

Andrea Erwig (Berlin) und Sandra Fluhrer (Erlangen)

Berühren

Relationen des Taktilen in Literatur, Philosophie und Theater

Das Berühren ist sinnesphysiologisch mit dem Tastsinn verbunden, der sich aus kulturtheoretischer Sicht als Vagabund erweist: ohne festen Ort, schwer zu fixieren und zu vermessen in Funktions- und Wirkweise. Auch wenn das Tasten häufig hinter dem Sehen verschwindet, weiß die Kulturgeschichte der Sinne von beinahe ebenso vielen Herauf- wie Herabsetzungen des Tastsinns zu erzählen, vom Ausrufen seiner Konjunktur wie von Warnungen vor seinem Bedeutungsverlust. Aristoteles nennt den Tastsinn zuletzt, spricht ihm aber eine alle anderen Sinne übergreifende Qualität zu, da der Tastsinn nicht wie die anderen Sinne durch ein Medium, sondern zusammen mit der Haut selbst *als* Medium wirke.¹ Damit betrifft das Berühren den gesamten Körper und dessen sensuelles Repertoire – sowohl in aktiver als auch in passiver Form. Der Tastsinn „ist Hand und Haut, haptischer Zugriff und taktilen Erspüren“.² Der Widerstand, auf den das tastende Organ trifft, berührt seinerseits; es gibt kein Berühren ohne ein Berührtwerden. In der Berührung verbinden sich Haptik, Taktilität und Gefühl; Berühren ist motorisch, sensorisch und affektiv zugleich.³

Der Tastsinn scheint in gegenwärtige mediale und medizinische, soziale und technische Veränderungen stark involviert und war zuletzt wiederholt Gegenstand kulturtheoretischer⁴, medien- und tanzwissenschaftlicher⁵ sowie kunsthis-

¹ Vgl. Aristoteles: Über die Seele. Übers. v. Willy Theiler. 6. Aufl. Darmstadt: WBG 1983, S. 44–46 und 49 (II,11 und III, 1; 423a–424a und 424b).

² Niklaus Largier: „Objekte der Berührung. Der Tastsinn und die Erfindung der ästhetischen Erfahrung.“ In: Hartmut Böhme/ Johannes Endres (Hg.): Der Code der Leidenschaften. Fetischismus in den Künsten. München: Wilhelm Fink 2010, S. 107–123, hier 109.

³ Vgl. Natalie Binczek: Kontakt. Der Tastsinn in Texten der Aufklärung. Tübingen: Niemeyer 2007, S. 4; Bernhard Waldenfels: „Berührung aus der Ferne.“ In: ders.: Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 64–97, hier S. 64.

⁴ Vgl. Karin Harrasser (Hg.): Auf Tuchfühlung. Eine Wissensgeschichte des Tastsinns. Frankfurt/New York: Campus Verlag 2017; 31 – Das Magazin des Instituts für Theorie 12/13: Taktilität – Sinneserfahrung als Grenzerfahrung (2008).

⁵ Vgl. Henning Schmidgen: Horn oder Die Gegenseite der Medien. Berlin: Matthes & Seitz 2018; Jana Herwig/ Alexandra Seibel (Hg.): Texture Matters. Der Tastsinn in den Medien (haptisch/optisch 2). Maske und Kothurn 62/2–3 (2016); Natalie Binczek: „Taktilen Kino, taktilen Fernsehen. Walter Benjamins und Marshall McLuhans medientheoretische Überlegungen.“ In: Helmut Lethen/ Annegret Pelz (Hg.): Beobachtung aufzeichnen. Göttingen: V&R 2016, S. 51–66; Florian Sprenger/ Daniel Gethmann: Die Enden des Kabels. Kleine Mediengeschichte der Übertragung. Berlin: Kadmos 2014. Florian Sprenger: „Lob des Berührens. Zur phantasmatischen

torischer⁶ Debatten. Es entspricht seiner epistemologischen Rutschigkeit, dass er dabei zugleich durch eine „Kolonisierung der Sinne“⁷ bedroht scheint und ein ganz eigenes Potenzial zugesprochen bekommt, etwa die Wiederherstellung eines verlorenglaubten Kontakt mit Natur und Dingwelt.⁸ Von „Fernnähe“⁹ ist im Zusammenhang mit den Wirkungen des Tastsinns die Rede. Sie zeigt sich, in je verschiedener Form, auch in gegenwärtigen soziokulturellen Diskursen, in denen der Tastsinn eine besondere Bedeutung besitzt:¹⁰ die Verschärfung des Sexualstrafrechts im Rahmen der #Me-too-Debatte, Diskussionen um gute Pflege, aber auch um Sexualität, im Fall von Behinderung, Krankheit oder Alter,¹¹ das Posten und Wischen auf Tinder und Instagram, die Erweiterung des menschlichen Körpers ins Technisch-Mediale, die bereits Marshall McLuhan beschrieben hat¹² und die sich durch neue Schnittstellentechnologien weiter zuspitzt¹³; daneben der Boom sanfter, nicht-invasiver Heilmethoden und Selbstsorgepraktiken, die mit Formen der Berührung arbeiten und auf eine Steigerung des Körpergefühls abzielen, Katzencafés, Kuschelparties und Free Hugs, Umarmung statt Händedruck auch im als distanzierter geltenden europäischen Norden, das Feiern haptischer Erfahrungen

Dimension der Elektrizität und ihrer Medientheorien.“ In: Veronika Wieser/ Christian Zolles et al. (Hg.): *Abendländische Apokalypse. Kompendium zur Genealogie der Endzeit*. Berlin: Akademie Verlag 2013, S. 177–196; Abdulmotaleb El Saddik et al. (Hg.): *Haptics Technologies. Bringing Touch to Multimedia*. Berlin/Heidelberg: Springer 2011; Klemens Gruber/ Antonia Lant (Hg.): *Texture Matters. Der Tastsinn im Kino (haptisch/optisch 1)*. Maske und Kothurn 58/4 (2012); Gerko Egert: *Berührungen. Bewegung, Relation und Affekt im zeitgenössischen Tanz*. Bielefeld: Transcript 2016; Gabriele Brandstetter/ Gerko Egert/ Sabine Zubarik (Hg.): *Touching and Being Touched. Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement*. Berlin: de Gruyter 2013; Walter Heun/ Krassimira Kruschkova et al. (Hg.): *Scores#1. Touché (2011)* [tanzquartier Wien]; Jean-Luc Nancy: *Ausdehnung der Seele. Texte zu Körper, Kunst und Tanz. Ausgewählt und übersetzt v. Miriam Fischer*. Zürich/Berlin: Diaphanes 2010.

⁶ Museum Tinguely (Hg.): *Prière de toucher – Der Tastsinn der Kunst. Interdisziplinäres Symposium*. Weitra: Bibliothek der Provinz 2017; Kristin Marek/ Carolin Meister (Hg.): *Kunst und Berührung*. Paderborn: Wilhelm Fink [in Vorbereitung].

⁷ Hartmut Böhme: „Der Tastsinn im Gefüge der Sinne. Anthropologische und historische Ansichten vorsprachlicher Aisthesis.“ In: *Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland* (Hg.): *Tasten*. Göttingen: Steidl 1996, S. 185–211, hier S. 205.

⁸ Dieter Mersch: „Dialoge. Taktilität und Entgrenzung.“ In: Christine Hanke/ Regina Nössler (Hg.): *Haut*. Tübingen: konkursbuch Verlag 2003, S. 233–239.

⁹ Waldenfels: „Berührung aus der Ferne“, S. 64.

¹⁰ Vgl. Elisabeth von Thadden: *Die berührungslose Gesellschaft*. München: C.H. Beck 2018.

¹¹ Vgl. dazu, mit Blick auf eine soziologische Methodologie: Christian Fritz-Hoffmann: *Die Formen des Berührens. Zur vermittelten Unmittelbarkeit sozialer Praxis*. Diss. Oldenburg 2017. Open Access: <<http://oops.uni-oldenburg.de/3023/>>.

¹² Marshall McLuhan: *Understanding Media. The extension of Man*. New York: MIT Press 1994 [1964] sowie ders./ Quentin Fiore: *The Medium is the Massage*. New York: Bantam Books 1967; und vgl. Florian Sprenger: *Medien des Immediaten. Elektrizität, Telegraphie, McLuhan*. Berlin: Kadmos 2012; Till A. Heilmann: „Digitalität als Taktilität. McLuhan, der Computer und die Taste.“ In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 3.2 (2010), S. 125–134.

¹³ Vgl. u.a. Timo Kaerlein: *Smartphones als digitale Nahkörpertechnologien. Zur Kybernetisierung des Alltags*. Bielefeld: Transcript 2018; ders.: „Aporien des Touchscreens. Faszination und Diskrepanzen eines allgegenwärtigen Interfaces.“ In: *MEDIENwissenschaft* 1 (2013), S. 7–25.

mit dem gedruckten Buch in dessen Krise, Natur- und Kulturgeschichte ‚zum Anfassen‘ in den Museen¹⁴ u.a.m.

Mag man eine gewisse Gespaltenheit in unserem gegenwärtigen Verhältnis zum Tastsinn erkennen oder mindestens diagnostizieren wollen, dass mit unseren Kontaktmedien und Wärmeregulatoren etwas nicht stimmt, sei hinzugefügt, dass es früher auch nicht wohltemperierter war.¹⁵ Wie für beinahe alle virulenten kulturtheoretischen Fragen gilt auch für die nach dem sozialen, medialen und ästhetischen Ort des Tastsinns, dass die gegenwärtigen Konstellationen eine bisher nicht gekannte Spannung aufweisen und zugleich an frühere Debatten erinnern. Georg Simmel beschreibt bereits um 1900, wie die „fortwährende äußere Berührung mit unzähligen Menschen in der Großstadt“¹⁶ von einer Abstumpfung des Tastsinns und der Affekte begleitet ist, die Richard Sennett noch der heutigen Großstadtswahrnehmung bescheiden möchte.¹⁷ Demgegenüber stellt etwa David Katz in den 1920er Jahren im Rahmen des aufsteigenden Interesses an Prothesen nach dem Ersten Weltkrieg den „erkenntnispsychologischen Vorrang“¹⁸ des Tastsinns heraus oder interessiert sich Walter Benjamin in den 1930er Jahren für die „taktile Qualität“¹⁹ des Films und der dadaistischen Kunst. Elias Canetti wiederum sieht Anfang der 60er Jahre alle Abstände um den Menschen herum von einer generellen „Berührungsfurcht“ bestimmt, von der einzig die Massenerfahrung erlösen könne – der Preis dieser Erfahrung ist ein „Angriff auf alle Grenzen“.²⁰

Ohne Berücksichtigung seiner sozialen Funktion rückt der Tastsinn bereits in philosophischen und ästhetischen Diskursen des 18. Jahrhunderts in den Fokus und wird, nachdem er in der Hierarchie der Sinne längere Zeit eine Abwertung gegenüber dem Sehsinn erfahren hatte, rehabilitiert. So avanciert der Tastsinn bei Berkeley, Diderot, Condillac und Herder zu einer Schlüsselkategorie der ästhetischen und sensualistischen Theoriebildung; dabei entstehen neue Theorien des Sehens, die insbesondere wenn es um die ‚Erfahrung‘ von Körpern geht, nicht

¹⁴ Vgl. Cornelia Ortlieb: „Fortgesetzte Übergriffe. Objekte des Vergessens und die Aporien einer DDR-Geschichte ‚zum Anfassen‘.“ In: Sandra Fluhrer/ Alexander Waszynski (Hg.): Tangieren. Praktiken und Arrangements des Berührens in den performativen Künsten. Freiburg i.Br.: Rombach [ersch. 2019].

¹⁵ Helmuth Plessner: Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus [1924]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002; Helmut Lethen: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.

¹⁶ Georg Simmel: „Die Großstädte und das Geistesleben.“ In: ders.: Gesamtausgabe. Hg. v. Otthein Rammstedt. Bd. 7: Aufsätze und Abhandlungen. 1901–1908. Hg. v. Rüdiger Kramme/ Angela Rammstedt/ Otthein Rammstedt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 116–131, hier S. 122.

¹⁷ Vgl. Richard Sennett: „Der Tastsinn.“ In: Der Sinn der Sinne. Hg. v. der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Göttingen: Steidl 1998, S. 479–495.

¹⁸ David Katz: Der Aufbau der Tastwelt. Leipzig: Johann Ambrosius Barth 1925, S. 255. Vgl. dazu Karin Harrasser: Prothesen. Figuren einer lädierten Moderne. Berlin: Vorwerk 8 2016, S. 138–142; Susanne Strätling: Die Hand am Werk. Poetik der Poiesis in der russischen Avantgarde. Paderborn: Wilhelm Fink 2017, S. 436–438.

¹⁹ Walter Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ [Fassung von 1939]. In: ders.: Gesammelte Schriften I.1. Hg. v. Rolf Tiedemann/ Hermann Schwepenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 471–508, hier S. 502.

²⁰ Elias Canetti: Masse und Macht [1960]. Frankfurt a.M.: Fischer 2006, S. 13f. und 19, Herv. im Orig.

ohne das Taktile auskommen.²¹ Die wahrnehmungstheoretischen und ästhetischen Überlegungen haben schließlich auch Auswirkungen auf eine anthropologische Neukonturierung, die den aufgeklärten, schöpferischen Menschen in der geistig-gestischen Verbindung von Vernunft und tastender Hand erkennt.²² Neben Verhandlungen des Verhältnisses von Sehen und Tasten, von „Gesicht“ und „Gefühl“²³, rückt im späten 18. Jahrhundert die auch für alle späteren Beschäftigungen mit dem Tastsinn zentrale Binnendifferenzierung von Fühlen und Tasten, von Rühren und Berühren in den Fokus.²⁴

Die Einschätzung der doppelten Form des Berührens als sensuell-taktil und affektiv-pathisch erfährt in der jüngeren Theoriebildung entscheidende Veränderungen. Im Rückgriff auf Aristoteles und im Anschluss an phänomenologische Beobachtungen zur Selbst- und Fremdbezüglichkeit der Wahrnehmung, für die das Bild der Hände entsteht, die sich im Berühren gegenseitig berühren,²⁵ sowie an das Körper-Denken der Psychoanalyse gewinnt das Berühren an Brisanz für das Denken von Differenz und Verschiebung, von Kontakt und Abstand sowie für Neuverhandlungen des Verhältnisses von Materie und Idee, die sich auf geschlechterdifferentielle und affektpolitische Fragen öffnen.²⁶

²¹ George Berkeley: *An Essay Towards a New Theory of Vision*. Dublin 1709; Denis Diderot: *Lettre sur les aveugles. A l'usage de ceux qui voient*. London 1749; Étienne Bonnot de Condillac: *Traité des sensations*. London 1754; Johann Gottfried Herder: *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Träume*. Riga 1778. Vgl. dazu Caroline Torra-Mattenklott: *Metaphorologie der Rührung. Ästhetische Theorie und Mechanik im 18. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink 2002; Ulrike Zeuch: *Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit*. Tübingen: Niemeyer 2000; Inka Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink 1998; Georg Braungart: *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*. Tübingen: Niemeyer 1995.

²² Vgl. zu dieser Verbindung grundlegend André Leroi-Gourhan: *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*. Übers. v. Michael Bischoff. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980.

²³ Johann Gottfried Herder: *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Träume*. In: ders.: *Werke in zehn Bänden*. Bd. 4: *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774–1787*. Hg. v. Jürgen Brummack/ Ulrich Gaier. Frankfurt a.M.: DKV 1994, S. 243–326, hier S. 245.

²⁴ Johann Jakob Engel: *Über einige Eigenheiten des Gefühlssinnes*. Berlin: Decker 1793. Vgl. Claudia Benthien: *„Hand und Haut. Anthropologie und Ikonographie der Hautsinne.“* In: dies.: *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*. 2. Aufl. Reinbek: Rowohlt 2001 [1999], S. 222–241, hier S. 237.

²⁵ Vgl. Edmund Husserl: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*. Hg. v. Marly Biemel. Den Haag: Martinus Nijhoff 1952 (Husserliana IV, Ideen 2), S. 144f.; Maurice Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. Hg. v. Claude Lefort. Übers. v. Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels. München: Wilhelm Fink 1994 [Paris 1964], S. 24 und 176. Vgl. Antje Kapust: *Berührung ohne Berührung. Ethik und Ontologie bei Merleau-Ponty und Lévinas*. München: Wilhelm Fink 1999.

²⁶ Jean-Luc Nancy: *Corpus*. Paris: Métailié 1992, überarbeitete Neuaufl. 2006; ders.: *Noli me tangere. Essai sur la levée du corps*. Paris: Bayard 2003; ders.: *„Rühren, Berühren, Aufruhr.“* In: *SubStance* 40.3 (2011), S. 10–17; Jacques Derrida: *Le toucher: Jean-Luc Nancy*. Paris: Galilée 2000; ders.: *„Le Toucher. Touch/to touch him.“* Übers. v. Peggy Kamuf, Paragraph 16.2 (1993), S. 122–157; Mladen Dolar: *„Touching Ground.“* In: 31 – *Das Magazin des Instituts für Theorie* 12/13: *Taktilität – Sinneserfahrung als Grenzerfahrung* (2008), S. 59–70; Karen Barad: *„Berüh-*

Das Berühren erinnert aus dieser Perspektive an das „never quite there“²⁷ des Körperlichen und ist auch über das Pathische von dem betroffen, „was sich der Kontrolle entzieht“²⁸. Sich dem Berühren zu nähern, erfordert daher einen Zugriff, der sich für das Verwachsensein von Realem und Virtuellem²⁹, Körperlichem und Imaginärem³⁰, Anthropologischem und Ikonographischem³¹ interessiert. Diese Zwischenstellung betonend hat Niklaus Largier Berührung als eine „Sphäre der Relation“ beschrieben und dabei die Offenheit des Tastsinns betont, der nichts Bestimmtes sei, sondern die Möglichkeit habe, alles zu werden.³²

In literarischen Darstellungen werden die Bezugsstruktur und die semantische Ambiguität von Berührung besonders offenkundig.³³ Genaue philologische Lektüren bieten die Möglichkeit, das je singuläre Verhältnis von Affektion und

ren – Das Nicht-Menschliche, das ich also bin (V.1.1).“ In: Kerstin Stakemeier/ Susanne Witzgall (Hg.): *Macht des Materials – Politik der Materialität*. Berlin: Diaphanes 2014, S. 163–176; Sarah Ahmed/ Jackie Stacey (Hg.): *Thinking Through the Skin*. London/New York: Routledge 2001. Zur politischen Dimension des Tastsinns vgl. Maha El Hissy et al. (Hg.): *Berühren. Body Politics – Zeitschrift für Körpergeschichte* [ersch. 2019].

²⁷ Erin Manning: *The Politics of Touch. Sense, Movement, Sovereignty*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2007, S. xx. Vgl. auch Stefan Neuner: „Peri haphes – Rund um den Tastsinn. Einführende Bemerkungen.“ In: 31 – *Das Magazin des Instituts für Theorie 12/13: Taktilität – Sinneserfahrung als Grenzerfahrung* (2008), S. 5–12, hier S. 11.

²⁸ Karin Harrasser: „Einleitung.“ In: dies. (Hg.): *Auf Tuchfühlung. Eine Wissensgeschichte des Tastsinns*. Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag 2017, S. 7–13, hier 8. Zum Berühren als Erfahrung und zum „Widerfahrnischarakter der Erfahrung“: Waldenfels: „Berührung aus der Ferne“, S. 65.

²⁹ Vgl. Largier: „Objekte der Berührung“, S. 112.

³⁰ Vgl. Didier Anzieu: *Das Haut-Ich*. Übers. v. Meinhard Korte und Marie-Hélène Lebourdais-Weiss. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, S. 13.

³¹ Vgl. Benthien: „Hand und Haut. Anthropologie und Ikonographie der Hautsinne.“

³² Largier: „Objekte der Berührung“, S. 108f.

³³ In Einzelstudien und für spezifische historische Konstellationen ist dies bereits aufgearbeitet worden: Susanne Strätling: *Die Hand am Werk. Poetik der Poiesis in der russischen Avantgarde*. Paderborn: Wilhelm Fink 2017; dies.: „Bild und Berührung. Annäherungen an die Grenzen des Gedichts in Daniil Charms' Zyklus *Der Säbel*.“ In: Ralf Simon et al. (Hg.): *Das lyrische Bild*. München: Wilhelm Fink 2010, S. 363–382; Farah Karim-Cooper: *The hand on the Shakespearean Stage. Gesture, touch and the spectacle of dismemberment*. London: Bloomsbury 2016; Xenia Goślicka: *Die Kraft der Berührung. Eine Poetik der Auserwählung*. Paderborn: Wilhelm Fink 2015; Joe Moshenska: *Feeling pleasure. The sense of touch in Renaissance England*. Oxford: OUP 2014; Abbie Garrington: *Haptic modernism. Touch and the Tactile in modernist writing*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2013; Niklaus Largier: „Objekte der Berührung. Der Tastsinn und die Erfindung der ästhetischen Erfahrung.“ In: Hartmut Böhme/ Johannes Endres (Hg.): *Der Code der Leidenschaften. Fetischismus in den Künsten*. München: Wilhelm Fink 2010, S. 107–123; Juliane Vogel: „Galatea unter Druck. Skizzen zu einer Geschichte des räuberischen Griffs.“ In: 31 – *Das Magazin des Instituts für Theorie 12/13: Taktilität – Sinneserfahrung als Grenzerfahrung* (2008), S. 95–102; Natalie Binczek: *Kontakt. Der Tastsinn in Texten der Aufklärung*. Tübingen: Niemeyer 2007; dies.: „Der ärztliche Blick zwischen Wahrnehmung und Lektüre. Taktilität bei Gottfried Benn und Rainald Goetz.“ In: *Lili 117* (2000), S. 78–102; Santanu Das: *Touch and intimacy in First World War literature*. Cambridge: CUP 2005; Christina Lechtermann: *Berührt werden. Narrative Strategien der Präsenz in der höfischen Literatur des 12. und 13. Jahrhunderts*. Berlin: Erich Schmitt Verlag 2005; Ralf Schnell (Hg.): *Taktilität. Themenheft der Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (Lili) 117* (2000); sowie die in Anm. 21 angegebenen Forschungsarbeiten.

Sinnlichkeit und die Bedeutung des Tastsinns im Zusammenspiel mit anderen Sinnen zu erfassen. Philologische Verfahren können das metaphorische Potenzial des Berührens ebenso ausloten wie sein Verhältnis zum ‚Realen‘.

Die Beiträge dieses Bandes zur europäischen Literatur, aber auch zur Philosophie von der Antike bis ins späte 20. Jahrhundert untersuchen das Berühren als relationale Figur, in der poetische Gestaltung und Materialität, Bildlichkeit und Buchstäblichkeit, Begreifen und Ergreifen, Anschauung und Affizierung in Beziehung treten. Im Zentrum stehen Fragen nach dem Verhältnis von Gemeinschaft und Individualität, von Literatur und Philosophie sowie nach der Funktion von Ansteckungs- und Distanzierungsverfahren in diesen Zusammenhängen. Dabei geraten gerade auch Wahrnehmungsräume in den Blick, die zumeist unter dem Primat des Visuellen verhandelt wurden. In Re- und Gegenlektüren schlagen die Beiträge hier eine Ausweitung der Sinnesbezüge vor. Im Anschluss an virulente kultur- und medienwissenschaftliche Fragestellungen will der Band darüber hinaus die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Tastsinn vertiefen.

Im ersten Beitrag untersucht Susanne Strätling Poetiken des Sprechens, Werkens und Berührens in der russischen Avantgardeliteratur und ihren Manifesten. Auf je verschiedene Weise bildet die Hand das Zentrum der poetologischen Entwürfe und fordert das dominant opto-akustische Denken der Philologie heraus, indem sie zwischen den semiotischen Prozessen der Literatur und den Praktiken und Materialien ihrer Herstellung vermittelt. Eine „Philologie der Hand“ umfasst eine „Poetik der Chirologie“, eine „Poetik des Werkzeugs“ und eine „Poetik der Berührung“.

Dass auch die Philosophie auf ein literarisch-philologisches Sensorium zurückgreift, wenn sie über das Berühren Grenzen des Begreifens und der Begrifflichkeit auslotet, zeigen die Beiträge von Johannes Ungelenk und Alexander Waszynski. Johannes Ungelenks detaillierte philologisch-narratologische Lektüre von Platons *Symposion* legt ein differenziertes sprachliches und körperliches Relationsgefüge um das Berühren frei, das nicht nur die Philosophie und Ideenlehre des *Gastmahls* prägt, sondern sich auch als Aufforderung zur *philo*-logischen Wiederannäherung an den antiken Text lesen lässt. Alexander Waszynski untersucht metaphorologische und rhetorische Dimensionen des Berührens in Hans Blumenbergs *Schiffbruch mit Zuschauer*, wobei es ihm um das Herausstellen des stets Prekären der Distanz geht. In Blumenbergs Lektüre von Jacob Burckhardts *Weltgeschichtliche Betrachtungen* drängt Blumenbergs eigene Textpraxis in den Vordergrund und stellt den Topos der distanzierten Position von Theorie infrage. Waszynski sieht im Insistieren der rhetorischen und literarischen Dimensionen der philosophischen Reflexion eine sich öffnende Perspektive auf eine ‚Theorie der Berührbarkeit‘.

Die Beiträge von Maha El Hissy und Sandra Fluhrer widmen sich politisch-organologischen Konstellationen in Drama und Theater. Maha El Hissy legt eine detaillierte Lektüre der Vergewaltigungs- und Enthauptungsszene in Friedrich Hebbels *Judith* vor und bringt sie in Zusammenhang mit den politischen Ereignissen im postrevolutionären und postrestaurativen Europa. Hebbels Stück zeigt über eine ‚gespenstische Hand‘ und eine ‚Jungfrau als Guillotine‘, wie verdrängte

Spuren, materielle Reste des Politischen, auf der Bühne insistieren und dabei auch einen theatralen Realismus entwerfen. Ein auch in der Geschichte des Tastsinns noch vernachlässigtes Organ steht im Zentrum des Beitrags von Sandra Fluhrer. Ihr Interesse gilt der buchstäblichen und bildlichen Funktion des Fußes in der Dramen- und Theatergeschichte. Nach einem Blick auf den Fuß in frühneuzeitlichen Darstellungen politischer Repräsentation geht sie anhand von Heiner Müllers *Philoktet* der Stellung von Füßen auf der Bühne nach und zeigt, wie diese – gerade in versehrter Form – an der poetisch-politischen Verhandlung von Machtstrukturen und an der Reflexion des Politischen auf produktions- und wirkungsästhetischer Ebene teilhaben.

Aspekte aus dem vielschichtigen Komplex des Berührens in Johann Wolfgang von Goethes Werk stehen im Zentrum der Beiträge von Jakob Gehlen und Gudrun Püschel. In seiner Detaillektüre der ersten fünf der *Römischen Elegien*, die auch frühere Textfassungen und antike Vorlagen Goethes (Properz, Ovid) in den Blick nimmt, interessiert sich Jakob Gehlen für die lyrische Darstellung der Einnahme der Geliebten und der Einnahme Roms. Im Verlauf der Analogiebildung kommen verschiedene Operationen der dichterischen Hand zum Einsatz: das Ergreifen (*capere*) wird dem Berühren gegenübergestellt, Aggression steht gegen Takt. Wie der Beitrag zeigt, entwirft Goethe dabei eine autoritäre Poetik des berührenden Ergreifens. Gudrun Püschels Beitrag verortet sich im Zwischenraum von Philologie, Kulturwissenschaften, Material Culture Studies und Museologie. Ausgewählte Erinnerungsobjekte aus der Varia-Sammlung Goethes (ein Buch mit Widmung, ein Trinkglas, ein Damenhandschuh) unterzieht sie detailgenauen Untersuchungen mit Blick auf die performativen Eigenschaften der Objekte, deren materielle Beschaffenheit vielfältig ist (u.a. Papier, Glas, Leder), die aber allesamt Schrift enthalten. Das Interesse gilt dem Verhältnis von Text und Material sowie den vielfältigen Spuren der Einschreibung, der Handhabung und des Gebrauchs, die an der Erzeugung von Praktiken der Erinnerungskultur teilhaben.

Die Beiträge sind im Rahmen des DFG-Netzwerks *Berühren – literarische, mediale und politische Figurationen* (2017–2019) entstanden, insbesondere bei den vorbereitenden Workshops „Sprachen der Berührung“ (6/2016, Erlangen) und „Tactility and Community: Literature and the Politics of Touch“ (9/2016, Berkeley). Wir danken den Mitgliedern und Gästen des Netzwerks für den kritischen Austausch und vielfältige Anregungen.

Susanne Strätling (Potsdam)

Philologie der Hand

Was ist eine Philologie der Hand? Der Titel dieses Essays legt die Vermutung nahe, dass philologische Paradigmen sich nach Körperteilen ordnen lassen. Gedacht als ein *corpus philologicum* hätte die Philologie dann gewissermaßen neben Gliedmaßen wie dem Kopf auch Hand und Fuß. Auf ein solches Projekt aber wird sich auch eine leib sensible Literaturwissenschaft mit guten Gründen nicht einlassen wollen. Zwar hat sie im Zuge einer anthropologischen Neuerfindung der Geisteswissenschaften an der „Wiederkehr des Körpers“¹ partizipiert, die philologische Körperkultur geht jedoch nicht so weit, ihr Wissen am Leitfaden des Leibes neu zu systematisieren.

Und doch kennt die Wissenschaftsgeschichte der Philologien zwei prominente Fälle einer solchen somatischen Systematik ihrer Disziplin: die Ohrenphilologie und die Augenphilologie. Ohrenphilologie konzentriert sich auf die Tonalität der Dichtung. Sie diskutiert Literatur vor allem als akustisches Phänomen und begreift die Stimme selbst in etablierten Buchkulturen noch als poetisches Primärmedium. Ihr Einzugsbereich beginnt bei den rhapsodischen Sängern und reicht über die monastischen Murmler bis hin zu den modernen Deklamatoren. Ohrenphilologisch zu lesen bzw. zu hören bedeutet erhöhte Aufmerksamkeit für Phänomene der Mündlichkeit und Stimmlichkeit (*vocalité*).² Mündlichkeit betrifft v.a. eine spezifische präskriptive Verfasstheit oraler ‚Texte‘, Stimmlichkeit hingegen betrifft die präverbale phonetische Qualität des Sprechens als leib sinnlicher Spur. Dagegen besinnt sich die Augenphilologie auf die basale Tatsache, dass spätestens mit dem Eintritt in die sogenannte Gutenberg-Galaxie vor allem Prosa nicht mehr laut, sondern leise gelesen wird, was nichts anderes heißt, als dass sie vor allem gesehen wird. Texte, die lesbar sein wollen, müssen in erster Linie eines sein: sichtbar. Jeder Lesbarkeit von Literatur geht ihre Sichtbarkeit voraus. Oder anders formuliert, die Sichtbarkeit der Schrift bedingt die Lesbarkeit der Literatur.³

Die Frage, ob sich die Philologie und ihre Lektüren entweder am Auge oder am Ohr orientieren sollten, ist insofern schematisch, als sich akustische und optische Aspekte der Literatur nicht restlos auf orale oder literale Traditionen verrechnen lassen. Ungeachtet dessen erweist sich das opto-akustische Raster als

¹ Dietmar Kamper: Die Wiederkehr des Körpers. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982.

² Paul Zumthor: La poésie et la voix dans la civilisation médiévale. Paris: Presses universitaires de France 1984.

³ Susanne Strätling/ Georg Witte: „Die Sichtbarkeit der Schrift zwischen Evidenz, Phänomenalität und Ikonizität.“ In: dies. (Hg.): Die Sichtbarkeit der Schrift. München: Wilhelm Fink 2006, S. 7–18.

stabiler literaturwissenschaftlicher Topos, an dem ein machtvoller geistesgeschichtlicher Dualismus zu Tage tritt. Während die lauten Ohrenleser den Phonologozentrismus feiern, beziehen sich die leisen Augenleser auf einen kulturgeschichtlich tief verwurzelten „Adel des Sehens“⁴, der auch Buchstaben noch zu abstrakten Anschauungsfiguren nobilitiert. Wo also die Akustiker der Literatur einer beseelten Schallkunst das Wort reden, pflegen die Optiker eine antike Analogie von Auge, Idee und Geist.

Beide Positionen verfügen über eine starke Tradition. Mit dem sogenannten „skopischen Regime“⁵ der Moderne aber gerät ihr Kräfteverhältnis spürbar ins Ungleichgewicht. Unter dem Einfluss neuer Bildtechnologien und Sehordnungen wird die optische Perspektive zur kulturellen Dominante. Die Krise des Hörens kulminiert schließlich im Augenkult der europäischen Avantgarden. Sie unterstellen die Ästhetik der Ägide des Gesichtssinns, und zwar in Schrift wie in Bild. Wohl nirgends kommt diese enge Orientierung am Auge als kulturellem und ästhetischem Leitorgan so prägnant zum Ausdruck wie in der avantgardistischen Identifikation der Kunst mit „neuem Sehen“. Erstmals ausformuliert wird das in einem der Gründungsmanifeste der Avantgarde, Viktor Šklovskijs „Kunst als Verfahren“ (Iskusstvo kak priem, 1917): „Das Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, nicht als Widererkennen.“⁶ Wie radikal die Konsequenzen dieses Programms für jede Idee einer Tonalität von Literatur sind, bringt El Lissitzky in den acht Thesen seines Merz-Manifests „Topographie der Typographie“ (1923) auf den Punkt. Gleich die erste These lautet: „Die Wörter des gedruckten Bogens werden abgesehen, nicht abgehört.“⁷

Dieser Optozentrismus der Literatur bleibt jedoch nicht unbestritten. Er ruft verschiedenste Initiativen zur Wiederbelebung literarischer Sprech- und Hörkultur auf den Plan. Eduard Sievers, maßgeblicher Stichwortgeber dieser Bewegung und Gründervater der Schallanalyse der Literatur, fordert „daß mithin neben die bisher vorwiegend mit Stillesen arbeitende Augenphilologie, wie man sie kurzerhand nennen kann, eine auf der Erforschung der Eigenheiten und Gesetze der lebendigen, lauten Rede aufgebaute Sprech- und Ohrenphilologie als notwendige und selbständige Ergänzungsdisziplin treten müsse“.⁸ Ausgearbeitet wird diese Ergänzungsdisziplin und ihr methodisches Inventar in den vielfältigen künstlerisch-wissenschaftlichen Laboratorien der Epoche. 1918 gründet etwa der

⁴ Hans Jonas: Der Adel des Sehens. Eine Untersuchung zur Phänomenologie der Sinne in Organismus und Freiheit. Ansätze zu einer philosophischen Biologie. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1973.

⁵ Martin Jay: „Scopic Regimes of Modernity.“ In: Hal Foster (Hg.): Visioning Visuality. Seattle: Bay Press 1988, S. 3–23.

⁶ Viktor Šklovskij: „Kunst als Verfahren / Iskusstvo kak priem.“ In: Texte der russischen Formalisten. Bd. I. Hg. v. Jurij Striedter. München: Wilhelm Fink 1969, S. 5–35, hier S. 14f („Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание.“)

⁷ El Lissitzky: „Topographie der Typographie“ (1923). In: Werke und Aufsätze von El Lissitzky (1890–1941). Zusammengestellt und eingeleitet von Jan Tschichold. Berlin: Gerhardt Verlag 1988, o.S.

⁸ Eduard Sievers: Rhythmisch-melodische Studien. Vorträge und Aufsätze. Heidelberg: Carl Winter 1912, S. 78.

Theaterwissenschaftler Vsevolod Vsevolodskij-Gerngross im revolutionären Petrograd ein „Institut des lebendigen Wortes“ (Institut živogo slova), um künstlerische Sprecherziehung zu fördern und angewandte Deklamationsforschung zu betreiben. Auch angestammte Domänen der Schaulust werden nun zu Klangsphären. 1921 eröffnet in Moskau das Theater des Lesers (Moskovskij Teatr Čteca) unter der Leitung Vasilij Serežnikovs. Hier werden Dramen nicht inszeniert und gesehen, sondern vorgelesen und gehört. Im Theater des Lesers agieren gewissermaßen Kippfiguren des tauben Theaterbesuchers, wie wir ihn von Diderot kennen. Diderot pflegte im Theater seine Sitznachbarn damit zu verblüffen, dass er sich während der Vorstellung die Ohren zuhielt, um das Schauspiel ohne jeden Höreindruck rein pantomimisch wahrzunehmen – und an den jeweils passenden Stellen auch ohne Worte Tränen zu vergießen. Serežnikov hingegen erfindet die Schaukunst des Theaters als Sprechkunst neu. Die Bühne ist hier nicht mehr Szene des Sehens, vielmehr wird der Zuschauer zum Zuhörer.

Ohr- und Sprechphilologie konzentrieren sich vor allem auf Lyrik und Dramatik, also auf diejenigen Gattungen, die über medienhistorische Umbrüche hinweg ihre Affinität zur Stimme bewahrt haben. Im Zuge der modernen Suchbewegung nach dem Ohr im Text befragt die Philologie aber auch die Erzählprosa neu auf das *gesprochene* Wort. Es bildet sich ein weiterer Zweig der ohrenphilologischen Ergänzungsdisziplinen heraus: die *skaz*-Forschung. Begründet wird sie durch Boris Ėjchenbaum, Mitarbeiter im soeben eröffneten „Institut des lebendigen Wortes“. In seiner Studie über die „Die Illusion des *skaz*“ (Illjuzija skaza, 1918) kritisiert Ėjchenbaum unter expliziter Rückversicherung bei Sievers:

Wir sprechen immer von Literatur, vom Buch und vom Schriftsteller. Eine von Schrifttum und Druck bestimmte Kultur hat uns an den Buchstaben gewöhnt. Wir Schriftgelehrte sehen das Wort nur; es ist für uns immer etwas unlösbar mit dem Buchstaben Verbundenes. Oft vergessen wir völlig, daß das Wort an sich mit dem Buchstaben nichts gemeinsam hat, daß es eine lebendige, bewegliche Tätigkeit ist, die von der Stimme, der Artikulation und Intonation gebildet wird, zu denen dann noch Gesten und Mimik hinzutreten. Wir denken, daß der Schriftsteller schreibt. Das trifft aber nicht immer zu, und für den Bereich des künstlerischen Wortes gilt es meistens nicht.

Мы всегда говорим о литературе, о книге, о писателе. Письменно-печатная культура приучила нас к букве. Слово мы, книжники, только видим; оно всегда для нас – нечто неразрывно связанное с буквой. Мы часто совсем забываем, что слово само по себе ничего общего с буквой не имеет – что оно есть живая, подвижная деятельность, образуемая голосом, артикуляцией, интонацией, к которым присоединяются еще

жесты и мимика. Мы думаем – писатель пишет. Но не всегда это так, а в области художественного слова – чаще не так.⁹

Wenige Jahre später spitzt Viktor Vinogradov in einem Beitrag zur Stilistik des *skaz* (*Problema skaza v stilistike*, 1925) diese philologische Selbstbeschränkung auf den eingangs skizzierten Dualismus zu:

Die ‚Ohrenphilologie‘, eine illegitime Tochter der Dialektologie, hat die Literaturhistoriker verstört. Sie merkten nun, dass sie die Ohrenanalyse nicht nur auf den Vers anwenden mussten, in dem das offensichtliche Moment des ‚Klanges‘ die Forscher zwang, von der Augenphilologie zur Akustik überzugehen, sondern auch auf die künstlerische Prosa.

Слуховая филология (Ohrenphilologie) – побочная дочь диалектологии – смутила историка литературы. У историков литературы родилась потребность – применить слуховой анализ не только к стиху, в котором момент звучания – яркий до очевидности – прежде всего побудил исследователей уйти от глазной филологии (Augenphilologie) в акустическую, но и к области художественной прозы.¹⁰

Diese Plädoyers für eine ausgeprägte akustische Sensibilisierung im Lesen verdeutlichen zweierlei. Zum einen, wie naheliegend es ist, das literarische Feld zwischen den Polen Auge und Ohr zu vermessen, denn auf diese Weise lässt sich darin eine medienhistorische und kulturtechnische Entwicklung eintragen, die Stimme, Schrift und Bild jeweils neu konfiguriert. Literaturgeschichte kann damit am Leitfaden eines Paradigmenwandels von oralen zu literalen und damit von Hör- zu Sehkulturen geschrieben werden. Marshall McLuhan hat diesen Wandel in eine geradezu biblische Formel gefasst: „The giving to man of an eye for an ear by phonetic literacy is, socially and politically, probably the most radical explosion that can occur in any social structure.“¹¹

Zum anderen und gegen diese glatten Ablösungsnarrative zeigt sich aber auch, wie reduktionistisch die Auge-Ohr-Dyade letztlich bleibt, denn Literatur ist keineswegs nur ein audiovisuelles Phänomen, das allein in Konkurrenzen oder Komplementaritäten von Hören und Sehen erfassbar wäre. Sie ist nicht Schall- *oder* Bildkunst, ist nicht Laut *oder* Letter. Sie tritt sozusagen nie in Reinform auf, sondern ist vor allem ein Geschehen der intrikaten Beziehungen zwischen verschiedenen sensorischen und medialen Registern. Mehr noch: Sie agiert nicht nur zwischen Auge und Ohr, sie nimmt permanent Triangulierungen zwischen Auge, Ohr und Hand vor. In diesen Dreiecksbeziehungen kommt der Hand eine entscheidende Funktion für die Relativierung oder auch Neujustierung der

⁹ Boris Ėjchenbaum: „Die Illusion des *skaz* / Illjuzija skaza.“ In: Texte der russischen Formalisten. Bd. I. Hg. v. Jurij Striedter. München: Wilhelm Fink 1969, S. 161–167, hier S. 161.

¹⁰ Viktor Vinogradov: „Das Problem des *skaz* in der Stilistik / Problema skaza v stilistike.“ In: Russischer Formalismus. Hg. v. Jurij Striedter. München: UTB 1994⁵, S. 169–191, hier S. 171.

¹¹ Marshall McLuhan: *Understanding Media. The Extensions of Man*. London; New York: MIT Press 1964, S. 60f.

Philologie im Zeichen des Auges oder des Ohres zu. Diese These möchte ich mit Blick auf drei poetische Bewegungen nachzeichnen:¹²

- 1) Poetik der Chirologie
- 2) Poetik des Werkzeugs
- 3) Poetik der Berührung

In diesen drei Poetiken finden die wesentlichen diskursiven Stränge zusammen, welche die Philologie der Hand im Feld von Auge und Ohr prägen: Das ist zum einen die rhetorische Tradition einer *manus loquens*, wie sie erstmals bei Quintilian voll zum Tragen kommt; zum zweiten die praxeologische Tradition der Hand als *instrumentum instrumentorum*, die in der aristotelischen Lehre vom Lebendigen vorformuliert ist; und schließlich, drittens, die phänomenologische Tradition einer haptischen Naherfahrung von Literatur und Kunst, die mit Herders Studien zur Plastik ästhetikgeschichtlich an Einfluss gewinnt und wesentlicher Impuls für die von Ulrike Zeuch beobachtete Umkehr der Sinneshierarchie im 18. Jahrhundert ist.¹³

Wenn ich diese drei Stränge im Folgenden näher beleuchte, so geht es mir nicht darum, die Hand zum exklusiven Zentralorgan ästhetischer Produktion oder Perzeption zu stilisieren. Es ist auch nicht mein Anliegen, die Literaturwissenschaften darauf zu verpflichten, jeden Text auf Handmotiviken oder praktische Handhabungen hin zu lesen. Vielmehr steht zur Debatte, wie die Hand als dritte Größe in das opto-akustische Paradigma eingreift und es auf ganz unterschiedliche Weise manipuliert. Erst mit einem Blick auf diese Manipulationen lässt sich eine perspektivische Verengung des philologischen Auge-Ohr-Denkens auflösen, das sich trotz punktueller Aufmerksamkeit für taktile Phänomene noch immer hartnäckig hält.

Ad 1) Poetik der Chirologie

Poetiken der Chirologie bearbeiten das weite Feld der Supplementierungen zwischen Hand und Mund. Sie speisen sich dabei vor allem aus dem Wissen um die Beredsamkeit des Leibes, das die *actio*-Lehren der antiken Rhetoriken bereitstellen. Was hier an Techniken erarbeitet wird, um Wort und Hand zu performativer Eloquenz zu konstellieren, hinterlässt Spuren in so unterschiedlichen Bereichen wie Sprachursprungstheorien, Taubstummengraphen oder dramaturgischen Gestentraktaten. All diese Verzweigungen teilen dabei eine Vision: Die Hand ist das Medium, mit dem das Wort nicht mehr zum Ohr, sondern zum Auge spricht.

¹² Für eine ausführlichere Argumentation siehe Susanne Strätling: Die Hand am Werk. Poetik der Poiesis in der russischen Avantgarde. Paderborn: Fink 2017.

¹³ Ulrike Zeuch: Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit. Tübingen: Max Niemeyer 2000.



Abb. 1: Stefan Javorskijs „Rhetorische Hand“. Auf dem oberen Handgelenk findet sich ein erläuternder Zusatz: „Rhetorik ist die Kunst der schönen Rede; sie besteht aus fünf Teilen“. Abb. aus: Stefan Javorskij: Ritoričeskaja Ruka [1705]. St. Petersburg: Verlag OLDP 1878, S. 10.

Damit erweist sich die Hand als Schnittstelle, an der Wortsprache und Körpersprache wechselseitig ineinander übersetzt werden. Mit dieser Übersetzungsbewegung tritt die Hand in ein doppeltes Verhältnis ein: Sie verspricht einerseits dem abstrakten Verbalzeichen physische Evidenz, zugleich aber zwingt sie andererseits den Körper in das strenge Raster der Symbolisierung. Sie erscheint als Ort, an dem sich die Naturalisierung der Sprache mit der Artifizialisierung des Leibes berührt, an dem sowohl Sprache plastisch greifbar wird als sich auch der Körper zum Zeichen abstrahiert. Stefan Javorskijs „Rhetorische Hand“ (Ritoričeskaja ruka, Ende 16. Jh.) setzt dieses chiologische Wechselspiel von Hand und Wort kunstvoll ins Bild (Abb. 1).¹⁴

Sie zeigt die Hand als Allegorie der Rhetorik und zugleich das damit einhergehende Visualisierungsbegehren: Während den Fingern der einen Hand die fünf *partes oratoriae* eingeschrieben sind, trägt der Zeigefinger der anderen die Inschrift: „siehe!“ (*zri!*). Konsequenter noch als Stefan Javorskij hat John Bulwer die Rhetorik zur Chironomie umformuliert. Bulwer entwickelt aus der – paläoanthropologisch immer wieder aufgegriffenen – Annahme, dass Hand und

¹⁴ Stefan Javorskij: Ritoričeskaja Ruka. Sankt Peterburg: Imperatorskoe Obščestvo ljubitelej Drevnej Pis'mennosti 1878 [Lithographierte Ausgabe; Bd. XX], 9f. („Быти аки пять перстов, от сих прочее пяти перстах здѣ по единому речется рука риторическая пятию частями или пятию персты оукрѣпленная. В шуицѣ ея богатство и слава.“)

Wort sprachlogisch und sprachgenetisch miteinander verbunden seien, eine Manualrhetorik, deren Zeicheninventar er in sechs chirogrammatischen Tafeln bildlich festhält (Abb. 2).¹⁵



Abb. 2: Eine von sechs chirogrammatischen Tafeln aus John Bulwer: *Chirolgia: Or the Natural Language of the Hand, and Chironomia: or the Art of manual Rhetoric*. Hg. v. James W. Cleary. London/ Amsterdam: Feffer & Simons 1974, S. 115.

Vor dem Hintergrund dieser *rhetorischen* Koppelungen von Hand und Wort bilden sich *poetische* Chirologien aus, denen es nicht darum geht, wie Bulwer eine streng kodifizierte physiologische Ausdruckslehre zu entwickeln. Vielmehr konstellieren sie Hand, Auge und Ohr in variierenden Versuchsanordnungen für experimentelle Konzepte poetischer Rede, die sich quer stellen zur klassischen opto-akustischen Ordnung. Exemplarisch dafür steht das Konzept der Lautgeste, das um 1900 vermittelt über Wilhelm Wundts Völkerpsychologie eine breite Resonanz in der Poetik erfährt.

Die Lautgeste ist ein Hybridbegriff, der Phonetik und Somatik miteinander kreuzt. Anders als in den rhetorischen Chirologien geht es hier nicht darum, die Hand über geformte und genormte Gestik zum Supplement der Lautsprache zu machen, d.h. Rede aus dem Mund heraus in die Extremitäten hinein zu verlagern,

¹⁵ John Bulwer: *Chirolgia: Or the Natural Language of the Hand, and Chironomia: or the Art of manual Rhetoric*. Hg. v. James W. Cleary. London/ Amsterdam: Feffer & Simons 1974.

um den gesamten Körper in ein Sprechorgan zu verwandeln. Vielmehr zieht sich die Hand hier in den Mund zurück. Laut und Geste treten in eine Beziehung zueinander, welche die Zunge sozusagen als intraorale Hand begreift. Das gesamte Schauspiel der Geste vollzieht sich damit unter umgekehrten Vorzeichen. Während die klassische Gestenlehre die Hand zu demjenigen Körperteil erklärte, der die Zunge ersetzen soll, argumentiert die Lautgeste genau anders herum: In der Lautgeste substituiert die Zunge die Hand. Und zwar tut sie das so, dass in der Artikulationsbewegung die Handbewegung durchscheint.

Erste Ansätze zu dieser Überlagerung finden sich bereits in Sievers' schallanalytischen Exerzitien. Ihre Artikulationstechniken können nicht nur als Musterbeispiele der Ohrenphilologie gelten. Sie sind vor allem Übungen zur Koordination von Mund, Auge und Hand:

Um weitergehen zu können, muß ich gleich hier einen kleinen Versuch einschalten, bei dem ich bitte, die von mir ausgeführten Gesten und Bewegungen auch Ihrerseits mitmachen zu wollen. Ich spreche etwa die Worte:

*Da steh ich nun, ich armer Tor,
Und bin so klug als wie zuvor*

mit leicht geballter Faust, die Hände etwa in Schulterhöhe und etwa 70cm voneinander entfernt haltend, einmal die Daumen locker eingeschlagen, ein andermal sie ausschlagend und aufrichtend, und die Hände abwechselnd in der Form einer schräg liegenden Acht und einer schräg liegenden Ellipse (dann nach links oder nach rechts kreisend) gegen einander bzw. voneinander bewegend (Fig. 27, 24, 23), und finde dabei, daß nur eine von all diesen Einstellungen und Bewegungen zum Text paßt, daß aber gerade diese Art gar nicht taugt für einen Text wie

*Oh sähst du, voller Mondenschein,
Zum letztenmal auf meine Pein.*

Hier darf man die Faust nicht ballen, vielmehr muß man etwa Daumen und Zeigefinger mit den Spitzen locker Zusammenlegen, die übrigen Finger (die vorher geschlossen waren), namentlich den kleinen, ein wenig abspreizen; die Bewegung muß ‚linkskreisend‘ sein (Fig. 65).¹⁶

Die Figurenangaben beziehen sich auf Gustav Beckings rhythmische Kurven, die Sievers zu diesem Zweck adaptiert (Abb. 3).¹⁷ Die Becking-Kurven visualisieren zunächst nichts anderes als manuell übertragene Intonationen. Sie zeigen die Bewegung einer Hand, die der Bewegung einer Artikulation zu folgen hat.

¹⁶ Eduard Sievers: Ziele und Wege der Schallanalyse. Zwei Vorträge. Heidelberg: Winter 1924, S. 196f.

¹⁷ Gustav Becking: Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle. Augsburg: Benno Filser 1928.

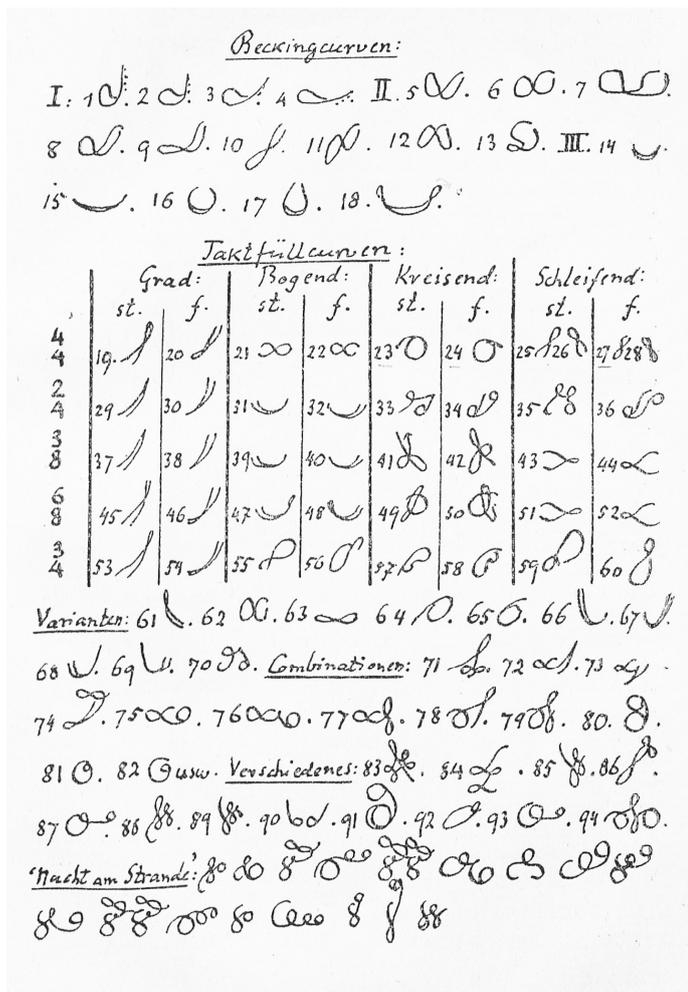


Abb. 3: Beckingkurven: Aus: Eduard Sievers: Ziele und Wege der Schallanalyse. Zwei Vorträge. Heidelberg: Winter 1924 (Sonderdruck aus der Festschrift für Wilhelm Streitberg: Stand und Aufgaben der Sprachwissenschaft), S. 65–111, hier S. 73. Sievers orientiert sich hier an der Historischen Tabelle der Schlagfiguren nach Gustav Becking, *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle* (1928).

Sievers' Schallanalyse steht damit in einer doppelten Funktion. Sie soll aus schriftlich vorliegenden Texten die ihnen immanente Klang- und Intonationsstruktur herausdestillieren, um dann dieser Tonspur als sogenannte „Personalkurve“ eine graphische Figur zu geben. Als vermittelnde Instanz in diesen Übersetzungsschritten von der Schrift zum Klang und vom Klang in die Kurve fungieren die Hand und ihre Bewegungen. Um stumme Texte in Töne und Töne wiederum in figurative Diagramme zu übertragen, braucht es eine Handbewegung. An ihr lässt sich der Sprachduktus der Dichter ablesen. Sie ist nicht Träger eines Bild-, sondern eines Klangkörpers. Im rhythmischen Schlagen der Hand liegt damit der Kern einer gestischen Kinetographie der Intonation.

Wie aber wird aus der Becking-Kurve eine Lautgeste? Einen Weg dazu weist die symbolistische Poetik Andrej Belyjs. Beginnend mit seinen frühen poetologischen Manifesten bis zu den Ende der zwanziger Jahre publizierten

wiederum nichts anderes als Gesten. In seinen vorbereitenden Studien zu „Glossolalija“ untersucht Belyj deshalb die Artikulationsvorgänge im Mund und entdeckt dabei gestische Gesetze im Zusammenspiel von Artikulationsorganen und Phonationsstrom (Abb. 4): „Die Gesten des Klangs setzen sich zusammen aus der Berührung der Zunge mit der Spirale des Luftstroms. [...] die Zusammenführung der Linien des Luftstroms und der Zunge ist die Verbindung von Körper und Hand“.¹⁹

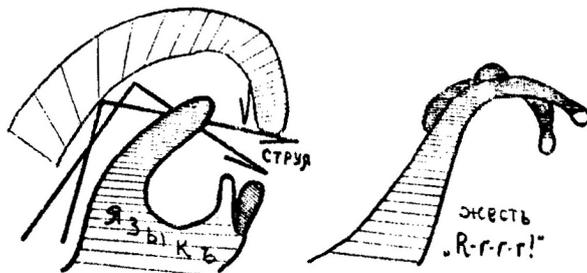


Abb. 5: Lautgeste für „Rrrr!“ Auch hier ist links die Position der Zunge mit der Bewegung des Luftstroms gezeigt, rechts die Bewegung des Körpers. Aus: Andrej Belyj: Glossolalija. Poëma o zvuke. Moskva: evidentis 2002, S. 11.

Diese Verbindung veranschaulicht die tänzerische Nachbildung der Sprachartikulation (Abb. 5). In wechselseitiger Bespiegelung von akustischer und kinetischer Choreographie wird der Mikrokosmos der Mundhöhle zur Bühne, auf der Lautgesten inszeniert werden. Und diese Lautgeste wiederum lässt sich aufzeichnen als Ornament einer Lautlineatur, als Kinetogramm des tänzerischen Zusammenspiels von Luftströmen und Zungenbewegungen (vgl. Abb. 6).

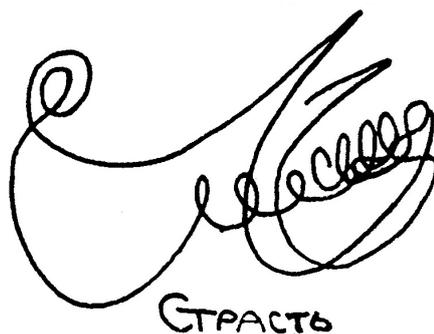


Abb. 6: Transkription der Lautgeste von „Leidenschaft“. Aus: Belyj: Glossolalija, S. 114.

Diese Zeichnungen erinnern an Becking-Kurven, ohne deren strenge Systematik zu übernehmen. Und auch ihr Anliegen ist ein anderes. Die Poetik der Lautgeste ist nicht mehr, wie bei Sievers, der Versuch, eine Artikulationsbewegung gestisch

¹⁹ Ebd., S. 115f. (Übers. S. St.) („Жесты звука слагаются: прикосновением языка и спиралью струи [...] сложение линий струи с языком – соединение тела и рук“).

nachzubilden und dann eine Kurve dieser Handgeste zu zeichnen. Sie zielt vielmehr auf die artikulatorische Nachbildung einer Handbewegung. Die Lautgeste ist ein Modus des Sprechens, welcher die Zunge gestikulieren lässt.

Alle Bewegungen der Zunge in unserer Mundhöhle sind wie Gesten einer handlosen Tänzerin, welche die Luft wie einen tanzenden Schleier aus Gaze sich winden lässt. [...] Gesten der Hände spiegeln alle Gesten der handlosen Tänzerin, die in der dunklen Kammer tanzt, unter der Wölbung des Gaumens; die handlose Mimik spiegelt die Bewegung der Hände. [...] Die handlose Zunge hat unsere Handbewegungen abgeschaut und sie mit Lauten wiederholt. Die Laute kennen die Geheimnisse der ältesten Seelenbewegungen; so wie wir die klingenden Wortsinne aussprechen, so wurden wir einst geschaffen; unsere Laute, unsere Worte, werden Welt: wir erschaffen den Menschen aus Worten; und Worte sind Handlungen.

Все движения языка в нашей полости рта – жест безрукой танцовщицы, завивающей воздух как газовый, плящущий шарф. [...] Жесты руки отражают все жесты безрукой танцовщицы, плящущей в мрачной темнице: под сводами неба; безрукую мимику отражает движение рукою. Жест руки наш безрукий язык подглядел; и повторил его звуками; звуки ведают тайны древнейших душевных движений; так, как мы произносим звучащие смыслы словес, так творили нас некогда: произносили со смыслом; наши звуки – слова – станут миром: творим человека из слов; и слова суть поступки.²⁰

In diesem Zitat ist die Poetik der Chiologie als akustische Gestologie zugespitzt: Lautgeste heißt weder, die Hand als Mund noch die Zunge als Hand zu begreifen und damit eine schlichte Ersetzungsbewegung durchzuführen. Vielmehr stellt Belyj die Zunge als handloses Organ eines Sprechens mit den Händen vor. Die Signifikanz der Lautgeste liegt in dieser Paradoxie: Ohne eine Hand zu haben, kann die Zunge für die Lautsprache sein, was die Hand für die Körpersprache ist. Als handloses Organ bildet die Zunge ohne Hände Handgesten nach, übersetzt manuelle in artikulatorische Motorik und damit Handgesten in Lautgesten. Letztlich formuliert sie damit die chiologische Philologie der Hand phonologisch um.

Belyjs Schleiertanz der Zunge scheint weitest möglich entfernt von den handfesteren Poetiken der Hand, wie sie etwa in Konzepten des Werkens mit Worten vorliegen. Und doch bildet das Konzept der Lautgeste einen Brückenbegriff zwischen einer Poetik der Chiologie und einer Poetik der Operativität. Schon im zitierten Passus aus der „Glossolalie“ zeichnet sich ab, dass im gestischen Zungentanz auch eine glossogenetische Welterzeugung wurzelt. Worte sind Handlungen, heißt es hier. Jenseits der Performanz der Lautgeste eröffnet sich damit ein Bereich, in dem Worte Werkzeuge sind. Chiologie und Chiopraxis greifen dort ineinander, wo das Wort als *organon* wirkt.

²⁰ Ebd., S. 9f.

Ad 2) Poetik des Werkzeugs

Diese Vermutung bestätigt sich, zieht man Ernst Kapps Verwendung des Begriffs „Klanggeberde“ heran. Die „Klanggeberde“ steht der Wundt'schen Lautgeste nahe, weist jedoch nicht in das Register des Gestisch-Performativen, sondern in dasjenige des Manuell-Operativen. Kapp setzt den Begriff in den *Grundlinien einer Philosophie der Technik* ein, um seine Theorie des Werkzeugs als Organprojektion zu stützen. Für Kapp ist die Sprache „vergeistigtes Werkzeug“ und das „Sprachwerk“ „Product der Functionen von Hirn, Hand und Zunge“.²¹ Fundiert im Körper ist Sprache Effekt des *organon* in seiner Bedeutung als Körperglied, Werkzeug und Stoff.

Wie nahezu alle Werkzeugdenker der Sprache so bezieht sich auch Kapp hier auf den *Kratylos*. Platon hatte darin das Wort als Instrument zum Benennen bezeichnet, wie der Bohrer ein Mittel zum Bohren sei und das Weberschiffchen eines zum Weben. Eingedenk dieser operativ-funktionalen Sprachdefinition gibt Karl Bühler 1934 seinem Zeichenkonzept den Namen „Organonmodell“. Denn Sprache, so Bühler, „ist dem Werkzeug verwandt; auch sie gehört zu den Geräten des Lebens, ist ein Organon wie das dingliche Gerät, das lebensfremde materielle Zwischending; die Sprache ist wie das Werkzeug ein geformter Mittler.“²²

Die Äquivalenz von Sprechen und Werken zieht sich als roter Faden durch die poetologischen wie auch die philosophischen Neuentwürfe des Wortes in der Moderne. Das Werkzeug markiert hier zum einen die Alternativen von Sagen und Tun und erscheint als das Andere des Wortes, an dem die diskursive Beschränkung der Sprache sichtbar wird. Aus dieser Perspektive bilden *oratio* und *operatio* eine starre Opposition, das heißt, das stumme Werkzeug agiert dort, wo das Wort in leerer Beredtheit nichts mehr vermag. Andererseits aber begegnet das Werkzeug wie bei Kapp und Bühler als instrumentelles Analogon des Wortes, als Symbol wirkmächtiger Sprechakte. Aus dieser Perspektive konvergieren Wort und Werkzeug im Dienst eines sich selbst ermächtigenden Menschen. Max Eyth hat diesen Gedanken in seiner Grundsatz-Rede über „Poesie und Technik“ formuliert. Er nennt darin Wort und Werkzeug das „Erzeugnis derselben geistigen Urkraft“, welche „das Tier ‚homo‘ zum Menschen, ‚homo sapiens‘“ gemacht habe.²³ Im Kontext der hier diskutierten Trias von Hand-Philologien ließe sich vielleicht umformulieren: Während die Poetik der Chiologie für den *homo significans* einsteht, so die Poetik des Werkzeugs für den *homo faber*.

Mit der Wort-Werkzeug-Analogie ist der Sprache eine Qualität zugeschrieben, die gänzlich verschieden von ihren referentiellen Funktionen gedacht werden muss. Hinter der Formel des Wortes als Werkzeug steht das Konzept einer Sprache, die sich nicht in Bezeichnungsfunktionen erschöpft, die nicht als Instrument des Benennens, sondern als Instrument des Erfindens und Erzeugens einsetzbar ist. Modellierbarkeit des Wortes selbst und Gestaltung *durch* das Wort bedingen sich in der Supplementierung von Wort und Werkzeug wechselseitig. Dieses Verhältnis

²¹ Ernst Kapp: *Grundlinien einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Kultur aus neuen Gesichtspunkten*. Braunschweig: G. Westermann 1877, S. 278 und 294.

²² Karl Bühler: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart: UTB 1982, S. XXIf.

²³ Max Eyth: *Lebendige Kräfte. Sieben Vorträge aus dem Gebiete der Technik*. Berlin: Julius Springer 1924, S. 12.

kristallisiert sich in einem spezifischen Sprachmodus, einer Art ‚Sprechen im Instrumentalis‘ heraus, wie er die operativen Avantgarde-Poetiken insbesondere den literarischen Konstruktivismus charakterisiert. Gemeinsam mit dem bildenden Künstler rufen sie den Schriftsteller zum Gang in die Produktion auf, um, wie es in Walter Benjamins Pariser Rede über den „Autor als Produzenten“ (1934) heißt, die „Arbeit selbst [...] zu Wort“ kommen zu lassen.²⁴ Ein solches Produktionsszenario der Literatur hat Benjamins Vorbild-Autor Sergej Tret’jakov im avantgardistischen Leit-Topos der Fabrik lokalisiert. Hier ist

[d]er Dichter [...] lediglich Wort-Arbeiter und Wort-Konstrukteur, Meister in der Sprach-Schmiede der Lebensfabrik. Verse sind lediglich Wortlaboratorien, Werkstätten, in denen das Wort-Metall gebogen, zugeschnitten, genietet, verschweißt und montiert wird. Letzten Endes muß das Wort doch die Grenzen des Verses überschreiten und zu einem Teil des wirklichen Lebens werden, wie ein Hammerschlag, wie ein Kuss, wie ein Stück Brot.

Поэт – только соработник и словоконструктор, мастер речековки на заводе живой жизни. Стихи – только словосплавочная лаборатория, мастерская, где гнется, режется, клепается, сваривается и свинчивается металл слова. Все равно, в конце концов слово должно будет уйти за пределы стихов и стать той же частью подлинной жизни, как взмах кайлом, как поцелуй, как ломоть хлеба.²⁵

Kaum einen Topos bemüht die avantgardistische Werkzeugpoetik so häufig wie den der Sprachfabrik und hier vor allem: der Sprachschmiede. Und innerhalb dieses Topos arbeitet wiederum kaum jemand so entschieden an der Umschmiedung der Hand des Schriftstellers und seines Schreibgeräts zum Arbeitswerkzeug wie der Dichter, Gewerkschaftsaktivist und Arbeitswissenschaftler Aleksej Gastev. Gastev erhebt das Werkzeug zum Leitkonzept ästhetischer wie technischer Tätigkeit. 1919 fordert Gastev im „Aufruf des Allukrainischen Literaturkomitees“: „Genossen! Bringt eure Hämmer, um das neue Wort zu schmieden.“ („Товарищи! Вознесите свои молоты, чтобы выковать новое слово.“) (Abb. 7). Wenig später propagiert er eine „Liebe zu den Werkzeugen“, feiert einen „Kult des Werkzeugs“ und begründet eine „ernsthafte neue Wissenschaft über die Gesetze der Arbeit mit Werkzeugen“.²⁶

²⁴ Walter Benjamin: „Der Autor als Produzent“ [1934]. In: ders.: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Band II.2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 683–701, hier S. 688.

²⁵ Sergej Tret’jakov: „Knige.“ In: ders.: Jasnyš. Čita: Ptač 1922, S. 112 [dt. Übers.: „Wortkonstrukteur.“ In: Gesichter der Avantgarde. Porträts, Essays, Briefe. Hg. v. Fritz Mierau. Berlin/ Weimar: Aufbau 1991, S. 87].

²⁶ Aleksej Gastev: „Ljubov’ k trudovym orudijam“ [1921]. In: ders.: Kak nado rabotať. Praktičeskoe vvedenie v nauku organizacii truda. Moskva: Ėkonomika 1966, S. 40–41, hier S. 41. („Надо создать в наше время целый культ орудий, создать серьезную новую науку о законах работы орудиями.“)



Abb. 7: „Genossen, bringt eure Hämmer, um das neue Wort zu schmieden!“ Varvara Stepanova hat diesen Aufruf des Allukrainischen Literaturkommittees in einem Plakatentwurf umgesetzt (1919; Tusche auf Papier). Aus: Aleksandr Rodčenko/Varvara Stepanova: *Buduščee – naša edinstvennaja cel'*. Hg. v. Peter Never. München: Prestel 1991, Tafel 40.

Ein entscheidender Schritt auf diesem Weg ist 1921 die Gründung des ersten Instituts zur wissenschaftlichen Erforschung der Arbeit (Central'nyj institut truda; CIT) in der Sowjetunion durch Gastev. Die Institutsgründung fällt zusammen mit Gastevs letzter literarischer Veröffentlichung, dem Zyklus *Ein Packen Order* (Pačka orderov, 1921). Sie markiert den Positionswechsel vom Dichter zum Arbeitswissenschaftler. Gastev beschreibt diesen Wechsel später als Übergang von der supplementären Beschäftigung mit der Literatur zu seinem eigentlichen Kunstwerk. Mit ihm vollzieht sich eine arbeitswissenschaftliche Neubegründung der Poetik. Von diesem Neuentwurf kündigt auch *Ein Packen Order*. Gastev montiert hier in zehn Gedichtbefehlen Manometer, Walzen, Chronometer, Pressen, Pumpen, Röhren, Spritzen usw. zu Operationsketten, in denen eine fordistisch durchrationalisierte Gesellschaft aufgebaut wird. Siegfried Zielinski hat *Ein Packen Order* deshalb „zehn Gebote für eine neue Welt“ genannt.²⁷ Während „Order 01“ im

²⁷ Siegfried Zielinski: *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002, S. 266. Aleksej Gastev: „Pačka orderov.“ In: ders.: *Poëzija rabočego udara*. Moskva: Chudožestvennaja literatura 1971, S. 215–220. Der Zyklus wurde 1923 unter dem Titel „Slovo pod pressom“ (Das Wort unter der Presse) in die fünfte Edition von

Kommandoton 40.000 Arbeiter rekrutiert, tritt „Order 10“ abschließend zum Rapport an: „600 Städte haben die Probe bestanden, / Zwanzig Städte sind verendet, Ausschussware.“ Dazwischen liegen acht Order, die unter Hochdruck Sprachmaschinen montieren. „Order 05“ bildet im Staccato

Sätze nach dem Dezimalsystem.
Eine Dampfkesselfabrik der Reden.
Die Sprachkunst vernichten.^[SEP]
Tunnel mit Kehlköpfen versehen.
Sie zum Sprechen zwingen.

Фразы по десятичной системе.
Котельное предприятие речей.
Уничтожить словесность.
Огортанить туннели.
Заставить говорить их.²⁸

Versfolgen sind hier Produktionsszenarien. Unmissverständlich expliziert Gastev, was Poesie im technischen Zeitalter heißt: Literaturvernichtung und technoider Sprachzwang gehen Hand in Hand. Die zwanghafte Mechanik dieses poetisch-technischen Bedingungsgefüges erschließt sich jedoch erst, wenn man sich an Majakovskijs wenige Jahre zuvor entstandenen „3. Befehl an die Armee der Künste“ (Prikaz No. 3) erinnert, ebenfalls ein poetischer Kommandotext, eine Order, in der es heißt:

Ich
Erlaube
Der Dichtung nur eine Form:
Kürze,
Präzision mathematischer Formeln.
[...]
Axiom: –
Einen Hals haben alle.
Aufgabe: –
Was tut der Dichter in dem Falle?
Lösung: –
Das Wesen der Dichtung ist darin zu sehen,
den Hals mit der Schraube fester zuzudrehen.

Я
поэзии
одну разрешаю форму:

„Poëzija rabočego udara“ aufgenommen (danach wieder 1926). Vgl. die Rezension Boris Arvatovs in *LEF* 1923, No 1. [Dt. Übers. in Boris Arvatov: Kunst und Produktion. Entwurf einer proletarisch-avantgardistischen Ästhetik (1921–1930). München: Carl Hanser 1972, S. 104–106.]

²⁸ Gastev: Pačka orderov, S. 219.

краткость,
точность математических формул.
[...]
Аксиома: –
Все люди имеют шею.
Задача: –
Как поэту воспользоваться ею?
Решение: –
Сущность поэзии в том,
чтоб шею сильнее завинтить винтом.²⁹

Auch diese Verse skandieren das modernistische Rationalisierungsdogma. Hier aber hält das Werkzeug nicht her, um die Produktivität von Texten am Maß von Fabrikarbeit zu messen. Majakovskij antizipiert keine künstlichen Kehlköpfe, sondern ein Ersticken an Dichtung im Zeichen ihrer Technizität. In diesen Versverschraubungen aber steigert sich poetische Sprache zu einer Gewalt, die über mechanisch abgewürgte Rede triumphiert.

Gastevs poetischer Imperativ gehorcht anderen Regeln. Er nimmt das mathematische Axiom eines Sprechens im Dezimalsystem beim Wort. Wo Hand, Wort und Werkzeug miteinander verschraubt werden, geht es ihm um eine grundsätzlich neu zu bestimmende Formensprache. Poetik als Praxis heißt Entbindung sprachlicher Produktivkräfte durch das Wort als *organon* einer revidierten literarischen Darstellungspraxis. Bereits 1921 fordert Gastev deshalb:

Alle Notizen, die wir irgendjemandem geben, müssen einzig und allein in Zahlen verfasst sein – plus ein kurzer, klarer Text. Das Gefühl für das Maß von Zeit und Raum muss klares Ziel unserer kulturellen Erziehung sein. Deshalb muss selbstverständlich auch die schulische Praxis mit ihrer Literaturhaftigkeit in aller Entschiedenheit durch Skizze, Entwurf und Zeitplan ersetzt werden. [...] alles muss gezeichnet sein, alles muss im Maß sein, alles muss in bestimmten Zahlen sein.

Все заметки, которые мы кому-либо даем, должны быть выражены только в цифрах – плюс небольшой точный текст. Чувство меры времени или пространства должно быть определенной целью нашего культурного воспитания. И, понятно, что современная школьная практика с ее литературщиной должна быть резко пересечена чертежом, эскизом и графиком. [...] все должно быть в чертеже, все должно быть в мере, все должно быть в определенных цифрах.³⁰

In einem Aufsatz von 1928 über die „Organisation der literarischen Produktion“ expliziert Gastev sein zahlenbasiertes Welt- und Textverständnis weiter. Es geht

²⁹ Vladimir Majakovskij: „Prikaz No. 3.“ In: ders.: *Sobranie sočenenij v 12tt.* Bd. 1. Moskva: Pravda 1978, S. 176.

³⁰ Aleksej Gastev: „Programma kul’turnoj ustanovki.“ In: ders.: *Kak nado rabotat’. Praktičeskoe vvedenie v nauku organizacii truda.* Moskva: *Ėkonomika* 1966, S. 91–97, hier S. 93f. (Übers. S. St.)

um die „Verwandlung des literarischen Werkes in die Tabelle, in den Plan, in die Karte“.³¹ So verschieden die von Gastev benannten idealtypischen Formen (Tabelle, Plan, Karte) sind, so sehr ähneln sie sich in einem Aspekt: Sie vertreten eine numerische Ordnung der Berechenbarkeit, die Literatur in den Stand der Produktion versetzen soll, indem sie sie zu durchkalkulierbaren Wissensobjekten umformatiert.

Parallel zu dieser Emanzipation des Textes vom Wort und seiner Hinwendung zu diagrammatischer Evidenz von Plan, Karte und Tabelle revidiert Gastev auch das Inventar der rhetorischen Figuren. Im fünften Vorwort zu seiner *Poesie des Arbeitsschlages* kündigt er ein Zeitalter an, in dem „das Wortkunstwerk [der künstlerische Bau des Wortes] eine eigene Arena sein wird, die man nicht nur bewaffnet mit einem Arsenal verschiedener poetischer Metaphern betritt, sondern mit dem Meißel des Konstrukteurs, einem Schraubenschlüssel und einem Chronometer.“³² Spätestens an diesem Punkt ist klar, dass Gastevs Werkzeugbegriff nicht in einer Theorie der Tropen aufgeht: Wortkunstwerke sind mit Werkzeugen entworfene, berechnete und konstruierte Artefakte.

Mit dem Register technischer Wortwerkzeuge ist das Konzept dessen, was Gestaltung im Medium der Literatur heißen kann, grundlegend neu definiert. Wie Tabelle, Plan und Karte verfügen auch Meißel, Schraubenschlüssel und Uhr über ihre je spezifische Semantik. Das evolutionär älteste, der Meißel, ist ‚primitives Werkzeug‘, rohes Instrument, Nachbildung und bloße Verstärkung der menschlichen Hand. Mit der Uhr ist eine Stufe der Werkzeugentwicklung vom Gliedmaß zum Maß erreicht, auf der Dinge nicht nur machbar, sondern beherrschbar werden. Der Schraubenschlüssel als drittes Werkzeug vertritt neben dem Meißel als Bearbeitungsinstrument und der Uhr als Messgerät die Konstruktionswerkzeuge, vor allem aber auch etwas, das man in Anlehnung an Richard Sennett Erfindungswerkzeuge nennen könnte. Sennett zählt Schraubendreher zu den „erhabenen“ Werkzeugen, da sie eine „sehr einfache Form besitzen und scheinbar alles tun können“; im Unterschied zu den „frustrierenden“ Werkzeugen, die im engen Rahmen weniger spezieller Verwendungsweisen verbleiben, trägt der Einsatz eines Mehrzweckwerkzeugs ungeahnte Möglichkeiten der Verwendung in sich.³³

³¹ Aleksej Gastev: „CIT kak izyskatel'noe sooruženie.“ In: ders.: *Kak nado rabotat'*. Praktičeskoe vvedenie v nauku organizacii truda. Moskva: Ėkonomika 1966, S. 204–206. (Übers. S. St.)

³² Aleksej Gastev: *Poëzija rabočego udara*. Predislovie k pjatomu izdaniju [1924]. Moskva: Ėkonomika 1971, S. 14. (Übers. S. St.) („Я думаю, что в конце концов художественное построение слова будет новой своеобразной ареной, куда надо идти вооруженным не только складом различного рода поэтических метафор, но с резцом конструктора и с ключом и хронометром.“) Vgl. eine ähnliche Formulierung für die bildenden Künste bei El Lissitzky: „Er [der Künstler...] muss seine alten Instrumentchen, Federchen, Pinselchen, Palettchen beiseite lassen und sich des Meißels, des Stichels, der ganzen bleiernen Armee des Satzes, der Rotationsmaschine annehmen, bis sich alles folgsam in seinen Händen dreht.“ („Он [художник...] принужден оставить свои старые инструментики, перышки, кисточки, палитрочки и взяться за резец, за штихель, за свинцовую армию набора, за ротационную машину, и все это послушно завертится в его руках.“) Lazar' Lisickij: *Novaja kul'tura*. In: *Škola i revoljucija*, 24–25 (1919), S. 173–180, hier S. 175.

³³ Richard Sennett: *Handwerk*. Berlin: Berlin Verlag 2007, S. 279.

Wenn auch Sennetts Definition des Erhabenen reduktionistisch ist, so vermittelt doch sein Werkzeugbegriff überzeugend den Gedanken, dass Gestalt und Gebrauch von Werkzeugen Freiräume der *inventio* eröffnen können, die über etablierte Muster ihrer Anwendungen hinausgehen. Als kulturtechnisches Ensemble von Bearbeiten, Messen und Konstruieren fundieren Meißel, Chronometer und Schraubenschlüssel einen paradigmatischen Wandel poetischer Konzepte vom Kunstwerk zur Werkkunst. Oder präziser noch: Sie lösen den literarischen Werk-Begriff zugunsten eines Begriffs der Werkzeughaftigkeit, der gemachten, machbaren, materiell manipulierbaren Objekte ab. Mit seiner Engführung von Wort und Werkzeug legt Gastevs Poetik die oft unterschätzte oder grundsätzlich verdeckte Tatsache offen, dass symbolische Praktiken keine reinen Abstraktionsleistungen sind, sondern im Konkreten, in Handlungen einer formenden Bearbeitung von Dingen wurzeln. Anders gesagt: Die Poetik des Werkens operiert gezielt mit der Vermutung, dass im Kern jeder modernen Techno-Poetik ein Wissen um die antike Nähe von Poetik und Poiesis liegt.

Ad 3) Poetik des Berührens

Bis in die Gegenwart hinein wird die moderne Ikonographie der Hand von werkenden, tätigen, erzeugenden Bewegungen dominiert. Ihre operativen und produktiven Funktionen stehen emblematisch für das Spektrum instrumenteller Fingerfertigkeit, das den modernen Menschen als *homo faber* auszeichnet. Daneben treten die perzeptiven Möglichkeiten der Hand, die Gesten des Berührens und der sich vortastenden Aufmerksamkeit nicht selten in den Hintergrund. Und doch geht jedem operativen, werktätigen Umgang mit der Hand ein erster Moment des berührenden Kontakts, eine Bewegung der taktilen Annäherung, der suchend-tastenden Vergewisserung voran. Mit der Fokussierung dieser Szene gerät die Hand weniger als Organ des Erzeugens, denn als Organ des Erkennens, Erforschens und Erfahrens der Wirklichkeit in den Blick.

Dieser Wirklichkeitsbezug des Tastens ist Fluchtpunkt zahlreicher Reflexionen über Berührung geworden. Sie assoziieren mit der haptischen Berührung ein einzigartiges Erlebnis der „realen Gegenwart“ des Daseins³⁴. Am emphatischsten ist diese präsenzstiftende Kraft der haptischen Seins-Vergewisserung von Herder bejubelt worden. Seine Umformulierung des Cartesianismus zum Ausruf „Ich fühle mich! Ich bin!“³⁵ beschäftigt sowohl Sinnesphilosophie wie die Erkenntnistheorie bis ins 20. Jahrhundert hinein. David Katz resümiert diesen epistemischen Primat der Berührung vor allen anderen Sinnen 1925 in seiner Studie *Der Aufbau der Tastwelt*:

³⁴ Hartmut Böhme: „Der Tastsinn im Gefüge der Sinne. Anthropologische und historische Ansichten vorsprachlicher Aisthesis.“ In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): Tasten. Red. Uta Brandes/ Claudia Neumann. Göttingen: Steidl 1996, S. 185–210, hier S. 205.

³⁵ Johann Gottfried Herder: „Zum Sinn des Gefühls“ [1769]. In: ders.: Werke in 10 Bänden. Bd. 4. Hg. v. Jürgen Brummack/ Martin Bollacher. Frankfurt a.M.: Dt. Klassiker-Verlag. 1994, 233-242, hier S. 236.

Der Tastsinn hat eine weit größere Bedeutung für die Entwicklung des Glaubens an die Realität der Außenwelt als die anderen Sinne. Nichts überzeugt uns so sehr von ihrer Existenz wie auch von der Realität unseres eigenen Leibes wie die, manchmal von Schmerz nuancierten, Zusammenstöße, die zwischen dem Leib und seiner Umgebung erfolgen. Das Getastete ist das eigentlich Wirkliche, das zu Wahrnehmungen führt; das Spiegelbild, die Fata Morgana wendet sich an das Auge, ihnen entspricht keine Realität.³⁶

Jede Tasterfahrung tritt damit einen Realitätsbeweis an. Gerade diese Indienstnahme des Tastens für Wirklichkeitsversicherungen ist jedoch für die klassische Ästhetik nicht selten Grund gewesen, den Tastsinn aufgrund seiner bloß materiellen Realitätsverhaftetheit aus dem Gebiet des Ästhetischen als Sphäre eines „Wohlgefallens ohne Realitätsinteresse“³⁷ auszuschließen. Die proletarische Hand bleibt Fremdkörper in der Domäne des Schönen. Umso aufschlussreicher aber sind Versuche, die pragmatische Dimension der taktilen Wirklichkeitserfahrung explizit auf das Wesen der ästhetischen Erfahrung zuspitzen. Einen solchen Versuch unternimmt George Herbert Mead in seiner kurzen Abhandlung „The Nature of Aesthetic Experience“ (1925):

The proximate goal of all perception is what we can get our hands upon. If we traverse the distance that separates us from that which we see or hear and find nothing for the hand to manipulate, the experience is an illusion or a hallucination. The world of perceptual reality, the world of physical things is the world of our contacts and our manipulations [...].³⁸

Jeder Tastbefund verspricht so einen stabilen Realitätsbeweis. Und dennoch ist die Geschichte des Tastsinns vor allem eine Krisen- und Konfliktgeschichte. Noch in der Moderne ist trotz intensiver psychotechnischer Taktilitätsforschung, etwa durch Katz, das ästhetische Tastvermögen so schwach ausgebildet, dass Max Raphael 1915 klagt, „die meisten Menschen seien Barbaren des Getasts“.³⁹ Um diesem Missstand abzuhelpen, integriert etwa László Moholy-Nagy in seinen Vorkurs am Weimarer Bauhaus umfangreiche Tastexperimente, in denen Studierenden die Augen verbunden werden und sie verschiedene Materialien durch Abtasten zu bestimmen haben (Abb. 8).⁴⁰ Ausdrücklich aber verstehen sich

³⁶ David Katz: Der Aufbau der Tastwelt. Leipzig: Barth 1925, S. 255f. Vgl. detailliert zu Katz' Bedeutung für die Taktilitätsforschung: Lester E. Krueger: Tactual Perception in Historical Perspective: David Katz's World of Touch. In: William Schiff/ Emerson Foulke (Hg.): Tactual perception: A Sourcebook. Cambridge: Cambridge University Press 1982, S. 1-54

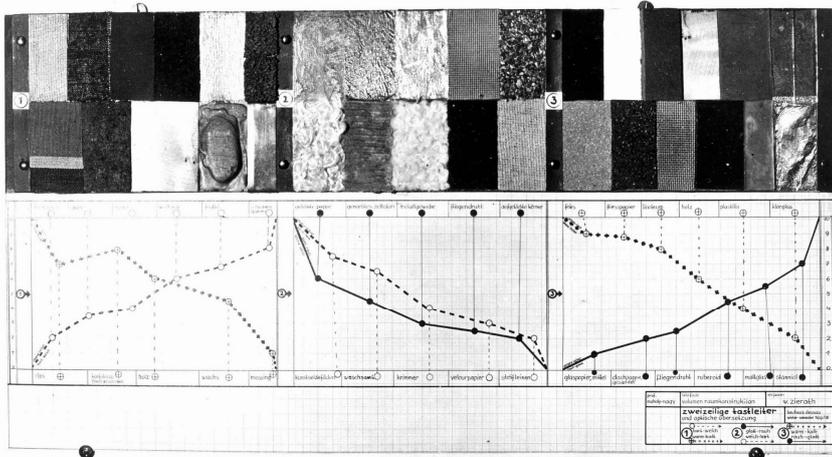
³⁷ Georg Simmel: Kant. Sechzehn Vorlesungen gehalten an der Berliner Universität. Leipzig: Duncker & Humblot 1905, S. 175. Auch Simmel begreift den Tastsinn als den „eigentliche[n] Realitätssinn“ (ebd.).

³⁸ George Herbert Mead: „The Nature of Aesthetic Experience.“ In: The International Journal of Ethics. Vol. 36/1 (1925), S. 382-393, hier S. 382.

³⁹ Max Raphael: Aufbruch in die Gegenwart. Begegnungen mit der Kunst und den Künstlern des 20. Jahrhunderts. Hg. v. Hans-Jörg Heinrichs. Frankfurt a.M./ New York: Qumran 1985, S. 123.

⁴⁰ László Moholy-Nagy: Vom Material zur Architektur. München: Albert Langen 1929.

diese Übungen als Propädeutikum eines verbesserten Sehens. Es geht sozusagen um ein taktil optimiertes oder informiertes Sehen.



8: Willi Zierath: Zweizeilige Tastleiter und optische Übersetzung (1927). Hier ist der Versuch unternommen, über die Systematisierung von Tastwerten das taktile Empfinden grafisch anschreibbar zu machen und Tastdiagramme zu entwickeln. Abb. aus: László Moholy-Nagy, Vom Material zur Architektur. München: Albert Langen 1929, S. 26.

Diese Subordinierung des Tastens unter das Sehen betrifft den eigentlichen Konfliktpunkt: Jede Begriffsbestimmung des Berührens gerät unweigerlich in massive Grenzstreitigkeiten zwischen den Territorien des Auges und der Hand hinein. Man denke etwa an die von Riegl vorgeschlagene Systematisierung der Kunst entlang einer optisch-subjektiven und einer taktisch-objektiven Entwicklungslinie.⁴¹ Wir treffen im Verhältnis Hand-Auge auf denselben Überbietungstopos, wie er auch die Beziehung Hand-Mund kennzeichnete. Ging es dort um den Primat des Sagens oder Zeigens, so steht hier das Verhältnis von Bild und Berührung zur Debatte. Wie fordert die Berührung das Bild als poetische Elementarkategorie heraus? Und welche poetischen Möglichkeiten gibt es, Sehen und Tasten in einer Form der Berührungsbildlichkeit zu verschmelzen?

Die Brisanz dieser Frage für die Moderne rührt von einem programmatischen Paradoxon her: Zum einen erlebt das frühe 20. Jahrhundert eine präzedenzlose Konjunktur der massenreproduzierbaren Bildkünste, mit denen die Schaulust massiv angeheizt wird. Zum anderen aber verstehen sich die Avantgarden als radikal ikonoklastische Bewegungen und stellen die Bildmedien in dem Maße unter Verdacht, wie sie omnipräsent und technogen implementiert werden. Mediale Bilderlust und ästhetische Bildkritik treffen hier aufeinander. Um kaum einen Begriff ringt die Dichtungstheorie der Avantgarde deshalb so erbittert wie um den des Bildes. Als gestalthaft verdichtete Aussage, als ikonische Anschaulichkeit, als visuelle Evokation, als mimetische Repräsentation, als innere Form des Wortes, als zeichenhaftes Abbild der Dinge – in all seinen tradierten Funktionen sieht sich das Bild einer Kritik ausgesetzt, die seinen Status als

⁴¹ Vgl. Alois Riegl: Die Entwicklung der Barockkunst in Rom. Wien: Schroll 1908.

poetische Leitinstanz in Frage stellt und es als Agenten zwischen Welt und Wort verdächtig macht. Noch in den bilderstürmerischen Angriffen der Avantgarde aber ist die Rettung einer Bildtheorie der Dichtung zu beobachten. In der Polemik gegen suspekt gewordene Modi lyrischer ‚Schau‘ oder Anschaulichkeit sucht sie das Bild im Zeichen der Berührung wiederzugewinnen. Es geht ihr um die Konfrontation des klassischen poetischen Musters der Sprachbildlichkeit durch alternative Formen der Sprachastbarkeit.

In diesen Grenzgängen der Sprachbildlichkeit bietet sich Dichtung dem Leser als Objekt der haptischen Wahrnehmung an. So propagieren etwa die russischen Imaginisten, deren Name den Bildprimat der Dichtung programmatisch aufnimmt, ein Konzept des poetischen Bildes als „Splitter“ (zanza), der „so tief wie möglich in die Hand der Leserwahrnehmung getrieben wird“.⁴² Poetische Rede als Bilderrede beschreibt hier in der (an die Metonymie grenzenden) Metapher des Splitters eine Sprachform, über die Gedichte als – schmerzhaft – fühlbare Objekte wahrnehmbar werden.

Nicht in metaphorischer, sondern in medialer Hinsicht gilt die tastende Erfahrung von Texten für schriftkünstlerische Experimente, welche die Graphie als Teil der Oberflächenfaktur von Buchobjekten begreifen. Eine solche dimensionale Entgrenzung des flächig abgelesenen und abgesehenen Schriftbilds in eine haptisch aufdringliche Schriftplastik visiert die Faktur futuristischer Künstlerbücher an. So ermutigen Aleksej Kručenyč und Velimir Chlebnikov alle Dichter, ihre Werke von bildenden Künstlern handschriftlich gestalten zu lassen, damit man endlich sagen könne: „Jeder Buchstabe – küßt eure Fingerlein“.⁴³

Einen der entschiedensten Vorschläge zur Debatte um Berührungsbilder der Dichtung macht Filippo Marinetti. 1912 hatte Marinetti im *Technischen Manifest der futuristischen Literatur* das Bild noch als „Blut der Dichtung“ bezeichnet. Jede Dichtung ohne Bilder sei, so Marinetti, „blutarm und bleichsüchtig“.⁴⁴ Zehn Jahre später stellt er unter dem Etikett des „Tattilismo“ eine aus Schützengabenerfahrungen des 1. Weltkriegs geborene Tastkunst vor, die Bildlichkeit und Blindheit verschränkt, um das optische Dispositiv in der Literatur zu revidieren.

Eines Nachts im Winter 1917 kroch ich auf allen Vieren in der Dunkelheit eines Artilleriegeschützgrabens zu meiner Pritsche. Wie sehr ich es auch zu vermeiden suchte, ich stieß doch beständig an die Bajonette, Essnäpfe und die Köpfe der schlafenden Soldaten. Ich legte mich nieder, konnte jedoch

⁴² Anatolij Mariengof: „Imažinizm“ [1920]. In: Literaturnye manifesty ot simvolizma do našich dnei. Sost. i pred. S.B. Džimbinova. Moskva: XXI vek – soglasie 2000, S. 221–236, hier S. 224. (Übers. S. St.)

⁴³ Velimir Chlebnikov / Aleksej Kručenyč: „Bukva kak takovaja“ [1913]. In: Russkij futurizm. Teorija. Praktika. Kritika. Vospominanija. Sost. V.N. Terechina und A.P. Zimenkov. Moskva: Nasledie 1999, S. 49. (Каждая буква – поцелуйте свои пальчики.) [Dt. Übers.: Velimir Chlebnikov: „Der Buchstabe als solcher.“ In: ders.: Werke. Bd. 2. Hg. u. übers. v. Peter Urban. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1972, S. 116–117.]

⁴⁴ Filippo Marinetti: „Technisches Manifest der futuristischen Literatur.“ In: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hg.): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938). Stuttgart/ Weimar: Metzler 1995, S. 24–27, hier S. 25.

nicht schlafen, so sehr war ich mit den Tastempfindungen beschäftigt, die ich gefühlt und klassifiziert hatte. In dieser Nacht dachte ich zum ersten Mal an eine taktile Kunst.

Una notte dell'inverno 1917, scendevo tastonando nel sotterraneo buio di una batteria di bombarde per raggiungere senza candela il mio giaciglio. Mi preoccupavo di non urtare ma urtavo baionette, gavette e teste di soldati dormienti. Mi coricai, ma non dormii, ossessionato dalle sensazioni tattili che avevo provate e catalogate. Quella notte per la prima volta pensai ad un'arte tattile.⁴⁵

Marinetti tastet sich buchstäblich an diese Kunstform heran, indem er sich ausdauernden Tastexerzitionen unterzieht. So trägt er tagelang Handschuhe, um seine Finger für intensivere taktile Reize zu sensibilisieren, nachts tastet er sich durch sein Schlafzimmer, um im Dunkeln jedes einzelne Objekt blind zu identifizieren. Alternativ empfiehlt er, unter Wasser schwimmend, die Strömungen und Temperaturen des Meeres zu erspüren. Ergebnis dieser Versuche ist ein in sechs Klassen eingeteiltes System von „taktilistischen Werten“ (valori tattili). Ihr Spektrum reicht von der „kalten, abstrakten“ Rauheit des Sandpapiers über die „erregend, warme, sehnsüchtige“ Faktur von Schafwolle bis hin zur „sinnlichen“ Oberfläche von rauhem Eisen.⁴⁶

Die hier erfassten sensorischen Erregungsqualitäten sind Grundlage der von Marinetti entwickelten taktile Kunst, die den rhetorischen Topos ‚Berührungsbild‘ buchstäblich interpretiert. Was ein Bild sein kann und welche Ansichten es zu geben vermag, wird hier unter der Prämisse eines fingierten Sehverlusts Gegenstand taktile Gestaltwahrnehmung. Auf sogenannten Tasttafeln (tavole tattile) befestigt Marinetti verschiedenste Materialien wie Metallstücke, Federn, Holz, Schwamm usw., deren haptische Qualitäten gemäß den erwähnten sensorischen Codes dechiffrierbar sind. Neben einfache Tasttafeln, an denen die Skalierung des Tastempfindens zu Lehrzwecken systematisch vorgeführt werden kann (und die schnell in die pädagogische Praxis eingehen), treten suggestiv rhythmisierte Anordnungen von Materialien, die Landschaften in wohltemperierte Tastwerte übersetzen und zu „Hand-Reisen“ (viaggi di mani) einladen. Eine dieser Tafeln mit dem Titel *Sudan-Parigi* will in ihrem Sudan-Teil durch „rauhe, scharfe, brennende“ Materialien „afrikanische Visionen im Geist des Tastenden“ evozieren (Abb. 9).⁴⁷

⁴⁵ Filippo Marinetti: „Il Tattilismo.“ In: ders.: *Teoria e invenzione futurista*. A cura di Luciano Di Maria. Milano: Arnoldo Mondadori 1983, S. 174–184, hier S. 175. [Dt. Übers.: „Manifest des Taktilismus. Futuristisches Manifest.“ In: *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*. Hg. v. Wolfgang Asholt/ Walter Fähnders. Stuttgart/ Weimar: Metzler 1995, S. 219–223, hier S. 219.]

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd.



Abb. 9: Marinettis Tasttafel Sudan – Paris: Quelle: http://www.sitographics.it/futurismo_tatilismo.html (letzter Zugriff 30.9.2018).

Damit stimulieren taktile Reize ein Bild des Raums als durchtastete Fläche. Was die Rhetorik als *compositio loci* und *applicatio sensuum* kennt, d.h. die imaginäre Konstruktion eines Wahrnehmungsraums durch Adressierung spezifischer Sinneserfahrung, ist hier im Sinne einer Phänomenologie rhetorischer Effekte über Stofffakturen medial realisiert. Wo die Rhetorik Sprachtechniken entwickelt, um durch Affektfiguren imaginäre Vorstellungsräume zu plastischen Wahrnehmungsräumen werden zu lassen, dort will Marinetti umgekehrt über Sinneswahrnehmung Imaginationen evozieren. Schrittweise führt diese Logik zur Verwandlung der Welt in eine totale Tastinstallation. An die Tasttafeln schließen taktile Interieurs (*camere tattili*) an, in denen Mobiliar und Kleidung speziell taktilistisch geformt sind. Unablässig stimulieren hier Steine, Metalle, Bürsten, fließendes Wasser und elektrische Drähte die Bewohner dieser Welt. Verlässt man die Tastzimmer, dann betritt man taktile Straßen (*vie tattili*), auf denen man in taktile Theater (*teatri tattili*) gelangt. Sie bilden eine Art dritten Typus neben Diderots Theater für Taube und Sereznikovs Theater für Hörer. Hier lassen die Besucher lange Bänder mit rhythmisch gegliederten Tastwerten durch ihre Hände gleiten. Alternativ schlägt Marinetti vor, die Bänder auf kleinen Rollen laufen zu lassen und durch Musik und Lichteffekte zu begleiten, wobei die Besucher wählen könnten, ob sie ihre Augen lieber verbinden wollen oder sich durch das grelle Licht eines Projektors blenden lassen. Die von Marinetti entworfenen taktilen Synthesen für Theater, etwa das pantomimische Kurzdrama „Die Hände“ (Mani), könnten gleichwohl so nicht zur Aufführung kommen: Sie bleiben auf das Auge angewiesen.

Welche Rolle aber kommt dem Wort in dieser totalen Tastwelt zu? Als letzte Stufe und Höhepunkt einer universalen Durchtastung der Dinge, Räume und Künste konzipiert Marinetti „Tasttafeln für die freiwörtliche [parole in libertà] Wiedergabe“. Hier wird der Tastende „mit lauter Stimme verschiedene Empfindungen ausdrücken, die er durch die Reise seiner Hände empfängt. Seine Wiedergabe wird wortlos sein, d.h. befreit von jeglichem Rhythmus, Syntax und Prosodie, möglichst synthetisch, wenig menschlich.“⁴⁸ An dieser Stelle berührt sich der Taktivismus mit den frühen futuristischen Statements zum befreiten Wort, lässt deren Programmatik aber auch in neuem Licht erscheinen.

Man hat die explosive Forderung nach der Befreiung des Wortes vor allem als Manifest einer opto-phonetischen Schockerfahrung gelesen. Eine Literatur des Lärms, die leise Lesetexte zu ohrenbetäubend lauten Letternexperimenten macht. Eine Literatur des orientierungslosen Auges *und* des betäubten Ohrs. Im Rahmen des Taktivismus aber wird deutlich, welche Rolle der Hand in dieser Konstellation zukommt. Befreite Worte zersprengen nicht nur das grammatische Regelwerk des Sprechens, sie markieren nicht nur Brüche mit den poetischen Ordnungen des Dichtens und den typographischen Ordnungen des Setzens einer Buchseite. Sie visieren eine Spracherfahrung an, die Hand, Auge und Ohr in variabler Weise adressiert. Wie Marinetti im Zeichen der Taktilität Situationen der Blindheit oder Blendung herstellt, um neue Dimensionen einer plastischen Anschaulichkeit aus der Tasterfahrung zu bergen, so treibt er aus den Sinnesdaten des Berührens eine sprachlose Sprache hervor, eine Sprache, die sich stets an den Grenzen verbaler Evokationsmacht bewegt. An dieser Grenze artikuliert sich das aus der Tastbildlichkeit gewonnene Wort nicht mehr als poetisches Sprechen, sondern als expressive Stimmhaftigkeit. Man könnte auch sagen: Wo Poetik sich futuristisch als Hapto-Poetik neu erfindet, generiert sie Deklamationstechniken der Stimme, aber nicht der Sprache.

Die Poetiken des Sprechens, des Werkens und des Berührens adressieren jeweils sehr unterschiedliche Aspekte der Produktion und Rezeption von Literatur. In ihrer Auseinandersetzung mit den erzeugenden, ertastenden und artikulierenden Gesten der Hand gibt insbesondere die Literatur der Moderne (aber nicht nur sie) Impulse für eine Revision des philologischen Wissens und des begrifflichen Instrumentariums, mit dem wir Texte wahrnehmen, lesen und analysieren. Das betrifft insbesondere eingeschliffene opto-akustische Rasterungen der Literaturwissenschaften. Wo die Hand ins Spiel kommt und als poetisches Element bedacht wird, dort ist das Schisma der Philologie in eine Augen- und eine Ohrenkunde in Frage gestellt. Denn Konzepte der Darstellung, des Ausdrucks, der Affektivität und der Expressivität von Literatur bestimmen sich in signifikantem Maß über die Figur der Hand. Alle drei der hier diskutierten Handgesten führen auf ihre Weise vor, wie sehr dasjenige, was Sichtbarkeit, Sagbarkeit und Lesbarkeit von Literatur heißen kann, entscheidend über Manipulationen der Hand geprägt

⁴⁸ Marinetti: „Il Tattilismo“, S. 183 / „Manifest des Taktivismus“, S. 222. („Il tattilista esprimerà ad alta voce le diverse sensazioni tattili che gli saranno date dal viaggio delle sue mani. La sua improvvisazione sarà parolibera, ossia liberata da ogni ritmo, prosodia e sintassi, improvvisazione essenziale e sintetica e quanto meno umana possibile.“)

wird. Tastbilder, Lautgesten und Tabellentexte sind nur einige wenige Beispiele eines poetischen Formenspektrums, das sich an der Hand und über die Hand umgestaltet.

Damit ist die Philologie der Hand kein bloßes Plädoyer für eine Erweiterung der philologischen Körperkultur oder, andersherum, für eine Verengung von Lektüreverfahren auf motivische Handstudien. Vielmehr geht es darum, die Hand im Sinne Ernst Cassirers als einen *terminus medius* zu begreifen. Im weitesten Sinne bildet sich hier ein Register von Gesten aus, über die Hand und Kunstwerk in Beziehung zueinander treten. Eine Philologie der Hand nimmt Gesten in den Blick, über die Hand und Werk auf der Schwelle von körperlicher Handgreiflichkeit und symbolischer Handlung interagieren. Hier eröffnet sie die Möglichkeit, zeichenhafte Techniken und manuelle Praktiken in ihrer wechselseitigen Bedingtheit zu verstehen. Erst im Handgemenge dieser Wechselverhältnisse kann die Sphäre des literarischen Kunstwerks als eine Zone der Erfahrung, des Handelns und des Erzeugens verstanden werden.

Johannes Ungelenk (Potsdam)

Berührung berühren – Begreifen verboten Cheirophobe Philologie in Platons Gastmahl

Das Gastmahl gilt, nicht zuletzt unter Philologen, als Text zwischen Philosophie und Literatur.¹ Platons Dialog kann nicht darauf reduziert werden, eine berühmte Auslegung dessen zu liefern, was Philo-sophie sein könnte; er ist narratologisch komplex gebaut und entzieht sich schon durch seine vielen verschiedenen diegetischen Ebenen einer Übersetzung in eine homogene, aus auseinander folgenden Propositionen gebaute Argumentationskette. Das Geschehen des *Gastmahls* ist rasch zusammengefasst: Der Rahmenerzähler Apollodoros erzählt von einem Trinkgelage, das vor längerer Zeit stattgefunden hat. Genau genommen berichtet er, was ihm selbst der Teilnehmer Aristodemos vom Symposion mitgeteilt hatte. Man war einig geworden, anstatt erneut intensiv zu zechen – es ist der Tag nach dem Sieg des Gastgebers Agathon im Tragödienwettstreit – lieber Lobreden auf den Eros zu halten. Apollodoros' Erzählung an die Freunde überliefert sechs der Lobreden [gr. *enkomia*], die nur schwach bis gar nicht vermittelt nebeneinander stehen. Sokrates' Rede, die weithin als der eigentliche philosophische Gehalt des Dialogs gelesen wurde, ist das letzte dieser Enkomien, wobei Sokrates gar nicht recht mit eigener Stimme spricht, sondern eine Unterhaltung mit seiner Lehrerin in Liebesdingen, Diotima, wiedergibt.

Es sind aber nicht nur diese *laudationes*, die die Gesamtkomposition des Textes *Über die Liebe* sprechen lassen: Das soziale Ereignis des Symposions selbst ist durchwirkt von erotischer Energie. Die versammelten Männer stehen zueinander in Liebesverhältnissen, was spätestens thematisch wird als Alkibiades in das Gelage platzt und eifersüchtig Sokrates wegen dessen Annäherung an Agathon eine Szene macht. Auch Alkibiades hält schließlich eine Lobrede – nicht auf den Eros, sondern auf Sokrates.

Platons Text ist also maßgeblich davon geprägt, verschiedene diegetische Ebenen mehr oder weniger unkommentiert zueinander in Relation zu setzen: Das betrifft die nebeneinanderstehenden Lobreden, aber auch das Verhältnis der Reden zu den Ereignissen des Symposions, die diese Reden einbetten, sowie die rahmenden Erzählungen, die das Gelage überliefern. Dass ein Text, der sehr explizit vom produktiven ‚Zwischen‘ redet, selbst aus einem ‚Zwischen‘ heraus agiert – dem ‚Dia-log‘ der diegetischen Ebenen –, scheint nicht abwegig. Dieser sich

¹ Vgl., auch stellvertretend für andere, John Brenkman: „The Other and the One. Psychoanalysis, Reading, the *Symposium*.“ In: Yale French Studies 55/56 (1977), S. 396–456, hier S. 397.

dem philosophischen *Traktat* mit seiner Fixierung auf Argument und Proposition² ent-ziehenden Dimension ist das Folgende gewidmet. Leitfaden für die zu unternehmende philologische Arbeit ist ein unscheinbares Verb, das immer wieder mit überraschender Insistenz an Schlüsselstellen der verschiedenen Ebenen von Platons Text auftaucht. Es bildet ein bisher wenig beachtetes, abseitiges Zentrum *zwischen* den Zentren und partizipiert zudem konzeptuell entscheidend selbst an der Thematik des Zwischen: das Verb ἅπτομαι (háptomai), ‚berühren‘.³

I Berührungen

Gleich zu Beginn des eigentlichen Berichts des Gastmahls trägt sich eine Begebenheit zu, die das wichtige Scharnier zwischen der rahmenden Situation und dem Gehalt der folgenden Reden bildet. Sokrates, der unumstritten den Ruf des weisesten Teilnehmers genießt, trifft verspätet ein. Er war, wie so oft, auf dem Weg von einem Einfall überrascht worden und plötzlich sinnierend stehen geblieben. Als er nach längerer Verzögerung den Versammlungsort betritt, richtet der Gastgeber Agathon, die wohl attraktivste Person im Raum, sofort das Wort an ihn:

Hierher, Sokrates, lege dich zu mir, damit ich durch deine Nähe [ἅπτόμενός σου (haptómenós sou)], ‚indem ich dich berühre‘] auch mein Teil bekomme von der Weisheit, die sich dir dort gestellt hat im Vorhofe. (175c-d)⁴

Friedrich Schleiermachers Übersetzung verdeckt den Schlüsselbegriff des ‚Berührens‘; Platon greift hier und im Folgenden stets auf eine Form des Verbs ἅπτομαι (háptomai) zurück. In Sokrates’ Antwort, die präzise auf den begrifflichen Hintergrund von Agathons Bitte eingeht, findet sich dieses entscheidende Wörtchen dann erneut wieder:

Das wäre vortrefflich, Agathon, wenn es mit der Weisheit so wäre: daß sie, wenn wir einander nahten [ἅπτώμεθα ἀλλήλων (haptómetha allélōn)]; ‚wenn

² Dieses hier als strategischer Abstoßpunkt eingeführte Verständnis von Philosophie ist selbstverständlich hoch artifiziell und gerade in Hinblick auf die griechische Antike zudem beklagenswert ahistorisch. Am ehesten würde ein solcher ‚Idealtypus‘ von Philosophie vielleicht in der Scholastik anzutreffen sein. Allerdings scheint er mir in der gegenwärtigen Lage des Philosophierens, die vom Siegeszug der analytischen Spielart und deren Credo des Formalisierens geprägt wird, ein produktiver, fast notwendiger, Bezugspunkt.

³ Vereinzelt hat die Forschung Notiz von der Bedeutung der Berührung in diesem Text genommen: Recht früh widmet Dorothy Tarrant z.B. dem „Touch of Socrates“ (1958) einen kurzen Beitrag, Dorothy Tarrant: „The Touch of Socrates.“ In: *The Classical Quarterly* 8/1-2 (1958), S. 95-98. William G. Kelley Jr. liest das Gastmahl als „a discussion of tactility in communication“, vgl. William G. Kelley Jr.: „Rhetoric as Seduction.“ In: *Philosophy and Rhetoric* 6 (1973), S. 69-80, hier S. 70. Martin Blacks Lektüre mag exemplarisch für weitere stehen, wenn sie trotz andersartiger Fragerichtung in ihrem Verlauf auf Fragen des Berührens stößt, vgl. Martin Black: „Plato’s Critique of Poetry in the *Symposium*.“ In: *Literature and Aesthetics* 19 (2009), S. 51-73, hier S. 65.

⁴ Alle Zitate aus dem *Symposion* sind der zweisprachigen von Gunther Eigler herausgegebenen Werksausgabe entnommen, die die Schleiermachersche Übersetzung abdruckt: Platon: Das Gastmahl. In: ders.: Werke in acht Bänden. Hg. v. Gunther Eigler. Darmstadt: WBG 1974, Bd. 3, S. 209-393. Der Nachweis erfolgt direkt im Text nach der gängigen Zählung nach Stephanus.

wir einander berührten‘], aus dem Vollerem in ‚den Leererem‘ überflösse, wie das Wasser in den Bechern durch einen Wollfaden aus dem vollen [ἐκ τῆς πληρεστέρας (ek tês plêrestéras)] in den leeren fließt. (175d)

Sokrates weist Agathons Theorie der Wissensvermittlung ganz offenbar zurück. Ein genauerer Blick auf Sokrates' Antwort zeigt jedoch, dass es gar nicht der absurd wirkende Vorschlag des Berührens ist, den Sokrates nicht gelten lässt. Stein des Anstoßes ist vielmehr die von Agathons Aufforderung implizierte Vorstellung der Funktionsweise dieser ‚Berührung‘. Sokrates' Gleichnis der vom vollen in den leeren Becher überfließenden Weisheit illustriert eine falsche Vorstellung – das Ereignis der Berührung jedoch ist schon in Sokrates' Formulierung von diesem Gleichnis ausgenommen: „wenn *wir* einander berühren“ sagt Sokrates, noch in der ersten Person Plural und stellt so das zu erklärende Phänomen dem Gleichnis voran. Auf die Weise, wie es das Gleichnis darlegt und wie offenbar Agathon intuitiv dachte, wie „es mit der Weisheit so wäre“, verhält es sich nach Sokrates' Meinung ganz offenbar nicht: Agathons Vorstellung, Sokrates habe Weisheit erworben und besitze sie nun [ἔχεις (écheis)], sodass Agathon etwas davon abbekommen könnte, wie eben das Wasser vom vollen in den leeren Becher überfließt, ist unzutreffend. Dass aber Agathon mit seinem Aufruf zur Berührung dennoch an Wahrem rührt, wird spätestens damit augenfällig, dass Sokrates dieser Aufforderung nachkommt. Er legt sich zu Agathon und wird am Ende sogar diesen Platz mit einer kleinen List gegenüber Alkibiades verteidigen.

Weisheit hat also, vorsichtig formuliert, etwas mit Berührung zu tun. Dieses thesenhafte Motto steht den Reden voran. Es wird performativ, also durch ein Tun der später sprechenden Akteure, etabliert und von den gehaltenen Reden eher kommentiert als in Frage gestellt. Die erzählten Begebenheiten des Symposions rund um die gehaltenen Reden bloß als narrative Rahmung zu lesen, greift deshalb zu kurz; die Reden stellen vielmehr eine wägende, eine tastende Reflexion dessen dar, was sich tatsächlich während des Symposions selbst *vollzieht*, d.h. Liebe und Weisheit.

Dass sich diese Wissensproduktion im komplexen Wechselspiel zwischen Tun und Redehalt abspielt, zeigt der philosophische Höhepunkt der gehaltenen Reden: Sokrates greift als letzter Lobredner auf den Eros vermittelt über den erzählten Dialog mit Diotima die noch offene Frage nach der Funktionsweise der liebenden Berührung und der damit verbundenen Weisheit auf. Er liefert so eine erste, tentative Begründung für Agathons Berührungsforderung nach. Auch Sokrates' eigenes Eingehen auf diese findet so eine Erklärung:

Nämlich in dem er den Schönen berührt [Ἀπτόμενος [...] τοῦ καλοῦ (Haptómenos [...] toû kaloû)], meine ich, und mit ihm sich unterhält [ὁμιλῶν αὐτῶ (homilôn autôî); auch ‚Geschlechtsverkehr haben‘], erzeugt [γεννᾷ (gennâi)] und gebiert [τίκτει (tíktei)] er, was er schon lange zeugungslustig in sich trug, und indem er anwesend und abwesend seiner gedenkt, erzieht er auch mit jenem gemeinschaftlich das Erzeugte. (209c)

Wie Peter von Möllendorff herausgearbeitet hat, greift Platons Dialog nicht nur hier, sondern durchgängig auf Verben für den „Vorgang der erkennenden Begegnung“ zurück, „die auch für den sexuellen Kontakt verwendet werden“.⁵

Diotimas Reformulierung und Neukonzeptualisierung der liebenden Berührung und ihres Weisheitsbezugs ersetzen Agathons Intuition: Wissen wird nicht schlicht erworben und geteilt, sondern gemeinschaftlich hervorgebracht, wobei hierfür Berührung von unabweisbarer Wichtigkeit ist. Sie fungiert als das auslösende, das Hervorbringen startende Moment. Allerdings verschiebt diese Produktion das eigentliche Problem: Diotimas berühmten Ausführungen zufolge führe solches Erzeugen von der (körperlichen) Knabenliebe und der Lust am einzelnen schönen Körper über schöne Bestrebungen und Sitten stufenweise zur Kenntnis des „göttlich Schöne[n]“ (211e) selbst. Doch wiederum fragt sich, wie die Kenntnis, als Kontakt des Erzeugers zum erzeugten Wissen, von statten geht, denn Diotimas vielzitierte Stufenleiter basiert in ihrer teleologischen Struktur auf derselben Intuition, die Agathon zu Sokrates hingezogen hatte: Sie scheint, um in Sokrates' Gleichnis zu sprechen, eine Abfolge verschieden voller Becher zu errichten, bei dem das Erreichen einer Stufe mit der Partizipation an einem gegebenen ‚Weisheitsstand‘, also dem automatischen Überlaufen der jeweiligen Weisheit in den eigenen Becher gekoppelt wäre.⁶ Das „Dilemma[] aus Platons *Gastmahl*“, wie Christian Tornau es nennt,⁷ nämlich die Vereinbarkeit von Streben und (Erreichen von) Vollkommenheit, besteht also gewissermaßen fort.

Exakt an dieser problematischen Position, wo Streben an Vollkommenheit reicht, findet sich auch in Diotimas Ausführungen wieder das einschlägige Verb ἄπτομαι:

Wenn also jemand mittels der echten Knabenliebe, von dort an aufgestiegen, jenes Schöne anfängt zu erblicken, der kann beinahe zur Vollendung gelangen [ἄπτοίτο τοῦ τέλους (háptoito toû télous)]; ‚kann wohl das Ziel berühren‘. (211b)

Oder glaubst du nicht, daß dort allein ihm begegnen kann, indem er schaut, womit man das Schöne schauen muß; nicht Abbilder der Tugend zu erzeugen, weil er nämlich auch nicht ein Abbild berührt [εἰδώλου ἐφάπτομένῳ (eidóλου ephaptoménōi)], sondern Wahres, weil er das Wahre berührt [ἀληθοῦς ἐφάπτομένῳ (alēthoûs ephaptoménōi)]? (212a)

⁵ Peter von Möllendorff: „Der Mensch, das Monstrum. Eros und Hybris in Platons *Symposion*.“ In: Roland Borgards/ Christiane Holm/ Günter Oesterle (Hg.): *Monster. Zur ästhetischen Verfassung eines Grenzbewohners*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 29–50, hier S. 40.

⁶ Den Widerspruch innerhalb Diotimas Rede zwischen Teleologie auf der einen und Betonung unfassbarer Bewegung auf der anderen Seite hat Luce Irigaray mit großer Resonanz herausgearbeitet, vgl. Luce Irigaray: „Sorcerer Love. A Reading of Plato's *Symposium*, Diotima's Speech.“ In: *Hypatia* 3 (1989), S. 32–44.

⁷ Christian Tornau: „Eros versus Agape? Von Plotins Eros zum Liebesbegriff Augustins.“ In: *Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft* 112/2 (2005), S. 271–291, hier S. 277.

Es ist dies der Gipfel von Diotimas Rede, das triumphale Ende der Argumentationskette. An diesem äußersten Punkt, fast unscheinbar, fällt nun, insistierend, dieses Verb, über dessen Definition schon bei Sokrates' Ankunft Unklarheit geherrscht hatte. Der so zielstrebig aufsteigende ‚philosophische‘ Weg, den Diotima skizziert und viel stringenter argumentiert als Sokrates' Vorredner die ihrigen Reden, wird unterlaufen vom Begriff der Berührung. Obwohl Diotima an den zentralen Stellen ihrer Argumentation, nämlich am Anfang der philosophischen Beschäftigung und an deren Zielpunkt auf den Begriff der Berührung zurückgreift, liefert auch ihre Rede keine Definition.

Das mag erstaunen, schließlich hatte Sokrates mit seinem korrigierenden Gleichnis der per Wollfaden überfließenden Becher die Frage danach, wie Berührung genau funktioniert, was Berührung als Berührung auszeichnet, ja gewissermaßen als Motto vor Beginn der Lobreden in den Raum gestellt. Dass selbst seine eigene bzw. Diotimas Rede keine definitorische Antwort zu liefern vermag, ist daher bemerkenswert, gerade weil das Fragen nach begrifflichen blinden Flecken zum Grundmodus des sokratischen Philosophierens gehört. Warum gerät ‚Berühren‘ in Sokrates' Rede nicht in den Fokus der Befragungen? Warum wird es nicht Gegenstand von philosophischer Definition? Von Begriffsbildung? Liegt es vielleicht letztlich an der Eigenart der Vorstellung des Berührens selbst?

Es ist selbstverständlich unangemessen, zu folgern, dass Sokrates' Rede nicht an ‚die Berührung‘ rührte. Genau wie die meisten anderen Reden und auch die rahmende Erzählung der Begebenheiten ist das Sprechen des Sokrates – auch, vielleicht untergründig sogar primär – mit ‚Berührung‘ befasst, ohne sie jedoch letztlich definitorisch zu *fassen*, ohne sie ein für alle Male klärend in den *Griff* zu bekommen. Die offenbare Unmöglichkeit, aus dem reichhaltigen und reichlich unsortierten Material seiner Vorredner und auch seiner Lehrerin Diotima eine formulierbare Definition der insistierenden Vorstellung der Berührung *zu ziehen* ist das stärkste Argument, das Platons Text für die eigene komplexe Gestalt – man könnte auch sagen, für seine ‚literarische Seite‘ – aufbieten kann. ‚Berührung‘ findet jenseits des philosophischen *Traktats* statt – und ent-zieht sich deshalb dem klassischen, argumentativ-definitorischen *Zu-griff* der Philosophie.⁸ Trotzdem ist Platons Text *Über die Liebe* immer schon ein Text über das Berühren; er nähert sich dem Berühren im einzigen Modus, der Berühren als Berühren irgend zugänglich macht: berührend. Er um-schreibt [περί (perí)] das Berühren, fühlt tastend in unterschiedlichen Näherungen nach, was immer das Andere – und damit ein zu Tastendes – bleiben wird, was eben nicht in das Eigene übergehen kann. Dieser Modus etabliert sich zwangsläufig *zwischen* den verschiedenen diegetischen Ebenen des Dialogs: Sie alle, einschließlich der Reden, aber auch der Erzählung des Verhaltens der Figuren, rühren erst in ihrem Zusammenklang an das als Berührung nicht Begreifbare. Statt Definition durch Setzung, durch Position, nähert sich Platons Text in Hinblick auf Berührung einer Definition in einem

⁸ Die hier benutzte Wendung des ‚Ent-Ziehens‘ lehnt sich an Jean-Luc Nancys Konzept des ‚Ent-Schreibens [*excrire*]‘ an, das auch bei Nancy maßgeblich mit Berührung zu tun hat, vgl. Jean-Luc Nancy: *Corpus, Suites sciences humaines*. Paris: Métailié 2006, S. 22.

immanent metonymischen Verfahren. Anstatt ein Paradigma begrifflich zu fassen, also einen Begriff zu setzen, der wiederum anderes unter sich fasste, umschreibt *Das Gastmahl* sich nur dem nähernd, was eben nicht zu fassen / Zufassen ist: Berührung. Eine unbegrenzte ‚Definition‘ aus dem Zwischen sozusagen, die nirgends, in keiner Rede, in keinem einzelnen Satz irgend eines Erzählers verortbar wäre – aber dennoch aus der Kombination verschiedener Stimmen und Näherungen heraus sehr präzise spricht.⁹

Dass *Berührung* eben kein *Begriff* ist – *Berühren* kein *Begreifen* –, ist das Credo, das sich erst aus der komplexen Komposition von Platons Text heraus artikuliert. Es ist alles eine Frage der Hände – und doch ganz anders: Denn Berührung, das ist die überraschende These des Textes, findet gerade dann statt, wenn die Hände *nicht* aktiv werden.

II Von Handel und Handanlegen

Platons *Gastmahl* ist durch und durch ein cheiro-phober Text.¹⁰ Nicht nur, weil alle, die sich ‚nur‘ auf Künste wie Handarbeiten [χειρουργίας (cheiourgias), 203a] verstehen *kurzerhand* zu Banausen [βάνανσος (bánausos)] erklärt werden (vgl. 203a). Platons Text schreibt vielmehr über das, worum es ihm geht – über die Liebe, über die Berührung – indem er es von Hand-lungen, von Händeln verschiedener Art konsequent abgrenzt. Alkibiades‘ Auftritt am Ende des Dialogs, der dessen Struktur und Ernsthaftigkeit eher aufzulösen scheint, arbeitet untergründig genau dieses hand-feste Motiv heraus, das sich wie ein roter Faden durch verschiedenste Ebenen des Textes zieht. Alkibiades ist ganz Hand-Mensch/Chirurg – es ist dieser Zug, der ihn so komisch-lächerlich, aber auch so didaktisch wertvoll für die Gesamtkomposition des Textes macht.

So verhilft Alkibiades innerhalb seiner eigenen Erzählung Sokrates dazu, eine Vorstellung zurückzuweisen, die tatsächlich weite Teile des Nachdenkens über die Liebe und die Weisheit beherrscht hatte: die des kaufmännischen Tausches, des Handels. Für all die Weisheit, die er glaubt, von Sokrates zu bekommen, möchte er seinen Körper als Gegenleistung bieten, doch Sokrates schreitet ein:

Wenn du also [...] in Gemeinschaft mit mir treten und Schönheit gegen Schönheit austauschen willst [ἐπιχειρεῖς (epicheireîs)]: so gedenkst du ja, mich nicht wenig zu übervorteilen, und suchst [ἐπιχειρεῖς (epicheireîs)] für den bloßen Schein derselben das wahre Wesen der Schönheit zu gewinnen [κτᾶσθαι (ktâsthai)] und denkst in Wahrheit, Gold für Kupfer einzutauschen. (218e–219a)

Anders als der erste Eindruck es vielleicht vermittelt, weist Sokrates an diesem Handel nicht nur Alkibiades‘ betrügerisch-unangemessene Gegenleistung zurück;

⁹ Solcherart ‚Präzision‘ scheint mir mit der speziellen Exaktheit [*exactitude*] verwandt, die Jacques Derrida Jean-Luc Nancy in *Le Toucher, Jean-Luc Nancy* nachdrücklich, und immer mit Verweis auf das Konzept des Berührens, zuschreibt, vgl. Jacques Derrida: *Le toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris: Galilée 2000, S. 17.

¹⁰ Für die folgenden Überlegungen und Lektüren bildet das griechische Substantiv ἡ χεῖρ (hē cheír), ‚die Hand‘ (auch ‚der Arm‘) die Grundlage.

vor dem Hintergrund der konsequenten Hierarchisierung der sokratischen Weltordnung ist klar, dass dem wahren Wesen der Schönheit nichts ebenwertig und so ‚betrugsfrei‘ tauschbar wäre. Was den *Handel* in der hier vorgeschlagenen Berührungslogik als unangemessenen Umgang mit dem wahren Wesen der Schönheit disqualifiziert, ist die ihm zugrundeliegende Intention der zugreifenden Aneignung. Im obigen Zitat sind bereits der Wille oder die Intention im griechischen Original als ein tatsächlich handgreiflicher ‚Zu-Griff auf‘ [„ἐπιχερεῖς“ (epichereîs)] markiert. Freilich zieht sich die Metapher des ‚Besitzes‘ durch weite Teile des platonischen Textes¹¹ und prägt auch entscheidend die Argumentation der Diotima: Ganz im kaufmännischen Register einigen sich Diotima und Sokrates darauf, dass der „Nutzen [χρεῖαν (chreían)]“, den Eros den Menschen gewähre, letztlich im Besitz des Guten liege; der Besitz des Guten mache die Glückseligen glücklich [„Κτήσει γάρ, [...] ἀγαθῶν οἱ εὐδαίμονες εὐδαίμονες“ (Ktéseî gár, [...] agathôn hoi eudaímones eudaímones) (205a)]. Ein von der Forschung nicht unbemerkt gebliebener Argumentationstrick entzaubert aber schnell den (problematischen, weil unterkomplexen) Begriff des Besitzes auch in Diotimas Rede. Sie gewinnt Sokrates das Zugeständnis ab, dass Besitz des Guten allein noch keine hinreichende Bedingung für Glückseligkeit sei, sondern des zeitlichen Zusatzes „immer [ἀεί (aeí)]“ (206a) bedürfe. Damit ist diese ‚wahre, besitzende‘ Option aber der menschlichen Sphäre unzugänglich geworden. Das Problem verschiebt sich auf die Frage nach dem Streben nach Unsterblichkeit. Im Zuge dieser Verschiebung verschiebt sich, klammheimlich, auch die Fokussierung auf Besitz und Aneignung hin auf die Frage von Produktion. Wie oben ausgeführt greift Diotima in der Folge statt auf das Paradigma des Besitzes und der Aneignung scheinbar ausweichend auf das ungeklärte Paradigma der Berührung zurück, und zwar sowohl als die Produktion initiierendes als auch den Umgang mit dem Produzierten prägendes Moment.

Alkibiades’ Lobrede auf Sokrates – statt auf den Eros – arbeitet schließlich ausführlich und sehr plastisch heraus, dass Diotimas Rede keineswegs bloß von einer argumentativen Schwäche heimgesucht wird, sondern sich in der Verschiebung von Besitz auf Produktion und Berührung Wesentliches vollzieht. Die dem Besitz-Tausch-Aneignungs-Paradigma konkurrierende Vorstellung der produktiven Berührung ist in Platons Text nämlich durchweg präsent, von den ersten bis zu den letzten Worten. Angesichts des Rückgriffs auf Besitz und Erwerben in der Mitte ihrer Ausführungen gerät fast in Vergessenheit, dass Diotima selbst als Einstieg in ihre Rede eine charakteristische Intuition Agathons widerlegt, die dem Besitz-Aneignungsparadigma zugrunde liegt: Agathon, der, es sei daran erinnert, von Sokrates Berührung einfordert, um „[s]einen Teil“ der Weisheit zu bekommen (175d), spricht ‚mit gesundem Menschenverstand‘, wenn er später in seiner eigenen Rede lapidar feststellt: „[W]as einer nicht hat oder nicht weiß, das kann er auch einem andern nicht geben oder ihn lehren.“ (196e) Zugleich

¹¹ In Hinblick auf die Rolle von Besitz und Tausch siehe Martha Nussbaum: „The Speech of Alcibiades. A Reading of Plato’s *Symposium*.“ In: *Philosophy and Literature* 3 (1979), S. 131–172, hier S. 158, zudem Andrea Nye: „The Hidden Host. Irigaray and Diotima at Plato’s *Symposium*.“ In: *Hypatia* 3 (1989), S. 45–61, hier S. 48, und Lorenzo Chiesa: „Le ressort de l’amour: Lacan’s Theory of Love in His Reading of Plato’s *Symposium*.“ In: *Angelaki* 11 (2006), S. 61–81, hier S. 63–68.

liefert er damit einen paradigmatisch anti-sokratischen Satz, den Diotima auf fast erwartbare Weise kontert. Eros ist sowohl des Schönen als auch des Guten „bedürftig“ (201b–c), und auch sein Talent zur Produktion ändert daran wenig, denn die zugreifende Aneignung ist ihm fremd: „Was er sich aber schafft, geht ihm immer wieder fort, so daß Eros nie weder arm ist noch reich.“ (203e)

Sokrates nimmt nicht nur strukturell in Alkibiades' Lobrede als Objekt des Lobes (als Belobigter) den Platz ein, den in all den Reden vorher Eros innehatte. Offensichtlich agiert Sokrates aus (allgemein, auch in der Runde des Symposions), was ‚theoretisch‘ von Eros, also über die Liebe, gesagt werden kann/muss. Alkibiades' betrunkene Rede, die scheinbar größtenteils bloß peinliche Anekdoten zum besten gibt, ist eine sehr präzise Analyse von Sokrates' gelebtem Ethos und wird ergänzt durch die ‚Händel‘, die zwischen den beiden während des Symposions statthaben. Wieder sind es die Hände, beziehungsweise deren Abwehr, die im Zentrum stehen.

Gleich nachdem Alkibiades den Raum betritt, wird er von Sokrates als Mann der Hand klassifiziert: Sokrates fürchtet offenbar – zumindest tut er (aus philosophischen Gründen?) so –, dass Alkibiades „Hand an [ihn] legt [τὼ χεῖρε μόγισ ἀπέχεται (tò cheîre mógis apéchetai)]“ (213d) und so über-griffig Gewalt auf ihn ausübt [ἐπιχειρῆ βιάζεσθαι (epicheirêi biázesthai)]. Wie ein Kind spiegelt Alkibiades diesen Vorwurf wenig später zurück: Die Unterstellung, auch vom großen philosophischen Lehrer ginge die Gefahr aus, „Hand anzulegen [ἀφῆξεταί τὼ χεῖρε (aphéxetaí tò cheîre)]“ (214d), löst in Sokrates jedoch sogleich Empörung aus: „Wirst du wohl nicht freveln?“ (214d) herrscht er Alkibiades an. Mit gutem Grund, wie aus dessen Erzählung seiner vergangenen amourösen Annäherungsversuche an Sokrates selbst hervorgeht. Denn die Erzählung handelt von Alkibiades' Versuch, tatsächlich Hand an den Geliebten Sokrates zu legen. Nachdem alle erotischen Annäherungen fehlgeschlagen waren, Sokrates stets auf unterbreitete Angebote nicht eingegangen war, beschloss Alkibiades, so gibt er offen zu, Sokrates „mit Gewalt zuzusetzen“ (217c). Es handelt sich, im engsten Sinne, um einen händischen Übergriff.¹² Bei günstiger Gelegenheit, Alkibiades hatte arrangiert, dass beide zusammen übernachten müssen, legte sich Alkibiades zu Sokrates unter den Mantel, „indem [er] mit beiden Armen diesen göttlichen und in Wahrheit ganz wunderbaren Mann umfaßte [περιβαλὼν τὼ χεῖρε (peribalón tò cheîre)]“ (219b–c). Natürlich passierte – nichts. Sokrates hatte, wie oben zitiert, Alkibiades ja schon vorher über die Verfehltheit des kaufmännisch-tauschenden Trachtens in Weisheits- und Liebesdingen aufgeklärt. Überhaupt der Versuch, gewaltsam Hand anzulegen, ist generell zum Scheitern verurteilt: „Gewalt trifft [ἄπτεται (háptetai)] Eros nicht“ doziert Agathon in seiner Rede und behält damit im Nachhinein recht. Interessant ist auch der angehängte Zusatz, dass Eros selbst auch nicht auf diese Weise verrichte, was er verrichte, „[d]enn jeder leistet dem Eros jedes freiwillig [...]“ (196b). Auch dies bestätigt Alkibiades durch eigene Erfahrung: Gewalt braucht es, um aus der Anziehung des Sokrates zu fliehen (vgl. 216a) – diese basiert aber keineswegs auf irgend handgreiflichen Mechanismen, auf irgend einem händischen Trachten oder einer zupackenden, umarmenden

¹² Vgl. Möllendorff: „Der Mensch, das Monstrum“, S. 44.

Aneignung. All diese ‚Handgreiflichkeiten‘ sind sehr konsistent im Text der Lächerlichkeit preisgegeben: Sie bilden die ausgeprägte Komödienseite von Platons Text.¹³ Allen voran Alkibiades’ gescheiterte Liebeshändel mit Sokrates in Erzählung und wiederaufflammender Praxis, aber auch die nach den Göttern trachtenden Kugelmenschen aus Aristophanes’ Rede: Auch sie legten einst Hand an die Götter [ἐπεχείρησαν δὲ τοῖς θεοῖς (epecheírēsan dè toîs theoîs)] (190b). Sie verhungern nach ihrer Teilung, bevor die geschlechtliche Zeugung (ebenfalls eine Verschiebung auf berührende Produktion!) erfunden wurde, kläglich als Folge der zupackenden Umarmung [περιβάλλοντες τὰς χεῖρας (peribállontes tàs cheîras)] ihrer Liebsten (191a–b). Was Eros/Sokrates „trifft“, und wie er selbst seine einzigartige Wirkkraft entfaltet, ist bereits in der Weise mitausgesagt, wie Platon dieses Affizieren in Worte kleidet: Nur was tatsächlich berührt [ἅπτεται (háptetai)] kann Eros etwas anhaben, an ihn rühren – und eben so erklärt sich die rätselhafte Macht, die Eros ausübt.

III Von der ‚bindenden‘ Macht der berührenden Mitte: Liebe

Eros und Sokrates sind keine Handmenschen. Wie Alkibiades in Hinblick auf Sokrates ausführlich darlegt, geht die Kraft, die dieser erzeugt von seinem Munde aus [ἀπὸ τοῦ στόματος δυνάμει (apò toû stómatos dynámei)] (215c); „ohne Instrument durch bloße Worte“ [ἄνευ ὀργάνων, ψιλοῖς λόγοις (áneu orgánōn, psiloîs lógois)] erreicht Sokrates, was der wohlgebaute Alkibiades mit seinen kräftigen Händen nicht zu vollbringen vermag. Alkibiades findet sich in Sokrates’ Gewalt [ὑπὸ τοῦ ἀνθρώπου (hypò toû anthrōpou)] (219d), „hingerissen“/besessen [κατεχόμεθα (katechómetha)] (215d), „in einem knechtischen Zustand [ἀνδραποδῶδῶς διακαιμένου (andrapodōdōs diakaiménou)]“ (215e). Von Sokrates geht also durchaus eine mächtige Kraft, eine Form von ‚Gewalt‘, aus, doch diese funktioniert fundamental anders als die zupackende, zugreifende, handgreifliche Gewalt des Alkibiades (weshalb der Text wohlweislich für diese Kraft nicht das Wort βία (bía) verwendet) – sie rührt:

Denn weit heftiger als den vom Korybantentanz Ergriffenen pocht mir, wenn ich ihn höre, das Herz, und Tränen werden mir ausgepreßt von seinen Reden; auch sehe ich, daß es vielen anderen ebenso ergeht. (215d–e)

So beschreibt Alkibiades, „was [ihm] selbst dieses Mannes Reden angetan haben [πάσχω (páschō)] und jetzt noch antun“. Sokrates’ mächtiger Einfluss ist dabei ein konstitutiv mittelbarer – vereinnahmende Präsenz spielt für die Wirkung keine Rolle, denn Sokrates’ Worte müssen nicht einmal von ihm selbst gesprochen werden, um ihre Wirkung zu entfalten.

Offenbar macht die seiner Kraft konstitutive Mittelbarkeit, diese in ihre Entfaltung eingeschriebene Distanz, Sokrates zu dem besonderen, dämonischen

¹³ Zur Frage nach Komödie vgl. Jacques Lacan: *Le transfert. Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre VIII. 1960–1961.* Paris: Seuil 1991, S. 97–116, Nussbaum: „The Speech of Alkibiades“, S. 163, Barbara K. Gold: „A Question of Genre. Plato’s *Symposium* as Novel.“ In: *MLN* 95/5 (1980), S. 1353–1359, hier S. 1355–1357, und Arlene W. Saxonhouse: „The Net of Hephaestus. Aristophanes’ Speech in Plato’s *Symposium*.“ In: *Interpretation* 13 (1985), S. 15–32.

Mann und unterscheidet ihn von dem handarbeitenden, ‚cheirurgischen‘ Gemeinen (vgl. 203a). Sokrates wirkt sprechend aus der Mitte, aus dem Zwischen. Seine Aufgaben, wie Eros „[z]u verdolmetschen [Ἑρμενεῦον (Hērmeneûon)] und zu überbringen [διαπορθμεῦον (diaporthmeûon)]“ (202e), entziehen sich dabei ganz von selbst der Frage von Besitz und von Begreifen, das auf immer festhält. In dieser Mitte ist kein Eigenes (kein Becher!), dem es um Aneignung von anderem ginge. Das Sokratisch-Daimonische *hantiert* nicht mit greifbaren Gegenständen – und dennoch hat es mit dem zu tun, was die Welt im Innersten zusammenhält:

In der Mitte zwischen [έν μέσῳ (en mésōi)] beiden ist es also die Ergänzung [συμπληροῖ (symplēroî)], daß nun das Ganze in sich selbst verbunden ist [ὥστε τὸ πᾶν αὐτὸ αὐτῷ ξυνδεδέσθαι (hōste tò pân autò hautôï xyndedésthai)]. (202e)

Schleiermachers Übersetzung, sein Rückgriff auf das Wort *Ergänzung* für griechisch συμπληροῖ (symplēroî), verdeckt, obwohl in anderer Hinsicht eine glückliche Wahl, ein wichtiges Scharnier, das den Bildbereich des Gleichnisses mit dem eines früheren verbindet: Wie das Gleichnis mit den Bechern und dem Wollfaden, über den vom volleren [ἐκ τῆς πληρεστέρας (ek tês plērestéras)] in den leeren überfließt, verhandelt auch der dämonische Eros die Frage der ‚Fülle‘, des ‚Erfülltseins‘, gr. πλήρομα (plēroma). Hier wird nun das voll Angefüllte/die Fülle [συμπληροῖ] nicht in Bechern gefasst, um im Gleichnis zu sprechen, das Diotima durch ihre Wortwahl hier aktualisiert;¹⁴ die Fülle findet sich in der Mitte, im Zwischen! Die Mitte ist das, was ‚zusammen‘ (συν-) füllt, indem sie ergänzt, ohne ‚etwas‘ substantiell hinzuzufügen. Sie rahmt nicht, fasst nicht ein, etwa als Behältnis. Im Gegenteil, sie ent-grenzt. Sie ist nicht Besitz – sondern Supplement! Die kursierenden Botengänge, das vermittelnde Dolmetschen – das, was Derrida die Posten oder das Postalische nennt¹⁵ –, das ist es, was dafür sorgt, dass „das Ganze in sich selbst verbunden ist“. In anderen Worten: Was die Welt zusammenhält, greift nicht als Übergriff vom Einen – vom Eigenen – auf das Andere über! Es ist die Mitte, die bindet, indem sie ‚nur‘ berührt. Genauer: Es spricht,¹⁶ aus der Mitte,¹⁷ ohne zu- und begreifend zu sich zu ziehen, sondern indem es rührend Verschiedenes in Berührung setzt.

¹⁴ Vgl. Kevin Corrigan/ Elena Corrigan: Plato's Dialectic at Play. Argument, Structure, and Myth in the *Symposium*. University Park, PA: Pennsylvania State Univ. Press 2004, S. 120.

¹⁵ Vgl. Jacques Derrida: La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà. Paris: Flammarion 1980.

¹⁶ Diese Formulierung greift Formeln auf, die in der Geschichte des westlichen Denkens berühmt geworden sind: Heideggers „Die Sprache spricht.“ (Martin Heidegger: „Die Sprache.“ In: ders.: Unterwegs zur Sprache. Stuttgart: Klett-Cotta 2007 [1950], S. 1–33, hier S. 12.), aber auch Lacans auf Freud rückverweisendes „Là où ça parle, ça jouit, et ça sait rien.“ (Jacques Lacan: Encore. Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre XX. 1972–1973. Paris: Seuil 1975, S. 133). Dass es sich hier nicht um eine reine Projektion eines wesentlich modernen Problems handelt, kann nur die voranstehende Lektüre von Platons Text reklamieren; offenbar entdecken Denker des zwanzigsten Jahrhunderts im Rücken der dominanten Figur des modernen Subjekts etwas, das auch schon das Denken der Antike beschäftigt hatte.

¹⁷ Platons *Gastmahl* entfaltet also eine *Medien*-Theorie.

Die Vorstellung des ‚Aus-der-Mitte-in-sich-zusammengebunden-Seins‘¹⁸ – αὐτὸ αὐτῷ ξυνδεδέσθαι (autò hautôi xyndedésthai) – erscheint komplex und erläuterungsbedürftig. Da es sich bei dieser speziellen Bindung um eine Wendung des Philosophems der Berührung handelt, sozusagen den Bindungseffekt des (Be)Rührens, verwundert es nicht, dass Platon sich auch dieser Vorstellung nicht auf dem Weg einer *Begriffsklärung* und -definition nähert. Erneut umschreibt er sie präzise auf tastende und literarische Weise. Ein näherer Blick auf das Sprachmaterial, mit dem Alkibiades’ Auftritt erzählt wird, zeigt, dass dieser die berührende Bindung inszeniert und reflektiert.

Alkibiades erscheint zu Agathons Symposion nicht nur reichlich betrunken, sondern auch in eigenartigem ‚Putz‘: Er ist „bekränzt [ἐστεφανωμένον (estephanōménon)], mit einem dicken Kranz [στεφάνῳ (stephánōi)] von Efeu und Viole und Bänder [ταινίας (tainías)] in großer Menge auf dem Kopf“ (212e). Efeu und Viole transportieren Assoziationen, die den Träger dieses Kranzes charakterisieren. Der Efeu ordnet Alkibiades dem komischen Genre zu (der Efeukranz ist Attribut der Muse Thalia; laut Sokrates führt Alkibiades mit seinem Auftritt beim Symposion ein „silenisches und satirisches Schauspiel“ (222d) auf) und fügt sich gut zu Alkibiades’ Hang zum Dionysischen (der Efeu spielt als beruhigende, kühlende Beigabe eine Rolle im Dionysos-Kult). Zudem kodiert er als immergrüne Pflanze das Thema Treue, das für Alkibiades’ Verhältnis zu den Anwesenden interessant ist. Die Veilchen weisen ihn als Athener aus,¹⁹ was, in Hinblick auf Alkibiades’ Biographie, seine späteren Wechsel der Seiten im Streit von Athen mit seinen Gegnern, als schmunzelnder Seitenhieb gelesen werden kann. Viel wichtiger für unsere Frage nach Berührung und Bindung ist aber, was es mit der dritten Komponente von Alkibiades’ Bekränzung auf sich hat. Die Bänder [ταινίας (tainías)] tragen schon in ihrem Namen, dass sie nicht nur mit (bezeichnendem) Schmuck (also Referenz), sondern auch mit ‚Bindung‘ [vgl. τείνω (teínō), ‚spannen‘, ‚straff anziehen‘, ‚anbinden‘], und damit tendenziell auch mit einer pragmatischen Dimension, einer Dimension des ‚Zwischen‘ zu tun haben.

¹⁸ Die Formel lässt an eine wichtige Denkfigur Jean-Luc Nancys denken, der von Heidegger ausgehend die Dimension des ‚Mit-Seins‘ als ontologisch unhintergebar mit-gegebene denkt (Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*. Paris: Gallimard 1996). Dass auch bei Nancy das Mit-Sein mit einem berührend aus der Mitte, aus dem Zwischen Entstehen zusammengedacht ist, wird am deutlichsten in Nancy: *Corpus*, S. 22.

¹⁹ Für die mythologischen Assoziationen der Veilchen [gr. ἴων] mit Athen stehen vor allem Dithyramben Pindars ein, die den Athenern [ΑΘΗΝΑΙΟΙΣ] gewidmet sind. Sie sind als Fragmente mit den Nummern 75, 76 und 77 überliefert. Fragment 75 ruft auf, in Athen Veilchenkränze zu bekommen [ιοδέτων λάχετε στεφάνων (iodétōn láchete stephánōn), 75,6] und greift die Veilchenflechten [ἴων φόβαι (iōn phóbai), 75,17] später noch einmal auf. Fragment 76 enthält eine berühmt gewordene Formel für die Stadt Athen: „O glänzendes und veilchenbekröntes und besungenes, / Bollwerk Hellas’, / berühmtes Athen, heilige Burg [Ἦ ταὶ λιπαρὰ καὶ ἰοστέφανοι αὐοῖδοι, / Ἑλλάδος ἐρεῖσμα, / κλειναὶ Ἀθᾶναι, δαιμόνιον πτολίεθρον. (Ἦ ταὶ λιπαρὰ καὶ ἰοστέφανοι αὐοῖδοι, / Helládos éreisma, / kleinai Athânai, daimónion ptolíethron)]“ (76). Interessanterweise verläuft ein Überlieferungsweg dieses Ausspruchs über einen in Platons *Gastmahl* Anwesenden: Aristophanes greift die Formel parodistisch in seiner Komödie *Die Ritter* auf (V. 1329), sie gehört also offenbar zum verfügbaren ‚Kulturgut‘ der Zeit. Zitiert wurde aus den Odenfragmenten nach Pindar: *Nemean Odes. Isthmian Odes. Fragments*. Hg. v. William H. Race. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press 1997, S. 318–321.

Alkibiades überführt auch direkt nach seinem Eintreten die Bänder seines Kopfschmuckes in ein sozial verbindendes ‚Tun‘:

[...] oder sollen wir wieder gehen, wenn wir erst [μόνον (mónon)] den Agathon bekränzt [ἀναδήσαντες (anadésantes)] haben, wozu wir eben da sind? denn gestern, habe er hinzugefügt, war es mir unmöglich zu kommen; jetzt aber bin ich da, auf dem Haupte die Bänder [τὰς ταινίας (tàs tainías)], um von meinem Haupte das Haupt dieses weisesten und schönsten Mannes, wenn ich so sagen darf, zu umwinden [ἀναδήσω (anadésō)]. (212e)

Alkibiades' Bekränzung des Agathon wiederholt verspätet die Auszeichnung, die Agathon als Sieger des prestigeträchtigen Tragödienwettbewerbs am Vortag erfahren hatte. Kleinere Details im Text deuten aber darauf hin, dass sich hier gleichzeitig noch mehr und Anderes vollzieht. Für Alkibiades ist Agathon nämlich nicht nur der beste, weil preisgekrönte, Tragödiendichter der Runde; er scheint vielmehr auch einen anderen Agon für sich zu entscheiden, wenn er von Alkibiades mit dem Titel des „weisesten und schönsten Mannes“ belehnt wird. Dieser Agon ist Alkibiades' persönlicher und damit anderes als bloße Ehrerweisung gegenüber einem in öffentlichem Wettstreit ermitteltem Sieger. Dies wird unterstrichen durch die Tatsache, dass Alkibiades die Bänder, mit denen er Agathon bekränzen wird, vom eigenen Kopf nimmt. Was sich hier zuträgt, wird besonders gut lesbar, wenn man die Szene durch Sigmund Freuds psychoanalytische Brille betrachtet. In „Zur Einführung des Narzißmus“ schreibt Freud:

Wir bilden so die Vorstellung einer ursprünglichen Libidobesetzung des Ichs, von der später an die Objekte abgegeben wird [...]. Wir sehen auch im groben einen Gegensatz zwischen Ichlibido und der Objektlibido. Je mehr die eine verbraucht, desto mehr verarmt die andere. Als die höchste Entwicklungsphase, zu der es die letztere bringt, erscheint uns der Zustand der Verliebtheit, der sich uns wie ein Aufgeben der eigenen Persönlichkeit gegen die Objektbesetzung darstellt.²⁰

Alkibiades Bekränzung erscheint so als eine Art proto-psychoanalytische Urszene, die den Übergang von narzisstischer Besetzung (die Bänder auf dem eigenen Kopf) zu einer Objektbesetzung (die Bänder auf dem Kopf des Agathon) erzählt. Und in der Tat handelt es sich bei Alkibiades' bekränzender ‚Wahl‘ des Agathon und später des Sokrates weniger um eine ehrende Auszeichnung als um eine „Objektwahl“²¹, wie Freud dies nennen würde: Wie alle Anwesenden merken, ist Alkibiades „noch verliebt [...] in den Sokrates“ (222c). Im Wortmaterial Platons spiegelt sich die allmähliche Verschiebung: Vom Siegerkranz [στέφανος (stéphanos)] im engeren Sinne ist sehr schnell keine Rede mehr; die Bezeichnung des Bekränzens geht vom griechischen στεφανῶω (stephanṓō), was das vereinzeln, einkreisende ‚herum-

²⁰ Sigmund Freud: „Zur Einführung des Narzißmus.“ In: ders.: *Psychologie des Unbewußten*. Studienausgabe Bd. 3. Hg. v. Alexander Mitscherlich/ Angela Richards/ James Strachey. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 37–68, hier S. 43.

²¹ Ebd., S. 53.

legen‘ betont, über zur konsequenten, insistierenden Benutzung des Verbs ἀναδέω (anadéō). Dieses kann zwar auch ‚bekränzen‘, ‚herumbinden‘ bedeuten, ist aber viel offener auch für transitivere, die Herstellung einer *Ver*-Bindung herausstellende Denotationen des Bindens: Die griechische Vorsilbe ἀνα- drückt gewöhnlich eine Relation ‚auf ... hin‘ aus. Alkibiades geht es mit seinen Kränzen also nicht nur um (den Sieger, etc.) signifizierenden Schmuck – seine Bänder *verhandeln* (erotische) Bindung.

Und nun sei er gekommen, von den Leuten geführt, und habe sogleich die Bänder abgenommen [περιαιρούμενον [...] τὰς ταινίας (periairóúmenon [...] tàs tainías)], um den Agathon zu umwinden [ἀναδήσοντα (anadésonta)], den Sokrates aber, obschon er ihn vor Augen hatte, doch nicht gesehen, sondern sich neben den Agathon gesetzt, zwischen [έν μέσῳ (en mésōi)] Sokrates und ihn, denn Sokrates sei etwas abgerückt, damit jener sich setzen könne. Nachdem er sich nun gesetzt, habe er den Agathon begrüßt und bekränzt [ἀναδεῖν (anadeîn)]. (213a–b)

Alkibiades‘ verspätete Ankunft ist als ein Textereignis inszeniert, das strukturell wichtige Positionen und Vorgänge des bereits Erzählten wiederholt. Alkibiades ist als mehrdeutiger Wiedergänger zu entziffern: Wie Sokrates tritt er einzeln ein und steht somit vor der entlarvenden Frage der Platzwahl. Er wählt exakt die Position, die Sokrates zugefallen war (nämlich die neben dem Gastgeber Agathon) und verschiebt damit, zumindest vorläufig, auch Sokrates‘ Platz im Gefüge des Symposions. Die Logik der Platzverteilung – und nicht Alkibiades‘ Intention – will es, dass er neben Sokrates zu liegen kommt; es sei daran erinnert, dass es gerade die berührende Nähe zu Sokrates war, die Agathon eingefordert und die die ganze Diskussion um das Erlangen von Weisheit angestoßen hatte. Unter diskreter Mithilfe von Sokrates endet Alkibiades in der Mitte [έν μέσῳ (en mésōi)], zwischen Agathon und Sokrates, und damit genau in jener charakteristischen, der ‚berührenden‘, Position, die auch der *daimon* Eros bekleidet: „In der Mitte zwischen beiden“ [έν μέσῳ (en mésōi)], „[z]u verdolmetschen [Ἑρμηνεῦον (Hermēneûon)] und zu überbringen [διαπορθμεῦον (diaporthmeûon)]“.

Sobald Alkibiades Sokrates aber dann doch erblickt, ist es zunächst um die Harmonie der Situation geschehen. Der oben angesprochene Konflikt um die Angst vor einem händischen Übergriff beginnt, im Zuge dessen Sokrates gar Agathon bittet, einzuschreiten, um ihm Alkibiades im Zweifel vom Leib zu halten. Das wiederum hält Alkibiades nicht nur für unnötig, sondern sogar für unmöglich:

Da ist kein Auseinanderbringen [διαλλαγῆ (diallagḗ)], habe Alkibiades gesagt, für uns beide. Und für dieses will ich dich ein andermal bestrafen, jetzt aber, Agathon, habe er gesagt, gib mir von den Bändern [τῶν ταινιῶν (tôn tainiôn)] welche ab, damit ich auch diesem Manne sein wunderbares Haupt umwinde [ἀναδησω (anadēsō)] und er mir nicht Vorwürfe mache, daß ich dich zwar bekränzt [ἀνέδησα (anédēsa)], ihn aber, der doch in Reden alle Menschen besiegt [νικῶντα έν λόγοις πάντας ἀνθρώπους (nikōnta en lógois pántas anthrópous)], nicht nur neulich einmal wie du, sondern immer, dennoch nicht

bekrängt [οὐκ ἀνέδησα (ouk anédēsa)] hätte. Zugleich habe er von den Bändern [τῶν ταινιῶν (tôn tainiôn)] genommen und den Sokrates damit umwunden [ἀναδεῖν (anadeîn)], dann habe er sich niedergelegt [...]. (213d–e)

Schleiermachers Übersetzung ‚Auseinanderbringen‘ für griechisch διαλλαγή (diallagé), eigentlich ‚die versöhnende Veränderung (durch Tausch)‘, nimmt für das von Sokrates geforderte *Eingreifen* später verwendete Vokabeln vorweg: Sokrates benennt das nun Alkibiades unterstellte trennende Einwirken wiederholt mit dem Wort διαβάλλειν (diabállein), ‚hindurch-‘ / ‚auseinander-werfen‘, übertragen dann tatsächlich das von Schleiermacher schon vorher verwendete ‚auseinander bringen‘ (vgl. 222d). Erst Agathons rein bestätigende Replik bringt das lange und mehrmals verhandelte *Eingreifen* auf den Begriff: Alkibiades habe sich „nur deshalb zwischen [ἐν μέσῳ (en mésōi)] dich [Sokrates] und mich [Agathon] gelegt, um uns voneinander zu trennen [ἡμᾶς διαλάβη (hēmās dialábēi)]“ (222e), also wörtlich ‚dazwischen zu greifen‘ [δια-λαμβάνω (di-lambánō)]. Schreibt man, wie von Schleiermachers Übersetzung nahegelegt, die von διαλλάττω (diallátō) über διαβάλλω (diabállō) bis διαλαμβάνω (dialambánō) reichende Reihe zurück auf seinen Ausgangspunkt, spricht Alkibiades mit dem diese Reihe initiierten Satz eine tiefe Einsicht aus: ‚Da ist kein trennendes dazwischen-Greifen [δια-λαμβάνω]‘ – er nimmt zentrale psychoanalytische Erkenntnisse über das unbewusste Funktionieren von Objektwahl und libidinöse Objektbesetzungen vorweg. Eingelöst wird sie nicht nur durch die Übertragung²² eines Teils der Bänder von Agathon auf Sokrates, die Alkibiades ausführt; Bände spricht vor allem Alkibiades’ Fehlleistung des Nicht-Sehens Sokrates’, obwohl dieser ihn direkt „vor Augen“ hatte. Der bedeutungsvolle Lapsus stellt aus, dass Alkibiades’ bindende Bekränzungen schon immer zu spät kommen – ihnen wohnt eine konstitutive Nachträglichkeit inne. Seine *eigenhändig* durchgeführten Bekränzungen mögen Bindungen *verhandeln* – diese hervorzubringen ist dem Cheir-urgen Alkibiades nicht möglich. Seine Bänder repräsentieren nur – und zwar als überforderter, scheiternder Versuch – was sich *zwischen* den Personen (des Symposions), zwischen all den Händeln, vollzieht. Ebenso verhält es sich mit dem intendierten trennenden Eingriff in die Liebesbande: So nachvollziehbar das egoistische Trachten nach Kontrolle über die Bindungen auch sein mag, Erfolg verspricht es, zumindest in Platons Erzählung des Gastmahls, nicht – im Gegenteil.

Das Liebesdreieck, das sich zwischen Agaton, Alkibiades und Sokrates entspinnt, die schließlich auf einer Liege in Berührung kommen, ist komplex. Bei genauerem Hinsehen erweist es sich gar nur als ein simplifizierender Ausschnitt aus einem viel komplexeren Knäuel, schließlich werden dem Sokrates gleich eine Handvoll liebender Verehrer nachgesagt, und zwar nicht nur vom betrunkenen Alkibiades. In Sokrates’ Zusammenfassung, die aus dem Versuch der Einordnung der Motivation von Alkibiades’ Lobrede hervorgeht, liest sich dies folgendermaßen:

²² Nicht zufällig bildet Platons *Gastmahl* die Lektüre-Grundlage für Jacques Lacans dem Phänomen der Übertragung gewidmeten Seminar VIII, siehe Lacan: Le transfert.

[...] als ob du nicht alles nur deshalb vorgebracht hättest, um mich und den Agathon zu entzweien [διαβάλλειν (diabállein)], weil du meinst, ich dürfe nur dich lieben und keinen andern und Agathon nur von dir geliebt werden und auch nicht von einem andern sonst. (222c–d)

Alkibiades begibt sich also – wir erinnern uns, mit leiser Mithilfe von Sokrates, der „etwas abgerückt [sei], damit jener sich setzen könne“ – in die Mitte zwischen die beiden Objekte seiner Liebeswahl. Die durchgeführte Bekränzung unterstreicht die Richtigkeit von Sokrates' Deutung der Besetzungen mit libidinöser Energie, die von Alkibiades ausgeht. Und doch liefert die Alkibiades' Auftritt vorangegangene Rede der Diotima die entscheidenden Argumente, warum Alkibiades' egoistisch-erotisch motiviertes Dazwischen-Greifen nicht funktionieren kann; warum es die imaginierte Position des mit Verfügungsgewalt ausgestatteten Herren über die von ihm ausgehenden Liebes-Bindungen (figuriert über die Bekränzungen) nicht gibt. Alkibiades befindet sich in der Position des Zwischen – ἐν μέσῳ (en mésōi) –, d.h. in der dämonischen Position des Eros. Wie oben dargelegt, ist und bleibt Eros „bedürftig“ (201b–c): „Was er sich aber schafft, geht ihm immer wieder fort“ (203e). Als Bote im Zwischen ist es seine Aufgabe „[z]u verdolmetschen [Ἐρμηνεῦον] und zu überbringen [διαπορθμεῦον]“, er *berührt* also, zwischen Agathon und Sokrates sitzend, nicht ‚auf eigene Rechnung‘, sondern Bindungen stiftend, die, unversehens verbinden, was er doch zu trennen beabsichtigte. Das von Schleiermacher in der Übersetzung getilgte (schlichtende) Ver-Tauschen [διαλλαγὴ (diallagḗ)] insistiert also untergründig und widersteht damit Agathons Verneinung (vor der das Unbewusste bekanntlich wenig Respekt zeigt). Die partiellen Bindungen, Alkibiades' erotische Bände zu Agathon wie zu Sokrates, lassen sich nicht als partielle isolieren; sie fügen sich (durch das Supplement seiner berührenden Vermittlung) zu einem unkontrollierbaren, aber in sich selbst komplex verbundenen Ganzen.

Die eigenartige, die dämonische Position der berührenden Mitte, die auch Sokrates in seiner Rede trickreich für sich reklamiert hatte, ist unverkennbar die Position des Sprechens. Die Mitte, das Zwischen, stellt den Nabel des Gastmahls dar: In ihm finden der Sprechgegenstand, der Daimon, der Mittler Eros, und die unauflöslich dia-logische Anlage des Textes, der nebeneinander stehenden und kompliziert ‚zwischen-einander‘ kommunizierenden Reden, zusammen. Nicht zufällig spricht Alkibiades ‚aus der Mitte‘; nicht zufällig redet Sokrates mit gespaltener Stimme; nicht zufällig bekränzt Alkibiades doppelt; nicht zufällig wird die duale Ausgangskonstellation von Sokrates und Agathon, die einander zu ‚berühren‘ versuchen – was eben nicht automatisch, wie per Wollfaden, passiert – in eine drei-gliedrige überführt. In dieser erst, also zwischen Agathon, Alkibiades und Sokrates, ergibt sich die eigenartige, paradoxe Dynamik der dazwischengreifenden Schlichtung:²³ Anstatt Kontrolle über die Verteilung der Bindungen zu

²³ Dieser Übergang von Zwei- zu Dreigliedrigkeit erinnert an Jacques Lacans psychoanalytisches Projekt: Auch Lacan besteht in seinem Kampf mit der vor allem in den Vereinigten Staaten die Vorherrschaft gewinnenden Ich-Psychologie auf der grundlegenden Wichtigkeit eines dritten ‚Agenten‘, dem Symbolischen, der dem sonst rein imaginären Verhältnis des Ichs mit dem Anderen die entscheidende Dimension der Sprache und seiner Eigengesetzlichkeit hinzufügt. Inspiriert ist

generieren, eröffnet die nur scheinbar *eingreifende* Position in der Mitte den Prozess der Proliferation, der Dissemination der Bindungen. Wenn Alkibiades zuerst Agathon und anschließend Sokrates bekränzend zu binden [ἀναδεῖν (anadeîn)] versucht, befeuert er unversehens das Liebesverhältnis zwischen diesen beiden; er wird zum Berührung spendenden Liebesboten, der vermittelt und dabei selbst leer ausgeht. Seine Bänder zurren also nicht fest, spannen nicht zusammen [τείνω (teínō)], was vorher als zugehörig identifiziert wurde. Alkibiades Auftritt ist, wie Sokrates unterstreicht, Komödie: Die Zuschauer lachen über das entlarvende Unvermögen des Versuches, auf diese Weise zu binden und amüsieren sich über das schiere Gegenteil, das er bewirkt. Alkibiades' Bänder entfesseln; sie betreiben, was im Englischen treffend *con-tagion* genannt werden kann: Sie bringen (richtungs- und intentionslos) in Berührung, spenden liebende Gemeinschaft.

Alkibiades sollte also nicht allzu enttäuscht sein, wenn Sokrates, scheinbar mit einer List, am Ende von Alkibiades' Lobrede Agathon so Platz tauschen lässt, dass Agathon neben ihm selbst und auf diese Weise getrennt von Alkibiades zu liegen kommt (Anordnung Al|So|Ag). Alkibiades hatte sich ja anfangs, wir erinnern uns, zwischen Agathon und Sokrates gesetzt (Ag|Al|So) und von dort, aus der Mitte, sein Enkomion auf Sokrates gesprochen. Nun fordere, laut Sokrates, Agathons Wunsch neben Sokrates zu sitzen, zusammen mit der Logik des Sprechens (der Sprecher lobt den rechts von ihm Sitzenden), dass sich nicht Agathon in der Mitte (Al|Ag|So) niederlässt, wie von Alkibiades gewünscht, sondern Sokrates (Al|So|Ag) und dieser eine Lobrede auf Agathon hält. Für sich genommen ist Sokrates' Argument reiner Vorwand; durch ihn hindurch insistiert jedoch eine unausgesprochene Logik des Sprechens: die Regel, dass es immer die mittlere Position ist, die spricht. Diese offenbar latent zugrundeliegende Regel macht Sokrates Argument tatsächlich zwingend. Sie stellt aber eine Konstellation her, die Alkibiades Mut machen sollte: Die Sprech-Logik lässt nämlich nun Sokrates die ‚unglückliche‘ Position innehaben, die vorher Alkibiades bekleidet hatte. Es ist sogar, wie Alkibiades entlarvt, dieselbe Intention, die Sokrates scheinbar diese Position ‚wählen‘ lässt: Er vermutet, dass Alkibiades ihn nur von seinem Liebling Agathon trennen wollte und revanchiert sich nun, indem er just dasselbe tut, also trennend dazwischen-greift und Alkibiades' Berührung mit Agathon verhindert.

Sokrates wird also aus dem Liebeswettstreit, den das *Symposion* inszeniert, nicht als Sieger hervorgehen. Er wird nicht mit Agathon unter der Decke landen und damit Alkibiades' Wunsch mit anderem Partner erfolgreich in die Tat umsetzen. Er wird erotischer Dämon bleiben, der vermittelt, Liebe in die Welt trägt, ohne dabei selbst in den Besitz von irgendetwas zu gelangen. Dennoch erzählt Platons Text unverkennbar die Geschichte eines Agon – jedoch nicht, ohne die Idee des Wettstreits entscheidend zu verschieben. Die Bekränzungen und auch der anfängliche Beschluss, das *Symposion* nicht dem Zechen zu widmen, stellen es aus: Es ist ein Wettbewerb der Rede, den die Anwesenden veranstalten. Der Anlass

die folgende Lektüre der rotierenden Positionen von Lacans berühmten „Seminar über E.A. Poes ‚Der entwendete Brief‘“, das Lacan nicht zufällig an den Beginn seiner *Schriften* stellt. Vgl. Jacques Lacan: „Le séminaire sur la ‚Lettre Volée‘.“ In: ders.: *Écrits*. Paris: Seuil 1966, S. 11–61.

des Gelages, Agathons Sieg im Tragödienwettbewerb, kehrt also unheimlich wieder: Der mit der Bekränzung des Siegers am Vortag (eigentlich) beschlossene Wettstreit findet eine Wiederaufnahme, geht, unter veränderten Rahmenbedingungen, unerwartet in die Verlängerung. Dies ist, was sich in Alkibiades' Geste der Übertragung der Bänder von Agathons auf Sokrates' Kopf zugleich vollzieht und symbolisiert: Er bekränzt (auch) einen neuen Sieger, Sokrates, „der doch in Reden alle Menschen besiegt [νικῶντα ἐν λόγοις πάντας ἀνθρώπους (nikônta en lógois pántas anthrópous)], nicht nur neulich einmal [οὐ μόνον (ou mónon)] wie du, sondern immer [ἀλλ' αἰεὶ (all' aeí)]“ (213e).

Die Alteration von „einmal [μόνον]“ zu „immer [αἰεὶ]“ ist entscheidend und folgenreich. Wir erinnern uns, dass schon Diotima im erzählten Gespräch mit Sokrates durch das Hinzufügen des zeitlichen Zusatzes „immer [αἰεὶ]“ (206a) eine wichtige Wendung ausgelöst hatte: Vom *Besitz* der Glückseligkeit verschiebt sich die Frage zu der des Strebens und der *berührenden* (Er)Zeugung. In der menschlichen Sphäre streicht das Bestehen auf die unbegrenzte zeitliche Dimension die Möglichkeit von ewigem Besitz, von stillstellem Zu-Greifen durch. Die Bekränzung des Sokrates löst also die festgezurrten Bänder, die den Kopf des Agathon umgeben und diesen, *für den Moment*, als Sieger *fest-gestellt* hatten. Sokrates ersetzt nicht einfach den ‚Sieger des Vortags‘; er tritt ergänzend als Sieger hinzu (beide sind ja am Ende bekränzt), er ist Supplement, das die zeitliche Dimension des Siegens und Bindens, der Relation und der Fülle/Vollkommenheit diesen Phänomenen selbst konstitutiv hinzufügt. Die Bekränzung des Sokrates ist Ent-grenzung: Sie wandelt den (Rede-)Wettbewerb in einen ‚unendlichen Wettbewerb‘²⁴ – ohne zeitliches Ende, ein stets wiederkehrender, sich erneuernder, sich selbst wieder einfordernder Agon.

Dieser Rede-Agon zielt nicht auf das Telos des Fest-Stellens eines Siegers – im Gegenteil. Er zielt auf die Nicht-Feststellbarkeit, die Fortdauer seines eigenen, bewegenden Prozesses.²⁵ Sokrates' Rede zeichnet sich, laut Alkibiades, genau durch diese Unruhe und Bewegung stiftende Eigenart aus:

Wenn ich dagegen den Perikles hörte oder andere gute Redner, dachte ich wohl, daß sie gut sprächen, dergleichen begegnete mir [ἔπασχον (épaschon)] aber nichts, noch geriet meine Seele in Unruhe [ἐτεθορύβητό (etethorýbētó)] darüber und in Unwillen, daß ich mich in einem knechtischen Zustand befände. Von diesem Marsyas aber bin ich oft so bewegt [διετέθην (dietéthēn)] worden, daß ich glaubte, es lohnte nicht zu leben, wenn ich so bliebe, wie ich wäre. (215e)

²⁴ Dieser Gedanke ist inspiriert von Sigmund Freud: „Die endliche und die unendliche Analyse.“ In: ders.: Schriften zur Behandlungstechnik. Studienausgabe Ergänzungsband, S. 351–392.

²⁵ Die Etymologie des im Kompositum *Wett-bewerb* eingelagerten Verbs *werben*, von alth. (*h*)*werban* ‚sich drehen, wenden, umkehren, einhergehen, sich bemühen‘ (8. Jh.), das dann mhd. *werben*, *werven* ‚bewegen, drehen, sich bemühen, tätig sein, sich bewerben, ausrichten, betreiben‘ wird, mag das Argument der Wendung auf den Prozess des Wettbewerbs selbst, der eben vor allem ansteckende Bewegung impliziert, stützen. Vgl. Lemma „werben“ in: Wolfgang Pfeifer (Hg.): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Berlin: Akademie-Verlag 1989, Bd. 3, S. 1961–1962.

Anders als die Worte des Rhetors zielt das Sprechen von Sokrates nicht auf ein Ergebnis der ‚Überzeugung‘, das sicherlich folgenreich für die politische Sphäre der Polis sein mag, aber scheinbar den Einzelnen nicht weiter trifft. Sokrates’ Hörern begegnet etwas, vielmehr, sie erleiden [πάσχω (páschō)] eine Begegnung, die etwas mit ihnen macht. Sie werden ge-rührt und dadurch mit Unruhe und Bewegung angesteckt. Sokrates’ Reden *tangieren* wirkungskräftig die Zuhörer, reißen berührend *mit* (*con-tangere*), sodass sich das dämonische Streben der Mitte, die konstitutive und unzählbare Bewegung des Boten, der im Zwischen vermittelt, verdolmetscht und dabei niemals selbst zur Ruhe kommt, auf die Hörer überträgt. ‚Nicht-so-zu-bleiben-wie-man-ist‘²⁶ stellt dabei keinen greifbaren, idealen Zustand dar; es ist Prozess, der stets generiert, angetrieben, gewissermaßen angestoßen werden muss. Genau dies zu tun fällt dem Dämon, dem Eros, Sokrates zu. In seinem Reden insistiert die Mitte, das Zwischen, das eben nicht trennende Distanz ist, sondern bewegende, rührende Berührung. Worte aus der Mitte kommunizieren nicht nur, reichen nicht nur Inhalte weiter – sie begegnen, gehen an, halten in Bewegung. Es ist dies eine Figur der Berührung, die Platons *Symposion* ausführlich entfaltet – ein Zwischen, das kein Trennen, sondern ein Affizieren ist, zugleich berührend und nicht-berührend, eben kein aneignender Zu-Griff und doch rührende Beziehung, anziehend und an-stoßend, ab-stoßend ohne den Kon-Takt zu verlieren. Neben dem Insistieren von Formen des Verbs ἅπτομαι (háptomai) an Schlüsselstellen des Textes kodiert Platons Spiel mit der griechischen Vorsilbe δια- die hier herausgearbeitete komplexe Berührungsfigur: διαλλάττω (diállattō) [‚tauschen‘, ‚schlichten‘,], διαβάλλω (diabállō) [‚dazwischen /hindurch werfen‘; ‚hinüberbringen‘, ‚auseinander bringen‘, ‚entzweien‘], διαλαμβάνω (dialambánō) [‚auseinander nehmen‘, ‚zwischennehmen‘; ‚dazwischen greifen‘, ‚trennen‘], διατίθημι (diatíthēmi) [‚auseinander legen‘, ‚in einen Zustand ver-setzen‘], διαπορθμεύω (diaporthmeúō) [‚überbringen‘], διάκειμαι (diákeimai) [‚in eine Lage versetzt sein‘] sind allesamt semantisch affiziert von der eigenartigen Kippbewegung, die dem griechischen δια-innewohnt. Der Partikel bezeichnet sowohl ein trennendes ‚Auseinander‘ als auch ein transversales, querendes ‚Durch‘, die trotz der unterschiedlichen Richtung die Gemeinsamkeit einer Beziehung etablierenden, spannungsvollen Bewegung eint. Im Gegensatz zur deutschen Übersetzung ‚über-‘ erschöpft sich bei keinem dieser Verben sein Sinn im erfolgreichen Über-Brücken einer Distanz – ihm bleibt stets die Spannung der Relation eingeschrieben, das Zwischen kollabiert nicht. Diese Spannung von Trennung und Verbindung prägt als Figur der Berührung Platons Text.

Es ist offenbar, dass die Wortbände, die Sokrates flicht, immer zugleich Liebesbände sind – dafür sprechen auch die Regungen, die sie hervorbringen: Herzklopfen und Tränen (vgl. 215e) sind als Liebesregungen identifizierbar. Die ‚Logik‘ der Worte, nämlich ihr Wirken aus dem Zwischen, ihr Modus der

²⁶ Gilles Deleuze deutet Friedrich Nietzsches Philosophem der ‚Ewigen Wiederkehr‘ in einer Weise, die mit der aus Platons Text gewonnen Formel in interessante Resonanz tritt. Es geht um das kritische Denken einer offenen Zukunft, das die differenzproduzierende Kraft der Wiederholung entdeckt und affirmiert. Vgl. Gilles Deleuze: *Différence et répétition*. Paris: puf 1968, S. 376–389.

Berührung, bestimmt dabei den Modus, in dem Lieben in Platons Text funktioniert: Die ubiquitär emergierenden Liebesbände laufen gerade nicht auf einzelne, *feste* Beziehungen hinaus, zurren sich nicht um Köpfe zusammen, die, wie Aristophanes' berühmte gespaltene Kugelmenschen, nur darauf warten, mit der passenden Hälfte wieder zu Vollständigkeit verpaart zu werden. In geradezu proto-Lacan'scher Manier verschafft die Engführung von Liebe und Worten/Sprechen/Sprache – ὑπὸ τῶν λόγων (hypò tōn lógōn) (215e) nennt Platon das Unterworfensein ‚unter‘ diese Sprach-Macht – dem konstitutiven Gleiten der Bande Prominenz: Die von der jeweiligen sprechenden Mitte, verkörpert von Sokrates, ausgehenden Bande verwickeln; wie von Alkibiades vorgeführt entwickelt Platons Text die Bekränzung des bewunderten Siegers Agathon, um sie gewissermaßen fort-zuschreiben, weiterzureichen, zu proliferieren, andere damit anzustecken. Sokrates ist keineswegs der ‚wahre‘ Endpunkt der Bänder. Im Gegenteil, er ist Scharnier, Relais und Umlenkrolle, der die von den Bändern bloß illustrierten bindenden, rührenden Worte disseminiert. Es fluktuiert durch das Gastmahl hindurch die Position des Zwischen, tritt gleitend mit Vielem in Berührung und steckt mit seiner unfeststellbaren Bewegung an.

Der Aufbau des Textes selbst setzt das von der rekonstruierten Berührungs-Figur geforderte Halten in der Mitte performativ um: Anders als der Untertitel, περὶ ἔρωτος (perì érōtos), suggerieren könnte, kreist das *Symposion* das Konzept der Liebe nicht ein, um in einem Prozess der zielgerichteten ‚Näherung‘ schließlich doch beim *Begriff* der Liebe, und damit ihrem Wesen zu enden. Platons berühmter Text nähert sich der Liebe be-rührend, genau im Modus, in dem Sokrates' Worte wirken: Die Position der Rede rotiert, ohne zur Ruhe zu kommen, ohne zentripetal die Essenz zu konzentrieren. Entscheidendes artikuliert sich im Zwischen der Beiträge, ohne kommentierend oder einordnend rückgebunden zu werden. Im Kreisen um die Liebe setzt er die Energie der Rotation zentrifugal um, ent-fesselt die im scheinbaren Gegen-*stand* gebundene Wirkmacht und affiziert damit die Zuhörer: ‚daß [sie] glaube[n], es lohnte nicht zu leben, wenn [sie] so bliebe[n], wie [sie] wäre[n].‘ Das Wort endet nicht im Begriff; was als ‚Streben‘ oder ‚Näherung‘ noch einem irgend definierten *telos* verpflichtet scheint, findet, Diotimas Stufenleiter durchstreichend, im fort-gesetzten Prozess des sprechenden Be-Rührens seine Energiequelle. Es ist nicht das Ziel, das Energie auf die Noch-Nicht-Angekommenen zurückspeist (das wäre das Wasser, das vom vollen Becher zurück in leerere fließt), sondern die Mitte, die rührt und stets bewegt. Die Vermittlung selbst treibt an – das Berühren –, nicht das imaginierte zu Berührende.

Die Verwicklungen der von Sokrates disseminierten Liebesbände machen dabei auch vor diegetischen Grenzen nicht halt. Die aus der ursprünglichen Kommunikationssituation herausragenden Fortschreibungen der ‚rührenden Liebe-durch-Worte‘ können – obwohl die große Angst vor der Eigendynamik der in die Welt geschickten Texte für Sokrates ja prominent geworden ist²⁷ – gar als die maßgebliche Motivation der komplexen narratologischen Struktur gelten.

²⁷ Vgl. Platon: Phaidros. In: ders.: Werke in acht Bänden, Bd. 5, S. 1–193. Es scheint mir kein Zufall, dass zwischen den beiden Texten, die um das Thema der Liebe kreisen, sich zugleich ein Dialog über das Wirken von Worten entspinnt.

Platons Text erzählt, dass sowohl die Erzähler als auch die Hörer, die nicht mit Sokrates selbst, sondern ‚nur‘ mit der Geschichte des Gastmahls in Kontakt kommen, verwickelt sind in das Liebesknäuel, das sich rund um Sokrates entspinnt. Sie begehren, als Hörer oder Erzähler, offenbar die sich um die Liebe drehenden Worte. Nicht zufällig setzt der Text mit der Antwort auf den Wunsch ein, doch vom Gastmahl und den Liebesreden erzählt zu bekommen. Die Freunde, die intrafiktional diesen Wunsch motivieren, fungieren dabei sofort als Identifikationsfiguren für die Leser: Es ist ja offenbar auch unser Wunsch, mit dem wir dem Text begegnen: in Kontakt mit den Liebesreden zu treten. Der Imperativ „erzähle uns[!]“ (213e) wirkt über alle ineinander verschachtelten Erzählebenen hinweg, wird von Apollodoros über Glaukon und die Freunde weitergetragen, „überbracht“, bis an uns, die wir Platons Text heute erwartungsvoll in den Händen halten. Die kundigen Erzähler, die in der Lage sind „[z]u verdolmetschen [Ἡρμενεῦον] und zu überbringen [διαπορθμεῦον]“ sind selbst sämtlich als „eifrigste[] Verehrer des Sokrates“ (173b) markiert. In anderen Worten: Sie waren selbst hörend in den Bann gezogen, wurden selbst bewegt von Sokrates’ Worten. Statt jedoch Liebeskonkurrenten zu werden, also um die Bande zum bewunderten Mann zu streiten, wechseln sie gewissermaßen die Seite, werden vom Hörenden selbst zum Sprechenden und disseminieren, proliferieren Sokrates’ Worte. Das Öffnen und Fluktuieren, das Sokrates’ Philo-Logie, seine berührenden Liebes-Worte oder besser seine Wort-Liebe erzeugt, macht möglich, dass seine früheren Hörer in die Position des Zwischen gleiten, in der Sprechen und Liebesbande-Knüpfen zusammenfallen. Wie im Text selbst rotiert die Redeposition, wandert weiter und steckt fort-während mit seiner berührenden Bewegung an.

Selbst wenn der Kreis sich zu schließen scheint und wiederum Sokrates, die ikonische Figur des Zwischen und der bewegenden Rede, gegen Ende erneut zum Sprecher wird, behauptet sich die fort-drängende, nicht zur Ruhe kommende Kraft des Symposions. Anstatt an ein festhaltbares Ziel zu gelangen, endet das Gastmahl als das, als was es begonnen hatte: als Symposion. Eine „große Menge Herumziehender“ (223b) stürmt die Lokalität und lässt sich nieder: Statt finaler Harmonie gerät die scheinbar geregelte Situation außer „alle Ordnung [έν κοσμῷ οὐδενί (en kosmōi oudení)]“; „Lärm“/Unruhe [[κ]αὶ θορύβου ([k]aì thorýbou)] (223b) erhält Einzug. Gänzlich unerhört und fremd ist diese Lage jedoch nicht: Als Alkibiades vom Effekt der Reden Sokrates’ erzählte, benutzte er ein Verb, dessen Stamm nun in der Unruhe der Eindringlinge bedeutungsvoll wiederhallt: Seine Seele war „in Unruhe [geraten] [έτεθορύβητό (etethorýbētó)]“. Mit dem Auftauchen der Herumziehenden kehrt ein weiteres Mal eine Situation wieder, ein neuer Umlauf beginnt: Wie zuerst Alkibiades, dann Sokrates, tritt nun die Masse ein, lässt sich *zwischen* den Freunden nieder und erneuert, aus der Mitte, die für den Text wie für Sokrates’ Sprechen konstitutive Unruhe. Anstatt zu einem Schluss zu kommen, endet das Symposion in Ent-Grenzung. „[G]ewaltig viel Wein“ (223a) wird getrunken, manche gehen, manchen schlafen. Das Zirkulieren um Sokrates hat aber kein Ende: Mit Agathon und Aristophanes – zwischen den beiden, ist man geneigt zu sagen, – führt er ein neues Gespräch, über Komödie und Tragödie, das nicht recht überliefert ist. Das Signal jedoch ist klar: Das Reden kommt an kein Ende, der be-rührende Prozess bleibt, als berührender, in Bewegung.

Wenn Sokrates sich „erst abends nach Hause zur Ruhe be[gibt]“ – und damit endet Platons Text –, dann, um die mit der Regelmäßigkeit des Sonnenaufgangs einsetzende, habituelle Unruhe zu betonen. Sokrates wird geweckt werden und zwar lange über die von ihm erlebten Sonnenumläufe hinaus. Platons *Symposion* führt vor, dass (Sokrates’) Liebes-Worte zirkulieren werden – und nicht aufhören, ihre charakteristische Unruhe zu stiften. Unter einer Voraussetzung, die als Philologie einer Zunft den Namen gibt: Die Bereitschaft, sich den Worten auszusetzen, sich von ihnen, im vollen Sinne, berühren zu lassen. Das unruhige Zwischen, die sprechende Mitte, offen für Bewegung zu lassen und den Text eben nicht auf seinen ‚Begriff‘ feststellen zu wollen. Die Lust zu teilen, die alle Erzählenden und Hörenden des *Gastmahls* verbindet: die Lust sich *zusammen* von den Worten mit Unruhe *anstecken* zu lassen – *con-tangere philologia*.

Alexander Waszynski (Braunschweig)

Berührbarkeit

Krisen der Distanznahme bei Hans Blumenberg und Jacob Burckhardt

Nicht nur Körper berühren sich, auch Texte und Fragestellungen. Hans Blumenbergs plural organisierte Schriften fordern dazu heraus, ‚Berühren‘ als eine Konfiguration zu verstehen, die sich nur im Verbund mit benachbarten Problemen diskutieren lässt. Ausgehend von den Passagen zu Jacob Burckhardt in *Schiffbruch mit Zuschauer: Paradigma einer Daseinsmetapher* (1979) sowie mit Blick auf die hierin angekündigte „Theorie der Unbegrifflichkeit“¹ möchte ich einen solchen Verbund erarbeiten. In Frage steht dabei das Verhältnis zweier Grundbegriffe, nämlich ‚Distanz‘ und ‚Betreffbarkeit‘.² In methodischer Hinsicht bedeutet ein solcher Ansatz also zunächst einen Umweg.

Das 1979 fortgesetzte und in dieser Fortsetzung umgebaute Metaphorologieprojekt thematisiert Figurationen des Berührens eher am Rande

¹ Der Ausblick ist später signifikant ergänzt worden. Hans Blumenberg: *Theorie der Unbegrifflichkeit*. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Anselm Haverkamp. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007.

² Das in *Beschreibung des Menschen* entworfene Spannungsverhältnis zwischen Sichtbarkeit und Tastbarkeit soll zunächst auf Abstand gehalten werden. Denn gegenüber der Emphase der Sichtbarkeit bleibt Betreffbarkeit dort das nachrangige Strukturmoment. Vgl. Hans Blumenberg: *Beschreibung des Menschen*. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Manfred Sommer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 203. Beide Momente zusammen ermöglichen den Sprung von einer kritischen Diskussion der Eigenleiberfahrung und Intersubjektivität nach Husserl zur anthropologischen These vom Präventionswesen Mensch. Das für eine Diskussion des Berührens essentielle Verhältnis von Nähe und Ferne wird intersubjektivitätstheoretisch so reformuliert, dass sich der Stellenwert, den andere innehaben, verschiebt: „Husserl hat nicht daran gedacht, daß Nähe und Ferne auch, wenn nicht vor allem, Differenz meines Daseins in den Lebenswelten anderer ist und dies nicht als Unterschied meiner ‚Gegebenheit‘ für diese Anderen, sondern meiner Betreffbarkeit und Betroffenheit durch sie.“ Ebd., S. 828. Gleichzeitig wird das Problem vergrößert. Es wird auf die Leibeinheit im Ganzen bezogen – dass der Leib „im ganzen betreffbar“ sei, beruhe „auf der Einheit, die ihn als Totalorgan für sich selbst konstituiert, als das er sich im passiven Korrelat zu jeder seiner aktiven Verhaltensweisen unausweichlich erfährt.“ Ebd., S. 830. Es wird zudem auf den Menschen übertragen, insofern er „ein Wesen ‚mit viel Rücken‘“ sei: „mit dieser großen Schwäche der Betreffbarkeit des aufrecht gehenden Wesens durch alles, was es von hinten angeht.“ Ebd., S. 827. Blumenbergs phänomenologische Anthropologie lasse sich, so hat es Nicola Zambon zuletzt erläutert, als „Explikation dessen“ verstehen, „wovon Husserl in seiner Thematisierung von Leiblichkeit, Fremderfahrung und Intersubjektivität implizit Gebrauch gemacht hat, nämlich des Phänomens der Sichtbarkeit.“ Nicola Zambon: *Das Nachleuchten der Sterne. Konstellationen der Moderne bei Hans Blumenberg*. Paderborn: Wilhelm Fink 2017, S. 104.

bzw. in Negation. So macht das IV. Kapitel von *Schiffbruch mit Zuschauer*, „Überlebenskunst“, rezeptionsgeschichtliche „Enttäuschungen an Goethes Unberührbarkeit durch das allgemeine Schicksal“³ aus, wozu Goethes Vorbehalt gegenüber dem vermeintlich Bahnbrechenden in *Dichtung und Wahrheit* in einem Bezug steht:

[D]enn wie das Wasser das durch ein Schiff verdrängt wird, gleich hinter ihm wieder zusammenstürzt, so schließt sich auch der Irrthum, wenn vorzügliche Geister ihn bey Seite gedrängt und sich Platz gemacht haben, hinter ihnen sehr geschwind wieder naturgemäß zusammen.⁴

Blumenberg kommentiert: „Fortschritte wie Untergänge hinterlassen dieselbe unberührte Oberfläche.“⁵ Es kommt hier auf die nautische Metaphorik an, aber eben auch auf das mit Lukrez' Lehrgedicht *De rerum natura* verknüpfte Kriterium der Unbetroffenheit, den „unbetroffenen festen Grund der Weltansicht“:⁶

Wonnevoll ist's bei wogender See, wenn der Sturm die Gewässer
Aufwühlt, ruhig vom Lande zu sehn, wie ein andrer sich abmüht,
Nicht als ob es uns freute, wenn jemand Leiden erduldet,
Sondern aus Wonnegefühl, daß man selber vom Leiden befreit ist.⁷

Dieses Dispositiv ist wesentlicher Teil der Konfiguration ‚Schiffbruch mit Zuschauer‘, dennoch ist es kein Ausgangspunkt. Vielmehr bearbeitet es bereits eine vorausgängige Formation, die es „zu Ende führt“, ihr aber auch „in einem entscheidenden Punkt widerspricht“.⁸ Der mit einer epikureischen Haltung ausgestattete Zuschauer genieße nicht mehr, wie im griechischen Ideal der Theorie, „die Erhabenheit der Gegenstände, die ihm seine Theorie erschließt, sondern das Selbstbewußtsein gegenüber dem Atomwirbel, aus dem alles besteht, was er betrachtet – sogar er selbst.“⁹ In der Umbesetzungsgeschichte dieses Dispositivs, die mit Burckhardts Überlegungen zum historiographischen Verfahren einen Umschlagpunkt erreicht, wird die ‚zur Distanz entschärfte Differenz‘ zwischen „Glücksbedürfnis und dem rücksichtslosen Eigensinn der physischen Wirklichkeit“ nach und nach problematisch.¹⁰

Von *Schiffbruch mit Zuschauer* aus stellt sich die Frage, wie sich Berührungen denken lassen, wenn Unbetroffenheit abgetragen wird, ‚Tasten‘ aber noch nicht gemeint sein kann. Hartmut Böhme hat in *De rerum natura* eine

³ Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer*, S. 54.

⁴ Johann Wolfgang von Goethe: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. Historisch-kritische Ausgabe. Bearbeitet von Siegfried Scheibe, Band 1, Berlin: Akademie-Verlag 1970, S. 541.

⁵ Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer*, S. 57.

⁶ Ebd., S. 28.

⁷ Lukrez: *Von der Natur*. Lateinisch-deutsch. Hg. u. übers. v. Hermann Diels. Berlin: Akademie Verlag 2013, Buch II, V. 1–4, S. 95.

⁸ Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer*, S. 28.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd.

„Theorie der Welt der Empfindungen“ erkannt, „die vollständig der Logik des Taktilen und Kontagiösen folgt.“¹¹ Im Hintergrund von Blumenbergs Analyse steht demnach ein Geflecht taktiler Relationen. Dieser Latenz des Berührens soll im Folgenden nachgegangen werden. Das Problem der Berührbarkeit zeichnet sich dort ab, wo sich Momente einer strukturellen Verunsicherung der Distanznahme beobachten lassen.

Mit dem Konzept der Distanz hat die *Theorie der Unbegrifflichkeit* einen Anhalt gegeben, der in den anthropologischen Schriften Blumenbergs noch weiter gefasst worden ist, nämlich als „Einheitsprinzip“ der „deskriptiv darstellbaren Mannigfaltigkeit der Leistungen des Menschen“.¹² Der *Schiffbruch mit Zuschauer* angehängte „Ausblick“ von 1979 gibt den Blick auf einen Komplex von Distanzen frei. Für eine Diskussion der Unbegrifflichkeit ist die Annahme relevant, dass der „Begriff [...] aus der *actio per distans* [...] entstanden“¹³ sei. Diese Bewegung erhält einen anthropologischen Index: „Der Mensch, das Wesen, das sich aufrichtet und den Nahbereich der Wahrnehmung verläßt, den Horizont seiner Sinne überschreitet, ist das Wesen der *actio per distans*.“¹⁴ In *Beschreibung des Menschen* hat Blumenberg die Leistung des Distanzgewinns betont: „Die Antizipation von Handlungen auf Distanz wird biologisch und psychologisch um so vorteilhafter, je auswegloser der von jeder letzten Aushilfe entblößte Leib dem

¹¹ Hartmut Böhme: „Der Tastsinn im Gefüge der Sinne. Anthropologische und historische Ansichten vorsprachlicher Aisthesis.“ In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): Tasten. Göttingen: Steidl 1996, S. 185–211, hier: S. 205. Vgl. die ausführliche Rekonstruktion in: Ders.: „Welt aus Atomen und Körper im Fluß. Gefühl und Leiblichkeit bei Lukrez.“ In: Michael Großheim/ Hans-Joachim Waschkies (Hg.): Rehabilitierung des Subjektiven. Bonn: Bouvier 1993, S. 413–439.

¹² Blumenberg: *Beschreibung des Menschen*, S. 570. ‚Distanz‘ ist bereits der zentrale Begriff der unveröffentlichten Habilitationsschrift (Die ontologische Distanz. Eine Untersuchung über die Krisis der Phänomenologie Husserls. Kiel 1950), der darin mit dem Hinweis auf ein radikales Moment der Geschichtlichkeit kritisch diskutiert wird. Vgl. hierzu Kurt Flasch: Hans Blumenberg. Philosoph in Deutschland: Die Jahre 1945–1966. Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann 2017, S. 161–204. Ausgehend von der vorliegenden Fragestellung wäre ein Drittes zu suchen, das *zwischen* der Distanznahme und den Anstrengungen zu ihrer Überwindung läge, das also den Suspens nicht zurücknähme, aber auch die Bewegung der Distanznahme selbst nicht unbefragt ließe. Hierzu wären neben den metaphorologischen Arbeiten auch die Überlegungen zum Mythos hinzuzuziehen. *Arbeit am Mythos* (1979), im gleichen Jahr erschienen wie *Schiffbruch mit Zuschauer*, thematisiert Distanzleistungen vor dem Hintergrund elementarer Depotenzierungsbewegungen seitens des Mythos. Unter anderem mit Bezug auf diese, in *Beschreibung des Menschen* noch einmal weiter gefasste Konstellation ist ‚Distanz‘ als ein Grundbegriff Blumenbergs diskutiert worden. Vgl. u. a. Zambon: *Das Nachleuchten der Sterne* (2017); Barbara Merker: „Geschichte(n) der Paläoanthropologie.“ In: Cornelius Borck (Hg.): Hans Blumenberg beobachtet. Wissenschaft, Technik und Philosophie. Freiburg im Breisgau: Alber 2013, S. 111–123; Rebekka A. Klein (Hg.): *Auf Distanz zur Natur. Philosophische und theologische Perspektiven in Hans Blumenbergs Anthropologie*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 111–125; Felix Heidenreich: *Mensch und Moderne bei Hans Blumenberg*. München: Wilhelm Fink 2005, sowie Oliver Müller: *Sorge um die Vernunft. Hans Blumenbergs phänomenologische Anthropologie*. Paderborn: Mentis 2005.

¹³ Blumenberg: *Theorie der Unbegrifflichkeit*, S. 11.

¹⁴ Ebd., S. 10.

gegenübersteht, was in seine unmittelbare Nähe herangekommen ist.“¹⁵

Der „Ausblick“ markiert den Übergang von den Figurationen der Unbetroffenheit zu einer irreduziblen Betroffenheit. Im Hinblick auf das Distanzproblem stellt sich die Frage nach dem systematischen Beitrag der Rezeptionsgeschichte textueller Schiffbrüche. Wie verhält sich dann das, was Blumenberg *über* die in den „weiteren Horizont einer Theorie der Unbegrifflichkeit“¹⁶ eingerückte Metapher schreibt, zu dem, was – kleinräumiger – *an* Metaphern beobachtbar wird?

Revolution und Berührung (Burckhardt)

Ein Schwerpunkt innerhalb des hier vorgeschlagenen Umwegs liegt auf dem V. Kapitel des *Schiffbruch*-Buchs „Der Zuschauer verliert seine Position“. Es rekonstruiert die „Herauslösung“ der metaphorischen Konfiguration „aus ihrem genuinen Bezug auf die Natur“.¹⁷ Die Vernunft mache den Menschen, so Blumenberg mit Blick auf Arthur Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819), zum Zuschauer dessen, was er selbst erleide:¹⁸

Wie der Zuschauer aus dem Lukrez nun keinen Schiffer in Seenot mehr braucht, weil er selbst seine vergangene oder zukünftige Not in das Bild der Meereswut projiziert, so braucht der Schiffer in seinem Kahn keinen Zuschauer am Ufer mehr, weil er selbst Weltzuschauer geworden oder zu werden im Begriff ist.¹⁹

Im Anschluss an diese Verschiebungsbewegung diskutiert Blumenberg die verschiedenen Anläufe Jacob Burckhardts, die Situation des Historikers im Revolutionszeitalter zu bestimmen. In den erst postum so genannten *Weltgeschichtlichen Betrachtungen* (1905) wird dessen Aufgabe beschrieben als „Kontemplation“²⁰ und Suche nach einer „ruhigeren Betrachtung aus größerer Ferne“.²¹ Gleichzeitig erkennt Burckhardt neben der Untrennbarkeit von Einsichten und Absichten eine spezifische „Befähigung“ seiner eigenen Zeit, des 19. Jahrhunderts, „für das historische Studium“.²² Die verschiedenen Fassungen der prominenten Einleitung zur Vorlesung *Geschichte des Revolutionszeitalters* (von 1867, 1869 und 1871) umkreisen dann die Schwierigkeit, wie eine Historiographie der Revolution in einer vom Revolutionszeitalter noch durchdrungenen Gegenwart überhaupt möglich sei. In einer einschlägigen Metaphorik hatte Burckhardt sowohl einen Anspruch auf methodische Distanz

¹⁵ Blumenberg: Beschreibung des Menschen, S. 592.

¹⁶ Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, S. 83. Bemerkenswert ist die Verwendung des Wortes ‚Horizont‘, weil jetzt die Theorie selbst an den Ort rückt, den sie ausführlich bespricht.

¹⁷ Ebd., S. 64.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 58.

¹⁹ Ebd., S. 63.

²⁰ Jacob Burckhardt: Weltgeschichtliche Betrachtungen (Das Geschichtswerk. Band 1). Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 2007, S. 770.

²¹ Ebd., S. 771.

²² Ebd., S. 772.

formuliert als auch ihre Unmöglichkeit diagnostiziert: „Wir möchten gerne die Welle kennen, auf welcher wir im Ozean treiben, allein wir sind diese Welle selbst.“²³ Blumenberg resümiert: „Es gibt den festen Standort nicht mehr, von dem aus der Historiker der distanzierte Zuschauer sein könnte.“²⁴

Ich möchte diesen Befund, anders als es in *Schiffbruch mit Zuschauer* der Fall ist, stärker auf die *Weltgeschichtlichen Betrachtungen* beziehen. Denn um Blumenbergs Analyse dieser Stelle genauer beschreiben zu können, muss auch das hinzugezogen werden, was in *Schiffbruch mit Zuschauer* ausgelassen ist: nämlich das Nebeneinander unterschiedlichster sprachlicher Register, in denen Berührungsmetaphoriken eine eminente Funktion zukommt. In Burckhardts Modell vermitteln sie verschiedene gesellschaftliche Bereiche untereinander und kommen vor allem dann zum Tragen, wenn Momente der Transgression angezeigt werden sollen.²⁵

In den *Weltgeschichtlichen Betrachtungen* diskutiert Burckhardt die Wechselwirkungen der „drei Potenzen“ Religion, Staat und Kultur.²⁶ Unter Berücksichtigung der Rhetoriken der Berührung lassen sich diese als ein Spiel zwischen Distanzverlust und Distanzerhalt rekonstruieren. Innerhalb dieses Registers können verschiedene semantische Felder erschlossen werden, die

²³ Jacob Burckhardt: *Geschichte des Revolutionszeitalters* (Werke. Kritische Gesamtausgabe. Band 28). Basel/München: C.H. Beck 2009, S. 8.

²⁴ Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer*, S. 66. Katrin Trüstedt hat diese Konfiguration auf das Dispositiv des Theaters der Moderne bezogen. Vgl. „Schiffbruch mit Zuschauer: Schmitt, Blumenberg und das Theater der Moderne.“ In: *Shakespeare-Jahrbuch* 146 (2010), S. 97–112. Anhand von Shakespeares *The Tempest* und der Verstrickung des nur vermeintlich distanzierten Akteurs Prospero in das Geschehen stellt sie ein vorgängiges Involviertsein des Zuschauers heraus; die „theatrale Reflektion der tragischen Ausgangssituation (des Sturms)“ funktioniere daher nicht als „Gewinnung einer ästhetischen und reflexiven Distanz“ (S. 109), sondern verweise vielmehr auf eine grundlegende Paradoxie des Theaters, an der sich mit Stanley Cavell ein „Berührungspunkt der Bühne und der Welt, in der wir leben“ (S. 110) markieren lasse. An diese Beobachtungen kann im Folgenden unmittelbar angeschlossen werden, indem die strukturellen Krisen der Distanznahme mit Blumenberg und Burckhardt betont werden sollen.

²⁵ In *Höhlenausgänge* (1989) ist das Burckhardt-Kapitel – „Der Wühler unter dem Boden“ – einem verwandten Aspekt gewidmet, der dort jedoch nicht im Register des Berührens ausgehandelt ist. In Burckhardts Metaphorik vom Geist als Wühler sei eine „Gegenfigur zur Statik der Philosophenhöhle“ gegeben: „die Veränderung des Bodens, der Erde, durch das, was darunter an ihr und mit ihr geschieht“. Blumenberg: *Höhlenausgänge*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 644. Nicht nur den Umschlag ins Betroffensein figurieren Burckhardts Schriften, sondern auch die mangelnde Tragfähigkeit des Grundes. Als Unterhöhlen des Bodens ist der Geist zugleich *movens* historischer Krisen: „Der Geist als ‚Wühler‘ ist ein Konfusionsfaktor; was er ‚schafft‘, sind die *geschichtlichen Krisen*, von denen Burckhardt als Phasen der Unbestimmtheit des Nachkommenden spricht: *Jede Verschiebung der Dinge bringt etwas an den Tag.*“ Ebd., S. 651.

²⁶ Burckhardt: *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, S. 785. Er sei sich „der Willkür“ der „Trennung in diese drei Potenzen wohl bewußt“, lässt Burckhardt wissen, und legitimiert dies damit, Anschaulichkeit erzeugen zu wollen. Im Hintergrund steht eine Ganzheitsfiktion: „Es ist, als nähme man aus einem Bilde eine Anzahl von Figuren heraus und ließe den Rest stehen.“ Ebd. Was hier als willkürliche Trennung mit dem Hinweis auf einen noch größeren Zusammenhang selbstkritisch herausgestellt ist, lässt sich jedoch als Konsequenz des Ansatzes verstehen.

mitunter in Konflikt geraten.²⁷ Die Kultur nimmt bei Burckhardt eine Sonderstellung ein. Sie wirke „unaufhörlich modifizierend und zersetzend auf die beiden stabilen Lebenseinrichtungen [gemeint sind Staat und Religion, A. W.] ein, – ausgenommen insofern dieselben sie völlig dienstbar und zu ihren Zwecken eingesetzt haben.“²⁸ Insofern ihr der Freiraum dazu nicht genommen ist,²⁹ ist die Kultur Prinzip einer destruktiven Veränderung in Bezug auf Staat und Religion. Darin sei sie der „millionengestaltige Prozess“, der ein unreflektiertes Tun in Reflektiertheit ummünze. Wissenschaft und Philosophie sind die Grenzwerte dieses Prozesses. Beide unterhalten einen Bezug zu dem, was Burckhardt, nicht weniger grobkörnig, ‚die Poesie‘ nennt. Sie wiederum habe „mit den Wissenschaften das Wort und eine endlose Menge von sachlichen Berührungen gemein, mit der Philosophie, daß auch sie das Weltganze deutet“.³⁰ Gedacht ist eine endlose, in sich aber distinkt gegliederte Menge von Berührungen der Lebenseinrichtungen untereinander. Poesie und Philosophie berühren sich, indem sie ein einigermaßen körperloses Tun, das Weltdeuten, teilen. So habe die Poesie mit der bildenden Kunst gemein, dass sie gar in „Berührung mit dem Weltganzen“³¹ stehe. Sie berührt sich also mit dem, dessen Deutung sie mit der Philosophie teilt. Zwar wird hier nichts weniger als „das allgemein Menschliche“³² thematisch, dies jedoch in einer die Sache auf eigenartige Weise reduzierenden Verstrickung von Teilhabe und Kommentar. Die bildende Kunst ist das Bindeglied zu niedrigeren Sphären. Sie bedürfe nur „der Anlässe und flüchtiger Berührung aus dem Leben“, um „von sich aus ein Höchstes“ zu verwirklichen.³³ Diese

²⁷ Ausgehend von Blumenbergs Burckhardt-Lektüre sowie mit Blick auf den Kontext der *Theorie der Unbegrifflichkeit* möchte ich anschließend zeigen, wie sich Fragen des Berührens jenseits eines solchen Registers denken lassen. Dieses Problem steht schon deswegen im Raum, weil Blumenberg das Wort ‚Berührung‘, wie eingangs angedeutet, häufig im Kontext einer Negation verwendet (Unberührbarkeit, Berührungsfenstern etc.). Dies hängt zweifellos mit dem Distanztheorem zusammen. Unter dem Titel der „Berührbarkeit“ soll ein Vorschlag entwickelt werden, wie Momente des Berührens jedoch möglicherweise zurückkehren, wenn der Distanzgewinn unsicher wird oder bleibt.

²⁸ Ebd., S. 805.

²⁹ Zum Beleg dieser Möglichkeit öffnet Burckhardt ein Spektrum, das antisemitische, islamophobe, rassistische und demokratiefeindliche Positionen bedient. Für eine politische Burckhardt-Kritik verweise ich auf Aram Mattioli: Jakob Burckhardt und die Grenzen der Humanität. München: Bibliothek der Provinz 2001. Siegfried Kracauer ist in seiner Einschätzung zurückhaltend: „Einige von Burckhardts Haltungen und Meinungen könnten Kritik hervorrufen. [...] Gelegentlich erschien er als ausgesprochener Antisemit. Und er rühmt den Krieg. Hierher gehört auch Burckhardts Verehrung des Genies, die sich mit seinem Abscheu vor jeglicher Geschichtsforschung verband, die Massenbewegungen als Quelle geschichtlichen Wandels darstellt.“ Siegfried Kracauer: Geschichte – Vor den letzten Dingen (Werke 4). Hg. v. Ingrid Belke, unter Mitarbeit v. Sabine Biebl, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009, S. 227. Kracauers Zurückhaltung hängt mit seiner Hochschätzung des theoretischen Ertrags zusammen: „Aber all dies mindert kaum die Bedeutung seiner praktischen Anerkennung der Antinomien, die das historische Denken bedingen.“ Ebd., S. 228.

³⁰ Burckhardt: Weltgeschichtliche Betrachtungen, S. 923.

³¹ Ebd., S. 927.

³² Ebd., S. 925.

³³ Ebd., S. 821.

ästhetischen Berührungen – aus dem Leben und mit der Welt – bleiben flüchtig, ein Anstoßen in präpositionaler Distanz, ein deutend-verformendes Rühren *daran*. Es lassen sich zwei Arten der Berührung unterscheiden: eine Berührung ‚mit‘ und eine Berührung ‚in‘. ‚In‘, das hieße: in den geteilten Sachen, im Wort, im geteilten Tun, eine Berührung im Teilen von etwas, ohne sich selbst teilen zu müssen. Die behauptete Berührung mit dem Weltganzen, dem absolut Allgemeinen, hält dieses zugleich auf Abstand. Beide Varianten denken im Kontakt die Distanz, das Unterschiedene, Distinkte. Sobald das Wort ‚Berührung‘ fällt, bleibt Unüberbrückbares zurück.

Deutlich wird das auch an Burckhardts Vorschlag, wie die einzelnen Bestandteile in ihrer Gesamtheit aufeinander zu beziehen sind. Das Modell dafür entspringt einer Spekulation über die Zeiten, in denen „noch alles näher beisammen“ und noch nicht in ‚unendliche Arbeitsteilung und Spezialisierung‘ zersplittert gewesen sei. Eine „Hauptbedingung aller höher vollendeten Kultur“ sei „die *Geselligkeit*“.³⁴ Mit ‚Geselligkeit‘, dem Inbegriff des Zusammenseins, führt Burckhardt ein Moment ein, das den Einzelberührungen systematisch vorgeordnet ist. Gemeint sind keine „falschen Nebensonnen“ und nicht „das Geschwätz moderner Salons“, sondern eine reinere, unzersplitterte, „*höhere Geselligkeit*“.³⁵ Sie bringt zusammen; und zwar bringt sie so sehr zusammen, dass der Berührungsmetaphorik nun Überraschendes widerfährt: „Die Geselligkeit aber bringt [...] *alle Elemente* der Kultur, vom höchsten geistigen bis zum geringsten technischen Treiben, mehr oder weniger in Berührung miteinander, so daß sie eine große, tausendfach durcheinandergeschlungene Kette bilden“.³⁶ Das In-Berührung-Bringen führt, eher stockend, zu einer schwer löslichen Verkettung, zu einer Verbindung und Trennung vereinzelter, dann aber noch einmal durcheinandergeschlungener Glieder. Da ein tausendfaches Durcheinanderschlingen ebenso schwer vorstellbar ist wie der Umschlag vom Berühren zum Verketteten, lässt sich die metaphorische Konstellation ehestens als eine Variante der ‚Sprengmetaphorik‘ verstehen.³⁷ Hinter Burckhardts Spekulation steht in der Tat ein logisches Problem. Denn er verwirft das Partiale, Zerstückelte zugunsten einer Utopie der Geschlossenheit; er steht dann aber vor der Schwierigkeit, wie das zuvor sorgsam Getrennte miteinander in Kontakt treten, von anderem betroffen sein kann, ohne dabei seine systematischen Binnenkonturen zu verlieren. Burckhardt muss dort, wo er innerhalb der Sphäre der Kultur ‚Kontakt‘ denken will, die Geschiedenheit, die innere Autonomie der

³⁴ Ebd., S. 810.

³⁵ Ebd., S. 811.

³⁶ Ebd., S. 810.

³⁷ Mit ‚Sprengmetaphorik‘ bezeichnet Blumenberg ein Verfahren, das „die Anschauung in einen *Prozeß* hinein[zieht], in dem sie zunächst zu folgen vermag [...], um aber an einem bestimmten Punkt [...] aufgeben – und dies wird verstanden als ‚sich aufgeben‘ – zu müssen [...]“. Hans Blumenberg: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S. 179f. Vgl. hierzu: Mariele Nientied: „die gleychnuß alle zerbrechnn“. *Sprengmetaphern bei Meister Eckhart und Nikolaus von Kues*.“ In: Anselm Haverkamp/ Dirk Mende (Hg.): *Metaphorologie. Zur Praxis von Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009, S. 181–202.

gesetzten Gegenstände gleichsam mitbehaupten, um das Ganze seines unsystematischen Systems nicht zu gefährden.³⁸

Auf der einen Seite ist die Sprengmetaphorik der Kette Ausdruck einer Problemlage; auf der anderen Seite verselbstständigt sie sich, indem sie mit einer weiteren, durchaus kontraintuitiven Spekulation verknüpft wird. Noch einmal: Die Geselligkeit bringe die Teilelemente der Kultur derart in Berührung, „daß sie eine große, tausendfach durcheinandergeschlungene Kette bilden, welche durch *einen* elektrischen Schlag mehr oder weniger in ihren einzelnen Stellen affiziert wird.“³⁹ Dieser überraschende Registerwechsel – er stellt auch einen Umbruch in der Technikgeschichte nach – lässt sich vor dem Hintergrund der Analyse der „Struktur geschichtlicher Krisen“ erläutern. Krisen sind für Burckhardt Beschleunigungen der „Einwirkungen und Verflechtungen der großen Weltpotenzen auf- und miteinander“.⁴⁰ ‚Höhere‘, d.h. ‚wahre‘ Krisen bringen Ordnungsgefüge substantiell ins Wanken. Burckhardt investiert einiges, um ‚falsche‘ Antriebe – wie das utopische Ideal – und nur scheinbar begünstigende Momente wie das grenzüberschreitende Verkehrswesen – gegen die ‚wahren‘ abzuheben:

Allein, wenn die Stunde da ist und der wahre Stoff, so geht die Ansteckung mit elektrischer Schnelle über Hunderte von Meilen und über Bevölkerungen der verschiedensten Art, die einander sonst kaum kennen. Die Botschaft geht durch die Luft, und in dem Einen, worauf es ankommt, verstehen sich plötzlich alle, und wäre es auch nur ein dumpfes: ‚Es muß anders werden.‘⁴¹

Während Informations- und Verkehrsdispositive als anfängliche Transmitter ausscheiden – sie bilden eher einen sekundären Resonanzraum –, wird die Verbreitungslogik über einen erneuten Registerwechsel erläutert: eine „Ansteckung mit elektrischer Schnelle“,⁴² die zu „befremdliche[n] Allianzen“⁴³ führe. Bemerkenswerterweise gilt das, was die Beschreibung dieser Struktur betrifft, auch für die befremdlich verketteten Allianzen der Metaphoriken dort, wo der Bezug zum Faktischen gekappt ist. Die geteilte Botschaft jedenfalls bleibt, auch wenn sie die Massen erreicht, dumpf.

An dieser Stelle ist eine Differenzierung wichtig, nämlich zwischen ‚Sachen‘ und dem, was Burckhardt ‚Kräfte‘ nennt. Während man sich über Sachen

³⁸ Kracauer hat den unsystematischen Charakter deutlich betont und dabei der zergliedernd depotenzierenden Quasi-Systematik, in der das Unsystematische sich Bahn brechen darf, kaum theoretischen Raum gelassen: „Statt eines systematischen Ansatzes, den er verabscheut, bevorzugt er interessante Einzelbeobachtungen, Querverbindungen usw., die ‚das *sich Wiederholende, Konstante, Typische* als ein in uns Anklingendes und Verständliches‘ enthüllen.“ Kracauer: *Geschichte*, S. 230. Mit Bezug auf: Burckhardt: *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, S. 767.

³⁹ Burckhardt: *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, S. 810.

⁴⁰ Ebd., S. 881.

⁴¹ Ebd., S. 888f.

⁴² Ebd., S. 888.

⁴³ Ebd., S. 890.

potentiell verständigen, eine Botschaft austauschen könnte, bleiben Kräfte dunkel. Sie widersetzen sich der Feststellbarkeit, lassen sich empirisch nicht einholen. „Die um *einer* Sache willen beginnende Krisis hat den übermächtigen Fahrtwind vieler Sachen mit sich, wobei in betreff derjenigen Kraft, welche definitiv das Feld behaupten wird, bei allen einzelnen Teilnehmern völlige Blindheit herrscht.“⁴⁴ Die Zusammennahme von Heterogenem in *eine* Kraft – „nunmehr *eine* Kraft als wirkliche Führerin“⁴⁵ –, ist, heißt es, die wahre krisenhafte Bewegung; sie speise sich aus dem Erwachen vieler Kräfte: „eine Menge schlummernder Kräfte“ werde geweckt,⁴⁶ es „treten große, bisher latente geistige Kräfte auf den Schauplatz“,⁴⁷ eine „gepreßte Kraft“⁴⁸ breche sich Bahn. Diese Konstruktion gerät jedoch nicht nur in eine Allianz mit der Entfesselung der „höchsten Nationalkräfte“,⁴⁹ sondern auch mit dem Krieg, der „wieder die wahren Kräfte zu Ehren“⁵⁰ bringen könne. Zwar gebe es ‚widerstrebende Kräfte‘, diese aber seien vor allem die konservativen der „bisherigen Einrichtungen“.⁵¹ Sie manifestieren sich als erlahmende, vielleicht restaurative, in Verbindung mit den zur Krisis gebündelten Kräften letztlich als repressive und despotische Bewegungen. Die ‚Berührung durch das große Moment‘⁵² münde potentiell in Chauvinismus und Despotismus. Gleichzeitig erhebe sich „der Geist der Neuerung doch wieder, und je öfter und unerbittlicher eine Institution über ihn gesiegt hat, desto unvermeidlicher wird ihr endlicher Sturz durch die sekundären und tertiären Neubildungen der Krisis.“⁵³ Die krisenhafte Berührung gehe durch die Luft, verbreite sich als paradoxe „Ansteckung mit elektrischer Schnelle“, sodass die darin sich ausbildende Krisis „gleich einem Fieber“⁵⁴ sein könne. Der organischen Verkörperung stehe die anorganische Materialisierung im Bild der tausendfach durcheinandergeschlungenen Kette einerseits entgegen; andererseits unterstützt sie sie, indem erst die Implikation eines schnell leitfähigen Zusammenhangs zwischen heterogenen Gegenstandsbereichen die elektrische Implikation vollends ausspielbar macht.

Burckhardt will „das *sich Wiederholende, Konstante, Typische*“⁵⁵ der Geschichte beschreiben. Dazu muss der Text der *Weltgeschichtlichen Betrachtungen* ständig den Zugriff wechseln. Es wäre allerdings verfehlt, in diesen

⁴⁴ Ebd., S. 889.

⁴⁵ Ebd., S. 892.

⁴⁶ Ebd., S. 896.

⁴⁷ Ebd., S. 902.

⁴⁸ Ebd., S. 887.

⁴⁹ Ebd., S. 891.

⁵⁰ Ebd., S. 883.

⁵¹ Ebd., S. 894.

⁵² Allerdings verbindet Burckhardt mit diesem Moment zunächst noch einen positiven Zug: „In solchen Zeiten konstatiert man eine Abnahme der gemeinen Verbrechen: selbst die Bösen werden von dem großen Moment berührt.“ Ebd., S. 891. Die ‚Berührung durch das große Moment‘ setzt Euphorie frei und zugleich einen fatalen Prozess in Gang.

⁵³ Ebd., S. 901.

⁵⁴ Ebd., S. 902.

⁵⁵ Ebd., S. 767.

rhetorischen ‚Allianzen‘ ein interpretierbares Konstrukt erkennen und die Bewegung von der Ansteckung zum Fieber mit der verrechnen zu wollen, die von einer durcheinandergeschlungenen Kette zum Stromschlag führt. Vielmehr bricht das Vokabular immer weiter aus und scheint die Kohäsion des Textes selbst in eine Krise zu treiben. Um ein weiteres Beispiel zu nennen: „[W]ahre Krisen geraten durch den materiellen Widerstand erst recht in Flammen, unwahre oder ungenügende erlahmen dabei, nachdem vielleicht der Lärm vorher überaus groß gewesen.“⁵⁶ Auf der einen Seite wird Anschaulichkeit gegeben – ein Satz wie dieser will historische Energien nachfühlbar machen und behauptet damit zugleich, dass es sie überhaupt gibt –, auf deren anderen Seite fällt die Anschaulichkeit auseinander, sobald man versucht, die Implikationen einzelner Metaphern auszuformulieren und miteinander in Bezug zu setzen.

Wenn es um die Entlarvung der fälschlicherweise für Triebkräfte gehaltenen Akteure geht – dazu zählen auch die erklärten oder selbsterklärten Anführer politischer Bewegungen –, wird die nautische Metaphorik erneut virulent. Sie ermöglicht die bemerkenswerte Pointierung: „Das bunte und stark geblähte Segel hält sich für die Ursache der Bewegung des Schiffes, während es doch nur den Wind auffängt, welcher jeden Augenblick sich drehen oder aufhören kann.“⁵⁷ Blumenberg bezieht diese Stelle auf die Metaphorik der Woge aus den *Einleitungen zur Geschichte des Revolutionszeitalters*. Um diese Verbindung aufzuarbeiten und die Kohäsion des metaphorologischen Zugriffs nicht zu gefährden, muss er die Registerwechsel innerhalb der *Betrachtungen* übergehen. Fraglich ist, ob Burckhardts kalkulierte Eskalation nun auch die stabile Einrichtung des Textes krisenhaft betrifft oder aber einer zugrundeliegenden Einheitsfiktion in die Hände spielt („nunmehr *eine* Kraft als wirkliche Führerin“). Diese Fiktion wird letztlich mit dem Anspruch zusammenhängen, das zu beschreiben, was *in* der Veränderung gegen eine Alteration immun ist. Gegen die mögliche Annahme, die Pluralisierung der metaphorischen Konfigurationen arbeite kritisch gegen diese Typik an, möchte ich vorschlagen, dass der Registerwechsel selbst es ist, der eine innere Einheit gegen eine mögliche Krisis abschirmt. Die in Worte gefasste Krisis der historiographischen Distanznahme ist, in Burckhardts eigenen Worten, eine „Scheinkrisis“,⁵⁸ weil sich das Verfahren ineins mit seiner kritischen Selbstdiagnostik eines unerschöpflichen sprachlichen Vorrats versichert, der es über einen möglichen Zusammenbruch erhaben macht: „Die Sprache als wühlendes Prinzip ist, was am Ende übrig bleibt: *die Zunge ist das letzte*.“⁵⁹

Kraft und Virtualität

Blumenbergs Burckhardt-Lektüre in *Schiffbruch mit Zuschauer* zielt weder auf diesen Vorrat noch auf das Verhältnis der drei Potenzen untereinander, sondern auf ein methodologisches Problem. Es steht zunächst nicht in direktem Bezug zu

⁵⁶ Ebd., S. 892.

⁵⁷ Ebd., S. 893.

⁵⁸ Ebd., S. 903.

⁵⁹ Blumenberg: Höhlenausgänge, S. 651.

Burckhardts Berührungsmetaphoriken. Während in den *Weltgeschichtlichen Betrachtungen* die Geschichtsschreibung des Kommenden im Irrealis verhandelt ist, heben die *Einleitungen* zur *Geschichte des Revolutionszeitalters* die Aufgabe einer Historiographie heraus, die sich vom Vergangenen mitbetroffen zeigt. Die Zeit der Revolution stehe „uns [...] noch immer viel zu nahe; sie bildet ein Stück mit der Geschichte unserer Tage und ihre zerstörenden und aufbauenden Kräfte wirken bis heute.“⁶⁰ Gegen sie objektive Distanz zu behaupten, wird als annähernd unmöglich, d.h. als durchaus zu meisternde Herausforderung dargestellt. Von dieser Konstellation zeuge, so Blumenberg, die „radikale und, wenn man es nicht anders wüßte, letztmögliche Transformation der Seefahrtsmetapher“⁶¹ bei Burckhardt. Die Metaphorik der Welle aus der Einleitung zur Vorlesung vom 6. November 1867 verändert sich in den zwei weiteren überlieferten Fassungen vom 1. November 1869 und 6. November 1871. Zum einen wird noch einmal die erkenntnistheoretische Erschwernis betont,⁶² zum anderen die Paradoxie abgemildert: „Sobald wir unserer Lage bewußt werden, befinden wir uns auf einem mehr oder weniger gebrechlichen Schiff, welches auf einer von Millionen Wogen dahintreibt. Und diese Woge sind wir ja zum Theil selbst.“⁶³ Auf diesen mit dem „zum Theil“ angezeigten und im Konjunktiv noch einmal unterstrichenen Versatz – der Burckhardts Polemik gegen das Partiale und Zerstückelte entgegensteht – läuft Blumenbergs Lektüre zunächst hinaus. Sie beobachtet, wie die Metapher derart verändert wird, dass aus der „Unmöglichkeit des Zuschauers“ nunmehr die „Beinahe-Unmöglichkeit des Historikers“ wird.⁶⁴ Das „Dilemma von theoretischer Distanz und lebendiger Involution“⁶⁵ wird entschärft, die Vollständigkeit der Verwicklung zurückgenommen, die Position des Historikers restituiert. Burckhardts Schreiben läßt sich dann zwischen der Unmöglichkeit der Distanznahme *und* der Unhaltbarkeit eines vollständigen Verwickeltseins verorten.

Aber ist diese Rekonstruktion identisch mit Blumenbergs theoretischer ‚Position‘? Das Motiv aus Lukrez’ Lehrgedicht steht für die Unbetroffenheit der Zuschauerposition, die angesichts des Leidens anderer philosophischen Genuss bereiten mag. Zwar funktioniert diese Unbetroffenheit in Relation und Umkehrung zum Betroffensein im Schiffbruch; und doch wäre das schon die extreme Steigerung einer *bereits* ‚invers‘ organisierten Daseinsmetaphorik. Die ersten Sätze in *Schiffbruch mit Zuschauer* lauten: „Der Mensch führt sein Leben und errichtet seine Institutionen auf dem festen Lande. Die Bewegung seines

⁶⁰ Burckhardt: *Geschichte des Revolutionszeitalters*, S. 15.

⁶¹ Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer*, S. 66.

⁶² Burckhardt: *Geschichte des Revolutionszeitalters*, S. 11: „Unsere Sache hier! *Erkenntniß*, zunächst der Entwicklung der französischen Revolution selbst. Sobald wir uns die Augen ausreiben, bemerken wir freilich daß wir auf einem mehr oder weniger gebrechlichen Schiff auf einer der Millionen Wogen dahintreiben, welche durch die Revolution in Bewegung gesetzt worden sind – Wir *sind* diese Woge selbst. Die objective Erkenntniß wird uns nicht leicht gemacht.“

⁶³ Ebd., S. 21.

⁶⁴ Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer*, S. 68.

⁶⁵ Ebd., S. 64.

Daseins im ganzen jedoch sucht er bevorzugt unter der Metaphorik der gewagten Seefahrt zu begreifen.“⁶⁶ Das Meer, als eine der „elementaren Realitäten“, die sich „der Sphäre bestimmbarer Gewalten am hartnäckigsten“⁶⁷ entziehe, erfüllt die Funktion, der Unbestimmtheit im vermeintlich Vertrauten des festländischen Daseins quasi-bestimmend zu begegnen. Das historiographietheoretische muss an das metaphorologische Problem zurückgebunden bleiben. Denn während mit Burckhardt eine zumindest partielle Wiederherstellung von Unbetroffenheit gedacht ist, funktioniert Blumenbergs Narrativ gegenläufig. Es zeigt die Destruktion der Zuschauerposition, am Umschlagpunkt in die maximale Vereinnahmung durch anderes aber wiederum deren Unhaltbarkeit, d.h. eine erneute Verschiebung der Metaphernkonstellation, nicht nur zwischen den Fassungen von 1867 und 1871, sondern auch danach. So endet der rezeptionsgeschichtliche Teil von *Schiffbruch mit Zuschauer* mit der bei Paul Lorenzen gefundenen Konfiguration „Schiffbau aus dem Schiffbruch“.⁶⁸ Die Distanz wird schon deshalb zum Problem, weil das metaphorische ‚Substrat‘ ihrer Verhandlung wiederum Verschiebungen und Verformungen ausgesetzt ist. Diese Verschiebungen sind anderer Art als Burckhardts schnelle Registerwechsel, anders aber auch als seine Bestimmung geschichtlicher Krisen als „Phasen der Unbestimmtheit des Nachkommenden“.⁶⁹ An der Distanzproblematik zeichnet sich eine weitere Ebene ab, nämlich die Dynamik der Rezeptionsgeschichte. Diese unterläuft die Tragfähigkeit einzelner Konfigurationen, indem die bereits vollzogenen ebenso wie die noch ausstehenden Deformationen sprachlicher Lösungen thematisch werden. Rezeptionsgeschichte ist Destruktionsgeschichte; darin verlieren sich die methodischen Distanznahmen an die Betroffbarkeit der Texte, in denen sich die Versuche, Distanz zu gewinnen, manifestieren. So verstanden ist die Möglichkeit, einen festen Standort zu gewinnen, bereits obsolet gewesen, ehe sich der Historiker als Woge, d.h. ja auch zum Teil als Krisis, jedenfalls als krisenhaftes Subjekt, inszenieren konnte.

Diese virtuelle Dimension macht den Unterschied aus. Ich verstehe das Virtuelle hier mit Samuel Weber – als etwas, das sich „als *virtuell*“ aktualisiert.⁷⁰ Es ist also nicht im Sinne „einer bloßen Möglichkeit“, die „noch nicht eingetreten ist und nur auf ihre Verwirklichung wartet“, verstanden, sondern als „ein Vermögen, das *unmittelbar* wirkend ist“.⁷¹ Es gibt, von dieser Virtualität her gedacht, keine Phasen der Unbetroffenheit; und doch kann Betroffenheit nicht gemeint sein: die substantielle Verunsicherung liegt nicht in der Tatsächlichkeit

⁶⁶ Ebd., S. 9.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 70ff. Blumenberg bezieht sich, was für die methodologische Fragestellung nicht unerheblich ist, auf den Aufsatz „Methodisches Denken.“ In: *Ratio VII* (1965), S. 1–13.

⁶⁹ Blumenberg: *Höhlenausgänge*, S. 651.

⁷⁰ Samuel Weber: „Virtualität der Medien.“ In: Sigrid Schade/ Georg Christoph Tholen (Hg.): *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*. München: Wilhelm Fink 1999, S. 35–49, hier: S. 41. Weber hat die Implikationen dieser Virtualität an Walter Benjamins „-barkeiten“ herausgearbeitet. Vgl. ders.: *Benjamin's -abilities*, Cambridge (Mass.)/London: Harvard University Press 2008.

⁷¹ Ebd., S. 42.

des Betroffenseins, sondern in der Möglichkeit, genauer: in der Virtualität der Destruktion.

Dieser Möglichkeitsbegriff steht jenem gegenüber, den Burckhardt für die Struktur geschichtlicher Krisen veranschlagt. Burckhardts Begriff lässt sich über einen Zwischenschritt, nämlich über das Modell der historisch wirksamen „Kräfte“ (vis, virtus), erschließen. Die Möglichkeitsimplikation tritt hinzu, weil die Sphäre ‚realer‘ Gegenständlichkeit suspendiert sein soll. In seiner lakonischen Charakteristik der angebrochenen neuen Zeit beschreibt Burckhardt die gegenstrebige Konstitution des neuen Staatswesens: „Freiheit im Innern und Gewaltthaten nach außen – womöglich ‚glorreiche‘. Rechte ohne Ende bei großer Unklarheit über die Pflichten und bei gänzlicher Verkennung *des Möglichen, d. h. der Kräfte*.“⁷² Siegfried Kracauer hat die Restitution dieser Möglichkeitsdimension herausgehoben: Oft erwäge Burckhardt Möglichkeiten, „die zu verwirklichen gewesen wären, ohne sich je zugunsten einer zu entscheiden.“⁷³ An dieser Formulierung – im Amerikanischen: „possibilities that might have come true“⁷⁴ – lässt sich die Differenz zwischen einer latenten Virtualität und dem Modell historisch wirksamer Kräfte festmachen, insofern hier das ‚coming true‘ der theoretische Referenzpunkt bleibt. Während Burckhardt diese Möglichkeiten zunächst in ihrer Pluralität stehen lässt, erhält die dabei beschriebene Krisis einen konträren Zuschnitt. Die schlummernden Kräfte oder Möglichkeiten vereinen sich in der geschichtlichen Krisis zu der einen Möglichkeit, die, indem sie ergriffen wird, alle ergreift. Obwohl oder sogar weil ihr also eine strukturelle Präsenz zuerkannt ist, soll diese gebündelte Kraft unwirklich, noch im Zenit ihrer Wirkung verborgen bleiben. ‚Kraft‘ bezeichnet dann die mögliche Verwirklichung eines nicht ganz Wirklichen oder Wirklich-Gewordenen.

Zwischen der Zurücknahme des Plurals in die Entfesselung des Einen und einer am Kraft-Begriff gewonnenen Möglichkeitsimplikation besteht ein Zusammenhang. Das vermeintlich zersetzende Potential ist auf die drei großen Weltpotenzen Staat, Kultur und Religion bezogen. Die geschichtlichen Triebkräfte als solche aber bleiben, als Kräfte, geradezu unberührt. Nur so können die „zerstörenden und aufbauenden Kräfte“⁷⁵ der Revolution als das beschrieben werden, „was noch fortwirkt und wirken wird“.⁷⁶ Dieser Wirkungszusammenhang bleibt die untergründige Generalthese; ihr korrespondieren die „dauernden Einwirkungen der Weltpotenzen aufeinander“.⁷⁷ Burckhardts Berührungsmetaphoriken bespielen dieses Kräftefeld. Sie schließen, gerade indem sie eine Utopie der Zusammennahme entwerfen, das Einzelne nach innen ab. So können die drei Potenzen in der Konstanz ihres Wirkungszusammenhangs unangegriffen, *als* diese Potenzen (Kräfte,

⁷² Burckhardt: Geschichte des Revolutionszeitalters, S. 9–10, H. v. m.

⁷³ Kracauer: Geschichte, S. 228.

⁷⁴ Siegfried Kracauer: History. The Last Things Before the Last. New York: Oxford University Press 1969, S. 208.

⁷⁵ Burckhardt: Geschichte des Revolutionszeitalters, S. 15.

⁷⁶ Ebd., S. 3.

⁷⁷ Burckhardt: Weltgeschichtliche Betrachtungen, S. 917.

Wirksamkeiten, Vermögen) bestehen, unterscheidbar und potentiell wirklich bleiben. Burckhardt hat den Geist der Revolution als den „der unendlichen Revision“ beschrieben. Aber gerade aus der, wie Kracauer sagt, „Furcht vor dem Fixierten“⁷⁸, läuft Burckhardts Entwurf auf eine Verkettung von Geschlossenheiten hinaus.

Bei Blumenberg dagegen verschiebt sich die Wiederholbarkeit des ‚Ordnungsschwunds‘ so, dass anstelle einer Verwirklichung und Zusammennahme in Eines lediglich ein bestimmtes Vermögen zurückbleibt. Es lässt sich genauer bestimmen als das zunächst an den Bewegungen der Rezeptionsgeschichte ablesbare Unvermögen, unbetroffen zu bleiben. Hier lässt sich ein anderer Plural, eine andere Art der Teilhabe vermuten als die mit Burckhardts höherer Geselligkeit angezeigte.

Depotenzierungen

Burckhardts implizite Stabilisierungen vertragen sich durchaus mit einem reduktiven Modell des Berührens. Denn die Annahmen, dass wirklich berührt werde und dass wirklich etwas mit etwas anderem in Kontakt komme, es womöglich sogar umstürzen könne, gehen auf identische Prämissen zurück. Beide beziehen sich auf die mögliche Präsenz ihrer Phänomene. Gerade dort, wo Berührungen ihre maximale, revolutionäre Kraft entfalten sollen, läuft diese Kraft ins Leere, dient nur mehr dem Erhalt dessen, was in Bewegung geraten soll. Ich möchte zeigen, dass sich diese impliziten Vorannahmen mit Blumenberg nicht nur aufgrund des destruktiven Potenzials der Rezeptionsgeschichte, sondern auch noch in einer anderen Weise umkehren lassen. Damit soll die Frage verbunden werden, wie sich Berühren denken lässt, ohne die mit Burckhardt aufgewiesene Schwierigkeit, nämlich die politisch heikle Hypostasierung einer Logik der Instanzen, zu reproduzieren. Die Hypothese ist, dass die „Logik des Taktile und Kontagiösen“, von der Böhme im Zusammenhang mit dem Lehrgedicht des Lukrez gesprochen hat und zu der sich bei Burckhardt zumindest ein Ansatz findet, mit einem strukturellen Distanzverlust zusammenhängt.

Während ‚Unberührbarkeit‘ das Stichwort zu Beginn der Analyse der Schiffbruch-Passagen war, stellt die *Theorie der Unbegrifflichkeit* Varianten der Nicht-Berührung vor. Dies hängt mit dem dort besprochenen Verhältnis von Möglichkeit und Wirklichkeit zusammen: „Ein Instrumentarium für Möglichkeit muß vielfach umfangreicher, subtiler sein als ein solches für die akute Wirklichkeit.“⁷⁹ Das hier herangezogene Möglichkeitsverständnis ist auf Blumenbergs anthropologische Emphase der Prävention bezogen. Es wird aus der Negation eines unmittelbaren Wirklichkeitsbezugs hergeleitet. Das „Instrumentarium für Möglichkeit“ habe es mit dem zu tun, „was noch nicht gegenwärtig“ sei, „was *noch keine akute Notwendigkeit* besitzt“,⁸⁰ „was noch gar nicht unmittelbar ansteht“.⁸¹ Prävention soll „nicht so sehr als eine

⁷⁸ Kracauer: Geschichte, S. 231.

⁷⁹ Blumenberg: Theorie der Unbegrifflichkeit, S. 17.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Ebd., S. 12.

augenblickliche Notwendigkeit“ verstanden werden, sondern als ein „Konzept“, „Entwurf“ und als eine „Planmäßigkeit“.⁸² Zu Beginn der *Theorie der Unbegrifflichkeit* tritt Möglichkeit – Blumenberg verzichtet auf den bestimmten Artikel („ein Instrumentarium für Möglichkeit“)⁸³ – vertretend auf; sie kommt ins Spiel, weil der direkte Umgang mit den Dingen, mithin der unmittelbare Zwang, sich zu ihnen zu verhalten, ausgesetzt ist. Der Möglichkeitsbegriff bleibt an ein Intervall gebunden, an eine raumzeitliche Distanz, die den innerweltlichen Umgang unterbricht.⁸⁴ Möglichkeit ist hier eine „nur unleibhaftige“⁸⁵ Eventualität. Dass derart die Gegenstände auf Abstand gehalten sind, entbindet allerdings noch nicht von einem Bezug zu einer *prinzipiellen* Gegenständlichkeit. Dem Prinzip nach ist das Abbrechen der Gegenwartsbezüge nicht absolut („noch nicht“, „noch gar nicht“, „nicht so sehr“).

Innerhalb dieser Konstruktion überrascht es nicht, dass die Berührung als ein nicht Realisiertes adressiert werden kann. Nicht überraschend ist das allerdings nur dann, wenn eine Gegenwartsbindung des Berührens angenommen und Berühren als eine auf Gegenstände im weitesten Sinn gerichtete Aktivität verstanden wird. Dann nimmt die Distanz zur Gegenwart in der Tat die Möglichkeit, etwas zu berühren, einer Sache habhaft zu werden. An die Stelle des berührenden Besitzens tritt eine andere, eine sublimere Ordnung, die nun dieses Besitzen seinerseits in Besitz zu nehmen sucht, indem sie es vorwegnimmt: „Die optische Präsenz nimmt die taktile vorweg, auch wenn sie sich ohne diese begnügt. Die Sichtbarkeit ist der Mangel an Fühlbarkeit wegen der Distanz zum Gegenstand.“⁸⁶ Allerdings schließt sich hieran keine vertiefte Analyse von Relationen des Berührens an, sondern es handelt sich erst einmal nur um ein Element innerhalb einer rekapitulierenden Verhandlung des Verhältnisses von Begriff und Vernunft in Bezug auf Arnold Gehlens Entlastungsthese. Worauf es in der *Theorie der Unbegrifflichkeit* ankommt, ist jedoch eine Überdehnung dieser Konstruktion: zunächst die der begrifflichen Distanz, dann aber die der Vernunft,

⁸² Ebd., S. 13.

⁸³ Ebd., S. 17.

⁸⁴ Zambon hat dies auf die elementare Leistung des Bewusstseins bezogen: „Vermag der Mensch aus der Distanz, d.h. mittels Begriffen und Symbolen, Bildern und Zeichen, Namen und Artefakten zu agieren, so ist dies nur deshalb möglich, weil die Urform der Distanz die Intentionalität ist.“ *Das Nachleuchten der Sterne*, S. 166. Im „Ausblick“ hat Blumenberg die Rolle der Metapher auf diese Struktur bezogen: „Betrachtet man das Bewußtsein, sofern es von Texten ‚affiziert‘ wird, mit der Phänomenologie als eine intentionale Leistungsstruktur, so gefährdet jede Metapher deren ‚Normalstimmigkeit‘.“ Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer*, S. 78. Diese Stelle bedarf einer gesonderten Analyse. Denn weder die intentionale Leistungsstruktur noch die mit dem Namen ‚Metapher‘ bezeichnete ‚Störung‘ können hier als gegeben angenommen werden. Indem die Störung „unter dem Druck des Reparaturzwangs der gefährdeten Konsistenz zur Metapher“ (ebd.) deklariert wird, vollzieht das Bewusstsein einen Akt der Selbstbehauptung. Wenn es eines solchen Aktes bedarf, muss es betreffbar und also nicht ganz bei sich gewesen sein. Angesichts der von Blumenberg nachgezeichneten Untilgbarkeit metaphorischer Konfigurationen bleibt fraglich, ob dieser Akt überhaupt je gelingen kann.

⁸⁵ Blumenberg: *Theorie der Unbegrifflichkeit*, S. 17.

⁸⁶ Ebd., S. 9.

als „Integration dessen, was im Begriff als Ersetzung der Gegenwärtigkeit schon liegt.“⁸⁷

Meine These ist, dass sich, entlang dieser Bewegung, das Konzept der Betroffbarkeit verdoppeln muss und dass dies Folgen dafür hat, was sich als Berühren denken lässt: Es ist ein Attribut des Leibes (wie auch des Menschen), das auf den Versuch bezogen sein kann, das Verhältnis von Begriff und Vernunft anthropologisch zu verstehen, und es kann aber auch, dazu gegenläufig, eine strukturelle Krise der Möglichkeit der Distanznahme überhaupt anzeigen. Von dieser zweiten Variante her lässt sich eine radikalere und ungebundener Art des Berührens beschreiben.

Die *Theorie der Unbegrifflichkeit* kennt eine aufschlussreiche Variante zu dem, was dem Postulat eines erweiterten ‚Instrumentariums für Möglichkeit‘ unmittelbar vorangegangen war: nämlich der Ansatz zu einer aus der Präventionsleistung begründeten Theorie.⁸⁸ Sie bedürfe der „höchste[n] Stufe der Abstraktion“, die nur in „Verbindung mit der Negation erreicht“ werde.⁸⁹ Während der Begriff die Möglichkeit in das Bewusstsein einführe, leiste erst die Negation die Differenzierung zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit.⁹⁰ Dies ist für das Distanztheorem entscheidend:

Ich greife noch einmal zurück auf die anthropologische Begründung des Begriffs. Er ist das Organ der *perceptio per distans*. Die Entfernung der aktuellen Wahrnehmung ist maximal der Radius des Horizonts. Ein so erweiterter Horizont birgt nicht nur das, was das wahrnehmende System akut betrifft oder betroffen wird, sondern enthält alle Möglichkeit dessen, was es betreffen könnte. Das Instrumentarium für Möglichkeit muß vielfach umfangreicher sein als das für akute, leibnahe Wirklichkeit.⁹¹

Diese Passage ist deswegen so aufschlussreich, weil Betroffbarkeit gewissermaßen von drei Seiten eingehegt ist: 1. als Struktureffekt des Begriffs (ein „so“ – also gemäß der „*perceptio per distans*“ – „erweiterter Horizont“), 2. innerhalb des übergeordneten Horizonts („enthält alle Möglichkeit“) und 3. in Relation zu einem wahrnehmenden System, das zwar von diesem oder jenem erreicht werden kann, aber gerade als System unbetroffen bleibt. Zugespitzt formuliert: Eine anthropologische Begründung des Begriffs denkt die Dimension dessen, was betreffen kann oder betreffen könnte, als Effekt einer vorausgängigen Distanznahme. Wenn damit eine Gefährdung des in dieser Distanznahme Konstituierten angezeigt sein soll, bleibt sie der Etablierung dieser Distanz systematisch nachgeordnet. Die Betroffbarkeit speist sich aus einer

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 17: „Man muss sehen, daß der *Ansatz* zu dieser Art von idealisierter Theorie [dem Typus nach der des Thales, A.W.] *schon im aufrechten Gang* steckt. Auch die Prävention ist immer *ein Zu-Viel gegenüber der Unmittelbarkeit*, mit dem fertig zu werden, was gerade anliegt.“

⁸⁹ Ebd., S. 77.

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 75.

⁹¹ Ebd.

leibfernen Möglichkeit, die vom Begriff in das Bewusstsein eingeführt wird und „durch die *negativen Exklusionen*“⁹² von der Wirklichkeit getrennt wird. Dieses Bild aber verschiebt sich, wenn man berücksichtigt, dass das Organ der Distanzwahrnehmung, der Begriff, seinerseits anderem exponiert ist.

Ich möchte darauf hinweisen, dass Blumenberg exakt am Umschlagpunkt dieser Konstruktion – nämlich im Moment des Beinahe-Einrastens der Kraft der differenzierenden Abstraktion – einen Ausdruck verwendet, der angesichts der vielfach gestuften Berührungsfürne an dieser Stelle eigentlich gar nicht zu erwarten ist: „Es ist das *Abtasten* der Möglichkeiten, das zur Erzeugung der Negation treibt.“⁹³ Offenbar gilt das Berührungsverdikt für Gegenstände, nicht aber für Möglichkeiten. Es wäre eine vorschnelle Vereinfachung, den taktilen Ausdruck hier in metaphorischer, dort in unmetaphorischer Verwendung erkennen zu wollen. Mich interessiert die Differenz zwischen beiden Kontexten vielmehr als ein Indiz für die Möglichkeit, nach einer anderen Art des Berührens suchen zu können. Denn welche Gegenwärtigkeit kann ein solches Abtasten für sich beanspruchen, wenn gerade das Gegenwärtige es nicht sein darf, mit dem es verknüpft ist? Wie leiblich wäre ein solches Abtasten? Kann es sich bereits um einen Bewusstseinsvorgang handeln, wenn es der Begriff sein soll, der die doch erst durch die abstrahierende Kraft der Negation von der Wirklichkeit geschiedene Möglichkeit in das Bewusstsein einführen soll? Wenn Berühren eine reziproke Relation ist: Welche Rückstöße sind vom Abgetasteten zu erwarten?

Beide Varianten des Berührens – das gegenständlich-gegenwärtige und das ungegenständliche, auf Möglichkeiten bezogene –, tragen einen aktiven Zug. In beiden Fällen wird das Berühren von etwas, von Möglichkeiten oder Gegenständen, gedacht. Hier bezöge sich Berührbarkeit auf die Berührbarkeit des zu Berührenden. Demgegenüber verweist Betroffbarkeit auf das wahrnehmende System, mithin auf das präventive Wesen, auf dasjenige, das selbst berührt (oder abtastet), aber eben auch tangiert werden kann. Bindet man Betroffbarkeit derart an das in seiner Konstitution zwar prekäre, aber dennoch nicht erfolglose Präventionswesen, bleibt das Konzept ein Effekt der unbetroffenen Distanznahme. Berührbarkeit – auch die des Distanzwesens – wäre ein im weitesten Sinn gegenständliches, kein fundamentales Problem. Es wird jedoch fundamentaler, wenn man es von der methodologischen Seite her betrachtet.

Was den zentralen Begriff der Distanz betrifft, müssen zwei Verschiebungen berücksichtigt werden. 1. Zwar mag es sich in der ‚anthropologischen Frühsituation‘ um einen, wie es in *Arbeit am Mythos* heißt, „Ausgangszustand“ handeln, aber dieser ist nicht identisch mit dem des Arguments, das diesen erst als „Extrapolation“ einführt und dessen eigener „Ausgangspunkt“ bereits in geschichtlicher Situation steht. Das heißt, dass die Arbeit der Prävention „immer schon begonnen“ hat und dass also überhaupt nur *nach* dem vermuteten Distanzgewinn angesetzt werden kann, um genau eine solche Arbeit beschreiben zu können. Es heißt aber auch, dass eine Unmöglichkeit des Distanzgewinns

⁹² Ebd.

⁹³ Ebd., H. v. m.

anerkannt werden muss, nämlich insofern der argumentative „Ausgangspunkt“ nicht frei wählbar, sondern einer historischen Dynamik überantwortet ist.⁹⁴ 2. Als eine der zentralen Fragen einer philosophischen Anthropologie hatte Blumenberg die Frage „Wie ist der Mensch möglich?“⁹⁵ genannt und seinerseits Möglichkeiten zur Beantwortung durchgespielt, wenn nicht abgetastet. Vor dem Hintergrund des „Ausblicks“ macht die lakonische Eindeutigkeit der Antwort stützig, auch weil sie durch einen Konjunktiv eingeführt wird: „Eine Antwort auf die Frage, wie der Mensch möglich sei, könnte [...] lauten: *durch Distanz.*“⁹⁶

Umkehrungen

Die Doppelbödigkeit der Konfiguration ‚Schiffbruch mit Zuschauer‘ liegt darin, dass sie sowohl dem Thema nach als auch als Metaphorik auf das Distanzproblem bezogen ist. Die Metapher, so Blumenbergs Überleitung zur ästhetischen Seite von Unbegrifflichkeit, sei „in der Ursprungssphäre des Begriffs beheimatet“,⁹⁷ und hänge mit dem „Instrumentarium der Prävention und der Entlastung“⁹⁸ zusammen. Allerdings fügt sich die Metapher in dieses Instrumentarium weder restlos ein noch ruht sie dessen Leistungen, als eine Art sekundärer Luxus, lediglich auf. Das wird deutlich, wenn man den Kontext der Passage hinzuzieht. Um die Stellung der Metapher zu begründen, führt Blumenberg die Unzulänglichkeit des Begriffs („Der Begriff vermag nicht alles, was die Vernunft verlangt.“)⁹⁹ parallel mit der Unzureichendheit seiner anthropologischen Erklärung als eine „Leistung der *Entlastung*“.¹⁰⁰ Vielmehr müsse bereits innerhalb

⁹⁴ Zu Beginn des *Mythos*-Buches liegt der Ansatz ‚nach dem Absolutismus der Wirklichkeit‘: „Welchen Ausgangspunkt man auch wählen würde, die Arbeit am Abbau des Absolutismus hätte immer schon begonnen.“ Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996 [1979], S. 13. Es bleibt zunächst nur bei der „Notwendigkeit, einen Ausgangszustand vorzustellen“. Ebd., S. 9. Das Argument, das die Depotenzierungsleistung mythischer Formationen heraushebt, lässt sich von dem methodologischen Problem, dieses Argument zu machen, nicht trennen. Der nachträglich vorausgesetzte ‚Absolutismus‘ wird eingeführt als „Grenzbegriff der Extrapolation faßbarer geschichtlicher Merkmale ins Archaische“. Ebd. Noch vor den Schwierigkeiten des Menschen mit der Welt liegt ein Konflikt zwischen dem eigens extrapolierten „Ausgangszustand“, von dem aus diese Schwierigkeiten beschreibbar werden, und einem nur im Konjunktiv adressierten „Ausgangspunkt“ für dessen Thematisierung. Von wo aus und auf welchem Grund überhaupt gesprochen werden kann: Diese hier wie an anderen Stellen virulente Frage arbeitet, was ihre paradoxe Zeitlichkeit betrifft, konsequent gegen die Logik des chronologischen oder systematischen Nacheinanders an. Zu untersuchen ist also nicht nur die proklamierte Wendung des Blicks „von den professionell oder gar professoral ausgemalten Schrecknissen der Gegenwart und erst recht der Zukunft zurück auf die der Vergangenheit und Vorvergangenheit“. Ebd. Vielmehr muss auch eine retroaktive Bewegung berücksichtigt werden, in der die Beschreibbarkeit der gesetzten Gegenstände schon angezweifelt ist.

⁹⁵ Blumenberg: *Beschreibung des Menschen*, S. 535.

⁹⁶ Ebd., S. 570.

⁹⁷ Blumenberg: *Theorie der Unbegrifflichkeit*, S. 28.

⁹⁸ Ebd., S. 27.

⁹⁹ Ebd., S. 11.

¹⁰⁰ Ebd., S. 26. Die Kritik zielt auf Arnold Gehlens Entlastungsthese, die zugleich ein reduktives

der präventiven Bewegung, die Entlastungen schafft, ein luxurierendes Moment gesehen werden. Das „*Weniger-wahrnehmen-Müssen*“ trete „ganz in den Dienst des *Mehr-wahrnehmen-Könnens*“.¹⁰¹ Die Metapher ist in der begrifflichen Ursprungssphäre beheimatet, weil die Entlastungsfunktion an ihren Rändern in Unbestimmtheit und Überschuss übergeht. Der Begriff müsse „genügend Unbestimmtheit besitzen“, um das, was von außen herankommt, noch integrieren zu können.¹⁰² Aus dem Fundus dieses Überschusses heraus tritt die Metapher als expansives Moment auf.

Die Metapher – als das signifikante Element der Rhetorik – zeigt auf einen anthropologischen Mangel und entspricht in ihrer Funktion einer Anthropologie des Mängelwesens. Aber sie behebt den Mangel aus dem Fundus eines Überschusses, aus der Ausschweifung über den Horizont des Lebensnotwendigen hinweg, insofern dieser Horizont Möglichkeit und Wirklichkeit trennt. [...] [D]ie Metapher ist das Instrument eines expansiven Weltverhältnisses [...].¹⁰³

Weil sie auf Möglichkeiten bezogen ist, liegt in der Prävention zugleich ein Ansatz, aus ihrem Mechanismus herauszutreten. Die radikale Konsequenz dieser Seite des präventiven Prinzips ist kein enger Sicherheitskalkül, eher ein Schweifen, Driften, Tasten. Diese Bewegung ist bereits im Begriff, dem „Instrument der Entlastung, der entspannten Vergegenwärtigung des Nichtanwesenden“, angelegt, als „Anwartschaft auf neue Gegenwärtigkeit“. „Die Reizentlastungsbewegung wird umgekehrt in eine Reizsuchebewegung“.¹⁰⁴ Für die Frage nach dem Berühren ist hier entscheidend, dass die Zeichen nun auf „Rückkehr zur vollen Sinnlichkeit“¹⁰⁵ stehen.

In der Sphäre des Ästhetischen werde diese anthropologische Bewegung reproduziert, allerdings ohne Präventionsaufgaben. Das „Unvorhersehbare“ trete „in Dressur, in Domestikation“ auf.¹⁰⁶ Die Furcht habe sich „in den angenehmen Schauer angesichts einer Bestie verwandelt, die nur noch für ihren Dompteur gefährlich sein mag“, und Blumenberg ergänzt: „(Schiffbruch mit Zuschauer)“.¹⁰⁷ Der systematische Ort der metaphorologischen Analyse liegt demnach weit entfernt von einer ins Archaische extrapolierten Distanznahme; er liegt nicht in der Konfrontation mit Ungezügtem, sondern dort, wo die Entlastung in Luxus,

Verständnis von Berühren impliziert: „Jede Leistung ist hier ein Stück Ersparnis: das Wort ist Ersparnis der Anschauung, die Anschauung Ersparnis des Betastens – man könnte hinzufügen: noch das Betasten ist Ersparnis des Riechens oder Schmeckens als der Begleitsinne des Fressens.“

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Ebd., S. 11.

¹⁰³ Ebd., S. 88.

¹⁰⁴ Ebd., S. 27.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Ebd., S. 28.

¹⁰⁷ Ebd.

der Luxus in ein expansives Weltverhältnis und dieses ins Ästhetische überhaupt umgeschlagen war.

Da sie in der begrifflichen Ursprungssphäre „beheimatet“ ist, kann die Metapher aber nicht nachrangig sein. Sie muss für etwas einstehen und bürgen, dessen potentiellen Ausfall sie zugleich verantwortet. Da sich die begriffliche Unzulänglichkeit nicht exakt bestimmen lassen wird, handelt es sich auch nicht um eine reine Kompensationsökonomie. Fraglich ist vielmehr, wie und womit die Metapher überhaupt entstehen kann, wenn die einzelne Metapher – ihrerseits labil – nicht nur durch eine andere ersetzt werden kann, sondern auch an andere Varianten der Unbegrifflichkeit angrenzt. Es lässt sich, was für die gesamte Anlage der Überlegungen gilt, kein stabiler Referenzpunkt setzen. Die Mittel der Distanznahme sind instabil. Es bedürfte eines anderen Repertoires, einer Art Meta-Repertoire, um den Absolutismus auch dieser Instabilitäten auf Abstand zu halten.

Paradigmatisch steht *Schiffbruch mit Zuschauer* für die späte Variante eines ‚Nachvollzugs der anthropologischen Frühsituation‘. Die Frage ist, ob sich auch Rückkopplungseffekte ergeben, sich eine Art Arbeit an diesen Voraussetzungen selbst ermitteln ließe: Denn was geschieht, wenn innerhalb des metaphorologischen Paradigmas die Umkehrung erprobt wird, also im ‚ästhetischen‘ „Nachvollzug“ fällt, was als Distanznahme ‚anthropologisch‘ irreduzibel ist? Und was hieße das wiederum für die Rückkehr zur Sinnlichkeit? Eine „Umkehrung“ – dieses Wort verwendet Blumenberg sowohl für den Neuansatz zu einer Theorie der Unbegrifflichkeit¹⁰⁸ als auch für die Richtungsänderung der Funktion des Begriffs¹⁰⁹ – ist das *metaphorologisch* Irreduzible, wie zum Schluss von *Schiffbruch mit Zuschauer* erläutert wird:

In den Rezeptionsgeschichten von Metaphern gibt es, je prägnanter und differenzierter der imaginative Bestand geworden ist, um so eher den Punkt, an dem ein äußerster Anreiz erzeugt zu sein scheint, mit dem vorgefundenen Muster aufs entschiedenste umzuspringen und an ihm die unüberbietbare Prozedur einer Umkehrung zu erproben.¹¹⁰

An der Relation von Begriff und Metapher wurde deutlich, dass das vermeintlich Nachgeordnete zugleich „in der Ursprungssphäre“ des vermeintlich Vorgeordneten beheimatet sein kann.¹¹¹ Im Falle der Metapher betraf dies den

¹⁰⁸ Vgl. Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer*, S. 77: „Man könnte sagen, die Blickrichtung habe sich umgekehrt: sie ist nicht mehr vor allem auf die Konstitution von Begrifflichkeit bezogen, sondern auch auf die rückwärtigen Verbindungen zur Lebenswelt [...]“

¹⁰⁹ Vgl. Blumenberg: *Theorie der Unbegrifflichkeit*, S. 27: „*Der Erfolg des Begriffs ist zugleich die Umkehrung seiner Funktion* [...]“

¹¹⁰ Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer*, S. 71f.

¹¹¹ Eine Variante der Überlegungen zur ‚Ursprungssphäre‘ kehrt das Verhältnis in der Tat noch einmal um: „Es gibt anthropologische Voraussetzungen für das Verständnis der Funktion der Metapher, für diese eigentümlichen Vorgriffe unserer Imagination auf noch nicht Verstandenes. Wir dürfen nicht vergessen, daß dies die Quelle ist, aus der auch die Leistung des Begriffs hervorgeht, die ja nur partiell im Verhältnis zur Intention der Vernunft auf Totalität ist.“

Überschuss, der mit der Entlastungsfunktion des Begriffs zusammenhing. Diese Konstruktion war sogar notwendig geworden, um die Metapher aus ihrer Nachordnung gegenüber der „Konstitution von Begrifflichkeit“¹¹² zu lösen. Die Ausgangspunkte werden instabil: Der metaphorologische Ansatz wird in den „Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit“ überführt; der Begriff erfährt in seiner anthropologischen Begründung zugleich seine unbegriffliche Entgründung. Das dem Neuansatz des Projekts vorangestellte Negationspräfix ist dabei selbst eine Funktion des Begriffs: „[...] daß eine seiner wichtigsten Funktionen die Verbindung mit der *Negation* ist.“¹¹³ Die immanente Konsequenz des Begriffs ist seine eigene Negation; die immanente Konsequenz der Metaphorologie ist die Umkehrung der Blickrichtungen.

Blumenberg hatte das „unbezwingbare[] Dilemma von theoretischer Distanz und lebendiger Involution“¹¹⁴ anhand der verschiedenen Fassungen von Burckhardts nautischer Metaphorik diskutiert. Daran wird zweierlei deutlich: jeder Gewinn an Grund impliziert einen potentiellen Verlust; umgekehrt führt der Verlust der Zuschauerposition zu einer neuen metaphorischen Stabilität. Blumenbergs Burckhardt-Lektüre ist chiastisch organisiert. Dort, wo sich der Historiker zur Welle stilisiert, scheint sich ein Paradox zu behaupten, gleichsam zum neuen Grund zu werden; genau dieser Grund – die systemische Stabilität des Paradoxes – wird wieder abgefedert: „Das ‚zum Teil‘ mindert die Schärfe der Paradoxie“ und lässt „die Chance des Historikers [...] nicht mehr ganz so hoffnungslos“ erscheinen.¹¹⁵ Aber es wird auch deutlich gemacht, dass gegen eine letztgültige Realisierung dieser Möglichkeit vorgesorgt ist:

Doch geht der Stelle unmittelbar eine den Pessimismus bis zur Eschatologie vorantreibende Apostrophe voraus: *(Wie lange unser Planet noch organisches Leben dulden wird und wie bald mit seinem Erstarren, mit Aufbrauch der Kohlensäure und des Wassers auch die tellurische Menschheit verschwindet, mag auf sich beruhen.)*¹¹⁶

Die diesem Umschlagspiel überantwortete „Beinahe-Unmöglichkeit des Historikers“¹¹⁷ gerät, obwohl sie von der anthropologischen Frühsituation weit entfernt ist, in eine Strukturaffinität zur „Dennoch-Existenz“¹¹⁸ des Menschen. Denn auch diese ist keine freistehende Figuration; auch sie bietet nicht den Zusammenhang, innerhalb dessen nach anderen Figurationen zu suchen wäre. Vielmehr lässt sie sich, mit und nach Blumenberg, in einer Interdependenz denken, die anderer Art ist als die von Burckhardts Berührungsmetaphoriken

Blumenberg: Theorie der Unbegrifflichkeit, S. 107.

¹¹² Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, S. 77.

¹¹³ Blumenberg: Theorie der Unbegrifflichkeit, S. 78.

¹¹⁴ Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, S. 64.

¹¹⁵ Ebd., S. 67.

¹¹⁶ Ebd., mit Bezug auf Burckhardt: Geschichte des Revolutionszeitalters, S. 21.

¹¹⁷ Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, S. 68.

¹¹⁸ Blumenberg: Beschreibung des Menschen, S. 218.

gesuchte: eher als das Modell der tausendfach durcheinandergeschlungenen Kette die entitätslose Unselbstständigkeit der Teilaspekte.

Potenzierungen (Berührbarkeit)

Dass sich der Status der Unberührbarkeit nicht halten lässt, bedeutet nicht, dass nun von einem Betroffensein ausgegangen werden muss. Auch geht es nicht um die Betroffbarkeit eines Wahrnehmungssystems, das als System unbefragt bleibt. Restituiert werden muss vielmehr die *Betroffbarkeit* der Distanznahme, die diesem System, mithin den Trennungen in Distanz und Involution, vorausgegangen sein muss.¹¹⁹ Die mit diesem anti-systematischen Zug notwendig verbundene Rückkehr des Sinnlichen ist keiner aktiven Reizsuchebewegung unterworfen, sondern hat eine gegenläufige, passive Tendenz.¹²⁰ Blumenbergs Emphase des gekappten Wirklichkeitsbezuges bei gleichzeitiger Restitution der Möglichkeitsdimension kann dann insofern eine Radikalisierung finden, als sich das Abtasten von Möglichkeiten in Distanz in eine Vielzahl ‚entwirklichender‘ Möglichkeiten, in eine Distanzen angreifende, das Virtuelle als virtuell aktualisierende und derart zuvor kommende Virtualität, verlängern ließe: Prävention vor der Prävention. Um hierin ein Berühren zu denken, bedarf es dann weder einer Rückkehr der Präsenz der Gegenstände noch der des Berührens selbst. Gemeint ist nicht die Berührbarkeit von Gegenständen oder Leibern, sondern die immanente sinnliche Konsequenz aus der Unhaltbarkeit (nicht sofort aus dem Zusammenbruch) einer prinzipiellen Distanznahme, mithin ihres Prinzips (als Anfang, Beginn, Grundsatz, Ursprung). Das impliziert zugleich eine Öffnung nicht mehr nur zum Ästhetischen, sondern auch zu *dessen* Deformationen, bis hin zum Anästhetischen. Wenn es dennoch bei Distanzen bleibt, dann sind es Effekte mikrologischer, instabiler, ungebundener, unkontrollierbarer Distanznahmen, die niemand ‚nehmen‘ kann, die aber auch nicht durch sich selbst motiviert wären, die nicht zwischen Körpern, nicht in einem Vorfeld lägen und auch nicht solche der mitgeführten Dispositive oder bedienten Präventionszwänge wären. Sie würden den Erhalt der drei großen Potenzen nicht sichern, die elementaren Bedrohungen nicht *depotenzieren*, sondern die kleineren Unregelmäßigkeiten *potenzieren*.

Betroffbarkeit verbindet nicht nur eine Verhandlung von Leiblichkeit mit der Restitution anthropologischer Fragen, sondern verweist beides zugleich an die Krisen der methodologischen Distanznahmen. Es bedarf einer weiteren Analyse, um Blumenbergs ‚immanente Kritik‘ der Phänomenologie hierauf im

¹¹⁹ Insofern Blumenberg sein Distanz-Argument explizit „in einer radikalisierten Schematik“ vorstellt (Beschreibung des Menschen, S. 570), lässt sich, so meine Annahme, diesem auch mit einer radikal schematischen Rückfrage begegnen, nämlich mit der nach dem Setzungscharakter dieser Distanz selbst; sie müsste also lauten: „Wie ist Distanz möglich?“

¹²⁰ Eingängiger zu diskutieren wären die Affinitäten und Differenzen dieser Überlegungen zu den Konturen einer „Passibilität“. Vgl. hierzu: Michael Mayer: Humanismus im Widerstreit. Versuch über Passibilität. Paderborn: Wilhelm Fink 2012 sowie: ders./ Dieter Mersch (Hg.): Pathos/Passibilität. Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie. Band 3. Berlin/ Boston: De Gruyter 2017.

Detail zurückbeziehen zu können: „Die Phänomenologie ist die Methode, im Menschen ein qualitativ gottgleiches Reservat zu schaffen, das nicht so sehr Überlegenheit über die Welt als vielmehr Unbetroffenheit und Unbetroffbarkeit durch sie gewährleistet.“¹²¹

¹²¹ Blumenberg: Beschreibung des Menschen, S. 386.

Maha El Hissy (München)

Die verwitwete Jungfrau, oder: die gespenstische Hand der Restauration Hebbels *Judith*

I.

In der Historiographie, Literatur und Malerei finden sich zahlreiche Beispiele für politische Gründungsszenarien, die mit der Unberührtheit oder der gewaltsamen Berührung eines jungfräulichen Körpers verschränkt sind. Der römische Geschichtsschreiber Livius bettet etwa in seine Darstellung der römischen Geschichte die Erzählung über die unberührte plebejische Tochter Virginia ein. Ihre Verführung durch den Patrizier Appius Claudius und schließlich ihre Tötung durch den eigenen Vater markieren den Beginn des Volksaufstands, der die Wiederherstellung der römischen Republik zur Folge hat.¹ Dabei ist die Geschichte Virginias nicht nur die des gewaltsamen Umsturzes der ganzen Staatsverfassung, sondern auch der „Erstinstallation des Rechts“². Virginias Tod bringt nämlich eine Rechtsschrift hervor: das Zwölftafelgesetz. Dass der Gesetzessammlung der Körper einer keuschen Frau zugrunde liegt, deren Name die Jungfräulichkeit verewigt, kommt nicht von ungefähr, sondern soll diese Schrift ab ihrer Geburtsstunde als unantastbar erscheinen lassen.

Weniger bekannt ist die Geschichte von Hypatia von Alexandria, einer griechischen Philosophin, Mathematikerin und Astronomin, die im spätantiken Alexandria in Ägypten gelebt hat. Man weiß wenig über das Leben der Intellektuellen; genauso wenig über ihre Werke oder Lehre. Was der Nachwelt jedoch in Erinnerung bleibt, ist die Erzählung von ihrer brutalen Ermordung im Jahre 415 oder 416 in einer Kirche in Alexandria (Abb. 1)³. Nachdem man Hypatia beschuldigt hatte, gegen die Versöhnung zwischen den geistlichen und weltlichen Mächten in Alexandria vorgegangen zu sein, wurde die neoplatonische Heidin der Legende nach von christlichen Fanatikern gefangen genommen, in eine Kirche gebracht, dort entkleidet, gehäutet und zerstückelt. Danach trug man ihre sterblichen Überreste zu einem Platz, wo der niedergemetzelte Körper schließlich verbrannt wurde. Eine andere Variante der Geschichte besagt, man habe Hypatia nackt durch die Straßen von Alexandria geschleift. In der Folgezeit

¹ Titus Livius: *Ab urbe condita*, Buch 3, 44–48. Stuttgart: Reclam 2008, S. 127–141.

² Marie Theres Fögen: *Römische Rechtsgeschichten. Über Ursprung und Evolution des sozialen Systems*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002, S. 112.

³ Mehr zur Legende findet sich in Louis Figuier: *Vies des savants illustres depuis l'antiquité jusqu'au dix-neuvième siècle*. Paris: Imprimerie Poupart-Davyl 1866, S. 456–459.

wurde dem grausamen Tod der Gelehrten eine eher symbolische Bedeutung zugemessen, indem er von dem konkreten Fall Hypatias abstrahiert und stattdessen als Umbruch des intellektuellen und religiösen Lebens im spätantiken Alexandria verstanden wird. So bemerkt etwa Stephen Greenblatt: „The murder of Hypatia signified more than the end of one remarkable person; it effectively marked the downfall of Alexandrian intellectual life [...]“.⁴ Hypatias Tod vor den Toren einer Kirche, die früher ein heidnischer Tempel war, markierte die Transformation vom Heidentum zum Monotheismus; ihre Ermordung den Untergang einer kosmopolitischen intellektuellen Tradition, die dem ägyptischen, babylonischen, griechischen, lateinischen und jüdischen Erbe und Gedankengut gegenüber offen gestanden hatte.⁵

Auch in der jüngsten Geschichte Ägyptens befassten sich die Medien mit Geschehnissen, die eine erstaunliche Analogie zu Hypatias Schicksal aufweisen. Einige Monate nach dem Sturz Mubaraks im Jahre 2011 berichtet die Presse weltweit von einem gewaltsamen Angriff ägyptischer Soldaten auf eine Frau, die später in der Presse unter dem Pseudonym „the girl in the blue bra“ bekannt und zum Symbol des Widerstands gegen die Militärherrschaft stilisiert wird (Abb. 2). Die Wucht dieser Szene entstand vor allem durch die Gewalt am sonst verdeckten Körper und durch die Berührung von eigentlich Unberührbarem (man erkennt auf dem Bild kaum, dass es sich um eine verschleierte Frau handelt). Dass die Szene dieser Entblößung zudem nahe des Tahrir Platzes, des symbolischen Ortes der revolutionären Gemeinschaft, stattfand, wurde als direkter Angriff auf die Revolution verstanden und stachelte erneut die Volksmassen an, sich zu versammeln und gegen das gewaltsame Vorgehen des Militärs zu demonstrieren.

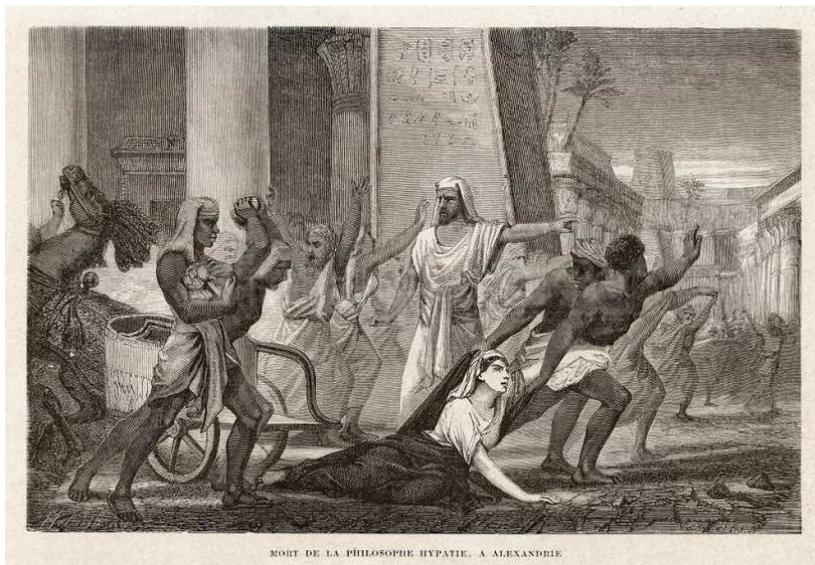


Abb. 1: Hypatias Ermordung in Alexandria im 5. Jahrhundert⁶

⁴ Stephen Greenblatt: *The Swerve*. London: Vintage 2012, S. 93.

⁵ Vgl. ebd. sowie S. 88.

⁶ Das Bild stammt von Louis Figuier. Als Vorlage diente ihm die Erzählung von Hypatias Tod. Vgl. Figuier: *Vies des savants illustres*, S. 458–459.



Abb. 2: Militärgewalt am Frauenkörper nahe des Tahrir Platzes (17. Dezember 2011)⁷

Szenen, die auf Phantasien über den unberührten weiblichen Körper rekurrieren, so wird hier deutlich, markieren Momente des Anfangs und des Endes, machen Gründungsszenarien vorstellbar, sie leiten politische Umwälzungen ein und spornen an oder veranlassen, dass sich soziale, religiöse oder politische Gemeinschaften zusammenschließen. Dabei geht es in erster Linie um das Spektakel der Verführung, Entführung und Berührung einer Jungfrau. Die europäische Literatur und Malerei haben sich von antiken Modellen, aber auch von vielen anderen Beispielen inspirieren lassen: Virginia, Hypatia und auch Lukretia und Jeanne d'Arc sowie ihre Variationen verkörpern in unterschiedlichen Kontexten die Gefährdung und zugleich die Reinheit einer Gemeinschaft, die sich durch ihre Verslossenheit zu definieren versucht, für die der intakte Frauenkörper symbolisch steht. Dabei lässt sich erkennen, dass eine Wechselbeziehung nicht nur zwischen Gemeinschaft und Berührung, sondern auch zwischen bildlichen Darstellungen von Ikonen der Unberührtheit und literarischen Texten besteht. Wie im Folgenden zu zeigen sein wird, sind Dramentexte entstanden, die prägende visuelle Darstellungen und Vorbilder von Jungfrauen aufnehmen und diese direkt oder indirekt transformieren.

Nicht nur auf der Handlungsebene von literarischen Texten zeigt sich, wie die Spannung zwischen der Unberührtheit und Schändung jungfräulicher Protagonistinnen die Gründung politischer Gemeinschaften motivieren. Vielmehr wird der Frage nach der Bedeutung des Sujets der Jungfräulichkeit für das Nationaltheater und die Nationalliteratur selbst relevant, weshalb Susanne Lüdemann die römische Virginia und einige ihrer Nachfolgerinnen etwa bei Lessing, Schiller oder Kleist „als Variationen über das Verhältnis von Nationalliteratur (oder Nationaltheater) und Politik“⁸ liest. Markant ist auch, dass

⁷ „Egyptian army soldiers arrest a female protester during clashes at Tahrir Square in Cairo December 17, 2011“. REUTERS/Stringer. Hier aus: <https://www.reuters.com/article/us-egypt-protests-women/attack-on-egyptian-women-protesters-spark-uproar-idUSTRE7BK1BX20111221> (abgerufen am 31.5.2018)

⁸ Susanne Lüdemann: „Weibliche Gründungsoffer und männliche Institutionen. Verginia-Variationen bei Lessing, Schiller und Kleist.“ DVjs 4 (2013), S. 588–599, hier S. 598.

Geschichten über Figuren weiblicher Keuschheit mit den Anfängen von neuen Theatergenres verklammert sind, die sozio-politische Umbrüche reflektieren. So ist es z.B. eine Handlung über eine jungfräuliche Protagonistin, die mit den Anfängen des bürgerlichen Trauerspiels Mitte des 18. Jahrhunderts und der Entstehung des bürgerlichen Nationaltheaters zusammenfällt. Etwa 100 Jahre später schließt ebenfalls eine Geschichte über weibliche Tugend den Rahmen dieser Theatertradition und leitet gleichzeitig die Anfänge des sozialen Dramas ein, in dem sich das Kleinbürgertum zu Wort meldet. Die Rede ist im ersten Fall von Lessings *Emilia Galotti* (1772)⁹, im zweiten von Friedrich Hebbels *Maria Magdalena* (1843).

Die erwähnte Rahmung erscheint aus zweierlei Gründen bedeutsam: Erstens lässt sich daran beobachten, wie Kunst und vor allem das Theater eine gemeinschaftsstiftende Funktion innehaben. Die Theaterbühne erweist sich als sozial und politisch wirksam und entwickelt sich zu einem „Ort des Sozialen“, wie Theo Elm schreibt.¹⁰ Es steht hierbei in Korrelation mit einer sozialen Realität, indem es diese nicht nur reflektiert, sondern sie zudem modelliert und an ihr teilhat. Lessing, Hebbel sowie viele andere Dramatiker der Zeit sind damit direkt oder indirekt mit einer dramaturgisch und ästhetisch heiklen Frage konfrontiert: Wie stellt man eine unsichtbare Formation wie die soziale oder politische Gemeinschaft auf der Bühne dar? Das Theater stellt sich dabei als das geeignete Medium heraus, um Fragen der Darstellung von Gemeinschaft zu beantworten. Denn es bietet die Möglichkeit, diese unsichtbare, abstrakte und vielleicht deswegen schwer fassbare Formation im Rahmen einer Theateraufführung sichtbar und konkret zu machen.

Zweitens wird in den beiden erwähnten Dramen von Lessing und Hebbel die soziale oder politische Gemeinschaft an Aspekten der Berührung, Unberührtheit und des Berührungsverbots erkennbar. Erst die Gefahr, dass Unberührtheit in ihr Gegenteil umkippen könnte, lässt eine Gemeinschaft – etwa die bürgerliche Familie oder das Kleinbürgertum – als solche hervortreten, wobei Unberührtheit mit einem Zustand der Unversehrt- und der Reinheit gleichgestellt wird: „[E]ntscheidend ist, dass die Polis selbst, obwohl sie doch nur aus männlichen Subjekten besteht, sich in Bildern des unversehrten weiblichen Geschlechtskörpers spiegelt“, schreibt Lüdemann in *Der fiktive Staat*.¹¹

⁹ Obwohl Lessing *Emilia Galotti* erst im Jahre 1772 fertiggestellt hat, wendete er sich bereits in den 50er Jahren der Legende der römischen Virginia zu und übersetzte u.a. den Anfang von Samuel Crisps Trauerspiel *Virginia* (1754). Die früheste Erwähnung des im Entstehen begriffenen Trauerspiels geht auf ein Schreiben aus dem Jahr 1757 an Mendelssohn zurück. In einem Brief an Friedrich Nicolai vom 25.1.1758, schreibt der deutsche Dramatiker der Aufklärung, dass er am Sujet einer „bürgerlichen Virginia“ arbeitet, deren Name Emilia Galotti sei. Vgl. hierzu: Gotthold Ephraim Lessing: Werke und Briefe. Hg. v. Wilfried Barner u.a., Bd. 11/1 Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1987, S. 267. Die Beschäftigung mit *Emilia Galotti* verläuft also zeitgleich mit der Arbeit am ersten bürgerlichen Trauerspiel *Miss Sara Sampson*.

¹⁰ Theo Elm: Das soziale Drama. Stuttgart: Reclam 2004, S. 19.

¹¹ Thomas Frank/ Albrecht Koschorke/ Ethel Matala de Mazza/ Susanne Lüdemann: Der fiktive Staat. Frankfurt a.M.: Fischer 2007, S. 38.

Man kann also sagen, dass es erst die Übertretung vom Tabu der Unberührtheit ist, die eine abstrakte, imaginäre und schwer vorstellbare Formation wie die Gemeinschaft in Erscheinung treten lässt oder gar hervorzubringen vermag. Anhand von Figuren, die an der Grenze zwischen Unberührtheit und erster Berührung positioniert sind, lässt sich somit erklären, *wie* Gemeinschaft überhaupt möglich ist. Es wundert deswegen nicht, dass ausgerechnet eine Jungfrau – die Figur der Unberührtheit schlechthin – die Spannung zwischen Reinheit und Verunreinigung, Unversehrtheit und Verwundung konfiguriert. Denn in dieser Figur sind zwangsläufig ein Berührungsbegehren und ein Berührungsverbot eingeschlossen.

Während die Jungfrau im bürgerlichen Trauerspiel der Aufklärung als Figur der Unantastbarkeit des Individuums und der bürgerlichen Familie gelesen werden kann, tritt sie Mitte des 19. Jahrhunderts als Verbindungsglied und Scharnierstelle zwischen Familie und Gesellschaft in Erscheinung. Berührung erweist sich in diesem Zusammenhang jedoch stets als Verunreinigung, Bedrohung oder als Gefährdung – wie im Fall der Titelfigur von Hebbels *Maria Magdalena* – und nicht etwa als Möglichkeit, eine Nähe zu einer neuen sozialen Realität herzustellen.

Im bürgerlichen Trauerspiel soll eine Gemeinschaft sich hingegen nicht über Berührung im konkreten Sinn formieren, sondern über die ästhetischen Kategorien der Rührung und des Mitleids, die Lessing dadurch erzielen will, dass er sich von der abstrakten Institution des Staates ab- und dem Bürgertum zuwendet: „Die Namen von Fürsten und Helden können einem Stücke Pomp und Majestät geben“, heißt es in der *Hamburgischen Dramaturgie* über den Gegenstand des bürgerlichen Trauerspiels,

aber zur Rührung tragen sie nichts bei. Das Unglück derjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen, muß natürlicherweise am tiefsten in unsere Seele dringen. [...] Immerhin mögen ganze Völker darein verwickelt werden; unsere Sympathie erfordert einen einzelnen Gegenstand, und ein Staat ist ein viel zu abstrakter Begriff für unsere Empfindungen.¹²

Obwohl Lessings Poetik also durch die Identifikation mit dem tragischen Geschehen auf der Bühne die Nähe zum Bürgertum sucht, meidet das bürgerliche Trauerspiel Berührung im materiellen und konkreten Sinn und beschränkt sich auf die affektive Ebene der Rührung. Im Gegensatz dazu steht etwa das Theater Heinrich von Kleists, das keinen Raum für (Un)Berührtheit als Metapher vorsieht, sondern diese stets buchstäblich werden lässt: „[N]icht Repräsentation, sondern Performanz ist aber auch nach Kleist die politische Aufgabe des Dramas“,¹³ schreibt Lüdemann über den zerstückelten jungfräulichen Körper und die Signifikanz der materiellen Körperteile beim Dramatiker der

¹² Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Hg. v. Paul Rilla. Berlin/Weimar: Aufbau Verlag 1954, S. 76.

¹³ Lüdemann: „Weibliche Gründungsoffer“, S. 599.

Grausamkeit um 1800. Genau darin besteht eine besondere Bedeutung, die der Jungfrau zugemessen wird. Als Figur vereint sie nämlich die metaphorisch-abstrakte sowie buchstäblich-körperliche Bedeutung von Berührung bzw. von Unberührtheit. Denn weibliche Unberührtheit kann ganz konkret sexuelle Abstinenz meinen, aber auch Unschuld implizieren oder die Ablehnung affektiver oder taktiler Berührung bezeichnen.

Die Spannung zwischen Jungfräulichkeit, Begehren und Tabu, aber auch zwischen der abstrakten und konkreten Bedeutung von Berührung bildet die Triebkraft in Hebbels Drama *Judith*, das er 1840 abgeschlossen hat. Es behandelt und zitiert gleichzeitig verschiedene Figuren der Unberührtheit, arbeitet sich an alten Mustern und Topoi ab oder möchte diese überbieten. Hebbels Plan war, eine eigene Jungfrau von Orleans zu schreiben, Schillers Tragödie gar zu übertreffen, wie er 1837 in einem Brief an seine langjährige Geliebte Elise Lensing mitteilt.¹⁴ Diese Figur der Wiederholung lässt sich im Zeichen der ästhetischen und politischen Debatten in der Zeit zwischen Restauration und Revolution lesen. In der Interimszeit nach dem Ende der Romantik und vor Beginn des Realismus, die von einer gewissen Ratlosigkeit gekennzeichnet ist, greifen manche Autoren zum Teil auf alte Stile und Muster zurück, die sich bewährt haben, etwa auf den belehrenden Charakter der Aufklärung. Viele betrachten sich als Epigonen, die ‚lediglich‘ eine Kunst nachahmen.¹⁵ Wohl kaum zufällig rahmen zwei Begriffe der Wiederkehr und der Wiederholung – nämlich ‚Restauration und Revolution‘ – diese Übergangsepoche ein. Die literarische Epochenbezeichnung ‚Restauration und Revolution‘ impliziert, dass das Verhältnis zwischen Literatur und Politik sich von der Autonomieästhetik der Weimarer Klassik lossagt und der Einfluss der Politik auf die Literatur erneut aktuell wird. Diese Übergangszeit ist zudem von einem Stilpluralismus geprägt, der die verschiedenen soziopolitischen Orientierungen in der Zeit zwischen dem Wiener Kongress im Jahre 1814 und der Märzrevolution 1848 spiegelt. Es entstehen verschiedene Strömungen, die vor allem in der gegenseitigen Ablehnung Form annehmen, wie beispielsweise einerseits der Biedermeier mit seinem Hang zum Quietismus und andererseits die revolutionäre Orientierung des Jungen Deutschland und des Vormärz. Gleichzeitig machen sich die Anfänge des literarischen Realismus bemerkbar, der sich als Abgrenzung gegen idealistische und romantische Kunstauffassungen etabliert.

Im Folgenden werden vor allem zwei Szenen in Hebbels Drama in den Blick genommen: die Erzählung von Judiths Hochzeitsnacht im zweiten Akt und Holofernes' Enthauptung im fünften Akt der Handlung. Während diverse Motive im Drama – etwa die Impotenz, Virginität oder die Enthauptung als Kastration – Anlass für eine psychoanalytische Deutung bei Freud waren, wovon nochmals genauer die Rede sein wird, gilt das Interesse hier insbesondere der imaginären Dimension des Politischen. Das Theaterstück wird daher vor dem Hintergrund

¹⁴ Friedrich Hebbel: Briefwechsel 1829–1863. Historisch-kritische Ausgabe in fünf Bänden. Hg. v. Otfried Ehrismann. München: Iudicium 1998, S. 142.

¹⁵ Vgl. hierzu etwa Marcus Hahn: Geschichte und Epigonen. ‚19. Jahrhundert‘ / ‚Postmoderne‘, Stifter / Bernhard. Freiburg i.Br.: Rombach 2003.

der politischen Ereignisse im postrevolutionären und postrestaurationen Europa gelesen, wobei Verdrängtes in Form von Spuren, Überresten und Restbeständen des Politischen auf der Theaterbühne wiederkehrt. Ausgehend von einer gespenstischen Hand im Theatertext und der jungfräulichen Titelfigur als Medium der Enthauptung wird die Krise zwischen politischer Kontinuität einerseits oder einer Zäsur andererseits im Drama aufgerufen, welche den damaligen Zeitgeist reflektiert. Die unheimliche Hand lässt den Theatertext nicht nur zwischen verschiedenen möglichen politischen Szenarien, sondern auch zwischen einer idealistisch-romantischen und realistischen Kunst oszillieren. Die dramatische Aufführungspraxis rechnet dabei zum einen mit der Romantik ab. Zum anderen lässt sich anhand von Modi des realistischen Darstellens auf der Theaterbühne beobachten, wie die politischen Gegebenheiten in der Zeit zwischen Restauration und Revolution mit den Anfängen des realistischen Erzählens zusammenfallen.

II.

Zwei Motive aus der apokryphen Geschichte über die jüdische Judith haben Maler und Bildhauer ganz besonders beflügelt: die Szene, in der Judith den assyrischen Feldherren Holofernes auf seinem Bett liegend enthauptet, wie sie z.B. Caravaggio abgebildet hat,¹⁶ und – noch berühmter – Judith, während sie den abgetrennten Kopf des Führers der Assyrer triumphierend zurück nach Bethulien bringt oder von einer Magd tragen lässt.¹⁷ Die bildliche Darstellung der alttestamentlichen Figur schreibt sich in Hebbels Dramentext *Judith* fort und stellt indirekt eine Verbindung zwischen Bild und Wort sowie dem Anblick eines Gemäldes und der Niederschrift des dichterischen Kunstwerks her. Nach dem Erblicken eines Gemäldes von Giulio Romano (1499–1546) in der Münchner Pinakothek nämlich soll in Hebbel das Judith-Motiv „lebendig“¹⁸ geworden sein, wie der Autor in seinem Vorwort zum Manuskript über die Entstehung des Werks verzeichnet. Es handelt sich dabei um Romanos *Judith mit dem Haupt des Holofernes* (Abb. 3).

¹⁶ Gemeint ist Caravaggios Bildnis *Judith enthauptet Holofernes* (1598/1599).

¹⁷ Wie z.B. Cristofano Alloris *Judith mit dem Kopf des Holofernes* (ca. 1580) oder Sandro Botticellis *Die Rückkehr Judiths nach Bethulia* (1472/1473).

¹⁸ Friedrich Hebbel: Vorwort zu *Judith*. Eine Tragödie in fünf Akten. Hofenberg Sonderausgabe. Hg. v. Karl-Maria Guth. Berlin: Verlag der Cantumax 2015, S. 3.



Abb. 3: Giulio Romano: *Judith mit dem Haupt des Holofernes* (ca. Mitte des 16. Jahrhunderts)

Später übernimmt der Autor für das Drama die Grundlinien der apokryphen alttestamentlichen Geschichte über die Beschützerin Bethuliens. Generell stellt das Theaterstück die bekannte Problemkonstellation dar: Als die Assyrer unter der Führung Holofernes' die Stadt belagern und hinter den Stadtmauern ein anarchischer Zustand herrscht, debattieren die Bethulier zunächst darüber, ob sie die Stadttore öffnen und sich dem herrschsüchtigen Stellvertreter des babylonischen Königs Nebukadnezar ergeben sollen. Während „der Älteste“ der Gemeinschaft belehrt, „ein offenes Tor wäre die Todeswunde der Stadt“¹⁹, will Judith ihr Volk beschützen und beschließt mithin, sich ins Heerlager des Feindes zu wagen, Holofernes zunächst mit ihrer Schönheit zu verführen und ihn schließlich zu töten. Es stellt sich jedoch die Frage, warum ausgerechnet eine Jungfrau den Führer, der die Masse zusammenhält, enthaupten soll. Hebbel baut nämlich eine signifikante Episode in sein Drama ein, die dem alttestamentlichen Narrativ völlig fremd ist: Als die Titelfigur die Bühne betritt und bevor sie sich für ihr Volk aufopfern will, vertraut sie ihrer Magd an, dass ihr Ehemann in ihrer Hochzeitsnacht impotent wurde und sie daraufhin weder in dieser Nacht noch sechs Ehemonate danach berührt habe. In der eindrucksvollen aber etwas hermetischen Schilderung der Hochzeitsnacht, liest man Folgendes über die *jungfräuliche* Witwe:

Judith

[...] Nun höre weiter, Mirza. Wir gingen in die Kammer hinein [...]. Drei Lichter brannten, er wollte sie auslöschen; ‚laß, laß‘, sagte ich bittend;

¹⁹ Friedrich Hebbel: *Judith. Eine Tragödie in fünf Akten*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in zwei Bänden*. Hg. v. Anni Meetz. Gütersloh: Sigbert Mohn 1963, S. 186.

„Närrin!“ sagte er und wollte mich fassen – da ging eins der Lichter aus, wir bemerkten’s kaum; er küßte mich – da erlosch das zweite. Er schauderte, und ich nach ihm, dann lacht’ er und sprach: „Das dritte löscht’ ich selbst“; – „schnell, schnell“, sagte ich, denn es überlief mich kalt; er tat’s. Der Mond schien hell in die Kammer, ich schlüpfte ins Bett, er schien mir gerade ins Gesicht. Manasses rief: „Ich sehe dich so deutlich wie am Tage“, und kam auf mich zu. Auf einmal blieb er stehen; es war, *als ob die schwarze Erde eine Hand ausgestreckt und ihn von unten damit gepackt hätte*. Mir ward’s unheimlich; „komm, komm!“ rief ich und schämte mich gar nicht, daß ich’s tat. „Ich kann ja nicht“, antwortete er dumpf und bleiern; „ich kann nicht!“ wiederholte er noch einmal und starrte schrecklich mit weit aufgerissenen Augen zu mir herüber; dann schwankte er zum Fenster und sagte wohl zehnmal hintereinander: „Ich kann nicht!“ Er schien nicht mich, er schien etwas Fremdes, Entsetzliches zu sehen.

Mirza

Unglückliche!

Judith

Ich fing an, heftig zu weinen, ich kam mir verunreinigt vor, ich haßte und verabscheute mich. Er gab mir liebe, liebe Worte, ich streckte die Arme nach ihm aus, aber statt zu kommen, begann er leise zu beten. [...]

(Nach einer langen Pause)

Sechs Monate war ich sein Weib – er hat mich nie berührt.

Mirza

Und – ?

Judith

Wir gingen so eins neben dem andern hin, wir fühlten, daß wir zueinander gehörten, aber es war, als ob etwas zwischen uns stände, etwas Dunkles, Unbekanntes. [...] Du weißt, es war vor drei Jahren in der Gerstenernte, da kam er krank vom Felde zurück und lag nach dritthalb Tagen im Sterben. [...] Er darf nicht sterben – rief’s in meiner Brust – er darf sein Geheimnis nicht mit ins Grab hinunternehmen, du mußt Mut fassen und ihn endlich fragen. „Manasses“, sprach ich und beugte mich über ihn, „was war das in unsrer Hochzeitsnacht?“ – Sein dunkles Auge war schon zugefallen, er schlug es mühsam wieder auf, ich schauderte, denn er schien sich aus seinem Leibe wie aus einem Sarge zu erheben. Er sah mich lange an, dann sagte er: „Ja, ja, ja, jetzt darf ich’s dir sagen, du‘ – – Aber schnell, als ob ich’s nimmermehr wissen dürfte, trat der Tod zwischen mich und ihn und verschloß seinen Mund auf ewig.

(Nach einem großen Stillschweigen)

[...]

Mirza

Ich schaudere.²⁰

²⁰ Hebbel: Judith, S. 165f., Hervorh. M.EH.

Die Hochzeitsnacht ist geprägt von Sinnestäuschungen, die überwiegend durch das berühmte ‚als ob‘ der Romantik²¹ in die Erzählung eingewoben werden und gleichzeitig eine imaginäre Sphäre öffnen, um das Grauen und Schauern in der Nacht vorstellbar zu machen. Während eines Besuchs bei Hebbel soll Heine das Drama bewundernd kommentiert und schließlich ergänzt haben: „Es sei aber auch etwas Gespenstisches darin [...]. Dies Gespenstische walte vorzüglich in der Schilderung der ersten Hochzeitsnacht, die sehr schön sei.“²² In der Tat verschwindet in der Hochzeitsnacht jedes lüsterne Geschehnis, und es schleicht sich stattdessen bei jeder romantischen Berührung ein reales Element ein: das erste Licht, das ausgeht, als der Ehemann seine Braut fassen will, das zweite, das beim Küssen erlischt, das dritte, das der Bräutigam selber auslöscht und schließlich die Vorstellung, die Erde habe eine Hand ausgestreckt und Manasses von unten gepackt, wodurch er impotent wurde und seine Braut letztendlich jungfräulich blieb – eine Vision, in der das Romantische wiederum von realen, irdischen Elementen durchkreuzt wird. Im Schlafgemach, das vom Mond als Motiv der Romantik durchleuchtet wird, rückt die jungfräuliche Judith in den Bereich des Imaginären. Trotz der Finsternis kann ihr Ehemann sie sehen und erst in dem Moment, in dem er die Impotenz unmittelbar an seinem Körper spürt, wird Judith aus dem Bereich des Traumhaften in den Bereich des Physischen und Reellen zurückgeholt. Man könnte folglich sagen, dass in der Schilderung der Hochzeitsnacht das Romantische ständig von einem realistischen Moment und konkreten Dingen, etwa von der Hand oder der Erde, verdrängt wird.

Aber warum variiert Hebbel das alttestamentliche Narrativ? Warum ist die verwitwete Judith Jungfrau geblieben? Dass die Protagonistin damit als Metapher für die Grenzlinie der Stadt oder ihre geschlossenen Tore stehen würde, wäre eine abgeschmackte Lesart bzw. müsste folglich zu der Frage führen, warum die Protagonistin bei Hebbel zudem als Witwe oder Braut auftritt. Sicher hätte der Dramatiker sich die dichterische Freiheit nehmen können, diesen Status abzuwandeln und Judith schlichtweg als unverheiratete Jungfrau zu präsentieren. Warum tritt die Titelfigur als jungfräuliche Witwe auf?

In seinem Tagebuch notiert Hebbel, dass Judith nicht lieben darf, sonst würde sie ihre „nationale Bedeutung“²³ einbüßen. Ähnlich wie Schillers Jungfrau von Orleans, die einen göttlichen Auftrag ausführt, bei dem keine Männerliebe ihr Herz berühren darf, ist Hebbels Titelfigur auf einer patriotischen Mission und darf sich nicht durch Lüste oder Gefühle davon abbringen lassen. In *Das Tabu der Virginität* (1917) merkt Freud jedoch an, dass Hebbel „die patriotische Erzählung aus den Apokryphen des Alten Testaments in klarer Absichtlichkeit sexualisiert“

²¹ Vgl. Peter-André Alt/ Christiane Leiteritz (Hg.): Traum-Diskurse der Romantik. Berlin: de Gruyter 2005.

²² Friedrich Hebbel: Tagebücher in zwei Bänden. Hg. v. Friedrich Brandes, Bd. I. Leipzig: Reclam 1913, S. 555 (14. Oktober 1843).

²³ Ebd., S. 360 (28. März 1840).

und „ein patriotisches Motiv zur Verdeckung eines sexuellen“²⁴ verwendet habe. Folglich liest Freud die Szene weniger im Zeichen des National-Patriotischen, wie sie Hebbel in seinem Tagebucheintrag kommentiert. Sicher geht aus der nicht vollzogenen Ehe und der gespenstischen Schilderung der Hochzeitsnacht eine libidinöse Energie hervor. Durch Judiths Jungfräulichkeit, die Verlockung und das Scheitern der Berührung lädt sich die Handlung in der extensiven Darstellung der Ereignisse um die Impotenz des Ehemannes mit einer intensiven Energie auf, die sich im Fortgang der Geschehnisse verschiebt und in der Enthauptung Holofernes' und der Zersetzung der Masse entlädt. Die *nicht* vollzogene Ehe mit dem Ehemann Manasses liest sich hierbei als Vorspiel, das das Ende des Dramas antizipiert, wo Unberührtes in eine gewaltsame Berührung umschlägt. Ständig wird die Erzählung der ersten Nacht, die das Ehepaar gemeinsam verbringt, von einer Figur des Schneidens und Unterbrechens – man könnte von einer *fabula interrupta* sprechen – eingeholt, die sich nicht nur in der nicht vollzogenen Ehe oder der Impotenz als unterbrochener Geschlechtsakt manifestiert. Bemerkenswert ist zudem, dass Judith in dieser Szene spricht, während sie „am Webstuhl“ sitzt, der – unabhängig vom Schlesischen Weberaufstand – als Metapher für das Erzählen bzw. den Text fungiert. Nachdem Manasses zeitweilig aus seinem Todesfieber erwacht und – ähnlich wie die Auferstehung Jesu – sich „wie aus seinem Sarge, zu erheben [schien]“, die jungfräuliche Ehefrau sowie die Leser oder Zuschauer sich dabei eine Erklärung für das Rätsel der Ereignisse zwischen dem Brautpaar erhoffen, wird ausgerechnet das entscheidende Wort auf immer abgeschnitten, wenn der Ehemann genau in diesem Moment seinen Tod findet.

Diese Figur des Einschneidens kehrt am Ende der Handlung in brutalster, materiell-körperlicher Form wieder, wenn der Feldherr der Assyrer enthauptet wird. Diese Szene soll im Folgenden näher angeschaut werden. Anschließend ist die Frage nach Judiths Unberührtheit erneut zu stellen. Denn bis zum Schluss lassen diese sowie die mysteriöse Schilderung der Brautnacht im Zeichen des Politischen deuten. Im letzten Akt des Theaterstücks tritt die Konkurrenz zwischen mehreren Polen wieder in Erscheinung: dem Romantischen einerseits und dem Realen andererseits, aber auch zwischen dem Erzählen und dem Darstellen. Drei Momente sind hierbei von Relevanz: Judiths Vergewaltigung hinter einem Theatervorhang, die Enthauptung Holofernes' während des Schlafes und Judiths Rückkehr nach Bethulien mit dem abgetrennten Kopf.

Judiths Vergewaltigung wird dem Publikum visuell komplett erspart, da diese hinter einem zweiten Vorhang auf der Bühne stattfindet und von Judith in Form eines nachträglichen Berichts erzählt wird. Der zugezogene Vorhang erscheint hierbei wie die feine Membran des Hymens, wie eine zweite Jungfräulichkeit, die durch die Anti-Theatralität dieser Szene eine Affektsenkung des Publikums zur Folge hat, da dieses vom Geschehnis ausgeschlossen wird. Die Affektökonomie wird jedoch sogleich rückgängig gemacht: Was dem Zuschauer

²⁴ Sigmund Freud: „Das Tabu der Virginität. Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens (III)“ In: Ders.: Gesammelte Werk. Hg. v. Anna Freud et al. Bd. 12, London: Imago Publishing 1955, S. 159–180, hier S. 178.

nämlich nicht vorenthalten, sondern sogar *zu konkret* vor Augen geführt wird, ist das Ereignis der Enthauptung Holofernes' und wie der Kopf des Feldherrn in einen Sack eingepackt wird, bevor Judith ihr „Eigentum“²⁵ als Beweis für ihren Triumph nach Bethulien bringt. Mit auffallender Nonchalance und rasendem Tempo werden in Hebbels Theaterstück aufeinander folgend mehrere Enthauptungen von Personen vollstreckt, die dem despotischen Feldherrn gegenüber ungehorsam gewesen waren, bis schließlich dem Führer der Armee selbst in einer *grande finale* vor Augen des Publikums der Kopf abgeschlagen wird. Während Holofernes schläft, spricht Judith zu ihrer Magd: „Willst du zögern, bis die wieder hungrige Begier ihn weckt, bis er dich abermals ergreift und – (*Sie haut des Holofernes Haupt herunter.*) Siehst du, Mirza, da liegt sein Haupt! Ha, Holofernes, achtest du mich jetzt?“²⁶ Während man hinter dem Vorhang ein Opfer vermuten könnte, das für die Gemeinschaft stirbt, dringt das Reale in die Szene der Transzendenz ein und setzt ihr ein Ende.

Die eingeschobene lapidare Regieanweisung über den abrupten und zugleich brutalen Akt der Köpfung steht in Kontrast zum Ereignis, um das es hier geht. Letztendlich handelt es sich bei der Gewalttat um den Tod einer politischen Größe, der nicht ohne Konsequenzen bleibt. Gleichzeitig stellt genau dieser Einschub das Erzählen dem Darstellen auf der Theaterbühne gegenüber. Letzteres erweist sich als Repräsentationsmodus für eine Theaterpraxis, in die das Reale der Außenwelt Zugang zur Bühne gefunden hat, um dort einen festen Platz zu beanspruchen. Nicht zuletzt aber äußert der Verfasser genau über diese Szene gewisse Bedenken, wie nun die Enthauptung vor einem Theaterpublikum darzustellen ist:

Es kommt mir so vor, als ob mein Stück unaufführbar sey. Holofernes z. B. wird geköpft. Wie soll das gemacht werden? Soll man immer einen wirklichen Sünder in Bereitschaft halten, den man als Holofernes einkleidet und den nun die Schauspielerin, statt des Henkers, durch das Beil vom Leben zum Tode bringt? Vorher geht Judith mit Hol. in die Kammer: wird das Publikum nicht lachen? Und hat es nicht Recht, zu lachen? Die Poesie will ich wohl vertreten, aber das Theatralische macht mir große Sorgen.²⁷

Man kann den Eintrag als rhetorische Äußerung lesen oder als Ausdruck einer gewissen Ratlosigkeit des Autors, wie eine solche Szene theatertechnisch darzustellen sei. Hebbels Frage zur Aufführung der Enthauptung auf der Theaterbühne ist jedoch auch ein Hinweis darauf, dass Theater und politische Realität zwischen Restauration und Revolution verklammert sind. Der Schrecken, der im Zeichen der *terreur* im französischen Nachbarland wütete, schleicht sich in die dramatische Praxis ein und führt zum Gedanken, die Schaubühne könnte sich in einen Ort wandeln, an dem Todesurteile ausgeführt werden.

²⁵ Hebbel: Judith, S. 215.

²⁶ Ebd., S. 211.

²⁷ Hebbel: Tagebücher, S. 338 (30. Dezember 1839).

Die Hand, die hinrichtet, stellt auf einer weiteren Ebene eine Verbindung zur schwarzen Erde im zweiten Akt her, die eine Hand ausstreckt und den Bräutigam zeugungsunfähig werden lässt. Über diese Hand wird ein Bogen zur Enthauptungsszene geschlagen. Denn es ist diese mysteriöse Hand, die Manasses seiner Potenz beraubt und diese in Form einer exzessiven Gewalt auf Judith überträgt. Die Spannung zwischen der Berührung und der Unberührtheit dieser Hochzeitsnacht wird also zum Ritus, in dem Judith in die Rolle der Befreierin ihres Volkes eingeweiht wird. Diese geheimnisvolle Hand erstreckt sich über den Theatertext bis zum Moment der Kopfabtrennung und kehrt so zum Schluss in der Figur Judiths wieder und zwar nicht nur in Form der Hand, die abschlägt. Judith selber erweist sich als die Hand, die eine göttliche Mission ausführt: „Achior (*tritt herzu und fällt auf die Knie*). Groß bist Du, Gott Israels, und es ist kein Gott, außer Dir! (*Er steht auf.*) Das ist des Holofernes Haupt! (*Er faßt die Hand der Judith.*) Und dies ist die Hand, in die er gegeben war?“²⁸

Im Gegensatz zur gespenstischen Hand im zweiten Akt, die mit Impotenz assoziiert wurde, handelt es sich im letzten Akt um eine reale Hand, die den nationalen Auftrag ausführt und Bethulien befreit. Mehr noch: Nach der theatralen Inszenierung der Hinrichtung wird diese damit abgeschlossen, dass der Kopf in seiner abgetrennten Form gezeigt und der bethulischen Gemeinschaft und damit auch dem Theaterpublikum vorgeführt wird: „Sieh, der Kopf ist mein Eigentum, den muß ich mitbringen, damit man mir’s in Bethulien glaubt, daß ich – – [...]“²⁹ Dieser „Gestus der *ostentatio*“³⁰, das abschreckende „Zur-Schau-stellen des Kopfes“³¹ nach der Hinrichtung, wandelt das Erzählen des Gespenstischen in ein Darstellen des Drastischen, das auf der Theaterbühne umso abscheulicher wirkt.

Zum Schluss bleibt ein kopfloses Heer zurück, und das hat Folgen. In *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (1921) beschreibt Freud, wie die kopflosen Krieger, die als Massenindividuen nicht nur an ihren Führer, sondern auch aneinander „libidinös gebunden“³² waren, nach dem Tod Holofernes’ in Panik geraten. Der Ausruf, dass der Feldherr den Kopf verloren habe, wie dies in Nestroys Parodie des Hebbelschen Dramas von Judith und Holofernes geschehe, bringe schließlich, schreibt Freud weiter, die fatale Konsequenz der Zersetzung der Heeresmasse mit sich.³³ „Nun Holofernes kopflos ist, sind sie’s alle“, wird im letzten Akt der Handlung festgestellt.³⁴

²⁸ Hebbel: Judith, S. 218, Hervorh. M.EH.

²⁹ Ebd., S. 215.

³⁰ Katrin Weleda: „Der Schnitt am Körper. Die Wirkung des malerischen und plastischen Sujets der Enthauptung.“ In: Gabriela Antunes/ Björn Reich (Hg.): (De)formierte Körper. Die Wahrnehmung und das Andere im Mittelalter. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen 2012, S. 155–169, hier S.156.

³¹ Ebd.

³² Sigmund Freud: „Massenpsychologie und Ich-Analyse.“ In: Ders.: Gesammelte Werke. Hg. v. Anna Freud et al. Bd. 13, Frankfurt a.M.: Fischer 1998, S. 73–161, hier S. 104.

³³ Vgl. ebd., S. 106.

³⁴ Hebbel: Judith, S. 219.

Die Darstellung einer kopflosen Gemeinschaft auf der Theaterbühne im postrevolutionären und postrestaurationen Europa erinnert unweigerlich an das Trauma der königlosen Moderne, an die Enthauptung von Ludwig XVI., aber auch an die Wiederherstellung der Bourbonenmonarchie. In einem Tagebucheintrag verweist Hebbel explizit auf Napoleon, der ihm „in der Judith, direct vorgeschwebt“³⁵ habe und nimmt somit die zeitweilige Rückkehr Bonapartes, seine Machtübernahme und die temporäre Unterbrechung der Herrschaft der Bourbonen unmittelbar in die Handlung auf. Dabei überlebt Judiths Gemeinschaft als solche aufgrund der Energie, die dem Kopf, den die verwitwete Jungfrau mitbringt, unabänderlich innewohnt. Ähnlich wie das Bild, das Hebbel in der Münchner Pinakothek erblickt und das sich in den Damentext einschreibt und darin fortlebt, wirkt dieser Kopf auf der Handlungsebene in der Gemeinschaft Bethuliens nach. So zeigen viele bildliche Darstellungen des vom Körper getrennten Kopfes Holofernes' – darunter auch das Gemälde Giulio Romanos – ein bemerkenswert expressives oder ein eher schlafendes und ruhendes, aber kein lebloses Gesicht.

Holofernes lebt in der Gemeinschaft Bethuliens noch auf einer weiteren Ebene nach: In der Befürchtung Judiths nämlich, sie könne dem kopflosen Feldherrn einen Sohn gebären: „Ich will dem Holofernes keinen Sohn gebären! Bete zu Gott, daß mein Schoß unfruchtbar sei.“³⁶ So lautet der letzte Satz des Dramas. Was zum Schluss übrig bleibt, ist also die Furcht vor der Ansteckung mit einem anderen Samen, mit einer anderen Politik. Einerseits enthauptet die Hand Judiths mit der Absicht, eine Gemeinschaft zu schützen. Die Köpfung erweist sich hierbei aber auch als Zäsur, die das genealogische Kontinuum der Gemeinschaft Bethuliens gefährden könnte. Andererseits war das Fortbestehen der Gemeinschaft schon in der Hochzeitsnacht symbolisch suspendiert. Paradoxe Weise ist es nicht eine legitime Zeugung innerhalb der Gemeinschaft, die verspricht, dass diese persistiert. Stattdessen ist es die illegitime Vereinigung, die ein Fortbestehen des bethulischen Kollektivs, allerdings mit fremdem Samen, also mit fremder, auswärtiger Politik verspricht. Dabei lässt Judiths Jungfräulichkeit – und damit soll die Frage nach der Signifikanz der Virginität wieder aufgenommen werden – keinen Raum für Ambiguitäten. Sollte ihr Gebet nicht erhört werden, sie also ein Kind gebären, dann wäre dieses klarer Abstammung. Wäre die jungfräuliche Witwe in der Hochzeitsnacht nicht unberührt geblieben, dann wäre es hingegen unmöglich, den Vater und die politische Herrschaft, für die er steht, eindeutig zu identifizieren. Liest man dies vor dem Hintergrund der Guillotine, die das Herz Europas erschüttert hat, so lässt sich die Hand, die die schwarze Erde ausstreckt, nicht nur als eine lesen, die das Drama zwischen romantischer und realistischer Kunst ins Oszillieren bringt. Die unheimliche Hand erweist sich darüber hinaus als eine, die symptomatisch für die Übergangsepoche zwischen Restauration und Revolution ist – eine

³⁵ Friedrich Hebbel: Briefe. Gesammelt und erläutert von U. Henry Gerlach. Heidelberg: Carl Winter 1975, S. 182. Brief an Louis Pierre Herzog Tascher de la Pagerie (29.11.1960).

³⁶ Hebbel: Judith, S. 220.

gespenstische Hand, die unterbricht, einschneidet und Zäsuren und Diskontinuitäten als Charakter der Epoche aufdeckt.

Sandra Fluhrer (Erlangen)

„Fuß der Leidenschaft“

Vier Abschnitte zur Bodenhaftung des politischen Theaters

Für Aristoteles gleicht das Drama einem *zoon*, einem Lebewesen mit Anfang, Mitte und Ende.¹ Gemeint sind Entstehung, Ausgestaltung und Abschluss der Handlungsstruktur, und zwar als *psyché*, als Seele, des Dramas.² Aus einem Blickwinkel, der weniger am *dráma* und mehr an den körperlichen Dimensionen des Theaters orientiert ist, ließe sich Aristoteles' Vergleich auch zur Frage nach einer Organologie des Theaters und ihrer politischen und sinnesphysiologischen Implikationen wenden. Darum geht es mir im Folgenden – für ein unterschätztes Organ: für die Füße.³

Füße rangieren nicht nur in den meisten menschlichen Körperhaltungen unten, sondern auch in der kulturgeschichtlichen und politischen Organologie seit Platons Hierarchie der Seelenteile, die mit einer Topologie des aufgerichteten menschlichen Körpers korrespondiert, im Mittelalter als Feudalkörper aus Fürstenkopf und Bauernfüßen wirkmächtig wiederkehrt und sich auch von den Kopfverlusten der Französischen Revolution nicht recht hat überwinden lassen.⁴

Die organologische Ordnung weist Korrespondenzen zur Hierarchie der Sinne auf. Der am Kopf lokalisierte Sehsinn konkurriert über weite Strecken der

¹ Vgl. Aristoteles: Poetik. Übers. v. Arbogast Schmitt. Aristoteles, Werke in deutscher Übersetzung. Hg. v. Hellmut Flashar. Bd. 5. Berlin: Akademie Verlag 2008, S. 33 (Kap. 23; 1459a1).

² Vgl. ebd., S. 11 (Kap. 6; 1450a1).

³ Teile dieses Essays gehen auf von mir 2016/17 gehaltene Vorträge an der UC Berkeley, der FAU Erlangen-Nürnberg, der Universität Tübingen und der UFRGS Porto Alegre zurück. Den Diskutanten gilt mein herzlicher Dank für Hinweise und Kritik. Zentrale Impulse lieferte mir ein Aufsatz von Gerhard Wolf: „Verehrte Füße. Prolegomena zur Geschichte eines Körperteils.“ In: Claudia Benthien/ Christoph Wulf (Hg.): Körperteile. Eine kulturelle Anatomie. Reinbek: Rowohlt 2001, S. 500–523. Vielfältige kulturanthropologische Bezüge um den Fuß versammelt ein Band von Christoph Wulf/ Jörg Zirfas (Hg.): Fuß – Spuren des Menschen, Paragrana 21.1 (2012).

⁴ Zur Sozial- und Literaturgeschichte der politischen Organologie vgl. u.a. die einschlägigen Arbeiten von Susanne Lüdemann: Metaphern der Gesellschaft. Studien zum soziologischen und politischen Imaginären. München: Wilhelm Fink 2004; Ethel Matala de Mazza: Der verfaßte Körper: zum Projekt einer organischen Gemeinschaft in der Politischen Romantik. Freiburg i.Br.: Rombach 1999; Albrecht Koschorke/ Thomas Frank/ Ethel Matala de Mazza/ Susanne Lüdemann: Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas. Frankfurt a.M.: Fischer 2007; dies.: Des Kaisers neue Kleider. Über das Imaginäre politischer Herrschaft. Texte – Bilder – Lektüren. Frankfurt a.M.: Fischer 2002.

Kulturgeschichte ästhetisch und ästhetisch beinahe nur mit dem Hören, das beispielsweise Goethe im Theater als noch direkterer Weg zur Seele galt als das Sichtbare.⁵ Hat das meist den Händen zugeordnete Taktile mit dieser Dominanz der ‚Kopfsinne‘ ohnehin zu kämpfen,⁶ liegt eine ‚Taktilität der Füße‘ vollends abgeschlagen – auch wenn in ihr, die Rede vom Versfuß verrät es, ein Ursprung von poetischem Rhythmus und Metrik zu suchen ist.⁷

In einem Aufsatz über den Tastsinn mit dem Titel „Touching Ground“⁸ zitiert der Philosoph Mladen Dolar einen von ihm als Witz („quip“) ausgewiesenen Spruch Jacques Lacans: „Nous croyons penser avec notre cerveau. Moi, je pense avec mes pieds, c’est là seulement que je rencontre quelque chose de dur. Parfois, je pense avec les peauciers du front, quand je me cogne.“⁹ Dolar nimmt Lacans Sätze zum Ausgangspunkt, um über die Instabilität zu sprechen, die mit dem Tastsinn einhergeht. Vor dem Hintergrund der Frage nach dem Sinn der Füße erscheint Lacans Satz aber gar nicht unernst, verweist er doch darauf, dass wir – nicht nur im Denken – immer schon in Berührung mit etwas sind, mit dem Boden nämlich, dass sich das Gewicht unseres Körpers nicht aus unseren Handlungen herausrechnen lässt, dass unsere Körperhaltung, die Beschaffenheit des Bodens wie die unserer Füße Auswirkungen auf unser Gehen, Greifen, Denken, Sprechen haben. – Theater beginnt, wenn Füße vor Zuschauern einen Boden betreten.¹⁰ Es

⁵ „Das Auge mag wohl der klarste Sinn genannt werden, durch den die leichteste Überlieferung möglich ist. Aber der innere Sinn ist noch klärer, und zu ihm gelangt die höchste und schnellste Überlieferung durchs Wort“. Johann Wolfgang von Goethe: „Shakespear und kein Ende!“ [1813]. In: ders.: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Hg. v. Hendrik Birus/ Albrecht Schöne et al., Band 19, Ästhetische Schriften, 1806–1815. Hg. v. Friedmar Apel. Frankfurt a.M.: DKV 1998, S. 637–650, hier S. 638.

⁶ Vgl. für eine ausführliche Diskussion dieser Konstellationen mit Blick auf ihre poetologischen Dimensionen den Beitrag von Susanne Strätling in diesem Heft.

⁷ Vgl. Gunter Gebauer/ Christoph Wulf: Spiel – Ritual – Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt. Reinbek: Rowohlt 1998, S. 67.

⁸ Mladen Dolar: „Touching Ground.“ In: 31 – Das Magazin des Instituts für Theorie 12/13: Taktilität – Sinneserfahrung als Grenzerfahrung (2008), S. 59–70, hier S. 60.

⁹ Jacques Lacan: „Conférences dans les universités nord-américaines. Massachusetts Institute of Technology“ (2 décembre 1975). In: Scilicet 6/7 (1976), S. 53–63, hier S. 60. – „Wir glauben, mit unserem Gehirn zu denken. Ich aber denke mit meinen Füßen; nur da treffe ich auf etwas Festes. Manchmal denke ich mit der Stirnhaut, wenn ich mich anstoße.“ Übers. S.F.

¹⁰ Vgl. Juliane Vogel: Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche. Paderborn: Wilhelm Fink 2018. Freddie Rokem, der das Verhältnis von Theater und Philosophie unter anderem mit Blick auf Ödipus’ Schwellfüße diskutiert, kritisiert Aristoteles für dessen Fußblindheit: „Es ist verwunderlich, dass die Narben auf Ödipus’ Füßen in Aristoteles’ Abhandlungen über die Tragödie – mit Sophokles’ *König Ödipus* als zentralem Beispiel – nicht erwähnt werden; insbesondere, weil diese vernarbten Füße und die Füße im Rätsel zusammen mit dem Orakelspruch die zentralen Antriebskräfte des Sophoklestextes darstellen. Die vernarbten Füße machen die Figur Ödipus zu einem einsamen Reisenden. Der zentrale Grund dafür, dass Aristoteles diesen Umstand übersieht, ist seine Überzeugung, dass intellektuelle (oder besser: philosophische) Formen der *anagnôresis* denen überlegen sind, die aus physischen Markierungen des Körpers herrühren. Für das Theater hingegen ist gerade die Präsenz von und das Bewusstsein für Körper entscheidend.“ Freddie Rokem: TheaterDenken. Begegnungen und Konstellationen zwischen Philosophen und Theatermachern. Übers. v. Mayte Zimmermann. Berlin: Neofelis 2017, S. 86f.

könnte daher aufschlussreich für die Frage nach dem „Fuß der Leidenschaft“ sein, den dieser Beitrag stellt.

Die Rede vom „Fuß der Leidenschaft“ entstammt einem kurzen Text aus Alexander Kluges Prosaband *Die Kunst, Unterschiede zu machen* (2003). „Theodor W. Adorno, der die Oper liebt,“ heißt es zu Beginn des Textes, „die fortgeschrittenste Stufe der Oper wie die von Alban Berg und Schönberg, hat die Frage gestellt: Wenn die Opern sozusagen Abbild des Kopfes der Leidenschaften sind, was wäre der Fuß der Leidenschaft?“¹¹ Die Frage rekurriert auf einen berühmten Satz aus Karl Marx' Einleitung zur *Kritik der hegelschen Rechtsphilosophie*: „Die Kritik [ist] keine Leidenschaft des Kopfes, sie ist der Kopf der Leidenschaft.“¹² Marx' Aufruf zur „Kritik im *Handgemenge*“¹³ wendet sich mit Adorno und Kluge zu einer ästhetischen Theorie, die von einer materialistischen Organologie der Gefühle ausgeht. In einem früheren Gespräch hatte Kluge die Bezüge zur Oper erklärt:

Der Kopf der Leidenschaft ist noch etwas Dichteres, also eigentlich eine Zuspitzung des Gefühls und nicht die Leidenschaft des Kopfes, d.h. die Arbeitsteilung, daß der Kopf sich erregt und der Körper und das Gefühl bleibt stumm. Sondern wenn der Kopf der Leidenschaft spricht, spricht ein ganzes Lebewesen, und das ist schon etwas sehr Gutes. Und offensichtlich sind Opern Darstellung dieses Kopfes der Leidenschaft, der wie ein Schlangenkopf aber auch Gift sprüht.¹⁴

Kluges zwei Jahre später veröffentlichter Text „Kopf der Leidenschaften – Fuß der Leidenschaft“ ergänzt diesem *sensus communis*, den die Ästhetik der Neuen Oper zum Ausdruck bringt, eine „im Fuß sitzend[e] Leidenschaftlichkeit“¹⁵, deren sozialer und ästhetischer Ort Kluge noch nicht recht besetzt scheint:

Von diesem Unterscheidungsvermögen zwischen Schmerz und Nicht-Schmerz am Fuß, zwischen Geduld und Ungeduld der Füße machen wir nicht genug Gebrauch, sind wir nicht auf der Höhe. Aber da liegen die Orte, die Metaphern für Aufklärung, für Emanzipation, für Aufklärung im Sinne der Selbstentfaltung des Menschen.¹⁶

¹¹ Alexander Kluge: „Kopf der Leidenschaften – Fuß der Leidenschaft.“ In: ders.: *Die Kunst, Unterschiede zu machen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 49–50, hier S. 49.

¹² Karl Marx: „Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung“ [1843/44]. In: Karl Marx/ Friedrich Engels: *Werke*. Band 1. Ost-Berlin: Dietz Verlag 1976, S. 378–391, hier S. 380.

¹³ Ebd., S. 381.

¹⁴ Alexander Kluge: *Verdeckte Ermittlung*. Ein Gespräch mit Christian Schulte und Rainer Stollmann. Berlin: Merve 2001, S. 88. Und vgl. ebd., S. 43 zu Kluges materialistischer Gefühlstheorie.

¹⁵ Kluge: „Kopf der Leidenschaften – Fuß der Leidenschaft“, S. 49.

¹⁶ Ebd., S. 49f. Vgl. zur Bedeutung der Fußsohle und ihr „Ertasten des Erdbodens“ für die Balance, den Umgang mit dem Körpergewicht und Veränderungen der Haltung: Hajo Eickhoff: „Der aufrechte Gang.“ In: Christoph Wulf/ Jörg Zirfas (Hg.): *Fuß – Spuren des Menschen*, Paragrana 21.1 (2012), S. 13–23, hier 15; sowie zum Fuß als Stichwortgeber für eine affektive „Weisheit des Fußes“: Shoko Suzuki: „Der Fuß als das Affektive.“ In: ebd., S. 85–91.

Von den Anschlussstellen an ein politisches Theater, die sich hier bieten, handeln die folgenden vier Abschnitte: Drei frühneuzeitliche Konstellationen – eine von John Berger vorgenommene Montage zweier berühmter Porträts des mittleren 17. Jahrhunderts (I), das Frontispiz zu Thomas Hobbes' *Leviathan* (II) und das Shakespeare-Theater (III) – sollen die Spannungen illustrieren, in die der ‚natürliche‘ wie der politische Körper zur Zeit einer beginnenden Moderne eingefasst ist, die alle öffentlichen Lebensbereiche als theatral erkennt¹⁷ und die, u.a. über anatomische, geographische und astronomische Erkenntnisse, den Stand des menschlichen Körpers in der Welt neu durchdenkt.¹⁸ Das berühmte Titelblatt des *Leviathan* markiert dabei – nach den Theaterschließungen durch den Bürgerkrieg und dem endgültigen Abschied von der Shakespeare-Bühne – den Entstehungsmoment einer politischen Theorie, die sich an der oberen Körperhälfte orientiert und die für Shakespeare noch strukturgebenden Kippspiele zwischen Kopf und Fuß im Staat stillzustellen sucht.

Von einigen prägnanten Ausnahmen abgesehen, zu denen besonders Heinrich von Kleist und Georg Büchner zu zählen sind,¹⁹ bleibt die Verdrängung der Füße von den westeuropäischen Bühnen mehrere Jahrhunderte lang erfolgreich. Ihrer Wiederentdeckung widmen sich ab der Mitte des 20. Jahrhunderts etwa Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Samuel Beckett und besonders vehement Heiner Müller, dessen *Philoktet*-Bearbeitung im Zentrum meines letzten Abschnitts stehen wird (IV).

I. Descartes und der Bufón: Frühneuzeitliche Kadrierungen

Einer der Bilderessays in John Bergers *Ways of Seeing*, einer materialistischen Wahrnehmungsschulung, die Anfang der 1970er Jahre über eine BBC-Sendung und eine Buchpublikation Verbreitung fand, enthält die folgende Seite (Abb. 1):

¹⁷ Vgl. u.a. Helmar Schramm: *Karneval des Denkens. Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts*. Berlin: Akademie Verlag 1996.

¹⁸ Vgl. u.a. David Hillman/ Carla Mazzio (Hg.): *The Body in Parts: Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*. New York: Routledge 1997.

¹⁹ Vgl. zu Kleist: Ethel Matala de Mazza: „Adams Fuß.“ In: Ortrud Gutjahr (Hg.): *Der zerbrochene Krug von Heinrich von Kleist. Balancen des Rechts in Bastian Krafts Inszenierung am Thalia Theater Hamburg*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, S. 145–157.

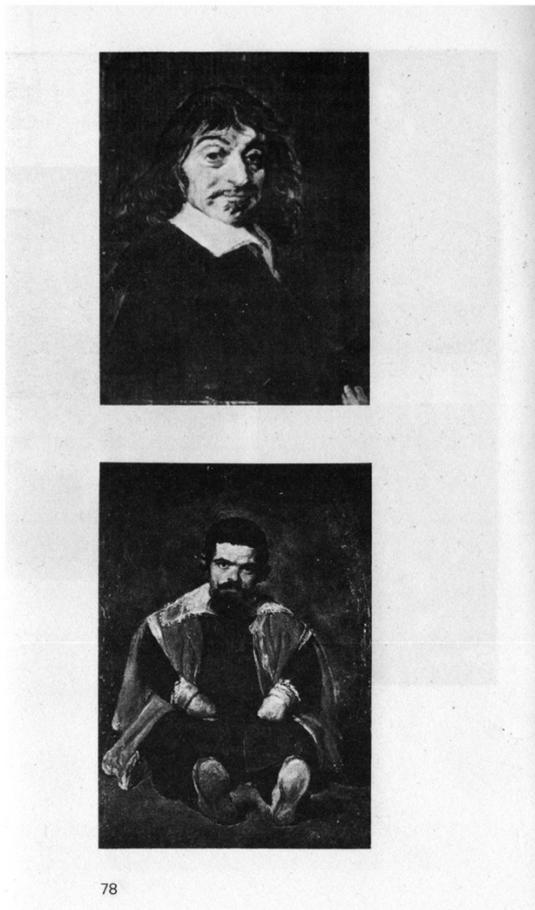


Abb. 1: Seite aus John Berger, *Ways of Seeing* (1972)

Oben sehen wir das Porträt René Descartes' von (oder nach) Frans Hals von 1649. Die untere Hälfte nimmt Diego Velázquez' *El bufón el Primo* (1644) ein, das Porträt eines kleinwüchsigen Hofspañmachers, bei dem es sich entweder um don Sebastián de Morra, oder um don Diego Acedo handelt.²⁰ Unmittelbar ruft die Bildanordnung einige wirkmächtige Differenzen auf, die von Geist und Körper natürlich, aber auch die von Souveränität und Unterwerfung, von Philosophie und Clownerie, von Wissenschaft und Komik und von Kopf und Fuß.

Im Anschluss an den Gedanken des ‚Optisch-Unbewussten‘ aus Walter Benjamins *Kunstwerk*-Aufsatz (ein Text, auf den Berger sich eng bezieht) hat Alexander Kluge darauf hingewiesen, dass nicht die montierten Elemente den Kern der Montage ausmachen, sondern die Lücke zwischen ihnen.²¹ Sie ließe sich hier als Kampfplatz für ein Gefecht der Blicke auf den Menschen im Raum öffentlicher Repräsentation beschreiben. Die Montage dient der Einübung in die „Kunst, Unterschiede zu machen“, wie sich mit Kluge sagen ließe. Der Schwarz-

²⁰ Wolf Moser schreibt in einer großen Velázquez-Studie, dass das Bild vermutlich nicht, wie lange geglaubt, don Sebastián de Morra, sondern don Diego Acedo zeigt. Wolf Moser: *Velázquez – Schlüssel zu seinem Gesamtwerk*. Berlin: LIT 2014, S. 436–439 und 832f.

²¹ Vgl. Alexander Kluge: „Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit.“ In: Klaus von Bismarck/ Günter Gaus et al.: *Industrialisierung des Bewußtseins. Eine kritische Auseinandersetzung mit den ‚neuen‘ Medien*. München: Piper 1985, S. 51–129, hier S. 105f.

Weiß-Druck, der bestimmte Unterschiede hervorkehrt, andere verbirgt, verstärkt das pädagogische Anliegen.

Descartes' dunkle Augen ziehen den Betrachter zu sich nach oben; der weiße Kragen unterstreicht den Kopf und hilft, den Blick des Betrachters in der oberen Bildhälfte zu bannen. Die leicht hochgezogenen Augenbrauen machen auf das dahinterliegende *cogito* aufmerksam. Rechts unten im Bild zieht eine helle Fläche den Blick auf sich. Es handelt sich um Finger, die auf eine etwas unnatürlich anmutende Weise einen Hut halten. Auch der untere Bildrand verweist also zurück auf den Kopf; auch die Hand steht im Dienst des Denkens.

Ist der Blick einmal so weit unten, fordern Gesicht, Hände und Füße des Bufón ihr Recht ein. Auf mindestens drei Achsen holt Velázquez' Bild den Betrachter zu sich. Die Augen des Bufón sind nicht weniger eindringlich als die Descartes', doch kommt sein Blick mit leicht gesenktem Kopf und gesenkten Augenbrauen von unten und lenkt damit auch den Blick des Betrachters auf seine untere Körperhälfte, wo eine etwas hellere Faust und vor allem eine helle Fußsohle Aufmerksamkeit erregen. Handelt das Descartes-Porträt vom Verhältnis von Hand und Kopf, mit unendlich entfernt erscheinenden, nicht nur im Bild, sondern wohl auch im Denkraum des Betrachters abwesenden Füßen, geht es bei Velázquez um das Verhältnis des Kopfes zu den Füßen, das durch die Kleinwüchsigkeit des Bufón, seine Sitzposition und die schwach differenzierende Darstellung der Körpermitte als überraschend kurzer Abstand erscheint.

Der Gedrängtheit des Bufón wird durch die Montage wiederum vom Descartes-Porträt gegengesteuert. Es richtet den Bufón, der im Stand etwa die von Descartes abgeschnittene untere Körperhälfte ersetzen könnte, gewissermaßen auf. Gestärkt noch durch das Motiv der Repräsentation, das beide Bilder aufweisen, erzeugt die Montage zwischen den Bildern eine theatrale Dynamik. Descartes, als Fürsprecher diskursiven Entlanghangelns, das ohne den Körper stattfinden soll, setzt die theatrale Entbergung des bildnerisch geborgenen Körpers stärker zu als dem Hofnarren, der dem theatralen Blick immer schon exponiert ist.²²

Vor allem kehrt die Montage die Rahmung beider Bilder hervor und stellt die Frage nach dem Verhältnis von *cadre* und *cache*: nach der Differenz zwischen der festen *Rahmung* eines Gemäldes auf der einen und der Auswahl eines seinen Kontext nur versteckenden *Ausschnitts* aus einem unendlich großen Raum.²³ Die Montage setzt die Bilder in Bewegung und deutet mediale

²² Eine ganze Reihe von Texten Samuel Becketts handeln von der Komik dieser Spannung bei und nach Descartes, insbesondere mit Blick auf den Bewegungsapparat. Vgl. dazu Simon Critchley: *Very little ... almost nothing: Death, Philosophy, Literature*. London: Routledge 2004 [1997], S. 166f.; Sandra Fluhrer: *Konstellationen des Komischen. Beobachtungen des Menschen bei Franz Kafka, Karl Valentin und Samuel Beckett*. Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S. 85–88 und 305–308.

²³ Die Unterscheidung entstammt André Bazins Filmtheorie, derzufolge Bildende Kunst und Theater vor allem mit dem Prinzip des *cadre*, der Film dagegen mit dem des *cache* arbeite. Demgegenüber gehe ich davon aus, dass das Theater mit dem Schwellenraum von *cadre* und *cache* spielt. André Bazin: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*. Hg. v. Hartmut Bitomsky/ Harun Farocki/ Ekkehard Kaemmerling. Übers. v. Barbara Peymann. Köln: DuMont 1975 [Paris 1959], S. 94f.

Details aufmerksam gemacht und den unauflöselichen Zusammenhang von Text und Bild betont.²⁴

Für Hobbes verlaufen Wahrnehmungsprozesse nach materiellen Bedingungen; auch den Sehsinn denkt er gewissermaßen taktill: als Moment von Druck und Gegendruck zwischen Objekt und Auge.²⁵ Der Materialismus, der Hobbes' ganzer Anthropologie – und damit auch seinem Staatsentwurf – zugrunde liegt, sowie seine Sprachskepsis und Rhetorikkritik bedingen die Verkörperung der Theorie im Bild: „Die emblematische Darstellung auf dem Titelblatt figuriert als paradigmatische Durchführung der notwendigen Versinnlichung des Wortkorpus.“²⁶

Die Gründe für den komplexen Bildaufbau bleiben indes umstritten. Instruktiv sollen Hobbes Entwicklungen auf dem Gebiet der Optik gewesen sein, insbesondere das Perspektivglas, mit dem sich aus vielen Einzelbildern ein Bildsubstrat erzeugen lässt. Der Perspektivismus fächert die innerhalb der Gemeinschaft zirkulierenden Kräfte auf und bietet für Hobbes ein Gegenstück zur gefährlichen Vergrößerungswirkung individueller Affekte.²⁷ Die Aufgabe, die das zusammengesetzte Bild zu erfüllen hat, erscheint vor diesem – höchst künstlichen – Hintergrund umso größer: „Keineswegs nur Symbol eines Nicht-Darstellbaren,“ schreibt Bredekamp, „schließt das zum mentalen Bild gewordene Frontispiz die Lücke zwischen Repräsentant und Repräsentiertem, um damit die symbolische Achillesverse [sic] des Leviathan zu heilen, als Gesamtkörper nicht körperlich erfahrbar zu sein.“²⁸

Für Carl Schmitt, der Hobbes' Souveränitätstheorie mit Nachdruck unterstützte, waren Titel und Frontispiz wegen ihrer Polyvalenzen und der vexierbildhaften Spannung, die durch Hobbes' fast unvermittelte Kopplung des Bildes mit dem Titel und dem Verweis auf das biblische Seeungeheuer entsteht, Hobbes' großer Fehlgriff. Am Ende seiner Schrift *Der Leviathan in der Staatslehre des Thomas Hobbes: Sinn und Fehlschlag eines politischen Symbols* von 1938 schreibt Schmitt:

²⁴ Vgl. Reinhard Brandt: „Das Titelblatt des Leviathan“ [revid. u. gekürzte Fassung eines 1982 ersch. Aufsatzes]. In: Philip Manow/ Friedbert W. Rüb/ Dagmar Simon (Hg.): Die Bilder des Leviathan. Eine Deutungsgeschichte. Baden-Baden: Nomos 2012, S. 13–41; Horst Bredekamp: Thomas Hobbes. Der Leviathan. Das Urbild des modernen Staates und seine Gegenbilder 1651–2001. 4. korr. Aufl. Berlin: Akademie Verlag 2012 [1999]; Martin Windisch: „‘when there is no visible Power to keep them in awe.’ Staatstheorie und Bildform bei Thomas Hobbes.“ In: Zeitsprünge – Forschungen zur frühen Neuzeit 1.1 (1997), S. 117–165; ders.: „Denkbilder der Selbstbehauptung in der Frühen Neuzeit.“ In: Zentrum zur Erforschung der Frühen Neuzeit. Mitteilungen 2 (1994), S. 55–92.

²⁵ Vgl. Bredekamp: Thomas Hobbes. Der Leviathan, S. 130f.

²⁶ Brandt: „Das Titelblatt des Leviathan“, S. 33. Bredekamp schreibt entsprechend: „Damit Verträge und Gesetze zu kontrollierten Handlungen werden, müssen sich Worte in Körper verwandeln, und diesen Vermittlungsschritt leistet das Bild des Leviathan. Ohne visuelle Repräsentation kann der Leviathan zwar gegründet, aber nicht dauerhaft am Leben erhalten werden. Er ist kein Zusatz zur Schrift, sondern das Medium zur Überwindung ihrer Schwäche.“ Bredekamp: Thomas Hobbes. Der Leviathan, S. 131.

²⁷ Vgl. Bredekamp: Thomas Hobbes. Der Leviathan, S. 90.

²⁸ Ebd., S. 72.

Hobbes ist weder ein Mythologe noch selber ein Mythos. Nur mit seinem Bild vom Leviathan hat er sich dem Mythos genähert. Mit eben diesem Bilde aber hat er sich vergriffen und ist sein Versuch einer Wiederherstellung der natürlichen Einheit gescheitert. Das Bild hat nicht in einer sicheren und eindeutigen Weise einen Feind sinnfällig gemacht, sondern im Gegenteil schließlich dazu beigetragen, daß der Gedanke der unteilbaren politischen Einheit dem von innen heraus betriebenen Zerstörungswerk der individuellen Gewalten erlag.²⁹

Zur Montage-Theorie umgewendet öffnet Schmitts Hobbes-Kritik den Blick auf durch das „Zerstörungswerk der individuellen Gewalten“ erzeugte Bild-Lücken. Eine solche Lücke ist die Ferse des Leviathan, auf die Bredekamp hingewiesen hat; sein Tippfehler wird im Verlauf meines Beitrags noch relevant.

Die Ferse des Leviathan zeichnet sich im Bild durch eine beredte Abwesenheit aus, doch hat Reinhard Brandt den Unterleib des menschengefüllten Riesen nach den Proportionen des vitruvianischen Menschen rekonstruiert und gezeigt, dass sich die Füße an der Stelle von Hobbes' Namenszug befinden müssten (Abb. 3).³⁰



Abb. 3: Frontispiz von Abraham Bosse zu Thomas Hobbes' *Leviathan* (1651), Kompositionslinien und Rekonstruktion des Unterleibs von Reinhard Brandt (1982)

Die von Brandt vorgeschlagenen Kompositionslinien zeigen, dass die Leviathan-Figur von der Bildmitte aus, wohl zur Betonung des Herzens, etwas nach links

²⁹ Carl Schmitt: *Der Leviathan in der Staatslehre des Thomas Hobbes: Sinn und Fehlschlag eines politischen Symbols* [1938]. Köln: Hohenheim 1982, S. 129f. Schmitts Kritik an Hobbes' Bildarbeit hängt auch damit zusammen, dass Schmitt mit höchst zweifelhaften Lektürepraktiken aus einigen Leviathan-Mythen Stützbilder für seinen Antisemitismus bezieht.

³⁰ Brandt: „Das Titelblatt des Leviathan“, S. 13. Vgl. zu den Implikationen dieser Rekonstruktion auch Matala de Mazza: *Der verfaßte Körper*, S. 79–82.

gerückt ist; der Oberkörper ist leicht verdreht. Die Drehung und die unterschiedlichen Armhaltungen deuten dabei – wenn der ganze Körper mit Beinen und Füßen wahrnehmbar ist – auf eine Bewegung hin. Tanzschritte würden aus dieser Position kaum verwundern. In jedem Fall steht der Leviathan weder ganz gerade, noch scheint er im Geradeausgehen begriffen. Würde er in Bewegung geraten, so zeigen Kompositionslinien und Rekonstruktion des Unterleibs, würde er schwanken. Der Leviathan erhält seine Standfestigkeit offenbar gerade dadurch, dass sein Stand unsichtbar bleibt. Eine Reflexion über den Ort der Füße macht indes unwillkürlich auf die Details, Unterseiten und Reste der Bildbestandteile aufmerksam – etwa auch geschlechterdifferenzielle und biopolitische Aspekte³¹ – und bringt die vermeintlich fest gefügte Konstellation in Bewegung.

Hinzu kommt, gerade von Carl Schmitt her gedacht, dass „unklar“ bleibt, *worauf* die Leviathan-Figur steht, „ob auf dem Land oder dem Wasser“.³² Das Frontispiz unterläuft die Trennung zwischen Land und Meer³³ und ruft Erinnerungen an das biblische Seeungeheuer wach, die die Theorie der Souveränität unterspülen.³⁴

Der Vorhang in der Bildmitte, der die Füße verdeckt, wird mit Brandts Beinrekonstruktion auch als Theater-Anspielung lesbar (Abb. 4). Er erinnert

³¹ Philip Manow hat von Brandts Rekonstruktion des Unterleibs her den Status des Privaten, Intimen und Geschlechterdifferenziellen in Hobbes' Theorie lesbar gemacht. Giorgio Agamben hat nach den Gründen für den Standort des Leviathan außerhalb der Stadt und für die Abwesenheit der Menschen aus der Stadt gefragt. Francesca Falk ist den kaum sichtbaren Wachen und Schnabelmaskenträgern (d.h. Pestärzten) auf dem Bild nachgegangen und hat eine „beginnende Biopolitik“ aufgedeckt sowie „die Gewaltsamkeit der Grenzziehung, die nötig war, um die souveräne Ganzheit und Abgeschlossenheit des Staatskörpers herzustellen“. Philip Manow: Politische Ursprungsphantasien. Der Leviathan und sein Erbe. Konstanz: KUP 2011; ders.: „Sexualität und Souveränität – Neue Nachrichten vom Vor- und Nachleben des Leviathan-Frontispizes.“ In: Philip Manow/ Friedbert W. Rüb/ Dagmar Simon (Hg.): Die Bilder des Leviathan. Eine Deutungsgeschichte. Baden-Baden: Nomos 2012, S. 125–154. Giorgio Agamben: „Leviathan und Behemoth.“ In: ders.: Stasis. Der Bürgerkrieg als politisches Paradigma. Übers. v. Michael Hack. Frankfurt a.M.: S. Fischer 2016, S. 37–86, hier S. 51–69; ders.: Leviathans Rätsel. Übers. v. Paul Silas Peterson. Hg. v. Friedrich Hermanni. Tübingen: Mohr Siebeck 2014. Francesca Falk: „Hobbes' Leviathan und die aus dem Blick gefallenen Schnabelmasken.“ In: Philip Manow/ Friedbert W. Rüb/ Dagmar Simon (Hg.): Die Bilder des Leviathan. Eine Deutungsgeschichte. Baden-Baden: Nomos 2012, S. 221–246, hier S. 240f.; dies.: „Schnabelmasken. Sanität, Souveränität, Selektion.“ In: dies.: Eine gestische Geschichte der Grenze. Wie der Liberalismus an der Grenze an seine Grenzen kommt. München: Wilhelm Fink 2011, S. 63–90.

³² Agamben: „Leviathan und Behemoth“, S. 49.

³³ Vgl. dazu, auch für den Schwellencharakter der Frühen Neuzeit, besonders in England: Carl Schmitt: Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung [1942/1954]. Köln-Lövenich: Hohenheim 1981.

³⁴ Vgl. dazu Horst Bredekamp: Der Behemoth. Metamorphosen des Anti-Leviathan. Berlin: Duncker & Humblot 2016 (Carl-Schmitt-Vorlesungen Bd. 1).

nicht nur an das Tuch eines Tabernakels,³⁵ sondern auch an den Vordervorhang im Theater, der sich um 1600 in Westeuropa durchzusetzen begann.³⁶



Abb. 4: Detail aus Abb. 3

Auf die Bedeutung der *Darstellung* für Hobbes' Theorie ist schon oft verwiesen worden.³⁷ Hobbes hat die Repräsentation durch den Souverän explizit mit der *persona* des Theaterschauspielers verknüpft und die Bürger zu den gemeinsamen *Autoren* der Staatsaktion gemacht.³⁸

Hobbes' „Staatstheatralik“³⁹ ist damit eine ohne echte Zuschauer, sind diese doch in den gemeinsam geschaffenen Autor eingegangen. Ungebundene Zuschauer wären gefährlich für die Stabilität des Staatskörpers. Eine Stelle im *Leviathan*, an der Hobbes eigentlich über den Wahnsinn schreibt, enthält eine der Warnung dienende Anekdote zu einer antiken Theatererfahrung:

There was once a great conflux of people in *Abdera*, a city of the Greeks, at the acting of the Tragedy of *Andromeda*, upon an extreme hot day: whereupon, a great many of the spectators falling into Fevers, had this accident from the heat, and from the tragedy together, that they did nothing but pronounce the Iambiques, with the names of *Perseus* and

³⁵ Horst Bredekamp: „Thomas Hobbes's visual strategies.“ In: Patricia Springborg (Hg.): *The Cambridge companion to Hobbes's Leviathan*. Cambridge: Cambridge University Press 2007, S. 29–60, hier S. 32.

³⁶ Marlis Radke-Stegh: *Der Theatervorhang. Ursprung – Geschichte – Funktion*. Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain 1978, S. 196. Agamben spekuliert auch über einen Bezug zum Theatervorhang im Frontispiz: „*Leviathan* und *Behemoth*“, S. 43f.

³⁷ Vgl. u.a. Dirk Tänzler: „Repräsentation als Performanz. Die symbolisch-rituellen Ursprünge des Politischen im *Leviathan* des Thomas Hobbes.“ In: Jan Andres/ Alexa Geisthövel/ Matthias Schwengelbeck (Hg.): *Die Sinnlichkeit der Macht. Herrschaft und Repräsentation seit der Frühen Neuzeit*. Frankfurt/ New York: Campus Verlag 2005, S. 19–44. Christopher Pye: „The Sovereign, the Theater, and the Kingdome of Darknesse. Hobbes and the Spectacle of Power.“ In: *Representations* 8 (1984), S. 85–106.

³⁸ Thomas Hobbes: *Leviathan*. Hg. v. C. B. Macpherson. Harmondsworth: Penguin 1971, S. 217–222 (Ch. XVI, „Of Persons, Authors, and things Personated“).

³⁹ Windisch: „Staatstheorie und Bildform bei Thomas Hobbes“, S. 162.

Andromeda; which together with the Fever, was cured, by the coming on of Winter: And this madnesse was thought to proceed from the Passion imprinted by the Tragedy.⁴⁰

Der durch physiologische Überhitzung und metrische Ansteckung entstehende „conflux of people“ lässt sich als Angriff auf Hobbes' abstraktes Souveränitätsmodell lesen. Das *Oxford English Dictionary* verzeichnet „flowing together“ und „flowing into a common body“ als zentrale Bedeutungen für *conflux* in der Frühen Neuzeit. Das Theater ansteckender Leidenschaften, *passions*, ist – ähnlich wie im platonischen Staatsentwurf – eine Herausforderung für das vertraglich geregelte, um ein Kräfte- und Säftegleichgewicht bemühte Staatstheater.

In der Stadt auf dem Frontispiz ist kein Theater zu sehen. Wenn Hobbes' Staat eines kennt, kommt es wohl dem höfischen Maskenspiel, der Effigies-Praxis und vielleicht noch einem affektreduzierten Lesedrama nahe. Die englischen Theater sind zur Zeit, als Hobbes den *Leviathan* schreibt, geschlossen – angeblich aus Pietät mit Blick auf die Kriegereignisse, wahrscheinlicher aus puritanischer Sorge vor politisch-theatralen Kräften unter den Royalisten, vielleicht auch noch vor Resten der komplexen sozialen Energien des Elisabethanischen Theaters.⁴¹

III. Lears Ferse

Hobbes' Materialismus lässt ihn seine politische Theorie in ein Bild fassen. Die Spannungen zwischen künstlichem und natürlichem Körper, die das Frontispiz inszeniert, laufen Hobbes' Theorie entgegen⁴² und sorgen zugleich dafür, dass

⁴⁰ Hobbes: *Leviathan*, S. 142 (Ch. VIII, „Of the Vertues commonly called Intellectual; and their contrary Defects“). Christopher Pye hat gezeigt, dass die Stelle sich in Analogie zu Hobbes' Beschreibung dämonologischer Regierungen lesen lässt, bei der Affekte unkontrolliert zu Repräsentationen werden. Pye: „The Sovereign“, S. 92f.

⁴¹ 1647/48 wird der Erlass zur Theaterschließung von 1642 noch zweimal juristisch bestätigt. Offiziell bleiben die Theater bis zur Restauration 1660 geschlossen, was zur Auflösung eines Großteils der Theaterszene und zur Verbreitung von Lesedramen führte. Das Theater der Restaurationszeit ist entsprechend ein ganz anderes als das, dessen Türen mit dem Beginn des Bürgerkriegs geschlossen wurden. Rachel Willie hat allerdings gezeigt, dass die politisch-theatralen Fronten während des Bürgerkriegs weniger eindeutig auf den Linien puritanisch-theaterfeindlich und royalistisch-theaterfreundlich verliefen (und nicht zuletzt deutlich mehr Theater gespielt wurde) als häufig angenommen. Rachel Willie: *Staging the Revolution. Drama, reinvention and history, 1647–72*. Manchester: MUP 2015. James Jacob und Timothy Raylor haben das Erziehungstheater des Dichters William Davenant beschrieben, der mit Hobbes in engem intellektuellem Austausch stand. Auch wenn Hobbes wohl nicht selbst an Davenants pädagogischem Entwurf zur Stärkung von Regimetreue, Anpasstheit und Moral durch das Theater beteiligt war, so ist doch eine Nähe zu seinen Überlegungen wahrnehmbar. James R. Jacob/ Timothy Raylor: „Opera and obedience. Thomas Hobbes and *A proposition for advancement of moralitie* by Sir William Davenant.“ In: *The Seventeenth Century* 6.2 (1991), S. 205–250.

⁴² Das gilt zumindest für die traditionelle Hobbes-Deutung. Eva Odzuck hat dagegen in einer detaillierten Studie des *Leviathan*-Textes gezeigt, wie sehr Hobbes' politische Philosophie vom Körper abhängt und welche Auswirkungen diese Körperbezogenheit auf am Liberalismus orientierte Hobbes-Lektüren hat. Eva Odzuck: *Thomas Hobbes' körperbasierter Liberalismus. Eine kritische Analyse des Leviathan*. Berlin: Duncker & Humblot 2016.

Bild und Text nicht an Reiz für andere politische und ästhetische Überlegungen verlieren. Die Tendenz, Ambivalenzen zu produzieren, teilt das Frontispiz mit allen politischen Körperbildern. Wo sich Bildlichkeit und Körperlichkeit in Projekten der Einheitsstiftung verbinden, werden unweigerlich Prozesse der Verschiebung und Zersetzung losgetreten.

Hobbes' Ausschlussstrategien, genauso wie die Montage, die den Ausschluss unterläuft, deuten an, das ein Medium zur Sichtbarmachung dieser Prozesse im Theater zu suchen ist, zu dessen zentralen ästhetischen Strategien, gerade in der Frühen Neuzeit, das Spiel mit Hervorkehrung und Verdeckung gehört. Im Theater William Shakespeares, das die enormen sozialen, politischen, ökonomischen und epistemologischen Spannungen seiner Zeit mit einzigartiger Präzision verhandelt, findet sich ausgeschrieben, was bei Hobbes in den Zwischenräumen von Bild und Text aufscheint.

Shakespeare greift in vielen seiner Stücke tradiertes Bildmaterial der politischen Organologie auf, konfrontiert es auf der Bühne mit seinem körperlichen Ursprung und zeigt die ästhetischen und affektiven Überschüsse, die durch die Überlagerung von Staats- und Menschenkörper in der Metapher entstehen.⁴³ So beginnt sein *Coriolanus* (1608) mit der u.a. bei Titus Livius überlieferten Fabel des Menenius Agrippa vom Streit der Glieder mit dem Magen, mit der Menenius im Rom des Jahres 494 v. Chr. versucht, die Plebejer in die Schranken zu weisen. Die Erzählung von den renitenten Händen, Lippen und Zähnen, die „den Bauch durch Hunger zähmen wollten“, in der darauf folgenden Entkräftung aber einsehen, dass „auch der Bauch eifrig seinen Dienst tue“ – nämlich durch die Verdauung und die Verteilung der Nährstoffe auf den ganzen Körper –, soll die aufständischen Plebejer in das organische Gefüge der frühen Republik zurückgeführt haben.⁴⁴

Während die antike Metapher, offenbar erfolgreich, mit dem Verhältnis von Zentrum und Peripherie arbeitet, stellt Shakespeare das Bild auf die Füße. Menenius' „pretty tale“⁴⁵ – Ernst Bloch wird sie später als „eine der ersten Sozillügen“ bezeichnen⁴⁶ – findet im *Coriolanus* wenig Gehör. Die Renitenz der Plebejer lässt Menenius' Erzählung zur Beschimpfung kippen, die über eine Hierarchie von oben und unten funktioniert:

MENENIUS: The senators of Rome are this good belly,
And you the mutinous members. For examine

⁴³ Zuerst hat auf diese Strategien Ernst Kantorowicz im Zusammenhang mit dem Konzept der ‚Zwei Körper des Königs‘ aufmerksam gemacht: Ernst H. Kantorowicz: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters* [1957]. Übers. v. Walter Theimer. Hg. v. Walter Kumpmann. München: dtv 1990, v.a. S. 47–63 zu Shakespeares *Richard II*.

⁴⁴ Titus Livius: *Römische Geschichte / Ab urbe condita*. Hg. v. Hans Jürgen Hillen/ Josef Feix. Band 1: Buch 1–3. Hg. v. Hans Jürgen Hillen. 4. Aufl. Düsseldorf/ Zürich: Artemis & Winkler 2007, S. 232–235 (Buch II, Abschn. 32, 9–12).

⁴⁵ William Shakespeare: *The Tragedy of Coriolanus*. In: *The Norton Shakespeare*. Hg. v. Stephen Greenblatt et al. New York/ London: W. W. Norton & Company 1997, S. 2793–2872, hier unter Abgabe von Akt, Szene und Vers: 1.1.80 (S. 2795).

⁴⁶ Ernst Bloch: „Die Fabel des Menenius Agrippa oder eine der ältesten Sozillügen“ [1936]. In: ders.: *Politische Messungen. Pestzeit, Vormärz*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970, S. 172–176.

Their counsels and their cares, digest things rightly
 Touching the weal o'th' common, you shall find
 No public benefit which you receive
 But it proceeds or comes from them to you,
 And no way from yourselves. What do you think,
 You, the great toe of this assembly?
 FIRST CITIZEN: I the great toe? Why the great toe?
 MENENIUS: For that, being one o'th' lowest, basest, poorest
 Of this most wise rebellion, thou goest foremost.
 Thou rascal, that art worst in blood to run,
 Lead'st first to win some vantage.⁴⁷

Auch *Julius Caesar* (1599) hatte bei den Füßen begonnen.⁴⁸ Handwerker, die sich einen freien Tag nehmen, werden in der ersten Szene von ihren politischen Vertretern, den Volkstribunen Flavius und Marullus, auf der Straße zur Rede gestellt. Ein Plebejer, von Beruf Flickschuster, liefert über eine Sprachjonglage eine Reflexion auf den Stand der Republik:

FLAVIUS: Hence, home, you idle creatures, get you home!
 Is this a holiday? What, know you not,
 Being mechanical, you ought not walk
 Upon a labouring day without the sign
 Of your profession? – Speak, what trade art thou?
 CARPENTER: Why, sir, a carpenter.
 MARULLUS: Where is thy leather apron and thy rule?
 What dost thou with thy best apparel on? –
 You, sir, what trade are you?
 COBBLER: Truly, sir, in respect of a fine workman I am but, as you would
 say, a cobbler.
 MARULLUS: But what trade art thou? Answer me directly.
 COBBLER: A trade, sir, that I hope I may use with a safe conscience, which is
 indeed, sir, a mender of bad soles.
 MARULLUS: What trade, thou knave? Thou naughty knave, what trade?
 COBBLER: Nay, I beseech you, sir, be not out with me. Yet if you be out, sir, I
 can mend you.
 MARULLUS: What mean'st thou by that? Mend me, thou saucy fellow?
 COBBLER: Why, sir, cobble you.
 FLAVIUS: Thou art a cobbler, art thou?

⁴⁷ Shakespeare: *Coriolanus*, 1.1.137–149 (S. 2796).

⁴⁸ Vgl. zu anderen Fuß-Stellen bei Shakespeare sowie zum Fuß in der Frühen Neuzeit: Peter Stallybrass: „Footnotes.“ In: David Hillman/ Carla Mazzio (Hg.): *The Body in Parts: Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*. New York: Routledge 1997, S. 313–325. Die Bedeutung der Volksszenen und ihre engen Bezüge zur Zeitgeschichte unterstreicht der Band von Chris Fitter (Hg.): *Shakespeare and the Politics of Commoners. Digesting the New Social History*. Oxford: OUP 2017.

COBBLER: Truly, sir, all that I live by is with the awl. I meddle with no tradesman's matters, nor women's matters, but withal I am, indeed, sir, a surgeon to old shoes: when they are in great danger I recover them. As proper men as ever trod upon neat's leather have gone upon my handiwork.⁴⁹

In ihrem Aufsatz „Political Shoemakers“ weisen Eric Hobsbawm und Joan Scott eine Verbindung zwischen dem Schuhmacher- und Schuhflickerberuf und dem politischen Aufstand nach, insbesondere im Zusammenhang mit den revolutionären Bewegungen im 19. Jahrhundert, aber auch bereits in der Frühen Neuzeit.⁵⁰ Neben Shakespeares Cobbler ließe sich etwa an Hans Sachs denken oder auch an Thomas Dekkers Stück *The Shoemaker's Holiday* (1600). Schuster galten als belesen, eigenbrötlerisch und als verhältnismäßig unabhängig. Bei Shakespeare kommt vielleicht auch die Differenz zwischen einem Shoemaker und einem Cobbler zum Tragen. Erstere waren in das Zunftwesen gefügt; die Cobbler dagegen fielen zumindest zu manchen Zeiten und an manchen Orten aus dem Raster.⁵¹

Barbara Parker hat Parallelen zwischen Shakespeares Römertragödien und Platons *Politeia* aufgezeigt und die Cobbler-Stelle mit Sokrates' Plädoyer für die strenge Arbeitsteilung zusammengebracht, wonach ein Schuster bei seinen Leisten zu bleiben hat.⁵² Die Volkstribune plagt offenbar Sorge vor öffentlicher Unordnung, wenn das Volk nicht funktional aufgeteilt und über die entsprechende Zunftkleidung bezeichnet ist (eine Sorge, die bei den Puritanern wie bei Platon mit dem Unbehagen gegenüber dem Theater in Verbindung gebracht werden kann).

Die Parallelen führen noch weiter. Dass der Cobbler sich als „mender of bad soles“ bezeichnet, ruft im Wortwitz auch Platons Hierarchie der Seelenteile auf, die mit der Architektur des Kosmos, des Staates und des menschlichen Körpers zusammenhängt. In Shakespeares Zeit erfährt diese Idee Herausforderungen, gehört aber vielerorts noch zum *common sense*; auch das Globe Theatre, das 1599 wahrscheinlich mit der Aufführung von *Julius Caesar* eingeweiht wurde, spiegelt diese Hierarchie in der Raumordnung. Die Cobbler unter den Zuschauern, die ‚groundlings‘, stehen unten vor der Bühne, Blickachse auf Stiefelhöhe der Schauspieler (sie haben damit die am wenigsten illusionierenden Perspektive⁵³); der Adel sitzt oben auf der Galerie.

⁴⁹ William Shakespeare: *The Tragedy of Julius Caesar*. In: *The Norton Shakespeare*. Hg. v. Stephen Greenblatt et al. New York/ London: W. W. Norton & Company 1997, S. 1533–1580, hier unter Abgabe von Akt, Szene und Vers: 1.1.1–25 (S. 1534).

⁵⁰ E. J. Hobsbawm/ Joan Wallach Scott: „Political Shoemakers.“ In: *Past & Present* 89 (1980), S. 86–114. Vgl. dazu Stallybrass: *Footnotes*, S. 319f.

⁵¹ Giorgio Riello: *The Boot and Shoe Trades in London and Paris in the Long Eighteenth Century*. Diss. University College London 2002, S. 61: „In London cobblers were not incorporated and traditionally a cobbler could only mend shoes.“

⁵² Barbara Parker: „From Monarchy to Tyranny: *Julius Caesar* among Shakespeare's Roman Works.“ In: Horst Zander (Hg.): *Julius Caesar. New Critical Essays*. New York/ London: Routledge 2005, S. 111–126, hier S. 118.

⁵³ Vgl. Robert Weimann: *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater. Studies in the*

Vor allem stellt der Wortwitz des Schusters den Staat auf die Füße. In der Rede von der Chirurgie im Kontext der politischen Organologie scheinen Narrative vom kranken Gemeinwesen auf, das durch Heilung oder Amputation einzelner Glieder gerettet werden kann. Vielleicht wirkt hier ein organologisches Bild aus Johannes von Salisburys *Policraticus* noch nach, einem um 1157 entstandenen Text zwischen Fürstenspiegel und Staatstheorie, der Material enthält, das vorgeblich einem Sendschreiben Plutarchs an Kaiser Trajan entstammt, das sich bislang allerdings nur bei Salisbury nachweisen ließ, der das Schreiben wohl erfand. Diesem Pseudo-Plutarch zufolge hat der *Amtsträger* die Schusterpflichten:

Aus diesem Grund sind die Ämter eingerichtet worden, damit Ungerechtigkeiten von den Untergebenen abgewandt, und das Gemeinwesen selbst durch die Dienstleistung [der Amtsträger] ‚beschuhet‘ würde. Es ist nämlich gewissermaßen unbeschuhet, wenn es sich Ungerechtigkeiten aussetzt, wobei nichts schändlicher sein kann als die Leute, die ein Amt ausüben. Denn ein übel zugerichtetes Volk ist gleichsam Anklage und Beweis für die Fußgicht des Fürsten.⁵⁴

Shakespeares Cobbler-Szene ließe sich vor diesem Hintergrund als Plädoyer dafür lesen, dass für die Füße der Cobbler zuständig sein sollte, dass, deutlicher gesagt, das System der Repräsentation durch die Volkstribune krankt. Der restliche Verlauf des Stücks kennt diese Radikalität in der Umkehrung der Hierarchien nicht mehr; ins Zentrum rücken die Hände in der rhetorischen und kriegerischen Auseinandersetzung zwischen Mark Anton und Brutus nach der Ermordung Cäsars.

In *King Lear* (1606), dem Shakespeare-Stück, das vielleicht am nachdrücklichsten politische Hierarchien hinterfragt, zeigen sich Lears vollständiger Machtverlust und schließlich auch die Kontingenz von Herrschaftsstrukturen in der Szene auf der Heide im vierten Akt, als der dem Wahnsinn nahe Lear den sich als verrückten Bettler ausgebenden Edgar bittet, ihm die Stiefel von den schmerzenden Füßen zu ziehen. Zuvor klärt Lear den blinden Gloucester über das Verhältnis des Wahrnehmungsapparats zur öffentlichen Ordnung auf und spricht über die Austauschbarkeit von Rollen im Herrschaftssystem:

LEAR: [...] A man may see how this world goes with no eyes; look with thine ears. See how yon justice rails upon yon simple thief. Hark in thine ear: change places and, handy-dandy, which is the justice, which is the thief? Thou hast seen a farmer's dog bark at a beggar?

GLOUCESTER: Aye, sir.

LEAR: And the creature run from the cur, there thou mightst behold the great image of authority. A dog's obeyed in office.
Thou rascal beadle, hold thy bloody hand.

Social Dimension of Dramatic Form and Function. Baltimore: Johns Hopkins 1978, S. 159.

⁵⁴ Johannes von Salisbury: *Policraticus*. Eine Textauswahl. Lateinisch – Deutsch. Ausgew., übers. u. eingel. v. Stefan Seit. Freiburg/ Basel/ Wien: Herder 2008, S. 287.

Why dost thou lash that whore? Strip thy own back;
 Thou hotly lusts to use her in that kind
 For which thou whip'st her. The usurer hangs the cozener.
 Through tattered clothes great vices do appear;
 Robes and furred gowns hide all. Plate sin with gold,
 And the strong lance of justice hurtless breaks;
 Arm it in rags, a pigmy's straw does pierce it.
 None does offend, none, I say, none. I'll able 'em.
 Take that of me, my friend, who have the power
 To seal th'accuser's lips. Get thee glass eyes;
 And, like a scurvy politician, seem
 To see the things thou dost not. Now, now, now, now!
 Pull off my boots. Harder, harder! So.⁵⁵

Der monarchistische Topos, wonach der König ‚keine Füße hat‘, erfährt hier eine Weiterführung; der Verlust der Königswürde scheint mit einem Gespür für die Füße einherzugehen.⁵⁶

Wichtig für die Fuß-Frage ist dabei nicht zuletzt, dass Lear fortlaufend aus dem Versmaß fällt. Anfangs wechselt er abrupt von Prosa in den Blankvers, was die zum Wahnsinn tendierende Rede wenigstens metrisch zusammenhält und die durchscheinenden sozialkritischen Aussagen aufwertet. Zudem bleibt die Rede durch den Wechsel in die metrische Form und die vielen Körperbilder selbst körperlich. Ein prosaischer Ausläufer, der die Rede kurz aus dem Tritt bringt, verstärkt diese Strategie des Wechsels zwischen Prosa und Blankvers, die dem Körperlichhalten des Sprechens dient, nochmals: „For which thou whip'st her. The usurer hangs the cozener.“ Kurz vor Schluss staucht dann eine Folge von Hebungen den Blankvers regelrecht zusammen: „To see the things thou dost not. Now, now, now, now!“

War die Präsenz des leidenden Körpers in Form von Gloucesters leeren Augenhöhlen im Verlauf der Rede in den Hintergrund gerückt, meldet sich der Körper hier in klagenden Versfüßen zu Wort, die Lears eigene schmerzende Füße zum Ursprung haben: Der Schlussvers „Pull off my boots. Harder, harder! So.“, mit dem die letzten Insignien des Königs abgelegt werden, beginnt metrisch, enthält aber auf dem Punkt eine Zäsur, die eintritt, weil der Stiefel sich nicht vom Fuß lösen lässt, und nimmt den Jambus im zweiten Teil für einen Trochäus zurück.

⁵⁵ William Shakespeare: The Tragedy of King Lear. In: The Norton Shakespeare. Hg. v. Stephen Greenblatt et al. New York/ London: W. W. Norton & Company 1997, S. 2319–2478, hier unter Abgabe von Akt, Szene und Vers: 4.5.142–163 (S. 2439).

⁵⁶ Vgl. Eickhoff: „Der aufrechte Gang“, S. 21: „Bei Versuchen, den Fuß zu formen und zu zähmen, ist die Verletzung des Menschenfußes folgens schwer und mitunter von enormer Gewalttätigkeit. Häufige Fußleidende waren Könige. Zur Inthronisation wurden ihnen nicht selten die Füße verletzt oder gebrochen. Sie sollten sich nicht dem Thron und den strengen Thronzeremonien entziehen können. So heißt es lapidar: ‚Der König hat keine Füße.‘ Denn sein Lebensort ist der Thronszitz. Graf Mirabeau, einer der einflussreichen Führer der Französischen Revolution, unterbricht noch barsch die Rede eines Volksdeputierten, der eine Eingabe an den König mit den Worten ‚Wir legen Euer Majestät zu Füßen ...‘ beginnt, mit dem Ausruf: ‚Der König hat keine Füße‘. Der königliche Fuß ist der verleugnete Fuß.“

Die Pause für das Ohr macht Platz für den Körper. Nicht nur Lears Fuß wird befreit, auch der des Verses. Das griechische *trochaios* bedeutet ‚laufend‘.

Mit Marx ließe sich sagen, dass Shakespeares Stück die Frage der politischen Herrschaft und die Frage der Vorherrschaft bestimmter Wahrnehmungssinne vom Kopf auf die Füße und Versfüße stellt. Wichtig ist dabei besonders die im Spiel mit dem Metrum zum Ausdruck kommende Prozessualität dieser Rejustierung; sie ist ein Kipp-Phänomen, bei dem die Spannung zwischen Idee und Körper erhalten bleibt und von den Zuschauern gerade in dieser Spannung auch körperlich erfahren werden kann.

Die politische Bedeutung solcher Szenen wird offenbar, wenn man sie mit Versuchen ihrer Verdrängung konfrontiert: der Zensur des Unterleibs auf dem *Leviathan*-Frontispiz, aber zum Beispiel auch mit Goethes 1803 für das Weimarer Hoftheater verfassten *Regeln für Schauspieler*, in deren *Paralipomena* sich die folgende Anweisung findet: „Eine Schuhsohle soll das Publikum nie gewahr werden, dies ist ein Gegenstand, der stets das Auge des Zuschauers beleidigt; man mag sich setzen, auf die Erde fallen, liegen oder knien, so müssen die Füße immer angezogen oder so gewendet werden, daß die Schuhsohlen nach der Tiefe oder Seite des Theaters gekehrt sind.“⁵⁷ In prägnanter Form kehrt ein Theater des spannungsreichen Wechselspiels zwischen Fuß und Kopf, Bodenhaftung und Ablösung, das bei Shakespeare seine Hochform erreicht hatte, erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wieder.

IV. Philoktets Verse

Im April 2007 entsteht während eines Besuchs des Regisseurs Dimitter Gotscheff bei dem Schauspieler Josef Bierbichler in Ambach am Starnberger See der folgende Dialog über das Theater Heiner Müllers, dem Gotscheff und Bierbichler eng verbunden sind:

B[ierbichler]: Mitko, du hast gerade gesagt, dass der Heiner Müller irgendwas gesagt hat mit ‚Fersen‘. Wie geht das?

G[otscheff]: Der Heiner sagt ungefähr, dass das Theater mit Kopf nichts zu tun hat, und Theater kommt aus den Fersen. Irgendwo steht das, ich hab’s wo gelesen.

[...]

B: ‚Mit den Fersen‘ heißt dann wahrscheinlich: Wir gehen rückwärts vor dem Text her. Der Text geht immer hinter uns nach und wir gehen rückwärts.

G: Ja, das ist gut.

B: Das meint die ‚Ferse‘ möglicherweise.

G: Ja. Aber nicht deine, nicht deine, du bist schon ein bisschen versaut, weil ich kann mich erinnern, dass du für 300 Euro Schuhe gekauft hast für Odysseus in *Philoktet*.

⁵⁷ Johann Wolfgang von Goethe: „Regeln für Schauspieler“ [1803, Bearbeitung Eckermanns 1824]. In: ders.: Gesamtausgabe der Werke und Schriften in zweiundzwanzig Bänden. Bd. 15, Schriften zu Literatur und Theater. Hg. v. Walther Rehm. Stuttgart: Cotta 1958, S. 203–231, hier S. 228f.

B: Das war deine Bühnenbildnerin, die du angeschleppt hast. – Sag aber noch mal, wie der Müller da auf Ferse kommt? Was würdest du jetzt zu ‚Ferse‘ sagen? Warum kommt der akkurat auf eine Ferse, warum sagt er nicht ‚mit dem Ellenbogen‘? Oder meinte er gar ‚Verse‘ mit V?

G: Wie es ... also ... ich finde, da kommt der Rhythmus her.

B: Ahh! Das ist gut, das macht einen Sinn.

G: Und es ist die Erdberührung. Und der Tanz auch.

[...]

B: [...] Wo waren wir, bei der Ferse waren wir. Der Mitko hat behauptet, Heiner hätte mal gesagt, Theater muss nicht vom Kopf aus kommen, sondern von der Ferse, hast du das gehört jemals? Das behauptet der nämlich. Nirgendwo ist das nachweisbar, aber er sagt, er hätte es mal gelesen.

G: Doch, doch, das kannst du nachlesen, irgendwo, das habe ich geklaut. Das passt mir sehr gut, da ich gewöhnt bin im Balkan nur zu tanzen, weißt du?⁵⁸

Müller, der seine Dramen (anders als die Prosa) im Stehen geschrieben haben will,⁵⁹ hatte 1988 im Gespräch mit Frank Raddatz gesagt:

Begabung in der Kunst besteht genau darin, auf den eigenen Körper zu hören und den eigenen Körperrhythmus in das entsprechende Medium umzusetzen. Deshalb ist auch Freuds Sublimierungstheorie völliger Unsinn, denn Kunst kommt aus dem Körper und nicht aus einem vom Körper getrennten Kopf. Erst wenn ein Schauspieler den Text auch in den Füßen hat und er von da hochkommt, ist es Theater. Theater ist ein Dialog zwischen Körpern und nicht zwischen Köpfen.⁶⁰

Erprobt hat Müller diese Poetologie wohl nirgends so konsequent wie in seinem *Philoktet*.

In der Geschichte der Ästhetik spielt Philoktet, dem eine nicht heilende Fußwunde entsetzliche Schmerzen bereitet, seit Winckelmanns und Lessings Laokoon-Debatte eine zentrale Rolle für die Frage der Darstellung des Leidens auf der Bühne und ihre Wirkung.⁶¹ Müller hat in seiner Dramenfassung von 1965,

⁵⁸ Kollektiv Bier-Gott: „Mit der Ferse denken‘ – Zwei Gespräche.“ In: Peter Staatsmann/ Bettina Schültke (Hg.): Das Schweigen des Theaters – der Regisseur Dimiter Gotscheff. Berlin: Vorwerk 8 2008, S. 170–180, hier S. 170, 172 und 174.

⁵⁹ Heiner Müller: [Auszug aus einem Gespräch mit Luise Mendelsohn anlässlich einer Aufführung von Zement in Potsdam, 1974]. In: ders.: Werke 10, Gespräche 1. Hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 43–45, hier S. 44.

⁶⁰ Heiner Müller: „Ich wünsche mir Brecht in der Peep-Show.“ Heiner Müller im Gespräch mit Frank Raddatz [1988]. In: ders.: Werke 11, Gespräche 2. Hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 313–331, hier S. 331.

⁶¹ Vgl. unter den jüngeren Publikationen zum Thema: Susanne Gödde: „Pathos in der griechischen Tragödie.“ In: Martin von Koppenfels/ Cornelia Zumbusch (Hg.): Handbuch Literatur & Emotionen. Berlin/Boston: de Gruyter 2016, S. 209–243; Joseph Vogl: Über den Schrei. Wien: Vienna University Press 2013; Martin von Koppenfels: „Schmerz. Lessing, Duras

die ich hier betrachte,⁶² Philoktets Schmerz in eine Konstellation gefügt, die insbesondere die politischen Konfliktlinien des Stoffes ausprägt und zuspitzt.

Sophokles' Version des Stücks, die als einzige unter den Fassungen der drei großen Tragödiendichter vollständig überliefert ist (von den Philoktet-Dramen Aischylos' und Euripides' existieren nur Fragmente), handelt von dem Krieger Philoktet, der durch seine Sterbehilfe an Herakles Besitzer von dessen unfehlbarem Bogen wird, am Trojanischen Krieg aber nicht teilnehmen kann, weil er von einer Schlange gebissen wird und eine Wunde davonträgt, die so schmerzt, dass seine Schreie die Opfer stören, die für eine sichere Fahrt nach Troja nötig wären. Odysseus setzt Philoktet deshalb auf Lemnos aus, einer einsamen und kargen Insel. Zu Beginn des Stücks geht der Krieg zehn Jahre und droht, viele weitere Opfer zu kosten; ein Orakel rät die Rückholung Philoktets samt göttlichem Bogen und so fahren Odysseus und Neoptolemos, der Sohn Achills, nach Lemnos. Philoktet hasst Odysseus, deshalb überredet Odysseus Neoptolemos, den Philoktet nicht kennt, Philoktet zum Mitkommen zu bewegen. Neoptolemos lügt ungern und schlecht; noch dazu hasst auch er Odysseus, da dieser ihn um die Waffen seines toten Vaters gebracht hat. Im Weg steht außerdem Philoktets Leiden, das droht, Neoptolemos' Mitgefühl zu erregen und das Lügen zusätzlich zu erschweren. Am Ende des Stücks, als die Konflikte unauflösbar geworden sind, erscheint Herakles als *deus ex machina* und fordert Philoktet zur Fahrt nach Troja und zur Rettung des Griechenheers auf; den Fuß soll Asklepios im Kriegsgebiet heilen.

Müller streicht den Chor und eine Nebenfigur, sodass sich alles auf die Dreieckskonstellation zuspitzt. Die bei Sophokles göttlich induzierte Verwundung Philoktets wendet er zum Arbeitsunfall: Philoktet wird gebissen, als er eine Schlange vom Opfertisch entfernt. Die Verletzung wird zum Dienst an der Gemeinschaft. „Der Weg nach Troja, unsrer, war dein Fuß.“⁶³, sagt Odysseus bei Müller. Besonders stark greift Müller in der nach dem komplexen Handlungsverlauf fast komödiantisch simplen Schlusswendung Sophokles' ein. Müllers Stück kennt natürlich keinen *deus ex machina*. Vielmehr tötet der permanent zwischen den Positionen hin- und hergerissene Neoptolemos den widerständigen Philoktet im Affekt. Zu Ende ist das Stück damit nicht. Odysseus fixer Geist konstruiert eine Geschichte, wonach Troer nach Lemnos gekommen seien, um Philoktet abzuwerben. Dieser habe sich eisern zu den Griechen bekannt und diese Treue mit dem Tod bezahlt. Noch Philoktets Leiche wird dienstbar gemacht:

und die Grenzen der Empathie.“ In: Robert Stockhammer (Hg.): Grenzwerte des Ästhetischen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 118–145; und zu Müller: Manfred Schneider: „Kunst in der Postnarkose. Laokoon Philoktet Prometheus Marsyas Schrei.“ In: Christian Schulte/ Brigitte Maria Mayer (Hg.): Der Text ist der Coyote. Heiner Müller Bestandsaufnahme. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 120–141.

⁶² Müller hat den Stoff mehrfach bearbeitet, zunächst 1950 in einem Gedicht, dann zwischen 1958 und 1964 in der hier besprochenen Dramenfassung und nochmals 1979 als Entwurf für ein Ballett.

⁶³ Heiner Müller: Philoktet, Die Stücke 1, Werke 3. Hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 289–327, hier S. 320. Ich zitiere aus dem Stück im Folgenden in Klammern im Haupttext.

Wenn uns der Fisch lebendig nicht ins Netz ging
Mag uns zum Köder brauchbar sein der tote.
Zu besserem vielleicht, er kanns nicht hindern
Daß seine Wunde seine Speere schärft.
Die Steine weg. Lad mir den Leichnam auf.
Ich will dem Toten meine Füße leihn. (324f.)

Das Gehvermögen der Figuren und der dramatische Gang der Handlung sind poetologisch verschaltet. Die drei Figuren stehen modellhaft für jeweils unterschiedliche Modi des Diskurses, der begriffsgeschichtlich nicht nur mit dem geordneten Lauf der Gestirne, der wohldurchdachten Rede, dem cartesianischen Auf-Linie-Bringen der Gedanken verbunden ist, sondern auch mit dem Hin- und Herlaufen und dem tumultartigen Durcheinander. Die Odysseus-Figur repräsentiert das Prinzip der Ausrichtung. Über den Dienst wird das Individuum in den Volkskörper eingepasst; über den zeitweiligen oder dauerhaften Ausschluss des Nicht-Ausrichtbaren wird der Volkskörper austariert. Das erste Zusammentreffen zwischen Philoktet und Odysseus lautet bei Müller wie folgt:

PHILOKTET: [...]

Was für ein Schritt?

Odysseus. Neoptolemos.

ODYSSEUS: Du kennst ihn, Philoktet.

PHILOKTET: Wer nennt mich mit der unvergessnen Stimme?

ODYSSEUS: Der deine Stimme nicht vergessen hat

Seit er dich vor die Geier warf im Dienst.

PHILOKTET: Den so Verwundeten im gleichen Dienst.

ODYSSEUS: Den nicht mehr dienlichen mit solcher Wunde. (313f.)

Neoptolemos verkörpert den affektbedingten Zweifel innerhalb der Gemeinschaft der Dienenden, verleugnet sich aber schon zu Beginn des Stücks, gerät dann von einem Dilemma ins nächste und bleibt bis zum Schluss der Spielball Odysseus'.

Demgegenüber steht Philoktets Fuß als eitriges Scharnier, an dem das Stück die Frage der Möglichkeit der dramatischen und politischen Abweichung verhandelt. Am kranken Fuß Philoktets thematisiert Müller den Auftritt und damit den Beginn der dramatischen Handlung. Während Odysseus und Neoptolemos der Regiebemerkung zufolge nach dem Prolog einfach erscheinen: „*Küste. / Odysseus. Neoptolemos.*“ (291), hat Philoktets Einsatz einigen Vorlauf. Bevor er die Bühne betritt, wird er von Odysseus und Neoptolemos gesehen und beschrieben: „Dein Fisch kommt, Netz. Ungleich sein Schritt noch immer.“ (297), sagt Odysseus zu Neoptolemos. Schließlich heißt es: „*Auftritt Philoktet.*“ (298) Philoktets Ansprache an Neoptolemos problematisiert aber unmittelbar das Nicht-Auftretenkönnen und ironisiert so, mit dem Hinken des Schauspielers, die Regiebemerkung:

Ein Lebendes auf meinem toten Strand.

Ein Ding, das aufrecht geht wie vordem ich

Auf anderm Boden mit zwei heilen Beinen.
Wer bist du, Zweibein? Mensch, Tier oder Grieche?
Und wenn du der bist, hörst du auf zu sein.
Neoptolemos läuft weg.
Und hättest du tausend Beine für die Flucht
Mein Pfeil läuft schneller. (298)

Nikolaus Müller-Schöll hat für die Stelle darauf aufmerksam gemacht, dass Philoktets „kranke[r] Fuß [...] eine Spur im Kranken des Versfußes [hinterlässt]“ und das Metrum an entscheidender Stelle selbst zu hinken beginnt.⁶⁴ Für Müller berührt die Verssprache über ihren Takt den Körper des Publikums: „Über den Vers gibt’s einen physischen Kontakt zum Zuschauer, wenn er richtig gesprochen wird“, hat Müller über die Funktion des Verses bei Shakespeare gesagt: „Eine Stimme auf einen Rhythmus, und man erfährt dann die Geschichte über den Rhythmus, über den Körper. [...] Es geht darum, Erfahrungen zu machen. Und die kann man nur blind machen zunächst. Über den Körper und nicht über das Gehör und übers Begreifen.“⁶⁵

Noch prägnanter zeigt sich das Spiel zwischen Störungen in der gebundenen Sprache und dem versehrten Körper über die auch kulturgeschichtlich mit der Figur des Philoktet assoziierte Ausdrucksform des Leidens: den Schrei. Sophokles’ Philoktet schreit auf Griechisch. Sein Leiden, das er verbal noch stärker profiliert als der Philoktet Müllers, wird im Vers ausgedrückt und durch die komplexe griechische Schreikultur letztlich in einer Sprache, die man als artikulierte bezeichnen kann. Wolfgang Schadewaldt schreibt dazu:

Diese Ausrufe bilden eine reich gegliederte Stufenleiter. Sie beginnt bei dem mildesten Ausdruck der Erregung mit *pheu* und *ê* und steigt dann weiter auf über *ioh* und *oi, oi moi* zu *ai ai* und weiter zu *otototoi, èè* und *e* wie auch *he-e*; es gibt die Jubelrufe *euoi* und *euai*, und über allem steht der Ausdruck der größten Verzweiflung, stärksten Qual der furchtbare, fast tierische Schmerzenslaut *i-uh*.⁶⁶

Bei Müller steckt der Schrei allein in einer Regiebemerkung. „*Brüllt.*“ heißt es dort (306) genau einmal vor Philoktets Aufforderung an Neoptolemos, ihm den Fuß abzuhaufen. So steht Philoktets Schreien bei Müller nicht in, sondern quer zu den

⁶⁴ Nikolaus Müller-Schöll: „... die Wolken still / Sprachlos die Winde‘. Heiner Müllers Schweigen.“ In: Patrick Primavesi/ Olaf A. Schmitt (Hg.): *AufBrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation.* Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 247–256, hier S. 253f.

⁶⁵ Heiner Müller: „Eine merkwürdige Figur. Einige Worte zu Ernst Jandl.“ In: ders.: *Werke 8, Schriften.* Hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 370f.

⁶⁶ Wolfgang Schadewaldt: *Antikes Drama auf dem Theater heute.* Pfullingen: Neske 1970, S. 25. Müllers Stück enthält einen Verweis darauf: „Laut, der mir lieb war. Sprache, lang entbehrt. / [...] / Lang hört ich die aus meinem Mund allein / Wenn Schmerz mir aus den Zähnen grub den Schrei.“ (300), sagt Philoktet zu Beginn seiner Begegnung mit Neoptolemos. Vgl. zu Philoktets Brüllen und zur Frage des (In-)Artikulierten: Markus Wilczek: *Das Artikulierte und das Inartikulierte. Eine Archäologie strukturalistischen Denkens.* Berlin/Boston: de Gruyter 2012, v.a. S. 38–59.

Versen – auf der Ebene der Fersen, wie sich mit Blick auf die theatrale Semiotik sagen ließe. Ziel dieses Ebenensprungs ist die Erinnerung an den Körper, dessen Schmerz für das Publikum erfahrbar gemacht werden soll, auch um zu verhindern, dass das Theater am Ende nur zu Kopf steigt. Im größten Schmerzmoment wird der Versfuß von der Fußwunde affiziert und muss dem Schrei, als wunder Sprache, Raum außerhalb des Metrums geben. Philoktets Brüllen macht – wie Lears Stöhnen – auf die Lücke zwischen Vers und Ferse aufmerksam und schafft gerade dadurch eine wirksame Verbindung zwischen ihnen.⁶⁷

Neben der Funktion des verletzten Fußes als dramatisches und metrisches Störelement kommt der Fuß vor allem im Zwischenraum von organologischer Metaphorik und konkreter Körperlichkeit zum Einsatz und erhält so auch eine politische Funktion. An einer Stelle spielt Philoktet die Option der Rückkehr in den Kriegsdienst durch:

PHILOKTET

[...]

Steht auf.

Du wirst gebraucht, du bist ein Netz wert wieder.

Renn, Fisch, um deinen Platz in seinen Maschen.

Und wenn die Pest erstickt an deinem Schritt

Die Nasen sind im Dienst, du stinkst nicht mehr.

Was hält dich, Fuß? Lieber ein andres Schiff?

Da ist kein andres und war keins zehn Jahr lang

Die Fessel hat kein Loch als in die Fessel

Und keinen Freund als deinen Feind hast du.

[...]

Der Fuß schnappt nach dem Weg, der ihm verspricht

Den andern Fuß heil zur Gesellschaft wieder

Das Bleigewicht der Schmerzen leiht ihm Flügel

Mächtig der Köder schleppt das faule Fleisch.

[...]

Lauf, Einbein, in den Schlamm, der alles heilt

Die alte Wunde mit der neuen Kränkung

Den Stinkenden mit dem Gestank der Schlacht. (312f.)

Wenig später entdeckt Philoktet, seines Bogens zwischenzeitlich beraubt, die Wunde als Waffe und setzt sie als Instrument zur Verzögerung ein. Er erkennt seine Macht im Nichtstun; an die Stelle der Hand rückt der dienstunfähige Fuß; vom Gehen befreit sich Philoktet, indem er es zum Ablaufen der Zeit abstrahiert:

⁶⁷ Bei Sophokles tauchen von 14 Formen der Vokabel Fuß sieben am Versende auf; auch die meisten anderen Formen haben eine prominente Versstellung. Bei Müller lassen sich sogar 38 Fuß-Vokabeln finden; am Versende stehen fünf, meist mit komischem Effekt, etwa, wenn Odysseus sagt: „Der Weg nach Troja, unsrer, war dein Fuß.“ (320).

PHILOKTET

So will ich säumen, bis der letzte Grieche
Auf Leichenbergen, griechischen, gehäuft
[...]
Behalt den Bogen, bessere Waffe ist
Die Zeit mir. Keine Hand beweg ich und
Ein Grieche stirbt. Und wieder stirbt ein Grieche
Und keine Hand. Zeit, Mörderin, alterslose
Zehn Jahre lang deinen Gang verflucht ich, der
Mir keinen Schritt ausließ und beugte tiefer
Mit jedem Schritt mich auf den Stein, und nicht
Genug zu preisen jetzt dein Ablauf, der
Kein Loch hat für Lebendiges durchzugehen
Das Fleisch herauszuhalten keine Grenze.
Dein Gang ist mein Gang, dein Schritt ist mein Schritt
Über den Göttern dein und meine Wohnung. (315)

Philoktets Macht ist gering, sein Stolz groß. Die Option der Verweigerung weiß er noch zu steigern in der vielleicht eindrucksvollsten Passage des Stücks:

PHILOKTET

[...]
Gebt mir ein Schwert, ein Beil, ein Eisen. Haut mir
Die Beine ab mit einem Eisen, daß die
Nicht gegen meinen Willen mit euch gehn
Reißt mir den Kopf vom Leib, daß meine Augen
Nicht nachgehn euch und euerm gehnden Segel
Daß meine Stimme nicht, lauter als Brandung
Zum Strand euch folgt und eurem Schiff aufs Meer.
Haut mir die Hände von den Armen auch
Eh sie euch anflehn stimmlos um den Platz
Auf eurer Ruderbank, in eurer Front
Reißt mir, daß nicht die roten Stümpfe noch
Das Ungewollte tun, vom Rumpf die Arme.
Der wird mir, fühllos auf fühllosem Stein
Nicht den Gehorsam weigern und so will ichs. (317)

„[I]l n’y a rien de plus inutile qu’un organe“, sagt – schreit – Antonin Artaud am Ende von *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1947):

Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l’aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté.

Alors vous lui réapprenez à danser à l'envers comme dans le délire des bals musette et cet envers sera son véritable endroit.⁶⁸

Ein solcher ‚Körper ohne Organe‘ liegt im Horizont von Philoktets Entwurf; auf dem Weg wird das Urbild der politischen Organologie, das Zusammenhalt über rhetorische Manipulation zu erreichen sucht,⁶⁹ zugleich vorgeführt und vernichtet: die Fabel vom Aufstand der Glieder gegen den Magen. Vollständig desillusioniert ruft Philoktet die Zerstörung seines politischen (oder militärischen) Körpers durch die Amputation aller dienstbar zu machenden Gliedmaßen herbei. Da es zugleich um seinen schmerzgeplagten ‚natürlichen Körper‘ geht – eine Fußamputation hatte er sich zuvor schon von Neoptolemos ersehnt⁷⁰ – wird die organologische Metaphorik im Moment ihrer Zerstörung an ihren eigentlichen Ursprung und Zweck erinnert: den überlebensfähigen Menschenkörper. Übrig bleibt bei Philoktet nur eine kalte Utopie des bloßen Bauches, der nichts mehr braucht und nichts mehr will – aber eben auch nicht mehr nutzbar gemacht werden kann. Mit Philoktets Leiche geschieht indes dann genau dies: „Ich will dem Toten meine Füße leihn.“ (325), sagt Odysseus beim Abtransport von Philoktets Leiche und hebt damit das Moment der widerständigen Fußwunde wieder aus.

Die Körperdekonstruktion und der unbefriedigende Ausgang haben ein Vorbild in der „Clownsnummer“ aus Bertolt Brechts *Badener Lehrstück vom Einverständnis* (1930).⁷¹ Herrn Schmitt, einem von drei Zirkusclowns, werden dabei nach und nach, halb auf seinen Wunsch hin, halb auf Drängen der beiden anderen Clowns, sämtliche Körperteile („dies viele nutzlose Zeug“) abgesägt oder herausgeschraubt und schließlich als sein Eigentum wieder überlassen: „So, Herr Schmitt, da haben Sie alles, was Ihnen gehört, das kann Ihnen keiner mehr rauben.“⁷² Am Ende der Nummer, als Herrn Schmitt gerade der Kopf

⁶⁸ Antonin Artaud: „Pour en finir avec le jugement de dieu“ [1947]. In: ders.: *Œuvres complètes* XIII. Paris: Gallimard 1974, S. 67–104, hier S. 104. – „[E]s gibt nichts Sinnloseres als ein Organ. / Wenn sie ihm einen Körper ohne Organe hergestellt haben, dann werden Sie ihn von all seinen Automatismen befreit und ihm seine wirkliche und unvergängliche Freiheit zurückerstattet haben. / Dann werden Sie ihm wieder beibringen, wie im Delirium Musetten verkehrt herum tanzen, und diese Kehrseite wird seine richtige Seite sein.“ Antonin Artaud: *Schluß mit dem Gottesgericht. Das Theater der Grausamkeit. Letzte Schriften zum Theater.* Übers. v. Elena Kapralik. München: Matthes & Seitz 2002, S. 29.

⁶⁹ Vgl. Lüdemann: *Metaphern der Gesellschaft*, S. 201.

⁷⁰ „Du hast ein Schwert, hau mir den Fuß ab, Kind. / [...] / Hau mir den Fuß ab, Mensch, du hast ein Schwert. / Wer hat den Stein in deine Brust gegeben. / Gib mir dein Schwert, solange der Fuß mir eine / Hand läßt mit einem Schwert ihn abzuhaun.“ (306). Bei Sophokles noch eindrucksvoller: „[...] Es bohrt, / Durchbohrt mich! ich Unsel'ger! o ich Armer! / Ich bin verloren, Kind. Es frißt mich auf! / Papá-ih! papá-ih! / Appápapa, páppapa páppa, papá-ih! / O bei den Göttern! hast du griffbereit, mein Sohn / Ein Schwert zur Hand, so schlage zu, / Ganz unten auf den Fuß, mäh' ihn ab! / Schnell! schone nicht mein Leben! Komm o Sohn –“. Sophokles: *Philoktet.* Übertragen v. Wolfgang Schadewaldt. Hg. v. Hellmut Flashar, Frankfurt a.M./ Leipzig: Insel Verlag 1999, S. 44 (v. 743–750).

⁷¹ Ich danke Bianca Barreto, Porto Alegre, sehr herzlich für den Hinweis auf die Brecht-Stelle.

⁷² Bertolt Brecht: *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* [1930]. In: ders.: *Werke.* Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Werner Hecht/ Jan Knopf et al. Stücke 3. Bearb. v. Manfred Nössig. Berlin/ Weimar: Aufbau-Verlag 1988, S. 25–46, hier S. 33.

abgeschraubt worden ist, ergibt sich noch folgender Dialog, der in Philoktets Versen bei Müller nachklingt:

HERR SCHMITT: Faß mich doch einer an der Hand.

EINSER: Wo?

ZWEIER: Ist Ihnen jetzt leichter, Herr Schmitt?

HERR SCHMITT: Nein. Ich liege nämlich mit meinem Rücken auf einem Stein.

ZWEIER: Ja, Herr Schmitt, alles können Sie nicht haben.

Die beiden lachen schallend.

*(Ende der Clownsnummer.)*⁷³

Auch die dunkle Komik teilt Müller mit Brecht. Bei Müller entsteht sie vor allem durch die Verschränkung verschiedener materieller und nicht-materieller Körper(bilder). Auf dem Theater wird der ‚natürliche‘ Körper zugleich zum künstlichen; in der Regel tritt ersterer auf der Bühne möglichst weit zurück, nicht zuletzt um unfreiwillige Komik zu vermeiden. Müllers Körpertheater weiß sich die Spannungen, die ein Spiel mit verschiedenen Ebenen der Körperlichkeit auf der Bühne erzeugen kann, zunutze zu machen, gerade auch in Verbindung mit dem Komischen. Müllers *Philoktet* beginnt mit einem Brechtschen „*Prolog*“, den der Darsteller des Philoktet „*in Clownsmaske*“ und in Knittelversen spricht (291). In Ivan Panteleevs Münchner Inszenierung des *Philoktet* von 2015, die spürbar an Müllers Theatertheorie orientiert ist, zielt Philoktets Fuß durchweg ein rosafarbener Strumpf. „Der Ablauf ist zwangsläufig nur, wenn das System nicht in Frage gestellt wird“, schreibt Müller über solche Verfahren in einer poetologischen Notiz zum Stück: „Komik in der Darstellung provoziert die Diskussion seiner Voraussetzungen. Nur der Clown stellt den Zirkus in Frage. Philoktet, Odysseus, Neoptolemos: drei Clowns und Gladiatoren ihrer Weltanschauung.“⁷⁴

Schluss: „Der hinkende Vogel verfremdet den Flug“

Die dramaturgische und politische Bedeutung des versehrten Fußes hat Müller in einem Brief an Dimiter Gotscheff, der *Philoktet* 1983 am Theater Sofia inszenierte, explizit gemacht:

Vielseitig schlau ist der Gebrauch, den er von seinem kranken Fuß macht: Ornament, Last, Beute. Auch Identität: In der Zeit, die dem Schmerz gehört, wird der Mann zur Fußnote, brüllender Kommentar des kranken Glieds. Die Wunde kann als Waffe eingesetzt werden, weil der Fuß das Loch im Netz bezeichnet, die Lücke im System, den immer neu bedrohten und neu zu erobernden Freiraum zwischen Tier und Maschine, in dem die Utopie einer menschlichen Gemeinschaft aufscheint. Der hinkende Vogel

⁷³ Ebd., S. 35. Vgl. zu Brechts beschädigten Bühnenkörpern: Karin Harrasser: Prothesen. Figuren einer lädierten Moderne. Berlin: Vorwerk 8 2016, S. 186–203.

⁷⁴ Heiner Müller: „Drei Punkte zu ‚Philoktet‘“ [1968]. In: ders.: Werke 8, Schriften. Hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 158.

verfremdet den Flug. Die Tragödie geht leer aus. Ihr Gang verwirft die Tröstung, die ein Aufschub ist.⁷⁵

„Was man nicht erfliegen kann, muß man erhinken“, lautet ein Vers Friedrich Rückerts, den Freud am Ende von *Jenseits des Lustprinzips* zitiert, zum Trost für den manchmal stockenden Fortschritt der psychoanalytischen Arbeit.⁷⁶ Müller scheint das Bild hier aufzugreifen, wendet es aber anti-teleologisch (und anti-aristotelisch). Das Interesse liegt nicht im Erhinken, im Ankommen (worin Müller nur einen „Aufschub“ erkennt), sondern im Hinken selbst. Über die Form der Abweichung – vom geraden Gang, vom linearen Lauf des *dráma*, von der direkten Fahrt nach Troja – entwirft sich ein utopisches Bild des politischen Menschen im „Freiraum zwischen Tier und Maschine“. In die Richtung dieses Freiraums deuten die Lücke zwischen Descartes und dem Bufón in Bergers Montage, die Leerstellen im *Leviathan*-Frontispiz und der Schwellenraum der Wahrnehmung der Shakespeare-Bühne zwischen Stehparterre und Galerie.

Michel de Montaigne hatte die Abweichung im Übrigen schon im späten 16. Jahrhundert zum zentralen Prinzip der Weltordnung erklärt: „Le monde n'est que variété et dissemblance.“⁷⁷, heißt es zu Beginn des Essays „De l'yvrongnerie“ („Über die Trunksucht“). Und in „De la ressemblance des enfans aux pères“ zum Charakter von Meinungen: „Leur plus universelle qualité, c'est la diversité.“⁷⁸ „Des boyteux“ („Über die Hinkenden“) schließlich, ein Text, der lange nicht zu seinem Thema findet (die überdurchschnittliche sexuelle Performanz hinkender Frauen), enthält gegen Ende die folgende Passage: „Il n'est rien si souple et erratique que nostre entendement: c'est le soulier de Theramenez, bon à tous pieds. Et il est double et divers, et les matieres doubles et diverses.“⁷⁹ Der Spitzname des Theramenes, eines als besonders wankelmütig geltenden athenischen Politikers, lautete Kothurn, nach dem zum Tragödienkostüm gehörenden, auf beide Füße passenden, dicksohligen und zugleich offenen Stiefel. Vor dem Hintergrund der besprochenen Stücke wie von Montaignes Ironie gälte

⁷⁵ Heiner Müller: „Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von ‚Philoktet‘ am Dramatischen Theater Sofia“ [27.3.1983]. In: ders.: Werke 8, Schriften. Hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 259–269, hier S. 261.

⁷⁶ Sigmund Freud: „Jenseits des Lustprinzips“ [1919]. In: ders.: Gesammelte Werke. Hg. v. Anna Freud. Band XIII. 5. Aufl. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1967, S. 1–69, hier S. 69.

⁷⁷ Michel de Montaigne: Les Essais de Michel de Montaigne [1580ff.]. Hg. v. Pierre Villey/ V.L. Saulnier. Paris: Quadrige/ Presses Universitaires de France 1988 [1924], Livre II, S. 339. – „Die Welt ist nichts als Ungleichheit und Wechselspiel.“ Michel de Montaigne: Essais. Übers. v. Hans Stilett. Frankfurt a.M.: Goldmann 1998, Zweites Buch, S. 20 (Die Seitenangaben zur Übersetzung in den folgenden beiden Fußnoten beziehen sich auf diese Ausgabe.).

⁷⁸ Ebd., S. 786. – „In nichts ist sich alles gleicher als in der Ungleichheit.“, Zweites Buch, S. 691.

⁷⁹ Ebd., Livre III, S. 1034. – „Nichts ist so biegsam und wenig festgelegt wie unser Verstand (gleich dem Schuh des Theramenes, der an beide Füße paßte). Er ist doppeldeutig und widersprüchlich, und doppeldeutig und widersprüchlich sind auch die Dinge.“ Drittes Buch, S. 392.

es, dem Wankelmut und der Dicksohligkeit ein Unterscheidungsvermögen entgegensetzen, das, in hinkendem Takt, an einer Bodenhaftung arbeitet, die nicht von einem ‚Nomos der Erde‘ ausgeht, sondern vom Sensorium der eigenen Fußsohlen.

Jakob Gehlen (Berlin)

Zwischen Ergreifen und Berühren

Die Rom-Ankunft des Ich in Goethes *Römischen Elegien*

Glaubt man Hermann Parzinger, entsteht in Berlin das würdige Zentrum einer Art Welthauptstadt: „Das Humboldt Forum: ‚So viel Welt mit sich verbinden als möglich‘“ – das ist der Titel des 2011 herausgegebenen Folianten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, deren Präsident Parzinger ist. Die markigen Worte umreißen das Ziel des „wichtigsten Kulturprojekts in Deutschland zu Beginn des 21. Jahrhunderts“, wie es im Untertitel heißt.¹ „So viel Welt mit sich verbinden als möglich“. Von wem stammt dieses werbewirksame Schlagwort? Und: Wie ist dieses Verbinden zu denken?

Parzinger verweist, nachdem er den Standort des Forums in Berlin-Mitte gelobt und das Humboldt-Forum nicht nur als „eine Sache Berlins und Deutschlands“, sondern als „Angelegenheit der gesamten Welt“² apostrophiert hat, auf die Namensgeber des Forums:

Wilhelm wie Alexander, beide prägte eine kosmopolitische Weltsicht, die auf Gleichberechtigung der Weltkulturen basiert. Sie stehen für Aufklärung und für die Neugier auf das Andere und das Fremde in der Welt. Was vor 200 Jahren nur ein Modell war, getragen von wenigen Einzelnen, das können wir heute in der Mitte Berlins konkret umsetzen, und zwar ganz im Sinne Wilhelm von Humboldts, der einmal sagte: ‚Soviel Welt als möglich, ja die ganze Welt in die eigene Person verwandeln, das ist im höheren Sinn des Wortes Leben.‘³

Nun heißt es also nicht mehr „verbinden“, sondern „verwandeln“ und die Tätigkeit der Verwandlung wird als kosmopolitische Lebenslehre verstanden. Freilich wird es im Folgenden nicht um den Weltbegriff in Parzingers Text oder das Bildungskonzept Wilhelm von Humboldts gehen, dennoch erlaubt der Rückgriff auf die zugrundeliegende Stelle bei Humboldt den Hinweis auf einen Aspekt des kulturellen Aneignungsprozesses, den Parzingers Modifikation verdeckt. Im Fragment *Theorie der Bildung des Menschen* (1793)

¹ Hermann Parzinger: Das Humboldt-Forum. „Soviel Welt mit sich verbinden als möglich“. Aufgabe und Bedeutung des wichtigsten Kulturprojekts in Deutschland zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Hg. v. d. Stiftung Berliner Schloss – Humboldtforum. Berlin: Stiftung Berliner Schloss – Humboldtforum 2011, s. Titelseite.

² Ebd., S. 15.

³ Ebd., S. 18.

spricht Humboldt bemerkenswerterweise weder von „Leben“ noch von „verwandeln“. Ausgangspunkt ist vielmehr der Bildungstrieb des Menschen, der als Objekt der Neugier eines Gegenübers, das von ihm unterschieden ist, nämlich ‚Welt‘ bedarf:

Bloss weil beides, sein Denken und sein Handeln nicht anders, als nur vermöge eines Dritten, nur vermöge des Vorstellens und des Bearbeitens von etwas möglich ist, dessen eigentlich unterscheidendes Merkmal es ist, Nicht-Mensch, d. i. Welt zu seyn, sucht er, so viel Welt, als möglich zu ergreifen, und so eng, als er nur kann, mit sich zu verbinden.⁴

Mich interessiert hier und im Folgenden der erste Kontakt, der sich im Verb „ergreifen“ ausdrückt. Offensichtlich setzt die Etablierung einer möglichst engen Verbindung von ‚Mensch‘ und ‚Welt‘ ein initiales Moment voraus, ein aktives Zupacken durch das Subjekt, das in der Folge die Fusion beider allererst ermöglicht. Das Ergreifen von „so viel Welt, als möglich“ bildet das Fundament für humanistische Allgemeinbildung im Humboldt’schen Sinne: „[D]iese Aufgabe löst sich allein durch die Verknüpfung unsres Ich mit der Welt zu der allgemeinsten, regesten und freiesten Wechselwirkung.“⁵

Angesichts der kontrovers geführten Kolonialismus-Debatte um das Humboldt-Forum ist es bemerkenswert, dass Parzingers Werbetext das Ergreifen tilgt, negiert er doch damit auch ein mögliches Gewaltmoment. Schließlich wurden Kolonien zuerst ergriffen, gewaltsam ein-genommen, bevor es zu einem zumindest einseitig produktiven Austausch von Waren, Kunst und dergleichen, zu einer „Verknüpfung“ kommen konnte. Indem der Text die Kontaktabahnung, das Ausgreifen verschweigt, kaschiert er damit auch das preußisch-imperiale Erbe. Wie sehr aber wirkt in jener Humboldt’schen Verbindung von Bildungssubjekt und Welt die initiale Gewalt fort, die an ihrem Anfang steht? Wie ist das Verhältnis von der „freiesten Wechselwirkung“, also einer reziproken Interaktion, zum aggressiven, aktiven Ergreifen? Diese Fragen und der imperiale Wunsch, Berlin möge mit dem Humboldt-Forum nun zur „Angelegenheit der gesamten Welt werden“, führen zu *dem* Modell und Phantasma einer Welthauptstadt – zu Rom, genauer zum Rom Johann Wolfgang von Goethes.

Das Ergreifen (und Mit-sich-Verbinden) spielt in Goethes *Römischen Elegien*, die zur selben Zeit für die Erstveröffentlichung überarbeitet wurden, wie Humboldt an seiner Fragment gebliebenen Theorie schrieb, eine zentrale und bislang unterschätzte Rolle. Zwar scheint hier nicht ‚Welt‘ das Objekt des Ergreifens, sondern die Geliebte, doch im Diskurs der erotischen Eroberung verschränkt sich Liebes- mit Machtdiskurs: Das lyrische Ich nimmt die

⁴ Wilhelm von Humboldt: „Theorie der Bildung des Menschen“ [1793]. In: Wilhelm von Humboldt: Gesammelte Schriften. Hg. v. der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften. Werke I. Erster Band 1785–1795. Hg. v. Albert Leitzmann. Berlin: B. Behr’s Verlag 1903, S. 282–287, hier S. 283.

⁵ Ebd.

Geliebte, der Zyklus den Text- und Imaginationsraum Rom und damit Welt für sich ein.

Mein Beitrag möchte zunächst die temporale und semantische Struktur dieser „Einnahmen“ freilegen und die Aneignungsprozesse hinsichtlich der ihnen zugrunde liegenden antiken Modelle verfolgen (I. Ergreifen). Dass Goethe sich während der Produktion des Zyklus mit den antiken Kontexten und im speziellen mit der römischen Liebeselegie beschäftigte, gilt als sicher. Dabei ist die Lektüre von Properz und Ovid hervorzuheben.⁶ Anhand der Gattung Liebeselegie sowie staatsreligiösen Kontexten der augusteischen Zeit möchte ich, den Blick auf die Ankunft des goetheschen Ich in Rom lenken und damit auch das Rom der *Elegien* perspektivieren. Welche Konzepte, welche Mythologeme liegen der antiken Gattung zugrunde, die im goetheschen Zyklus angespielt und transformiert werden? Welche Aspekte des augusteischen Roms werden mitübertragen? In einem zweiten Schritt fokussiere ich, um mit Humboldt zu sprechen, die „Wechselwirkung“ zwischen Geliebter und Ich, zwischen Rom und Dichter (II. Berühren). Dabei tritt das Berühren an die Stelle des Ergreifens und kaschiert das gewaltsame Initialmoment. Die Beobachtungen, die ich an Goethes *Elegien* beschreibe, perspektivieren auch Parzingers Handhabe des Humboldt-Fragmentes. Im liebeselegischen Zyklus wird – so die abschließende These – über Operationen der Hand ein Moment des klassizistischen Schreibverfahrens Goethes offenbar (III. Klassisch dichten). Mein Beitrag konzentriert sich auf die ersten fünf *Elegien* des Zyklus.⁷

I. Ergreifen

In der *Ersten Elegie* steht dem Ich, einem „bedächtige[n]“ Touristen, die „Ewige Roma“ gegenüber. Noch scheitern alle Anrufungen an den *Genius loci*. Rom ist zwar Hauptstadt der Welt und als *caput mundi* der totale

⁶ Vgl. u.a. die sehr biografische Properz-Studie: Hans-Jürgen Meissler: *Goethe und Properz*. Bochum: Brockmeyer 1987 und Bernhard Zimmermann: „Sprechende Antike. Goethes *Römische Elegien*.“ In: ders.: *Spurensuche. Studien zur Rezeption antiker Literatur*. Freiburg i. Br./ Berlin/ Wien: Rombach 2009, S. 115–131. Und zuvor die Unterschiede hervorhebend, ohne aber zu systematisieren: Friedrich Klingner: „Liebeselegien. Goethes römische Vorbilder.“ In: ders.: *Römische Geisteswelt*. München: Hermann Rinn 1956, S. 401–411; Max Kommerell: „Die römischen Elegien.“ In: ders.: *Gedanken über Gedichte*. Frankfurt am Main: Klostermann 1956, S. 224–249, und Georg Luck: „Goethes *Römische Elegien* und die augusteische Liebeselegie.“ In: *arcadia* 2 (1967), S. 173–195. Die Dokumentation einer Stellensuche, um die es mir hier nicht geht, liefert ausführlich Ferdinand Bronner: „Goethes römische elegien und ihre quellen.“ In: Richard Richter (Hg.): *Jahrbücher für Philologie und Paedagogik* 63. Bd. 148. Zweite Abteilung. Leipzig 1893, S. 38–50, 102–112, 145–150, 247–265, 305–316, 367–371, 440–469, 525–541, 572–588.

⁷ Einen ähnlichen Fokus wählt Walter Killy: „Mythologie und Lakonismus in der ersten, dritten und vierten *Römischen Elegie*.“ In: *Gymnasium* 71 (1964), S. 134–150. Ich nutze bei meiner Textanalyse die Fassung der *Elegien*, die 1795 in Schillers *Horen* erschien, da sie die Erstveröffentlichung des gesamten Zyklus und maßgeblich für die weitere Ensemblebildung und Rezeption war. Außerdem lässt sich am Vergleich der *Horen*-Fassung zur in Reinschrift überlieferten Handschrift *H⁵⁰* zeigen, wie sich das Mit-sich-Verbinden im Veröffentlichungsprozess verändert.

Imaginationsraum („Ja es ist alles beseelt in deinen heiligen Mauern“), doch das Ich profitiert nicht davon: „nur mir schweiget noch alles so still.“⁸ Als Lösung dieses Dilemmas zeichnet sich die Aufnahme in den Tempel Amors ab: „Doch bald ist es vorbei, dann wird ein einziger Tempel / Amors Tempel nur sein, der den Geweihten empfängt.“ (FA I, 1, S. 393, V. 11f.). Als Hausherr soll Amor den Gast aus dem Norden bei sich aufnehmen, ihn also im Topos Rom akzeptieren und damit produktives Liebesglück garantieren. Die Gewissheit um das Gelingen dieses Anknüpfungsszenarios zieht das Ich aus dem Wort *Rom* selbst: „Eine Welt zwar bist du, o Rom, doch ohne die Liebe / Wäre die Welt nicht die Welt, wäre denn Rom auch nicht Rom.“ (ebd., V. 13f.). In *Roma* steckt *Amor* und in der *urbs* („Stadt“, d. i. Rom) der gesamte *orbis* („Erdkreis“). Das letzte Distichon verknüpft demnach als *conclusio* der *Ersten Elegie* zwei schon in der augusteischen Zeit bekannte Rom-Wortspiele. Welt, Liebe, Rom – diese drei Begriffe werden hier buchstäblich verschränkt und als Konzepte zusammengedacht.

In der *Ersten Elegie* weckt das Ich mithin die Erwartung folgendes Szenarios: Der Zugang zum Konzept *Rom* erschließt sich nicht über „Welt“ – das brächte episch-aggressives Erobern mit sich –, die willkommenste Ankunft scheint die über die „Liebe“ zu sein, das Empfangen durch Gastfreund Amor. Und so sollte es zunächst auch kommen: In <II> erzählt das Ich, dass Amor ihn „klug allen Palästen vorbei“ (ebd., S. 392, V. 2) und schließlich in einer Art Initiationsritus seinem Tempel zuführe: „Eilig ging es vorbei, und niedre zierliche Pforte / Nahm den Führer zugleich, nahm den Verlangenden auf.“ (ebd., S. 394, V. 9f.). Die Erfüllung der Imagination: Amor führt das Ich mit deutlich sexueller Anspielung seinem Hause zu, akzeptiert ihn. Das Resultat daraus dokumentiert das letzte Distichon der Elegie: „Uns ergötzen die Freuden des echten nacketen Amors / Und des schaukelnden Betts lieblicher knarrender Ton.“ (ebd., V. 31). Diese explizite Erotik wollte Schiller dem Lesepublikum der *Horen* nicht zumuten, sie passte nicht zum Programm seiner Monatsschrift.⁹ Daher wurde die ehemals zweite Elegie <II> für die Veröffentlichung in den *Horen* gestrichen, an ihre Stelle rückte die vormals fünfte. Diente in der ursprünglichen Fassung Amors Tempel als eine Art Scharnier für das Ankommen in Akzeptanz, für die erotische Initiation, heißt es nun in der *Zweiten Elegie* unvermittelt: „Ehret wen ihr auch wollt! Nun bin ich endlich geborgen!“ (FA I, 1, S. 397, V. 1). Das Ich befindet sich durch die

⁸ Alle Zitate entstammen der *Ersten Elegie*. Ich zitiere im Folgenden unter der Sigle FA direkt im Text: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1987ff., hier FA I, 1, S. 393, V. 3f., 10.

⁹ Vgl. zur Diskussion um den Entstehungskontext Dominik Jost: Deutsche Klassik. Goethes „Römische Elegien“. Einführung, Text, Kommentar. München u.a.: Verlag Dokumentation Saur KG 1978, S. 34ff., und die Interpretation von Daniel W. Wilson: Goethes *Erotica* und die Weimarer ›Zensoren‹. Hannover: Wehrhahn 2015, S. 25f. Siehe zur Umstellung nach der Tilgung zweier Elegien und die Folgen auf die zyklische Narration Eva Dessau Bernhardt: Goethe's Römische Elegien: the lover and the poet. Bern u. a.: Peter Lang 1990, und Gerhard Kaiser: „Wandrer und Idylle. Die zyklische Ordnung der Römischen Elegien.“ In: ders.: Wandrer und Idylle. Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Geßner bis Gottfried Keller. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1977, S. 148–174.

Umstellung der Elegien sofort in Amors Asyl, auch die „Liebste“ (ebd., V. 17) scheint schon längere Zeit an seiner Seite zu sein. Schließlich tritt das Ich als gleichermaßen galanter wie solventer Besucher aus dem Norden auf, der die Geliebte nicht nur kulturell – sie gehen in die Oper –, sondern auch monetär umorgt:

Besser ist ihr Tisch nun bestellt, es fehlet an Kleidern,
Fehlet am Wagen ihr nicht, der nach der Oper sie bringt.
Mutter und Tochter erfreuen sich ihres nordischen Gastes,
Und der Barbare beherrscht römischen Busen und Leib. (ebd., V. 25ff.)

Durch die Bezeichnung „Gast“ (V. 27) taucht hier zwar das ursprüngliche Ankunftsmodell wieder auf. Auch die Geborgenheit aus Vers 1 und das „Asyl[]“ (V. 15) sprechen für die Lesart einer Aufnahme. Doch gewinnt durch die Tilgung der erotischen Initiation der Status quo an Gewicht: „Der Barbare beherrscht römischen Busen und Leib.“ *Beherrschen* verweist zur Goethezeit noch nicht auf eine Fähigkeit, die vorherrschende Paraphrase lautet vielmehr ‚in der Gewalt haben‘.¹⁰ Das Ich ist also nicht mehr ein Ausgeschlossener, der nicht über den Topos Rom zu verfügen vermag, sondern kontrolliert vielmehr schon zu diesem frühen Zeitpunkt des Zyklus selbstbewusst „römischen Busen und Leib.“ Wurde die ewige Roma schon in der *Ersten Elegie* mit der Geliebten verknüpft, werden Staats- und Frauenkörper nun explizit in eins gesetzt. Mit der Aneignung der Geliebten – in V. 20 heißt es, dass sie sich dem Mann „eignete“ (FA I, 1, S. 397, V. 20) – scheint auch die Hauptstadt der Welt erobert zu sein. Dass der Befehlshaber sich als Barbar bezeichnet, ist gleichermaßen ironisch wie anmaßend: Die Figur des Exkludierten, über die seit der Antike Gesellschaft allererst konstituiert wurde, steht bei Goethe im Zentrum der Welt.¹¹ Nicht als Opfer zeichnet sich das Ich, sondern als „freien rüstigen Fremden“ (FA I, 1, S. 397, V. 21). Diese Nobilitierung durch militärische Metaphorik verändert den Blick auf das Ankunftsszenario. Wer in der lyrischen Gegenwart derart herrscht, der scheint eher mithilfe einer gewaltsamen Eroberung als durch friedliches Willkommenheißen in diese Position gekommen zu sein. Der Eingangsvers der *Dritten Elegie* „Laß dich, Geliebte, nicht reun, daß du so schnell dich ergeben“ (ebd., S. 399, V. 1) legt

¹⁰ Vgl. das Lemma *beher(r)schen* im Goethe-Wörterbuch (<http://www.woerterbuchnetz.de/GWB?lemma=beherrschen>; aufgerufen am 30.9.2018) sowie im Grimmschen Wörterbuch (<http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=beherschen>; aufgerufen am 30.9.2018).

¹¹ Dass ein Barbar herrscht, findet sich auch bei Properz (vgl. 2,16,27f.), allerdings bezieht sich die Bezeichnung dort auf einen reichen Rivalen des lyrischen Sprechers: „Nun setzt der Barbar mit seinen ausgepreßten Lenden seine Füße in Bewegung – und plötzlich ist er der Glückliche, der jetzt mein Reich besitzt.“ Sextus Propertius: *Sämtliche Gedichte*. Lateinisch / Deutsch. Übers. u. hg. v. Burkhard Mojsisch/Hans-Horst Schwarz/Isabel J. Tautz. Stuttgart: Reclam 1993, S. 7. Ich verweise beim ersten Zitat aus einem Text jeweils auf die benutzte Übersetzung, zitiere diese dann aber ohne weiteren Verweis der besseren Lesbarkeit halber direkt im Fließtext. Die lateinischen Textstellen gebe ich den üblichen Abkürzungen folgend in Klammern nach dem Zitat an.

ebenfalls diese Pointierung nahe. Er verweist auf eine offensichtlich rasche Bemächtigung und aktiviert über die Wortwahl ein Bildfeld, das für die augusteische Liebeselegie bestimmend war – die *militia amoris*, den Kriegsdienst an Amor. Darauf und auf den Status des antiken Liebhabers allgemein will ich nun eingehen, um im Anschluss die *Dritte Elegie* in den Blick zu nehmen.

Die Sprecher von Tibull, Propertius und Ovid bewegen sich in einem elegischen System, das sich als Gegenentwurf zum *cursus honorum* der römischen Oberschicht und einer der *virtus* verpflichteten, militärischen Karriere versteht. Nicht an Krieg und Politik ist das Leben der *amatores* ausgerichtet, sondern einzig an der Liebe.¹² Dieses Konzept wird u. a. durch die *militia amoris* ins Bild gesetzt.¹³ Ovid, der als letzter der kanonischen Elegiker seine *amores* veröffentlichte, reflektiert den Topos prominent: „Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido; / Attice, crede mihi, militat omnis amans.“ (Ov. am., 1,9,1f.): „Jeder, der liebt, ist Soldat, und Cupido hat sein Feldlager; glaub mir, Atticus, jeder, der liebt, ist Soldat.“¹⁴ In der Folge zählt er die unterschiedlichen Aufgaben der jungen Verliebten auf. Sie müssen einer *domina dura*, einer hartherzigen Herrin, dienen, sie beobachten wie Soldaten in Nachtwachen die Tür der Geliebten, sie lassen sich durch lange Märsche nicht abschrecken, sie spähen den Rivalen aus. Ovid bedient die *militia amoris* in allen erdenklichen Facetten, und wendet so einen Topos durch penetrante Literalisierung ins Ironische – eine Bewegung, die seinen gesamten Zyklus kennzeichnet. Zur Steigerung der argumentativen Schärfe seines Vergleiches greift er dabei auf mythologische Beispiele zurück, *exempla*, in denen Kriegshelden wie Hektor oder Achill als Liebeselegiker präsentiert werden: Auch diese epischen Helden können sich der Macht Amors nicht entziehen. Wiederholt kommt er dabei auf eine paradigmatische Situation des elegischen Sprechens zurück – das Ich liegt als *amator exclusus*, als ausgeschlossener Liebhaber, vor der Tür seiner *puella*. Die als Paraklausithyron („vor der geschlossenen Tür“) bezeichnete Situation stellt gleichsam eine Urszene der antiken Liebeselegie dar: Ein exkludierter Geliebter versucht durch werbende Rede eingelassen zu werden. Daher sind viele Elegien als Suasorien angelegt. Die *amatores* betreiben einen hohen rhetorischen Aufwand und versuchen in aufwendigen Reden, ganz wie bei einer Gerichtsrede, die Geliebte von sich zu überzeugen. Allerdings werden

¹² Vgl. Thea S. Thorsen: „Introduction.“ In: dies. (Hg.): *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*. Cambridge: Cambridge University Press 2015, S. 1–20, und Niklas Holzberg: *Die römische Liebeselegie. Eine Einführung*. Darmstadt: WBG 42009, S. 1–35. Dass der Gattungstyp der augusteischen Liebeselegie nur vermeintlich unpolitisch ist, als Gegenprogramm zur gesellschaftlichen Norm aber oft über den bloßen Kommentar hinausgeht, ist in der neueren Forschung Konsens und wird auch in den oben genannten Einführungen thematisiert.

¹³ Vgl. Megan O. Drinkwater: „*Militia amoris*. Fighting in Love’s Army.“ In: Thea S. Thorsen (Hg.): *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*. Cambridge: Cambridge University Press 2013, S. 194–206.

¹⁴ Publius Ovidius Naso: *Amores. Liebesgedichte. Lateinisch/Deutsch. Übers. u. hg. v. Michael von Albrecht*. Stuttgart: Reclam 2007, S. 37.

die Mühen nur äußerst selten belohnt, vielmehr ist das Klagen vor der Tür die paradigmatische Redesituation.

Zitiert Goethes *Erste Elegie* diesen Status an, indem sich das Ich als ausgeschlossener Tourist gegenüber der hartherzigen Geliebten Rom inszeniert, kehrt schon die *Zweite Elegie* die Machtverhältnisse um. Das Ich der *Elegien* bezeichnet sich zwar als Barbaren, muss aber gerade nicht vor verschlossener Tür die Nächte zubringen, sondern führt die Geliebte samt Mutter aus. Dennoch: Eine Suasorie ist auch die *Dritte Elegie* in Goethes Zyklus – nur eben unter gänzlich verschobenen Vorzeichen.

Dritte Elegie <III>

Laß dich, Geliebte, nicht reun, daß du so schnell dich ergeben,
Glaub' es, ich denke nicht frech, denke nicht niedrig von dir.
Vielfach wirken die Pfeile des Amors, einige ritzen
Und vom schleichenden Gift kranket auf Jahre das Herz;
Aber mächtig befiedert, mit frisch geschliffener Schärfe 5
Dringen die andern ins Mark, zünden auf einmal uns an.
In der heroischen Zeit, da Götter und Göttinnen liebten,
Folgte Begierde dem Blick, folgte Genuß der Begier:
Glaubst du, es habe sich lange die Göttin der Liebe besonnen,
Als im Idäischen Hain einst ihr Anchises gefiel? 10
Hätte Luna gesäumt, den schönen Schläfer zu küssen;
O, so hätt' ihn geschwind neidend Aurora geweckt.
Hero erblickte Leandern am lauten Fest, und behende
Stürzte der Liebende sich heiß in die nächtliche Flut.
Rhea Silvia wandelt, die fürstliche Jungfrau, der Tyber 15
Wasser zu schöpfen hinab, und sie ergreift der Gott.
So erzeugte sich Mars zwei Söhne! – die Zwillinge tränket
Eine Wölfin, und Rom nennt sich die Fürstin der Welt. (FA I, 1, S. 3)

Die Überredungskunst dient hier nicht der Eroberung, sondern der Beschwichtigung einer bereits ergebenen Geliebten. Kein *amator exclusus* erklagt sich Einlass, sondern ein erfolgreicher Barbar geriert sich als Mythenerklärer. Ganz im Stile der antiken Elegiker führt das Ich mythologische *exempla* an und verweist darin auf die jeweils rasche, erotische Errungenschaft der Begehrenden: Venus überwältigt Anchises, Luna Endymion, Leander schwimmt voller Begierde jede Nacht zu Hero und Mars vergewaltigt Rhea Silvia, eine Vestalin und Tochter des Numitor, König von Alba Longa. Das Tertium comparationis der *exempla* wird im vierten Distichon angegeben: „In der heroischen Zeit, da Götter und Göttinnen liebten, / Folgte Begierde dem Blick, folgte Genuß der Begier“. Dieses Kurznarrativ aus Blick, Begehren und Liebesgenuss durchzieht auch Ovids *Metamorphosen* – auf die

programmatische Episode von Apoll und Daphne wird hier wortwörtlich angespielt –¹⁵ und taucht darüber hinaus in der Liebeslegie des Properz auf.

Eines der mythologischen *exempla* aber ist bei Goethe besonders hervorgehoben, da es emphatisch am Schluss der Elegie steht und zwei Distichen umfasst: die Vergewaltigung der Rhea Silvia durch Mars. Gemeinsam mit der ersten angespielten Episode, in der die Liebesgöttin Venus mit Anchises Aeneas zeugt, den Helden der *Aeneis*, ruft es zentrale Gründungsmythen des Imperium Romanum auf. Bezeichnenderweise ist Goethes Bezugstext für den Mythos von Rhea Silvias Vergewaltigung Ovids *Fasti*, ein Festtagskalender, der Aitiologien, also Ursprungserzählungen zu den jeweiligen Festtagen liefert. Um den römischen Kontext der nun schon geglückten Einnahme näher beleuchten zu können, gehe ich dieser Spur nach.¹⁶

Ovid eröffnet das dritte Buch seiner *Fasti*, in dem der Monat März behandelt wird, mit der Geschichte von Mars und Rhea Silvia:

Tunc quoque inermis eras, cum te Romana sacerdos
cepit, ut huic Urbi semina magna dares.
Silvia Vestalis – quid enim vetat moveri? –
sacra lavaturas mane petebat aquas.
ventum erat ad molli declivem tramite ripam;
ponitur e summa fictilis urna coma:
fessa resedit humo [...]
blanda quies furtim victis obrepsit ocellis,
et cadit a mento languida facta manus.
Mars videt hanc visamque cupit potiturque cupita
et sua divina furta fefellit ope.
somnus abit, iacet illa gravis, iam scilicet intra
viscera Romanae conditor urbis erat. (Ov. fast. 3, 9–15a, 19–24)

¹⁵ Goethes „Pfeile des Amors“ werden in den *Metamorphosen* wie folgt beschrieben: „Der Pfeil, der Liebe erregt, ist golden und hat eine blinkende, scharfe Spitze“. Diesen schoss Amor „Apollo durch die Knochen bis ins Mark“ (P. Ovidius Naso: *Metamorphosen*. Lateinisch / Deutsch. Übers. u. hg. v. Michael von Albrecht. Stuttgart: Reclam 2003, S. 39ff.). Das Ich der *Elegien* doziert: „Aber mächtig befiedert, mit frisch geschliffener Schärfe, / Dringen die andern ins Mark, zünden auf einmal uns an.“ (FA I, 1, S. 399, V. 5f.). Das Kurznarrativ beschreibt Fondermann wie folgt: „Regelmäßig ist der Moment, in dem eine Figur sich in eine andere verliebt oder sexuelle Begehrlichkeit entwickelt, zugleich auch der Moment, in dem sie diese zum ersten Mal erblickt.“ (Philipp Fondermann: *Kino im Kopf. Zur Visualisierung des Mythos in den Metamorphosen Ovids*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008, S. 133). Für den programmatischen Charakter der Episode s. Niklas Holzberg: „Apollos erste Liebe und die Folgen. Ovids Daphne-Erzählung als Programm für Werk und Wirkung.“ In: *Gymnasium* 106 (1999), S. 317–334.

¹⁶ Vgl. zu dieser Stelle auch Cordula Reichart: „*Römische Elegien* – Griechische Liebe? Goethes Babylon.“ In: Barbara Vinken (Hg.): *Translatio Babylonis. Unsere orientalische Moderne*. Paderborn: Wilhelm Fink 2015, S. 91–111, die zu anderen Schlüssen kommt. Beim Abfassen des Aufsatzes lag mir diese Interpretation noch nicht vor, daher kann sie nicht kritisch kommentiert werden.

Auch damals warst du unbewaffnet, als dich die römische Priesterin so sehr fesselte, dass du mit ihr Kinder zeugtest, um diese Stadt zu gründen. Die Vestalin Silvia (was hindert mich denn, mit ihr zu beginnen?) holte morgens immer das für die Reinigungsriten im Tempel benötigte Wasser. Eines Tages kam sie auf sanftem Pfad zum abschüssigen Ufer; dort nahm sie ihren Tonkrug vom Kopf: Müde setzte sie sich auf den Boden, [...] unbemerkt legte sich angenehme Ruhe auf die vom Schlummer übermannen Augen, und vom Kinn sank die schlaff gewordene Hand. Mars sieht die Vestalin, begehrt sie augenblicklich; er bemächtigt sich der Begehrten und täuscht über sein heimliches Vergehen mit göttlicher Macht hinweg. Der Schlaf weicht von Silvia, beschwert liegt sie da; in ihrem Leib trägt sie ja nun den Gründer der Stadt Rom.¹⁷

Nach der Vergewaltigung bleibt der Fokus zunächst bei der Vestalin, dann geht Ovid über unterschiedliche Vorzeichen auf die sagenhafte Gründung Roms durch Romulus über, nicht ohne auf das *crimen* der Schwangerschaft einer zur Keuschheit verpflichteten Vestalin zu verweisen.¹⁸ Obwohl dem Gott die Verschleierung seiner Tat in der Episode gelingt, zeigt Ovids Wortmaterial sehr deutlich die Brutalität der Vergewaltigung an.¹⁹ *Potiri* wird – daher ist die Übersetzung treffend – für die Bemächtigung und Kontrolle von Städten, Regionen etc. verwendet, obwohl es etymologisch zunächst einmal nur auf ‚vermögen, können‘ referiert.²⁰ Die Übertragung auf den erotischen Kontext verweist so auf die gewaltsame Aneignung des Mars. Die drastische Herrschaftsgeste des *potiri* korrespondiert mit der ‚schwerwiegenden‘ Tragweite der Tat: Rhea Silvia wird als „gravis“ (im Wortsinne ‚schwer, beschwert‘) beschrieben, denn Mars’ Vergewaltigung hat zur Konsequenz, dass sich nun „der Gründer der Stadt Rom“ in ihr befindet.

Bei Goethe heißt diese Stelle:

Rhea Silvia wandelt, die fürstliche Jungfrau, der Tyber
Wasser zu schöpfen hinab, und sie ergreift der Gott.
So erzeugte sich Mars zwei Söhne! – die Zwillinge tränket
Eine Wölfin, und Rom nennt sich die Fürstin der Welt.

¹⁷ Publius Ovidius Naso: *Fasti*. Der römische Festtagskalender. Lateinisch / Deutsch. Ausgewählt, übers. u. hg. v. Gerhard Binder. Stuttgart: Reclam 2014, S. 97ff.

¹⁸ „Silvia wird Mutter; es heißt, das Bild der Vesta habe die jungfräulichen Hände vor die Augen geschlagen. Gewiss erzitterte der Altar, als die Dienerin gebar, und die Flamme duckte sich erschreckt in ihre Asche“ (vgl. ebd., S. 99).

¹⁹ Franz Bömer verweist in seinem Kommentar der *Fasti* auf die vergleichbare Vergewaltigung der Proserpina durch Pluto in den *Metamorphosen*: P. Ovidius Naso: *Die Fasten*. Hg., übers. u. komm. v. Franz Bömer. Bd. 2: Kommentar. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1958, S. 142.

²⁰ Vgl. Karl Ernst Georges: Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch. Bd. 2. Darmstadt: WBG 2010, Sp. 1815.

Goethe verschärft Ovid. Drückte *potiri* etymologisch die Fähigkeit zur Einnahme aus, wird die gewaltsame Aneignung hier über eine Operation der Hand – dem Ergreifen – beschrieben. Dem initiativen Zugriff ist die Vergewaltigung eingeschrieben. Das rasche Fassen führt in der Folge zur Gründung der Stadt, der Gewaltakt ist gleichsam ein notwendiges Fundament für die Hauptstadt der Welt.²¹ Dabei wird das Schicksal der geschändeten Jungfrau nicht weiter beachtet. Schließlich zeugt Mars *allein*, nicht etwa *mit* Rhea Silvia neben Remus auch Romulus, den legendären Stadtgründer Roms. Diese grausame Zuspitzung wird auf mehreren Ebenen vollzogen. Zunächst ist syntaktisch bemerkenswert, wie im vorletzten Vers des Gedichts das Reflexivpronomen „sich“ Rhea Silvia ersetzt. Mars' Selbstzeugung erinnert an die Zeugungsmetaphorik der Genieästhetik, der zufolge die Dichter im Schöpfungsprozess befruchten und gebären.²² Zudem ist syntaktisch auffällig, wie vor der Tilgung der Vestalin ihr passiver Status als Objekt des Ergreifens etabliert wird, denn Rhea Silvia ist zunächst Subjekt, „wandelt“ zum, damals noch weiblichen, Tiber. Dann, nach der Zäsur im Pentameter,²³ heißt es: „und sie ergreift“. Wie selbstverständlich implizieren Konjunktion und Personalpronomen, dass Rhea Silvia Subjekt bleibt. Dazu kommt, dass das Prädikat „ergreift“ gewissermaßen besonders ‚subjektiv‘ ist. Es weist das Subjekt des Satzes als paradigmatisch Handelndes aus, indem es Tatkraft und Initiative suggeriert. Doch diese Propositionen gelten nicht Rhea Silvia, denn die letzten zwei Wörter des Verses wenden das aktive Subjekt ins passive Objekt. Nicht die Vestalin ergreift, vielmehr erleidet sie den Zugriff des Mars. Als Objekt des Ergreifens ist sie ausgestellt, dient dem ergreifenden Mars als notwendiges Ziel; schon im Zeugungsakt selbst ist sie dann getilgt. Ist diese Tilgung syntaktisch bereits vor der Geburt der Zwillinge ins Bild gesetzt, wird die Vestalin auf inhaltlich-mythologischer Ebene kurz darauf durch die Wölfin substituiert. Die Substitution spiegelt sich in der Handgreiflichkeit des Ergreifens, die konstitutive Zäsur des Pentameters kündigt metrisch den Einschnitt an.

Michel Serres sieht in Mars' Eingriff ein Paradigma der Gründung Roms und rekurriert dabei auf die Vorgängerstadt Alba Longa: „Alba is the virgin wax, the tabula rasa before codes, before signs and meaning. It is the white of preliminary indecision, chaste, like Rhea Silvia, vestal, virgin and mother,

²¹ Vgl. Albrecht Koschorke: „Götterzeichen und Gründungsverbrechen. Die zwei Anfänge des Staates.“ In: Neue Rundschau 115/1 (2004), 40–55, der auf die Paradoxie verweist, dass in der gewaltsamen Übertretung der Ordnung diese allererst konstituiert wird. Vgl. bezogen auf Goethes *Elegien* außerdem Horst Albert Glaser: „Roma Amor.“ In: Roland Galle/ Johannes Klingen-Protti (Hg.): Städte der Literatur. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2005, S. 79–97.

²² Vgl. Christian Begemann: „Der Körper des Autors. Autorschaft als Zeugung und Geburt im diskursiven Feld der Genieästhetik.“ In: Heinrich Detering (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Stuttgart/ Weimar: Metzler 2002, S. 44–61.

²³ Das elegische Distichon setzt sich aus dem paradigmatischen Vers des Epos, dem Hexameter (—uu,—uu,—uu,—uu,—uu,— x), und dem ‚brüchigen‘ Pentameter zusammen, der sich durch eine Mittelzäsur auszeichnet (—uu,—uu,— || —uu,—uu,— x).

white and violated, incised and firstly torn to pieces.“²⁴ Mit dem tatkräftigen, brutalen Zugriff des Mars verschwindet Alba Longa; Rom eignet sich die zuvor gegründete Stadt an.²⁵ Goethes Text vollzieht dieses Gründungsnarrativ nach. Mit dem Adjektiv „fürstlich“ erinnert schon der Auftakt der Episode an die Funktion der Vestalin. Ähnlich wie bei Ovid, der Rhea Silvia beim Auftritt mit dem Beiwort „Romana“ (Ov. fast. 3,9) versieht und die Binnenerzählung der Vergewaltigung mit der Fügung „Romanae conditor urbis“ (ebd., 24) schließt, spannt Goethe den Bogen vom Adjektiv „fürstlich“ zur politischen Vormachtstellung Roms als „Fürstin der Welt.“ Die Vestalin ist notwendiger Bestandteil der römischen Gründungsgeschichte, sie selbst fällt dem Gründungsakt aber zum Opfer: „The rape of Rhea Silvia highlights not only the premise that there is often violence at beginnings but also specifically *sexual* violence may be integral to the Roman founding.“²⁶ Nicht nur der Raub der Sabinerinnen, sondern auch die Vergewaltigung der Lucretia unterstützen diese These. In einer Reihe von Gründungsnarrativen verhandeln männliche Autoritäten ihren Zusammenhalt, ihren Bund, indem (Jung-)Frauen zu Opfern gemacht werden:

Der soziale Körper (re)integriert sich über der Leiche einer Frau, deren Attribute der Keuschheit, Ehrbarkeit und Tugend auf ihn übergehen, die aber selbst als Gründungsoffer aus dem Brüderbund der Republik ausgeschlossen, als *virgo sacra* oder *mulier sacra* in seine Fundamente eingemauert bleibt. Die Tauglichkeit der Männer zur Gründung der Republik bemisst sich an ihrer Fähigkeit, Substitute für den weiblichen Körper zu bilden.²⁷

Susanne Lüdemann spielt mit der Wendung „in seine Fundamente eingemauert“ auf die vermutliche Strafe der Rhea Silvia an, die Serres aus der Lektüre der Episode bei Livius gewinnt. Livius vermerkt dort bloß, dass die Vestalin „uincta in custodiam datur“ (Liv., ab urbe condita, 1,4,3), „gefesselt in Haft gebracht“²⁸ wurde. Daraus leitet Serres ab, dass sie die gängige Todesstrafe für Vestalinnen erhielt – bei lebendigem Leib eingemauert zu

²⁴ Michel Serres: Rome. The First Book of Foundations [1983]. Translated by Randolph Burks. London u.a.: Bloomsbury 2015, S. 38. Ich zitiere die englische Übersetzung, da eine deutsche Fassung noch nicht vorliegt.

²⁵ Vgl. ebd., S. 40f.

²⁶ Melissa M. Matthes: The Rape of Lucretia and the Founding of Republics. Readings in Livy, Machiavelli, and Rousseau. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 2000, S. 26.

²⁷ Albrecht Koschorke/ Susanne Lüdemann/ Thomas Frank/ Ethel Matala de Mazza: Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas. Frankfurt a.M.: Fischer 2007, S. 39. Maha El Hissy arbeitet im Rahmen unseres DFG-Netzwerks in ihrem Projekt „Jungfrauen und die theatrale Imagination um und nach 1800“ zur Frage, ob diese Art des Gründungsoffers in den politischen Dramen der Goethezeit und danach als restaurative Figur zu lesen ist.

²⁸ Titus Livius: Ab urbe condita. Liber I. Römische Geschichte. 1. Buch. Lateinisch / Deutsch. Übers. u. hg. v. Robert Feger. Stuttgart: Reclam 1981, S. 19.

werden: „Yes, we have just discovered how the mother of Rome died. Lynched, hidden, tired up, buried alive. She lies under the foundation, under her son Remus' very corpse. Foundation of the foundation, tomb under the tomb.“²⁹ Rhea Silvia ist nur ein Beispiel aus einer Reihe gewalttätiger Gründungsmythen Roms, deren Varianten keineswegs auf *ein* Narrativ zu reduzieren sind und sich erst in der späten Republik zu einem einigermaßen kohärenten Mythologem verdichteten.³⁰

Das Ich der *Dritten Elegie* greift also, um das Gemüt der Geliebten angesichts der raschen Eroberung zu beschwichtigen, am Ende des Gedichts auf eine prominente Gründungsgeschichte Roms zurück, in der eine keusche Vestalin und Königstochter vergewaltigt wird. Bei Goethe spiegelt die abschließende Episode gewissermaßen die eröffnende: Die Göttin Venus erobert Anchises und zeugt Aeneas, während Mars Rhea Silvia ergreift und Romulus geboren wird. Die Geschlechterrelationen kehren sich zwar um, doch zugleich wird deutlich, dass es in diesen Liebschaften nicht um Geschlechter-, sondern um Machtverhältnisse geht – Götter vergewaltigen Menschen. Die gewaltsamen Gründungsnarrative entsprechen der imperialen Ausrichtung Roms, der „Fürstin der Welt“. Dass sich diese Geschichten gleichsam als wiederholte Gründungen reihen lassen, spricht gegen eine einmalige Stadtgründung und für eine ‚Stadtwerdung‘. Die Idee Rom vermag sich erst über wiederholte narrative und mythologische Selbstvergewisserungen zu stabilisieren.³¹ Zudem zeigt der Rahmen der *exempla* die Prägekraft augusteischer Kulturpolitik an: Augustus sah sich genealogisch in einer Linie mit Venus und Mars; diese Götter wurden in Darstellungen des Kaisers und in der politischen Repräsentation besonders hervorgehoben. So waren sie auf dem Augustusforum vermutlich neben Julius Cäsar die zentralen Figuren.³² Auch die Nähe zur Göttin Vesta und den Vestalinnen betonte Augustus.³³

Goethes *Römische Elegien* sind deutlich am augusteischen Rom und dessen literarischer Klassizität ausgerichtet, in der *Dritten Elegie* identifiziert sich, wie gesehen, das Ich sogar mit den Göttern Venus und Mars. Um darüberhinaus das Ergreifen in den *Elegien* noch deutlicher zu

²⁹ Serres: Rome, S. 59.

³⁰ Vgl. für die unterschiedlichen Gründungserzählungen Hans Jürgen Hillen: Von Aeneas zu Romulus. Die Legenden der Gründung Roms. Mit einer lateinisch-deutschen Ausgabe der *Origo gentis Romanae*. Düsseldorf/ Zürich: Artemis und Winkler 2003.

³¹ Vgl. Michèle Lowrie: „Rom immer wieder gegründet.“ In: Tobias Döring/ Barbara Vinken/ Günter Zöllner (Hg.): Übertragene Anfänge. Imperiale Figurationen um 1800. München: Wilhelm Fink Verlag 2010, S. 23–49.

³² Vgl. Paul Zanker: Augustus und die Macht der Bilder. München: Verlag C.H. Beck 1990, S. 198ff. Augustus wertete z. B. Mars als Rache- und Siegesgott derart auf, dass Hercules Victor fast vollständig verdrängt wurde. Vgl. dazu Robert Schilling: „Der römische Hercules und die Religionsreform des Augustus.“ In: Gerhard Binder (Hg.): Saeculum Augustum II. Religion und Literatur. Darmstadt: WBG 1988, S. 108–142.

³³ Ovid spricht in den *Fasti* gar von „Verwandtschaft“. Siehe dazu. Franz Bömer: „Wie ist Augustus mit Vesta verwandt? Zu Ov. fast. III 425f. und IV 949f.“ In: *Gymnasium* 94 (1987), S. 525–528.

perspektivieren, lohnt ein Blick auf die staatsreligiöse Bedeutung der Vestalinnen unter Augustus.³⁴

Vestalinnen wurden im antiken Rom vom Pontifex Maximus im Alter von sechs bis zehn Jahren ernannt und dienten darauf dem Imperium dreißig Jahre.³⁵ Die Hauptaufgabe bestand darin, das Feuer des sog. öffentlichen Herdes zu bewahren. Ein Erlöschen desselben wurde mit dem Niedergang des römischen Reiches gleichgesetzt. Zudem legten die Vestalinnen, wie oben angedeutet, ein unter Todesstrafe sanktioniertes Keuschheitsgelöbnis ab. Die Unantastbarkeit des Feuers sowie des Hymens begründete die herausgehobene staatsreligiöse Funktion und den gesellschaftlichen Status der Vestalinnen.³⁶ Sie garantierten durch ihre Existenz die Unversehrtheit des Imperiums:

Die römische Kultur, expansiv, militarisiert, intern rivalisierend, hat sich mit dem Vestakult ein unantastbares Zentrum im Innern geschaffen: den Herd, der unverrückbar den Rivalitäten und Konkurrenzen entzogen ist, darauf, unberührt, unvergänglich und doch ‚lebendig‘ – nie erlöschendes Feuer.³⁷

Das „unantastbare Zentrum im Innern“, der „Herd“ verweist auf die Verwandtschaft mit der griechischen Hestia und lässt einen weiteren Aspekt aufscheinen. Nicht nur beschützten die Vestalinnen das ewige Feuer, sie verwahrten zudem wichtige Dokumente, wie z. B. Testamente auf. Hier kommen Augustus und mit ihm Ovids *Fasti* ins Spiel. Augustus hatte, noch als Octavian, drei schwere Verbrechen begangen, die mit der Unantastbarkeit des Vesta-Tempels zusammenhingen.³⁸ Zur Zeit des Bürgerkriegs mit M. Antonius war er erstens als Mann in den Tempel eingedrungen, hatte zweitens das Testament des Rivalen entwendet und dieses drittens öffentlich vorgelesen. In

³⁴ Im Übrigen ist davon auszugehen, dass Goethe den Vesta-Kult und seine Funktionen kannte. Bömer verweist in seinem Kommentar zur Stelle, an der die Königstochter Rhea Silvia Wasser holt, auf den *Werther*-Brief vom 12. Mai (vgl. Kommentar: S. 142): „Da kommen denn die Mädchen aus der Stadt und holen Wasser, das harmloseste Geschäft und das nöthigste, das ehemals die Töchter der Könige selbst verrichteten.“ (FA I, 8, S. 16).

³⁵ Hildegard Cancik-Lindemaier: „Vestalin.“ In: Der Neue Pauly. Hg. v. Hubert Cancik/Helmuth Schneider (Antike)/Manfred Landfester (Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte): https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly/vestalin-e12202410?s.num=0&s.f.s2_parent=s.f.book.der-neue-pauly&s.q=vestalin (aufgerufen am 30.9.2018).

³⁶ Trotz der äußerst prominenten Stellung verbleiben die Vestalinnen im auch bei Goethe betonten Objektstatus, denen Frauen im politischen Handeln ausgesetzt waren: „Die Priesterinnen sind in der Konzeption des Staatskultes unentbehrlich; ihre Aktivitäten aber, soweit sie kenntlich sind, verbleiben in dem von der römischen Gesellschaft als weiblich definierten Tätigkeitsbereich.“ Hildegard Cancik-Lindemaier: „Kultische Privilegierung und gesellschaftliche Realität. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der *virgines Vestae*.“ In: *Saeculum* 41.1 (1990), S. 1–16, hier S. 13.

³⁷ Ebd., S. 15.

³⁸ Vgl. für das Folgende Christine Korten: *Ovid, Augustus und der Kult der Vestalinnen. Eine religionspolitische These zur Verbannung Ovids*. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 1992.

diesem verfügte Antonius, dass bei einer Niederlage Octavians Kleopatra mit Antonius gemeinsam das Imperium von Alexandria aus regieren solle. Aus römischer Sicht muteten diese Pläne freilich ungeheuerlich an. Das verbrecherische Handeln Octavians führte durch das Publimachen des Testaments zu einer „allgemeine[n] Stimmungsumschwung der öffentlichen Meinung zugunsten des zukünftigen *princeps*.“³⁹ Um die eigenen Straftaten zu verbergen, betonte Augustus in der Folge im besonderen Maße die Bedeutung der Vestalinnen und seine Nähe zu ihnen, indem er beispielsweise einen Vesta-Tempel in der Nähe seines Hauses auf dem Palatin baute sowie sein Bildprogramm und religiöses Wirken immer wieder mit dem Vesta-Kult in Verbindung brachte.⁴⁰ Ovid wiederum stellt in den *Fasti* durch vermehrte Ironisierung der Nähe von Augustus und Vesta „die Staatsreligion als eine propagandistische Äußerlichkeit“⁴¹ aus und arbeitet so gegen die politische Instrumentalisierung der Vestalinnen durch Augustus an.

Goethe schreibt sich in einen klassizistischen Kontext ein, der nicht nur des Plots wegen Gewalttaten verharmlost – schließlich rechtfertigt die Vergewaltigung durch Mars, der Verweis auf den tradierten Mythos, die frühe Kapitulation der Geliebten –, sondern Goethes Zyklus vollzieht (im Gegensatz zu Ovid) zugleich die religiöse Instrumentalisierung der augusteischen Kulturpolitik mit. Diese untergründige Struktur wird am Ergreifen augenscheinlich, stellt diese Handlung doch im Ernennungszeremoniell der Vestalinnen den performativen Akt der Einsetzung als Priesterinnen dar: Der Pontifex Maximus – ab 12 v. Chr. übernahm Augustus auch diese Funktion⁴² – *ergriff* die auserwählte Jungfrau und sprach folgende Formel: „Sacerdotem Vestalem [...] te amata capio“ – also: „Als vestalische Priesterin ergreife ich dich, Geliebte.“⁴³ *Capere* bedeutet ‚ergreifen, fassen‘, hat aber ein weites Bedeutungsspektrum. So wird etwa Properz im allerersten Vers seiner Sammlung von den Augen seiner Cynthia gefangen genommen: „Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis“ (Prop. 1,1,1): „Cynthia hat mich Armen als erste mit ihren lieblichen Augen eingefangen“. Dieses Bild trifft auch auf den Mars der *Fasti*-Stelle zu und tritt vermehrt als feste Verbindung in der augusteischen Liebeselegie auf. Hieronymus hingegen benutzt *capere* in einer

³⁹ Ebd., S. 61.

⁴⁰ Vgl. Zanker: Augustus und die Macht der Bilder, S. 210. Korten deutet die Maßnahmen als Entsühnung für die Verbrechen. Vgl. Korten: Ovid, Augustus und der Kult der Vestalinnen, S. 34.

⁴¹ Korten: Ovid, Augustus und der Kult der Vestalinnen, S. 72. John Miller spricht gar von einer „deconstructive quality“ des Ovid-Texts. John Miller: „The Fasti: Style, Structure, and Time.“ In: Barbara Weiden Boyd (Hg.): Brill’s Companion to Ovid. Leiden/ Boston/ Köln: Brill 2002, 167–196, hier S. 170.

⁴² Vgl. Jean Gag : „Die Priester mter des Augustus und seine religiösen Reformen“ [1931]. In: Gerhard Binder (Hg.): Saeculum Augustum II. Religion und Literatur. Darmstadt: WBG 1988, 52–87.

⁴³ Aulus Gellius: Noctes Atticae. Zweibrücken: Typographia Societatis 1784 (abrufbar im Digitalisierungszentrum der Bayrischen Staatsbibliothek: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10245434_00011.html; zuletzt aufgerufen am 30.9.2018), hier 1,12; eigene Übersetzung.

anderen Bedeutungsdimension, wenn er schreibt: „Capitur urbs, quae totum cepit orbem“ (Hier. *epist.* 127,12). „Erobert ist die Stadt [also Rom, JG], welche die ganze Welt erobert hat“ (eigene Übers.). Diese Bedeutung von *capere* als ‚erobern‘ verwenden Ovid und Propertius im übertragenen Sinne auch bei der Eroberung ihrer Geliebten.⁴⁴ Das *capere* muss als die Markierung eines Ausgangspunktes gesehen werden, als Akt, der einen neuen Status (Verliebtsein, Eroberung) begründet.

Zurück zur Weihung der Vestalin: Hier wiederholt die Verwendung des *capere* das gewalttätige Ergreifen des Mars. Doch bedeutet die heilige Handlung der Ernennung nun nicht mehr die Zerstörung des Hymens, sondern im Gegenteil den Beginn einer heiligen Jungfräulichkeit. Der Priester ergreift zwar die Vestalin, erobert sie aber nicht gewaltsam. Der brutale Ursprung wird in der Übersetzung ins Sakrale kaschiert, indem er im Ritual stetig wiederholt wird. Die Vergewaltigung bleibt durch die Verwendung des *capere* dem Ernennungsakt buchstäblich eingeschrieben. Zudem rekurriert das Ergreifen der Auserwählten durch den Oberpriester deutlich an das Gründungsverbrechen. Dennoch: Die ritualisierte Form verdunkelt Mars' Tat. Als sakrale Handlung der *captio*, die vermittelt auch das Fortbestehen des Imperiums garantiert, erscheint sie notwendig, nicht brutal. Eine ähnliche Narration legt das Ich der *Dritten Elegie* nahe, wenn es der über die rasche Ergebenheit entsetzten Geliebten mit dem Dreischritt aus „Blick“, „Begierde“ und „Genuß“ sowie den antiken Exempla antwortet: *Ergreifen*, das deutsche *capere*, liest sich hier nicht als Vergewaltigung, sondern als erotische Eroberung, die dann die Gründung Roms, etwas Positives, zur Folge hat. Die zweite Stelle im Zyklus, an der *ergreifen* vorkommt, legt die Lesart einer zugrunde liegenden Ursprungsgewalt der Liebesbeziehung allerdings ebenfalls nahe.

In der *Vierten Elegie* erinnert sich das Ich an eine Begegnung mit der Göttin Gelegenheit, einer Allegorie des rechten Augenblicks, die aus der mittelalterlichen Emblemik als *Occasio* bekannt ist.⁴⁵ Die Elegie entwirft eine Gottesdienst-Situation, in der das Ich und seine Geliebte als „Liebende“ (FA I, 1, S. 403, V. 1) andächtig alle Götter verehren. Einer Göttin aber ist ihr „tägliche[r] Dienst [...] besonders geweiht.“ (ebd., V. 10):

Diese Göttin, sie heißt *Gelegenheit*! lernet sie kennen!
Sie erscheint euch oft, immer in andrer Gestalt.
Tochter des Proteus möchte sie sein, mit Thetis gezeuget,
Deren verwandelte List manchen Heroen betrog.
So betrügt nun die Tochter den Unerfahrenen, den Blöden,

20

⁴⁴ Vgl. Prop. 2,9,24 u. Ov. am. 3,4,28. In einer der äußerst seltenen Stellen, in der der *amator* die *puella* erobert, fällt ebenfalls *capere*: „Keine niedrigen Mauern, kein mit schmalen Gräben umringtes Städtchen, sondern ein Mädchen ist unter meinem Kommando erobert (*capta*) worden.“ (Ov. am. 2,12,7f.).

⁴⁵ Vgl. Horst Rüdiger: „Göttin Gelegenheit. Gestaltwandel einer Allegorie.“ In: *arcadia* 1 (1966), S. 121–166. Schon Opitz verdichtete die wechselvolle Ikonografie der Gelegenheit auf den „vorderen Haarschopf, bei dem man sie packt“ (S. 131).

Schlummernde necket sie stets, wachende fliegt sie vorbei;
 Gern ergibt sie sich nur dem raschen tätigen Manne,
 Dieser findet sie zahm, spielend und zärtlich und hold.
 Einst erschien sie auch mir, ein bräunliches Mädchen, die Haare 25
 Fielen ihr dunkel und reich über die Stirne herab.
 Kurze Locken ringelten sich ums zierliche Hälschen,
 Ungeflochtenes Haar krauste vom Scheitel sich auf.
 Und ich verkannte sie nicht, ergriff die Eilende, lieblich
 Gab sie Umarmung und Kuß bald mir gelehrig zurück. 30

O wie war ich beglückt! – Doch stille, die Zeit ist vorüber,
 Und umwunden bin ich, römische Flechten, von euch. (ebd., V. 16–32)

Hier „ergibt“ sich wieder das weibliche Objekt der Begierde dem „raschen, tätigen Manne“, denn dieser ergreift die Eilende, was an das berühmte Liebesgedicht *Ach Liebste, laß uns eilen* von Opitz erinnert. Das *Capere*, das Ergreifen dient abermals als Modell einer Aneignung, als Eroberungskonzept, das kontrastiv zum Willkommenheißen der gestrichenen Elegie <II> gelesen werden muss. Wieder also kein *accipere*, keine Akzeptanz, sondern *capere*, Eroberung. Der Barbar der *Zweiten Elegie* scheint seinen Herrschaftsstatus offenbar über den aktiven Zugriff und eben nicht zuvor intendierte passive Initiation erfahren haben. Hinter dem Ergreifen, dem *capere* verbirgt sich eine gerichtete Einnahme.⁴⁶ Ähnlich wie bei Roms Stadtgründung ist die gewalttätige Aneignung hier notwendige Grundlage, allerdings nicht für ein Weltreich, sondern für „Umarmung und Kuß“: Nur der beherzte Zugriff des „raschen, tätigen Mannes“ garantiert Liebesglück, erst das Ergreifen ermöglicht die Verbindung. Die Bemächtigung bietet, unter anderem vermittelt über die *Occasio*, außerdem Gelegenheit zum Dichten. Für Goethes Sprecher ist nicht der Status als klagender *amator exclusus* Voraussetzung seiner Dichtung, sondern der eines erfüllten Liebesglücks in der Gegenwart.⁴⁷

⁴⁶ Vgl. bezogen auf die Zielgerichtetheit dieser Figur: Jacques Derrida: „Das andere Kap.“ In: ders.: *Das andere Kap. Die vertagte Demokratie. Zwei Essays zu Europa*. Übers. v. Alexander García Düttmann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992, S. 9–80, der die unterschiedlichen Dimensionen des Wortfelds umkreist. Liest Derrida das Kap zumeist als Telos, erscheint für unsere Fragestellung die Überlegung zur Zielausrichtung Europas bemerkenswert. Europa trete „hervor wie ein Vorsprung; dem anderen ist es unentwegt entgegengekommen, unentwegt hat es im Avancen gemacht: um hervorzuholen und hervorzubringen, um zu verführen und zu lenken, um sich auszubreiten und zu kultivieren, um zu lieben und zu vergewaltigen – das Vergewaltigen liebend –, um zu kolonisieren und selber besiedelt zu werden.“ (S. 38f.). Hier wird die Prozesshaftigkeit der Figur betont.

⁴⁷ Das heißt, Dichten im Sinne der *Römischen Elegien* wird nicht vom Reiz eines unerfüllten Begehrens angetrieben, welches doch gerade vor dem Akt des Ergreifens und dem Moment der Aneignung angesiedelt wäre: „Reiz impliziert nämlich den Wunsch, das Bezugsobjekt festzuhalten, zu ergreifen und in Besitz zu nehmen; ein Begehren, welches nur aufrecht erhalten wird, solange das Bezugsobjekt sich entzieht.“ Natalie Binczek: *Kontakt. Der Tastsinn in Texten der Aufklärung*. Tübingen: Niemeyer 2007, S. 258. Die Notwendigkeit des Entzugs untersucht Binczek anhand der den Prinzen reizenden Emilia Galotti. Im weiteren Verlauf

Die beiden zitierten Stellen des aktiven Ergreifens in den *Elegien* verweisen allerdings auf Vergangenes, auf Mythos und Erinnerung. Einmal wird mit dem Zugreifen des Mars ein Mythologem zur schlüssigen Argumentation einer schnellen Hingabe der Geliebten herangezogen, einmal blickt das Ich in seine eigene Biografie zurück und berichtet von der Eroberung der Occasio. Doch in der lyrischen Gegenwart dienen letztgenannte Reflexionen lediglich der Andacht: „die Zeit ist vorüber“. Jetzt verfügt das Ich offensichtlich nicht mehr über die Occasio, die er ausführlich beschreibt⁴⁸; statt selbst zu kontrollieren, fühlt es sich *captus*, „umwunden“ von „römischen Flechten“. Wenn sich die Gewalt, die im *capere* steckt, in der Vestalinnen-Weihung latent fortschreibt, wenn die Aufwertung des Vesta-Kults durch Augustus seine Kapitalverbrechen zu kaschieren sucht, wenn dieser Prozess der Aneignung, der gewaltsam ist und seine Gewalt zugleich zu verbergen sucht, gar spezifisch römisch ist⁴⁹, ergibt sich die Frage, ob sich dieses Moment auch in Goethes Zyklus spiegelt. Ist hier Berührung eine Figur, die das gewaltsame Ergreifen kaschiert? Berührt das Ich womöglich in der lyrischen Gegenwart, um das gewaltsame Ergreifen der Vergangenheit zu kaschieren?

II. Berühren

Nachdem in Goethes Zyklus die Hand selbst in den ersten *Elegien* nicht explizit erwähnt wird, ist sie in der *Fünften Elegie* überaus präsent. War in der *Ersten Elegie* das Ausbleiben einer oralen Kommunikation der beseelten Stadt Rom das Ausgangsproblem, scheint vielfältige ‚Handarbeit‘ die Lösung für die zunächst ausgebliebene Inspiration zu sein.

FÜNFTE ELEGIE <VI>

Froh empfind' ich mich nun auf klassischem Boden begeistert,
Lauter und reizender spricht Vorwelt und Mitwelt zu mir.
Ich befolge den Rat, durchblättere die Werke der Alten
Mit geschäftiger Hand, täglich mit neuem Genuß.
Aber die Nächte hindurch hält Amor mich anders beschäftigt;
5
Werd ich auch halb nur gelehrt, bin ich doch doppelt vergnügt.
Und belehr ich mich nicht? wenn ich des lieblichen Busens
Formen spähe, die Hand leite die Hüften hinab.
Dann versteh ich erst recht den Marmor, ich denk' und vergleiche,

der *Römischen Elegien* spielen Flucht und Entzug der Liebenden durchaus auch eine Rolle, zu Beginn ist davon allerdings nichts zu spüren.

⁴⁸ Die Fassung der Handschrift, in der es heißt „Blonde Flechten ihr habt römische Ketten mich nun.“ (FA I, 1, S. 404, V. 32) verleitet einige Kommentatoren mit Blick auf Goethes Weimarer Geliebte Christiane Vulpius und anhand von Goethe-Zeichnungen auch hinter der ausführlichen Beschreibung der Occasio Christiane zu vermuten. Vgl. Glaser: „Roma Amor“, S. 96.

⁴⁹ Vgl. Serres: Rome, S. 58: „The light is white like Alba; the vestal cult is Alban: Hestia is the virgin mother. Yet here is the darkness: it doesn't exclude the light, like John might say; it includes it. It encloses it under a proliferating and multiplied covering, under the hymen and the veil, under the ground and the wall, under the shield, the bracelet, the strap, the litter.“

Sehe mit fühlendem Aug', fühle mit sehender Hand.

10

Raubt die Liebste denn gleich mir einige Stunden des Tages;
Gibt sie Stunden der Nacht mir zur Entschädigung hin.
Wird doch nicht immer geküßt, es wird vernünftig gesprochen,
Überfällt sie der Schlaf, lieg ich und denke mir viel.
Oftmals hab' ich auch schon in ihren Armen gedichtet

15

Und des Hexameters Maß, leise, mit fingernder Hand,
Ihr auf den Rücken gezählt, sie atmet in lieblichem Schlummer
Und es durchglühet ihr Hauch mir bis ins tiefste die Brust.
Amor schüret indes die Lampe und denket der Zeiten,
Da er den nämlichen Dienst seinen Triumvirn getan. (FA I, 1, S. 405ff.)

20

Nachdem das Ich kundtut, dass es froh darüber sei, „nun auf klassischem Boden begeistert“ dem Studium von „Vorwelt und Mitwelt“ zu frönen und folgsam „mit geschäftiger Hand“ die antiken Autoren „durchblättert“, eine Anspielung auf Horazens *Ars poetica* (vgl. ebd. S. 1107), tritt die ‚Handarbeit‘ jenseits der Lektüre in den Vordergrund. Hervorgehoben wird dabei das ästhetische Erkenntnispotential des Berührens. Viel ist über das Erkennen in der sinnlichen Berührung geschrieben worden, über das „fühlende Aug‘“, welches an Herders „tastendes Auge“ erinnert, über Kunstproduktion und Körperlichkeit.⁵⁰ Ich möchte mich vor dem Hintergrund der besonderen Ambiguität des *capere* in der Tradition der römischen Liebeselegie auf zwei Dimensionen konzentrieren – auf die zeitlichen und formalen Aspekte des Berührens.

Im Gegenteil zur Einmaligkeit des Ergreifens betont die Berührung der Werke der Alten und des statuenhaften Frauenkörpers Dauer: „Plastik ist petrifizierter Eros“⁵¹ schreibt Christian Begemann. Das Berühren ist hier also nicht momenthaft gedacht, sondern produziert Dauerndes. Bemerkenswert ist dabei, dass die Reziprozität des Berührens – also das passivische Berührtwerden⁵² – anscheinend ausgeschlossen bleiben muss.⁵³ Schon an den

⁵⁰ Vgl. zur erotischen Erweiterung der sinnlich-ästhetischen Betrachtung Wolfgang Riedel: „Eros und Ethos. Goethes *Römische Elegien* und *Das Tagebuch*.“ In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 40 (1996), S. 147–180, hier S. 172f., für Herders Theorie der Plastik Inka Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert.* München: Wilhelm Fink 1998, S. 49–102, zur körperlichen Produktion Christian Begemann: „Poiesis des Körpers. Künstlerische Produktivität und Konstruktion des Leibes in der erotischen Dichtung des klassischen Goethe.“ In: Goethezeitportal (22.06.2006). URL: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/begemann_koerper.pdf (zuletzt aufgerufen am 30.9.2018), und zum ästhetischen und poetologischen Kontext der *Fünften Elegie* Sebastian Kaufmann: „Schöpft des Dichters reine Hand...“. *Studien zu Goethes poetologischer Lyrik.* Heidelberg: Winter 2011, S. 231–249.

⁵¹ Begemann: „Poiesis des Körpers“, S. 26.

⁵² Vgl. Niklaus Largier: „Gefährliche Nähe. Zehn Anmerkungen zum Tastsinn.“ In: 31 – Das Magazin des Instituts für Theorie 12/13: Taktilität – Sinneserfahrung als Grenzerfahrung (2008), S. 43–48.

reflexiven Ergreifungsszenen ist auffällig, dass das Ergriffenwerden nicht thematisiert wird.⁵⁴ Auf die Ergreifung der Rhea Silvia folgt unmittelbar die Zeugung der Zwillinge; auch das Packen der Göttin Gelegenheit löst keine Ergriffenheit beim Ich aus. Vielmehr heißt es dort nach dem Zugriff: „lieblich / Gab sie Umarmung und Kuß bald mir gelehrig zurück.“ (ebd., S. 405, V. 29–30). Diese Antwort aufs Ergreifen bringt kein unmittelbares Affiziertwerden zum Ausdruck, vielmehr spiegelt sich hier die mittelbare Folge des raschen Packens. Auch in der *Fünften Elegie* dient die Berührung der Anschauung, nicht des Affiziertwerdens: Durch die epistemologische Berührung wird der sinnliche Frauenkörper zum ästhetischen Anschauungsmaterial, zur Statue. Als männlicher Dichter und Liebhaber kontrolliert das Ich die ‚Verstetigung‘ seiner Geliebten, ihre Verwandlung in ein lebloses Denkmal – eine funktional ähnliche Machtoperation wie die der Verschiebung der Vergewaltigung in den sakralen Akt im Ernennungszeremoniell der Vestalinnen. In beiden Fällen wird nämlich die Geliebte als *ob-iectum*, als Unterworfenen degradiert und dadurch sakralisiert – einmal als Ursprungslegende für das Imperium, das andere Mal als ästhetisches Anschauungsmaterial, das einem erkennenden Dichten als Grundlage dient. Diese problematische Engführung lässt sich zumindest bis zum siebten Distichon aufrechterhalten, wird aber dann mit dem zweiten bestimmenden Formkonzept konfrontiert. Die Form des Denkmals trifft auf die metrische Form.

Ein wichtiges Merkmal der Berührung von antiken Texten und modernen Körpern in der *Fünften Elegie* ist die Wiederholung. Immer wieder – das suggeriert das Gedicht – gibt sich das Ich nachts der Liebe hin und studiert am Tag. Die bewusste Krafteinteilung von körperlicher Liebe und geistiger Anstrengung⁵⁵ impliziert Alltäglichkeit, gewissermaßen kontrollierte Rhythmisierung. Das lässt an das strenge Maß des elegischen Distichons denken, welches zwar einen klaren, gleichsam strengen Rahmen vorgibt, aber zugleich durch das stete Anreihen von Versen innere Bewegung erzeugt.

Oftmals hab' ich auch schon in ihren Armen gedichtet
Und des Hexameters Maß, leise, mit fingernder Hand,
Ihr auf den Rücken gezählt, sie atmet in lieblichem Schlummer
Und es durchglühet ihr Hauch mir bis ins tiefste die Brust.

Die Geliebte liegt in den Armen des Dichters, das Dichten wird hier nicht als Schreib-, sondern als Sprech- oder gar ‚Tastakt‘ verstanden. Das Zählen des Metrums auf den Rücken löst die buchstäbliche Inspiration aus. Die Geliebte atmet im Schlaf, dem Ich widerfährt tastend und tippend die ‚Einhauchung‘, ergo

⁵³ Für eine biografische Lesart des goetheschen Berührens in den *Elegien* hinsichtlich Homo- und Autosexualität s. Sander Gilman: „Goethe's Touch.“ In: ders.: *Sexuality. An Illustrated History: Representing the Sexual in Medicine and Culture from the Middle Ages to the Age of AIDS*. New York: John Wiley & Sons 1989, S. 221–230.

⁵⁴ Vgl. zur Figur unter Berücksichtigung von Livius und Ovids *Metamorphosen*: Juliane Vogel: „Ergreifung und Ergriffenheit. Der Raub der Sabinerinnen.“ In: Cornelia Zumbusch (Hg.): *Pathos. Zur Geschichte einer problematischen Kategorie*. Berlin: Akademie-Verlag 2010, S. 45–55.

⁵⁵ Vgl. Begemann: „Poiesis des Körpers“, S. 19ff.

Inspiration. Diese Abfolge ist bemerkenswert: Das Metrum löst trotz des strengen Maßes das Starre des statuenhaften Körpers. Das Tippen des Hexameters auf der Haut der Geliebten unterläuft das demonstrative Festschreiben der Geliebten. Das spiegelt sich in zwei formalen Auffälligkeiten der Elegie. Zum einen wird die konstitutive Zäsur im achtzehnten Vers zumindest stark abgeschwächt. Der für den „Hauch“ durchlässige Körper korrespondiert mit dem Intonationsbogen des Verses: Die Pause vor dem „mir“ fällt dem Kontinuum der Inspiration zum Opfer. Zum anderen wird – und das ist deutlich markiert – die Stetigkeit des metrischen Tippens durch ein Enjambement, das die Grenze eines Distichons überschreitet, betont; diese Eigenheit kommt im Zyklus in den vorherigen Gedichten überhaupt nur einmal vor. In der metrischen Berührung, im klar gerahmten Tippen wird so die petrifizierte Geliebte belebt. An dieser Beobachtung zeigt sich aber auch die Spezifik der Berührung, denn auch die Berührungen des Versmaßes legen keine aktive Handlung der Geliebten nahe, die ja auch das Ich berühren, also ihrerseits zum Objekt machen könnte. Vielmehr kontrolliert das Ich als Nutznießer die eigene Inspiration, indem das auf die Haut getippte Versmaß als Auslöser und Vorgabe ebendieser fungiert. Die Geliebte darf gerade nicht, ähnlich wie in der poetologischen *Dreizehnten Elegie*⁵⁶, als Subjekt spürbar werden, das Ich muss die Berührung so kontrollieren, dass tatsächliche Reziprozität ausgeschlossen bleibt.

Damit scheinen die metrischen Berührungen der *Fünften Elegie* die Eingangszitate dieses Beitrags auf zwei Weisen zu verschärfen: Sie kaschieren erstens – so wie Parzingers Werbetext für das Humboldt-Forum, die römische Staatsreligion allgemein und Augustus im Besonderen – beim Prozess des Mitsich-Verbindens den zugrundeliegenden Gewaltakt des Ergreifens. Parzinger vereinnahmt Humboldt für seine Zwecke, stellt den wechselseitigen Austausch als freie, egalitäre Verknüpfung dar, ohne aber den initiativen Zugriff zu erwähnen. Betont Humboldt mit seinem Ergreifen wohl eher den Aspekt einer gesteuerten Intention, legt die Goethe-Lektüre frei, dass Parzinger durch die Tilgung des Ergreifens die Phrase zwar werbewirksam ausgestaltet, aber auf problematische Weise den gewaltsamen Rest verdeckt. Gerade der Rückgriff auf die imperialen Praktiken augusteischer Kulturpolitik, die in Goethes Text fortleben, zeigt, dass diese Art der Kaschierung in einem Bildungsforum, das auch Kunst aus der Kolonialzeit zu zeigen beabsichtigt, Gefahr läuft, koloniale Verfahren unreflektiert fortzuschreiben.

Zweitens ist die Verbindung, die in Goethes *Fünfter Elegie* über die Berührung eingegangen wird, gerade nicht als Humboldt'sche „Wechselwirkung“ zu verstehen. Es soll kein unkontrollierter Austausch, keine Berührung im wechselseitigen Sinne geschehen. Damit zeitigt das taktvolle Berühren der *Fünften Elegie* nur vermeintlich ein ausgleichendes Moment zum aggressiven Ergreifen.

⁵⁶ Dort heißt es über die abermals schlafende Geliebte: „Einen Druck der Hand, ich sehe die himmlischen Augen / Wieder offen. – O nein! Laßt auf der Bildung mich ruhn! / Bleibt geschlossen! ihr macht mich verworren und trunken, ihr raubet / Mir den stillen Genuß reiner Betrachtung zu früh.“ FA I, 1, S. 419ff., V. 45–48.

III. Klassisch dichten

Das Ziel der *Römischen Elegien* ist es, den klassischen Raum des augusteischen Roms für sich einzunehmen.⁵⁷ Indem die römischen Kontexte und das antike Metrum wie selbstverständlich nutzbar gemacht werden, partizipiert Goethe an der Klassizität der augusteischen Dichter. Vergil, Horaz, Properz und Ovid werden nicht als Vorbilder gesehen, die es per *imitatio* oder *aemulatio* nachzubilden und zu überbieten gilt, sondern als Fundus betrachtet. Das unterscheidet Goethes Annäherung an die Antike deutlich von den lyriktheoretischen Überlegungen und Praktiken seiner Vorgänger. Friedrich Gottlieb Klopstock etwa, der als Erster deutsche Distichen verwendete und in antiken Odenstrophen dichtete, griff noch ganz anders auf das antike Material zurück als Goethe. Er verfolgte zwar, wie Goethe, eine ausgeprägte ‚Werkpolitik‘, die ihm zur Profilierung einer Autorposition diente⁵⁸, doch die Grundlage für Klopstocks Oden ist die präzise *translatio* horazischer Odenstrophen.⁵⁹ Er steht damit gleichsam an einer Schwelle: Klopstock vollzieht, indem er die horazischen Odenstrophen in den deutschen Sprachraum überträgt, jene kulturpolitische Übertragung nach, die Horaz selbst mit Pindar vollzogen hat, etabliert aber wie jener darüber hinaus seinen eigenen Ton. Das Gerüst des Metrums dient jeweils der Begründung einer vorher im eigenen Kulturraum nicht erreichten Stilhöhe in der Lyrik.

Für Goethe dagegen ist dieses Modell nicht mehr interessant. Seine ‚Berührungen‘ mit der Antike sind – ähnlich wie die des lyrischen Ich in den *Römischen Elegien* – nicht am Modell einer Übertragung orientiert, das an „Wechselwirkung“ und Austausch interessiert ist, sondern begreifen den Imaginationsraum Rom als Werkstatt, über die souverän verfügt werden kann. Die ersten Elegien des Zyklus entwerfen, wie gezeigt, in kriegerischer Sprache das Bild einer Rom-Einnahme. Das Ich zeichnet sich zunächst durch das „Herren-Verhalten des Fremden“ aus, löst sich aber nicht, wie Dominik Jost im Anschluss meint, „in der Wahrheit der Passion“⁶⁰ auf. Dass sich das zu Beginn deutlich asymmetrische Verhältnis von Geliebter und Ich ändert, ist fraglos richtig: In der *Sechsten Elegie* spricht die Geliebte selbst, auch in der *Achten*, *Neunten*, *Vierzehnten* und *Achtzehnten Elegie* ist eine dialogische Beziehung angedeutet. Doch bestimmt ein Moment der Kontrolle auch das Ende des Zyklus. Nicht die „Wahrheit der Passion“ wird in den letzten Elegien

⁵⁷ Zu Rom als Raum vgl. Bernhard Teuber: „Rom: Imperium Romanum.“ In: Jörg Dünne/ Andreas Mahler (Hg.): *Handbuch Literatur & Raum*. Berlin/ Boston: De Gruyter 2015, 324–334, der den parasitären Status der augusteischen Dichter im imperialen Rom hervorhebt. Schon Walter Wimmel spricht mit Blick auf die *Römischen Elegien* von einer „Romergreifung“ („Rom in Goethes *Römischen Elegien* und im letzten Buch des Properz.“ In: *Antike und Abendland* 7 (1958), S. 121–138, hier S. 124).

⁵⁸ Vgl. Steffen Martus: *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*. Berlin/ New York: De Gruyter 2007, S. 202–300.

⁵⁹ Vgl. Winfried Menninghaus: „Klopstocks Poetik der schnellen ‚Bewegung‘.“ In: ders. (Hg.): *Friedrich Gottlieb Klopstock: Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften*. Frankfurt a.M.: Insel Verlag 1989, S. 255–310, hier S. 281–290.

⁶⁰ Jost: *Deutsche Klassik*, S. 26.

gefeiert, sondern die Frage nach dem geeigneten Speichermedium für die römischen Liebeserlebnisse erörtert. So tritt die Geliebte vor der Frage nach der rechten Fama des lyrischen wie empirischen Ich zurück.⁶¹ Das zeigt vor allem die *Zwanzigste Elegie*. Hier werden die Fragen nach der rechten Fama anhand des Mythologems von König Midas aus Ovids *Metamorphosen* exemplifiziert. Dabei ironisiert das Ich auch Konzepte der ‚Naturlyrik‘ und schreibt letztlich dem elegischen Distichon die optimale Kontrolle des eigenen Rufes zu:

Mein Entzücken dem Hain, dem schallenden Felsen zu sagen
Bin ich endlich nicht jung, bin ich nicht einsam genug.
Dir Hexameter, dir Pentameter sei es vertrauet
Wie sie des Tags mich erfreut, wie sie des Nachts mich beglückt.
(FA I, 1, S. 437, V. 19–22)

Deutlich wird, dass das Schreibverfahren mit derselben souveränen Ironie auf mythologische *exempla* zurückgreift, mit der auch aufs eigene lyrische Frühwerk geblickt wird. Kein Unterschied besteht zwischen dem lyrischen Programm des Sturm und Drang und einem Mythos der *Metamorphosen*. Wie selbstverständlich greift das Schreiben auf unterschiedliche Kontexte zu und integriert sie über die Form der Elegie. Bei der Beschreibung dieses Verfahren hilft es, sich die Bewegung des *capere* zu vergegenwärtigen, die an der Weihung der Vestalin sichtbar wird. Ein gewalttätiger Akt der Ermächtigung wird domestiziert, indem er in der Sprache metonymisch verschoben und performativ in der sakralen Handlung aufgeladen wird. Die *captio* bei der Weihung der Vestalin begründet die Voraussetzung für das Fortbestehen der römischen Welt, so wie Mars durch die Vergewaltigung letztlich Rom gründet. Die Gewalt der Aneignung ist in die Ordnung eingebettet. Lässt sich – und diese Frage ist Ausblick und Fazit zugleich – diese Form der gewaltsamen und verschleiernenden Aneignung auf die *Römischen Elegien* und damit auf Goethes Schreibpraxis übertragen?

In den *Elegien* geht es nach der ‚Wiedergeburt als Künstler‘⁶², nach der Zäsur der Italienreise um die Arbeit an einem neuen lyrischen Ich. Liebeserlebnisse sollen nicht wie unmittelbare Herzensausdrücke präsentiert, sondern im Medium der Form kontrolliert werden. Das führt unter anderem zu einer produktiven Antikenrezeption, die souverän auf Genera, Mythologeme, Texte zurückgreift. In den *Elegien* wird Episches evoziert (*Erste Elegie*), es taucht die horazische Ode auf (*Fünfzehnte Elegie*) und in der *Zweiten Elegie* „beherrscht“ das Ich nicht nur „römischen Busen und Leib“, sondern eine Vielzahl von Gattungen; so fallen das „traurige Spiel“, das „Liedchen“, die „neue[] Märe“ und die „Oper“, während das Ich „erzählt“ (ebd., S. 397, V. 4, 9, 19, 22, 26). Der Zyklus überträgt damit nicht über eine

⁶¹ Vgl. Helmut Galle: „Nackter Amor – grimmige Fama. Selbststilisierung und freie Sexualität in den Römischen Elegien Goethes.“ In: *Pandaemonium germanicum* 5 (2001), S. 41–71.

⁶² Vgl. Frank Hofmann: *Goethes römische Elegien. Erotische Dichtung als gesellschaftliche Erkenntnisform*. Stuttgart: M & P, Verlag für Wissenschaft u. Forschung 1994, S. 5–23.

translatio einzelne Kontexte, sondern integriert über eine *captio* Unterschiedliches in die aufnahmefähige elegische Form. Das zeigt sich an den Stellen, in denen das Verb *ergreifen* fällt. Selbstverständlich nutzt dieses elegische Schreiben einer klassischen Lyrik mythologische und staatsreligiöse Traditionen der Antike sowie Konzeptionen der europäischen Liebeslyrik der Frühen Neuzeit. Diese Texträume werden nicht mehr imitatorisch abgeschritten, sondern in den eigenen Text integriert. Wie bei der *captio* der Vestalinnen-Weihung ist zwar die Aneignung dieser Elemente noch ablesbar, aber eingebettet und verschleiert. Das selbstverständliche Verfügen über die unterschiedlichen Kontexte und Mythen – seien sie aus Ovids oder dem eigenen Werk – geht gerade gegen Ende mit einer Ironie einher, die nicht so sehr aus einer erhöhten Position wertend spricht, sondern vielmehr als Verfahren Uneinheitliches produktiv macht, ohne normativ Klassisches herzustellen.⁶³ Nicht Einheit, sondern Vielheit soll in der Form der Elegie zusammengebunden werden. Betont wird spätestens in der *Zwanzigsten Elegie* die Instanz, die diese Verknüpfung leistet: die Verschränkung von empirischem und lyrischem Ich. Klassisch zu dichten heißt das Klassische für sich einzunehmen, ohne die Einnahme sichtbar zu machen. Vermöge der besprochenen Handszene, in der das aggressive Ergreifen ins taktvolle, kontrollierte Berühren überführt wird, erhellt sich auch der mögliche gewaltsame Grund einer solchen Operation. Schließlich verbirgt sich hinter einer solchen ‚Schreib-*captio*‘ abermals ein gewaltiges Gründungsphantasma, das der lyrischen Autorität Goethes. An dieser gab es in der Folge kaum ein Vorbeikommen.

⁶³ Vgl. Mathias Mayer: „Mythos und Ironie. Goethes Relativitätspoese.“ In: Thorsten Valk (Hg.): *Heikle Balancen. Die Weimarer Klassik im Prozess der Moderne*. Göttingen: Wallstein 2014, S. 139–159. So schreibt Mayer etwa auf den *Westöstlichen Divan* bezogen: „Die zeitliche Entfernung wird in eine räumliche transferiert, das Entfernte wird ent-fernt, in die Nähe geholt – ein Vorgang, den Goethe durch seine Begegnung mit dem Orient sowohl persönlich beglaubigt als auch literarisch gestaltet.“ (S. 153). Die sich erhebende Ironie ist ein Gemeinplatz der Forschung zu Goethes Spätwerk (vgl. Ehrhard Bahr: „Ironie.“ In: *Goethe Handbuch*. Bd. 4/1. Hg. v. Hans-Dietrich Dahnke und Regine Otto. Stuttgart/Weimar: Metzler 1998, S. 543–545).

Gudrun Püschel (Erlangen)

Das Berühren der Erinnerung Praktiken der Erinnerungskultur Goethes

In der Erinnerungskultur der Goethezeit spielt das haptische Erleben von Souvenirs eine entscheidende Rolle – im taktilen Umgang mit Andenken werden über Form, Materialität und Funktion Abwesende vergegenwärtigt, Erinnerungen und Gefühle evoziert. Nachvollziehbar wird die Kultivierung und Reflexion dieser Praktik der Erinnerungskultur in dem sehr gut überlieferten Nachlass von Johann Wolfgang von Goethe, der von der Klassik Stiftung Weimar bewahrt wird.¹ Obwohl Goethe dem Tastsinn jegliche Erkenntnisfähigkeit abspricht und ihn als den niedersten der Sinne diskreditiert, werden das Berühren und Berührtwerden von Körpern und Dingen in seinen literarischen Werken sowie insbesondere in seinen privaten Korrespondenzen variantenreich verhandelt. Eingebettet in empfindsame Liebessemantik, assoziiert mit religiösen Praktiken und medizinischen Diskursen oder verknüpft mit erotischen Momenten ist die Berührung ein wiederkehrender Gegenstand expliziter und impliziter Auseinandersetzungen.

Eng damit verbunden sind die zahlreichen Liebes- und Freundschaftsgaben in Goethes Haushalt, deren Formen- und Materialreichtum den Stellenwert des Taktilen widerspiegeln. Diesen und anderen Objekten der Erinnerungs- und Gabenkultur kommen über ihre jeweilige Gestaltung und Funktion, ihr Material sowie gegebenenfalls über schriftliche Zurichtungen performative Eigenschaften zu. Im Folgenden soll das diffizile Spiel zwischen Materialität, Schriftlichkeit und Performativität der Objekte als Teil einer Kulturpraktik betrachtet werden, die sinnliches Vergegenwärtigen und gedankliches Erinnern vereint.² Vor diesem Hintergrund wird zudem deutlich, dass Goethe den Tastsinn zwar nicht als

¹ Für die Entstehungsbedingungen und insbesondere die literarische Reflexion einer dinglichen Erinnerungspraxis im 18. Jahrhundert siehe: Frauke Berndt/ Daniel Fulda (Hg.): Die Sachen der Aufklärung. Beiträge zur DGEJ-Jahrestagung 2010 in Halle a. d. Saale. Hamburg: Felix Meiner Verlag 2012. Hier insbesondere Sektion 6: Gedächtnis der Dinge – Materialität von Erinnerungsobjekten und Gedächtnismodellen, S. 363–428. Die Konzentration meines Beitrags auf Objekte aus Goethes Nachlass gründet in der einmaligen Überlieferungsgeschichte und Dichte an Objekten eines privaten Haushalts und dem unten genannten BMBF-Projekt.

² Der vorliegende Aufsatz verdankt seine thematische Ausrichtung den Impulsen des DFG-Netzwerks „Berühren – literarische, mediale und politische Figurationen“ und speist sich aus den Untersuchungen, die im Rahmen des BMBF-Projekts „Parerga und Paratexte – Wie Dinge zur Sprache kommen. Praktiken und Präsentationsformen in Goethes Sammlungen“ in transdisziplinärer Arbeit mit der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, der Universität Bielefeld, der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg und der Klassik Stiftung Weimar durchgeführt wurden.

epistemisches Werkzeug begreift, der Berührung aber als sensitivem Kontakt in der Interaktion und nicht zuletzt als mnemotechnischem Hilfsmittel höchsten Wert beimisst.³

Als Johann Gottfried Herder im Jahr 1778 seinen Aufsatz *Plastik* veröffentlicht, ist er bereits seit längerem Goethes Freund und Mentor in literarischen Fragen. Während Herder auf die ästhetischen Qualitäten der Bildhauerkunst reflektiert und dabei den Tastsinn als Ursprung des Gefühls für die Schönheit identifiziert,⁴ schreibt Goethe über einen armamputierten Ritter und einen empfindsamen jungen Mann, der Hand an sich legt. Der Austausch mit Herder und die Auseinandersetzung mit dessen ästhetisch-philosophischen Schriften aus den 1770er-Jahren bleiben nicht ohne Wirkung auf Goethe und bereits sein affirmativer Briefkommentar von 1772 ist sicher nicht nur wohlwollender Freundschaft geschuldet: „Dreingreifen, packen ist das Wesen ieder meisterschaft. Ihr habt das der Bildhauerey vindiziert, und ich finde dass ieder Künstler so lang seine Hände nicht plastisch arbeiten nichts ist. Es ist alles so Blick bey euch, sagtet Ihr mir oft. Jetzt versteh ich’s tue die Augen zu und tappe.“⁵ Es scheint jedoch eher ein metaphorisches Tasten und weniger ein ‚händisches‘ Tappen, das in der Briefstelle außerdem ohne konkret tastbares Objekt bleibt. ‚Tappen‘ signalisiert mehr eine ungerichtete, blinde Bewegung, eine gedankliche Suche im Dunkeln und kein bewusstes Aneignen durch Ergreifen. Zudem erinnert die Forderung nach dem greifenden, zupackenden Künstler sehr an die Vorstellung des genialisch schaffenden, von allen Zwängen befreiten Charakters der Genieästhetik und siedelt in einem metaphorischen Sprachgebrauch.⁶

³ Jakob Gehlen zeigt in seinem Beitrag zu den *Römischen Elegien* in diesem Themenheft anschaulich, wie Goethe in dem Gedichtzyklus das poetologische Potenzial einer tastenden Berührung ausschöpft und sich damit in einer selbstreflexiven Wendung gleichsam selbst als Dichter in das kulturelle Gedächtnis einschreibt.

⁴ Vgl. ausführlich dazu den Stellenkommentar zur *Plastik* in: Johann Gottfried Herder: Werke. 10 Bde. Hg. v. Martin Bollacher et al., Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985–2000, Bd. 4: Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774–1787. Hg. v. Jürgen Brummack u.a., Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1994, S. 997–1075, sowie die grundlegende Arbeit von Natalie Binczek: *Kontakt. Der Tastsinn in Texten der Aufklärung*. Tübingen: Niemeyer 2007.

⁵ Goethe an Herder, 10.7. 1772. In: Johann Wolfgang von Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Hg. v. Friedmar Apel/ Hendrik Birus et al. 40 Bde. Frankfurt a.M.: Insel-Verlag 1985–1999, Bd. I.28: Johann Wolfgang von Goethe. Von Frankfurt nach Weimar. Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 23. Mai 1746 bis 30. Oktober 1775. Hg. v. Wilhelm Große. Frankfurt a.M.: Insel Verlag 1997, Nr. 106, S. 256. Im Folgenden zu FA, Abt., Bandnr., ggf. Briefnr. und Seitenzahl verkürzt.

⁶ So sind vielen Texten Goethes dieser Zeit zwar haptische, mithin ‚übergriffige‘ Sprachbilder eigen, die einen kraftvoll tätigen Künstler zeichnen. Wenn etwa in der Hymne *Prometheus* der Held, sich gegen die Götter auflehnd, Menschen nach seinem Abbild formt, dann tut er das gleich dem abrahamitischen Gott mit den Händen; über ein derart bildnerisch schaffendes Genie (ob Kunst, Architektur oder Dichtung) heißt es auch in *Von deutscher Baukunst*: „Sobald er nichts zu sorgen und zu fürchten hat, greift der Halbgott, wirksam in seiner Ruhe, umher nach Stoff ihm seinen Geist einzuhauchen“; schließlich öffnet die Lektüre Shakespeares dem „Blindgeborn[en]“ mit „Wunderhand“ die Augen, lässt ihn dankbar fühlen, dass er „Hände und Füße“ habe, um sogleich die durch Regelwerk einengenden „Türme zusammen zu schlagen“. FA I.18, S. 116 und 10. Doch trotz der hier aufgerufenen viralen Handlungen kennzeichnet die originäre Produktivität eines ‚Genies‘ in der Vorstellung des jungen Goethe weniger das tatsächliche Zu-/Begreifen als

Für das gedankliche Ergreifen, Betasten und Berühren eines realen oder abstrakten Gegenstands finden sich zahlreiche Beispiele in Goethes Werken, wohingegen die Haptik, das körperlich Manuelle eine untergeordnete Rolle spielt.⁷ Tatsächlich entfernt sich Goethe gerade in Bezug auf seine naturwissenschaftliche Forschung weit von Herders Emphase für den Tastsinn und wertet ihn insbesondere gegenüber dem Sehsinn und auch allen anderen Sinnen ab. Deutlich wird das etwa in seiner Abhandlung über die antike Vorstellung von Farbwahrnehmung:

Die Gesinnungen und Meinungen Demokrits beziehen sich auf Forderungen einer erhöhten geschärften Sinnlichkeit und neigen sich zum Oberflächlichen. Die Unsicherheit der Sinne wird anerkannt; man findet sich genötigt, nach einer Kontrolle umherzuschauen, die aber nicht gefunden wird. Denn anstatt bei der Verwandtschaft der Sinne nach einem ideellen Sinn aufzublicken, in dem sich alle vereinigen; so wird das Gesehene in ein Getastetes verwandelt, der schärfste Sinn soll sich in den stumpfsten auflösen, uns durch ihn begreiflicher werden. Daher entsteht Ungewißheit anstatt einer Gewißheit. Die Farbe ist nicht, weil sie nicht getastet werden kann, oder sie ist nur insofern, als sie allenfalls tastbar werden könnte.⁸

Explizit spricht Goethe dem Tastsinn einen epistemischen Wert ab, obwohl in der Sammlungspraxis seiner anderen großen Forschungsleidenschaft – der Geologie – durch betasten und in der Hand halten der Stücke durchaus erste Erkenntnisse gewonnen werden können. So lassen sich über das gefühlte Gewicht und die Oberflächenstruktur bereits Anhaltspunkte zur Bestimmung eines Minerals oder Gesteins finden.⁹ Auch im Metaphysischen wird das Tasten als unzureichender,

vielmehr eine sinnliche Fühlungnahme, die ästhetische Qualitäten aufweisen kann. Vgl. zum komplexen, ambivalenten und sich wandelnden Genie-Begriff bei Goethe: Benedikt Jeßing: „Genie.“ In: Goethe-Handbuch in vier Bänden. Hg. v. Bernd Witte/ Theo Buck et al. Stuttgart/ Weimar: Metzler 1996–2011, Bd. 4.1: Personen, Sachen, Begriffe A–K. Hg. v. Hans-Dietrich Dahnke/ Regine Otto. Stuttgart/ Weimar: J.B. Metzler 1998, S. 351–354.

⁷ Siehe hierzu das Lemma „berühren“ in: Goethe-Wörterbuch. Zweiter Band. Hg. v. der Akademie der Wissenschaften der DDR/ Akademie der Wissenschaften in Göttingen/ Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Stuttgart u.a.: Kohlhammer 1989, Sp. 437–441 sowie das Lemma „greifen“ in: Goethe-Wörterbuch. Viertes Band. Hg. v. der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften/ Akademie der Wissenschaften in Göttingen/ Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Stuttgart: Kohlhammer 2004, Sp. 455–457. Bedauerlicherweise ist das Goethe-Wörterbuch noch nicht bis zum Buchstaben „T“ gelangt, führt man aber eine Volltextsuche für das Wort „tasten“ in der digitalisierten Weimarer Ausgabe durch, ergibt sich ein analoger Überhang des metaphorischen und häufig negativ konnotierten Wortgebrauchs im Sinne einer zögerlichen, unbeholfenen Bewegung, der keine Erkenntnis folgt. Vgl. Johann Wolfgang Goethe: Werke. Hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimarer Ausgabe, 143 Bde., Weimar 1887–1919, (digitale Werkausgabe).

⁸ Johann Wolfgang von Goethe: Die Schriften zur Naturwissenschaft. Hg. im Auftrag der Deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina v. Matthaes Rupperecht/ Wilhelm Troll et al. Stuttgart: Verlag Hermann Böhlaus Nachf. Weimar 1947ff. Bd. I.6: Zur Farbenlehre. Historischer Teil. Bearbeitet v. Dorothea Kuhn. Weimar: Böhlau 1957, S. 70.

⁹ Während Goethe mit Blick auf den Erkenntnisgewinn vielfach auf die optimale Präsentation seiner geowissenschaftlichen Sammlung reflektierte und seine Stücke entsprechend in

ungezielter und demnach erkenntnisarmer Sinn markiert, wenn es in *Bekenntnisse einer schönen Seele* heißt: „Denn meine Seele hat nur Fühlhörner und keine Augen; sie tastet nur und sieht nicht; ach! daß sie Augen bekäme und schauen dürfte!“¹⁰ Als Mittel der intellektuellen Erfahrung nimmt körperliches (Be-)Tasten von physischen Gegenständen wenig Raum in Goethes erkenntnistheoretischen Überlegungen ein. Es ist die vielzitierte (vergleichende und gegenständliche) ‚Anschauung‘, die seine Vorstellung einer produktiven Wahrnehmung dominiert.¹¹

Weitaus mehr Bedeutung als dem gezielten, nach ästhetischer oder wissenschaftlicher Einsicht strebenden (Be-)Tasten kommt der körperlichen Berührung in all ihren Facetten zu, deren Qualitäten weniger im erkenntnistheoretischen Spektrum als vielmehr im Sinnlichen begründet liegen. Das intendierte oder zufällige Berühren von Körpern und Gegenständen mit den Fingern, Händen, Knien, Lippen oder dem Busen ist in Goethes Werken ein häufiges, hochreflektiertes Phänomen sozialer Gepflogenheiten und Rituale sowie konkreter kultureller Praktiken. In vielen Fällen zwischenmenschlicher Begegnungen und Subjekt-Objekt-Interaktionen steigert sich der Kontakt sogar zu einer „Berührungsmagie“.¹²

Letzteres gilt insbesondere für den Umgang mit Souvenirs und Liebesgaben und kann – dank der dichten Überlieferung und umfassenden Bestände der Klassik Stiftung Weimar – als Teil einer komplexen Freundschafts- und Erinnerungskultur an Objekten und Texten nachvollzogen werden. Im Folgenden stehen ein Billet und ein Trinkglas aus Goethes Nachlass im Mittelpunkt, deren materiale Beschaffenheit und schriftliche Zurichtung auf je unterschiedliche Weise Aufschluss geben über die taktilen Qualitäten von Erinnerungspraktiken der Goethezeit.

Im Goethe- und Schiller-Archiv Weimar ist ein Billet überliefert, das Goethe am 23. September 1774 als Beilage eines Briefes an Johann Christian und Charlotte Kestner sandte.¹³

Lotte wie lieb mir das büchelgen ist magst du im Lesen fühlen, und auch dieses Exemplar ist mir so werth als wär's das einzige in der Welt. du sollst [sic] haben Lotte, ich hab es hundertmal geküsst, habs weggeschlossen dass es niemand berühre. O Lotte! – Und ich bitte dich, lass es ausser Meyers

Sammlungsmöbeln anordnete, sind kaum Aussagen über den epistemischen Wert des konkreten Anfassens und Umgangs mit den Objekten überliefert. Siehe zur Bedeutung von Möbeln für die Sammlungspraxis die Arbeit von Diana Stört: *Goethes Schränke. Epistemische Möbel um 1800*. Dresden: Sandstein 2019 (in Vorbereitung) sowie zu Goethes erkenntnistheoretischen Überlegungen in Bezug auf seine Sammlungspraxis Thomas Schmuck: *Anschauung der Erde. Goethes geowissenschaftliche Sammlungen im wissenschaftshistorischen Kontext*. Dresden: Sandstein 2019 (in Vorbereitung).

¹⁰ FA I.9, S. 768.

¹¹ Siehe für einen grundlegenden Überblick zu Goethes erkenntnistheoretischen Ansätzen Hans Adler: *Erkenntnis*. In: *Goethe-Handbuch*, Bd.4.1, S. 277–280 sowie zum Begriff der Anschauung: Waltraud Naumann-Beyer: *Anschauung*. Ebd. S. 50–52.

¹² Hartmut Böhme: „Der Tastsinn im Gefüge der Sinne. Anthropologische und historische Ansichten vorsprachlicher Aisthesis.“ In: Gunter Gebauer (Hg.): *Anthropologie*. Leipzig: Reclam 1998, S. 214–225, hier S. 219.

¹³ Signatur: GSA 29/ 263,I, Blatt 16.

niemand iezzo sehn, es kommt erst die Leipziger Messe in's Publikum. Ich wünschte iedes läs es alleine vor sich, du allein, Kestner allein, und iedes schriebe mir ein Wörtgen. Lotte Adieu Lotte.¹⁴

Goethe wollte die Dedikation ursprünglich einer vorangegangenen Sendung beilegen, einem druckfrischen Exemplar der *Leiden des jungen Werthers*,¹⁵ doch er „vergass es hinein zu legen“.¹⁶ Das kleine Blatt aus gutem, hellem Briefpapier misst 10,8 x 16,8 cm und passt damit bequem in das Oktavformat der ersten Werther-Auflage. Der emphatische Text steht im Hochformat des Schmuckbillets und wird von einer Bordüre aus gereihten Krönchen gerahmt, die meist von der Handschrift tangiert, aber selten überschrieben wird. In dieser Form eignete es sich hervorragend zur Einlage in das Buch, wäre auf den ersten Blick lesbar und könnte auch als Lesezeichen, gleichsam stete Vergegenwärtigung des Briefeschreibers und Autors dienen.¹⁷ Dass Goethe die Dedikation nicht direkt ins Buch schrieb, erklärt sich eventuell aus dem zweiten Teil des Textes: Da ihm nur wenige Vorabexemplare zur Verfügung standen, war ein Zirkulieren unter Freunden erwünscht und so konnte Charlotte Kestner die persönliche Note herausnehmen, wenn sie das Buch weiterreichte.¹⁸ Doch mit dieser räumlichen Flexibilität geht auch das Dilemma einher, das Buch und Billet eigen ist, zumal genau dieses Exemplar des *Werthers* bisher nicht auffindbar ist und daher nur als Leerstelle in dieser Untersuchung präsent sein kann. Die Weihe des Buches wird nur vom Billet vollzogen und verifiziert; ohne das Billet bleibt das Buch ein anonymes Massenprodukt.

Betrachtet man das Billet und insbesondere seine performativen Strukturen näher, wird ein dichtes Geflecht von Anspielungen auf religiöse Praktiken und solchen des Fetischkults sichtbar. Dahinein spielen Bezüge zu medizinischen Diskursen, die an moralische knüpfen. Ihr gemeinsamer Bezugspunkt ist dabei das Wechselspiel von sinnlicher und mentaler Berührung in vielerlei Formen. Bevor die einzelnen soziokulturellen Referenzen fokussiert werden, ist ein Blick auf den performativen Gestus des Billets erforderlich, um die Interdependenzen zwischen

¹⁴ Johann Wolfgang Goethe: Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. v. Georg Kurscheidt/ Norbert Oellers/ Elke Richter. Bd. 2.I: Anfang 1773–Ende Oktober 1775. Text. Hg. v. Georg Kurscheidt/ Elke Richter. Berlin: Akademie-Verlag/ De Gruyter 2008, Nr. 148, S. 131. Im Folgenden zu Goethe: Briefe, Bandnr., Briefnr., Seitenzahl verkürzt.

¹⁵ Goethe hatte Vorabexemplare bereits vor der eigentlichen Veröffentlichung zur Leipziger Buchmesse am 2. Oktober 1774 erhalten. Vgl. Goethe: Briefe 2.II, Nr. 148, S. 325.

¹⁶ Goethe: Briefe 2.I, Nr. 149, S. 131.

¹⁷ Denkbar wäre auch das Einkleben des Billets in den Buchdeckel oder auf das Vorlagenblatt gewesen, um einem Verlust vorzubeugen und die Nähe von Dedikation und Buch, Schreiber und Geschenk zu intensivieren und zu verstetigen. So geschehen mit einem Geschenkblatt Goethes an Marianne Willemer, das sie in ein Exemplar von Wilhelm Meisters Wanderjahre klebte, in dem bereits eine Widmung Goethes an Adele Schopenhauer steht. Signatur: GSA 25/ W2230.

¹⁸ Vgl. auch Goethes Brief an Sophie la Roche vom 19.9.1774: „Donnerstag früh geht ein Exemplar des Werther an Sie ab. Wenn Sie und die Ihrigen es gelesen schicken Sie's weiter an Fritz, ich hab nur drey Exemplare und muss also diese zirkulieren lassen.“ Goethe: Briefe 2.I, Nr. 147, S. 130. Da Goethe das Billet für Charlotte dem Brief an das Ehepaar Kestner beilegte, musste er davon ausgehen, dass auch Johann Christian Kestner die Zeilen lesen würde. Der empfindsame Briefstil steht jedoch ganz im Zeichen der Zeit und muss daher nicht als indignierend gewertet werden.

sprachlichem Modus und Wirkmacht der Berührung bzw. deren Inszenierung zu markieren. Denn nicht zuletzt sind es die unmittelbaren schriftlichen Zeugnisse, die eine Annäherung an den individuellen, kultivierten Umgang mit bestimmten Objekten erlauben.

Goethe verwandelte mittels des Billets „dieses Exemplar“ auf sehr eigene Art und Weise in eine persönliche, ja intime Gabe. Er sandte Charlotte Kestner nicht einfach nur ein Exemplar des *Werthers*, vielmehr schuf er eine Melange aus Fetisch, Sakralobjekt und Stellvertreter, inszenierte sich der Abwesende als Anwesender in Form von Brief und Buch.¹⁹ Um die Exklusivität des Geschenks herauszustellen und zumindest die Anmutung einer persönlichen Sprechsituation zu schaffen, bediente Goethe sich eines theatralen Gestus und näherte sich im Briefstil der gesprochenen Sprache an. Aus einer Übergabe wird so ein Imperativ: Lotte „soll“ das Buch haben. Die Hoffnung auf eine empathische Lesehaltung, „magst Du im Lesen fühlen“, drückt sich als Feststellung aus und kommt einer emotionalen Erpressung gleich.²⁰ Denn welche empfindsame Freundin würde beim Lesen nicht kongenial mit dem Dichter fühlen?²¹ Anrufungen der Freundin, eindringliches Bitten und elliptisches Reden komplettieren die Inszenierung von mündlicher Kommunikation.²² Für diese Art performativer Texte haben Berndt Häsner und seine Mitautor*innen das Konzept der ‚strukturellen Performativität‘ entwickelt, die „im engeren Sinne auf die Machart eines Textes [verweist] und die textuellen Strategien und Strukturen

¹⁹ Bernd Häsner und seine Mitautor*innen identifizieren den Begriff der Inszenierung als „[hilfreich] für die Diskussion von textuellen Strategien des In-Szene-Setzens, des Präsentierens und Vorführens der textuellen Propositionen“. Bernd Häsner/ Henning Hufnagel/ Irmgard Massen et al.: „Text und Performativität.“ In: Klaus W. Hempfer/ Jörg Volbers (Hg.): Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine Kritische Bestandsaufnahme. Bielefeld: Transcript 2011, S. 69–96, hier S. 80.

²⁰ Günter Oesterle nennt zwei Arten von Billets, die sich neben der von der Empfindsamkeit geprägten Briefkultur entwickelten: „das aus dem Rokoko stammende, spielerisch-ironische *billet-doux*“ sowie „das nüchterne mit einem leicht imperativen Gestus verbundene, seine monologische Struktur performativ ausstellende Billet.“ Bei Goethe beobachtet Oesterle eine Vorliebe für die letztere Form, wobei mir im vorliegenden Fall eine Verbindung beider Varianten gelungen scheint. Günter Oesterle: „Schreibszenen des Billets.“ In: Christine Lubkoll/ Claudia Öhlschläger (Hg.): Schreibszenen. Kulturpraxis – Poetologie – Theatralität. Freiburg i. Br.: Rombach 2015, S. 115–135, hier S. 131.

²¹ Aus psychologischer Sicht führt Tilmann Habermas aus, dass das Sprechen über persönliche Objekte, und als solche können die Werke eines Autors wohl betrachtet werden, oft gehemmt ist: „Auskünfte über sie sind Vertrauten vorbehalten, sie enthalten Informationen über die Person, die diese hütet und zu ihrer Privatsphäre zählt. Eine Mitteilung über sie wird als Selbstenthüllung und -preisgabe erlebt, die die Gefahr nach sich zieht, beschämt zu werden.“ Tilmann Habermas: Geliebte Objekte. Symbole und Instrumente der Identitätsbildung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 18. In diesem Sinn spricht Goethe weniger über ein ihm bedeutsames Objekt, vielmehr inszeniert er seine Gefühle für das Werther-Exemplar und bittet stattdessen seine Freunde um schriftliche Annotationen – im Vertrauen auf eine empathische Reaktion.

²² Bei aller individuellen Ansprache der Adressatin gehören diese Stilmittel doch auch zum perfektionierten Standard empfindsamer Briefkultur. Über die Handschrift hinaus zählt Wolfgang Bunzel insbesondere Lippenabdrücke und Tränen zu den Authentifizierungsstrategien von Briefschreiber*innen. Vgl. Wolfgang Bunzel: „Schreib-/Leseszenen.“ In: Anne Bohnenkamp/ Waltraut Wiethölter (Hg.): Der Brief – Ereignis und Objekt. Ausst.-Kat. des Freien Deutschen Hochstifts u. Frankfurter Goethe-Museums. Frankfurt a.M.: Stroemfeld 2008, S. 237–262, hier S. 239f.

[bezeichnet], die der Inszenierung von Körperlichkeit, sinnlicher Präsenz oder ereignishaftem Vollzug dienen.“²³ Dies scheinen im Wesentlichen die Funktionen des Billets zu sein, muss es doch Sprechakt und Handlung Goethes in einem sein und diese zugleich bezeugen. Form und Funktion des Inhalts gehen gleichsam Hand in Hand, die performativen Signale unterstützen die Glaubwürdigkeit der beschriebenen – besser: ausgerufenen – Handlungen, nämlich des Küssens und Wegschließens. Erst dieser intensive Kontakt wandelt „das büchelgen“ schließlich zum mächtigen, fernwirksamen Agenten und Erinnerungsträger.

Anschließend werden daher die Praktiken und Rituale fokussiert, auf die Goethe rhetorisch so nachdrücklich rekurriert, sowie die ihnen inhärenten Modi der Berührung beleuchtet. In meinen Augen kommen hier vor allem drei Kulturphänomene zum Vorschein, in denen Berührung jeweils eine tragende Rolle spielt: der Reliquienkult, der Fetischglaube und die Erinnerungspraktiken, die die vorangegangenen amalgamieren. Das Buch als Mittel der Erinnerung liegt am Ende jedoch in den Händen von Charlotte Kestner und damit außerhalb von Goethes Autorität und Wissenshorizont. Da der Inhalt des Billets um Körperkontakte und Übertragungen kreist, drängt sich zudem das medizinische Motiv der Ansteckung auf, das hier ebenfalls kontextualisiert werden soll.

In der Verehrung von Heiligen bzw. anderweitig ‚ausgezeichneten‘ Personen ist das Berühren von Reliquien ein zentraler Bestandteil. Zu Grunde liegt die Annahme, dass die ‚virtu‘ der verehrten Person nach ihrem Tod in ihren Gebeinen und den sie umgebenden Gegenständen überdauert und mittels der Berührung dieser Überreste etwas von deren Macht in den Gläubigen übergeht.²⁴ In Hartmut Böhmes Worten:

Der christliche Reliquienkult, die Berührungswunder durch Jesus oder durch Heilige, die Weihung von Kultgegenständen durch Berührung, auch der Ikonenkult sind nur vor dem Hintergrund zu verstehen, daß das Berühren als ein Anfüllen des Berührten mit einem wundertätigen, feinstofflichen Fluid vorgestellt wurde.²⁵

Wenn nun Goethe die Werther-Ausgabe durch tausend Küsse mit seinen Lippen berührt, ihr zugleich seinen – schöpferischen – Odem einhaucht und sie anschließend tabuisiert, kurz, sie in den Status eines Sakralobjekts erhebt, scheint dieses in beide Richtungen zu funktionieren: Zum einen wird es zur Reliquie für Charlotte, die im Kontakt mit dem Buch „fühlen“ mag, „wie lieb“ es dem Autor, das heißt der ‚ausgezeichneten‘ Person ist – wobei der antizipierte Kontakt sowohl physische Handhabung des Buches bedeutet als auch intellektuellen oder vielmehr einfühlsamen Zugriff auf dessen Inhalt, indem die Leserin Charlotte gleichsam die

²³ Häsner et al.: „Text und Performativität“, S. 83.

²⁴ Vgl. Karl Hoheisel: Art. „Reliquien.“ In: Hubert Cancik/ Burkhard Gladigow/ Karl-Heinz Kohl (Hg.): Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe. Bd. IV: Kultbild-Rolle. Stuttgart/ Berlin/ Köln: Kohlhammer 1998, S. 434–439. Hoheisel legt einen religionswissenschaftlichen Begriff von Reliquie zu Grunde, der eine solche nur von verstorbenen ‚ausgezeichneten Personen‘ kennt.

²⁵ Böhme: „Der Tastsinn“, S. 217.

Gedanken des Autors inkorporiert.²⁶ Dank der ‚Berührungsmagie‘ wird die körperliche Nähe von Autor und Buch in eine gedankliche Fühlungnahme von Dichter und Leserin transferiert.²⁷

Zum anderen schafft Goethe auch umgekehrt eine Charlotte-Reliquie, indem er das Buch in einen exklusiven Gegenstand wandelt, das der verehrten Freundin zugedacht wird. Goethe weiht ihr seine Gabe, die zunächst nur gedanklich und erst in einem zweiten Schritt körperlich in Kontakt mit der Freundin kommt. In diesem Fall ist nicht er selbst der Überträger einer ‚virtu‘, sondern Goethe antizipiert das Buch als Eigentum von Charlotte Kestner und damit als einen Gegenstand, der durch den Kontakt mit Charlotte an ihrer Wirkmacht partizipiert. Bereits in einem früheren Brief Ende August 1774 an Charlotte hat Goethe den Ausdruck seiner Leidenschaften mit religiösen Motiven verknüpft. Darin erzählt er von dem Besuch einer gemeinsamen Bekannten, seiner „Strumpfwaschern“²⁸ aus Wetzlar, die in früherer Zeit auch Kontakt mit der jungen Charlotte gehabt hatte:

Wen [lies: Wenn, G.P.] Beine der Heiligen, und leblose lappen die der heiligen Leib berührten, Anbetung und bewahrung und Sorge verdienen, warum nicht das Menschengeschopf das dich berührte, dich als Kind aufm Arm trug, dich an der Hand führte, das Geschopf das du vielleicht um manches gebeten hast. du Lotte gebeten. Und das Geschöpf sollte von mir bitten!²⁹

Die alte Dame wird in den Status einer Art lebenden Berührungsreliquie erhoben, wobei sogar die Assoziation mit der Muttergottes nicht allzu fern zu liegen scheint. Solche Sekundärreliquien zeichnen sich dadurch aus, dass sie direkten Kontakt mit Personen hatten, „die sich zu Lebzeiten ausgezeichnet haben“ und deren Wirksamkeit auf eben jene Gegenstände übergeht.³⁰ Der Briefschreiber Goethe und die Adressatin bewegen sich in der Zitation religiöser Inhalte auf vertrautem Terrain und in einer selbstreferenziellen Wendung imitiert nicht zuletzt der *Werther* die verbreiteten Erbauungsbüchlein des 18. Jahrhunderts und geriert sich selbst als Heilsquelle und Trostspender.³¹

²⁶ Unter negativen Vorzeichen greift Umberto Eco ein ähnliches Motiv in seinem Roman der *Name der Rose* auf. Hier ist das als verschollen geltende Werk des Aristoteles über die Komödie in einer Klosterbibliothek versteckt und mit Kontaktgift imprägniert, um es vor unautorisierten Lesern zu bewahren, bzw. den potenziell aufklärerischen Einfluss des Buchinhalts zurückzuhalten. In fatalistischer Konsequenz wird es schließlich von der Autorität der Abtei aufgegessen, die sich seine materielle und ideelle Substanz einverleibt.

²⁷ Das Bild der gedanklichen Vereinigung hat Goethe in ähnlicher Weise bereits im *Werther* verwendet, als Werther und Charlotte beim Anblick eines Gewitters emotional berührt werden und gemeinsam das Codewort für solcherart Empfindungen aussprechen – Klopstock.

²⁸ Goethe: Briefe 2.I, Nr. 141, S. 117.

²⁹ Ebd.

³⁰ Hoheisel: Reliquien, S. 435.

³¹ Die dezidierte Anlehnung an Erbauungsliteratur wird bereits in der Vorrede des ‚Herausgebers‘ der *Leiden des jungen Werthers* initiiert, dessen Signalwörter „gute Seele“, „Trost“, „Leiden“, „Freund“, „Tränen“, „Schicksale“, „Begleiter“ Analogien zu Heiligenlegenden, Andachtsbüchlein u. dergl. m. aufrufen. MA I.2, S. 197 (Erste Fassung). „Das Denkmuster der Bücherfreundschaft ist freilich nicht neu; es findet sich des öfteren im Zusammenhang mit christlicher Freundschaft und empfiehlt dort die Bibel als besten Freund und Begleiter auf dem Weg zu christlicher Tugend-

Doch kommt Büchern nicht nur heilsame Wirkung zu, ihre Berührung kann auch gefährlich sein, wenn von einem pathogenen Inhalt Ansteckung für Körper und Geist droht. In den religiösen Diskurs, den Goethe in seinem Billet aufruft, mischen sich somit auch ein medizinischer und moralischer. So empfindet Goethe beim Lesen mittelalterlicher Verse über die heldenhafte Zuneigung im Angesicht von aussätzigen Liebhabern³² eine körperliche Abneigung gegenüber Büchern mit derartigen Geschichten. In den Tag- und Jahreshften von 1811 hält er fest:

Den Ekel gegen einen aussätzigen Herrn, für den sich das wackerste Mädchen aufopfert, wird man schwerlich los; wie denn durchaus ein Jahrhundert, wo die widerwärtigste Krankheit ineinemfort Motive zu leidenschaftlichen Liebes- und Ritterthaten reichen muß, uns mit Abscheu erfüllt. Die dort einem Heroismus zum Grunde liegende schreckliche Krankheit wirkt wenigstens auf mich so gewaltsam, daß ich mich vom bloßen Berühren eines solchen Buchs schon angesteckt glaube.³³

Analog gilt es auch geistige Ansteckung jeglicher Art zu vermeiden, doch gibt es hierin Ausnahmen, wie Goethe anschließt:

Durch einen besondern Zufall kam mir sodann ein Werck zur Hand, von welchem man dagegen eine unsittliche Ansteckung hätte befürchten können; weil man sich aber vor geistigen Einwirkungen, aus einem gewissen frevelhaftem Dünkel immer sicherer hält als vor körperlichen, so las ich die Bändchen mit Vergnügen und Eile, da sie mir nicht lange vergönnt waren; es sind die Novelle galanti von Verrochio.³⁴

In welcher Form sich Charlotte beim Lesen der *Leiden des jungen Werthers* anstecken sollte, wird im Billet nicht ausbuchstabiert, jedoch angedeutet, wenn Goethe hofft, dass sie „im Lesen fühlen“ werde, „wie lieb mir das büchelgen ist“. Eine Übertragung der an das Buch geknüpften Emotionen scheint mittels des Lesens, mithin der körperlichen und geistigen Berührung des Buches zumindest als möglich gedacht. Besonders deutlich wird diese Ambivalenz von ‚fühlen‘ vor dem Hintergrund der Bedeutungserweiterung von ‚Gefühl‘, das seit dem frühen 17.

Glückseligkeit.“ Eckhart Meyer-Krentler: *Der Bürger als Freund. Ein sozialetisches Programm und seine Kritik in der neueren deutschen Erzählliteratur*. München: Fink 1984, S. 32. Zur „Initiation des freundschaftlichen Lesers“ siehe auch Steffen Martus: *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert*. Berlin/ New York: De Gruyter 2007, S. 484ff., hier S. 484. Goethe gelingt es sogar, die Instrumente von Werthers Selbsttötung zu erlösenden Berührungsreliquien zu wandeln, wenn Werther in seinem Abschiedsbrief schreibt: „Sie sind durch deine Hände gegangen, du hast den Staub davon geputzt, ich küsse sie tausendmal, du hast sie berührt.“ In einer eigentümlichen Verschiebung der Souveränität schreibt Werther schließlich Lotte die Handlungsmacht über die Pistolen zu: „Und du Lotte reichst mir das Werkzeug, du, von deren Händen ich den Tod zu empfangen wünschte, und ach nun empfang.“ MA I.2, S. 295 (Erste Fassung).

³² Goethe bezieht sich auf *Der arme Heinrich* von Hartmann von Aue.

³³ FA I.17, S. 246.

³⁴ Ebd.

Jahrhundert zunächst eine Bezeichnung für den Tastsinn war. Erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts wurde dieser auch mit dem psychologischen Deutungshorizont verknüpft, „welcher mit dem heute üblichen Verständnis als innere Empfindung übereinstimmt“.³⁵

In dieser semantischen Doppelbelegung scheint auch Goethes antizipierte Vorstellung von Charlottes Körperkontakt mit dem Buch und ihrerspüren seiner daran geknüpften Emotionen lesbar, gleichsam als eine Ansteckung mit Gefühlen über das Tasten. Diese intime Fühlungnahme ist jedoch Charlotte vorbehalten, wie der erste Abschnitt des Briefchens deutlich macht, während der erweiterte Leserkreis bestehend aus Johann Christian Kestner sowie dem befreundeten Ehepaar Meyer von diesem besonderen Kontakt mit dem Schriftsteller ausgeschlossen bleibt. Von kirchlichen und bürgerlichen Kritikern wurde darüber hinaus die Gefahr einer „unsittliche[n] Ansteckung“ im Sinne eines demoralisierenden Einflusses durch den *Werther* angenommen, wie zahlreiche Warnungen vor der Lektüre bezeugen, die bis hin zu partiellen Verkaufsverboten führten.³⁶

Böhme sieht die diversen Wirkmächte, die der Berührung innewohnen, einer bestimmten Quelle entspringen:

Immer empfängt das Berührte Qualitäten des Berührenden. In der Berührung findet eine Art Imprägnierung und Ansteckung, eine heilsame oder vergiftende, reinigende oder befleckende Infusion statt. [...] Man ahnt jetzt, daß die Berührungsmagie, die sich auf alle Sinne ausdehnen wie auch in Religion und Medizin verzweigen kann, der seltsamen Kraft des Eros geliehen ist. Amor ist der Gott der Berührung par excellence, aus welcher Ferne auch immer sein Pfeil heranfliegen mag.³⁷

Mit Berührungsmagie und Fernwirkung hängt auch das dritte Kulturphänomen zusammen, das Goethe im Billet in Szene setzt und das sowohl mit dem religiösen Moment als auch mit der pathologischen Konnotation verwandt ist: der Fetisch. Erste Eindrücke und Kenntnisse von Fetisch-Kulten gelangten über Reiseliteratur von Missionaren und Forschern bereits im 17. Jahrhundert nach Europa.³⁸ Böhme

³⁵ Binczek: Kontakt, S. 5.

³⁶ Vgl. den Kommentar in FA I.8, S. 909–958 sowie die Dokumente zur Wirkungsgeschichte der *Leiden des jungen Werthers* in: Johann Wolfgang von Goethe. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. 21 Bde. Hg. v. Karl Richter et al. Bd. I.2: Der junge Goethe. 1757–1775. Hg. v. Gerhard Sauder. München: Hanser 1987, S. 786ff. Im Folgenden zu MA, Bandnr., Seitenzahl verkürzt.

³⁷ Böhme: „Der Tastsinn“, S. 219.

³⁸ Vgl. Hartmut Böhme: Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006, S. 206, 358ff. und zur Begriffsgeschichte des Fetisch allgemein: Christine Weder: Erschriebene Dinge. Fetisch, Amulett, Talisman um 1800. Freiburg i. Br./ Berlin/ Wien: Rombach 2007, S. 9–12. In der vierten Auflage von Pierer's Universal-Lexikon heißt es unter dem Stichwort „Fetischismus“: „(von dem nach dem nigritischen Worte Feitico, ein Zauberding, gebildeten portugiesischen Fetisso, etwas Geheimnisvolles, Magisches, Bezaubertes), die Art des religiösen Cultus, sinnliche Gegenstände, Fetische anzubeten, welche den Menschen durch ihre Nähe od. Berührung Nachtheil u. Schaden, od. Segen u. Vortheil bringen. Der F. ist die niedrigste Stufe der historischen Religionen u. kommt nur bei ganz rohen Völkern, namentlich in Afrika, vor.

zufolge reflektieren zahlreiche Texte Goethes fetischistische Praktiken, etwa *Wilhelm Meister* sowie *Der Sammler und die Seinigen*; die Verwendung des Wortes findet nach 1800 nachweislich Eingang in seinen Sprachgebrauch. Im Jahr 1774 mag Goethe den Terminus Fetisch zwar noch nicht gekannt haben, die Praxis der „zeremoniellen Konsekration“³⁹, das heißt die Herstellung eines Fetischs durch eine besondere Person – ihn selbst –, weiß er jedoch glaubhaft zu vermitteln.

Anders als eine Reliquie, deren Kraft ihr aufgrund ihrer Provenienz zukommt, muss ein Fetisch in der Regel durch rituelle Handlungen erst hergestellt werden, wofür sich grundsätzlich jedes Objekt unabhängig von seiner natürlichen oder artifiziellen Beschaffenheit eignet. Dieser Akt besteht im Fall des Werther-Buches aus dem hundertfachen Küssen, einer vielfachen Wiederholung intimer Berührung. Daraufhin verwahrt es Goethe exklusiv – „dass es niemand berühre“ –, um es vor dem Kontakt mit Dritten zu schützen. Einem christlichen Dogma nicht unähnlich, schafft Goethe mit diesem Berührungsverbot ein für Fetische nötiges „magische[s] Milieu, das vom profanen unterschieden ist und worin sie positioniert werden müssen, um überhaupt wirksam werden zu können“.⁴⁰

In Goethes Angst vor einer unautorisierten Berührung des Buches überlagern sich religiöse und fetischistische Vorstellungen von der Wirkmacht von Dingen. Für Fetische gilt, dass ein „bedeutendes und kraftgeladenes Objekt für den Fetischisten zu einem Agens [wird], an das dieser fortan durch Verehrungs-, Furcht- oder Wunschmotive gebunden ist“.⁴¹ Und auch Reliquien sind nicht minder wirksam: „Obendrein ist das Sakrale in sich ‚ambivalent‘: erhaben und verflucht, rein und befleckt, beseligend und unheimlich, belebend und zerstörend. Für das Verbotene, ja das Vernichtende des Sakralen und die daraus folgende Meidung hat sich in der Religionsforschung das polynesisches Wort ‚Tabu‘ durchgesetzt.“⁴² Folgt man Böhme, überträgt Goethe mit dem von ihm beschriebenen Zeremoniell dem Buch Wirkmacht, „so dass das Ding für den Fetischisten diese Bedeutungen und Kräfte inkorporiert wie ausstrahlt“.⁴³ Das Buch wird zur Wohnstatt einer

Es gibt natürliche und künstliche Fetische, z. B. Theile von Pflanzen u Thieren, als Felle, Federn, Klauen, Steine, Klötze, Pfähle etc. Die Fetischdiener pflegen zwar ihre Fetische nach ihrer Weise gut durch Speise und Trank; wenn dieselben ihnen aber nicht ihren Willen thun, so mißhandeln sie sie auch, werfen sie auch weg u. zerschlagen sie. Der Name F. kam durch Brosses (*Du culte des dieux fétiches*, Dijon 1760 deutsch von Pistorius, Straß. [Straßburg, G.P.] 1785) in die Religionsgeschichte.“ Pierer's Universal-Lexikon der Vergangenheit und Gegenwart oder Neuestes encyclopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe. Vierte, umgearbeitete und stark vermehrte Auflage. Bd. 6. Altenburg 1858, S. 231.

³⁹ Böhme: Fetischismus und Kultur, S. 187. Böhme führt nicht aus, welche Handlungen genau für eine solche Übertragung von Macht nötig sind, die je nach Kulturkreis und Anlass unterschiedliche Ausprägungen haben. Voraussetzung einer Implementierung ist jedoch der persönliche Kontakt zwischen Person und Objekt, wie auch immer dieser im Einzelnen ausgestaltet ist.

⁴⁰ Ebd., S. 189.

⁴¹ Ebd., S. 17.

⁴² Arnold Angenendt: Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zu Gegenwart. München: C.H. Beck 1994, S. 9. Vgl. auch Karl-Heinz Kohl: Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte. München: Beck 2003, S. 152. Kohl macht aus ethnologischer Perspektive ähnliche Beobachtungen zur Tabuisierung sakraler Objekte in allen betreffenden Kulturkreisen.

⁴³ Böhme: Fetischismus und Kultur, S. 17.

Handlungsmacht und Medium seiner Entfaltung, wobei die in ihm ge- und verborgene Kraft unnennbar bleibt.⁴⁴

Das nachdrückliche Küssen und das Berührungsverbot des Buches implizieren allerdings auch eine gewisse Fragilität der implementierten Wirkmacht, die womöglich schwinden oder durch die Berührungsspuren anderer überlagert werden kann. Zwar unterstreicht Goethe dadurch die Exklusivität seines Hautkontakts mit dem Buch, deutet aber gleichzeitig den prekären Zustand dieser Auszeichnung an. In der Logik des Fetischismus dehnt Goethe mit dem Buch sein Handlungsspektrum aus, doch spätestens wenn er es aus der Hand und der Post übergibt, entschwindet es seinem Einflussbereich. Dem Berührungsverbot auf der einen Seite steht auf der Adressatinnenseite ein Berührungsgebot gegenüber; die Macht des fetischisierten Buches entfaltet sich in diesem Fall über das Anfassen, über den Hautkontakt mit den geküssten Stellen und ist auch hierin einer Reliquie nicht unähnlich.

Doch Goethe scheint der bloßen Handlung nicht zu vertrauen; unabhängig vom Wahrheitsgehalt des Billets verschriftlicht er den Weiheritus und so kommt im Grunde dem Schriftstück die eigentliche Handlungsmacht zu. Erst die emphatischen Zeilen authentifizieren dieses *Werther*-Exemplar als das ausgezeichnete und substituieren in ihrer strukturellen Performativität die rituellen Handlungen des abwesenden Freundes. Das Billet muss den persönlichen Kontakt der Übergabe und die direkte Kommunikation ersetzen, die Handschrift des Dichters ist, anders als die hundert Küsse, zumindest ein sichtbarer Nachweis seiner Berührung des Papiers.⁴⁵ Schlussendlich setzt Goethe sein Vertrauen in das geschriebene Wort und erst als das Billet mit einer Postsendung Verspätung ankommt, kann das Buch die beschworene Kraft entfalten und einen Bedeutungszuwachs erfahren. Doch ohne Charlotte Kestner als Adressatin der Worte, Gefühle und Berührungen blieben alle Anstrengungen wirkungslos.

Weiheritual, Berührungsverbot, Exklusivitätsbehauptung – diese sehr expressive Art, ein Geschenk auszuzeichnen, zielt letztlich darauf ab, ein Mittel der Erinnerung anzubieten, dessen Wert über die unmittelbare Wirkung hinaus auf die Zukunft gerichtet ist. Dabei zeichnen sich erstaunliche Parallelen zwischen Souvenir⁴⁶ und Fetisch ab: Grundsätzlich ist beinahe jedes handliche Objekt als

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 187.

⁴⁵ Vor dem Hintergrund des dritten Bandes der *Physiognomischen Fragmente* von Johann Caspar Lavater von 1777 weist Stephan Kammer darauf hin, dass „die Handschrift organischer Effekt jenes Körpers geworden [ist], der sie hervorgebracht hat“. Stephan Kammer: „Handschrift.“ In: Bohnenkamp/ Wiethölter (Hg.): *Der Brief – Ereignis und Objekt*, S. 73–98, hier S. 76f. Zum Phänomen der als körperliche Spur gedachten Handschrift im 18. Jahrhundert sowie des Briefes als Substitut des Absenders und der impliziten erotischen Konnotation siehe auch Sebastian Böhmer: „Schreiben.“ In: Sebastian Böhmer/ Christiane Holm/ Veronika Spinner et al. (Hg.): *Weimarer Klassik. Kultur des Sinnlichen. Ausst.-Kat. der Klassik Stiftung Weimar*. Berlin/ München: Deutscher Kunstverlag 2012, S. 267–269.

⁴⁶ Zum Souvenir siehe die umfassende Darstellung in: *Museum für Angewandte Kunst Frankfurt (Hg.): Der Souvenir. Erinnerung in Dingen von der Reliquie zum Andenken*. Ausst.-Kat. des Museums für Angewandte Kunst Frankfurt. Köln: Wienand 2006. Oesterle macht hingegen auf einen deutlichen Unterschied zwischen Reliquie und Souvenir aufmerksam, eine „entscheidende Differenz zwischen der unmittelbar wirkenden, heilenden und Ablass gewährenden ‚echten‘ Reliquie und dem Ding, das an Heilige, an große Persönlichkeiten oder außergewöhnliche

Fetisch oder Souvenir geeignet,⁴⁷ beide benötigen ein Initiationsmoment, das von Zeit zu Zeit erneuert werden muss und beiden droht der Macht- bzw. Erinnerungsverlust, wenn dies nicht geschieht.⁴⁸ Die Gründungsszene der Werther-Ausgabe, die sie in ein Andenken, das heißt in ein Medium der Erinnerung verwandelt,⁴⁹ deckt sich mit dem Ritual der Konsekration. Im Bewusstsein dessen, dass er ein relativ günstiges, materiell unscheinbares Massenprodukt verschenkt, ist Goethe umso bemüht, es zu einer individuellen, durch Intimität ausgezeichneten Gabe aufzuwerten. Dem vielfach gedruckten Buch setzt er das hundertfach geküsste Exemplar entgegen, das ihm so wert ist, „als wär’s das einzige in der Welt“, und macht deutlich darauf aufmerksam, dass es zu diesem Zeitpunkt tatsächlich noch ein rares Präsent ist, da der *Werther* „erst die Leipziger Messe in’s Publikum [kommt]“.⁵⁰ Goethe stellt Nähe und Verbundenheit her, wo Auflagenzahlen eine andere Sprache sprechen und greift damit auf eine Strategie zurück, die er bereits in der Vorrede des ‚Herausgebers‘ im *Werther* einsetzt. Jede Leserin und jeder Leser darf sich persönlich angesprochen fühlen, wenn es dort heißt: „Und du gute Seele, die du eben den Drang fühlst wie er, schöpfe Trost aus seinem Leiden, und laß das Büchlein deinen Freund sein, wenn du aus Geschick oder eigner Schuld keinen nähern finden kannst.“⁵¹ Die Simulation von Singularität – des Buches *und* des Rezipienten – setzt Goethe mithin werkstrategisch auf der Ebene der Leserlenkung ein und potenziert dieses Verfahren noch im konkreten zwischenmenschlichen Verhältnis zu Charlotte Kestner.⁵²

Derart personalisiert und mit Erinnerung an den Autor und Schenkenden aufgeladen, wird das Buch anschließend in den Händen Charlottes zum Agens ihrer eigenen Erinnerungspraxis. Sie kann die dem Buch eingegebene – oder eine andere, von Goethe unabhängige – Erinnerung in der Handhabung, im Lesen und Betrachten aufrufen, den Küssen nachspüren und, falls nötig, das Billet als Erinnerungsstütze und gedankliche Brücke nutzen. Denn es ist das beizulegende

Ereignisse erinnert und mittels dieser Erinnerung erhebt und erzieht. [...] Das Erinnerungsstück ist unhintergebar verschieden von der Reliquie, weil es durch Distanz zu dem, was es nur noch restweise bedeutet, durch Fragmentarität also, schließlich durch seinen Zeichencharakter charakterisiert ist.“ Günter Oesterle: „Souvenir und Andenken.“ In: Museum für Angewandte Kunst Frankfurt (Hg.): *Der Souvenir*. S. 16–45, hier S. 26.

⁴⁷ Dieses Charakteristikum teilen sie auch mit Sammlungsobjekten, deren spezifische Beziehung zu Fetischen Böhme wiederum in Goethes Werken *Der Sammler und die Seinigen* und im *Wilhelm Meister* aufzeigt. Vgl. Böhme: *Fetischismus und Kultur*, S. 258ff. Oesterle macht geltend, dass ein typisches Reisesouvenir durch seine transportable Größe ausgezeichnet ist und die Intimisierung eines Erinnerungsstücks von einer gewissen Handlichkeit abhängt. Vgl. Oesterle: „Souvenir und Andenken“, S. 32.

⁴⁸ Vgl. diese Bedingungen für den Fetisch bei Böhme: *Fetischismus und Kultur*, S. 187 und für das Souvenir bei Christiane Holm: „Bewegte und bewegende Dinge. Überlegungen zur Zeitstruktur des Andenkens um 1800.“ In: Christiane Holm/ Günter Oesterle (Hg.): *Schläft ein Lied in allen Dingen? Romantische Dingpoetik*. Würzburg 2011, S. 243–261, hier S. 245f.

⁴⁹ Die Bindung von Erinnerung an einen Gegenstand als gerichtetem ‚Andenken‘ ist ein Phänomen, das sich erst im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts herausbildet. Vgl. Oesterle: „Souvenir und Andenken“, S. 20.

⁵⁰ Goethe: *Briefe 2.I*, Nr. 148, S. 131.

⁵¹ MA I.2, S. 197 (Erste Fassung).

⁵² Siehe zur Ökonomie der Aufmerksamkeit und langfristigen Leser*innenbindung als werkpolitischem Verfahren bei Goethe: Martus: *Werkpolitik*, Kap. 5.4.

Zettelchen, das die Gründungsszene vor Augen führt, die Einzigartigkeit des Buches bezeugt und das Andenken auf Dauer stellen soll. Der Status als intimes Souvenir dieses massenhaft verkauften Objekts ist damit wesentlich von dem Schriftstück abhängig sowie von dem Willen Charlottes, über den Kontakt mit dem Exemplar die Erinnerung sinnlich zu erneuern. Wie prekär die Eigenschaft eines Andenkens als solchem ist, zeigen nicht zuletzt die solitäre Aufbewahrung des Billets im Goethe- und Schiller-Archiv und der derzeit unbekannte Verbleib des Buches.⁵³

In dieser Hinsicht ist das im Folgenden besprochene sogenannte ‚holde Glas‘ im Vorteil, da die Gründungsszene und die Namen der Stifterinnen in das Glas graviert sind. Es handelt sich um ein Trinkglas, das Goethe im Jahr 1823 anlässlich seines Geburtstages von der Familie Levetzow erhielt, als Andenken an den gemeinsam verbrachten Tag in der Nähe von Karlsbad. Anders als bei Billet und Werther-Ausgabe ist die Überlieferungssituation dieses Geschenks relativ dicht und soll zur Kontextualisierung der damit verbundenen Erinnerungspraxis hier skizziert werden.

Souvenirs und andere personengebundene Gegenstände aus der Zeit um 1800 finden sich in jeder wohlsortierten kulturhistorischen Sammlung. Der Kontext ihres In-Erscheinung-Tretens, ihres Gebrauches oder auch Nicht-Gebrauchens, ihrer Aufbewahrung und schließlich ihres Eingangs in eine museale Sammlung ist häufig unzureichend geklärt. Goethes Nachlass bildet hier nur in Teilen eine Ausnahme. Zwar wurde die Kunst- und Naturaliensammlung bereits zu Lebzeiten des Sammlers systematisch inventarisiert und lässt sich zudem über die Rechnungen, Tagebuchaufzeichnungen und einen umfangreichen Briefwechsel vielseitig erschließen. In Bezug auf persönliche Dinge wie die zahlreichen Souvenirs, Freundschafts- und Liebesgaben sowie die repräsentativen Geschenke sind die Überlieferungszeugnisse deutlich spärlicher gesät. Eine systematische Erfassung solcher Objekte fand erst nach Goethes Tod statt und wurde unter anderem in den *Acta den von Goetheschen Nachlass betreffend*⁵⁴ dokumentiert. Es handelt sich dabei um eine Inventurliste aller Gegenstände und Möbel in Goethes Privaträumen, die Goethes Sekretäre von März bis April 1832 aufgestellt haben.⁵⁵

⁵³ Als wertvolle Goethe-Autographen haben die Billets neben dem Großteil der Goethe'schen Korrespondenz ihren Aufbewahrungsort im Goethe- und Schiller-Archiv (GSA) gefunden. Ohne direkt eingetragene Widmung oder eine anderweitige Auszeichnung ist das Buch hingegen kaum glaubhaft als genau jenes einzigartige zu identifizieren. Es gibt daher weder in der Klassik Stiftung Weimar noch etwa im Lottehaus in Wetzlar einen Hinweis auf diese spezielle Werther-Ausgabe (Ich danke Martin Beer von den Städtischen Sammlungen Wetzlar für die Recherche in der Sammlung des Lottehauses). Auch wenn Buch und Billet zusammen überliefert worden wären, würde das Buch – da ohne Autograph – aufgrund der Sammlungsgeschichte und Archivierungspraxis nicht im GSA sondern entweder in Goethes eigener Bibliothek im Goethe-Nationalmuseum oder in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek aufbewahrt werden.

⁵⁴ Goethe- und Schiller-Archiv (GSA) 38/N1.

⁵⁵ Vgl. zur Varietät der in Goethes Arbeitszimmer aufbewahrten Dinge und ihrer Ordnung: Christiane Holm: Kat.-Art. 51–61: „Aus Goethes Schubladen.“ In: Böhmer/ Holm/ Spinner et al. (Hg.): Weimarer Klassik, S. 216. Zur zweiten, umfassenden Katalogisierung des Nachlasses im Jahr 1843 durch Goethes Sekretär Johann Christian Schuchardt siehe Philine Brandt: „Johann Christian Schuchardt als Kustos der Großherzoglichen und Goetheschen Sammlungen.“ In: Markus Bertsch/

Die *Acta den von Goetheschen Nachlass betreffend* verzeichnen ziemlich verlässlich jedes Objekt mit seinem Standort, das heißt die Inhalte jeder Schublade und aller Regale im Arbeitszimmer und dem Schlafzimmer wurden herausgenommen, benannt, gezählt, verzeichnet und meist in der vorgefundenen Ordnung wieder zurückgelegt. Abweichungen von dieser sich über mehrere Tage hinziehenden Prozedur wurden ebenfalls vermerkt.

Neben diesen Katalogeinträgen finden sich zu einigen besonderen Objekten auch frühere Hinweise in den Tagebüchern und Briefen Goethes, die in Einzelfällen zu fortgesetzten Reflexionen und literarischen Ergebnissen wie etwa Gelegenheitsgedichten geführt haben.⁵⁶ Und nicht zuletzt geben die Dinge selbst über sich Auskunft indem Gebrauchsspuren ihre spezifische Nutzung anzeigen, der Aufbewahrungsort oder eine spezielle Verpackung den ihnen beigemessenen Wert andeuten oder textuelle Zurichtungen weitere Bedeutungshorizonte eröffnen.⁵⁷

Am 31. März 1832 inventarisierten die Verantwortlichen die Gegenstände in Goethes Schreibtisch und dokumentierten das geschliffene Glas, samt zweier Briefe „von Fräuleins von Levezow [sic]“.⁵⁸ Das dazugehörige Etui wird nicht eigens erwähnt, was etwas verwundert, gehört das maßgefertigte Pappfutteral, innen wie außen verarbeitet mit kontrastfarbigem Buntpapier, unmittelbar zur Gabe und wertet diese auf.⁵⁹ Die Geschichte über die Bemühungen Goethes um Ulrike von Levezow ist hinlänglich bekannt und soll hier nur als Hintergrund präsent sein. So ist auch das Glas weniger ein Zeuge vergeblicher Liebesmüh, vielmehr materialisiert sich in ihm die Erinnerung an einen gemeinsam verbrachten Geburtstag während der Kur in Böhmen.⁶⁰ In seiner becherartigen Grundform ist es ein eher schlichtes Trinkglas, dessen Kristallkörper jedoch durch die reiche Verzierung mit geschliffenen Bändern, Rillen und Rauten zu einem Blickfang wird.⁶¹ Vier Medaillons rahmen je einen der drei gravierten Namen der

Johannes Grave (Hg.): *Räume der Kunst. Blicke auf Goethes Sammlungen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005, S. 102–121.

⁵⁶ So gehört etwa der Briefwechsel mit Marianne von Willemer (und deren Ehemann Johann Jakob) sicher zum produktivsten wechselseitigen Austausch von Gaben und Dichtungen, der sich sowohl in der Objekt-Sammlung als auch in den Werken niedergeschlagen hat. Siehe als Beispiel für diese materielle Inspiration zu Dichtung: Cornelia Ortlieb: „Text und Stoff: Zur Materialität der west-östlichen Übertragung bei Johann Wolfgang von Goethe und Marianne von Willemer.“ In: Kerstin Stakemeier/ Susanne Witzgall (Hg.): *Macht des Materials/ Politik der Materialität*. Berlin/ Zürich: Diaphanes 2014, S. 42–64.

⁵⁷ Holm veranschaulicht Goethes Auseinandersetzung mit den ästhetischen Qualitäten seiner Möbel u. a. im Arbeitszimmer sowie seiner Ordnungssysteme in den Sammlungen und Varia. Dabei zeigt sich Goethes reflektiertes Verhältnis zu Oberflächen, Raumgestaltung und Farbgebung, während haptische Qualitäten nicht explizit einbezogen werden. Christiane Holm: „Goethes Gewohnheiten. Konstruktion und Gebrauch der Schreib- und Sammlungsmöbel im Weimarer Wohnhaus.“ In: Böhmer/ Holm/ Spinner et al. (Hg.): *Weimarer Klassik*, S. 116–125.

⁵⁸ GSA 38/N1, f. 11.

⁵⁹ Vgl. Christiane Holm: Kat.-Art. 63: „Schachteln und Rollen.“ In: Böhmer/ Holm/ Spinner et al. (Hg.): *Weimarer Klassik*, S. 226.

⁶⁰ Vgl. Charlotte Kurbjuhn: Kat.-Art. 131: „Graviertes Glas der Levezow Schwestern.“ In Böhmer/ Holm/ Spinner et al. (Hg.): *Weimarer Klassik*, S. 304.

⁶¹ Vgl. die z. T. mit religiösen Motiven, Ansichten und Porträts reich verzierten, auch farbig gestalteten Badebecher- und Pokale des Biedermeier aus Böhmen in: Petr Nový/ Dagmar

Stifterinnen – „Ulrike“, „Amelie“, „Bertha“ – sowie seine Funktion mit Datum und Ortsangabe des Anlasses, „Andenken den 28. August 1823. in Carlsbad“.⁶² Form, Gestaltung und die persönliche Inschrift weisen es damit als ein typisches Andenken aus, wie sie in den böhmischen Bädern hergestellt und auf Wunsch der Kund*innen auch persönlich ausgestaltet wurden.⁶³

In Gesellschaft der Damen Levetzow verbrachte Goethe seinen Geburtstag im nahe gelegenen Elbogen, wo ihm wahrscheinlich der Becher überreicht wurde. Dies kann als die Gründungsszene des Andenkens gelten, die der Beschenkte darüber hinaus in seinem Tagebuch am 28. August 1823 festhält: „Glasbecher mit den drei Namen und dem Datum.“⁶⁴ Ulrike, Amalie und Bertha sind die Töchter von Amalie von Levetzow, so meint der gravierte Kosenamen „Amelie“ Mutter und Tochter zugleich. Inwieweit das Glas von Goethe noch während seines Aufenthalts in Karlsbad tatsächlich als Badeglas genutzt wurde, ist nicht überliefert, wobei es auch in seiner Eigenschaft als Souvenir durchaus zum Trinken an den Brunnen hätte gebraucht werden können.⁶⁵ Seinen Erinnerungswert entfaltet das Glas jedoch erst in der Ferne, wenn die Gesellschaft der Freundinnen und die unterhaltsamen Tage in den Bädern Vergangenheit geworden sind. Zurück in Weimar dient das Andenken der Vergegenwärtigung der Damen Levetzow und des gemeinsam verbrachten Geburtstages. In diesem Sinne inszeniert Goethe dann auch die Funktion des Geburtstagsgeschenks und erneuert die Erinnerung, wenn er am 13. April 1824 einen Brief an Amalie von Levetzow mit den Worten schließt:

Indessen bleibt der zierliche Becher der Vertraute meiner Gedanken, die süßen Namenszüge nähern sich meinen Lippen, und der 28^{te} August, wenn es nicht soweit hin wäre, wollte mir die erfreulichste Aussicht geben. Ein trautes Anstoßen und so weiter unwandelbar Goethe.⁶⁶

Die explizite Intimität dieses Erinnerungsaktes gründet in erster Linie auf der erotisch konnotierten Berührung des Glases durch die Lippen. In einer kühnen

Havlíčková: „Wunderbare Quellen“. Bade- und Andenken-Becher.“ In: Pressglas-Korrespondenz 3 (2009), S. 207–231.

⁶² Das Glas ist derzeit als Exponat in der ständigen Ausstellung des Goethe-Nationalmuseums zu sehen. Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inventarnummer: GKg/00662/001. Siehe auch unter der Identnummer 226746 den Einzelobjektreport (Datenblatt) in der Museumsdatenbank der Klassik Stiftung Weimar.

⁶³ Vgl. Nový/ Havlíčková: „Wunderbare Quellen“, S. 213ff.

⁶⁴ FA II.10, S. 92.

⁶⁵ Goethes eigentliche Trinkkur fand bereits in Marienbad vom 2.7. bis 20.8.1823 statt, weshalb ein konkreter Gebrauch am Brunnen in Karlsbad eher unwahrscheinlich, gleichwohl nicht ausgeschlossen ist. Denkbar ist auch, dass er das Glas zumindest in seiner Unterkunft benutzte, wo er täglichen Umgang mit der Familie Levetzow pflegte. Oesterle fasst die besonderen gesellschaftlichen Dynamiken in den Kurorten konzis zusammen, wo „ein anderer kultureller Habitus angesagt [ist]: Diätetik und Erotik. Damit beginnt eine Kultur des Indirekten und Ephemereren. [...] Mit den Bäderandenken entwickelte sich eine reizvolle Mischung aus kommerzieller Ware und individueller Überformung, aus temporärem Gebrauch und repräsentativer Schönheit.“ Oesterle: „Souvenir und Andenken“, S. 35.

⁶⁶ Goethe an Amalie von Levetzow, 13.4.1824, MA II.10; Nr. 108, S. 156.

Umkehrung der Bewegung teilt Goethe den Namenszügen sogar den aktiven Part in dieser Handlung zu, als ob nicht er den Becher hielte und zum Mund führte, sondern die Namen sich ganz ohne sein Zutun seinen Lippen näherten. Ohne es tatsächlich aussprechen zu müssen, küsst Goethe nicht nur die Namen, die in handschriftlicher Form ins Material graviert sind und damit echten Autographen relativ nahekommen. Mit den Quasi-Unterschriften der Freundinnen küsst Goethe gleichsam die Damen selbst. Zudem bietet die strukturierte Oberfläche einen haptischen Vorteil, da den Schriftzügen mit den Fingerkuppen nachgespürt, ihre Textur nicht nur über visuelle Reize wahrgenommen werden kann. Anders als Unterschriften auf Papier sind die Gravuren auch unempfindlich gegenüber der Benetzung mit den Lippen, können immer und immer wieder liebkost, ihre Süße gekostet werden. Einen Namen ‚im Munde führen‘ bekommt auf diese Weise neue Bedeutung. Goethe forciert das Erinnern sogar noch, indem er – das zumindest suggeriert sein Schreiben – den Becher benutzt, während er den Stifterinnen einen Brief schreibt, ihre Gegenwart mithin mehrfach aufruft. Mit seiner Briefsendung bringt er sich zudem selbst in Erinnerung und kultiviert damit ein Verweisspiel des Andenkens und Erinnerns.

Die Phrase „bleibt der zierliche Becher der Vertraute meiner Gedancken“ signalisiert, dass Goethe regelmäßig mit jedem Gebrauch, jeder (gedanklichen) Geste des Anstoßens mit den Freundinnen und jedem Schluck den Erinnerungswert des Geschenks erneuert. Nicht auszuschließen, dass die Damen Levetzow Goethes *Wahlverwandtschaften* gelesen hatten, in denen Eduard zu Mittler sagt:

Mein Schicksal und Ottiliens ist nicht zu trennen und wir werden nicht zu Grunde gehen. Sehen Sie dieses Glas! Unsere Namenszüge sind darein geschnitten. Ein fröhlich Jubelnder warf es in die Luft; niemand sollte mehr daraus trinken; auf dem felsigen Boden sollte es zerschellen, aber es ward aufgefangen. Um hohen Preis habe ich es wieder eingehandelt, und ich trinke nun täglich daraus, um mich täglich zu überzeugen: daß alle Verhältnisse unzerstörlich sind, die das Schicksal beschlossen hat.⁶⁷

Goethes briefliche Beschreibung des Rituals der Vergegenwärtigung vergangener Tage lässt dabei vielerlei Assoziationen zu, ein Merkmal, das Günter Oesterle als dem Erinnerungsakt inhärent beschreibt:

Die Stellung zwischen Faktum (dem vorliegenden Gegenstand) und Fiktion (einer Wiedererinnerung, in die mehr als die reine Erinnerung hineinspielen kann,) einerseits, und zweitens die Mischung aus Absicht und Zufall bei dieser ‚Wiedererinnerung‘ kann nun als Fingerzeig für die Zwiespältigkeit und das Faszinierende von Andenken und Souvenir gelten.⁶⁸

⁶⁷ FA I.8, S. 390. Möglich ist zudem, dass Goethe mit seinen Freundinnen über die Wahlverwandtschaften und seine Arbeit daran gesprochen hat. An dem Roman hatte er intensiv während seines Kuraufenthaltes in Böhmen im Jahr 1808 gearbeitet.

⁶⁸ Oesterle: „Souvenir und Andenken“, S. 20.

Auf der Ebene des Taktilen, des sinnlichen Zugangs zu Erinnerungen und den damit verbundenen Gefühlen macht Binczek ähnliche Beobachtungen zum Verhältnis von Aktivität und Passivität, konkreter und ideeller Berührung. „Der Tastsinn bzw. das Gefühl verweisen somit auch auf die Entstehung von Empfindungen, welche nicht durch eine zielgerichtete Handlung zustande kommen, sondern durch Zufügung einer Berührung hervorgerufen werden und deshalb ein Erleiden konditionieren.“⁶⁹ Der Akt des Erinnerns mag an den rituellen Umgang mit dem Souvenir geknüpft sein und bestimmten Handlungsabläufen folgen, das ideelle und physische Andenken dementsprechend (zu)gerichtet sein, doch kontrollieren lässt sich der kognitive Vorgang nicht.

Für diesen Mangel an Souveränität des Subjekts scheint es mir noch eine weitere Ursache zu geben, die im Glas selbst begründet liegt: Auch mit der personalisierten Gestaltung bleibt das Souvenir ein Gebrauchsgegenstand, dessen Form und Funktion es als Trinkgefäß definieren und dessen Verwendung durch die Kulturpraxis der Wasserkur bestimmt wird. Das Prinzip der Affordanz zeichnet spezifische Handlungsmöglichkeiten vor, die Form und Funktion des Gefäßes bieten und die vom Ergreifen über das Befüllen des Glases bis zum Anstoßen und Trinken reichen.⁷⁰ Zum haptischen Erlebnis zählt dabei auch der Wechsel zwischen dem trockenen, temperaturneutralen Material der papiernen Oberfläche des leichten Futterals und der glatten, durch die Gravuren jedoch vielfach gebrochenen Oberfläche des schweren, kühlen Glaskörpers. Samt seinem Etui mag das Geschenk kein Gegenstand für den täglichen Gebrauch sein und zum Ritual des Erinnerns gehört sozusagen als Präludium das Herausnehmen aus dem passgenauen, dekorativen Behältnis.⁷¹ Doch in seiner Eigenschaft als Trinkglas und mit dem expliziten Verweis auf die Herkunft aus einem Heilbad, ist ihm die Praxis der Trinkkur materiell und ideell eingeschrieben. Es inkorporiert die täglichen Verrichtungen und Pflichten, die mit dem Kuren verbunden sind:⁷² der Gang zum Brunnen, das Füllen(lassen) des mitgebrachten Glases, das alternativ auch vor Ort in dafür vorgesehenen Fächern aufbewahrt werden konnte, das abgemessene Trinken des Heilwassers, daneben Wandeln und Spazierengehen sowie in erster Linie die Konversation mit anderen Kurgästen.⁷³

⁶⁹ Binczek: Kontakt, S. 5f.

⁷⁰ Das Konzept der *affordance* geht auf den Wahrnehmungspsychologen James J. Gibson zurück und erfuhr seither in diversen Disziplinen z. T. stark divergierende Ausprägungen. Vgl. dazu einführend den Artikel von Richard Fox/ Diamantis Panagiotopoulos/ Christina Tsouparopoulou: „Affordanz.“ In: Michael R. Ott/ Rebecca Sauer/ Thomas Meier (Hg.): *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*. Berlin/ Boston/ München: De Gruyter 2015, S. 63–70.

⁷¹ Form und Material der Verpackung sowie das Ein- und Auspacken von Sammlungsstücken, Geschenken, Postsendungen u. a. war reflektierter Bestandteil der Dingkultur in der Zeit um 1800. Holm: *Schachteln und Rollen*, S. 226.

⁷² Kohl spricht in diesem Zusammenhang von einem „mapping oder Handlungsplan [...], der in die Artefakte bei ihrer Herstellung hineingelegt worden ist. [...] Durch ihre Gestaltung kommentieren sich die Artefakte also gewissermaßen selbst.“ Kohl: *Die Macht der Dinge*, S. 121.

⁷³ Die Formen des Kurens mit Heilwasser waren zum Teil sehr unterschiedlich ausgeprägt, es gab auch die Möglichkeit, sich das Wasser in die Unterkunft bringen zu lassen. Goethe praktizierte jedoch in der Regel das Trinken direkt am Brunnen, bzw. in den dafür gestalteten Architekturen wie Wandelhallen, Alleen, Brunnenhäusern. Vgl. zur Geschichte und Charakteristik von Kur- und Badeorten des ausgehenden 18. und 19. Jahrhunderts Volkmar Eidloth: „Kleine historische

Seiner funktionellen Bestimmung und der Eigenschaft als Andenken liegt ein Aufforderungscharakter zugrunde, der dem Geschenk *agency*, das heißt Handlungsmacht verleiht. Carl Knappett und Lambros Malafouris bieten ein Konzept von *agency*, dem ich hier folgen möchte.⁷⁴ Ihr Anliegen ist es, die Material Culture Studies für eine nicht-anthropologische Sicht auf die materielle Welt und ihren Einfluss auf menschliches Handeln und Denken zu sensibilisieren: „In other words, the essence of the argument is, that material culture may not simply reflect but also actively construct or challenge social reality, on the necessary condition, however, of human agency and intentionality.“⁷⁵ Mit dem Werther-Exemplar teilt das Glas den Umstand, in seiner Grundform Massenware zu sein und erst durch je individuelle Handlungen zu einem persönlichen Andenken aufgewertet worden zu sein. Beide Objekte fordern zudem bestimmte Handlungen und kognitive Leistungen ein, die über das Prinzip der Affordanz hinausgehen: Ihnen ist in diesem Sinne *agency* eigen, die nicht etwa mit der projizierten Wirkmacht eines Fetischs oder animistischen Objektbegriffen gleichzusetzen ist. Insbesondere am Karlsbader Glas lässt sich beobachten, wie es über seine Form, sein Material, die schriftliche Zurichtung sowie die kulturelle Determination handlungsbestimmend für die Erinnerungspraxis war und damit die Vorstellung des souveränen Subjekts und des davon abhängigen Objekts hinterfragt. „As with many other dimensions of the human mind, agency and intentionality should be understood as distributed, emergent and interactive phenomena rather than as subjective experiences.“⁷⁶ Diese Interaktivität kommt im Umgang Goethes mit dem Souvenir zum Tragen. Gedanklich sowie sinnlich berühren und berührt werden, an jemanden oder etwas denken und erinnert werden – das Oszillieren zwischen erinnerndem Subjekt und Medium der Erinnerung, dem Objekt also, scheint wesentlicher Bestandteil der Kulturpraxis des Erinnerens zu sein.

Mit Blick auf die zahlreichen Erinnerungsdinge, die er im Lauf seines Lebens angesammelt hat – von seinen umfangreichen intendierten Sammlungen einmal ganz abgesehen – gilt Böhmers Feststellung wohl auch für Goethe:

Man muss erkennen, dass auch die künstlichen Dinge niemals nur Produkte von Menschen sind; mit dieser Auffassung sichern wir uns unsere Aktivität. Sondern umgekehrt geht von allen Dingen auch eine formative Kraft aus, welche Anmutungen, Einstellungen, Imaginationen, aber auch Gebrauchs- und Handlungsformen enthält. Kurz gesagt: Dinge tun etwas mit den

Geographie europäischer Kurstädte und Badeorte im 19. Jahrhundert.“ In: ders. (Hg.): Europäische Kurstädte und Modebäder des 19. Jahrhunderts. Stuttgart: Theiss 2012, S. 15–39 und zu Goethes Kuraufenthalten im Speziellen: Georg Schwedt: Goethes heilsame Wässer. Gesundbrunnen in Thüringen, Böhmen, Pyrmont und Wiesbaden. Weimar: Weimarer Verlagsgesellschaft 2012.

⁷⁴ Siehe die Beiträge in: Carl Knappett/ Lambros Malafouris (Hg.): *Material Agency. Towards A Non-Anthropocentric Approach*. New York: Springer 2008; darin insbesondere Lambros Malafouris: „At the Potter’s Wheel. An Argument for Material Agency.“ In: Knappett/ Malafouris (Hg.): *Material Agency*, S. 19–36.

⁷⁵ Carl Knappett/ Lambros Malafouris: „Material and Non-Human Agency. An Introduction.“ In: Knappett/ Malafouris (Hg.): *Material Agency*, S. IX–XIX, hier S. XIII.

⁷⁶ Ebd., S. XIV.

Menschen (und nicht nur wir mit ihnen). Je dichter das Netz der Dinge ist, das die Menschen umgibt, desto eher stellt sich eine irritierende Erfahrung ein: Man steht im Zentrum eines verzweigten Energiefeldes, das die Subjektform determiniert.⁷⁷

Goethe inszeniert denn auch das Trinkglas als geistigen und körperlichen Intimfreund, personalisiert es als ein Gegenüber, mit dem er seine Betrachtungen teilen kann. Zugleich spielt er implizit auf die Metaphorik des Gefäßes an, in das auch Gedanken, mithin Erinnerungen gegossen werden können. Dieses im Grunde klassische Souvenir erhält dadurch eine sehr persönliche, ja intime Bindungskraft, die sich mit jedem Schluck entfaltet und erneuert. Denn wie im Falle des Buches kann sich der Erinnerungswert, der dem Glas als Andenken eingegeben wurde, erst über seinen Gebrauch entbreiten. Mit der Erinnerung ist zugleich die Hoffnung auf ein Wiedersehen mit den Stifterinnen verbunden, auf eine Revitalisierung des Andenkens in situ und der Schöpfung neuer Erinnerungen.

Schließlich sei noch einmal auf die Aufbewahrung dieses besonderen Objekts in Goethes Schreibtisch verwiesen. Auch Jahre nach der letzten Begegnung mit den Freundinnen befindet sich der Becher in greifbarer Nähe, gemeinsam mit zwei Briefen, die entgegen der üblichen Praxis nicht wie die sonstige Korrespondenz zu Konvoluten geheftet und abgelegt wurden. Im unmittelbaren Kontakt mit den Autographen, das heißt den körperlichen Spuren der Damen, akkumuliert und steigert sich der Erinnerungswert dieses Souvenir-Ensembles.

Taktilität und geistige Stimulanz gehen im Andenken eine besondere Verbindung ein, die von Goethe zwar zelebriert, als solche jedoch kaum explizit reflektiert wird. Wie sinnliches und gedankliches Berühren in der Erinnerungskultur einander bedingen, zumindest aber als zusammengehörig gedacht und inszeniert werden, zeigen die Beispiele der *Werther*-Ausgabe mit Billet und Souvenir aus Karlsbad. Buch und Glas sind in ihrer Grundform keine exklusiven Gegenstände, sondern werden, jedes auf seine eigene Art und Weise, in außerordentliche, intime Gaben und Erinnerungsstücke verwandelt. Das performativ strukturierte Billet inszeniert die erotisch konnotierte, körperliche Zurichtung des Buches durch Goethe und zeugt vom Facettenreichtum der Berührungsdyspositive, die dabei aufgerufen werden. „[D]ie köstliche Tasse, das holde Glas“⁷⁸ gibt über Form, Material und Gestaltung die haptischen Möglichkeiten zwar vor, bietet in der Handhabung aber ebenfalls einen weiten assoziativen Raum, den Goethe schriftlich andeutet. Zu beobachten ist auf der einen Seite die expressive Gründungsszene eines Andenkens mit Anlehnungen an religiöse und kultische Handlungen und auf der anderen Seite der sinnlich-sinnierende Umgang mit einem klassischen Souvenir. Hautkontakt und Gefühl, Berührung und Erinnerung sind dabei die Währung, mit der der Wert dieser Objekte bemessen wird.

Buch und Glas sind Dinge, die als Gebrauchsgegenstände und in ihrer Eigenschaft als Andenken Handlung einfordern, der *Werther* muss gelesen, aus

⁷⁷ Böhme: Fetischismus und Kultur, S. 18f.

⁷⁸ An Ulrike von Levetzow, 10.9.1823, FA II.10, Nr. 65, S. 104.

dem Glas (Heil-)Wasser getrunken werden. Das haptische Erleben und die kognitive Resonanz sind durch ein Zusammenspiel von Intention, *agency* und Affordanz geprägt, das die Trennschärfe von Subjekt und Objekt aufhebt und von Goethe in seinem Sammelsurium von Andenken und dem Schreiben darüber kultiviert wird.

Die Untersuchung kann hier nur beispielhaft zeigen, dass der reichen Brief- und Freundschaftskultur Goethes eine mindestens so ausdifferenzierte Dingkultur zur Seite steht.⁷⁹ Schrift und Objekt gehen dabei oftmals eine Verbindung ein, die bisher nur unzureichend betrachtet wird, obwohl sie einen Überschuss an Semantiken erzeugt, der für kultur- und literaturwissenschaftliche Überlegungen gleichermaßen fruchtbar ist. Dafür ist es nötig, Materialität und Schriftlichkeit nicht nur in ihrer Funktion als Schreibmaterial und Bedeutungsträger sondern als interdependente Komponenten zu betrachten, deren Potenzial sich erst in der Zusammenschau entfaltet. Derart perspektiviert, könnte eine materialinteressierte Philologie gemeinsam mit einer schriftaffinen Objektforschung solcherart „beschriebene Objekte“⁸⁰ haptisch *und* gedanklich berühren.

⁷⁹ Dies ist bei weitem kein exklusives Goethe-Phänomen, sondern spiegelt sich auch in anderen Nachlässen der Zeit. Es ist allerdings der Person Goethes geschuldet, dass sowohl sein schriftlicher Nachlass, als auch der Großteil seines Haushalts bewahrt und in vielfach nachvollziehbaren Zusammenhängen überliefert wurde.

⁸⁰ „Beschriebene Objekte. Schriftlichkeit, Materialität und Performativität in Goethes Sammlungen“ ist der Arbeitstitel meiner Dissertation, die sich eben diesem Thema widmet und 2019 zum Abschluss kommen wird.