die Erklärung angestrebt wird, ergibt sich von selbst.»²² Als Beispiel nennt Wittgenstein die Geschichte vom Waldkönig Nemi, die von Frazer in einem Ton erzählt wird, «der zeigt, dass hier etwas Merkwürdiges und Furchtbares geschieht».²³ Wittgenstein zufolge sei in diesem Ton bereits die Antwort auf die Frage enthalten, warum es den finsternen Brauch um die Thronnachfolge gibt. Frazers Bestreben, Bräuche zu erklären, wird durch die Form des Erzählens hinfällig.²⁴

Farocki kommt mit seiner vergleichenden Installation der bei Wittgenstein vorgezeichneten «übersichtlichen Darstellung» erstaunlich nahe. In den 23 Szenen ergeben sich zahlreiche «Zwischenglieder», etwa betreffend die Gestik der Hände, des Innehaltens oder des Berührens. Durch Wiederholungen und die daraus resultierenden Vergleiche schärft sich der Blick für formale Aspekte ritueller Praktiken. Weder in einer Szene noch in einem Zwischentitel wird je eine Erklärung angestrebt, die über die mit dem Ort verbundene Sage hinausginge.

Der Titel *Übertragung* ist wie viele Titel Farockis mehrdeutig. Zum einen klingt damit die mediale Übermittlung an, die einerseits über die Berührung der Hand, andererseits durch die Aufnahme der Kamera erfolgt. Zum anderen weist sie aber auch auf den Aspekt der metaphorischen Übertragung hin. Diese Mehrdeutigkeit überträgt sich unweigerlich wieder auf das zentrale Motiv der Installation. Die Berührung wird zum praktischen Modell einer genuine Form von Übertragung, die unter dem Gesichtspunkt eben solcher Mehrdeutigkeit aufgefächert wird. Sie wird gleichzeitig zu einem poetologischen Modell einer Praxis, deren Erkenntnisweise dem theoretisierenden, d.h. visuellen (*theoreîn*: beobachten, betrachten, (an)schauen) Zugriff der Ethnologen eine taktile Alternative entgegenhält:

Man sagt zu Kindern, sie sollen nicht alles anfassen. Sie sollen lernen, die Aneignung mit Blicken zu vollziehen. Ich suchte

nach Orten, an denen Menschen eine körperliche Verbindung suchen, etwas anfassen, um zu begreifen, wie man auf Deutsch sagen kann.²⁵

Mit Blick auf die Tatsache, «dass das Kino kein Medium der Berührung ist», wie Farocki in *Der Ausdruck der Hände* selbst feststellt, wird sein anhaltendes Interesse an ihr umso auffälliger. Vielleicht sind sich sein Projekt des Essayfilms und die Berührung gar nicht so fremd, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Wenngleich die visuelle Wahrnehmung ungemein produktiver im Ausbilden epistemologischer Metaphern ist – man denke etwa ans Licht als Leitmetapher der Aufklärung –, so artikuliert sich im Begreifen und Begriff noch immer die Rolle der Hand in der onto- wie phylogenetischen Ausbildung von Rationalität. Paradoxerweise lässt sich gerade in einem visuellen Medium besonders gut über diese taktile Form der Annäherung nachdenken, da sie leichter als die Anschauung in Szene gesetzt werden kann.

Dies mag zumindest vorläufig erklären, weshalb die Berührung und andere praktische Formen der Erkenntnis in Farockis Arbeit immer wieder auftauchen. In Produktionen wie *Leben BRD* (1990), *Die Bewerbung* (1997), *Die Schulung* (1987) und *Die Umschulung* (1994) dokumentiert Farocki didaktische Situationen, in denen der Lehrstoff weniger theoretisch als praktisch eingeübt wird. In der Darstellung von Proben, Übungen, Rollenspielen, Reenactments oder Simulationen zeigt sich die Notwendigkeit des praktischen Erlernens gewisser Fertigkeiten. Die Abläufe, Bewegungen und Reaktionen des Körpers können nur im wiederholten Vollzug der zu erlernenden Fertigkeit angeeignet werden. Diese sich ständig wiederholenden Lernsituationen erinnern in Farockis Darstellung unweigerlich an verblasste, nicht mehr als solche erkenntliche Rituale.

Analog dazu muss Farockis Interesse am handwerklichen Teil einer künstlerischen Praxis verstanden werden, wie sie sich im Porträt *Georg K. Glaser, Schriftsteller und Schmied* (1988) kristallisiert. Darin ist die Rede von «denkenden Händen», deren epistemische Bewegung mit Peter Sloterdijk gesprochen «auf der Grenze zwischen Fabrikation und Meditation angesiedelt ist».²⁶ Die geduldigen Wiederholungen des Körpers setzen ein Erkenntnispotential frei, dem sich

Farocki durch Wiederholung und Variation auch in seinen beobachtenden Filmen treu bleibt.

Dialektik der Berührung

Als haptische Aktion hat die Berührung teil an der epistemischen Dimension des Greifens, als Geste unterscheidet sie sich allerdings entscheidend davon. Wer begreift, der umschließt den Gegenstand, um ihn handhabbar zu machen. Erklärungen sind aufs Begreifen aus. Dabei gibt es keinen Zweifel über die Richtung des Austauschs, über das epistemische Gefälle zwischen Gegenstand und Akteur: Begreifen ist eine unilaterale Aktion. Berühren hingegen ist in mehrfacher Hinsicht dual: Nicht nur vereint die Berührung Aktivität (etwas berühren) mit Passivität (berührt werden), es verbindet Oberflächlichkeit und Beiläufigkeit mit Intimität. Eine Berührung zielt nach Jean-Luc Nancy weder auf Aneignung noch auf Hingabe, kennt weder Besitz noch Opfergabe, fordert keine Unterwerfung und keine Identifizierung.²⁷ Jemanden oder etwas zu berühren, impliziert das Vermögen einer Beziehung, die bei aller Anteilnahme nicht festhält und bindet, sondern im Gegenteil «die Freiheit des Anderen nicht nur nicht einschränkt, sondern überhaupt erst initiiert.»²⁸

Der Berührung liegt ein «Humanismus»²⁹ zugrunde, wie es Jacques Derrida in einem seiner typischen Wortspiele zum Ausdruck bringt, dessen Rationalitätsbegriff kein Rückzug des Geistes in eine Festung des Denkens bedeutet, sondern sich eine Verwundbarkeit des Körpers offenhält.³⁰ Es setzt dies eine Sensibilität frei, die im Zusammenhang mit Ritualen und dem Problem von deren Unübersetzbarkeit adäquater als das Begreifen scheint, da sie sich im Bewusstsein um die reziproke Wirkung eine Unvoreingenommenheit und Empfänglichkeit gegenüber dem Anderen, dem Gegenstand erhält.³¹ Trotz aller Nähe artikuliert sich in der Berührung also stets eine Distanz. Mit François Jullien gesprochen ließe sich diese vielleicht als Abstand (*écart*) bezeichnen.³² Dieser Abstand ist der entscheidende Aspekt jeglicher Auseinandersetzung mit dem Fremden, die unter dem Stern der Exploration und nicht der Identifikation stehen soll. Dabei geht es weniger ums Ausmachen von Differenzen und Unterschieden zwischen dem Eigenen und dem Fremden. Wenn diese Vergleichsarbeit lediglich das Ziel

verfolgte, das Wesen des einen vom anderen trennscharf abzugrenzen, so bliebe schließlich nichts anderes übrig, als «sich auf dieses in seiner Reinheit Erfasste zurückzuziehen».³³ Diesen Rückzug gilt es zu vermeiden, denn will Farocki eine nachhaltige Reflexion anstoßen. Stattdessen geht es mit der Wahrung eines Abstands ums Erzeugen einer «Spannung» zwischen dem Vergleichenden und dem Verglichenen:

Der eine hört nicht auf, sich im anderen zu entdecken, sich in der Gegenüberstellung sowohl zu erforschen als auch zu reflektieren. Will er sich selbst erkennen, bleibt er vom anderen abhängig und kann sich nicht auf das, was seine Identität wäre, zurückziehen. Durch die zwischen den beiden Termen hergestellte Entfernung hat die Distanz ein «Zwischen» zum Vorschein gebracht, und dieses Zwischen ist aktiv.³⁴

Weil dieses Zwischen aktiv ist, ist es so schwierig, sich ein Bild davon zu machen. Es konstituiert sich nicht aus festen Zuständen, sondern aus einem Spannungsfeld sich beobachtender Kräfte. Diese Dialektik bleibt nicht ohne Auswirkung auf die Möglichkeit der Erkenntnis. Wenn es nicht mehr darum geht, Zustände, Individualitäten oder Begriffe zu definieren, verliert ein hierarchisch-klassifizierendes Denken notwendig an Stellenwert. Stattdessen fordert die Wahrung von Abständen das Einüben eines vorsatzlosen Blicks. Diesem ist es nicht darum zu tun, sein Gegenüber durch Erklärungen be- und anzugreifen, sondern es berührend zu erfahren.

Profanierung

Teilen sich Farocki und die klassische Ethnologie eines Clifford Geertz ein Interesse an Ritualen als privilegierten Blick auf eine Kultur, so könnte die Position, aus der sich ihre Beobachtungen anstellen, kaum unterschiedlicher ausfallen. Als Teil einer gesellschaftlichen Institution agieren Akademiker immer auch als Hüter jener Episteme, die sie legitimiert. Nicht jede Theoretikerin wird aufgrund ihrer institutionellen Einbindung notwendig blind gegenüber den Strukturen, in die sie eingelassen ist – zugleich lässt sich ein möglicher Interessenkonflikt nicht einfach von der Hand weisen:

Weil dieses Zwischen aktiv ist, ist es so schwierig, sich ein Bild davon zu machen. Es konstituiert sich nicht aus festen Zuständen, sondern aus einem Spannungsfeld sich beobachtender Kräfte. Diese Dialektik bleibt nicht ohne Auswirkung auf die Möglichkeit der Erkenntnis. Wenn es nicht mehr darum geht, Zustände, Individualitäten oder Begriffe zu definieren, verliert ein hierarchisch-klassifizierendes Denken notwendig an Stellenwert. Stattdessen fordert die Wahrung von Abständen das Einüben eines vorsatzlosen Blicks. Diesem ist es nicht darum zu tun, sein Gegenüber durch Erklärungen be- und anzugreifen, sondern es berührend zu erfahren.

Es genügt der Ungleichheit nicht, respektiert zu werden, sie möchte beglaubigt und geliebt werden. Sie möchte erklärt werden. Jede Institution ist eine Erklärung der Gesellschaft, eine Inszenierung der Ungleichheit.³⁵

Selbst wenn sich eine akademische Disziplin auf die Fahnen schreibe, politisch zu werden und an ihrem eigenen Fundament zu kratzen, gäbe es damit nur umso mehr zu erklären. Farocki aber spricht weder im Namen einer Institution, noch gleicht er seine ästhetischen Kriterien auf eine Markttauglichkeit ab. Diese Unabhängigkeit erlaubt ihm die unerhörte Freiheit, seinen Arbeiten weder eine ästhetische noch eine epistemische Legitimation einschreiben zu müssen:

Der Auftraggeber, die Fernsehanstalt, nimmt [...] an, ich mache einen Film, der eine Kritik am Gegenstand übe, und der Inhaber oder Verwalter des gefilmten Gegenstandes nimmt an, mein Film sei für seine Sache eine Reklame. Ich versuche, weder das eine noch das andere zu machen. Nicht etwas zwischen beidem, sondern jenseits von beidem.³⁶

Kritik und Anerkennung sind in dieser Perspektive aufgehoben. Der Abstand zum Gegenstand dient nicht der Bewertung. Er räumt der Sache zunächst einmal lediglich den nötigen Platz ein. In der Reziprozität der Berührung scheint jener entscheidende Aspekt von Farockis Filmen auf, der die Distanz seiner theoretisierenden Haltung in eine Nähe zugleich zu verwandeln und den Logos des Vergleichens um das Pathos des Subjekts zu erweitern sucht.³⁷ Wenn sich «die Fähigkeit, sich theoretisch verhalten zu können, dadurch definiert, daß man über einer Sache seine eigenen Zwecke vergessen kann», so geht Farocki weiter:³⁸ Die eigenen Zwecke sollen von dieser Sache in Mitleidenschaft gezogen werden können. Dies ist der ethische Kern einer Vermittlungspraxis, die nicht auf eine ekstatische Selbstvergessenheit ihres Publikums abzielt, sondern ihr ekstatisches Moment in den Dienst einer medial induzierten Selbsterkenntnis stellt: eine aufklärerische Introspektion der Erkenntnis.

Der *theoros*, also die Figur, die dem heutigen Begriff der Theorie vorausgeht, bezeichnete im Griechischen einen Zuschauer von heiligen Festen der Götter, der anschließend davon Bericht erstattete. Er gewinnt allein durch seine Anwesenheit im ansonsten unzugänglichen, abgeschlossenen Raum seine «sakralrechtliche Auszeichnung, z.B. seine Unverletzlichkeit».³⁹ In anderen Worten bezieht er seine Legitimation weniger aus der Art und Weise seiner Vermittlung als dessen Gegenstand. Die nun vorgebrachten Aspekte von Farockis Inszenierung der rituellen Handlungen weisen jedoch in die genau gegenteilige Richtung. Mit Giorgio Agamben gesprochen, lässt sich hier «eine profane Ansteckung (*contagio*)» erkennen, «eine Berührung, die den Zauber entkräftet und dem Gebrauch zurückgibt, was das Heilige abgesondert und zu Stein gemacht hatte.»⁴⁰ Farocki bezieht seine Legitimation nicht aus einer Teilhabe am Heiligen, Abstrakten oder Allgemeinen, sondern aus der Restitution des vormals Abgesonderten. So vermag an dieser Sache schließlich aufzuscheinen, «was unsichtbar zu halten insgeheim deren objektiven Zweck ausmacht.»⁴¹

Denkt man sich Farockis Erkenntnisweise als Berührung, ist deren profanierende Funktion entscheidend: Indem eine Reflexion über ein vormals abgesondertes, d.h. durch ein beispielsweise magisch-religiöses Denken legitimiertes Verhalten provoziert wird, eröffnen sich neue Denkräume. Profanieren aber heißt «nicht einfach, die Absonderungen abschaffen und auslöschen, sondern lernen, einen neuen Gebrauch von ihnen zu machen, mit ihnen zu spielen.»⁴² Sofern dieser neue Gebrauch aus einer Berührung statt einem Begreifen hervorgeht, entspringt er aus einem Bewusstsein der Reziprozität und stößt bei aller Reflexion über das Andere immer auch eine Selbstreflexion an. Solche Reflexion berührt das Abgesonderte in sich, tastet die Selbstverständlichkeit ab, mit der wir unsere Realität navigieren, rührt an die rituellen Praktiken in unserem Denken und Handeln, die uns täglich Sinn stiften.

- [1] Harun Farocki: Diskussionsprotokoll No. 26 zu Übertragung (32. Duisburger Filmwoche, 7. November 2008), S. 2.
- [2] Ders.: Denkmal – Exposé für eine Installation von Harun Farocki, in: Kunst und Öffentlichkeit. Kritische Praxis der Kunst im Stadtraum Zürich, hg. von Christoph Schenker und Michael Hiltbrunner, Zürich (Hochschule für Gestaltung und Kunst) 2007, Bd. 2, S. 90.
- [3] Ebenda.
- [4] Tim Zulauf: Zum Projekt von Harun Farocki, in: Kunst und Öffentlichkeit, a.a.O., S. 97.
- [5] Stefan Reinecke: Das Leben, ein Test. Postindustrielle Arbeit in Filmen von Harun Farocki, in: Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki, hg. von Rolf Aurich, Konstanz (UVK Medien), S. 263; Nicole Brenez: Harun Farocki and the Romantic Genesis of the Principle of Visual Critique, in: Harun Farocki: Against What? Against Whom? Hg. von Antje Ehmann und Kodwo Eshun, London (Koenig Books) 2009. S. 135.
- [6] Helmut Färber: Etwas wird sichtbar, Cargo, Film, Medien, Kultur, No. 27 (2015), S. 49.
- [7] Vgl. Volker Pantenburg: «Now that's Brecht at last!» Harun Farocki's Observational Films, in: Documentary across Disciplines, hg. von Erika Balsom und Hila Peleg, Cambridge Mass (MIT Press) 2016. S. 158.
- [8] Farocki reflektiert diese Funktion der Berührung in seiner 1997 für den WDR produzierten Sendung Der Ausdruck der Hände, in der er die auffällige Inszenierung von Händen, die in Propagandafilmen des zweiten Weltkrieges Kriegsmaterial berühren, folgendes Zitat aus einem archäologischen Text gegenüberstellt: «Das Berühren als bloße Tastgebärde ist ursprünglich Zauberhandlung. Dies zeigt sich am Deutlichsten bei der ältesten Form des Eides, denn nur berührt, nicht angefasst oder ergriffen wird beim heidnischen, magischen Eidgegenstand, der verzaubert werden soll.»
- [9] Ludwig Wittgenstein: Bemerkungen über Frazers «The Golden Bough», hg. von Rush Rhees, Synthese 17, Nr. 3 (1967), S. 235.
- [10] Ebenda, S. 237.
- [11] Ebenda, S. 241.
- [12] Ebenda, S. 236.
- [13] Marco Brusotti: Wittgenstein, Frazer und die «ethnologische Betrachtungsweise», in: Über Wittgenstein, hg. v. James Conant, Wolfgang Kienzler, Stefan Majetschak, Volker Munz, Josef Rothhaupt, David Stern und Wilhelm Vossenkuhl, Berlin/Boston 2014. S. 38.
- [14] Clifford Geertz: The Interpretation of Cultures. Selected Essays, New York (Basic Books, Inc) 1973. S. 114.
- [15] Jean-Luc Nancy geht zu Beginn seiner einflussreichen Studie über die Berührung auf die Kontingenz in Form einer «Erwählung» oder «Gnade» ein, um die Gleichnisse Jesus verstehen zu können: «Ihr aber seid selig, denn eure Augen sehen» sagt Jesus zu den Jüngern (Mt 13, 16); oder auch diese andere, mehrfach wiederholte Wendung: «Wer Ohren hat, der höre!» (Mt 13, 9). Das Gleichnis spricht nur zu dem, der es bereits verstanden hat, es zeigt nur denen, die bereits gesehen haben. Den anderen verbirgt es, was es zu sehen gibt und auch die Tatsache, dass es zu sehen gibt.» Jean-Luc Nancy: Noli me tangere, Zürich (Diaphanes) 2008. S. 11.
- [16] Vgl. Geertz: The Interpretation of Cultures, a.a.O., S. 113.
- [17] Catherine Bell: Ritualkonstruktion, in: Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch, hg. von Andréa Belliger und David J. Krieger, Wiesbaden (Verlag für Sozialwissenschaften), 3. Aufl., 2006. S. 46.
- [18] Andréa Belliger und David J. Krieger: Einführung, in: Ritualtheorien, a.a.O., S. 29.
- [19] Wittgenstein: Bemerkungen über Frazers «The Golden Bough», a.a.O., S. 241.
- [20] Ebenda.
- [21] Ebenda, S. 242.
- [22] Ebenda, S. 235.
- [23] Ebenda.
- [24] Auf der Ebene des Auditiven artikuliert Wittgenstein hier ein Prinzip, für das Aby Warburg mit seinem Bilderatlas auf der Ebene des Visuellen prototypisch steht: dass die propositionale und die sinnliche Auslegung in keinerlei epistemischen Hierarchie zueinander stehen. Vgl. Thomas Strässle: Das essayistische Prinzip. Über Nutzen und Grenzen einer metaästhetischen Perspektive. S. 176 (in diesem Band).
- [25] Harun Farocki und Christa Blümlinger: Ein ABC zum Essayfilm, HaFI006, Berlin (Harun Farocki Institut & Motto Books) 2017. S. 17f.

-
- [26] Peter Sloterdijk: *Du mußt dein Leben ändern. Über Anthropotechnik*, Frankfurt/M (Suhrkamp) 2008. S. 460.
 - [27] Vgl. Nancy: *Noli me tangere*, a.a.O., S. 66. Nancy ist hier einer Geste auf der Spur, die er mit dem Begriff der Berührung zu fassen sucht. Dass die Berührung in einem alltäglichen, praktischen Sinn durchaus auch problematische Begegnungen bezeichnen kann, wird damit nicht in Abrede gestellt.
 - [28] Michael Mayer: *Touché. Zu zwei Studien über die Bedeutung des Berührens in den Werken Jacques Derridas und Jean-Luc Nancys*, 2009, <https://literaturkritik.de/id/12976>. Die Berührung wäre danach eine Geste der Emanzipation. «Mancipare», die lateinische Wurzel des Wortes «Emanzipation» ist ein Begriff aus dem römischen Recht und bedeutet «verkaufen». Er zeigt in der Bildlichkeit der ergreifenden Hand (manus, lat. Hand) ein Privateigentum an, das in römischer Zeit auch für Sklaven geltend gemacht werden konnte. Demgegenüber bedeutet etwas oder jemanden zu emanzipieren, Georges Didi-Huberman zufolge, «jemanden an die Hand nehmen, um ihn in einen freien Bereich zu führen, in einen Raum der Freiheit, in dem niemand irgendjemandes <Besitz> ist.» Georges Didi-Huberman: *Remontagen der erlittenen Zeit. Das Auge der Geschichte II*, München (Fink) 2014. S. 154.
 - [29] Jacques Derrida: *Berühren*. Jean-Luc Nancy, Berlin (Brinkmann & Bose) 2007. S. 197.
 - [30] Vgl. Michael Mayer: *Humanismus im Widerstreit. Versuch über Passibilität*, München (Fink) 2012. S. 90.
 - [31] Die Passivität der Berührbarkeit ist nicht das Gegenteil der aktiven Berührung, sondern, wie Michael Mayer es ausdrückt, deren «Nacht- oder Schattenseite» resp. «Kehrseite» und er schlägt vor, «diese vor-oppositionelle, nicht-binäre <Passivität> mit dem Begriff der Passibilität zu kennzeichnen.» Ebenda, S. 14.
 - [32] François Jullien: *Es gibt keine kulturelle Identität. Wir verteidigen die Ressourcen einer Kultur*, übers. von Erwin Landrichter, Berlin (Suhrkamp) 2017. S. 35ff.
 - [33] Ebenda, S. 40.
 - [34] Ebenda.
 - [35] Jacques Rancière: *Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation*, übers. von Richard Steurer, Wien (Passagen) 2007. S. 123.
 - [36] Harun Farocki: *Eine Rede über zwei Filme*, in *Zelluloid* Nr. 27, Köln (1988), S. 24.
 - [37] Vgl. Didi-Huberman: *Remontagen der erlittenen Zeit*, a.a.O., S. 219.
 - [38] Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Bd. 1, *Gesammelte Werke* Tübingen (Mohr Siebeck) 1999. S. 129.
 - [39] Ebenda.
 - [40] Giorgio Agamben: *Lob der Profanierung*, in: *Profanierungen*, Frankfurt/M (Suhrkamp) 2005. S. 71.
 - [41] Theodor W. Adorno: *Der Essay als Form*, in: *ders.: Noten zur Literatur*, Frankfurt/M (Suhrkamp) 1958. S. 49.
 - [42] Agamben: *Lob der Profanierung*, a.a.O., S. 85.

Essay 9/9