

BERÜHREN DENKEN

LiteraturForschung Bd. 40
Herausgegeben vom Leibniz-Zentrum für
Literatur- und Kulturforschung

Andrea Erwig/Johannes Ungelenk (Hg.)

Berühren Denken

Mit Beiträgen von

Emmanuel Alloa, Siarhei Biareishyk, Andrea Erwig,
Sandra Fluhrer, Karin Harrasser, Anatol Heller, Vera Kaulbarsch,
Alma Magdalene Knispel, Hanna Sohns, Sula Textor,
Johannes Ungelenk, Alexander Waszynski und Nicola Zambon

Kulturverlag Kadmos Berlin

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) –
Projektnummer 387749687.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2021, Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kulturverlag-kadmos.de

Umschlaggestaltung: readymade, Berlin.

Gestaltung und Satz: readymade, Berlin

Druck: booksfactory

Printed in EU

ISBN 978-3-86599-497-4

Inhalt

ANDREA ERWIG/JOHANNES UNGELENK	
Vorwort	7

BERÜHRUNG UND THEORIE

JOHANNES UNGELENK	
Was heißt Berühren Denken?	17

SIARHEI BIAREISHYK	
Rethinking Romanticism with Spinoza: Encounter and Individuation in Novalis, Ritter, and Baader	46

HANNA SOHNS	
»la femme ›se touche‹ tout le temps«. Berührung des Weiblichen (Luce Irigaray)	77

ALMA MAGDALENE KNISPEL	
Die (Un)lesbarkeit des Körpers denken. Haut in Jean-Luc Nancys <i>Corpus</i>	106

ANNÄHERUNG VON DER PHÄNOMENOLOGIE

NICOLA ZAMBON	
Berührung beschreiben. Phänomenologie der Taktilität und der Haut – ausgehend von Edmund Husserl und Maurice Merleau-Ponty	121

ALEXANDER WASZYNSKI	
Im Zickzack. ›Betreffbarkeit‹ und Methode	142

ANATOL HELLER	
Träume der Selbstbetastung: Hofmannsthal, Husserl, Palágyi	170

ANNÄHERUNG VON DER KUNST (FRÜHES 20. JAHRHUNDERT)

EMMANUEL ALLOA

Auf Tuchföhlung. Alois Riegl oder die Erfindung des
haptischen Sehens 193

JOHANNES UNGELENK

An Rilkes (sich) röhrenden Figuren röhren 213

SULA TEXTOR

»Sprache der Hände«. Plastisches Schreiben in
Rilkes Rodin-Aufsatz 232

VERA KAULBARSCH

»Eine Hand voll Innres«. Aporien der Beröhrung bei Rilke. 249

GRENZEN BERÖHREN

SANDRA FLUHRER

Pflanzlich werden. Beröhrung und Metamorphose bei Johann
Wolfgang von Goethe, Emanuele Coccia und Helmuth Plessner . . . 267

KARIN HARRASSER

Pende Tamen. Denken im Halbdurchlässigen und Benachbarten . . . 288
Autorinnen und Autoren 311

Vorwort

ANDREA ERWIG, JOHANNES UNGELENK

›Theorie‹ geht etymologisch auf das Anschauen zurück, wobei der Theoretiker häufig als distanzierter Zuschauer ausgewiesen wird.¹ Theorie fußt demnach auf Sinneshierarchien. Dem distanzieren Sehsinn wird dabei immer wieder eine privilegierte Position zugeschrieben. Die Rolle, die der Tastsinn und das Berühren für Reflexion und Erkenntnis spielen, wird hingegen oftmals übergangen oder abgewertet. Die hier versammelten Beiträge versuchen den Tastsinn aus seinem Schattendasein zu befreien und widmen sich dem Verhältnis von Berühren und Denken.²

Die Liste der Distanzbekundungen von Theoretiker*innen ist lang.³ Insbesondere in der philosophischen Anthropologie gilt Distanzierung als genuin menschliche Fähigkeit wie auch als elementares Vermögen theoretischer Erkenntnis: »Alle Erkenntnis der Welt« und alles »geistige Wirken« erfordere, »daß das Ich die Welt von sich abrückt, daß es im Betrachten

1 Der Begriff ›theoria‹ leitet sich vom griechischen θεωρέω (anschauen, betrachten, erkennen) ab und umfasst bereits in der Antike sowohl das sinnliche wie geistige Schauen. Vgl. etwa Gert König: »Theorie«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 10, hg. von Karlfried Gründer/Joachim Ritter, Basel 1998, Sp. 1128–1146, hier Sp. 1128.

2 Folgende grundlegende Studien zum Tastsinn bieten hierbei Anschlussmöglichkeiten: Ulrike Zeuch: *Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit*, Tübingen 2000; Natalie Binczek: *Kontakt: Der Tastsinn in Texten der Aufklärung*, Tübingen 2007; 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; Karin Harrasser (Hg.): *Auf Tuchfühlung: Eine Wissensgeschichte des Tastsinns*, Frankfurt a.M./New York 2017; Susanne Strätling: *Die Hand am Werk. Poetik der Poesis in der russischen Avantgarde*, Paderborn 2017, sowie die beiden Themenhefte, die im Rahmen des Themenschwerpunkts »Handgreifliche Beispiele« in der *Zeitschrift zum Beispiel* erschienen sind; vgl. *Zeitschrift zum Beispiel* 2.3 (2019). Aufbauen können die Beiträge auch auf Arbeiten, die im Rahmen des DFG-Netzwerks *Berühren – literarische, mediale und politische Figurationen* entstanden sind: *Komparatistik Online* 2019: *Berühren. Relationen des Taktilen in Literatur, Philosophie und Theater*, hg. von Andrea Erwig/Sandra Fluhre; Sandra Fluhre/Alexander Waszynski (Hg.): *Tangieren – Szenen des Berührens*, Baden-Baden 2020.

3 ›Distanz‹ gilt als »die für Humanität konstitutive Bedingung der Reflexivität in der Überlegung«, schreibt Georg Toepfer und betont zugleich die zentrale Rolle von ›Distanz‹ in der interdisziplinären Theoriebildung. Georg Toepfer: »Distanz«, in: *Forum interdisziplinäre Begriffsgeschichte* 1 (2012), S. 1–23, hier S. 1.

wie im Tun eine bestimmte Distanz zur ihr gewinnt«,⁴ schreibt etwa Ernst Cassirer. Hans Blumenberg bestimmt die »perceptio per distans« als »Organ« des Begriffs.⁵ Doch nicht nur sprachlich hallt im Begreifen auch das Greifen nach. Das verdeutlicht u. a. Georg Simmels Beschreibung des Distanzierungsbestrebens um 1900. Philosophie, Theorie und Kunst sehnen sich Simmel zufolge alle danach, dass das »bisher nur Greifbare nun auch begreifbar würde« und alle »Unruhe des Nahewirkenden« in einem »Fernbild« aufgehoben werde.⁶

Gegen die Annahme einer Durchsetzung und alleinigen Vorherrschaft des distanzierten Auges in der abendländischen Philosophie hat Jacques Derrida in seinem Buch *Le toucher, Jean-Luc Nancy* (2000) dargestellt, wie die sogenannte »idealistische« Tradition«⁷ von Platon über Berkeley bis hin zu Kant und Husserl auch von »taktile[n] Figuren«, einer »Rhetorik des Berührens«⁸ bestimmt ist. In seiner Auseinandersetzung mit Jean-Luc Nancy versucht Derrida das Berühren als anderen Sinn des Denkens einzukreisen, interessiert er sich für Momente, in denen das Denken nicht nur auf Bilder zurückgreift, sondern zugleich andere, »tastende« Erkenntnisformen ins Spiel kommen.

Die Beiträge dieses Bandes greifen dieses Vorhaben auf. Sie gehen »Fernbildern« in Theorie, Philosophie, Literatur und bildender Kunst nach, in denen das Nahewirkende nicht unterdrückt wird und in denen die Vormachtstellung des Auges ins Wanken gerät. Im Fokus stehen die Überkreuzungen von Sehen und Tasten,⁹ von Distanz und Nähe, die Wechselwirkungen zwischen Denken und Berühren. Untersucht werden soll das Berühren als Teil eines vielschichtigen Zusammenwirkens verschiedener Sinne und als Moment eines multisensorischen Denkraums im aktiven wie im passiven Sinne.¹⁰ In der Berührung verbinden sich körperlich-taktile

4 Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*, 3. Bde. [1923–29], Bd. 3: *Phänomenologie der Erkenntnis*, Darmstadt 1994, S. 322 f. Vgl. auch Toepfer: »Distanz« (Anm. 3), S. 11.

5 Hans Blumenberg: *Theorie der Unbegrifflichkeit*, hg. von Anselm Haverkamp, Frankfurt a.M. 2007, S. 75.

6 Georg Simmel: *Die Philosophie des Geldes*, in ders.: *Gesamtausgabe*, hg. von Otthein Rammstedt, Bd. 6, hg. von David P. Frisby/Klaus Christian Köhnke, Frankfurt a.M. 1989, S. 655–676, hier S. 662.

7 Jacques Derrida: *Berühren, Jean-Luc Nancy*, übers. von Hans-Dieter Gondek, Berlin 2007, S. 151.

8 Ebd., »Waschzettel«.

9 Vgl. dazu insbesondere Maurice Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, hg. von Claude Lefort, übers. von Regula Giuliani/Bernhard Waldenfels, München 1994 [Paris 1964], S. 173–203.

10 Diesbezüglich schließen die Beiträge an den Sammelband *Tangieren – Szenen des Berührens* an, der ebenfalls im Rahmen des DFG-Netzwerks *Berühren – literarische, mediale und politische Figurationen* entstanden ist. Vgl. Sandra Fluhrer/Alexander Waszynski: »Einleitung«, in: dies. (Hg.): *Tangieren – Szenen des Berührens* (Anm. 2), S. 7–17, hier S. 8.

und affektive Erfahrungsdimensionen,¹¹ wobei Berühren immer zugleich ein Berührtwerden impliziert – auch durch das Denken.

Dass ein philosophisches Unterfangen, das sich nur auf den Sehsinn kapriziert, Fallstricken ausgesetzt sein kann, die es an den Tastsinn zurückverweisen, illustriert auch Hans Blumenbergs Buch *Das Lachen der Thrakerin*. Mit Blumenberg schreibt sich Theoriegeschichte von ihrem Scheitern her, von jenem, was Theorie nicht in den Blick nehmen und in einem reinen »Fernbild« aufheben kann, jenem, was sie im doppelten Sinne »übersieht«. Die Urszene der Theorie stellt für Blumenberg Platons berühmte Anekdote von Thales dar, der,

während er sich mit dem Himmelgewölbe beschäftigte und nach oben blickte, in einen Brunnen gefallen war. Darüber habe ihn eine witzige und hübsche thrakische Dienstmagd ausgelacht und gesagt, er wolle da mit aller Leidenschaft die Dinge am Himmel zu wissen bekommen, während ihm doch schon das, was ihm vor der Nase und den Füßen läge, verborgen bleibe.¹²

In der Gegenüberstellung von Philosoph und Dienstmagd erkennt Blumenberg die Konfrontation »von Welten, von Wirklichkeitsbegriffen«:¹³ der Welt der überschauenden abstrakten Theorie einerseits mit der Welt des »Handgreiflich-Naheliegenden«¹⁴ andererseits. Die Szene des Sturzes veranschaulicht ihm zufolge Unzulänglichkeiten der abstrakten Theorie. Die Gegenüberstellung ist geschlechtlich codiert: Der Nahbereich und »seine Leidenschaft«, und damit auch das Berühren, ist (verführerisch) weiblich assoziiert, die Beschäftigung aus und mit der Ferne männlich. Das Nachdenken über eine mögliche Supplementierung von Theorie findet sich so auf die Auseinandersetzung mit Geschlecht verwiesen – auch dieser Spur soll im Band nachgegangen werden. Szenen des Berührens und Tastens markieren hierbei nicht selten das, was sich der Ordnung des Übersehens entzieht.

Dabei zeichnen sich aber nicht nur in der Gegenüberstellung des Fern- und Naheliegenden, sondern auch in der Philosophiegeschichte

11 Vgl. u.a. Binczek: *Kontakt. Der Tastsinn in Texten der Aufklärung* (Anm. 2), S. 4; Bernhard Waldenfels: »Berührung aus der Ferne«, in: ders.: *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik*, Frankfurt a.M. 2002, S. 64–97, hier S. 64; 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 2010, S. 107–123, sowie Erwig Fluhrer: »Einleitung« (Anm. 2), S. 1–7.

12 Hans Blumenberg: *Das Lachen der Thrakerin. Eine Urgeschichte der Theorie*, Frankfurt a.M. 1987, S. 13 f. (Kursivierung entfernt, A.E./J.U.). Blumenberg zitiert hier Heideggers Übersetzung der Stelle aus Platons *Theaitetos*; Martin Heidegger: *Die Frage nach dem Ding. Zu Kants Lehre von den transzendentalen Grundsätzen*, Tübingen 1987, S. 2.

13 Blumenberg: *Das Lachen der Thrakerin* (Anm. 12), S. 14.

14 Ebd., S. 18.

des Tastsinns selbst zwei verschiedene Vorstellungen ab – von Aristoteles über Condillac, Berkeley und Herder bis hin zur Phänomenologie und der Dekonstruktion des 20. Jahrhunderts: Der Tastsinn soll einerseits eine unmittelbare Wahrnehmung von »leibhafter Wahrheit«¹⁵ oder Wirklichkeit¹⁶ versprechen, andererseits gilt er selbst als Medium,¹⁷ und zudem ist ihm eine paradoxe Distanz eingeschrieben, die intuitive, versichernde Vorstellungen, etwa die Unterscheidung von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit, erschüttert.¹⁸ Die Beschäftigung mit dem Tastsinn in unterschiedlichen Disziplinen und Medien erweist das Berühren hierbei als begrifflich in hohem Maße mehrdeutig und selbst im Grenzgebiet von Nähe und Ferne angesiedelt.¹⁹ Dieses Grenzgebiet erkundet auch der vorliegende Band. Beiden Semantiken des Tastsinns soll dabei Aufmerksamkeit geschenkt und ihr Verhältnis zueinander befragt werden.

Der Band ist in vier Sektionen unterteilt, die vier unterschiedlichen Arten der Kontaktnahme zwischen Berühren und Denken nachgehen: Die erste Sektion ist Theorien gewidmet, die selbst um das »Berühren« als Kernstück

15 Johann Gottfried Herder: *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Träume* [1778], in: ders.: *Werke*, hg. von Martin Bollacher/Jürgen Brummack, Bd. 4: *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum: 1774–1787*, Frankfurt a.M. 1994, S. 243–326, hier S. 253.

16 »[N]ur was wir greifen können oder könnten, scheint uns die volle Wirklichkeit zu besitzen«, schreibt beispielsweise Georg Simmel unter Bezugnahme auf Kants *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. Georg Simmel: »Kant und die moderne Ästhetik«, in: ders.: *Gesamtausgabe*, hg. von Otthein Rammstedt, Bd. 7: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, Bd. I, hg. von Rüdiger Kramme/Angela Rammstedt/Otthein Rammstedt, Frankfurt a.M. 1993, S. 255–272, hier S. 259. Vgl. dazu auch Strätling: *Die Hand am Werk* (Anm. 2), S. 434f.

17 Vgl. dazu unter Hinweis auf Aristoteles' *De Anima* etwa Karin Harrasser: »Die Fabel der Arachne. Im Untergewebe taktiler Medialität«, in: dies. (Hg.): *Auf Tuchfühlung* (Anm. 2), S. 189–208.

18 Vgl. dazu Jacques Derrida: *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, Paris 2000; dt: *Berührung, Jean-Luc Nancy* (Anm. 7), sowie zusammenfassend: Stefan Neuner: »Peri haphes« (Anm. 2), S. 11f.

19 Die Verschränkung von Nähe und Distanz in der Berührung stellen aus phänomenologischer Sicht u.a. Erwin Straus und Bernhard Waldenfels heraus. Vgl. Erwin Straus: *Vom Sinn der Sinne*, Berlin 1935, S. 407. Für Waldenfels vollzieht sich in der Berührung der »Umschlag von Nähe in Ferne, von Ferne in Nähe, und dies in der doppelten Richtung«. Unter Berücksichtigung der »Übergangserscheinung« der Berührung sei auch der Tastsinn als »Nah-Fern-Sinn« anzusehen. Bernhard Waldenfels: »Berührung aus der Ferne« (Anm. 11), S. 65 und 87. Zum Taktilen als »Ineinander von Nähe und Ferne« in mediengeschichtlicher Hinsicht vgl. Nicolas Pethes: »Die Ferne der Berührung. Taktilität und mediale Repräsentation nach 1900. David Katz, Walter Benjamin«, in: *Taktilität. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Heft 17/30 (2000), hg. von Ralf Schnell, S. 33–57, sowie aus literaturwissenschaftlicher Perspektive in Bezug auf Jakov Druskin: Susanne Strätling: *Die Hand am Werk* (Anm. 2), S. 467–478; und mit Blick auf Rilke: Andrea Erwig: »Fernnähe. Rilkes Poetik und Sozialität des Taktilen – mit Exkursen zu Simmel und Plessner«, in: Sandra Fluhrer/Alexander Waszynski: *Tangieren – Szenen des Berührens* (Anm. 2), S. 45–67.

entworfen sind. Es folgen zwei Sektionen, die sich dem Berühren von zwei verschiedenen Feldern her nähern, die sich für die Untersuchung des Zusammenhangs von Berühren und Denken als besonders aufschlussreich erwiesen haben: die Phänomenologie und die Kunst. Als ein Phänomen, das zugleich trennt und verbindet, wird Berührung häufig als ein Grenzphänomen verstanden; dem Zusammenhang von Grenze und Berührung gilt die vierte Sektion.

Den Anfang der ersten Sektion *Berührung und Theorie* macht JOHANNES UNGELENK, der über den Titel des Bandes reflektiert. Dem tastenden Spiel zwischen Berühren und Denken sind ausgewählte Stationen der philosophischen Beschäftigung mit dem Berühren zur Seite gestellt (Kant, Hegel, Husserl, Merleau-Ponty, Adorno, Irigaray), die dem vorgeschlagenen berührenden Denken eine Richtung weisen sollen. SIARHEI BIAREISHYK setzt sich mit Berührung bei Novalis, Joachim Ritter und Franz Baader auseinander, bei denen er ein materialistisches Denken findet, das starke Parallelen zur Philosophie Spinozas zeigt. Mit Novalis erweist sich Berührung – und nicht ›Begegnung‹ wie etwa bei Gilles Deleuze – als eine zentrale Denkfigur für Individuierungsprozesse und Konzepte der Transindividualität. Der um Novalis angesiedelte Kreis der ›Freiberger Romantik‹ bildet so ein interessantes Scharnier zwischen einem Denken von Berührung und aktuellen Debatten um einen neuen Materialismus. HANNA SOHNS' Text befasst sich mit Luce Irigarays Philosophie und der These, dass Theorie von Geschlechtlichkeit nicht zu trennen ist. Sohns rekonstruiert, mit Irigaray, antike wie moderne Theorien des Geschlechts (Soranos, Freud) und deren Verstricktheit in Regime des Visuellen, um daran Irigarays am Paradigma des Berührens orientiertes Denken zu konturieren. ALMA MAGDALENE KNISPEL nimmt sich eines Klassikers und Wegbereiters des Denkens von und mit dem Berühren an: Jean-Luc Nancy. Sie geht der Rolle der Haut in Nancys *Corpus* nach und begibt sich damit auf die Spur eines Denkens, das sich von traditionellen Vorstellungen etwa des äußeren Begrenzens und Einschreibens lossagt, um den Körper von dessen Kontaktflächen her neu zu konzeptualisieren.

Mit einer Phänomenologie der Berührung beschäftigt sich in der zweiten Sektion *Annäherung von der Phänomenologie* NICOLA ZAMBON. Er verfolgt die Rolle von Taktilität in den Philosophien Edmund Husserls und Maurice Merleau-Pontys und fragt danach, inwieweit insbesondere Husserl einem Okularzentrismus verbunden bleibt. In Auseinandersetzung mit Husserls berühmter Beschreibung einer Selbstberührung der Hände und deren Modifikationen durch Merleau-Ponty macht der Beitrag einen Vorschlag für eine zukünftige Phänomenologie der Taktilität, die insbesondere die Fremdhautwahrnehmung zu berücksichtigen hätte. ALEXANDER

WASZYNSKI argumentiert, dass sich im Medium der Sprache höchstens indirekt thematisieren lässt, was unter ›Berühren‹ zu verstehen ist, nämlich in der Unhaltbarkeit absoluter Distanz, die das Methodenideal objektiver Wissenschaft jedoch voraussetzt. Anhand von Hans Blumenbergs, Siegfried Kracauers und Jacques Derridas Wiederaufnahmen von Edmund Husserls Krisis-Schrift wird rekonstruiert, wie im 20. Jahrhundert methodologische Instabilität, für die schon bei Husserl die Figur des ›Zickzack‹ entsteht, programmatisch operationalisiert und mit dem Problem des Berührens verbunden wird. ANATOL HELLER vermittelt zwischen den Annäherungen von Phänomenologie und Kunst. Sein Aufsatz untersucht die Funktion der Selbstbetastung bei Hofmannsthal und Palágyi und greift hierbei auf Husserls in den voranstehenden Beiträgen ausführlich diskutierte Berührungsszene der Hände zurück. Heller geht es vor allem um die tastende Realitäts- und Selbstversicherung, etwa an der Grenze von Traum und Wirklichkeit. In seiner Lektüre stabilisiert das Tasten jedoch nicht die Hierarchie von ›echter‹ Realität und bloßem Traum oder Fiktion, sondern zeigt im Gegenteil, wie auch das ›Handfeste‹ auf Fiktionalität und Inszenierungsstrategien aufbauen muss.

EMMANUEL ALLOA stellt den Leser*innen mit Alois Riegl in der dritten Sektion über *Annäherung von der Kunst (frühes 20. Jahrhundert)* schließlich einen Pionier des kunsthistorischen Umgangs mit materiellen Objekten – Textilien, Schmuck- und Gebrauchsgegenstände aus aller Welt – vor. Diese bedürfen, so die These, eines eigenen, anderen Modus der Rezeption, als ihn die Kunstgeschichte für ihre klassischen Gegenstände, vor allem Gemälde und Skulptur, entwickelt hat: eines haptischen Sehens. Alloa rekonstruiert diese komplexe, weil eben nicht einen Sinn durch einen anderen ersetzende, Näherungsweise und diskutiert sie vor dem Hintergrund der altmeisterlichen niederländischen Malerei. Auch in JOHANNES UNGELENKS Aufsatz spielt Riegl in seiner Vermittlung über Gilles Deleuze eine, wenn auch untergeordnete, Rolle: Aus Close Readings von drei Gedichten Rilkes (*Der Ball*, *Tanagra* und *Jugend-Bildnis meines Vaters*) generiert der Beitrag ein Konzept von Figur, dessen *modus operandi* in mehrfacher Hinsicht das Berühren ist. Begriffliche Resonanzen ergeben sich dabei zum Denken der Figur bei Erich Auerbach, Gilles Deleuze und Walter Benjamin. In metapoetischer Lesart, also übertragen auf das Kunstwerk als ›Figur‹, wird so auch von den Rezipient*innen eine berührende Näherung eingefordert. Die beiden folgenden Beiträge setzen sich ebenfalls mit Rainer Maria Rilke auseinander. SULA TEXTOR nimmt sich Rilkes Rodin-Buch vor und rekonstruiert darin eine »Sprache der Hände«: Diese präge die Studie nicht nur als Charakterisierung der Kunst des von Rilke bewunderten französischen Bildhauers und Zeichners. Textor

analysiert den Übergang der »Sprache der Hände« von der Beschreibung des Rodin'schen Werks, also von der Objektebene, auf Rilkes Schreiben selbst, das, präzise modelliert an Rodin, ein »plastisches« wird. VERA KAULBARSCH findet in zwei Gedichten Rilkes, in *Die Rosenschale* und *Das Rosen-Innere*, Berührung nach Novalis' Vorbild, als eine Bewegung der Annäherung und Zuwendung, der Distanz eingeschrieben bleibt. Rilke nähert sich in Kaulbarschs Lesart der Berührung nicht von außen, etwa mit männlichem Blick; die Berührungen vollziehen sich als Berührungen des Rilke'schen Dings mit sich selbst, nicht nur der Blütenblätter, sondern auch als lautliche Selbstberührungen des Kunstthings Gedicht.

Mit Berührung als Phänomen der Grenze und Entgrenzung befasst sich in der letzten Sektion *Grenzen Berühren* zunächst SANDRA FLUHRER, und zwar in Texten, die Erscheinungen der Pflanzenwelt in Verbindung mit dem taktilen Sinnesvermögen des Menschen bringen. Ihr Beitrag untersucht Berührung als »exzentrische Denkfigur« in Johann Wolfgang von Goethes Morphologie, Emanuele Coccias *Philosophie der Pflanzen* und in der politischen Anthropologie Helmuth Plessners. Der »Metaphysik der Mischung« in Coccias Pflanzenlehre, die Fluhrer als Aktualisierung der Goethe'schen Metamorphosen und als Gegenwehr zu einem aktuellen Identitäts- und Grenzdenken liest, stellt sie Plessners auch gesellschaftliches Interesse an einem »Berühren auf Distanz« und »exzentrischer Positionalität« zur Seite, das ebenso statische Identitätsvorstellung zurückweise. Die theoretische Vorstellung von Berührung als einer Verbindung durch Trennung, wird, wie KARIN HARRASSER herausstellt, im Rahmen der politischen Nähe- und Distanzreglementierung der Corona-Pandemie zu einer alltäglichen Erfahrung, die dazu veranlasse, noch einmal neu über das Verhältnis von Berührung und Grenze nachzudenken. Harrassers Beitrag beschäftigt sich mit einem Denken des Halbdurchlässigen in drei Episoden aus Ovids *Metamorphosen* (Arachne, Marsyas und Niobe). Ihre Analyse, in der auch Diego Velázquez' Gemälde *Die Fabel der Arachne* und Tizians *Die Häutung des Marsyas* eine zentrale Rolle spielen, plädiert für das Denken eines »taktvollen Berührbarmachens« und einer Annäherung jenseits von harten Grenzen.

Die Idee für die Tagung *Berühren Denken*, die am 04. und 05. April 2019 am Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung (ZfL) stattgefunden hat, geht zurück auf gemeinsame Überlegungen im Rahmen unseres DFG-Netzwerks *Berühren – literarische, mediale und politische Figurationen*. Wir danken den Mitgliedern des Netzwerks, allen voran Vera Kaulbarsch, die den Workshop mitorganisierte, für wichtige Impulse. Das ZfL hat uns bei der Planung, Organisation und Durchführung des Workshops

tatkräftig unterstützt und die Beiträge in die Reihe LiteraturForschung im Kulturverlag Kadmos mitaufgenommen. Bei der Korrektur und Einrichtung des Manuskripts sind uns Jassin Braun, Alma Magdalene Knispel und Isabel Grahn zur Seite gestanden. Gedruckt wurde das Buch mit Unterstützung der DFG. Ihnen allen danken wir sehr herzlich.

BERÜHRUNG UND THEORIE

Was heißt Berühren Denken?

JOHANNES UNGELENK

BERÜHREN DENKEN. Finden sich zwei, wie im Titel des Bandes, nebeneinander gestellt, dann fängt etwas an. Ganz von alleine – also, ganz von den Zweien eher, denn es scheint tatsächlich mindestens zwei zu brauchen, damit sich ›etwas‹ zuträgt. Sind es zwei? Zumindest gleichen sie sich, äußerlich, und sie müssen sich gleichen, dass wir sie als zwei, als zwei von ›irgendwie Demselben‹, auffassen, dass wir sie zählen können. In ihrem Gleichen verwiesen sie auf eine abstrakte, hier grammatikalische Einheit, die ihnen voranzugehen scheint und die dafür sorgen würde, dass wir auch sie als (vergleichbare, sich ähnelnde) Einheiten ›erkennen‹ könnten. Handelt es sich nicht um zwei Verben im Infinitiv, wie uns die Wortendungen anzuzeigen scheinen?

Nun hilft diese analytische Spur, der wir zum Anfang gefolgt sind, aber nicht recht weiter. Denn auch alleine sind BERÜHREN und DENKEN Infinitive, sie brauchen sich gegenseitig dazu nicht – zumindest nicht auf den ersten Blick. Und: Alleine, nur als BERÜHREN, als ein Verb im Infinitiv, tut sich, seien wir wohlwollend, wenig; es macht sich nicht recht ein Anfang. Dies ändert sich, wenn etwas hinzutritt, wenn BERÜHREN in die Nachbarschaft von etwas gerät. Dies kann ein Satzzeichen sein: BERÜHREN? Oder: BERÜHREN! Aber auch: BERÜHREN. Plötzlich beginnt dieses Verb, uns zu verwickeln; wir finden uns auf verschiedene Weisen einbezogen, aktiviert, aufgefordert, selbst in Kontakt zu treten: *Sollen* wir – oder *sollen* wir nicht BERÜHREN? Und warum ist dies fraglich? Ist zu BERÜHREN etwa gefährlich? Und wer fragt dies – steht es *für uns* in Frage? Oder: Wer erdreistet sich, zu gebieten? Folge ich diesem Imperativ, der mich angeht, gerade, wenn er unangemessen, übergriffig erscheint? Am stillsten, aber vielleicht unruhigsten, mag BERÜHREN in der Nachbarschaft zum Punkt werden. Zusammen sind sie irgendwie inkongruent, denn der Punkt schließt etwas, das fundamental offen scheint: Handelt es sich um einen Imperativ, der schlicht weniger laut schreit? Oder um einen Satz, der nur ein substantiviertes Verb aussagt, also auf ein Wort reduziert ist, in dem Subjekt und Prädikat zu einem Minimum verschmolzen sind? Ein Satz über das Berühren, ein Satz, der an das Berühren rührt – erschöpft sich

daran sein *sujet*? Oder entfaltet er genau daraus *auch* eine imperativische Kraft? – Und wir? Verwickelt sind wir im Versuch zu entwickeln, den just jene Leere, jene von der Inkongruenz erzeugte Leerstelle, motiviert hatte.

Es braucht aber gar nicht zwei, um BERÜHREN in Kontakt zu bringen. BERÜHREN steht schon immer in Nachbarschaft, unausweichlich. Zu ganz Verschiedenem, selbstverständlich, stets unterschiedlich, je nachdem. Und auch gleichzeitig: BERÜHREN mag auf einem Zettel zu lesen sein, der nahe eines Ausstellungsstücks angebracht ist. Hat ein gewitzter Lump sich an diesem Zettel zu schaffen gemacht und ihm ein BITTE NICHT entrissen, das einst in Nachbarschaft zum BERÜHREN gestanden hatte? Oder handelt es sich bei jenem gewitzten Lumpen gar um die Künstlerin selbst, deren zweieinhalb-beiniger Schaukelstuhl, vom Zettel bedacht, sich nun heimlich über die Berührungsambivalenz seines Publikums amüsiert? Zeigt der Zettel jenen ›erkennbaren‹ Riss oder Schnitt? Jeden Zettel begrenzen solche mehr oder weniger feingearbeiteten Risse – ja jedes Wort ist ausgerissen, umrissen von Weiß, entrissen anderer Nachbarschaften, und nur dadurch kann es überhaupt in die konkrete, singuläre Nachbarschaft treten, in der wir es finden und deren Teil wir damit – in jenem Finden – werden.

Es ist also genau umgekehrt: Alleine ist – von alleine – nichts und niemand. Auch (und vor allem) BERÜHREN nicht. Alles befindet sich unausweichlich immer in Nachbarschaft von Anderem – außer wir lösen es heraus und siedeln es in eine Nachbarschaft um, die uns, aus bestimm- baren Gründen, nicht als Nachbarschaft erscheint. *Analyse*, mag ein solches Vorgehen heißen, die Nicht-Nachbarschaft könnte vielleicht ein Raum-des-Denkens genannt werden, wobei es sich um einen bestimmten Raum des Denkens, den Raum eines bestimmten Denkens (ist es der des bestimmenden Denkens?) handelt. Wenn wir uns in einem solchen Raum etwas *vor*-stellen, dann steht dort, tatsächlich, zunächst, etwas alleine. Aber, obwohl es für sich alleine sein mag, findet es sich, in diesem Raum, unbemerkt, zugleich zumindest potenziell immer begleitet. Es ist jener Denk-Raum selbst, manche nennen ihn ›Ich denke‹, der die Vorstellung muss begleiten können, er ist es, der das Vor-Stellen, jene Umsiedlung, überhaupt erst möglich gemacht hat. Aber: Rührt unser vor-gestelltes BERÜHREN an jenen Vorstellungsraum? Reicht es je an die eigene Bedingung der Möglichkeit heran? Sie ist wohl zugleich zu nahe, ein stets bestätigtes Anhängsel, die nicht abzustreifende Fußfessel der eigenen Existenz – und unendlich fern, in-so-fern Möglichkeit und Wirklichkeit keine gemeinsame Grenze teilen, auf verschiedenen, inkommensurablen Ebenen angesiedelt sind – dies vielleicht die Transzendenz im Transzendentalen. Vor-Stellung, hier BERÜHREN, und der Raum des Denkens sind also keine Nachbarn, auch wenn sich zwischen beiden eine Form von Beziehung entspinnt.

BERÜHREN ist als Vor-Stellung nämlich nicht für sich, sondern, wie das Räumliche der Vor-Stellung ausspricht, für den Raum des Denkens und damit für das ›Ich denke‹. Dennoch sind sie keine Nachbarn, weil sie eben nicht ›nahe beieinander bauen‹ (etym. *Nachbar*).¹ Die Stellung, die das BERÜHREN bezieht ist gebaut – aber vom Raum des Denkens. Dies ist die Asymmetrie, die Unwucht, die diese Beziehung kennzeichnet. Es gibt nur einen, und genau einen, Bauer: das Prinzip des ›Ich denke‹, dem das Gebaute so nah wie fern sein mag, an das aber nichts rührt. Alleine ist also nicht die Vor-Stellung, hier das BERÜHREN, es gibt ihrer kaum zählbar viele. Dennoch sind auch sie nicht benachbart, rühren auch sie nicht aneinander. Nah sind sie gebaut, vom Raum des Denkens, vielleicht zu nah, denn sie selbst bauen nicht, sind bloß gestellt. Nichts steht, im strengen Sinne, schlicht nebeneinander, alles ist (idealerweise) an *seinem* Platz. Nichts rührt aneinander, zusammen, es gibt hier keine *Kon-tingenz*, außer, fest-, vorgestellt, an ihrem Platz.

Alleine ist nicht die Vor-Stellung, etwa BERÜHREN; alleine ist einzig das ›Ich denke‹. Und auch das nur, wenn es nichts mehr zu denken gibt, sagen manche. Oder *möchte* das ›Ich denke‹ gar alleine sein? Zielte seine Tätigkeit, sein Denken letztlich erst darauf ab, nichts mehr außer sich zu haben – und selbst die Beziehung des Vor-Stellens samt der implizierten Distanz noch in sich zu vertilgen? Ja das eigene Ich zu vertilgen, um keinem Anderen mehr begegnen zu können außer dem Denken selbst? Ein solcher Hunger – oder ist es Durst? – nach Einsamkeit setzt in Bewegung – und in Kontakt, so scheint es. Es scheint, als würden, so dynamisiert, die Einzelnen aneinander rühren, wenn sie gegenseitig ihr Vor- und ihre Stellung negieren und dadurch die Entwicklung im Schwung halten. Alles wäre in die sich orchestrierende Bewegung hin zur vollen Einsamkeit involviert, die Stellung in zauberhaft zielgerichtete Entwicklung überführt, hin zu einem großen einsam-schönen An-und-für-Sich. Verdächtig bloß, dass stets zwei miteinander und dabei verlässlich sich widersprechen. Hier wird, inmitten all des um-›rührenden‹ Werdens, der alte, rahmende Raum des Denkens offenbar, der ein Nebeneinander überhaupt so zuverlässig in Widerspruch und (bestimmte) Negation kanalisiert. Wieder waltet, wie bei den starren, festen Plätzen zuvor, eine unsichtbare Ordnung, ein schattenhafter, anwesend-abwesender Begleiter. Er ist es, der baut; hier keine festgefügte Hausung, sondern einen riesenhaften Organismus, an dem zwar kein Glied nicht trunken aber auch keines empfänglich ist – außer für sich selbst.

¹ ›Nachbar‹, in: Wolfgang Pfeifer (Hg.): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, Bd. 2: M–Z, Berlin ²1993, S. 906.

Ob alleine, am Anfang, als Vor-Stellung – BERÜHREN –, oder alleine am Ende, als zu sich gekommener Geist, an jeder dieser Einsamkeiten klebt die Arbeit ihrer Her-Stellung. Sie sind faszinierende Künstlichkeiten, Miniaturen der Welt, die an der von ihnen erzeugten Illusion, selbst ›Welt‹ zu sein, arbeiten. Bald spannt ihr Entwurf eine Welt auf, die, obwohl als eine der Erscheinungen ausgewiesen, uns viel vertrauter und wahrheitsfähiger ist als die andere Welt jenseits dieser Konstruktion. Aus dem einst ›bloß‹ Gedachten, den *noumena*, wird ein (unmöglich) zu Denkendes, außerhalb – ist es Wille, wie manche meinen? Hier, zwischen den Welten, zwischen Konstrukt und seinem Anderen, wäre vielleicht eine letzte Nachbarschaft auszumachen; hier ist Spiel, ist nichts fest verfügt, hier gibt es, womöglich, noch Gelegenheit, vorsichtig aneinander zu rühren. Hier kommt jedenfalls etwas nebeneinander zu stehen, ohne dass von einer der beiden Welten leicht auf die andere überzugreifen wäre. Wo sich solches Spiel, solches *Zwischen* ankündigt, scheint die Kunst nicht fern, beim Einen wie dem Anderen.

Aber spielt es sich – alleine? Auch als Bürger zweier Welten wird das Spiel schnell fade, ohne Nachbarskinderkameradinnen, vor allem da der Ball nur immer von der einen Welt ins Spiel gebracht und auf den Rückschlag von jenseits des Sicherheitsnetzes nur indirekt geschlossen werden darf.

Die Sicherheit der Herrschaft, so ganz allein, scheint aber ein mächtiger Trost für langweiliges Spiel – die Illusion wird gern Wirklichkeit, weil alles sich fügt, ineinandergreift – wie Nachbarn niemals *einig greifen* würden – im Kontakt scheu und doch dem Konflikt stets nah.

Wie wäre, nicht alleine anzufangen – und auch nicht alleine zu enden? Was wäre ein solches Spiel, das immer schon angefangen hat und deshalb auch nicht aufhören kann? Vielleicht hieße es BERÜHREN. Es erzählte von Nachbarschaften, anstrengenden, vom Bauen allenthalben, hier und jenseits, und abseits davon, und zusammen, gerade so nahe, dass es sich fern bliebe, eben um wieder (ab)bauen und weiter (fort)bauen zu können. Vielleicht ist BERÜHREN aber noch zu alleine – vielleicht rührt es so noch an zu wenig, außer an sich selbst. Und wenn wir es, versuchsweise, mit dem notorischen Einzelgänger, mit DENKEN, in Kontakt brächten? Oder machen wir dies, unweigerlich, nicht bereits die ganze Zeit? Kann man an BERÜHREN rühren, ohne es zu DENKEN?

Ist solches BERÜHREN DENKEN an uns? Was heißt BERÜHREN DENKEN – und wie mag es zu bewerkstelligen sein?

Es hat längst angefangen, nicht ganz von alleine, sondern von zwischen den Zweien. Der Imperativ, BERÜHREN zu DENKEN, ist längst wirksam geworden, hier und anderswo – aber wohl noch ohne recht zu seinem

Recht gekommen zu sein. Der Versuch, BERÜHREN in Denkräume zu überführen, hat aber lange Tradition. Explizit ist er begegnet beim Denken der Sinne: Aristoteles' Rätseln über das eigenartige Tasten, dessen Medium ob der scheinbaren Unmittelbarkeit der Berührung in Frage steht, sich aber in der Überlegung (als Fleisch) behauptet, hat die Zeit überdauert. Hier scheint schon unverkennbar auf, was Jacques Derrida »Takt« genannt hat: »[E]s gibt einen Abstand zwischen Berührendem und Berührtem«, schreibt Derrida, »und dieser Abstand ist die Bedingung jeder Berührung. Diesen Abstand könnte man als den *Takt* bezeichnen: ein Berühren ohne Berührung, man berührt, ohne zu berühren.«² Jener *Takt* macht den Tastsinn gewissermaßen zum sensuellen Scharnier: Lässt sich nicht gerade das Sehen oder das Hören als ein »Berühren ohne Berührung« ›fassen‹? Der Takt des Tastsinns, auf den Aristoteles stößt, baut eine Brücke zwischen den Sinnen, die einen Übergang von den sogenannten ›Distanz-‹ zu den ›Nahsinnen‹ schafft. Sie ist in beiderlei Richtungen begehbar – wir werden es gleich selbst versuchen –, hebt dabei aber das Tasten aus der Kontiguität und Kontinuität der fünf Sinne heraus. Dies geschieht paradoxerweise just dadurch, dass es als Brücke erst jene Kontinuität zwischen den Sinnen herstellt. Am augenscheinlichsten werden die erstaunlichen Effekte dieser Brücke vielleicht dort, wo die Differenz der Sinne am explizitesten affirmiert wird, etwa bei Hegel. Wie Stefan Neuner herausgearbeitet hat, scheidet Hegel in den *Vorlesungen* über die Ästhetik strikt »die Fernsinne als ›theoretische‹ Sinne (als einzig zur Erkenntnis fähige und damit kunstwürdige) von den Nahsinnen (Tast-, Geruchs-, Geschmackssinn)«.³ Zugleich findet bei Hegel die Realität der Idealität zu sich selbst im *Begriff*: Die lange, am Paradigma des Visuellen ausgebildete Serie der Erkenntnis – *Theorie, Phänomenologie, Idealität* – mündet in einem der Etymologie nach ›haptischen‹ Konzept. In anderen Worten: In der Vollkommenheit des Erkennens ist die Präsenz des Denkens zu sich selbst hergestellt. Die Distanz des visuell-ausgelegten epistemischen Apparates findet sich letztlich in ein (absolutes) Nahverhältnis aufgehoben, das eben nicht im Paradigma der Fernsinne, sondern im Register des Nahen, des Tastens zum Ausdruck kommt – kommen muss? Doch wie viel *aisthesis*, wie viel Sinnliches, ist in einem solchen Begriff, dem Begriff

2 Jacques Derrida: »Denken, nicht zu sehen«, in: Emmanuel Alloa (Hg.): *Bildtheorien aus Frankreich. Eine Anthologie*, München 2011, S. 323–348, hier S. 341.

3 Stefan Neuner: »Peri haphes«, in: 31 *Das Magazin des Instituts für Theorie* 12.13 (2008), S. 5–14, hier S. 7; vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, in: ders.: *Werke*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 13–15, Frankfurt a.M. 1970, Bd. 1, S. 61; Bd. 2, S. 255.

des Begriffs, aufgehoben – ist in ihm bewahrt? Rührt der Begriff? Und wenn ja, woran? Außer an sich selbst?

Diese an Hegels Denken gestellten Fragen reichen über ein einzelnes philosophisches Gebäude hinaus. Viele Sprachen – nicht bloß die deutsche – zeugen von einer Nähe, die Denken und den Tastsinn schon sehr lange verbindet: Denken zielt offenbar darauf ab, zu *begreifen*, einen Begriff auszubilden, etwas zu *erfassen* – im Konzept zu ›fangen‹, zu ›erbeuten‹ (lat. *capere*);⁴ damit auch darauf, etwas *fest-zu-stellen* und auf diese Weise eine Form von Kontrolle über das Zu-Denkende zu erreichen. Selbst das nicht auf den ersten Blick des Taktilen verdächtige *Erkennen* blickt auf eine haptisch-intime Vergangenheit zurück: Im *Deutschen Wörterbuch* erinnern Jacob und Wilhelm Grimm an »den uralten zusammenhang des worts mit zeugen und gebären«,⁵ den vermutlich heute nur noch manche Bibelstelle ins Gedächtnis ruft. Auch hier ist eine intensive Vertrautheit mit der männlichen Geste einer (sexuellen) Bemächtigung zusammen gedacht. Der mündende Übergang ins Haptische führt die reine, unbefleckte Idealität des Fernsinnlich-Theoretischen, also dessen, das anders als das Geschmeckte oder tastend Abgeklopfte, in der *aisthesis* nicht belangt oder gar durch das Wahrnehmen zerstört wird, in den Griff der denkerischen Kontrolle. Im Begriff ereignet sich der Spagat der (scheinbar?) berührungslosen, aber handfesten Fest-Stellung, der rein ›sehend‹ nicht zu leisten wäre. Es gesellt sich – bemerken wir es, im Vollzug? – ein Auf-fassen (*per-ceptio*) hinzu, dessen Nähe als Kontrolle verbucht, aber zugleich als involvierende Nachbarschaft geleugnet werden muss, um die Idealität (oder Objektivität) des im Begriff Begriffenen nicht zu gefährden.⁶

Wie eine solche Sorge um die Reinheit des Schauens in letzter Konsequenz doch auf die Frage des Berührens stoßen kann (oder sogar *muss*?), zeigt die mit Husserl zur Disziplin werdende Phänomenologie. Wie ihr Name deutlich ausweist, nimmt sie ihren methodischen Ausgang explizit

4 Martin Heidegger versteht in seiner als *Was heißt Denken?* herausgegebenen Vorlesung explizit »Denken als Hand-Werk«. Martin Heidegger: *Was heißt Denken?*, in: ders.: *Gesamtausgabe*, hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Abt. I, Bd. 8: *Veröffentlichte Schriften 1910–1976, Was heißt Denken?*, hg. von Paola-Lucovica Coriando, Frankfurt a.M. 2002, S. 25. Es ist allerdings eben dadurch »das einfachste und deshalb schwerste Hand-Werk« (ebd., 19), dass es nicht bloß mit Zuhandem oder Dingen hantiert, also im Funktionieren oder Feststellen sich erschöpft, sondern im Denken mit dem Entzug in Kontakt kommt.

5 »erkennen«, in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Leipzig 1854, Bd. 3, Sp. 866–870.

6 »Durch Tätigkeit aber hat der Geist teil an der Genesis, die den Idealismus als ein ihn Kontaminierendes ärgert.« Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Bd. 6, Frankfurt a.M. 1973, S. 201. Die Berührungsvokabel des *Kontaminierens* – von lat. *tango*, ›ich berühre‹ – bringt ein ›Ärgernis‹ zum Ausdruck, das sicher nicht nur den Idealismus plagt.

in einer *theoretischen*, in einer auf den visuellen Fernsinn ausgerichteten Einstellung. Ganz in der Linie der philosophischen Tradition hat das Feld des Haptischen zunächst bloß latent, metaphorologisch, Teil am eigentlichen Erkenntnisprozess, wenn Schauen etwa, *als theoretisches*, in Auffassen übergeht. Das theoretische Potenzial des Haptischen – um es bewusst paradoxal zu formulieren – begegnet Husserl zwar an systematisch geplanter Stelle, aber in seinen Implikationen vielleicht auch ein wenig unerwartet. Husserl untersucht, im zweiten Buch der *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, »Die Konstitution der seelischen Realität durch den Leib«. Parallel mit der Einführung des »Leibes« lässt Husserl den Tastsinn die Szene der phänomenologischen Reflexion betreten – mit Hilfe eines berühmt gewordenen Experiments. Gemeint ist die Analyse einer Selbstberührung der Hände. Es zeigt sich eine vielzitierte Besonderheit, die das Taktuelle, wie Husserl es nennt, vom Visuellen fundamental unterscheidet: »Ich sehe mich selbst, meinen Leib, nicht, wie ich mich selbst taste. Das, was ich gesehene Leib nenne, ist nicht gesehene Sehendes, wie mein Leib als getasteter Leib getastetes Tastendes ist.«⁷ Der Unterschied – und mit ihm sein philosophischer Gewinn – sitzt auf einer Eigenart des Tastens auf, die zunächst gar nicht mit dem speziellen Experiment des auf sich selbst gerichteten Hände-Tastens zusammenhängt. Das Tasten – oder, vielleicht besser, das Berühren – hat, nach Husserl, ein Doppeltes an sich: ein Wahrnehmen des betasteten Äußeren und eine im (Leib des) Tastenden lokalisierte Empfindung. In Husserls Worten: »Im taktuellen Gebiet haben wir das taktuell sich konstituierende äußere Objekt und ein zweites Objekt *Leib*, ebenfalls taktuell sich konstituierend.«⁸ Husserl verdeutlicht dies am Beispiel einer Tischwahrnehmung:

Die [...] Empfindung des Druckes bei der auf dem Tisch liegenden Hand <wird> aufgefaßt einmal <als> Wahrnehmung der Tischfläche (eines kleinen Teils derselben eigentlich) und ergibt bei »anderer Richtung der Aufmerksamkeit«, in Aktualisierung einer anderen Auffassungsschicht, Fingerdruckempfindungen. [...] Mit der taktuellen Tischwahrnehmung (dieser Wahrnehmungsauffassung) ist notwendig verbunden eine Leibeswahrnehmung mit ihr zugehöriger Berührungsempfindung.⁹

7 Edmund Husserl: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Zweites Buch: *Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*, in: ders.: *Husserliana. Gesammelte Werke*, hg. von Herman L. van Breda/Samuel Ijsseling/Ullrich Melle u. a., Bd. 4, hg. von Marly Biemel, Den Haag 1952, S. 148.

8 Ebd., S. 147.

9 Ebd., S. 146f.

Wie Husserl ausführt, kennt die visuelle Wahrnehmung diese Doppelung in Wahrnehmung (äußerer Merkmale) und Empfindung (als Leibeswahrnehmung) nicht. Es ist nun just jene Doppelung, die für das besondere Wahrnehmungsereignis von Husserls Selbstberührungsexperiment verantwortlich zeichnet, aus ihr speist sich die berühmt gewordene ›Doppelempfindung‹:

Und in dem Fall, wo ein Leibesteil zugleich äußeres Objekt wird für den anderen, haben wir die Doppelempfindungen (jeder hat seine Empfindungen) und die Doppelauffassung als Merkmal des einen oder anderen Leibesteils als physischen Objekts. Ähnliches haben wir *nicht* beim *rein visuell sich konstituierenden Objekt*.¹⁰

In der Selbstberührung der beiden Hände verschränken sich die doppelten Auffassungen auf eine Weise, dass eine (zwar haptische) Figur der perfekten, symmetrischen Reflexion entsteht, die zur Begründung des phänomenologischen Standpunktes aus sich selbst heraus geeignet scheint. So deutet etwa Stefan Neuner die berühmte Stelle: »Die Reflexivität der optisch-spekulären Subjektphilosophie«, schreibt er, »wird also in den unvermittelten Kontakt eines reinen Selbstbezugs hineinverlegt«.¹¹

Handelt es sich bei Husserls ›getasteten Tastenden‹ also um eine aus seiner haptologischen Latenz ins eigentliche Feld des ›Taktuellen‹ gehobene und damit entscheidend verschobene Reinszenierung von Hegels ›Begreifen des Begriffs‹? Tatsächlich ähnelt Husserls Figur in ihrer (haptologischen) Reflexivität und insbesondere in ihrem reinen, selbstbezüglichen Schluss auf eine Weise der Hegel'schen. Sie scheint von einer begründenden Schließung zu kündigen, nach der jedes ›reine‹ System philosophischer Wissenschaft wohl streben muss. Lokal, als Selbstversicherung des Leibes, in dem die Auffassungen von Empfindung und Wahrnehmung *taktuell* zur gegenseitigen Berührung kommen können, mag das sicher legitim so befunden werden – allerdings sollte schon ein Blick auf Husserls fragenden Weg, der keineswegs mit dem Ausgang des Experiments befriedet endet, vor einem zu voreiligen Schluss auf eine ›haptische‹ Letztbegründungsfigur warnen.

Zugegeben: Unabweisbar trägt der Leib bei Husserl auch für das theoretische Schauen konstituierendes Gewicht. So schreibt Husserl, »daß bei aller Erfahrung von raumdinglichen Objekten *der Leib* als Wahrnehmungsorgan des erfahrenden Subjektes ›mit dabei ist‹«.¹² Er ist Angelpunkt, von dem aus Orientierung (links/rechts, oben/unten) möglich

¹⁰ Ebd., S. 147.

¹¹ Neuner: »Peri haphes« (Anm. 2), S. 8.

¹² Husserl: *Ideen 2* (Anm. 6), S. 144.

wird und der insbesondere für den Umgang mit Bewegung unerlässlich ist. Interessant scheint aber vor allem die Formulierung eines ›Mit-dabei-Seins‹ des Leibes bei der Erfahrung des Subjekts. Um welche Art der Begleitung handelt es sich hier? Und: Wen begleitet der Leib eigentlich genau? Vielleicht gar das, was weiter oben als der altbekannte Begleiteter selbst firmiert hatte – einen Verwandten von Kants ›Ich denke‹? Damals, bei Kant, musste das ›Ich denke‹ allerdings ›bloß‹ begleiten *können* – nun scheint der Leib als Begleiter stets fix ›dabei‹ zu sein im Erfahrungsprozess. Bloß: Was heißt ›mit dabei‹ zu sein? Wie gestaltet sich ein solches Verhältnis? Vielleicht doch als eine Art von Nachbarschaft? Rühren hier Denken und Leib gar aneinander? In einer Form von Gegenseitigkeit? Angewiesen aufeinander scheinen sie jedenfalls zu sein: Auf der einen Seite bildet der Leib eine Grundlage, ohne die Erfahrung von raumdinglichen Objekten nicht möglich ist; hier buchstabiert sich auf eine Weise auch die räumliche Implikation von *Vorstellung* aus, die dann kinästhetische Folgen zeitigen wird, also sich um die tatsächliche Perspektive einer Vorstellung und damit um die Frage von Rückseiten und die vollständige Um-Schau kümmern kann. Aber auch in die andere Richtung besteht eine Ab- (oder An-?)hängigkeit. Denn woher bezieht *der* Leib die Vorstellung (ganz bewusst im reflexiv-visuellen Register) oder Gewissheit seiner eigenen Einheit, wenn nicht von einer dem ›Ich denke‹ verwandten Instanz? Oder lässt sich Einheit selbst ertasten bzw. erspüren? Diese Frage ist eine gewichtige Frage, denn von ihr hängt maßgeblich der Ausgang des geschilderten Experimentes ab. Genau betrachtet trägt sich bei Husserl im Berühren zunächst keine Synthesis, sondern, im Gegenteil, eine Spaltung zu. Die *eine* Tastgeste zerfällt in *zwei* Tastresultate: dem Auffassen eines äußeren *Merkmals* und der Wahrnehmung einer *inneren* Empfindung. Die sich so konstituierende fundamentale Differenz – den *Takt*? – fängt bloß, paradoxerweise, eine weitere Doppelung ein: die der zwei Gliedmaßen, die dann wiederum sich spaltende Tasterfahrungen machen können und durch diese Doppelung die vier Spaltprodukte in eine chiasmatische Figur bannen. Doch eben jene Figur hängt – ist es ein seidener Faden? – mit ganzem Gewicht an der Einheit des Leibes. Hier kündigt sich eine neue Spaltung an – muss das, bei aller Symmetrie, nicht aus der dem Tasten stets eingeschriebenen Doppelpfindung folgen? So verweist die Spaltung und ihre (In)Stabilität im Leib letztlich auf die Relation des ›Mit-dabei-Seins‹. Derridas berührungstypischer *Takt* scheint also auch jene so stabilisierte Figur Husserls heimzusuchen – gerade, wenn sich im Spiel des Taktes eine so symmetrische, in sich ruhende haptische Reflexion zurückfaltet. Die Spaltung, der Abstand des Taktes, mit der auch Husserls Analyse des Berührens anhebt, ist selbst von der resultierenden Symmetrie und

Gegenseitigkeit nicht mehr auszutreiben. Im Gegenteil: Trägt nicht jene haptische Figur genau durch ihre Symmetrie und ihre perfekte, in sich ruhende Rück-Faltung die Spaltung ins bislang homogene optisch-visuell konstituierte Schau-Subjekt ein? Sie wäre dann nicht Letztbegründung – sondern Supplement. Sie zeigte an, dass ohne sie etwas fehle, ergänzungsbedürftig sei. Trägt sich dies nicht genau in dem Moment zu, als Husserl konstatiert, dass ich »mich selbst, meinen Leib, nicht [sehe], wie ich mich selbst taste«, dass, in anderen Worten, ›Tastend-Getastetes‹ erfahrbar ist, ›Sehend-Gesehenes‹ aber nicht? Das haptische Supplement ergänzt jedoch nicht schlicht, es setzt im Akt der Supplementierung zugleich das herrschende Paradigma samt seiner von ihm garantierten Stabilität außer Kraft. Für das Paradigma der Schau waren dies vor allem eine stabile, weil hierarchisierte Innen/Außen-Grenze, die mit dem einen Fokelpunkt der Schau als einer transzendentalen Einheit einhergeht. Die dem Schau-Subjekt für eine perfekte Re-Flexion (man beachte die optische Metapher) fehlende Symmetrie, die sich erst durch das haptische Supplement anzeigt und durch die Konstitution des Leibes (und damit verbunden die Anerkennung des Haptischen) dem Erfahrungs- und Denkprozess hinzugefügt wird, bringt nun aber Spaltung, Differenz mit sich. Dies gleich auf doppelte Weise: (1) Wie gezeigt impliziert das Tasten selbst eine Spaltung, die den Übergang und die Gleichzeitigkeit von Innen und Außen ereignen lässt; (2) Zwischen Leib und Bewusstsein/Denken ergibt sich ein rätselhaftes Verhältnis: Jenes ›Mit-dabei-Sein‹ ist sicherlich nicht *theoretisch*, also im Paradigma des Visuellen, als eine stabil an eine Innen-Außen-Relation antragbare Objektrelation zu fassen – »äußerlich wahrgenommen wird ja auch [der eigene Leib]«¹³ – also als Objekt der visuellen Wahrnehmung, die das korrespondierende ›innere‹ dann als Bewusstsein stellt; aber Leib wird er eben erst dadurch, dass er eine eigene *innere*, nicht äußere »Lokalisation« von Empfindungen ermöglicht; empfunden wird »in« ihm.¹⁴ Husserls einfache Anführungsstriche signalisieren das Unbehagen ob dieses ›Innen‹, das einen anderen Bezug zum Außen hat als das Innen des Bewusstseins. Auch hier fängt, wie auf einem Möbiusband, die Relation von Innen und Außen zu gleiten an – eben weil über den Leib ein Übergang geschaffen ist. Möglich gemacht wird dieses Gleiten, wieder wie beim Möbiusband, durch eine vorangegangene, unhintergehbare Spaltung: der *Takt* des Tastens, den Husserl nicht nur als distinkte Eigenschaft des Tastens identifiziert, sondern gerade durch die Betonung der Besonderheit

¹³ Ebd., S. 144.

¹⁴ Ebd., S. 145.

dieses Sinnes noch einmal auch zwischen das Tasten und das Sehen und damit auch zwischen Leib und ›das Theoretische‹, ›der Schau‹, einträgt.

In der Nachfolge Husserls dreht Maurice Merleau-Ponty die Schraube noch eine beträchtliche Gradzahl weiter – und spitzt so die Bedeutung des Haptischen für das phänomenologische Projekt entscheidend zu. Er tut dies am radikalsten ausformuliert im posthum veröffentlichten *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, indem er mit Husserls Setzung einer Differenz zwischen Seh- und Tastsinn bricht. Vielleicht zeigt sich in Merleau-Pontys spätem Denken die Kraft des von Husserl selbst in seiner Phänomenologie der Leiblichkeit eingebrachten Supplements; jedenfalls setzt Merleau-Ponty an Husserls gerade kritisch diskutierter Analyse der Leiblichkeit an. Leib und die Eigenarten des Haptischen werden Merleau-Ponty zu leitenden Prinzipien seiner Philosophie, aus denen eine bedeutende Verschiebung des phänomenologischen Ansatzes resultiert.

Die mit gutem Recht, es wird es später klar werden, warum, *Das Sichtbare und das Unsichtbare* überschriebene Abhandlung nimmt sich also das Haptische oder ›Taktuale‹ zum Paradigma; zum Paradigma, an dem sich auch das Sehen ausrichtet. Es wird als »Tasten des Auges [...] eine bemerkenswerte Spielart« des »berührenden Abtastens«. ¹⁵ Auf diese Weise ergibt sich der gewichtige Vorteil, so schreibt Merleau-Ponty, sich »dort einrichten« zu können, wo für Philosophie »das zu Findende« noch nicht vorweggenommen ist und so etwa ›vor‹ die Unterscheidung von Subjekt und Objekt zu gelangen. ¹⁶ Mit diesem Projekt eines ›taktilen oder haptischen Sehens‹ betritt Merleau-Ponty geistesgeschichtlich kein Neuland – Alois Riegl hatte sich schon auf dem Gebiet der Ästhetik deutlich früher mit einer solchen Frage beschäftigt, dessen Implikationen Gilles Deleuze später in der vielleicht wirkmächtigsten Lektüre Riegls herausgearbeitet hat. ¹⁷

Für Merleau-Pontys phänomenologische Version eines ›haptischen Sehens‹ bildet nun Husserls Leib den Ausgangspunkt. Er ist bei Merleau-Ponty nicht mehr bloß ›Mit-Dabei‹, er ist das (dezentrierte) Zentrum, das rätselhaft bleibende Scharnier, das für die sehend-berührende Kontaktnahme im Wahrnehmen und Verstehen verantwortlich zeichnet. In seiner charakteristischen Spaltung oder Doppelheit impliziert der Leib dabei in sich selbst die beiden Bestandteile des alten Wahrnehmungsverhältnisses von ›Sehendem‹ und ›Ding‹: Leib hat, wie Merleau-Ponty von Husserl erbt,

¹⁵ Maurice Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, übers. von Regula Giuliani/Bernhard Waldenfels, München 1994, S. 175.

¹⁶ Ebd., S. 172.

¹⁷ Vgl. hierzu die Beiträge von Emmanuel Alloa und den folgenden von Johannes Ungelenk in diesem Band.

eine dingliche (also tastbare, sichtbare) als auch eine empfindende (tastende, sehende) Dimension; als Wahrnehmungszentrum findet er sich also in die ›Welt‹ verwickelt, die es wahrzunehmen gilt. Das ist für Merleau-Ponty kein Problem, im Gegenteil. Durch die Verwandtschaft oder Teilhabe des Leibes am Dinglichen begründet sich überhaupt erst alle Wahrnehmbarkeit, die Merleau-Ponty durch ein als »Verflochtensein« bekannt gewordenes Abhängigkeits- und Konstituierungs-Verhältnis neu denkt:

Die gesehene Welt ist nicht »in« meinem Leib, und mein Leib ist letztlich nicht »in« der sichtbaren Welt: als Fleisch, das es mit einem Fleisch zu tun hat, umgibt ihn weder die Welt, noch ist sie von ihm umgeben. Als Teilhabe und als Verwandtschaft mit dem Sichtbaren umfaßt das Sehen dieses nicht, noch wird es von diesem endgültig umfaßt. Die oberflächliche Haut des Sichtbaren besteht nur für mein Sehen und für meinen Leib. Aber die Tiefe unter dieser Oberfläche enthält meinen Leib und also auch mein Sehen. Mein Leib als sichtbares Ding ist im großen Schauspiel mitgehalten. Aber mein sehender Leib unterhält diesen sichtbaren Leib und mit diesem alles Sichtbare. Es gibt ein wechselseitiges Eingelassensein und Verflochtensein des einen ins andere.¹⁸

Wahrnehmung ist so gelöst von einem zentralen Blick- oder gar Überblickspunkt, um den herum sich die Welt ordnet (und auch um einen determinierenden Horizont, der das Wahrnehmen verorten würde). Die Hierarchie von (sehendem/denkendem) Subjekt und aufgefasstem Objekt ist so tatsächlich ein Stück weit außer Kraft gesetzt. Dies findet auch in einer haptischen Metapher Ausdruck: Das Sehen *fasst* nicht schlicht *auf*, wie traditionell, es »umfaßt« das Sichtbare nicht und wird zugleich auch nicht als Leiblich-Sichtbares gewissermaßen weltlich oder materiell »umfaßt«. Sehen und Sichtbarkeit scheinen also tatsächlich, auch *en detail*, an einer Berührungsfigur, an Nachbarschaft modelliert. Allerdings: Dieses gegenseitige *Nicht-Umfassen* mündet nicht in einem (bloßen) Aneinander-Rühren, das eine Interaktion auf der zarten Berührungsfläche zum Wahrnehmungsparadigma erheben müsste. Stattdessen gründet Merleau-Ponty Sichtbarkeit in »Teilhabe« und »Verwandtschaft«. Oberfläche wird hier, anders als etwa im Nancy'schen Berührungsdenken,¹⁹ nicht aufgewertet, im Gegenteil. Sichtbarkeit gründet sich in einem geteilten Sein, das Merleau-Ponty, die Differenz von Sehendem und Sichtbarem aufhebend, als gemeinsam Geteiltes jeweils *unter* die Oberfläche setzt: Er möchte das »fleischliche Sein als Sein der Tiefen«²⁰ begriffen wissen. Das Fleisch, zugleich »formendes Milieu für Objekt und Subjekt«,²¹ ist Merleau-Pontys

¹⁸ Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare* (Anm. 14), S. 182.

¹⁹ Vgl. hierfür den Beitrag von Alma Magdalene Knispel in diesem Band.

²⁰ Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare* (Anm. 14), S. 179.

²¹ Ebd., S. 193.

kühner ontologischer Einfall, der philosophische Innovation verspricht: »Was wir Fleisch nennen, diese von innen her bearbeitete Masse, hat in keiner Philosophie einen Namen«,²² schreibt Merleau-Ponty nicht ohne Pathos. Allerdings firmiert unter dem Namen ›Fleisch‹ eine für den Zusammenhang der Beschäftigung mit dem Berühren überaus prominente Denkfigur: Für Aristoteles ist das Fleisch der unter der Hautoberfläche gelegene Kniff, um den rätselhaften Nahsinn des Tastens, der anders als das Sehen oder Hören direkt, unvermittelt an Ort und Stelle tätig zu sein scheint, dann doch mit den leichter zu begreifenden Fernsinnen in der Funktion in eins zu bringen. Das Fleisch rückt, als »Medium des Tastvermögens«,²³ zwischen das (äußere) Getastete und das Wahrnehmungsvermögen im Inneren. Es ist Aristoteles aber auch der Kitt, der der Uniformität der Sinne zuarbeitet, und so insbesondere einen funktionellen Übergang von Tasten und Sehen möglich macht.

Der Name Fleisch liegt also keineswegs fern für solch ein »formendes Milieu« – ein formendes *Medium* –, wie es Merleau-Ponty vorschwebt. Auch ihm dient das Fleisch primär als Übergang, und zwar als ein Übergang, der Innen und Außen verbindet. Hier trennen sich aber die Wege: Denn das Fleisch ist für Merleau-Ponty nicht schlicht homogener Transporteur für Druckreize – wie es bei Aristoteles ein auf dem Körper aufliegender Schild oder eine Folie auf der Haut sein können – es ist charakteristischer Weise ein Di-Pol, »ein Sein mit zwei Dimensionen«²⁴ (und eben nicht bloß Abstandhalter bzw. -überbrücker), der eine (oberflächliche) Außenseite und eine (latent bleibende) Innenseite kennt. Dieses Design ist die entscheidende Ingredienz für den doppelten Chiasmus, den Merleau-Ponty konstruiert: Er ermöglicht sowohl die Verflechtung von Sehen und Tasten (befriedet also, wie bei Aristoteles, eine aufscheinende Differenz der Sinne; das für den Sehenden Sichtbare ist zunächst nur die Oberfläche, die Außenseite, über die haptisch erfahrbare leibliche Konstitution kann dann aber auch die äußere Innenseite, sozusagen, angeschlossen werden) als auch die Verflechtung des Sehens mit dem Sichtbaren selbst. Eine »bemerkenswerte Spielart«²⁵ des Fleisches, dieses »Prototyp[s] des

²² Ebd.

²³ Aristoteles: Über die Seele, übers. von Willy Theiler, Darmstadt 1983, 423b. Es gibt übrigens einen bemerkenswert aristotelischen Moment in Merleau-Pontys ›Verflechtungs‹-Kapitel, in dem das Fleisch tatsächlich ganz wie beim großen antiken Vordenker funktioniert. Es geht um das eigenartige Phänomen, dass wir Eigenschaften, etwa Farbe, dem Objekt und nicht unserem Sehen selbst zuschreiben: »Denn die Dichte des Fleisches zwischen dem Sehenden und dem Ding ist konstitutiv für die Sichtbarkeit des einen wie für die Leiblichkeit des anderen; sie ist kein Hindernis zwischen beiden, sondern deren Kommunikationsmittel.« Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare* (Anm. 14), S. 178.

²⁴ Ebd., S. 179.

²⁵ Ebd.

Seins,«²⁶ ist uns besonders vertraut: der Leib. Husserls über die Tastempfindung in ein Inneres und ein Äußeres gespaltener Leib begegnet also in der Wahrnehmung einem ebenso gespalten konstituierten Anderen – oder vielmehr: einem Gleichen! Als »Fleisch, das es mit einem Fleisch zu tun hat« ereignet sich Wahrnehmung also bei Merleau-Ponty schlicht in den Bahnen des Hände-Berührungs-Experiments. Dabei hat die von Husserls Versuch her bekannte Überkreuzung von Innen und Außen statt, wie Merleau-Ponty in einem Einschub selbst ausführt: »Anerkennt man eine Beziehung Leib – Welt, so gibt es jedenfalls Verzweigung meines Leibes und Verzweigung der Welt und Entsprechung ihres Innen und meines Außen, meines Innen und ihres Außen.«²⁷

Ob nun chiasmatisch oder nicht – jene »Entsprechung«, jene »Teilhabe« und »Verwandtschaft«, das heißt jene Gleichheit, die der wahrnehmenden Begegnung zu Grunde liegt, ja sie erst möglich macht, erinnert sie nicht an die Gleichheit, an die Tautologie in Hegels reflexivem ›Begriffens des Begriffs? Übersetzt in ein weniger ideales, literaliter *fleischliches*, und damit der haptischen Metaphorologie des *Begriffs* angemesseneres Register? Tatsächlich klingen manche Sätze Merleau-Pontys an jene *umfassende*, sich selbst vollendende Reflexion an, etwa: »[M]an kann sagen, daß wir die Dinge selbst wahrnehmen, daß wir die Welt sind, die sich denkt, – oder daß die Welt inmitten unseres Fleisches ist«;²⁸ oder: »Das Fleisch (das der Welt oder mein eigenes) ist nicht Kontingenz oder Chaos, sondern Textur, die zu sich kommt und mit sich selbst übereinkommt.«²⁹

Gerade jenes ›Sich-Denken‹ der Welt ist es, das uns besonders interessiert. Denken ist hier gleichgeschaltet mit dem Kontakt, der sich im Wahrnehmen zuträgt – mit Leiblichkeit und der haptischen Dimension, die für sie paradigmatisch ist. Aber: Trägt sich in diesem Sich-Denken der Welt tatsächlich ein Berühren zu? In ›Teil-Habe‹, ›Entsprechung‹, ›Verwandtschaft‹ – in all jenen auf höherer Einheit basierenden Elementen – klingt von ferne wieder jene Figur des Umfassens, des Einschließens, der Reduktion von Differenz auf Einheit, an, die Merleau-Ponty weiter oben für ein ›haptisches Wahrnehmen‹ gerade verneint hatte. Und: An anderer Stelle intensiviert sich diese Assoziation: So biete der Leib das

26 Ebd. Es ergibt sich übrigens eine wirklich bemerkenswerte Kaskade an »bemerkenswerte[n] Spielart[en]«: Das Sehen ist eine »bemerkenswerte Spielart« des Tastens (ebd., S. 178), der (tastende) Leib wiederum »eine bemerkenswerte Spielart« des Fleisches (ebd., S. 175); es ergibt sich ein hierarchisches Einschachteln, das insgesamt von der ontologischen Figur des Fleisches gefasst wird. Von Nachbarschaft kann bei dieser vertikal-hierarchisch organisierter Filiationsstruktur nicht die Rede sein.

27 Ebd., S. 179.

28 Ebd.

29 Ebd., S. 192.

»Mittel [...], um all das zu empfinden, was ihm außerhalb seiner selbst gleicht, sodaß es, eingefangen ins Gewebe der Dinge, dieses ganz an sich heranzieht, es sich einverleibt«. ³⁰ Handelt es sich hier, mit dem *Einfangen* und *Einverleiben*, schlicht um eine Inanspruchnahme des »männlichen« Pol[s] des begrifflichen Feldes [des Berührens]«, ³¹ wie ihn Stefan Neuner identifiziert? Oder markiert jener ›Pol‹ just den Übergang, an dem die Konstellation des Berührens kollabiert und in die traditionelle Ruhe der Einheit, des Gleichen – des Abstands- und damit *Takt*-Losen überführt wird? Denn: Woran soll gerührt werden, wenn alles gleich, letztlich Eins ist – außer an sich selbst?

Es scheint, als Sorge der ontologische Unterbau des Dipols ›Fleisch‹ dafür, dass ein (sehendes) Rühren (an der Oberfläche, woran sonst?) über die fleischliche Verwandtschaft zu einem ganzheitlichen, umfassenden Erfassen, zu einem Einverleiben sich aus- oder verwachsen kann. Auch hier tritt ein Supplement auf den Plan, das diesmal zum Haptischen, zum Berühren selbst (strukturell scheinbar notwendig) hinzutritt: Gleichheit supplementiert hier das Berühren und sorgt dafür, dass das Taktuale nicht nur (äußerlich, vorläufig, nähernd) tasten, sondern auch *erfassen* kann. Im Ergebnis hat der ›Umweg‹ über das Paradigma des Haptischen samt seinen ontologischen Implikationen (Fleisch) zunächst wenig Ertrag: Dem haptischen Unterbau ist offenbar *auch* die Aufgabe gestellt, klassische phänomenologische Ziele weiterhin zu tragen – dazu gehört die Möglichkeit wissender Aneignung der Objekte durch das Subjekt. Es verschiebt sich aber – mit allerlei wichtigen Implikationen! – die Konstruktion der Basis: weg vom gesetzten Bewusstsein (des Subjekts), hin, ganz analog zu Heideggers Dasein, zu einer ontologischen Einbettung, die einen privilegierten Zugang zum Seienden/Fleisch begründet und so Wissen möglich macht. Dies die Unwucht bei aller Symmetrie: Fleisch rührt nämlich nicht bloß an Fleisch; Erfassen wird möglich, weil Fleisch an Fleisch (Leib) rührt, das dabei, *als Leib*, zugleich an sich selbst zu rühren vermag, also eine Reflexion auf die ontologisch ohnehin statthabende taktuale Reflexion dem Subjekt (nennen wir es beim Namen) erfahrbar macht. Verkürzt gesagt: Dasselbe (Erfahrung, Erkenntnis) ist nun anders noch immer möglich. Dennoch trägt sich eine entscheidende Dezentrierung zu: Das Subjekt ist nicht mehr Angelpunkt der Reflexion, sondern Teil eines Kreislaufs, von dem es erst hervorgebracht wird; die Reflexion ist in die Ontologie selbst verlegt, wird zu einem »Selbstbezug des Sichtbaren«. ³² Mit dieser Ver-

³⁰ Ebd., S. 179f.

³¹ Neuner: »Peri haphes« (Anm. 2), S. 11.

³² Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare* (Anm. 14), S. 185.

schiebung ist der alte Kantische, ultimative Einheitsspender der Erfahrung suspendiert. Merleau-Ponty betont explizit, dass die »Schwierigkeiten« vermieden werden müssten, »die dadurch entstehen, daß man [die ersten Begriffe] mit einem *Cogito* in Zusammenhang bringt, das selbst einer Überprüfung bedarf.«³³ Ein Nachfolger scheint jedoch bereits in der Analyse stark gemacht – war er schon bei Husserl in Kraft gesetzt worden?³⁴ –; gemeint ist die »präreflexive[] und präobjektive[] Einheit meines Leibes angesichts einer einheitlichen Welt«,³⁵ letztlich also die ontologische Einheit *des Fleisches*. Doch just für die Frage, für die wir uns hier interessieren, die Frage des Denkens, hat die Verschiebung von Bewusstsein auf Fleisch Konsequenzen: Denn »wie kann das Empfindend-Empfindbare auch Denken sein?«,³⁶ fragt sich Merleau-Ponty. Es ist eine echte Frage, die sich an systematischer Stelle auftut – und die vermutlich ein Konflikt nährt, den die Beteuerung der »doppelte[n] und überkreuzte[n] Eintragung des Sichtbaren in das Berührbare und des Berührbaren in das Sichtbare«³⁷ mit erneutem Rückgriff auf die bekannte, sich fast schon in Merleau-Pontys Kapitel selbst schon abnutzende Verflechtungsfigur zunächst verdeckt hatte. Sobald sich Merleau-Ponty der Frage nach dem Denken nähert, flammt die (alte) Konkurrenz zwischen Sehen und Berühren wieder auf:

[W]ir fragen uns gerade, welcherart dieses zentrale Sehen ist, das die verstreuten Ansichten zusammenfügt, welcherart dieses einheitliche Berühren ist, welches das ganze taktile Leben meines Leibes wie aus einem Gusse beherrscht, welcherart dieses *Ich Denke* ist, das alle unsere Erfahrungen muß begleiten können. Wir gehen ins Zentrum und versuchen zu verstehen, warum es ein Zentrum gibt, worin seine Einheit besteht, wir behaupten nicht, es sei eine Summe oder ein Resultat; und wenn wir das Denken aus einer Infrastruktur des Sehens hervortreten lassen, so nur deshalb, weil es unbestritten evident ist, daß man nicht denken kann, ohne auf irgendeine Weise zu sehen oder zu empfinden, und daß alles uns bekannte Denken einem Fleisch zukommt.³⁸

Fast schüchtern und einigermaßen unverknüpft ist das »einheitliche Berühren« der dominanten Klammer hinzugefügt, die das »*Ich Denke*« mit einem »zentralen Sehen« gleichsetzt. Im zweiten Anlauf zum Ende des Zitats fällt das Berühren dann aus der sensuellen Modellierung des Denkens glatt heraus: Merleau-Ponty lässt das Denken nun alleine »aus einer Infrastruktur des Sehens hervortreten« und spürt selbst, dass dies begründungspflichtig ist. Denken ist hier klar verstanden als ein Zur-

³³ Ebd., S. 180.

³⁴ Vgl. hierzu den Beitrag von Nicola Zambon in diesem Band.

³⁵ Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare* (Anm. 14), S. 186.

³⁶ Ebd., S. 180.

³⁷ Ebd., S. 176.

³⁸ Ebd., S. 191.

Einheit- oder In-einen-Guss-Bringen, als ein *Zusammenfügen*. Es ist mit der Frage und vor allem der Suche nach einem Zentrum verbunden, das aus sich Einheit zu stiften – das vielleicht sogar einzuverleiben vermag. Im Zuge dieser Suche bricht die Parallelführung – häufig übrigens als ein flüchtiges Hinzusetzen des Einen zu einem am Paradigma des Anderen Entwickelten – von Sehen und Tasten, als haptisches Sehen, entzwei. Sobald sich Merleau-Ponty dem Denken zuwendet, driftet das Argument einem (alten) visuellen Paradigma entgegen, das nicht Symmetrie und Reversibilität, sondern eine durch klare Hierarchie generierte zentralistische Struktur bereitstellt. Die aufkommende Reibung zeigt sich am deutlichsten in der Homologie von »zentrale[m] Sehen« und »einheitliche[m] Berühren«. ›Einheitliches Berühren‹ – was soll das sein? Wir erinnern uns an Husserls Analyse des Leibs: Berühren hieß dort Spaltung! Aus *einem* Tasten resultierten *zwei* Empfindungen, ein äußeres Wahrnehmen und ein inneres Empfinden. Diese Spaltung im Rahmen des Hände-Selbstberührungsexperiments wieder einzufangen, bedurfte es einer weiteren Verdoppelung, nämlich *zweier* Hände, deren zusammenführende Einheit (in einem Leib) zwar durch das Experiment erfahrbar sein mag, aber als Bedingung seiner Möglichkeit doch auf die Supplementierung durch eine *andere* Einheit (Bewusstsein?) verweist.

›Einheitliches Berühren‹ ist ein Oxymoron. Es eignet sich als Emblem, als repräsentativer Sinnspruch, mit dem sich die späte Philosophie Merleau-Pontys treffend überschreiben ließe: Dem Berühren ist so attribuiert, dessen es stets bedürftig sein muss: Einheit. Wie der Chiasmus und das griechische χ so ist auch das (Ver)Flechten auf eine unhintergehbare Zweiheit verwiesen – und ebenso verhält es sich mit dem Berühren. Anders als das schimmer- und widerspruchsfreie »zentrale Sehen« zeugt das paradoxfunkelnde »einheitliche Berühren« von der in ihm selbst statthabenden Supplementierung. Merleau-Pontys Passage zur Frage des Denkens liefert, vermutlich einigermaßen unfreiwillig, den Schlüssel zum Verständnis dieses oxymoralen Ergänzungsvorgangs: Es scheint tatsächlich das »zentrale Sehen« selbst zu sein, das untergründig das ›unglückliche Berühren‹ aus seiner zentrifugalen Bewegung der Versprengung, hinein in ein bündelndes Sammeln verhilft. Was als chiasmatische Entsprechung – zwischen Sehen und Berühren – deklariert ist, mag sich am Ende als ein hierarchisiertes, ja instrumentales Verhältnis entpuppen. Vielleicht hat das Emblem des »einheitliche[n] Berühren[s]« in einer Phrase eine Zwillingsschwester, die früh im Text ohne Hintergedanken fällt, aber die Abhängigkeitsverhältnisse der Sinne wiederzugeben vermag: das »Tasten des Auges«.³⁹ Anders

³⁹ Ebd., S. 175.

als Riegls ›haptisches Sehen‹ – in seinen eigenen Worten müsste man sogar eher von einem »taktischen« Sehen sprechen⁴⁰ – hat in der Phrase eine Hierarchie der Zuordnung statt: Berühren und Sehen stehen nicht schlicht sich (paradoxal) aufeinander beziehend nebeneinander. Im Tasten, so schreibt Merleau-Ponty, ist die Erfahrung »gar nicht ganz bei sich«, ⁴¹ ja gar »ganz außer sich«. ⁴² In der Attribuierung dieses Außer-sich-Seins auf das Auge – auffälligerweise steht hier ein Auge im Singular – ist die Sammlung, das Zusammenziehen auf einen Zentralpunkt hin aufgerufen, der Merleau-Ponty erst im Nachdenken über *das Denken* thematisch wird. Nehmen wir den angesprochenen Chiasmus der Sinne für einen Moment beim Wort: Gibt es ein ›Sehen der Haut‹? Sehr wohl, müsste mit Husserl geantwortet werden. Doch löst die Attribuierung auch hier die Assoziation einer Sammlung der Eindrücke aus, von einer Zuordnung zu einem Zentrum? Eher nicht. Im Gegenteil dürfte die berührungstypische Spaltung oder Doppelung in den Vordergrund treten, also Husserls Befund, dass dem Wahrnehmen von Äußerem auch innere Empfindung korrespondiere, die nun statt einer Vereinheitlichung eher die Schwierigkeit des Umgangs mit dieser aus dem Tasten heraus generierte Zweiheit hervorbringt.

Die Nachbarschaft von Tasten und Sehen, die Merleau-Ponty in zahlreichen parallelisierenden Appositionen als Tupel zueinander gruppiert, ist weniger unschuldig als zunächst vermutet werden mag; beide sind nicht schlicht gleich oder gegeneinander ersetzbar, sondern ergänzen sich gegenseitig, bringen Unterschiedliches in die ›Nachbarschaft‹ ein, sind in gewissem Sinne füreinander notwendige Supplemente. Diese chiasmische Struktur darf aber nicht den Eindruck erwecken, die beiden Verflochtenen wären ebenbürtig, würden also hierarchiefrei aneinander rühren. Dem ist nicht so. Schon der Titel *Das Sichtbare und das Unsichtbare* zeugt davon: Auch strukturell zeigt sich, dass die Zweiheit des Berührens für ein neues Denken von Sichtbarkeit Verwendung findet, aber darin selbst auf die vom »zentralen Sehen« geleistete Supplementierung von Einheit und Zentrum angewiesen ist. Berühren bleibt Merleau-Ponty letztlich wirklich »Tasten des Auges«: es ist Werkzeug, das das visuelle Erkenntnisparadigma über die eigene Begrenzung hinweg erweitert und selbst in einer Dezentrierung Denken weiterhin an ein kontrollierendes, herrschendes Zentrum auszurichten versucht.

⁴⁰ Vgl. Alois Riegl: *Die spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*, Wien 1901, S. 20.

⁴¹ Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare* (Anm. 14), S. 181.

⁴² Ebd., S. 180.

Und doch stößt dieser Versuch auch auf etwas anderes. Die Untersuchung führt Merleau-Ponty an einen Punkt – die Unterseite der Sichtbarkeit, wohl das spiegelsymmetrische Andere des Empfindenden, seine Entsprechung im Nicht-Leib-Fleisch –, an den die (»haptozentrische«^{43?}) Stabilisierung von Sichtbarkeit und Fleisch nicht mehr hinreicht: »Hier stoßen wir [*on touche*] auf den schwierigsten Punkt, nämlich auf das Band zwischen Fleisch und Idee, zwischen dem Sichtbaren und der inneren Armatur, die es enthüllt und verhüllt.«⁴⁴ [Z]wischen Fleisch und Idee« – BERÜHREN DENKEN – sind wir hier am eigentlichen Ort unseres Interesses angekommen, ausgerechnet hier, wo Merleau-Ponty die taktualen Waffen streckt?

Jedes Mal, wenn wir die Idee *unmittelbar erfassen* wollen, wenn wir die Hand auf sie legen, sie einkreisen oder unverhüllt sehen wollen, merken wir sehr genau, daß dieser Versuch widersinnig ist und sich die Idee in dem Maße entfernt, wie wir uns ihr nähern; unsere Auslegung führt uns nicht zur Idee selbst, sie bedeutet nur eine sekundäre Version, ein griffigeres Derivat.⁴⁵

Die Idee entzieht sich dem hantierenden Zugriff; das einkreisende Umfassen, das Erfassen muss fehlschlagen. Der Begriff, so könnte man »Auslegung« verstehen, ist bloß ein »griffigeres Derivat« – auch er vermag nicht, sich die Idee einzuverleiben. Radikal streicht Merleau-Ponty das Paradigma des Tastens als Erkenntnismodus durch und dennoch – oder besser: genau deshalb – hat hier, vielleicht zum ersten Mal im so berühungsvokabularschwangeren Kapitel, eine Berührung im volleren Sinne statt: Ganz wörtlich lässt sich an diesen »schwierigsten Punkt« bloß ›rühren« [*on touche*]. Alles Tasten, das sich mit dem Sehen gleichschalten ließe, erweist sich angesichts dieses ›echten‹, vollen (im Sinne des bloß rührenden, nicht ins Umfassen aufgehenden) Rührens als »widersinnig«: Wo die Hand aufgelegt, und so unmittelbar erfasst wird, was einem unverhüllten Sehen entspricht, oder wo »sekundäre Vision« und »griffiges Derivat« in eins fallen, hat kein Berühren statt. Erst wenn die stabilisierenden Brücken zwischen den Sinnen brechen, erst wenn begegnet, was sich nicht in das einheitliche hapto-visuelle Feld fügt, stellt sich die Frage nach einem neuen, *anderen* denkenden Verhältnis. Die Idee widersetzt sich der Aneignung und zwar schlicht dadurch, dass sie nicht als Gleiches begegnet, weil es sich diesmal nicht um »dem Fleisch dargebotenes Fleisch«⁴⁶ – oder um das Begreifen des Begriffs handelt. Mit (dem Supplement) der Gleichheit fällt

⁴³ Jacques Derrida: *Berühren: Jean-Luc Nancy*, übers. von Hans-Dieter Gondek, Berlin: 2007, S. 56.

⁴⁴ Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare* (Anm. 14), S. 195.

⁴⁵ Ebd., S. 196 f., Hvh. J.U.

⁴⁶ Ebd., S. 173.

die (männliche) Aneignungsgeste, der Zugriff, das Einverleiben aus – was gleichbedeutend ist mit einem vorherrschenden Erkenntnismodus: dem des *Erfassens*, des *Auffassens*, des *Begreifens* und Verstehens, also letztlich einer intellektuellen Kontrolle, der das Zu-Denkende letztlich bewältigt/überwältigt und in den denkerischen Griff bekommt. Wo aber Gleichheit (oder die Gewalt des Gleichmachens) suspendiert ist, wird eine andere Art der Begegnung möglich. Dass sich Idee und Begriff nicht mehr als Gleiche begegnen, ist ein großes Verdienst von Merleau-Pontys Paradigmenverschiebung vom visuell-mentalen (Sicht) auf das Leiblich-Empfindende (Fleisch). Dem Nachdenken über das Denken ist so eine Frage gestellt, die sich nicht schlicht als Reflexion, als ein Rückfalten auf sich selbst, beantworten lässt. Ein Zu-Denkendes, wie Heidegger sagen würde, tritt auf den Plan, das sich nicht selbst als ein Denken oder an sich bereits Denkbares *wiedererkennen* lässt. Es ist und bleibt zu denken – Denken kann aber nicht heißen, sich das Zu-Denkende anzueignen, es einzuverleiben oder an Bekanntes anzutragen. Es bleibt: – zu ›rühren‹. Ihm anders zu begegnen, als unter der Prämisse, es *erfassen* oder *begreifen* zu wollen.

Was zunächst defizitär klingt – bloß zu ›rühren‹ statt zu *begreifen* – eröffnet, in einem vollen Sinne, Neues, Anderes, Unverhofftes. Denn darin, dass »sich die Idee in dem Maße entfernt, wie wir uns ihr nähern«, drückt sich mehr und anderes aus als ein Scheitern. In ihm klingt der berührungstypische *Takt* an, der konstitutive Abstand – und mit ihm eine Nachbarschaft. Es ereignet sich ein Spiel, das *zwischen* Fleisch und Idee statt hat. Das Spiel – im doppelten Sinne minimale Distanz und ludisch – impliziert Bewegungen des Miteinander, Bewegungen, die anstecken. Das Ausweichen des einen setzt den anderen in Bewegung, lässt ihn, wie Deleuze sagen würde, Fluchtlinien entdecken, die plötzlich von gewohnten Bahnen abzweigen. Interessant wird das Spiel, weil es eben nicht zwischen Gleichen gespielt wird: Die Unkenntnis des Gegenübers öffnet die Sinne für das Unerwartete und generiert die dem Spiel eigene Unvorhersehbarkeit, seine Kreativität, vor der es sprüht.

Denken als rührendes Spiel? Doch wie sich ihm nähern, wie die Partie starten, auf welche Weise überhaupt einer Idee begegnen? Merleau-Pontys Antwort deutet in Richtung der Kunst. Mit seinem Verweis auf Prousts *Recherche* und der Rolle der kleinen musikalischen Phrase, die ›Idee‹ gewissermaßen Fleisch gibt, sie sinnlich begegnen lässt, geht der französische Phänomenologe keineswegs einen ungewöhnlichen Weg; auch Heidegger zieht es, mit dem *Kunstwerk*-Aufsatz genau wie etwa mit *Unterwegs zur Sprache*, aus ähnlichen Beweggründen in Richtung der Kunst. Man mag es sich kaum trauen, eine solch einigermaßen unmittelbare Nachbarschaft zu unterstellen, aber bei Adorno verhält es sich ganz ähnlich: Hier lässt

sich die problematische Rolle des gerade an Merleau-Ponty herausgearbeiteten Supplements der Gleichheit besonders deutlich an den leitenden Konzepten nachzeichnen.

Adornos *Negative Dialektik* steht ganz im Zeichen einer Analyse der Gewalt des Begriffs, der, gewissermaßen übergriffig, den von Adorno geforderten »Vorrang des Objekts«⁴⁷ bedroht. Die Gewalt drückt sich insbesondere in der sowohl dem logischen Urteil wie dem Tauschverhältnis zugrundeliegenden Gleichheit und Einheit, der Setzung von Identität aus. Dem »Nichtidentische[n]«⁴⁸ zu seinem Recht zu verhelfen, erfordert vor allem Arbeit am Begriff:

Die[] Richtung der Begrifflichkeit zu ändern, sie dem Nichtidentischen zuzukehren, ist das Scharnier negativer Dialektik. Vor der Einsicht in den konstitutiven Charakter des Nichtbegrifflichen im Begriff zerginge der Identitätszwang, den der Begriff ohne solche aufhaltende Reflexion mit sich führt. Aus dem Schein des Ansichseins des Begriffs als einer Einheit des Sinns hinaus führt seine Selbstbesinnung auf den eigenen Sinn. Die Entzauberung des Begriffs ist das Gegengift der Philosophie.⁴⁹

Die »Begrifflichkeit [...] dem Nichtidentischen zuzukehren« bedeutet primär, den »Identitätszwang« zu suspendieren und damit die Möglichkeit, begrifflich direkt *fassen* zu können, aufzugeben. Die männliche Fantasie des begrifflichen Einverleibens, das unter dem Primat einer zentralen, sich behauptenden Einheit steht, wird Adorno zum großen Gegenspieler seiner anti-totalitären Philosophie. Dabei ist es das Denken selbst, das auf den »Fehler des traditionellen Denkens, daß es die Identität für sein Ziel hält«⁵⁰ stößt und gegen diesen angeht: »Die Kraft, die den Schein von Identität sprengt, ist die des Denkens selber«;⁵¹ »In Dialektik erhebt Denken Einspruch gegen die Archaismen seiner Begrifflichkeit«.⁵²

Auch wenn Adorno sein Vorgehen nicht in haptisches Vokabular kleidet, lässt sich seine Neuausrichtung der *Begrifflichkeit* durchaus als eine Näherung an ein Berührungsparadigma rekonstruieren. Adornos *Negative Dialektik* verdichtet den Eindruck, dass, wo dem Begriff das tragende Supplement der Gleichheit oder Identität versagt wird, Denken an ein Berühren verwiesen zu sein scheint: Bei Adorno hat dies sowohl auf der subjektiven, begrifflichen wie auf der Seite des zu denkenden Objektes statt. Sein berühmtes Denken als »Konstellation«⁵³ lässt, als Konsequenz

47 Adorno: *Negative Dialektik* (Anm. 5), S. 185.

48 Ebd., S. 17.

49 Ebd., S. 24.

50 Ebd., S. 152.

51 Ebd.

52 Ebd., S. 156.

53 Ebd., S. 165.

des Verzichts auf identitären, begrifflichen Zugriff, ausreichend Spiel, sodass die »Affinität der Gegenstände zueinander«, »[d]as, worin die Gegenstände kommunizieren«, ihr »immanente[r] Zusammenhang«, also die »Kohärenz des Nichtidentischen« zur Entfaltung kommen können.⁵⁴ In anderen Worten: Die Nachbarschaften – die produktiven Berührungsdimensionen des *Zwischen* – bekommen philosophisches Gewicht, das ihnen die vereinzelnden Adäquationsbeziehungen im traditionellen Erfassen einer Sache durch einen Begriff versagen mussten.

Auch auf der begrifflichen Seite gewinnt Nachbarschaft an Bedeutung: Die »Begrifflichkeit [...] dem Nichtidentischen zuzukehren«, heißt für Adorno, die in einer Begriffs-Konstellation wirksamen *Verhältnisse zwischen den Begriffen* zur Kontaktnahme mit dem Gegenstand zu nutzen:

Modell dafür ist das Verhalten der Sprache. Sie bietet kein bloßes Zeichensystem für Erkenntnisfunktionen. Wo sie wesentlich als Sprache auftritt, Darstellung wird, definiert sie nicht ihre Begriffe. Ihre Objektivität beschafft sie ihnen durch das Verhältnis, in das sie die Begriffe, zentriert um eine Sache setzt.⁵⁵

Ziel ist dabei nicht, mit anderen Mitteln am Ende dasselbe umfassende Erfassen zu bewerkstelligen. Es geht nicht darum, in Konstellation zu umzingeln, um nachher die Sache schlicht doch aneignen und unter die Kontrolle denkerischer Einheit bringen zu können. »Utopie wäre«, schreibt Adorno, »ein Miteinander des Verschiedenen«.⁵⁶ Auch im Ziel, in der Utopie, ist Nachbarschaft, *ist* Berührung – stärker: Just darin besteht überhaupt das Ziel! Jenes Miteinander impliziert den Takt der Berührung: den Abstand, der ein produktives Miteinander überhaupt möglich und auch interessant und wünschenswert macht. Ein solches Miteinander ist immer eines des Verschiedenen – ein Gleiches kennt und braucht kein Miteinander.

Wenn Denken sich bei Adorno aus der utopischen Versöhnung heraus entwirft, dann nicht aus dem Zentrum der zu-sich-gekommenen Einheit und Gleichheit; das Miteinander und sein Takt, die Differenz, sind gerade Ausdruck von Versöhnung. Adorno ruft auf, »den besseren Zustand aber [zu] denken als den, in dem man ohne Angst verschieden sein kann«.⁵⁷ Denken hat Teil an diesem Zustand, aktiv und passiv, als Berührendes und Berührtes; als eines, das ohne Übergriff mit den Gegenständen in Kontakt steht, ohne gleich zu sein noch gleich zu machen, in guter Nach-

⁵⁴ Ebd., S. 36.

⁵⁵ Ebd., S. 164.

⁵⁶ Ebd., 153.

⁵⁷ Theodor W. Adorno: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (1951), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Bd. 4, Frankfurt a.M. 1980, S. 116.

barschaft: »[o]hne Willkür und Gewalt, ganz aus der Fühlung mit den Gegenständen heraus«. ⁵⁸

Dass der vom Begriff – zunächst unkritisch – transportierte »Identitätszwang«, von dem Adorno spricht, auch – oder sogar vor allem? – eine geschlechtliche Kategorie ist, hat Luce Irigaray gezeigt. *Speculum de l'autre femme* zeichnet die lange Tradition und die Wirkmächtigkeit eines Denkens nach, das tatsächlich »die Identität für sein Ziel hält« – und sich dabei, wie Irigaray nachweist, verlässlich auf das (weibliche) Andere dieser (männlichen) Identität stützt, es zur eigenen Konstitution als Eines braucht, »es« aber nie in Erscheinung treten lassen kann – weil es ja gar keines ist. Irigaray assoziiert diesen traditionellen (männlichen) Modus des Denkens mit einer »herrschende[n] skopische[n] Ökonomie«, also dem »Vorrang des Blicks« ⁵⁹ – und richtet auch ihren feministischen Gegenentwurf an einer Ökonomie aus, die an einer Sinneswahrnehmung ihr Paradigma findet: dem Berühren! ⁶⁰

›Berühren‹ ist Irigaray kein Sammelbegriff für ein kaum überschaubares Feld von allerlei mit Hand und Haptik Assoziiertem, in dem dann, wie Stefan Neuner es versucht, *a posteriori* männliche und weibliche Pole identifiziert werden können; Berühren ist konsequent gegen jedes ›Skopische‹ und Einheitliche abgedichtet – und es ist an ›der Frau‹, ›dem Weiblichen‹ modelliert:

Die Frau ›berührt sich‹ immerzu, ohne daß es ihr übrigens verboten werden könnte, da ihr Geschlecht aus zwei Lippen besteht, die sich unaufhörlich aneinander schmiegen. Sie ist also in sich selbst schon immer zwei, die einander berühren, die jedoch nicht in eins (einem) und eins (eine) trennbar sind. ⁶¹

Bei Irigaray buchstabiert sich so ein Denken des Nichtidentischen – oder besser, weil dialektisch nicht mehr mit Einheit verbunden, der Differenz aus, das, anders als bei Adorno, explizit auf den Begriff des Berührens gebracht wird. Der Kontrast zu Merleau-Pontys noch im Zeichen der Einheit stehenden Berührungsdanken ist frappierend. Geradezu mit Händen zu greifen – aber Vorsicht, wir wollen ja bloß rühren! – wird dies etwa in Bezug auf den Umgang beider mit der Vorstellung von ›Lippen: Bei Merleau-Ponty »vereinigt uns [der Leib] mit den Dingen«, weil »seine beiden Lippen verschweißt« sind; ⁶² die Zweiheit bildet eine Brücke, ›Berühren‹ ist ermöglicht von einer es rahmenden, tieferen Einheit – und

⁵⁸ Ebd., S. 283.

⁵⁹ Luce Irigaray: »Das Geschlecht das nicht eins ist«, in: dies.: *Das Geschlecht das nicht eins ist*, Berlin 1979, S. 22–32, hier S. 25.

⁶⁰ Vgl. hierfür den Beitrag von Hanna Sohns in diesem Band.

⁶¹ Irigaray: »Das Geschlecht das nicht eins ist« (Anm. 59), S. 23.

⁶² Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare* (Anm. 14), S. 179.

diert, im Berühren, selbst als ein Übergang/Übergriff erlaubendes *Werkzeug* dieser Einheit, einer Einheit, die es erst konstituieren hilft. Berühren steht hier immer im Dienst, ist *für*, und zwar für ein Eines im Singular. Bei Irigaray berühren (sich) die Lippen, sie sind also weder »verschweißt« noch gewaltsam gespreizt (außer durch den Akt der Vergewaltigung), sondern zugleich beieinander und auf Abstand – mit-einander. Und, noch entscheidender: Die Lippen sind nicht jeweils bestimmte Eine, also, nicht wie bei Merleau-Ponty, eine für die innere Empfindung einstehende Lippe, eine für die empfindbare, äußere Masse. Was bleibt, wenn die Lippen nicht eines sind? Das auch für Heidegger wohl schwierigste zu Denkende. Es geht darum, die »Beziehung, die zwischen zwei Dingen, zwischen zwei Wesen waltet, rein aus ihr selbst her zu erfahren«, und zwar ohne, wie gewohnt »die Beziehung sogleich von dem aus vor[zustellen], was jeweils in Beziehung steht«. ⁶³ Dass wir, wie Heidegger schreibt, »wenig darüber verständigt [sind], wodurch und woher sich die Beziehung ergibt und wie sie als diese Beziehung ist«, ⁶⁴ könnte an der Vorherrschaft der männlich-visuellen, unter Identitätszwang stehenden Denkgewohnheit liegen, unter deren Bann wir noch immer stehen. Irigaray führt für diese so schwierig zu denkende – und gerade deshalb dringend zu denkende – Beziehung einen Namen ein: ›Frau‹. ›Frau‹ ist aber nicht zu verstehen als die Einheit der beiden Lippen; Frau ist Beziehung ohne Einheit – *Das Geschlecht, das nicht eins (davon) ist* (frz. *Ce sexe qui n'en est pas un*) – Frau ist Berühren. Frau hat, anders als Mann, »um sich zu berühren« nicht nur kein »Instrument nötig« ⁶⁵ – auch das Berühren selbst ist hier kein eingepasstes Werkzeug mehr, das auf seinen funktionellen Gebrauch hin optimiert wäre. Die Tendenz der Phänomenologie, das visuelle Paradigma durch verstärkten Rückgriff auf Haptisches zu supplementieren – zu beobachten nicht nur bei Husserl und Merleau-Ponty, sondern etwa auch beim späten Blumenberg mit dem Begriff der ›Betreffbarkeit« ⁶⁶ – bestätigt einmal mehr Irigarays These zur Verwiesenheit der (männlichen) Konstruktion von philosophischer Einheit auf ihr (weibliches), nichtidentisches Andere, das die Einheit erst aufzurichten hilft, ohne dabei in Erscheinung treten zu können. Frau hat als Berühren durchaus tragend Teil an der Konstruktion des phänomenologischen Gebäudes, allerdings instrumentalisiert *für*

⁶³ Martin Heidegger: »Das Wesen der Sprache«, in: ders.: *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen 1965, S. 157–216, hier S. 188.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Irigaray: »Das Geschlecht das nicht eins ist« (Anm. 59), S. 23.

⁶⁶ Vgl. Hans Blumenberg: *Beschreibung des Menschen*, hg. von Manfred Sommer, Frankfurt a.M. 2006, und den Beitrag von Alexander Waszynski in diesem Band.

etwas, das ihr, im doppelten Sinne, nicht zukommt: Einheit, Gleichheit, Stabilität, Wahrheit.

Gelöst aus dieser Instrumentalisierung radikalisiert sich die Symmetrie des Berührens: Die Schließungsfigur der Vollkommenheit, für die sie in Dienst genommen wurde, weicht einer Stätte der kreativen, produktiven Offenheit: die »Unvollkommenheit der Form ihres Geschlechts [...] bewirkt, daß sie unaufhörlich und auf unbestimmte Weise sich berührt« – darin bestehe das *Genießen* der Frau.⁶⁷ Die Frau verkörpere, in ihrer Lustökonomie, mit Adorno gesprochen, ›Nichtidentisches:

Das Eigentliche, das Eigentum sind dem Weiblichen zweifellos recht fremd. [...] Nicht aber *die Nähe*. Das so nahe, daß jede Identitätsabsonderung dessen unmöglich wird. Daher auch jede Form der Aneignung. Die Frau genießt *ein so Nahes, daß sie weder es noch sich selbst besitzen (oder wissen) kann [ne peut l'avoir, ni s'avoir]*.⁶⁸

Der Genuss der Frau vollzieht sich nicht im Modus der Aneignung – sondern des Berührens. Frau ist damit nicht schlicht als nichtidentischer Rest ›identifiziert‹, um den sich – als Objekt – anders-begrifflich zu kümmern, der etwa in begrifflicher Konstellation zu umstellen wäre; sie ist exemplarische Stätte des Nichtidentischen, wo sich also zuträgt, was traditionell unerhört – im vollen Sinne – ist; Stätte eines produktiven Nicht-Wissens, sprudelnde Quelle eines anderen, eines beweglich-anstößigen Sinnes:

eine[s] ›anderen‹ Sinn[s], der immer dabei ist, sich einzuspinnen, sich mit Worten zu umarmen, aber auch sich davon abzulösen, um sich darin nicht festzulegen, darin nicht zu erstarren. Denn wenn ›sie‹ es sagt, ist es nicht, auch niemals mit irgendetwas anderem identisch; eher ist es angrenzend. *Es be-rührt (an) [ça touche (à)]*.⁶⁹

Diesem an-rührenden, ›anderen Sinn‹ geht es um mehr als das Freisetzen einer neuen Repräsentationskraft, die aus einer Rücksicht auf begriffliche *Verhältnisse* gespeist wäre, wie bei Adorno. Die Nichtidentität dieses ›anderen Sinns‹ ist eine produktive – sie trägt sich als Bewegung aus, die anders als Adornos Konstellation nicht *um*-stellt, keine zentrierende, sondern eine dezentrierende Kraft entfaltet. In die Nähe einer Annäherung bleibt der paradoxe Takt, der dem Berühren eignende Abstand, eingeschrieben: »*einspinnen*«, »*umarmen*« und zugleich »*ab[]lösen*«, »*nicht fest[]legen*«, »*nicht [] erstarren*«; aus dem paradoxen Zusammenklang von zentripetalen und zentrifugalen Bewegung speist sich die Spannung, die sich als dezentrierende Tendenz entlädt. Dass die Grenzen gewahrt bleiben, dass

⁶⁷ Irigaray: »Das Geschlecht das nicht eins ist« (Anm. 59), S. 25.

⁶⁸ Ebd., S. 30, Übers. angepasst, J.U.

⁶⁹ Ebd., S. 28.

die Annäherung in Berührung bleibt und nicht aneignend *begreift* oder *erfasst*, impliziert eine gegenseitige Anstößigkeit im Verhältnis der Nähe: An-Rühren impliziert Ansteckung, *contagion*, versetzt in eine *Drift*, die den ›anderen Sinn‹ auszeichnet. Er ist Sinn in (unvorhersehbarer) Bewegung, stets unterwegs.

Mit ihm ist auch Irigaray unterwegs; auch sie findet sich, auffällig, in gewissem Sinne *Unterwegs zur Sprache*. Ihr Denken rührt an Berühren – ist von Berühren (unrettbar) kontaminiert, aber: Ist dieses Driften mit der Drift noch Philosophie?

Who cares! Vielleicht ereignet sich diese Drift just dort, wo DENKEN tatsächlich beginnt, an BERÜHREN zu rühren, wo BERÜHREN aus dem *umfassenden Erkennen* des DENKENS sich löst und so in eine Nähe gerät, in der es *mit* DENKEN gemeinsam rühren kann – (be)rühren, woran? An dem Begrifflosen? Dem Unsichtbaren? Dem Zukünftigen?

Vielleicht bedarf es eines anderen Anfangs. Also eigentlich gar keines *An-fangs*, eines *fang-* und so zwang-losen Anfangs, ohne piratisches Kapern – ›in oder aus der Mitte‹, wie Deleuze und Guattari wohl sagen würden.⁷⁰ Beginnen mittendrin, an der Stelle, wo sich das *syntagmatische* und das *paradigmatische* Berühren von BERÜHREN DENKEN berühren, d.h. begegnen und neutralisieren, wo beide ununterscheidbar werden und damit alle Unterscheidung anstößig-produktiv in Frage stellen.

1) BERÜHREN DENKEN berühren im Syntagma: Sie finden sich in Nachbarschaft gestellt, auf diese Weise in *Beziehung* gesetzt, sie rufen zusammen auf, sie zu beziehen, sie sich nähern und abstoßen zu lassen; das letztere gewinnt dabei unweigerlich Gewicht, bemächtigt sich des ersteren, rein durch seine Position; ist es die deutsche Sprache, die BERÜHREN übergehen und zum Objekt von DENKEN werden lässt? *TOUCHING THINKING* hat eine andere Balance, fordert zum Berühren mindestens ebenso auf wie zum Denken und macht das paradigmatische Berühren der beiden deutlicher spürbar.

2) BERÜHREN DENKEN berühren im Paradigma: auf mittelbarere Weise, weil erst ihre Ähnlichkeit – die ›Gleichheit‹ zwischen ihnen? – sie, paradigmatisch, in Beziehung setzt. Zwei Infinite, die beide imperative Kraft entfalten – bloß: Was folgt aus deren grammatischer Gleichheit? Als Ähnliche geraten die beiden in eine Nähe, die sie interagieren, die sie sich gegenseitig anstecken lässt: Auffassen, erfassen, begreifen, wie es das Denken gewohnt ist, beginnt, in ein BERÜHREN überzugehen, sich, versuchsweise, zu einem BERÜHREN zu transformieren. Und: BERÜHREN

⁷⁰ Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2*, übers. von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin 1992, S. 36–42.

fängt durch diesen Kontakt an, sich zu weiten, sich zu strecken, die engen Grenzen des ihm zugewiesenen Platzes zu sprengen. Nicht mehr bloß auf die Ausgedehnthheit der Äußerlichkeiten gerichtet, nicht mehr bloß versicherndes Tätscheln mit den Händen, nicht mehr bloß intentionale Geste, nicht mehr bloß Werkzeug für höhere (und innere), idealere Sinnes- bzw. Geistesinstanzen. Kann BERÜHREN mehr? Kann auch es übergehen – kann es gar DENKEN?

Genau wie die Sprache uns lehrt, dass DENKEN Haptisches mit sich führt – *Begriff, erfassen* – sind wir es gewohnt, dem BERÜHREN auch kontaktlos-geistige Kapazitäten zuzusprechen: Zu rühren vermag uns nicht nur Musik, oder ein trauriges Ereignis – selbst einem Gedanken (oder Literatur!) gestehen wir diese Kraft zu. Oder sitzen wir damit jeweils bloß Metaphern auf? Sind das Haptische im *Begreifen* und *Erfassen* und das bewegende *Berührt*-Sein im *emotionalen*, ›geistigen‹ Sinne nichts als rhetorische Figuren?

Man wird uns vorwerfen, den Figuren auf den Leim gegangen zu sein und beharrlich die semantischen Krücken mit dem ›Eigentlichen‹ zu verwechseln, wofür immer sie auch einzustehen vermögen. Unabweisbar keimt das Bedürfnis auf, das ›Eigentliche‹ zu identifizieren, sich dem Eigentlichen in seiner Reinheit zuzuwenden und alles bloß Übertragene beiseite zu lassen. Übergänge zu untersagen, sie still zustellen, um – ja, um was?

Um eine ›Welt des Eigentlichen‹ zu erkennen? Eine Welt, in der DENKEN ›etwas Eigentliches‹ (ein Ding?) und BERÜHREN ›etwas Eigentliches‹ (ein weiteres, anderes Ding) wären, in der jedes Ding bei sich bliebe, fest und starr, ein ›Denken an sich‹ und ein ›Berühren an sich‹? In der nicht übertragen wird – in der wahrscheinlich gar nichts ›wird‹, denn wie sollte sonst überhaupt Eigentliches sicher und wahr identifiziert werden können? Oder wäre alles werdende schlicht nicht ›eigentlich‹ und deshalb der Erkenntnis nicht wert, nicht wahrheitsfähig?

Nun sind DENKEN und BERÜHREN aber offenkundig keine starren Dinge, mehr noch: als Verben, die für schaffende Tätigkeiten einstehen, verkörpern sie zusätzlich zu ihrer Produktivität auch und vor allem Bezugnahmen zu Anderem. Provokant formuliert: Anders als dem Stein liegt ihnen das Übertragen wohl näher als das Eigene, Eigentliche. Insbesondere dem BERÜHREN ist Kontamination und dadurch auch Infektion alles andere als fremd, vielleicht gar ›wesenhaft‹. Das Eigentliche des BERÜHRENS als das Übertragen(e)?

Die stabile Unterscheidung von ›eigentlichem‹ und ›übertragenem‹ Sinn ist jedenfalls Figur eines Denk- und Berührungsregimes, dem der »Identitätszwang« des Begriffs zum naturalisierten Axiom der Welt geworden ist. Die Prävalenz des Identischen tilgt Übergänge – wenn sie nicht in höhere

Einheiten aufgehen – und verschiebt alles Übergängliche auf die Ebene des Werkzeugs, des intentional Handgehabten und so Kontrollierbaren, auf Rhetorik (und raubt damit selbst der Rhetorik noch die ihr innewohnende, faszinierende Dynamik). Auch das Beharren auf dem ›Eigentlichen‹ scheint solch ein Werkzeug zu sein, ein wirkmächtiges, das der Abwehr jedes »›anderen‹ Sinn[s]«, wie ihn Irigaray nennen würde, oder jedes Nichtidentischen, mit Adorno gesprochen, gewidmet ist. Es spreizt die Nähe von BERÜHREN und DENKEN, die sich uns sprachlich noch immer kundtut, und sorgt dafür, dass beide außer Kontakt geraten: Im Resultat finden sich sowohl DENKEN als auch BERÜHREN festgestellt, festgesetzt, auf ein Ansich reduziert, das ihre produktive Transitivität als DENKEN und BERÜHREN *von* etwas Anderem, Unbekanntem, etwas Begegnendem gekappt hat.⁷¹ Exemplarisch trägt gewissermaßen das Kantische ›Ich denke‹ diesen konstitutiven Schnitt in seiner berühmt gewordenen Formulierung selbst zur Schau: ›Ich denke‹ – woran? Dass was ...? Wie und worüber? Welche Gedanken? Bei Kant vollzieht sich der Schnitt, der ein Transitives in einen Zustand, eine Art abstrakte, aber Einheit versprechende Räumlichkeit wandelt. Noch hat dieses ›Ich denke‹ sein Anderes, es kann und muss begleiten (können), ist in gewissem Sinne noch transitiv – aber das Andere ist bereits auf eine andere, ›eigene‹ Ebene versetzt, kann schon nicht mehr begegnen oder gar kontaminieren. Der Schnitt – die eingezogene Grenze – ist hier aber noch klar markiert, auch, dass es Rest gibt bei diesem produktiven, konstitutiven, eine stabile Welt aufrichtenden Schneiden. Anders bei Hegel und in seiner Nachfolge: Hier sollen Grenzen überschritten, versöhnt, vereint werden, die Transitivität des Denkens (und des Berührens) weist hierfür den Weg. Das ›Ich denke‹ beginnt sich also explizit für sein ›was‹ und das ›was‹ für sein ›für welches Denken‹ zu interessieren. Aber: Die Kontaktnahme ist nur unter der Bedingung möglich, dass Gleiches auf Gleiches trifft, Denken auf Denken, Fleisch auf Fleisch – Transitivität biegt sich in Reflexion, Berühren wird immer zur Selbstberührung. Das festgesetzte Ansich weitet sich auf ein An-und-für-Sich, es bleibt aber abgekapselt, bloß *für sich*, niemals *für andere(s)*; Heterogenes, Nichtidentisches langten dem bewegend-festgestellten Denken oder Berühren noch immer nicht an, schlimmer: Der Schnitt, der beide trennt, ist verdeckt, es *darf* kein Rest bleiben in dieser reflexiven Vollkommenheit...

Was folgt daraus für BERÜHREN DENKEN? BERÜHREN DENKEN fordert, die Übergänge zuzulassen und die Frage des ›Eigentlichen‹ zu

71 »Man berührt nicht, wenn man nichts berührt, wenn man nicht an etwas rührt«, schreibt Jacques Derrida in *Berühren: Jean-Luc Nancy* (Anm. 42), S. 314.

suspendieren.⁷² Es bleibt ein Experimentieren mit Grenzen, ohne Sicherheitsnetz und deshalb auch in stets abzuwägender Gefahr.⁷³ BERÜHREN DENKEN fordert, die Nähe zu fördern, die sich zwischen beiden bildet, und den schöpferischen Prozessen beizuwohnen, die dort statthaben. Mitzudenken, mitzurühren, in dieser Nähe von BERÜHREN DENKEN. Mitzudriften in der Drift. BERÜHREN DENKEN. BERÜHRENDENKEN. BERÜHREND DENKEN.⁷⁴

BERÜHREND DENKEN heißt: Mit-Sein im Denken, Mit-Denken, in Nachbarschaft, involviert in, tangiert vom Zu-Denkenden,⁷⁵ angestoßen von ihm und zugleich dieses denkend anstößlich kontaminierend, wie es sich etwa Jean-Luc Nancy zum Programm gemacht hat.⁷⁶ Es heißt radikal inmitten zu denken – ohne dabei im Zentrum zu sein, oder sich an einem solchen auszurichten. Eher aus dem Zwischen, aus dem Berühren heraus und auf die Spannung eines Berührens hin zu denken. Wenn dabei ein ›Zentrum‹ im Spiel ist, dann höchstens lokal, vorübergehend, strategisch, wie das Auge eines Sturms, das entsteht, nicht, um von dort aus zu sehen, sondern weil es in seiner Nähe wirbelt.

BERÜHREND DENKEN heißt: Kontingenzen nicht nur zuzulassen, ihnen einen Platz einzuräumen, sondern denkend zu affirmieren. Gemeinsame Sache zu machen mit ihrem Tangieren, sie nicht denkend einzukapseln und zu beherrschen suchen, sondern denkend Teil zu haben an ihrem *cum*. Kontingenz ist nicht das Gegenteil der Ratio, des sicheren Grundes, von dem (aus) wir Sätze sprechen. Selbstverständlich: Kontingenz ist nicht fest, starr und auf diese Weise verlässlich; sie ist es aber auf andere Weise: Sie ist verlässlicher Quell jedweden Werdens, nicht fest, starr und unveränderlich-ewig, sondern flüssiger, sprudelnder (Un)Grund jedes Ereignisses, jeder Entwicklung, jeder Neuerung. Ihr verdanken wir, dass sich etwas tut in der Welt. An der Kontingenz zu rühren, kontaminiert die Ratio mit Kreativität, ermöglicht ihr, nicht bloß anhand logischer Mechanismen das Begegnende nach vorhandenen Mustern zu sortieren, sondern für die historisch sich immer neu stellenden Fragen und Herausforderungen Begriffe zu *schaffen* – ermöglicht Philosophie als »die Kunst der Bildung, Erfindung, Herstellung von Begriffen«.⁷⁷

⁷² Vgl. den Beitrag von Hanna Sohns in diesem Band.

⁷³ Vgl. den Beitrag von Sandra Fluhrer in diesem Band.

⁷⁴ Dank geht an Hanna Sohns, der diese Drift begegnet ist und die hat daran teilhaben lassen.

⁷⁵ Vgl. den Beitrag von Karin Harrasser in diesem Band.

⁷⁶ Vgl. den Beitrag von Alma Magdalene Knispel in diesem Band.

⁷⁷ Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Was ist Philosophie?*, übers. von Bernd Schwibs und Joseph Vogl, Frankfurt a.M. 2000, S. 6.

Rethinking Romanticism with Spinoza: Encounter and Individuation in Novalis, Ritter, and Baader¹

SIARHEI BIAREISHYK

I. Freiberg Romanticism

Novalis did not read Spinoza directly, and, as far as the evidence shows, neither did his interlocutors in Freiberg, such as Franz Baader and Johann Ritter. Yet Spinozan ontology proves decisive in elucidating a materialist strain in Romanticism, distinguished by its stress on the questions of emergence, singularity, and individuation in nature. By giving a consistent account of Spinozan ontology and theories of individuation among romantic thinkers, it is possible to show that this strain is not merely incidental or secondary but central and constitutive. Such an approach displaces dominant receptions of Novalis as a mystic at worst or a poet and philosopher of subjectivity at best, subsumed under the umbrella of Jena Romanticism, an intellectual current known for its affinities with German Idealism and theories of the romantic subject. Instead, contextualizing Novalis's discussion of effectivity, power, and bodies with respect to his contemporaries, an entirely different constellation of thinkers emerges. Centering on the intellectual milieu around Freiberg, this constellation includes Ritter, Baader, and Abraham Gottlob Werner, among others; Friedrich Schelling and Alexander von Humboldt also contribute to this constellation in significant ways. Instead of taking root in the Idealist philosophies that were hegemonic at the time, these thinkers delve into the natural sciences of the day in order to engage the phenomena of emergence and forms of life. It is as a student in Freiberg Mining Academy that Novalis started developing this line of thought in 1797, marking his departure from the study of the philosophies of Kant and Fichte.² Novalis and his interlocutors share romantic impulses for the fusion of

¹ Reprinted with kind permission from: *Germanic Review* 94.4 (2018), pp. 271–298.

² This epistemological break in Novalis's thought has been widely noted. See Dalia Nassar: »Interpreting Novalis' Fichte-Studien«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 84.3 (2010), pp. 315–341; Leif Weatherby: *Transplanting the Metaphysical Organ: German Romanticism between Leibniz and Marx*, New York 2016, pp. 206–216.

science and metaphysical speculation, of conceptual experimentation and empirical observation. Most importantly, they all focus on the emergence of individuals through the conception of nature in a Spinozan materialist key: as one, infinite, and immanent, refusing all transcendence and religiosity. Displacing Jena Romanticism with its theories of subjectivity, I propose to designate this tendency to think individuation in a Spinozan key as »Freiberg Romanticism«.³

Reconsidered in this constellation of thinkers around 1800 and in dialogue with Spinoza, I argue that Novalis's project comprises a critical tendency that runs against the grain of western metaphysics. Gilbert Simondon points out the proclivity of the metaphysical tradition to elaborate the *principle* of individuation from constituted individuals and thus repress the *process* of individuation itself.⁴ In this respect, Novalis's project proves an outlier, offering conceptual categories for thinking the primacy of encounter (instead of immobile substances), of individuation (instead of first principles and stable essences), and of transindividuality (instead of indivisible individuals). The materialist impulse of this intellectual tendency around 1800 in Freiberg is not only latent but also highly equivocal, and for this reason it remained largely ignored in the scholarship on Romanticism. Indeed, it is only in view of Spinozan ontology and the theory of transindividuality, more fully developed only in recent Spinoza scholarship, that this constellation of thinkers becomes intelligible as a significant intellectual current.⁵ In making this claim, I follow Novalis's (and Spinoza's) own epistemological procedure. Unlike Ritter and Baader, Novalis's theory of individuation does not only concern physical individuals (e.g., minerals), but also applies to the register of thought – concepts, ideas, theories, too, are individuals. Like physical individuals, a conceptual individuation for Novalis presupposes an encounter that underlies its emergence. In my account, Novalis's own theory of individuation emerges in full scale in the encounter with Spinozan thought, without which it remains abstract and dispersed. In order to reconstruct this theory, as well

³ To my knowledge, Alberto Bonchino is the only person to suggest this apt designation of »Freiberger Romantik« in his recent study on Franz von Baader. See Alberto Bonchino: *Materie als geronnener Geist. Studien zu Franz von Baader in den philosophischen Konstellationen seiner Zeit*, Schöningh 2014.

⁴ See Gilbert Simondon: *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, hrsg. von Jacques Garelli, Grenoble 2005.

⁵ In my forthcoming book, tentatively titled *Spinozan Mediations: The Limits of Materialist Thought in Novalis and his Contemporaries*, I explore more fully the emergence of Novalis's anti-metaphysical positions in Spinozan key. There, I provide a more sustained and detailed discussion of the relation between the works of Novalis and Spinoza, including the reception history of Spinozism around 1800 as well as the mediations by which Novalis develops Spinozan positions.

as the current of Freiberg Romanticism in which it develops, I proceed by an initial juxtaposition of Novalis's and Spinoza's respective conceptions of the body and individual. I then detail Novalis's theory by showing how it develops in dialogue with his contemporaries in the context of scientific debates of the time around Freiberg, at each step reassessing how these developments relate to Spinozan materialism. Finally, I demarcate the limits and shortcomings of Freiberg Romanticism – such as vitalist and animist variations of Spinozism – while showing the challenges this current poses to the Spinozan materialist tradition.

Novalis's theory of the individual and individuation crystallizes around his concept of *Berührung*. ›Berührung‹ translated literally as touch or contact and etymologically as transitive affecting (as *be-rühren*), is best rendered conceptually as encounter in view of its use in Novalis and of the Spinozan tradition.⁶ Although the term ›Berührung‹ does not figure centrally in the scholarship on Novalis as one of the main themes in his thought, I will show how Novalis's insistent and systematic use of this term warrants greater attention.⁷ In conjunction with Novalis's latent Spinozan positions, this concept emerges first and foremost from Novalis's participation in debates around the theory of Galvanism (most importantly Ritter's work) and his engagement with Baader's largely ignored theory of elementary physiology. This reconstruction of Novalis's theory of individuation allows one to reassess Novalis's contribution to the materialist tradition, thereby troubling his reception as a post-Kantian thinker and challenging the hegemony of the idealist philosophies in Germany around 1800.

6 Because of its frequent and conceptual use, I will henceforth not italicize the term ›Berührung‹.

7 To my knowledge, there is only one exception to this in the scholarship on Novalis: David Farrell Krell: *Contagion: Sexuality, Disease, and Death in German Idealism and Romanticism*, Bloomington 1998, pp. 54–61. Krell notices Novalis's systematic usage of *Berührung* in relation to his concepts of health and illness. But Krell's study is extremely limited, insofar as it reduces the concept of *Berührung* to medicine, and to Brownian medicine in particular, without discussing further semantic fields of this term, such as Baader and Galvanism. Furthermore, he fails to distinguish *Berührung* from *Selbstberührung*, a differentiation that I argue is critical to demarcate materialist and idealist tendencies in Novalis. Krell draws no conclusions with respect to the relation of *Berührung* and individuation, which is its constitutive function. See Jürgen Daiber: *Experimentalphysik des Geistes: Novalis und das romantische Experiment*, Göttingen 2001, pp. 156–167. In this notable treatment of *Berührung*, reduces Novalis's discussion of *Berührung* to the theories of Galvanism. Furthermore, Daiber pays closer attention to the notion of *Selbstberührung*, which indeed stems from Galvanism, but which, as I argue further in the chapter, Novalis abandons as an aborted conceptual experiment.

Much like Novalis's relevance to theories of individuation is largely overlooked in the reception of Romanticism today, Spinoza's theory of singular things remained largely obscured around 1800, if not entirely repressed.⁸ In the wake of codification of Spinozism in the *Pantheismusstreit*, general consensus – also mainstream criticism of Spinoza and Spinozism – was that only substance has reality for Spinoza, whereas determinate things, that is to say individuals, are mere negations.⁹ This interpretation is exemplified by the emphasis placed on Spinoza's famous letter to Jarig Jelles (Letter 50), in which Spinoza announces his much proliferated formulation »*et determinatio negatio est*«. Friedrich Heinrich Jacobi sets the tone for future deployment of this formula, also signaling the resolute end to all further discussion of the reality of individuals in Spinoza:

*Determinatio est negatio, seu determinatio ad rem juxta suum esse non pertinent.*¹⁰ Individual things therefore, so far as they only exist in a certain determinate mode, are *non-entia*; the indeterminate infinite being is the one single true *ens reale, hoc est, est omne esse, & prater quod nullum datur esse.*¹¹

Thus, Spinoza's substance – eternal but immobile, all-consuming but devoid of life – envelops all reality, while particular things are reduced to *non-entia*, mere negations stripped of any real being. Subsequent discussions of Spinoza in Europe largely ignored Parts II–IV of the *Ethics*,

8 Baruch Spinoza: *Spinoza: Complete Works*, ed. Michael L. Morgan, transl. Samuel Shirley, Indianapolis 2002. References with abbreviation E (= *Ethics*) directly in the text, followed by Roman numeral to indicate the part of the *Ethics*. The following abbreviations have been used: A = Axiom; Ap. = Appendix; C = Corollary; D = Definition; L = Lemma; P = Proposition ; Pr = Proof ; S = Scholium.

9 See Willi Goetschel: *Spinoza's Modernity: Mendelssohn, Lessing, and Heine*, Madison 2004, in particular for the reception of Spinoza and the repression of his philosophy in the *Pantheismusstreit* (and Jacobi's role in this repression in particular), Leibniz-Wolff school of interpretation as well as later intellectual history.

10 This is a loose and misleading rendition of Spinoza's Letter 50. Jacobi here blends two sentences of Spinoza's Latin translation of the letter in *Opera Posthuman*. Shirley's translation of these two sentences reads: »This determination therefore does not pertain to the thing in regard to its being; on the contrary, it is its non-being. So since figure is nothing but determination, and determination is negation, figure can be nothing other than negation, as has been said« (Letter 50).

11 Friedrich Heinrich Jacobi: *The Main Philosophical Writings and the Novel Allwill*, ed. and transl. George di Giovanni, Montreal 1994, p. 219. This is an extraction from Spinoza's *Treatise on the Emendation of the Intellect*; the full sentence in Shirley's translation reads: »For this entity [Nature] is unique and infinite; that is, it is total being, beyond which there is no being« (§76). For a detailed discussion of such reception of Spinoza's Letter 50, see Yitzhak Y. Melamed: »Omnis determinatio est negatio: determination, negation, and self-negation in Spinoza, Kant, and Hegel«, in: Eckart Förster/Yitzhak Y. Melamed (eds.): *Spinoza and German Idealism*. New York 2012, pp. 175–196.

where his theory of individuality and affectivity is developed not as mere negation, but also as affirmation inherent in actually existent singularities.¹²

It is arguably not until the second half of the twentieth century that Spinoza's conceptualization of individuality came into focus. It was due to the interventions of Gilles Deleuze, Martial Gu eroult, and Alexandre Matheron as well as thinkers affiliated with Louis Althusser, most notably Pierre Macherey, and more recently Étienne Balibar, Warren Montag, and Vittorio Morfino, among others. It is this tradition that reclaims Spinoza as a materialist, no longer in a pejorative sense of crude insistence on the existence of matter only, but in the sense of exemplary articulation of immanent, complex models of causality and determination that do not lose sight of singular things. Spinoza's theory of the individual is decisive for grasping his departure from the western metaphysical tradition, laying the foundations for contemporary materialist thought. Balibar, whose remarkable analysis in *Spinoza: From Individuality to Transindividuality* I largely share and follow in this article, succinctly formulates the significance of Spinoza's conception of the relation between individuals and substance as follows:

In Spinoza's philosophy, not only is individuality a central notion, but it is the very form of *actual existence*. In the strong sense of the term (associated with necessity) only individuals really exist. As a consequence, ›substance‹ and ›individuality‹ are reciprocal concepts. Not in the aristotelian sense, however, in which the ›primary substance‹ is identified with the individual, but in the sense that ›substance‹ (or God, or Nature) is an infinite process of production of multiple individuals, whereas ›individuals‹, being all different and all causally dependent, are the necessary existence of the substance. In short, ›substance‹ is nothing *other* than the individuals; especially, it does not ›transcend‹ or ›underlie‹ their multiplicity, as a platonian *paradeigma* or a kantian *Ding an sich*, but it is the very name by which we designate the causal unity of this infinite multiplicity of ›modes‹.¹³

Far from being mere negations of substance, as Jacobi and others after him supposed, the production of individuals and their perpetual activity is the only reality of substance for Spinoza. He thus offers an ontology – neither Aristotelian, Platonic nor Kantian – which not only rigorously eliminates any notion of transcendence, but which also refuses a strict ontological opposition between substance and individual, while nonetheless articulat-

¹² For the discussion of Romantic appropriations of Spinoza's concept of *Amor Dei intellectualis* from Part V of his text as a means of providing a ›corrective‹ to his atheist system by means of foregrounding Spinoza's saint-like reputation, see Hermann Timm: »Amor Dei intellectualis: Die teleologische Systemidee des romantischen Spinozismus«, in: *Neue Hefte f ur Philosophie* 12 (1977), pp. 64–91.

¹³ Etienne Balibar: *Spinoza: From Individuality to Transindividuality*, Delft 1997, p. 8. References with abbreviation IT and page number directly in the text.

ing their conceptual difference. This account of *Spinozan thought*, thus, stands in stark opposition to *Spinozism* in its historical reception in the eighteenth century as dogmatism and pantheism – the reception of Spinoza that still pervades the Romanticism scholarship today, which the current article aims to undermine.

It is only from this perspective, in the unfolding of the Spinozan ontology latent in what I proposed to call Freiberg Romanticism, that the radicality of Novalis's thought can be reconstructed. In what follows I argue that Novalis's and Spinoza's respective theories of individuation share conceptual presuppositions as well as epistemological consequences. I then show how Novalis's Spinozan thought emerges through a trajectory of encounters with his contemporaries: reading Kant and Schelling, Novalis reconceptualizes the notion of *Berührung* around 1800 in a Spinozan key; in Ritter's theory of Galvanism, Novalis develops the logic of integration of individuals, or what Balibar, using Simondon's concept, identifies in Spinoza as transindividuality; from Baader's theory of elementary physiology, Novalis adopts the logic of individuation, in which relation, emergence, and becoming are considered as processes primary to individuals. Regulating Novalis's equivocations in my argument is Spinoza's theory of substance and modes. In turn, Novalis's theory of *Berührung* offers a strong concept of the encounter otherwise only implicit in Spinoza's *Ethics*, providing a particular interpretation of the conceptual impasses that Spinoza's thought presents, while also shedding light on the potential weaknesses of Spinoza's positions.

II. Spinoza-Novalis: *Berührung in distans*, Power and Complexity

While the term »*Berührung*« finds a systematic usage among Novalis's contemporaries, Novalis deploys it in a reconfigured set of relations. Rather than the colloquial usage of »touch«, understood spatially as contiguity, Novalis associates *Berührung* primarily with the processes of becoming and emergence.¹⁴ The following formulation concisely expresses the tendency of Novalis's thinking about *Berührung*:

¹⁴ Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, ed. Hans-Joachim Mähl/Richard Samuel, 3 vols., München 2005. References with abbreviation directly in the text, followed by fragment number: AB = Allgemeines Brouillon; FS = Fragmente und Studien; VB = Vermischte Bemerkungen; VF = Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen; Novalis: *Schriften: die Werke Friedrich von Hardenbergs*, ed. Paul Kluckhohn/Richard Samuel, 6 vols., Stuttgart 1977. References with abbreviation HKA directly in the text, followed by volume and page number. English translations of AB

In every contact [Berührung] a substance is created the effect of which lasts as long as the contact. This is how all synthetic modifications of the individual come about. (39)

In jeder Berührung entsteht eine Substanz, deren Wirkung so lange, als die Berührung, dauert. Dies ist der Grund aller synthetischen Modificationen des Individuums. (VB 88)

The primary characteristic of Berührung, then, is *production* of something substantially new (rather than mere contiguity).¹⁵ The central tenet of this production is effectivity: the emergent individual consists in the effectivity of Berührung (lasting only as long as the Berührung persists).¹⁶

Novalis thus espouses a generative understanding of Berührung, entering into a direct polemic with the limits that Kant imposes on this concept. Kant defines the term as follows:

Contact [Berührung] in the physical sense is the immediate action and reaction of *impenetrability*. The action of one matter on another in the absence of contact is *action at a distance* (*actio in distans*).¹⁷

Berührung im physischen Verstande ist die unmittelbare Wirkung und Gegenwirkung der *Undurchdringlichkeit*. Die Wirkung einer Materie auf die andere außer der Berührung ist die *Wirkung in die Ferne* (*actio in distans*).¹⁸

Novalis purposely perverts Kant's definition, when he writes: »Das *Bedürfnis eines Gegenstandes* ist schon *Resultat einer Berührung in distans*. Anfang der *Negation* – der Heterogenisierung« (AB 201), i.e., »The *essential need of an object* is already *the result of contact at a distance* [Berührung in distans]. Beginning of *negation* – of heterogenization« (30). Whereas Kant specifically uses the term Berührung to designate the spatial proximity of individuals, defining »*actio in distans*« precisely as that which falls outside the sphere of Berührung, Novalis introduces the

refer to page numbers of Novalis: *Notes for a Romantic Encyclopaedia: Das Allgemeine Brouillon*, ed. and transl. David W. Wood, Albany 2007 with page number directly in the text. English translations of FS and VB, and some of VF refer to *Novalis: Novalis: Philosophical Writings*, ed. and transl. Margaret Mahoney Stoljar, Albany 1997 with page number directly in the text. Brackets indicate my slight modifications of published translations. If the English translation is not followed by a page number, the translation is my own.

15 Novalis does not use »substance« conceptually in the way that Spinoza does. He means, rather, chemical substance. See Stadler, Liedtke for situating »substance« around 1800.

16 Here and elsewhere one is reminded of Louis Althusser's discussion of the »materialism of the encounter«, a tradition in which Althusser also locates Spinoza. Louis Althusser: *Philosophy of the Encounter: Later Writings, 1978–1987*, ed. Oliver Corpet/Francois Matheron, transl. G.M. Goshgarian, New York 2006, pp. 163–207.

17 Immanuel Kant: *Metaphysical Foundations of Natural Science*, transl. Michael Friedman, Cambridge 2004, p. 49.

18 Immanuel Kant: *Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft*, in: idem: *Werke*, ed. Wilhelm Weischedel, vol. 9: *Schriften zur Naturphilosophie*, Frankfurt am Main 1964, p. 67.

conception of »Berührung in distans«, which in Kant's definition would constitute a contradiction in terms. For Novalis, Berührung – whether contiguous or not – is a token of heterogenization and negation, in a word, of differentiation. Thus, Novalis uses the term to designate *any* process of individuation predicated on the emergence of minimal difference – here, designated by need of an object, this difference is secondary to an encounter, a Berührung. In this way, Novalis also significantly departs from the Fichtean idealism of subjectivity; primordial difference does not arise from the alienation of not-I from I, but rather from an encounter that would be the basis of all such difference.¹⁹ Novalis's conception of Berührung, thus, points to a line of thinking both foreign and antagonistic to his reception as a post-Kantian theorist of subjectivity.

Novalis produces a novel concept by bringing the two opposing terms that Kant employs into contact. This gesture is performative: the emergence of a new concept – an epistemological individual – comes about as an effect of the encounter between »Berührung« and »*actio in distans*«. Mediating this epistemological encounter is Schelling's adaptation of the *Wirkung in die Ferne* or *actio in distans* in the preface to *Von der Weltseele* (1798), which Novalis intensively studied and discussed. Schelling points out that the concept of *Wirkung in die Ferne* relies on

the idealist notion of space [...] because according to this, two bodies at the greatest distance can be represented as touching [*berührend*] each other, and vice versa, bodies that (according to the ordinary notion) are actually touching, can be represented as effecting one another at a distance.

der idealistischen Vorstellung des Raums [...] denn nach dieser können zwei Körper in der größten Entfernung voneinander als sich *berührend*, und umgekehrt, Körper, die sich (nach der gemeinen Vorstellung) wirklich *berühren*, als aus der Entfernung aufeinander wirkend vorgestellt werden (Hvh. S.B.).²⁰

Thus, in the »idealist notion of space«, contact is not constituted by spatial proximity; instead, it takes into account the effectivity of bodies on one another: »Es ist sehr wahr«, Schelling argues, »daß ein Körper

¹⁹ At one point, Novalis compares Berührung to Fichte's notion of *Anstoß* [obstacle/impulse], which he discusses as necessary for the emergence of the *Ich* (AB 634). However, the difference between their respective theories is irreducible. In Fichte, the *Anstoß* that engenders the separation of subject and object comes from exteriority, but it leaves the subject all the freedom of self-determination; that is, as a result of the *Anstoß* the subject finds itself as object of self-reflection. Whereas for Fichte the nature of the *Anstoß* is indifferent, for Novalis the nature of the Berührung is what constitutes an individual in its singularity. See Johann Gottlieb Fichte: *Grundlage des Naturrechts nach Principien der Wissenschaftslehre*, Jena/Leipzig 1796, pp. 22–24.

²⁰ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Sämmtliche Werke*, hrsg. von Karl Friedrich August Schelling, 13 vols., Stuttgart 1856, I, II 351. References with indication of volume, part and page number directly in the text.

nur da *wirkt* wo er *ist*, aber es ist eben so wahr, daß er nur da *ist* wo er *wirkt*« (I, II, 351), i.e., »It is very true that the body only *makes effects* there, where it *is*; but it is equally true that it *is* where it *makes effects*.« Schelling seems to imply that »to be« is »to be effective«.

Novalis takes up Schelling's association of *actio in distans* and Berührung in terms of effectivity and radicalizes his position. Whereas for Schelling, »sich wirklich berühren«, i.e., »actually touching«, still means spatial proximity that must be overcome by representation through the idealist notion of space, for Novalis, the »reality« of Berührung consists solely in the effectivity of bodies on one another. Novalis writes:

Ineffective contacts are not really contacts in the strict sense – they are only *apparent* contacts. Real and apparent contacts are not always connected. Genuine contacts are reciprocal excitations. [...] A body, whose soul is not active via any proper contact, can be said to be relatively dead. (82)

Unwirksame Berührungen sind keine Berührungen im strengern Sinn – es sind nur *scheinbare* Berührungen. Nicht immer sind scheinbare und wirkliche Berührungen verbunden. Ächte Berührungen sind wechselseitige Erregungen. [...] Relativ todt kann ein Körper heißen, dessen Seele durch keine gehörige Berührung reg ist. (AB 477)

Thus, Novalis differentiates between genuine Berührung and *apparent* (*scheinbar*) Berührung: the latter is characterized by spatial proximity – as in Kant's understanding of Berührung, or the colloquial understanding of contact – while the former is predicated on effectivity. Novalis understands the effectivity of Berührung as the demarcation between animate and inanimate bodies, thereby significantly expanding the domain of the living: it is not a living body that is capable of Berührung, but rather the effectivity and capacity of Berührung determines what a living body *is*.

A shared concern with effectivity in the processes of individuation is the constitutive presupposition that makes it possible to think Novalis's and Spinoza's respective theories of the individual together. For Spinoza, nothing exists except substance and modes, which are affections of one substance (E I, P4Pr). The understanding of a mode – an individual or singularity – is inextricable from its effectivity and the causality of substance. Spinoza always identifies a mode as a cause (most centrally in E I, P28 and E I, P36), defining the individual, which is always a composite unity, as follows: »By individual things (*res singulares*) I mean things that are finite and have a determinate existence. If several individual things concur in one act in such a way as to be *all together the simultaneous cause of one effect*, I consider them all, in that respect, as one individual« (E II, D7; Hvh. S.B.). The existence of the individual is an exercise of

effectivity on other individuals – or, as Balibar puts it, »to exist means to operate, or to act upon other things« (IT 13f.). On the other hand, substance – God or nature – is nothing but the power of self-actualization in the emergence of individuals. The causality pertaining to this self-actualization of substance is not mechanistic or transitive, but immanent: »God is the immanent, not the transitive, cause of all things« (E I, P18). The individual in Spinoza is a site of immanent causality, because what constitutes an individual is not a set of a priori conditions, which would determine what an individual *essentially is*; rather, what determines an individual are the *effects* it produces – the individual is an effect of its own effects.

It is not difficult to recognize that this logic of effectivity is also at work in Novalis's conceptual usage of *Berührung*. On the one hand, *Berührung* designates the process of individuation, and on the other hand, it is only in its effects that one can determine whether *Berührung* took place at all. Echoing Spinoza's conception of singular things, Novalis characterizes the individual as the locus of activity in causal terms. Novalis writes: »*Individuen* vereinigen das Heterogène [...] Sie bringen wunderbar das Verschiedenartigste in Eine Gemeinschaft des Zwecks und der Arbeit – der Zusammenwirckung [...]« (AB 1070), i.e., »[*Individuals*] unite whatever is heterogeneous [...] They wonderfully bring together the most disparate elements into a single joint purpose and work – into a combined effect« (180). As in Spinoza's understanding of the individual as a composite unity, Novalis also departs from the metaphysical assumption of the individual's primacy and indivisibility, insisting that »Das ächte Dividuum ist auch das ächte Individuum« (AB 952), i.e., »The genuine *dividuum* is also the genuine *individuum*« (168). For Novalis, thus, the individual is a site of effectivity and unification between heterogeneous elements, i.e., their *Zusammenwirckung*.

Before addressing the causality of *Berührung* in greater detail, it is important to give a brief exposition of Novalis's conception of the body – especially in light of its inextricable relation to the understanding of *Berührung*. Novalis's theory of the body entails an interaction between internal and external determinations. Novalis writes: »Der organische Körper ist eine Synthese von Grad und Quantitaet – Energie und Figur. Jede Veränderung des Grades ist mit *Veränderung* der Figur verbunden« (AB 477), i.e., »The organic body is a synthesis of degree and quantity – energy and figure. Every change in the degree is connected with a *change* in the figure« (81). Quantity, or figure, is an effect of being in the world and interaction with it. Degree, or energy, designates a certain intensity or power that corresponds to the body's capacity to persist in

its being in spite of external stimuli.²¹ This power (*Kraft*) is a token of the body's complexity and its capability: »Je mehr Kraft er [der Körper] besitzt – ruhende Kraft ist Vermögen – also je vermögender er ist, desto höher ist sein *Grad*« (AB 477), i.e., »The more [power] it possesses – latent [power] is capacity – the more capable it is, and thus the higher its *degree*« (82).²² In turn, the particular power of the individual and its singular capacity or tendency to absorb external stimuli is a manifestation of the power of nature: »Alle Kraft gehört zur Welt Kraft« (AB 477), i.e., »All [power] belongs to the World-[power]« (82). Because the singular power of the body is a manifestation of the power of nature, Novalis conceives degree (*Grad*) as *inner-modified* power: »Der Grad entsteht durch innen modificirte Kraft« (AB 477), i.e., »The degree comes into being through an inwardly modified [power]« (81 f.). The living body and *Berührung* coincide in their properties: »Die *Berührung* selbst hat Grade und Größen – und *Richtungen* i.e. Figuren« (AB 477), i.e., »Contact itself has both degrees and magnitudes – and *directions* i.e. figures« (82). This is because the process of inner-modification of the total power of nature in a singular body is the function of *Berührung*: »Alle *Berührung* ist ein Anlaß zur Erregung der Einenden, systematisirenden Kraft – i.e. der Weltseele – oder der Seele überhaupt« (AB 477), i.e., »All contact gives rise to an excitation in the unifying, systematizing force – i.e. the World-Soul – or the soul in general« (82). *Berührung* gives occasion to the systematization and unification of what will be the singular relation between figure and degree. *Seele*, i.e., soul, is the name for this process of individuation as unification of multiplicity, that is, for the separation of the individual from its milieu: »ich nenne Seele, wodurch Alles zu Einem Ganzen wird, das individuelle Princip« (VF 118), i.e., »I call soul the in-

21 In this context, Novalis, though critically, often adopts physiological vocabulary of *Reiz* and *Erregung*. The scholarship generally reduces such references to the influence of the then-popular medical theories of John Brown, mistakenly ignoring the importance of the same vocabulary in Galvanism. On the relation between Novalis and Brown, see John Neubauer: »Dr. John Brown (1735–88) and Early German Romanticism«, in: *Journal of the History of Ideas* (1967), pp. 367–382.

22 Rendering the term »*Kraft*« into English, which may mean both force and power, does not only pose an obstacle for translation but also carries with it philosophical import. Discussions about »forces« and »elementary forces« are typical around 1800 and for Freiberg Romanticism in particular. Force is generally associated with a particular quality that inhabits or forms an individual (e.g., gravity is such a force). Power and powers, on the other hand, are homogenous in quality and unfolded in time; that is, power is realized in different quantities or at difference instances. For this reason, Spinoza's *conatus*, as actual essence of an individual, designates a singular realization of the power of one substance. Novalis's use of *Kraft* is not always consistent, but insofar as in his discussions of bodies he associates it with »capacity« (*Vermögen*) and quantity (e.g., a body has more or less *power*, rather than more or fewer *forces*), it is more precise to render it as »power«. In all other case, I translate it as »force«.

dividual principle whereby everything becomes one whole« (62). In other words, *Seele* is the separation of an individual's singular power from the entirety of the power of nature, of which it remains a part: just as *Seele* or soul pertains to *Weltseele* or world-soul, so does a singular *Kraft* or power pertain to *Welt-Kraft* or world-power. Power and effectivity are thus central to Novalis's conception of the individual, which is manifestation of the power of nature in its singular modification.

With this in mind, it is now possible to show the affinity between Spinoza's and Novalis's theories of the individual more concretely. Echoing Novalis's notion of »inwardly modified power«, Spinoza inextricably ties the essence of a singular thing to its power and the relations that constitute its actual existence: »The [power or] conatus with which each thing endeavors to persist in its own being is nothing but the actual essence of the thing itself« (E III, P7). This singular power is a determinate manifestation of the power of nature: »Particular things are [...] things which express in a definite and determinate way the power of God whereby he is and acts« (E III, P6Pr). On the one hand, the effectivity of the individual is determined by its essence, that is, by its power to act. On the other hand, its essence is determined through relations it enters with other singular things in actual existence. Spinoza thematizes an individual as a relatively constant ratio of parts; as long as the proportion of these parts is preserved, the individual will »retain its own nature as before without any change in its form« (E II, L5). An individual, thus, cannot be conceived as an atom or indivisible »solid« substance; not only is the individual determined relationally, it is *essentially* a relation: »The component parts of the human body do not pertain to the essence of the body itself save insofar as they preserve an unvarying relation of motion with one another« (E II, P24Pr). The parts are replaceable, the relation between parts is constitutive. In turn, an individual always entails a potentiality of decomposing when this regulative ratio among its parts is dissolved, while it can also become a part in relation to other parts of a greater individual without losing its form. Thus, an individual is always a double relation, as Balibar points out: a unifying relation between parts, and a relation of that unity of parts to its own external milieu (IT 17). However, the stability of the individual is only relative; its unity is provisional and precarious. If external relations threaten the unstable unity that is the individual, it is nevertheless only through such external relations that an individual can reproduce its power. Thus, the tendency of western metaphysics to conceive of an individual as an isolated and indivisible entity is nothing but an abstraction – the work of imagination – according to Spinoza's ontology.

Because for both Spinoza and Novalis an individual is a composite unity in perpetual activity, the complexity of the individual always corresponds to its capacity to undergo encounters without dissolution and enter into complex relations with other individuals. The more complex the body, according to Spinoza, the »more capable [it is] of being affected in more ways and of affecting other bodies in more ways«; the relations it enters that increase or decrease this capacity are beneficial or dangerous, respectively (E IV, P38). As Morfino summarizes this aspect of Spinoza's theory of individuation: »the more complex the relations, the more powerful the individual«. ²³ For Novalis, an encounter is not only an event underlying the emergence of the individual, but a perpetual necessity in the preservation of the individual – each individuation presupposes further individualizations. Indeed, the power and the complexity of the individual is predicated on its capacity for *Berührung*:

The more complex and diverse the soul, the stronger and more excitable. Thus if the *most inward*, or the greatest, or the most sustained *contacts* or *stimuli* are necessary for the excitation of the weakest soul, then it is altogether different with the stronger soul – With diversity or intensity [...] the contacts also become *more diverse* – stronger and longer lasting, and so too the stimuli. Thus the simple soul is only aroused into activity through one *contact* and one *stimulus*. The complex soul through diverse contacts and diverse stimuli. (82)

Je complicirter, mannichfacher die Seele, desto stärker, desto erregbarer. Wenn also zur Erregung des schwächsten Seele die *innigsten*, oder größten, oder dauerhaftesten *Berührungen* oder *Reitze* gehören, so verhält es sich anders mit der stärkern Seele – Mit der Mannichfaltigkeit oder Stärke [...] werden auch die *Berührungen mannichfaltiger* – stärker und dauerhafter und so auch die *Reitze*. Die Einfache Seele wird also nur durch Eine *Berührung* und Einen *Reitz* in Thätigkeit gesetzt. Die complicirtere Seele durch mannichfache *Berührungen* und mannichfachen *Reitz*. (AB 477)

Insofar as *Seele* or soul is Novalis's name for the »Einenden, systematisirenden Kraft«, i.e., »unifying, systematizing force«, this means that the process of individuation, its complexity, strength and endurance, is inseparable from the constituted individual. In short, the body's capacity to navigate external stimuli is the capacity of the body's reproduction in time. In this sense, the greater the complexity of the individual, the more it is capable of a multiplicity of encounters, whereas the weak *Seele* is only capable of simple encounters.

Importantly, this logic applies as much to physical bodies as to ideas and concepts. For Novalis, this complexity of the body in relation to its power manifests itself on the level of extension as well as on the level

²³ Vittorio Morfino: *Plural Temporality: Transindividuality and the Aleatory between Spinoza and Althusser*, Leiden 2014, p. 61.

of thought, just as it does for Spinoza. According to Spinoza, the greater the capacity of the body's activity, »so is its mind more apt than other minds to perceive many things simultaneously« (E II, P13S), and thus »to understand their agreement, their differences, and their opposition« (E II, P29S). In the Spinozan key, Novalis also holds that a more complex individual is capable of more complex ideas, or more complex analogies and differentiations.²⁴ For instance, the genius is produced (*gebildet*) »durch genialische Berührungen der mannichfaltigsten Art« (AB 455), i.e., »by inspired contacts of the most varied kind« (75). This is because for the Spinozan tradition thought and extension are two attributes, expressing the same eternal essence of a single substance. Just as for Spinoza an idea is a mode under the attribute of thought, so for Novalis an idea is considered an individual; it is a product of individuation and *Berührung*, and the more complex the idea, the greater its capacity to integrate encounters that give rise to it: »Eine Idee ist desto gediegener und *individueller* – und reizender – je mannichfaltigere Gedancken, Welten und Stimmungen sich in ihr *kreutzen*, berühren« (HKAI 610), i.e., »An idea is all the more dignified and individual – and stimulating – the more thoughts, worlds, and moods *intersect*, encounter [berühren], in it.« As I already showed, Novalis's own conception of *Berührung in distans* is such an integration of the encounter between Kant's and Schelling's respective concepts of *Berührung* and *Wirkung in die Ferne*. This is because Novalis treats epistemological individuations as part of nature. The Spinozan tradition, to which Novalis in this respect contributes, is characterized by a specific concern with *epistemo-ontology*, because the processes of individuation apply as much to ontology as they do to epistemology.²⁵

In locating Novalis in the Spinozan tradition, a number of questions arise. As Balibar has demonstrated with respect to Spinoza, the conception of the individual entails that every individual participates in transindividual reality; it is both composed of other individuals and belongs to the composition of greater individuals. Describing such individuals belonging to different levels of complexity, Spinoza writes:

If we now conceive another individual thing composed of several individual things of different natures, we shall find that this can be affected in many other ways while still preserving its nature. [...] Now if we go on to conceive a third kind of individual things composed of this second kind, we shall find that it can be affected in many other ways without any change in its form. If we thus

²⁴ See VB 72.

²⁵ On the relation of ontology and epistemology as two manifestations of the same operation, which Kiarina Kordela calls »epistemontology«, see A. Kiarina Kordela: *Epistemontology in Spinoza-Marx-Freud-Lacan: The (Bio)Power of Structure*, New York 2017.

continue to infinity, we shall conceive the whole of Nature as one individual whose parts – that is, all the constituent bodies – vary in infinite ways without any change in the individual as a whole. (E II, L7S)

In other words, participation in transindividual reality is the fundamental function of every individual, be it a frog, a stone, or a concept. Novalis offers a theory of the complexity of the individual, but it remains to be determined whether, in what sense, or to what extent he also shares Spinoza's radical position of transindividuality as the integration of individuals in its full scale. In short, Novalis emphasizes effectivity and power in the processes of individuation, but how widely do these dynamics apply?

Furthermore, situating Novalis's theory of *Berührung* in the context of Spinoza's epistemo-ontology raises the following issue: does Novalis's understanding of the individual as the product of and capacity for *Berührung*, framed in terms of stimuli (*Reiz*) and excitability (*Erregbarkeit*), produce a *vitalist* reading of Spinoza? Does Novalis's theorization of the specifically *organic* body as a model for ontology, which must also include inorganic phenomena, pose a problem for the Spinozan strain in Romanticism? Jacques Monod identifies vitalism and animism as the two dominant tendencies of accounting for the teleonomic properties of living beings in relation to metaphysical and cosmological concerns. While vitalism, according to Monod, privileges a biosphere as the epicenter of living matter, animism involves a projection of the organic body's teleonomic functions onto the entire universe.²⁶ The shared consequences of these two tendencies often entail a lapse into anthropomorphic and teleological thinking – consequences that Spinoza's thought rigorously seeks to avoid. Given Novalis's insistence on the rejection of ontological difference between animate and inanimate things – as well as his expansion of the sphere of the »living« to include anything that has a capacity for *Berührung* – he cannot properly be called a vitalist. However, insofar as his emphasis falls on elucidating the function of *Berührung* with respect to the organic body, but also on employing it with regard to social and epistemological concerns, can he be said to have animist proclivities? And does this line of inquiry show that Spinozan thought itself is vulnerable to vitalist and animist appropriations?

²⁶ See Jacques Monod: *Chance and Necessity: An Essay on the Natural Philosophy of Modern Biology*, transl. Austryn Wainhouse, New York 1971, pp. 23–44.

III. Galvanism and the Logic of Integration

The two lines of questioning that arise from my initial comparative sketch of Novalis's and Spinoza's respective theories of the individual come together in Novalis's participation in the debates surrounding Galvanism, also known as *Berührungselektricität*. Most broadly, Galvanism designates the phenomenon of movement in an organic body (contraction of a muscle) as a result of an electric current. As I will show, for Novalis, Galvanism ties *Berührung* to the emergence of life and it also allows him to understand the individual as *transindividual*, in terms of the logic of integration and differentiation.²⁷ At the same time, however, as Gaston Bachelard (along similar lines as Monod) points out, Galvanic theories around 1800 exemplify the »animist obstacle«: a tendency in scientific thought of the seventeenth and eighteenth centuries to lapse into metaphysical and magical thinking.²⁸ Without a doubt, galvanic theories mark a tendency of obscurantism around the thinkers in Freiberg, also contributing to Novalis's own more mystic and idealist speculations.²⁹ As I will show, Galvanism is the historical condition of Novalis's Spinozan thought and it is also its greatest obstacle. My task, then, is twofold: to give an account of the logic of integration of individuals in Novalis and Ritter, and to demarcate the idealist strains in Novalis's thought from his Spinozan theory of individuation and encounter. This procedure will establish the limits of Spinozan thought in Freiberg Romanticism, on the one hand, and gesture toward potential weaknesses of Spinozan ontology, on the other hand.

The proliferation of the debates around Galvanism stems from a discussion between Luigi Galvani and Alessandro Volta in Italy, which had significant cultural resonance across Europe. In 1791 Galvani conducted an experiment in which he connected the sciatic nerve of a frog and its leg to a metal arc (usually made of two metal plates – commonly of silver and zinc), thus making a circuit and causing the frog's leg to twitch. Galvani argued for the existence of animal electricity to account for this effect. Volta, his colleague, collaborator, and theoretical adversary, held

27 Schlegel notes in a letter to Schleiermacher that »Galvanismus des Geistes und das Geheimniß der Berührung« are some of Novalis's favorite ideas, though admitting that they nonetheless still remain mysterious to Schlegel himself (HKAIV 619–620).

28 See Gaston Bachelard: *Formation of the Scientific Mind*, transl. Mary McAllester Jones, Manchester 2006, pp. 154–171.

29 For instance, enunciations like the following are commonplace in Novalis's writing: »Der Geist *galvanisirt* die Seele mittelst der gröbern Sinne. Seine Selbstthätigkeit ist *Galvanism* – Selbstberührung en trois« (VF 102), i.e., »The spirit *galvanizes* the soul by means of raw sense. Its self-activity is *Galvanism* – Auto-encounter en trois.«

that the electricity was not intrinsic to the animal body, but was a result of the polarity produced by two heterogeneous metals. Because the discussion between Galvani and Volta did not result in conclusive proofs,³⁰ it gave rise to a multitude of conjectures concerning the relationship of electricity to the phenomenon of life, spanning well beyond the limits of the experiment.³¹ Indeed, despite the limited nature of the Galvani-Volta debate, the theoretical effects that it produced around 1800 were highly significant for philosophy. This was especially the case in Germany, where Alexander von Humboldt and Ritter published influential texts on the subject in 1797 and 1798, respectively, which came to mediate Novalis's engagement with Galvanism.³² While Humboldt's discussions remained rather reserved, Ritter's importance for Novalis consists in his proclivity for drawing metaphysical conclusions from his galvanic experiments. Ritter insists on the unity of different processes – the chemical, the electric, and the physiological – thus offering a model for understanding nature as a cohesive whole (BG ix). In Galvanism, Ritter believes to have found an »originary force« and »central phenomenon«, the very principle of life. Thus, Galvanism is no longer a name for a limited experiment, but a more general process active in nature. For Ritter, where there is life, the galvanic process is already at work.³³

By articulating an understanding of the body as a chain or circuit (*Kette*) that consists of parts or members (*Glieder*), Ritter offers a valuable model for thinking of nature as different orders of integration of relational bodies. Ritter defines chain (*Kette*) as »[e]ine in sich selbst zurücklaufende Reihe von Körpern«, i.e., »series of bodies in a circuit within itself«. ³⁴ A body, which Ritter calls a *System*, consists of parts, which are also bodies or systems comprising smaller chains. Ritter thus conceives the animal body as a »System unendlich vieler auf die mannichfaltigste Art in und durch einander greifender beständig thätiger Glavanischer Ketten« (BG 159), i.e., »a system of infinitely many perpetually active galvanic chains,

³⁰ For the discussion of this debate, see Nahum Kipnis: »Changing a theory: The case of Volta's contact electricity«, in: Enrico A. Giannetto/Fabio Bevilacqua (eds.): *Volta and the History of Electricity*, Milan 2003, pp. 17–35.

³¹ For context, see Richard Samuel HKAI 6.

³² See Alexander von Humboldt: *Aphorismen aus der chemischen Physiologie der Pflanzen*, transl. Gotthelf Fischer, Leipzig 1794; Johann Wilhelm Ritter: *Beweis, daß ein beständiger Galvanismus den Lebensproceß in dem Thierreich begleite: Nebst neuen Versuchen und Bemerkungen über den Galvanismus*, Weimar 1798. References with abbreviation BG and page number directly in the text. For the discussion of the Galvanism debate in Germany in particular, see Elena Agazzi: »The impact of Alessandro Volta on German culture«, in: Fabio Bevilacqua/Lucio Fregonese (eds.): *Nuova Voltiana: Studies on Volta and his Times*, Milan 2002, pp. 41–52.

³³ See Daiber: *Experimentalphysik des Geistes* (fn. 6), p. 102.

³⁴ All translations of Ritter are mine, S.B.

which are gripping in and through each other in most varied of ways«. Systems or bodies – animal bodies are exemplary for Ritter – consisting of the complex intersection of a multitude of chains also unite into greater chains, finally giving rise to a conception of nature as the totality of all possible chains:

However, such systems emerge once again as parts in greater chains, and these are parts in still greater ones, and so on until the greatest, which encompasses all others. In this way, the parts run into the whole, and the whole back into the parts. – But is it so different in the human body as under the skin of a worm? So different from the elephant all the way to delicate copepods, from a whale to infusoria-animals? – No! Everywhere there is the foundation present, and with it the founded. And the founded is the perpetual activity in the continuously closed chains.

Solche Systeme aber treten nun wieder als Glieder in höhere Ketten, diese sind Glieder noch höherer, und so fort bis zur grössesten, die die übrigen alle umfasst. So laufen die Theile in das Ganze, und das Ganze in die Theile zurück. – Aber, ist es anders etwas im Menschlichen Körper, anders in der Hülle des Wurmes? Anders vom Elephant herab bis zur zarten Naide, vom Wallfisch bis zum Infusionsthier? – Nein! Ueberall ist der Grund, und mit ihm das Begründete vorhanden. Und das begründete ist fortdauernde Thätigkeit in den fortdauernd geschlossenen Ketten. (BG 159)

A number of ontological consequences follow from this understanding of a body as a system consisting of other bodies. 1) A body is an integration of relations, which is itself integrated into greater bodies. 2) A body is necessarily engaged in the perpetual activity of exchanges with other bodies (BG 170). 3) The relation between a part and a whole is strictly reciprocal (BG 170). 4) Nature, as the highest order system, is a totality of all galvanic processes in perpetual dynamism.

Novalis does not completely embrace Ritter's ontological constellation as described above, but he does accept Ritter's logic of the integration of individuals in ever greater relational unities. Novalis writes: »Der Körper ist eine unendliche Kette von lauter *Individuen*« (FS 265), i.e., »The body is an infinite chain of mere individuals.«³⁵ Thus, he also assumes the necessity of thinking individuals relationally, and, drawing on the galvanic idea of a »chain«, he supplements this insight by conceiving individuals as distributions of a single power: »Alle Kräfte sind, was sie sind – durch Vertheilung in Ketten. Eins ist, was das Andre ist – nur verschiedentlich durch seine Stelle, seine Nachbarschaft modificirt« (FS 253), i.e., »All powers are what they are through their distribution in chains. One is what the other one is – only different through its position,

³⁵ See FS 254.

modified through its vicinity.« The singularity of an individual power is its relational position, its »vicinity«. This »vicinity« designates an individual's capacity to enter relations; the more complex the individual, the greater is its vicinity and its sphere of *Berührung* and effectivity: »Je mannichfacher Etwas individualisirt ist – desto mannichfacher ist *seine Berührung* mit andern Individuen – desto *veränderlicher seine Grenze* – und *Nachbarschaft*« (AB 113), i.e., »The more diversely something is individualized – the more diverse *its contact* with other individuals – the more *variable its boundaries* – and [*vicinity*]« (18). On the other hand, insofar as an individual is also integrated into greater individual unities, its greater relational spheres also belong to its body: »Der Mensch hat gleichsam gewisse Zonen des Körpers – Sein Leib ist die Nächste – was ihn zunächst umgiebt – die Zweyte, seine Stadt und Provinz die Dritte – so geht's fort bis zur Sonne und ihrem System« (AB 593), i.e., »[The human being] has certain zones in his body as it were. – His body is his most immediate surrounding – The second is his town, while the third is his province – and so it continues, up until the sun and its system« (104). While Novalis takes up Ritter's vocabulary, what interests him is not the principle of Galvanism, but the idea of a *chain* – or *concatenation*, to use Spinozan terminology – which enables him to think the individual in terms of its effectivity through the widest scope of its relations as the integration of other individuals.

Novalis manages to detach his appropriation of Galvanism from crude empiricism, also avoiding the pitfall of animism.³⁶ By applying the idea of »galvanic chains« to the entirety of nature, Ritter comes to understand nature not merely as an organic system but as »the great All-Animal« (»das grosse All-Thier«), wherein the smaller individuals comprise its organs (BG 171). He thus reduces the capacity and power of nature to teleonomic properties of animal bodies. Contrary to this, I would like to suggest, Novalis departs from Ritter's animism not necessarily by rejecting his metaphysical conclusions, but by insisting that Ritter's application of galvanic phenomena, perhaps surprisingly, does not go *far enough*: »Der Galvanism ist wohl weit allgemeiner als selbst Ritter glaubt – und entweder ist alles Galvanism oder nichts Galvanism« (FS 272), i.e., »Galvanism is certainly much more general than even Ritter himself believes – and either everything is Galvanism or nothing Galvanism.« In order to achieve even greater generality of Galvanism, Novalis abstracts

³⁶ See Daiber: *Experimentalphysik des Geistes* (fn. 6), pp. 99–113: Daiber shows that, unlike Ritter, Novalis is not a crass empiricist, and he refuses to accept the point that the ontological conclusions can be deduced from sheer empirical experimentation.

the forms and conceptual vocabulary of galvanic theory while metaphORIZING its particular mode of experimentation. Novalis's deployment of Galvanism can be summarized in a formal dynamic, wherein relationally constituted bodies in *Berührung* produce a surplus that is irreducible to the bodies in question, whether this surplus be contraction of a muscle, or production of a new idea in an encounter of two disparate concepts. Galvanism in Novalis thus becomes one of the names for the processes that produce such surplus, while the literal experiment of Galvanism is merely a »privileged« manifestation of this dynamic (FS 251). It is for this reason that Novalis speaks of Galvanism in thought (as *Sympraxis*),³⁷ in chemistry,³⁸ in poetry,³⁹ in the economy,⁴⁰ in the erotic encounter and procreation,⁴¹ in fermentation,⁴² as well as in the political domain.⁴³ While Ritter takes the experiment's narrow domain and expands it to the very understanding of nature, Novalis extracts the dynamics from a narrow experiment (encounter, action, surplus), locating this dynamic as so many singular ontological or epistemological individuations in disparate spheres.

Despite his strategic appropriation of the insights that galvanic theories offer, the idealist nature of the latter nonetheless leaves traces in Novalis's thought, exemplified in his aborted attempt to unfold the notion of *Selbstberührung* or auto-encounter. It is noteworthy that, with one exception, every mention of this term in Novalis's notes appears in the context of his discussion of Galvanism. *Selbstberührung* designates encounter in interiority or encounter with oneself. The possibility of thinking *Selbstberührung* arises from the following extrapolation: if the body is a galvanic chain, and if this chain already entails a *Berührung* of its parts, then *Selbstberührung* is possible in the interiority of an individual. Consequently, if *Berührung* is the process of production of new individuals – such as new concepts – then radical innovation is possible without alterity and external encounter, through the individual's power of interiority, in the contact of the parts of which it is comprised.

This extrapolation of galvanic logic, in combination with Novalis's conceptualization of *Berührung* beyond Galvanism, lies at the root of some of the famous statements that contributed to the interpretation

³⁷ HKAI 557.

³⁸ HKAI 644.

³⁹ FS 289.

⁴⁰ FS 69.

⁴¹ AB 126. For a productive discussion of procreation in Novalis and Ritter, see Jocelyn Holland: *German Romanticism and Science: The Procreative Poetics of Goethe, Novalis, and Ritter*, New York 2009.

⁴² AB 513.

⁴³ HKAI 603.

of Novalis as a mystic. Perhaps the most widely circulated fragment on *Berührung* in reception of Novalis states: »Es liegt nur an der Schwäche unsrer Organe, und der Selbstberührung, daß wir uns nicht in einer Feenwelt erblicken« (VF 195), i.e., »It is only because of the weakness of our organs and of our contact with ourselves [*Selbstberührung*] that we do not discover ourselves to be in a fairy world« (67). The notion of *Selbstberührung* promises the possibility of a magical world, wherein the realization of possibilities may come about as a result of inner wishes. The following fragment elaborates on this conjecture: »Die Intelligenz soll ohne und gegen das organische Vermögen – alles hervorbringen – ächte Gedankenwelt – unmittelbares BewußtSeyn der ganzen Welt« (VF 184), i.e., »The Intelligence should generate everything without and despite the organic capacity – a genuine thought-world – an immediate consciousness of the whole world.« This position is clearly irreconcilable with Novalis's Spinozan materialist strain that assumes the primacy of encounter in the processes of emergence. Novalis's notion of *Selbstberührung* thus points to the deep ambivalence in his thought between unstable and contingent individuations and the production of concepts as individuals, on the one hand, and the voluntarism of such production on the other. The idea of encounter *within* oneself breeds idealist proclivities of *ex nihilo* creation that give primacy to the interiority of the intellect as the agent of creation.

However, this ethical modality of »should« or »soll« in relation to *Selbstberührung* is important. It speaks not to the current ontological situation of unstable and precarious individuations, but to the possibility of radical change for ontology itself in the future – a coming ontology of harmony and wish fulfillment. As Novalis writes: »Der allgemeine innige, harmonische Zusammenhang ist nicht, aber er *soll* seyn« (AB 885), i.e., »The general inward, harmonious relation does not exist, however, it *shall* be« (158).⁴⁴ Between what *is* and what *should be* there is a tension of conflicting ontologies, that of Novalis the materialist and that of Novalis the mystic. The confusion and intermixing of these two ontologies, which Novalis himself marks as separate, lies at the root of the current reception of Novalis in the idealist tradition, thereby obscuring his Spinozan thought.

In fact, I would like to suggest that *Selbstberührung* is an aborted notion, a byproduct of conceptual experiment that failed. »Selbstberührung« appears in Novalis's notes only six times, all of which, with one unremarkable exception,⁴⁵ occur in the draft of preparatory notes for his encyclopedia (VF). None of these notes made it into the draft of the ency-

⁴⁴ See VF 195, VF 432, HKAI 61.

⁴⁵ AB 1032.

clopedia, the collection known as *Das Allgemeine Brouillon*. The abortion of this conceptual experiment negatively underscores Novalis's rigorous understanding of *Berührung*: an encounter in the strong sense – in its otherness, contingency, and effectivity – underlies processes of individuation, not the interiority of *Intelligenz*, with its idealist or religious undertones. Nonetheless, despite his effort to strip galvanic theories of their empiricism with respect to metaphysical questions, Novalis's aborted usage of *Selbstberührung* points to the fragility and limits of his Spinozan strain.

Despite providing Novalis with a model for thinking integration of individuals in nature through galvanic chains akin to the Spinozan idea of transindividuality, Ritter's theory runs up against the following limits: a) it reduces all natural processes to Galvanism, thus granting one phenomenal manifestation (galvanic experiment) the status of transcendental law⁴⁶; b) though Ritter does not posit the exceptionality of the human, he nonetheless grants the human and other living organisms, in view of teleonomy, a privileged position in the order of nature; c) while galvanic theories enable a conceptualization of the emergence of surplus affection in individuals that enter encounters, individuals that enter galvanic chains are presumed to be already individuated. In short, Ritter's galvanic theory cannot think the primacy of the *process* of individuation, that is, the process of the separation of the individual from its milieu. Finally, while insisting on the productivity of encounter, galvanic theories do not provide any precise account of the causality that is constitutive of Novalis's understanding of *Berührung*. As I will show, it is Novalis's engagement with Baader's theory of the individual that supplants his adaptation of Galvanism, making it possible to consider the problem of Novalis's Spinozan theory of individuation and transindividuality in its full scale.

IV. Baader and the Logic of Individuation

To date, Baader's role in the development of Novalis's thought in particular and in the reception of Romanticism more generally has been either ignored or underestimated.⁴⁷ This is part of the reason that Novalis's theories of individuation, especially his conceptualization of *Berührung*,

⁴⁶ For Spinoza's critique of »transcendental terms« and »universal notions«, see E I, P40S1.

⁴⁷ See Samuel's discussion of Baader's importance for Novalis's thought (HKAI 512). See Ulrich Gaier: *Krumme Regel: Novalis' Konstruktionslehre des schaffenden Geistes und ihre Tradition*, Tübingen 1970. Gaier's book is one of the few books that discusses Baader's influence on Novalis at any length. For Baader's role in Freiberg Mining Academy, and his relation to Werner and Schelling, among other figures of importance for Novalis, see Bonchino: *Materie als gerommener Geist* (fn. 2), pp. 128–157.

have gone unremarked in current scholarship. Famously – and much to Friedrich Schlegel’s surprise⁴⁸ – Novalis included Baader in »the philosophical directorium in Germany« alongside Fichte, Schelling, Hülsen, and Schlegel (VF 25); following Baader’s induction into this exclusive club, one of Novalis’s earliest mentions of *Berührung* appears, appended by the note »Siehe Baaders Theorie der Gliederung« (VF 26), i.e., »see Baader’s theory of structuration«, an obvious reference to Baader’s text on individuation titled »Beiträge zur Elementarphysiologie«.⁴⁹ Novalis’s conceptualization of *Berührung* in terms of effectivity, as discussed above and further qualified here, clearly draws on Baader’s text:

Every genuine encounter [*Berührung*] is effective – There are apparent encounters – true non-encounters – and apparent non-encounters. The *non-effectivity* of an encounter does not necessarily testify to its apparent nature – or falsity.

True effectivity is not sensible – i.e., not *obtrusive*. The *phenomenon of effectivity* occurs only in the processes of unification – and during the inner process, which is followed by separation.

In order to unite, one becomes relatively fluid with respect to another – but all the more solid in opposition to otherness.

Jede ächte *Berührung* ist wirksam – Es giebt scheinbare *Berührungen* – die wahre Nicht*berührungen* – und scheinbare Nicht*berührungen*, die wahre *Berührungen* sind. Die *Unwirksamkeit* einer *Berührung* zeugt noch nicht von ihrer Scheinbarkeit – oder Falschheit.

Wahre Wirksamkeit ist nicht Sensibel – i.e. nicht *aufdringlich*. Das *Phaenomen der Wirksamkeit* erfolgt nur während des Processes der Vereinigung – und während des innern Processes, der der Trennung folgt.

Um sich zu vereinigen, wird man relativ flüssig gegen einander – aber desto starrer gegen das Fremde. (HKAI 54)

In order to distinguish between apparent and genuine *Berührung*, Novalis brings the concept of effectivity into greater focus. When he says that the »non-effectivity of an encounter« (*Unwirksamkeit einer Berührung*) does not testify to the false or apparent nature of the *Berührung*, he seeks to draw a line between the mechanistic or transitive conception of causality and the kind of causality that he has in mind. The causality at stake in *Berührung* is »true effectivity« (*wahre Wirksamkeit*) that is not obtrusive; unlike the mechanistic effectivity that is predictable, calculable, and reversible, »true effectivity« involves irreversible processes that may remain subaltern in the changes of a body itself.⁵⁰ True effectivity manifests itself

⁴⁸ Schlegel expresses this surprise to Novalis in a letter on 8th of July, 1798 (HKAI 496).

⁴⁹ Franz von Baader: »Beiträge zur Elementarphysiologie«, in: idem: *Sämtliche Werke*, ed. Franz Hoffmann, vol. 3: *Gesammelte Schriften zur Naturphilosophie*, Leipzig 1852, pp. 202–246. References with abbreviation BzE and page number directly in the text.

⁵⁰ See HKAI 81.

processually in unification (*Vereinigung*) or separation (*Trennung*), in a compositional change as the becoming of an individual.

In order to explicate the exact nature of the causality in Novalis's theory of individuation, one must turn to Baader, whose conceptual language Novalis explicitly appropriates in the above passage and in other passages that address the phenomenon of *Berührung*. Like Spinoza and Novalis, Baader conceives the individual as a relational unity. Baader defines an individual as follows: »Eine Raum-Einheit (ein räumliches Individuum) qualificirt sich als solche (solches) bloss durch die ihr als einem Vielerlei Aussereinander entsprechende Vielheit Ineinander« (BzE 219), i.e., »A space-unity (a spatial individual) is qualified as such through its being an external diversity with corresponding internal multiplicity.«⁵¹ Insofar as internal multiplicity (*Vielheit*) corresponds to external diversity (*Vielerlei*), the individual is always an assemblage of internal parts and external relations – a unity in multiplicity. Such relational unity is constitutively precarious. For this reason, instead of focusing on the analysis of pre-given individuals, Baader stresses the processes of emergence, becoming, and disappearance. For instance, in his typical privileging of fluids, Baader gives an account of a solid body moving through fluid at a speed sufficient for a new space-individual to become perceptible; as a result of the fluid's resistance, it manifests itself as a wave. Individuation takes place »als momentan sich bildende Einheit« (BzE 220), i.e., »as a momentarily generating unity«. Unlike the mechanistic approach to bodies, which can account for movement, but not for emergence and transformation, the standpoint of individuation allows Baader to conceptualize variously stable individuals in dynamic and relational terms, understanding them as effects of spontaneous generation, subject to spontaneous dissolution. Speaking of systems in which slight disturbance may engender drastic change – known today as »metastable states« – Baader theorizes such a change as a function of *Berührung*, of encounter: »Die leiseste *Berührung* ist oft hinreichend, diese Explosion zu bewirken« (BzE 220Fn), i.e., »The most gentle encounter [*Berührung*] is often sufficient to effect this explosion.«

Baader elucidates three types of processes and three modes of encounter that underlie the emergence and transformation of individuals: mechanistic, dynamic, and chemical. He further identifies three force-expressions that correspond to three types of association (*Gemeinschaft*) and causality (*Wechselwirkung*), which are also three modes of embodiment (*Verkörperung*) and de-individuation (*Entkörperung*). They are: A) *mechanistic*, wherein one body opposes another with all its force without any transfor-

⁵¹ All translations of Baader are mine.

mation of its composition; B) *dynamic*, wherein a body serves as a medium or conductor for the force exerted on it, in which case, remaining passive, it does not appear as an individual but as »nicht-individualisierter Stoff«, i.e., »non-individualized material« (BzE 224); C) *chemical*, wherein one body would be fully affiliated (*aufgenommen*) or saturated (*durchdrungen*) by another body, substance, or medium. In the chemical causality, a body will either become part of a greater relatively stable individual or it will not, in which case it decomposes in a way that »ein neues Individuum oder mehrere neue Individua hervortreten« (BzE 225), i.e., »a new individual or several new individuals emerge«. Although each of these three kinds of relation can cross over into each other (depending on the balance of forces), it is only the third kind of relation, the chemical, that applies to the process of individuation in its full scope. Indeed, it is the language of Baader's thematization of this chemical relation that Novalis employs when speaking about the »true effectivity« that is constitutive of »genuine encounters«. For this reason, Novalis designates chemistry as privileged domain for demarcating the living from the non-living as a function of *Berührung* (AB 477). Characterized by the processes of separation (*Trennung*) and unification (*Vereinigung*), the causality of *Berührung* is determined by the effectivity of the irreversible processes of dissipation or production of individuals.

The tendency to emphasize individuation that Novalis shares with Baader is further demonstrated by Baader's understanding of individuals as events. As Baader writes:

no generation (of an individual) can happen as a successive synthesis of the multiplicity that conduces to a unity, but rather it has to happen suddenly (*as if by a revolution or an explosion*).

keine Bildung (eines Individuums) [kann] als Synthesis einer Vielheit, die einer Einheit dient, successiv, sondern sie muss auf einmal (*gleichsam durch eine Revolution oder Explosion*) geschehen. (BzE 236; Hvh. S.B.)

This conception of individuation is neither evolutionary nor teleological, but eventful and contingent. Likewise, Novalis goes so far as to compare *Berührung* to the atomist *clinamen* (AB 634).⁵² Referring directly to Baader's discussion of the »seat of the soul« (»Sitz der Seele«) (in BzE 218n298), Novalis characterizes the process of individuation, which he calls *Seele*, in terms of an event that presupposes Baader's chemical causality of saturation: »Der Sitz der Seele ist da, wo *sich Innenwelt und Außenwelt berühren*. Wo sie sich durchdringen – ist er in jedem Puncte der Durchdringung« (VB 20; Hvh. S.B.), i.e., »The seat of the soul is the

⁵² See VF 171.

point where the inner and the outer worlds touch [berühren]. Wherever they [saturate] each other – it is there at every point of [saturation]« (26).⁵³ In short, the site of what Baader calls chemical causality and what Novalis calls *Berührung* is the site of an *event* of encounter resulting in individuation. Against the grain of western metaphysics, the stable individual is displaced by an eventful process of individuation and »solid« substance is displaced by the primacy of relation.

Importantly, both Baader and Novalis presuppose *one* ontology for all individuations, a Spinozan ontology that insists on the immanence of one substance *as relation* while conceiving individuals as so many of its modifications. Baader articulates precisely this position: on the one hand, »kann man den Begriff der Substanz nicht auf eine oder auf mehrere Grundmaterien anwenden, denn jede dieser einzelnen Materien oder Körper ist nur ein Individuum« (BzE 234), i.e., »one cannot apply the concept of substance to one or several basic materials, because each of these materials or bodies is only an individual;« on the other hand, to conceive individuals concretely, i.e., »in relation with others«, one must posit their emergence and disappearance as »einzelner (gewirkte) Individuen von und in dem einen wirkenden Individuum« (BzE 219), i.e., »singular (effectuated) individuals through and in the one effectuating individual«. To use Spinozan language, this means thinking *natura naturata* through *natura naturans*. All of these tendencies, shared in different degrees by Novalis, Baader, and Ritter – the tendency to think nature in the key of Spinozan ontology, to theorize its eventfulness in terms of the emergence and disappearance of individuals, and to stress the processes of individuation – comprise what I proposed to call Freiberg Romanticism.

V. The limits of Spinozan thought in Freiberg Romanticism

While drawing on Baader to conceptualize the causality of *Berührung*, Novalis nonetheless does not accept a number of Baader's positions. For Baader, individuation is ultimately limited to the physical interaction of bodies and *Berührung* still largely implies contiguity. Baader thinks physical individuation in a Spinozan key, yet he does not offer an *epistemo*-ontology, which is constitutive of Spinozan materialism, in which ideas are also conceived as individuals. Baader privileges the liquid state for this reason, claiming liquid to be the »Werkstoff des Lebens«, i.e., »basic

⁵³ Philologically, this connection proves that Novalis read Baader even earlier than Samuel expects, already in 1797, at the very beginning of his studies in Freiberg. See HKAIII 512–513.

material of life«, through which the body »erst zum beseelten wird«, i.e., »first becomes animate« (BzE 227). It is in opposition to this kind of logic that Novalis abandons the association of *Berührung* with liquids. More importantly, it is in opposition to this tendency that Novalis develops his notion of *Berührung in distans*, which enables him to conceive of conceptual individuations, i.e., *Berührung in Idee* (VF 401).

Furthermore, Novalis goes beyond Baader's theory of individuation or structuration (*Gliederung*) by supplementing it with Galvanic logic of integration. While Baader stops at the claim that an individual is *structured* (*gegliedert*) and thus *systematic* (*systematisch*) (BzE 218Fn; 221Fn), Novalis understands each part or member (*Glied*) of an individual as another, less complex but still composite individual.⁵⁴ Novalis succinctly formulates the determination of a *Glied*, i.e., part or member, as follows: »*Jedes Glied eines Systems ist eine Function / 1. des Systems. / 2. Mehrerer Glieder. / 3. jedes andern Gliedes*« (HKAM III 92), i.e., »Each member of a system is a function 1. of the system. 2. of multiple members. 3. of each other member.« An individual is both a system and part of a system. As a system it consists of a multitude of parts, and as a part it concerns a relation between the system as a whole and other parts of this system. This difference is significant, because for Baader, *structuration* properly speaking is a systematic distribution of elementary *forces* (of three forces, to be precise), not of individuals (BzE 216). If one can speak of structuration of forces (*Kräfte*) in Novalis at all, it is only in the sense that an individual is a manifestation of a singular power, and not in the sense of enumeration of elementary forces. Using vocabulary borrowed from galvanic theories, Novalis enters into a latent polemic with Baader: »Keine Kraft, kein Phaenomen wird sich einzeln in der Natur erklären lassen – z.B. Schwere. Alle Kräfte sind, was sie sind – durch Vertheilung in Ketten. Eins ist, was das Andre ist – nur verschiedentlich durch seine Stelle, seine Nachbarschaft modificirt« (FS 253), e.g., »No force [*Kraft*], no phenomenon in nature can be explained by itself – e.g. gravity. All forces or powers [*Kräfte*] are what they are through their distribution in chains. One is what the other one is – only different in the modification of its position, its vicinity.« Thus, there are for Novalis no elementary forces, but a plurality of powers. In this plurality, all powers are singular in their relational determination (vicinity or *Nachbarschaft*) and homogeneous in substance as manifestations of one power of nature (*Welt-Kraft*).⁵⁵

⁵⁴ See AB 820.

⁵⁵ For the differentiation of »force« (such as »elementary forces«) and »power«, see footnote 21. For the importance of Baader's contribution to the discussion of elementary forces, which is fully developed in his »Ueber das Pythagoräische Quadrat in der Natur« (1798),

Combining the processual understanding of individuation in chemical causality in Baader with the logic of integration in Ritter, Novalis offers a conception of processual transindividuality.

Just as the encounter of Baader and Ritter in Novalis's thought produces his Spinozan materialist strain, it also brings Novalis to an impasse. The impasse lies in the question of the status of nature with respect to its own individuality. This question lurks in Ritter, who considers nature to be a whole, an »All-Animal«, as well as in Baader, who speaks of nature as one »effectuating individual«. This position is particularly difficult in view of Novalis's axiomatic thesis that every individuation presupposes an encounter, a *Berührung*. That is, it yields a problem central to Novalis's thought: If nature-substance is considered an individual, does it also undergo encounters? If so, with other substances, other worlds, other natures?⁵⁶ Yet, this would mean that nature is neither infinite nor immanent, as the Spinozan tradition postulates it. Might it be necessary to return to Novalis's aborted notion of *Selbstberührung* or auto-encounter in nature as generative of individuals, with all of its idealist and mystical notions of harmony and interiority? Freiberg Romanticism – and with it, the Spinozan tradition in Germany around 1800 – is, thus, faced with a false alternative: the return of the harmonic and holistic conceptions of nature, disposed of the constitutive precarity of individuation and encounter; or, a dualist model, which enables encounter, but disposes of the concept of immanence of nature.

It is on this point that Novalis exhibits the highest degree of speculation and ambivalence. Commenting on the individual's degree of complexity, Novalis considers the limit-case:

An infinitely characterized individual is a member of an *infinitinonium* – Thus our world – [it] borders on infinite worlds – and yet perhaps only One. [T]he world as a whole only has one world opposite to it. *Heaven* and *earth*. The origin of illness through contact [*Berührung*] with a *stronger life*. Analogous equation with the other world – *Theory of heaven*. (19)

Ein unendlich characterisirtes Individuum ist Glied eines Infinitinoniums – So unsre Welt – Sie gränzt an unendliche Welten – und doch vielleicht nur an *Eine*. Die Welt im Ganzen hat auch Eine Welt gegen sich über. *Himmel* und *Erde*. Entstehung der Kranckheit durch *Berührung* [Hvh. S.B.] eines *stärkern Lebens*. *Analoge Gleichung der andern Welt – Theorie des Himmels*. (AB 113)

and especially on its influence on Schelling, see Eckart Förster: *The Twenty-Five Years of Philosophy: A Systematic Reconstruction*, transl. Brady Bowman, Cambridge, MA 2012, pp. 241 f.

⁵⁶ For example, Novalis notes: »Universum – Multiversum – Omniversum« (AB 285).

Even the infinitely characterized individual, Novalis suggests, must be capable of *Berührung*. However, insofar as Novalis rejects the notion of *Selbstberührung*, he must posit an infinity of worlds or at least one other world («heaven») to conceive of constitutive alterity and possibility of encounter for an infinitely complex individual. But does Novalis thereby insinuate that there are two substances? Does this imply transcendence? That Novalis terms this «other» *heaven* speaks to that effect. Spinozan immanentist thought strictly prohibits such a position, lest it revert back to the plurality of substances posited by Descartes and others, thus voiding its radical import to the critique of western metaphysical tradition. Contrary to this, Novalis writes elsewhere: »Die *Atmosphäre des Universums* muß im Gegensatz *immanent* seyn. Synthese von Himmel und Erde« (AB 121), i. e., »In contrast, the *atmosphere of the universe* must be *immanent*. Synthesis of heaven and earth« (20).⁵⁷ While such statements underscore Novalis's commitment to thinking nature immanently, they do not resolve the conceptual aporia of his thought. But are these aporia not the effect of the Spinozan strain in his thought? Indeed, Novalis's equivocations on the matter are enabled by Spinoza's claim that in the progressive orders of integrations of individuals we may »conceive the whole of Nature as one individual«. Does this mean that Spinozan ontology runs into difficulty at the moment that the strong concept of encounter, such as Novalis's *Berührung*, is introduced into it?

To resolve the ambivalences and ambiguities inherent in Freiberg Romanticism definitively would be impossible. Indeed, they are constitutive of this romantic tendency and mark the limit of Novalis's materialism. This limit speaks to the fact that Novalis's thought, along with the theories of his contemporaries, is characterized by a weak and highly equivocal concept of substance. At the same time, Novalis's conceptual aporia on the issue of the encounter and individuality of nature as a whole brings Spinoza's strong concept of substance into a greater focus. That is, it highlights the conceptual difference between substance and mode as a central tenet of Spinoza's philosophy (E I, D3–5). For Spinoza, to think individuation as a process necessarily entails this distinction: despite Spinoza's own formulation cited above, one must maintain that substance or nature is a process, not an individual or a mode. More precisely, substance is an infinite and eternal unfolding of itself through its perpetual individuations. With Novalis, then, we can say that *Berührung* or encounter pertains to the emergence of modes, while substance is the name for such emergences in the plurality of encounters. For this reason, as Hans Jonas

⁵⁷ For »Theorie des Himmels«, see AB 61 and HKAIII 60f.

puts it, »[s]ubstance cannot by the terms of [Spinoza's ontology] furnish identity«, since identity for Spinoza is understood only on the level of modes.⁵⁸ One must sustain Spinoza's position in its full radicality: substance *is* a relation; it is the name for immanent causality as the process of production of individuals.⁵⁹ While this position is disputed in Spinoza scholarship, the equivocations of Freiberg Romanticism contribute to the Spinozan tradition by making a case for its axiomatic assumption in order to combat mystical and idealist interpretations of Spinozism.

These equivocations notwithstanding, the Spinozan trace in Novalis's thought demands a reconsideration of the genealogy of the anti-metaphysical materialist tradition, on the one hand, and Novalis's place in intellectual history, on the other hand. Despite the repression of Spinoza's thought on individuation in the eighteenth century, it reemerges among the Romantic thinkers in Freiberg in conversation with the newest developments in natural sciences beyond the genealogy of influences. For the reception of Novalis's thought, it means that Novalis can no longer be simply considered part of a post-Kantian impulse of Jena Romantics. Novalis's project is not a synthesis of Fichte and Spinoza, as it is commonly perceived; neither is it a mere precursor to Hegel's dialectics.⁶⁰ Rather, Novalis's project, in light of its theories of individuation, if it is to be understood more concretely, refuses the idealist frame of reference dominant in his time and belongs to a different lineage altogether. The discontinuous history of the materialist tradition from Epicurus and Lucretius to Spinoza and Marx also runs through Freiberg.⁶¹ Whereas Spinoza supplements Novalis's thought with a strong concept of substance, in his unfolding of the logic of *Berührung*, Novalis also contributes to the Spinozan tradition with a strong concept of encounter, which remains only implicit in Spinoza's *Ethics*. Rethinking Romanticism with Spinoza demonstrates the unrecognized singular tendency of Freiberg Romanticism around 1800, which

58 Hans Jonas: »Spinoza and the Theory of Organism«, in: *Journal of the History of Philosophy* 3.1 (1965), pp. 43–57, p. 50. See Pierre Macherey: *Hegel or Spinoza*, transl. Susan M. Ruddick, Minneapolis 2011, pp. 146–162.

59 For a detailed account of this point see Morfino: *Plural Temporality* (fn. 22), pp. 46–71.

60 Both of these interpretations are reproduced in scholarship on Novalis countless times. Exemplary for the discussion of Romanticism, and Novalis in particular, as a synthesis of Fichte and Spinoza see Frederick C. Beiser: *The Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism*, Cambridge, MA 2003, pp. 131–152. While this and similar accounts take Novalis at his word, they never read Spinoza's actual texts in any degree of detail, taking him for a pantheist and dogmatist, thereby also reproducing the repression of Spinoza's thought on individuation and singularity in the eighteenth century.

61 Althusser proposes one such discontinuous history of the materialist philosophy of the encounter. For the philological traces of this tradition see Morfino: *Plural Temporality* (fn. 22).

investigates the processes of individuation, conceptualizes the relational determination of the individual, and maintains the immanence of nature in a Spinozan key. In the encounter with Spinoza, Freiberg Romanticism emerges in all its ambivalence, radicality, and novelty.

»la femme ›se touche‹ tout le temps«.
Berührung des Weiblichen (Luce Irigaray)

HANNA SOHNS

Luce Irigarays Schriften suchen nicht nach einer neuen *Theorie* des Subjekts, sondern zersetzen die Theorie selbst in ihrer Gründung im Akt der *theoria*. An diesem Punkt steht in Irigarays Denken die Berührung. Gegenüber der Theorie als eine auf dem Blick beruhende, sich auf den Blick berufende Methode insistiert Irigaray auf der Intimität einer anderen Ordnung. Die Berührung meint hier nicht in erster Linie – wie in der klassischen Konkurrenz zwischen Visualität und Taktilität – die Verheißung einer der visuellen Distanz gegenüberstehenden greifbaren Nähe zum sinnlichen Gegenstand. Mit der Berührung denkt Irigaray vielmehr einen völlig anderen Bezug des Subjekts zu sich selbst sowie ein anderes Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt, auf dessen Grundlage sie die Utopie eines anderen Denkens entwirft. Diese Erschütterung der Theorie wird an der Szene des Geschlechts ausgetragen. Sie spielt sich auf dieser Szene oder als eine solche Szene ab, um dabei auf die unsichtbare Kehrseite, das widerständige Abseits zu weisen, das als ein verborgenes – und auch nie einfach nur zu enthüllendes – Abseits der Szene nicht nur den blinden Fleck der Theorie bezeichnet, sondern die Theorie zu blenden oder vielmehr: in ihrer Erstarrung zeigen will und damit die Szene selbst und die Paradigmen des Sichtbaren nachhaltig erschüttert. Mein nachfolgender Text setzt sich mit diesem komplizierten und auch problematischen Denken der Berührung bei Irigaray auseinander und will dabei auch den möglichen Konsequenzen ihres Denkens für eine Theorie der Geschlechter nachgehen.

Die Theorie des Subjekts weist historisch betrachtet immer schon auf die Szene des Geschlechts. Denn die Theorie der Geschlechter bringt sich traditionell in Beziehung zur *theoria*, zur Betrachtung des biologischen Geschlechts. Das Geschlecht steht damit für eine Theorie des Subjekts an einem zentralen, aber auch an einem rhetorisch komplexen Punkt. Es wird in diesen Theorien zum konkreten Ausgangspunkt und zur Grundlage, zur Rechtfertigung der Theorie, die eine Beziehung zum Blick beansprucht. Darin wird das biologische Geschlecht rhetorisch ebenso zur Metapher wie auch zur Metonymie des Subjekts. Genau an diesem Punkt setzt das Nachdenken von Irigaray ein. Sie greift die Theorie in ihrer klassischen

Verbindung von *theoria* und anatomischem Geschlecht an. Die Frage nach dem tropologischen Unternehmen des Anblicks der Geschlechtsorgane ist daher für Irigarays Schriften grundlegend: Ihre Schriften sind Lektüren, Wiederholungen und Umschriften dieser auf dem biologischen Geschlecht entworfenen Theorien, die das Geschlecht in diesem Akt des Blickens überhaupt erst hervorbringen.

I. Blicken. Theorie des Subjekts als anatomische Betrachtung des Geschlechts

Die Theorien über das Weibliche setzen sich in den gynäkologischen Diskursen seit der Antike in Beziehung zu dem konkreten Moment der *theoria* – dem Anblick, der Betrachtung des als vorgängig gesetzten weiblichen Körpers und besonders: der Anatomie des weiblichen Geschlechts in seiner Analogie und Differenz zum Männlichen.¹ Die Theorie des Weiblichen, der Logos über das Weibliche – die Gynäkologie – legitimiert sich durch den medizinisch-anatomischen Blick. Sie ist Morphologie, Wissenschaft über die Formen, die in analoge, mimetische, suggestive oder normierende Beziehung zur Geschlechtsidentität gesetzt werden. In diesem Begründungszusammenhang wird der Schauplatz des Geschlechts zur imaginären Szene, in der das Geschlecht selbst als Erkenntnisgewinn und natürlicher Ursprung der Geschlechts-Theorie produziert und phantasmatisch besetzt wird. Die medizinischen Traktate sind von ihrem ersten Moment an Theorie über das Wesen und die Differenz von Frau und Mann, Theorie über die Geschlechterverhältnisse: Im Geschlecht situiert sich das Wissen über das Subjekt. Bei diesen antiken gynäkologischen Betrachtungen handelt es sich damit deutlich um erste Formen von Phallomorphismus, die das morphologische Paradigma und damit auch das visuelle Paradigma des theoretischen Denkens mitbegründen.

Was mich an dieser gewiss keineswegs neubeschriebenen Beziehung zwischen Theorie und *theoria* des Geschlechts interessiert, ist die rhetorische Operation, die das körperliche Geschlecht als Gegenstand hervorbringt und zur Grundlage einer Theorie über das Weibliche macht. Die von der feministischen Theorie heftig bekämpfte klassische Idee einer Beziehung zwischen Geschlecht und Geschlechtsidentität impliziert nicht nur, dass die Geschlechtsidentität von dem biologischen Geschlecht entsprechend determiniert und eingeschränkt gedacht wird. Vielmehr lässt sich im Rahmen

¹ Vgl. zu diesen antiken gynäkologischen Diskursen bes. die medizinischen Schriften von Galen, auf die ich im weiteren Verlauf eingehe.

der Beobachtung einer traditionellen Determinierung und Kontinuitätsbeziehung auch die Frage nach den sprachlichen Operationen und Bildern stellen, mit der diese Verknüpfung vollzogen und durch die das Geschlecht zur Grundlage von Identität gemacht wird. In den verschiedenen Szenen des medizinischen Diskurses wird das Geschlecht zur Trope. Die Beziehung zwischen Geschlecht und Geschlechtsidentität behauptet sich hier nicht nur als intelligible, sondern auch als wahrnehmbare, sinnliche Nähe. Die Frage nach den Mechanismen, durch die diese Nähe hervorgerufen wird, hat mit der prominenten, von Judith Butler vertretenen These zu tun, in der sie die Idee eines vordiskursiven anatomischen Geschlechts radikal verwirft und von einer »Materialisierung« des Geschlechts spricht.²

Für diese Materialisierung des Geschlechts ist die Medizin Galens besonders einschlägig und traditionsbildend – insbesondere sein berühmtes Bild von dem weiblichen Geschlecht als Inversion des männlichen Geschlechts. Mit dem Aufkommen der Anatomie setzt um die Zeit Galens, im 2. Jh. nach Christus, medizinhistorisch gesehen ein Umbruch ein. Die einige Jahrhunderte früher entstandene hippokratische Medizin ist eine Medizin der Flüssigkeiten: Der Körper wird als Körper gedacht, der von der Ökonomie – dem Gleichgewicht oder Ungleichgewicht von Körperflüssigkeiten determiniert wird. Um die Zeit Galens nun wird die Medizin zur Medizin der Organe. Die Anatomie, die Zergliederung des Körpers in seine Bestandteile, gibt Aufschluss über die Funktionen und Pathologien des Körpers. Sie begründet sich damit auf dem Blick. Mit dieser anatomischen Wende sah sich die Medizin vor das Problem gestellt, die einstige Annahme von der grundlegenden Unterlegenheit der Frau nun auch organisch rechtfertigen zu müssen.³ Denn der ärztliche Blick entdeckt entgegen der Doktrin von der grundlegenden Differenz zwischen

2 Vgl. etwa die folgende Definition: Judith Butler: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, übers. von Karin Wördemann, Frankfurt a.M. 1997 (engl. 1993), S. 21 f.: »Das ›biologische Geschlecht‹ [sex] ist demnach also ein regulierendes Ideal, dessen Materialisierung erzwungen ist, und zu dieser Materialisierung kommt es (oder kommt es nicht) infolge bestimmter, höchst regulierender Praktiken. Anders gesagt, das ›biologische Geschlecht‹ ist ein ideales Konstrukt, das mit der Zeit zwangsweise materialisiert wird. [...] Das biologische Geschlecht [...] wird eine derjenigen Normen sein, durch die ›man‹ überhaupt erst lebensfähig wird, dasjenige, was einen Körper für ein Leben im Bereich kultureller Intelligibilität impliziert.« Vgl. hierzu natürlich auch grundlegend: Judith Butler: *Unbehagen der Geschlechter*, übers. von Katharina Menke, Frankfurt a.M. 1991 (engl. 1990), S. 24), sowie auch die beeindruckende Studie von Thomas Laqueur: *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*, München 1996 (engl. 1990), S. 16.

3 Danielle Gourevitch: »Introduction générale. Soranos et la médecine antique«, in: Soranos d'Éphèse: *Maladies des femmes*, 4 Bde., hg. und übers. von Paul Burguière/Danielle Gourevitch/Yves Malinas, Paris 1988, Bd. 1, S. VII–XLVI, hier S. XXXIVf., vgl. auch ebd., S. XXXV, »En particulier, si l'anatomie féminine est une réplique de celle de l'homme, comment peut-on continuer à proclamer l'infériorité naturelle de la femme?«

weiblichem und männlichem Körper zahlreiche Analogien und Übereinstimmungen in den Organen. Die Entdeckung, dass die Frau in vielerlei Hinsicht das Gegenüber, die Entsprechung des Mannes ist, erschüttert die Idee von der körperlich verbürgten Überlegenheit des Mannes.

Galen aber versöhnt die frühere Konzeption des Körpers mit den neueren anatomischen Befunden. Er betrachtet die Frau zwar in ihren Organen weitgehend analog, aber auch aus dieser Analogie lässt sich ihre Unterlegenheit ableiten. Denn nicht die Organe selbst sind unterschiedlich. Es ist ihre jeweils andere Lage, die für ihn die Differenz der Geschlechter ausmacht. Galen beginnt mit einem gedanklichen Experiment: »Man denke sich bitte zunächst einmal die [externen Genitalien] des Mannes nach innen gelegt...« Was bei dieser Inversion herauskommt, ist eine komplette Entsprechung zwischen Mann und Frau. Er entwirft damit »das einflussreichste und anpassungsfähigste Modell von der strukturellen, wenngleich nicht räumlichen Identität der männlichen und weiblichen Reproduktionsorgane.«⁴ So lautet die traditionsbildende These Galens, dass das Geschlecht der Frau zwar in Analogie zum Männlichen gedacht werden muss, jedoch als seine Verkümmerng zu sehen ist. Ihr Geschlecht ist die Inversion des Penis: Die verschiedenen Teile und Organe des weiblichen Geschlechts finden in Galens Betrachtungen ihre exakten männlichen Entsprechungen. Da es aber der Frau, so schreibt er in der Aufnahme der aristotelischen Theorie, an Wärme fehle, habe sie nicht die nötige Kraft gehabt, um das Geschlecht nach außen zu stülpen.⁵ Die Frau sei weniger vollkommen, weil sie kälter sei. Es ist dieser Mangel an Hitze als Mangel an Vollkommenheit der Frauen, der in einem nach innen gewandten Geschlecht resultiere: »ein Mangel an vitaler Hitze – an Perfektion – [hat] zum Zurückhalten von Strukturen im Inneren des Leibes geführt [...], die bei Männern äußerlich sichtbar sind.«⁶ Durch das Umstülpen wurde die Vagina zum Penis, die Gebärmutter zum Hodensack und die »weiblichen Hoden« (Eierstöcke) zu »männlichen Hoden«.⁷ Die Frau wird dieser Konzeption zufolge zur unvollkommenen Version des männlichen Körpers.

⁴ Laqueur, *Auf den Leib geschrieben* (Anm. 2), S. 16.

⁵ Vgl. Galenos: *De usu partium*, XIV 2, 6, 7. Zit. nach der folgenden Ausgabe: Aelius Galenos: *De usu partium. On the Usefulness of the Parts of the Body*, übers. von Margaret Tallmadge, Ithaca 1968.

⁶ Laqueur: *Auf den Leib geschrieben* (Anm. 2), S. 16.

⁷ Vgl. Galenos: *De usu partium*, XIV, 6; Laqueur: *Auf den Leib geschrieben* (Anm. 2), S. 40–45. Catherine Blackledge: *The Story of V: A Natural History of Female Sexuality*, New Brunswick, N.J. 2004; Heinz-Jürgen Voß: *Making Sex Revisited. Dekonstruktion des Geschlechts aus biologischer Perspektive*, Bielefeld 2010, S. 72–76.

Bereits vor Galen hatte Soranos eine Gynäkologie verfasst, die eine genaue Beschreibung der weiblichen Organe vornimmt. Dabei gibt es in diesem Moment der Betrachtung der weiblichen Anatomie eine äußerst interessante und wenig rezipierte Passage, die in ähnlicher Weise diese Beziehung zwischen Geschlechtsidentität und anatomischer Betrachtung vollzieht, jedoch im Gegensatz zu Galen einen anderen Blick erahnen lässt. Sie lässt sich als Urszene des Verhältnisses von Theorie und Anblick, von Anatomie und Trope lesen.

Die im 1. Jh. nach Chr. entstandene Schrift von Soranos *Peri Gynaikion*, eines der ersten systematischen gynäkologischen Traktate überhaupt, fungierte zwar bis in die Renaissance als Grundlage der gynäkologischen Wissenschaft, blieb aber wenig kommentiert. Soranos schreibt hier über den Anblick des weiblichen Geschlechts:

Tel est donc le vagin chez la femme. Les parties externes visibles de cet organe s'appellent les ›ailes‹ (*ptéryogômata*): constituant en quelque sorte les lèvres du vagin, elles sont épaisses et charnues; vers le bas, elles se terminent aux deux cuisses, et sont séparées l'une de l'autre comme par une fente; vers le haut, elle aboutissent à ce qu'on appelle le clitoris (ou *nymphè*). Ce dernier, qui forme le début des lèvres, est constitué d'une caroncule d'allure musculeuse; si on le nomme la *nymphè*, c'est que cette petite formation charnue se dissimule (*hypostéllein*) sous les lèvres comme les jeunes mariées (*nymphéuoménais*) sous leurs voiles. Un peu plus bas que la nymphè se cache une autre caroncule protubérante [...]; on l'appelle urètre, et on nomme ›lèvre‹ la zone plissée e rugueuse qui se trouve en amont.⁸

Auf diese Weise ist also der Schoß der Frau beschaffen. Ihre außen sichtbaren Teile nennt man Flügel, sie bilden gewissermaßen die Lippen des Schoßes. Sie sind dick und fleischig und nach unten hin werden sie nach beiden Schenkeln hin voneinander wie von einer Spalte getrennt; der obere Teil endet in der sogenannten Nympe. Sie bildet den Ausgangspunkt der beiden Flügel. Sie besteht ihrer Natur nach aus einem muskelähnlichen Fleisch. Nympe aber wird sie genannt, weil sie sich wie die Nymphen [jungen Frauen / Bräute] unter dem Fleisch zurückzieht. Unter der Nympe aber verbirgt sich wiederum ein Fleisch [...]; die innere faltige und raue Oberfläche heißt Lippe (Übers. H.S.)

Auch hier zeigt sich der neue anatomische Blick. So beruft sich Soranos nicht zufällig immer wieder auf die eigene Zeugenschaft des Blicks. Aus dieser Bedeutung der Anatomie ergibt sich auch eine andere Präzision in der Beschreibung und Benennung der betrachteten Organe. Interessant ist an dem Traktat von Soranos und besonders der zitierten Passage die Wahl und Präzision der Begriffe. Der von ihm für die Vulva verwendete Begriff

⁸ Ich zitiere den Text nach der (im Vergleich zur dt. Ausgabe) sehr viel genaueren Ausgabe und Übersetzung: Soranos d'Éphèse: *Maladies des femmes*, 4 Bde, Bd. 1, hg. und übers. von Paul Burguière/Danielle Gourevitch/Yves Malinas, Paris 1988–2003, 1988, S. 18.

*ptéru*x bedeutet ›Flügel‹ oder ›geflügelte Gestalt‹, er bezeichnet auch das Geschwungene eines Schleiers oder Mantels und ist so auch Sinnbild des durch ihn gewährten Schutzes.⁹

Neben der Begrifflichkeit selbst jedoch ist die Analogie besonders interessant, mit welcher der Text arbeitet: So erklärt Soranos die Begriffswahl der *nym*phē unter Aufnahme der Figur der Nympe, auf die das Geschlecht bildlich verweise. In ihr werden verschiedene Bedeutungsdimensionen miteinander verschränkt, wobei sprachgeschichtlich nicht eindeutig bestimmbar ist, wie diese verschiedenen Bedeutungen miteinander verbunden sind: Die *nym*phē lässt sich mit ›Braut‹, ›junger‹ Frau, ›heiratsfähiges Mädchen‹ übersetzen, die ihrerseits natürlich mit der mythologischen Figur der Nympe in Beziehung steht, aber der Begriff trägt auch zahlreiche weitere, unbekanntere Bedeutungen wie ›Blütenknospe‹ (sich öffnende Rosenknospe), ›Larve‹ oder auch ›Grübchen‹.¹⁰ Soranos verknüpft in der zitierten Passage die Morphologie, das Aussehen der jungen Braut oder Nympe mit der Form des weiblichen Geschlechts. Die *nym*phē des Geschlechts verhält sich wie die »junge Frau« oder »Braut«, die sich unter dem Schleier verbirgt oder zurückzieht. Das Geschlecht weist damit metaphorisch und auch metonymisch auf die *nym*phē. Die Vulva ahmt die junge Frau nach oder gibt umgekehrt gesehen das Wesen oder auch ein der jungen Frau angemessenes Verhalten vor.

Besonders auffallend ist hier das Attribut der Flügel. Die Assoziation des verbergenden Schleiers ruft natürlich den wohl implizierten schamhaften Rückzug der Nympe auf, der in den Übersetzungen häufig erklärend hinzugefügt wird. Die Schleier oder Flügel, die damit schamhaft konnotiert scheinen, tragen aber auch eine weitere Dimension. Sie verbergen das Geschlecht dem Blick und weisen auf ein anderes, verborgenes Wissen. Und so ist es auch diese Schrift, in dem das Speculum zum ersten Mal Erwähnung findet, also jenes medizinische Instrument der Betrachtung, das den Blick ins Innere des Körpers erlaubt.¹¹ Das Wissen über die Frau,

⁹ In einer wohl einige Jahre früher entstandenen Schrift über die »Namen der menschlichen Körperteile« des Arztes Rufus von Ephesos finden sich bereits ähnliche Begrifflichkeiten: So etwa der Begriff der *nym*phē oder *myr*thē für die Klitoris und auch der Begriff der ›Flügel‹ sowie auch der ›Lippen‹. Vgl. Rufus von Ephesos: *De nominatione partium hominis*, sowie die französische Übersetzung Rufus d'Éphèse: *Du nom des parties du corps*, in: ders.: *Œuvres de Rufus d'Éphèse*, hg. von Charles Daremberg/Charles Émile Ruelle, Amsterdam 1963 (Réimpr. de l'éd. de Paris 1879).

¹⁰ Die Assoziation zwischen Blütenknospe, Frucht und weiblichem Geschlecht, ist bereits früher belegt. Schon bei Aristophanes taucht die Bezeichnung als Beeren einer Myrte auf, die wiederum eine Assoziation zur jungfräulichen Braut hat, die häufig mit Myrtenkränzen geschmückt wurde. Vgl. Sylvie Chaperon: »Organes sexuels«, in: Juliette Rennes/Catherine Achin/Andro Armelle u. a. (Hg.), *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris 2016, S. 428–438, hier S. 430.

¹¹ Auch im Griechischen verweist der Begriff auf den Blick: ›dioptra‹.

das hier systematisch untersucht wird, deutet sich in meinen Augen in diesem Bild der unter dem Schleier verborgenen Nymphe auch als dem Blick zugleich verborgenes Wissen an. Man könnte diesen Entzug mit dem im Vorwort der französischen Ausgabe zu Soranos thematisierten Entzug des gynäkologischen Wissens in Zusammenhang bringen. Das Vorwort erinnert an den ›caractère magique‹, den die meist rein in Händen der Frauen gelegenen Bereiche der Schwangerschaft und Geburt hatten, die als Geheimnisse vermittelt wurden.¹²

Markant ist in dieser Passage meines Erachtens genau dieses Moment des Entzugs, das heißt das Verhältnis, in das die Frau zum Entzug des Blicks gesetzt wird. Diese frühen gynäkologischen Betrachtungen schreiben an einer Theorie des Weiblichen, die sich als eine Theorie über das »Rätsel der Weiblichkeit«, über das verborgene, geheime Wissen des Weiblichen konstituiert. Denn was sich nach außen hin zeigt, ist in diesem Bild von Soranos das, was sich entzieht. Dieses Moment des Entzugs in dem Bild der Flügel wird bei Galen schließlich gänzlich negiert und in die Sichtbarkeit der Abwesenheit überführt: Das Geschlecht ist nichts als ein umgestülptes, nach innen gewendetes Geschlecht, das sich am männlichen Körper nach außen sichtbar zeigt. Der anatomische Blick bei Soranos hingegen gibt zu sehen und verhüllt den Anblick zugleich unter dem Schleier. Genau an dem Punkt, an dem das Wissen über die Frau systematisch abgehandelt wird, überrascht die Metaphorik des Entzugs, die natürlich zugleich suggeriert, dass sich dem nach innen dringenden Blick (mithilfe des Speculum) Weiteres enthüllen wird. Das dem Blick verborgene Wissen verschließt aber nicht nur die Erkenntnis ihres Wesens und Körpers, sondern auch die Lust.

Soranos' Traktat, das sich als systematische Abhandlung über den weiblichen Körper, den Zyklus, die Schwangerschaft, Sexualität, Geburt und die pathologischen Abweichungen des weiblichen Körpers versteht, ist damit schon hier (und auch nicht zuerst hier) Theorie über das Wesen der Frau. Genauso verhält es sich bei Galen: Im Geschlecht situiert sich das Wissen über die Frau, das Wissen über ihre Differenz in der Identität.¹³ Das Geschlecht muss das Verhältnis der Geschlechter abbilden. Es wird

12 Vgl. Yves Malinas: »Introduction générale. Modernité de Soranos«, in: Soranos: *Maladies des femmes*, Bd. 1 (Anm. 8), S. LXVII–LXXIV, hier S. LXVIII: »L'assistance aux accouchées est longtemps restée une prérogative purement féminine, en quelque sorte initiatique, dont les secrets et les rites se transmettaient de bouche à oreille.«

13 Vgl. Laqueur: *Auf den Leib geschrieben* (Anm. 2), S. 40: »Anstatt durch die Anatomien ihre Fortpflanzungsorgane getrennt zu sein, sind die Geschlechter durch eine ihnen gemeinsame einander verbunden. Mit anderen Worten, Frauen sind nach innen gekehrt und also weniger vollkommene Männer. Sie haben genau dieselben Organe, aber an genau den falschen Plätzen.«

zur Grundlage einer Betrachtung über Mann und Frau. An diesen anatomischen Studien lässt sich genau das nachvollziehen, was Judith Butler als Materialisierung des Geschlechts beschrieben hat: »vielleicht ist das Geschlecht (*sex*) immer schon Geschlechtsidentität (*gender*) gewesen, so dass sich herausstellt, dass die Unterscheidung zwischen Geschlecht und Geschlechtsidentität letztlich gar keine Unterscheidung ist.«¹⁴ Das, was sich als Blick auf das weibliche Geschlecht aus gibt, erzeugt dieses bereits im Hinblick, in Referenz auf eine entsprechende Identität.

Es gibt dieser Doktrin Galens zufolge damit auch nur ein Geschlecht, das entweder nach außen oder nach innen gekehrt, dem Blick sichtbar oder verborgen ist. Die Theorie schafft sich mit der Anatomie Grundlagen, wie schon Thomas Laqueur deutlich beschrieben hat:

Die topographischen Beziehungen, über die Galen so überzeugend und mit derart offenkundiger anatomischer Präzision schreibt, sollten selbst nicht als Grundlage der geschlechtlichen Hierarchie verstanden werden, sondern vielmehr als eine Form, sie sich vorzustellen und auszudrücken. Die Biologie zeichnet eine höhere Wahrheit nur auf.¹⁵

Es geht um Rhetorik: »[S]ein Interesse an der Plausibilität bestimmter Identifikationen oder an der Behauptung von einer augenscheinlich unmöglichen Impllosion des Mannes in eine Frau und wieder zurück [war] weitgehend eine Sache rhetorischer Notwendigkeit.«¹⁶

Freuds berühmte und vielzitierte Passagen zum Verhältnis der Geschlechter nehmen diesen medizinischen Annahmen Galens von der Inversion des weiblichen Geschlechts und einer auf dem Blick gründenden Theorie auf. Seine Studien machen ein jahrhundertealtes Nachdenken über die Geschlechter an der Szene des Geschlechts sichtbar. In Aufnahme der grundlegenden Annahme Galens geht er von der Absenz des weiblichen Geschlechts aus und artikuliert damit, wie Irigaray resümiert, einen »vieux rêve de symétrie«, »alten Traum von Symmetrie«.¹⁷ Dass sich die Überlegenheit des Mannes für Freud erneut anatomisch begründet, heißt nicht, dass die Anatomie selbst eine hinreichende Theorie über das Wesen von Männlichkeit und Weiblichkeit erlaubt. Die berühmt gewordene Passage aus seiner erst posthum veröffentlichten, unendlich einflussreichen

14 Butler, *Unbehagen der Geschlechter* (Anm. 2), S. 24.

15 Laqueur: *Auf den Leib geschrieben* (Anm. 2), S. 40.

16 Ebd.

17 »La tache aveugle d'un vieux rêve de symétrie«, so lautet das erste Kapitel in: Luce Irigaray: *Speculum. De l'autre femme*, Paris 1974, S. 7. (Dt. Übers.: *Spiegel des anderen Geschlechts*, übers. von Xenia Rajewsky/Gabriele Ricke/Gerburg Treusch-Dieter/Regime Othmer, Frankfurt a.M. 1980, S. 11). Nachweise hieraus im Folgenden mit Sigle SP und Angabe der Seitenzahl direkt im Text.

Vorlesung weist deutlich darauf: »das, was die Männlichkeit oder die Weiblichkeit ausmache, sei ein unbekannter Charakter, den die Anatomie nicht erfassen kann.«¹⁸ Nicht die Anatomie selbst wird hier zur Grundlage. Und doch ist die Anatomie entscheidend, denn sie wird Ausgangspunkt von Deutung und Begehren. Es ist der Schauplatz des Geschlechts und seiner Deutungen, der die Differenz der Geschlechter und das »Rätsel der Weiblichkeit« für Freud initiiert. Denn die unzählige Male analysierte und zitierte Urszene der Geschlechteropposition bei Freud organisiert sich um die *theoria*, um den Anblick des Geschlechts: Es ist der »Anblick eines weiblichen Genitales«, durch welchen der Junge erfahren muss, »daß das von ihm so hoch geschätzte Glied nicht notwendig mit dem Körper beisammen sein muß.«¹⁹ Und es ist ebenso auch der »Anblick des anderen Genitales« für das Mädchen, das den Kastrationskomplex eröffnet. »Es merkt sofort den Unterschied und – man muß es zugestehen – auch seine Bedeutung.«²⁰ Nämlich die eindeutige Anerkennung der eigenen Minderwertigkeit, des fehlenden Habens. Es ist somit nicht die Anatomie selbst, sondern der Moment des *Anblicks* des jeweils anderen Geschlechts, der das entsprechende Begehren und die sexuelle Entwicklung begründet und damit die Repräsentation der Geschlechter forciert.

Diese Urszene des Blicks korrespondiert mit Freuds eigener theoretischer Grundlage. Auch er beruft sich wiederholt auf die Zeugenschaft des Blicks und die Präzision der eigenen Betrachtung: »Auch die heutige Vorlesung [...] bringt nichts als beobachtete Tatsachen, fast ohne Beisatz von Spekulation«²¹, so der Anspruch seiner Vorlesung über das »Rätsel der Weiblichkeit«. Verborgen durch die Unaufrichtigkeit und Scham als »exquisit weibliche Eigenschaft«, der Freud die »ursprüngliche Absicht« zuschreibt, »den Defekt des Genitales zu verdecken«²² und damit dem erschreckten Anblick der bedrohlichen und unheilbaren Abwesenheit des Phallus zu entziehen, richtet sich Freud auf die Enthüllung dieses kastrierten Anblicks.

Die Nymphe von Soranos wird hier zum Medusenaupt. Denn an diesem Moment des furchteinflößenden Anblicks steht bei Freud das »abgeschnittene, Grauen erweckende Haupt der Meduse«. Diesen ebenfalls natürlich berühmten Bezug auf das »mythologische Gebilde« der Medusa, das den Gegenüber erstarren lässt, skizziert Freud bereits in einem sehr

18 Sigmund Freud: »Die Weiblichkeit« (1933), in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. XV, hrsg. von Anna Freud u. a., London 1944, S. 119–145, hier S. 121.

19 Ebd., S. 133 (Herv. H.S.).

20 Ebd.

21 Ebd., S. 120.

22 Ebd., S. 142.

kurzen, posthum veröffentlichten Text mit dem Titel »Das Medusenhaupt« (1922) und erwähnt das Bild dann auch in seiner 1923 erschienenen Theorie über »Die infantile Genitalorganisation«. Die Deutung des Medusenhaupts als Anblick des weiblichen Geschlechts liege, so schreibt Freud, nahe. Denn im Haupt der Medusa artikuliere sich die »Abscheu vor dem verstümmelten Geschöpf«, das grundlegende »Grauen vor dem Weib«. ²³

Kopfab schneiden = Kastrieren. Der Schreck der Meduse ist also Kastrations schreck, der an einen Anblick geknüpft ist. Aus zahlreichen Analysen kennen wir diesen Anlass, er ergibt sich, wenn der Knabe, der bisher nicht an die Drohung glauben wollte, ein weibliches Genitale erblickt. Wahrscheinlich ein erwachsenes, von Haaren umsäumtes, im Grunde das der Mutter. ²⁴

Freud setzt nicht nur das Geschlecht mit dem Affekt des Grauens gleich, der sich beim Haupt der Medusa wie auch beim Anblick des weiblichen Geschlechts produziere. ²⁵ Auch das Medusenhaupt selbst symbolisiere in mehrfacher Weise Kastration – nämlich sowohl im abgeschlagenen Haupt wie im Fehlen des Penis. Diesen fehlenden Penis erkennt er in den Haaren, die in der Darstellung als Schlangen die Vervielfältigung des Penis, in dieser Vervielfältigung aber auch die Kastration symbolisieren: »so schrecklich sie an sich wirken, dienen sie doch eigentlich der Milderung des Grauens, denn sie ersetzen den Penis, dessen Fehlen die Ursache des Grauens ist. – Eine technische Regel: Vervielfältigung der Penisymbole bedeutet Kastration, hier bestätigt.« ²⁶ Seine Deutung schwankt auffallend zwischen Grauen und Milderung des Grauens. »Der Anblick des Medusenhauptes«, so Freud weiter, »macht starr vor Schreck, verwandelt den Beschauer in Stein.« ²⁷ Dieses Starrwerden impliziert die »Erektion, also in der ursprünglichen Situation den Trost des Beschauers. Er hat noch

23 Sigmund Freud: »Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds«, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. XIV, hg. von Anna Freud u. a., London 1948, S. 19–30, S. 24. Sigmund Freud: »Die infantile Genitalorganisation«, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. XIII, hg. von Anna Freud u. a., London 1940, S. 293–298, hier S. 296. Vgl. hier: »Ferenczi hat kürzlich mit vollem Recht das mythologische Symbol des Graues, das Medusenhaupt auf den Eindruck des penislosen weiblichen Genitales zurückgeführt.« Freud hebt hier nicht auf die Vorgeschichte des Mythos und die Überwindung der Medusa durch ihre Ablenkung des direkten, unvermittelten Anblicks oder Blicks mithilfe des Spiegels, sondern auf das bereits »abgeschnittene Haupt der Meduse« ab. Dies ist an sich bereits interessant, denn dieser Blick markiert doch zunächst im Mythos eine deutliche Überlegenheit, die nur in der Umlenkung dieses Blicks besiegt werden kann.

24 Sigmund Freud: »Das Medusenhaupt«, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. XVII: *Schriften aus dem Nachlaß*, hg. von Anna Freud u. a., London 1941, S. 47–48, hier: S. 47.

25 Hierin liegt die apotropäische Wirkung, welche das Vorzeigen des weiblichen Geschlechts wie das Medusenhaupt besitzt.

26 Ebd.

27 Ebd.

einen Penis, versichert sich desselben durch sein Starrwerden.«²⁸ Während im Mythos das Starrwerden den Tod des Blickenden bedeutet, ist die Erstarrung hier zugleich Trost und Versicherung über den eigenen, noch intakten Penis.

II. »Hors scène...«: Abwesenheit des Weiblichen

Wie vor allem Irigaray in ihren Lektüren Freuds eindrücklich herausgearbeitet hat, beruht Freuds *theoria* der weiblichen Sexualität auf einem Blick in den Spiegel: Die Frau erscheint dem betrachtenden und auf Enthüllung gerichteten Subjekt als Negativ. Freuds Theorie ist damit keine Theorie über die Differenz der Geschlechter, sondern über ihre Identität.²⁹ Innerhalb dieses »vieux rêve de symétrie« gilt Irigarays Schreiben dem Unternehmen, die Abwesenheit des Weiblichen in einer von den Parametern des Männlichen aus gedachten Theorie des Subjekts zu zeigen, die das Weibliche nicht nur notwendig ausschließt, sondern auch von sich selbst trennt: »Il est donc bien en toute rigueur irréalisable de *décrire l'être de la femme*.« (»Es ist strenggenommen nicht möglich, das Sein der Frau zu *beschreiben*.«) (SP 20, dt. 23). In der Ökonomie des Phallogozentrismus, die von der Ökonomie des Selben beherrscht ist, bleibt es für Irigaray ein nicht zu verwirklichendes Unterfangen, das Sein der Frau zu beschreiben.

Der Titel ihrer 1977 erschienenen Schrift *Ce sexe qui n'en est pas un* weist auf die im Anschluss an Lacan beschriebene Abwesenheit des weiblichen Geschlechts. Bereits Simone de Beauvoir hatte diese sprachliche Abwesenheit konstatiert, auch wenn sie daraus andere Schlussfolgerungen gezogen hat. So heißt es über die Erziehung, dass das »verborgene«, »geheime Geschlecht« [*organe secret*] des Mädchens im Gegensatz zum Geschlecht des Jungen keine besondere »Ehrerbietung noch Zärtlichkeit« und auch keine Benennung erfahre:

Le sort de la fillette est très différent. Mères et nourrices n'ont pas pour ses parties génitales de révérence ni de tendresse; elles n'attirent pas son attention sur cet organe secret, dont on ne voit que l'enveloppe et qui ne se laisse pas empoigner; *en un sens, elle n'a pas de sexe*.

²⁸ Ebd.

²⁹ Vgl. dazu auch die Ausführungen von Barbara Vinken: »Einleitung«, in: dies. (Hg.): *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*, Frankfurt a.M. 1992, S. 7–32, hier S. 7: »Die Lösung des Rätsels, das Ende des Begehrens, kommt einer Auflösung gleich, einem Aufgehobenwerden, einem spurlosen Verschwinden der Differenz des Weiblichen im Männlichen. Freuds Begehren ist auf das Weibliche als Funktion zur Konsolidierung des Männlichen gerichtet, auf eine Bestätigung des Identischen, auf eine Wiederholung des Gleichen.«

Das Schicksal des kleinen Mädchens ist davon gänzlich verschieden. Mütter und Ammen haben für seine Geschlechtsteile weder Ehrerbietung noch Zärtlichkeit. Sie lenken seine Aufmerksamkeit nicht auf dieses verborgene Organ, von dem man nur die Einfassung sieht und das sich nicht in die Hand nehmen läßt. *Es hat gewissermaßen kein Geschlecht.*³⁰

Was Irigaray in ihren Schriften unternimmt, ist zunächst einmal eine sehr präzise Beschreibung dessen, was aus der Vorherrschaft des morphologischen Paradigmas und der damit verbundenen (sprachlichen) Abwesenheit des weiblichen Geschlechts für die Bestimmung des Weiblichen folgt: »La sexualité féminine a toujours été pensée à partir de paramètres masculins.« (»Die weibliche Sexualität ist immer von männlichen Parametern ausgehend gedacht worden.«)³¹ Diese männlichen Parameter sind dieser Bestimmung zufolge nichts anderes als Parameter des Blicks, es sind morphologische Parameter. Innerhalb dieser Parameter ist die Frau, so Irigaray, das Unrepräsentierbare, sie hat nicht Teil: »Hors scène, hors représentation, hors jeu, hors je.« (»Außerhalb des Schauplatzes, außerhalb der Repräsentation, außerhalb des Spiels, außerhalb des Ich.«) (SP 24, dt. 21) Hier, an diesem unrepräsentierbaren Außerhalb liegt der ortlose Ort des Weiblichen.

Das weibliche Geschlecht steht als Trope für diese Abwesenheit ein. Im Gegensatz zu und gemessen an dem Geschlecht, das eines ist, ist das Geschlecht der Frau nicht. Dem theoretischen Blick bietet sich kein Objekt. Mehr noch: Um diese Abwesenheit hervorzubringen, entzweit die Theorie das Geschlecht von sich selbst. Das ›Speculum‹ als exemplarisches Instrument der *theoria*, das in das verborgene Innere des Körpers einzudringen verspricht, wird bei Irigaray zur entscheidenden Metapher dieser in die Intimität eindringenden Gewalt des theoretischen Blicks. Dieses Speculum aber zeigt Irigaray in seiner bloßen Funktion als Spiegel des eigenen

³⁰ Simone de Beauvoir: *Le deuxième sexe*, 2 Bde., Bd. 2: *L'expérience vécue*, Paris: Gallimard, 1987, S. 18; Herv. H.S. Dt. Übers.: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, 2 Bde., Bd. 2: *Gelebte Erfahrung*, übers. von Fritz Montfort, Reinbek bei Hamburg 1951, S. 268. (Übers. minimal variiert). Zwar spricht Beauvoir von der ›Markiertheit‹ des Geschlechtlichen, was oft als Differenz zu Irigaray hervorgehoben wird. Genau diese Markiertheit aber hat auch mit der sprachlichen Abwesenheit des weiblichen Geschlechts zu tun. Vgl. zur Differenz zwischen Beauvoir und Irigaray v.a. die genaue Differenzierung von Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter* (Anm. 2), S. 29: »Irigarays Behauptung kehrt die These von Beauvoir (und Wittig) um, daß gerade das weibliche Geschlecht markiert ist, das männliche dagegen nicht. [...] Daher kann das Weibliche für Irigaray niemals die Markierung eines Subjekts darstellen, wie Beauvoir nahelegt.« Vgl. ausführlicher ebd., S. 29–37.

³¹ Luce Irigaray: *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris 2003 (1977), S. 23. Dt. Übers.: *Das Geschlecht das nicht eins ist*, übers. von Gerlinde Koch/Eva Meyer/Monika Metzger, Berlin 1979, S. 22–32, hier S. 22. Nachweise hieraus im Folgenden mit Sigle CS und Angabe der Seitenzahl direkt im Text.

Blicks. Der Blick auf das weibliche Geschlecht ist ein negativer Blick in den Spiegel: Dort, wo der Mann hat, hat die Frau nichts.

Genau aus der Beschreibung dieser Abwesenheit heraus aber formuliert Irigaray ihre Utopie der weiblichen Sexualität und auch ihre Utopie eines anderen Denkens. Gegenüber dieser entzweierenden Gewalt des theoretischen Blicks proklamiert sie die Berührung. Denn es ist eine autoerotische Lust der Frau als eine Lust der Berührung, die sich dem theoretischen Blick als lusttötender Akt der Penetration und der Theorie als Penetration entgegenstellt. Das Speculum führt das durch, was die Theorie unternimmt: Die Theorie einer solchen »étrange gynécologie« (SP 13) trennt das Geschlecht und trennt die Frau damit von dem Bezug zu sich selbst. Und diese Theorie ist die Betrachtung des Anderen als bloße Spiegelung, *speculum* des Eigenen.

Die Berührung etabliert Irigaray als das utopische Moment einer anderen Beziehung der Geschlechter und des Geschlechts zu sich selbst, die die Grundlagen der Theorie erschüttert. In der wohl berühmtesten Passagen aus *Ce sexe qui n'en est pas un* schreibt sie:

La femme, elle, se touche d'elle-même et en elle-même sans la nécessité d'une médiation, et avant tout départage possible entre activité et passivité. La femme »se touche« tout le temps, sans que l'on puisse d'ailleurs le lui interdire, car son sexe est fait de deux lèvres qui s'embrassent continûment. Ainsi, en elle, elle est déjà deux – mais non divisibles en un(e)s – qui s'affectent.

Die Frau aber berührt sich durch sich selbst und an sich selbst. Die Frau »berührt sich« immerzu, ohne daß es ihr übrigens verboten werden könnte, da ihr Geschlecht aus zwei Lippen besteht, die sich unaufhörlich aneinander schmiegen. Sie ist also in sich selbst schon immer zwei, die einander berühren, die jedoch nicht in eins (einen) und eins (eine) trennbar sind. (CS 24, dt. 23)

Das Geschlecht ist deshalb nicht eines, weil es mehreres ist und sich dem auf Formen, Absonderung, Einheit und Zählbarkeit fixierten Blick entzieht. Wenn sich aus der Morphologie eines diffusen, vielfachen und unzählbaren Geschlechts die Forderung nach einem anderen Nachdenken ergibt, so argumentiert Irigaray auf den ersten Blick erneut anatomisch. Dieser Rekurs auf die Anatomie der Vulva und der Ansatz, aus ihr eine spezifisch weibliche Sexualität, nämlich eine mannigfaltige, uneinheitliche und sich selbst berührende Lust abzuleiten, die sich radikal von der männlichen Sexualität unterscheiden soll, stieß natürlich in seinen deutlich essentialisierenden und auch mystisierenden Zügen auf zahlreichen und heftigen Widerspruch: Irigarays »vielleicht umstrittenste Behauptung«, schreibt Butler zu diesem Bild der zwei Lippen.³² Denn in Anbetracht des

³² Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter* (Anm. 2), S. 225, Fn. 53. Vgl. zu einer sehr luziden Diskussion von Irigarays Thesen v.a. das erste Kapitel ihrer Studie.

weiblichen Geschlechts verlangt Irigaray nach einer anderen Ordnung, einem anderen Paradigma, das das weibliche Geschlecht gewissermaßen einfordere und immer schon vollziehe. Der wenig überraschende Vorwurf lautet daher auch, wie Butler zusammenfasst, dass Irigaray das, was sie kritisiert, wiederholt: »Wie Monique Plaza und Christine Delphy hat Wittig dargelegt, daß Irigarays Bewertung dieser anatomischen Besonderheit selbst eine unkritische Kopie des reproduktiven Diskurses ist, er den weiblichen Körper markiert und in künstliche ›Teile‹ wie ›Vagina‹, ›Klitoris‹ und ›Vulva‹ zerlegt.«³³ An die Stelle einer phallomorphen Ordnung scheinen ihre Schriften eine – so könnte man diesen Passagen Irigarays vorwerfen – vulvomorphe Ordnung setzen zu wollen und damit eine bloße Umkehrung vorzunehmen. Und tatsächlich gilt Irigarays Interesse nicht nur dem Unternehmen, die Ausschlüsse des Weiblichen aus den Diskursen und dem Denken der männlichen Theorie und die Konsequenzen dieser Ausschlüsse für die möglichen Artikulationen des Weiblichen zu zeigen, sondern auch dem Versuch, einen anderen, eigenen und verborgenen Ort des weiblichen Geschlechts zu denken, das heißt auch: Weiblichkeit als Differenz überhaupt zu denken.

Dennoch ist Irigarays Unternehmen komplizierter, wie auch schon Butlers Lektüren verdeutlicht haben. Ich lese diese Passage auf die Lippen der Vulva nicht als Rekurs auf ein vordiskursives Geschlecht, sondern als Rekurs auf eine bereits beschriebene Szene, auf ein bereits vollzogenes tropologisches Unternehmen, das Irigaray weitertreibt und umschreibt. Die Kopie des reproduktiven Diskurses, die Kopie seines theoretischen Blicks, so meine These, ist für diese Umschrift notwendig, genau in dieser Kopie liegt die Strategie ihres Schreibens: die im theoretischen Blick erzeugten Bilder nämlich *noch einmal* zu zeigen, um auf ihrer Grundlage zu argumentieren. In ihrem Schreiben wiederholt Irigaray unablässig die diskursiven und ikonographischen Ordnungen des weiblichen Geschlechts. Ihre Texte sind deshalb auch so besonders schwierig zu bestimmen, so anfällig für Missverständnisse, weil mit dieser Wiederholung der Diskurse Beschreibung und Utopie in eins fallen und die Texte eine notwendige, nicht zu tilgende Doppeldeutigkeit aufweisen. Von welchem »elle« spricht Irigaray? Von einem diskursiv erzeugten »elle« oder von dem »elle«, das sie neu, anders zu denken sucht? Diese Frage bleibt unentscheidbar. Aber genau auf der Unentscheidbarkeit gründet ihre These und das Subversive ihres Unternehmens:

³³ Ebd., S. 226, Fn. 54.

Elle n'est ni une ni deux. On ne peut, en toute rigueur, la déterminer comme une personne, pas davantage comme deux. Elle résiste à toute définition adéquate. Elle n'a d'ailleurs pas de nom ›propre‹. Et son sexe, qui n'est pas *un* sexe, est compté comme *pas de* sexe. Négatif, envers, revers, du seul sexe visible et morphologiquement désignable [...]: le pénis.

Sie widersteht jeder adäquaten Definition. Sie hat darüber hinaus keinen »Eigen«-Namen. Und ihr Geschlecht, das nicht ein Geschlecht ist, wird als kein Geschlecht gezählt. Als Negativ, Gegenteil, Kehrseite dessen, das einzig sichtbare und morphologisch bezeichnbare [...] Geschlecht zu besitzen: den Penis. (CS 26, dt. 25 f.).

Es ist so auch unmöglich auszumachen, ob es sich bei diesem »sexe qui n'en est pas un« ihrer Studie um jenes Geschlecht handelt, das durch die Theorie des Subjekts hervorgebracht wurde oder um die Utopie eines anderen Geschlechts – eines Geschlechts, das nicht eines, das nicht eine einheitliche Form ist und in seiner Widerständigkeit gegen den theoretischen Blick entworfen wird: Es geht genau um das Ineinsfallen dieser Möglichkeiten.

In dem 2015 erschienenen Roman *The Argonauts* von Maggie Nelson beschreibt die Ich-Erzählerin einen Moment in einem Seminar über feministische Theorie, in dem sie Irigarays berühmten Essay *Quand nous lèvres se parlent* lesen, der genau von dieser Morphologie der beiden Lippen der Vulva handelt:

This image [the circle of the always self-touching, labial lips] immediately struck me as weird but exciting. And a little embarrassing. It reminded me of the fact that a lot of women can jerk off just by pressing their legs together on a bus or in a chair or whatever (I came this way once while waiting in line to see *The Bitter Tears of Petra von Kant* at Film Forum on Houston). While we were discussing Irigaray in class, I tried to feel the circle of my labial lips. I imagined every woman in the class trying to feel it too. But the thing is, you can't really feel your labial lips.³⁴

Diese Beobachtung scheint mir keineswegs nebensächlich oder trivial. Auch Jane Gallop weist in Bezug auf Irigarays Ausführungen darauf hin, dass Irigaray etwas beschreibe, das in keiner empirischen Erfahrung begründet sei.³⁵ Irigarays Behauptung einer Erfahrung von grundlegender weiblicher Geschlechtlichkeit »is not rooted in anything recognized as female experience. For example, women do not recognize it as autoerotic that their labia minora are continually touching.«³⁶ Wenn Irigaray damit etwas hervorhebt, was einer Empirie entgegensteht, so geht es meines

³⁴ Maggie Nelson: *The Argonauts*, London 2015, S. 62.

³⁵ Jane Gallop: »Lip Service«, in: dies.: *Thinking Through the Body*, New York 1988, S. 92–99, hier S. 98.

³⁶ Ebd., S. 98.

Erachtens genau um diese fehlende Referenz und gleichzeitig um das, was Gallop als »seduction of anatomical reference« beschrieben hat.³⁷ Was unternimmt Irigaray überhaupt mit ihrem Bezug auf die diffuse Morphologie der Vulva? Ihre *écriture* der Lippen entwerfen gewiss kein naturalistisches Bild und bezeugen keine reale Erfahrung. Ihr Schreiben vollzieht sich vielmehr auf einer bereits beschriebenen Szene, die sich aber stets als Bild und in der Verführung des Bildes hervorbringt. Sowohl auf der Ebene einer Erfahrung wie auch auf der Ebene des Bildes ist nicht die Referenz, sondern das Hervorbringen von Uneigentlichkeit entscheidend. In dem Bild der beiden Lippen materialisiert sich nicht erneut ein Geschlecht. Vielmehr ist es die Widerständigkeit gegen das Bild, die für mich im Zentrum dieser Schreib-Operation Irigarays steht.

Irigaray wirft damit erneut einen Blick auf das Geschlecht, aber ein Blick auf das Geschlecht als bereits in der Sprache erzeugten Gegenstand, als materialisiertes Objekt. Sie richtet den Blick auf das Geschlecht in seiner Produktion durch den theoretischen Blick, um ihn in seiner Ohnmacht vorzuführen. Denn was ist, wenn es keine Form zu *sehen* gibt? Wenn sich das, was dort ist, dem *Blick* und damit der Theorie verweigert? Wenn hier nichts zu sehen ist, so weil der Blick dem Gegenstand, der kein Gegenstand ist, nicht beikommt: »Mais même alors il ne pourra mirer le tout du sexe féminin d'un regard car il en sera resté aussi ›à l'extérieur'« (»Aber selbst dann könnte es das Ganze des weiblichen Geschlechts nicht mit *einem* Blick erfassen, denn er wird ›außerhalb‹ *bleiben*.«) (SP 109, Fn. 122, dt. 112) Wenn sich das Weibliche der Repräsentation entzieht, so gilt es andere Paradigmen als Repräsentation auszumachen: Paradigmen aber, die nicht auf eine Theorie in ihrer Begründung auf sichtbare Formen, nicht auf eine Identität oder Essenz ausgerichtet sind. Das für den Blick abwesende Geschlecht – »das Geschlecht, das nicht eins ist« – wird damit zur Provokation, die die Verborgenheit des Gegenstandes für den Blick birgt. Irigaray beruft sich auf die Vulva als bereits erzeugte Trope, um aus dem Topos ihres Fehlens die drohende Kastration des theoretischen Blicks abzuleiten. Weil es hier also vom phallomorphen Paradigma aus gesehen »nichts«, keine »eigene Form« zu sehen gibt, bestätigt der Blick die Theorie und fordert sie zugleich heraus: »Ce sexe qui ne donne pas à voir n'a pas non plus de forme propre.« (»Dieses Geschlecht, das sich nicht sehen läßt, hat ebenso wenig eine eigene Form.«) (CS 26, dt. 25). Das Geschlecht, das keines ist, ist keines, das sich dem Blick anbieten würde und das gerade in dieser Provokation des Blicks die Theorie bedroht.

³⁷ Ebd., S. 93.

Der Anblick des weiblichen Geschlechts zeigt sie damit gleichzeitig als Voraussetzung wie als unbezähmbares Grauen des theoretischen Blicks:

[S]on sexe représente *l'horreur du rien à voir*. Défait dans cette systématique de la représentation et du désir. »Trou« dans son objectif scotophilique. Que ce rien à voir doive être exclu, rejeté, d'une telle scène de la représentation s'avoue déjà dans la statuaire grecque. Le sexe de la femme s'en trouve simplement absent: masqué, recousue dans sa »fente«.

[S]o repräsentiert ihr Geschlecht den Schrecken, nichts zu sehen. Ein Fehlen, in dieser Systematik der Repräsentation und des Wunsches. Ein »Loch« in deren skoptophilem Objektiv. Daß dieses nichts-zu-sehen verworfen, ausgeschlossen werden muß von einem solchen Schauplatz der Repräsentation, ist schon in der griechischen Bildhauerei bekannt. Dort ist das Geschlecht der Frau einfach abwesend: maskiert, eingenäht in ihrer Spalte. (CS 25 f., dt. 25)

»Der Mann fürchtet vom Weibe geschwächt, mit dessen Weiblichkeit angesteckt zu werden«, schreibt Freud in »Das Tabu der Virginität«. ³⁸ Worin aber liegt diese Schwächung, die Ansteckung durch den weiblichen Defekt? Irigaray wendet diese drohende Kastration auf die Bedrohung des theoretischen Blicks:

De n'avoir [...] rien de ›propre‹ cette sexualité (dite) féminine, ce sexe de femme, fera perdre la vue à qui sera pris dans sa question. Il faut donc protéger le regard, et la théorie, la *theoria* (gr.), – en le résolvant dans une représentation phallomorphe, dans les catégories phalliques. En le considérant, par exemple, »au regard« seulement de la forme du sexe masculin.

Weil sie [...] nichts ›Eigenes‹ hat, läßt diese (sogenannte) weibliche Sexualität, dieses Geschlecht der Frau demjenigen, der sich in ihr Problem involviert, den Blick schwinden. Er muß diesen Blick daher schützen – und die Theorie, die *theoria* –, indem er ihn in eine phallomorphe Repräsentation, in phallische Kategorien auflöst, indem er diese beispielsweise lediglich »im Hinblick« auf die Form des männlichen Geschlechts reflektiert. (SP 97, dt. 100)

Freud sucht den Blick, so Irigaray, in der »phallomorphe[n] Repräsentation« zu schützen, um die eventuelle Möglichkeit auszuschließen, dass hier etwas wäre, was sich dem Blick der *theoria* verbirgt. Auch hier macht Irigaray nichts anderes als auszubuchstabieren, was der theoretische Blick ausschließen muss und zugleich als Grauen des weiblichen Geschlechts produziert. ³⁹ Genau dieser brüchige und paradoxe Moment ist es, an dem

³⁸ Sigmund Freud: »Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens, III: Das Tabu der Virginität«, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. XII, hg. von Anna Freud u.a., London, S. 159–180, hier S. 168.

³⁹ Vgl. auch Vinken: »Einleitung« (Anm. 29), S. 9f.: Freud wehrt damit »die Bedrohung von Theorie im etymologischen Sinne des ›zur Anschauung kommen‹ selbst ab; daß etwas nicht zur Anschauung kommen kann, nicht darstellbar ist, ist die Gefahr, die es zu bannen gilt. Es ist besser, nichts zu sehen, als *nicht zu sehen*.« Vgl. auch Sarah Kofman: *L'énigme de la femme. La femme dans les textes de Freud*, Paris 1980, S. 57: »C'est pourquoi il

Freuds Medusenhaupt steht, das mit Irigarays Lektüren als zugleich von Grauen und Lust lesbar wird.

Der »Kastrationserschreck beim Anblick des weiblichen Genitales«⁴⁰ versichert dem Betrachter sein eigenes Haben, er bestätigt die eigene Identität. Hierin liegt die lustvolle Seite, die dem Anblick des Medusenhauptes zugesprochen wird und die die Grundlage von Lacans Differenz zwischen ›Phallus haben‹ und ›Phallus sein‹ bildet. Das Medusenhaupt erweckt und beruhigt die Kastrationsangst, wie auch Sarah Kofman in *L'énigme de la femme* schreibt: »l'on comprend dès lors comment ce qui *devait* éloigner l'homme de la femme est toujours aussi en même temps ce qui l'en rapproche: les organes génitaux de la femme suscite indissociablement horreur et plaisir, éveillent et calment l'angoisse de castration.«⁴¹ (»so versteht man, dass das, was den Mann und die Frau voneinander fernhalten *sollte*, immer auch zugleich das ist, was sie einander annähert: Die Geschlechtsorgane der Frau rufen untrennbar Grauen und Vergnügen hervor, sie wecken und beruhigen die Kastrationsangst.«) (Übers. von H. S.)

Gerade der Moment einer drohenden Kastration wird zum Moment der Ermächtigung. Dass es nichts zu *sehen* gibt, begründet in Irigarays Lektüre die Theorie des Subjekts, aber es bedroht sie zugleich in ihrer Berufung auf die *theoria*: »*L'enjeu serait, d'emblée, le regard.*« (»Der Einsatz in diesem Spiel wäre somit von Anfang an der Blick.«) (SP, 53, dt. 57)

Irigaray wendet den Blick der Theorie damit gegen sich selbst. Sie beruft sich auf den Anblick des weiblichen Geschlechts als rhetorisch produziertes Geschlecht, wenn sie genau aus seinem Fehlen die drohende Kastration des theoretischen Blicks ableitet. Die Theorie wird damit gerade als Abwehr der weiblichen Differenz lesbar. Das Geschlecht, das sie zeigt, wird zum Medusenhaupt, indem sie diesen Punkt benennt, der die Theorie ebenso begründet wie erschüttert. Sie argumentiert damit auf der bereits beschriebenen Szene des Geschlechts. Statt dieses einfach nur zu verwerfen, setzt sie es in seiner Abwesenheit erneut in eine abgründige Szene und wendet es gegen sich selbst. Damit kommt es zu einem für die Theorie markanten Moment. Erneut formuliert sie gerade in ›Anbe-

n'est pire crime que le silence, car il recouvre de son ›voile épais‹ le sexe de la femme, la rend inaccessible, irréductible, implacable: *ef-frayante* au sens de Blanchot. La femme énigmatique ni ne parle ni ne ›se trahit‹ par aucun de ses pores.« (»Deshalb gibt es kein schlimmeres Verbrechen als das Schweigen, denn es bedeckt das Geschlecht der Frauen erneut mit einem ›dicken Schleier‹, macht sie unzugänglich, unbezwingbar, unerbittlich: erschreckend [*ef-frayante*] im Sinne Blanchots. Die rätselhafte Frau spricht weder noch ›verrät‹ sie sich durch irgendeine ihrer Poren.«) (Übers. von H.S.)

⁴⁰ Sigmund Freud, »Fetischismus«, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. XIV, hg. von Anna Freud u.a., London, S. 311–317, hier S. 314.

⁴¹ Kofman: *L'énigme de la femme* (Anm. 39), S. 101.

tracht‹ des weiblichen Geschlechts eine Theorie. Genauer: Sie formuliert die Verwerfung von Theorie. Sie sucht danach, die Theorie als eine sich in der Betrachtung begründende Methode zu zersetzen. Es geht um die Erschütterung einer klassischen Beziehung zwischen Theorie und *theoria* des Geschlechts, die Irigaray aber erneut auf diesem Schauplatz des Geschlechts austrägt. In seinem Entzug gegen diesen theoretischen Blick wird das weibliche Geschlecht bei ihr zur Metapher für den Widerstand gegen die Theorie. Sie bekämpft die Theorie mit ihren eigenen Waffen, nämlich mit ihren eigenen Gespenstern oder vielmehr: mit ihren eigenen Gorgonen. Das weibliche Geschlecht – das hat Irigaray deutlich gezeigt – wird deshalb als unvollkommener Entwurf betrachtet, weil es an dem männlichen Geschlecht gemessen wird, das in diesem Zusammenhang – und das scheint mir besonders wichtig – selbst in dieser sichtbaren Form, gemäß einem phallomorphen Paradigma, hervorgebracht und eingeschränkt wird.

III. Berühren. »Lèvres voilées...«

Die zwei sich berührenden Lippen macht Irigaray zum Ausgangspunkt und zur Forderung einer anderen Sprache und eines anderen Denkens – eines Denkens der Berührung. Es geht darin aber genau nicht um Essenz. Es geht um die Zersetzung jeder Essenz, um den Versuch, das Denken nicht als das zu entwerfen, das des Rückbezugs auf den Blick bedarf und nach der Materialisierung des theoretischen Gegenstandes verlangt. Es könne keineswegs das Ziel sein, einen neuen Diskurs, eine Theorie des Weiblichen zu etablieren, so schreibt Irigaray in einer zentralen Passage selbst. Es geht nicht um die Frage: »La femme qu'est-ce que c'est?« (»Was ist die Frau?«) (CS 76, dt. 80) »Autrement dit, l'enjeu n'est pas d'élaborer une nouvelle théorie dont la femme serait le *sujet* ou l'*objet*«. (»Mit anderen Worten, es gilt nicht, eine neue Theorie auszuarbeiten, deren *Subjekt* oder *Objekt* die Frau wäre«) (SP 75, dt. 80). Mit dem Berühren denkt Irigaray etwas anderes als einen Zugriff auf ein Objekt.

Das Bild der Lippen ist Katachrese. Es zeigt sich als das, was sich nicht figurieren kann: als ein Bild, das sich dem Bildhaften verweigert. Das Geschlecht bezeichnet damit hier den Ort, der sich der Essentialisierung widersetzt. Wenn Bettine Menke resümiert, dass bei Irigaray »weibliche Identität, zwar nicht (mehr) als natürliche Unmittelbarkeit, aber als das ›Geschlecht, das nicht eins‹ ist« immer noch »vorgegeben« sei,⁴² so scheint

⁴² Bettine Menke: »Verstellt – der Ort der ›Frau‹. Ein Nachwort«, in: Barbara Vinken: *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*, Frankfurt a.M. 1992, S. 436–476, hier S. 436.

mir doch gerade der Punkt darin zu liegen, dass sich diese Voraussetzung hier immer nur als Aporie artikuliert: »Ce sexe qui n'en est pas un« setzt ein Geschlecht voraus, das sich in dieser Voraussetzung zugleich durchstreicht.

An diesem Punkt der Widerständigkeit, dem Entzug der Theorie, aber auch dem Entzug der anatomischen Substanz stehen bei Irigaray Figuren der Berührung und des Flüssigen. Auch diese, wie Naomi Schor schreibt, »ungeheuerliche« These, die Frau erfreue sich einer besonderen Beziehung zum Flüssigen,⁴³ hat heftige Anschuldigungen ausgelöst, handelt es sich doch unwiderlegbar um eine »Aneignung aus dem Repertoire der Misogynie.«⁴⁴ Und, so schreibt sie weiter, »was für die Anti-Essentialistinnen noch schlimmer ist: es sieht so aus, als ginge es aus einer nicht-problematisierten Lektüre direkt aus dem weiblichen Körper in seiner hormonalen Unmittelbarkeit hervor.«⁴⁵ Gleichzeitig aber, und das sehen natürlich auch ihre Kritiker*innen, stehen das Flüssige wie auch die Berührung bei Irigaray für den aporetischen Einsatz, etwas denken zu wollen, ohne es als Essenz zu behaupten. Das Flüssige verwehrt die Essenz, es nimmt keine feste Form an, sondern ist das, was sich wie die Berührung der Beziehung zwischen Subjekt und Objekt widersetzt und ein Ineinanderfließen der Formen beschreibt. Es sind immer wieder Figuren zersetzender Identität und Stabilität, die ihr Schreiben selbst einer anderen Ordnung aussetzen: »Si le sexe féminin a lieu en s'embrassant, en partageant et échangeant sans fin ses lèvres, ses bords, ses limites, et leur ›contenu‹, en devenant sans cesse autre, aucune stabilité d'essence ne lui appartient.«⁴⁶ (»Wenn das weibliche Geschlecht statt hat / einen Ort hat, indem es sich küssend berührt, indem es endlos seine Lippen, seine Ränder, seine Grenzen und ihren Inhalt teilt und austauscht, indem es unaufhörlich anders wird, dann gehört dem weiblichen Geschlecht keine essentielle Stabilität.«) (Übers. von H.S.) Es geht um die wiederholte Berührung, um ein *re-toucher*, um ein Überschreiben und Neu-Berühren, das nicht zur Identifikation, nicht zur Stillstellung führt, in der Subjekt und Objekt, Aktiv und Passiv ununterscheidbar werden. Das heißt: »sans la nécessité d'une méditation, et avant tout départage possible entre activité

43 Naomi Schor: »Dieser Essentialismus, der keiner ist – Irigaray begreifen«, in: ebd., S. 219–246, hier S. 233.

44 Ebd. Vgl. hier weiter: »Der ontologische Primat von Frau und Flüssigem gehört für sie zu dem von der patriarchalen Metaphysik Verdrängten; das Vergessen der Fluida nimmt am Muttermord teil, der entsprechend dem Irigarayschen Ursprungsmythos die abendländische Kultur begründet.«

45 Ebd., S. 233 f.

46 Luce Irigaray: *Amante Marine. De Friedrich Nietzsche*, Paris 1980, S. 92.

et passivité.« (»ohne die Notwendigkeit einer Vermittlung und vor jeder möglichen Trennung zwischen Aktivität und Passivität.«) (SP 24, dt. 23).⁴⁷

Tout autre instrument, encore quelque peu théorique, de moi m'écarte en écartant – et/ou rescellant – artificieusement les lèvres de cette fente ou je me re-reconnais, m'y re-touchant (quasi) immédiatement.

Jedes andere, im geringsten theoretische Instrument lenkt mich von ihr ab, zerlegt auf künstliche Weise – und/oder versiegelt abermals – die Lippen dieser Spalte, wo ich mich wiederkenne, indem ich mich dort (quasi) unvermittelt wieder berühre. (SP 250, dt. 250)

Irigarays »*se toucher/re-toucher*« ist daher auch »nicht mit dem instrumentellen Berühren von Dingen zu verwechseln«, wie Johannes Ungelenk in seiner für meinen Text überaus zentralen Lektüre dieser Passage Irigarays schreibt: »Es handelt sich eben nicht um ›sensuelles‹ Berühren, das ein vorausgesetztes Subjekt mit einem ›Anderen‹ oder über den instrumentellen Umweg reflexiv mit sich Selbst verbünde [...]. Kein ›Sehen mit Händen‹, keine Aktivität des (tastenden) Sich-Richtens auf ein noch unbekanntes Äußeres.«⁴⁸ Das Berühren beschreibt und fordert keine Aneignung. Irigaray sucht vielmehr nach einem anderen, aporetischen und ent-essentialisierenden Bezug auf das Geschlecht, der es aus seinem visuellen Objektstatus herauszulösen und die Trennung zwischen Subjekt und Objekt zu überwinden sucht. Auch in *Amante marine* schreibt Irigaray noch einmal in aller Deutlichkeit, dass es ihr nicht um Essenz geht: Die Frau widersetzt sich der Essentialisierung: »Elle ne se constitue pas pour autant en *une*. Elle ne se referme pas sur ou dans une vérité ou une essence. L'essence d'une vérité lui reste étranger. Elle n'a ni n'est un être. Et elle n'oppose pas, à la vérité masculine, une vérité féminine.«⁴⁹ (»Sie konstituiert sich trotzdem nicht als *eine*. Sie verschließt sich nicht über oder in einer Wahrheit oder einem Wesen. Das Wesen einer Wahrheit bleibt ihr fremd. Weder hat sie noch ist sie ein Sein. Und sie stellt einer maskulinen Wahrheit keine feminine Wahrheit entgegen.«) (Übers.

⁴⁷ Interessant ist in diesem Zusammenhang ein Zitat Georg Simmels zur Berührung als »Existenzform« des Weiblichen: Georg Simmel: »Das Relative und das Absolute im Geschlechter-Problem (1911)«, in: ders., *Schriften zur Philosophie und Soziologie der Geschlechter*, hg. von Heinz-Jürgen Dahme/Klaus Christian Köhnke, Frankfurt a.M. 1985, S. 200–223, hier S. 208: »Das Verhältnis zu den Dingen, das in irgendeiner Weise zu haben allgemeine Notwendigkeit ist, gewinnt die Frau, sozusagen ohne das Sein, in dem sie ruht, zu verlassen – durch eine unmittelbare, instinktivere, gewissermaßen nähere Berührung, ja Identität. Ihre Existenzform geht nicht auf jene besondere Trennung von Subjekt und Objekt, die erst wieder in den besonderen Formen von Erkenntnis und Schaffen ihre Synthese erfährt.«

⁴⁸ Johannes Ungelenk: »Nichts (Luce Irigaray)«, in: ders./Hanna Sohns (Hg.): *Berühren Lesen*, Berlin 2021, S. 135.

⁴⁹ Irigaray: *Amante Marine* (Anm. 46), S. 92.

von H.S.) Die Berührung wäre damit auch kein neues ›Instrument‹ des Nachdenkens, sondern die Behauptung einer anderen (Selbst-)Beziehung sowie der Ausgang zu einer anderen, unerhörten Sprache. Was aber folgt aus diesen Ansprüchen? Irigaray entwirft neben den Forderungen des Entzugs, zunächst und vielleicht in erster Linie, eine in die Zukunft gerichtete Imagination einer anderen Sprache. Die Berührung der Lippen, das ist auch die Berührung der Lippen, die in ihrer Bewegung und wiederholten Berührung zur eigenen Sprache finden, die im Erstarren in der gewaltsamen Trennung verwehrt ist.

In Bezug auf eine solche – gewiss vage und vielleicht aporetische – Imagination werden die Lippen in Irigarays Schriften kontinuierlich weiter insistieren, ihr Schreiben sucht sich als Sprechen dieser Lippen zu Gehör zu bringen. In *Amante marine* ist ein Kapitel mit den »lèvres voilées«, den »verborgenen, verhüllten Lippen« überschrieben.⁵⁰ Der Text ist ein Spiel mit dem Anspruch der Wahrheit als Nacktheit des enthüllten Anblicks. Während Freud den Schleier, das Geheimnis der Frau als Beweis dafür nimmt, dass es hier etwas gibt, das unbedingt verdeckt werden muss, besetzen Irigarays Schriften diesen Schleier der Lippen um: »Les lèvres jamais ouvertes ou fermées sur une vérité.« (»Die Lippen, die niemals über einer Wahrheit geöffnet oder geschlossen sind.« (CS 216, dt. 223) Hier enthüllt sich kein hinter den Lippen verhüllter Abgrund, auf den die *theoria* drängt. Die Lippen werden als verhüllte nicht enthüllt, sondern zum Sprechen gebracht, um sich hierin zu verselbstständigen, zu ihrer Lust zu finden und sich der Opposition von Enthüllung und Verhüllung zu entziehen, die stets der Ordnung der Visualität und der Repräsentation zugeordnet bleibt. Gegenüber der Sprache der Wahrheit, die sich als »absence de lèvres«, »Lippenlosigkeit«, als »oubli des lèvres«, »Vergessen der Lippen« (CS 208, dt. 214) hervorbringt und die Lippen voneinander trennt, hört Irigaray das Sprechen dieser Lippen nicht als Sprechen einer bereits hervorgebrachten Sprache, sondern eines undeutlichen Gemurmels. Das *voilées* der Lippen wäre auch als Anspielung auf eine solche undeutliche, verhangene Sprache zu lesen, die jenseits von Öffnung und Schließung im Dazwischen der Lippen einen vielfachen Gesang hervorbringen. Ihre Bewegung beansprucht sich als grenzenloser, instabiler Fluss: »Ces fleuves, sans mer unique et définitive. Ces rivières, sans rives persistantes. Ces corps sans bords arrêtés.« (»Diese Ströme ohne einziges und definitives Meer. Diese Flüsse ohne beständige Ufer. Diese Körper ohne feste Ränder.«) (CS 214, dt. 221)

⁵⁰ Ebd., S. 81.

Zugleich aber beanspruchen Irigarays Schriften auch eine andere *Lektüre*. Mir scheint hier vor allem ihr Vorgehen aufschlussreich, mit welchem sie Texte, Figuren, Bilder, Szenen wiederbewohnt und wiederaufführt, um sie in ihrer Wiederholung neu zu besetzen. Dieses Vorgehen bewegt sich dabei stets an Grenzen. Denn zweifellos bleibt ihr Bezug auf die Fluida als Versuch, dem Blick etwas entgegenzusetzen und dieses etwas als Essenz zu zersetzen, in seinen Rekursen auf das weibliche Geschlecht problematisch. Ihr Unternehmen aber scheint mir gerade darin zu liegen, dass in diesen Figuren stets beides am Werk ist: Die Figuren werden ebenso in ihrem Ausschluss aus dem Denken der Theorie wie in ihrer Widerständigkeit gezeigt.⁵¹ Wenn sie versucht, gerade in dem bereits beschriebenen, erzeugten Körper Widerstände zu finden, so liegt hierin kein Denken des Weiblichen, sondern ein Denken dessen, was dem Blick in den Spiegel entgeht oder sich in dem Blick selbst als Grauen des Blicks erweist. Das Berühren proklamiert sich in diesem Zusammenhang als Folge dessen, was sich aus dem Grauen der theoretischen Absenz hervorbringt. Irigaray versucht damit eine Umbesetzung vorzunehmen, ein Neubeschreiben der bereits erzeugten Bilder und der imaginären Szene des Geschlechts.

Das Weibliche lässt sich mit Irigaray nicht als ein mehr oder weniger verborgenes Objekt denken, das sich als solches in dem auf ihn geworfenen Blick offenbart. Das Verborgene wäre nicht nur als Auseinandersetzung mit dem fehlenden Zugriff auf das Weibliche zu lesen, sondern auf das, was der Opposition der Geschlechter und dem Ausschluss des Weiblichen zugrunde liegt. Irigarays *écriture* zielt darauf, das zu verstehen, was sich aus dem visuellen Objektstatus herauslösen. Denn es ist das »Nichts zu sehen«, das ausgeschlossen werden muss und das auf das Bild und in die Ordnung verbannt werden muss. Damit ließe sich mit Irigaray die Berührung als Widerstand der Literatur gegen die Theorie, gegen den Logos des Geschlechts lesen – als das, was diesem Logos der Geschlechteropposition zugleich zugrunde liegt und sie heimsucht.

Die Berührung wäre damit nicht nur als Forderung für eine andere Beziehung zum Weiblichen, sondern auch allgemein als Forderung eines

51 Vgl. Vinken: »Einleitung« (Anm. 29), S. 19: »Weiblichkeit ›ist‹ somit eine negative Potenz, Figur der Defiguration, Ent-stellung. Weiblichkeit ›ist‹ deshalb das Moment, das Identität durchkreuzt; ›Frau‹ der Ort, wo die Fixiertheit des Geschlechtes durch das Spiel von Differenz und Division ver-rückt wird, wo Geschlecht, Bedeutung und Identität gleichzeitig erschaffen und zersetzt werden. Weiblichkeit ist ›unheimlich‹, nicht weil sie das Gegenteil von Männlichkeit ist, sondern weil sie die Opposition von ›männlich‹ und ›weiblich‹ unterläuft. [...] Der Verräter, der ausgestoßen werden muß, ist das Prinzip der Differenz, das die Frau verkörpert. Männliche Selbstidentität stellt sich als politische und sexuelle Phantasie heraus. Denn identisch kann der Mann nur sein, solange er die Differenz auslagert und als Kastration auf die Frau projiziert.«

anderen Denkens und Nachdenkens über Geschlechtlichkeit zu verstehen, das jenseits einer Essentialisierung zu betreiben wäre. Es geht damit nicht um die einfache Forderung, Weiblichkeit zu repräsentieren, sondern den Widerständen und Aporien jeder Repräsentation nachzugehen, die Irigaray über die traditionellen Bestimmungen des Weiblichen auszumachen sucht.

Wenn Freud den Anblick des weiblichen Geschlechts mit dem mythologischen Grauen der Medusa gleichsetzt, so ist es der enthüllte Anblick des weiblichen Nichts, der in Grauen versetzt und – mit Irigaray formuliert – das Grauen der Theorie ausspricht. Lust und Grauen der Theorie bestehen in dem Nichts, das den Blickenden seines eigenen Habens versichert und zugleich als Abgrund des Blicks, als Möglichkeit nicht sehen zu können, fungiert.

In den *Eumeniden* ist es erneut der ungeflügelte Anblick, der in Entsetzen und Ekel versetzt:

Ein Grauen für die Rede, Grauen für den Blick
Treibt aus des Gottes Heiligtum mich wieder aus.
Mich aufrecht noch zu halten.⁵²

So ruft die delphische Priesterin zu Beginn der *Eumeniden* aus, die vor dem Tempel Apollons im Moment des Eintritts vor den hier erscheinenden Figuren schauernd zurückweicht. Sie sieht hier die Erinnyen, um deren Benennung sie in der Folge ringt:

Vor diesem Manne, zum Erstaunen, eine Schar
Von Weibern, schlummernd auf die Sitze hingestreckt –
Nein, Weiber nicht, Gorgonen eher nenn ich sie.
Doch auch Gorgonenbildern sehen sie nicht gleich.
Denn [...] ungeflügelt (ἄπτεροί) anzuschauen
Sind diese, schwarz, und Ekel nur erregen sie.⁵³

Der Anblick verwirrt gleichermaßen Rede und Blick, wie es in dem Beginn des Zitats heißt. Die Frauenfiguren lassen sich keinem bereits gesehenen Bild zuordnen, sie irritieren jede Benennung und Klassifikation. Die Bedrohung scheint hier nicht nur in ihrem abstoßenden Bild selbst zu liegen, sondern in der Irritation, die das Fehlen der Flügel dem klassifizierenden Blick auferlegt: Denn diese »ungeflügelt[en]« Wesen gleichen weder Frauen noch Gorgonen. Sie überfordern den Blick und die Klassifikation in ihrem Fehlen des zugehörigen Attributs. Die Geschichte der *Eumeniden* wird daher auch zur Geschichte der Umwandlung dieses dem Blick bedrohlichen Moments. Das Nichts, das ihr Fehlen offenbart,

⁵² Aischylos: *Die Orestie. Agamemnon. Coephoren. Eumeniden*, übers. von Emil Staiger, Stuttgart 1987, V. 34–36.

⁵³ Ebd., V. 46–52.

ist ein Nichts, das die Klassifikation verwirrt.⁵⁴ Welche Figuren, welche Affekte entstehen aus dem, was die Rede und den Logos erschüttert? Auch diese Frage der Lektüre wird, mit Irigaray gelesen, zu einer Frage, die das Berühren beansprucht.

Diese hiermit aufgerufenen Fragen nach den Funktionen und Orten des Weiblichen für die Behauptung des Logos, für die Differenz der Geschlechter und Theorien über das Weibliche haben nicht nur für ein Nachdenken über das Weibliche Konsequenzen. Sie betrifft weit grundlegender das Denken des Subjekts. Denn, so müsste man fragen: Geht es überhaupt um Weiblichkeit? Und was bedeutet die Weiblichkeit bei Irigaray? Die *vérité masculine*, an deren Stelle eine *vérité féminine* gesetzt wird, ist keine männliche Wahrheit als Wahrheit des Mannes, sondern seinerseits Produktion einer Theorie, die mit Irigaray nach ihren Widerständen zu befragen wäre. Denn so müsste man ebenso fragen: Was bezeichnet sie eigentlich mit jenem Geschlecht, das im Gegensatz zu jenem »Geschlecht, das nicht ist« ist, Geschlecht ist: Was wäre das »Ce sexe qui est un«? Konsequenterweise würde es dabei eben gerade nicht um das männliche Geschlecht gehen. Nicht die männliche Anatomie determiniert die phallogorphe Logik, sondern die phallogorphe Logik determiniert die auf Einheit zentrierte Wahrnehmung des männlichen Geschlechts, der Irigaray das Berühren entgegensetzt.

Irigarays Denken der Berührung fordert, wie bereits deutlich anklang, zugleich einen anderen Bezug zum eigenen Selbst:

Dans cette logique, la prévalence du regard et de la discrimination de la forme, de l'individualisation de la forme, est particulièrement étrangère à l'érotisme féminin. La femme jouit plus du toucher que du regard, et son entrée dans une économie scopique dominante signifie, encore, une assignation pour elle à la passivité [...].

In dieser Logik ist besonders der Vorrang des Blicks und der Absonderung der Form, der Individualisierung der Form, einer weiblichen Erotik fremd. Die Frau genießt mehr durch die Berührung als durch den Blick, und ihr Eintritt in eine herrschende skopische Ökonomie bedeutet für sie wiederum eine Zuwendung zur Passivität. (CS 25, dt. 25)

⁵⁴ Eine Lektüre von Aischylos *Eumeniden* kann ich an dieser Stelle nur andeuten. In meinem Beitrag ist die weibliche Schar wiederkehrende Figuration eines symptomatischen Verhältnisses der Geschlechter. So tauchen in dem Text auch nicht zufällig immer wieder Beispiele verschiedener weiblicher Scharen auf – Nymphen, Gorgonen, Eumeniden, Erinnyen –, die mit den Fragen weiblicher Repräsentation aber meines Erachtens auch der Bedrohung von Klassifikation zu tun haben und die ich als widerständige Figuren lesbar machen möchte. In meinem derzeitigen Projekt, das die »weibliche Schar« als Figur zu etablieren sucht, gehe ich diesen Fragen ausführlicher nach.

Es geht mit diesem anderen Bezug zum Selbst zugleich um das beschriebene Moment von eigener Lust, Lust am eigenen Selbst. Was bleibt der Frau in der Bannung ihres Geschlechts auf das Objekt? Das beschreibt diese Szene der beiden Lippen. Die im Blick erzeugten Lippen berühren sich und entziehen sich darin der ›skotophilen‹ Logik:

Et si la femme jouit justement de cette incomplétude de forme de son sexe qui fait qu'il se re-touche indéfiniment lui-même, cette jouissance est déniée par une civilisation qui privilégie le phallomorphisme.

Und wenn die Frau gerade durch diese Unvollkommenheit der Form ihres Geschlechts genießt, die bewirkt, daß sie unaufhörlich und auf unbestimmte Weise sich berührt, so wird dieser Genuß durch eine Zivilisation verleugnet, die den Phallomorphismus privilegiert. (CS 26, dt. 25)

Irigarays Texte weisen damit nicht nur auf die Abwesenheit des Weiblichen. Sie kreisen auch um die Frage, wie man das Weibliche, die weibliche Sexualität anders erfinden könnte. Sie entwirft damit einen Genuss, der sich auf der Grundlage des theoretischen Blicks gründet, auf der Grundlage einer dem Geschlecht zugeschrieben unvollkommenen Form, um sich dem Blick zugleich zu entziehen: »Et si la femme jouit justement de cette incomplétude de forme de son sexe... («Und wenn die Frau gerade durch diese Unvollkommenheit der Form ihres Geschlechts genießt...») (CS 26, dt. 25) Die Behauptung sich berührender Lippen sucht nach den Widerständen, nach dem, was auf der Grundlage der materialisierten Bilder bleibt. Die Lust der Berührung besteht in der Lust der Verweigerung gegenüber einer Zurschaustellung und dem theoretischen Zugriff, sie besteht in der Lust am Nahen, nicht Trennenden: »Elles n'ont pas l'intériorité que vous avez, que vous leur supposez peut-être. En elle-mêmes, cela veut dire *dans l'intimité de ce tact silencieux, multiple, diffus.*« («Sie ist in sich selbst, das will heißen, in der Intimität dieses schweigsamen, vielfältigen, diffusen Tastens.«) (CS 29, dt. 29)⁵⁵ Die Lust scheint hier in erster Linie eine metaphorische Lust zu bezeichnen – eine Lust an der Berührung der beiden Lippen im Widerstand gegen den Blick. Während der Blick die Trennung vom Eigenen bedeutet, entwirft die Berührung die Idee eines möglichen und lustvollen Selbstbezugs.

⁵⁵ Vgl. auch CS 28, dt. 28. »Or, *la femme a des sexes un peu partout.* Elle jouit d'un peu partout. Sans parler même de l'hystérisation de tout son corps, la géographie de son plaisir est bien plus diversifiée, multiple dans ses différences, complexe, subtile, qu'on ne l'imagine... dans un imaginaire un peu trop centré sur le même.« («Nun, die Frau hat bald da, bald dort Geschlechtsteile. Sie genießt bald da, bald dort. Selbst ohne von der Hysterisierung ihres ganzen Körpers zu sprechen, ist die Geographie ihrer Lust abwechslungsreicher, vielfältiger in ihren Differenzen, komplexer, subtiler als man es imaginiert... in einem Imaginären, das allzu sehr auf das Gleiche zentriert ist.«)

Auf dieser Grundlage stellt sich aber noch einmal die Frage: Geht es Irigaray um eine tatsächliche, buchstäbliche Lust? Wenn Maggie Nelson in ihrem Roman schreibt, dass die Berührung der beiden Lippen eben nicht gespürt werden kann, so ist diese Szene symptomatisch. Denn die Metapher der Selbst-Berührung der Lippen ruft zumindest stets die Möglichkeit der Buchstäblichkeit auf. Sie ruft die Verführung durch die Referenz auf, ja den vielleicht automatischen Modus der körperlichen Referenz. Irigarays Passage zu den beiden Lippen ist daher auch kein Blick. Sie berührt selbst mit dieser Szene der beiden Lippen. Sie rührt an den jeweiligen Körper der Leser*in und produziert die Verwerfung oder Bestätigung der hier entworfenen Lust.

In dieser Möglichkeit der Buchstäblichkeit verschlingen sich für mich mehrere Momente: Denn nicht zufällig sind es fast ausschließlich Frauen, die über diese Passagen schreiben, darauf Bezug nehmen und sie als tatsächliche Erfahrung oder Essentialisierung weiblicher Lust verwerfen. Irigarays Passage zu den beiden Lippen ist Provokation. Sie produziert einen Ausschluss des männlichen Blicks. Sie produziert die unsichere Nachfrage: Fühlen Frauen die beiden Lippen ihrer Vulva? Gibt es dieses Moment der Lust am eigenen Körper? Diese Fragen werden von ihrem Text evoziert. Auch die These von einer eigenen weiblichen Lust, die sich aus der diffusen formlosen Pluralität des weiblichen Körpers ableite, formuliert deutlich und vermutlich willentlich diesen Moment des Ausschlusses, den der kaum zu überhörende Ton einer gewissen Überlegenheit des Weiblichen erzeugt. Aber es ist – zumindest wäre dies meine Lektüre für diesen frühen Text von Irigaray – die Überlegenheit nicht des genuin Weiblichen, sondern der im Blick ausgeschlossenen Berührung, die sich als Ausschluss im Weiblichen materialisiert und als solche nun zu einer Sprache (der Berührung) zu finden sucht.

Im Moment der Berührung liegt daher auch die unauflösbare Ambivalenz dieser Texte Irigarays: Nämlich die Ambivalenz der Berührung zwischen Buchstäblichkeit und Metaphorik. Die Lust der Selbstberührung ist meines Erachtens nie ausschließlich metaphorisch zu lesen. Denn die Passagen spielen mit der Idee, der Möglichkeit oder Absenz dieser realen Erfahrung als Frage. Könnte nicht doch der Körper andere Gefühle, andere Genüsse haben? Diese Lust der Berührung ist nicht nur theoretisch, sie ist utopisch, unerkundet. Sie formuliert einen Appell.

Nicht zu leugnen ist damit verbunden auch Irigarays Frage nach der weiblichen Differenz: Ist und funktioniert die weibliche Lust der Frauen grundlegend anders? Oder sollte sie anders funktionieren? Vielleicht fühlt der weibliche Körper, das weibliche Geschlecht aufgrund diskursiver aber – man muss für Irigaray sagen – auch biologischer Bedingungen

tatsächlich anders? Diese Fragen sind in ihren Texten am Werk. Wenn sie von weiblicher Lust sprechen, so ist neben der Ungewissheit zwischen metaphorischer und buchstäblicher Lust auch offen, auf welcher Ebene diese weiblichen Erfahrungen verstanden werden können. Genau an diesem Moment eines Nachdenkens über die weibliche Sexualität ist unklar, auf welcher Ebene sie diese Lust verfolgt, wie Butler deutlich für Irigaray schreibt: »Liegt die spezifisch weibliche Lust als Vorgeschichte oder utopische Zukunft ›außerhalb‹ der Kultur?«⁵⁶ Ist diese von Irigaray entworfene Lust eine, die auf der Grundlage der Verdrängung zustande kommt oder geht es ihr um eine archaische, ursprüngliche weibliche Lust, die sie zu erkunden sucht und in ihrer Überlegenheit behauptet? Geht es um die Idee einer vordiskursiven Lust? Irigaray selbst benennt dieses Problem deutlich:

Ce multiple du désir et du langage féminins doit-il être entendu comme éclats, restes épars d'une sexualité violée? Niée? Question à laquelle il ne peut être simplement répondu. Le rejet, l'exclusion, d'une imaginaire féminin met certes la femmes en position de ne s'éprouver que fragmentairement, dans les marges peu structurées d'une idéologie dominante, comme déchets, ou excès, d'un miroir investi par le »sujet« (masculin) pour s'y refléter, s'y redoubler lui-même. Le rôle de la »féminité« est d'ailleurs prescrit par cette spécula(risa)tion masculine et ne correspond que bien peu au désir de la femme, qui ne se récupérerait qu'en secret, en cachette, de façon inquiète et coupable.

Muß diese Vielfaltigkeit des weiblichen Wunsches und der weiblichen Sprache als Splitter, verstreute Reste einer vergewaltigten Sexualität verstanden werden? Einer verneinten? Eine Frage, die nicht einfach beantwortet werden kann. Die Verwerfung, der Ausschluß eines weiblichen Imaginären bringt die Frau gewiß in die Position, sich nur fragmentarisch beweisen zu können, an denen wenig strukturierten Rändern einer herrschenden Ideologie. Als Überbleibsel oder Ausfälle eines Spiegels, der vom (männlichen) »Subjekt« besetzt wird, um sich darin zu reflektieren, sich selbst zu verdoppeln. Die Rolle der ›Weiblichkeit‹ ist außerdem von dieser männlichen Spiegelung und Spekulation vorgeschrieben und korrespondiert kaum mit dem Wunsch der Frau, der sich nur insgeheim, im Verborgenen, in unsicherer und schuldhafter Weise wiedererlangt. (SP 29, dt. 29)

Ihre Texte lassen auch diese Möglichkeit einer vordiskursiven Differenz als Idee aufscheinen. Bemerkenswert ist aber an diesem frühen Text von Irigaray, dass diese Frage nicht entschieden wird, dass sie stets nur in ihrer Unsicherheit und Verführung aufgerufen wird, ohne Setzungen zu formulieren. Die Frage nach der Differenz zwischen buchstäblich und metaphorisch, aber auch diskursiv und vordiskursiv bleibt eine unbestimmte Grenze. Es ist die mit der Berührung aufgerufene Grenze zwischen Buchstäblichkeit und Metaphorik, an die das Berühren selbst stößt.

⁵⁶ Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter* (Anm. 2), S. 56.

In der unüberwindbaren Fremdheit der Geschlechter und jedes Einzelnen bleibt die Lust des jeweils anderen verborgen. Ovids berühmte Teiresias-Episode in den *Metamorphosen* erzählt von diesem Begehren, die unbekannte Lust des anderen Geschlechts zu fühlen, um sie mit der eigenen Lust zu vergleichen. Warum fühlen wir was wir fühlen? Der Körper zieht in andere Regionen. Er lässt sich nicht als pures theoretisches Objekt einholen, wie Butler zu Beginn von *Bodies That Matter* so berührend geschrieben hat:

Als ich begann, dieses Buch zu schreiben, habe ich versucht, über die Materialität des Körpers nachzudenken, mußte dann aber feststellen, daß mich der Gedanke der Materialität unablässig in andere Bereiche hineinzog. Ich versuchte, mich so zu disziplinieren, daß ich beim Gegenstand blieb, entdeckte aber, daß ich Körper nicht als einfache Objekte des Denkens fixieren konnte. Die Körper tendierten nicht nur dazu, eine Welt jenseits ihrer selbst anzudeuten, sondern diese Bewegung über seine eigenen Grenzen hinaus, eine Bewegung der Grenze selbst, schien von ganz zentraler Bedeutung für das zu sein, was Körper »sind«.⁵⁷

Was gibt der Körper, was gibt das Geschlecht vor? Was fühlen wir aufgrund eines immer bereits auf das Selbst gerichteten Blicks? Wo ist die Grenze zwischen biologischem und diskursivem Körper? Das Berühren dringt an diese Grenze, die sich dem festen Zugriff entzieht.

Diesen Gegenstand des Körpers nicht als theoretisches Objekt einzuholen, sondern *in seinem Entzug zu bewahren* – das ist der Einsatz der Berührung für Irigaray, den sie darum als ›weiblich‹ bestimmt, weil er sich der Theorie und ihren Instrumenten entzieht. Die formlose diffuse Pluralität muss nach anderen Bezügen verlangen, weil die Theorie versagt. Das Berühren bezieht, aber es ergreift nicht: »Son ›style‹ résiste à, et fait exploser, toute forme, figure, idée, concept, solidement établis.« (›Ihr ›Stil‹ widersteht jeder fest gefügten Form, Figur, Idee, Begrifflichkeit und läßt sie explodieren.«) (CS 76, dt. 81) Ihr ›Stil‹, das ist der fluide Stil der Berührung.

⁵⁷ Butler: *Körper von Gewicht* (Anm. 2), S. 13.

Die (Un)lesbarkeit des Körpers denken. Haut in Jean-Luc Nancys *Corpus*

ALMA MAGDALENE KNISPEL

I. Falte, Grenze, Berührung – der Körper als Haut

Jean-Luc Nancy schreibt mit *Corpus* in vielerlei Hinsicht einen berührenden Körper. Er schreibt kein Buch über die Haut; er schreibt auch nicht, wie er selbst betont, *über* den Körper. Er schreibt den Körper, *entschreibt* ihn gleichzeitig. Trotzdem oder gerade deshalb ist die Haut zentrales Bild seines philosophischen Textes *Corpus*, der im Jahr 1992 erstmals veröffentlicht wird.¹ Auch Berühren spielt, wie nicht nur Derrida in *Le Toucher: Jean-Luc Nancy* (2000) bemerkt, eine zentrale Rolle in Nancys Denken.

Die Haut jedoch ist schwer zu fassen. Sie liegt vielleicht irgendwo zwischen dem Körper und dem Berühren, ist Teil und Ganzes zugleich. Dabei ist sie, wenn man Nancys Gedanken folgt, weder Teil noch Hülle des Körpers. Stattdessen steht sie bei Nancy in bildhafter, vergleichender, berührender Relation zum Körper und fließt damit als zusätzliches Element in den Raum-Körper-Diskurs ein.

Die Körper sind nichts Volles, kein gefüllter Raum (Raum ist überall gefüllt), sie sind *offener* Raum, d.h. in gewisser Hinsicht eigentlich *räumlicher* Raum, viel mehr als geräumiger Raum, oder auch das, was man als die *Stätte* bezeichnet. Die Körper sind Existenz-Stätten, und es gibt keine Existenz ohne Stätte, ohne *Da*, ohne ein »Hier«, ohne ein »Sich-hier« für das *Dies*. Die Körper-Stätte ist weder voll noch leer, sie verfügt weder über ein Außen noch ein Innen, genausowenig wie sie Teile und Totalität, Funktionen und Endlichkeit besitzt: aphyllisch und azephal durcheinander [*dans tous les sens*], wenn man das so sagen kann. Doch es ist eine vielfältig gefaltete, nochmals gefaltete, entfaltete, vervielfältigte, eingestülpte, exogastrule, mit Mündungen versehene, flüchtige, eingedrungene, angespannte, losgelassene, erregte, verwunderte, verbundene, losgebundene Haut. So und auf tausend Arten (es gibt hier keine »Formen der

¹ Es ist nicht ganz richtig, bei *Corpus* nur von einem Text zu sprechen, da im Jahr 1994 im Rahmen einer Tagung ein gleichnamiges Paper von Nancy eingereicht und im Band *Thinking Bodies* (zusammen mit einer recht kritischen Antwort von Gayatri Chakravorty Spivak) veröffentlicht wurde: Jean-Luc Nancy: »Corpus«, in: Juliet Flower MacCannell/Laura Zakarin (Hg.): *Thinking Bodies*, Stanford, CA 1994, S. 17–31. Im Folgenden soll, wenn von *Corpus* gesprochen wird, auf die französische Ausgabe aus dem Jahr 2000 (hier in der Auflage von 2006) Bezug genommen werden. Wenn der englische Text von 1994 besprochen wird, ist dies ausdrücklich gekennzeichnet.

apriorischen Anschauung«, keine »Tafeln der Kategorien«; Das Transzendente befindet sich in der unendlichen Modifikation und räumlichen Modulation der Haut) *gibt* der Körper der Existenz *Statt*.²

»Doch es ist eine vielfältig gefaltete [...] Haut«³: Das dem unbestimmten Demonstrativpronomen zugeordnete Wort steht in diesem zentralen Satz nicht in seiner unmittelbaren Nähe, sondern zwei Sätze zuvor. In der deutschen Übersetzung verschwindet diese Relation fast vollständig, da das Französische »c'est« mit dem konventionellen »es ist« übersetzt wurde. Doch im französischen Original kann relativ genau der Bezug zwischen der »Körper-Stätte« (»le corps-lieu«⁴) und dem Demonstrativpronomen »ce« (hier mir »es« übersetzt, passender wäre »sie«) hergestellt werden. Dieses wiederum steht in enger Beziehung zu der »Haut«: »[die Körper-Stätte] ist eine [...] Haut«. Körper und Haut werden damit nahezu gleichgesetzt.

Jedoch entspricht der Körper nach Nancy nicht einfach der Haut, sondern Haut in ihren verschiedenen Modi. Nancy zählt mögliche Eigenschaften der Haut auf, macht den Titel seines Werkes zum Programm; er erstellt einen *Corpus*. Zu Beginn der Aufzählung steht im Deutschen »vielfältig gefaltet«; damit klingt in beiden Worten bereits die Falte an. Das französische »pliée« (»gefaltet«) wirkt jedoch mehr wie ein Schirmbegriff für nachfolgende Arten des Gefaltetseins, da es sich in den folgenden Partizipien wörtlich wiederholt: »pliée, repliée, dépliée, multipliée«, übe setzt mit »gefaltete, nochmals gefaltete, entfaltete, vervielfältigte«. »[M]ultipliée« (»vervielfältigte«) weicht dabei stark von der Grundbedeutung des Verbs *plier* (falten) ab und hebt dieses in seiner Bedeutung stärker hervor. »Multipliée« gewinnt dadurch eine weitere Bedeutungsmöglichkeit, die aus dem wörtlichen Verständnis des Präfixes und dem Verb besteht: *multi-pliée*, also vielfach gefaltet. Die anschließend aufgezählten möglichen Zustände der Haut ordnen sich zwangsläufig dem Bild der Falte unter, da diese am Anfang der Aufzählung so dominant gesetzt wird. Exemplarisch ließe sich die »verwunderte [...] Haut« hervorheben: Diese verwundert zunächst den*die Leser*in, ruft schließlich aber durch die Verbindung zur Falte das Bild einer vor Verwunderung gerunzelten Stirn hervor. Die Modi der Haut changieren dabei stets zwischen dem Glatt-Gespannten und dem Faltig-Gekerbtten.⁵ In diesem Sinne scheint es, als werfe die Auf-

2 Jean-Luc Nancy: *Corpus*, übers. von Nils Hodyas und Timo Obergöker, Berlin 2003, S. 18.

3 Im französischen Original: »Mais c'est une peau diversement pliée [...]«, Jean-Luc Nancy: *Corpus*, Paris 2006, S. 16.

4 Ebd.

5 Da der Begriff der Falte stark von Deleuze geprägt ist (vgl. Gilles Deleuze: *Die Falte. Leibniz und der Barock*, übers. von Ulrich Johannes Schneider, Frankfurt a.M. 2015), scheint mir die begriffliche Auswahl des Glatten und Gekerbtten passend, da sie ebenfalls

zählung selbst Falten – die Wörter sind verbunden, gleichzeitig different, weil sinn- und klanglich berührend. Eben dies spiegelt die Falte wider: Sie ermöglicht die Berührung eines Dinges mit sich selbst und spielt so in ihrer Bewegung stets mit Einheit und Differenz.

Der Körper wird im vorangestellten Zitat also als Kontaktorgan in seinen verschiedenen Modi beschrieben. Gleichzeitig wird er, im Zuge des *Entschreibens* des Körpers, von all seinen anderen Organen und Funktionen befreit. So heißt es an anderer Stelle in Bezug auf das Geschlecht (*sexe*), es solle nicht länger von Frau oder Mann (*femme, homme*) die Rede sein, sondern von *inem* Körper.⁶ Eine Konsequenz sei unter anderem: »das Gesetz der größten Oberflächlichkeit, wo der Körper absolut als *Haut* gilt, ohne jede Organdicke oder Penetration«. ⁷ Nancys Haut-Körper erinnert somit stark an den organlosen Körper bei Deleuze und Guattari.⁸ Trotzdem ist er kein organloser Körper im rhizomatischen Sinne. Die Körper-Haut dient gewissermaßen als Grundlage der materiellen Welt. Das bedeutet: Die Welt ist nur als Welt der Körper existent. Wie auch schon die eingangs zitierte Passage zeigt, wird das Wort *Körper* im Singular und Plural verwandt, während ›die Haut‹ in diesem Zitat im Singular verbleibt. Verwunderlich ist das nicht unbedingt, trotzdem verrät diese Tatsache einiges über Nancys Körper-Theorie. Singular und Plural sind bei Nancy keine sich ausschließenden Zustände, sondern gleichzeitig möglich, wie vor allem in *Singulär plural sein* (2012) deutlich wird. Die Haut fungiert hier im Singular als Bild der »end-lose[n] Linie«, ⁹ die alles verbindet und miteinander berührbar macht. Wie oben bereits beschrieben, sorgt die Möglichkeit der Falte dafür, dass die Haut sich selbst berühren kann und gleichzeitig differenzierbar wird. Prägnant wird dies mit der französischen Formulierung »se toucher toi« und »se toucher peau« auf den Punkt gebracht.¹⁰ Übertragen ins Deutsche heißt es: »Einander dich

auf Deleuze zurückgeht und das ständige Ineinanderübergehen von unterschiedlichen Zuständen, sei es gekerbt zu glatt oder organisiert zu chaotisch, in einem komplexen Rahmen bespricht. Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus*, übers. von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin 2007, S. 658. Diese Bewegung ist auch der Falte inhärent, die nie statisch in einem Zustand verbleibt. Die obigen Begriffspaare stellen in sich diesen inneren Widerspruch und seine Wechselseitigkeit dar – so spielt sich die Bewegung nicht zwischen zwei Polen ab, sondern immer in einem komplexen Gefüge.

⁶ Nancy: *Corpus* dt. (Anm. 2), S. 36; Nancy: *Corpus* (Anm. 3), S. 35.

⁷ Nancy: *Corpus* dt. (Anm. 2), S. 36.

⁸ »[Der organlose Körper] ist sowohl Nicht-Begehren als auch Begehren. Vor allem ist er kein Begriff oder Konzept, er ist vielmehr eine Praktik, ein ganzer Komplex von Praktiken. Den organlosen Körper erreicht man nie, man kann ihn nicht erreichen, man hat ihn immer angestrebt, er ist eine Grenze.« Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus* (Anm. 5), S. 206.

⁹ Nancy: *Corpus* dt. (Anm. 2), S. 15.

¹⁰ Nancy: *Corpus* (Anm. 3), S. 36.

[...] berühren«, »einander Haut [...] berühren«.¹¹ So berühren sich Körper nicht nur gegenseitig, sondern, angezeigt durch das »se« (sich), auch immer selbst. Die Körper dienen dabei »unendlich zersplittert«¹² in ihrer singulären Pluralität als »Ursprünge der Welt«.¹³ Anne O'Byrne spricht in diesem Zusammenhang von einer materialistischen Ontologie Nancys, da dieser den/die Körper als Ausgangspunkte der Welt verstehe und damit im Präsent-Werden jedes Einzelnen eine erneute Schaffung der Welt sehe.¹⁴

Der Körper ist bei Nancy ein vielschichtiger, mehrdeutiger Körper, der sowohl ein Körper im Sinne des menschlichen, tierischen, pflanzlichen, dinghaften, stimmhaften Körpers sein kann als auch der abstrakte Körper eines Staates oder der Gesellschaft. Man kann Nancys *Corpus* allerdings als eine Abhandlung vor allem des menschlichen Körpers, von dem er auch als dem »moderne[n] Körper«¹⁵ spricht, interpretieren. Dem Menschen kommt nämlich im Sinne seiner Sprachbegabtheit eine Sonderrolle im Hinblick auf seine Beziehung zum Sinn (als dem Körperlosen) und seinem In-der-Welt-Sein zu.¹⁶ Nancy setzt den menschlichen Körper in Bezug (aber nicht in Dichotomie) zum Geist, zur Seele, zum Leib, zum Denken, zur Sprache. Dabei durchbricht er den Körper-Seele-Dualismus und versteht die Seele im Hinblick auf ihre Ausgedehntheit (»Psyche ist ausgedehnt, weiß nichts davon«¹⁷) ebenfalls als Körper.¹⁸

Trotzdem darf der (menschliche) Körper bei Nancy nicht als in sich stimmiges, abgeschlossenes Subjekt missverstanden werden. Denn der Körper ist kein punktueller Ort (obwohl Stätte (*lieu*)), sondern, wie bereits erwähnt, *end-lose Linie* und gefaltete Haut. Der Körper wird, indem er in eine wechselseitige Beziehung zum Kontaktorgan *par excellence* gesetzt wird, berührbar/berührend. Die Berührung zeichnet sich damit als zentrale Eigenschaft des Daseins/der Existenz aus. Dasein ist Körper-Sein, Körper-Sein ist immer auch Berührung, Kontakt. Doch was berührt sich, wenn der Körper als Haut gefaltet, entfaltet und vervielfältigt wird?

Einer Welt der Körper, die Haut, Linie, auch Grenze¹⁹ sind, kann man sich durch das Raum-Konzept der *Entfernung* bei Heidegger annähern.

11 Nancy: *Corpus* dt. (Anm. 2), S. 37.

12 Ebd., S. 15.

13 Jean-Luc Nancy: *Singulär plural sein*, übers. von Ulrich Müller-Schöll, Berlin 2012, S. 131.

14 Vgl. Anne O'Byrne: »Nancy's Materialist Ontology«, in: Peter Gratton/Marie-Eve Morin (Hg.): *Jean-Luc Nancy and Plural Thinking: Expositions of World, Ontology, Politics, and Sense*, Albany 2012, S. 79–93, hier S. 83 f.

15 Nancy: *Corpus* dt. (Anm. 2), S. 15.

16 Vgl. Nancy: *Singulär plural sein* (Anm. 13), S. 133.

17 Sigmund Freud, zit. nach Nancy: *Corpus* dt. (Anm. 2), S. 23.

18 Seele und Psyche sollen hier nicht einfach gleichgesetzt werden, aber eine Parallele zwischen beiden Dichotomie-Auflösungen ist gegeben.

19 Vgl. Nancy: *Corpus* dt. (Anm. 2), S. 25.

Heidegger spricht ebenso wie Nancy in obigem Zitat vom offenen Raum und weitergehend von der Grundlage des Daseins als In-der-Welt-sein.²⁰ Das In-der-Welt-sein ist dabei immer ein räumliches,²¹ ebenso wie Nancy in diesem Abschnitt den Körper als einen »räumlichen« (im Gegensatz zum »geräumigen«)²² Raum bestimmt. Das Dasein/die Existenz vollzieht sich nur im »offenen Raum« (bei Nancy in der Stätte (*lieu*), die der Körper bildet). Raum entsteht erst aus Relation bzw. ist der Raum diese Relation. Die Entfernung bringt durch unsere »Fernsinne« (Hören/Sehen) Dinge näher, die räumlich scheinbar weiter entfernt sind und entfernt sie von uns, sodass sie uns näher sind als die Kleidung am Körper oder die Brille auf der Nase; letztere fungiert dabei als *Zeug* (= Mittel, Werkzeug), indem sie Dinge von uns entfernt, d.h. näher bringt und damit letztlich berührbar macht.²³ Die Entfernung ist dabei ständiges Werden, kein Zustand. Dies geht einher mit Nancys Konzept des *espacement*, welches in der deutschen Übersetzung als Zwischenraum, Verräumlichung oder Raum wiedergegeben wird.²⁴ Verräumlichung trifft noch am ehesten das aktive Schaffen eines Abstandes (was ebenso eine Annäherung einschließen muss), welches im französischen Wort ausgedrückt wird. So zeigt sich, dass auch der/die Körper sowohl räumlich als auch ontologisch nicht statisch, sondern immer im Werden begriffen ist/sind.

Der Körper, der also in erster Linie ein berührender ist, kommt nicht umhin, sich zu bewegen: »To touch sets something in motion.«²⁵ Wie schon der Titel des Aufsatzes *Rühren, Berühren, Aufruhr* von Nancy zeigt, beinhaltet der Wortstamm des deutschen Wortes *Rühren* mehrere Bedeutungen, die auf emotionales, materielles und sozio-politisches Rühren hindeuten, immer jedoch Bewegung innehaben. »Touch begins when two bodies move apart and distinguish themselves from one another.«²⁶ Distanz ist wichtige Grundkonstante des Berührens. Der Körper als Linie, Grenze macht Berührung möglich, denn nur durch Abgrenzung findet Berührung statt. Berührung bedingt also gleichzeitig eine Form von Distanz und Bewegung.

Nancy spezifiziert die Art dieser Bewegung:

20 Vgl. Martin Heidegger: »Die Räumlichkeit des Daseins«, in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2006, S. 141–152.

21 Ebd., S. 148.

22 Vgl. Nancy: *Corpus* dt. (Anm. 2), S. 18.

23 Heidegger: »Die Räumlichkeit des Daseins« (Anm. 20), S. 141–143.

24 Vgl. die *Anmerkungen der Übersetzer* in: Nancy: *Corpus* dt. (Anm. 2), S. 128.

25 Jean-Luc Nancy: »Rühren, Berühren, Aufruhr«, in: *SubStance* 40.3 (2011), S. 10–17, hier S. 10.

26 Ebd., S. 11.

[...] jener Körper, den wir hingeworfen, da, vor uns haben und der zu uns kommt, nackt, nur nackt, und jeder Schrift von vornherein *entschrieben*.²⁷

Nun kommt *mundus corpus*, die Welt als das wuchernde Bevölkern der Stätten des Körpers, der Körperstätten.²⁸

Es kommt *das, was uns die Bilder zeigen*. [...] Dies ist die Welt des globalen Aufbruchs: der Zwischenraum [l'espacement] des *partes extra partes*, von nichts überwölbt noch unterstützt, ohne Subjekt seiner Bestimmung, nur als eine gewaltige Körper*presse* Statt habend.²⁹

Nancy kommentiert seine Formulierungen »endlich«, »bis dahin«³⁰ – hier bezieht sich dieser Kommentar jedoch vor allem auf die Ausdrücke »der zu uns kommt«, »Nun kommt«, »Es kommt« – wie folgt: »[Ich] impliziere damit eine Geschichte, eine Entwicklung und sogar eine Finalität.«³¹ »Indem sie *kommt*, *rückt* sie auch *fort* [*espace*],«³² schreibt er zu dieser Geschichte. Doch nicht nur die Geschichte kommt in einem Zuge so wie sie »fortrückt«, sondern auch der Körper, indem Nancy ihn gleichzeitig *schreibt* und *entschreibt*.³³

II. Die Haut schreiben und entschreiben

Es bleibe, nicht über den Körper zu schreiben, sondern den Körper selbst. Nicht die Körperlichkeit, sondern den Körper. Nicht die Zeichen, Bilder, Chiffren des Körpers, sondern den Körper.³⁴

Es ist das *Entschreiben* unseres Körpers, mit dem wir beginnen müssen.³⁵

Die kulturellen Texte von Körper und Haut sind untrennbar miteinander verknüpft; so beinhaltet das Schreiben und Entschreiben des Körpers bei Nancy auch ein bruchstückhaftes Schreiben und Entschreiben der Haut. Das (Ent)schreiben der Haut bedeutet ein Schreiben gegen die Semiotisierung der Haut; gleichzeitig wird durch das Schreiben berührt, was zuvor

²⁷ Nancy: *Corpus* dt. (Anm. 2), S. 15.

²⁸ Ebd., S. 37.

²⁹ Ebd., S. 38.

³⁰ Ebd., S. 39.

³¹ Ebd.

³² Ebd., S. 40.

³³ Eine interessante Parallele zieht Oliver Marchart in seinem Buch zur politischen Differenz zwischen dem Entzug des Politischen und der Seinsvergessenheit bei Heidegger. Er bezieht sich dabei auf Nancys politische Theorien. In *Corpus* könnte man parallel zu diesem Vorgang vom Entzug des Körpers sprechen. Vgl. Oliver Marchart: *Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben*, Berlin 2010, S. 90–95.

³⁴ Nancy: *Corpus* dt. (Anm. 2), S. 13.

³⁵ Ebd., S. 15.

in einem historischen, sozialen, philosophischen, politischen Kontext über Haut ausgedrückt wurde. Denn die Haut ist von vornherein mit zahlreichen kulturellen Geschichten beschrieben, die sich z.B. in Benthien's Monographie zur Haut³⁶ nachlesen lassen. In *Corpus* werden diese, etwa in Form der Falte, Grenze und Berührung als zentrale Themen aufgegriffen, um sie für Nancys Philosophie fruchtbar zu machen.

Die einführend bereits besprochene Textstelle ist ein gutes Beispiel für Nancys Performanz des *Entschreibens*. Er *entschreibt*, indem er Begriffe und Konzepte aufruft, auf die er sich bezieht (meist jedoch nicht explizit namentlich benennt), und diese im selben Zug negiert:

Die Körper sind nichts Volles [...]: [S]ie sind *offener* Raum.³⁷

Die Körper-Stätte ist weder voll noch leer, sie verfügt weder über ein Außen noch ein Innen, genausowenig wie sie Teile und Totalität, Funktionen und Endlichkeit besitzt [...]. Doch [sie] ist eine vielfältig gefaltete, nochmals gefaltete, entfaltete, vervielfältigte, eingestülpte, exogastrule, mit Mündungen versehene, flüchtige, eingedrungene, angespannte, losgelassene, erregte, verwunderte, verbundene, losgebundene Haut.³⁸

[...] (es gibt hier keine »Formen der apriorischen Anschauung«, keine »Tafeln der Kategorien«: Das Transzendente befindet sich in der unendlichen Modifikation und räumlichen Modulation der Haut) [...].³⁹

Im ersten und dritten Zitat sind Negation und positive Aussage sehr deutlich kontrastiv gegenübergestellt. Voneinander abgegrenzt werden sie durch einen Doppelpunkt, der wiederum die Beziehung der beiden Sätze zueinander bestimmt. Spezifiziert wird dieses Verhältnis im zweiten Beispiel, wo ein »Doch« zwischen die beiden Argumentationsteile tritt, welches man ohne Probleme auch an die Stelle der Doppelpunkte in den anderen beiden Beispielen setzen könnte. Das »Doch« als sprachliche Variation hebt sich also ab – und dadurch die folgende Aussage besonders hervor: »[...] [Sie] ist eine vielfältig gefaltete [...] Haut.«

Die Vorgehensweise des Aufrufens und Negierens kann dabei als Technik des *Entschreibens* gelesen werden. Eine Frage scheint zu sein: Ist der Gegenpol von Entschreiben nicht eigentlich Einschreiben und tut der Text letzteres, wenn er den Körper mit neuen Begriffen und Bildern versieht, wie zum Beispiel dem der gefalteten Haut? Nancy würde dies wahrscheinlich verneinen: Schreiben sei Berühren statt Bezeichnen. Schreiben schreibe

³⁶ Claudia Benthien: *Haut. Literaturgeschichte, Körperbilder, Grenzdiskurse*, Reinbek 1999.

³⁷ Hier wurde die Zeichensetzung der Übersetzung dem französischen Original angepasst: »Les corps ne sont pas du ›plein‹ [...]: ils sont l'espace ouvert.« Nancy: *Corpus* (Anm. 3), S. 16; Nancy: *Corpus* dt. (Anm. 2), S. 18.

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd.

nicht ein, sondern berühre: »[I]ch kenne kein Schreiben, das nicht berührt. Oder es ist kein Schreiben, sondern Bericht, Darstellung, wie man mag. Schreiben rührt an den Körper, seinem Wesen nach.«⁴⁰

Die Haut gilt lange Zeit als lesbar, als Spiegel der Seele oder auch als Leinwand, auf der man das Innere des Menschen sehen kann.⁴¹ Später zeigt sich in der Literatur auch ihr beschreibbarer Charakter (Körper als Buch, Haut als Papier), der vor allem im Kontakt zum Außen in Erscheinung tritt. Nancy kritisiert scharf Franz Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie*,⁴² die das Einschreiben des Gesetzes in den Körper wörtlich nimmt und in welcher die Maschine, die die Strafe vollzieht, mit Nadeln den Gesetzestext in die Haut sticht, sie also durchdringt. Das Gesetz wird dadurch internalisiert und durch Gewalt in den Körper geschrieben, bis schließlich (beim Tod des Offiziers) die semiotische Ebene der Durchlöcherung und Zerstörung der Körperoberfläche weicht.⁴³ Auch wenn Nancy sich an Kafkas Erzählung stößt, ist sie ein guter Ansatz, um dem nachzugehen, was Nancy schlussendlich *entschreiben* möchte: Den Körper als (lesbaren, entzifferbaren, zu entschlüsselnden) Text sowie das Körperbild der durchlöchernten Haut.

Judith Butler ist einer der zentralen Namen, die fallen, wenn es um ›den Körper als Text‹ geht. Bei Butler sind Körper von Geburt an diskursiv beschrieben; geschlechtliche Körper seien immer auch kulturelle Körper.⁴⁴ Als kulturelle Zeichen bilden sie einen lesbaren Text. Um der Materialität dieser Zeichen auf die Spur zu kommen, wäre ein möglicher Ansatz, nach dem Körper ›als solchem‹ zu suchen, doch Butler argumentiert, dass der Körper nicht außerhalb seiner geschlechtlichen Differenzierung existiere. Da ihr immer wieder vorgeworfen wird, den ›eigentlichen‹ materiellen Körper nicht mit einzubeziehen,⁴⁵ schreibt sie *Bodies that Matter* (1993) als Buch über die Materialität der Körper. Ihre Antwort auf die Frage nach der Materialität: Der Körper materialisiere sich erst in seiner Bezeichnungspraxis. Der Umkehrschluss: Einen unbezeichneten, asignifikanten Körper gebe es nicht.

40 Ebd., S. 15.

41 Vgl. Benthien: *Haut* (Anm. 36), S. 111–130.

42 Vgl. Nancy: *Corpus* dt. (Anm. 2), S. 15.

43 Vgl. Benthien: *Haut* (Anm. 36), S. 139.

44 »[...] wearing one's own flesh as a cultural sign«, Judith Butler: »Gendering the Body: Beauvoir's Philosophical Contribution«, in: Ann Garry/Marilyn Pearsall (Hg.): *Women, Knowledge, and Reality. Explorations in Feminist Philosophy*, New York 1989, S. 253–262, hier S. 256.

45 »What about the materiality of the body, Judy?« Judith Butler: *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of »Sex«*, New York 1993, S. ix.

Dies steht im absoluten Gegensatz zu Nancys Thesen. »Das Schreiben rührt an die Körper entlang der absoluten Grenze, die den Sinn des einen von der Haut und den Nerven des anderen trennt. Nichts *geht hindurch*, und eben dort berührt es.«⁴⁶ Bei Nancy ist der Körper eben nicht lesbar oder signifikant, nichts schreibt sich in ihn ein; er ist stattdessen berührbare, nackte Haut. »Die Schriftkörper – die eingeritzten, gravierten, tätowierten, vernarbten«⁴⁷ wiederum seien »in Unkenntnis des Desasters«,⁴⁸ das sich daraus ergebe. Die Bilder, die Nancy von der ›neuen‹ Haut entwirft (nackt, gefaltet, undurchdringlich) tangieren wiederum ihre ›alte‹ Geschichte. Schreiben ist also nicht nur Berühren im emotionalen Sinne, sondern auch im Sinne der kollektiven Intertextualität. Deutlich wird, dass Nancy in seinem Schreiben nicht eine Repräsentation von existenten Körpern oder Haut anstrebt, sondern sich die Begriffe (›Körper‹, ›Haut‹) mit ihren historisch gegebenen Konnotationen für sein philosophisches Konstrukt nutzbar macht. (*Entschreiben* funktioniert also nur auf der Grundlage von bereits existentem Text.)

Nicht zufällig wird Nancy von verschiedenen Seiten ein Hang zum Philosophieren bzw. Depolitisieren vorgehalten.⁴⁹ So geht es Nancy weder primär um den geschlechtlichen Körper noch um den Körper, der ein deutlich abgegrenztes Innen und Außen hat. Körper bewegen sich laut ihm im Zwischen, sind sowohl an der Grenze als auch selbst die Grenze.⁵⁰ Sie verbanne jegliches Selbst, schreibt Isabell Lorey als Kritik zu Butlers Körpertheorie.⁵¹ Doch Nancy holt dieses Selbst nicht zurück.

Das *Schreiben* des Körpers bildet die Gegenbewegung des *Entschreibens* und findet sich vor allem in den vielen Aufzählungen und Listen wieder, die Nancy benutzt. Er erstellt letztendlich einen Corpus. Eine mögliche Interpretation, warum dieser Corpus sich nicht in den Körper einschreibt, ist, dass er voller Widersprüche und Gegensätze steckt, die am Ende vielleicht Asignifikanz erzeugen. Geschickt gehen die Wörter *Corpus* und *Körper* ineinander über, sodass ›Körper schreiben‹ auch ›Corpus schreiben‹ bedeutet und ›Corpus schreiben‹ ›Körper schreiben‹. *Entschreiben* ist letztendlich aber auch nur eine Form des Schreibens. Nancy (*ent*)*schreibt*

46 Nancy: *Corpus* dt. (Anm. 2), S. 15.

47 Ebd.

48 Ebd., S. 12.

49 Vgl. Gayatri Chakravorty Spivak: »Response to Jean-Luc Nancy«, in: Juliet Flower MacCannell/Laura Zakarin (Hg.): *Thinking Bodies*, Stanford, CA 1994, S. 32–51; Marchart: *Die politische Differenz* (Anm. 33), S. 115.

50 Vgl. Nancy: *Corpus* dt. (Anm. 2), S. 14, 25.

51 Isabell Lorey: »Der Körper als Text und das aktuelle Selbst. Butler und Foucault«, in: *Feministische Studien: Zeitschrift für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung* 11.2 (1993), S. 10–23.

den Körper, strenggenommen bleibt der Körper in *Corpus* Text – und doch heißt es: »[J]ener Körper, [...] der zu uns kommt, nackt, nur nackt, und jeder Schrift von vornherein *entschrieben*.«⁵²

III. Der nackte Körper (kommt)

If one really thinks about the body as such, there is no possible outline of the body as such. There are thinkings of the systematicity of the body, there are value codings of the body. The body, as such, cannot be thought, and I certainly cannot approach it.⁵³

Eine Frage, die hier aufkommt, ist, ob der nackte Körper, den Nancy schreibt, gleichzusetzen ist mit dem »body as such«, den Spivak als »not approachable« beschreibt. Der nackte Körper (im Allgemeinen) ist auch immer ein Körper, der potenziell verborgen, verhüllt, verschleiert werden kann. Gerade die nackte Haut des menschlichen Körpers ist mit unzähligen Bedeutungen versehen, die sie in geradezu allen Bereichen der Gesellschaft interessant, problematisch, kontrovers machen, immer stark geprägt von religiösen Diskursen. Die Nacktheit als *conditio humana* ist, ausgehend von der biblischen Genesis, mit dem Gefühl der Scham besetzt.⁵⁴ Dieses Gefühl kommt auf, nachdem Eva und Adam ihre geschlechtliche Differenz erkennen. Benthien schreibt in Bezug auf Martin Opitz von einer »existentiellen Entblößtheit als Daseinszustand des Menschen«,⁵⁵ die in der Nacktheit seiner Haut (und folglich in der Erkenntnis einer geschlechtlichen Differenz) begründet sei. Im Glauben an Gott geht diese Nacktheit immer auch mit dem Verhüllen vor den Blicken von außen einher – sei es vor Gott oder einem Anderen. Die Bekleidung des nackten Körpers ist motiviert durch Gefühle der Scham und Schutzlosigkeit. Benthien zufolge ist durch die Kodierung der Haut mit den Attributen »schutzlos« und »erotisch« auch das Ablegen von Kleidung immer mit Reglementierungen und Verboten von Blicken oder Wahrnehmungen verbunden.⁵⁶ »Nur die Liebe ist in der Lage, diese Verwundbarkeit und Hüllenlosigkeit zuzulassen,«⁵⁷ schreibt sie zu Roland Barthes' Theorie der Liebe als Zustand der Hautlosigkeit. Dieser Satz ist höchst interessant, zeigt er doch die Widersprüchlichkeiten der verschiedenen Einschreibungen auf.

⁵² Nancy: *Corpus dt.* (Anm. 2), S. 15.

⁵³ Gayatri Chakravorty Spivak: »In a Word,« interview with Ellen Rooney, zit. nach Butler: *Bodies that Matter* (Anm. 45), S. 1.

⁵⁴ Vgl. Benthien: *Haut* (Anm. 36), S. 144.

⁵⁵ Ebd., S. 115.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Ebd.

Die Haut kann zum einen als Außen des wahren Wesens verstanden werden, als Hülle, die das innere ›Ich‹ schützt. Zum anderen ist die Haut Analogie zum Selbst, das es zu schützen, und damit zu verhüllen, gilt. In beiden Fällen kann sie jedoch das Selbst anzeigen und lesbar machen.⁵⁸ Claudia Benthien zufolge wandelt sich das Bild der Haut im achtzehnten Jahrhundert zu dem einer »abgeschlossenen Hautleinwand«,⁵⁹ wohingegen die Haut im Barock sich noch als dreidimensionales Gebilde zum Beispiel dem Buch- oder Leinwandvergleich entziehe.⁶⁰ Neben der statischen Physiognomie spielen auch die Pathognomie als weitere Lesart eine wichtige Rolle, die die Bewegungen der Hautoberfläche, die Mimik deutete. Diese Lesarten werden, so Benthien, historisch abgelöst von einem Unwissen über eine eindeutige Semiotisierung der Haut.⁶¹ Trotzdem schwingen diese ›vergangenen‹ Bedeutungen der Haut auch im heutigen Diskurs noch mit.

Befremdend fremde Körper, der Schwere ihrer Nacktheit enthoben und dazu verdammt, sich in sich selbst zu konzentrieren, unter ihrer mit Zeichen übersättigten Haut, bis alle Sinne zu einem unsensiblen und leeren Sinn schrumpfen, lebendig ausgelieferte Körper, reine Punkte des Lichts, das in sich selbst ejakuliert ist.⁶²

Nancy übt Kritik an den bedeutenden Körpern, die fast nichts anderes mehr sind als Bedeutung. Man könnte sagen, sie seien in Bedeutung gehüllt. Doch *eigentlich*, nach Nancy, *sind die Körper nackt*. Nacktheit ist Schwere. Die Schwere ist dabei die *eigentliche* Eigenschaft der Körper, die durch die Zeichen verdeckt wird. Nancy, der von beschriebener/unbeschriebener Haut spricht, von Körpern »in all ihren Lokalfarben« (Bezug zur Leinwand) und vom nackten Körper, bezieht sich auf den oben geschilderten Diskurs über die Haut. Ein *Entschreiben* kann, wie hier zu sehen ist, nur *durch* einen Diskurs *hindurch* funktionieren.

Nacktheit ist im Hinblick auf ›das Männliche‹ und ›Weibliche‹ im Allgemeinen unterschiedlich kodiert. Nancy nimmt diese Unterscheidung nicht vor. Dennoch ist die nackte Haut auch bei Nancy an einen geschlechtlichen Diskurs gebunden, obwohl sein Ziel ist, sich von diesem zu lösen. Die Nacktheit des Mannes kann, u. a. nach Benthien, für Selbstbefreiung, Authentizität und Stärke stehen;⁶³ der nackte weibliche Körper sei aber, »in terms of the figurative systems of western discourse [...] vulnerable in that it is sexually accessible, susceptible to penetration, exploitation,

⁵⁸ Vgl. dazu Didier Anzieu: *Das Haut-Ich*, übers. von Meinhard Korte und Marie Hélène Lebourdais-Weiss, Frankfurt a.M. 1992.

⁵⁹ Benthien: *Haut* (Anm. 36), S. 118.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 50.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 128.

⁶² Nancy: *Corpus* dt. (Anm. 2), S. 12.

⁶³ Vgl. Benthien: *Haut* (Anm. 36), S. 151.

rape, pregnancy«. ⁶⁴ Solche simplen Zuschreibungen sind natürlich problematisch (sei es nur, weil männlich und weibliche Kodierungen nicht auf einen tatsächlich männlich oder weiblichen Körper zurückzuführen sind). Gleichzeitig sind sie nicht *nur* exemplarisch, sondern kulturhistorisch gewachsen und gerade für den Prozess des *Entschreibens* beachtenswert. Dies gilt auch für die feministische Gegenbewegung, die den nackten weiblichen Körper mit Selbstermächtigung und Freiheit überschreiben möchte. Aber: Wenn Nancy vom nackten Körper spricht, meint er nicht den geschlechtlichen Körper. In *Corpus* geht es vielmehr um die *Entschreibung* des geschlechtlichen Körpers. Die (weibliche) Durchdringbarkeit der Haut bildet so eine der Ideen, die in *Corpus* dem Körper *entschrieben* werden.

Corpus [1994] is not much marked by sexual difference. [...] The skin, »removed from any mystery, offered as the infinitely folded and unfolded line of all the bodies that make up a world,« as in Nancy's paper for the conference, folds differently over different bumps and holes in the two different sets of bodies. ⁶⁵

Spivaks Gedanken lassen sich ohne weiteres auf den Text Nancys von 2000 übertragen. Wie Spivak anmerkt, spricht Nancy nicht von einem queeren Körper. ⁶⁶ Er argumentiert nicht auf der Repräsentationsebene, sondern auf einer ontologisch-philosophischen Ebene. Der nackte Körper bei Nancy ist *dieser* Körper; weder ›Mann‹ noch ›Frau‹, sondern *ein* Körper. Er ist ein singular pluraler, räumlicher, gefalteter, berührender, berührbarer Körper als Stätte (*lieu*) des Daseins in der Welt.

Nancys *Corpus* steht zunächst scheinbar im Gegensatz zum nackten Körper, da der Text in allen möglichen Variationen und Richtungen auf Diskurse Bezug nimmt und grundlegend signifikant eingehüllt erscheint, in dem Sinne, dass Bedeutung durch Kenntnis dieser Diskurse erzeugt wird. Doch scheint der *Corpus* selbst Falten zu werfen und in seinen Widersprüchen die Frage nach Signifikanz aufzuheben. Ohne Vorwissen erscheint der Text, abgesehen von seiner syntaktischen Korrektheit, zutiefst unverständlich. Vielleicht geht es letztendlich nicht um die Bedeutung der Diskurse, sondern um das Berühren dieser in ihrer Komplexität, sodass *Corpus* in einem Textkörper sich selbst und gleichzeitig etwas anderes berührbar macht.

Man wird mir wahrscheinlich vorwerfen, daß [...] es keinen »freien Körper« gebe, der außerhalb des Sinns frei schwebt. Ich antworte, daß es *der Sinn selbst ist, der, am Anfang und am Ende, über seiner Grenze schwebt*: und diese Grenze

⁶⁴ Kathleen Margeret Lant: »The Big Strip Tease: Female Bodies and Male Power in the Poetry of Silvia Plath«, in: *Contemporary Literature* 34.4 (1993), S. 620–669, hier S. 626.

⁶⁵ Spivak: »Response to Jean-Luc Nancy« (Anm. 49), S. 48.

⁶⁶ Ebd., S. 51.

ist der Körper, nicht als reine einfache Exteriorität gegenüber dem Sinn, nicht als irgendwie geartete intakte, unberührbare »Materie« [...] *also letztendlich nicht als »der Körper«, sondern als DER KÖRPER DES SINNS.*⁶⁷

Der »freie[] Körper«, den es nicht gibt, kann hier als der »body as such« bei Spivak gelesen werden. Der nackte Körper ist eben nicht eingehüllt, sondern selbst nichts als Hülle, Haut, Grenze, deren einziges Außen der unkörperliche Sinn ist. Exposition ist dabei der favorisierte Begriff Nancys, um das Verhältnis von Sinn und Körper auszudrücken, bei dem der Körper der Exponierte ist. Der Mensch ist dabei, laut Nancy, in einer besonderen Position, da er durch die Sprache Exponierter und Exponierender gleichzeitig ist. »*Expeausition*«⁶⁸ (im Deutschen wiedergegeben mit den beiden Begriffen »Aushäutung, Exposition«⁶⁹), eine nur in der Schrift erkennbare Variation des ursprünglichen Wortes, zeigt die Verknüpfung des Exponiert-Seins mit der Haut, die unverkennbar Bestandteil von Nancys Philosophie der Körper ist.

Haut und Körper stehen bei Nancy in keiner einfachen bildhaften Ähnlichkeitsbeziehung zueinander. In *Corpus* wird Korpus zu Körper, zu Haut, zu Falte, zu Berührung, zu Abstand, zu Grenze, zu Linie etc. Diese Begriffskette ließe sich fortsetzen. Die Worte scheinen austauschbar und gleichzeitig ist mit »Linie« nicht das Gleiche wie mit »Haut« gesagt. Haut, Körper, Linie sind vielmehr in einem wechselseitigen Werden begriffen. Das Werden ist als Begriff an Deleuze und Guattari⁷⁰ geknüpft, bei denen Werden immer ein Molekular- und Minoritär-Werden des Molaren oder Majoritären bedeutet. Das Minoritär-Werden hat offensichtliche politische Anknüpfungspunkte sowie auch Haut und Körper Teil eines stark politisch aufgeladenen Diskurs um Macht und Gewalt sind. Hinter der Frage nach den politischen Implikationen von Nancys Körper- und Hautverständnis verbirgt sich eine weitere viel grundlegendere: Ist der Körper ein (signifikanter) Text? Und falls nicht: Welche Relevanz haben dann Texte *über* Körper für den Körper? *Corpus* bildet dabei als Text-Körper keine Ausnahme. *Corpus* und Körper als werdendes verstanden (Nancy beschreibt nicht den Körper in seinem Ist-Zustand, sondern in seinem Kommen) bleibt der Körper aber in seinem Kontakt zu diesen Texten berührbar; als Exponierter des Sinns zeigt sich der Körper im Text. Die Haut kann dabei punktuell als einer dieser Texte verstanden werden, wobei die Haut als Falte, Grenze, Berührung und end-lose Linie in *Corpus* einer Fluchtlinie folgt.

⁶⁷ Nancy: *Corpus* dt. (Anm. 2), S. 25.

⁶⁸ Nancy: *Corpus* (Anm. 3), S. 31.

⁶⁹ Nancy: *Corpus* dt. (Anm. 2), S. 32.

⁷⁰ Vgl. Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus* (Anm. 5), S. 317–422.

ANNÄHERUNG VON
DER PHÄNOMENOLOGIE

Berührung beschreiben. Phänomenologie der Taktilität und der Haut – ausgehend von Edmund Husserl und Maurice Merleau-Ponty

NICOLA ZAMBON

Bewußtsein ist *eine* Oberfläche.¹

Seit wenigstens vierzig Jahren haben Philosophie und Anthropologie, Kulturwissenschaft und Literaturwissenschaft, Psychologie und Psychoanalyse dem Tastsinn und der Haut, der Berührung und der Taktilität eine wachsende Bedeutung zugewiesen. Pionierarbeiten wie die von Ashley Montagu und Didier Anzieu, Claudia Benthien und Nicola Diamond,² um nur wenige zu nennen, haben sich inzwischen in einem Forschungsfeld als Klassiker etabliert, das ununterbrochen Konjunktur genossen hat. 2020 ist die Beschäftigung mit der Berührung allerdings zur akuterer Angelegenheit geworden. Ein Blick in die Fachliteratur erinnert uns rasch und schmerzlich, wie wesentlich die Haptik für die Konstitution des Selbst, für die Grammatik der Körper und für die Syntaktik unseres Miteinanderseins ist. Dessen werden wir uns gerade erst bewusst, wenn uns das Berühren und Berührt-Werden in einem Alltag abhandenkommt, der von den hygienischen Imperativen des Kontaktverbotes und der Berührungssperre gestaltet ist. Diesen Berührungsentzug zu thematisieren, lässt sich als Aufgabe für eine Theorie der Berührung verstehen, die immer noch *à venir* ist, und zwar gerade deshalb, weil das, was die Menschheit 2020 erlebt, ein Ereignis neuartiger Form ist. Und wie neuartig dieses ist, spiegelt sich zum Beispiel darin wider, dass uns alte Begriffe und Kategorien, die zu dessen Verständnis führen sollten, ungeeignet erscheinen.

1 Friedrich Nietzsche: *Ecce homo*, in: ders.: *Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari, Bd. 6: *Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung. Der Antichrist. Ecce homo. Dionysos-Dithyramben. Nietzsche contra Wagner*, Berlin/New York 1988, S. 255–374; hier S. 294.

2 Vgl. Ashley Montagu: *Touching. The Human Significance of the Skin*, New York 1971; Didier Anzieu: *Das Haut-Ich* (1985), übers. von Meinhard Korte/Marie Hélène Lebourdais-Weiss, Frankfurt a.M. 1991; Claudia Benthien: *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*, Hamburg 1999; Nicola Diamond: *Between Skins: The Body in Psychoanalysis – Contemporary Developments*, Chichester, West Sussex 2013.

Mit diesem Ereignis setzt sich dieser Beitrag nicht auseinander. Denn zum dazu nötigen Nachdenken bedarf es der Zeit: Selten schien Hegels Bezeichnung der Philosophie als Eule der Minerva so adäquat. Zugleich wird das Unbehagen, das die schmerzlich gespürte Unzulänglichkeit unserer Kategorien und Begriffe, ja, unserer intellektuellen Mittel auslöst, oft zum Ansporn, weiterzudenken. In diesem Zusammenhang nimmt sich dieser Aufsatz vor, einer Phänomenologie der Berührung, wie Edmund Husserl sie zwar vorbereitet, allerdings nicht ausformuliert hat, auf die Spur zu kommen. Warum aber Husserl, warum die Phänomenologie? Zum einen, weil Husserls Phänomenologie Leib und Leiblichkeit ins Zentrum der theoretischen Untersuchungen rücken lassen hat: Das phänomenologische Verständnis der Wahrnehmung markiert einen Wendepunkt für die Thematisierung des Leiblichen im frühen 20. Jahrhundert. Zum anderen aber, weil Husserls Thematisierungen von Leib und Leiblichkeit letztendlich unbefriedigend, ja, sogar frustrierend sind: Die Phänomenologie ist, allem deskriptiven Verfahren zum Trotz, von Theorien metaphysischer Herkunft immer noch so geprägt, dass sie Husserl den Schritt zu einer Ästhesiologie, die der überkomplexen Somatizität des menschlichen Leibes Rechnung zu tragen vermag, verhindert haben. Doch gerade dieser blinde Fleck – oder dieser »Schatten«,³ wie Maurice Merleau-Ponty ihn nennt – ist es, der Husserl so erstaunlich aktuell macht: Seine größte Leistung ist gewesen, uns klarer sehen zu lassen, welches die Probleme sind, denen wir uns stellen müssen; er hat uns – auch unabhängig von seiner schulmäßigen Terminologie – eine Sprache für diese Problemfassungen zur Verfügung gestellt, mit der sich arbeiten lässt; er hat uns schließlich sehen lassen, wie eine Theorie der Wahrnehmung aussehen müsste, auch wenn diese Theorie bei ihm gänzlich misslungen wäre bzw. ihm eine solche nicht gelingen konnte. Er hat also, um Merleau-Ponty zu paraphrasieren, die Felder der Reflexion über Leib und Leiblichkeit mithin Berührung und Taktilität neu zu umgrenzen ermöglicht, selbst wenn er an dieser Untersuchung letztlich gescheitert ist.⁴ Phänomenologie ist, in ihrem weitesten Sinne, als »elastische Methode der Beschreibung«⁵ zu verstehen: Berührung phänomenologisch zu denken, soll heißen, taktile Phänomene in ihrer zuerst leiblichen, sodann kulturellen, historischen und soziopolitischen Komplexität beschreiben zu

3 Maurice Merleau-Ponty: »Der Philosoph und sein Schatten« (1960), in: ders.: *Zeichen*, hg. von Christian Bermes, übers. von Barbara Schmitz/Hans Werner Arndt/Bernhard Waldenfels, Hamburg 2007, S. 233–264.

4 Vgl. ebd., S. 232f.

5 Hans Blumenberg: *Phänomenologische Schriften (1981–1988)*, hg. von Nicola Zambon, Berlin 2018, S. 12.

können, und zwar zunächst diesseits aller (etwa von der Psychoanalyse unternommenen) Metaphorisierungen oder Symbolisierungen des Taktilen, die, so prägnant und unverzichtbar wie sie sind, doch die leiblich erlebte Erfahrung abzublenden neigen.

Dieser Beitrag kann nicht alles leisten, was Aufgabe einer Phänomenologie der Berührung ist – natürlich nicht. Er begnügt sich damit, einen ersten Schritt zu tun mit dem unternommenen Versuch, einen Entwurf einer solchen Phänomenologie an der Quelle ausfindig zu machen, nämlich im Werk von Edmund Husserl und in seiner kritischen Deutung bei Maurice Merleau-Ponty. Bevor wir uns damit beschäftigen, wie Husserls Phänomenologie das Verständnis unserer Wahrnehmung auf den Kopf gestellt hat, und zwar durch die Auslegung von zwei neuen Begriffen, Empfindnis und Kinästhesie, werden wir feststellen müssen, inwieweit Husserl an ein okularzentrisches Paradigma gebunden bleibt, und welche Folgen das für die phänomenologische Methode gehabt hat. Wir werden auch sehen, warum Husserl eine Thematisierung der Berührung nicht gelingen konnte und wie Merleau-Ponty seine Untersuchungen fortgeschrieben hat, bevor wir dann einen Ausblick wagen werden auf die Themen, denen sich eine Phänomenologie der Berührung zu widmen hat, allen voran eine Beschreibung der Fremdhautwahrnehmung.

I. Das Körperverständnis in Husserls Phänomenologie

1. Kanonische Sinneseinteilung

Husserl ist der klassischen Einteilung in die fünf Sinne gefolgt. Er zieht jedenfalls die Berechtigung dieser Einteilung weder in Zweifel noch differenziert er sie weiter: So übernimmt er – cartesianisch wie er war – im Wesentlichen auch die Unterscheidung zwischen Fernsinnen (Sehen und Hören) und Nahsinnen (Schmecken, Riechen, Tasten). Untersuchungen zu Sinnen, die die klassische Einteilung zwischen Fern- und Nahsinnen überschreiten – wie Temperatursinn, Schmerzempfindung, Gleichgewichtssinn –, lassen sich nur in beschränktem Maße finden, mit einer einzigen, zugleich aber entscheidenden Ausnahme: der Propriozeption. Diese bezeichnet neben der Wahrnehmung von der Bewegung des Körpers und seiner Lage im Raum auch das Wissen um die Position einzelner Körperteile zueinander. Husserl hat der Propriozeption (von ihm ›Ich-Apperzeption‹ und ›empirisches Selbstbewusstsein‹ genannt) in Gestalt seines Begriffes der Kinästhesie und deren Beziehung zum Leib umfangreiche Analysen

gewidmet.⁶ Es geht dabei nicht nur um Raum-Positionen unseres Körpers im engeren Sinne, sondern auch um Probleme, wie sie in den letzten Jahren unter anderem auch in der Neurophänomenologie oder gar in der Philosophie analytischer Prägung thematisiert wurden, was sich hier mit den Schlagworten *Körperschema*, *embodiment*, *Leibbewusstsein* nur andeuten lässt:⁷ Nicht nur wissen wir mit beeindruckender Genauigkeit, wo sich unsere Gliedmaßen in einer bestimmten Situation befinden, sondern wir haben auch eine Sensibilität unserem leiblichen Erscheinungsbild gegenüber, was bei der Konstitution des Sozialen eine wichtige Rolle spielt. Zu diesem leiblichen Selbstbewusstsein gehört zudem die Gewissheit, dass wir bestimmte Dinge zu tun vermögen. Ich befinde mich etwa in den Bergen auf einer Wanderung und stehe plötzlich vor einem Abgrund. Ich zögere, ob ich den Sprung auf die andere Seite wagen soll oder nicht. Die Entscheidung (zu springen oder es nicht zu tun) beruht dabei nicht auf kühler Berechnung, sondern auf einem schwer in Worte zu fassenden Gefühl – dem *Ich kann*, wie Husserl es nennt –,⁸ nämlich auf einem *Sich-Etwas-Zutrauen*, auf einer besonderen Form der einschätzenden Antizipation, auf dem leiblichen Wissen um die eigenen Möglichkeiten:

Was ich kann, vermag, wozu ich mich fähig weiß, was als das bewußtseinsmäßig vor mir steht, das ist eine *praktische Möglichkeit*. Nur zwischen praktischen Möglichkeiten kann ich mich »entscheiden«, nur eine praktische Möglichkeit kann [...] Thema meines Willens sein. Ich kann nichts wollen, was ich nicht bewußtseinsmäßig vor Augen habe, was nicht in meiner Macht, in meiner Fähigkeit liegt. »Ich kann nichts wollen« – dabei kann das »kann« selbst als praktisches gemeint sein, nämlich sofern der Wille selbst Willensobjekt sein kann und es nur sein kann, sofern er in meiner »Macht« (in meinem Machtbereich) ist [...].⁹

Doch nicht nur in Bezug auf die Einteilung der Sinne, sondern auch auf ihre Hierarchisierung bleibt Husserl einer klassischen, von ihm nicht hinterfragten Rangordnung verpflichtet, und zwar auf eine so augenfällige Art,

6 Vgl. insb. Edmund Husserl: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Zweites Buch: *Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*, in: ders.: *Husserliana. Gesammelte Werke*, hg. von Herman L. van Breda/Samuel Ijsseling/Ullrich Melle u.a., Bd. 4, hg. von Marly Biemel, Den Haag 1952; ders.: *Ding und Raum. Vorlesungen 1907*, in: ders.: *Husserliana. Gesammelte Werke*, hg. von Herman L. van Breda/Samuel Ijsseling/Ullrich Melle u.a., Bd. 16, hg. von Ulrich Claesges, Den Haag 1973.

7 Zum phänomenologischen Verständnis vom ›Körperschema‹ vgl. Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, übers. von Rudolf Boehm, Berlin 1966, insb. das Kapitel »Die Räumlichkeit des eigenen Leibes und die Motorik«, S. 123–177.

8 Vgl. z.B. Husserl: *Ideen II* (Anm. 6), § 60.

9 Edmund Husserl: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Erstes Buch: *Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, in: ders.: *Husserliana. Gesammelte Werke*, hg. von Herman L. van Breda/Samuel Ijsseling/Ullrich Melle u.a., Bd. 3, hg. von Walter Biemel, Den Haag 1950, S. 258.

dass ihm oftmals vorgeworfen wurde, seine Phänomenologie verfallende dem Okularzentrismus. Und in der Tat: Kaum ist zu übersehen, dass Husserls leitende Präferenz für den optischen Sinn zu einer weit ausgearbeiteten Bestimmung der visuellen Ding-Wahrnehmung als einer ausgezeichneten Weise des intentionalen Bewusstseins geführt hat. Husserl zufolge ist die Wahrnehmung ›Originalbewusstsein‹, Boden aller unserer Erfahrungen, vorrangig aber im ›Urmodus der Anschauung‹: Die Wahrnehmung bietet den Gegenstand, wie er sagt, in Selbsterscheinung und Selbstgebung, sie ermöglicht nämlich, wie es in *Ideen I* heißt, ihn »›originär‹, in seiner ›leibhaftigen‹ Selbstheit zu erfassen«. ¹⁰ Deshalb unterscheidet sich laut Husserl die Dingwahrnehmung, insbesondere die visuelle, von anderen Modi der Anschauung, wie etwa den Akten der Phantasie, der Erinnerung, der Erwartung oder des Bildbewusstseins. Kurzum: Husserls Phänomenologie – bis hin zur Sprache, derer Husserl sich bemächtigt und die das so eklatant zum Ausdruck bringt – scheint einbeschlossen zu sein, dass die Welt, dem willigen Zuschauer geöffnet, prinzipiell *sich sehen lässt*.

2. Die Prävalenz des Visuellen und ihre Folgen für die Phänomenologie

Husserl hatte als Mathematiker begonnen und mit einer *Philosophie der Arithmetik* (1891) seine lang andauernde philosophische Abschweifung eingeleitet: Am Anfang seiner Bemühungen steht das Ideal der momentanen Evidenz als Grenzideal der Erkenntnis, die er als vollkommene, augenblickliche Selbstgegebenheit bezeichnet. So steht es in Husserls Phänomenologie, die in beschreibender Diensthaltung ›die Sachen selbst‹ gelten zu lassen gedachte: Nur mit den ›Phänomenen‹ sollte sich die Phänomenologie befassen, sie beschreiben, ohne sie zu erklären und ohne sich erkenntnistheoretisch festzulegen.

Die Dominanz des Anschaulichen entspricht 1891 einem Erkenntnisideal, nämlich dem der Evidenz, in dem *Sicht* und *Einsicht* zusammenfallen: Es ist eine schlagartige, augenblickliche Präsenz der Dinge, die leibhaft da sind. Das phänomenologische Auge ist *idealiter* ein starres und unbewegliches, das die Realität betrachtet, so wie das Auge eines Gottes, der die Welt, die sich von selbst, wie ein *Panorama* zur Schau anbietet, kontemplativ zu überschauen vermag. Husserl war sich selbstverständlich bewusst, dass eine solche unmittelbare Anschauung für den Menschen allerdings nur äußerst selten möglich ist, denn unser Anschauungsvermögen ist begrenzt: Von dem, was sich in unserem Gesichtsfeld befindet,

¹⁰ Ebd., S. 14 f.

entgeht uns viel, oder es bedarf der Zeit und weiterer Anstrengung, um bemerkt zu werden; anders als ein Gott können wir anschaulich-intuitiv nur eine kleinste Portion der Realität erfassen. Was uns aber in momentaner Evidenz unmöglich ist, das vermögen wir konstruktiv zu erreichen: nicht rein intuitiv also, sondern mit Begriffen, Zeichen, Symbolen, wie sie beispielsweise der Sprache eignen.

Doch Begriffe, Zeichen und Symbole sind für Husserl Resultate einer Devianz. Denn sie entstehen durch eine *clinamen*, eine Abweichung vom natürlichen Denken, das *idealiter* ein anschauliches Erfassen meint, wobei das Attribut des Natürlichen den Gegenpol des Technischen kennzeichnet: Es ist das Antipodische der Natur zur Technik, aber auch der Anschauung zum Sprachlichen und Symbolischen, der leibhaften Dinge zu deren Surrogaten und Repräsentanten, seien diese Zeichen, Zahlen, Begriffe: »Natur: das ist das Präludium zu allem, was Husserl mit dem Begriff des Lebens und dessen Komposita bezeichnen wird: vom ›Bewußtseinsleben‹ bis zur ›Lebenswelt‹.«¹¹ Weicht die Symbolik vom natürlichen, eigentlichen Denken ab, so ist die Therapie bereits vorgezeichnet: Rückkehr zur Anschaulichkeit, zur Eigentlichkeit – aber nicht durch die Destruktion des Symbolischen, sondern durch dessen Aufklärung. Der Slogan der *Philosophie der Arithmetik*, »[k]ein Begriff kann gedacht werden ohne Fundierung in einer konkreten Anschauung«,¹² verknüpft von Anfang an die Fundierungsinstanz der Phänomenologie mit der Anschauung und der intentionalen Subjektivität.

So ist auch die Sprache für Husserl eine Institution des Verbleibens auf dem Niveau der signitiven Intentionalität. Anders und einfacher ausgedrückt: Die Sprache ist so etwas wie der Trick, sich das Hinsehen zu ersparen, vor allem dann zu ersparen, wenn das Gemeinte im Hinsehen gar nicht angetroffen werden kann, weil es abwesend ist. Und das Versagen im Sagen, das ständige Zurückbleiben der Sprache hinter dem Anspruch dessen, worüber sie Verständigung ermöglichen soll, ihr unaufhebbares Bedrohtsein vom Verfall in die ›losen Worte‹ – all das sind Indizien des defizitären Charakters, der Husserl zufolge der Sprache eigen ist: Im Auftreten von Äquivokationen, von semantischen Schwankungen oder des Abdriftens liegt die Gefahr der Irreleitung und der Täuschung, der nur durch den Rückgang auf die Anschauung begegnet werden kann.¹³

11 Manfred Sommer: *Husserl und der frühe Positivismus*, Frankfurt a.M. 1985, S. 149.

12 Edmund Husserl: *Philosophie der Arithmetik. Mit ergänzenden Texten (1890–1901)*, in: ders.: *Husserliana. Gesammelte Werke*, hg. von Herman L. van Breda/Samuel Ijsseling/Ullrich Melle u.a., Bd. 12, hg. von Lothar Eley, Den Haag 1970, S. 79.

13 Vgl. Edmund Husserl: *Logische Untersuchungen*, Erster Teil: *Prolegomena zur reinen Logik*, in: ders.: *Husserliana. Gesammelte Werke*, hg. von Herman L. van Breda/Samuel Ijsseling/Ullrich Melle u.a., Bd. 18, hg. von Elmar Holenstein, Den Haag 1975, S. 37.

Wir wollen uns schlechterdings nicht mit ›bloßen Worten‹, das ist mit einem bloß symbolischen Wortverständnis, zufriedengeben. [...] Bedeutungen, die nur von entfernten, verschwommenen, uneigentlichen Anschauungen – wenn überhaupt von irgendwelchen – belebt sind, können uns nicht genug tun. Wir wollen auf die ›Sachen selbst‹ zurückgehen. An voll entwickelten Anschauungen wollen wir sie uns zur Evidenz bringen. [...] Durch Sonderung der vermengten Begriffe und durch passende Änderung der Terminologie gewinnen wir dann die erwünschte ›Klarheit und Deutlichkeit‹.¹⁴

Der Vorrang, den die Anschaulichkeit bei Husserl genießt, spiegelt sich im Kern der phänomenologischen Methode wider, die allererst eine der Beschreibung ist – wohlgerne eine Beschreibung dessen, was der Phänomenologe *sieht*. »Sagen zu können, was ich sehe«:¹⁵ Dieser Satz fasst Methode und Thema der phänomenologischen Methode zusammen, wobei methodologisch aufzuklären bleibt, wer *ich* ist, wie und was ich sieht, mit welchen Worten ich das sagt, was es gesehen hat – und wem. Die Evidenz – als *terminus technicus* eine Katachrese anschaulicher Provenienz, die das Erkenntnisideal methodologisch kennzeichnet – findet der Phänomenologe bzw. die Phänomenologin in der Übereinstimmung zwischen *Sicht* und *Einsicht*, in der Rückführung dessen, was er oder sie weiß, auf dem ›Urboden‹ der Anschauung, wo es seinen Ursprung fand. Kurzum: Man schaut hin und sieht, mit einer *clara et distincta perceptio*, dass die Sache so aussieht, wie man dachte.

Vor diesem Hintergrund dürfte der Vorwurf, Husserls Phänomenologie ver falle dem Okularzentrismus, nicht überraschen. Es ist eine Kritik, die zuerst Martin Heidegger in *Sein und Zeit* in origineller und prägnanter Weise formuliert hat – ohne Husserl explizit zu benennen, ein für Heidegger so typisches Verfahren. Heideggers Beschreibung des Berührens und des praktischen Tuns mit den Händen, der taktilen Wahrnehmung – dessen also, was Heidegger, eingehüllt im typischen Wortmantel der Daseinsanalyse, als »besorgenden Umgang«¹⁶ bezeichnet – richtet sich gegen die

¹⁴ Edmund Husserl: *Logische Untersuchungen*, Zweiter Teil: *Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*, in: ders.: *Husserliana. Gesammelte Werke*, hg. von Herman L. van Breda/Samuel Ijsseling/Ullrich Melle u.a., Bd. 19.1, hg. von Ursula Panzer, Den Haag 1984, S. 5 f.

¹⁵ Der die phänomenologische Methode zusammenfassende Satz ist von Hans Blumenberg, zit. nach Manfred Sommer: »Zu keiner Zeit passen. Die Entdeckung des Geistes und der Prozeß der theoretischen Neugierde«, in: Melanie Möller (Hg.): *Prometheus gibt nicht auf. Antike Welt und modernes Leben in Hans Blumenbergs Philosophie*, Paderborn 2015, S. 77–87, hier S. 83.

¹⁶ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, in: ders.: *Gesamtausgabe*, Abt. I, Bd. 2: *Veröffentlichte Schriften 1914–1970, Sein und Zeit*, hg. von Friedrich-Wilhelm von Hermann, Frankfurt a.M. 1977, § 15.

Prävalenz des Visuellen, gegen den »Adel des Sehens«¹⁷ also, um Hans Jonas' bekannte Formel zu bemühen, der Husserls Philosophie eingeschrieben sei. Dem starren Auge der Phänomenologie,¹⁸ das die Realität aus Distanz betrachte (oder daseinsanalytisch: ›begaffe‹), stellt Heidegger die Hand entgegen: Nicht das Gesicht sei der originäre Zugang zur Welt, sondern das praktische Berühren mit den Händen, der taktile Umgang. Wollen wir unsere ›natürliche Einstellung‹¹⁹ – oder, mit der Sprache von *Sein und Zeit*: das Dasein im Modus der Uneigentlichkeit – richtig beschreiben, so ist es Heidegger zufolge schlichtweg falsch, mit dem visuellen Wahrnehmen, mit dem bloßen Beobachten und Hinstarren auf Dinge, zu beginnen. Dingwahrnehmung heißt indes, mit ihnen *zunächst und zumeist* beschäftigt zu sein, das heißt im von Interessen geleiteten Umgang. Wir gebrauchen sie, so Heideggers Beispiel, wie der Schuster den Hammer benutzt, um damit die Nägel in den Schuh zu schlagen. Erst dann, wenn wir in unserer willentlichen Tätigkeit auf Widerstände, auf Unvorhergesehenes stoßen, sind wir den Gegenständen als ›vorhandenen‹ wahrnehmend zugewandt.

Das schärfste Nur-noch-hinsehen auf das so und so beschaffene ›Aussehen‹ von Dingen vermag Zuhandenes nicht zu entdecken. Der nur ›theoretisch‹ hinsehende Blick auf Dinge entbehrt des Verstehens von Zuhandeneit. Der gebrauchend-hantierende Umgang ist aber nicht blind, er hat seine eigene Sichtart, die das Hantieren führt und ihm seine spezifische Dinghaftigkeit verleiht. Der Umgang mit Zeug unterstellt sich der Verweisungsmannigfaltigkeit des ›Um-zu‹.²⁰

17 Hans Jonas: *Das Prinzip Leben. Ansätze zu einer philosophischen Biologie* (1973), Frankfurt a.M. 1994, S. 233–264, Erstveröffentlichung 1973 unter dem Titel *Organismus und Freiheit*.

18 Die sog. ›natürliche Einstellung‹ meint zunächst einen naiven, unreflektierten Umgang mit der Welt, sodann – und davon ausgehend – den Zustand, dessen Überwindung die Theorie möglich macht. Denn Philosophie beginne erst dann, so lässt sich Husserls These zusammenfassen, wenn wir die Naivität unseres Weltzugangs hinterfragen und das Opake dessen, was wir alltäglich als selbstverständlich in Kauf nehmen, verständlich zu machen vermögen. Diese Thematisierung muss bereits bei den einfachsten Bewusstseinsakten ansetzen, weswegen Husserl den Begriff der ›natürlichen Einstellung‹ unter Bezugnahme auf eine scheinbar alltägliche Wahrnehmungssituation einführt. Vom Schreibtisch weg richtet er seinen Blick aus dem Fenster, hin in den Garten. Nachdem er zuerst gesehen, dann hingesehen hat, folgt die Beschreibung dessen, was er zu beobachten vermochte: »[I]n den verschiedenen Weisen sinnlicher Wahrnehmung sind körperliche Dinge in irgendeiner räumlichen Verteilung für mich einfach da, im wörtlichen oder bildlichen Sinne ›vorhanden‹, ob ich auf sie besonders achtsam und mit ihnen betrachtend, denkend, fühlend, wollend beschäftigt bin oder nicht.« Husserl: *Ideen I* (Anm. 9), S. 56.

19 In dieser pragmatischen Beschäftigung – im besorgenden Umgang und in der Umsicht – begegnen uns die Dinge als ›Zuhandenes‹. Es ist dabei bezeichnend, dass Heidegger die *res* als Zuhandenes beschreibt, wobei der Vorrang der Taktilität geflüstert wird: Das Präfix *zu-* suggeriert zudem Weltzugewandtheit, vor allem im Kontrast zum Präfix *vor-*, das die Entgegenstellung zwischen Dasein und Welt zum Ausdruck bringt.

20 Heidegger: *Sein und Zeit* (Anm. 16), S. 69.

Erst dann, wenn etwas nicht stimmt, wenn unser selbstverständlicher Umgang mit den Dingen, der ein haptisch-pragmatischer ist, gestört wird, gucken wir genauer hin; ansonsten sind die Dinge da, um nicht bloß angestartet, sondern nur um tatsächlich gebraucht zu werden.²¹

So sehr sich die Phänomenologie aber am visuellen, okularzentrischen Paradigma orientiert haben mag: Die Revision, der Husserl die Reflexion um den Körper unterzogen hat, vermochte den Leib zum Zentrum der Phänomenologie zu befördern und die bis dahin als reine Rezeptivität verstandene Wahrnehmungslehre zu revolutionieren. Eine entscheidende Rolle haben zwei Begriffe dabei gespielt: Empfindnis zum einen, Kinästhesie zum anderen.

II. Die Entdeckung des Taktilen. Vom Körper zum Leib

1. Ein neues Verständnis von Wahrnehmung

Um sich darüber klar zu werden, welche herausragende Bedeutung die Phänomenologie zum Verständnis unserer Leiblichkeit beigetragen hat, muss man zuerst feststellen, gegen welche Tradition Husserl argumentiert. Immanuel Kant hatte unsere sinnliche Erfahrung als stetiges Wechselspiel von Sinnlichkeit und Intellektualität bezeichnet; nicht nur erkennt der Verstand die Dinge, sondern er macht sie allererst erfahrbar, denn die Gegenstände unserer Erfahrung sind Resultate seiner synthetischen Handlungen: Den »rohen Stoff«²² der Empfindungen vermag der Verstand zum sinnlich-kategorialen Objekt zu formen; doch ohne Anschauungen bleiben die Begriffe »leer«; begriffslose Anschauungen sind hingegen »blind«.²³

Warum begnügt sich Husserl nicht mit Kants Antwort? Was kann die Wahrnehmung mehr, als es in der *Kritik der reinen Vernunft* beschrieben steht? Eine erste Antwort steckt in dem Hinweis auf Lebewesen, die zwar wahrnehmen, doch in unserem Sinn »begriffslos« sind. Tiere finden sich im Allgemeinen in ihrer Welt gut zurecht, oft besser als wir, ohne dass sie über den Verstand im Sinne eines begrifflichen Denkvermögens

21 Im tastenden Gebrauch sind die Dinge *zu-*, im Begaffen sind sie *vorhanden*. Die Partikel »vor« und »zu« bringen den Unterschied zwischen Berührung und Schauen, Praxis und Theorie stillschweigend zum Ausdruck: Das eine ist weltzugewandt, »zu den Dingen hin« orientiert, mit diesen beschäftigt; das andere bleibt den Dingen fern, es steht vor ihnen bzw. gegenüber ihnen.

22 Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, in: ders.: *Kant's gesammelte Schriften*, hg. von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Abt. 1, Bd. 3: *Kant's Werke, Kritik der reinen Vernunft*, Berlin 1904, AA III, B 1.

23 Ebd., B 75, A 51.

verfügen würden. Wenn dem aber so ist, dann ist es kaum plausibel, mit Kant zu argumentieren, die Wahrnehmung ohne Begriffe sei ›blind‹ – ganz im Gegenteil: Es spricht viel dafür, die Wahrnehmung nicht wie Kant als bloße ›Rezeptivität‹ zu verstehen, und einige der Leistungen, die Kant dem Verstand zuspricht, schon der Wahrnehmung zuzuweisen. Das hat eine wesentliche Konsequenz: Die Leistungen, um die es hier geht, können – wie die Wahrnehmung selbst – nicht ohne die *Sinnlichkeit* verstanden werden, also nicht ohne ihre Eingebundenheit ins Leibliche. Jeder Versuch, das zu tun, blendet das Entscheidende ab.

Eine Neubestimmung der Kant'schen Unterscheidung zwischen Anschauung und Begriff, Stoff und Form der Wahrnehmung legt Husserl nahe, indem er 1907 in seiner ›Wahrnehmungslehre‹ den Begriff der *Kinästhesie* einführt. Empfindungen werden nun nicht mehr sensualistisch, als rein passiv-rezeptiv gegebene, gedacht, sondern vielmehr als auch von der leiblichen, aktiven Betätigung abhängige: Sie sind ganz konkret auf der Haut oder an meinem Leib zu spüren. Diese Revision geht einher mit Husserls Entdeckung der herausragenden Bedeutung, die dem Tastsinn zukommt. Denn gerade in der Beschreibung des Berührens spricht Husserl von einer leiblichen ›Lokalisation‹ und – um die leibliche Betroffenheit zum Ausdruck zu bringen – sieht sich geradezu dazu gezwungen, auf den alten Begriff der Empfindung zu verzichten, ihn durch die Neuprägung ›Empfindnis‹ zu ersetzen.

[Empfindnisse haben] eine unmittelbare leibliche Lokalisation, sie gehören also für jeden Menschen unmittelbar anschaulich zum Leib als seinem Leib selbst als eine vom bloßen materiellen Ding Leib durch diese ganze Schicht der lokalisierten Empfindungen sich unterscheidende subjektive Gegenständlichkeit.²⁴

Wenn wir mit den Fingern über eine Oberfläche tasten, dann empfinden wir etwas, und dieses etwas ist an unserem Leibkörper, etwa Finger oder Hautstellen, lokalisiert. Diese Lokalisierbarkeit fehlt etwa beim Augensinn: Wir sehen einen Gegenstand in der Ferne, dieser hat aber keinen direkten Kontakt mit unserem Körper, er bleibt diesem fern; so sind zum Beispiel Farbempfindungen keine Empfindnisse, weil sie nicht an einer Leibstelle empfunden werden.

Wir kennen unzählige Situationen, in denen wir Gegenstände betasten: Wir sind an ihnen interessiert, ja, neugierig, weil wir sie zu etwas benutzen möchten und wir erfahren wollen, was und wie sie sind. Wir betasten absichtlich Stoffe oder andere Materialien, weil wir uns ihrer Beschaffenheit gewahr werden wollen. Aber oft gleiten wir auch absichtslos

²⁴ Husserl: *Ideen II* (Anm. 6), S. 153.

und uninteressiert mit den Fingern über die Oberfläche eines Tisches und erfreuen uns nebenbei, während wir uns konzentriert in einem Gespräch befinden, an der Glätte und Struktur der Tischoberfläche: Wir schließen dann unsere Augen und berühren mit den Fingerspitzen den Tisch. Lassen wir die Fingerspitzen nur auf dem Tisch ruhen, so sind wir höchstens in der Lage, kurzzeitig Wärme oder Kälte festzustellen. Doch bereits die Wahrnehmung einfachster Qualitäten der Oberfläche des Tisches, etwa ob sie weich oder hart ist, bedarf zumindest einer leichten Druckempfindung unseres Fingers, die eine minimale (vertikale) Bewegung voraussetzt. Erst wenn wir den Tisch im eigentlichen Sinn abtasten, das heißt durch eine gleitende (horizontale) Bewegung der Fingerspitzen, erst dann gewinnen wir einen Eindruck, der uns in die Lage versetzt, differenzierte Aussagen über die Beschaffenheit der Oberflächen zu machen, zum Beispiel, dass der Tisch aus echtem Holz ist oder nicht. Bereits hier, bei der einfachen Tastwahrnehmung eines Gegenstandes scheint ein Wechsel der Einstellung möglich zu sein, sofern ich während der tastenden Bewegung meiner Fingerspitzen entweder auf die Oberfläche des Tisches oder auf die Empfindungen in meinem Finger zu achten vermag. Dieses kann beispielsweise der Fall sein, wenn die Haut verletzt ist: Meine Tastbewegungen vollziehen sich dann mit aller Vorsicht, wobei ich eher auf die Schmerzempfindungen im Finger achten werde als auf das, was ich betaste.

Der Wahrnehmungsprozess wird insofern dynamisch von Husserl gedacht, als die Wahrnehmung immer schon auf Näherbestimmungen gerichtet ist: Stets ist unser Wahrnehmen regiert von Neugierde, Interesse und Streben. Mit der Einführung des Begriffs der Kinästhesie vollzieht Husserl aber eine weitere Dynamisierung: Körperbewegungen werden zu einem unabdingbaren Faktor der Wahrnehmung. Husserls Gebrauch des Ausdrucks Kinästhesie weicht von dem der Tradition ab; wird das übersehen, dann kann es schnell zu Missverständnissen kommen. Traditionell ist mit Kinästhesie eine besondere Art der Empfindung gemeint, die sich einstellt, wenn wir bestimmte Körperbewegungen machen. Dabei handelt es sich, einfach ausgedrückt, um Muskelempfindungen. Hebe ich den Arm, um etwa mit dem Hammer einen Nagel in die Wand zu schlagen, so sind mit der Armbewegung nicht nur mehr oder minder bewusste Wahrnehmungen dessen verbunden, was ich da tue; es sind auch begleitend Empfindungen jener Muskeln und Sehnen gegeben, die an der Bewegung des Armes beteiligt sind bzw. diese möglich machen. Darüber hinaus spricht Husserl aber auch davon, dass wir unsere Kinästhesen sozusagen aktiv in Gang bringen müssen. Er bestreitet also nicht, dass wir während unserer leiblichen Bewegung eine besondere Empfindung von dieser Bewegung haben; aber er legt den Schwerpunkt darauf, dass sich durch die Kinästhesen

neue Wahrnehmungen generieren und, damit einhergehend, neue Aspekte dessen, was ich wahrnehme, erschließen.²⁵ Denn als Bewegungsempfindnisse begründen Kinästhesen ein »konstitutives Doppelspiel«,²⁶ nämlich von purer Daten und Stellungsempfindung, so zum Beispiel wenn wir die Haut der rechten Hand mit den Fingerspitzen unserer linken Hand betasten. Im Unterschied zur Dingbetastung oder -abtastung haben wir nun nicht nur Empfindungen in den Fingerspitzen der Haut der rechten Hand (etwa, dass sie weich, trocken, rissig, warm oder kalt ist), sondern zugleich auch eigene Empfindungen auf der Haut der linken Hand. Wir haben Empfindnisse sowohl der Beschaffenheit der Haut der rechten Hand in den Fingerspitzen der linken Hand – als auch umgekehrt.

Wo ein Leibesglied mit einem anderen in physische Beziehung tritt, da verdoppeln sich die Empfindnisse. Die kalte, glatte Fingerspitze betastet den warmen, etwas rauhen Handrücken. Das erfahre ich und erfahre andererseits den Abfluss der Kälte – und Glätteempfindungen als Empfindnisse des Handrückens und den Abfluss der Wärme – und Rauigkeitsempfindungen als Empfindnisse des Fingers.²⁷

Es muss hier offen bleiben, ob solche ›Doppelempfindungen‹ überhaupt gleichzeitig ›bewusst‹ sein können, oder ob nicht immer erst eine thematische Einstellungsänderung notwendig ist, die eine von den beiden Empfindungen bevorzugt und dadurch heraushebt. Doch davon abgesehen: Entscheidend ist bei den Kinästhesen, dass sie die Körperbewegungen zu einem unabdingbaren Faktor der Wahrnehmung werden lassen.

Husserls gebrauchtes Beispiel für die Erläuterung der kinästhetischen Wahrnehmung ist bekannt: Die Rückseite eines Tisches kann ich nur sehen, wenn ich meinen aktuellen Standpunkt verlasse, also die Perspektive wechsele, zum Tisch laufe, um ihn herumgehe, um die Rückseite anzuschauen. Dann ist aber die zuerst gesehene Vorderseite des Tisches zu einer nun anschaulich nicht präsenten Rückseite geworden. Und das iteriert sich für jede Wahrnehmung, die sich nie momentan, sondern immer prozesshaft ergibt, als Reihe von Seiten, Schaumomenten, Facetten, Aspekten – von unterschiedlichen Perspektiven oder, wie Husserl sie nennt, ›Abschattungen‹, die sich in einem unendlichen Nacheinander erschließen und aufeinander verweisen.²⁸ Ein Apfel, den ich gerade in meiner Hand habe, zeigt sich mir

²⁵ Vgl. Husserl: *Ding und Raum* (Anm. 6), S. 154–163.

²⁶ Edmund Husserl: *Analysen zur passiven Synthesis. Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten 1918–1926*, in: ders.: *Husserliana. Gesammelte Werke*, hg. von Herman L. van Breda/Samuel Ijsseling/Ullrich Melle u. a., Bd. 11, hg. von Margot Fleischer, Den Haag 1966, S. 15.

²⁷ Husserl: *Ideen II* (Anm. 6), S. 146.

²⁸ Noch in den *Logischen Untersuchungen* hielt Husserl den Gegenstand für etwas, was *de jure* in einer einzigen, umfassenden Wahrnehmung erfasst werden kann, in ›momentaner

nicht – *nie* – als ganzer, sondern stets partiell: Was vom Objekt meinem Bewusstsein erscheint, zeigt sich Ansicht für Ansicht, Schaumoment für Schaumoment, lässt sich Taktempfindnis für Taktempfindnis spüren. Denn, drehe ich den Apfel in meiner Hand, so fügen sich stets neue Ansichten den Vorherigen hinzu, so wie meine taktile Perzeption mir ein immer breiteres und genaueres *perceptum* der Apfelschale vermittelt.

So baut sich meine kinästhetische, das heißt optische, haptische, womöglich auch olfaktorische Wahrnehmung – und der Apfel, als Phänomen für mein Bewusstsein, in ihr – sukzessiv auf: Die einzelnen Schau- und Berührungsmomente schließen sich nahtlos aneinander an und gehen stetig ineinander über. Das nennt Husserl ›Retention‹: In ihr, durch sie konstituiert sich die Wahrnehmung im kontinuierlichen Durchlaufen von partiellen Momenten, die wiederum ihrerseits kein Zeichen oder Abbild, kein Schein oder Duplikat eines ›Apfels an sich‹ sind, sondern gleichsam die ständige, unaufhörliche Bewegung des Bewusstseins auf die Sache selbst hin.²⁹ Anders als bei Kant ist die Wahrnehmung laut Husserl keine reine Rezeptivität; vielmehr ist sie ein dynamisches Wechselspiel von Passivität und Aktivität. Gerade *qua* dynamisch ist sie ein Akt, das heißt ein Prozess, was wiederum impliziert, dass sie sich in der Zeit, durch die Zeit vollzieht.

Evidenz‹ also, die, obwohl uns *de facto* versagt, einem göttlichen Bewusstsein zugänglich sein könnte. Vgl. Edmund Husserl: *Logische Untersuchungen*, Zweiter Teil: *Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*, in: ders.: *Husserliana. Gesammelte Werke*, hg. von Herman L. van Breda/Samuel Ijsseling/Ullrich Melle u. a., Bd. 19.2, hg. von Ursula Panzer, Den Haag 1984, S. 629. Der Terminus Abschattung verweist immer schon auf eine mangelhafte Dimension der Schau: Was sich da abschattet, ist der Gegenstand, den wir nicht in lebhafter Anschaulichkeit wahrzunehmen vermögen. Diese Auffassung stellt Husserl in den folgenden Jahren auf den Kopf: Nicht nur bietet die Wahrnehmung immer schon das Ding in Selbstgegebenheit, die Abschattung wird auch zur ›eigentlichen‹ Gegebenheitsweise des Gegenstandes für das Bewusstsein: »Bestimmt sich der Sinn von Ding durch die Gegebenheiten der Dingwahrnehmungen (und was könnte sonst den Sinn bestimmen?), dann fordert er solche Unvollkommenheit, verweist uns notwendig auf kontinuierlich einheitliche Zusammenhänge möglicher Wahrnehmungen, die von irgendeiner vollzogenen aus sich nach unendlich vielen Richtungen in *systematisch fest geregelter* Weise erstrecken, und zwar nach jeder ins Endlose, immerfort von einer Einheit des Sinnes durchherrscht.« Husserl: *Ideen I* (Anm. 9), S. 92.

²⁹ Vgl. Edmund Husserl: *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893–1917)*, in: ders.: *Husserliana. Gesammelte Werke*, hg. von Herman L. van Breda/Samuel Ijsseling/Ullrich Melle u. a., Bd. 10, hg. von Rudolf Boehm, Den Haag 1966. Jeder Akt, den das Bewusstsein vollzieht, konstituiert sich also durch ein kontinuierliches Nacheinander von Phasen, in einem Prozess oder – was auf dasselbe hinausläuft – in der Zeit. Daher ist Bewusstsein gleich Zeitbewusstsein; dieses beschreibt Husserl auf der Basis dessen, was er ›Urimpression‹ nennt. Diese meint die zwar stets *momentane*, allerdings *unaufhörliche* Affektion des Bewusstseins durch Empfindungen. Darin, in diesem stetigen Abfließen von Inhalten, gründet der Sachverhalt, dass das Bewusstsein nicht punktuell-atomistisch ist; vielmehr hat sein Gegenwartsfeld eine gewisse (freilich metaphorische) Ausdehnung, in der jeder gerade erlebte Inhalt mit dem verbunden ist, was ihm vorhergeht und was auf ihn folgt.

Nie nehme ich also den *Tisch* oder den *Apfel* gleichzeitig, in all seinen möglichen Aspekten, wahr – und doch perzipiere ich *den* Tisch, *den* Apfel, wobei die noch ungesehenen bzw. unangetasteten Seiten des Gegenstandes dabei horizonthaft vorgezeichnet sind, das heißt sie sind mir, uns allen, der Struktur nach bekannt. Denn wir hatten bereits ähnliche Wahrnehmungen oder, wie Husserl es prägnant in einer Vorlesung aus den 1920er Jahren formuliert hat: »Die äußere Wahrnehmung ist eine beständige Präntention, etwas zu leisten, was sie ihrem eigenen Wesen nach zu leisten außerstande ist. Also gewissermaßen ein Widerspruch gehört zu ihrem Wesen.«³⁰ So wissen wir auch über unsere Kinästhesen Bescheid, und zwar insofern, als wir uns mit ihrer Hilfe den verdeckten Tischseiten zuzuwenden, sie anschaulich und haptisch zu haben vermögen. Diese Kinästhesen gehören zum Horizont eines Leibes, der agiert, und sie machen somit das bereits angesprochene ›Ich kann‹ aus.

Das Wahrnehmen ist ein Tun und, näher besehen, [...] ein leibliches Tun. Ich bewege tastend die Hand in der oder jener vertrauten Richtung, in einer im Voraus vertrauten Richtungsmannigfaltigkeit, ich bewege das Auge in der vertrauten lokomotorischen Mannigfaltigkeit und eventuell dabei zugleich den Kopf, den Oberkörper, oder ich bewege mich gehend, nähertretend, mir die Sache näher anzusehen usw. So ist mein Tun in einer Vielheit von vertrauten Systemen der Kinästhesen, die sich selbst zu einem kombinierten Gesamtsystem verbunden haben, verlaufend.³¹

Fazit: Wir entdecken die Welt, die Wirklichkeit, mühsam, einen Aspekt nach dem anderen, Facette für Facette, in einem grenzenlosen, horizonthaften *Und-so-weiter*. Noch mehr: Die Welt ist kein Panorama, das vorliegt, um betrachtet zu werden, sondern ein Horizont, der sich uns, von unserem leiblichen, das heißt zeiträumlich begrenzten Standpunkt aus, erschließt. Wie das Panorama, so ist auch der Horizont eine Metapher aus dem Bereich der Optik; doch anders als ›Panorama‹ ist der ›Horizont‹ für Husserl kein Sinnbild anschaulicher Evidenz, vielmehr bezeichnet die Katakchese ein methodologisches, sich für die Phänomenologie als potentiell unendlich erweisendes Vorhaben:³² Keine unmittelbare Übereinstimmung von *Sicht* und *Einsicht*, sondern mühsame Entdeckung der Wirklichkeit.

³⁰ Husserl: *Analysen zur passiven Synthesis* (Anm. 26), S. 3.

³¹ Edmund Husserl: *Die Lebenswelt. Auslegungen der vorgegebenen Welt und ihrer Konstitution*, in: ders.: *Husserliana. Gesammelte Werke*, hg. von Herman L. van Breda/Samuel Ijsseling/Ullrich Melle u. a., Bd. 39, hg. von Sowa Rochus, Dordrecht 2008, S. 365.

³² Zu den zwei Metaphern ›Horizont‹ und ›Panorama‹ vgl. Hans Blumenberg: *Realität und Realismus*, hg. von Nicola Zambon, Berlin 2020, S. 9–36. Dazu auch Nicola Zambon: *Das Nachleuchten der Sterne. Konstellationen der Moderne bei Hans Blumenberg*, München/Paderborn 2017, S. 25–77.

So hat Husserl die Wahrnehmung beschrieben. Und doch: So revolutionär sein Wahrnehmungsverständnis ist, kommt es nur so weit. Denn das Leibhafte der Wahrnehmung wird von ihm – ganz im Sinne des aristotelischen Gedankens eines *soma organikon*, eines werkzeughaften Körpers – als Mittel verstanden. Der Leib, sagt Husserl, sei das »Mittel aller Wahrnehmung«;³³ darin, dass er ein solches Mittel ist, lägen »seine besonderen Tugenden gegenüber anderen Dingen«; er sei, als »Träger der Sinnesfelder«, »in einem ausgezeichneten Sinne ›subjektiv‹«.³⁴ Aber, so heißt es kurz darauf, »all das sind Ichlichkeiten von Gnaden der ursprünglichen Ichlichkeiten« – oder auf Deutsch: *Ich* ist es, was dem Leib seine besonderen Tugenden, das heißt seine organische Qualität, »verleiht«.³⁵ Der Leib steht zum Ich wie eine Musikanlage zu den Tönen, die sie spielt: als Medium. Wäre ich nicht, so wäre mein Leib bloß ein Ding unter Dingen. In diesem Zusammenhang spricht Husserl gelegentlich auch von ›Verleiblichung‹: Kraft des Leibes objektiviert sich das Ich in der Welt. Doch das spezifisch Organische tritt hiermit allerdings zurück: Der Leib wird eben zum Träger der Wahrnehmung, zum Ort, wo die Wahrnehmung lokalisiert wird – doch die Beschaffenheit dieses ›Ortes‹, das heißt die Faktizität unseres leiblichen Daseins, ist Husserl gleichgültig. Wie Blumenberg mit Ironie feststellt, hätten wir »den Körper eines Krokodils«,³⁶ so würden Husserls Beschreibungen unseres Wahrnehmungsapparats genauso gut funktionieren.

Just an diesem Punkt setzen die Kritiken nicht nur von Blumenberg, sondern auch von Maurice Merleau-Ponty, an. Denn wenn unser Weltzugang nur über die Wahrnehmung vermittelt ist, dann bleibt ihre Möglichkeit Husserl zufolge ein unerklärbares Faktum, sofern sie von der somatischen Spezifität unseres Leibes abhängt, der Wahrnehmung überhaupt ermöglicht: etwa dem aufrechten Gang, der Form des Kopfes, der Position der Augen, der Beschaffenheit der Haut, der Zweihändigkeit usf. – kurzum: dessen, was unsere organische Leiblichkeit ausmacht. Doch ohne die Spezifität unserer Leiblichkeit ist Kultur (im weitesten Sinne des Wortes zu verstehen) nicht möglich: Ohne gegenüberliegende Daumen etwa ist Technik, wie wir sie kennen, nicht einmal denkbar.

³³ Husserl: *Ideen II* (Anm. 6), S. 56.

³⁴ Ebd., S. 212.

³⁵ Ebd., S. 213.

³⁶ Hans Blumenberg: *Beschreibung des Menschen*, hg. von Manfred Sommer, Frankfurt a. M. 2006, S. 70.

2. Hände, die sich tastend abtasten

Mit Zweifel an Husserls Mediatisierung des Leibes setzt Merleau-Ponty ein. Überraschend ist dabei, dass Merleau-Ponty die Erfahrung, die ihn an der konstituierenden, dem Leib seine Tugenden erst »verleihenden«³⁷ Rolle des *Ich* zweifeln lässt, bei Husserl selbst artikuliert findet. Denn auch Husserl ist erstaunt, dass es eine leibhafte ›Ichlichkeit‹ gibt, die sich in ihrer Leibhaftigkeit erfahren lässt. Einfacher ausgedrückt: Der Leib empfindet nicht nur, sondern kann auch als empfindender empfunden werden. Es gibt ein leibhaftes Verhältnis zu sich, das Husserl am Leitfaden einer Selbstberührung der Hände so beschreibt:

Die linke Hand abtastend habe ich Tasterscheinungen, d.h. ich empfinde nicht nur, sondern ich nehme wahr und habe Erscheinungen von einer weichen, so und so geformten, glatten Hand. Die anzeigenden Bewegungsempfindungen und die repräsentierenden Tastempfindungen, die an dem Ding »linke Hand« zu Merkmalen objektiviert werden, gehören der rechten Hand zu. Aber die linke Hand betastend finde ich auch in ihr Serien von Tastempfindungen, sie werden in ihr »lokalisiert«, sind aber nicht Eigenschaften konstituierend (wie Rauigkeit und Glätte der Hand, dieses physischen Dinges). Spreche ich vom *physischen* Ding »linke Hand«, so abstrahiere ich von diesen Empfindungen (eine Bleikugel hat nichts dergleichen und ebenso jedes »bloß« physische Ding, jedes Ding, das nicht mein Leib ist). Nehme ich sie mit dazu, so bereichert sich nicht das physische Ding, sondern *es wird Leib, es empfindet*. Die »Berührungs«-empfindungen gehören zu jeder erscheinenden objektiven Raumstelle der berührten Hand, wenn sie eben an dieser Stelle berührt wird. Ebenso hat die berührende Hand, die ihrerseits wieder als Ding erscheint, ihre Berührungsempfindungen an der raumkörperlichen Stelle, wo sie berührt (bzw. von der anderen berührt wird). Ebenso: wird die Hand gewickelt, gedrückt, gestoßen, gestochen etc., von fremden Körpern berührt oder fremde Körper berührend, so hat sie ihre Berührungs-, Stich-, Schmerzempfindungen usw., und geschieht dieses durch einen anderen Leibesteil, so haben wir dergleichen *doppelt* in beiden Leibesteilen, weil jeder eben für den andern berührendes, wirkendes Außending ist und jeder zugleich Leib. Alle die bewirkten Empfindungen haben ihre *Lokalisation*, d.h. sie unterscheiden sich durch die Stellen der erscheinenden Leiblichkeit und gehören phänomenal zu ihr. Der Leib konstituiert sich also ursprünglich auf doppelte Weise: einerseits ist er physisches Ding, *Materie*, er hat seine Extension, in die seine realen Eigenschaften, die Farbigkeit, Glätte, Härte, Wärme und was dergleichen materielle Eigenschaften mehr sind, eingehen; andererseits finde ich auf ihm, und empfinde ich ›auf‹ ihm und ›in‹ ihm: die Wärme auf dem Handrücken, die Kälte in den Füßen, die Berührungs-empfindungen an den Fingerspitzen.³⁸

Das Ergebnis dieser Beschreibung verdient, in ihr zu verweilen. Die Empfindungen lassen sich empfinden, die Berührung berühren. Wenn dem so ist, dann ist das Subjektive der Wahrnehmung kein bloßer Wahrneh-

³⁷ Husserl: *Ideen II* (Anm. 6), S. 144.

³⁸ Ebd., S. 144f.

mungsvollzug, der als solcher, gleichsam leiblos, verstanden zu werden vermag; vielmehr ist das Subjektive selbst im Leib *lokalisiert*, wie Husserl behauptet, es kann also im Leib festgestellt werden: Aus dem berührten Leib kommt uns das Subjektive entgegen. Aus dieser Beobachtung macht Husserl wenig; seine Beschreibung setzt Merleau-Ponty hingegen zum eigenen Ausgangspunkt.

Wenn das so ist, wie Husserl es beschreibt, kann das Subjektive am Leib nicht mehr auf eine *Verleihung* zurückgeführt werden, der Leib nicht bloß Träger sein. Nimmt man Husserl ernst, so ist seine Beschreibung mit seinem eigenen Leibverständnis inkompatibel. Der Leib ist kein Werkzeug, schon bei Husserl nicht. Dass die ›Subjektivität‹ des Empfindens und Wahrnehmens im Wahrnehmbaren festgestellt werden kann, lässt das Wahrnehmbare selbst subjektiv werden, sodass die Begriffe *subjektiv* und *objektiv* ihre klare Zuordnung verlieren. »[I]n meinem Leib«, wie Merleau-Ponty es ausdrückt, »verschwimmt« die »Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt«. ³⁹ Es gibt, anders gesagt, keine klare ontologische Grenze zwischen den Intentionen und ihren Korrelaten mehr, sondern die Korrelate können selbst intentionalen Charakter haben, und so erscheint, was unter der Voraussetzung der scharf gezogenen Grenze als Wahrgenommenes erschien, selbst als Wahrnehmendes. Wenn ich als Wahrnehmender zur wahrnehmbaren, wahrgenommenen Welt gehöre und aus dieser Zugehörigkeit ein Wahrnehmender bin, so lässt sich sogar sagen, dass die Welt sich durch mich erkennt. ⁴⁰

Um allgemein das Wahrnehmbare so zu bezeichnen, dass die Zugehörigkeit des Berührens bzw. des Sehens und Empfindens zu ihm berücksichtigt wird, nennt Merleau-Ponty es *chair*, also Fleisch im Sinne lebendiger Leiblichkeit. *Chair* sei weder Materie noch Geist, noch Substanz; am ehesten sei *chair* als Element zu fassen – als etwas Umfassendes, aber Teilbares, also auch individuell Vorfindliches. ⁴¹ Merleau-Ponty spricht auch von einer Art inkarniertem Prinzip (»une sorte de principe incarné«). ⁴² *Chair* ist als *principium*, als *arché*, ein Letztes, auf das man zurückgehen, ein Anfang, von dem her man etwas verstehen kann. Das wiederum ist es als empfindende Empfindbarkeit – etwa als berührte Berührbarkeit, die zugleich berührbares Berühren ist.

³⁹ Merleau-Ponty: »Der Philosoph und sein Schatten« (Anm. 3), S. 243.

⁴⁰ Vgl. ebd.

⁴¹ Maurice Merleau-Ponty: *Le visible et l'invisible*, Paris 1964, S. 184: »Le chair n'est pas matière, n'est pas esprit, n'est pas substance«.

⁴² Ebd., S. 182.

Das Experiment der Berührung einer Hand durch die andere bringt Merleau-Ponty von hier aus unter einem anderen Aspekt als Husserl zur Geltung. Während Husserl von der Feststellung und Lokalisierung von ›Tastempfindungen‹ gesprochen hat, betont Merleau-Ponty, dass es streng genommen niemals zu einer Berührung des Berührens komme. Das Berühren verberge sich in dem Augenblick, wo man im Begriff sei, es zu erreichen; die Hand sei entweder berührende oder berührte, niemals beides zugleich. Merleau-Ponty nennt diese eigentümliche Struktur *Chiasmus*:⁴³ In ihr überkreuzen sich Subjekt und Objekt. Er nennt sie auch »Umkehrbarkeit« und sagt von der Umkehrbarkeit des Berührens in das Berührte, sie realisiere sich nie, sondern stehe immer bevor.⁴⁴ Nie wird das eine im strengen Sinne zum anderen, doch immer geht es gleichsam auf das andere zu. Zum Element des Lebendigen im Sinne Merleau-Pontys gehört diese nie aufzulösende Spannung, die zugleich Offenheit ist. Sofern zwischen Berühren und Berührt-werden ein Hiatus besteht, ist das Element des Lebendigen in sich verschlossen, doch wiederum nur insofern, weil es in ihm immer auch die Verbergung gibt: Das Wahrnehmen, das zwar im Wahrgenommenen intendiert werden kann, zieht sich ja im Augenblick der Umkehrung in das Wahrgenommene zurück. Als Oberfläche ist es so das Anzeichen eines Inneren, durch welches das Wahrnehmen motiviert, angezogen wird und das zugleich jedem Eindringen widersteht. Daran zeigt sich, allerdings auf subtile Weise, das Elementare: Seine Undurchdringlichkeit, aus der etwas zur Erscheinung kommt und vor Augen steht, ohne erfasst, ergriffen werden zu können, macht das Rätsel der Wahrnehmung aus.

Merleau-Ponty legt frei, was er in Husserls Beschreibungen als »Ungedachtes«⁴⁵ – als Schatten, der sich Husserls Sicht entzogen hat – vorfindet: Der Leib – der Leib nämlich, den wir nicht bloß als Körper haben, sondern, um Plessner zu bemühen, der Leib, der wir sind⁴⁶ – ist eingebunden in die *chair*, die dem Lebendigen eignet. Diese Offenheit gehört zu einer verwundbaren, fragilen, nackten Subjektivität, die – fern vom kühlen, maskulinen Subjekt der Aufklärung, das, autark wie es ist, die Phänomene aus heiterer Distanz beobachtet – der Welt ausgesetzt ist. Diese Verwundbarkeit, diese Nacktheit lässt sich auf der Haut spüren, auf der Schwelle zwischen innen und außen. Haut ist kein bloßes Tast- und

⁴³ Vgl. ebd., Kapitel »L'entrelacs – le chiasme«, S. 172–204.

⁴⁴ Ebd., S. 184: »Il est temps de souligner qu'il s'agit d'une réversibilité toujours imminente et jamais réalisée en fait.«

⁴⁵ Merleau-Ponty: »Der Philosoph und sein Schatten« (Anm. 3), S. 234.

⁴⁶ Helmuth Plessner: »Lachen und Weinen« (1941), in: ders.: *Philosophische Anthropologie*, hg. von Günter Dux, Frankfurt a.M. ²1970, S. 11–71, hier S. 41: »Ein Mensch *ist* immer zugleich Leib [...] und *hat* diesen Leib als Körper«.

Taktorgan, sondern fragile Trennlinie und zugleich Schwelle des *Ich* zur *Welt*: Haut ist der Kontaktort, »wo das ›ich‹ sich entscheidet.«⁴⁷

III. Ausblick: Fremdhautwahrnehmung

Merleau-Ponty hat, wie gerade gesehen, auf Husserls Berührungsbeschreibung zurückgegriffen, an dieser gearbeitet, sie repariert und fortgeführt. Doch auch bei ihm fehlt eine wesentliche Dimension, die in der Phänomenologie mit ihrer zum Solipsismus neigenden Methode generell unangestastet oder bestenfalls knapp tangiert wird: Die Fremdhautwahrnehmung und die Rolle der Fremdberührung in der Konstitution des Selbst zum einen, des Sozialen zum anderen.⁴⁸ Das bleibt Aufgabe einer Phänomenologie der Taktilität *à venir*; hier seien nur einige wenige Andeutungen vorgebracht.

So sehr wir die Welt durch die Haut wahrnehmen, ja, so sehr wir dem Epidermalen ausgesetzt sind, so ist die Perzeption der Haut nicht das Unmittelbare, und zwar im doppelten Sinne des Genitivs. »Gleichgültig haben wir der Haut gegenüber eine gleichgültige Haltung,« schreibt Ashley Montagu, »es sei denn, Pickel oder Falten bilden sich oder sie wird sonst irgendwie beschädigt.«⁴⁹ Meine Haut nehme ich im eigentlichen Sinn erst wahr, wenn sie zum Beispiel juckt und ich mich der Stelle, an der es juckt, zuwende und sie kratze. Erst eine Verletzung, ein Juckreiz, eine Erregung, Kitzel oder Streicheln, machen uns auf unsere Haut wieder aufmerksam: Stets sind es Störungen unseres selbstverständlichen Verhältnisses zu ihr. Der Grund, weswegen dieses Verhältnis selbstverständlich ist, ja, sein muss, lässt sich mit einem einfachen Gedankenexperiment sofort begreifen. Denn wenn wir uns aller Stimuli auf unserer Haut bewusst wären, würden wir von einer Überflutung von Sinnreizen, die wir nicht zu sortieren vermöchten, überwältigt werden. Eine »habitude perceptive«,⁵⁰ wie Maurice Merleau-Ponty es formuliert, eine Wahrnehmungsgewohnheit schon unser beschränktes Aufmerksamkeitsvermögen.

Wie für die eigene Hautwahrnehmung, so vergeht es auch – wenn uns ein Kompositum zu prägen gestattet wird – mit der Fremdhautwahr-

⁴⁷ Michel Serres: *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische* (1985), übers. von Michael Bischoff, Frankfurt a.M. 1994, S. 15.

⁴⁸ Allen deskriptiven Differenzen zum Trotz scheint das mir auch bei Michel Henrys Entwurf einer (theologisch beladenen) ›Phänomenologie der Haut‹ der Fall zu sein. Vgl. Michel Henry: *Inkarnation. Eine Phänomenologie des Fleisches*, übers. von Rolf Kühn, Freiburg/München 2002, § 31.

⁴⁹ Montagu: *Touching* (Anm. 2), S. 210.

⁵⁰ Maurice Merleau-Ponty: *Phénoménologie de la perception*, Paris 1945, S. 177.

nehmung. Die Menschen, die ich sehe, nehme ich nicht als wandelnde »Haut-Hüllen«⁵¹ wahr; ich sehe eher ihre Gestalten, Figuren und Profile – oder, genauer gesagt, ich sehe *sie* und von ihnen nehme ich nur eine begrenzte Körperoberfläche wahr, zumeist die Gesichtshaut, die Haut an den Händen, an den Armen, vielleicht an den Fußgelenken. Es mag trivial klingen, aber zu den vielen Aspekten, die in der Fremdhautwahrnehmung eine Rolle spielen, gehört auch die schlichte Tatsache, dass die Haut der Anderen unsichtbar, meist unangetastet bleibt. Was sich über unsere eigene Hautempfindung behaupten lässt, gilt umso mehr für die Fremdhaut, die auffällt, wenn Menschen sie nicht mehr als selbstverständlich, das heißt als ihrem Alltagshorizont zugehörig wahrnehmen. So unangemessen an dieser Stelle wäre, das historisch und kulturell überkomplexe Phänomen des Rassismus auf eine *question de perception* schrumpfen zu lassen, so darf dieser eine Aspekt wiederum auch nicht völlig ausgeblendet werden. Wie wir der Haut begegnen, sie entdecken – die Thematisierung dieser Frage zählt zu den Aufgaben einer Phänomenologie der transkulturellen Gegebenheitsweisen der Haut. Eine Phänomenologie der Haut, die die Fremdhautwahrnehmung letztendlich auch als Kulturphänomen zu thematisieren, zu verstehen und zu beschreiben gedenkt, muss sich nicht bloß fragen, was Hautwahrnehmung überhaupt heißt, sondern vor allem konkret thematisieren, wen wir durch die Haut (unsere eigene und die der anderen) wahrnehmen und wie wir es tun.⁵²

Eine neue und andersartige Dimension des Tasterlebens eröffnet sich, wenn wir an das Betasten der fremden Haut denken, was sich hier – nicht zuletzt aufgrund der Ereignisse, die 2020 unser Zusammenleben auf den Kopf gestellt haben – nur andeuten lässt. Es sind dabei unzählige Möglichkeiten denkbar: Die Ärztin, die die verletzte Haut eines Patienten mit ihren Händen untersucht, hat nicht nur andere Tasterlebnisse, sondern ist auch mit anderen Reaktionen konfrontiert als der Vater, der sein Kind streichelt. Und ganz andere Empfindungen und Reaktionen sind für erotische Reize wesentlich. Während wir beim Betasten der eigenen Haut sozusagen keine Überraschungen erleben, da wir unsere Haut kennen und unseren tastenden Handbewegungen vertrauen können, ist das Betasten fremder Haut von Erwartungen, Unsicherheiten und Überraschungen geprägt und bezieht gerade daraus seine Spannung. Es ist das Wissen um die Verwundbarkeit und Empfindlichkeit unserer Haut, was uns misstrauisch,

⁵¹ Zum Begriff der Haut-Hülle vgl. Anzieu: *Das Haut-Ich* (Anm. 2), S. 207–212.

⁵² Eine verdienstvolle Untersuchung scheint mir etwa Ahmeds *phenomenology of whiteness* zu sein, die gerade von Husserls Phänomenologie ausgeht. Vgl. Sarah Ahmed: »A Phenomenology of Whiteness«, in: *Feminist Theory* 8 (2007), S. 149–168.

vorsichtig und unsicher macht gegenüber fremden Berührungen oder, wie Levinas es im *Humanismus des anderen Menschen* so schön ausdrückt:

Die Offenheit, das ist die Entblößung der Haut, die der Verwundung und Beleidigung ausgesetzt ist. Die Offenheit, das ist die Verwundbarkeit einer Haut; sie wird in der Beleidigung und Verwundung dargeboten über all das hinaus, was sich [...] dem Erfassen und der Zerebration aussetzen kann. In der Sinnlichkeit ist eine Nacktheit »schutzlos ausgeliefert«, ist eine Nacktheit ausgesetzt, die nackter ist als jene der Haut [...]; Nacktheit einer Haut, die dem Kontakt, der Zärtlichkeit angeboten ist; diese Zärtlichkeit ist immer, selbst in der Wollust, auf mehrdeutige Weise Leiden für das Leiden des Anderen.⁵³

Wie wesentlich die Fremdberührung und der Kontakt zu den anderen ist, wird uns gerade erst dann gewahr, wenn uns diese Berührung entzogen ist bzw. wir uns ihr entziehen müssen. Die Beschäftigung mit der Bedeutung von Berührung wird gerade deshalb im Zeitalter von COVID-19 so schmerzlich, weil sie uns unmittelbar daran erinnert, um die gelungene Metapher von Elisabeth von Thadden zu bemühen, wie sehr die Haut nach Berührung und nach taktilen Fremderfahrungen hungrig ist,⁵⁴ wie sehr wir uns nach der leiblichen Präsenz der Anderen, danach, was uns als selbstverständlich vorkam, sehnen, und zwar ausgerechnet erst, als uns diese Präsenz abhandengekommen ist. Auch unsere Begriffe und Kategorien scheinen inadäquat zu sein, um diese gründlich neuartige Erfahrung zu beschreiben, ja, dem Kontur und Physiognomie zu geben, was wir heutzutage erleben. Anna-Lisa Dieter hat darauf hingewiesen, dass die Sehnsucht nach der körperlichen Nähe zu Fremden, nach ihren Gerüchen, Geräuschen, noch keinen Namen hat: Es ist ein noch unbenanntes, weil bis vor der Pandemie unbekanntes, Gefühl; letztendlich lasse sich auch eine erste, durch und durch schmerzhaftige Lektion aus den turbulenten Zeiten von COVID-19 ziehen: Viel müssen wir neu kodieren und überdenken, dabei Taktilität und Berührung – sowie Berührungsentzug und Kontaktverbot – noch stärker in den Fokus unserer Überlegungen rücken lassen, als wir es je erwartet und uns gewünscht hätten.⁵⁵

53 Emmanuel Levinas: *Humanismus des anderen Menschen* (1972), übers. von Ludwig Wenzler, Hamburg 1989, S. 93.

54 Vgl. Elisabeth von Thadden: *Die berührungslose Gesellschaft*, München 2018, S. 22.

55 Vgl. Anna-Lisa Dieter: »Die berührungslose Gesellschaft«, in: *Die Welt*, 09.04.2020, S. 10.

Im Zickzack. ›Betreffbarkeit‹ und Methode

ALEXANDER WASZYNSKI

I. Berühren als Thema

Eine Methode ist ein Weg, mit den Dingen auf andere Weise in Berührung zu kommen. Eine derart vermittelte Berührung erreicht mitunter höhere Intensität als der unvermittelte Kontakt. In der Kunstbetrachtung scheint eine bloß sinnliche, geradezu taktile Wahrnehmung¹ zuweilen nur als Effekt methodischer Regelungen erreichbar, durch Einklammerung von Sehgewohnheiten, Vorannahmen und Wissensbeständen. Umgekehrt vermag erst eine historische Kontextualisierung, die Ansprüche eines ästhetischen Gegenstandes nachvollziehbar, wenn nicht spürbar zu machen. Wer seine Methoden so zu wählen versteht, dass ihn etwas auf komplexere Weise angeht, kann sich objektiver zu seinen Gegenständen verhalten. Gleichzeitig bleiben Vorentscheidungen angreifbar. Das im Folgenden zu diskutierende Problem besteht darin, dass in der Distanzleistung ›Methode‹ die Möglichkeit des Distanzverlusts erhalten bleibt, eines Verlusts von Kontrolle, derer es aber wiederum bedarf, um zu validen Ergebnissen zu kommen.²

Sich von einem Kunstwerk berühren lassen zu können, schließt oft ein, dass es nicht seinerseits berührt werden darf. In seinem Aufsatz ›Die

¹ Mark Rothko, dessen Gemälde Fragen der Wahrnehmungsorganisation in besonderer Weise aufwerfen, hat die taktile Sinnlichkeit (›tactile sensuality‹) entschieden von einer Wahrnehmung im ›illusionistischen oder ideologischen Sinne‹ abgegrenzt, die lediglich auf die sichtbaren ›Erscheinungen‹ zielt und daher nicht in gleichem Maße ›sinnlich‹ ist. ›Zwischen taktiler und sinnlicher Wahrnehmung hingegen wird nicht so klar differenziert. Wenn wir eine Wahrnehmung haben, können wir sie nämlich niemals abstrakt von der Menge der positiven oder negativen Gefühle unterscheiden, die sie in uns auslöst.« Mark Rothko: *Die Wirklichkeit des Künstlers. Texte zur Malerei*, hg. von Christopher Rothko, übers. von Christian Quatmann, mit einem Nachwort von Peter J. Schneemann, München 2005 (engl. 2004), S. 177. Rothkos Essays bearbeiten insgesamt die Differenz zwischen einer ›illusionistischen‹ und einer ›taktilen‹, an der Wahrnehmung von ›Texturen‹ orientierten Ästhetik. Diese ist hier insofern von besonderem Stellenwert, als sie die Zentrierung im thematischen ›Motiv‹ angreift und die Details und Nebendinge, das ›Zubehör‹ aufwertet. Vgl. ebd., S. 135.

² Vgl. etwa Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen ³1972 (1960), S. 279: ›Ein mit methodischem Bewußtsein geführtes Verstehen wird bestrebt sein müssen, seine Antizipationen nicht einfach zu vollziehen, sondern sie selbst bewußt zu machen, um sie zu kontrollieren‹.

wesentliche Einsamkeit« (1953) hat Maurice Blanchot im Abschnitt »Das Bild« eine Konstellation beschrieben, in der zwar *räumliche* Distanz gewahrt ist, ein Kontakt, der die Auflösung einer *strukturellen* Distanz mit sich bringt, aber dennoch möglich erscheint:

Sehen setzt Distanz voraus, die trennende Entscheidung, das Vermögen, nicht in Berührung zu sein und in der Berührung die Verwirrung zu vermeiden. [...] Was passiert aber, wenn das, was man sieht, wenngleich auf Distanz, zu berühren scheint, nach einem greift, Kontakt fordert, wenn die Weise des Sehens eine Art Berührung ist, wenn Sehen ein Kontakt auf Distanz ist?³

Wäre dann der verwehrte haptische Zugriff dem eigentlichen, das erlaubte Sich-Berühren-Lassen dem uneigentlichen Gebrauch des Wortes zuzuordnen? Um diese Unterscheidung aufrechtzuerhalten, müssen auch insgesamt die großen Trennungen Eigentlichkeit/Uneigentlichkeit, Innerlichkeit/Äußerlichkeit, Geist/Körper bestehen bleiben. Lässt sich das nicht gewährleisten, wird es, was natürlich keineswegs in die Beliebigkeit führt, schwierig, einen ›Ort‹ des Berührens zu bestimmen. Wie lässt sich dennoch etwas darüber sagen? Wie geht man zum Beispiel damit um, wenn in einem englischsprachigen Text fortwährend Gebrauch von der Wendung »to touch on sth.« gemacht, zur Erläuterung der gesuchten Denkfigur aber ein Beispiel angeführt wird, das, durchaus unmetaphorisch, von einer »sensitivity to touch« handelt?⁴ Die Fragestellung kann dieses Problem kaschieren, indem sie sich mit der Formulierung ›Berühren bei ...‹ begnügt; es spricht auch nichts dagegen, zu dem Ergebnis zu kommen, dass ein Text den Grenzbereich zwischen eigentlicher und uneigentlicher Rede erkundet. Trotzdem bleibt das Problem zurück, dass die Konzentration auf das bloße Wortvorkommen von den Schwierigkeiten absieht, die eben noch nicht ausdrücklich geworden sind. Aufseiten der Theoriearbeit entspricht eine solche Konzentration dem Zugang, den Mark Rothko für die Kunst als einen ›illusionistischen oder ideologischen« gekennzeichnet hat, in scharfer Abgrenzung von einem ›sinnlichen« oder ›taktilen«, die Ansprüche des vermeintlich Marginalen einkalkulierenden Ansatz.⁵

Sagen zu können, Thema *x* werde mit Methode *y* bearbeitet, setzt voraus, dass die Themenfindung selbst ohne diese Regelungen auskommt, diese also ein Zweites sind, das hinzugezogen wird, um einen bestimmten

3 Maurice Blanchot: »Die wesentliche Einsamkeit« (frz. 1953), in: ders.: *Das Neutrale. Philosophische Schriften und Fragmente*, hg. von Marcus Coelen, Zürich/Berlin 2010, S. 93–110, hier S. 106.

4 So in: Siegfried Kracauer: *History – The Last Things Before the Last*, New York 1969. Vgl. dazu Abschnitt III.

5 Vgl. Rothko: *Die Wirklichkeit des Künstlers* (Anm. 1), S. 177.

Aspekt darzustellen.⁶ Methoden eilt zugleich der Ruf voraus, dass mit ihrer Hilfe lediglich zu finden sei, was ihr Raster zu finden erlaube; sie produzierten geradezu, was sie zu untersuchen vorgäben. Das kann jedoch ein Vorteil sein, etwa in der Mikrobiologie: Hier sind es komplexe Kultivierungs- und Sequenziertechniken, die zur Konstitution des überhaupt Untersuchbaren, der Mikrobe, beitragen. Auch in den Digital Humanities sind es technische Vorgaben, die darüber bestimmen, was thematisch werden kann. In beiden Fällen bleibt eine Rückkopplung vom Thema zur Methode jedoch aus: Entweder handelt es sich um einen unabhängig konstituierten Gegenstand, der gewissermaßen gefahrlos besichtigt werden kann, oder der zu untersuchende Gegenstand wird zu einem Effekt des gewählten Zugangs. Die Objektivität sichernde Distanz ist aber eine Illusion – etwa dann, wenn sich die Methoden aus dem entwickelt haben, was sie später bearbeiten sollen. Eine strukturalistische Untersuchung von Claude Lévi-Strauss' *Traurige Tropen* (1955) ist ebenso denkbar wie eine hermeneutische von Hans-Georg Gadamers *Wahrheit und Methode* (1960). Und natürlich können literarische Texte Herangehensweisen an literarische Texte inspirieren, von zwischen Literatur und Theorie geteilten rhetorischen Verfahren oder Medialitäten ganz abgesehen.

Zwar gibt es allerlei Methodologien, aber die Rede über Methode tendiert dazu zu verdecken, dass sie selbst solcher bedürftig sein könnte. Einführungen in das literaturwissenschaftliche Arbeiten nennen in der Regel Zusammenstellungen probater oder probat gewesener Zugänge zum Text: »Hermeneutik«, »Diskursanalyse«, »New Historicism« etc.⁷ In vielen der dabei vorgestellten Angebote wird die Frage, was eine Methode sei, durchaus umfassend behandelt, was die Suche nach einem geeigneten Instrument erschwert. Noch gravierender ist der Einwand, es handle sich

6 An der entlang der hartnäckigen Leitfrage »Gibt es Methoden in der Literaturwissenschaft?« (Jochen Vogt) ausgetragenen Debatte lassen sich zwei wesentliche Tendenzen unterscheiden: Methode wird verstanden entweder als Verstellung, die es zu vermeiden, oder aber als Versprechen, das es einzulösen gilt. Für diese zweite Tendenz ist Beherrschbarkeit das entscheidende Kriterium: »Eine bestimmte *Methode* ist also eine zielgerichtete, in ihren Prinzipien, Instrumenten und Schritten definierte und kontrollierbare Vorgehensweise, die zu einem bestimmten Resultat führen soll und von konkurrierenden Verfahren klar abgrenzbar ist.« Jochen Vogt: *Einladung zur Literaturwissenschaft*, Paderborn 2016, S. 206. Nur stelle sich für die Literaturwissenschaften aber zugleich die Schwierigkeit, Methoden in dieser Reinform nicht zur Verfügung zu haben. Es handle sich vielmehr um »kurzlebige, variantenreiche und wandlungsfähige Lebewesen« (ebd.), weshalb besser, wie im angelsächsischen Raum, von Zugängen (»approaches«) die Rede sein müsste. Mein Vorschlag zielt darauf, bereits die Unterscheidung zwischen exakten Methoden und inexakten Methoden zu hinterfragen, zugleich aber Kurzlebigkeit und Wandlungsfähigkeit in die Fragestellung miteinzubeziehen.

7 Vgl. etwa Sabina Becker: »Literaturwissenschaftliche Methoden und Theorien«, in: dies./Christine Hummel/Gabriele Sander (Hg.): *Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, Stuttgart 2018, Kap. IV, S. 191–248.

im Gelisteten eigentlich gar nicht um Methoden, sondern um Theorien.⁸ ›Theorie‹ fällt nicht mit ›Methode‹ zusammen, aber weder gibt es eine theoriefreie Methodik noch eine Theorie, die ohne Methoden auskommt. Für eine Theorie der Methoden bedarf es einer Methode für Theorie.

Wenn der Gegenstand ohnehin nur als wahrgenommener begegnet und Wahrnehmung stets auch historisch präformiert ist, muss man die künstlich erzwungene Wahrnehmungsveränderung nicht geringschätzen, insbesondere dann nicht, wenn gleichzeitig angenommen wird, dass diese Veränderung nie total sein kann. Wenn die Methode, verstanden als Weg, neu oder anders mit etwas noch Unausgemachtem in Berührung zu kommen, instabil ist, steht diese Berührung unter Vorbehalt. Sie ist vermittelt, wobei das Vermittelnde selbst nicht ›unberührbar‹ ist. Womöglich ist es genau dieser Vorbehalt, der die Komplexität und Intensität des Berührens steigert.

Solange das Berühren im Medium der Sprache thematisch werden soll, gibt es kaum einen anderen Weg, als durch die Sprache, was auch heißt: nicht allein durch das Wort ›Berühren‹ hindurch,⁹ zu diesem Thema zu finden. Die Aufgabe dieses Textes liegt darin, einen Weg zu suchen, der nicht von der Setzung des Gegenstands zur Wahl des Instrumentariums und von dort zurück zum Gegenstand führt, sondern der bereits bei der mangelnden Regelungsdichte von Methoden ansetzt. So wird zu begründen versucht, warum Methoden Berührungen eröffnen können: weil sie nämlich selbst *betreffbar* sind – gewissermaßen an ihrer passiven, nicht der aktiv nutzbaren Seite. Die These lautet also: Ehe ›Berühren‹ als Körperpraktik, Wort, Metapher etc. erschließbar ist, muss es zunächst als strukturelle Möglichkeit erfasst werden. Konkret bedeutet das, nach Faktoren zu suchen, die die Bedingungen der Unmöglichkeit von Berührung

⁸ »[D]en Literaturwissenschaften fehlen die analytischen Verfahrensregeln. Zu behaupten, die Literaturwissenschaft kenne keine analytische Methode, erscheint verwegen oder mindestens verwunderlich, zeugen doch Methodenlisten von deren Vielfalt: Diskursanalyse, Dekonstruktion, Analytische Literaturwissenschaft und Systemtheorie – um nur einige zu nennen [...]. Doch handelt es sich bei all diesen ›Bereichen‹ um Theorien, nicht um Methoden. Gerade die Umdeutung von Theorien zu Methoden ist ein fragwürdiges Unterfangen.« Remigius Bunia: »Das Handwerk in der Theoriebildung. Zu Hermeneutik und Philologie«, in: *Journal of Literary Theory* 5.2 (2011), S. 149–162, hier S. 155.

⁹ Eine solche, kaum ankommende Bewegung durch die Sprache ist in Analogie zum berührenden Kontakt beschrieben worden: »Die Sprache ist zugleich beruhigend und beunruhigend. Wenn wir sprechen, machen wir uns mit einer befriedigenden Leichtigkeit zu Herren über die Dinge. [...] Das primitive Menschenwesen weiß, dass der Besitz der Worte ihm die Herrschaft über die Dinge gibt, aber die Beziehungen zwischen den Worten und der Welt sind für ihn derart vollständig, dass die Beherrschung der Sprache so schwierig und gefährvoll bleibt wie der Kontakt der Wesen selbst«. Maurice Blanchot: »Die Literatur und das Recht auf den Tod«, in: ders.: *Das Neutrale. Philosophische Schriften und Fragmente*, (Anm. 3), S. 47–92, hier S. 69.

abbauen. ›Methode‹ wird hier, in einer groben heuristischen Zurichtung, als das Andere des Berührens verstanden: als reproduzierbare Distanz- und Abstandnahme, als technische Regelung und Sicherungsmechanismus. Was immer als ›Berühren‹ erfasst oder vollzogen werden kann, im Methodenideal objektiver Wissenschaften wäre dafür kein Raum. Um ihren Anspruch auf Objektivität nicht aufgeben zu müssen, dürfen Methoden nicht durch das, auf das sie angewendet oder ausgerichtet werden, kontaminiert werden. Es ist jedoch ein Trugschluss, dass, um möglichst unangreifbare und intersubjektiv teilbare Thesen zu generieren, auch das Distanzgebot nicht unterlaufen werden dürfe. Denn ohne Kontamination gäbe es überhaupt nichts zu analysieren.

Man kann versuchen, sich vorzustellen, wie sich eine gänzlich taktile, durch und durch körperliche Wissenschaft anfühlen müsste; man kann aber auch, sofern diese Vorstellung enttäuschend ausfallen sollte, den umgekehrten Weg einschlagen und sich überlegen, wie eine unkörperliche, bis zur vollständigen Technisierung ihrer Verfahren fortgeschrittene Wissenschaft aussähe. Interessant ist dieser zweite Weg dort, wo sich das darin angestrebte Ideal als anfällig erweist. Die Auseinandersetzung mit dem Berühren müsste dann an genau dieser Stelle beginnen, dort also, wo sich die absolute Nicht-Berührung gar nicht durchhalten lässt. Das kann ganz praktisch bedeuten, diese Fragen nicht nur an den performativen Künsten zu debattieren, sondern auch an den Verfahren digitaler Kunst, womöglich am ›distant reading‹ eher als über die Tuchföhlung mit Kunstwerken.

Da sich diese These in Opposition zu einer lebenswelthermeneutischen Herangehensweise bringt, in der zwar nicht ausdrücklich, aber doch in den Grundzügen vorverstanden ist, was mit ›Berühren‹ jeweils gemeint ist,¹⁰ braucht es eine Aussicht auf den mit dieser konträren Perspektive verbundenen Gewinn. Er lässt sich dort vermuten, wo kulturelle Artefakte und Praktiken untersucht werden. Sobald Berührungen in bildender Kunst, Literatur, Film oder Theorie verhandelt werden, finden sie sich zwischen Texten, Zeichen und Medien wieder, vermittelt als Appell, Figuration oder Tabu. Um durch all die textuellen, semiotischen und medialen Ablenkungen hindurch etwas über das Berühren herausfinden zu können, muss nicht sofort sachlich, sondern zuerst methodisch verstanden werden, was es bedeutet, nicht *nicht* berühren zu können. Dies erscheint mir sogar dort noch notwendig zu sein, wo der unausweichliche Kontakt zwischen realen Körpern zum zentralen Element der Inszenierung wird, wie, was hier nur

¹⁰ Auch der hier verfolgte Weg kommt ohne ein solches Vorverständnis nicht aus, argumentiert aber defensiver, indem dort angesetzt wird, wo das, was als Berühren erst noch und näher zu beschreiben wäre, kategorial (und nicht, wie im Kontaktverbot, bloß in der Sache) ausgeschlossen sein muss.

aus zweiter Hand referiert werden kann, in der Performance *Imponderabilia* (1977) von Marina Abramović und Ulay im Haupteingang der Galleria Comunale d'Arte Moderna in Bologna. Die Besucher*innen mussten sich zwischen zwei nackten Körpern hindurchzwängen, um das Museum betreten zu können: Abramović und Ulay standen sich so dicht gegenüber, dass es ausgeschlossen war, nicht zu berühren und dass zudem entschieden werden musste, wem von beiden man sich beim Passieren zuwendet. Natürlich wurde hier, wenn auch von wenigen und nur für einen flüchtigen Moment, tatsächlich berührt, aber sobald eine Analyse oder auch nur ein Gespräch einsetzt, müssen diese Berührungen rekonstruiert werden – aus Erinnerungen, Aufnahmen, Selbstaussagen und Berichten. Wie kann eine Analyse, der nur Dokumentationen zur Verfügung stehen, etwas über die spezifische Art des Berührens herausfinden, zu dem Abramović und Ulay gewissermaßen genötigt haben? Ist es ausreichend, die Lücke durch nachträgliche Einfühlung bzw. Extrapolation eigener, vielleicht durchaus beklemmender, aber eben nicht identischer Erfahrungen aufzufüllen? Welche Methode gibt hierzu den Leitfaden? Und wie stabil müsste oder dürfte diese Methode sein? Wäre nicht eine höhere Genauigkeit in Bezug auf die Pointe gerade dieser Performance zu erreichen, wenn das Verfahren zumindest ähnlich anfällig wäre wie die involvierten Körper? Möglicherweise braucht es zur Erfassung mancher ästhetischer, aber vielleicht auch mancher theoretischer Gegenstände hochgradig labile Verfahren, um das Verfehlen einer an Motiven orientierten Beschreibung zu kompensieren. Zurückübertragen auf den Kontext der Literaturwissenschaften heißt das, dass der These, ihnen fehlten »die analytischen Verfahrensregeln«,¹¹ entgegengehalten werden kann: Ihnen fehlen Regeln, dieses Fehlen analytisch zu operationalisieren.

Es ließe sich einwenden, mit diesem Vorschlag werde die Angreifbarkeit des Körpers auf einen ganz anderen, eben nicht körperlichen Bereich übertragen, um dann, zirkulär, zu argumentieren, sie sei nur auf diesem Wege zu erfassen. Zudem scheint das deskriptive Vermögen von Texten so kaum zur Geltung kommen zu können. Noch die genaueste Beschreibung einer Szene des Berührens behandelt den Kontakt der Körper jedoch so, als sei sie selbst gefeit vor dem, was sie beschreibt: Die Szene wird klar von anderen Szenen unterschieden, Signalwörter werden aufgegriffen usw. Es ist im Grunde unerheblich, worum es sich im Beschriebenen handelt. Ein taktile Zugang hingegen muss auch das einschließen, was methodisch oder thematisch gar nicht gemeint sein konnte. Er gewinnt seine Genauigkeit dadurch, dass er nicht die Sache (hier: das Berühren) unvermittelt fokus-

11 Bunia: »Das Handwerk in der Theoriebildung« (Anm. 8), S. 155.

siert, sondern den Bedingungen ihrer Gegebenheit nachgeht. Das führt dazu, dass der Gegenstand aus dem Blick geraten kann. Es bedarf eines Zickzack-Kurses, den Ansprüchen der taktilen Wahrnehmung gerecht zu werden. Natürlich kann auch weniger umwegig über Berührungen nachgedacht werden, etwa in einer Studie zu ungewollten Alltagsberührungen. Was aber, wenn es zwei Studien gibt, die zu unterschiedlichen Ergebnissen kommen, wenn konkurrierende Beschreibungen vorliegen, kurz: wenn die unmittelbare oder vielleicht doch schon methodisch präformierte Auseinandersetzung mit der Welt geschichtlich wird? Man wollte etwas zum Berühren, dem ganz körperlichen und wirklich erfahrbaren, sagen, aber plötzlich liest man schon wieder, was darüber schon gesagt worden ist, um nicht aus Versehen dasselbe noch einmal zu sagen, oder wenn doch, dann in eigenen Worten (sofern es solche gibt). Berühren zeichnet sich als Thema dadurch aus, nur dann im Ansatz erfassbar zu sein, wenn der dazu notwendige Apparat nicht gänzlich tragfähig ist.

Exemplarisch werden im Folgenden Texte von drei Autoren angeführt, die sich in ganz unterschiedlicher Weise auf den ›Begründer‹ einer der wirkungsreichsten Methoden (der phänomenologischen), auf Edmund Husserl bezogen haben. Das ist auch deswegen wichtig, weil in Husserls Schriften eine ›philosophische Urszene des Berührens‹ identifiziert werden konnte.¹² ›Methode‹ steht in diesen Wiederaufnahmen der 1950er und 1960er Jahre – bei Jacques Derrida, Hans Blumenberg und Siegfried Kracauer – jeweils in einem Verhältnis zur Geschichte. Das erschwert den Schritt zum Thema nochmals, denn zumeist werden Berührungen als ›hier und jetzt‹ stattfindend konzipiert. Die Beobachtung, dass Berührungen geschichtlich sind – als eingeübte, übernommene oder aufgrund einer gewachsenen Übereinkunft gebotene –, unterläuft noch nicht grundsätzlich den Vorrang des Hier und Jetzt, wie das aus der Mode gekommene Sich-die-Hand-Geben illustriert. Erst die Annahme einer Distanz oder Zwischenzeit *im* Berühren erlaubt es, Geschichte in ein intrinsisches Verhältnis zum Berühren zu bringen. Ist diese Überlegung tragfähig, ist Geschichte nicht das Andere des Berührens, sondern vielleicht und auch ein wenig überraschend: ein privilegierter Ort, Berühren zu ›denken‹. Es muss also das Verhältnis von *Sprache*, *Methode* und *Geschichte* diskutiert werden.

¹² Vgl. dazu den Beitrag von Nicola Zambon in diesem Band.

II. Im Zickzack (Husserl – Derrida)

Es gibt eine Geschichte der Methoden und es gibt Methoden der Geschichte, als Disziplin verstanden. Die Geschichte der Methoden, etwa die der historiographischen, zeigt, dass es nicht selbstverständlich ist, Methoden überhaupt zur Verfügung zu haben. Gibt es aber nicht schon innerhalb des strikt Methodischen ein geschichtliches Moment? Und inwiefern interveniert die Sprache, wenn es an die Konstruktion eines solchen Moments geht?

Ausgangspunkt für diese Fragen ist eine Beobachtung Jacques Derridas: »Dem Anschein zum Trotz haben die Philosophen der Methode, auch wenn sie die verschlungenen Wege der Geschichte zu ignorieren scheinen, vielleicht eine viel höhere Sensibilität für Geschichtlichkeit.«¹³ Gemeint ist Edmund Husserl, aus dessen *Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie* (1936) nun vor allem der § 9 »Die Mathematisierung der Natur. Galileis Konzeption der Natur als einer in sich geschlossenen Körperwelt«¹⁴ besprochen werden soll. Darin geht Husserl auf den Stellenwert der neuzeitlichen objektiven Wissenschaften mithilfe einer umständlichen »methodischen Charakteristik« (58) ein, die sich auf seine eigene Herangehensweise bezieht. Die Suche nach einem phänomenologischen Verfahren, das in Sichtweite der Geschichte der Naturwissenschaften gewonnen werden soll, steht vor dem Problem, das Ringen um eine Methode selbst methodisch fassen zu müssen.

Husserl fragt nach Galileis Motivation der »Idee einer mathematischen Naturerkenntnis« (21). Als Paradigma dient die Galilei vorgegebene Idee einer »reinen Geometrie«. Sie habe die »Evidenz absoluter Allgemeingültigkeit« (21) erlangt. Sie habe die Möglichkeit eröffnet, »alle überhaupt erdenklichen idealen Gestalten in einer apriorischen, allumfassenden systematischen Methode konstruktiv eindeutig zu erzeugen« (24). »Methode« ist der Zwischenschritt zur Ermöglichung idealer Gegenständlichkeit. Die Schwierigkeit besteht nun in der Tat darin, dass die objektive Idealität, nachdem sie von allen empirischen und subjektiven Beimengungen befreit ist, noch bzw. überhaupt ein Verhältnis zur Geschichte unterhält. Es geht um eine »transzendente Historizität«. Diesem Geschichtlichen im Innern der Methode nähert sich Husserl mit einem Hinweis auf die Praxeologie

¹³ Jacques Derrida: *Husserls Weg in die Geschichte am Leitfaden der Geometrie. Ein Kommentar zur Beilage III der »Krisis«*, übers. von Rüdiger Hentschel/Andreas Knop, München 1987, S. 51.

¹⁴ Edmund Husserl: *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, in: ders.: *Husserliana. Gesammelte Werke*, hg. von Herman L. van Breda/Samuel Ijsseling/Ullrich Melle u.a., Bd. 6, hg. von Walter Biemel, Den Haag 1976, S. VI. Nachweise hieraus im Folgenden mit Angabe der Seitenzahl direkt im Text.

des Messens. Die empirische Messkunst habe zuerst die Möglichkeit intersubjektiv teilbarer Eindeutigkeit entdeckt; sie sei idealisiert und in das rein geometrische Verfahren überführt worden. An der Möglichkeit der Konstruktion idealer Gegenstände bleibt für Husserl diese Spur der Idealisierung erkennbar. Galilei habe sich diese Frage nach dem Ursprung nicht gestellt. Eine »Umkehrung der Blickrichtung« (26) aber sei das phänomenologische Desiderat.

In den Abschnitten § 9b–d wird die sinnliche Erfahrung thematisch: Galileis Versuch einer Mathematisierung der Natur will Erfahrungsqualitäten, die sich nicht exakt bestimmen lassen, gleichsam mitidealisieren. Die vorgefundene Geometrie hat es trotz ihrer empirischen Herkunft mit Abstraktem zu tun; die von Galilei entwickelte Methode nimmt das Konkrete hinzu. Das heißt aber, dass sich die – Galileis – Methode nun immer neu bewähren muss. Sie ist »*Methode, ihre Methode immer wieder zu verbessern*« (40). Deswegen behalten alle positiven Bewährungen einen hypothetischen Charakter (vgl. § 9e). Zwei Tendenzen sind innerhalb der »naturwissenschaftlichen Fundamentalthypothese« (41) gegen den Rückgang auf einen möglichen ›Ursprungssinn‹ gerichtet: erstens, eine Arithmetisierung oder Logifizierung der Geometrie und, zweitens, die Technisierung als eine Bewegung der Veräußerung. Gegenüber dem geforderten phänomenologischen Rückgang tragen beide trotz ihrer Rechtmäßigkeit zu einer »Sinnentleerung« bei. Klärungsbedürftig für Husserl sind die »*Sinneserbschaften*« (57). Für die Phänomenologie, die das in der Idealisierung Zurückgelassene bergen soll, muss sinnliche Erfahrung zumindest hypothetisch wiederkehren können. – Soweit ein knapper Abriss der Teilschritte vor der in § 9l neu angegangenen Schwierigkeit einer »[m]ethodische[n] Charakteristik unserer [d.i. Husserls] Auslegung« (58).

Husserl will zwar hinter den gegenwärtigen Stand der Wissenschaften zurückfragen, aber nicht dahinter zurückfallen. »Denn wir, die die Besinnungen Vollziehenden, stehen selbst in deren Bann.« (58) Mit den Anfängen würden auch die seither vollzogenen »Sinnverschiebungen« (59) wahrnehmbar. Diese Verschiebungen haben zugleich Auswirkungen auf die anzustellende Analyse. Die Rückfrage ist notwendig, aber sobald sie vollzogen wird, werde »*fühlbar*« (59, Hvh. A.W.), dass ihr Ansatzpunkt geschichtlich ist. »Es muß«, wird Derrida später zuspitzen, »schon immer eine Geschichte der Geometrie gegeben haben, damit die Reduktion vollzogen werden kann.«¹⁵ An dieser Stelle, an der Husserl eine »methodische Charakteristik« seines Verfahrens des transzendentalen Rückgangs liefern möchte, bricht der Text sprachlich aus.

15 Derrida: *Husserls Weg* (Anm. 13), S. 51.

Wir stehen also in einer Art Zirkel. Das Verständnis der Anfänge ist voll nur zu gewinnen von der gegebenen Wissenschaft in ihrer heutigen Gestalt aus, in der Rückschau auf ihre Entwicklung. Aber ohne ein Verständnis der Anfänge ist diese Entwicklung als Sinnesentwicklung stumm. Es bleibt uns nichts anderes übrig: wir müssen *im* »Zickzack« vor- und zurückgehen; im Wechselspiel muß eins dem andern helfen. (59)¹⁶

Die Entwicklung der Wissenschaften ist jeweils und immer neu als Ganze zu ›berücksichtigen‹, ehe ihre Sinnesfundamente aufgesucht werden können. Diese Entwicklung erschließt sich aber nicht als solche, ohne an deren Anfänge zurückgegangen zu sein. Damit stellt sich das Problem, dass einerseits und notwendigerweise ein Ganzes zu überschauen ist – der Ausgangspunkt ist die »Wissenschaft in ihrer heutigen Gestalt« –, welche andererseits als dieses Ganze aber nur verstanden und zur Sprache gebracht werden kann, insofern der Blickpunkt der späteren Rückschau zugunsten eines versuchten Rückgangs temporär aufgegeben ist. Fraglich ist daher, wie genau dieser Rückgang vollzogen werden kann. In der Beilage III zur Krisis-Schrift, von Derrida 1962 ausführlich kommentiert und übersetzt, schlägt Husserl vor: »entlang der dokumentierten Kette historischer Rückverweisungen« (381). Zum Ende des Paragraphen, der mit der reinen Geometrie begonnen hatte, führt er, um die systematische Schwierigkeit eines solchen Rückgangs herauszuarbeiten, Zirkel und Zickzack ein. Der Zirkel hat hier nicht die geometrische Erhabenheit des idealen Kreises, sondern den Makel eines *circulus vitiosus*, eines fehlerhaften Kreises. Der noch unerhabenere Zickzack springt für dessen Fehlerhaftigkeit ein (das Frühere ist ohne das Spätere nicht zu haben, das Spätere nicht ohne das Frühere). Was genau heißt: »im ›Zickzack‹ vor- und zurückgehen« (59)?

Gemäß dem Grimmschen Wörterbuch ist das »Schallwort« »Zick« ein »lautmalender zusatz zu zack, welches eine ruckweise, gewaltsame bewegung ausdrückt, wozu z[ick] die vorstellung der spitze und der in geknickter linie verlaufenden bewegung hinzubringt«. Die graphematische Dimension ist einer Plötzlichkeit nachgeordnet, deren Paradigma

¹⁶ Stephan Günzel hat Husserls aus dem Nachlass überlieferten Entwurf zu einer »Phänomenologischen Archäologie« (1932) anhand der darin ebenfalls verwendeten Zickzack-Metaphorik erschlossen: »Reduktion und Konstruktion ergeben zusammen die von Husserl im Text zur phänomenologischen Archäologie genannte Rekonstruktion: die Zusammenschau der einzelnen (wesentlichen) Bestandteile. In der ›gewöhnlichen Archäologie‹ sieht Husserl genau das in ihrem spezifischen Verstehensprozess realisiert. Dieser ist durch das ›Zick-Zack‹ bestimmt, das Hin-und Her-Wechseln zwischen den Fragmenten, die Rückbindung an die Deutung schon erkannter Bestandteile und gegebenenfalls deren Revidierung.« Stephan Günzel: »Zick-Zack. Edmund Husserls phänomenologische Archäologie«, in: Knut Ebeling/Stefan Altekamp (Hg.): *Die Aktualität des Archäologischen*, Frankfurt a. M. 2004, S. 98–117, hier S. 104. Gegenüber einer diskursanalytischen Archäologie sei dieser Zugang jedoch ›reduktiv‹. Vgl. ebd., S. 109.

(auch etymologisch) der Blitz ist. Die Zusammennahme zum Zickzack bezeichnet, so weiter das Wörterbuch, »eine in abwechselnd ein- und ausspringenden winkeln geknickte linie oder eine so ablaufende bewegung«, die »seit 1680 als ein ausdruck für die annäherungsgräben bei einer belagerung [...] im franz. bezeugt« sei.¹⁷ Im Zickzack verschränkt sich eine plötzliche Gewaltsamkeit mit einer gegen plötzliche Gewaltsamkeiten errichteten Befestigung. Tatsächlich stellen sich Husserl Schwierigkeiten dieser Art: im Versuch, Kontrolle über die Methode zu gewinnen, bleibt am Umschlagpunkt zwischen Lautmalerei und skriptural organisierten Linien (Gräben) ein Unkontrollierbares zurück. Es manifestiert sich nicht zuletzt in der abrupten Wendung des Vokabulars, auch vom akustischen Register (die Sinnesentwicklung bleibe stumm ohne ein Verständnis der Anfänge) ins Visuelle: »Relative Klärung auf der einen Seite bringt einige Erhellung auf der anderen, die nun ihrerseits auf die Gegenseite zurückstrahlt.« (59) Im Bild der Befestigung zu bleiben, gebraucht der Methodologe den Zickzack nicht, um quer zur gezackten Linie vorzurücken, sondern er bewegt sich in den Gängen der, wie es heißt, »vielverschlungenen Überlegungen« des eigenen »Paragrafen« (58). Die Art der historischen Sprünge ist ehestens an der Vorgabe »ein- und ausspringender winkel« bemessen. Diese sind nicht zwischen den zwei eher schlecht als recht ausleuchtbaren Seiten eingehegt: den »Anfängen« und der »heutigen Gestalt« der Wissenschaft. Vielmehr verschieben sich beide Seiten fortwährend. ›Im Zickzack‹, das heißt, dass der Ausgangspunkt nicht mehr und im nächsten Rückgang bereits eine andere Stelle erreicht wird. Die ›Notwendigkeit, historische Sprünge zu tun‹ steht insgesamt inmitten eines zwischen ›Irrweg‹ und ›gangbarem Weg‹, abruptem ›Sprung‹ und gezieltem ›Rückgang‹ schwankenden Vokabulars.

Husserls Aufforderung »wir müssen im ›Zickzack‹ vor- und zurückgehen« irritiert auch in anderer Hinsicht. Hätte es, wenn es um den Rückgang zu einem Urstiftungssinn und dann um die Wiederkehr zur heutigen Gestalt der Wissenschaft gegangen wäre, nicht heißen müssen: ›wir müssen im Zickzack zurück- und wieder vorgehen?‹ Stattdessen tritt ein zweiter Sinn hinzu, der sich auf das Vorgehen, auf das Verfahren bezieht: Wir müssen, um das Problem zu lösen, im Zickzack vorgehen (was heißt: ›beständig historische Sprünge zu machen‹). Die Notwendigkeit des Zurückgehens erhält eine rein methodologische Pointe: als Inversion der Idee des Vorgehens. Offenbar schlägt die zickzackförmige Art des Vorgehens derart

¹⁷ ›Zick‹, in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Leipzig 1854, Bd. 31, Sp. 887–889.

auf das Vorgehen zurück, dass ein ebenfalls zickzackförmiger Rückzug vom Vorgehen notwendig wird. Im Wechselspiel hilft eins, das Vorgehen, dem anderen, dem Zurückgehen. Neben die transzendental-historische Dimension, welche die Konstitution idealer Gegenstände betrifft, tritt nun eine Geschichtlichkeit, die – nämlich über den Zickzack – als Graphie zu denken ist: die Geschichtsschreibung nicht der Entwicklung, sondern der Abwicklung der Methoden, und zwar genau am Ort des Nachdenkens über das Apriori der Geschichtlichkeit.

Die mögliche Entregelung des methodisch Geregelten lässt sich als eine Historiographie fassen, die eher der, wie Georg Christoph Lichtenberg zur gezackten Form des Blitzes schreibt, »Linie der Unentschlossenheit«¹⁸ folgt als dem entschlossenen Durchführen der transzendentalen Reduktion. Zu differenzieren ist dabei jedoch zwischen Husserls Kritik an der Geschichtsvergessenheit der auf ideale Gegenstände bezogenen Methoden der Naturwissenschaft und der Konstitution einer idealen Gegenständlichkeit im phänomenologischen Sinn, worauf sich insbesondere Derridas spätere Kritik in *Die Stimme und das Phänomen* (1967) richten wird.

Derridas früher Kommentar umkreist das Problem der Geschichtlichkeit im Zusammenhang mit dem Problem der Schrift.¹⁹ »Nur die Möglichkeit der Schrift sichert die absolute Überlieferungsfähigkeit des Gegenstandes, seine absolute ideale Objektivität.«²⁰ Dieser Gedanke geht zurück auf eine Stelle in der Beilage III: »Es ist die wichtige Funktion des schriftlichen, dokumentierenden sprachlichen Ausdrucks, daß er Mitteilungen ohne unmittelbare oder mittelbare persönliche Ansprache ermöglicht, sozusagen virtuell gewordene Mitteilung ist.« (371) Die Schrift gehört, wie Sprache und Intersubjektivität, zu den Bedingungen, das historisch Invariante überhaupt umgrenzen zu können. Bernet stellt heraus, dass es sich hierbei zunächst um eine »transzendente Möglichkeit der Verleiblichung« und um keine »empirisch kontingente Inskription« handle.²¹ Es müsste, so spitzt Derrida zu, erst die Bedingtheit, d.h. die Objektivierung

18 Georg Christoph Lichtenberg: *Ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche*, in: ders.: *Schriften und Briefe*, Bd. 3, hg. von Wolfgang Promies, Frankfurt a.M. 1998, S. 657–1060, hier S. 865.

19 Vgl. dazu ausführlich: Emmanuel Alloa: »Writing, Embodiment, Deferral: Merleau-Ponty and Derrida on The Origin of Geometry«, in: *Philosophy Today* 58.2 (2014), S. 219–240, hier S. 224: »[T]here is persistence of an intuited ideality only when it has been sedimented in a material inscription«; Leonard Lawlor: »The Legacy of Husserl's ›Ursprung der Geometrie‹: The Limits of Phenomenology in Merleau-Ponty and Derrida«, in: Lester Embree/Ted Toadvine (Hg.): *Merleau-Ponty's Reading of Husserl*, Dordrecht u.a. 2002, S. 201–223; Rudolf Bernet: »Vorwort zur deutschen Ausgabe«, in: Derrida (Anm. 13), S. 11–30.

20 Derrida: *Husserls Weg* (Anm. 13), S. 116.

21 Bernet: »Vorwort zur deutschen Ausgabe« (Anm. 19), S. 21.

der spätestgültigen Idealität nachgezeichnet werden können, um einen Sinn für die frühesten, wiederum vom Empirischen abzuhebenden Idealitäten erlangen zu können. Er greift dazu auf Abschnitt 91 der *Krisis* zurück:

Die Notwendigkeit einer solchen rückläufigen ›Zick-Zack‹-Bewegung [genauer müsste die Übersetzung lauten: einer Serie von Zick-Zacks] scheint Husserl vor Augen zu haben, wenn er schreibt: »In dieser Methode können wir auch, hinausgehend über die formalen Allgemeinheiten, die wir früher aufgewiesen haben, dasjenige Apodiktische zum Thema machen, über das von der vorwissenschaftlichen Welt der Urstifter der Geometrie verfügen konnte, das ihm als Material der Idealisierung dienen mußte ([Hua VI] 383)«. ²²

In Derridas Rekonstruktion nimmt der zwischen Laut und Linie gespannte Zickzack nun das gesamte in »Sprache, Schrift« und dem »Vermögen der Reaktivierung« eingelassene Problem der Geschichtlichkeit auf. Das ist deswegen bemerkenswert, weil Husserl dem Apriori der Geschichtlichkeit überhaupt auf die Spur kommen will, und sich dieses Apriori aber an der methodologischen Selbstcharakteristik bricht. Geschichtlichkeit überhaupt meint hier eine strikt methodologisch verstandene Geschichtlichkeit.

›Methode‹ ist mehrfach problematisiert worden: als die Galileis, als Methode überhaupt, als weiter zur begründende phänomenologische, als womöglich angewandte (im ›Dickicht‹ der Paragraphen) sowie als beschriebene (in der ›methodischen Charakteristik‹). Dass die Methode als angewandte nicht mit der nachträglich beschriebenen übereinkommen kann, ist vielleicht der entscheidende Sachverhalt.

III. »*les extrêmes se touchent*« (Kracauer)

Siegfried Kracaues 1969 postum veröffentlichtes Buch *History – The Last Things Before the Last* gewinnt ein Modell von Geschichte aus einer Kritik der Methoden der Geschichtsschreibung. ²³ Kracauer denkt diese Komplizierung als Versuch, »die eigentümliche Natur eines Zwischenbereiches herauszustellen und zu charakterisieren«. ²⁴ Die Aufgabe des Historikers beschreibt er als ein gezieltes Pendeln, als »two-way traffic« ²⁵ zwischen dem Großen und dem Kleinen, Spontaneität und Rezeptivität,

²² Derrida: *Husserls Weg* (Anm. 13), S. 157.

²³ Für eine umfassende diskursgeschichtliche Rekonstruktion vgl. Stephanie Baumann: *Im Vorraum der Geschichte: Siegfried Kracaues »History. The Last Things Before the Last«*, Konstanz 2014.

²⁴ Siegfried Kracauer: *Geschichte – Vor den letzten Dingen*, Übers. bearb. von Jürgen Schröder, in: ders.: *Werke*, hg. von Inka Mülder-Bach/Ingrid Belke, Bd. 4, hg. von Ingrid Belke unter Mitarbeit von Sabine Biebl, Frankfurt a.M. 2009, S. 11–261, hier S. 209f.

²⁵ Kracauer: *History* (Anm. 4), S. 122.

dem Allgemeinen und dem Besonderen. Man müsse, so das mit dieser Stelle verbundene Argument, beim Partikularen und Mikrologischen ansetzen, von dort in Richtung des Allgemeinen fortschreiten, doch bevor man dort ankomme, müsse wieder zurückgegangen werden.

Um Geschichte von den Aporien der Geschichtsschreibung her zu denken und sie damit einer vortheoretischen Sphäre anzunähern, die bei Husserl im Lebensweltbegriff gefasst wird, zieht Kracauer nicht nur Theorien der Historiographie heran, sondern – neben seiner eigenen *Theory of Film* (1960) – auch Marcel Prousts Roman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* (1913–1927). Er steht zunächst für ein achronologisches Modell der Geschichtsschreibung. Proust entwerfe »eine diskontinuierliche, nicht kausale Abfolge«, deren Elemente (»Situationen oder Welten oder Zeiträume[]«) nicht auseinander ableitbar, sondern durch ›Klüfte‹ voneinander geschieden seien.²⁶ Kracauer spricht von zu »Großaufnahmen« vergrößerten mikroskopischen Einheiten,²⁷ deren »Bestandteile [...] unerklärlichen Zickzack-Wegen« folgten und sich über »das ganze Inventar der Vergangenheit« erstreckten.²⁸ Die derart gebildeten Muster verwirrten den Ablauf der Zeit. Doch gleichzeitig, so Kracauers Kritik, werde diese Bewegung bei Proust, in einer nachträglichen und verspäteten Zurücknahme, der Chronologie wieder eingegliedert. Eine derart integrierende Lösung könne es aber nur am Ende der Zeiten geben. Kracauer betont entsprechend die Unüberbrückbarkeit ›zwischen den Welten‹, ihre mangelnde Integrationsfähigkeit. Nur durch einen »Sprung« seien die Klüfte dazwischen zu überbrücken. Nicht die chronologische Auflösung, sondern ein Schreiben, das eine Erinnerung im Zickzack evoziert, trägt zur Charakteristik der »intermediary area of history«²⁹ bei. Modellbildend für das Verständnis von ›Geschichte‹ ist an dieser Stelle ein vortheoretisches Verfahren, das sprunghaft konstelliert und im Vorfeld einer semantischen Auflösung liegt.

Ähnlich wie Husserl gibt Kracauer eine Beschreibung seines eigenen Vorgehens, das sich solchen »Zickzack-Wegen« geradezu, ein Wort Walter Benjamins gebrauchend, ›anbildet‹. Es zeichnet sich durch abrupte, ›blitzartige‹ Kurswechsel aus. Auf dem Weg zur Geschichte tritt das Verfahren, welches das auf diesem Weg Übersehene aufdecken will, selbst in den Vordergrund – »man muß«, indem man sich den Ansprüchen seines Materials überlässt, »sozusagen von einem Zeitraum in den

²⁶ Kracauer: *Geschichte* (Anm. 24), S. 177.

²⁷ Ebd., S. 177f. Mit Bezug auf Mark Rothkos Entwurf einer taktilen Ästhetik lässt sich Kracauers Charakteristik als Aufmerksamkeit für das alles entscheidende Beiwerk verstehen: »Jede solche ›Großaufnahme‹ besteht aus einer *Textur* (Hvh. A.W.) von Reflexionen, Analogien, Reminiszenzen usw.« Kracauer: *Geschichte* (Anm. 24), S. 178.

²⁸ Ebd.

²⁹ Kracauer: *History* (Anm. 4), S. 16.

anderen springen.«³⁰ Kracauer, der explizit auf den *Krisis*-Kontext Bezug nimmt,³¹ setzt aber nicht nur Husserls Zickzackkurs fort, sondern findet auch zum Problem der Berührung zurück, zunächst ganz auf der Ebene der eigenen Methode: »I am touching here on the momentous problem of the relationships between the general and the particular.«³² Das in *History* mit bemerkenswerter Regelmäßigkeit angebrachte Verb verliert das Floskelhafte, wenn man näher auf die Stellen sieht, die herangezogen werden, etwa: »Huizinga on his part coins the term ›historical sensation‹ to characterize the moment at which we touch on an idea or are swayed by it.«³³ Dieser Moment, in dem wir »auf eine Idee stoßen«,³⁴ bildet die Gegenseite zum Kontakt mit dem historischen ›Material‹. Entscheidend ist der Verkehr innerhalb dieser Zwischenzone:

Während es stets möglich ist, sich von einer Idee nach unten zu dem ihr zugrundeliegenden Material zu bewegen, ist der umgekehrte Weg vom Material nach oben zur Idee keineswegs eine gerade Strecke [»by no means a straight route«]. Die versagt sich additiver Forschung und einer Akkumulation von Details. Man muß hoch springen, um sie zu erfassen [»You will have to jump to capture it.«].³⁵

Dieser sprunghaften Bewegung zwischen Idee und Material entspricht Kracausers Aufmerksamkeit für den Kontakt zwischen Geschichte und Geschichtsschreibung. Dem Geschichtsschreiber steht die Sprache als Material zur Verfügung; es liegt in Kracausers Herangehensweise begründet, dass die Arbeit mit der und in dieser Sprache zum Gegenstand einer neuen Spannung wird, nämlich zur Ästhetik. Dort, wo sich die Sprache aus ihrer Nüchternheit löst, finden sich Indizien für ein tieferes historisches ›Verstehen‹. »The very nature of his explorations may enjoin on him a language which is impressive aesthetically.«³⁶ Das über die ästhetische Funktion der Sprache transportierte tiefere Verstehen wird, wie sollte es anders sein, über eine Berührungsfigur erläutert, die Kracauer in einer Analogie aus Marc Blochs *Apologie der Geschichte oder Der Beruf des Historikers* (1949) findet.

³⁰ Kracauer: *Geschichte* (Anm. 24), S. 172.

³¹ In das Argument spielt auch Kracausers eigene frühere Beschäftigung mit der »Wissenschaftskrisis« (1923) hinein. Vgl. zu diesem Kontext Baumann: *Im Vorraum der Geschichte* (Anm. 23), S. 266–271.

³² Kracauer: *History* (Anm. 4), S. 37.

³³ Ebd., S. 98. Eine zentrale Referenz für den Komplex ›Historiographie und Berührung‹ ist Jacob Burckhardt, dessen nautische Metaphorik in Hans Blumenbergs *Schiffbruch mit Zuschauer*, Frankfurt a. M. 1979, wiederum für die Preisgabe der Möglichkeit methodischer Distanz einsteht.

³⁴ Kracauer: *Geschichte* (Anm. 24), S. 110.

³⁵ Ebd., S. 111 f.; Kracauer: *History* (Anm. 4), S. 96 f.

³⁶ Kracauer: *History* (Anm. 4), S. 177.

Zwischen der Darstellung physischer Realitäten und jener der Gegebenheiten des menschlichen Geistes besteht derselbe Unterschied wie zwischen der Aufgabe eines Fräasers und der eines Geigenbauers: beide arbeiten auf den Millimeter genau, aber während der Fräser mechanische Präzisionsinstrumente benützt [»use d'instruments mécaniques de précision«], verläßt sich der Geigenbauer vor allem auf die Empfindsamkeit seines Gehörs und seiner Finger. Weder wäre es gut, wenn sich der Fräser mit der Erfahrungsmethode des Geigenbauers begnügte, noch wäre es richtig, wollte der Geigenbauer den Fräser nachahmen. Läßt sich leugnen, daß es nicht nur einen Tastsinn der Hände, sondern auch einen der Wörter gibt [»Niera-t-on qu'il n'y ait, comme de la main, tact des mots«].³⁷

Was ist ein »tact des mots«? Welche Rolle spielen die Mehrdeutigkeiten der Wörter (»tact«, »instrument«) innerhalb dieser Passage? Anscheinend ist das taktile Wort selbst ›Instrument‹; und das, was es hervorbringt, ist wiederum – zumindest auf der Ebene dieser Analogie – ein ›Instrument‹. Kracausers spezifischer Gebrauch von ›Berühren‹ lässt sich zu dieser Bloch-Stelle in Bezug setzen. Sie organisiert die Übertragung vom »Tastsinn der Hände« in den ›Tastsinn der Wörter‹ mittels einer Analogie, die zwei Arten der Wirklichkeitsbeschreibung erschließen soll. Innerhalb dieser Analogie geschieht die Übertragung aufseiten der Empfindsamkeit, nicht der technischen Präzision. Kracausers *History*-Buch nimmt für sich in Anspruch, seinen Gegenstand – die letztlich unbestimmbare Zwischenzone der Geschichte – selbst auf ähnliche Weise zu ›berühren‹ (»to touch upon«). Es ist, in diesem Sinn, keine Plattitüde, wenn die Verbindung zwischen den Extremen – sie war als eine ›keineswegs geradlinige‹, nur im Sprung nachvollziehbare konzipiert worden – noch innerhalb desselben Registers beschrieben wird: »but *les extrêmes se touchent*, especially in the near-vacuum filled with sets of sharpedged abstractions.«³⁸ Die Auseinandersetzung mit dem Objektivitätsideal der Geschichtsschreibung führte über die Erschließung ihrer wesentlichen Antinomien in die Schwierigkeit, diese Antinomik selbst sprachlich einholen zu müssen. Die Anfälligkeit der Methode ist für Kracauser dabei kein zu beseitigender Mangel, sondern ein präzise zu vermessender Bereich, der eine Neukonzeption von Geschichte überhaupt erlaubt.

37 Marc Bloch: *Apologie der Geschichte oder Der Beruf des Historikers*, übers. von Siegfried Furtenbach, revidiert durch Friedrich J. Lucas, München 1985, S. 26; Marc Bloch: *Apologie pour l'histoire ou Metier d'historien*, Paris 1993 (frz. 1949), S. 52.

38 Kracauser: *History* (Anm. 4), S. 77.

IV. Preisgabe der Distanz (Blumenberg)

Georg Christoph Lichtenbergs »Lob des Zickzack« sei »eine Vorform der Blumenberg'schen Kultur des Umwegs«, so pointiert Rüdiger Zill in seiner 2020 erschienenen Biographie.³⁹ Zill erkennt in Blumenbergs Herangehensweise eine »antimethodische[] Methode«⁴⁰ und führt, neben Hinweisen auf verschiedene Figurationen des Umwegs – etwa in *Zu den Sachen und zurück* (2002) oder in *Die Sorge geht über den Fluß* (1987) – ein nachgelassenes Fragment an, das »die Methode des Umwegs«⁴¹ mit der Schwierigkeit des Thematisierens verknüpft: »Nachdenklichkeit erlaubt beliebige Digressionen«, heißt es darin. »Wegzusehen von dem, was ›das Thema‹ sein könnte oder gar müßte, ist eins der großen Aushilfsmittel in intellektuellen Verlegenheiten.«⁴² Ohne den zeitgeschichtlichen Kontext dieses Fragments hier zu berücksichtigen, möchte ich vorschlagen, dieses Wegsehen als Wegsehen nicht von einem gesetzten, sondern von einem *möglichen* oder auch *notwendigen* Thema (»sein könnte oder gar müßte«) zu verstehen.⁴³ Die Digression erkennt zunächst die Ansprüche problematischer Thematisierbarkeit an, noch nicht die des Themas selbst.

Zill verfolgt Blumenbergs Auseinandersetzung mit dem Umweg – ein Begriff »mittlerer Reichweite«, aber »mit weiteren kulturellen Implikationsspielräumen«⁴⁴ – bis in Texte der späten 1950er Jahre zurück und deckt dessen Relevanz in den Abhandlungen zu Mythos und Metapher, Rhetorik und Unbegrifflichkeit ebenso auf wie in den anthropologischen Schriften und deren Überlegungen zur menschlichen *actio per distans*. Die »Methode des Umwegs« ist demnach das verfahrenstechnische Gegenstück zu einer Philosophie der Distanz. Aber ist diese Philosophie der Distanz so kohärent, wie es scheint? Wie verhält sich Blumenbergs historiographischer Ansatz dazu?

Es gibt, das noch einmal, Methoden der Geschichtsschreibung und es gibt eine Geschichte der Methoden; es gibt aber auch eine Geschichte von Methode überhaupt, eine Geschichte des Aufkommens und Trans-

³⁹ Rüdiger Zill: *Der absolute Leser. Hans Blumenberg – Eine intellektuelle Biographie*, Berlin 2020, S. 558.

⁴⁰ Ebd., S. 560. Vgl. auch ders.: »Auch eine Kritik der reinen Rationalität. Hans Blumenbergs Anti-Methodologie«, in: Michael Heidgen/Matthias Koch/Christian Köhler (Hg.): *Permanentes Provisorium. Hans Blumenbergs Umwege*, Paderborn 2015, S. 53–74.

⁴¹ Zill: *Der absolute Leser* (Anm. 39), S. 562.

⁴² Hans Blumenberg: *Präfiguration. Arbeit am politischen Mythos*, aus dem Nachlass, hg. von Angus Nicholls/Felix Heidenreich, Berlin 2014, S. 53.

⁴³ Anders: Zill: *Der absolute Leser* (Anm. 39), S. 563: »Wegsehen meint hier also keine Verweigerungsgeste, sondern erneut einen ›intellektuellen Umweg, der das, von dem abgesehen wird, dennoch betrachtet – und zwar in einem anderen Thema.«

⁴⁴ Ebd., S. 550.

formation der Idee der Methode. Hans Blumenberg hat dieser dritten Geschichte einen Aufsatz gewidmet.⁴⁵ In »Philosophischer Ursprung und philosophische Kritik des Begriffs der wissenschaftlichen Methode« (1952)⁴⁶ geht es zugleich um mehr, nämlich um das Verhältnis von Wissenschaft und Philosophie. Die provokante These des Artikels ist, dass die eigentlich philosophische Methodenidee schrittweise durch die Einzelwissenschaften übernommen und dabei derart technisiert worden sei, dass die Philosophie nun ihrerseits dienstbar gemacht werde, etwa um spezielle epistemologische Grenzprobleme zu lösen. Philosophie ist in dieser Perspektive zugleich nie wissenschaftlich genug und rückt, wie man es vielleicht heute formulieren würde, in den Katalog der vom Aussterben bedrohten Fächer auf.

Ursprünglich aber will Wissenschaft immer *mehr* als sich selbst. Sie entspringt einem Anspruch auf Wahrheit, den die Summe ihrer Ergebnisse nicht zu erfüllen vermag. Die Dynamik, die in der historischen Entfaltung des wissenschaftlichen Geistes wirksam ist, liegt gerade darin, daß er einer Idee nachgeht, die ihn selbst übersteigt. Solches *Nachgehen* ist in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes ›*Methode*‹ erfaßt.⁴⁷

Wissenschaft habe nicht nur Methode, sondern sie sei es in dem Sinn, dass sie sich selbst ›auf dem Wege‹ befinde und »*Organon*, Instrument zu einem Ziel« sei, »das sie weder gefunden noch hervorgebracht hat.«⁴⁸ Wissenschaft sei im ursprünglichen Sinn Methode der Philosophie, die ›den Sachen nachgeht‹.⁴⁹ Die Philosophie stelle ihre Fragen eben »*fundamentaler*« und »*umfassender*«. ⁵⁰ Aus ihrem Einzugsbereich sei die neuzeitliche und auf René Descartes zurückgehende Methodenidee erwachsen, in der sich die Orientierung von den Sachen abgelöst und auf Zugang zu diesen

⁴⁵ Vgl. dazu ebd., S. 546–549.

⁴⁶ Vgl. zum Methodenbegriff bei Blumenberg und insbesondere zum Stellenwert seiner eigenen Methode, phänomenologische ›Beschreibungskunst‹ und Textorganisation aufeinander abzustimmen und so den Kontingenzen der verhandelten *data* Rechnung zu tragen: DS Mayfield: *Rhetoric and Contingency: Aristotle, Machiavelli, Shakespeare, Blumenberg*, Berlin/Boston 2020. Mayfields wegweisende und polyperspektivisch argumentierende Studie widmet sich der fortwährenden Arbeit der Rhetorik an ihrer eigenen Möglichkeitsbedingung, d.i. Kontingenz. Anhand von Blumenbergs Verfahren wird beobachtet, »that a propensity towards description tends to have a feedback effect upon the form thereof—resulting in a *mise en abyme de la méthode*« (S. 271). Solche Rückkopplungseffekte werden hier exemplarisch anhand der Figur des ›Zickzack‹ untersucht, wobei die Argumentationsrichtung tendenziell verkehrt wird.

⁴⁷ Hans Blumenberg: »Philosophischer Ursprung und philosophische Kritik des Begriffs der wissenschaftlichen Methode«, in: *Studium Generale* 5.3 (1952), S. 133–142, hier S. 133.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ »[D]ie Wissenschaften« seien nur »Explikate der einen Methode, die dem philosophischen Entwurf der Gewißheit zugeordnet ist«. Ebd., S. 138.

⁵⁰ Ebd., S. 134.

Sachen verschoben habe. Es werde »zum Kennzeichen des neuzeitlichen Denkens, daß die Klärung der Methodenprobleme einen zunehmend großen, oft die sachlichen Fragen in den Hintergrund drängenden Raum einnimmt.«⁵¹ Mit dieser Verlagerung in die Immanenz der methodischen Instrumente gehen für Blumenberg Veränderungen einher, die das Verhältnis von Gegenstand und Erkenntnis betreffen: die Zurichtung der Sachen auf ihre methodische Erfassbarkeit hin, im Grenzwert ihre Technisierung, eine Abhängigkeit des Wahrheitsbegriffs von der Rationalität der Methode und schließlich die Überforderung des einzelnen Subjekts, woraus die eines ›unendlichen Fortschritts‹ erwächst. Es gehört aber eben auch zu dieser Entwicklung, dass sich die in einem philosophischen Projekt begründete neuzeitliche Methodenidee verselbständigt und in Einzeldisziplinen zersplittert hat, die jetzt ihrerseits Wissenschaftlichkeit als Kriterium an die Philosophie anlegen.

Mithilfe dieses Aufsatzes lässt sich zwischen einer philosophischen und einer daraus hervorgegangenen technischen Idee von Methode unterscheiden. Auf der einen Seite scheint es Blumenberg darum zu gehen, den fast verlorenen ›ursprünglichen‹ Zugang zu restituieren. Dieser zeichnet sich dadurch aus, dass seine Gegenstände nicht einfach gesetzt sind, sondern erst gefunden werden müssen: dass sich die »Gegebenheit [...] dem Denken nicht selbstverständlich, unmittelbar und offen darbietet, sondern daß das Denken ihr bewußt und besonnen nachzugehen, sie zu ›stellen‹ hat, um sich das Gegebene zum *Gegenstand* zu machen.«⁵² Auf der anderen Seite gibt es aber offenbar auch einen Berührungspunkt zwischen diesem Verfahren und der Geschichte der *technischen* Methodenidee. Er liegt in der Uneinlösbarkeit des absoluten Anspruchs auf »Vollendung der methodischen Erkenntnis«,⁵³ nicht zuletzt weil dazu die »geschichtliche[] Existenz des Menschen, der eben gerade darin ›menschlich‹ ist, daß er nicht ›ex nihilo‹ leben kann«, ›destruiert‹ werden müsste.⁵⁴

Im letzten Abschnitt⁵⁵ soll demonstriert werden, dass und wie für Blumenberg Geschichtlichkeit und Methode zusammenhängen. Es soll auch gezeigt werden, welche Schlussfolgerungen sich daraus für eine Erschließung des ›Berührens‹ ergeben könnten, dessen Thematisierbarkeit, wie oben entwickelt, problematisch ist. Dazu wird zunächst eine Nachlassveröffentlichung in den Blick genommen, die die für die Methodendiskus-

⁵¹ Ebd., S. 135.

⁵² Ebd., S. 134.

⁵³ Ebd., S. 137.

⁵⁴ Ebd., S. 139.

⁵⁵ Es handelt sich dabei um einen geringfügig veränderten Wiederabdruck des Kapitels »Krisis der Methode: Beschreibung des Menschen und Die ontologische Distanz«, in: Alexander Waszynski: *Lesbarkeit nach Hans Blumenberg*, Berlin/Boston 2021, S. 247–253.

sion wichtige Frage nach der Möglichkeit einer Anthropologie diskutiert, um von dort wieder zu Blumenbergs frühen Texten zurückzugehen.

In der aus Blumenbergs Nachlass herausgegebenen *Beschreibung des Menschen* (2006) findet sich ein Angebot, das zur Diskussion einer strukturellen Krise der Distanznahme vielversprechend erscheint, nämlich die Prägung »Betreffbarkeit«. Darunter versteht Blumenberg ein grundlegendes Angegangenwerdenkönnen des Leibes durch »Fremdes und Äußeres«. ⁵⁶ Denkbar wäre es, ausgehend von dieser Bestimmung, eine anthropologisch fundierte Theorie der Berührbarkeit zu rekonstruieren, die im Leib ihren Fixpunkt hätte. Alles Berührtwerden dieses Leibes würde dann in seinem vorgeordneten Angegangenwerdenkönnen aufgehen. Damit wäre allerdings die Schwierigkeit verbunden, dass bei Blumenberg Betreffbarkeit ihrerseits in anderem aufgeht, nämlich in der »Sichtbarkeit« dieses Leibes. ⁵⁷ Das Taktile wäre dem Optischen systematisch nachgeordnet. Berührbarkeit würde zu einem Derivat von Sichtbarkeit und fiele in den Einzugsbereich der Opsi. ⁵⁸ »Sichtbarkeit. Eine phänomenologische Anthropologie« war der ursprünglich angedachte Titel des Buches *Beschreibung des Menschen*. ⁵⁹

Die Vorordnung des Sichtbarkeitsparadigmas lässt sich befragen, sieht man darauf, wie der Begriff der Betreffbarkeit eingeführt wird, nämlich als methodologisches Problem. Die Adressierung des spekulativen Komplexes »Mensch«, dessen Bearbeitung sich bereits im Aufsatz »Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik« (1971) angedeutet hatte, ist Effekt einer Kritik der Methode. Dies betrifft zunächst die phänomenologische Methode, letztlich aber – Husserls Krisis-Schrift aufgreifend – Methode überhaupt. ⁶⁰ Die Betreffbarkeit der Methode erzwingt die anthropologische Extrapolation. Der betreffbare Mensch als Thema einer

⁵⁶ Hans Blumenberg: *Beschreibung des Menschen*, aus dem Nachlass, hg. von Manfred Sommer, Frankfurt a.M. 2006, S. 833.

⁵⁷ Zur Grundlegung des anthropologischen Programms Blumenbergs im Paradigma der Sichtbarkeit vgl. Oliver Müller: »Mensch«, in: Robert Buch/Daniel Weidner (Hg.): *Blumenberg lesen. Ein Glossar*, Berlin 2014, S. 195–198.

⁵⁸ Vgl. zur Kritik des Sichtbarkeitspostulats bei Blumenberg: Johannes Ungelenk: »»Touching this dreaded sight«. Die anstößige Wucht des Theaters in Shakespeares *Hamlet* und *The Tempest*«, in: Sandra Fluhrer/Alexander Waszynski (Hg.): *Tangieren – Szenen des Berührens*, Baden-Baden 2020, S. 203–219.

⁵⁹ Nicola Zambon: »Nachwort des Herausgebers«, in: Hans Blumenberg: *Phänomenologische Schriften 1981–1988*, hg. von Nicola Zambon, Berlin 2018, S. 509–516, hier S. 514.

⁶⁰ Dass hierin eine von Blumenberg immer wieder aufgegriffene und variierte Problematik zu erkennen ist, belegt auch der Aufsatz »Lebenswelt und Technisierung unter Aspekten der Phänomenologie«: »Alle Methodik will unreflektierte Wiederholbarkeit schaffen, ein wachsendes Fundament von Voraussetzungen, das zwar immer mit im Spiele ist, aber nicht immer aktualisiert werden muß. Aus dieser Antinomie zwischen Philosophie und Wissenschaft ist nicht herauszukommen: das Erkenntnisideal der Philosophie widersetzt sich der Methodisierung, die Wissenschaft als der unendliche Anspruch eines endlichen

Anthropologie ist Effekt methodischer Instabilität in einem sehr engen und noch zu erläuternden Sinn; und eben diese Instabilität ist es, die ihm bei Blumenberg wiederum als ›quasi-wesentlich‹ zugeschrieben wird. Der anthropologische Komplex kann daher nicht als nachträgliche Grundlegung des philosophischen Programms Blumenbergs herangezogen werden. Andererseits soll nicht gesagt werden, dass man ihn einfach, etwa mittels einer Korrektur des Aufsatztitels zu einer ›rhetorischen Annäherung an die Anthropologie‹, einem ganz anderen Programm unterordnen könne.

Mit Betroffbarkeit ist zunächst nicht die Möglichkeit punktueller sensueller Einwirkungen gemeint, sondern die Angreifbarkeit des Leibes überhaupt. Es ist nicht im strengen Sinn eine Eigenschaft, sondern eine strukturelle Komplikation, die darin besteht, dass in allem, was der Leib aktiv und im Dienst des Subjekts leistet, der Rückstand der Passivität bleibt. »Daß er [der Leib] im ganzen betroffen ist, beruht 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.«⁶¹ Bemerkenswert an dieser Formulierung ist, dass die Betroffbarkeit des Leibes in seiner Ganzheit nicht über mögliche externe Bedrohungen erläutert wird,⁶² sondern darüber, dass diese Ganzheit stets eine relationale und sekundäre, daher nie vollständig zugängliche Erfahrung bleibt. Anscheinend geht es zunächst weitaus mehr um eine solche Unzugänglichkeit als um physische Gefahren. Betroffbarkeit tritt dort auf den Plan, wo »eine dem Bewußtsein von Haus aus undurchsichtige Erfahrung«⁶³ markiert ist. Sie wird bekannt nur durch Erfahrungen anderer.

Fluchtpunkt des Arguments ist also nicht die tatsächliche Betroffenheit durch äußere Einwirkungen, sondern eine im juristischen Vokabular formulierte Konstruktion der Haftbarkeit: die Tatsache, »in verfolgbarer Kontinuität zu einer gewordenen äußeren Handlung zu bleiben, unentrinnbar für sie haftbar zu sein und gestellt werden zu können. Verantwortlich zu sein, noch im äußerlichsten Sinne eines Legalitätssystems«.⁶⁴ Betroffbarkeit ist keine Disposition des eigenen Wahrnehmens, sondern, weil das eigene Wahrnehmen sich selbst unzugänglich bleibt, eine der möglichen

Wissens erzwingt sie.« Hans Blumenberg: »Lebenswelt und Technisierung«, in: ders.: *Wirklichkeiten in denen wir leben*, Stuttgart 1981, S. 7–54, hier S. 47.

⁶¹ Blumenberg: *Beschreibung des Menschen* (Anm. 56), S. 830.

⁶² Blumenberg hat den Möglichkeitsraum dessen, was einen von außen betreffen kann, mit dem Horizontbegriff in Verbindung gebracht, allerdings zugleich die darauf gerichtete Arbeit der »Prävention« und »Präsumtion« betont: »›Horizont‹ ist nicht nur der Inbegriff der Richtungen, aus denen Unbestimmtes zu gewärtigen ist. Es ist auch der Inbegriff der Richtungen, in denen Vorriffe und Ausgriffe auf Möglichkeiten orientiert sind.«, Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a.M. 1979, S. 13.

⁶³ Blumenberg: *Beschreibung des Menschen*, S. 203.

⁶⁴ Ebd.

und untilgbaren Fremdwahrnehmung (»[m]an kann aus der Welt nicht verschwinden«),⁶⁵ bis hin zur möglichen Konsequenz der Vorladung. Betreffbarkeit meint einen immanenten Entzug, der die Möglichkeit enthält, von außen herangezogen werden zu können. Der juridische Sinn liegt etymologisch nicht fern.⁶⁶ Ausschlaggebend für die mit der Betreffbarkeit verbundene *Prävention* – dem Handeln auf Distanz – ist damit nicht die tatsächliche Begegnung, sondern die Möglichkeit des Herangezogen-Werden-Könnens.

Der körperliche Ort der Verschränkung aus Wahrgenommenwerden und Nichtwahrnehmenkönnen ist der Rücken: »Der Rücken ist das Unbekannte an uns selbst, darin zugleich der Inbegriff unserer Betreffbarkeit für das Unerwartete.«⁶⁷ Der Opazität des sichtbaren Körpers entspricht damit das Sich-selbst-undurchsichtig-Sein des Subjekts in seiner Leiblichkeit.

Allerdings ist auch Sichtbarkeit Effekt einer systematischen Extrapolation. Es meint lediglich, »jede Form von Sichtigkeit der Welt als an Sichtbarkeit in der Welt gebunden zu wissen, jede Steigerung von Wahrnehmung an die der Wahrnehmbarkeit«.⁶⁸ Sichtbarkeit ist keine positive Qualität, sondern ein notwendiger Rest in der Aktivität des Sehens. In den *Phänomenologischen Schriften* (2018) ist dies auf die bemerkenswerte Zuspitzung gebracht: »Die passive Optik ist aus der aktiven Optik entstanden«,⁶⁹ wobei die Genealogie hier in einem systematischen und nicht evolutorischen Sinn zu verstehen ist. Als Korrelat der passiven Optik markiert Betreffbarkeit die leibliche Seite dieser Konstellation. Entscheidend für die Herleitung des Arguments ist weiterhin *Intersubjektivität*. Sie ist noch *vor* der Idee einer faktischen Fremdwahrnehmung zu verorten, indem bereits der als ›möglich gedachte Andere‹ potentiell ›betrifft‹, daneben die Bewegung der Reflexion: Blumenberg rekonstruiert sie als »Rudiment einer kontingenten Ausgangslage der Selbstlokalisierung im Feld passiver Optik«.⁷⁰ Noch vor der Diskussion eines leiblichen und sensuellen Weltverhältnisses lässt sich bei der methodologischen Kritik selbst ansetzen.

Dass Phänomenologie vor allem eine Methode ist, ist von vielen Seiten herausgestellt und zuletzt von Alexander Schnell nochmals betont wor-

⁶⁵ Ebd., S. 279.

⁶⁶ Das Grimmsche Wörterbuch gibt für »betreffen« die Synonyme an: »treffen, betreten, ergreifen, ertappen, auf frischer that, auf dem fahlen pferde, auf einer lüge betreffen«, »betreffen«, in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Leipzig 1854, Bd. 1, Sp. 1710.

⁶⁷ Blumenberg: *Beschreibung des Menschen* (Anm. 56), S. 204.

⁶⁸ Ebd., S. 143.

⁶⁹ Blumenberg: *Phänomenologische Schriften 1981–1988* (Anm. 59), S. 440.

⁷⁰ Blumenberg: *Beschreibung des Menschen* (Anm. 56), S. 110.

den.⁷¹ Stellvertretend für eine Reihe noch prominenterer Autoren lässt sich ein Satz Adolf Reinachs anführen: »[D]as ist der wesentliche Punkt: Nicht um ein System von philosophischen Sätzen und Wahrheiten handelt es sich bei der Phänomenologie [...], sondern es handelt sich um eine Methode des Philosophierens, die gefordert ist durch die Probleme der Philosophie.«⁷² Der Relativsatz ist insofern zentral, als er gegen die Annahme argumentiert, es handle sich um eine erlern- und anwendbare, letztlich um eine technische Methode. Blumenberg hat das, in dem mit »Husserls Gott« überschriebenen Abschnitt in *Beschreibung des Menschen*, so zugespitzt, dass ›Methode‹ nicht als Weise des Zugänglichmachens, sondern als radikale Abstandnahme zu dem, was betrifft oder betreffen könnte, zu verstehen ist: »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.«⁷³ Das sich der Phänomenologie-als-Methode stellende und zu überwindende Problem bleibt, wie es *Arbeit am Mythos* (1979) für die Vernunft im Zeitalter der Aufklärung geltend macht, ihre eigene Geschichtlichkeit. Entsprechend auffällig ist, dass Betroffbarkeit in *Beschreibung des Menschen* exakt an der philosophiegeschichtlichen Bruchstelle zwischen Husserl und Heidegger eingeführt wird.⁷⁴ Dies geschieht in Form einer kritischen Reformulierung der Heideggerschen Sorge und der ihr anhaftenden Verfallenheit im Rückzug in die Alltäglichkeit, an der Blumenberg wiederum das Moment der Unauffälligkeit herausstellt. Er setzt insbesondere bei Heideggers Kritik der *Reduktion* an, dem Herzstück der phänomenologischen Methode.

Bereits in Blumenbergs unveröffentlichter Habilitationsschrift *Die ontologische Distanz. Eine Untersuchung über die Krisis der Phänomenologie Husserls* (Kiel 1950) ist die Bruchstelle zwischen Husserl und Heidegger der analytische Ausgangspunkt. Die Dissertation hatte zuvor unter dem Schlagwort der Ursprünglichkeit eine umwegige, aber entschiedene Kritik an *Sein und Zeit* formuliert. Das argumentative Scharnier für Blumenbergs Aufnahme der »Krisis der Phänomenologie Husserls« ist die Erfahrung

71 Vgl. Alexander Schnell: *Was ist Phänomenologie?*, Frankfurt a.M. 2019.

72 Adolf Reinach: *Was ist Phänomenologie?* (1914), München 1951, S. 21, zit. n. Schnell: *Was ist Phänomenologie?* (Anm. 71), S. 41 f.

73 Blumenberg: *Beschreibung des Menschen* (Anm. 56), S. 386.

74 Diese Bruchstelle wird später auch im Methodenaufsatz thematisch: »Husserl hat [den] Cartesischen Ansatz mit ungleich größerer Konsequenz und Radikalität mit seiner ›phänomenologischen Reduktion‹ durchgeführt. Die rationale Gewaltsamkeit dieses Unternehmens hat wesentlich die Gegenbewegung der ›Existentialphilosophie‹ mit ihrer Betonung der unreduzierbaren Charaktere der Geschichtlichkeit, Faktizität usw. ausgelöst.« Blumenberg: »Philosophischer Ursprung und philosophische Kritik des Begriffs der wissenschaftlichen Methode« (Anm. 47), S. 139, dort Anm. 22.

von Geschichtlichkeit. Diese wird mit einer der beiden Extremstellen der titelgebenden »ontologischen Distanz« in Verbindung gebracht:⁷⁵ Während »Gegenständigkeit« die Seite einer szientifischen und letztlich bis auf Descartes rückführbaren Abstandnahme bezeichnet – Blumenberg legt Wert darauf, dass dies noch im Vorfeld der Subjekt-Objekt-Ordnung zu veranschlagen ist –, wird mit »Inständigkeit« die Dimension einer unabweis- und unkalkulierbaren Erfahrung verbunden.⁷⁶ Gegen das ›Gegen‹ der Gegen-Ständigkeit setzt Blumenberg ein ›In‹.

Es wird über den Zwischenschritt einer historischen Typologie der »Andringlichkeit« hergeleitet.⁷⁷ Dabei steht nicht so sehr die *Möglichkeit* des Angegangenwerdenkönnens im Vordergrund, sondern die Unabwendbarkeit eines Widerfahrnisses. Es zeichnet sich dadurch aus, dass es mit der Rankeschen Leitfrage, ›wie es eigentlich gewesen‹, nicht einholbar ist. Der Wirklichkeitscharakter des bereits stattgehabten Widerfahrnisses ist ebenso prekär wie der des noch ausstehenden. Es soll zutiefst ontologisch und nicht ontisch, als Begegnendes, verstanden sein. Zur Ausarbeitung dieser Andringlichkeit nennt Blumenberg drei historische Wegmarken, welchen gemeinsam ist, am Ursprung der Krisis der im Modell der »Gegenständigkeit« erhofften Gewissheit mitgewirkt zu haben, und zwar: »die mythische Besessenheit, die gnostische Weltbedrängnis, die Unabdingbarkeit des christlich-gläubigen ›Hörens‹«. ⁷⁸ Demgegenüber ist mit ›Geschichtlichkeit‹ eine Radikalisierung von Andringlichkeit – womöglich sogar das Ausbrechen aus diesem Schema – gefunden.

Die Erfahrung von Geschichtlichkeit ist nicht einfach ein weiterer ›Typus‹ in solch einer Reihung [...]. Zwar ist auch hier zunächst der Anspruch der Gegenständigkeit außerkräftgesetzt, die Unbenommenheit der theoretischen Distanz infragegestellt, die gegenständliche Verfügbarkeit gebrochen; aber die Auslegung dieser Bewußtseinslage ergibt den einzigartigen Rang des Phänomens der ›Geschichte‹, das nicht ›ein weiterer Typus‹ von Andringlichkeit im Sinne der soeben genannten ist, sondern das Bewußtwerden des Stigmas der faktischen Je-Einzigkeit selbst, das diesen und allen Phänomenen ›in‹ der Geschichte als ihr eben geschichtliches Sein zukommt. Was das ›Wesen‹ des Geschichtlichen in seiner Geschichtlichkeit ausmacht, das ist diese ungewärtigte Betroffenheit, die die wissenschaftliche Historie mit ihrem Anspruch theoretischer Gegenständigkeit in dem Bewußtsein ihrer eigenen und unausschlagbaren, also geschickhaften *Inständigkeit* in der Geschichte erfährt.⁷⁹

⁷⁵ Vgl. Hans Blumenberg: *Die ontologische Distanz. Eine Untersuchung über die Krisis der Phänomenologie Husserls*, Habilitationsschrift, Kiel 1950, S. 95–107.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 96.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Ebd.

Das Argument ist über eine präentionale Logik aufgebaut: Es geht nicht um empirische Sachverhalte, sondern um Dispositive, die sich mit Ansprüchen – als Präentionen auf Gegenständlichkeit – verbinden. Daraus folgt, dass die beschriebene Erfahrung keineswegs eine subjektive ist, sondern bereits das Subjekt-Sein selbst bestimmt. Es ist also nicht *meine* ungewärtigte Betroffenheit gemeint. Es wird stattdessen die ungewärtigte Betroffenheit thematisch, die »die wissenschaftliche Historie [...] erfährt«,⁸⁰ also der methodische Apparat.⁸¹ Der ontologische Kulminationspunkt der Andringlichkeit bleibt an den Bereich des ihm am fernsten Liegenden, nämlich an den maximalen Anspruch auf Regelungsdichte, gebunden. Er wird als Problem nur dort erfahrbar, wo überhaupt gar nicht erfahren werden soll und darf. Das Problem war, so Blumenberg, »dem Blick so gründlich entzogen«, dass dadurch »die Vehemenz seines Hervortretens [...] potenziert« worden sei.⁸² Einschränkend wird noch gesagt, dass diese Erfahrung nur zugänglich sei, insofern die Historie – hier zu paraphrasieren mit ›Methode‹ – auf ihre eigene Inständigkeit reflektieren könne. Wie soll genau die Bewegung, die darauf aus sein muss, ihre Inständigkeit vergessen zu machen, nun genau davon ein Bewusstsein erlangen?⁸³

Zusammenfassend lässt sich sagen: Die Geschichtlichkeit der historisch-technischen Methode ist ihre ontologische Betroffenheit, die im Welt-Begriff aufgefangen wird. Die Geschichtlichkeit der Phänomenologie, hier die Schwelle zwischen Husserl und Heidegger als »Krisis der Phänomenologie«, bringt wiederum die grundlegende Betroffenheit der phänomenologischen Methode zutage, und das bemerkenswerterweise über eine Neufassung des Welt-Begriffs selbst. Die *Weltgebundenheit* im In-der-Welt-Sein wird über den Zwischenschritt des Existenzials der Sorge in das Strukturproblem der Betroffenheit umgesetzt.

Die Verbindung von Sichtbarkeit, Distanz und Leiblichkeit wird dadurch brüchig. Nicht sofort weil der Mensch sichtbar ist, schafft er sich – instrumentell verstanden – Distanz durch kulturelle Formen, etwa Metaphern und Mythen, sondern weil sich eine solche Distanz nicht halten lässt, wird der Komplex der Sichtbarkeit (und mit ihm das Distanzwesen Mensch) erst zum Thema. Entsprechend zeugen die Rezeptionsgeschichten von Mythos und Metapher nicht vom Distanzgewinn selbst, sondern von einem uneinlösbaren Anspruch *auf* Distanz.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ »Worauf es hier ankommt, ist zu zeigen, daß der wissenschaftlich-gegenständliche Ansatz auch in seiner äußersten methodischen Verfeinerung das Phänomen ›Geschichte‹ nicht *erschöpfen* kann, ja notwendig und im des wesentlichen Ertrages willen *exzentrisch* verengen muß.« Ebd., S. 101.

⁸² Ebd., S. 96 f.

⁸³ Hierin wird Blumenbergs späterer Umbau des Lebensweltbegriffs bereits vorweggenommen.

Blumenbergs *Schiffbruch mit Zuschauer* (1979) führt die genannten Schwierigkeiten äußerst präzise vor. Einerseits destruieren metaphorische Konfigurationen die Distanzleistung des Begriffs und andererseits wird innerhalb des Paradigmas eine parallele Destruktion erprobt: Spätestens mit den Ausführungen zu Jacob Burckhardt und dem Verlust der Zuschauerposition fällt, was als Distanznahme anthropologisch irreduzibel scheint. In der Rezeptionsgeschichte der Konfiguration ›Schiffbruch mit Zuschauer‹ wird lesbar, was strukturell bereits das Aufkommen einer solchen Konfiguration notwendig gemacht hatte: nämlich die immanente Destruktion der Möglichkeit der Distanznahme. Diese Möglichkeit erlaubt bei Blumenberg, wenn auch etwas verdeckt und über einen Umweg, die Rückkehr der Sinnlichkeit, mithin des Taktilen.⁸⁴

Ähnlich wie in den ästhetisch-metaphorologischen Schriften geht es in den anthropologischen Schriften um eine großflächige Restitution der Ansprüche dessen, was – wie etwa Rhetorik und Metapher – abgewehrt werden sollte. Blumenbergs Argument setzt entsprechend ein mit der in der »Abwehr der Anthropologie«⁸⁵ beschlossenen Andringlichkeit des Abgewehrten: »Der Mensch als philosophisches Thema – das ist Preisgabe der so [also in Husserls Phänomenologie] gewonnenen Distanz.«⁸⁶ Es ist erstaunlich, dass die Einführung gerade des Themas, das eine Philosophie der Distanz sachlich möglich macht, eine Preisgabe von Distanz in methodologischer Hinsicht einschließt. Man kann demnach von einer immanenten Betroffbarkeit der Phänomenologie durch Anthropologie sprechen:⁸⁷ nicht als externe Hinzutat, sondern als eine in ihrer aktiven Optik angelegte Selbstkritik. Zambon hat das folgendermaßen formuliert: »Die Korrektur ihrer methodischen Inkonsistenzen und Beschreibungsfehler soll die Rückführung der Phänomenologie auf ihr deskriptives Potential ermöglichen sowie die Entwicklung einer phänomenologischen Anthropologie.«⁸⁸ Allerdings lässt sich fragen, ob der Nachweis der Betroffbarkeit der phänomenologischen Methode nicht eher einer Öffnung

⁸⁴ Vgl. zu dieser These: Alexander Waszynski: »Berührbarkeit. Krisen der Distanznahme bei Hans Blumenberg und Jacob Burckhardt«, in: Andrea Erwig/Sandra Fluhrer (Hg.): *Komparatistik-online* 2019.1, Themenheft: *Berühren. Relationen des Taktilen in Literatur, Philosophie und Theater*, S. 56–78.

⁸⁵ Blumenberg: *Beschreibung des Menschen* (Anm. 56), S. 190.

⁸⁶ Ebd., S. 31.

⁸⁷ Die *Beschreibung des Menschen*, so Konersmann, bekenne sich »offen als ein ›Wagestück‹ und sogar als eine ›zweifelhafte Wissenschaft‹, die nachliefert und ergänzt, was in der Rationalität der Wissenschaften außer Betracht bleibt und, aufgrund der inneren Logik der Erkenntnis, außer Betracht bleiben muß.« Ralf Konersmann: »Zuletzt und verspätet. Hans Blumenbergs Beschreibung des Menschen als Kulturphilosophie«, in: Michael Moxter (Hg.): *Erinnerung an das Humane. Beiträge zur phänomenologischen Anthropologie Hans Blumenbergs*, Tübingen 2011, S. 226–239, hier S. 232.

⁸⁸ Zambon: »Nachwort des Herausgebers« (Anm. 59), S. 513.

als einer Korrektur gleichkommt. Denn wiedergewonnen wird nicht die Stabilität der Phänomenologie, sondern ihre Instabilität.

V. Schluss

In unterschiedlichen Ausprägungen finden sich bei Husserl, Derrida, Kracauer und Blumenberg Hinweise auf theoretische Verfahrensweisen, die ohne feste Anhaltspunkte auskommen müssen, aber dennoch nicht beliebig sind. In diesen Anfang bis Mitte des 20. Jahrhunderts ausgearbeiteten Programmen, so das Argument, werden zugleich Berührungen ›gedacht‹, die sich als Konsequenzen einer methodischen Radikalisierung verstehen lassen: als ›Fühlbarkeit‹ und ›Betreffbarkeit‹ oder, wie bei Kracauer, unter Ausnutzung des Potentials sprachlicher Ambiguität. Der Gewinn liegt darin, dass sich auf diese Weise ein Zugang zum Taktile erschließen lässt, der womöglich noch unter der Bedingung maximaler Mittelbarkeit tragfähig wäre, der also ästhetische und theoretische Verfahren bereits miteinbeziehen würde, noch ehe sie Figurationen des Berührens zu sehen geben. Während der Aufruf zu mehr Körperlichkeit versucht, seine eigene sprachliche Verfasstheit vergessen, also sich selbst nichtig zu machen, lassen sich Ansätze zu einer Theorie der Berührbarkeit insbesondere dort finden, wo methodische Klärung angestrebt wird – so wie sich das Unbeschreibbare nur im Ausschöpfen deskriptiver Mittel und das Unbegriffliche allein in den Ansprüchen auf terminologische Präzision verbirgt. Die Möglichkeit des Berührens ergibt sich daraus, dass, wie Blumenberg in einem postum erschienenen Fragment und mit Blick auf Husserls Umbau der Methode der Reduktion sagt, »die Arbeit an der ›Weltdistanz‹ [...] nie endgültig werden kann.«⁸⁹ Es geht dabei um die Spannung zwischen der »Kunst, sich herauszuhalten«,⁹⁰ und dem unweigerlichen »Hereingezogenwerden in die unbewältigte Lebenswirklichkeit«.⁹¹

Ebenfalls an der späten Phänomenologie Husserls weist Derrida auf eine notwendige ›Verleiblichung‹ im Prozess der Idealisierung hin. Das, was im Fokus auf das vermeintlich Andere des körperlichen Kontakts, auf Technisierung, Logifizierung und Methodenverfeinerung, insistiert, liegt nicht jenseits, sondern diesseits medialer Zurichtungen. Die Möglichkeit der Berührung ist, weil sie die methodischen Absicherungen betrifft, eine

⁸⁹ Hans Blumenberg: »Wie man Zuschauer wird«, in: ders.: *Ein mögliches Selbstverständnis*, aus dem Nachlass, hg. von Hans Blumenbergs Erben, Stuttgart 1997, S. 93–107, hier S. 104. Der Text ist Teil des Kapitels »Das Beschreibliche und das Unbeschreibliche.«

⁹⁰ Ebd., S. 102.

⁹¹ Ebd., S. 104.

Möglichkeit der Kritik:⁹² eine nur im Zickzackverfahren anzubringende Kritik jedoch, die, indem sie die Ansprüche des Körperlichen restituiert und einer Verantwortung dem Unbewältigten gegenüber nachkommt, den Kontakt zu den Texten, Zeichen und Medien nicht verliert.

⁹² Angeschlossen werden kann dazu an Katia Schwerzmann: »«Coupling Parts That are Not Supposed to Touch« oder die Berührung als Kritik«, in: Fluhrer/Waszynski): *Tangieren* (Anm. 58), Freiburg i. Br. 2020, S. 283–299, hier S. 298: »Die berührende Kritik, die sich von der sicheren Distanz verabschiedet hat, die mit der Theorie assoziiert war, akzeptiert, von der immer singulären Verschränkungssituation auszugehen, durch sie angesteckt, affiziert zu werden und materiell-diskursiv gestaltet zu werden.«

Träume der Selbstbetastung: Hofmannsthal, Husserl, Palágyi

ANATOL HELLER

I.

Wenn uns, nach einem Gedankenspiel Pascals, die Träume »ebenso tief berühren wie die Dinge, die wir jeden Tag sehen«,¹ dann rücken Leben und Traum nah zusammen: Ein Handwerker, der träumt, er sei ein König, und ein König, der träumt, er sei ein Handwerker, wären dann kaum noch zu unterscheiden.² Ob wir tatsächlich wach sind oder ob wir nicht doch nur schlafen und bald erwachen, ist zwar recht schwer zu beweisen, kann aber ein durchaus verlockender Gedanke sein: »Daß das Leben des Menschen nur ein Traum sei, ist manchem schon so vorgekommen, und auch mit mir zieht dieses Gefühl immer herum«,³ schreibt so etwa Goethes Werther, der darunter keineswegs ein defizitäres Wirklichkeitsverhältnis versteht: »Ich kehre in mich selbst zurück, und finde eine Welt!«⁴ Wie die Träume in der Wirklichkeit nachwirken können, wird er mit dem Beginn seiner romantischen Verstrickung am eigenen Leib erfahren, wenn die erträumte Lotte gerade nicht bei ihm im Bett liegt: »Umsonst strecke ich meine Arme nach ihr aus, Morgens wenn ich von schweren Träumen aufdämmere, vergebens such ich sie Nachts in meinem Bette, wenn mich ein glücklicher unschuldiger Traum getäuscht hat, als säß ich neben ihr auf der Wiese und hielte ihre Hand und deckte sie mit tausend Küssen.«⁵ Wichtig hier: Werthers Wunschtraum äußert sich als ein taktiles Begeh-

1 Blaise Pascal: *Gedanken über die Religion und einige andere Themen*, hg. von Jean-Robert Armogathe, übers. von Ulrich Kunzmann, Stuttgart 1987, S. 425.

2 »Und wenn ein Handwerker sicher wäre, allnächtlich zwölf Stunden lang zu träumen, er sei König, so glaube ich, daß er beinahe ebenso glücklich wäre wie ein König, der allnächtlich zwölf Stunden lang träumte, er sei Handwerker.« (Ebd.)

3 Johann Wolfgang v. Goethe: *Die Leiden des jungen Werthers*, in: ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, hg. von Karl Richter u.a., Bd. 1.2: *Der junge Goethe 1757–1775*, hg. von Gerhard Sauder, München 1987, S. 196–299, hier S. 203.

4 Ebd.

5 Ebd., S. 240. Er kommt auch in seinem Abschiedsbrief wieder darauf zu sprechen: »Lotte, das ist ein Gefühl ohne gleichen, und doch kommt's dem dämmernden Traume am nächsten, zu sich zu sagen: das ist der letzte Morgen« (ebd., S. 291), um ganz am Schluss im Tod doch noch eine letzte Realitätsbekundung abzugeben: »Ich träume nicht, ich wähne

ren, dessen Nicht-Erfüllung sich im Nicht-Ertasten Lottes niederschlägt. Tastend versucht er sich der Realität des Traums zu versichern – und ertastet nichts.

Wenn man daran zweifelt, ob man wach ist oder träumt, so suggeriert Werther, dann kann man sich immerhin auf seinen Tastsinn berufen. Der damit beschriebene Zusammenhang von Tastsinn und Traumgeschehen soll im Folgenden Anlass sein, solche tastenden Vergewisserungsversuche genauer in den Blick zu nehmen. Deren inhärentes Risiko besteht nicht zuletzt darin, dass die Wirklichkeit, derer man sich zu vergewissern versucht, bereits als brüchig empfunden sein muss, um überhaupt erklärungsbedürftig zu werden. Geht es also um die Wiedergewinnung abhanden gekommener Wirklichkeiten, besitzen die eingeführten Traumerzählungen mehr als bloß anekdotischen Wert. Indem sie die Hierarchie von Realität und Irrealität verkehren, stellen sie die Evidenz des Ertasteten auf eine Probe, die auch die sprachliche ›Herstellung‹ von Wirklichkeit reflektieren lässt. Im Grenzgang zwischen Traum und Wirklichkeit werden die theoretischen Operationen rund um den Tastsinn mit ihren darstellerischen und formalen Verfahren konfrontiert und legen nahe, dass die ertastete Wirklichkeit ihre Konturen erst gegenüber der Fiktivität des bloß Erträumten gewinnt. In besonderer Weise zeigt sich dieses Reflexionspotenzial des Traums an der pikanten Operation der Selbstbetastung, in der sich die Unterscheidung zwischen Ich und Nicht-Ich, zwischen Innen- und Außenwelt zusätzlich verkompliziert. In Texten des Dramatikers Hugo von Hofmannsthal, des Phänomenologen Edmund Husserl und des Vitalisten Melchior Palágyi finden sich solche tastenden Selbstversuche, die folglich nicht nur vor dem Hintergrund eines zum Problem gewordenen Wirklichkeitssinns wirksam zu werden beginnen. Sie teilen ebenfalls eine szenische Qualität, die die realitätsgarantierende Kraft des Tastsinns auf ihre sprachliche Konstitution zurückführt.

II.

Anlässlich der Premiere von *Das Salzburger große Welttheater* (1922) ruft Hugo von Hofmannsthal einen Wirklichkeitsbegriff aus, der einigermaßen paradox zu sein scheint: »Wir sind ohne Zweifel auf dem mühsamen Wege, uns eine neue Wirklichkeit zu schaffen«, so der Dichter – eine neue Wirklichkeit, deren Schöpfung jedoch »durch den vollkommenen Zweifel

nicht! nah am Grabe ward mir's heller. Wir werden sein, wir werden uns wieder sehn.« (Ebd., S. 293)

an der Realität, also durch den Traum hindurch« verlaufen muss.⁶ Zum privilegierten Ausdrucksorgan dieses Gedankens erklärt er den Schauspieler, der eine Darstellungsform ermöglicht, die genau »zwischen Wirklichkeit und Traum steh[t], immer genau zwischen beiden, in einem zweideutigen Licht, welches auf die Wirklichkeit den Reflex des Traumes, auf den Traum ein Etwas von Wirklichkeit wirft«.⁷ Einen frühen Ausdruck hat dieser Gedanke Hofmannsthals bereits zwei Jahrzehnte zuvor in seinem Dramenfragment *Das Leben ein Traum* (1904) gefunden. In dieser frühen Bearbeitung von Pedro Calderón de la Barca's Barockdrama *La vida es sueño* (1635)⁸ ist es zeitweilig die absolute Gewissheit des Kronprinzen Sigismund, dass er das eigene Leben nur träumt. Er versucht sich daher wiederholt mithilfe des Tastsinns der eigenen Realität zu versichern – ein Versuch, der im Drama als Regieanweisung erscheint: »[E]r *befühlt sich*«, »er *betastet sich*«. Eine Selbstbetastung fungiert an dramaturgisch entscheidenden Momenten als Wirklichkeitsgarant und wird zum Reflexionsmedium einer Handlung, die die Unterscheidung von Traum und Realität systematisch unterläuft: Als Thronfolger unter astrologisch ungünstigen Bedingungen geboren, wird Sigismund von seinem Vater, dem König Basileus, in einen Turm eingesperrt, ohne etwas von seiner Herkunft zu erfahren. Als Basileus Sigismunds Befähigung zum König erproben möchte, lässt er ihn mithilfe eines Schlaftrunkes als Kronprinz im Palast erwachen. Der jähzornige Sigismund erweist sich als ungeeignet für diesen Posten und wird vom König, wiederum dank des Schlaftrunks, kurzerhand zurück in den Turm versetzt. Das kurzzeitige Kronprinzentum, das versichert ihm der eingeweihte Gefängniswärter, sei nur ein Traum gewesen. Sigismund wird daraus die konsequenten Schlüsse ziehen: Als eine Horde Aufständischer ihn aus seinem Verlies befreit, um ihn als legitimen

6 Hugo von Hofmannsthal: »Wiener Brief [III]«, in: *Gesammelte Werk in zehn Einzelbänden*, hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Bd. 9.2: *Reden und Aufsätze. 1914–1924*, Frankfurt a.M. 1979, S. 285–294, hier S. 291.

7 Ebd.

8 Hofmannsthal wird sich über mehrere Jahrzehnte mit dem Stoff beschäftigen: Zunächst im abgebrochenen *Das Leben ein Traum* (1904), danach in den berühmteren *Turm*-Dramen, die in drei Versionen von 1924–1926 entstanden. Die Erstbearbeitung bewegt sich sehr nahe an Calderóns Original. Im *Turm* wird Sigismund dagegen zur Verhandlungsfigur politischer Souveränitätskonzepte nach dem Ersten Weltkrieg stilisiert – der Traumplot Calderóns spielt nur noch eine untergeordnete Rolle. Wohl zurecht hat die spätere Version, die wesentlich komplexer ausgearbeitet wurde, mehr Aufmerksamkeit in der Forschung bekommen: Vgl. etwa die Beiträge der dem *Turm* gewidmeten 18. Internationalen Tagung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft, in: *Hofmannsthal. Jahrbuch zur Europäischen Moderne* 24 (2016), S. 169–308.

9 Hugo von Hofmannsthal: *Das Leben ein Traum*, in: ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe sämtlicher Werke*, hg. von Rudolf Hirsch/Anne Bohnenkamp/Mathias Mayer u. a., Bd. 15: *Dramen 13. Das Leben ein Traum – Dame Kobold*, hg. von Christoph Michel/Michael Müller, Frankfurt a.M. 1990, S. 9–33, 157–296, hier S. 13, 203.

Thronfolger einzusetzen, schließt er sich den Aufrührern nur deshalb an, weil er sich sicher sein kann, dass es sich wieder nur um einen Traum handelt. Als philosophisches Resümee wird Sigismund in Hofmannsthals *Turm* (1924) – der späten Bearbeitung des Stoffes – entsprechend festhalten: »Wir wissen von keinem Ding wie es ist, und nichts ist, von dem wir sagen könnten, dass es anderer Natur sei als unsere Träume.«¹⁰ Noch radikaler formuliert schon Calderón, dass nicht nur das ganze Leben ein Traum ist, sondern selbst die Träume noch Träume sind (»toda la vida es sueño / y los sueños, sueños son«¹¹). Daraus spricht deutlich die barocke Logik des Traumplots Calderóns – in den Worten Hofmannsthals »eine großartige jesuitische Anzettelung«¹² –, nach der auch die Schein-Träume Sigismunds auf der Bühne stellvertretend für das umfassende *theatrum mundi* stehen, das daran gemahnt, dass wir auch im Wachzustand unsere Rolle in den Träumen Gottes zu spielen haben.

Dieser doppelte Theaterboden der barocken Handlung wird in Hofmannsthal Überarbeitung konsequent mit dem Tastsinn verschaltet und zum Problem einer nicht mehr selbstverständlichen Wirklichkeit weiterentwickelt. Durch die Berührung seiner selbst und seiner Umwelt versucht sich Sigismund, tautologisch formuliert, der Wirklichkeit der Wirklichkeit zu versichern – etwa während seines Tobsuchtsanfalls in der Palast-Szene des dritten Aufzugs: »Diesen Dolch in deinem Halse / will ich drinnen um ihn wenden / und dann greifs ich wohl mit Händen / ob hier Traum ob Wahrheit ist«.¹³ Etwas weniger gewalttätig und dafür stärker im Modus der Nachdenklichkeit verdeutlicht das der Beginn dieses Aufzugs, wo Sigismund zu seiner Überraschung als Thronfolger im Palast (statt als Gefangener im Turm) erwacht:

Sigismund kommt scheu herausgelaufen, der Schwarm ihm nach. Er kehrt sich vorne um, alle verneigen sich. Gesang dringt mit heller Luft durchs Fenster herein.

SIG<ISMUND>

Sigismund! da! da! da! da!

er betastet sich.

Traumgebilde gleich vorüber

er will mit der Hand die Gestalten verscheuchen

Kerkermauern! lasst euch fühlen!

Gesang zur Musik. er rennt an die Wand, befühl.¹⁴

10 Hugo von Hofmannsthal: *Der Turm*, in: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe sämtlicher Werke*, hg. von Rudolf Hirsch/Anne Bohnenkamp/Mathias Mayer u.a., Bd. 16: *Dramen 14.1: Der Turm. Erste Fassung*, hg. von Werner Bellmann, Frankfurt a.M. 1991, S. 105.

11 Calderón de la Barca: *La vida es sueño / Das Leben ist Traum* (1635), übers. von Hartmut Köhler, Stuttgart 2009, S. 166 f.

12 Hofmannsthal: *Das Leben ein Traum* (Anm. 9), S. 245.

13 Ebd., S. 216.

14 Ebd., S. 203.

Was gesehen wird, mag Trugbild sein, was man tastet, ist wirklich: Palastwände statt Kerkermauern. Dass der Tastsinn nach diesem Schema als Realitätsgarant fungiert, mag zunächst einer philosophischen Tradition entsprechen, die das Getastete als unmittelbare Empfindung und damit als ›Verkörperung‹ physischer Präsenz versteht. Beispielhaft wird etwa Herder dem Tastsinn philosophische Valenz zusprechen, indem er die »Welt eines Fühlenden« zur »Welt der unmittelbaren Gegenwart« erklärt: »[A]lles gegenwärtig, in unsern Nerven, unmittelbar in uns. Welche Welt für den Philosophen! klein, aber stark! *Idealismus!*«¹⁵ Hofmannsthals Sigismund ist von einem solchen tastenden Idealismus denkbar weit entfernt. Er erscheint weniger als Figur philosophischer Höhenflüge denn als schwaches Subjekt »vom Schlage des Kaspar Hauser« (so etwa Benjamin).¹⁶ Es handelt sich um ein »Ich ohne klare Kontur«,¹⁷ das zwischen Innen- und Außenwelt nicht richtig zu unterscheiden weiß. Gerade deswegen werden seine Erkundungen, insbesondere die der Selbstbetastung, zu philosophischen Szenen. Mit der vorsichtigen Annäherung an seine fragile Subjektivität wird nicht nur Traum von Wirklichkeit getrennt, es werden auch grundsätzliche Fragen zur *De-Finition* des Menschen aufgeworfen. Ich und Welt, sogar Mensch und Tier¹⁸ schälen sich nur vorsichtig auseinander heraus. Als eine derartige Selbsterkundung präsentiert sich der Eröffnungsmonolog Sigismunds. Dieser erscheint dort »in Tierfelle gehüllt. Selber tierhaft«¹⁹ und muss sich vorsichtig und buchstäblich an sich selbst herantasten:

SIGISMUND

Sigismund! Da! Das was schaut,
Das was hockt, was stöhnt, was klirrt,
Das so weit als reicht die Kette,

15 Johann Gottfried Herder: »Zum Sinn des Gefühls«, in: ders.: *Werke in zehn Bänden*, hg. von Martin Bollacher/Günter Arnold, Bd. 4: *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774–1787*, hg. von Jürgen Brummack/Martin Bollacher, Frankfurt a.M. 1994, S. 235–242, hier S. 235.

16 Walter Benjamin: »Hugo von Hofmannsthals ›Turm‹. Anlässlich der Uraufführung in München und Hamburg«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. 3: *Kritiken und Rezensionen*, hg. von Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt a.M. 1972, S. 98–101, hier S. 99.

17 Monika Schmitz-Emans: *Fragen nach Kaspar Hauser. Entwürfe des Menschen, der Sprache und der Dichtung*, Würzburg 2007, S. 51.

18 Zur Frage nach dieser Verunsicherung der anthropologischen Grenze, vgl. Roland Borgards: »wo ist dem Tier sein End?‹ Das Politische, das Poetische und die Tiere in Hofmannsthals ›Turm‹«, in: *Hofmannsthal. Jahrbuch zur europäischen Moderne* 24 (2016), S. 253–268 sowie Maximilian Bergengruen: »Man liebkost, um zu tödten, man ehrt, um zu schänden, man straft ohne Verzeihen«. Der psychopathologische Kern von Hofmannsthals politischer Theologie (›Das Leben ein Traum‹, ›Turm I–III‹)«, in: Maximilian Bergengruen/Roland Borgards (Hg.): *Bann der Gewalt. Studien zur Literatur- und Wissenschaftsgeschichte*, Göttingen 2009, S. 21–67, hier S. 41 f.

19 Hofmannsthal: *Das Leben ein Traum* (Anm. 9), S. 13.

Das im Finstern hier allein,
 Das hier rasend mit sich selber,
 Dieses Bündel Wut und Pein
 Mit der Kette an den Füßen,
 Mit der Worte Schaum im Munde!
 Das!
Er befühlt sich
 Ich schwieg den ganzen Tag.
 Nun bin ich allein im Dunkel
 Und will reden. Sigismund!
 Das! Ich! Ich! Warum? Warum?
 Weil ich war, drum ward ich der?
 Der vom Turm? Der von der Kette?
 Schmach und Wut! Warum? Warum?
*Schlägt mit dem Kopf an den Stein.*²⁰

Sigismunds erstes Wort im Drama lautet »Sigismund«. So bestätigt er sich die eigene Anwesenheit – »Da!« – in der dritten Person. Diese Selbstbeschreibung kennt noch kein Ich, präsentiert stattdessen ein »Es« als Summe seiner Umstände (»Das was schaut, / Das was hockt, was stöhnt, was klirrt«). Die in der Regieanweisung beschriebene Selbstbetastung lässt ein ›Ich‹ hingegen erscheinen; erst nach dem Befühlen spricht Sigismund in ganzen Sätzen und in der ersten Person: »Ich schwieg den ganzen Tag«.

Der stockend-stotternde Eröffnungsmonolog Sigismunds ist ein Paradebeispiel phatischer Kommunikation, die den Kanal der theatralen Redesituation in einer Art und Weise eröffnet, aus der die zu einiger Berühmtheit gelangte Sprachkepsis des *Chandos*-Briefs hindurchscheint.²¹ Er performiert aber auch den Prozess einer Ichwerdung, der nicht zufällig an die philosophischen Bearbeitungen des *Pygmalion*-Mythos des 18. Jahrhundert erinnert: Hier *entsteht* etwas in der Selbstbenennung und Selbstberührung, was Sigismund erst danach ›Ich‹ zu nennen bereit ist. In phänomenologischem Vokabular handelt es sich um eine ›konstituierende Leistung‹, die, mit Jacques Derrida gesprochen, »auto-affektiv«²² verläuft. Sigismunds Monolog entwirft einen Raum vokaler wie taktiler Selbstpräsenz, die »das Selbe als Beziehung zu sich in der Differenz mit sich, das Selbe als das Nicht-Identische hervor[bringt]«. ²³ Für Derrida ist bevorzugter Schauplatz der Auto-Affektion die Stimme – das Sich-

²⁰ Ebd.

²¹ Vgl. Hugo von Hofmannsthal: »Ein Brief«, in: ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe sämtlicher Werke*, hg. von Rudolf Hirsch/Anne Bohnenkamp/Mathias Mayer u. a., Bd. 31: *Erfundene Gespräche und Briefe*, hg. von Ellen Ritter, Frankfurt a.M. 1991, S. 45–55.

²² Vgl. Jacques Derrida: *Die Stimme und das Phänomen. Einführung in das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Husserls*, übers. von Hans-Dieter Gondek, Frankfurt a.M. ³2015 (frz. 1967), S. 101–108.

²³ Ebd., S. 112.

im-Reden-Vernehmen²⁴ –, während sich der Akt der Selbstbetastung »zunächst einmal in der Welt aussetzen« muss.²⁵ Ich muss zunächst den eigenen Körper als Ding erfahren, um dann, in der Empfindung des Beta-stetwerdens, ebenjenen dinglichen Körper als den empfindenden, eigenen zu erkennen. Statt von Auto-Affektion spricht Derrida daher später von der Selbstbetastung als einer »Auto-hetero-Affektion«.²⁶ Im Berühren des Eigenen schiebt sich immer ein heterogenes Element dazwischen. So enthüllt sich der betastete Leib als ein ›schwankendes‹ epistemisches Objekt, das empfindend der Welt zugewandt ist, aber Teil der Welt bleibt. Die Selbstbetastung zeigt sich als das Erleben einer Nichtunterscheidbarkeit von Selbstbezug und Fremdheitserfahrung.

Für Sigismund wird sie darüber zum Modus einer affektiven Entgrenzung, die im *Turm* konsequent die Unterscheidungsmöglichkeit zwischen Mensch und Tier destabilisiert: »[W]o ist mein End und wo ist dem Tier sein End?«²⁷ Hofmannsthal wird die jesuitische Provenienz des Dramas Calderóns hier herauskehren, wenn ein Großalmosenier die Überwindung des animalischen Leibs fordert: »[E]in Mensch fängt dort an, wo ein viehisch gelüstender Leib überwältigt ist.«²⁸ Die Spannung zwischen dem Traumstoff und der Selbstbetastung wird durch den Geistlichen als ein allzu mundanes Problem abgetan. Das gilt insbesondere für die auto-affektiven Versuche mit Stimme und Tastsinn: »Du schreist: es ist hinter deinem Schrei und zwingt dich und heisst dich deinen Schrei hören, deinen Leib spüren, deines Leibes Schwere wiegen, deines Leibes Gebärde wahrnehmen.«²⁹ Der Clou des Barockdramas von Calderón besteht in der Einsicht, dass der Traum letztlich Modell steht für die Nichtigkeit irdischer Selbstbezogenheiten. In den Worten des Großalmoseniers aus Hofmannsthals *Turm* hallt dieser Gedanke ein letztes Mal wider, ist aber dem modernen Wirklichkeitsbezug tastender Realitätsbekundungen bereits entgegengestellt. In diesem Konflikt von Diesseits- und Jenseitsbezug bleibt der Sigismund der späteren Fassung des Stoffes, in der er als polit-mystische Erlöserfigur auftritt,³⁰ gefangen. Der zaudernde Kronprinz

24 Vgl. Jacques Derrida: *Grammatologie*, übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt a.M. 1983 (frz. 1967), S. 175.

25 Derrida: *Die Stimme und das Phänomen* (Anm. 22), S. 107.

26 Jacques Derrida: *Berühren, Jean-Luc Nancy*, Berlin 2007, S. 232.

27 Hofmannsthal: *Der Turm* (Anm. 10), S. 60. Zum Problem der Nichtunterscheidbarkeit im *Turm*, vgl. wiederum Borgards: »wo ist dem Tier sein End?« (Anm. 18), S. 267.

28 Hofmannsthal: *Der Turm* (Anm. 10), S. 49.

29 Ebd., S. 52.

30 Vgl. wiederum Maximilian Bergengruen: »Man liebkost, um zu tödten« (Anm. 18), der an Hofmannsthals Drama zeigt, wie die Gewalt des Souveräns entsprechend absolutistischer Zwei-Körper-Lehren zwischen dem *corpus mysticum* des Königs und der Gewalttätigkeit des irdischen Leibes changiert. Vgl. zu den Souveränitätskonzepten ebenfalls: Ute Nico-

wird sich der Berührung daher komplett verweigern – »Keinen Leib an meinen Leib!«³¹ – oder die Hände ganz verschwinden lassen: »*Sigismund verbirgt seine Hände unter den Zwiłchärmeln.*«³²

III.

Als Szene einer Selbstvergewisserung hat Sigismunds Selbstbetastung eine große philosophische Parallele: die sog. ›Doppelempfindung‹ aus Edmund Husserls zu Lebzeiten unveröffentlichtem zweiten Teil seiner *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie* – kurz: *Ideen II* (posthum erschienen 1952). Diese unternimmt eine ähnliche Selbstbetastung wie der Vergewisserungsversuch Sigismunds: »Die linke Hand abtastend habe ich Tasterscheinungen [...] von einer weichen, so und so geformten, glatten Hand.«³³ Husserl beschreibt beim Abtasten der eigenen Hand recht detailliert die auftretenden Empfindungen, die, trotz des einfachen Versuchsaufbaus, durchaus kompliziert einzufangen sind. Wenn die rechte Hand die linke Hand betastet, dann spürt Husserl sowohl das Tasten der Rechten, wie das Betastetwerden in der Linken, aber auch *vice versa*: Die Rechte fühlt sich im Betasten der linken Hand auch selbst berührt. Wenn man schon bei der Berührung eines Tisches unweigerlich auch vom Tisch mitberührt wird, so zeigt sich in der Selbstberührung eine eigentümlich verdoppelte Doppelempfindung: »Bei der Berührung von Hand mit Hand haben wir dasselbe, nur komplizierter, wir haben dann zwei Empfindungen und jede doppelt auffaßbar, bzw. erfahrbar.«³⁴ Die Selbstbetastung resultiert in einer Multiplikation von aktiven und passiven Berührungsempfindungen. Beide Hände sind Subjekte und Objekte des Tastens, jeweils empfindend *und* empfunden.

Dieses Changieren von Berühren und Berührtwerden zeichnet die tastenden Hände als Teile eines subjektiven Sinnlichkeitszentrums aus, dessen kürzeste Bezeichnung ›Leib‹ lautet. Die ›Doppelempfindung‹

laus: *Souverän und Märtyrer. Hugo von Hofmannsthals späte Trauerspieldichtung vor dem Hintergrund seiner politischen und ästhetischen Reflexionen*, Würzburg 2004 sowie Alexander Mionskowski: *Souveränität als Mythos. Hugo von Hofmannsthals Poetologie des Politischen und die Inszenierung moderner Herrschaftsformen in seinem Trauerspiel ›Der Turm‹ (1924/25/26)*, Wien/Köln/Weimar 2015.

31 Hofmannsthal: *Der Turm* (Anm. 10), S. 61.

32 Ebd., S. 62.

33 Edmund Husserl: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Zweites Buch: *Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*, in: ders.: *Husserliana. Gesammelte Werke*, hg. von Herman Leo van Breda/Samuel Ijsseling/Ullrich Melle u. a., Bd. 4, hg. von Marly Biemel, Den Haag 1952, S. 144.

34 Ebd., S. 147.

unternimmt die phänomenologische Konstitution ebendieses Leibes, insofern die Tastempfindung das physische Ding ›Hand‹ zum Leib *werden* lässt: »*Es wird Leib, es empfindet.*«³⁵ Die *Ideen II* werden zu Lebzeiten Husserls nie veröffentlicht, die Doppelempfindung hat er aber bereits im sogenannten *Dingkolleg*, der Vorlesung des Sommersemesters 1907, vorgestellt, wo der Phänomenologe sie unter den Gesichtspunkten kinästhetischer Empfindungen und einem möglichen ›Wechsel der Auffassung‹ folgendermaßen beschreibt:

Taste ich mit der linken Hand die rechte, so konstituiert sich mit den Tast- und kin-ästhetischen Empfindungen wechselweise die Erscheinung der linken und rechten Hand, eine über die andere sich so und so bewegend. Zugleich aber, nämlich bei Wechsel der Auffassung, <erscheint> das sich Bewegen in dem anderen Sinn, der nur dem Leib zukommt, und überhaupt werden dieselben Empfindungsgruppen, die objektivierende Funktion haben, bei Wechsel der Aufmerksamkeit und Auffassung subjektivierend aufgefaßt, und zwar als etwas, was die in der objektivierenden Funktion erscheinenden Leibesglieder in sich lokalisiert ›haben‹.

Da gibt es phänomenologisch allerlei zu analysieren.³⁶

Es ist nun einigermaßen bemerkenswert, dass Husserl nur wenige Monate, bevor er diese Vorlesung hält, in Göttingen von niemand anderem als Hugo von Hofmannsthal besucht wird. Die Parallelen in den Selbstbetastungsszenen mögen Zufall sein – es sind jedenfalls keine direkten Bezüge zwischen der Vorlesung und dem Dramenfragment Hofmannsthals herzustellen.³⁷ Durchaus von Interesse ist aber ein auf diesen Besuch folgender Dankesbrief, in dem Husserl schreibt, dass das »phänomenologische Schauen [...] nahe verwandt mit dem ästhetischen Schauen« sei, weil sowohl ›Künstler‹ wie ›Phänomenologe‹ die Welt beobachten, »um aus ihr für seine Zwecke Natur- und Menschenkenntnis‹ zu gewinnen«.³⁸ Entsprechend waren Hofmannsthals *Kleine Dramen*, die dieser Husserl mitbrachte, »große Anregungen, obschon ich nur wenig zusammenhängend lesen durfte«.³⁹

³⁵ Ebd., S. 145.

³⁶ Edmund Husserl: *Ding und Raum. Vorlesungen 1907*, in: ders.: *Husserliana. Gesammelte Werke*, hg. von Herman Leo van Breda/Samuel Ijsseling/Ullrich Melle u.a., Bd. 16, hg. von Ulrich Claesges, Den Haag 1973, S. 162.

³⁷ Zu dieser Begegnung, vgl. Rudolf Hirsch: »Edmund Husserl und Hugo von Hofmannsthal: Eine Begegnung und ein Brief«, in: Carl-Joachim Friedrich/Benno Reifenberg (Hg.): *Sprache und Politik. Festgabe für Dolf Sternberger zum 60. Geburtstag*, Heidelberg 1968, S. 108–115.

³⁸ Edmund Husserl: »Brief an Hugo v. Hofmannsthal (12.1.1907)«, in: ders.: *Husserliana. Dokumente III. Briefwechsel*, hg. von Karl Schuhmann, Bd. 7: *Wissenschaftlerkorrespondenz*, Dordrecht 1994, S. 133–136, hier S. 133.

³⁹ Ebd. In Hofmannsthals *Kleinen Dramen* von 1906 sind folgende Stücke enthalten: *Das Bergwerk zu Falun*, *Der Kaiser und die Hexe* und *Das kleine Welttheater*. Tatsächlich findet sich in Hofmannsthals Bearbeitung des Falun-Stoffes von E.T.A. Hoffmann eine

Der Brief legt nahe, wie sehr für Husserl Aisthesis und Ästhetik zusammenrücken: Mittel von Schriftsteller*innen wie Phänomenolog*innen ist eine Wahrnehmungskunst, die Erkenntniszwecken dient, die eingeübt werden muss und die sich einer besonderen Formensprache bedient. Ob Hofmannsthal Husserl beeinflusst hat oder nicht, ist insofern nicht zentral. Wichtiger ist, dass sich in der Konstellation Husserl-Hofmannsthal ein doppeltes Bündnis abzeichnet: einerseits zwischen einem geteilten Interesse an der konstituierenden Kraft der Selbstbetastung, die einen komplizierten, gleichzeitig materiellen wie affektiv aktivierbaren Leib entwirft; andererseits an der ›poietischen‹ Kraft von dessen In-Szene-Setzung als einer sprachlich vermittelten, dramaturgisch strukturierten und theatral aufgeführten Versuchskonstellation. Die ›Doppelempfindung‹ kann entsprechend nicht nur als Titel für eine besondere Form taktilen Empfindens verstanden werden, sondern bezeichnet auch die theoretische Unternehmung selbst, die vom Modus ihrer Darstellung nicht zu trennen ist. Als ›Szene der Selbstbetastung‹ markiert sie den Nexus zwischen einem theoretischen Interesse am wahrnehmungstheoretischen Feld der Leiblichkeit und einer Darstellungsform, die die Hervorbringung des Leibes als theoretisches Objekt ermöglicht.

Husserl hat für dieses Zusammenspiel von Dargestelltem und Darstellungsform mehr Feingefühl gezeigt, als ihm gemeinhin attestiert wird. Er benennt es an einer Stelle der *Ideen I* (1913), wenn er die Suche nach einer Sprache, »die nichts weiter tut, als solchen [d.h. ›originären‹] Gegebenheiten durch bloße Explikation und genau sich anmessende Bedeutungen Ausdruck zu verleihen,«⁴⁰ zur zentralen Aufgabe der Phänomenologie erklärt. Diese Herausforderung wird ihn danach zum Liebhaber »paradoxe[r] Reden« machen, wenn er schreibt, »daß die ›Fiktion‹ das Lebenselement der Phänomenologie« sei, »die Quelle [...], aus der die Erkenntnis der ›ewigen Wahrheiten‹ ihre Nahrung zieht.«⁴¹ Dichtungen seien »zwar Einbildungen«, der Philosophie aber aufgrund »der Originalität der Neugestaltungen, der Fülle der Einzelzüge, der Lückenlosigkeit der Moti-

Szene, in der der zukünftige Bergmann Elis Fröbom »mit den Händen wie staunend an seinem Leib herab[fährt]« und sagt: »Mir löst sich jetzt, daß dieser hier mein Leib / Nur ein Geköch ist aus lebendigen Erden / Verwandt den Sternen auch«, Hugo von Hofmannsthal: *Das Bergwerk zu Falun*, in: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 6: *Dramen 4*, hg. von Hans-Georg Dewitz, Frankfurt a.M. 1995, S. 9–103, hier S. 23. Da Husserl zugibt, »nur wenig zusammenhängend« in den *Kleinen Dramen* gelesen zu haben, sollte diese Parallele wohl nicht allzu sehr belastet werden.

⁴⁰ Edmund Husserl: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Erstes Buch: *Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, in: ders.: *Husserliana. Gesammelte Werke*, hg. von Herman Leo van Breda/Samuel Ijsseling/Ullrich Melle u.a., Bd. 3.1, hg. von Karl Schuhmann, Den Haag 1977, S. 51.

⁴¹ Ebd., S. 148.

vation« und der »suggestive[n] Kraft künstlerischer Darstellungsmittel«⁴² überlegen. Einige Jahre nach der Hofmannsthal-Begegnung ist das die ausformulierte Konsequenz dessen, was Husserl in seinem Dankesbrief andeutete.

Nicht zuletzt speist sich aus Husserls Hinwendung zu den »eingebildeten« Objekten der Literatur auch seine Vorliebe für Fantasien, Halluzinationen oder eben *Träume* als rein intentionale, d.h. ausschließlich dem Bewusstsein (und nicht der Wirklichkeit) zugehörige Phänomene.⁴³ Was sich im Bewusstsein zeigt – erträumt oder nicht erträumt –, ist diesem immanent und nur als solches für die Phänomenologie von Interesse. Ob das Leben nur ein Traum ist, ist so zwar nach wie vor nicht zu entscheiden; es bleibt auch für Husserl dabei, »daß keine aus der Erfahrungsbetrachtung der Welt geschöpften Beweise erdenklich sind, die uns mit absoluter Sicherheit der Weltexistenz vergewisserten«.⁴⁴ *Dass* wir die Welt, ob sie nun existiert oder nicht, trotzdem erleben, ist für die Phänomenologie aber der einzig relevante Sachverhalt. Und dass es dabei »phänomenologisch allerlei zu analysieren« gibt, das versichert uns nicht zuletzt die Literatur.

Mit diesem Aufweis des quasi-theatralen Verfahrens der phänomenologischen Selbstbetastung ist aber noch nicht alles über die Szene der »Doppelempfindung« gesagt. Mindestens zwei Sachverhalte sind als epistemologische Konsequenzen von Husserls Hinwendung zum Tastsinn von Wichtigkeit. Erstens bleibt der Leib, der durch die Selbstbetastung konstituiert wird, merkwürdig fragmentarisch. Husserl spricht in einer berühmten Wendung von einem »merkwürdig unvollkommen konstituierte[n] Ding«, insofern »der Leib, der mir als Mittel aller Wahrnehmung dient, [...] mir bei der Wahrnehmung seiner selbst im Wege« steht.⁴⁵ Das zeigt sich in der Doppelempfindung daran, dass sie immer zwischen Tasten und Betastetwerden, zwischen aktiver Befühlung und passivem Befühltwerden changiert. Man kann, zumindest idealerweise, die Aufmerksamkeit zwar zwischen den Händen hin- und herwandern lassen.⁴⁶ Im Umkehrschluss bedeutet dies aber, dass der Leib im Tasten nie wirklich in eins findet, sondern entweder als bloßer Gegenstand *oder* als Empfindungsfeld erscheint, jedoch nie als beides gleichzeitig. Das entspricht zwar einerseits der Husserl'schen Vorstellung, dass der Leib gleichermaßen als ein materielles Ding wie als ein Empfindungsfeld, das ersterem »aufsitzt«, verstanden

⁴² Ebd.

⁴³ Vgl. den §46 »Zweifellosigkeit der immanenten, Zweifelhaftigkeit der transzendenten Wahrnehmung«, in: ebd., S. 96–99.

⁴⁴ Ebd., S. 98.

⁴⁵ Husserl: *Ideen II* (Anm. 33), S. 159.

⁴⁶ Ob es tatsächlich möglich ist, bei der Selbstbetastung zwischen den Empfindungen hin- und herzuwechseln, kann im Selbstversuch durchaus bezweifelt werden.

werden muss. Dennoch hinterlässt die Selbstbetastung damit einen ›schismatischen‹ Leib, der die Möglichkeit absoluter Selbstpräsenz verhindert. Ein Leib, »in dem ich unmittelbar *schalte* und *walte*«,⁴⁷ ist so höchstens ein Grenzphänomen phänomenologischer Leibtheorie. Wenn sie es in der Doppelpfindung anzielt, verfehlt sie es. Statt der Unmittelbarkeit entdeckt der Tastsinn seine eigene Vermittlung, statt absoluter Selbstpräsenz stößt er auf ein Moment der Selbstdistanzierung – die Doppelpfindung laboriert an einem ›ursprünglichen Supplement.⁴⁸

Diese Form der Selbstdistanzierung führt direkt über in das zweite Problem, das die Doppelpfindung der Phänomenologie stellt, insofern sich ein solch schismatischer Leib dem ›reinen Bewusstsein‹ nur schwer unterordnet. Mit dem Selbstverständnis einer *transzendentalen* Philosophie hat die Phänomenologie den Anspruch formuliert, alles Erscheinende auf Akte des Bewusstseins zurückzuführen. Garantieren soll das die Technik der *Epoché*, die die Geltung der gesamten materiellen Welt außer Kraft setzt. Die sogenannte »natürliche Wirklichkeit«⁴⁹ wird also bewusst suspendiert, um Bewusstseinsakte in Reinform erkenn- und beschreibbar werden zu lassen. Nun bietet aber der Leib die Schwierigkeit, »dass seine Erfahrung ihn immer schon voraussetzt«,⁵⁰ obwohl er als Teil der Dingwelt eigentlich ausgeklammert sein sollte. Er ist, trotz der *Epoché*, »Mittel aller Wahrnehmung, er ist das Wahrnehmungsorgan, er ist bei aller Wahrnehmung *notwendig* dabei«.⁵¹ Der Leib erscheint damit in einer merkwürdigen Doppelrolle als etwas, das »nicht im Bewußtsein aufgeht« und dennoch »nicht einfach einer dem Bewußtsein transzendenten Dingwelt zugeordnet werden kann«.⁵² Letztlich zeigt sich in der Leibkonstitution, dass das Bewusstsein »von etwas in Bewegung gehalten wird, für dessen Sinn es selbst

47 Edmund Husserl: *Cartesianische Meditationen*, in: ders.: *Husserliana. Gesammelte Werke*, hg. von Herman Leo van Breda/Samuel Ijsseling/Ullrich Melle u.a., Bd. 1: *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, hg. von Stephan Strasser, Den Haag 1973, S. 41–183, hier S. 128.

48 Vgl. Bernhard Waldenfels: »Bewährungsproben der Phänomenologie«, in: *Philosophische Rundschau* 57 (2010), S. 154–178, hier S. 163. Derrida selbst markiert das (mit Rückgriff auf Nancy) in der Formulierung »Je se touche«, die das Untastbare inmitten der Selbstbetastung auch grammatisch markiert (vgl. Jacques Derrida: *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*, Paris 2000, S. 47).

49 Vgl. Husserl: *Ideen I* (Anm. 40), S. 66.

50 Edmund Husserl: *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität. Texte aus dem Nachlass. Dritter Teil: 1929–1935*, in: ders.: *Husserliana. Gesammelte Werke*, hg. von Herman Leo van Breda/Samuel Ijsseling/Ullrich Melle u.a., Bd. 15, hg. von Iso Kern, Den Haag 1973, S. 327.

51 Husserl: *Ideen II* (Anm. 33), S. 56.

52 Käte Meyer-Drawe: »Der Leib – ein unvollkommen konstituiertes Ding«, in: Christoph Jamme/Otto Pöggeler (Hg.): *Phänomenologie im Widerstreit. Zum 50. Todestag Edmund Husserls*, Frankfurt a.M. 1989, S. 291–306, hier S. 293. Einen ähnlichen Einwurf hat zuvor schon Adorno formuliert: Vgl. Theodor W. Adorno: *Zur Metakritik der Erkenntnis-*

nicht aufkommt«. ⁵³ Der Leib deckt, mit Merleau-Ponty gesprochen, »ein Geflecht von Verstrickungen auf, bei dem man nicht mehr das Pulsieren des konstituierenden Bewußtseins spürt«. ⁵⁴

Auf den Punkt gebracht umzeichnet die Selbstbetastung damit eine doppelte Komplikation des phänomenologischen Projekts: Einerseits verstellt das Nichtübereinkommen von dinglicher und empfindender Leiblichkeit die Vorstellung ›unmittelbarer‹ Selbstpräsenz und referiert stattdessen auf eine jedem körperlichen Selbstverhältnis inhärente Vermittlungsinstanz; andererseits handelt es sich beim Leib um das Feld einer affektiven Öffnung, das sich als Möglichkeitsbedingung jeder Wahrnehmung dem Alleinherrschaftsanspruch des transzendentalen Bewusstseins verweigert. Mit der Doppelpfindung entdeckt Husserl eine theoretische Operation, für die die streng stufenweise sich aufbauende Konstitutionshierarchie der Phänomenologie nicht mehr aufkommen kann.

Es wäre nun aber wenig zielführend, von diesen Problemstellungen ausgehend, die Fragen, die die Doppelpfindung aufwirft, schlichtweg hinter sich zu lassen. Die Querlektüre mit Hofmannsthal hat dahingegen bereits die Möglichkeit angedeutet, sich der Doppelpfindung weniger von ihrem phänomenologischen Gehalt und stärker von ihrem darstellerischen Verfahren her zu nähern. Man kann damit die Schwierigkeiten, auf die Husserl stößt, zum Ausgangspunkt einer weiterführenden Lektüre machen, die gleichzeitig eine Umdeutung wie eine Anschlussmöglichkeit an die Husserl'sche Doppelpfindung bietet – nicht um Husserls Version zu verbessern, sondern um die sich in der Selbstbetastung aufwerfenden Fragen systematisch zu reflektieren.

IV.

Dafür bräuchte es nun aber eine alternative Version des Tastversuchs. Und die gibt es tatsächlich. Die ›Doppelpfindung‹ findet sich – als *Form* eines Versuchsaufbaus, aber auch als *Titel* der dabei beobachteten Empfindungen – nicht nur bei Husserl, sondern an einer philosophiegeschichtlich eher apokryphen Stelle, namentlich den 1908 zuerst veröffentlichten *Naturphilosophischen Vorlesungen* des ungarischen Vitalisten Melchior

theorie. Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien, Frankfurt a.M. 1990, S. 149 f.

⁵³ Meyer-Drawe: »Der Leib – ›ein unvollkommen konstituiertes Ding‹« (Anm. 52), S. 293.

⁵⁴ Maurice Merleau-Ponty: »Der Philosoph und sein Schatten«, in: ders.: *Zeichen*, übers. von Barbara Schmitz, Hans Werner Arndt und Bernhard Waldenfels, hg. von Christian Bernes, Hamburg 2007 (frz. 1960), S. 233–264, hier S. 242.

Palágyi (gebürtig: Menyhért Palágyi). Die Ähnlichkeit zu Husserls Beschreibung ist regelrecht gespenstisch, auch weil nicht davon auszugehen ist, dass die beiden von den Versuchen des jeweils anderen wussten. Palágyis Versuch affirmiert dabei das in der Doppelempfindung sich manifestierende Fremdheitsmoment und entwickelt darüber seine Selbstbetastung in eine andere Richtung. Dennoch sind die Ähnlichkeiten zu Husserls Versuch nicht zu leugnen:

Wie fremd erfaßt und drückt eine Hand die andere, als ob sie nicht dem eigenen Leibe angehören würde. Erst durch diese Selbstentfremdung des Lebensprozesses findet man den eigenen Lebensprozeß nicht mehr als bloßen Lebensprozeß, sondern als – einen Leib. [...] Bewegt sich ein Körperteil gegen den anderen, bis sie sich berühren, so entstehen in beiden Körperteilen Berührungsempfindungen, und dieses *passiv-aktive Doppelempfinden ist es, das die Grundlage unserer Wahrnehmung einer Außenwelt bildet.*

Dies ist das erkenntnistheoretische Prinzip von dem *passiv-aktiven Doppelcharakter der menschlichen Wahrnehmung.*⁵⁵

Biographisch lässt sich diese thematisch-terminologische Parallele kaum erklären. Palágyi war zwar ab 1901 in Halle und kam dort mit dem Privatdozenten Husserl in Kontakt, der soeben mit den *Logischen Untersuchungen* seinen philosophischen Durchbruch feierte.⁵⁶ Palágyi verfasste dagegen aber schon 1902 einen Widerspruch in seinem Buch *Der Streit der Psychologen und Formalisten in der modernen Logik*, welches von Husserl wiederum mit einem Totalverriss bedacht wurde, in dem er Palágyi nachweist, weder richtig gelesen noch richtig verstanden zu haben: »All die temperamentvollen Ausdrücke, mit denen der Verf. seine Kritiken ziert, können nichts daran ändern, daß er über Dinge urteilt, die er nicht ausreichend studiert hat.«⁵⁷ So war das Tischtuch zwischen Palágyi und Husserl schon zu einem Zeitpunkt zerrissen, an dem beide noch überhaupt nicht am Tastsinn interessiert waren. Palágyi unterrichtete danach als Privatdozent an der Universität Klausenburg (dem heutigen

55 Melchior Palágyi: *Naturphilosophische Vorlesungen. Über die Grundprobleme des Bewusstseins und des Lebens*, Zweite, wenig veränderte Auflage, in: ders.: *Ausgewählte Werke*, Bd. 1, Leipzig 1924, S. 116f.

56 Zu den biographischen Hinweisen zu Palágyi, vgl. Ludwig Wilhelm Schneider: *Die erste Periode im philosophischen Schaffen Melchior Palágyis*, Gießen 1942, S. 3–22, sowie den jüngeren ›Wiederbelebungsversuch‹: Heiko Heublein: »Einleitung«, in: Melchior Palágyi: *Der Gegensatz von Geist und Leben. Schriften zur schöpferischen Verbindung von Erkenntnistheorie und Vitalismus*, hg. von Heiko Heublein, München 2018, S. 14–34.

57 Edmund Husserl: »Besprechung von M. Palágyi, *Der Streit der Psychologen und Formalisten in der modernen Logik*, Leipzig 1902«, in: *Husserliana. Gesammelte Werke*, hg. von Herman Leo van Breda/Samuel Ijsseling/Ullrich Melle u.a., Bd. 22: *Aufsätze und Rezensionen 1890–1910*, hg. von Bernhard Rang, Den Haag 1979, S. 152–161, hier S. 159.

Cluj in Rumänien), wo er ab dem akademischen Jahr 1905/06 seine *Naturphilosophischen Vorlesungen* hielt. Einen Gefährten fand Palágyi im Lebensphilosophen Ludwig Klages, der später seinen Nachlass verwaltete. Von der ›strengen Wissenschaft‹ der Phänomenologie konnte Palágyi damit nicht weiter entfernt sein, wie Husserl noch in den späten 1920er Jahren im Gespräch mit einem englischen Besucher bekräftigte. Diesem teilte er mit, Palágyi sei nur ein »wilder Kopf« und hätte »no idea of strict scientific treatment«: »The whole Klages-Palagy movement is the very type that Phenomenology is out to kill and declare absurd.«⁵⁸

Vor dem Hintergrund solch deutlicher Distanzierungsgesten Husserls kann die Ähnlichkeit der beiden Tastversuche nur überraschen. Sie mag im Umkehrschluss aber darauf hinweisen, dass Palágyi und Husserl, aus entgegengesetzten Richtungen kommend, ein ähnliches Problembewusstsein entwickeln, weil die Problemstellung der Selbstbetastung *zwischen* ihren beiden philosophischen Denkschulen, d.h. zwischen der Emphase des Lebendigen (Palágyi) und seiner Rückbindung an das Feld der *ratio* (Husserl), zu verorten ist. So sind zumindest drei Ähnlichkeiten auffällig: Beide entdecken, erstens, die Selbstbetastung als Kippfigur des Verhältnisses von ›Erleben‹ und ›Reflektieren‹. Während Husserl aber die Möglichkeit leiblicher Wahrnehmung unter den Bedingungen des Bewusstseinsprimats zu beschreiben versucht, nimmt Palágyi gegen jedes bewusstseinszentrierte Programm Stellung und möchte Empfindungen von ihren *vitalen* Funktionen her bestimmen – auf diesen Disput wird zurückzukommen sein. Für beide firmiert der Tastsinn dabei, zweitens, als Basalsinn und leiblicher Realitätsgarant schlechthin. Für Husserl gilt das implizit, insofern nur bei der Berührung ein auf sich selbst zurückgeworfenes »getastetes Tastendes«⁵⁹ auftritt, das Konstitutionsleistungen erbringt; bei Palágyi wird der Tastsinn explizit als »Wurzel unseres ganzen Empfindungslebens« bezeichnet, wobei er sogar nahelegt, »daß alle übrigen Sinne ohne Hilfe des Tastsinnes unfähig wären, die vitale Unterlage zur Kenntnisaufnahme

⁵⁸ Herbert Spiegelberg: »From Husserl to Heidegger. Excerpts from a 1928 Diary by W.R. Boyce Gibson«, in: *British Society for Phenomenology* 2.1 (1971), S. 58–83, hier S. 74 f. Boyce Gibson war der erste englische Übersetzer von Husserls *Ideen I* – ein Projekt, das er während seines Freiburg-Aufenthalts an Husserl herantrug. Er sah den schon verstorbenen Palágyi durchaus in positivem Licht, auch weil er Husserls Szientismus nicht teilte. Seinen Vorschlag, »that it was necessary to get *Anregung* from different writers and that Palagy gave this« (ebd., S. 75), schmetterte Husserl ab. Boyce Gibson hatte kurz zuvor eine an ein englisches Publikum gerichtete Einführung in Palágyis Denken in zwei Aufsätzen veröffentlicht, vgl. den hier relevanten: William Ralph Boyce Gibson: »The Philosophy of Melchior Palágyi. (II) The Theory of Life and Mind«, in: *Journal of Philosophical Studies* 3 (1928), S. 158–172.

⁵⁹ Husserl: *Ideen II* (Anm. 33), S. 148.

von einer Außenwelt zu liefern.«.⁶⁰ Beide entdecken damit, drittens, in der Selbstberührung eine passiv-aktive Doppelfigur. Bei Husserl erscheint der Leib als ein schismatisches Etwas zwischen Subjekt und Objekt, das sowohl Weltzugehörigkeit verkörpert wie es als Empfindungsfeld fungiert und darüber »unvollkommen konstituiert« zurückgelassen wird – Doppelpfindung bezeichnet genau das Nicht-in-eins-Kommen von Tasten und Betastetwerden; bei Palágyi, der von einem »Quadrupelprozeß der Selbstwiderstandsempfindung«⁶¹ spricht, bildet sich in der Selbstberührung eine wundersame »Selbstentfremdung« aus, auf der »die ganze Wahrnehmung einer Außenwelt [beruht]«.⁶²

Palágyi tritt, das dürfte deutlich geworden sein, mit einem wesentlich umfassenderen Anspruch an die epistemologische Belastbarkeit des Tastversuchs auf, wobei sein Selbstverständnis des mutigen Erneuerers sich deutlich gegen den nie genannten Husserl richtet. Der zentrale Einspruch des Vitalisten betrifft dabei eine doppelte Differenz zwischen ›vitalen‹ und ›mentalenen‹ Prozessen, deren Nichtbeachtung er mehr oder weniger der gesamten philosophischen Tradition vorwirft. Zum einen bezeichnen ›Lebensprozesse‹ und ›Bewusstseinsprozesse‹ unterschiedliche Aktivitäten (Empfinden und Wahrnehmen) und bilden unterschiedliche wissenschaftliche Zuständigkeiten aus (die Biologie und die Psychologie). Bei den Berührungsempfindungen handelt es sich für Palágyi nicht um mentale, immanent im Bewusstsein zu verortende Perzeptionen, sondern um vitale Prozesse, die diesseits einer ganz wörtlich zu nehmenden *Wahr-Nehmung* operieren. Zum anderen sind vitale und mentale Prozesse auch durch unterschiedene Funktionsmodi charakterisiert. Das Bewusstsein hat nach Palágyi stets »*intermittierenden* Charakter«, d.h. seine Akte sind »notwendig punktuell«, sodass wir »nur ruckweise je einen Wahrnehmungsakt auszuführen« in der Lage sind.⁶³ Als ein derart ›pulsierendes‹ Bewusstsein ist dessen Aktivität grundlegend von den »fließenden, zeitlichen (also leiblichen) Prozessen des Empfindens zu unterscheiden«.⁶⁴ Diese finden ihren prägnanten und primären Ausdruck in der Körperbewegung, die wiederum grundlegend an den Tastsinn gekoppelt ist (beide bedingen sich gegenseitig). Kurzum: Für Palágyi müssen pulsierend-*diskontinuierliche* Bewusstseinsprozesse und die temporal wie spatial *kontinuierliche* Beweglichkeit des Lebensprozesses unterschieden werden. Entsprechend muss

⁶⁰ Palágyi: *Naturphilosophische Vorlesungen* (Anm. 55), S. 129.

⁶¹ Melchior Palágyi: *Wahrnehmungslehre*, in: *Ausgewählte Werke*, Bd. 2, Leipzig 1925, S. 50.

⁶² Palágyi: *Naturphilosophische Vorlesungen*, (Anm. 55), S. 116, Kursivierung entfernt, A.H.

⁶³ Palágyi: *Wahrnehmungslehre* (Anm. 61), S. 16, Kursivierungen entfernt, A.H. Vgl. zu Palágyis Theorie des pulsierenden Bewusstseins: Stefan Rieger: *Kybernetische Anthropologie. Eine Geschichte der Virtualität*, Frankfurt a.M. 2003, S. 159–169.

⁶⁴ Palágyi: *Wahrnehmungslehre* (Anm. 61), S. 20, Kursivierung entfernt, A.H.

Palágyi dem vielleicht grundlegendsten Theorem der Phänomenologie – »daß unser wahrnehmendes Bewußtsein ein stetig fließendes, in einem unausgesetzten Aktus befindliches sei«⁶⁵ – in aller Schärfe widersprechen; es handelt sich für ihn um die »fundamentalste Illusion, in welcher der menschliche Geist betreffs seiner eigenen Natur eingefangen ist«.⁶⁶

Ausgehend von diesen Bestimmungen nimmt Palágyis Beschreibung der Doppelempfindung eine abenteuerliche Wendung, die die Selbstbetastung zur Metonymie jeder Wahrnehmung – auch und gerade *externer* Körper – erklärt. In den verdoppelten Doppelempfindungen der linken und rechten Hand wechseln sich, so viel ist bekannt, »eine Phase der Fremdempfindung und eine Gegenphase der Selbstempfindung« ab.⁶⁷ Palágyi überführt dies aber nicht nur in die etwas befremdliche Vorstellung einer ständig sich »in einer zitternd pulsierenden Bewegung«⁶⁸ befindlichen Hand, sondern erkennt in diesem rhythmischen Zittern ein »Schließen der Lebenskette«,⁶⁹ in dem Selbst- und Fremdwahrnehmung konfrontiert und aufeinander abgestimmt werden. Erst als solche »Kunde von zwei entgegengesetzten vegetativen Vorgängen«⁷⁰ kann man von einem *Gefühl* sprechen, das die vitale Empfindung den Bewusstseins- und Wahrnehmungsprozessen annähert. Diese Selbsterkennung im zitternden Fremdwerden ist nun Möglichkeitsbedingung externer Welterkenntnis überhaupt, weil jede (z. B. visuelle) Wahrnehmung eines äußeren Gegenstandes fortan nur die doppelt abstrahierte Wiederholung dieser Selbstbetastung ist: abstrahiert einerseits von der Erfahrung des eigenen Leibes im Modus der Selbstentfremdung, die zur Voraussetzung jeder Erfahrung äußerlicher Gegenstände erklärt wird; abstrahiert andererseits vom Tastsinn, dessen aktiv-passives Pulsieren auch noch in der visuellen Wahrnehmung als »unerläßliche Vorbedingung«⁷¹ nachhallt. Konsequent weitergedacht bedeutet das dann: Gegenstände der äußeren Welt könnten überhaupt nicht *gesehen* werden, wenn sie nicht latent – in der Phantasie oder in der Einbildung – in einer tastenden Bewegung und bewegenden Betastung »erfüht« werden: »Wenn wir Sehenden unseren Blick längs der Grenzlinie eines Reifen herumführen, so macht unsere Hand diese Bewegung in der Einbildung mit, nur kommt uns die eingebildete Mitbewegung der Hand gewöhnlich wegen ihrer geringen Lebhaftigkeit kaum zum Bewußtsein.«⁷² Die Szene der Selbstbetastung

65 Ebd., S. 16, Kursivierung entfernt, A.H.

66 Ebd.

67 Palágyi: *Naturphilosophische Vorlesungen* (Anm. 55), S. 136.

68 Ebd., S. 135.

69 Ebd., S. 134.

70 Ebd., S. 138.

71 Palágyi: *Wahrnehmungslehre* (Anm. 61), S. 73.

72 Ebd., S. 75.

dient als epistemologische Urszene aller Weltwahrnehmungen, die nur noch in der Einbildung vollzogene Tastempfindungen sind: »Nicht die Empfindungen sind es, die uns eine Gestalt kundtun, Empfindungen sind nur da, um unsere Einbildung zu erregen, und erst diese Einbildung ist es, die uns die Gestalt erfassen lässt.«⁷³ Laut Palágyis *Wahrnehmungslehre* hat damit jede Realitätserfahrung ihre eigene Virtualisierung zur Prämisse: »Virtuelle Hinweisungen sind es, durch welche wir die Orte der Dinge und Erscheinungen im Raum fixieren, und durch virtuelle Bewegungen längs der Flächen und Umrisse der Körper erfassen wir deren Ausdehnung, Lage und Gestalt.«⁷⁴ Das kann man einerseits medienhistorisch theoretisieren: Als ein Denker der Virtualität »im Vorhof des Digitalen« wurde Palágyi daher von Stefan Rieger bezeichnet;⁷⁵ aus dem Blickwinkel der Doppelempfindung lässt sich daran insofern anschließen, als dass das Digitale dabei auch an seine Herkunft aus der Bewegung des Fingers, des *digitus*, erinnert wird. Andererseits wird Palágyis Erkenntnistheorie deckungsgleich mit einer »Theorie der Phantasie«, die er in seiner *Wahrnehmungslehre* direkt mitliefert.⁷⁶ Damit schließt sich der Kreis zum Kronprinzen Sigismund, dessen tastender Wirklichkeitsbeweis von Palágyis Einbildungslehre in gewisser Weise von den Füßen auf den Kopf gestellt wird: Sigismund meint sich träumend und schließt in der Selbstbetastung auf die Realität des Gesehenen; für Palágyi ist die Realität des Gesehenen nur durch ein »erträumtes« Tasten verbürgt. Wer etwas wahrnimmt, der träumt immer schon davon, es zu betasten.

Palágyis Theorie eingebildeter Betastungen mit dem Traumgeschehen Sigismunds zu parallelisieren, ist keine allzu projektive Interpretation. Entsprechend seines Interesses an den Pendelzuständen zwischen Leben und Geist sowie zwischen Aktivität und Passivität, hat sich Palágyi auch dem Verhältnis von Wachen und Schlafen gewidmet, in dem er geradezu »alle Rätselfragen des menschlichen Lebens und Bewußtseins wie in einem Brennpunkt« versammelt sieht.⁷⁷ Er meint damit nichts weniger als »de[n] Urgegensatz von äußerer und innerer Welt, von Sachbewußtsein

⁷³ Ebd., S. 79.

⁷⁴ Ebd., S. 76.

⁷⁵ Stefan Rieger: »Virtualität avant la lettre. Unverhältnismäßigkeiten zwischen Gedankenexperimenten und technischen Medien«, in: Hans Esselborn (Hg.): *Ordnung und Kontingenz. Das kybernetische Modell in den Künsten*, Würzburg 2009, S. 43–57, hier S. 45. Erwähnung findet Palágyi auch in Tobias Wilkes Mediengeschichte der »unmittelbaren« Wahrnehmung – wenn auch weniger im Hinblick auf das Tastexperiment der Selbstberührung, Tobias Wilke: *Medien der Unmittelbarkeit. Dingkonzepte und Wahrnehmungstechniken, 1918–1939*, München und Paderborn 2010, S. 126–129.

⁷⁶ Vgl. das entsprechende Kapitel in: Palágyi: *Wahrnehmungslehre* (Anm. 61), S. 69–105.

⁷⁷ Melchior Palágyi: »Wachen, Schlafen und Traum«, in: ders.: *Der Gegensatz von Geist und Leben* (Anm. 56), S. 65–69, hier S. 65.

und Selbstbewußtsein, von Objekt und Subjekt«⁷⁸ – und damit genau das Problemfeld, das die Doppelempfindung bereits anzielte. Entsprechend seines Virtualitätstheorems, gemäß dem alle Wahrnehmungen von der menschlichen Einbildung ermöglicht werden, folgert Palágyi, »daß ein jeder wache Zustand einen gewissen Einschlag von Schlaf *oder richtiger von Traumvorgängen* in sich enthält«. ⁷⁹ Die »Wahrnehmung des Wirklichen« in der Reinform einer »gedächtnislosen und völlig erwartungslosen reinen Gegenwart« ist nie gegeben, ohne dass Vergangenes, zu Erwartendes und anderes Eingebildetes – Erträumtes eben – hereinspielt: »Dies bedeutet aber, daß das wache Bewußtsein nicht auf bloßen Wirklichkeitsbildern des Gegenwärtigen beruhen kann, sondern sich auch eben so sehr auf die Traumbilder des Nichtgegenwärtigen stützen muß. Kurz, jedes Wachsein ist nur eine Art wachen Träumens.«⁸⁰ Und so verwundert es wiederum nicht, dass auch Palágyi auf ein Buch zu sprechen kommt, in das er »seit vollen siebundvierzig Jahren keinen Blick mehr warf«, ⁸¹ das aber »die schönste symbolische Verherrlichung des Traumes« darstellt, »die jemals ein Dichter schrieb«: ⁸² Calderóns *Das Leben ein Traum*. Dieses Drama, so Palágyi, »macht den Traum zum Mentor des Menschengeschlechts. Der Träumende öffnet dem Wachenden die Augen, damit ihm Licht über die Wirklichkeit aufgehe.«⁸³

V.

Szenen der Selbstbetastung erweisen sich zwischen Hofmannsthals *Das Leben ein Traum* (1904), Husserls *Dingkolleg* (gehalten 1907) und Palágyis *Naturphilosophischen Vorlesungen* (gehalten ab 1905) als ein Reflexionsmodus, der die Erkundung des eigenen Leibs mit der Erkundung einer als prekär empfundenen Wirklichkeit verbindet. Wer sich selbst betastet, so die Ausgangshypothese, der kann sich zumindest seiner selbst sicher sein, insofern der Tastsinn für die Realität des Wahrgenommenen bürgt. Dieser Anspruch an die taktile Selbsterkundung hat sich in mehrfacher Hinsicht verkompliziert, wobei, wenn Palágyi das Phantasieren zur Bedingung von Wahrnehmung erklärt, das Traumgeschehen bis zur erkenntnistheoretischen Grundoperation avanciert ist. Ob und wie belastbar Palágyis

⁷⁸ Ebd., S. 66.

⁷⁹ Ebd., S. 67 (Hvh. A.H.).

⁸⁰ Ebd., S. 68.

⁸¹ Melchior Palágyi, »Das Leben ein Traum«, in: ders.: *Der Gegensatz von Geist und Leben* (Anm. 56), S. 70–75, hier S. 70.

⁸² Ebd., S. 75.

⁸³ Ebd.

radikaler Entwurf wirklich ist, das kann an dieser Stelle unentschieden bleiben. Für ein literatur- und kulturgeschichtliches Interesse an den Szenen der Selbstbetastung lassen sich an ihn anschließend aber vielleicht drei abschließende Bemerkungen machen, welche die zeitlich so nah beieinander liegenden Versuche miteinander in Beziehung setzen.

Erstens wird in der Affektivität und Vitalität der leiblichen Empfindungen ein Ort gefunden, der die Reflexions- und Integrationsfähigkeit von Bewusstseinsprozessen an ihre Grenzen führt: Das war schon in der affektiven Auflösung Sigismunds angelegt, wenn er unsicher zwischen Traum und Wirklichkeit, ›Ich‹ und ›Es‹, Mensch und Tier schwankte. Insbesondere bei Husserl wird dies aber auch in philosophischer Strenge vorgeführt, wenn die Selbstbetastung einen Leib konstituieren soll, der diese Konstitutionsleistung gleichzeitig ermöglicht und damit die Tragfähigkeit der phänomenologischen *Epoché* grundsätzlich hinterfragt. Nicht mehr das Schalten und Walten eines egologisch gesteuerten Leibes, sondern eine aus der Heterogenität gewonnene Selbsterfahrung erweist sich als entscheidendes Charakteristikum der Selbstbetastung.

Zweitens öffnet sich inmitten dieses Konflikts von Reflexion und Affektion, von Bewusstsein und Vitalität die Erfahrung einer Vermitteltheit, die das *unmittelbare* Tasten von einer anderen Seite hinterfragt. Als Szene der Auto-Affektion entworfen, erweist sich die Selbstbetastung als eine schon im Ursprung verunmöglichte Fantasie der Selbstpräsenz. Berühren und Berührtwerden finden nie zusammen und erweisen den Leib als »unvollkommen konstituiertes Ding« (Husserl) und damit als Erfahrung einer Vermitteltheit, der die Unmittelbarkeitsempphase tradierter Theorien des Tastsinns zur Disposition stellt. In Palágyis Versuch, die Virtualität als Vermittlungsoperateur aller Wahrnehmungsprozesse zu verstehen, wird die Medialisierung der Körperwahrnehmungen emphatisch bejaht und zur erkenntnistheoretischen Größe erklärt. Nicht zufällig finden solche Reflexionen zeitgleich mit der Ausdifferenzierung technischer Mediendispositive statt: Das Interesse am Tastsinn als Verhandlungsort des körperlichen Verhältnisses von Vermittlung und Unmittelbarkeit muss auch vor dem Hintergrund dieser mediengeschichtlichen Umbrüche verstanden werden.⁸⁴

⁸⁴ Vgl. zur Forschungsgeschichte dieser Verschaltung von Tastsinn und Mediengeschichte: Nicolas Pethes: »Die Ferne der Berührung. Taktilität und mediale Repräsentation nach 1900. David Katz, Walter Benjamin«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 30 (2000), S. 33–57; Tobias Wilke: *Medien der Unmittelbarkeit* (Anm. 75) sowie Karin Harrasser (Hg.): *Auf Tuchfühlung. Eine Wissensgeschichte des Tastsinns*, Frankfurt a.M. 2017.

Drittens und zuletzt hat sich dabei wiederholt der Traum als Prüfstein des Verhältnisses von Tastsinn und Wirklichkeit erwiesen. Zunächst war die Möglichkeit des Träumens bei Hofmannsthal Auslöser eines Versuchs, die realitätsbescheinigende Kraft des Tastsinns in Szene zu setzen. Palágyi kehrte diesen Versuch zwar radikal um, wiederholte damit aber das Schema dieser tastenden Wirklichkeitsgarantie. Gleichzeitig erwies sich aber der von Hofmannsthal aus dem barocken Drama übernommene Konnex von Traum- und Theatergeschehen auch als Indikator einer *Inszenierungskunst*,⁸⁵ die allen Versuchen der Selbstbetastung zugrunde lag: so etwa bei Husserl, der das Verfahren der Literatur für vorbildlich erklärt, aber auch den Traum zum präferierten Reflexionsgegenstand erhebt, insofern beide, mit ästhetischer wie aisthetischer Kraft ausgestattet, Bewusstseinsprozesse jenseits von Wirklichkeitsverhältnissen zu beschreiben erlauben. Damit ist der Traum aber nicht mehr einfach der Endpunkt einer Skala, an dessen Anfang die ›wirkliche Wirklichkeit‹ steht. Indem man die Nähe zum ›bloß‹ Erträumten sucht, kann man sich nicht nur etwaiger Realitäten versichern, sondern die Tastversuche gleichermaßen in einem Modus des Als-Ob durchführen. Dies dient nicht dazu, deren realitätsgarantierende Funktion zu hinterfragen, sondern lenkt den Blick auf die quasi-theatralen Darstellungs- und Inszenierungsformen, die die theoretischen Interessen Husserls und Palágyis antreiben. Der Traum wird damit zum Verhandlungsraum von Darstellung und Wirklichkeit, von Fiktum und Faktum, kurzum: zur poetologischen Wasserstandsmessung philosophischer Wirklichkeitsbeweise. Darin besteht der wichtigste Hinweis des Stückes Hofmannsthals: dass auch die Doppelempfindung ein Stück Theater ist. Trotz aller Realitätsbekundungen hat sie genau das mit dem Traum gemeinsam.

⁸⁵ Vielleicht nicht zufällig stammt einer der wenigen Versuche, theoretische Anschlüsse an die »Theorie der Phantasie« Palágyis zu erproben, aus den Theaterwissenschaften: Benjamin Wihstutz: *Theater der Einbildung. Zur Wahrnehmung und Imagination des Zuschauers*, Berlin 2007, S. 94–105.

ANNÄHERUNG VON DER KUNST
(FRÜHES 20. JAHRHUNDERT)

Auf Tuchföhlung. Alois Riegl oder die Erfindung des haptischen Sehens

EMMANUEL ALLOA

I. Blickversenkungen

Wer heute in Wien in die Sammlung der Altorientalischen Teppiche am Museum für Angewandte Kunst eintritt, macht eine Erfahrung ganz eigener Art. Das tradierte Museumsdispositiv, das am klassisch zweidimensionalen, senkrecht gehängten Gemäldeformat ausgerichtet ist, wird dabei im Ausstellungskonzept von Christoph Thun-Hohenstein und Michael Embacher buchstäblich aus den Angeln gehoben, und die darin ausgestellten Objekte – Teppiche aus dem Nahen und Mittleren Osten – durch die von der türkischen Künstlerin Füsün Onur angebrachten Stahlseile so im Raum verspannt, dass man fast den Eindruck gewinnen könnte, sie begönnen gleich zu fliegen. Vor allem aber löst diese Anbringung, welche die Teppiche von ihrer Boden- oder Wandfixierung befreit, eine ganz neue Wahrnehmungserfahrung aus: Über ihre abstrakte Ornamentik hinaus drängen sich die textilen Objekte in ihrer jeweiligen stofflichen Machart auf, lassen ihre gerippte Oberfläche hervortreten, die Tiefe der Kettfäden und die Taktilität ihrer Verfransungen. In der Unvereinbarkeit ihrer Formate zwingen die Objekte den Betrachter dazu, näher zu treten und mit ihnen buchstäblich auf Tuchföhlung zu gehen.

Mit etwas Fantasie mag man sich ausmalen, wie es jenem Wiener Universitätsabsolventen gegangen ist, der 1885 den Auftrag bekommt, sich mit den kaiserlich-königlichen Textilsammlungen vertraut zu machen, in der Absicht, eine umfassende Inventarisierung vorlegen zu können. Der Universitätsabsolvent – sein Name ist, wie Sie natürlich schon längst erraten haben, Alois Riegl – entdeckt in den habsburgischen Depots Prachtobjekte von Ägypten über das Osmanische Reich bis Persien, aus Kairo, Bursa, Isfahan und Herat, aber auch Nomadenteppiche aus der Gegend vom Kaspischen Meer, Dorfteppiche aus dem südlichen Iran und Alltagstextilien aus dem koptischen Ägypten, welche aus den Nekropolen des Nildeltas geborgen wurden. Das klassische Philosophie- und Kunstgeschichtsstudium, das Riegl an der Universität Wien frisch abgeschlossen hat, bereitet ihn so gut wie gar nicht auf den Umgang mit solchen Gegenständen vor;

erschwerend kommt die Tatsache hinzu, dass sich die kaiserlich-königlichen Archive, in denen der Ankauf annähernd jedes Kunstwerks, aber auch jeder Handschrift detailliert verzeichnet ist, über diese Gewerbe- und Alltagsobjekte fast ausnahmslos ausschweigen. Kein einziger der Teppiche aus den Beständen, notiert Riegl 1892, kann »mit einem der zahlreich in den Archivalien erwähnten Teppiche mit einiger Sicherheit identifiziert werden«.¹ Anders als die Kunstwerke, zu denen es bereits eine umfassende Provenienzforschung gibt, fehlen hier fast vollständig Quellenangaben. Riegl macht aus dieser Not eine Tugend: Die Bestimmung der Gegenstände verlangt eine Verabschiedung des Quellenstudiums, und macht gleichsam eine »Augenphilologie« nötig, oder genauer gesagt eine Philologie der Hände, eine »Episteme des Fingerspitzengefühls«. Durch den Augensinn allein ist diesen eigentümlichen Gegenständen jedenfalls nicht beizukommen. Man kann sich gut vorstellen, wie das Konzept des haptischen Sehens, das Riegl später entwickelt und maßgeblich in der *Spätromischen Kunstindustrie* von 1901 in die Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts einführt, genau hier entsteht, in den Räumen der kaiserlich-königlichen Textsammlungen, in Auseinandersetzung mit diesen Teppichen, im buchstäblichen »Kon-takt« mit ihrer Stofflichkeit. (Abb. 1)

Der beste Kunsthistoriker, pflegte Riegl seinem Schüler und Nachfolger Max Dvořák einzuhämmern, ist derjenige, der keinen persönlichen Geschmack hat.² Dieses Credo kann auf den ersten Blick nur verwundern, wenn man bedenkt, wie stark die neukantianische Prägung der Wiener Schule durch Herbart oder Zimmermann war, und wie präsent der Gedanke des ästhetischen Geschmacksurteils. Es darf allerdings gleich ausgeschlossen werden, dass Riegl damit nahe legen wolle, der richtige Kunsthistoriker müsse schlechten Geschmack haben. Vielleicht schon eher, dass es nicht um Privatgeschmack gehe, um solches also, was der einzelnen Subjektivität gefällt. Aber vielleicht muss man dieses Credo auch – mit Louis Althusser's Ausdruck – schlicht einer »symptomatischen Lektüre« unterziehen und es dahingehend verstehen, dass man mit dem Geschmack ohnehin das falsche Sinnesregister zieht, wenn es um die Erfahrung von Kunstobjekten geht. Seit der Aufklärung steht der Geschmack selbst unter Anästhesieverdacht, da er dem geistigen Auge gleichgestellt wurde; nicht die Gaumenerfahrung ist hier gemeint, sondern ein interesseloser,

1 Alois Riegl: »Ältere Orientalische Teppiche aus dem Besitze des Allerhöchsten Kaiserhauses«, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 13 (1892), S. 267–331, hier S. 326.

2 Überliefert bei Julius von Schlosser: *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte: Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich* (= *Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung*, Ergänzungsband 13, Heft 2), Innsbruck 1934, S. 189.



Abb. 1: Armenischer Gorzi-Teppich, Datierung ungewiss, Abbildung aus: Alois Riegl: *Ein orientalischer Teppich vom Jahre 1202 n. Chr. und die ältesten orientalischen Teppiche*

beurteilender Geschmack, der zur Grundlage von gesichertem Wissen werden kann.

Es gibt wohl in der Aufklärung eine feine, aber entschiedene Grenzlinie zwischen Kant und Hamann. *Sapere aude*: dieses Motto von Horaz übersetzt Kant mit »Habe den Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen«,³ während Hamann, der sich sehr wohl daran erinnert, dass das *sapere* auch ein *sápere* im Sinne von *sapor*, Geschmack, sein kann, in seiner Korrespondenz mit Kant den Wahlspruch sinnfreundlicher verstand, und zwar als ein: Habe den Mut, Geschmack zu haben.⁴ Dass Kant das *sapere* nur auf das Verstandesvermögen einschränkt, musste Hamann als Zeichen dafür gelten, dass der Sinnesgeschmack damit ›verdorben‹ wurde.⁵ Hamanns Anliegen – wie später auch dasjenige Herders – ist es,

3 Immanuel Kant: »Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?« (1784), in ders.: *Kants gesammelte Schriften*, hg. von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 8, Berlin/Leipzig 1923, S. 33–42, hier S. 35.

4 Johann Georg Hamann: »Brief an I. Kant vom 27. Juli 1759«, in: ders.: *Sämtliche Werke*, hg. von Josef Nadler, Bd. II, Wien 1949–1957 [Reprint Wuppertal 1999], S. 373–381, hier S. 373: »Vale & sapere AUDE«.

5 Johann Georg Hamann: »Brief an G.I. Lindner vom 9. März 1759«, in: ders.: *Briefwechsel*, hg. von Walther Ziesemer/Arthur Henkel, Bd. I, Frankfurt a.M. 1955–1979, S. 291–296, hier S. 294.



Abb. 2: Mantel aus persischer Seide, blau mit Arabeskenrankenmuster und Blumen, Kashan (Iran), 2. Hälfte 16. Jh., Wien, MAK

das Spektrum der Sinne wieder zu öffnen, und von der Zentrierung auf das visuelle Erfassen abzurücken. Dem Theologen Hamann ist selbst die ›göttliche Schau‹ noch zu wenig; auf eine rationale Theologie mit bloßen Verstandesmitteln zu setzen, ist laut Hamann ein Zeichen von Mittelmäßigkeit: sie verdirbt die Fähigkeit, die göttliche Ordnung »in den Geschöpfen zu sehen und zu schmecken, zu beschauen und mit Händen zu greifen.«⁶

Kannte Riegl diese Diskussionen? In jedem Falle stellen sich für ihn allerlei praktische Fragen, in Anbetracht von Gegenständen, denen mit Textwissen allein nicht beizukommen ist: Wie erfasst man Artefakte, die in keinen Keilrahmen passen und sich weniger der ästhetischen Kontemplation darbieten, sondern denen man sich zuallererst mit Händen und Füßen nähert? Aus welcher Richtung geht man auf Objekte zu, welchen man in der Regel nicht frontal begegnet, und die die meiste Zeit schlicht am Boden liegen? Wie muss man sich zu ornamentalen Mustern verhalten, die dem Betrachter keinen Standpunkt zuweisen und denen sogar noch der Unterschied von Zentrum und Peripherie fehlt? Lange bevor Riegl in geradezu hegelianischer Manier die Hypothesen über die Entwicklung der antiken und mittelalterlichen Kunst entwickelt, für die er in der Kunstgeschichte bekannt ist, geht es in seiner Monographie *Altorientalische Teppiche* von 1891 um eine nüchterne Bestandsaufnahme all jener persischen Kilims und anatolischen Safs, all jener koptischen Wirkteppiche und Matten nomadischer Stämme, welche es zunächst in ihrer Materialität zu beschreiben gilt.

⁶ Johann Georg Hamann: *Aesthetica in nuce*, in: ders.: *Sämtliche Werke*, hg. von Josef Nadler, Bd. II, Wien 1949–1957 [Reprint Wuppertal 1999], S. 195–217, hier S. 207.

II. Vom Rand her

Riegl macht keinen Unterschied zwischen Hochkunst und angewandter Kunst, Kunst *ist* Anwendung, Praxis und Übung, Handwerk, *techné*, wie die Griechen sagten, oder auch einfach nur *Mache*, wie es dann bei Stefan George heißt. Vor allem aber findet man über Riegl wieder Zugang zu jenem Begriff, der seit Horkheimer und Adorno zum Inbegriff allen Übels geworden ist: zum Begriff der Industrie.

Während am Institut für Sozialforschung die Kulturindustrie jene fatale Entwicklung der Spätmoderne bezeichnete, welche durch die Serialisierung das Prinzip der Nicht-Identität opferte, bezeichnet bei Riegl die Industrie vielmehr eine Form aktiver Betätigung, welche sich in der Produktion von Alltagsobjekten niederschlägt, welche in sich unvergleichlich sind. Über die Teppichsammlungen der frühen Neuzeit heraus setzt sich Riegl in den späteren Jahren mit allerlei Objektgruppen aus den Königlich-Kaiserlichen Sammlungen auseinander, welche später in das Museum für Angewandte Kunst überführt werden: Marokkanische Seidenteppeiche oder merkwürdig modernistisch-abstrakte Mäntel aus Persien (Abb. 2), aber auch weitaus weniger vollendete Artefakte. Besondere Aufmerksamkeit erhalten die koptischen Stoffe, die im späten 19. Jahrhundert aus den ägyptischen Nekropolen geborgen wurden, und bei denen man fast schon meinen könnte, mit Einzelschicksalen in Berührung zu sein: ein Kissenbezug (Abb. 3), ein Kinderkleid (Abb. 4), oder eine rot-schwarz gestreifte Socke aus dem 6. Jahrhundert (Abb. 5).

Über Riegl schrieb später Walter Benjamin, er sei in Sachgehalte so tief eingedrungen »daß ihm gelingt, die Kurve ihres Herzschlags als die Linie ihrer Formen aufzuzeichnen.«⁷ In seinem Opus magnum, der *Spätromischen Kunstindustrie* von 1901, kommt diese lange haptisch-praktische Auseinandersetzung mit den Gegenständen besonders deutlich zum Tragen: Gerade dort, wo ein gewaltiger Parforceritt durch die Jahrhunderte vorgelegt wird, der von einem geradezu idealistisch-hegelianischen Geist durchwirkt scheint, kommt das Großnarrativ immer wieder dort ins Stocken, wo sich Riegl an der genauen Beschreibung eines einzelnen Gegenstands festbeißt. Es sind vielfach Alltagsgegenstände, Broschen, Fibeln oder Klammern (Abb. 6), etwa aus der Zeit der Völkerwanderungen, für die Riegl nachzuweisen versucht, dass hier nicht etwa Kunst unbekannt war, sondern andere Formen annahm.

⁷ Walter Benjamin: »Oskar Walzel, Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung. Leipzig: Quelle und Meyer 1926. XVI, 349 S.« in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. III, Frankfurt a.M. 1991, S. 50–51, hier S. 50.



Abb. 3: *Quadratisches Zierstück (Koptischer Kissenbezug?) auf Schlingengewebe; vier Vasen mit Blattranken in rotem Medaillon umgeben von Flechtbandekor, Achmim (griech.: Panopolis), 5. bis 6. Jh., Wien, MAK*



Abb. 4: *Kinderkleid (Tunika), Saqqâra (Ägypten), 7. bis 9. Jh., Wien, MAK*

Es wurde oft gerätselt, warum sich Riegl überhaupt für jene spätantike Epoche interessiert hat, die doch so wenig zu bieten schien, nicht einmal für einen Stilhistoriker wie ihn. In Bezug auf die Mosaiken von Galla Placidia oder die Reliefs des Konstantinbogens räumt auch Riegl ein, dass man hier nicht die gleiche Formvollendung wie in klassischer Zeit findet. Aber dies als die Kunst der Barbaren abzutun mache mehr über unsere Wahrnehmungsweise deutlich als über diejenige der Künstler. Auf dem Spiel steht die Frage, wie die Wahrnehmung verlagert werden kann, aber auch zu erforschen, wie sich in der Zeit die Wahrnehmung selbst verlagert. Walter Benjamin kommentiert dies in seiner Dritten These zum



Abb. 5: Naturfarbene Wollsocke mit einem roten und einem braunen Streifen, Saqqâra (Ägypten), 6. Jh., Wien, MAK



GOLDSCHMIEDEARBEITEN MIT GRANAT-EINLAGE

Nr. 1 & 8
Museum Siculino
Nr. 47
Museum Klausenburg

Nr. 5
K.k. Kunstsammlungen Wien

Nr. 3
Österreich. Museum Wien
Nr. 9
National-Museum Budapest

Abb. 6: Goldschmiedearbeit mit Granateinlagen. Abbildung aus: Alois Riegl, *Die spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhang mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*

Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: »Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich sondern auch geschichtlich bedingt. Die Zeit der Völkerwanderung, in der die spätrömische Kunstindustrie und die Wiener Genesis entstanden, hatte nicht nur eine andere Kunst als die Antike sondern auch eine andere Wahrnehmung«,⁸ eine Entdeckung welche Benjamin auf Riegl zurückführt.

Worin liegt das radikal Neue? Mit Blick auf Riegls Untersuchung der Flasche von Pinguente aus dem antiken Istrien (Abb. 7), deren Muster Riegl genauestens analysiert, um hierin ein dezentrales, sich ins Unendliche fortsetzende Motiv freizulegen, liegt die Vermutung nahe, man habe es mit einer Form von akribischen Positivismus zu tun, bei dem man nicht recht begreift, wie das Gegensatzpaar vom Haptischen und dem Optischen zu einer der einflussreichsten ästhetischen Kategorien im 20. Jahrhundert werden konnte, über Heinrich Wölfflin und Edgar Wind über Clement Greenberg und Michael Fried bis hin zu Gilles Deleuze und den rezenten Film Studies. Doch es lohnt, über die Dezentralität, auf die man schon bei den Teppichen stößt, und hier auf diesen spätantiken Gebrauchsgegenständen wieder entgegentritt, noch einmal neu nachzudenken. Riegl nimmt – lange noch vor Aby Warburg und seiner Wissenschaft der wandernden Formen – eine Dezentrierung des Blicks vor, wenn er dem Randständigen ebensoviel Aufmerksamkeit zukommen lässt wie der vermeintlichen Hauptsache im Mittelpunkt. In volkskundlichen Holzkalendern des Mittelalters entdeckt er die Gesetze von Zeitstrukturen, der Ornamentik auf den Matten der neuseeländischen Maori widmet er eine Miszelle und dem All-Over-Prinzip der sarazenischen Holztüren von Palermo einen Aufsatz.⁹

In Bezug auf die Grimm'sche Volkskunde hatte Sulpiz Boisserée in einem Brief an Goethe abschätzig von einer »Andacht zum Unbedeutenden« geredet, während August Wilhelm Schlegel den Grimmbrüdern vorwirft, »für jeden Trödel [...] Ehrerbietung« aufzubringen.¹⁰ Was gegen derlei

⁸ Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Dritte Fassung*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. I, Frankfurt a.M. 1991, S. 471–508, hier S. 478.

⁹ Alois Riegl: »Die Holzkalender des Mittelalters und der Renaissance«, in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 9 (1888), S. 82–103; ders.: *Neuseeländische Ornamentik*«, in *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien* 20 (1890), 84–87; ders.: »Sarazenische Holzschnitzerei«, in: *Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbe-Vereins zu München* 46 (1897), S. 54–56.

¹⁰ Sulpiz Boisserée: »Brief an Goethe vom 27. Oktober 1815«, in: Mathilde Boisserée (Hg.) *Briefwechsel-Tagebücher*, Göttingen 1970 [Nachdruck], Bd. 2, S. 69–72, hier S. 72; August Wilhelm Schlegel: »Rezension der Altdeutschen Wälder [1815]«, wiederabgedruckt in: Johannes Jannotta (Hg.): *Eine Wissenschaft etabliert sich 1810–1870*, Tübingen 1980, S. 92–99, hier S. 99.



Abb. 7: *Flasche aus Bronze*, Pingente (Piquentum) Buzet, Istrien/Kroatien, 2. Jh. n.Chr. Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung

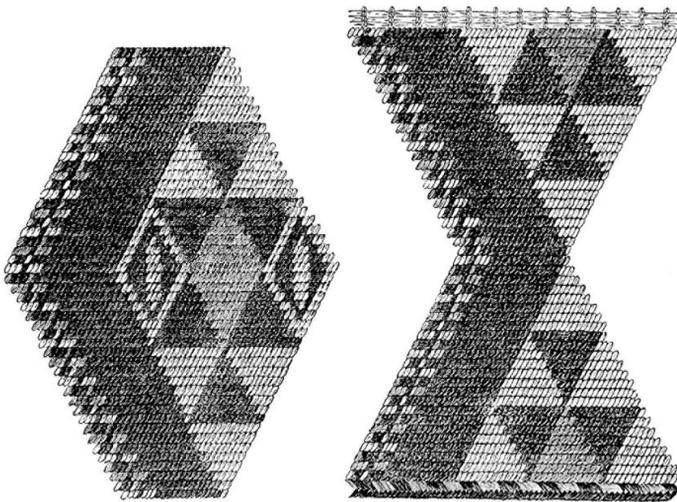


Fig. 25.

Färbige Saummuster an Matten der Maori.

Fig. 26.

Abb. 8: *Farbige Ornamentstrukturen auf Maori-Matten*, Neuseeland, Zeichnung aus Alois Riegl: *Neuseeländische Ornamentik*

despektierliche Werturteile mit einer Ästhetik des Unscheinbaren positiv gemeint sein kann, führt Riegl in seiner *Spätromischen Kunstindustrie* vor. In seinen Randgängen der Ornamentik gelingt es Riegl, den Blick auf das Banale, Alltägliche, Übersehene und Übergangene zu lenken und damit auf jenes, was nicht einmal den Status der metaphysischen Unsichtbarkeit beanspruchen kann, weil es – ganz profan – so offen zutage liegt, dass es nicht einmal mehr die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Walter Benjamin hatte dies mit schlafwandlerischer Sicherheit erfasst, als er die Tatsache beschrieb, dass Riegl weder vom Zentrum des Meisterwerks her denkt noch von der angeblichen Dekadenz des Umbruchs, sondern vom Rand her, vom »Grenzfall«, und unterstrich, dass »der Bedeutungsgehalt der Werke, je entscheidender sie sind, um desto unscheinbarer und inniger, an ihren Sachgehalt gebunden ist«. ¹¹

III. Die Erfindung des haptischen Sehens

Diese Klammern scheinen geradezu paradigmatisch zu sein für jenes, was Riegl das Haptische nennt: Man muss sie aus nächster Nähe betrachten, um ihre Funktionsweise zu verstehen und um zu begreifen, wie sie sich öffnen und verschließen lassen – *Haptein* steht auf Griechisch bekanntlich für das Berühren und das Anfassen, aber auch für das Umgreifen. Und dennoch sind solche Broschen, Fibeln und Klammer keine gewöhnlichen Kunstgegenstände, stellen sie doch – um hier Kants Unterscheidung aus der *Kritik der Urteilskraft* aufzugreifen – typische Fälle von lediglich »anhängender« Schönheit dar. ¹²

Gegenstände des Kunstgewerbes dienen nicht dazu, für sich genommen betrachtet zu werden, sie stehen in einem Dienlichkeitszusammenhang und verfügen – wie hier diese Klammern (Abb. 9) – die Übergänge. Bestenfalls ausnahmhaf und indirekt wird überhaupt der Blick auf sie gelenkt. Sie treten nicht selbst in Erscheinung, sondern treten in der Regel meist zurück, um anderem den Vorzug zu lassen. Weniger unsichtbar als unscheinbar wird ihnen in den meisten Fällen keine weitere Bedeutung zugemessen.

Gerade diese in klassischen philosophischen Ästhetiken als bloßes parergonales Beiwerk verschmähte Kunstproduktion zieht Riegls Aufmerksamkeit auf sich. Gegen idealistische Kunstphilosophien wird die

¹¹ Walter Benjamin: »Strenge Kunstwissenschaft« (1931), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. III, Frankfurt a.M. 1991, S. 363–374, hier S. 367.

¹² Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, in: ders.: *Kants gesammelte Schriften*, hg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 5, Berlin/Leipzig 1923, S. 229.



Abb. 9: Alois Riegl: *Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*, Tafel 9

praktische wie ästhetische Bedeutung der »Kunstindustrie« verteidigt. Wäre Adornos vernichtendes Verdikt über die nämliche vielleicht anders ausgefallen, hätte er Riegl gelesen? Auf jeden Fall verteidigt Riegl nicht nur die praktische Funktion der Kunstindustrie, sondern auch deren ästhetische Rolle, wenn er von den Lesern verlangt, in den Fundstücken aus der Zeit der Völkerwanderungen eine »andere Art der Schönheit« zu entdecken.¹³ Viele der untersuchten Gegenstände, so Riegl weiter, wollen jedenfalls aus der »Nahsicht« betrachtet werden, um ihre innere Gestaltung nachvollziehen zu können.¹⁴ Es geht nicht so sehr darum, in den ornamentalen Abstraktionen aus der Plastik der spätrömischen Kaiserzeit, neue formale Kriterien zu entdecken, anhand derer eine Säule mit derselben Gewissheit identifiziert werden kann wie ein Naturforscher wie Linné die Buchen-Oberständer, sondern vielmehr, das hatte Benjamin luzide gesehen, das »Unscheinbare oder auch Anstößige [...] ausfindig zu machen, das in den

¹³ Alois Riegl: *Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*, Wien 1901, S. 49.

¹⁴ Ebd., S. 52.

wahren Werken überdauert und der Punkt ist, an welchem der Gehalt für einen echten Forscher zum Durchbruch kommt.«¹⁵

Mit derlei scheinbar belanglosen Gegenständen auf Tuchfühlung gehen verlangt, so Riegl, einen anderen Zugang als den der distanzierten Kontemplation. Ähnliches gelte auch für ältere, nicht-westliche Kunst wie etwa derjenigen Altägyptens:

wenn man z.B. altaegyptische Statuen zuerst aus einiger Entfernung ansieht, wobei sie einen flachen und völlig leblosen Eindruck machen, sodann aber allmählig in größere Nähe bringt, wobei die Flächen immer mehr an Lebendigkeit gewinnen, bis man endlich die Feinheit der Modellierung im vollsten Maße erst dann gewahr wird, wenn man die Fingerspitzen betastend darüber hinweggleiten lässt.¹⁶

Die Souveränität der Berührung, die hier gefeiert wird, darf allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass Riegl kein Herder ist, dem es um eine uneingeschränkte Rehabilitierung des Tastsinns ginge; Riegls ›Erfindung‹ ist nicht die des Haptischen, sondern die des »haptischen Sehens«. Tatsächlich beruft sich Riegl auf Adolf von Hildebrand, der in *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* von 1893 vorgeschlagen hatte, zwischen »Nahbild« und »Fernbild« zu unterscheiden. Wiewohl diese Übersetzung ins Ästhetische der physiologischen Kategorien von Helmholtz bei von Hildebrand dazu diente, letztlich die Überlegenheit der Fernsinne zu verteidigen, was ihn wiederum in eine gewisse Nähe zu Konrad Fiedlers Begriff der »reinen Sichtbarkeit« bringt, spielt Riegl von Hildebrands Kategorien nicht auf die gleiche Weise aus. Laut Riegl gibt es in der Kunst der griechischen Klassik bereits eine Entdeckung des Schattens – und damit der Tiefe –, dennoch weisen die Werke eine taktile Stofflichkeit auf, sodass Riegl hier von einer »Normalansicht« spricht, bei der das Auge und die Hände zusammenkommen. Im Gegensatz zu Herders *Plastik*, derzufolge die Griechen wie die Blinden wahrgenommen haben und durch Berührung sehen konnten, appelliert die klassische griechische Skulptur laut Riegl, neben der konkreten Berührung, bereits an ein geistiges Erfassen.

Jenseits von Fiedlers »reiner Sichtbarkeit« und dem, was man als Herders »reine Taktilität« charakterisieren könnte, denkt Riegl offensichtlich eher an ein gegenstrebiges Spannungsgefüge. In diese Richtung hat ihn auch ein späterer Kunsthistoriker wie Edgar Wind gelesen: Das Taktile (oder, wie Riegl später lieber schreibt: das Haptische) gegen das Optische ausspielen zu wollen, wäre hoffnungslos naiv. Die Hypostasierung der reinen Optik unter Ausschluss aller anderen sensorischen Impulse ist eine Sackgasse

¹⁵ Benjamin: »Strenge Kunstwissenschaft« (Anm. 11), S. 366.

¹⁶ Riegl: *Spätromische Kunstindustrie* (Anm. 13), S. 20, Fußn. 1.

(»Das rein Optische, das aller haptischen, d.h. formalen Grenzen entbehrt, ist gänzlich amorph wie das bloße Licht – ein konkretes Etwas, aber kein anschauliches«), während umgekehrt ein ähnliches Argument gegen den Gedanken einer reinen Haptik vorzubringen wäre (»Das rein Haptische, Formale, das aller optischen Bestimmungen entbehrt, ist gänzlich abstrakt, eine geometrische Figur«).¹⁷ Es geht Riegl entsprechend weniger um einen rein monosensoriellen »Aufbau der Tastwelt«:¹⁸ Bezeichnenderweise ordnet er das Taktile (bzw. später die Haptik) den »theoretischen« Sinnen zu, und hebt damit auf ein Abtasten ab, das nicht mehr mit Händen, sondern mit dem Auge erfolgt.¹⁹

IV. Riegl, ein Prophet der Touchscreens?

Über Alois Riegl sagte Julius von Schlosser einmal, man müsse in ihm den »rückwärtsgewandten Propheten« sehen, der über genug Eingebung verfügte, in solchen Epochen, die andere für dekadent hielten, die Vorzeichen dräuender Umbrüche zu vernehmen.²⁰ Die verschlungene und eigenwillige Rezeption, die ihm das 20. Jahrhundert bereitete, liegt unter Umständen auch genau daran, dass Riegls unkonventionelle Herangehensweise an ästhetische Gegenstände *in nuce* so viele später brisant werdende Fragen vorwegnahm. In gewisser Weise müsste man Riegls Erbe dann tatsächlich weniger im ausformulierten Programm denn in seinen Wirkungen verorten. Oder, um hier noch einmal Ernst Gombrichs lapidare Formel zu wiederholen: »*You see, there are many Riegls*«. ²¹

17 Edgar Wind: »Zur Systematik der künstlerischen Probleme«, in *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 18 (1925), S. 438–486, hier S. 449.

18 David Katz: *Der Aufbau der Tastwelt*, Leipzig 1925.

19 Vgl. Alois Riegl: »Spätromisch oder orientalisches«, in: Beilage zur *Allgemeinen Zeitung*, 23.04.1902, S. 153–156, hier S. 155, Anm. 1; vgl. ferner: Mechthild Fend: »Körpersehen – Über das Haptische bei Alois Riegl«, in: Andreas Mayer/Alexandre Métraux (Hg.): *Kunstmaschinen. Spielräume des Sehens zwischen Wissenschaft und Ästhetik*, Frankfurt a.M. 2005, S. 166–202; dies.: »Sehen und Tasten. Zur Raumwahrnehmung bei Alois Riegl und in der Sinnesphysiologie des 19. Jahrhunderts«, in: Barbara Lange (Hg.): *Visualisierte Körperkonzepte, Strategien in der Kunst der Moderne*, Berlin 2007, S. 15–37; Ulrike Zeuch: *Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit*, Tübingen 2000; Léa Barbisan: »Vom Gefühl zur Taktik. Der Tastsinn in den visuellen Künsten von Johann Gottfried Herder bis Walter Benjamin«, in: Elisabeth Décultot/Gerhard Lauer (Hg.): *Herder und die Künste, Ästhetik, Kunsttheorie, Kunstgeschichte*, Heidelberg 2013, S. 253–272.

20 Von Schlosser: *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte* (Anm. 2), S. 189. Als »rückwärtsgewandten Propheten« hatte bereits F. Schlegel allgemein die Figur des Historikers bezeichnet.

21 Ernst Gombrich: »An Autobiographical Sketch and Discussion«, in: *Rutgers Art Review* 8 (1987), S. 123–141, hier S. 138.

Aber vielleicht musste man tatsächlich den Eintritt in das 21. Jahrhundert warten, um nun endlich nachvollziehen zu können, warum die Idee eines Sehens mit den Fingerspitzen so prophetisch war. Es ist daher schon geradezu trivial, dass sich eine Zeit, in der der Finger über Tablet-Oberflächen gleitet, oder Touchscreens mit taktiler Rückmeldung bedient, weitaus mehr für die Taktilität visueller Oberflächen interessiert als Riegls eigene Zeitgenossen. Ganz unbestritten: seit 1900 hat sich einiges getan. Eine Geschichte dieses Motivs des ›taktiles Bildes‹ will gleichwohl noch geschrieben werden und bleibt nach wie vor ein Desiderat.²² Die Geschichte reicht von William James und Henri Bergson bis zur aktuellen Neurowissenschaft, und der Entdeckung der Spiegelneuronen,²³ die für die Empathieforschung von eminenter Bedeutung sind. Weitere Stationen umfassen den Florentiner Kunsthistoriker Bernard Berenson, der von ›taktiles Werten‹ (*tactile values*) in der Malerei sprach, Phänomenologen wie Merleau-Ponty, bei dem von einem »Betasten mit dem Blick« die Rede ist (*palpation du regard*), aber auch den viel zu selten gelesenen Autoren wie Erwin Straus und Mikel Dufrenne,²⁴ und allen voran den Phänomenologen Henri Maldiney, der faszinierende Beschreibungen davon vorlegte, was es für den Bergsteiger heißt, sich mit den Fingern über Felsvorsprünge vorzutasten, die erst sehr viel später mit den Augen erfasst werden können.²⁵ Maldiney war es auch, der Alois Riegls *Spätromische Kunstindustrie* im Original las – das Buch harrete fast ein Jahrhundert einer französischen Übersetzung – und die Begriffspolarität des Optischen und des Haptischen in seinen ästhetischen Schriften verwendete. Sein Kollege in Lyon, Gilles Deleuze, übernahm sie dann für sein einflussreiches Buch *Francis Bacon. Logik der Sensation*, und von dort aus wanderte das Haptische in die amerikanischen Film Studies, zu Laura Marks etwa.²⁶ Viele

22 Andrea Pinotti: »Un'immagine alla mano. Nota per una genealogia dello spettatore tattile«, in: Antonio Somaini (Hg.): *Luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Mailand 2005, S. 119–140; ders.: »Guardare o toccare. Un'incertezza herderiana«, in: *Aisthesis. Pratiche, Linguaggi e Saperi Dell'Estetico* 2.2 (2009), S. 177–191.

23 Christian Keysers/Bruno Wicker/Valeria Gazzola u. a.: »A touching sight. SII/PV activation during the observation and experience of touch«, in *Neuron* 42 (2004), S. 335–346.

24 Bernard Berenson: *Florentine Painters of the Renaissance*, New York 1896; Mikel Dufrenne: *L'œil écoute*, Montréal 1987.

25 Maurice Merleau-Ponty: *Le Visible et l'invisible, suivi de notes de travail*, hg. von Claude Lefort, Paris 1964, S. 177; Henri Maldiney: *Regard parole espace*, Lausanne 1973, S. 113–116.

26 Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin 1993, S. 682–693; Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Logik der Sensation*, München 1995, S. 75–79; Antonia Lant: »Haptical Cinema«, in: *October*, 74 (1995), S. 45–73; Laura U. Marks: *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis/London 2002; Mark Paterson: *The Senses of Touch. Haptics, Affects and Technologies*, Oxford/New York 2007.

weitere Protagonisten kämen in einer solchen Geschichte vor, mit Henri Focillon angefangen, und seinem »Lob der Hand« (*Éloge de la main*) bis hin zum Sehen der Blinden bei Rudolf Arnheim, in Jacques Derridas *Aufzeichnungen eines Blinden* oder in den Überlegungen zum verkörperten Sehen von John Michael Krois.²⁷ Auch Künstlerpositionen dürften in einer solchen Geschichte nicht fehlen, etwa der amerikanische Maler Kenneth Noland, der einmal erklärte: »*The representation I'm interested in is of those things only the eye can touch*«.²⁸



Abb. 10: Rembrandt van Rijn: *Die Anatomie des Dr. Tulp*, Öl auf Leinwand, 169,5 × 216,5 cm, Den Haag, Mauritshuis

²⁷ Henri Focillon: *Lob der Hand* (1934), Göttingen 2017; Rudolf Arnheim: »Perceptual Aspects of Art for the Blind«, in: *Journal of Aesthetic Education* 24 (1990), S. 57–65; Jacques Derrida: *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, München 1997; John M. Kennedy/Nathan Fox: »Pictures to See and Pictures to Touch«, in: Barbara Leonard/David Perkins (Hg.): *The Arts and Cognition*, Baltimore 1977, S. 18–35; John Michael Krois: »Tastbilder. Zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen«, in: Horst Bredekamp/Marion Lauschke (Hg.): *John M. Krois. Bildkörper und Bildschemata*, Berlin 2011, S. 210–231.

²⁸ Kenneth Noland: »Context. Speech delivered at University of Hartford, March, 1988 to symposium »The Bennington Years«, <http://www.sharecom.ca/noland/nolandtalk.html> (abgerufen am 17.2.2021).

Zurück zu Riegl. Obwohl die Verwendung der Begriffe Optik und Haptik in *Das holländische Gruppenporträt* (1902) seltener ausfällt als in der ein Jahr früher veröffentlichten *Spätromanischen Kunstindustrie* (1901), trifft Riegl in dieser nachgeordneten Studie weitere wichtige Unterscheidungen für eine Ideengeschichte des haptischen Sehens. Insbesondere die Interpretation von Rembrandts *Anatomie des Dr. Tulp*, jetzt im Mauritshuis in Den Haag, die laut Riegl »den Inbegriff alles desjenigen zu enthalten schien, was man von der nationalen Kunstgattung – dem Gruppenporträt – verlangte«. ²⁹

In einem schönen Essay über die Begriffe der Achtung bei Riegl erinnerte Margaret Olin daran, dass im niederländischen Gruppenporträt die Aufmerksamkeit darauf gerichtet ist, den Begriff der Handlung in der italienischen Malerei zu ersetzen und als Bindeglied für soziale Beziehungen zu dienen. ³⁰ Tatsächlich behauptet Riegl, das »unverrückbare Ziel aller holländischen Malerei« sei die »Darstellung der Aufmerksamkeit« gewesen, ³¹ wobei darin bereits eine bestimmte aktive, praktische Dimension der Wahrnehmung mitschwingt. Visuelle Wahrnehmung erschöpft sich nicht in bloßer Rezeptivität, und daher ist sie auch nicht rein passiv: »der Beschauer steht den Außendingen, die er durch die Vermittlung des Gesichtssinns empfindet, noch tätig gegenüber, indem er ihnen aufmerksam entgegenkommt«. ³² Olin betont, dass Aufmerksamkeit für Riegl nicht nur einen erkenntnistheoretischen Wert bei der Gegenstandserfassung besitzt, sondern dass sie zu einer regelrechten »Ethik der Achtung« führt, insofern der Blick, der an die Stelle des handelnden »Eingriffs« tritt, bei Riegl allgemein für Respekt steht. In den meisten der von Riegl analysierten Gruppenporträts ist es eine fein austarierte Konstruktion aufeinander bezogener und ineinander verschränkter Blicke, die mitunter dann wiederum ganz aus dem Bild hinausführen, um den Betrachter direkt anzusprechen. In der ästhetischen Erfahrung läge folglich bereits ein ethisches Moment, in der die Möglichkeit der gegenseitigen Anerkennung auf dem Spiel steht.

Olin erinnert daran, dass der Begriff des ›Respekts‹ vom lateinischen Verb *respicere* abgeleitet ist, also ganz wortwörtlich der ›Rücksicht‹, bzw. eines antwortenden Rück-Blicks. Riegl selbst führt bereits aus, inwiefern die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts von einer fortschreitenden »Subjektivierung« zeugt, die immer schon unter sozialen Bedingungen

²⁹ Alois Riegl: *Das holländische Gruppenporträt*, Wien 1931, S. 181.

³⁰ Margaret Olin: »Forms of Respect. Alois Riegl's Concept of Attentiveness«, in: *Art Bulletin* 71 (1989), S. 285–299.

³¹ Riegl: *Das holländische Gruppenporträt* (Anm. 29), S. 273.

³² Alois Riegl: »Jacob von Ruysdael« (1902), in: ders.: *Gesammelte Aufsätze*, hg. von Karl Swoboda, Augsburg/Wien 1929, S. 192–138, hier S. 141.



Abb. 11: Dirk Jacobsz: *Schützengruppe* (Detail), 1529, Öl auf Eichenholz, 122 × 184 cm, Amsterdam, Rijksmuseum

erfolgt, wobei ein Werk wie die *Schützengruppe* von Dirk Grosz vorbildlich exemplifiziert, warum die neue bürgerliche Ordnung nicht nur auf ständige Handlungsbereitschaft, sondern primär einmal auf das nötige Taktgefühl angewiesen ist (Abb. 11). Auf dem Spiel steht, so Olin wieder, eine Ethik der Selbstzurücknahme, die Andere und anderes gewähren lässt: ganz in diesem Sinne ließe sich die Anatomiestunde des Dr. Tulp als demonstrative Blickübung deuten.

Wenn Olin Riegl als einen Vordenker der Selbstdisziplinierung und der Distanz interpretiert, so lassen sich bei Riegl selbst für eine derartige Lesart durchaus eine ganze Reihe von Anhaltspunkten finden; andere Passagen widersprechen ihr allerdings auch diametral. Während Riegl feststellt, dass Rembrandt mit der *Chiaroscuro*-Technik die haptische Einheit der Objekte zugunsten von Beziehungen durchbricht, die nur für das Auge sichtbar sind, so weist er andererseits aber auch darauf hin, dass die taktile Dimension irreduzibel bleibt und sozusagen hintergründig weiterwirkt, was in der Anatomie-Lektion besonders augenscheinlich wird. Schließlich sind es hier tatsächlich Chirurgen, die vorgeführt werden, und damit buchstäblich ›Hand-Arbeiter‹ (aus dem Griechischen *Cheir-Ourgos*). Ein Arzt, dessen Arbeit sich auf das »reinen Schauen« beschränkt, wird – darauf bestand im 13. Jahrhundert schon der berühmte Mailänder Chirurg Lanfranco –

nie ein guter Arzt sein; schließlich müsse er die Handwerkskunst dadurch lernen, dass er selbst ›Hand anlegt‹.

In *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* greift Walter Benjamin auf Riegls Beobachtungen zurück, die er in seine eigene Theorie der technisch gelenkten Aufmerksamkeit einflcht. Für die taktile Wahrnehmung, schreibt Benjamin, gibt es »keinerlei Gegenstück zu dem, was auf der optischen die Kontemplation ist. Die taktile Rezeption erfolgt nicht sowohl auf dem Wege der Aufmerksamkeit als auf dem der Gewohnheit«. ³³ Benjamin denkt hier offenbar, bei dem Taktilen, an einen gleichsam halbautomatischen, gewohnheitsmäßigen Modus, bei dem die Vollzüge schon in Fleisch und Blut übergegangen sind und bei dem die Hände ihre Arbeit gleichsam wie von selbst verrichten; eine Art unintentionale, unaufmerksame Wirksamkeit, die darüber allerdings noch nicht zum Reflex wurde. (Was würde Benjamin heute wohl sagen zu den neuen taktilen Lesegeräten, zu diesen Lesenden, die nicht mehr in Büchern blättern, sondern deren Finger über glatte Bildschirmoberflächen gleiten? Hätte er sich über die eigentümlich Tipp-, Zieh- und Wischbewegungen gewundert oder darin einfach eine neue Form des Lesens vermutet, bei denen das Haptische und das Optische auf ganz neue Art ineinandergreifen? Hätte er in den Touchscreens Erweiterungen unserer Sinnesarmaturen gesehen oder vielmehr selbstständige Apparaturen, die wiederum ein bislang ungeahntes Repertoire an Gesten hervorbringen?)

Doch zurück zu Rembrandts Gemälde und der darin dargestellten Szene. Während einer der angehenden Ärzte offensichtlich eine gewisse Augenlust zur Schau trägt, sowie die Genugtuung darüber, einer laufenden Autopsie aus nächster Nähe beiwohnen zu können (mit der Begrifflichkeit von Riegls Zeitgenossen Adolf von Hildebrands wäre hier von einer »Nahsicht« zu sprechen), wendet sich sein Nachbar von dem aufgebahrten Leichnam ab und schaut in das Buch, das am anderen Ende des Obduktionstischs steht (von Hildebrands würde von »Fernsicht« sprechen). Es handelt sich um ein anatomisches Lehrbuch, möglicherweise um dasjenige, das Adriaen van der Spiegel 1627 veröffentlicht hatte. Doch Rembrandts Bild weist genaugenommen zu einem anderen Lehrbuch einen Bezug auf, und zwar zu *De humani corporis fabrica* von Andreas Vesalius, der dafür bekannt geworden war – ähnlich wie hier im Übrigen der Dr. Tulp – das Sezieren in seinen Anatomien in Padua ganz eigenhändig, ohne eigens dafür eingesetzten Prosektor vorgenommen zu haben.

³³ Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit* (Anm. 8), S. 465–466.

Auf der inneren Titelseite von Vesalius' *Fabrica* inszeniert sich der flämische Anatom selbst im Dreiviertelprofil, in einer Selbstdarstellung, die durchaus auf die Tradition des Künstler-Selbstporträts anspielt. Als Bildner ganz neuer Art führt er das Ergebnis seiner eigenen Arbeit am Material vor, in diesem Fall am Arm einer überdimensioniert wirkenden Frauenleiche. Während die linke Hand den Arm umfasst, führt die rechte den Unterarmmuskel vor, von dem die mechanische Bewegung der Finger abhängt. In der Widmung an Kaiser Karl V. hebt Vesalius die Rolle der Hand hervor, die seit der Römerzeit von den Ärzten »gänzlich vernachlässigt« worden sei. Tatsächlich sind es in dem Holzschnitt auch einzig und allein die Hände, die sprechen. Ohne auf die Dienste eines Prosektors zurückzugreifen, dessen Präparate dann der Anatomieprofessor aus gebührender Entfernung mit seinen mündlichen Erläuterungen versieht, verdoppelt sich Vesalius gleich selbst: Mit gekonnten Gesten werden die Sehnen herauspräpariert, während der Kopf des Anatoms ganz den Zuschauern zugewendet ist: Der Blick geht aus dem Bild, und unmittelbar auf die Betrachter zu (Abb. 12).

ANDREÆ VESALII.

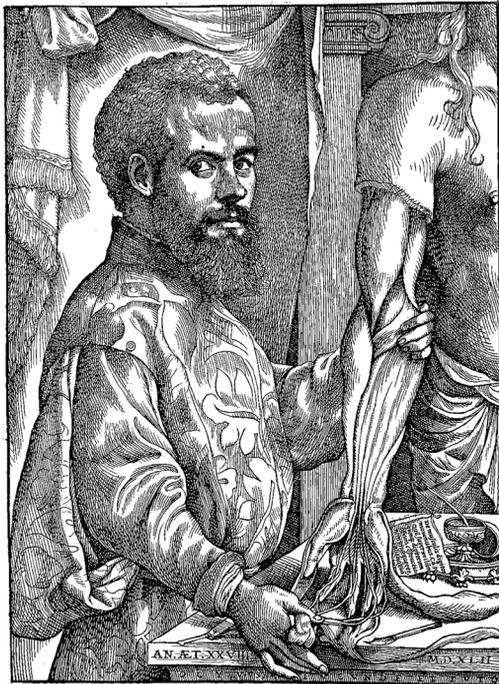


Abb. 12: Andreas Vesalius: *De humani corporis fabrica libri septem*, Basel 1543, Frontispiz

Zwei Taktiken des Taktiles, sozusagen. Im ersten Fall handelt es sich um objektive Qualitäten, derer man sich versichern muss, im zweiten Fall ist die Hand nicht berührend, sondern berührt, wie Merleau-Ponty sagen würde: Sie erschöpft sich nicht in einer von Nervenreizen ausgelöster mechanischer Bewegung, sondern besteht in einer leiblichen und damit immer auch lebendigen Erkundung der Umwelt. In Rembrandts Bild ist die Stellung des Zuschauers gleichsam noch einmal verdoppelt, insofern die über die Leiche gebeugten Ärzte *in personam* abwechselnd für eine Nahsicht stehen, die auf die Handlungen des Doktor Tulp gerichtet ist, und eine Fernsicht, die eben jene Handlungen mit den von Vesalius vorgeschriebenen Gesten vergleicht; eine Pendelbewegung findet statt zwischen einem mal erkundenden mal prüfenden Sehen. Was Nicolaes Tulp selbst anbelangt, so richtet sich sein Blick an die Zuschauerreihe gegenüber, während sich sein Skalpell weiter, und fast schon selbstständig, durch das Körperpräparat vorarbeitet. In dieser *Anatomie-Stunde*, mit der sich Riegl ein Jahr nach der Veröffentlichung der *Spät-römischen Kunstindustrie* befasst, wird eindrücklich erfahrbar, warum das Schicksal der Optik und der Haptik unzertrennbar miteinander verflochten ist. Sie führt vor, warum jede *Aut-Opsie* auch unweigerlich – und immer schon – eine *Aut-Hapsie* ist.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: *Armenischer Gorzi-Teppich*, Datierung ungewiss, Abbildung aus: Alois Riegl: *Ein orientalisches Teppich vom Jahre 1202 n. Chr. und die ältesten orientalischen Teppiche*, Berlin 1895, Titelseite.

Abb. 2: *Mantel aus persischer Seide, blau mit Arabeskenrankenmuster und Blumen*, Kashan (Iran), 2. Hälfte 16. Jh., Wien, MAK.

Abb. 3: *Quadratisches Zierstück (Koptischer Kissenbezug?) auf Schlingengewebe; vier Vasen mit Blattranken in rotem Medaillon umgeben von Flechtbandekor*, Achmim (griech.: Pano-polis), 5. bis 6. Jh., T 619, Wien, MAK.

Abb. 4: *Kinderkleid (Tunika)*, Saqqâra (Ägypten), 7. bis 9. Jh., Inv. T 501, Wien, MAK.

Abb. 5: *Naturfarbene Wollsocke mit einem roten und einem braunen Streifen*, Saqqâra (Ägypten), 6. Jh., Inv. T 564, Wien, MAK.

Abb. 6: *Goldschmiedearbeit mit Granateinlagen*. Abbildung aus: Alois Riegl, *Die spät-römische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*, Wien, Österreichische Staatsdruckerei, 1901 (Nachdruck 1973), Tafel 1.

Abb. 7: *Flasche aus Bronze*, Pinguente (Piquentum) Buzet, Istrien/Kroatien, 2. Jh. n. Chr., Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, VI 1197.

Abb. 8: *Farbige Ornamentstrukturen auf Maori-Matten*, Neuseeland, Zeichnung aus Alois Riegl: *Neuseeländische Ornamentik*, S. 87.

Abb. 9: Riegl, Alois: *Die spät-römische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*, Wien: Österreich. Staatsdruckerei, 1901 (Nachdruck 1973), Tafel 9.

Abb. 10: Rembrandt van Rijn: *Die Anatomie des Dr. Tulp*, Öl auf Leinwand, 169,5 × 216,5 cm, Den Haag, Mauritshuis.

Abb. 11: Dirk Jacobsz: *Schützengruppe* (Detail), 1529, Öl auf Eichenholz, 122 × 184 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

Abb. 12: Andreas Vesalius: *De humani corporis fabrica libri septem*, Basel 1543, Frontispiz.

An Rilkes (sich) rührenden Figuren rühren

JOHANNES UNGELENK

I. »eine und eine Figur«¹

»›Figur‹ im hergebrachten Sinn, d.h. Figur als ein Repräsentationsmodell, das Einheit [...] verbürgt«, schreiben Gabriele Brandstetter und Sibylle Peters, sei längst »obsolet geworden«.² Im theoretischen und ästhetischen Diskurs ist aber mit erstaunlicher Hartnäckigkeit wieder und wieder und noch immer von ›Figur‹ die Rede – ›Figur‹ hier offenbar in anderen, in ›nicht-hergebrachten‹ Sinnen. Dass zumindest ein Bündel dieser anderen Sinne von ›Figur‹ dennoch auf eine lange und die westliche Kultur prägende Geschichte zurückblickt, hat Erich Auerbach bereits im Jahr 1938 gezeigt. Trotz Auerbachs ausgiebiger etymologischer und kulturgeschichtlicher Erkundungen hat sich aber auch dieses kulturell so einflussreiche Bündel an ›Figur-Sinnen‹ nicht zu einem leicht handhabbaren neuen Modell oder gar einer neuen Einheit von ›Figur‹ verfestigt. Die umfangreiche Forschung in Auerbachs Nachfolge kommt vor allem zu einem in seiner Relevanz nicht zu unterschätzenden Ergebnis: Sie konstatiert die »Resistenz des Figur-Begriffs gegenüber einer streng theoretischen Bestimmung«.³

›Figur‹ erweist sich also für Theorie oder allgemeiner für das Denken als eine Herausforderung. Ein Modus der theoretischen Annäherung, ein althergebrachter und für ›Wissenschaftlichkeit‹ wohl sogar vorherrschender Modus, die »streng theoretische[] Bestimmung«, läuft für ›Figur‹ offenbar ins Leere. Das muss jedoch nicht unbedingt als beklagenswerte Lage interpretiert werden. Positiv gewendet ergibt sich daraus eine Chance: Der Figur nachzudenken, verspricht, auf andere Wege zu führen als den einer theoretischen Bestimmung.

1 Rainer Maria Rilke: »Tanagra« (1906), in: ders.: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hg. von Manfred Engel/Ulrich Fülleborn/Horst Nalewski u. a., Bd. 1: *Gedichte 1895 bis 1910*, hg. von Manfred Engel/Ulrich Fülleborn, Frankfurt a.M. 1996, S. 477f., hier V. 12.

2 Gabriele Brandstetter/Sibylle Peters: »Einleitung«, in: dies. (Hg.): *De Figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*, München 2002, S. 7–32., hier S. 7.

3 Ebd., S. 14.

Mit Rücksicht auf die etymologische Wurzel – altgr. *theōreîn* bedeutet ›anschauen‹, ›betrachten‹ – fordert ›Figur‹ einen Modus der denkenden Näherung, der sich nicht als ein ›anschauendes Bestimmen‹ vollzieht. Die enorme Reichweite dieses so auf eine Formel gebrachten Erkenntnismodus mag veranschaulichen, vor welcher anspruchsvollen Aufgabe ›Figur‹ das Denken stellt: In der epistemischen Konfiguration, aus der sich der heute vorherrschende empirische Wissenschaftsbegriff ausfaltet, fallen ›Anschauung‹ und ›Bestimmung‹ in eins. Das ist keineswegs selbstverständlich, bezeichnete ›Bestimmung‹ in der Geschichte der Philosophie lange eine ontologische Größe (und eben keine erkenntnistheoretische!), kam also dem Zu-Denkenden selbst zu. Erst mit Descartes' mechanistischem Denken und dann, konsequent systematisiert, mit Kant ist ein Ausgang aus ›der Metaphysik‹ gelegt, indem ›Bestimmung‹ auf die Seite des Denkenden übergeht.⁴ Es tut sich also eine Kluft auf zwischen dem betrachtenden Subjekt und dem zu betrachtenden, entgegenstehenden Objekt, dem Gegenstand. Jene Kluft charakterisiert das für die Moderne so prägende *visuelle* Paradigma der Erkenntnis – und es ist jene geklüftete Konfiguration, die am Denken der ›Figur‹ im nichthergebrachten Sinne, also ›der Figur‹, die kein »Repräsentationsmodell« ist, scheitert.

Wie sich also ›der Figur‹ nähern, wenn nicht durch eine »theoretische[] Bestimmung«? Die hier vorgeschlagene Weise erprobt gewissermaßen eine Näherung im Kontakt. Als eine Näherung im oder besser *als* Kontakt – von (mindestens) zwei verschiedenen, heterogenen und doch in Resonanz tretenden ›Figuren-Bündeln‹ – kann dieses Vorgehen aber keine Strenge im hergebrachten Sinne (›streng theoretische[] Bestimmung«) für sich reklamieren. Die (mindestens) zwei Figurenbündel entstammen nämlich unterschiedlichen Diskurs-Universen: Dem von Auerbach erkundeten und in seiner Nachfolge weitergedachten Theorie-Bündel möchte ich ein ästhetisch-poetisches Figur-Bündel beigesellen, dem für sich schon größere forschersiche Aufmerksamkeit zuteilgeworden ist – das, was als ›Figur‹ in Rilkes *Neuen Gedichten* benannt werden könnte.

Das Feld der Erkundungen von Rilkes ›Poetik der Figur‹ ist schier unüberblickbar, zur Orientierung seien trotzdem einige wenige, exemplarische Meilensteine benannt: Beda Allemann hat mit seiner Monographie *Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichtes*⁵ im Jahr 1961 eine wichtige Wegmarke in der Rekonstruktion

⁴ Vgl. Stephan Körner/Viktor Warnach: »Bestimmung, bestimmen, Determination«, in: Joachim Ritter (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1: A–C, Basel 1971, S. 850–856.

⁵ Beda Allemann: *Zeit und Figur beim späten Rilke: Ein Beitrag zur Poetik des Modernen Gedichtes*, Pfullingen 1961.

von Rilkes poetischem Denken der Figur gesetzt; Judith Ryan fügt eine Dekade später mit ihrem ersten und einflussreichen Rilke-Buch *Umschlag und Verwandlung. Poetische Struktur und Dichtungstheorie in R. M. Rilkes Lyrik der mittleren Periode (1907–1914)*⁶ eine weitere hinzu. Dass »Umschlag und Verwandlung« Charakteristika von Rilkes Dichten von ›Figur‹ sind, arbeitet Caroline Torra-Mattenklotts *Poetik der Figur*⁷ im Rilke-Kapitel – auch wenn es vornehmlich den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* gewidmet ist – auf auch für Rilkes Lyrik aufschlussreiche Weise heraus. Rilkes ›Poetik der Figur‹ (bzw. der ›Figuration‹) sind, neben den voranstehenden (Judith Ryan benennt sie in einer zweiten Monographie explizit⁸) und sicherlich dutzenden anderen, auch Karine Winkelvoss,⁹ David Wellbery,¹⁰ Jana Schuster¹¹ und Hannah Vandegrift Eldridge¹² auf der Spur. Es scheint fast müßig zu erwähnen, dass ›Figur‹ auch in Paul de Mans berühmtem Rilke-Kapitel in *Allegories of Reading*¹³ eine zentrale Rolle spielt.

Es kann im Folgenden nicht darum gehen, die Forschung der beiden ›Figuren‹-Felder – Auerbach und Rilke – zusammenzutragen, deren Ergebnisse adäquat abzubilden und ihnen so gerecht zu werden. Nicht nur, weil das im Rahmen eines Aufsatzes schlicht unmöglich wäre, sondern auch, weil ein solch souveräner Überblick in das visuelle Paradigma einer »theoretischen Bestimmung« zurückzusetzen und so wiederum ›Figur‹ im nichthergebrachten Sinne zu verfehlen drohte. Stattdessen soll der Kontakt im Kleinen, im Detail erprobt werden. Ich möchte drei für ›Figur‹ besonders und auf unterschiedliche Weise einschlägige Gedichte aus Rilkes *Neuen Gedichten* einem *close reading* unterziehen, aus ihnen Züge von ›Figur‹ herausarbeiten – auch, indem diese, wieder und wieder, mit ›anderem‹ Denken von ›Figur‹ in Kontakt gebracht werden. Dieses unvermittelte – und keineswegs »streng[e]« – Zwischen- und Zusammenspiel zwischen Rilke und Auerbach, Rilke und Deleuze, Rilke und Benja-

6 Judith Ryan: *Umschlag und Verwandlung. Poetische Struktur und Dichtungstheorie in R. M. Rilkes Lyrik der mittleren Periode (1907–1914)*, München 1972.

7 Caroline Torra-Mattenklott: *Poetik der Figur. Zwischen Geometrie und Rhetorik: Modelle der Textkomposition von Lessing bis Valéry*, Paderborn 2016, S. 313–360.

8 Judith Ryan: *Rilke, Modernism and Poetic Tradition*, Cambridge 1999, S. 157.

9 Karine Winkelvoss: *Rilke, La pensée des yeux*, Asnières 2004, S. 89–167.

10 David Wellbery: »Zur Poetik der Figuration beim mittleren Rilke: ›Die Gazelle‹«, in: Egon Schwarz (Hg.): *Zu Rainer Maria Rilke*, Stuttgart 1983, S. 125–132.

11 Jana Schuster: »Umkehr der Räume«. *Rainer Maria Rilkes Poetik der Bewegung*, Freiburg i. Br. 2011, S. 211–220.

12 Hannah Vandegrift Eldridge: »The Modernism of the *Sonnets to Orpheus*. Abstraction and Figurality«, in: dies./Luke Fischer (Hg.): *Rilke's *Sonnets to Orpheus*: Philosophical and Critical Perspectives*, Oxford 2019, S. 124–132.

13 Paul de Man: »Tropes (Rilke)«, in: ders.: *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven 1979, S. 20–56.

min ruht nicht auf einem ausweisbaren gemeinsamen Grund auf. Genau als solch experimentelles, unbegründetes, bildet es aber das methodische Zentrum meines Aufsatzes. Ganz wie Stephen Greenblatt, unter Rekurs auf Auerbach und Clifford Geertz, ein »making the literary and the non-literary seem to be each other's thick description«¹⁴ zum Motto erkoren hat, soll auch hier erst das Zusammenspiel über die Grenzen des scheinbar in sich selbst Bestimmten (Rilkes ›Poetik der Figur‹, Auerbachs ›figura‹, ...) hinweg ein produktives Nachdenken über ›Figur‹ initiiert werden. Es fügt sich dabei sehr schön, dass dieser Modus der Näherung, der nicht an der adäquaten Bestimmung des Einzelnen interessiert ist, sondern der über die Bedeutsamkeit des Einzelnen hinaus auf die Produktivität eines ›Zwischen‹ zielt, selbst im Zeichen der ›Figur‹ steht: »particular individuals and texts are rendered as figures that point beyond themselves«,¹⁵ schreibt Jacob Hovind über Auerbachs *figura* – und just jener Satz lässt sich ohne Abstriche auf das Verhältnis übertragen, in dem sich im Folgenden Rilkes Gedichte zu Auerbach oder Deleuze, Ästhetik oder Poesie zu Theorie halten. Ein solches Denken von ›Figur‹ glaubt nicht recht an die Grenzen zwischen Poesie und Theorie. Als ein ›unreines‹ Denken wird es weder Rilkes ›Poetik der Figur‹ gerecht, noch der Komplexität von Auerbachs *figura* – mithilfe beider, im Spiel zwischen beiden, zielt es darauf ab, sich mit ›der Figur‹ einem Modus des lesenden Denkens zu nähern, der vielleicht ›Berühren(d) Denken‹ heißen könnte.

II. »zu wenig Ding und doch noch Ding genug«¹⁶ – Figur und Fleisch

DER BALL

Du Runder, der das Warme aus zwei Händen
im Fliegen, oben, fortgiebt, sorglos wie
sein Eigenes; was in den Gegenständen
nicht bleiben kann, zu unbeschwert für sie,

- 5 zu wenig Ding und doch noch Ding genug,
um nicht aus allem draußen Aufgereihten
unsichtbar plötzlich in uns einzugleiten:
das glitt in dich, du zwischen Fall und Flug
noch Unentschlossener: der, wenn er steigt,

14 Stephen Greenblatt: »The Touch of the Real«, in: *Representations* 59 (1997), S. 14–29, hier S. 22.

15 Jacob Hovind: »Figural Interpretation as Modernist Hermeneutics: The Rhetoric of Erich Auerbach's *Mimesis*«, in: *Comparative Literature* 64 (2012), S. 257–269, hier S. 264.

16 Rainer Maria Rilke: »Der Ball«, (1907), in: ders.: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hg. von Manfred Engel/Ulrich Fülleborn/Horst Nalewski u.a., Bd. 1: *Gedichte 1895 bis 1910*, Frankfurt a.M. 1996, S. 583f., hier V. 5.

- 10 als hätte er ihn mit hinaufgehoben,
den Wurf entführt und freilässt – , und sich neigt
und einhält und den Spielenden von oben
auf einmal eine neue Stelle zeigt,
sie ordnend wie zu einer Tanzfigur,
- 15 um dann, erwartet und erwünscht von allen,
rasch, einfach, kunstlos, ganz Natur,
dem Becher hoher Hände zuzufallen.¹⁷

Jener Zug, den Rilke in seinem Gedicht *Der Ball* dem runden Spielgerät »im Fliegen« (B 2) zuschreibt, ließe sich als Motto überraschend treffend auch über Erich Auerbachs Rekonstruktion des Figur-Begriffs setzen, die er in seinem berühmten *Figura*-Aufsatz (1938) ausgearbeitet hat. »[E]twas Lebend-Bewegtes, Unvollendetes und Spielendes«¹⁸ drücke sich, nach Auerbach, in der »besonderen Bildung«¹⁹ des Wortes *figura* aus. »[Z]u wenig Ding« ›ist‹ Figur offenbar schon dadurch, dass ihr als ›lebend-bewegte‹ die identitätssichernde, selbstgenügsame Statik fehlt. Fast scheint Figur – wiederum übertragbar auf Rilkes ›Ball im Flug‹ – nur »Name einer Bewegung«.²⁰ Doch ist *figura* für Auerbach nicht bloß »beweglicher als *forma*«²¹ – sie ist zugleich auch »sinnlicher«.²² Sie ist kein hehres Geistiges, das »unsichtbar plötzlich in uns einzugleiten« (B 7) vermag. Rilkes ›Ball‹ veranschaulicht die paradoxe Spannung der Figur zwischen Bewegung und Sinnlichkeit: Zwar »glitt in [*ihn*]«, den »zwischen Fall und Flug | noch Unentschlossene[n]«, wie das lyrische Ich betont, »was in den Gegenständen | nicht bleiben kann, zu unbeschwert für sie« (B 3–9) – am Ende seiner Flugbahn aber fällt er dennoch, »erwartet und erwünscht von allen« (B 15) »dem Becher hoher Hände« (B 17) zu.²³ Er ist also sinnliches »Ding genug«, um gefangen werden zu können. Das ist entscheidend, denn nur so vollbringt er sein erstaunliches Werk, nämlich

17 Ebd., S. 583f. Nachweise hieraus im Folgenden mit Sigle B und Angabe der Verszahl direkt im Fließtext.

18 Erich Auerbach: »Figura« (1938), in: Friedrich Balke/Hanna Engelmeier (Hg.): *Mimesis und Figura*, Paderborn 2018, S. 121–188, hier S. 122.

19 Ebd.

20 Kai van Eikels: »Die erste Figur. Zum Verhältnis von Zeit und Bewegung«, in: Gabriele Brandstetter/Sibylle Peters (Hg.): *De Figura. Bewegung – Rhetorik – Gestalt*, München 2002, S. 33–50, hier S. 34. Zu Rilkes Ball-Gedicht schreibt Gabriele Fois-Kaschel, Rilke sei dort zur »reinen Bewegung‹ vorgestoßen«. Gabriele Fois-Kaschel: »Poetische Deixis und Utopie am Beispiel von Rilkes Ball-Gedicht«, in: Jean-François Marillier/Marcel Vuillaume (Hg.): *Text und Sinn. Studien zur Textsyntax und Deixis im Deutschen und Französischen*, Tübingen 2006, S. 211–224, hier S. 217.

21 Auerbach: »Figura« (Anm. 18), S. 126.

22 Ebd.

23 Es ist wichtig, hier den *Zufall*, das Akzidentelle zu hören (»dem Becher hoher Hände zuzufallen.« (B 17)), den Rilke mit der Wahl seiner Worte nicht bloß ins Spiel bringt, sondern als den Motor dieses Spiels exponiert.

die »Spielenden von oben« zu ordnen »wie zu einer Tanzfigur«, indem er ihnen »auf einmal eine neue Stelle zeigt« (B 12–14).²⁴

Rilkes *Der Ball* setzt ins lyrische Bild, wozu sich das der Figur innewohnende ›Bewegte, Unvollendete, Spielende‹ wenden lässt: In Rilkes Gedicht verbindet der Ball im Flug zwei getrennte und voneinander unabhängige Instanzen und fügt sie zu einer ihnen durch ihn zukommenden Ordnung. Auch die Verwendungsweise von *figura*, auf die Auerbach hinschreibt und die ihn für die eigene Interpretationspraxis interessiert, nämlich die von Tertullian begründete figurale Realprophetie, nutzt das semantische Bewegungs-Potential der Figur: In diesem, zunächst theologischen, Zusammenhang ist *figura* »etwas Wirkliches, Geschichtliches, welches etwas anderes, ebenfalls Wirkliches und Geschichtliches darstellt und ankündigt«.²⁵ Es ergibt sich, wie im Ballwurf, »die Gegenüberstellung zweier Pole, Figur und Erfüllung«;²⁶ etwa »das Gesetz oder die Geschichte der Juden als prophetische *figura* für Christi Erscheinen; die Inkarnation als Erfüllung dieser *figura*«.²⁷

Als darstellender und ankündigender scheint der erste der beiden Pole, die *figura*, »zu wenig Ding« zu sein: synonym für *figura* kann, so zeigt Auerbach, *umbra* (Schatten) oder *imago* (Bild) stehen – also ontologisch suspekte, oder gar defekte, niedrigrangige ›Erscheinungen‹ –, die auf ihre *veritas* (Wahrheit), ihre wahre Erfüllung vorausweisen. Tertullians Figuralprophetie nutzt hier zwei semantische Schichten von *figura*, die beide an

24 Die sich hier ankündigende Lektüre von Rilkes Ball-Gedicht tangiert zwei bereits vorliegende Auslegungen, die nicht unerwähnt bleiben sollen: Jana Schuster stellt in ihrer Analyse explizit die Verbindung zu Auerbachs zweipoligem Denken der Figur her: »Sowohl auf der Ebene des dargestellten wie auf jener des darstellenden Prozesses eignet der rilkeschen ›Figur‹ dabei jenes ›Spiel zwischen Ur- und Abbild, Form und Performanz, Virtualität und Aktualität, welches schon den lateinischen Begriff der *figura* prägt«; das vorausgesetzte phänomenologische Schema, das ihre Lektüre prägt, blendet den von ihr rekonstruierten Rilkeschen Figur-Begriff allerdings auf ein Repräsentationsmodell zurück, das im hergebrachten Sinne Einheit verspricht, um mit Brandstetter und Peters zu sprechen: »Im Vollzug der betrachtenden Beschreibung im Medium der Sprache empfiehlt sich das Gedicht in der in den *Neuen Gedichten* vielfach variierten generischen Form des Sonetts letztlich selbst als ›Figur‹: als eine in der Rezeption zu aktualisierende Prozesseinheit, deren graphisches Schriftbild wiederum zu einer tektonisch gegliederten, optischen Form sich konfiguriert.« Schuster: »*Umkehr der Räume*« (Anm. 11), S. 213. Uwe C. Steiners Lektüre bricht hingegen mit dem phänomenologischen Modell und arbeitet so die *agency* heraus, die den ›Dingen‹, Beschriebenen wie dem Gedicht selbst, zukommt und so jegliche Einheit des Beobachtens oder Wahrnehmens unterminiert: »Das Ding Ball, und das Ding Gedicht, figurieren als Gravitations- oder vielmehr Levitationszentren eines Austausch- und Übersetzungsgeschehens.« Uwe C. Steiner: »Inständigkeit und Agency. Zur Problemgeschichte des Dinggedichts von der Emblematik bis Rilke und darüberhinaus«, in: Ralf Simon/Nina Herres/Csongor Lörincz (Hg.): *Das lyrische Bild*, München 2010, S. 299–318, hier S. 310.

25 Auerbach: »Figura« (Anm. 18), S. 140.

26 Ebd., S. 152.

27 Ebd.

einem Schema der Repräsentation partizipieren: *figura* als Bildnis (*von etwas*) und *figura* als Sammelbegriff für rhetorische Mittel, die *auf etwas* anderes, ›Eigentlicheres‹ verweisen. Die Figur ist »zuwenig Ding«, weil sie »offen und fraglich« und »noch Verhülltes« bleibe.²⁸ Und dennoch »Ding genug«: Unablässig betont Auerbach die »unbezweifelte fleischlich-geschichtliche Wirklichkeit«,²⁹ die die Figuraldeutung *ihrem Gegenstand* zugestehen muss. Die Figur (etwa das Alte Testament) ist keineswegs »bloÙe Allegorie«. ³⁰ Das Zeichenhafte – das Verweisen, Verhüllen, zur Deutung Aufrufende – der Figur bildet also keinen ›geistigen‹ oder signifikativen Überbau über der Basis des Wirklichen; es besetzt nicht additiv, zusätzlich, ›Wirkliches‹ mit Bedeutung. Im Gegenteil: Die Kraft des Verweisens entwickeln die Ereignisse nicht durch ein Zuviel, sondern gerade durch ein Zuwenig. Anders als »in der modernen Entwicklungsvorstellung«, ³¹ der zufolge »die Tatsache jeweils selbstherrlich gesichert« ³² ist, bleibt bei Auerbach in Figur und auch Erfüllung immer »etwas Vorläufiges und Unvollständiges« ³³ erhalten. Genau deshalb vermögen sie, zu verweisen: »[S]ie weisen aufeinander, und beide weisen auf etwas Zukünftiges, welches erst noch bevorsteht«. ³⁴ Es ist das der Figur innewohnende ›Spiel‹ – im Sinne der Bewegungsfreiheit, die das Unvollständigsein mit sich bringt –, das ihr Spielen, zwischen Darstellung, Ankündigen und Erfüllung, erst möglich macht. Als »Unvollendete[]« ist sie »Spielende[]«. ³⁵

Rilkes »zu wenig Ding und doch noch Ding genug« ist bei aller Paradoxalität, die der Vers ausspricht, fast noch zu schüchtern darin, der Kraft dieser ungewöhnlichen Kombination von »zu wenig« und zugleich »genug« Ausdruck zu verleihen. Leicht ist die besondere Kraft des ›zu wenig‹ überhört: Nicht zufällig reimt Rilkes »Tanzfigur« in *Der Ball* als überraschende Wendung des Gedichts auf »ganz Natur« (B 14, 16). Noch unterstrichen von der klanglichen Übererfüllung des Reims ist alles ›Kulturelle‹, also scheinbar auf menschlicher Konvention und *Handlungsmacht* Basierende, restlos als Effekt ›natürlicher‹ oder besser ›*figürlicher*‹ Kräfte entdeckt.

Im Fliegen kommt Rilkes Ball das Zu-Wenig zu: dort, wo er die Wärme der werfenden Hände »fortgiebt« (B 2), wo er offenbar nicht mehr passives Objekt ist, sondern in eine aktivere Position rückt. Wo sich so

28 Ebd., S. 169.

29 Ebd., S. 151.

30 Ebd., S. 141.

31 Ebd., S. 170.

32 Ebd.

33 Ebd., S. 169.

34 Ebd.

35 Ebd., S. 122.

Raum, ›Spiel‹, ergibt, der dem Zufall Einlass gewährt, der die Figur dann ordnet. Wenn der Ball letztlich wieder in »Hände« zurückkehrt, schließt sich, wie für Rilke typisch, der Kreis. Hier scheint sich jene sterile Totalität zu konstituieren, die etwa Paul de Man Rilkes Dichten von Figur vorwirft.³⁶ Auch wenn Auerbach wiederholt das – für ihn scheinbar bewundernswert – geschlossene Ganze des christlichen Weltbildes beschwört, vollendet sich die Figur der Realprophetie nicht. Christi Erscheinen mag die prophetische *figura* der Geschichte der Juden erfüllen – zugleich ist es selbst *figura*, nämlich »neue Verheißung von Weltende und Jüngstem Gericht«. ³⁷ Dieses »noch ausbleibende[] verheißene[] Dritte[]«³⁸ ist nicht schlicht aufgeschobene, endgültige Erfüllung. Für die *figura* ist sie konstitutiv zukünftig: Denn bei allem vielbeschworenen »Interpretationswille[n]«³⁹ ist Figuraldeutung keine triumphale hermeneutische Übung zur narzisstischen Selbstbespiegelung des Deuters. Eben weil *figura* »offen und fraglich« bleibt, eben weil sie »auf etwas noch Verhülltes«⁴⁰ weist, entfaltet sie die Kraft, »den lebenden Menschen« in einer ganz spezifischen, schwebenden »Stellung« zu halten: in der »des Geprüften, Hoffenden, Gläubigen und Wartenden.«⁴¹ Die Figur steckt den sich ihr widmenden Menschen geradezu mit ihrer Unvollständigkeit an: Er steht nicht als souveräner Beobachter über den überlieferten figuralen Ereignissen, die er verstehend deutet: Die Figur verwickelt ihn in ihr Spiel und zieht ihn so in eine expandierende Vorläufigkeit hinein. Eben jenes vermag auch Rilkes Ball: Er ist von der Leserin nicht einfach zu fangen. Das Gedicht führt es selbst vor: wo er in warmen Händen liegt – das ist ›vor‹ dem Gedicht und ›danach‹ – hört er für die Leserin sofort »auf zu sein«. ⁴² Zwischen den Händen, im Versprechen der Erfüllung (des Bechers), gibt er sich der Leserin. Solcher Bezug ›im Flug‹, ohne jeden festen, gesicherten (Be)Griff und deshalb unvollständig, vorläufig, immer der Täuschung ausgesetzt, ist der der Figur. Und eben hier, im Oszillieren des Genitivs, wo sich der Kontakt zu Figur selbst in Figur verwandelt, kommt Berührung ins Spiel.

³⁶ De Man: »Tropes (Rilke)« (Anm. 13).

³⁷ Auerbach: »Figura« (Anm. 18), S. 152.

³⁸ Ebd., S. 170.

³⁹ Ebd., S. 141.

⁴⁰ Ebd., S. 169.

⁴¹ Ebd.

⁴² Rainer Maria Rilke: »Der Panther« (1902f.), in: ders.: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hg. von Manfred Engel/Ulrich Fülleborn/Horst Nalewski u.a., Bd. 1: *Gedichte 1895 bis 1910*, hg. von Manfred Engel/Ulrich Fülleborn, Frankfurt a.M. 1996, S. 469, hier V. 12.

III. »ohne nach etwas zu langen, | zu keinem Dinge hin«⁴³ – Figur und Figuration

TANAGRA

- Ein wenig gebrannter Erde,
wie von großer Sonne gebrannt.
Als wäre die Gebärde
einer Mädchenhand
- 5 auf einmal nicht mehr vergangen ;
ohne nach etwas zu langen,
zu keinem Dinge hin
aus ihrem Gefühle führend
nur an sich selber rührend
- 10 wie eine Hand ans Kinn.
Wir heben und wir drehen
eine und eine Figur;
wir können fast verstehen
weshalb sie nicht vergehen, –
- 15 aber wir sollen nur
tiefer und wunderbarer
hängen an dem was war
und lächeln: ein wenig klarer
vielleicht als vor einem Jahr.⁴⁴

Die zwei Verse der Zwischenüberschrift entstammen Rilkes Gedicht *Tanagra*. Sie beschreiben die typische Gebärde einer jener Terrakotten, mit deren griechischem Fundort Rilke sein Gedicht überschreibt und der weit- hin metonymisch Statuetten dieser Art einen Namen gibt. Rilkes Gedicht ist also direkt einer Figur – im Sinne eines Bildnisses – gewidmet. Dabei kommt den zitierten Versen besonderes Gewicht zu: Die die Figur charakterisierende erste Versgruppe des zweigliedrigen Gedichts stellt neben einer knappen Erwähnung ihres Materials ausschließlich auf die eigentümliche Gebärde der Tanagrafigur ab. Sie verweigert ostentativ den Griff nach irgendetwas außer ihr Befindlichem: »ohne nach etwas zu langen« (T 6). Stattdessen wendet sie sich auf sich selbst, sie scheint sich selbst genug: »nur an sich selber rührend« (T 9). Dass dieses den Vers einleitende »nur« einen virtuellen Reim mit »Figur« (T 12) bildet, ist kein Zufall. Wir werden darauf gleich zurückkommen. Die Verzicht, ja Enthaltung ausdrückenden »ohne« und »nur« sind für Rilkes Vorstellung von Figur essentiell, schließlich lehnt diese Figur so augenfällig ab, was von Figur

⁴³ Rilke: »Tanagra« (Anm. 1), V. 6 f.

⁴⁴ Rilke: »Tanagra« (Anm. 1). Nachweise hieraus im Folgenden mit Sigle T und Angabe der Verszahl direkt im Fließtext.

doch gerade erwartet wird: als *umbra* (Schatten) auf das schattenwerfende Original-Ding, als *imago* (Bild) auf das abgebildete Modell zu verweisen. Rilkes Tanagrafigur (bewusst doppeldeutig zwischen *bedichtetem* und *gedichtetem* Ding) setzt ins Werk, was Gilles Deleuze in seinem Buch über den Maler Francis Bacon von der Malerei fordert: »Die Malerei muss die Figur dem Figurativen entreißen.«⁴⁵ Dieser Appell ruft zu nicht mehr und nicht weniger auf als zu einer Abkehr vom Modell der Repräsentation: »Das Figurative (die Repräsentation) impliziert nämlich den Bezug eines Bildes auf ein Objekt, das es illustrieren soll.«⁴⁶ Diesen Bezug verweigert Rilkes Tanagra-Figur mit ihrer »Gebärde | einer Mädchenhand« (T 3 f.), die »zu keinem Dinge hin« (T 7) langt. Deleuze macht für diese Art von Figur, die sich »der Figuration widersetzt«,⁴⁷ einen ebenso interessanten wie überraschenden Vorreiter aus – »das Christentum«:

[D]as Christentum hat die Form – oder besser: die Figur – einer grundlegenden Deformation unterworfen. In dem Maße, wie Gott Fleisch wurde, sich kreuzigen ließ, herabstieg, wieder gen Himmel fuhr etc., waren Form und Figur nicht mehr exakt auf das Wesen bezogen, sondern auf sein prinzipielles Gegenteil, auf das Ereignis und sogar auf das Unbeständige, das Zufällige.⁴⁸

Auf unheimliche Weise, und ohne Namen zu nennen, rührt Deleuzes' Denken hier an Auerbachs Konzept der in die Realprophetie eingebundenen *figura*. Und tatsächlich kommt der aus dem Schema der Figuration befreiten Figur bei Deleuze auch jene Kraft des »Lebend-Bewegte[n], Unvollendete[n] und Spielende[n]« zu, die Auerbach der Figur zugeschrieben hatte.

Die Gebärde von Rilkes Tanagra scheint sich auf den ersten Blick dieser figuralen Freisetzung zu sperren: In ihrem Rühren an sich selbst, in dieser Geschlossenheit, gibt sie sich fast »selbstherrlich gesichert«,⁴⁹ jedenfalls alles andere als unbeständig und zufällig. Es ist dies ihre Dingdimension, die sich behauptet. Die Tanagrafigur langt zu keinem Dinge hin – sie ist selbst »Ding genug«! Sie zeigt sich damit in ihrer »fleischlich-geschichtliche[n] Wirklichkeit«,⁵⁰ in all ihrer Sinnlichkeit, die ihr nicht nur als aus Ton Gegossene, sondern auch als Gedichtete zukommt. Denn obwohl sie ein Konglomerat von Zeichen oder gar handwerklich perfekt gearbeitetes »Abbild« ist, verschwindet die Figur nicht wie der Schatten

⁴⁵ Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Logik der Sensation*, übers. von Joseph Vogl, Paderborn 2016, S. 14.

⁴⁶ Ebd., S. 10.

⁴⁷ Ebd., S. 38.

⁴⁸ Ebd., S. 107.

⁴⁹ Auerbach: »Figura« (Anm. 18), S. 170.

⁵⁰ Ebd., S. 151.

bei perfekter Ausleuchtung des Originals. Sie ist keine Botschaft, die sich als entschlüsselte in nichts auflöst. Im Gegenteil: Als aus der Figuration befreite Figur ruft sie auf, »sich an das Faktum zu halten«. ⁵¹

Wie dieser rätselhafte Auftrag zu bewerkstelligen ist, versucht der zweite Teil von Rilkes Gedicht zu verdeutlichen. Er ist der Rezeption von Figur gewidmet, also dem Moment, wenn »Wir« »eine und eine Figur« »heben und [...] drehen« (T 11 f.). Der Zugriffspunkt ist ein wohl vertrauter: Die taktil unterstützte Inaugenscheinnahme der Figur scheint schnell ein hermeneutisches Ergebnis zu zeitigen: »[W]ir können fast verstehen« (T 13), setzt das lyrische Ich an, unterbricht seine Ausführungen aber einen Vers später, ohne dass irgendeine Erkenntnis benannt worden wäre. Ein Gedankenstrich markiert das Innehalten vor der entscheidenden Wendung in der Rezeptionshaltung, die sich nun als Anspruch, als Forderung artikuliert: »[A]ber wir sollen nur | tiefer und wunderbarer | hängen an dem was war« (T 15–17).

Woher spricht sich diese Forderung aus? Jedenfalls, das »fast verstehen« ist gekippt; es bezeichnet nicht mehr Zuversicht kurz vor dem bevorstehenden Erreichen des Ziels, es umschreibt ein Scheitern. Die Sinnlichkeit, das lebend-bewegte Fleisch der Figur, entzieht sich offenbar dem verstehenden Zugriff. In Niklaus Largiers Worten: »Figurale Gestalthaftigkeit [...] geht der hermeneutisch erschließbaren Zeichenhaftigkeit der Figur voraus.« ⁵² Figur, als »zu wenig Ding und doch noch Ding genug«, lässt sich nicht von sicherer, souveräner, unbetreffener, unantastbarer Position aus aneignend begreifen, fassen oder auch nur umreißen. Um mit ihr überhaupt in Kontakt zu kommen, bedarf es offenbar eines anderen Modus der Annäherung. Wie die Forderung der Rezeptionshaltung in Rilkes *Tanagra* unmissverständlich ausspricht, ist dieser andere Modus vor allem von einem geprägt: In seinem Zentrum steht ent-haltender Verzicht. Dass »hängen an dem was war« eine sehr viel passivere, im Wortsinne »abhängigere«, Haltung beschreibt als das Vermögen, »verstehen« zu können, bedarf wenig Erläuterung. Die Rücknahme ist im Gedicht auch als solche explizit artikuliert: Entscheidend dabei ist, dass das den Verzicht ausdrückende Wörtchen *nur* in »aber wir sollen *nur*« (Hvh. J.U.) mit »Figur« einen Reim bildet. Im Verzicht hallt nicht nur die einige Verse früher genannte Figur wider, in ihm berühren sich Rezeptionshaltung und Gegenstand der Rezeption: Die Geste der Figur, »ohne nach etwas zu

⁵¹ Deleuze: *Francis Bacon* (Anm. 45), S. 10.

⁵² Niklaus Largier: »Zwischen Ereignis und Medium. Sinnlichkeit, Rhetorik und Hermeneutik in Auerbachs Konzept der Figura«, in: Christian Kiening/Katharina Mertens Fleury (Hg.): *Figura. Dynamiken der Zeiten und Zeichen im Mittelalter*, Würzburg 2013, S. 51–70, hier S. 58.

langen, | zu keinem Dinge hin« gibt selbst das Vorbild dafür ab, wie sich ihr – »gewissermassen als *adaequatio rei et perceptionis*«⁵³ – angemessen zu nähern ist.

Es ist die Figur, die fordert. Ungewöhnlich ist dieser vom Gegenstand »vorgeschlagene« Modus, weil er die das Regime des Visuellen strukturierende Hierarchie unterläuft. Diese bringt der Beginn der zweiten Versgruppe von Rilkes *Tanagra* treffend zum Ausdruck: In »Wir heben und wir drehen | eine und eine Figur« (T 11f.) ist »Wir« nicht nur grammatikalisch Subjekt, das die Handlungen des Hebens und Drehens verantwortet; es ist zugleich auch das Subjekt des Blicks und der Ort der Produktion von Erkenntnis. »Figur« findet sich am gegenüberliegenden Pol des Satzes und des visuellen Schemas wieder, als passives Objekt. Die Konventionalität dieses geklüfteten Schemas wird nicht nur über den fast klappernd alternierenden Rhythmus des ersten dieser zwei Verse unterstrichen – im Gedicht besteht metrisch freie Senkungsfüllung. Auch grammatikalisch fällt der Satz aus dem Rahmen, ist er doch der erste im Indikativ Präsens und im Vergleich zur syntaktisch und grammatikalisch komplexen ersten Versgruppe geradezu primitiv gebaut.

Die geforderte Übereinstimmung der Gesten – der Verzicht zu begreifen, zum Ding zu langen, zu verstehen – zieht eine radikale Enthierarchisierung der Begegnung nach sich. Ziel ist eine »Erfahrung, die die Objektivität des Sehens und ihrer Ebene der Verdinglichung dekonstruiert«.⁵⁴ Diesem »»pathische[n]« (nicht-repräsentative[n]) Moment *der* Sensation«⁵⁵ hat Niklaus Largier einen Namen gegeben: Er nennt es – »Berühren und berührt werden«.⁵⁶ Die Doppelung der Bewegungsrichtung ist hier entscheidend: »Berührung bedeutet hier« – und überall sonst – »gleichzeitig zu berühren und berührt zu werden«.⁵⁷ Es ist genau dieser Zug, der einen »haptischen Raum«⁵⁸ oder ein »haptische[s] Sehen«⁵⁹ – denn auch bei Deleuze mündet die Befreiung der Figur vom Figurativen in ein Berühren! – vom Regime des Visuellen unterscheidet: Dass »die Hand nicht mehr vom Auge geführt wird«,⁶⁰ eröffnet die Möglichkeit einer Erfahrung, »in der Objekt

53 Ebd., S. 54.

54 Niklaus Largier: »Figure, Plasticity, Affect«, in: Gabriele Brandstetter/Gerko Egert/Sabine Zubarik (Hg.): *Touching and Being Touched. Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement*, Berlin 2013, S. 23–34, hier S. 29 (Übers. J.U.).

55 Deleuze: *Francis Bacon* (Anm. 45), S. 39.

56 Largier: »Figure, Plasticity, Affect« (Anm. 54), S. 29: »Or, to put it differently, the ›tactile,‹ touching and being touched, is the name for an experience that deconstructs the objectivity of vision and its plane of reification«.

57 Ebd., S. 28.

58 Deleuze: *Francis Bacon* (Anm. 45), S. 116.

59 Ebd., S. 141.

60 Ebd., S. 119.

und Subjekt, Figur und Betrachter*in in einem langsamen zeitlichen und notwendig räumlichen Prozess ineinander übergehen [*merge*].⁶¹ Das Spielende, die Bewegtheit der Figur kann sich nur übertragen, weil Berühren auch die Betrachter*in oder Leser*in schonungslos der Bewegtheit, der Sinnlichkeit, dem Spiel der Figur aussetzt: »Berühren ist der Name für diese zeitliche und räumliche Verwicklung [*involvement*] und Hingabe [*abandonment*]«.⁶²

IV. »wie in Berührung | mit etwas Fernem«⁶³ – Figur und (A-)Medialität

JUGEND-BILDNIS MEINES VATERS

Im Auge Traum. Die Stirn wie in Berührung
mit etwas Fernem. Um den Mund enorm
viel Jugend, ungelächelte Verführung,
und vor der vollen schmückenden Verschnürung
5 der schlanken adeligen Uniform
der Säbelkorb und beide Hände – , die
abwarten, ruhig, zu nichts hingedrängt.
Und nun fast nicht mehr sichtbar: als ob sie
zuerst, die Fernes greifenden, verschwänden.
10 Und alles andre mit sich selbst verhängt
und ausgelöscht als ob wirs nicht verständen
und tief aus seiner eignen Tiefe trüb – .
Du schnell vergehendes Daguerreotyp
in meinen langsamer vergehenden Händen.⁶⁴

Zweifellos suchen Niklaus Largier und Gilles Deleuze Zugang zur auch von Auerbach betonten Sinnlichkeit der Figur. Sie wollen an ihrem »unmittelbare[n] Kontakt«⁶⁵ partizipieren, ja schreiben der von Figura-

⁶¹ Largier: »Figure, Plasticity, Affect« (Anm. 54), S. 28.

⁶² Ebd., S. 29: »the level of experience where object and subject, figure temporal and necessarily spatial process. Touch is the name for this temporal and spatial involvement and abandonment«.

⁶³ Rainer Maria Rilke: »Jugend-Bildnis meines Vaters« (1906), in: ders.: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hg. von Manfred Engel/Ulrich Fülleborn/Horst Nalewski u.a., Bd. 1: *Gedichte 1895 bis 1910*, hg. von Manfred Engel/Ulrich Fülleborn, Frankfurt a.M. 1996, S. 483, hier V. 1f. Zu »Berührungen aus der Ferne« in Rilkes *Rodin*-Buch und den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* vgl. Andrea Erwig: »»Fernnähe«. Rilkes Poetik und Sozialität des Taktiles – mit Exkursen zu Simmel und Plessner«, in: Sandra Flührer/Alexander Waszynski (Hg): *Tangieren. Szenen des Berührens*, Freiburg i. Br. 2020, S. 45–68.

⁶⁴ Rilke: »Jugend-Bildnis meines Vaters«. Nachweise hieraus im Folgenden mit Sigle J und Angabe der Verszahl direkt im Fließtext.

⁶⁵ Deleuze: *Francis Bacon* (Anm. 45), S. 41.

tion befreiten Figur sogar das Vermögen zu, einen solchen Kontakt zu etablieren: »[S]ie wirkt unmittelbar auf das Nervensystem, das Fleisch ist«,⁶⁶ schreibt Gilles Deleuze. Wo Fleisch auf Fleisch trifft – und eben nicht das immer schon gespaltene Zeichen auf ein (ihm) anderes –, ist Berührung am Werk – möchte man meinen.

Doch dieser – von mir zugespitzten – Neigung, die Berührung von Figur als ein (präsentisches) Nahverhältnis zu denken – Jacques Derrida kritisiert Deleuzes' ›haptisches Sehen‹ als ›haptische[n] Kontinuum‹⁶⁷ –, setzt Rilkes dichterische Beschäftigung mit der Figur einen geradezu kontrapunktischen Zug entgegen. Die Worte »wie in Berührung | mit etwas Fernem« finden sich im Gedicht *Jugend-Bildnis meines Vaters*, das 1906 entstanden ist. Das formal bis an seine Grenzen defigurierte Sonett steht in enger Verbindung mit *Tanagra*, an dem Rilke wohl fast zeitgleich arbeitete. Wie *Tanagra* ist auch *Jugend-Bildnis meines Vaters* einer ›Figur‹ gewidmet: Es handelt sich hier nicht um eine Statuette, sondern um ein frühes photographisches ›Bildnis‹, eine Daguerreotypie. Beide Gedichte nehmen also ihren Ausgang in einer zur Beschreibung vorgesetzten ›Figur‹ im »noch [...] ganz unverfänglichen Sinn von ›Statue‹, ›Bildwerk‹«,⁶⁸ wie Beda Allemann so schön formuliert hat. Doch schon in ihren ersten Worten überspielt die dichterische Ekphrasis die Grenzen von Beschreibung und Beschriebenem:

Im Auge Traum. Die Stirn wie in Berührung
mit etwas Fernem. Um den Mund enorm
viel Jugend, ungelächelte Verführung, (J 1–3)

Im »Auge« fallen das Abgebildete des Vaters und das des Betrachters (des lyrischen Ichs) bereits im zweiten Wort des Gedichts zusammen: »Traum« spiegelt sich so nicht nur im Ausdruck des Auges auf der Daguerreotypie; die unheimliche Verdichtungsarbeit des Träumens hat unverkennbar auch in den Worten des lyrischen Ichs statt, wie die elliptische Phrasierung und die lautliche Konzentration, die auffällige Doppelung des Diphtongs [au], die Insistenz auf [i], geradezu spürbar machen. Die gesamte ›Ekphrasis‹ steht im Zeichen dieses Träumens. Wie für Rilke typisch eröffnen ›träumerische‹ Vergleiche – »wie« (J 1), »als ob« (J 8, 11) – einen dichterischen Raum des Imaginären.

⁶⁶ Ebd., S. 35.

⁶⁷ Jacques Derrida: *Berühren: Jean-Luc Nancy*, übers. von Hans-Dieter Gondek, Berlin 2007, S. 162.

⁶⁸ Allemann: *Zeit und Figur beim späten Rilke* (Anm. 5), S. 11.

Doch bei allem Übergehen von »Objekt und Subjekt, Figur und Betrachter*in« behauptet sich die Phrase, die ich als Motto diesem Abschnitt des Aufsatzes vorangestellt habe: »wie in Berührung | mit etwas Fernem«. Selbst das Träumen vermag nicht, das berührte Ferne in die Verfügbarkeit der Nähe zu zwingen: Die präsentische Kontinuität von Berührung und der berührten Ferne wird vom Versumbruch unwiderruflich gespalten. Die im Gedicht erzählte Kommunikationssituation – das lyrische Ich hält die Daguerreotypie des Vaters in den Händen – löst die scheinbar schon in der abgebildeten Stirn angelegte »Berührung« ein: Die biographische Anreicherung des Gedichts mit dem Tod von Rilkes Vater (in dessen Folge es wohl entstanden ist) verstärkt bloß die Ferne, die dem Medium des photographischen Bildnisses, als Präsentmachung von etwas absent Bleibendem, schon immer eignet. Als Betrachter*in tritt das lyrische Ich mit Fernem, ja durch unüberwindbare Grenzen Abgetrenntem, in Berührung – ebenso ergeht es den Leser*innen des Gedichts.

Wie in *Tanagra* inszeniert das »Bildnis« – d.h. die ›Figur‹ – selbst die Berührung, die von ihr ausgeht. Rilkes Gedicht beschreibt ekphrastisch ein Gebärdenspiel der »beide[n] Hände – , die«:

abwarten, ruhig, zu nichts hingedrängt.
Und fast nicht mehr sichtbar: als ob sie
zuerst, die Fernes greifenden, verschwänden. (J 6–9)

Es ist emblematisch, dass die Hände, die Fernes zu greifen, also in den Nahbereich aneignend zu überführen vermögen, vom Verblässen des Mediums systematisch geschwächt werden. Denn für die Kraft des Bildnisses ist es, wie für die *Tanagra*s, offenbar entscheidend, dass ›seine‹ Hände »zu nichts hingedrängt« sind, nach nichts »langen«. Die Geste des ruhigen Abwartens,⁶⁹ die fast sogar auf die Sichtbarkeit des sich selbst Zeigens verzichtet, belässt der Ferne ihre Ferne – und ermöglicht so erst den Kontakt mit ihr. Die Unverfügbarkeit der Ferne ist dabei kein Mangel, ganz im Gegenteil. Nur weil die Hände nicht die Ferne greifen und in Nähe verwandeln, kann die Stirn in »Berührung | mit etwas Fernem« treten und so die eigentümliche Kraft des Bildnisses – der Figur – entfalten: die »ungelächelte Verführung« (J 3), die nicht zufällig auf »Berührung« (J 1) reimt. Für die rührende Kraft der Figur ist Ferne essentiell. Figur ist ›weiblich‹:

⁶⁹ Die hier vorgeschlagene affirmative Lesart der Geste widerspricht der von Martina Kurz skizzierten biographischen Lektüre, die in der Geste die »unerfüllten und steckengebliebenen Ambitionen des Vaters« erkennen will. Martina Kurz: *Bild-Verdichtungen. Cézannes Realisation als poetisches Prinzip bei Rilke und Handke*, Göttingen 2003, S. 259.

Der Zauber und die mächtigste Wirkung der Frauen ist, um die Sprache der Philosophen zu reden, eine Wirkung in die Ferne, eine *actio in distans*: dazu gehört aber, zuerst und vor Allem – *Distanz!*⁷⁰

Die Figur rührt, weil sie verführt. Und sie verführt, weil sie eben »nur« berührt, weil sie sich dem Begriff, dem Zugriff entzieht und selbst nach nichts greift oder langt.

Dass »Distanz« als notwendige Ingredienz zum Zauber der Figur »gehört«, hat weitreichende Konsequenzen. Womit das »Lebend-Bewegte[], Unvollendete[]«⁷¹ der Figur spielt, worauf es wirkt, indem es in Kontakt setzt, ist nicht das unmittelbar Benachbarte. Wenn sie ein Verhältnis »zwischen höchst Disparatem«⁷² stiftet, bleiben sich in diesem Kontakt beide Disparate fern. Sie wahren ihre »radikale Singularität und Partikularität«.⁷³ Wie Gabriele Brandstetter und Sibylle Peters von einer »Membran-Stellung des Figur-Begriffs« zu sprechen, die die »mediale Seite von Figur«⁷⁴ andeute, ist deshalb missverständlich. Soll Figur ihren Zauber, ihre Wirkung, ihre Kraft bewahren, ist ihre »Zwischenstellung« keineswegs eine vermittelnde (»zwischen Wissen und Poesie, zwischen Wissenschaft und Kunst«⁷⁵) oder gar eine ordnende.⁷⁶ Denn Figur stiftet keinen neuen, gemeinsamen Raum, der die durch ihren Kontakt Verbundenen aufnehmen würde; in dem sie und ihre Relation gewissermaßen für einen außenstehenden Dritten kartographierbar und so letztlich erkenn- und begreifbar würden.⁷⁷ Figur und die an ihrer Berührung Beteiligten sind, in Niklaus Largiers Worten, »nicht als Medien auf einen transzendenten Rahmen bezogen«.⁷⁸ Ganz im Gegenteil: »Die Figur verweigert sich in ihrem fragmentarischen Charakter indes gerade dieser

70 Friedrich Nietzsche: *Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft*, in: ders.: *Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari, Bd. 3, München 1999, S. 425.

71 Auerbach: »Figura« (Anm. 18), S. 122.

72 Friedrich Balke: »Mimesis und Figura. Erich Auerbachs niederer Materialismus«, in: Friedrich Balke/Hanna Engelmeier (Hg.): *Mimesis und Figura*, Paderborn 2018, S. 13–88, hier S. 42.

73 Largier: »Zwischen Ereignis und Medium« (Anm. 52), S. 67.

74 Brandstetter/Peters: »Einleitung« (Anm. 2), S. 10.

75 Ebd.

76 Vgl. ebd., S. 10f.

77 Zu diesem Befund passt Karoline Winkelvoss' Rekonstruktion der »figure rilkéenne«, für die sie vor allem die Charakteristik der »défiguration« reklamiert. Winkelvoss: *Rilke, La pensée des yeux* (Anm. 9), S. 110. Auch David Wellbery konstatiert auf verwandte Weise für »die gelungensten von Rilkes poetischen Texten eine dekompositorische Tendenz [...], die die ästhetische Totalität auflöst und die Werkeinheit auf ein offenes Feld der Sinnproduktion öffnet.« Wellbery: »Zur Poetik der Figuration beim mittleren Rilke« (Anm. 10), S. 132.

78 Largier: »Zwischen Ereignis und Medium« (Anm. 52), S. 67.

Vereinnahmung.«⁷⁹ Dem Nahverhältnis, das jedes homogene Medium in seiner Leistung der Medialisierung schafft, hält die der Figur typische Berührung eine unrahmbare, in- oder besser existierende – im Sinne von (hin)aus-stehende – Wendung in die Ferne entgegen.

Auerbachs Analyse der in den Zusammenhang der Realprophetie eingebundenen *figura* verdeckt zuweilen diesen sich der Rahmung und der Medialisierung entziehenden Charakter der Figur. Oft scheint sie bei Auerbach allzu eingeehgt in die christliche, »ebenso großartige[] wie einheitliche[] Vision der Weltgeschichte«.⁸⁰ Nur die von der *figura* erzeugte Haltung – »des Geprüften, Hoffenden, Gläubigen und Wartenden«⁸¹ – zeigt noch an, dass *figura* auch bei Auerbach noch aus dem Rahmen der »einheitlichen Vision« heraussteht: Warten, Glauben, Hoffen charakterisiert nicht die Haltung eines erkennenden Subjekts, wie es im theoretisch-visuellen Regime – worauf *Vision* etymologisch ja anspielt – anzutreffen wäre. Statt auf objektiver Einsicht basierende Handlungsmacht zeigt das gläubige, hoffende Warten ein Verwickeltsein, eine Hingabe an den Zauber und die Kraft der Figur an. Es zeugt vom geradezu ansteckenden Kontakt der radikal amedialen Figur.

Der vielleicht konsequenteste Weiterdenker der A-Medialität von Auerbachs Figur in Hinblick auf ihre Zeitlichkeit ist Walter Benjamin.⁸² Was Auerbach Figur heißt, nennt Benjamin »Bild«;⁸³ Die »revolutionäre Chance« des historischen Materialisten liege nach Benjamin darin, »des echten historischen Bildes sich zu bemächtigen, das flüchtig aufblitzt.«⁸⁴ Gelingt das, entstehe eine historische Konstruktion, eine »von Jetztzeit erfüllte« Zeit, die als erfüllte »eine mit Jetztzeit geladene Vergangenheit [...] aus dem Kontinuum der Geschichte heraussprengt[]«⁸⁵ und damit zu erlösen vermag. Die strukturelle Homologie mit Auerbachs Vorstellung von *figura* und ihrer *veritas* ist unverkennbar: Hier erfüllt jedoch

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Auerbach: »Figura« (Anm. 18), S. 163.

⁸¹ Ebd., S. 169.

⁸² Die Verbindung von Rilkes »Poetik der Figur« zu Walter Benjamins messianistischem Denken stellt Karoline Winkelvoss explizit her, zunächst in Hinblick auf den Begriff der Konstellation, später auch auf Benjamins Konzept des dialektischen Bildes. Vgl. Winkelvoss: *Rilke, La pensée des yeux* (Anm. 9), S. 112, 141. An dieser Verbindung rühren, weniger explizit, auch Jana Schuster, wenn sie über Konstellation/Sternenbild nachdenkt (vgl. Schuster: »Umkehr der Räume« (Anm. 11), S. 213), und David Wellbery, der in der »Auflösung des substantiellen Dinges in eine Reihe von systematischen Stellenwerten«, die in Rilkes Dichtung statthabe, »einen geschichtlichen Vorgang« erkennt (Wellbery: »Zur Poetik der Figuration beim mittleren Rilke« (Anm. 10), S. 132).

⁸³ Walter Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte« (1940), in: ders.: *Illuminationen*, hg. von Siegfried Unseld/Friedrich Podszus, Frankfurt a. M. 1977, S. 251–261, hier S. 253.

⁸⁴ Ebd., S. 254.

⁸⁵ Ebd., S. 259.

nicht Christi Erscheinen das Gesetz der Juden, sondern »Robespierre das antike Rom«. ⁸⁶ Wie für Auerbach *figura* und Erfüllung mit der »modernen Entwicklungsvorstellung« ⁸⁷ unvereinbar sind, so kämpft Benjamins Messianismus gegen die Vorstellung eines die »homogene und leere Zeit durchlaufenden Fortgangs«. ⁸⁸ Figur und Bild bringen, in Auerbachs Worten, »die Ereignisse [...] nicht in ihrer ununterbrochenen Verknüpfung untereinander, sondern voneinander abgerissen, als einzelne« ⁸⁹ in Berührung. Stärker als Auerbach betont Benjamin die Sprengkraft dieser a-medialen figuralen Berührung, die jeglichen transzendentalen Rahmen – und damit auch den der christlichen Heilsgeschichte – zum Bersten bringt. Es ist dabei der so unwahrscheinliche, ja gewissermaßen unmögliche Kontakt von Fernem, der die Energie generiert, die Spannung sammelt, die »jedes etablierte Medium zerbrechen« lässt. ⁹⁰

Weil radikaler, weil nicht von einer rahmenden großen Erzählung prästabilisiert, ist Benjamins »Bild der Vergangenheit«, ⁹¹ genau wie Rilkes *Jugend-Bildnis*, aber auch fragiler als Auerbachs Realprophetie. Es ist flüchtiger, ein »schnell [V]ergehendes« (J 13), es »*huscht* vorbei«, ⁹² blitzt bloß auf⁹³ – der Augenblick seiner Erfüllung ist deshalb leicht versäumt. ⁹⁴

Bei aller »Einlassung aufs Sinnlich-Konkrete«, ⁹⁵ bei aller Involviertheit und Hingabe, die der Kontakt mit Figur impliziert, mahnt Benjamin zum Glücken der Begegnung mit ihr eine erstaunliche Art der Näherung an. Wie das Denken erfordere auch der Umgang mit dem historischen »Bild« nicht nur »Bewegung«, sondern auch »Stillstellung«:

Zum Denken gehört nicht nur die Bewegung der Gedanken sondern ebenso ihre Stillstellung. Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation plötzlich einhält, da erteilt es derselben einen Chock, durch den es sich als Monade kristallisiert. ⁹⁶

Das Einlassen auf die Berührung der Figur vollzieht sich also nicht schlicht als präsentische Ansteckung mit deren »Ruhelosigkeit und [...]

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Auerbach: »Figura« (Anm. 18), S. 170.

⁸⁸ Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte« (Anm. 83), S. 258.

⁸⁹ Auerbach: »Figura« (Anm. 18), S. 170.

⁹⁰ Largier: »Zwischen Ereignis und Medium« (Anm. 52), S. 69.

⁹¹ Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte« (Anm. 83), S. 253.

⁹² Ebd.

⁹³ Vgl. ebd., S. 254.

⁹⁴ Vgl.: »Philosophie, die einmal überholt schien, erhält sich am Leben, weil der Augenblick ihrer Verwirklichung versäumt ward.« Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main 1966, S. 15.

⁹⁵ Largier: »Zwischen Ereignis und Medium« (Anm. 52), S. 69.

⁹⁶ Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte« (Anm. 83), S. 260.

Spannungsverhältnissen«. ⁹⁷ Im Gegenteil: Soll sich Spannung in Sprengkraft wandeln, braucht es dafür die Initiierung eines plötzlichen Innehaltens, als Kontaktabbruch mit dem gerade Benachbarten. Dies passiert im Moment des Berührens: Obwohl Kontakt, ist er zugleich selbst eine wirkmächtige Unterbrechung, der aus all dem Treiben, dem Wimmeln der Gegenwart, dem »Fortgang« der Geschichte heraussteht und so den scheinbar organischen Zusammenhalt der Gegenwart erst aufzusprengen vermag. ⁹⁸ Er ist Berührung mit der fernen Ruhe: Die Berührung der Figur leitet also nicht bloß »vorhandene«, gespeicherte Bewegungsenergie an die Stelle ihres Wirkens ab; sie bereitet vielmehr dem »Chock« eine Stätte. Sie sprengt auf, indem sie die Ferne in der Kontinuität entdeckt und als Ferne gegen die Kontinuität affirmiert. Die »Ruhelosigkeit« und Spannung der Figur speist sich paradoxerweise aus einer sich plötzlich ereignenden Ruhe. Wie wenn Rilkes Ball »sich neigt | und einhält und den Spielenden von oben | auf einmal eine neue Stelle zeigt.« (B 11–13)

Genau wie Benjamins erfüllter historischer Tatbestand ist die Verführung der Hände des Vaters, »die | abwarten, ruhig, zu nichts hingedrängt« (J 6f.), eine posthume: Ihre Wirkung entwickeln sie erst, wenn Distanz eingekehrt ist, wenn sie in der trüben Tiefe der Daguerreotypie verblassen und hinter die Fiktionsgrenze eines Gedichts sinken. Wenn auch der Sohn nicht mehr nach ihnen langen kann. Wenn sie außer Stande gekommen sind, Fernes zu greifen, ja nicht einmal mehr den Griff der kleinen Pforte vor ihnen zu fassen bekommen. ⁹⁹ Dann ist unsere Zeit gekommen, durch diese kleine Pforte zu treten – die Tür öffnet nun ungestört, sie öffnet nach innen – und in der Ferne dieser Hände – zu lesen.

⁹⁷ Largier: »Zwischen Ereignis und Medium« (Anm. 52), S. 69.

⁹⁸ Der entscheidende Zug, der zwischen dem Denken Benjamins und Rilkes poetischer »Figur« aufblitzt, ist der der Öffnung, des sich Öffnens hin auf ein unbekanntes Außen – er findet sich in den Lektüren von Karoline Winkelvoss, David Wellbery und auch Uwe C. Steiner.

⁹⁹ »Bekanntlich war es den Juden untersagt, der Zukunft nachzuforschen. Die Thora und das Gebet unterweisen sie dagegen im Eingedenken. Dieses entzauberte ihnen die Zukunft, der die verfallen sind, die sich den Wahrsagern Auskunft holen. Den Juden wurde die Zukunft aber darum doch nicht zur homogenen und leeren Zeit. Denn in ihr war jede Sekunde die kleine Pforte, durch die der Messias treten konnte.« Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte« (Anm. 83), S. 261.

»Sprache der Hände«.

Plastisches Sprechen in Rilkes Rodin-Aufsatz

SULA TEXTOR

I. Rodin berühren

»Mit nichts kann man ein Kunst-Werk so wenig berühren als mit kritischen Worten«, schreibt Rainer Maria Rilke am 17. Februar 1903 aus Paris an Franz Xaver Kappus.¹ Dieser hatte Rilke zuvor einige Gedichte geschickt und sich von dem acht Jahre älteren Dichter Kritik und Bestätigung für seine Arbeit erhofft – und erhält nun diesen Satz zur Antwort, zusammen mit der Entschuldigung, dass Rilke daher nicht auf »die Art [seiner] Verse« eingehen könne, und den Versen selbst, die Rilke ihm postwendend zurücksendet. Diese Reaktion dürfte den jungen Dichter einigermaßen überrascht haben, weniger vielleicht, weil Rilkes Aussage eine sehr viel grundlegendere Ebene öffnet, wenn er sich auf das »Kunst-Werk« allgemein, also gattungsübergreifend nicht nur auf Dichtung, sondern auch auf Werke der Bildenden Kunst bezieht, sondern weil Rilke hier von »berühren« spricht, als stünde völlig außer Frage, dass ein berührender Kontakt der einzig mögliche oder der einzig wünschenswerte Umgang mit Kunstwerken ist.

Dieser Briefwechsel fällt in die Zeit von Rilkes Begegnung und intensiver Beschäftigung mit Auguste Rodin. Seit Anfang September 1902 hält er sich in Paris auf, um eine Monographie über den Bildhauer zu verfassen. Er geht in dieser Zeit regelmäßig im Atelier Rodins, den er so sehr bewundert, ein und aus, sieht ihm bei der Arbeit zu, geht zwischen seinen Werken und Entwürfen umher.² In zahlreichen Briefen aus dieser Zeit äußert sich Rilke enthusiastisch zu seinen dort gesammelten Eindrücken und zeigt sich durch diese zu einem neuen Nachdenken über

1 Rainer Maria Rilke: *Briefe an einen jungen Dichter* (1903), in: ders.: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hg. von Manfred Engel/Ulrich Fülleborn/Horst Nalewski u.a., Bd. 4: *Schriften*, hg. von Horst Nalewski, Frankfurt a.M./Leipzig 1996, S. 514–548, hier S. 514.

2 Vgl. zur Chronologie der Begegnung Rilkes mit Rodin: Rätus Luck: »Rilke und Rodin: Bindung und Emanzipation. Vorwort«, in: Rainer Maria Rilke/Auguste Rodin: *Der Briefwechsel und andere Dokumente zu Rilkes Begegnung mit Rodin*, hg. von Rätus Luck, Frankfurt a.M. 2001, S. 9–21.

seine eigene Kunst angeregt, so z.B. in einem vielzitierten Brief an Lou Andreas-Salomé vom 10. August 1903:

Irgendwie muß auch ich dazu kommen, Dinge zu machen; nicht plastische, geschriebene Dinge – Wirklichkeiten, die aus dem Handwerk hervorgehen. Irgendwie muß auch ich das kleinste Grundelement, die Zellen meiner Kunst entdecken, das greifbare unstoffliche Darstellungsmittel für alles.³

Ganz explizit vergleicht Rilke hier sein Dichten mit dem plastischen Arbeiten Rodins, dessen Arbeit mit den Händen,⁴ und erklärt diese zum Vorbild für seine eigene formende Arbeit an der Sprache. Er greift, so Rätus Luck in seinem Vorwort zu Rilkes Briefwechsel aus der Rodin-Zeit, auf »das Berufsvokabular und die Bildsprache von Rodins ›métier‹« zurück, um »sich und anderen anschaulich zu machen, was er auf seinem eigenen Arbeitsgebiete erreichen wollte, also sein eigenes poetologisches Programm.«⁵ Die Begegnung Rilkes mit Rodin gilt daher als Schwellenmoment im Werk des Dichters, der die ›mittlere Werkphase‹ einleite. Diese sei gekennzeichnet durch Rilkes »Poetik des Dinggedichts«, die er »aus dem Vorbild der Plastik Rodins« entwickle und in der wiederum der Begriff des ›Kunst-Dings‹, den Rilke auch in der Auseinandersetzung mit Rodin entwirft (und von dem die Schreibweise »Kunst-Werk« im Brief an Kappus herrührt), eine große Rolle spielt.⁶ Auch dem Begriff der ›Fläche‹, wie er in der Beschäftigung mit Rodin entsteht, wird, ohne dass Rilke ihn explizit auf seine Dichtung beziehen würde, von einigen Autor*innen eine produktive Wirkung für sein Schreiben zugesprochen.⁷

Die Monographie über Rodin schließt Rilke nach kurzer, intensiver Arbeit bereits im Dezember 1902 ab. Auch hier ist aber die Kontaktaufnahme des Textes mit dem, was dem Titel nach sein Gegenstand sein

3 Rainer Maria Rilke: *Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906*, hg. von Ruth Sieber-Rilke/Carl Sieber, Leipzig 1929, S. 119.

4 Zu Rilkes Suche nach einer »handwerklichen Grundlage für die eigene künstlerische Arbeit« nach dem Vorbild des »bildhauerische[n] Handwerk[s]« Rodins vgl. z.B. Antje Büssgen: »Bildende Kunst«, in: Manfred Engel/Dorothea Lauterbach (Hg.): *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2004, S. 130–150, hier S. 133f. Dem scheinbar eindeutigen, selbsterklärenden Begriff der ›Handwerklichkeit‹, die Rilke bei Rodin entdeckte und sich zum Vorbild für seine Kunst nehme, sei hier die Formulierung ›Arbeit mit den Händen‹ entgegengesetzt. Dass die Bedeutung dieses ›mit‹ in Rilkes Vorstellung einer künstlerischen ›Handarbeit‹ keine ganz eindeutige ist, wird aus dem Folgenden ersichtlich werden.

5 Luck: »Rilke und Rodin« (Anm. 2), S. 11.

6 Michael Kahl: *Lebensphilosophie und Ästhetik. Zu Rilkes Werk 1902–1910*, Freiburg i. Br. 1999, S. 29f.

7 Vgl. beispielsweise Manfred Koch: »Schriften zu Kunst und Literatur«, in: Manfred Engel/Dorothea Lauterbach (Hg.): *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2004, S. 480–497, hier S. 494f.; Jana Schuster: »Umkehr der Räume«. *Rainer Maria Rilkes Poetik der Bewegung*, Freiburg i. Br. 2011, S. 19.

muss, also dem Bildhauer Rodin und seinem Werk, zugleich scheinbar die Absage an die Möglichkeit eines sprachlichen Kontakts mit diesem. Gleich im ersten Wort wiederholt der Text den Titel und den Namen: »Rodin« – jedoch nur, um zu betonen, dass dies eben nur ein Name sei, dass er als solcher nichts aussage, dass (namentliches) Benennen keinen Zugriff gewähre, sondern dass lediglich »Mißverständnisse« »sich um einen [...] Namen sammeln«. ⁸ Das Werk selbst sei namenlos, mit den Namen, die ihm gegeben werden, habe es nichts gemein und noch dazu sei das Leben Rodins »eines von denen, die sich nicht erzählen lassen« (405). Mit dieser Absage an ein benennendes Sprechen über Rodin und sein Werk ist die Frage nach der Möglichkeit einer sprachlichen Annäherung aber zugleich auch zum Thema des Textes gemacht. Dem Auftakt der Studie ist also, genau wie dem Brief an Kappus, das Desiderat einer sprachlichen Annäherung an oder Berührung des Gegenstandes eingeschrieben. Der Text muss sich dementsprechend anders zu seinem Gegenstand verhalten als eine kritische Bewertung oder eine beschreibende Darstellung, die ihn mit sprachlichen Mitteln zu repräsentiert sucht.

Im Folgenden soll der Rodin-Aufsatz daher als die Suche nach einer ›berührenden‹ Sprache gelesen werden, die zugleich eine von der Begegnung mit der Arbeit Rodins ›berührte‹ ist. Der Text wird dabei weniger als eine poetologische Aushandlung gelesen, die sich Rodins Skulpturen als Beobachtungsgegenstand, gewissermaßen als Referenzwert zum eigenen Medium bedient, sondern als ein Text, der eine bestimmte Konzeption dieser Skulpturen entwirft, eine eigene Version davon hervorbringt, der der Wunsch nach der Möglichkeit einer Berührung, nach Berührungspunkten zwischen der Dichtung und der Bildhauerei bereits eingeschrieben ist. Ausgangspunkt dieser Relektüre bildet Rilkes Verständnis der Fläche als dem Grundelement der Rodin'schen Skulpturen. Dieser Fläche, so die These, nähert sich der Text in einem schreibenden Nachvollzug von Rodins Arbeit mit den Händen an – und führt dabei in seiner Form eine ihr ähnliche Bewegung durch.

⁸ Rainer Maria Rilke: *Auguste Rodin. Erster Teil* (1902), in: ders.: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hg. von Manfred Engel/Ulrich Fülleborn/Horst Nalewski u.a., Bd. 4: *Schriften*, hg. von Horst Nalewski, Frankfurt a.M./Leipzig 1996, S. 401–449, hier S. 405. Nachweise hieraus im Folgenden mit Angabe der Seitenzahl direkt im Text.

II. Die Skulptur als Fläche

Rilke schreibt an Lou Andreas-Salomé, »auch« er müsse das »Grundelement« seiner Kunst finden,⁹ weil er überzeugt sei, Rodin habe das »Grundelement seiner Kunst« längst gefunden: »Das war die Fläche, diese verschieden große, verschieden betonte, genau bestimmte Fläche, aus der alles gemacht werden musste.« (411, Hvh. S.T.) Rilkes Konzeption dieser Fläche bestimmt ganz maßgeblich die mediale Verfasstheit der Skulpturen, wie er sie versteht, denn diese Fläche ist nicht der stabile äußere Rand eines statischen Körpers; nicht von außen einseitig definierte visuelle Oberfläche eines sich in die Tiefe erstreckenden Dings; sie ist nicht bloß Teil der Skulptur, sondern das, woraus »alles gemacht werden musste.« (ebd.) Die Skulptur *ist* also Fläche und diese Fläche ist prozessual verfasst, sich beständig konstituierend aus der Quasi-Berührung von Material und Licht und daher immer in sich bewegt:

Sie bestand aus unendlich vielen Begegnungen des Lichtes mit dem Dinge, und es zeigte sich, daß jede dieser Begegnungen anders war und jede merkwürdig. An dieser Stelle schienen sie einander aufzunehmen, an jener sich zögernd zu begrüßen, an einer dritten fremd an einander vorbeizugehen; und es gab Stellen ohne Ende und keine, auf der nicht etwas geschah. Es gab keine Leere. (411)

Sicher lässt sich diese Passage auch als eine metaphorisierende Beschreibung des visuellen Eindrucks lesen, den die rauen, fast schon reliefartigen, dynamisch gestalteten Oberflächen der Skulpturen Rodins im reflektierenden Spiel einfallender Lichtstrahlen machen. Man würde dann vom »Spiel des Lichts auf der Oberfläche der Plastik« sprechen¹⁰ und diese Plastik, die man dabei annimmt, wäre eine dem Text Rilkes äußerliche.

⁹ Rilke: *Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906* (Anm. 3), S. 119, Hvh. S.T.

¹⁰ Kahl: *Lebensphilosophie und Ästhetik* (Anm. 6), S. 30, Hvh. S.T. Michael Kahl spricht zudem konsequent von der »Oberfläche« der Skulpturen (vgl. z.B. ebd., S. 30, 61); nur da, wo er Rilkes Erläuterungen zu seinem Verständnis der Fläche wiedergibt, heißt es »Fläche«, der Begriff steht dann aber immer in einfachen Anführungszeichen (vgl. z.B. ebd., S. 32). Tatsächlich verwendet auch Rilke in der Rodin-Monographie beide Begriffe, teilweise in sehr engem textlichen Zusammenhang; so heißt es zum Beispiel direkt vor der hier zitierten Passage: »Je weiter er ging auf seinem entlegenen Weg, desto mehr blieb der Zufall zurück, und ein Gesetz führte ihn dem anderen zu. Und schließlich war es diese Oberfläche, auf die seine Forschung sich wandte.« (411) Dennoch sind die Begriffe nur scheinbar austauschbar. »Oberfläche« meint, auch bei Rilke, immer »Oberfläche von...« und ist von einem konventionellen Plastik-Begriff, von der Körperhaftigkeit der Skulptur (vgl. 410) her gedacht; der Begriff der »Fläche« steht dazu im Widerspruch, unterläuft das gängige Denken von Plastik bewusst und hat zentralen Anteil an Rilkes Konzeption der spezifischen Verfasstheit der Rodinschen Skulpturen. Wenn Rilke von der »Oberfläche« der Skulpturen spricht, entwertet das also nicht seinen stärkeren, sozusagen abstrakteren Begriff der »Fläche« als Element der Skulptur; vielmehr erzeugt er ein produktives Spannungsverhältnis zwischen beiden Begriffen, das in Kahls Darstellung unsichtbar gemacht wird.

Rilkes textuell erzeugte Variante der Skulpturen entsteht aber ja gerade in ihrer Wörtlichkeit. Und Rilke spricht wörtlich von den »Begegnungen des Lichts *mit* dem Dinge« (411, Hvh. S.T.), aus der die Fläche bestehe. Licht und Ding oder Licht und Materialität der Skulptur sind also gleichwertig; es gibt keine leere Fläche vor dem Ereignis ihrer Begegnung, die zum Grund für ein visuelles Spiel werden könnte, wie eine Leinwand oder eine Holztafel eine ›leere‹ Fläche ist, bevor sie zum Bildträger wird. Die Fläche ist kein festes, geschlossenes Kontinuum. Sie entsteht und erhält sich in jedem Moment und an jeder Stelle aus den Momenten eines (Fast-) Kontakts als dem Höhepunkt eines Sich-aufeinander-zu- und Voneinanderweg-Bewegens von Licht und Ding. Die Fläche als (Rilke'sches) Grundelement der Rodin'schen Skulptur ist ganz und gar Kontakt.

»My entire being is contact. My entire being is touched/touches«, schreibt Jean-Luc Nancy in »Rühren, Berühren, Aufruhr«. ¹¹ Er nennt diesen Zustand des in der Welt Seins »*ex-peau-sition*« oder »*Haut-sein*« und die Denkbewegung, in der die Haut von der Körperhülle zum Seinsmodus wird, scheint jener verwandt zu sein, die von der Oberfläche der Skulptur zur Fläche als deren Grundelement reicht. ¹² »[T]his display can only be understood as a permanent movement«, schreibt Nancy weiter. ¹³ Beständig bewegen sich fühlende und gefühlte Haut, Berührtes und Berührendes aufeinander zu und:

The approaches of both intersect at a point of quasi-confusion. And this point is not fixed; it is only a ›point‹ via image; its reality is motion and emotion, movement, traction and attraction, while also being interrupted variation, fluctuation. It is simultaneously vibration, palpitation of one against another, oscillating from one to the other, and therefore an ›identity‹ that does not identify itself, even though it resembles the one and the other and shares their presences in a common venue. ¹⁴

Als eine Vielzahl solcher virtuellen Punkte der »quasi-confusion« von Licht und Material, einer nicht und nie mit sich selbst identischen Identität, lässt sich die von Rilke bestimmte Fläche der Skulptur im stärksten Sinne verstehen. ¹⁵ Zwar spricht Rilke nicht von ›Berührungen‹, sondern

¹¹ Jean-Luc Nancy: »Rühren, Berühren, Aufruhr«, in: *SubStance* 40.3 (2011), S. 10–17, hier S. 13.

¹² Ebd.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd., S. 14.

¹⁵ Wie bereits angedeutet möchte die hier versuchte Lektüre diesen ›stärksten Sinn‹ des Begriffs herausstellen, um sein produktives Potenzial für Rilkes Text – sowohl für das, *was* der Text entwirft, als auch für das *Wie* der sprachlichen Annäherung – aufzuzeigen. Dass der Text bezüglich der Begriffe ›Fläche‹ und ›Oberfläche‹ nicht vollständig konsistent ist, stellt dieses Potenzial nicht in Frage (vgl. Anm. 10).

von »Begegnungen«, jedoch – womöglich – nur deshalb, weil »Begegnungen« auch den nicht zustande kommenden Kontakt, das »sich [nur] [B]egrüßen« und das »fremd an einander [V]orbei[.]gehen« ebenso einschließt wie das (berührende) sich Aufnehmen. Dass das Licht in Rilkes Vorstellung der Materialität der Skulptur aber nicht als Substanzloses gegenübersteht, als das es an einer ja immer wechselseitigen Berührung nicht teilhaben könnte, zeigt eine Passage, in der Rilke ganz am Ende des Rodin-Aufsatzes Rodins *Balzac* als eine Skulptur beschreibt, in der Rodin seine Gestaltungsprinzipien nahezu vollendet umsetzt. Hier heißt es: »Das Licht, welches zu diesem Steine kommt, verliert seinen Willen; es geht nicht über ihn hin zu anderen Dingen; es schmiegt sich ihm an, es zögert, es verweilt, es wohnt in ihm.« (447)

Diese Passage zum *Balzac* zeigt auch, wie Rilke die Begriffe ›Fläche‹ und ›Oberfläche‹ und die entsprechend einmal als ›reine Fläche‹ respektive als solider Körper mit einem Inneren und einer Oberfläche gedachte Skulptur konfrontiert. Direkt davor heißt es nämlich:

Wenn Rodin das Bestreben hatte, die Luft so nahe als möglich an die Oberfläche seiner Dinge heranzuziehen, so ist es, als hätte er hier den Stein geradezu in ihr aufgelöst: der Marmor scheint nur der feste, fruchtbare Kern zu sein und sein letzter leisester Kontur schwingende Luft. (ebd.)

Einen (im Inneren verborgenen) »Kern« hat die Skulptur *als Fläche* ja gerade nicht. Dennoch wird auch hier die Vorstellung einer klaren »Kontur«, einer Oberfläche als statischer Grenzfläche unterlaufen; auch hier ist die »Oberfläche« bewegt, ist sie Kontaktfläche, die sich in einer »quasi-confusion« mit der (umgebenden) Luft ereignet. Und auch hier scheint die Reziprozität der Berührung diesem Kontakt eigen zu sein: Wo die Luft den Stein berührt, formt sie seine Grenze, löst den Stein und damit auch seine Grenze aber zugleich in sich auf – und geht selbst verändert, in Schwingung versetzt, aus diesem Kontakt hervor. Die Bewegung der Skulptur lebt in ihr fort.

Aufgrund der Ereignishaftigkeit des Kontakts, der die Skulptur als Fläche oder die Oberfläche der Skulptur konstituiert, erhält die Skulptur eine Eigenzeitlichkeit, die entsprechend ihres Mediums räumlich gefasst ist. Das Bildwerk »mußte irgendwie unantastbar werden, sakrosankt, getrennt vom Zufall und von der Zeit, in der es einsam und wunderbar wie das Gesicht eines Hellsehers aufstand«, schreibt Rilke (410). Es ist dem Lauf der Zeit nicht unterworfen; wie ein Hellseher ›sieht‹ es in eine andere, der Gegenwart nicht zugängliche Zeit. Außerdem ist es aufgrund seiner Eigenzeitlichkeit der Vergänglichkeit einer linear verlaufenden ›äußeren‹ Zeitlichkeit enthoben; es ist »eingeschaltet [...] in die stille Dauer des

Raumes und in seine großen Gesetze« (411). Der die Skulptur umgebende Raum wird hier Dauer, also zeitliche Ausdehnung,¹⁶ als wirke die Skulptur in ihrer zeitlichen Verfasstheit in ihren Umgebungsraum hinein, wobei jedoch eine Heterogenität bestehen bleibt, weshalb sie in die »großen Gesetze« des Raumes erst »eingeschaltet« werden muss: »In die Luft, die [sie] umgab, mußte man [sie] wie in eine Nische hineinpassen und [ihr] so eine Sicherheit geben, einen Halt und eine Hoheit, die aus [ihrem] einfachen Dasein, nicht aus [ihrer] Bedeutung kam.« (ebd.)

Diese Passage stellt eine grundlegende Verschiedenheit der zeitlichen und räumlichen Verfasstheit der Skulptur und ihrer Umgebung fest, lässt dabei aber zugleich erkennen, dass beide nicht ohne Wirkung aufeinander sind. Es ist dieser Zusammenhang, in dem Rilke die Fläche als das Grundelement der Rodin'schen Kunst bestimmt – und es ist maßgeblich dieser hier in den Blick genommene Begriff der Fläche, der die Skulptur zu etwas macht, das ihren Wert »aus [...] einfache[m] Dasein, nicht aus [...] Bedeutung« erhält.

In diesem Augenblick hatte Rodin das Grundelement seiner Kunst entdeckt, gleichsam die Zelle seiner Welt. Das war die Fläche [...]. Von da ab war sie der Stoff seiner Kunst [...]. Nun erst waren alle die herkömmlichen Begriffe der Plastik für ihn wertlos geworden. Es gab weder Pose, noch Gruppe, noch Komposition. Es gab nur unzählbar viele lebendige Flächen, es gab nur Leben, und das Ausdrucksmittel, das er sich gefunden hatte, ging gerade auf dieses Leben zu. (411 f.)

Rilke benennt, direkt nachdem er die Fläche zum Grundelement der Rodin'schen Skulptur erklärt, wie weitreichend die Folgen dieser Bedeutung der Fläche für die Skulptur sind. Zum einen werden durch sie »alle die

16 Zum Verhältnis der Dimensionen Raum und Zeit sowie zur Verzeitlichung des Raumes in Rilkes Rodinrezeption vgl. Schuster: »Umkehr der Räume« (Anm. 7); Kahl: *Lebensphilosophie und Ästhetik* (Anm. 6); Richard Jayne: *The Symbolism of Space and Motion in the Works of Rainer Maria Rilke*, Frankfurt a.M. 1972. Richard Jayne unterscheidet in seiner Studie zum »Symbolism of Space and Motion in the Works of Rainer Maria Rilke« einen »ordinary space« und einen »aesthetic space«, und bestimmt letzteren näher als »space which is in the object« (ebd., S. 52). Diese Unterscheidung lässt jedoch keine wechselseitige Wirkung von Kunst-Ding und Umraum zu, verharrt bei der von Rilke – eher auf motivisch-figürlicher Ebene – immer wieder hervorgehobenen Abgeschlossenheit des Kunst-Dings. Michael Kahl schreibt mit Bezug auf den Rodin-Aufsatz und weitestgehend kongruent mit der vorliegenden Analyse, die »Oberfläche der Plastik ist der Ort, an dem die Integration der Zeit in die räumliche Gestalt des Kunstwerks stattfindet.« (Kahl: *Lebensphilosophie und Ästhetik* (Anm. 6), S. 61) Damit ist die (Ober-)Fläche der Skulptur zwar nicht mehr als harte Grenze gefasst, eine Reziprozität ist aber auch hier nicht gegeben. Jana Schuster stellt grundlegender fest: »Rilkes Poetik ist just insofern und in demselben Maße eine Poetik des Raumes, wie sie eine Poetik der Zeit und der Bewegung ist.« (Schuster: »Umkehr der Räume« (Anm. 7), S. 21) Sie stellt diesen Aspekt in den Kontext der Prägung des Begriffs der »Raumzeit« in den Naturwissenschaften um die Jahrhundertwende (vgl. ebd., S. 21 f.).

herkömmlichen Begriffe der Plastik« »wertlos«, d.h. die Fläche gewordene Skulptur ist aus gattungsspezifischen Darstellungs- und künstlerischen Gestaltungskonventionen befreit, diese verlieren ihr gegenüber ihre Gültigkeit. Zum anderen wird sie sogar davon befreit, überhaupt Darstellung zu sein, etwas nachzubilden oder auf etwas außerhalb ihrer selbst zu verweisen. Mit dem »Stoff« meint Rilke nämlich nicht, was hier naheliegend scheint, das Material, die Materialität der Skulptur (ihre Stofflichkeit), sondern ihr Thema, also z. B. einen historischen oder mythologischen Prätext, den sie aufgreift und den sie in einer bestimmten Form zu sehen gibt. Das einzige, was die Skulpturen in Rilkes Verständnis noch darstellen – und zwar gerade durch die Bewegtheit der nicht fixierbaren Fläche –, ist »Leben«, jedoch Leben als abstraktes Prinzip, das allgegenwärtig und immer bewegte und bewegende, formende Kraft ist, weshalb er auch von der »Auslegung des Lebens« als dem Anliegen der Rodin'schen Kunst spricht (417).

Die angemessene Rezeptionshaltung für diese Art der Skulptur sei ein »einfaches Schauen« (430). Darunter versteht Rilke ein von Wahrnehmungskonventionen befreites Sehen, das nicht selektiert, nicht anhand erlernter Begriffe kategorisiert und in dem »die Wahrnehmungsgegenstände« daher »in ihrer phänomenalen Singularität zur Geltung kommen« können.¹⁷ »Bedeutungen«, die man einer Skulptur zuschreiben kann oder in ihr zu erkennen glaubt, seien nur »Umwege« in der Wahrnehmung (ebd.). Ein solcher Umweg führt eben über den Stoff. Dieser »lebt« aber nicht im, sondern »irgendwo in der Nähe des Dinges und lebt von ihm«, schreibt Rilke und dissoziiert den Stoff so von der Skulptur und ordnet ihn ihr in einer einseitigen ontologischen Abhängigkeit unter. Die Skulptur besteht auch ohne den Stoff, der Stoff aber ist nur durch die Skulptur gegeben. »Man erfährt manches, wenn man ihn ruft; wenn man es aber versteht, ohne ihn auszukommen, ist man mehr allein und ungestört und erfährt noch mehr.« (ebd.) Es ist also eine möglichst direkte und unmittelbare Wahrnehmung der Skulptur, die Rilke fordert und die den Skulpturen am ehesten gerecht werde. Denn selbst, wenn diese ihren »Schaffens-Anlaß« im Stofflichen gehabt haben mögen,

übersetzt sich, wenn Rodin beginnt, während der Arbeit das Stoffliche immer mehr ins Sachliche und Namenlose: in die Sprache der Hände übertragen, haben die Anforderungen, die sich ergeben, alle einen neuen, ganz auf die plastische Erfüllung bezüglichen Sinn. (ebd.)

17 Büssgen: »Bildende Kunst« (Anm. 4), S. 135. Zu Rilkes Konzept des »einfachen Schauens« vgl. ebd., S. 134f.

Rilke beschreibt Rodins Schaffensprozess also als die Transformation eines sprachlich-begrifflich fassbaren Inhalts, der intellektuell zugänglich ist, in eine plastische Form, deren Bedeutung eine rein sinnliche und also auch nur sinnlich wahrnehmbare ist.¹⁸ Der »ganz auf die plastische Erfüllung bezügliche[] Sinn« verweist nicht über sein plastisches Sein hinaus, wird nicht Zeichen und repräsentiert also keinen außerhalb seines Mediums liegenden Sinn. Er ist das, was in fixierter Form der Signifikant des sprachlichen Zeichens wäre,¹⁹ der nunmehr aber auf nichts verweist, sondern in seiner spezifischen Materialität und Form – seiner Plastizität – zu Ende geht.²⁰ Denn die Skulptur als Fläche, die sich aus unzähligen Kontaktmomenten konstituiert, ist ja gerade nicht fixierbar. Sinn ergibt sich in dieser »Sprache der Hände« gerade aus der bewegten, rhythmisierten plastischen Fläche der Skulptur und ist damit unmittelbar sinnlich zugänglich – und zwar den Händen, nicht den Augen. »Though impossible to verify, it could be said that representation is less immediate than touch«, schreibt Nancy.²¹ Die unzähligen im Rodin-Aufsatz beschworenen und beschriebenen Hände – geformte und formende, plastische und metaphorische, formende und fühlende, produzierende und rezipierende Hände – etablieren also neben dem von Rilke geforderten »einfachen Schauen« modellhaft auch eine haptische Wahrnehmung als ideale, da unmittelbare, d.h. rein ästhetische Form der Rezeption von Kunstwerken (womit natürlich zunächst das plastische Werk gemeint ist). Diese schreibt sich der visuellen Rezeption ein und droht sie – ähnlich wie der Begriff der ›Fläche‹ den konventionellen Begriff der ›Oberfläche‹ – in sich aufzulösen.

Die Bedeutung eines ursprünglichen ästhetischen Sinns erhält das haptische Fühlen in einem Diskurs, der im späten 17. Jahrhundert und im Laufe des 18. Jahrhunderts das Verhältnis von haptischer und visueller Wahrnehmung zu ergründen versucht. Dabei ist der Spezialfall des Blinden von besonderem Interesse, da sich in dessen Weltwahrnehmung Sehen und Fühlen nicht zu einer untrennbaren Mischwahrnehmung verbinden,

18 Vgl. hierzu: Rey Conquer: »Making Sense. Hands, Faces & Creation in Rilke's Auguste Rodin and *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*«, in: *Oxford German Studies* 48.2 (2019), S. 240–260, hier S. 246 f.

19 Michael Kahl spricht in diesem Zusammenhang durchgehend vom »plastischen Signifikanten« (vgl. z.B. Kahl: *Lebensphilosophie und Ästhetik* (Anm. 6), S. 30). Damit versteht er die plastische Fläche aber weiterhin als Einheit, der die zeichenhafte Struktur des Für-etwas-Stehens immanent ist. Zugleich spricht er wiederholt von der ›Darstellung‹ und dem ›Bildwerk‹ (vgl. z.B. ebd., S. 31), wo er die von Rilke beschriebenen Rodin'schen Skulpturen meint, und spricht auch damit dem, was Rilke die »Sprache der Hände« nennt, einer nicht bedeutenden, nicht zeichenhaften Art des Bedeutens, die Möglichkeit ab.

20 Vgl. hierzu auch Schuster: »*Umkehr der Räume*« (Anm. 7), S. 183–193, insb. 188 f.

21 Nancy: »Rühren, Berühren, Aufruhr« (Anm. 11), S. 14.

ihm die Welt nur im Fühlen zugänglich wird.²² Der Blinde verkörpere in diesem Kontext »das Phantasma einer unvermittelten Schau der Bedeutung, gleichsam ohne Zeichenkörper« und wird daher zum Modell einer idealen Kunstrezeption erklärt,²³ wie z.B. von Johann Gottfried Herder in seinem Aufsatz *Plastik* (1778): »Sehet jenen Liebhaber, der tiefgesenkt um die Bildsäule wanket. Was tut er nicht, um sein Gesicht zum Gefühl zu machen, zu schauen als ob er im Dunkeln taste?«²⁴

Auch Rilke beschreibt Rodin als einen, der im Dunkeln tastet. Liest man den Rodin-Aufsatz – ungeachtet der üblichen Unterscheidung fiktional/faktual – als einen erzählenden Text und versucht, dessen »Erzählperspektive« narratologisch zu fassen, ergibt sich in etwa folgende Konstellation: Rilke tritt als homodiegetischer Erzähler auf, sagt aber nie »ich«, sondern immer nur »er«, »Rodin«. Dennoch liegt die Fokalisierung nicht bei Rodin; vielmehr ist die Erzählung die beständige Projektion der Fokalisierung von Rilke zu Rodin, die ständige Bewegung zur internen Fokalisierung und von der Homo- zur Heterodiegese. Daraus ergibt sich ein Fokalisierungspunkt, der sich Rodin beständig annähert, aber nie ganz in ihm aufgeht, sondern, bildlich gesprochen, über seiner Schulter schwebt.

Der Text ist der ausdauernde Versuch, sich in Rodins Schaffen einzufühlen. Fast schon mantraartig wiederholt Rilke in der Beschreibung von Rodins Arbeit (an einer bestimmten Plastik aber auch die Entwicklung seines Arbeitens insgesamt): »Er fühlte, wo man anfangen musste« (409) – »er fühlte, daß [...]« (410) – »Er fühlte dunkel« (413) – »im Dunkel der ersten Zeiten« (419) – »Er fühlte sofort [...] er fühlte [...]« (440) – »Rodin fühlte [...]« (446). Und wie in Antwort darauf schreibt Rilke, wenn er

22 Vgl. hierzu: Kai Nonnenmacher: *Das schwarze Licht der Moderne. Zur Ästhetikgeschichte der Blindheit*, Berlin 2006, insb. S. 93–104.

23 Ebd., S. 93.

24 Johann Gottfried Herder: *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Träume*, Riga 1778, S. 20. Vgl. zur Bedeutung des Fühlens bei Herder auch Silke Pasewalck: »Die fünffingrige Hand«. *Die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung beim späten Rilke*, Berlin 2002, S. 107–109. Rilkes Rodin-Aufsatz weist einige interessante und auffällige Parallelen zu Herders Beschreibung der idealen Wahrnehmung von Plastiken auf, auf die hier jedoch nicht näher eingegangen werden kann. Kurz erwähnt seien nur die jeweilige Bevorzugung der Skulptur vor der Malerei, die nur »Zaubertrug« (Herder: *Plastik*, S. 15) beziehungsweise »Täuschung« (Rilke: *Rodin*, S. 408) sei, die Beschreibung der Skulptur als etwas Lebendiges (vgl. z.B. Herder S. 20 f. und Rilke S. 407), sowie die (bei Rilke zumindest implizit angelegte) Forderung nach einer haptischen Wahrnehmung als die dem Medium angemessenste. Interessanterweise ist es bei beiden das Herumgehen um die Skulptur, das ein Einbrechen haptischer Elemente in die visuelle Wahrnehmung nach sich zieht (vgl. Herder S. 20 f. und Rilke S. 443). Rilke beschreibt dies anhand der *Bürger von Calais*. Hier entstehe im Herumgehen ein Sehen, das nur noch Flächen sieht, keine Körper oder Abstände, und das damit dem Sehen des Blindgeborenen, dem der Star gestochen wurde, in erstaunlicher Weise gleicht, das Herder mit Bezug auf Diderots *Lettre sur les Aveugles* beschreibt (vgl. Herder S. 5 f.).

nicht Rodin bei der Arbeit, sondern fertige Plastiken beschreibt: »Man fühlt, was Rodin anregte, diesen Kopf zu formen« (415) – »Man begreift sehr gut, denn man fühlt [...]« (ebd.) – »fühlt man« (416) – und verbalisiert so den Nachvollzug des Schaffens Rodins in der Betrachtung der Skulpturen, die er dabei, wie hier die Maske des *Homme au nez cassé*, in den Händen »hält«, »nieder« »legt« und »wieder auf« »hebt« (416).

Insgesamt ist der Rodin-Aufsatz als ein Tasten nach einer Berührung in der Form lesbar und zugleich als eine linear-chronologisch verlaufende Fortschrittserzählung. Ganz explizit nennt Rilke Rodins Fortschreiten in dieser teleologisch strukturierten Entwicklung ein »tastend[es]« (433). Seine formenden Hände sind also zugleich auch fühlende Hände, sie sind sein ›Werkzeug‹ gerade als (rein) sinnlicher Erkenntnisweg. Rey Conquer beobachtet in einer Analyse der im Rodin-Aufsatz beschriebenen Hände und Gesichter und deren komplexem Verhältnis zum Tast- beziehungsweise Sehsinn sehr treffend: »Through the artist's hands the art object is created, bypassing thought.«²⁵ Das Ziel, auf das sich Rodins Fortschreiten nach Rilkes Darlegung tastend zubewegt, ist eben jene »Sprache der Hände« mit ihrem »ganz auf die plastische Erfüllung bezüglichen Sinn« (430), der nicht in der Gegenständlichkeit, der Körperlichkeit der Skulptur liegt, sondern in der Fläche.

III. Der Text als Fläche

Zunächst mag es verwundern, dass Rilke von einer »*Sprache* der Hände« spricht, wenn deren Art des Bedeutens gerade nicht zeichenhaft funktioniert. Schnell wird aber klar, dass er diese Art des Bedeutens zwar anhand seines Begriffs der Fläche entwickelt, diese dann aber, zusammen mit der in diesem Kontext entworfenen Rezeptionshaltung, auf Dichtung überträgt, indem er auch diese als Fläche und damit als haptisch erfahrbare begreift.²⁶ Als einen wichtigen Moment in Rodins Entwicklung beschreibt er dessen Begegnung mit der Dichtung Baudelaires. In Rilkes Beschreibung des Baudelaire lesenden Rodins überlagern sich im Bild der Hände Plastik und Dichtung, Produktion und Rezeption (von Plastik und Dichtung), Bildhauer und Dichter:

²⁵ Conquer: »Making Sense« (Anm. 18), S. 254.

²⁶ Zum Zusammenhang von Rilkes Auseinandersetzung mit Rodins Plastiken und der Suche nach einem »plastischen Schreiben« vgl. Rüdiger Görner: *Rainer Maria Rilke. Im Herzwerk der Sprache*, Wien 2004, S. 197–211, v.a. 197 und 202. Rüdiger Görner bezieht sich in seiner Analyse jedoch vor allem auf den 1905 im Anschluss an die Rodin-Monographie entstandenen und 1907 veröffentlichten Vortrag, sodass seine Beobachtungen nur teilweise auch auf den Text von 1902 zutreffen.

Und in diesen Versen gab es Stellen, die heraustraten aus der Schrift, die nicht geschrieben, sondern geformt schienen. Worte und Gruppen von Worten, die geschmolzen waren in den heißen Händen des Dichters, Zeilen, die sich wie Reliefs anfühlten, und Sonette, die wie Säulen mit verworrenen Kapitalen die Last eines bangen Gedankens trugen. Er fühlte dunkel, daß diese Kunst, wo sie jäh aufhörte, an den Anfang einer anderen stieß, und daß sie sich nach dieser anderen gesehnt hatte. (413)

Rilke lässt den Bildhauer Rodin in den von beiden bewunderten Versen Baudelaires etwas dem Medium der Plastik Verwandtes finden: Verse, die nicht Schrift sind, keine verweisenden Zeichen, sondern plastische Fläche, die Rodin mit den Händen befühlen kann wie die Oberflächen seiner eigenen Arbeiten. Lesen wird hier in der Metapher des Fühlens gefasst und die Hände fühlen nur reliefartige, rhythmisch geformte Fläche, kein ›Dahinter‹ und keinen ›Kern‹, wie man innerhalb dieser Bildlichkeit die Bedeutung oder den Sinn eines Verses oder eines Gedichts bezeichnen könnte.

In der Formulierung »Worte, die geschmolzen waren in den heißen Händen des Dichters« werden die ›lesenden Hände‹ des Bildhauers dann zudem in einer chiasmatischen Figur mit den ›formenden Händen‹ des Dichters verschränkt. Die komplexe Metapher, die hier zum Ausdruck kommt – und durch ein metonymisches Spiel mit dem Bild der Hände erweitert wird –, basiert auf der Wechselseitigkeit, die jede Berührung ausmacht: Berührende Hände, oder eben formende Hände, sind immer auch berührte, also fühlende Hände. Hier sind es nun die Hände des Bildhauers (die selbst metonymisch für dessen Werkzeug stehen), die für die Arbeit am Sprachmaterial des Dichters stehen (ein doppelter metaphorischer Schritt, da ja auch der Dichter nicht tatsächlich mit den Händen arbeitet).

Mit der Beschreibung der Fläche bei Rodin »entwirft und demonstriert« Rilke also, in den Worten von Manfred Koch, »auch eine geheime Poetik der ›Oberflächen‹-Gestaltung moderner Texte.«²⁷ Diese Texte seien wie Rodins Plastiken »nichts als das Geschehen auf der skulpturalen [hier: textlichen] Oberfläche, ihre Bedeutung ist das Ereignis dieser tausendfach gegliederten Oberfläche.«²⁸ Wie in der Plastik treten im Text die Relationen zwischen einzelnen sprachlichen Elementen an die Stelle eines darstellenden oder auf einen Referenten verweisenden Charakters.²⁹ Auch Jana Schuster bemerkt: »In diesem Sinne erkennt Rilke an dem Verhältnis [...] der Flächen einer Rodinschen Skulptur, dass es gewissermaßen der Verkehr der

²⁷ Koch: »Schriften zu Kunst und Literatur« (Anm. 7), S. 494.

²⁸ Ebd. Begrifflich konsequenter und konsistent mit einer starken Auslegung von Rilkes Flächen-Begriff wäre es, auch hier nicht von der ›Oberfläche von Texten‹, sondern dem ›Text als Fläche‹ zu sprechen.

²⁹ Vgl. Kahl: *Lebensphilosophie und Ästhetik* (Anm. 6), S. 27f.

Spracheinheiten untereinander sei, der die ganze Dichtung ausmache.«³⁰ Sie beschreibt dieses Verhältnis der »Spracheinheiten untereinander« für Rilkes Lyrik als ein »durch Identität und Differenz bedingte[s] interne[s] Relationsgefüge« klanglicher Einheiten, »welches den Text allererst ausmacht und einen Effekt von dessen innerer Bewegtheit erzeugt«, ihn also der plastischen Fläche ähnlich macht.³¹ Die Wiederholung von Lauten werde dabei »als eine positionelle Verschiebung des jeweiligen Elements wahrgenommen, wohingegen eine qualitative Verwandlung unterstellt wird, wenn eine Worteinheit als geringfügig verändert erscheint.«³²

Diese Beschreibung einer Verflächigung des Textes lässt sich – wenn auch nicht auf klanglicher, sondern auf bildlicher Ebene – sehr gut auf den Rodin-Aufsatz übertragen. Es sind die metonymisch-metaphorischen Hände, die den Text bevölkern, die in einem Spiel von Identität und Differenz, von positioneller Verschiebung und qualitativer Verwandlung den Text zur bewegten Fläche machen. Immer wieder strecken sich den Leser*innen dabei scheinbar (metaphorische) Hände entgegen, nur um sich dem Zugriff, dem fixierenden Griff gleich wieder zu entziehen.

Es gibt im Werke Rodins Hände, selbstständige, kleine Hände, die, ohne zu irgend einem Körper zu gehören, lebendig sind. Hände, die sich aufrichten, gereizt und böse, Hände, deren fünf gestäubte Finger zu bellen scheinen wie die fünf Häse eines Höllenhundes. Hände, die gehen, schlafende Hände, und Hände, welche erwachen; verbrecherische, erblich belastete Hände und solche, die müde sind, die nichts mehr wollen, die sich niedergelegt haben in irgend einen Winkel, wie kranke Tiere, welche wissen, daß ihnen niemand helfen kann. (421 f.)

Auch Rilke lässt es in seinem Aufsatz von Händen wimmeln. Mal sind es, wie hier, die von Rodin geformten Hände, als Teil einer Skulptur oder als Fragment oder Skizze, die beschrieben werden; mal sind es figurative ›Hände‹, die metaphorisch oder metonymisch – und oft beides zugleich – für etwas anderes stehen.

Gleich zu Beginn des Textes, als Rilke den überwältigenden Eindruck beschreibt, den Rodins Skulpturen beim zwischen ihnen Umhergehen auf ihn machen, heißt es: »[M]an sieht sich unwillkürlich nach den zwei Händen um, aus denen diese Welt erwachsen ist.« (405) Rilke spricht hier von den vielen dicht beieinanderstehenden Skulpturen in der Metapher des Waldes (vgl. ebd.), der also aus diesen Händen erwächst, die metaphorisch zu dessen Nährboden werden; sie bilden den Ursprung der Werke,

30 Schuster: »Umkehr der Räume« (Anm. 7), S. 19.

31 Ebd., S. 22.

32 Ebd.

ohne dass sie intentional (gesteuert) eingreifen;³³ das Werk erwächst aus ihnen wie von selbst, und ist in seiner Quasi-Autopoesie doch auf sie angewiesen. Diese Metapher spielt mit einer virtuellen Maßstabsverschiebung: Die Hände Rodins, die eigentlich so viel kleiner als die meisten der Skulpturen sind, werden weit größer als diese und erfahren – auch zeitlich – eine unermessliche Ausdehnung. Diese Metapher wird so aber nicht stehen gelassen. Direkt im nächsten Satz spricht Rilke nämlich dieses Spiel mit den – räumlichen und zeitlichen – Größenverhältnissen an und kehrt das Verhältnis um: »Man erinnert sich, wie klein Menschenhände sind, wie bald sie müde werden und wie wenig Zeit ihnen gegeben ist, sich zu regen. Und man verlangt die Hände zu sehen, die gelebt haben wie hundert Hände, wie ein Volk von Händen [...]« (ebd.) Die wieder eingeschrumpften Hände stehen zunächst metonymisch für Rodin und sein Schaffen, erfahren dann aber direkt wieder eine Metaphorisierung, indem sie personifiziert werden und ihnen ein eigenständiges Handeln und Leben zugesprochen wird – was wiederum ihre Unterscheidbarkeit von den geformten Händen der Skulpturen, die beschrieben werden, verschwimmen lässt, denn auch diese werden oft personifiziert.³⁴

In einem dritten Schritt findet eine weitere inhaltliche Verschiebung statt, wenn es heißt: »Man fragt nach dem, der diese Hände beherrscht. Wer ist dieser Mann?« (ebd.) Einerseits knüpft »beherrscht« an das Bild des ›Volkes der Hände‹ an; als deren ›Herrscher‹ wird Rodin nun direkt benannt, während er vorher das Abwesende war, auf das metonymisch durch einen Teil von ihm (seine personifizierten Hände) verwiesen wurde. Die metonymische Repräsentation wird vor den Augen der Leser*innen, oder besser gesagt: unter deren fühlend lesenden Händen aufgelöst. Es wird regelrecht ausgestellt, dass eine aufgerufene Bildlichkeit nur momenthaft Gültigkeit behält und nicht fixiert wird, sondern mit jeder Verschiebung (mit jedem Mal, dass das Wort »Hände« auftaucht) immer

33 Silke Pasewalck bemerkt in ihrer Analyse der Bedeutung des Tastsinns in Rilkes mittlerer und späterer Schaffensphase: »Das Greifen ist sinnfälliger Ausdruck eines intentionalen Gebrauchs der Sinne« und als solcher negativ bewertet. Pasewalck: ›Die fünffingrige Hand‹ (Anm. 24), S. 110. In der hier analysierten Passage steht das Bild der Hände, die der Bildhauer nur offen hält, damit aus ihnen ein Werk erwächst, dem naheliegenderen und gebräuchlicheren Bild der Hände als Werkzeug, das zugreift, bearbeitet, als mechanischer Hebel gefühllos den Formwillen am Material umsetzt, entgegen.

34 Vgl. hierzu die bereits zitierte Passage von S. 421 f., sowie z.B. die Beschreibung eines der *Bürger von Calais*: »Seine Lippen sind zusammengepreßt, seine Hände beißen in den Schlüssel.« (441) Dies ist zudem ein typisches Beispiel für die Art der Beschreibung, die Manfred Koch als Rilkes Verfahren der »plastische[n] Vergegenwärtigung von Werken der bildenden Kunst« identifiziert und die er treffend als eine »artistische Ent-stellung des Subjekts, die Verwandlung des dargestellten Gegenstands in ein schwindelerregendes Gefüge von metaphorischen Prädikationen und Vergleichen« beschreibt (Koch: »Schriften zu Kunst und Literatur« (Anm. 7), S. 494 f.).

weiter verwandelt wird. So bereitet auch das »Beherrschen« der Hände bereits eine weitere metonymisch-metaphorische³⁵ Bildlichkeit vor: die Hände Rodins, die für das Werkzeug des Bildhauers stehen (wie bereits in der oben zitierten Passage zu Baudelaire). Das Verhältnis von Händen und Werkzeug ist sowohl metonymisch als auch metaphorisch, weil sie einerseits in einer materiellen, durch Nähe gekennzeichneten Beziehung zueinander stehen (es sind immer die Hände, die mit einem Werkzeug umgehen, es einsetzen) und andererseits – besonders im Kontext der bildhauerischen Arbeit – auch selbst formen, Material (Ton, Wachs etc.) bearbeiten können, also selbst tatsächliches oder eben metaphorisches Werkzeug des Künstlers sind.

Die Überblendung von Händen und Werkzeug liegt dem gesamten Text mit seinem Netz von Hände-Metaphern als Subtext zugrunde. Beide werden oft derart ähnlich konzeptualisiert, dass es an einigen Stellen so scheint, als ob fast austauschbar von Händen oder Werkzeug gesprochen werden könnte. Beide werden z. B. personifiziert; beider Bewegung wird als ein Gehen beschrieben (»und seine Hände, die keine Ermüdung kannten, gingen weiter und weiter« (425), »den schweren Gang seines Werkzeugs« (433)); und beide werden zu einem künstlerisch gestaltenden »shortcut [...] bypassing the intellect.«³⁶ So ist die Rede vom »Wissen seines Werkzeugs« (423) und vom Traum, an anderer Stelle sind es die Erinnerungen, die unwillkürlich »in die Hände stiegen« und direkt in formende Arbeit am Material übertragen werden (ebd. 409 und 436 f.). Das Bild des Werkzeug-Charakters der Hände – und damit die handwerkliche Bearbeitung des Materials als einseitiger Zugriff des Handwerkers mit (seinen Händen als) unempfindsamem Werkzeug – wird in dieser Überblendung also ständig in Frage gestellt.

35 Michael Kahl beobachtet in Rilkes *Neuen Gedichten* die häufige »Überblendung metonymischer in metaphorische Konstellationen«, die er als deren »auffälligste rhetorische Signatur« bezeichnet (Kahl: *Lebensphilosophie und Ästhetik* (Anm. 6), S. 124 f.). Er benennt diese Konstellation mit dem an Genettes »métaphores diégétiques« angelehnten Begriff der »metonymischen Metapher« (vgl. ebd., S. 124–130), deren poetische Funktion er wie folgt bestimmt: »Die Darstellung des Dinges im Medium der Sprache trifft, anders als die Plastik, notwendig Aussagen über das Ding. Die sprachliche Analyse droht dabei die Einheit des Gegenstandes aufzulösen. In vielen der *Neuen Gedichte* verhindert dies die metonymische Metapher. Hier [...] bleibt die Einheit des Dinges gewahrt, weil dessen metaphorische Auflösung auf metonymischer Grundlage geschieht und damit in jedem Zug zugleich den räumlichen Zusammenhang des Dinges bekräftigt.« (ebd., S. 130) Die metonymischen Metaphern im Rodin-Aufsatz lassen sich nicht so leicht auf einen Nenner bringen, da metonymische und metaphorische Strukturen auf verschiedene Weise zueinander im Verhältnis stehen. Für manche Stellen wäre daher beispielsweise die Bezeichnung »metaphorische Metonymie« passender. Auch hier hat das Zusammenwirken von Metonymie und Metapher aber zur Folge, dass zergliedernde und Kontinuität erzeugende Tendenzen in einem Bild zusammenkommen und eine innere Spannung erzeugen.

36 Conquer: »Making Sense« (Anm. 18), S. 248.

Und auch dieses Spannungsverhältnis wird im Text direkt thematisiert und seine Wirkung ausgestellt, wenn Rilke über Rodin schreibt: »Nur seine Arbeit sprach zu ihm. Sie sprach zu ihm des Morgens beim Erwachen, und des Abends klang sie lange in seinen Händen nach wie in einem fortgelegten Instrumente.« (414) Hände und Werkzeug treten hier auseinander, denn im »fortgelegten Instrument[]« klingt neben dem Musikinstrument natürlich auch das Werkzeug an, bleiben aber im Vergleich verbunden: Beide »klingen« von der Arbeit nach, sind also affiziert, vom berührten Material auch berührt und tragen die Spur dieser Berührung fort. Die Arbeit mit den Händen des Handwerker-Künstlers ist also gerade dadurch gekennzeichnet, dass sie formend fühlt und föhlend formt.

Neben den formenden Händen Rodins (und Baudelaires) und den deformten Händen der Plastiken kommen aber noch weitere formend(-fühlend)e Hände im Text vor: Alles was – materiell oder metaphorisch – formt, auch abstrakte Kräfte wie Wind und Wetter, »die Atmosphäre« (444), die Schwerkraft (eine Karyatide Rodins beispielsweise ist »ganz geformt von der Hand der Last« (429 f.)), das Schicksal (vgl. 416), hat Hände; auch das Leben, mit dem Rodin vielfach verglichen oder metaphorisch gleichgesetzt wird. Es wird metaphorisch selbst zum Bildhauer. So heißt es über den Körper, wie er im Laufe der Kunstgeschichte plastisch dargestellt wurde: »[D]as Leben [hatte] ihn in den Händen behalten und hatte an ihm gearbeitet, gehorcht und gehämmert Tag und Nacht.« (409)

Aber auch diese Metapher ist keine feststehende und wird kurz darauf verschoben. Rilke schreibt über das Gesicht des Mannes, nach dem Rodin den *Homme au nez cassé* formte: »Dieses Gesicht war nicht vom Leben berührt worden, es war um und um davon angetan, als hätte eine unerbittliche Hand es in das Schicksal hineingehalten wie in die Wirbel eines waschenden, nagenden Wassers.« (416) Zunächst scheint es, als würde das Leben auch hier das Gesicht mit den Händen berührend formen; die zuvor etablierte metaphorische Fügung wird aufgerufen – und direkt verwandelt. Denn es ist hier nicht das Leben selbst, das formt, sondern das ›Schicksal‹, in das das Leben das Gesicht mit seiner »unerbitterliche[n] Hand« lediglich hineinhält.

Durch diesen Komplex der Metaphern, die Rodins Schaffen mit der formenden Kraft des Lebens verbinden, wird suggeriert: Rodin ist so groß und namenlos und ewig wie das Leben als das formende Prinzip schlechthin, und, was er formt, lebt. Aber auch diese in der Metapher implizite Aussage wird nicht stehen gelassen, sondern verwandelt. Über Rodins Arbeit am *Homme au nez cassé* schreibt Rilke nämlich: »In einer Art von blindem Glauben hatte er den *Homme au nez cassé* geschaffen, ohne zu fragen, wer der Mann war, dessen Leben in seinen Händen noch einmal

verging.« (433) Rodin tritt hier aus dem (symmetrischen) Ähnlichkeitsverhältnis der Metapher heraus und ordnet sich dem Leben als idealem Bildhauer unter; seine Arbeit mit den Händen wird zum Nachvollzug dieser anderen formenden Kraft. Und damit schreibt auch Rilke sich in dieses Verhältnis ein, denn auch sein Schreiben ist Nachvollzug der Arbeit Rodins und der Text, der daraus hervorgeht, so bewegt wie die Fläche der Rodin'schen Skulptur, genau wie diese eine ›Sprache der Hände‹.

IV. Von Rodin berührt

»Er fühlte dunkel, daß diese Kunst, wo sie jäh aufhörte, an den Anfang einer anderen stieß, und daß sie sich nach dieser anderen gesehnt hatte«, schreibt Rilke über den Baudelaire lesenden Rodin (413). Oder ist es Rilke selbst, der hier spricht und das Erleben einer flüchtigen, aber aufrüttelnden Begegnung (ein jähes Aufeinanderstoßen impliziert ja vielmehr die zeitliche Ereignishaftigkeit einer Berührung als die räumliche Statik eines dauerhaften Aneinandergrenzens) der beiden Künste, seiner Dichtung und Rodins Plastik, ausdrückt?

Die vorgenommene Analyse hat gezeigt, dass Rilkes Rodin-Aufsatz als eben dieses Sehnen nach der Begegnung, das er hier der Plastik und der Dichtung zuschreibt, lesbar ist, als der Versuch, Rodins Schaffensprozess schreibend nachzuvollziehen, schreibend die Wahrnehmungsperspektive des arbeitenden Rodins einzunehmen. Dadurch tritt ein schreibend imaginierender an die Stelle eines sachlich analysierenden Zugangs. Dem distanzierenden, interpretierenden, auf visuelle Elemente ausgerichteten Charakter der Beschreibung tritt der Entwurf einer distanzlosen, rein sinnlichen Rezeptionshaltung entgegen. Diese entwickelt Rilke anhand seines sehr spezifischen Begriffs der plastischen Fläche, die, wenngleich das Kunst-Ding an sich »unantastbar« sei, aus der unintentionalen Berührung mit Rodins Händen hervorgehe (410). Die fühlend formenden Hände Rodins werden dabei zu einer Art Leitmetapher des Textes, die sich, ähnlich der quasi-autopoietischen, immer bewegten Fläche, nicht fixieren lässt, in jedem Wiedervorkommen ein Stück verschoben und verwandelt wird.

»Eine Hand voll Innres«. Aporien der Berührung bei Rilke

VERA KAULBARSCH

I.

Der Vorgang der Berührung lässt sich aus unterschiedlichen Perspektiven als widersprüchlich bezeichnen. Die vielzitierte Formulierung von Novalis, dass die Berührung »Trennung und Verbindung zugleich«¹ darstellt, deutet gleichsam programmatisch auf die schwierigen Konstellationen, die ein Denken des Berührens fordert. Dabei wird auch deutlich, dass die Zuschreibung der Widersprüchlichkeit nicht weit genug geht, um die Komplexität des Berührens wirklich in den Blick zu bekommen.

Die Wahl des Begriffes der ›Aporie‹, den ich stattdessen in meinem Titel verwende, wirft zwar ebenfalls Probleme auf, eröffnet aber auch eine Perspektivierung, die mir hilfreich erscheint. Zunächst wird mit dem Bezug auf das griechische *aporía* eine topographische Dimension aufgerufen, die in einem gewissen Spannungsverhältnis zum Feld der Berührung steht. Beruft man sich auf die Verwendung von Aporie als ›Ausweglosigkeit‹ und betont demnach den Aspekt des Weges, der Passage oder des Durchgangs, die verschlossen sind bzw. durch die man nicht hindurchkommt,² verunklart sich eher der Bezug auf die Berührung: Was hat Berühren mit Wegen und Durchgängen und fehlenden Ausgängen zu tun? Eine kleine Perspektivverschiebung ermöglicht jedoch einen produktiven Bezug auf diese Etymologie, indem weniger der *Weg* als die *Bewegung* in den Fokus rückt. Impliziert ist hier für mich weniger ein Herumirren, da der Ausgang nicht zu finden ist, sondern eher eine Annäherungsbewegung, die eine

1 Novalis: *Das Allgemeine Brouillon (Materialien zur Enzyklopädistik)*, in: ders.: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, hg. von Hans-Joachim Mähl/Richard Samuel, Bd. 2: *Das philosophisch-theoretische Werk*, hg. von Hans-Joachim Mähl, München/Wien 1978, S 473–720, hier S. 527 (Nr. 295).

2 Der wichtigste Referenzpunkt ist hier Heidegger: »ἀπορός ist dasjenige, was ohne Durchgang ist, wo man nicht durchkommt. πορός bedeutet ursprünglich den Durchgang durch den Fluß an einer flachen Stelle. ἀπορία: das Betrachten der Welt kommt nicht durch, findet keinen Weg. [...] Der Weg des erklärenden Durchlaufens ist versperrt.« Martin Heidegger: *Gesamtausgabe*, II. Abteilung: *Vorlesungen 1919–1944*, Bd. 19: *Platon: Sophistes*, hg. von Ingeborg Schüßler, Frankfurt a.M. 1992, S. 126–127.

verdoppelte Unmöglichkeit umschreibt. Was als das »zugleich« bei Novalis auftaucht, exponiert eine solche temporale und räumliche Dimension der Berührung, die sich als eine Annäherungsbewegung entfaltet, die sich selbst verunmöglicht.³

Im Folgenden möchte ich überlegen, inwiefern zwei Gedichte Rilkes aus dem Jahr 1907 genau eine solche Annäherung beschreiben und nachvollziehen. Dabei ist der zentrale denkgeschichtliche Gegensatz zwischen Sehen und Berühren auf besondere Weise für die Gedichte relevant. Denn Rilke spielt nicht etwa Sehen und Berühren gegeneinander aus, sondern stellt vielmehr ihre Verschränkung in den Vordergrund. In den Gedichten wird so die aporetische Bewegung der Berührung eingebettet in den Topos des dichterischen Blicks, der seinen Gegenstand betrachtend beschreibt. Der thematische Zugriff besteht also im Nachvollziehen einer betrachtenden Berührung – oder berührenden Betrachtung. Dies hängt in Rilkes Werk zentral mit einer Gegenseitigkeit der Blicke zusammen. Die Dinge werden nicht nur angeschaut, sondern schauen auch zurück:

Eine Vinca [Pflanze der Gattung Immergrün, V.K.], die in seiner Nähe stand, und deren blauem Blick er wohl auch sonst zuweilen begegnet war, *berührte ihn jetzt aus geistigerem Abstand*, aber mit so unerschöpflicher Bedeutung, als ob nun nichts mehr zu verbergen sei. Überhaupt konnte er merken, wie sich alle Gegenstände ihm entfernter und zugleich irgendwie wahrer gaben, es mochte dies an seinem Blick liegen, der nicht mehr vorwärts gerichtet war und sich dort, im Offenen, verdünnte; er sah, wie über die Schulter, zu den Dingen zurück, und ihrem, für ihn abgeschlossenen Dasein kam ein kühner süßer Beigeschmack hinzu, als wäre alles mit einer Spur von der Blüte des Abschieds würzig gemacht. [Hvh. V.K.]⁴

Dieser Ausschnitt entstammt dem kleinen Prosa-Stück *Erlebnis I*, das 1913 geschrieben und 1919 veröffentlicht wurde. Hier wird der Blick der Blume mit einer Berührung verschränkt, die gleichzeitig die Entfernung zwischen dem Ich und den Gegenständen überbrückt. In einer Studie zu der Beziehung zwischen Visualität und Lyrik um 1900 schreibt Carsten Strathusen zu dieser Stelle: »In the purified realm of poetic perception,

3 Derrida formuliert einen solchen Bezug auf die Aporie, wobei der Aspekt der Beraubung (*privation*) bzw. Wegnahme in der Bewegung der Unmöglichkeit weniger stark in meiner Lektüre zum Tragen kommt: »[...] die Aporie, das heißt das Unmögliche, die Unmöglichkeit als das, was nicht überschreiten oder passieren kann, nicht sogar den Nicht-Schritt, sondern die Beraubung des Schritts/Nicht [*privation du pas*] (die beraubende Form daran wäre eine Art von schritt-los [*a-pas*]) [...]« Jacques Derrida: *Aporien. Sterben – Auf die »Grenzen der Wahrheit« gefasst sein*, übers. von Michael Wetzels, München 1998 (frz. 1996), S. 4.

4 Rainer Maria Rilke: »Erlebnis I« (1913), in: ders.: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hg. von Manfred Engel/Ulrich Fülleborn/Horst Nalewski u.a., Bd. 4: *Schriften*, hg. von Horst Nalewski, Frankfurt a.M./Leipzig 1996, S. 666–668, hier S. 668.

the gaze again achieves a tactile quality that physically connects and thus merges subject and object into the ›Weltinnenraum‹.⁵ Mit diesem in der Forschung vielkommentierten Neologismus ist das widersprüchliche Zusammenspannen von Innen und Außen, Subjekt und Objekt benannt, das jedoch oft zu simpel lediglich als eine mystische Auflösungserfahrung charakterisiert wird. In meiner Lektüre möchte ich hingegen stärker auf die Widersprüche fokussieren, die sich aus der Zuwendung zu den Dingen, bei gleichzeitiger Distanz zu ihnen, ergeben. Diese »entfernte[] Zuneigung«⁶, wie es in der ersten *Erlebnis*-Aufzeichnung heißt, rückt auch den schmerzhaften Abstand in den Blick, der zwischen sprachlicher Beschreibung und körperlicher Berührung notwendigerweise klafft und der in den Gedichten unter anderem über die Figur einer dinglichen Abgeschlossenheit verhandelt wird. Das Ding, das sich selbst genügt, steht so in einer produktiven Spannung zum betrachtenden Dichter.

II.

Um welches Ding handelt es sich nun? Die beiden Gedichte, die ich im Folgenden einer genauen Lektüre unterziehen möchte, sind *Die Rosenschale* (geschrieben auf Capri, Neujahr 1907) und *Das Rosen-Innere* (geschrieben in Paris, August 1907). Betrachtet werden in ihnen allerdings primär nicht die Rosen als ganze Pflanzen, sondern vielmehr ihre Blütenblätter und Blumenköpfe. Somit konzentrieren sich die Gedichte also weniger auf die Einheit und Intaktheit einer Rose als eher auf ihre Vielfältigkeit und ihre Auflösung. Auch steht nicht der Wunsch, die Blume zu berühren im Vordergrund, – was der literaturgeschichtlich verbürgte, männlich kodierte Topos wäre – stattdessen geht es um die Betrachtung und Beschreibung einer Berührung, die sich in der Fülle der Rosenblätter selbst vollzieht.

Diese Figur der Fülle, an die sich Bilder der Überlagerung, der Zusammenballung und Zusammenfaltung anschließen, scheint mir auch das Verbindungsglied darzustellen, welches die erste Strophe der *Rosenschale* mit dem restlichen Gedicht verbindet. Denn das Gedicht beginnt recht unvermittelt mit der Beschreibung der folgenden Szene:

Zornige sahst du flackern, sahst zwei Knaben,
zu einem Etwas sich zusammenballen,
das Haß war und sich auf der Erde wälzte
wie ein von Bienen überfallnes Tier;

5 Carsten Strathausen: *The Look of Things. Poetry and Vision around 1900*, Chapel Hill/London 2003, S. 27.

6 Rilke: »Erlebnis I« (Anm. 4), S. 667.

Schauspieler, aufgetürmte Übertreiber,
 rasende Pferde, die zusammenbrachen,
 den Blick wegwerfend, bläkend das Gebiß
 als schälte sich der Schädel aus dem Maule.⁷

Diese Szene stellt eine gewalttätige körperliche Kraft in den Vordergrund, die in einem starken Kontrast zu der feinfühligem Zartheit steht, die den Rest des Gedichts kennzeichnet. Trotzdem suggeriert das Bild der Zusammenballung und das Aufrufen der Bienen eine Art der Berührung, wenn sie hier auch negativ besetzt ist. Die stoffliche, konkret körperliche Verschlingung weist so voraus auf den thematischen Fokus, der sich im Folgenden herausbildet.

Dennoch bleibt der Übergang von dieser Beschreibung zur titelgebenden Schale recht rätselhaft. Ob man nun davon ausgeht, dass es sich bei der Szene um eine Darstellung *auf* der Schale handelt – was innerhalb der Logik des Textes möglich ist – oder man sich auf den biographischen Kontext bezieht, der die Szene aufgrund eines tatsächlich von Rilke in Neapel gesehenen Straßenkampfes⁸ in der äußeren Welt situiert, in jedem Fall findet eine plötzliche Wendung auf den Inhalt der Schale statt.

Das ist deswegen bemerkenswert, weil die Gegenüberstellung von Innen und Außen in diesem Gedicht – und noch expliziter in *Das Rosen-Innere* – von zentraler Bedeutung ist. Sogleich stellt sich die Frage, in welchem Verhältnis der dichterische Blick zu seinem Gegenstand steht, während das Gedicht die Bewegung von der äußeren Welt bzw. einer äußeren Darstellung zum Inneren der Schale vollzieht. Darauf scheint mir auch das Wort ›Schale‹ selbst zu deuten. Denn der so eben bezeichnete Übergang findet zwischen der ersten und der zweiten Strophe statt. In der letzten Zeile der ersten Strophe taucht das Wort »schälen« (RS 8) auf, während in der zweiten Strophe das erste Mal die Schale selbst genannt wird: »Nun aber weißt du, wie sich das vergißt: / denn vor dir steht die volle Rosenschale« (RS 9–10). Auf diese Weise wird neben der Bedeutung des Behältnisses auch die Konnotation einer »äusserlich umgebende[n] hülle, hülse«⁹ aufgerufen, wobei ›schälen‹ den Vorgang meint, sich von einer äußeren

⁷ Rainer Maria Rilke: »Die Rosenschale«, in: ders.: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hg. von Manfred Engel/Ulrich Fülleborn/Horst Nalewski u. a., Bd. 1: *Gedichte 1895-1910*, hg. von Manfred Engel/Ulrich Fülleborn, Frankfurt a.M./Leipzig 1996, S. 508–510, hier S. 508. Nachweise hieraus im Folgenden mit Sigle RS und Angabe der Zeilenzahl direkt im Text.

⁸ Vgl. Luke Fischer: *The Poet as Phenomenologist. Rilke and the New Poems*, New York/London 2015, S. 264 FN 109.

⁹ »Schale« in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, Bd. 14, Leipzig 1893, Sp. 2061.

Hülle zu befreien.¹⁰ Somit rückt zum Schluss der ersten Strophe also eine Bewegung von Außen nach Innen in den Blick und gleichzeitig wird die Konnotation der Äußerlichkeit mit der Schale verbunden. Dadurch intensivieren sich die widersprüchlichen Verschlingungen von Außen und Innen, um die das Gedicht im Folgenden kreist. Denn Schale steht auch, wie das Grimm'sche Wörterbuch präzisiert, »im gegensatz zu einem *kernel* [...], um das äuszere gegenüber dem innern zu bezeichnen«¹¹.

Die zweite Strophe thematisiert zunächst den Inhalt der Schale und verbindet dies vor allem mit dem Begriff der Fülle. Dieses mit einem Inneren verknüpfte Angefüllt-Sein wird aber kurz darauf mit einem rätselhaften Begriff der Äußerlichkeit belegt. Im Grunde versucht der Rest meiner Lektüre zu erhellen, was mit dieser Verknüpfung gemeint sein könnte:

Nun aber weißt du, wie sich das vergißt:
denn vor dir steht die volle Rosenschale,
die unvergeßlich ist und angefüllt
mit jenem Äußersten von Sein und Neigen,
Hinhalten, Niemals-Gebenkönnen, Dastehn,
das unser sein mag: Äußerstes auch uns. (RS 9–14)

Jenseits der größeren Frage, was mit dem »Äußersten« gemeint sein könnte, wird hier zunächst ein komplexes, widersprüchliches Bild entworfen: Eine Schale, die mit einem Äußersten angefüllt ist. Ein Behältnis, das, wie wir gesehen haben, mit Äußerlichkeit verknüpft ist, enthält also ein »Äußerstes«. Die Bedeutungen dieses Wortes »berühren sich«, wie es im Grimm heißt, »mit denen von äuserlich, auswendig und *auswärtig*, welchen *das innere, innerliche, inwendige* entgegensteht.«¹² Gleichzeitig überbietet der Superlativ gerade diese Oppositionen. Das Extreme, auf welche das Gedicht hier fokussiert, ist das Da-Sein, Da-Stehen des Dings, welches dem betrachtenden Subjekt gegenüberliegt. Und dieses Ding ist dem Subjekt nicht nur äußerlich, sondern es ist eben auch das »Äußerste«: »Äußerstes auch uns« (RS 14). Es neigt sich dem Subjekt zu, aber es gibt ihm nichts.

Aber lesen wir zunächst weiter im Gedicht. Die nächste Strophe enthält vermutlich die dichtesten und schwierigsten Stellen im gesamten Text. Was hier beschrieben wird – oder versucht wird zu beschreiben – ist gerade das, was als das »Äußerste« bezeichnet wurde:

¹⁰ Vgl. »schälen« in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm* (Anm. 9), Sp. 2065.

¹¹ »Schale« (Anm. 9), Sp. 2062.

¹² »Äuszere, äuserste« in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, Bd. 1, Leipzig 1854, Sp. 1034.

Lautloses Leben, Aufgehn ohne Ende,
 Raum-brauchen ohne Raum von jenem Raum
 zu nehmen, den die Dinge rings verringern,
 fast nicht Umrissen-sein wie Ausgespartes
 und lauter Inneres, viel seltsam Zartes
 und Sich-bescheinendes – bis an den Rand:
 ist irgend etwas uns bekannt wie dies? (RS 15–21)

In dieser Strophe finden sich einige der aporetischen Figuren, auf die der Titel meines Beitrags hinweist. Es handelt sich um Formulierungen, die aus Setzungen und Gegensetzungen bestehen und somit jene sich selbst verunmöglichende Annäherungsbewegung vollziehen, die zu Beginn als eine mögliche Akzentuierung des Vorgangs der Berührung bezeichnet wurde. Somit wird an dieser Stelle also Berührung nicht beschrieben, sondern vielmehr sprachlich vollzogen. Auf lautlicher Ebene werden die sich widersprechenden Formulierungen durch Alliterationen und Assonanzen aneinander gebunden, wobei bei den Konsonanten vor allem das ›R‹ dominiert. Auf diese Weise ergibt sich ein eng gewebtes lautliches Gebilde, das die Nähe, die der inhaltliche Fokus der Strophe ist, auf der formalen Ebene bereits vollzieht. So wiederholt das Gedicht über die Inkongruenz zwischen lautlicher Nähe und begrifflicher Aporie eine Spannung, die auch auf inhaltlicher Ebene besteht. Dies zeigt sich besonders eindrücklich an der folgenden Zeile: »Raum-brauchen ohne Raum von jenem Raum / zu nehmen, den die Dinge rings verringern« (RS 16–17). Hier wird eine räumliche Annäherung beschrieben, in der sich Fülle und Mangel die Waage halten. Das Angefüllt-Sein der Schale, das »Raum-brauch[t]«, greift dennoch nicht ein oder über in dasjenige, was um es herum ist – was, wie diese Anordnung suggeriert, ihm nahe ist oder es berührt. Was »rings« um die Fülle ist, ist dabei selbst in einer Bewegung der Annäherung begriffen, indem Distanz »verringert[t]« wird. Von beiden Seiten wird eine Suspendierung der Verringerung von Abstand oder Nähe beschrieben: eine Berührung, die berührt und nicht berührt. Ein »Aufgehn ohne Ende«, das Zeit braucht und zeitlos ist. Ein »Ausgespartes«, das sowohl hohl ist, als auch »lauter Inneres« enthält.

Nach diesem dichten und abstrakten Versuch der Einfühlung wechselt das Gedicht vom »Äußersten« zurück in die äußere Perspektive, wobei ein Fragenkomplex anvisiert wird, der sich um die Verflechtung von Fühlen, Berühren und Sehen dreht.

Und dann wie dies: daß ein Gefühl entsteht,
 weil Blütenblätter Blütenblätter rühren?
 Und dies: daß eins sich aufschlägt wie ein Lid,
 und drunter liegen lauter Augenlider,
 geschlossene, als ob sie, zehnfach schlafend,

zu dämpfen hätten eines Innern Sehkraft.
 Und dies vor allem: daß durch diese Blätter
 das Licht hindurch muß. (RS 22–29)

Zunächst ist bemerkenswert, dass der Akt der Berührung hier auch textuell widergespiegelt wird: Das Gedicht verdoppelt seinen Gegenstand in der buchstäblichen Anordnung seiner Worte, die sich gegenseitig in der Zeile berühren. Das Verb »rühren« stiftet in dieser Strophe außerdem eine Verbindung zwischen Berührung, Bewegung und Gefühl. Das Potenzial dieses Wortes bzw. dieser »semantic family«¹³ hat insbesondere Jean-Luc Nancy in seinem Essay *Rühren, Berühren, Aufruhr* ausgearbeitet. Zentral ist dabei für Nancy die Bewegung, die er in der Silbe »ruhr« ausmacht:

ruhr designates the kind of movement that might best be called ›emotion‹, a term that stems from *motion*, the closest transcription of the Latin *motus*, from the verb *movere*, which persists in French as *mouvoir* and *émouvoir*, both understood in the English *move* – both physically and emotionally.¹⁴

Nancy weist hier auf die besonderen Überlagerungen hin, die sich im Wort »rühren« zusammenfinden: es bedeutet sowohl ›bewegen‹ als auch ›berühren‹ – und auch eine Bewegung, die durch Berührung entsteht, wenn nämlich ›an etwas gerührt wird‹.

Alle diese Nuancen scheinen mir in dem Gedicht vorhanden zu sein. Die volle Rosenschale wird nämlich, was ja durchaus erstaunlich ist, nicht als ein statischer Gegenstand präsentiert, sondern stets in einer rätselhaften Bewegung begriffen: einem »lautlose[n] Leben« (RS 15). Es »entsteht« also ein Gefühl beim Betrachten einer berührenden Bewegung bzw. einer bewegenden Berührung. So thematisiert das Gedicht auch die Distanz, die zwischen der Nähe – sogar einer buchstäblichen Nähe – der Blätter und dem Betrachter liegt. Der Abstand wird überbrückt durch eine Affizierung, die an den Sehsinn gekoppelt ist. Und um diesen Zusammenhang noch zu verkomplizieren, wird das Rühren der Blätter – was eine Strophe später als »Bewegung in den Rosen« (RS 33) bezeichnet wird – mit der Bewegung eines Augenlides verglichen. An dieser Stelle entwickelt der Text eine Verschlingung von Öffnen und Schließen, die an die bereits genannte Überblendung von Innen und Außen anschließt. Im Vergleich des Blütenblattes mit einem Augenlid wird demnach ein gleichsam rührendes bzw. be-rührendes Sehen entworfen, das nicht an die Wahrnehmung einer Außenwelt geknüpft ist, sondern vielmehr an eine stoffliche Pluralität, die

13 Jean-Luc Nancy: »Rühren, Berühren, Aufruhr«, in: *SubStance* 40.3 (2011), S. 10–17, hier S. 10.

14 Ebd.

in einer vielfältigen Überlagerung besteht.¹⁵ Nicht nur Öffnen und Aufschlagen, auch Schließen und Bedeckt-Sein enthält eine Art des Sehens. Auf diese Weise werden Berühren und Sehen gerade nicht gegeneinander ausgespielt, sondern vielmehr miteinander verschränkt.

Das Innere der Blätter besitzt eine Sehkraft, während gleichzeitig durch die Blätter »das Licht hindurch muß« (RS 29). Was hier entworfen wird, ist eine Grenzüberschreitung, die sowohl unsichtbar ist als auch gleichzeitig die Bedingung für eine Art des Sehens darstellt. Auf diese Weise lagert das Gedicht den Sehsinn an eine widersprüchliche Bewegung der Berührung an, anstatt ihn in einer äußeren Perspektive eines Beobachters zu situieren. Demnach erhalten auch die darauffolgenden Aufforderungen, die Blumen zu betrachten, eine ambivalentere Dichte: »Und die Bewegung in den Rosen, sieh: [...] Sieh jene weiße, die sich selig aufschlug« (RS 33–37).

Das Licht, das durch die Blätter hindurch muss, weist noch auf einen weiteren Aspekt hin. Es macht die Blumen nicht nur sichtbar, sondern ist auch der Grund für ihr »lautloses Leben«, was implizit auch die Öffnung der Blumenköpfe bedeutet. Dies stellt auch den zentralen Anknüpfungspunkt für den Dialog dar, der zwischen den beiden Gedichten besteht. Die Frage, welche *Das Rosen-Innere* eröffnet: »Wo ist zu diesem Innen / ein Außen?«¹⁶ knüpft sich in *Die Rosenschale* an eine das Gedicht abschließende Reflexion über die Ansammlung der äußeren Welt in den Pflanzen. Diese wird in eine scheinbare Opposition zu einer weiteren Schale gesetzt, die leer ist, also »nichts enthält als sich« (RS 63). Die trügerische Einfachheit dieser Feststellung wird vom Gedicht allerdings zu einer Betrachtung weitergesponnen, die gerade diese Leere zu dem Komplement der Fülle macht, welche der Text in den Blumen erkennt. Instruktiv ist auch die Tatsache, dass das Wort »enthalten« wiederum »halten« enthält, was zum einen auf den Komplex der Berührung und zum anderen auf die Hand deutet, die am Schluss der Strophe auftaucht. Aber auch ohne diese Konnotation ist »enthalten« vielleicht das wichtigste Wort des gesamten Gedichtes, da es gleichermaßen die Bedeutungsebene des Mangels wie der Beherbergung und der Bewahrung in sich vereint. Auf diese Weise

15 Dieser Aspekt setzt sich bis in Rilkes Grabspruch fort, der das Bild des Augenlides für das Rosenblatt erneut verwendet, um nun gleichsam seinen eigenen (toten) Körper unter der Menge der Augenlider zu platzieren. In dieser Überlagerung wird der begrabene Körper mit der Stofflichkeit der Blütenblätter enggeführt und eine aporetische Zusammenführung von Öffnen und Schließen bzw. Schlafen und Wachen hervorgebracht: »Niemandes Schlaf zu sein unter soviel/Lidern.« Rainer Maria Rilke: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hg. von Manfred Engel/Ulrich Fülleborn/Horst Nalewski u. a., Bd. 2: *Gedichte 1910–1926*, hg. von Manfred Engel/Ulrich Fülleborn, Frankfurt a. M./Leipzig 1996, S. 394.

16 Rainer Maria Rilke: »Das Rosen-Innere«, in: ders.: *Werke. Kommentierte Ausgabe, Bd. 1* (Anm. 7), S. 569. Nachweise hieraus im Folgenden mit Sigle RI und Angabe der Zeilenzahl direkt im Text.

findet sich in dem Wort bereits jene Verschränkung konzentriert, welche die letzte Strophe ausformulieren wird:

Und sind nicht alle so, nur sich enthaltend,
 wenn Sich-enthalten heißt: die Welt da draußen
 und Wind und Regen und Geduld des Frühlings
 und Schuld und Unruh und vermummtes Schicksal
 und Dunkelheit der abendlichen Erde
 bis auf der Wolken Wandel, Flucht und Anflug,
 bis auf den vagen Einfluß ferner Sterne
 in eine Hand voll Innres zu verwandeln. (RS 64–71)

Das In-sich-Geschlossene, Sich-Enthalten der Pflanzen steht also in einer Beziehung zu der »Welt da draußen«: dem Wetter, den Jahreszeiten, bis hin zu der weitesten Entfernung des Kosmos.

Die hier beschriebene Transformationsbewegung der äußeren Einflüsse in eine Ansammlung im Inneren lässt sich sicherlich auf einer Ebene als die Beschreibung von biologischen Prozessen verstehen. Mir scheint aber im Kontext der Berührung der Verweis auf eine »Hand voll Innres« signifikant zu sein. Einerseits wird dadurch erneut eine Verschränkung von Innen und Außen aufgerufen, wobei die Hand nun, und nicht die Schale, ein Inneres anstatt einem Äußersten enthält bzw. hält. Andererseits wird hier der literarische Topos des Zugriffs auf die Blumen umgeschrieben, indem die zugreifend-berührende Hand genau im Kontext einer Beschreibung auftaucht, welche die Trennung von Subjekt und Objekt auflöst. Wenn mit der Hand hier eine Berührung aufgezeigt wird, dann ist es die Bewegung der Berührung, die eine trennende Identifizierung verunmöglicht:

Such is the *rühren* of touch. The liquid movement of a rhythm, of a wave, the backwash of the ex-istence that is »being outside« because »outside« is the inflection, the curve and scansion of the floating and rubbing that makes my body bathe among all bodies and my skin rub along other skin.¹⁷

An dieser Stelle sei auch darauf verwiesen, dass mit dem Wort Schale im Titel des Gedichts nicht nur ein Behältnis aufgerufen wird, sondern auch eine äußere Schicht, die in ihrer Bedeutung als umgebende Hülse auch auf die Haut verweist.

Zusätzlich möchte ich nun aber vorschlagen, dass sich die »Hand voll Innres« auch poetologisch lesen lässt. Das macht insbesondere im Kontext der in unmittelbarer zeitlicher Nähe entstehenden *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* Sinn, in dem Hände bekanntlich eine große Rolle spielen. Neben der überaus interessanten spiritistischen Konnotation einiger Geisterhände findet sich im *Malte* vor allem eine Verbindung

17 Nancy: »Rühren, Berühren, Aufruhr« (Anm. 13), S. 14.

zwischen Schreiben und Hand, in der die intime Einfachheit der schreibenden Dichterhand aufgelöst wird in die Verstrickung mit dem Fernen und dem Anderen:

Noch eine Weile kann ich das alles aufschreiben und sagen. Aber es wird ein Tag kommen, da meine Hand weit von mir sein wird, und wenn ich sie schreiben heißen werde, wird sie Worte schreiben, die ich nicht meine. Die Zeit der anderen Auslegung wird anbrechen, und es wird kein Wort auf dem anderen bleiben, und jeder Sinn wird wie Wolken sich auflösen und wie Wasser niedergehen. Bei aller Furcht bin ich schließlich doch wie einer, der vor etwas Großem steht, und ich erinnere mich, daß es früher oft ähnlich in mir war, eh ich zu schreiben begann. Aber diesmal werde ich geschrieben werden. Ich bin der Eindruck, der sich verwandeln wird.¹⁸

Legt man diese Stelle neben die Strophe aus der *Rosenschale*, lässt sich die dort beschriebene Bewegung der Verwandlung als der Transformationsprozess der Dichtung begreifen, der die Interrelation des betrachteten Objekts mit der Welt – die Beziehung, die Dinge in der Welt miteinander verbindet – ummünzt in ein Schreiben, das die Welt gleichzeitig veräußerlicht und verinnerlicht. Demnach deutet die »Hand voll Innres« (RS 71) in ihrer aporetischen Konstruktion auf einen utopischen Moment der Auflösung zwischen dem schreibenden Subjekt und der äußeren Welt. »Ich bin der Eindruck, der sich verwandeln wird«: das Eindringen der äußeren Welt wird umgewandelt werden in ein Schreiben, in dem der Dichter »weit von sich« ist, in dem der Eindruck – ein Inneres – geschrieben werden wird und sich in das verwandelt, was Rilke an anderer Stelle »Weltinnenraum« nennt.¹⁹

Aber das Gedicht endet nicht mit dieser utopischen, vielleicht sogar euphorischen Vorstellung. Der Text schließt vielmehr mit einem rätselhaften

18 Rainer Maria Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in: ders.: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hg. von Manfred Engel/Ulrich Fülleborn/Horst Nalewski u. a., Bd. 3: *Prosa und Dramen*, hg. von August Stahl, Frankfurt a.M./Leipzig 1996, S. 453–635, hier S. 490–491. Im Hintergrund dieser Stelle steht auch die Vorstellung eines Unterworfenseins unter ein fremdes Diktat, welches im *Malte* wiederholt mit dem Motiv eines beidhändigen Schreibens verbunden wird (vgl. ebd., S. 599). Diese Figur lässt sich zu Hans Memlings Johannes-Altar (um 1474–79) zurückverfolgen, den Rilke 1906 in Brügge sieht; die Darstellung des Johannes auf Patmos, der »gemäß mittelalterlicher Schreiberikonographie mit Feder und Federmesser« in den Händen abgebildet ist, wird sich Rilke im Folgenden als ein Bild eines »beidhändig-inspiriert Schreibenden« einprägen. Martina King: *Pilger und Prophet. Heilige Autorschaft bei Rainer Maria Rilke*, Göttingen 2009, S. 315. Vgl. auch August Stahl: »Kommentar«, in: Rainer Maria Rilke: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hg. von Manfred Engel/Ulrich Fülleborn/Horst Nalewski u. a., Bd. 3: *Prosa und Dramen*, hg. von August Stahl, Frankfurt a.M./Leipzig 1996, S. 777–1055, hier S. 997.

19 Der Aspekt der Verwandlung wird im Denken von Rilke in seiner späteren Phase dann eine immer größere Rolle spielen. Vgl. Fischer: *The Poet as Phenomenologist* (Anm. 8), S. 204 FN 70.

Satz, der eine Brücke schlägt zu dem nur wenige Monate später geschriebenen Gedicht *Das Rosen-Innere*: »Nun liegt es sorglos in den offenen Rosen.« (RS 72) Worauf bezieht sich dieses »es«? Es kann schlechterdings nur »das Innere« gemeint sein, das nun »sorglos« vor dem Betrachter liegt. Zwei Lesarten bieten sich an: Eine relativ banale Interpretation, die dies als eine abschließende Beschreibung der aufgeblühten Rosen sieht. Eine zweite Lesart suggeriert weitaus größere Implikationen, wenn man diese Zeile auf den soeben skizzierten Transformationsprozess der Dichtung bezieht. Dann würde sich das »es« auf ein verwandeltes Inneres beziehen, das somit auch den Produktionsprozess des Gedichtes mit meint. Interessant ist dabei die Zeitlichkeit des Satzes, welche impliziert, dass die Verwandlungsbewegung der vorherigen Strophe abgeschlossen ist. Von der Hand, die Berührungs- und Schreiborgan ist, geht der Text zurück zum Sehsinn, der etwas in den Blumen sieht. Es lässt sich somit postulieren, dass »das Äußerste«, welches am Anfang des Gedichtes beschrieben wurde, sich nun in ein »Innres« transformiert hat, was aber nicht das Innere des Dichters oder das Innere der Pflanzen meint, sondern eben genau jenes »Sich-Enthaltende«, das einen Verschmelzungspunkt zwischen Subjekt und Objekt anzeigt. Der Schluss des Gedichtes scheint mir daher auch deswegen bedeutsam, weil dieser Verwandlungs- und Schreibprozess nicht angstbesetzt endet, sondern eben »sorglos«, ohne Furcht vor einem grenzverletzenden Zugriff.

III.

Genau diese Sorglosigkeit wird in *Das Rosen-Innere* nun auch mit einem Zerfließen von Differenzen verknüpft; das Gedicht lässt sich somit als eine längere Entfaltung der soeben betrachteten Abschlusszeile sehen:

Wo ist zu diesem Innen
 ein Außen? Auf welches Weh
 legt man solches Linnen?
 Welche Himmel spiegeln sich drinnen
 in dem Binnensee
 dieser offenen Rosen,
 dieser sorglosen, sieh:
 wie sie lose im Losen
 liegen, als könnte nie
 eine zitternde Hand sie verschütten.
 Sie können sich selber kaum
 halten; viele ließen
 sich überfüllen und fließen
 über von Innenraum

in die Tage, die immer
 voller und voller sich schließen,
 bis der ganze Sommer ein Zimmer
 wird, ein Zimmer in einem Traum. (RI 1–18)

Ausgehend von der bereits zitierten Eröffnungsfrage entwirft dieses Gedicht eine Reihe von Oppositionen, die alle im Verlauf des Textes miteinander verschränkt werden. Dabei werden diese Gegensätze nicht aufgelöst und auch nicht gegen einander in Stellung gebracht, sondern vielmehr ineinander gekippt, als könnten sie sich selbst »kaum / halten« (RI 11–12). Demnach scheint mir hier erneut nach jenem utopischen Punkt der Berührung gefragt, auf den *Die Rosenschale* hingesteuert hatte: einem Punkt der Unentscheidbarkeit zwischen der Innerlichkeit des schreibenden Individuums und der äußeren Welt. Ins Zentrum rückt das Verhältnis dieser Äußerlichkeit, dem »Himmel« – der in *Die Rosenschale* aufgetrennt war in Regen, Wolken und Sterne – zu einem paradoxen Raum: »dem Binnensee / dieser offenen Rosen« (RI 6–7); also einem Raum, der sowohl eingeschlossen (d.h. von Land umgeben) ist als auch offen da liegt. Interessanterweise taucht eine Hand – ob sie nun eine berührende oder eine schreibende ist – nur im Konjunktiv, aber als eine »zitternde« auf, die mit Unsicherheit und Verlust verknüpft wird. Der fantastische Raum, der zum Ende des Gedichtes evoziert wird: »ein Zimmer in einem Traum« (RI 18), weist dabei präzise auf eine unmögliche Räumlichkeit, in der Innen und Außen nicht zuzuordnen sind. Die Unsicherheit einer zitternden Hand, die eine Grenze ungeschickt überwinden könnte, wird so der utopischen Vorstellung einer fließenden Bewegung entgegengesetzt, in der Widersprüche unaufgelöst koexistieren: in »Tage[n], die immer / voller und voller sich schließen« (RI 15–16).

Mit Jean-Luc Nancy gesprochen konzentriert sich das Gedicht hier auf eine Bewegung der Berührung, die er als »[t]he rhythmic movement and the overflowing«²⁰ beschreibt, was im Gedicht auch die kontinuierlich eingesetzten Enjambements ausdrücken und wiedergeben. Gleichzeitig deutet diese Fließbewegung auf eine Akzentverschiebung, die sich insbesondere an der Verschiebung der folgenden Formulierung festmachen lässt: Während der Fokus in *Die Rosenschale* auf dem komplexen Zusammenspiel eines »Sich-enthalten[s]« (RS 65) liegt, heißt es in *Das Rosen-Innere*: »Sie können sich selber kaum / halten« (RI 11–12). Auf der einen Seite deutet der Text auf die Durchlässigkeit des poetischen Gegenstandes, der den transformatorischen Schreibprozess und die äußere Welt gleichermaßen in sich enthält. Auf der anderen Seite fokussiert das Gedicht auf die über-

20 Nancy: »Rühren, Berühren, Aufruhr« (Anm. 13), S. 15.

große Fülle, welche dieser Gegenstand impliziert, der aus seinem Behältnis überfließt. Ist dieses Behältnis das Gedicht? In jedem Fall wird nicht auf die Rose zugegriffen, sondern die Rose selbst tritt über ihre Grenzen hinaus. Das Gedicht entwirft unmögliche Räume, in denen sich aporetische Konstruktionen die Balance halten, aber es endet notgedrungen auf einem begrenzenden Punkt, der diese Kaskade stoppt.

Die Verwandlung in eine »Hand voll Innres« scheint mir daher als eine Suspensionsbewegung entworfen, die stets auch von Abbruch und Verlust bedroht ist. »Auf welches Weh / legt man solches Linnen?« (RI 2–3) Nachdem schon einige Male von Anspielungen auf Schalen, Hülsen und Haut die Rede war, lässt sich nun überlegen, ob hier nicht eine Wunde angesprochen wird. Folgt man dieser Assoziation, dann verbindet sich die Offenheit der Rosen auch mit der Offenheit einer Wunde, die gleichwohl durch die Verknüpfung mit Stoff und Weichheit auch gleichzeitig das »Linnen« darstellen, das verbindet und schützt. Daraus lässt sich vielleicht folgern, dass die Prozesse von Verinnerlichung und Veräußerlichung, die ich als die Themen dieser Gedichte herausgearbeitet habe, nicht schmerzlos vonstattengehen. Womöglich lässt sich das Bild eines gewaltsamen »Herausschälens« in der ersten Strophe der *Rosenschale* dann auch in Hinsicht auf diesen Aspekt des Schöpfungsprozesses lesen. Der schmerzhafte Abstand, der zwischen Betrachtung und Beschreibung besteht, wird somit nicht unbedingt überbrückt, sondern vielmehr als Teil eines schöpferischen Bezugs auf die Welt angenommen. Das Ding, das als ein »Äußerstes« so weit von uns entfernt scheint, wird sich nicht auf gewaltsame Weise einverleibt, sondern vielmehr verstanden, dass auch in uns ein »Äußerstes« liegt, das den Bezug auf die scheinbare Abgeschlossenheit des Dings ermöglicht. Diese verinnerlichende Äußerlichkeit bzw. veräußernde Innerlichkeit kulminiert in beiden Gedichten in Bildern der Zugänglichkeit und Offenheit, die letztendlich die Verletzlichkeit des kreativen Prozesses ausstellen.²¹ Wie das Wort »enthalten«, das gleichermaßen Verlust und

21 Dieser Aspekt ist es dann auch, der meine Lektüre von Heideggers Lesart des »Offenen« und des »Sorglosen« trennt. Wenn Heidegger in *Wozu Dichter?* »das Unversehrte des reinen Bezuges, das Heile des Offenen« als die »Ganzheit« des Seienden bezeichnet, »insofern es sich dem Menschen einräumt«, dann fehlt in dieser Aufspannung des »Weltinnenraums« genau jenes Äußerstes, welches das »Heile« (sei es des Offenen, sei es »des weltlichen Daseins«) unmöglich macht. Vgl. Martin Heidegger: *Wozu Dichter?*, in: ders.: *Gesamtausgabe*, I. Abteilung: *Veröffentlichte Schriften 1914–1970*, Bd. 5: *Holzwege*, hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt a.M. 1977, S. 269–320, hier S. 316. Indem Heidegger beim späten Rilke auf das »Sichwollende« als das »Sagende« fokussiert (ebd., S. 311), konzentriert er sich auch auf ein Sagen, das sich der Umkehrung auf das Innere des Weltinnenraums »schon sicher« (ebd., S. 312) ist: »Im Inwendigen des Weltinnenraums ist ein Sichersein außerhalb von Schutz.« (ebd., S. 309) Diese beständige Bewegung des Hineinwendens, Eindrehens und Er-innerns entbehrt gerade das empfindliche und exponierte Hinaus- und Hineinragen in ein Äußerstes, welches meine Lektüre stark gemacht

Bewahren aufruft, transformiert *Das Rosen-Innere* Mangel in ein Bild der Fülle, wenn der Suffix »-los« umschlägt in die Beschreibung der Rosenblätter, die »lose im Losen / liegen« (RI 8–9). Evoziert wird hier gerade jene Form der Berührung, die eine kontinuierliche Annäherung darstellt und dabei nicht ins Possessiv-Besitzergreifende umschlägt.²² Letztendlich scheinen mir beide Gedichte zu thematisieren, inwiefern eine schreibende Erfassung der Welt mit dieser Form der Berührung zusammenzudenken ist. Signifikant ist auch, dass diese Erkenntnis in *Das Rosen-Innere* zentral mit Sterblichkeit verknüpft wird, indem das Sorglose und Lose der Blätter sich in ein Ablösen und Entblättern verwandelt, das mit dem Absterben der Pflanze einhergeht.

Die »losen« Blütenblätter die sich in ihrem Zustand der Ablösung nahe sind, sind daher vielleicht das treffendste Bild für die Möglichkeit einer »entfernte[n] Zuneigung«²³, die sich nicht nur als ekstatische Auflöserfahrung artikuliert, sondern auch als eine Annäherung, welche die Ablösung – bzw. wie es im *Erlebnis* heißt, den Abschied – stets im Blick hat.²⁴ Somit bettet sich in das Bild der losen und abgelösten Blätter ein Aspekt der Zeitlichkeit ein, der keineswegs nur topisch auf Vergänglichkeit verweist, sondern vielmehr das Gedicht als poetischen Prozess mit dem materiellen Vorhandensein des geschriebenen Gedichtes verknüpft. Die unmöglichen Räume, welche beide Texte entwerfen, treffen schmerzhaft auf den eingeschränkten Raum des Papiers – sie stoßen »an den Rand« (RS 20). Wenn sich also das Blatt als materieller und somit begrenzter Träger des Gedichts in den Blütenblättern einschreibt,²⁵ wird dadurch nicht nur

hat. Die Verletzbarkeit, die ein solcher verinnerlichter Bezug auf ein Außen mit all seinen Implikationen der Grenzüberschreitung beinhaltet, scheint mir einen entscheidenden Unterschied darzustellen zu Heidegger Akzentuierung eines Weltinnenraums, der das Offene »entschränkt« (ebd. 309). Bereits seine anfängliche Bestimmung von »sorglos« als »sorg-los, sine cura, securum, d.h. sicher« (ebd., S. 281) weist meiner Ansicht nach auf diese Differenz hin.

22 Silke Pasewalck macht dabei in ihrer Lektüre des späteren Gedichts *Vor Weihnachten 1914* auch in Rilkes Konzeptualisierung des Greifens eine Veränderung aus, die sich von der Besitzergreifung entfernt: »Gefordert wird vielmehr ein veränderter Gestus des Greifens selbst: so greifen, daß der Griff zugleich losläßt. [...] Das Loslassen und nicht das Festhalten wird als Bedingung der Möglichkeit eines Austauschs mit ›Räumen‹ gefordert; ihr korrespondiert die Vorstellung einer diaphanen Durchlässigkeit für die Bewegung im Raum [...].« Silke Pasewalck: »Die fünffingrige Hand«. *Die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung beim späten Rilke*, Berlin 2002, S. 114.

23 Rilke: »Erlebnis I« (Anm. 4), S. 667.

24 Vgl. hierzu Pasewalck: »Die fünffingrige Hand« (Anm. 22), S. 83–84.

25 Noch expliziter taucht diese Verknüpfung in dem auf Französisch geschriebenen Gedichtzyklus *Les Roses* auf. Vgl. Rainer Maria Rilke: »Les Roses«, in ders.: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, Supplementband: Gedichte in französischer Sprache. Mit deutschen Prosafassungen*, hg. von Manfred Engel/Dorothea Lauterbach, Übertragungen von Rätus Luck, Frankfurt a.M./Leipzig 2003, S. 112–129.

eine Endlichkeit markiert, die in *Das Rosen-Innere* die Abruptheit eines abschließenden Punktes wäre. Vielmehr spiegelt sich auch hier jener Abstand wider, der den Verwandlungsprozess einer »Welt da draußen« (RS 65) in »eine Hand voll Innres« (RS 71) überhaupt ermöglicht.

»Only a separate body is capable of touching.«²⁶ Nur separate – und schließlich lose – Blätter können sich berühren, könnte man hier umformulieren; und dabei läuft diese »Bewegung« (RS 33) nicht nur, wie die fünfte Strophe formuliert, hinaus »in das Weltall« (RS 36), sondern stellt eben auch umgekehrt »den vagen Einfluß ferner Sterne« (RS 70) dar. Diese gegenläufigen Einflussbewegungen konzeptualisieren das Gedicht schließlich als ein Objekt der Verwandlung, das selbst dem Wandel ausgesetzt ist. Daher liegt auch das Gedicht sorglos vor uns: es entäußert sich in seine Leser.

²⁶ Nancy: »Rühren, Berühren, Aufruhr« (Anm. 13), S. 11.

GRENZEN BERÜHREN

Pflanzlich werden. Berührung und Metamorphose bei Johann Wolfgang von Goethe, Emanuele Coccia und Helmuth Plessner

SANDRA FLUHRER

Berührungen sind Auseinandersetzungen mit Grenzen. Jede Berührung involviert die Haut als Tastorgan und Körpergrenze. Forschungen zur Berührung aus verschiedenen Richtungen sind sich einig, dass es sich beim Berühren nicht um einen linearen und teleologischen Vorgang handelt, bei dem Auslöser und Empfänger, Ausgangs- und Endpunkt der Berührung, Grenze und Grenzüberschreitung, klar geschieden werden können. Vielmehr schließt jedes Berühren ein Berührtwerden ein, von dem es sich nicht differenzieren lässt; durch die Haut befinden wir uns sogar konstant in Berührungsverhältnissen, die sich nur graduell unterscheiden. Berühren umfasst sowohl Momente haptisch-taktilen Kontakts (etwa die Hand, die eine andere berührt) als auch Momente des Sich-Berührt-Fühlens oder Sich-Berührenlassens (etwa durch ein Musikstück). Der Tastsinn zeichnet sich nicht zuletzt dadurch aus, dass er von den anderen Sinnen nicht strikt zu trennen ist.¹

Diese Grundannahmen werden verschieden gedeutet und konzeptualisiert; drei Tendenzen scheinen mir dabei dominant: 1.) Berühren wird als *unmittelbare* Erfahrung erkannt.² 2.) Gegen ›Phantasmen der Un-

¹ Die Beobachtung geht auf Aristoteles zurück: *Über die Seele*, übers. von Willy Theiler, Darmstadt 1983, S. 44–46, 49 (II,11 und III, 1; 423a–424a und 424b); vgl. unter den jüngeren systematischen Arbeiten zum Tastsinn 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 2010, S. 107–123 (exemplarisch für eine Reihe von Texten Largiers); Bernhard Waldenfels: »Berührung aus der Ferne«, in: ders.: *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik*, Frankfurt a.M. 2002, S. 64–97; Jean-Luc Nancy: *Corpus*, Paris 1992; ders.: *Noli me tangere. Essai sur la levée du corps*, Paris 2003; ders.: »Rühren, Berühren, Aufruhr«, in: *SubStance* 40.3 (2011), S. 10–17; Jacques Derrida: *Le toucher: Jean-Luc Nancy*, Paris 2000; Mladen Dolar: »Touching Ground«, in: 31 – *Das Magazin des Instituts für Theorie* 12/13: *Taktilität – Sinneserfahrung als Grenzerfahrung* (2008), S. 59–70; Sarah Ahmed/Jackie Stacey (Hg.): *Thinking Through the Skin*, London/New York 2001; sowie für eine Übersicht: Andrea Erwig/Sandra Fluhrer: »Einleitung«, in: *Komparatistik-online, Themenheft Berühren. Relationen des Taktilen in Literatur, Philosophie und Theater* (2019), S. 1–7.

² Vgl. etwa Dieter Mersch: »Dialoge. Taktilität und Entgrenzung«, in: Christine Hanke/Regina Nössler (Hg.): *Haut*, Tübingen 2003, S. 233–239, hier S. 233f.

mittelbarkeit« wird die Medialität des Berührens ins Feld geführt.³ 3.) Berührung wird als »exzentrische« Empfindung betrachtet, die sich nicht als Unmittelbarkeit beschreiben lässt, aber auf ein entgrenztes Medien- und Materialdenken angewiesen ist.⁴

Mein Interesse gilt im Folgenden dem dritten Feld. Ich möchte dazu Ansätze zählen, die sich der menschlichen Fähigkeit, zu berühren und berührt zu werden, von den Pflanzen her nähern, oder umgekehrt: die Beobachtungen über Phänomene in der Pflanzenwelt in einen Zusammenhang mit den taktilen Sinnesvermögen des Menschen stellen – allen voran Johann Wolfgang von Goethes Morphologie. Deren Grundzüge skizziere ich zunächst vor dem Horizont des Berührens als »exzentrische« Denkfigur. Anschließend betrachte ich anhand von Emanuele Coccias *Philosophie der Pflanzen* die Wiederkehr einer Verbindung von Botanik und Entgrenzungserfahrung in der Gegenwart. Über einen Rückblick auf die philosophische Anthropologie Helmuth Plessners, die ebenfalls bei den Pflanzen ihren Ausgangspunkt nimmt, das menschliche Berühren aber dezidiert vom pflanzlichen absetzt, nehme ich im dritten Teil Potentiale und Probleme eines Konzepts des menschlichen Lebens als prekäre Grenzerfahrung in den Blick.

I. Metamorphose als »inniger Zusammenhang« bei Goethe

Goethes Morphologie ist eine Lehre von der Erfahrung der Formen alles Lebendigen als *werdende* Formen.⁵ Studien vor allem zu den Pflanzen,

3 Vgl. u. a. Florian Sprenger: *Medien des Immediaten. Elektrizität – Telegraphie – McLuhan*, Berlin 2012; ders.: »Lob des Berührens. Zur phantasmatischen Dimension der Elektrizität und ihrer Medientheorien«, in: Veronika Wieser/Christian Zolles/Catherine Feik/Martin Zolles/Leopold Schlöndorff (Hg.): *Abendländische Apokalypse. Kompendium zur Genealogie der Endzeit*, Berlin 2013, S. 177–196.

4 Vgl. die in Anm. 1 genannten Texte von Nancy und Derrida; außerdem Karen Barad: »Berühren – Das Nicht-Menschliche, das ich also bin (V.1.1)«, in: Kerstin Stakemeier/Susanne Witzgall (Hg.): *Macht des Materials – Politik der Materialität*, Berlin 2014, S. 163–176; Detlef Thiel: »Die Haut ist nicht die Grenze des Leibes. Exzentrische Tastempfindung bei Ernst Marcus und Jacques Derrida«, in: Karin Harrasser (Hg.): *Auf Tuchfühlung. Eine Wissensgeschichte des Tastsinns*, Frankfurt a.M. 2017, S. 173–187.

5 Ausführliche Darstellungen zu Goethes Morphologie, die über sein Gesamtwerk verstreut ist, finden sich im detaillierten Handbuch-Bertrag von Manfred Wenzel/Mihaela Zaharia: »Schriften zur Morphologie«, in: Manfred Wenzel (Hg.): *Goethe-Handbuch, Supplemente 2: Naturwissenschaften*, Stuttgart/Weimar 2012, S. 6–80; in den Auslegungen von Dorothea Kuhn: *Typus und Metamorphose. Goethe-Studien*, hg. von Renate Grumach, Marbach a. N. 1988; Olaf Breidbach: *Goethes Metamorphosenlehre*, München 2006; ders.: *Goethes Naturverständnis*, München 2011; Klaudia Hilgers: *Entelechie, Monade und Metamorphose. Formen der Vervollkommnung im Werk Goethes*, München 2002; Janina Wellmann: *Die Form des Werdens. Eine Kulturgeschichte der Embryologie 1760–1830*, Göttingen 2010,

aber auch zur Osteologie und zur Geologie, bringen Goethe zu der Annahme, dass die gesamte natürliche Formenwelt über das Prinzip der Metamorphose darstellbar ist. »Gestaltenlehre ist Verwandlungslehre. Die Lehre der Metamorphose ist der Schlüssel zu allen Zeichen der Natur«,⁶ lautet ein vielzitiertes Diktum Goethes zu seiner Morphologie. Er definiert sie umfassend als »Lehre von der Gestalt der Bildung und Umbildung der organischen Körper«,⁷ *aller organischen Körper*.

Durch die Art, wie Goethe Metamorphose denkt, ist seine Morphologie nicht nur eine Verwandlungslehre, sondern zugleich eine Theorie der Berührung. Subjekt und Objekt der morphologischen Forschung,⁸ Idee und Erfahrung,⁹ Materie und Form,¹⁰ Innen und Außen einer Form¹¹ stehen für Goethe in beweglichem Kontakt. Der Prozess des Werdens ist für ihn ein Auseinanderhervorgehen in Berührung.

Goethe kommt nach einigen Jahren botanischen Studiums zu dem Schluss, dass weder eine physisch auffindbare ›Urpflanze‹ noch die Idee einer solchen den Schlüssel zur Formenwelt der Pflanzen liefert.¹² Vielmehr verlaufe die Morphologie aller Pflanzen über das Prinzip der Metamor-

S. 137–168. Eine Kurzdarstellung auf der Grundlage auch der jüngeren Forschung liefert Helmut Hühn: »Morphologie: Johann Wolfgang von Goethe«, in: Jan Urbich/Jörg Zimmer (Hg.): *Handbuch Ontologie*, Stuttgart 2020, S. 143–147. Mit spezifischen Lektüren und Konzeptualisierungen prägen Eva Geulen und David Wellbery die aktuelle Diskussion. Eva Geulen: *Aus dem Leben der Form. Goethes Morphologie und die Nager*, Berlin 2016; dies.: »Morphologie und gegenständliches Denken«, in: *Goethe Yearbook XXVI* (2019), S. 3–15; David Wellbery: »Form und Idee. Skizze eines Begriffsfeldes um 1800«, in: Jonas Maatsch (Hg.): *Morphologie und Moderne. Goethes anschauliches Denken in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*, Berlin 2014, S. 17–42.

6 Johann Wolfgang von Goethe: »Morphologie«, in: ders.: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche (Frankfurter Ausgabe)*, Bd. 24: *Schriften zur Morphologie*, hg. von Dorothea Kuhn, Frankfurt a.M. 1987, S. 349.

7 Johann Wolfgang von Goethe: (Betrachtung über Morphologie), in: ebd., S. 361–369, hier S. 365.

8 Vgl. Wellbery: »Form und Idee« (Anm. 5), S. 27; Breidbach: *Goethes Naturverständnis* (Anm. 5), S. 40, 167.

9 Eckart Förster: »Goethe und die Idee einer Naturphilosophie«, in: Jonas Maatsch (Hg.): *Morphologie und Moderne. Goethes anschauliches Denken in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*, Berlin 2014, S. 43–56, hier S. 53 f.

10 Wellbery: »Form und Idee« (Anm. 5), S. 18 f.

11 Dass Goethe »Innen und Außen nicht als statische Differenzen, sondern als Differenzierungsprozess« denkt, erinnert Johannes Grave an Jacques Derridas Konzept des Rahmens. Johannes Grave: »Beweglich und bildsam‹ Morphologie als implizite Bildtheorie?«, in: Jonas Maatsch (Hg.): *Morphologie und Moderne. Goethes anschauliches Denken in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*, Berlin 2014, S. 57–74, hier S. 62, Anm. 15.

12 Vgl. zur Urpflanze als heuristischer Chiffre »zwischen Anschauung und Idee« in Goethes morphologischem Denken: Eva Geulen: »Urpflanze (und Goethes Hefte zur Morphologie)«, in: Tobias Döring/Michael Ott (Hg.): *Urworte. Zur Geschichte und Funktion erstbegründender Begriffe*, München 2012, S. 155–171, hier S. 155; sowie Manfred Geier: »Von der Urpflanze zum Simulacrum. Die geheime Geschichte einer wunderlichen Idee (von 1787 bis 1967)«, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 2.3 (2008), S. 71–87.

phose. Nicht die von ihm als starr empfundene und mit der Klassifikation von Merkmalen verbundene ›Gestalt‹ steht im Zentrum von Goethes morphologischem Denken (auch wenn er den Begriff hin und wieder verwendet), sondern die bewegliche ›Bildung‹.¹³ Goethes Gleichsetzung von Morphologie und Metamorphose impliziert eine ganzheitliche Form des Werdens, einen Bildungsprozess, innerhalb dessen das Einzelne über die gerichtete Bewegung auf das Ganze bezogen ist.¹⁴ Zunächst im Samen, dann vor allem im Blatt, das Goethe als grundlegendes Organ der Pflanze gilt (auch Samen und Wurzeln denkt Goethe als Blätter), sieht er den Entwicklungsverlauf und die späteren Formen der Pflanze angelegt.¹⁵ Die Verhältnisse der Organe zueinander bleiben bei der Bildung konstant. Vergrößert sich ein Organ, verkleinert sich oder verschwindet ein anderes; die Pflanze bleibt ausgewogen.¹⁶

Goethes Begriff der Metamorphose lässt sich als zielgerichtete Berührung in rhythmischer Bewegung umschreiben.¹⁷ In seinem »Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären« von 1790 heißt es:

Die Natur bildet einen *gemeinschaftlichen Kelch*, aus *vielen* Blättern, welche sie auf einander drängt und um Eine Achse versammelt; mit eben diesem starken Triebe des Wachstums entwickelt sie *einen* gleichsam *unendlichen Stengel*, mit *allen seinen Augen in Blütengestalt*, auf einmal, in der *möglichsten* an einander gedrängten *Nähe*, und jedes Blümchen befruchtet das unter ihm schon vorbereitete Samengefäß. Bei dieser ungeheuren Zusammenziehung verlieren sich die Knotenblätter nicht immer; bei den Disteln begleitet das Blättchen getreulich das Blümchen, das sich aus den Augen neben ihnen entwickelt.¹⁸

Berührung und metamorphotisches Wachstum wirken hier ununterscheidbar; Bilden, Drängen, Versammeln *ist* Werden. Die »stark[e]«, »ungeheur[e]« Energie schießt dabei nie wirklich über; Goethe sieht sie gehegt durch die ordnende Kraft der Natur.

13 Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: »Die Absicht eingeleitet«, in: ders.: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche (Frankfurter Ausgabe)*, Bd. 24: *Schriften zur Morphologie*, hg. von Dorothea Kuhn, Frankfurt a.M. 1987, S. 391–395, hier S. 392.

14 Vgl. Breidbach: *Goethes Metamorphosenlehre* (Anm. 5), S. 33.

15 Vgl. ebd., S. 156f. Breidbach fasst zusammen: »Für Goethe ist die Gestalt Metamorphose. Die Pflanze ist ihm zufolge in ihrer Gestalt als eine Variation des Organtypus Blatt zu beschreiben. Sie variiert in ihren Gestalten dieses ›Blatt Sein‹ in verschiedenster Weise. Die Serie dieser Variationen, die in den einzelnen Gestalten zu fassende Graduation in der Ausprägung des Pflanzlichen zeigt, was Pflanze eigentlich ist.« Ebd., S. 207.

16 Vgl. Kuhn: *Typus und Metamorphose* (Anm. 5), S. 135f., 139; Wellmann: *Die Form des Werdens* (Anm. 5), S. 144–147.

17 Vgl. zu dieser Figur bei Goethe und darüber hinaus: Wellmann: *Die Form des Werdens* (Anm. 5).

18 Johann Wolfgang von Goethe: »Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären«, in: ders.: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche (Frankfurter Ausgabe)*, Bd. 24: *Schriften zur Morphologie*, hg. von Dorothea Kuhn, Frankfurt a.M. 1987, S. 109–151, hier S. 141f. (§ 99).

Goethes Lehrelegie »Die Metamorphose der Pflanzen« (1798), die die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse poetisch-didaktisch bündelt, macht das noch deutlicher und verstärkt dabei auch die erotische Aufladung des Berührungsvokabulars: Der Samen »Quillet strebend empor, sich milder Feuchte vertrauend / Und erhebt sich sogleich aus der umgebenden Nacht.«¹⁹ Die Verse bewegen sich zu auf ein mythisches Bild heterosexueller Vereinigung:

Rings im Kreise stellet sich nun, gezählet und ohne
 Zahl, das kleinere Blatt neben dem ähnlichen hin.
 Um die Achse bildet sich so der bergende Kelch aus,
 Der zur höchsten Gestalt farbige Kronen entläßt.
 [...]
 Ja, das farbige Blatt fühlet die göttliche Hand,
 Und zusammen zieht es sich schnell, die zärtlichsten Formen
 Wickeln sich zwiefach hervor, sich zu vereinen bestimmt.
 Traulich stehen sie nun, die holden Paare, beisammen,
 Zahlreich reihen sie sich um den geweihten Altar,
 Hymen schwebet herbei, und herrliche Düfte, gewaltig,
 Strömen süßen Geruch alles belebend umher.
 Nun vereinzelt schwellen sogleich unzählige Keime,
 Hold in den Mutterschoß schwellender Früchte gehüllt.²⁰

In den Distichen stellen sich die Blätter aneinander, ziehen sich zusammen und wickeln sich aus, um sich zu vereinigen. Die Form des Gedichts spiegelt dieses Werden in Berührung: Stufenförmig schieben Hexa- und Pentameter sich ineinander; die vielgestaltigen Versfüße finden in den klaren Konventionen der Versmaße ihre Ausgewogenheit; der Takt berührt und bindet ein. So wollen Goethes Verse den Gedanken vorführen, dass Naturphänomen, Naturbetrachtung und Dichtung ineinandergreifen.²¹

Da Goethe auch alle Prozesse *menschlicher* Entwicklung in seine Theorie einschließt, gelten ihm Wissenschaft und Dichtung als morphologisch-metamorphotische »Trieb[e]«. In der 1807 verfassten Einleitung der Hefte *Zur Morphologie* (1817–1824) heißt es:

Es hat sich [...] in dem wissenschaftlichen Menschen zu allen Zeiten ein Trieb hervorgetan die lebendigen Bindungen als solche zu erkennen, ihre äußern sichtbaren, greiflichen Teile im Zusammenhange zu erfassen, sie als Andeutungen des Innern aufzunehmen und so das Ganze in der Anschauung gewissermaßen zu beherrschen. Wie nah dieses wissenschaftliche Verlangen mit dem Kunst- und

¹⁹ Johann Wolfgang von Goethe: »Die Metamorphose der Pflanzen«, in: ders.: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche (Frankfurter Ausgabe)*, Bd. 1: *Gedichte 1756–1799*, hg. von Karl Eibl, Frankfurt a.M. 1987, S. 639–641, hier S. 639 (V. 19f.).

²⁰ Ebd., S. 640 (V. 41–44, 50–58).

²¹ Mit Blick auf die Metrik zeigt Wellmann das besonders differenziert, vgl. Wellmann: *Die Form des Werdens* (Anm. 5), S. 163–167.

Nachahmungstriebe zusammenhänge, braucht wohl nicht umständlich ausgeführt zu werden.²²

Morphologie ist eine naturhistorische Darstellungsform für den grundlegenden Prozess des Organischen²³ und zugleich eine erlernbare Epistemologie und Ästhetik.²⁴ Die Haltung des Morphologen muss sich am Gegenstand orientieren: »Das Gebildete wird sogleich wieder umgebildet, und wir haben uns, wenn wir einigermaßen zum lebendigen Anschauen der Natur gelangen wollen, selbst so beweglich und bildsam zu erhalten, nach dem Beispiele mit dem sie uns vorgeht.«²⁵ Diese Anverwandlung nennt Goethe an anderer Stelle »zarte Empirie«. In einer der zweiten Fassungen der *Wanderjahre* beigefügten Sammlung von »Betrachtungen« heißt es: »Es gibt eine zarte Empirie, die sich mit dem Gegenstand innigst identisch macht, und dadurch zur eigentlichen Theorie wird. Diese Steigerung des geistigen Vermögens aber gehört einer hochgebildeten Zeit an.«²⁶ Ob diese Zeit bereits eingetreten ist, in der Vergangenheit liegt oder noch bevorsteht, lässt Goethe offen.

Was die Metamorphose betrifft, erkennt Goethe später auch die Gefahr des Formverlusts in der Anverwandlung: »Die Idee der Metamorphose ist eine höchst ehrwürdige, aber zugleich höchst gefährliche Gabe von oben«, heißt es in dem kurzen Text »Probleme«, der 1823 im zweiten Teil der Hefte *Zur Morphologie* veröffentlicht wurde:

Sie führt ins Formlose; zerstört das Wissen, löst es auf. Sie ist gleich der vis centrifuga und würde sich ins Unendliche verlieren, wäre ihr nicht ein Gegengewicht zugegeben: ich meine den Spezifikationstrieb, das zähe Beharrlichkeitsvermögen dessen was einmal zur Wirklichkeit gekommen.²⁷

Auch wenn Goethe hier von Kräften und Trieben schreibt, gibt doch die Erwähnung des Wissens einen Hinweis darauf, dass es der denkende Mensch ist, der die Gewalt über die Beschreibung der Phänomene

²² Goethe: »Die Absicht eingeleitet« (Anm. 13), S. 391.

²³ Goethe schreibt explizit, dass die Morphologie »nur darstellen und nicht erklären will«. Goethe: (Betrachtung über Morphologie) (Anm. 7), S. 364.

²⁴ Breidbach fasst zusammen: »Die Metamorphosenlehre ist Naturlehre. Als Naturlehre ist sie zugleich Erfahrungslehre. Als Erfahrungslehre ist sie Ästhetik. Und in alledem ist sie auch eine Methodik der Naturforschung.« Breidbach: *Goethes Metamorphosenlehre* (Anm. 5), S. 36.

²⁵ Goethe: »Die Absicht eingeleitet« (Anm. 13), S. 392.

²⁶ Johann Wolfgang von Goethe: *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden* <Zweite Fassung 1829>, in: ders.: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche (Frankfurter Ausgabe)*, Bd. 10, hg. von Hans-Georg Dewitz, Frankfurt a.M. 1987, S. 261–774, hier S. 557.

²⁷ Johann Wolfgang von Goethe: »Probleme«, in: ders.: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche (Frankfurter Ausgabe)*, Bd. 24: *Schriften zur Morphologie*, hg. von Dorothea Kuhn, Frankfurt a.M. 1987, S. 582–584, hier S. 582f.

behält – sowohl was ihre Verwandlung als auch was ihre Ausprägung beständiger Merkmale betrifft. In der Pflanzelegie zeigt sich dies deutlich im Beschreibungsvokabular, das zu weiten Teilen dem sozialen Leben des Menschen entstammt. Ist der Mensch Morphologe, besitzt er Goethe zufolge die Fähigkeit, die Naturphänomene zu verändern: »Bildsam ändre der Mensch selbst die bestimmte Gestalt«,²⁸ lautet ein Schlüsselvers der Elegie, der den Menschen als König der Metamorphose ausweist.

Die Selbstsicherheit des Ich als Erfahrendem entsteht durch ein Gefühl der »Sym-Pathie« mit der Natur, eine Form des Mit-Fühlens, die für Goethe zur idealen Liebespraxis eines Paares gehört.²⁹ Das ist die zentrale Lehre der Pflanzelegie, die Goethe an die Geliebte Christiane Vulpius adressierte. Die Schlussverse lauten:

O! gedenke denn auch wie, aus dem Keim der Bekanntschaft,
 Nach und nach in uns holde Gewohnheit entsproß,
 Freundschaft sich mit Macht aus unserm innern enthüllte,
 Und wie Amor zuletzt Blüten und Früchte gezeugt.
 Denke wie mannigfach bald diese bald jene Gestalten,
 Still entfaltend, Natur unsern Gefühlen geliehn,
 Freue dich auch des heutigen Tags! die heilige Liebe
 Strebt zu der höchsten Frucht gleicher Gesinnungen auf,
 Gleicher Ansicht der Dinge, damit in harmonischem Anschau
 Sich verbinde das Paar finde die höhere Welt.³⁰

Auch wegen dieses Fluchtpunkts von Goethes Morphologie scheint mir Olaf Breidbachs These schlüssig, dass die zentralen Züge von Goethes Metamorphosedenken weniger aus der Naturforschung gewonnen sind als aus der Dichtung Ovids.³¹ Dessen mythologische Erzählung von der Entstehung und Ausformung der Welt in den *Metamorphosen* ist eine – allerdings zutiefst ironische – poetische Geschichte menschlicher Weltaneignung. Zugleich liefert sie, gemeinsam mit Ovids Liebeselegien, Variationen menschlich-männlicher Liebe als Aneignung. Diese arbeitet Goethe unter anderem in den zur Zeit der Metamorphose-Arbeiten verfassten *Römischen Elegien* (1788–90) für seine Zwecke um. Sinnlichkeit als erotische Erfahrung und Grundlage poetischen Schaffens offenbart sich dabei als visuell geprägte Männerphantasie, die eine doppelte

²⁸ Goethe: »Die Metamorphose der Pflanzen« (Anm. 19), S. 641 (V. 70).

²⁹ Breidbach: *Goethes Naturverständnis* (Anm. 5), S. 167 (für das Zitat), S. 188; sowie ders.: *Goethes Metamorphosenlehre* (Anm. 5), S. 228 f.

³⁰ Goethe: »Die Metamorphose der Pflanzen« (Anm. 19), S. 641 (V. 71–80).

³¹ Breidbach: *Goethes Metamorphosenlehre* (Anm. 5), S. 270. Vgl. zum mythischen und symbolischen Gehalt von Goethes Morphologie den noch immer einschlägigen Text von Clemens Heselhaus: »Metamorphose-Dichtungen und Metamorphose-Anschauungen«, in: *Euphorion* 47.2 (1953), S. 121–146, hier S. 142–146.

Herrschaftsgeste zu verkleiden sucht: die Aneignung der Stadt und der Frau.³² Auch in der Pflanzenelegie wird die »[g]leiche[] Ansicht der Dinge«, die das Paar *entwickeln* soll, vom lyrischen Ich angeleitet. Dem Gedicht ist ein Zeigegestus eingeschrieben; das Du des Gedichts soll das Spüren der Natur über angeleitetes Schauen erlernen.³³

Der unter anderem von Friedrich Schiller formulierte Vorwurf an Goethes Naturforschung, zu viel zu ›betasten‹ und zu wenig an Ideen interessiert zu sein, trifft somit nur bedingt zu. An Gottfried Körner hatte Schiller am 1. November 1790 über Goethe geschrieben: »Seine Philosophie mag ich auch nicht ganz: Sie holt zu viel aus der Sinnenwelt, wo ich aus der Seele hole. Überhaupt ist seine Vorstellungsart zu sinnlich und betastet mir zu viel.«³⁴ Vor dieser Betastung liegen bei Goethe die traditionelle Verbindung von Auge und Hand aus der Ideengeschichte und Ästhetik³⁵ sowie Konzepte von Erfahrung, Mitgefühl und Liebe, die am männlichen Subjekt ihren Ausgangspunkt nehmen. Der Mensch kann sich deshalb den Pflanzen anverwandeln, weil er die eigene Gestaltungskraft kennt. In den Prinzipien des Ausgleichs und der Selbstregulierung in der

32 Vgl. dazu Jakob Gehlen: »Zwischen Ergreifen und Berühren. Die Rom-Ankunft des Ich in Goethes *Römischen Elegien*«, in: *Komparatistik Online – Berühren. Relationen des Taktile in Literatur, Philosophie und Theater* (2019), S. 124–146; vgl. auch Gehlens Monographie *Welt in Weimar. Goethes Römische Elegien und die augusteische Dichtung*, Paderborn 2020; Margrit Vogt: »Farben und Formen der Liebe. Wahrnehmungstheoretische Aspekte in Goethes *Römischen Elegien* vor dem Hintergrund der *Farbenlehre*«, in: Carsten Rohde/Thorsten Valk (Hg.): *Goethes Liebeslyrik. Semantiken der Leidenschaft um 1800*, Berlin/Boston 2013, S. 165–180, hier S. 170–174.

33 Vgl. etwa die Verse »Werdend betrachte sie nun, wie, nach und nach sich die Pflanze, / Stufenweise geführt, bilde zu Blüten und Frucht.« oder »Nun Geliebte wende den Blick zum bunten Gewimmel, / Das verwirrend nicht mehr sich vor dem Geiste bewegt.« Goethe: »Die Metamorphose der Pflanzen« (Anm. 19), S. 639f. (V. 9f. und 63f.).

34 Friedrich Schiller: *Schillers Briefe*, in: ders.: Kritische Gesamtausgabe, hg. von Fritz Jonas, Bd. 3, Stuttgart 1892, S. 113 (Nr. 547). An Goethe selbst schreibt Schiller vier Jahre später mit großer Anerkennung über dessen sinnliches Denken (ebd., S. 472f., Nr. 730, 23. August 1794). Auf die Stellen verweist zuerst Kuhn: *Typus und Metamorphose* (Anm. 5), S. 171.

35 Es ist sicher richtig, dass Goethe die traditionelle Hierarchie der Sinne durch die enge Verbindung von Auge und Hand in den naturwissenschaftlichen Schriften und in seiner Liebesdichtung ausweitet (vgl. Vogt: »Farben und Formen der Liebe« (Anm. 32), S. 171). An keiner Stelle aber entsteht eine genuine Logik der Hand. Sicher anknüpfend an Johann Gottfried Herders Schrift zur *Plastik* (1778) haben die *asthetischen* Annahmen über das Tasten bereits ideengeschichtliche Voraussetzungen. Aufschlussreich ist hier auch eine Formulierung aus Herders *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784–1791), in denen Herder der zentralen Frage, wozu der Mensch »organisiert« ist, zunächst anhand von Blicken auf die Pflanzen- und die Tierwelt nachgeht. Zu den zentralen Sinnesorganen des Menschen heißt es schließlich: »Durch die Bildung zum aufrechten Gange bekam der Mensch freie und künstliche Hände, Werkzeuge der feinsten Handierungen und eines immerwährenden Tastens nach neuen klaren Ideen.« Johann Gottfried Herder: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, 2 Bde., hg. von Heinz Stolpe, Berlin/Weimar 1965, Bd. 1, S. 135.

morphologischen Theorie sind zudem Spuren ökonomischen Denkens der Goethezeit erkannt worden.³⁶ Bei genauem Blick erweist sich Goethes Verwandlungslehre als zutiefst anthropomorph. Im Zentrum von Goethes Morphologie steht eine spezifische Idee des Menschen; sie bringt die Vorstellung einer anthropomorphen Gestalt der Natur hervor.³⁷

II. ›Der Mensch, als Pflanze betrachtet‹ Emanuele Coccias ›Metaphysik der Mischung‹

Die Rezeption von Goethes Morphologie hatte ihren Höhepunkt erst nach ihrer Zeit. Vor etwa einhundert Jahren bot sie einen wichtigen Bezugspunkt für eine Vielzahl teils sehr unterschiedlicher Denkansätze; unter anderem Jacob Burckhardt, Ernst Cassirer, Wilhelm Dilthey, Friedrich Gundolf, Georg Simmel und Ludwig Wittgenstein, aber auch Rudolf Steiner oder Oswald Spengler orientierten sich an Goethe.³⁸ Dessen umfassender und prozessualer Begriff des ›Lebens‹ ließ sich an zentrale Tendenzen zeitgenössischer Diskurse anschließen und versprach die Möglichkeit eines ganzheitlichen Denkens, das Dualismen aufzulösen schien³⁹ und über die Orientierung an der ›Natur‹ auch »als Kampfansage gegen die zunehmende Vorherrschaft der Wissenschaft und Technik«⁴⁰ dienstbar gemacht werden konnte.

Einige dieser Tendenzen scheinen innerhalb der gegenwärtigen Konjunktur ökologischen Denkens ›im Anthropozän‹ wiederzukehren, besonders in der populärwissenschaftlichen Publizistik. In den Auslagen der Buchhandlungen hat sich seit einigen Jahren ein Schwellenbereich

³⁶ Vgl. Victoria Niehle: *Die Poetik der Fülle. Bewältigungsstrategien ästhetischer Überschüsse 1750–1810*, Göttingen 2018, S. 209–237, insb. 228f.

³⁷ Diese These formuliert auch Kuhn: *Typus und Metamorphose* (Anm. 5), S. 104.

³⁸ Die Goethe-Rezeption um 1900 hat zuletzt mehrfach Aufmerksamkeit bekommen, auch mit Blick auf die Morphologie. Ich halte meine Darstellung hier daher knapp und verweise auf Claude Haas/Johannes Steizinger/Daniel Weidner (Hg.): *Goethe um 1900*, Berlin 2017; Jonas Maatsch (Hg.): *Morphologie und Moderne. Goethes ›anschauliches Denken‹ in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*, Berlin 2014; Eva Geulen: »Metamorphosen der Metamorphose. Goethe, Cassirer, Blumenberg«, in: Alexandra Kleihues/Barbara Neumann/Edgar Pankow (Hg.): *Intermedien. Zur kulturellen und artistischen Übertragung*, Zürich 2010, S. 203–217; Birgit Recki/Barbara Naumann (Hg.): *Cassirer und Goethe. Neue Aspekte einer philosophisch-literarischen Wahlverwandtschaft*, Berlin 2002; John Michael Krois: »Urworte. Cassirer als Goethe-Interpret«, in: Bernd-Olaf Küppers/Enno Rudolph (Hg.): *Kulturkritik nach Ernst Cassirer*, Hamburg 1995, S. 297–324.

³⁹ Vgl. Claude Haas: »Einleitung«, in: Claude Haas/Johannes Steizinger/Daniel Weidner (Hg.): *Goethe um 1900*, Berlin 2017, S. 7–23, hier S. 8f.

⁴⁰ Dorothee Gelhard: »Cassirer und Goethe. Zur Methodik der Cassirer'schen Betrachtung der Kultur«, in: Claude Haas/Johannes Steizinger/Daniel Weidner (Hg.): *Goethe um 1900*, Berlin 2017, S. 50–68, hier S. 51.

zur Ökologie des Walds, der Landwirtschaft und des Gartens zwischen Ratgeber- und Wissenschaftsliteratur etabliert, dessen naturphilosophische Voraussetzungen (und Setzungen) einmal im Detail zu untersuchen wären. Peter Wohlleben, der prominenteste Vertreter dieser Gattung, in der vielleicht ein populäres Pendant zu Goethes Lehrdichtung zu vermuten ist, hat – wenigstens auf den Bestsellerlisten – eine regelrechte Waldeuphorie begründet. Sein jüngstes Buch *Das geheime Band zwischen Mensch und Natur* (2019) konzentriert sich auf das Spektrum menschlicher Sinneswahrnehmungen.⁴¹ Es kann sich, nach Wohlleben, nur in der Naturerfahrung wirklich entfalten; sein Potential erklärt er anhand physiologischer Prozesse anderer Lebewesen. Den Tastsinn hebt Wohlleben als »wichtigste[n]« Sinn hervor, da er entscheidend Anteil an der Erzeugung innerer Bilder habe; im »Dreiklang« von »Sehen, Tasten, Lernen« sei er für intensive Naturerfahrungen besonders zu beleben – neben Formen des Körpergefühls, die Wohlleben als »sechsten« und »siebten Sinn« fasst.⁴²

Im Detail möchte ich mich hier einem anderen Text zuwenden, der zwar die Brücke zum Populären schlägt, aber dessen Entstehungszusammenhang und grundlegende Methodik wissenschaftlich sind: der Studie *Die Wurzeln der Welt: Eine Philosophie der Pflanzen* des Philosophen Emanuele Coccia. Das 2016 zuerst auf Französisch unter dem Titel *La vie des plantes: Une métaphysique du mélange* erschienene Buch entwirft – der französische Titel ist exakter – weniger eine »Philosophie der Pflanzen«, als eine »Metaphysik der Mischung«, der Entgrenzung, der Unmittelbarkeit, des »Eintauchens«.⁴³ Coccias Befund, »dass bei den Pflanzen ausgehend von ihrer Morphologie womöglich eine andere Form der Wahrnehmung existiert, eine andere Art, den Bezug zwischen Wahrnehmung und Körper zu denken« (WW 158), erfährt dabei eine Übertragung auf die mensch-

⁴¹ Peter Wohlleben: *Das geheime Band zwischen Mensch und Natur. Erstaunliche Erkenntnisse über die 7 Sinne des Menschen, den Herzschlag der Bäume und die Frage, ob Pflanzen ein Bewusstsein haben*, München 2019.

⁴² Ebd., S. 32 f. (für die Zitate) und 35–39. Für einige weitere aktuelle »Pflanzenbücher«, die den vielen Sinnen der Pflanzen und der Möglichkeit des Menschen, von diesem »Geheimwissen« zu lernen, besondere Aufmerksamkeit schenken, vgl. Stefano Mancuso: *Pflanzenrevolution. Wie die Pflanzen unsere Zukunft erfinden*, übers. von Christine Ammann, München 2018 (it. 2017); Stefano Mancuso/Alessandra Viola: *Die Intelligenz der Pflanzen*, übers. von Christine Ammann, München 2015 (it. 2015); Daniel Chamovitz: *Was Pflanzen wissen. Wie sie hören, schmecken und sich erinnern*, übers. von Christa Broermann München 2017 (engl. 2012/2017); Joseph Scheppach: *Das geheime Bewusstsein der Pflanzen. Botschaften aus einer unbekanntem Welt*, München 2009. Neuaufgelegt wurde das Buch *The Secret Life of Plants*: Peter Tompkins/Christopher Bird: *Das geheime Leben der Pflanzen: Der Klassiker*, übers. von Eva und Matthias Guldenstein, Frankfurt a.M. 2018 (engl. 1973).

⁴³ Emanuele Coccia: *Die Wurzeln der Welt. Eine Philosophie der Pflanzen*, übers. von Elsbeth Ranke, München 2018 (frz. 2016). Nachweise hieraus im Folgenden mit Sigle WW und Angabe der Seitenzahl direkt im Text.

lichen Wahrnehmungsformen. Zwischen den Zeilen entfaltet Coccias Buch eine Anthropologie des Sozialen, die auf sinnesphilosophischen und -physiologischen Grundlagen beruht und implizit auf gegenwärtige gesellschaftliche Diskurse reagiert.

Auf Goethe nimmt Coccia im Haupttext seines Buchs keinen Bezug.⁴⁴ Dennoch wird seine Studie als Aktualisierung der goetheschen Metamorphosenlehre lesbar – nach der Dekonstruktion, auf der Suche nach einer neuen, nicht-teleologischen Form des Ganzen. Coccia scheint diese Form im Berühren zu vermuten. Auf den ersten Seiten seines Buchs formuliert er über die Pflanzen: »In allem, was ihnen begegnet, haben sie Anteil an der Welt in ihrer Gesamtheit. [...] Um mit der Welt so eng wie möglich zu verwachsen, entwickeln sie einen Körper, dem die Oberfläche wichtiger ist als das Volumen.« (WW 17) Die Pflanze lasse sich »von der Welt, die sie beherbergt, nicht trennen. Sie ist die intensivste, die radikalste und paradigmatischste Form des In-der-Welt-Seins« (WW 18). Pflanzen zeichnet nach Coccia ein Zusammenfall von Existenz und Poiesis aus: »Die Pflanzen, ihre Geschichte, ihre Evolution beweisen, dass die Lebewesen das Milieu, in dem sie leben, selbst hervorbringen und nicht gezwungen sind, sich ihm anzupassen.« (WW 22) Die Pflanzen sind zugleich Medien und »*Macher*« (WW 36). Gerade ihre Handlosigkeit macht die Pflanzen zu Berührenden: »Das Fehlen der Hände ist kein Zeichen eines Mangels, sondern vielmehr Folge eines restlosen Eintauchens in eben die Materie, die sie unentwegt gestalten. Die Pflanzen werden eins mit den Formen, die sie erfinden« (WW 25). Coccias Annahmen schließen dabei an »exzentrische« Theorien zum Berühren an: »Fühlen ist immer ein Berühren unserer selbst und des Universums, das uns umgibt.« (WW 50)

Das Prinzip der Metamorphose denkt Coccia goetheanisch, auch wenn dessen Name an der Stelle nicht fällt: »Der Abstraktion des Schöpfens und der Technik [...] stellt die Pflanze die Unmittelbarkeit der Metamorphose gegenüber: Etwas zu erzeugen, bedeutet immer, sich selbst umzuformen.« (WW 25 f.) Die Pflanze ist »absolute Intimität, die Einheit von Subjekt, Materie und Vorstellung« und befindet sich immer im Prozess der Hervorbringung: »Die Zeugung von Formen erlangt bei den Pflanzen eine Intensität, die für alle anderen Lebewesen unerreichbar ist. [...] Ihr

⁴⁴ Die expliziten Goethe-Bezüge beschränken sich auf eine lange Fußnote im Kapitel »Blätter«, die Goethes These würdigen, dass das grundlegende Organ der Pflanze das Blatt ist (vgl. ebd., S. 162). Herders *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* erwähnt Coccia an einer Stelle im Zusammenhang mit der Einbezogenheit des Menschen in die Atmosphäre (ebd., S. 84). Herders Schrift habe ich den Titel dieses Kapitels entlehnt. In einem Abschnitt mit dem Titel »Das Pflanzenreich unserer Erde in Beziehung auf die Menschengeschichte« spricht er vom »Menschen, als Pflanze betrachtet«. Herder: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (Anm. 35), Bd. 1, S. 56.

Körper ist eine morphogenetische Fabrik, die keinen Produktionsstopp kennt.« (WW 26)

Auch für Coccia ist die Pflanzenmetamorphose dabei exemplarisch; anders als Goethe erkennt er sie sogar als Voraussetzung, als ›Gefäß‹ aller anderen Metamorphosen:

Das Pflanzenleben ist nur die kosmische Retorte der universellen Metamorphose, die Macht, die es jeder Form erlaubt, zu entstehen (also sich aus Individuen herauszubilden, die eine andere Form haben), sich zu entwickeln (im Verlauf der Zeit die eigene Form zu modifizieren), sich durch Differenzierung fortzupflanzen (das Existierende mittels Modifikation zu vermehren) und zu sterben (das Andere über das Identische siegen zu lassen). Die Pflanze wandelt das biologische Faktum des Lebendigseins in ein ästhetisches Problem um und macht diese Probleme damit zu einer Frage von Leben und Tod.

Auch deswegen galten die Pflanzen, bevor die kartesianische Moderne den Geist auf seinen anthropomorphen Schatten reduziert hat, jahrhundertlang als paradigmatische Form für die Existenz der Vernunft, eines Geistes, *der sich in der Gestaltung seiner selbst übt*. (WW 26f.)

Dieser Geist wäre demzufolge pflanzen-, nicht menschenförmig, weil er das Sein ästhetisch werden lässt, statt es im Scheinbeweis des *cogito* zu verdunkeln. Eine sympathische Idee, die aber die Frage aufruft, von welchem Ort aus das von den Pflanzen aufgerufene und vom Geist imitierte »ästhetische Problem« zu beobachten wäre. Denn die Pflanze erzeugt, Coccia zufolge, sich und ihre Umwelt, von der sie nicht zu trennen ist, selbst. Pflanzen sind »restlos[] [eingetaucht] in eben die Materie, die sie unentwegt gestalten«; sie »werden eins mit den Formen, die sie erfinden« (WW 25).

Nicht nur über die Ästhetik, sondern auch über die Biologie nähert Coccia den Menschen der Pflanze an. Ein wichtiges Verbindungsglied bildet dabei der Fisch, der bestimmte Eigenschaften mit der Pflanze teilt und dem Menschen (über einige Umwege) evolutionär verbunden sein könnte. Coccia zitiert Ergebnisse einer Studie von 2004 zur Entdeckung von Überresten einer Knochenfischart:

Dieses Tier mit dem wissenschaftlichen Namen *Tiktaalik roseae* vereint tatsächlich die anatomischen Merkmale eines Fisches mit denen der Landwirbeltiere und kann somit als einer der Beweise für den maritimen Ursprung des tierischen Lebens auf dem Land gelten. Die meisten, ja alle höheren Lebewesen sind das Ergebnis eines Anpassungsprozesses aus einem flüssigen Milieu heraus. (WW 45)

Dieser Prozess ist, so Coccia, weniger als »radikale Transformation [...] oder als Revolution« zu betrachten, denn als »graduelle Veränderung von Dichte und Aggregatzustand desselben flüssigen Milieus (der Materie), das unterschiedliche Formen annehmen kann« (WW 46). Der Fisch wird für

Coccia daher »*paradigmatisch für alle Lebewesen*« (WW 47). Auch der Mensch bleibe im Meer:

Wenn aber das In-der-Welt-Sein ein *Eintauchen* ist, dann sind Denken und Handeln, Wirken und Atmen, Bewegen, Schöpfen, Spüren untrennbar, weil ein eingetauchtes Wesen nicht den gleichen Bezug zur Welt hat wie ein Subjekt zu einem Gegenstand, sondern wie eine Qualle zum Meer, das sie erst sein lässt, was sie ist. Zwischen uns und dem Rest der Welt besteht kein materieller Unterschied. (WW 48 f.)

»Wir haben tatsächlich nie aufgehört, Fische zu sein« (WW 51), heißt es einige Seiten später. Und: »Das Leben hat den fließenden Raum nie hinter sich gelassen.« (WW 53) Entsprechend ist Wahrnehmen für Coccia ein ganzkörperliches Fühlen des Eingetauchtseins, wie es Fischen und Pflanzen eigne:

Eine Welt, in der Handlung und Betrachtung nicht mehr unterschieden sind, ist auch eine Welt, in der Materie und Wahrnehmung – oder, wenn man so will, Auge und Licht – ein vollkommenes Amalgam bilden. Körper und Sinnesorgane lassen sich nicht mehr trennen. Wir würden nicht mehr mit einem einzigen Körperteil wahrnehmen, sondern mit unserem gesamten Wesen. Wir wären nur noch ein riesiges Sinnesorgan, das mit dem wahrgenommenen Gegenstand verschmilzt. (WW 50)

Ästhetik wie Aisthetik wären damit als totalitär zu denken.

Coccia scheint es darum zu gehen, einen durch Identitäts- und Grenzdenken verschütteten Zugang zum Denken des Lebens ›im Kontakt‹ zu eröffnen. So soll etwa das Schwimmen als Entgrenzungserfahrung dabei helfen, die Welt überhaupt ohne Grenzen zu denken (vgl. WW 56, 63). Der Fluchtpunkt von Coccias Überlegungen liegt darin, sich von der Berührung der Welt verwandeln zu lassen:

Die Welt in ihrer Tiefe *wahrzunehmen* heißt, von ihr berührt, durchdrungen zu werden, bis man selbst dadurch verändert, modifiziert wird. Für ein sesshaftes Wesen fällt das Erkennen der Welt immer zusammen mit einer Abwandlung der eigenen Form – eine von außen verursachte Metamorphose. Genau das heißt Sexualität: die erhabenste Form der Sensibilität, die einen den anderen begreifen lässt in dem Moment, in dem der andere unsere Daseinsform verändert und uns zwingt weiterzugehen, uns zu verändern, *anders zu werden*. (WW 126)

Aus zwei Gründen scheint mir Coccia hier wieder bei Goethe und einer anthropomorphen Morphologie zu landen. Zum einen ist Metamorphose hier nicht mehr autopoietisch gedacht, sondern als Grenzphänomen. Der Kontakt mit anderen verwandelt mich; die Verwandlung zeigt sich dabei als Unterscheidungskunst. »Unterscheiden heißt, dieses andauernde Fließen der Essenz der Dinge zu filtern, zu destillieren, es in ein Bild zu fassen« (WW 126), schreibt Coccia unmittelbar vor der eben zitierten Stelle. Das

entspricht gerade nicht dem pflanzlichen Werden, sondern dessen (mehr oder weniger) kontrollierter Beobachtung; mit Goethe ließe sich vom ›Spezifikationstrieb‹ sprechen. Zum anderen setzt auch Coccia darauf, seine Theorie über eine spezifische Form der »Sym-Pathie« greif- und begreifbar zu machen: die Sexualität. Wie die Liebe bei Goethe erscheint bei Coccia die Sexualität als höchste morphologische Praktik des Menschen. Dass der menschliche Orgasmus aber einem ›pflanzlichen‹ Spüren des Zusammenhangs nahekommen oder dieses sogar überbieten soll, ist eine anthropomorphe Übertragung. Hier wird die ›Metaphysik der Mischung‹ romantisch; die Anthropologie droht ins Mythische zu kippen. Wieder wird eine intensive Form der Sinnlichkeit dafür in den Dienst genommen, eine hierarchische (dezidiert menschliche) Beobachtungshaltung zu verdecken. Wie bei Goethe schleichen sich über die metaphorische Beschreibungssprache zudem Ideale gegenwärtigen ökonomischen Denkens ein, wenn davon die Rede ist, dass der Pflanzenkörper »eine morphogenetische Fabrik [ist], die keinen Produktionsstopp kennt« (WW 26).

An keiner Stelle des Buchs ist von gewaltsamen Formen des Kontakts die Rede. Auch eine Vergewaltigung wäre ja als Form begreifbar, die uns »zwingt weiterzugehen, uns zu verändern, *anders zu werden*« – davon handeln etwa eine ganze Reihe von Episoden in Ovids *Metamorphosen*, wobei der Gestaltwandel oft den letzten Ausweg vor dem Zugriff bietet. Zwar erinnert Gewalt, wie Erin Manning schreibt, konstant an das metamorphotische Potential des Körpers und damit an die Veränderbarkeit von Verhältnissen.⁴⁵ Die Form der Gewalt kann dabei aber nicht gleichgültig sein. Weitere Fragen an Coccias uneingeschränktes Lob des Berührens haben sich inzwischen durch die Erfahrungen der Covid-19-Pandemie ergeben.

Coccias Buch liefert zwischen den Zeilen einen Gegenentwurf zur Wiederkehr eines Identitäts- und Grenzdenkens, das sich im Sinne einer Logik von Ein- und Ausschluss naturphilosophischem Vokabular bedient – wie etwa den ›Wurzeln‹ und dem ›Gewachsensein‹ von Gemeinschaften, dem durch das vermeintlich Fremde Gefahr drohen soll. Explizit wendet sich das Buch auch gegen strikte akademische Grenzziehungen; der Epilog plädiert mit Verve für mehr Forschung in Zwischenräumen der Disziplinen und für eine undisziplinierte, eine erotische Philosophie (vgl. WW 152). Sein Buch suggeriert, dass die Schutzfunktion von Grenzen obsolet werden könnte, wenn alle ihr Eingetauchtsein erkennen.

Coccia argumentiert zu weiten Teilen metaphysisch und ethisch; die Zusammenhänge zwischen Mensch, Tier und Pflanze werden zuallererst

⁴⁵ Erin Manning: *The Politics of Touch. Sense, Movement, Sovereignty*, Minneapolis/London 2007, S. 66.

metaphorisch gestiftet; seine Botanisierung des Menschen ist philosophisch, nicht biologisch fundiert. Die Metaphorik wird aber durch naturwissenschaftliche Erkenntnisse gestützt, etwa im Fall der Studien zur Knochenfischart. Damit wird stellenweise auch hier die Tür zur Naturalisierung geöffnet. Naturwissenschaftliche Studien zu Unterschieden zwischen der Organisationsform der Lebewesen bleiben unberücksichtigt; Differenzierungen zwischen unterschiedlichen Formen des ›Eingetauchtseins‹ (etwa von Fisch und Pflanze) verschwimmen buchstäblich. Die Studie kalkuliert über ihren emphatischen Stil mit Ansteckungen zwischen naturwissenschaftlicher und philosophischer Beweisführung. Dadurch entsteht aber neben einer möglichen ›erotischen‹ Faszination eine Nivellierung dieser Diskurse und eine Verdrängung historischer und sozialer Aspekte.

III. Über Pflanze und Tier zur ›natürlichen Künstlichkeit des Menschen‹: Helmuth Plessners ›exzentrische Positionalität‹

Helmuth Plessners Anteil an der Wiederaufnahme goethescher Gedanken im frühen 20. Jahrhundert ist bisher kaum erforscht. *Die Stufen des Organischen und der Mensch* von 1928, die Grundlegung der Philosophischen Anthropologie Plessners, enthalten schon zu Beginn ein deutliches Bekenntnis zur »Naturanschauung« »Goethes und seiner Zeitgenossen«, in der

vieles geahnt und manches erkannt war, welches unsere Epoche nach einer Zeit unbestrittener Herrschaft exakt-rechnerischer Methoden in der Naturerkenntnis sich von Grund auf neu erarbeiten muß; das nicht verloren gehen darf, weil in ihm diejenigen Elemente stecken, mit denen eine Anthropologie als die für die Theorie der menschlichen Lebenserfahrung fundamentale Disziplin überhaupt erst begonnen werden kann.⁴⁶

Die »Stufen des Organischen« unterscheidet Plessner über die Form, ein Begriff, der bei ihm, anders als bei Goethe, vor allem der grundlegenden Unterscheidung von Organismen gilt. Im Bereich der »Mehrzelligkeit«, so heißt es in den *Stufen*, trete stets ein »Konflikt zwischen Organisation und Körperlichkeit« auf, den das lebendige Ding »in der Form ausgleichen« muss: »Findet der Ausgleich in offener Form statt, so liegt eine Pflanze vor, findet er in geschlossener Form statt, so zeigt das lebendige Ding die Merkmale des Tieres.« (SO 219) Plessner setzt den Menschen als Lebewesen mit geschlossener Grenze nochmals vom Tier ab, indem er ihn die

⁴⁶ Helmuth Plessner: *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*, Berlin/New York ³1975 (1928), S. 24. Nachweise hieraus im Folgenden mit Sigle SO und Angabe der Seitenzahl direkt im Text.

eigene Grenze leben und erleben, ihn die eigene Grenze realisieren und über sie hinausleben lässt: Der Mensch »lebt und erlebt nicht nur, sondern er erlebt sein Erleben« (SO 292). Die doppelte Form der »Gestelltheit« des Menschen nennt Plessner »exzentrische Positionalität«. (SO 288)

Von Goethe her gelesen ergänzen Plessners *Stufen* die Metamorphosenlehre um eine explizite Grenzlehre. »Seiende Grenze heißt Werden« (SO 154), schreibt Plessner und spricht von einer »springende[n] Form des Zusammenhanges«, die einen »Hiatus zwischen dem Werdenden und seinem Rhythmus beständig fühlbar« macht (SO 125). »Grenze ist stehendes Übergehen, das Weiter als Halt, das Halt als Weiter. Infolgedessen ist das ›Produkt‹ aus beiden Momenten nicht das einfache grenzauflösende Werden eines Beharrens, Beharren eines Werdens: die ›Momente‹ des Stehens und des Übergehens vereinigen sich.« (SO 133) »*Entwicklung*« bedeutet für Plessner, dass »das, was schon ist [wird], ohne daß das Werden sich in ein bloßes zum Sein Kommen verwandelt. Und zugleich bleibt es das, was es ist, indem es anders wird.« (SO 140)

Auch im Werden erhält sich für Plessner eine Form der Identität, die ihm Voraussetzung zur Lebensführung ist. Damit etwas zur Darstellung kommen und damit Teil der Lebenswelt werden kann, müsse es »mindestens in noch einer anderen Gegebenheitsweise erscheinen können, ohne [seine] Identität aufzugeben« (SO 119 f.). Grundlage jeder Erscheinung sei ein »identifizierbare[r] Kern« (SO 120); Prozesse des Werdens erfolgten über eine Formidee, die einiges mit Goethes Metamorphosebegriff teilt:

Was aber kann allein am wirklichen Ding ihm selber vorweg sein? Nur dasjenige, welches mit dem, wozu es wird, dem Anderen also, identisch ist. In ihm stimmen Ausgangsetwas und Endetwas überein. Dasjenige, worin sie übereinstimmen, ist die Formidee. Am Ding, das in Entwicklung begriffen ist, ist also die Formidee ihm selber vorweg. Sie ist notwendigerweise das Ziel der Entwicklung. (SO 141)

Leben beruht für Plessner »auf dem eigenartigen Verhältnis des Körpers zu seiner Grenze« (SO 123). Weniger *hat* ein lebendiger Körper eine Grenze, als dass er sie realisiert und erlebt.

Die Grenze bringt das Berühren ins Spiel, allerdings gerade kein Berühren des Werdens, sondern ein Berühren auf Distanz, vermittelt vor allem über das Auge. »Alles Lebendige zeigt Plastizität« (SO 124), heißt es in den *Stufen*. Je schärfer eine Grenze hervortrete – und zwar gerade in den Prozessen des Werdens –, desto lebendiger erscheine das Lebewesen (vgl. SO 124). Wie Herder geht Plessner davon aus, dass die Wahrnehmung von Plastizität dem Menschen eigen ist.⁴⁷ Plessner bindet diese Fähigkeit

⁴⁷ Vgl. Johann Gottfried Herder: *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Träume*, in: ders.: *Werke in zehn Bänden. Bd. 4: Schriften zu*

aber nicht an den Werkzeugcharakter der Hände und an den Tastsinn, sondern an die Fähigkeit zur Ergänzung des nicht unmittelbar Sichtbaren; Tiere rechnen nicht mit Rückseiten, wie Plessner unter anderem im Rekurs auf Wolfgang Köhlers Versuche mit Menschenaffen konstatiert (vgl. SO 270).⁴⁸ Dadurch fehle den Tieren zwar nicht die Fähigkeit zu denken, aber die Fähigkeit, Begriffe zu bilden oder Erinnerung auf komplexe Weise einzusetzen.⁴⁹

Der Mensch könne Plastizität wahrnehmen und auch sich selbst als Körper erkennen. So entstehen vor dem Hintergrund der Exzentrizität zwei verschiedene Berührungsverhältnisse: »Mit seinen Organen ist der Körper als Körper (nicht als lebendiges Ganzes) in Kontakt mit den Dingen des Mediums. Das lebendige Ganze steht dagegen mittels seiner Organe in Berührung mit ihnen, also in mittelbarem, nicht unmittelbarem Kontakt.« (229) Gegen Ende der *Stufen* wird deutlich, dass die exzentrische Positionalität des Menschen für Plessner überhaupt die Bedingung für Berührung darstellt: »Nur die Indirektheit schafft die Direktheit, nur die Trennung bringt die Berührung.« (SO 332)⁵⁰

Trotz der Bedeutung des Körpers für die Beschreibung dieser Konstellationen handelt es sich bei den anthropologischen Merkmalen, die Plessner identifiziert, um Kategorien des Psychischen:

Wenn der Charakter des Außersichseins das Tier zum Menschen macht, so ist es, da mit Exzentrizität keine neue Organisationsform ermöglicht wird, klar, daß er körperlich Tier bleiben muß. Physische Merkmale der menschlichen Natur haben daher nur einen empirischen Wert. Menschsein ist an keine bestimmte Gestalt gebunden und könnte daher auch [...] unter mancherlei Gestalt stattfinden, die mit der uns bekannten nicht übereinstimmt. (SO 293)

Die »Formidee« betrifft damit nicht die körperliche Gestalt. Drei Jahre nach den *Stufen* liefert Plessner in *Macht und menschliche Natur* eine »umfassende Auslegung des Wortes Anthropologie«, die Psychisches und Kognitives enthält, aber keinen konkreten Körper: »Sie umfaßt das Psychische ebenso wie das Geistige, das Individuelle ebenso wie das Kollektive, das in einem beliebigen Zeitquerschnitt Koexistierende ebenso

Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774–1787, hg. von Jürgen Brummack/Ulrich Gaier, Frankfurt a.M. 1994, S. 243–326, hier S. 248.

⁴⁸ Vgl. dazu auch Plessner: »Mensch und Tier« (1946), in: ders.: *Gesammelte Schriften VIII: Conditio humana*, Frankfurt a.M. 1983, S. 52–65.

⁴⁹ Vgl. ebd. sowie Stascha Rohmer: *Die Idee des Lebens. Zum Begriff der Grenze bei Hegel und Plessner*, Freiburg/München 2016, S. 298.

⁵⁰ Vgl. für eine sozialgeschichtliche Diskussion von Plessners Berührungsdenken: Andrea Erwig: »Fernnähe«. Rilkes Poetik und Sozialität des Berührens – mit Exkursen zu Simmel und Plessner«, in: Sandra Fluhrer/Alexander Waszynski (Hg.): *Tangieren – Szenen des Berührens*, Baden-Baden 2020, S. 45–67, hier S. 51–55.

wie das Geschichtliche.«⁵¹ Gerade Verwandlungen bezeugen für Plessner, dass das Menschliche sich nicht über die physische Gestalt des Menschen bestimmen lässt:

Es gibt die Vorstellungen des Totemismus und die Praxis der Zauberei, in denen die Möglichkeit der wahren Verwandlung an Leib und ›Wesen‹ vollkommen ernst genommen ist. Soll man aus diesen Dingen der Wirklichkeit und Überlieferung nichts lernen? Sie sind es doch gerade, welche eine an den körperlichen Merkmalen der species homo orientierte Anthropologie problematisch machen, und nicht die angeblich fundierungsbedürftige Dinglichkeit des menschlichen Körpers.⁵²

Die Abkehr von einem konkreten Formenstudium des Körpers bewahrt Plessner vor dem Fehler einer leiblich fundierten (allerdings nicht vor dem einer kognitionsbezogenen) Mensch-Tier-Differenz, deren Weg die Rede von den »Stufen« einzuschlagen geneigt ist. Die Hierarchie, die sich darin ausdrückt, bleibt dennoch unbehaglich. Plessner geht es um eine – (natur-)philosophische, nicht empirische – Unterscheidung von Komplexitätsgraden der Organisation. Sein Verfahren nennt er später selbst einen dialektischen Materialismus.⁵³ Bevor er zur Philosophie kam, studierte Plessner Medizin und Zoologie; das Projekt der *Stufen* wie ihr Vokabular zeugen davon. Die Beschreibung der unterschiedlichen Organisationsformen des Lebendigen soll dabei – gerade weil eine anthropologische Differenz behauptet wird – auch dazu beitragen, einen anthropomorphen Zugriff zu vermeiden. Aktuellen Studien zur Mensch-Tier-Differenz halten Plessners Thesen zu den kategorialen Unterschieden zwischen einem menschlichen und einem tierischen Bewusstsein dennoch nicht Stand.⁵⁴ Plessners Thesen zum Menschen wären mindestens in einigen Punkten auch auf bestimmte Tiere, vielleicht sogar auf manche Pflanzen auszuweiten.⁵⁵

Die Vernachlässigung des Konkret-Physischen in Plessners Anthropologie geht auf Kosten einer Erfahrungsgeschichte der (menschlichen wie tierischen und pflanzlichen) Körper. Plessners einige Jahre vor und nach den *Stufen* entstandene sozialpolitische Schriften *Grenzen der Gemeinschaft* (1924) und *Macht und menschliche Natur* (1931) entwerfen Grenzbegriffe, die mit dem der *Stufen* nicht leicht in Einklang zu bringen sind. Aus den

51 Helmuth Plessner: *Macht und menschliche Natur. Ein Versuch zur Anthropologie der geschichtlichen Weltansicht* (1931), in: ders.: *Gesammelte Schriften Bd. 5*, hg. von Günther Dux/Odo Marquard/Elisabeth Ströker, Frankfurt a.M. 1981, S. 137–234, hier S. 147. Ebd., S. 162.

52 Ebd., S. 162.

53 Vgl. Helmuth Plessner: »Ein Newton des Grashalms?« (1964), in: ders.: *Gesammelte Schriften VIII: Conditio humana*, Frankfurt a.M. 1983, S. 247–266, hier S. 260.

54 Vgl. Donald R. Griffin/Gayle B. Speck: »New evidence of animal consciousness«, in: *Animal cognition* 7.1 (2004), S. 5–18; Jonathan Birch/Alexandra K. Schnell/Nicola S. Clayton: »Dimensions of animal consciousness«, in: *Trends in Cognitive Sciences* 24.10 (2020), S. 789–801.

55 Vgl. Rohmer: *Die Idee des Lebens* (Anm. 49), 283 f.

Texten spricht ihre von Unsicherheit geprägte Entstehungszeit; sie zeugen von einem agonalen Moment in Plessners Grenzdenken.⁵⁶ *Grenzen der Gemeinschaft* wendet sich gegen soziale Radikalismen von Rechts und Links; gegen Entgrenzungsbewegungen werden Formen des Takts ins Feld geführt.⁵⁷ In *Macht und menschliche Natur* tendiert der Grenz begriff zum Statischen; der Text deutet auf eine politische Anthropologie im Zeichen einer Carl Schmitt entlehnten Freund-Feind-Differenz.⁵⁸ Mit den Annahmen zur Grenze als Zugleich von Werden und Stocken aus den *Stufen* ist das nicht vereinbar. Dafür, dass Plessner sein sozialphilosophisches Denken über einen naturwissenschaftlichen Weg zu naturalisieren versucht,⁵⁹ lässt sich indes für mich in keinem der Texte ein Indiz finden; spätere Texte Plessners sind dem tentativen Grenzdenken der *Stufen* wieder näher.⁶⁰ Dennoch bleibt in Plessners Philosophie die leib-seelische Erfahrungsgeschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Leerstelle.⁶¹

Die von Plessner beschriebene menschliche ›Natur‹ besitzt durch die Annahme der Exzentrizität immer bereits den Riss der Künstlichkeit. Eine Zentrierung auf das menschliche Subjekt ist damit ebenso zurückgewiesen wie ein statischer oder essentialistischer Identitätsbegriff. Die Wahrnehmung der Exzentrizität löst für Plessner eine kritische Haltung des Menschen aus: »Die Exzentrizität seiner Lebensform, sein Stehen im Nirgendwo, sein utopischer Standort zwingt ihn, den Zweifel gegen die göttliche Existenz, gegen den Grund für diese Welt und damit gegen die Einheit der Welt zu richten.« (SO 346) Ästhetik, Theater und Schauspiel

56 Vgl. Helmut Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt a.M. 1994, S. 75–95.

57 Vgl. Helmut Plessner: *Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus* (1924), Frankfurt a.M. 2002, S. 107–110.

58 Vgl. Plessner: *Macht und menschliche Natur* (Anm. 51), S. 191 f.; vgl. dazu Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte* (Anm. 56), S. 120–127.

59 Lethen scheint dies anzunehmen, verzichtet aber auf eine genauere Lektüre der *Stufen* und stellt sie nur cursorisch in den Zusammenhang mit den beiden sozialphilosophischen Schriften Plessners. Vgl. Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte* (Anm. 56), S. 80.

60 Vgl. etwa Plessners Bemerkung zur konstitutiven »Wurzellosigkeit« des Menschen in seinem Nachkriegstext zur Frage einer Mensch-Tier-Differenz: »Die Stärke seiner biologischen Schwächung und Unspezialisiertheit stimmt mit der merkwürdigen Wurzellosigkeit zusammen, von der er in der Tat in allen seinen Handlungen, in seinem ganzen Verhalten Zeugnis ablegt. Gerade diese Wurzellosigkeit, dieses sich überall von neuem Verwandeln und seine Wurzeln, wenn er sie einmal geschlagen hat, stets wieder ausreißen können, ist das, was den Menschen zum Menschen macht. Man hat uns lange genug vorspiegeln wollen, das Höchste, was der Mensch erstreben und bewahren müsse, sei das Festgegründetsein in einer bestimmten heimatischen Landschaft, in Blut und Boden.« Plessner: »Mensch und Tier« (Anm. 48), S. 63.

61 Lethens *Verhaltenslehren* und Karin Harrassers Studien zur »lädierten Moderne« haben sie teilweise gefüllt, auch mit Blick auf Plessner selbst, vgl.: Lethen: *Verhaltenslehren* (Anm. 56); Karin Harrasser: *Prothesen. Figuren einer lädierten Moderne*, Berlin 2016.

gehören für Plessner daher grundlegend zur Anthropologie.⁶² Sie sind die einzigen – stets vorläufigen, versuchsweisen und ephemeren – Ausdrucksformen menschlicher ›Natur‹ als *Künstlichkeit*, die somit nur jenseits von Naturalisierungen verhandelt werden kann. Will sie sich auch als praktische Disziplin verstehen, muss die Anthropologie an dieser Stelle den philosophischen Boden verlassen.

* * *

Schließen möchte ich deshalb mit einer Erzählung aus Herta Müllers Erinnerungen an ihre Kindheit im Banat:

Ich habe die Landschaft nie gemocht. Trotzdem hatte ich eine sehr enge Beziehung zu Pflanzen. Ich war oft allein in der Landschaft, das Beobachten hat geholfen. Ich musste dort im Tal sein, den ganzen Tag, und der Tag war endlos lang. Was sollte ich denn tun? Dann habe ich mich eben mit den Pflanzen beschäftigt. Das hat sich so ergeben. Es war mir nicht bewusst, aber ich suchte einen Halt.

Ich habe alle Pflanzen gekostet, jeden Tag von allen gegessen. Alles schmeckte herb, sauer, scharf oder bitter. Offenbar bin ich nie auf etwas Giftiges gestoßen. Vielleicht gab mir die tägliche langsame Einsamkeit so einen Instinkt wie bei einem Tier. [...]

Ich habe immer gedacht, die Pflanzen sind im Tal zu Hause, sie sind mit sich und der Welt zufrieden, und ich muss dort rumtapsen und weiß nicht, was ich mit mir machen soll. Und ich glaubte auch, wenn ich genug von den Pflanzen gegessen hab, dann gehör ich vielleicht dazu, weil der Körper, mit dem ich herumlaufe, sich den Pflanzen anpasst. Ich hoffte, dass die gegessenen Pflanzen meine Haut, mein Fleisch so verändern, dass ich besser zum Tal passe. Es war schon der Versuch, mich pflanzennah zu machen, zu verwandeln. Verwandeln, das Wort wäre mir nicht eingefallen, ich hätte es auch gar nicht gehabt. Es war nur der Wunsch, einen Platz für mich zu finden, mich zu schonen, mir die Zeit so zu machen, dass ich sie aushalte. Du siehst deine ganze Endlichkeit, für die du auch kein Wort hast, aber es beschäftigt einen ja nicht nur das, wofür man Wörter hat. Um etwas auszuhalten, brauchte ich keine Wörter, jedenfalls keine so abstrakten Begriffe. Und wenn ich sie gebraucht hätte, war es gut, dass ich das nicht wusste. Es gibt Gefühle, gerade bei Kindern, die sind so konkret wie der Körper selbst – nicht mehr und nicht weniger. [...] Bei mir war es das Fremdsein, ich bin ständig mit diesen Pflanzen allein und gehöre noch immer nicht dazu. Ich bleibe fremd und bin für sie schwer zu ertragen, sie werden meiner überdrüssig, und eines Tages, wahrscheinlich bald, frisst mich die Erde.⁶³

⁶² Vgl. Helmuth Plessner: »Zur Anthropologie des Schauspielers« (1948), in ders.: *Mit anderen Augen. Aspekte einer philosophischen Anthropologie*, Stuttgart 1982, S. 146–163.

⁶³ Herta Müller: *Mein Vaterland ist ein Apfelkern. Ein Gespräch*, München 2014, S. 10.

Die Episode erscheint wie eine Ergänzung zu Ovids *Metamorphosen* aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Noch immer geht es um die Gestalt von Erfahrung und ihre Übersetzung in Literatur. Noch immer steht das Verwandeln im Zentrum. Auch bei Ovid ist die Verwandlung oft ein Ausweg, wenn eine Lage nicht mehr auszuhalten ist.

Ovids Erzählkunst transportiert Erfahrung über Plastizität, eine ästhetische Form, die den Eindruck von konkreter, raum-zeitlich einbezogener Körperlichkeit erzeugt.⁶⁴ Der mythologisch-historische und der politische Horizont der *Metamorphosen* rufen dabei – nicht zuletzt über Ovids Ironie – grundlegende Fragen des Zusammenlebens auf, die sich auch bei Müller in der Rede vom ›Fremd-‹ und vom ›Zu-Hause-Sein‹ andeuten.

Der Religionsphilosoph Klaus Heinrich liest Ovids Epos als »eine Theorie der Zivilisation«, die versucht, »aus dem Stoff der Mythen [...] so etwas wie eine ästhetische Geschichtsschreibung zu liefern«, und damit Geschichte zu untersuchen, »nach den in ihr wirkenden, sie bewegenden Kräften hin, ohne das Katastrophische, ohne die widerstrebende Natur, ohne die großen Spannungen, die immer wieder selbstzerstörerisch werden und Zivilisation überhaupt auszurotten drohen, zu unterschlagen.«⁶⁵ Im Horizont von Ovids Entwurf stehen nicht Verwandlungen in von Gefahren freiere Existenzen als Pflanze oder Stein, sondern das Aushalten des Nicht-Fixierten, das Leben und Erleben von Stockung, Irrweg, Zufall.⁶⁶

Dieses Erleben von Grenzerfahrung und Verwandlung, an das keine Begriffssprache heranreicht, findet in plastischer Kunst ihren Ausdruck. Der brüchige Zusammenhang von Berührung und Metamorphose ist nur *erfahrbar*. Kollektivieren lässt er sich allein auf ästhetischem Weg und damit über Verfahren, denen Abstände eignen.

⁶⁴ Vgl. Erich Auerbach: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946), Bern 2015, S. 8.

⁶⁵ Klaus Heinrich: *Zivilisation und Mythologie III – Ovid, Metamorphosen, Mitschriften der Vorlesung über Orpheus* (Sommersemester 1981, FU Berlin), hg. von Ursula Panhans-Bühler und Cary Brandt, Berlin 1983, S. 3. Mit Dank an Jörg Döring, der mir eine Kopie der Mitschrift zur Verfügung gestellt hat.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 22.

Pende Tamen. Denken im Halbdurchlässigen und Benachbarten

KARIN HARRASSER

I. Arachne: Lebe, aber bleibe gebunden

Was ist Berührung in Zeiten einer Neuspationierung, die die Folge eines planetarischen Ansteckungsereignisses ist? Wünsche, der Zustand der Nicht-Berührung möge bald eine unklare Erinnerung werden, möge ein kurzer Einschnitt gewesen sein, begleiteten die erste Phase des *lockdowns* 2020 ebenso wie das intensive Erleben von Körperlichkeit und eine Innigkeit mit Einzelnen, oft Fernen. Wie ein verzerrtes Echo der Sozialtheorie Helmuth Plessners tönte es als un gute Begleitmusik aus allen Kanälen: Solidarität ist Distanznahme, Nicht-Berührung ist die neue Ethik der Verantwortung für das Gemeinsame. Das ›Bitte-nicht-Berühren‹, der Museumsimperativ, war verallgemeinert; die Aporie des Verbindens durch Trennung, die Herstellung der Nähe durch Ferne wirken seither nicht mehr wie papierene, medientheoretische Konzepte oder, ich denke hier besonders an Jean-Luc Nancy und Donna Haraway, gegenplatonische Philosophien, sondern sind in alltägliche Erfahrungen und Entscheidungen eingewoben.

Szenen, über die ich im Zuge meiner Beschäftigung mit dem unhintergebar vermittelnden und experimentierenden Charakter des Tastsinns geschrieben habe, besiedelten in der Zeit der strengen Quarantäne meine Träume und reicherten sich mit neuen Szenarien an. Tehching Hsiehs und Linda Montanos *Rope Piece*, im Zuge dessen sie sich 1983–84 ein Jahr lang mit einem Seil aneinandergebunden hatten, ist nun mehr als eine Metapher, etwa für die berührungslos verbundene Gesellschaft. Denn der Abstand des Seils zwischen den beiden ist ziemlich genau der, der nun empfohlen wird: 1,5 m. Mir fällt erstmals auf, dass die künstlerische Arbeit mit der Aidskrise zusammenfällt. Ich sehe die Bilder, auf denen die beiden, durch das Seil verbunden, aber ohne einander zu berühren, durch ein leeres New York gehen vor dem Hintergrund dieser gesundheitspolitischen Episode, die sexuelle Orientierung und körperliche Nähe politisiert hat. Javier Téllez' *Letter on the Blind, For the Use of Those Who See* (2008) hatte mich immer angezogen, weil er darin leichtthändig Anthropologien des Mangels aushebelt und vorführt, dass Sinneswahr-

nehmung und Imagination viel lockerer gefügt sind, als jene es annimmt.¹ Der halbstündige Film, in dem sechs blinde Männer nacheinander einen Elefanten betasten und in die Kamera erzählen, was sie dabei fühlen und sich vorstellen, überwältigt mich nun geradezu. Das Streichen der Hände über die Gebirgslandschaft der Elefantenhaut, dieses sich Vorwärtstasten im Fremden, löst ein Sehnen aus, das sich auf das Empfinden der Haut rücküberträgt. Ich fühle meine Haut brennend, die Fingerspitzen, nein die ganzen Hände, werden unruhig.

Anders ist es mit Diego Velázquez' *Las hilanderas o la fábula de Aracne* (Abb. 1). Die dichte und geschichtete Kunstfertigkeit, mit der das Gemälde die Sinnesqualitäten und insbesondere den modulierenden und experimentellen Charakter des Tastsinns herausstellt, ergreift mich zwar immer noch. Aber dieses Bild, das mich zu Beginn meiner Beschäftigung mit dem Tastsinn so elektrisierte, hat nun beruhigende Wirkung. Ich kann mich in das Bild hineinziehen lassen und die ruhige Nachbarschaftlichkeit der Farbflächen, die Schwere der Körper, der menschlichen, tierlichen, dinglichen, die Gesamtheit der Ästhetik der Unterwobenheit genießen.

Also fange ich noch einmal mit Arachne an. Wenn ich ihren Fäden geduldig folge, komme ich sicher bald in die Gegenwart der Neuverteilung von Nähe und Distanz, in eine Gegenwart, in der das Gesetz im Namen der Verhinderung des Todes derart spürbar auf die lebendigen Körper zugreift. Bei Ovid werde ich gleich fündig, denn Juno verwandelt die sterbliche Arachne, die sie im Webwettbewerb besiegt hat, mit folgenden Worten in eine Spinne: »Lebe, doch bleibe hängen (*vive quidem, pende tamen*), Vermessene! Und als Gesetz soll, damit du nicht sorglos blickst in die Zukunft, gelten für dein Geschlecht und die späten Enkel die Strafe.«² Das Leben als Imperativ, Verbundenheit als Strafe, ein Gesetz, das Zukunftsperspektiven trübt und den Sex vermiest. Da sind wir doch deutlich in der Gegenwart. Die Spinne nimmt es gelassen. Aus ihrem Bauch »schickt sie Fäden herab und betreibt als Spinne die frühere Webkunst.« (Lb 6, 144 f.) Das Netz des Lebens kann man so oder so knüpfen.

Vive quidem, pende tamen. Lebe, aber bleibe hängen, oder, etwas forciert, aber passender: bleibe gebunden. Das könnte eine Formel sein, die Wege aus jenem biopolitischen Labyrinth aufzeigt, das in der Gegenwart Denken und Tun prägt. Bio- und Thanatopolitik haben beide den Tod als

1 Vgl. Karin Harrasser: »Die Fabel der Arachne. Im Untergewebe taktiler Medialität«, in: dies. (Hg.): *Auf Tuchföhlung. Eine Wissensgeschichte des Tastsinns*, München 2017, S. 189–208.

2 Ovid: *Metamorphosen. Lateinisch-deutsch*, hg. und übers. von Niklas Holzberg, Berlin 2017 (= Sammlung Tusculum), Lb 6, S. 136 f. Nachweise hieraus im Folgenden mit Angabe des jeweiligen Buchs (Lb) sowie der Seitenzahl direkt im Text.



Abb. 1: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez: *Las hilanderas o La fábula de Aracne*, 1655–1660, Öl auf Leinwand, 220 × 289 cm, Prado Madrid

Grenze: Folgt man Foucault, lässt die souveräne Macht leben und tötet aktiv, die Biomacht hingegen fördert das Leben aktiv und lässt sterben. Die Formel *vive quidem, pende tamen* führt hingegen auf eine andere Ethik, auf eine Ethik der Beziehungspoetik hin, auf einen Imperativ responsabel, antwortfähig und bezogen zu leben *und* zu sterben, darin impliziert: die Solidarität unter allen Sterblichen.³ Es ist darin sogar, möchte ich ergänzen, eine Solidarität mit all dem, was nicht stirbt, eingeschlossen. Jean-Luc Nancy nennt das eine »unmerkliche Vernetzung von Kontiguitäten«,⁴ einen Sinn für das abständige Nebeneinander all dessen, was ist. Darin ist ebenfalls impliziert: Die Grenze zwischen Leben und Tod im Horizont der Endlichkeit des Einzelnen und im Kontinuum der Pluralität zu denken; der Tod als Membran oder Filter, der einen riskanten Gestaltwandel in Gang setzt, wie er so meisterhaft in den Metamorphosen in Bilder gesetzt wird.

Im Folgenden möchte ich vorschlagen, Grenzen und Berührung epidermisch zu denken, von der Spationierung und der Halbdurchlässigkeit her. Es ist kein Plädoyer für entdifferenzierende Vermischung oder jubi-

³ Vgl. Thomas Macho: »Bonds: Fesseln der Zeit. Einleitung«, in: ders. (Hg.): *Bonds. Schuld, Schulden und andere Verbindlichkeiten*, Paderborn 2014, S. 11–26.

⁴ Jean-Luc Nancy: *Der Sinn der Welt*, übers. von Esther von der Osten, Zürich, Berlin 2014, S. 91.

latorische Hybridisierung. Ich werde im Gegenteil versuchen zu zeigen, dass Halbdurchlässigkeiten stets mit existenzbedrohenden Risiken verbunden sind, die es aber zu kultivieren gilt. Es geht mir um eine Utopie des taktvollen Berührbarmachens, um die Kultivierung von Praktiken der Annäherung. Den Zustand der Unberührbarkeit verstehe ich hingegen als Ausstieg (oder Verbannung) aus Beziehungen und Verbindlichkeiten. Wer sich entzieht, markiert die Grenze des Sozialen, exponiert die strukturelle Gewalt des Zusammenlebens und stellt sich gleichzeitig ins Abseits von Sterblichkeit und Aufeinanderverwiesenheit.

Es ist auffällig, dass sich alle drei Episoden, die mein Nachdenken über die Haut und den Tastsinn anleiten, im sechsten Buch von Ovids *Metamorphosen* finden. Alle drei (Arachne, Marsyas und Niobe) handeln vom Kräftenessen der Sterblichen mit den Unsterblichen. Sie sind narrative »anthropologische Maschinen«⁵ oder präziser: figurative Kulturtheorien, insofern sie denkende Bildkonstellationen entwerfen.

Die Arachne-Episode handelt auch auf der Inhaltsebene von der Webkunst als Technik zur Herstellung von Bildern, es geht um das Verhältnis von *poiesis* und *techné*. Von Diego Velázquez wurde der Wettstreit zwischen Pallas Athene und Arachne auf dem bereits erwähnten Gemälde *La Fábula de Arachne* (entstanden zwischen 1644 und 1658) als ein Paragone inszeniert.⁶ Die Multimodalität des Tastsinns wird hier von Velázquez als weibliche Sphäre und als *subtiles* (von lat. *subtexilis*: untergewobenes) Beziehungsgeflecht dargestellt. Maskulinität und zugreifende Gewalt wird im Bildhintergrund jedoch als Grenzfall der Berührung thematisch. Als Bildgrund malt Velázquez eine Tapiserie von Tizians *Raub der Europa* (ca. 1559–1562). Zeus als Stier ist das einzige eindeutig männliche Wesen im Bild. Das potentiell Übergriffige der Berührung wird gewissermaßen durch mehrfache Übersetzung (vom Gemälde zur Tapiserie und zurück zum Gemälde) gezähmt. Der gewalttätige Übergriff wird damit zu einer Variante der Berührung unter vielen, eine, die von Velázquez in den Hintergrund des subtilen Zusammenspiels der Sinne versetzt wird. Ist der Übergriff begründend für alle anderen ästhetischen Operationen oder ist er entrückt, verschoben, an die Wand gedrückt von den Künsten, denen es gelingt, ihn in Schach zu halten? Der Blick des Stiers, der den/die Blickende fixiert, lässt jedenfalls keinen Zweifel darüber aufkommen, dass die Gewalt stets präsent bleibt, auch noch in feinsten Ästhetisierungen.

5 Giorgio Agamben: *Das Offene. Der Mensch und das Tier*, übers. von Stefan Monhardt, Frankfurt a.M. 2003, S. 47.

6 Vgl. Harrasser: »Die Fabel der Arachne« (Anm. 1).

II. Marsyas: »Der Körper ist ein Bild, dargeboten einem anderen Körper.«

Ein Körper ist ein Bild, das anderen Körpern dargeboten wird, ein ganzer Corpus von Bildern, die von Körper zu Körper gespannt werden, Lokalfarben, Lokalschatten, Fragmente, Körner, Areolen, Mondsicheln, Nägel, Haare, Sehnen, Schädel, Seiten, Becken, Bäuche, Gänge, Geifer, Tränen, Zähne, Speichel, Ritzen, Blöcke, Zungen, Schweiß, Säfte, Venen, Schmerzen und Lüste, und ich und du.⁷



Abb. 2: Tizian: *Die Häutung des Marsyas*, ca. 1570–1576, Öl auf Leinwand, 212 × 297 cm, Erzbischöfliches Museum Kroměříž

⁷ Jean-Luc Nancy: *Corpus*, übers. von Nils Hodyas und Timo Obergöker, Zürich/Berlin 2014, S. 118.

Velázquez' Arachne stelle ich ein Bild Tizians gegenüber, das die vom spanischen Maler in der Schwebе gehaltenen Spannungen zwischen Berührung, Kunst, Gewalt und Grausamkeit ins Zentrum rückt. Es geht im Folgenden um sein rätselhaftes Alterswerk *Die Häutung des Marsyas* (Abb. 2). Tizian scheint in den letzten Lebensjahren (1570–76) an dem Bild gearbeitet zu haben und es lässt sich kein Auftraggeber zuordnen.⁸ Invers zu den Beziehungsverhältnissen bei Velázquez sind auf Tizians Gemälde ausschließlich männliche Wesen abgebildet: der Faun Marsyas, Apollon, Midas, ein »Phrygier«, ein Bewohner der hellenistischen Peripherie also, ein Musizierender mit Viola (Olymp oder Orpheus), ein weiterer erwachsener Satyr und ein kindlicher Satyrisk. Letzterer blickt den Betrachter/die Betrachterin direkt an. Marsyas ist kopfüber mit den Beinen an zwei Äste gebunden und sein Körper formt ein leicht verdrehtes V. Auffällig ist, dass dadurch sein Geschlecht, anders als bei den meisten Darstellungen von Satyrn, verdeckt ist. Aufgrund seiner gebundenen, hängenden Lage hat er insgesamt nichts von der aggressiven Männlichkeit von Faunen an sich, auch nicht in seiner Mimik. Auch sein Blick trifft den Betrachter/die Betrachterin, sodass, durch die vertikale Spiegelung des Blicks des Opfers im unschuldigen Kinderblick, der skopophile Aspekt des Betrachtens des *Leidens anderer*,⁹ die perverse Dialektik von Blickverbot und Schaulust betont wird.

Mir scheint symptomatisch, dass die Ambivalenz des Anschauens von Gewalt verstärkt in der Theorie des Kontaktmediums des 20. Jahrhundert schlechthin, der Fotografie, diskutiert wurde. George Batailles Faszination für fotografische Abbildungen der so genannten »Chinesischen Folter der Hundert Teile«, *Lingchi*, also der langsamen Häutung von Verurteilten, die er in *Die Tränen des Eros* (1961)¹⁰ in ihrer ekstatischen Qualität geradezu besingt (er nimmt also die Position des Orpheus/Olymp ein), mag eine hypertrophe Spitze der ambigen Haptophilie der Moderne sein; aber dass die Fotografie als Garantin des Kontakts mit der Wirklichkeit die taktilen Qualitäten des Blickens wieder thematisch gemacht hat, ist auch in weniger drastischen Fällen evident.¹¹ In der Fotografie treffen sich kontagiöse und mimetische Magie durch die Mechanik der Bilderzeugung und -entwicklung; und sie tun das vor dem Hintergrund von *othering*-

⁸ Zum Kontext vgl. Stephen J. Campbell: »Titian's *Flaying of Marsyas*. Thresholds of the Human and the Limits of Painting«, in: Joseph Campana/Scott Maisano (Hg.): *Renaissance Posthumanism*, New York 2016, S. 64–98.

⁹ Vgl. Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, übers. von Reinhard Kaiser, Hanser 2003.

¹⁰ Georges Bataille: *Die Tränen des Eros*, übers. von Gerd Bergfleth, Berlin 2004.

¹¹ Vgl. Herta Wolf: »Die Tränen der Fotografie«, in: Karin Harrasser/Thomas Macho/Burkhardt Wolf (Hg.): *Folter. Politik und Technik des Schmerzes*, München 2007.

Effekten: Die obszöne Schaulust des globalen Nordens ist angezogenen von ›chinesischer‹ Folter, von hingerichteten ›arabischen‹ Terroristen, von verhungerten und am Strand angeschwemmten ›Flüchtlingen‹.¹²

Bereits Tizians Gemälde ist, obwohl es den Sympathiezauber sein mimetisch hervorruft, ebenfalls eine Sehmaschine, inklusive Diskriminierungs- und Primitivisierungseffekten. Die Mensch-Tier-Grenze steht jedoch ganz anders zur Disposition als es ein humanistisches Programm erwarten ließe. Marsyas ist zwar körperlich halb Tier, hat aber, wie Arachne Juno, Apoll in einer Kunst übertroffen: der Musik. Dass umgekehrt Apoll, der Gott des Lichts und der Heilung, dem grausamen Werk so konzentriert und interessiert nachgeht (er taxiert Marsyas' Haut wie ein Anatom und führt das Messer wie ein Maler den Pinsel) gibt eine Dialektik zu denken, die als eine der Aufklärung in das philosophische Repertoire des 20. Jahrhunderts einging, die man aber hier als die implizite Gewaltsamkeit jeglicher Zivilisierungsanstrengung lesen könnte. Dass Apoll ausgerechnet von einem ›Barbaren‹ und einem Satyrn assistiert wird, dass Midas in der Pose der Kontemplation verharrt und der Musiker das Geschehen ›orchestriert‹, spricht nicht unbedingt für den humanisierenden Charakter von Kunst und Kultur. Philosophie und Musik scheinen keinerlei Sensibilität für das Geschehen aufzubringen, Midas' Melancholie und Orpheus'/Olympus' Ekstase werden vom Geschehen nicht tangiert. Der Geschmackssinn, verkörpert von den zwei Hunden, die Blut und Fleisch verspeisen, ist – das ist das traditionellste Element – den unteren Sinnen zugeordnet. Der Aspekt des Gewalttätig-Haptischen spitzt sich in den Häutungswerkzeugen, die hell aus dem Bild blitzen, zu, wohingegen sich das Taktile, das Berührt-Werden als Marsyas Hautfläche ausladend darbietet. Die Kunst der Berührung wird damit gleichgesetzt mit aktiver Zerstörung. Der Heiler und Künstler Apoll findet subtilen Genuss in der Zerstörung, während, anders als in Ovids Darstellung, es Marsyas ist, der seine Sinnlichkeit und Triebhaftigkeit umfassend beherrscht. Stoisch erträgt er die Qualen, er scheint in sich zu ruhen, sein Blick aus dem unbehaarten Gesicht heraus ist klar. Ovids Verse laden hingegen dazu ein, sich an der schieren Körperlichkeit zu delectieren, aber immerhin beweinen dort die Faune, Satyrn, Olympus und die Nymphen Marsyas, während in Tizians Version niemand emotional berührt scheint.

Ovids kurze Schilderung des Geschehens setzt mit einer erstaunlichen Formulierung ein: »*quid me mihi detrahis?*« fragt Marsyas. »Was zieht

¹² Vgl. zur Unterscheidung von kontagiöser und mimetischer Magie Michael Taussig: *Mimesis und Alterität. Eine eigenwillige Geschichte der Sinne*, übers. von Regina Mundel und Christoph Schirner, Konstanz 2014.

du mich [...] mir selber aus« (Lb 6, 385)? Die Haut entspricht dem Ich, ohne Haut geht es verlustig. Biologisch gesprochen ist es nach aktuellem Erkenntnisstand in der Tat so, dass ein Mensch zwar leben kann, ohne zu hören, zu sehen, zu riechen und zu schmecken, aber nicht ohne seinen Hautsinn.¹³ Phylogenetisch bilden sich alle anderen Organe, auch die Sinnesorgane aus dem Ektoderm. Die Haut des Embryos ist sowohl Schutz als auch Filter und in der Forschung lernt man derzeit immer mehr darüber, wie fundamental die Selbstberührung des Ungeborenen für seine Entwicklung ist. Schon im Mutterleib greift sich beispielsweise das Wesen bei Stress an den Kopf oder ins Gesicht, eine Geste, die wir alle unbewusst andauernd vollzogen haben, bis uns Covid-19 darauf aufmerksam gemacht hat.

Der Psychoanalytiker Didier Anzieu hat in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts auf der Annahme eines Haut-Ichs aufbauend eine Psychoanalyse vorgeschlagen, die die hautliche Organisation des Körper-Ichs und ihrer Störungen ins Zentrum stellt.¹⁴ Der empirische Hintergrund dieser außergewöhnlichen Theoretisierung des Haptisch-Taktilen als materiell-semiotischen Tatsache ist eine Beobachtung als Therapeut, nämlich, dass nicht mehr Neurosen oder Psychosen die häufigsten Therapieanlässe seien, sondern narzisstische Störungen und *borderline* Symptomatiken, Unsicherheiten bezüglich der Grenzen des Ichs und seines Einwirkungsvermögens auf die Welt also. Anzieu beschäftigt sich ausführlich mit den vielgestaltigen Marsyas-Mythemen, die er allerdings etwas forciert nietzscheanisch als Teil einer Zivilisierungsgeschichte, also einer Geschichte der »apollinischen« Unterdrückung des Triebhaften auffasst. An anderer Stelle ist die Trajektorie seiner Analyse weniger linear und deshalb für unsere Belange interessanter. Anzieu thematisiert die systematische Ambiguität der Haut, ihren, wenn man so will, dionysisch-apollinischen Doppelcharakter: »Die Haut ist durchlässig undurchlässig, sie ist oberflächlich tiefgründig, wahrhaftig trügerisch. [...] Sie ist sehr dünn und ihre Verwundbarkeit ist Ausdruck unserer existentiellen Not [...] aber auch unserer größeren Anpassungsfähigkeit.«¹⁵ Diesem Doppelcharakter möchte ich noch ein wenig weiter auf dem Gebiet der Alltagspraktiken der Behandlung der Haut nachgehen, bevor ich noch einmal auf Marsyas zurückkomme.

»Enthält Naturkautschuklatex«, steht schlicht und unaufgeregt auf der Dose Leukoplast. Dieser lakonische Hinweis für Allergiker-innen

¹³ Vgl. Martin Grunwald: *Homo Hapticus. Warum wir ohne Tastsinn nicht leben können*, München 2017.

¹⁴ Vgl. Didier Anzieu: *Das Haut-Ich*, übers. von Meinhard Korte und Marie Hélène Lebourdais-Weiss, Frankfurt a.M. 1991.

¹⁵ Ebd., S. 13.

zieht mein Nachdenken instantan hinein in eine artenübergreifende, naturkulturelle Wirtschafts- und Technikgeschichte von Behandlungen der Haut, die, wie die großen Werke der Kunstgeschichte, von Grenzregimen und Grenzverletzungen handelt. Das Wort Kautschuk setzt sich aus *cao*, Baum, und *ochu*, Träne, zusammen. Die Tränen der *Hevea brasiliensis* erfüllen für die Bäume eine ähnliche Funktion wie Leukoplast für uns menschliche Bewohner~innen des globalen Nordens. Sie versiegeln Wunden am Baumstamm, schützen ihn vor ungebetenen Eindringlingen und unterstützen damit Selbstrekonstruktionsprozesse. Schon bevor die Kolonisatoren Kautschuk für den globalen Markt entdeckten und er im Zuge des »kolumbianischen Austauschs«¹⁶ zum Akteur einer langen, verwickelten und häufig brutalen Geschichte der Kapitalisierung von nachwachsenden Ressourcen wurde, wurden seine wasserabweisenden Eigenschaften von der indigenen Bevölkerung geschätzt. Man verwendete ihn als Überzug und zweite Haut und fertigte daraus Schläuche, Gefäße und Kleidungsstücke. In dem Maß, wie Leukoplast als Vertreter der Industriekultur der Moderne auftritt, inklusive *trademark*, Zertifizierung, Barcode und Plastik- oder Metalldose, verbindet das Rohmaterial Kautschuk diesen Alltagsgegenstand mit der langen Geschichte von Praktiken der stetigen und immer wieder anders organisierten Regulierungen der Natur-Kultur-Grenze, der Grenze zwischen menschlichem Organismus und Umwelt. Die Haut schirmt, anders als Leukoplast, das Körperinnere gerade nicht von äußeren Einflüssen völlig ab, sondern ermöglicht einen stetigen Grenzverkehr zwischen Innen und Außen. Wird die Haut gänzlich bedeckt, etwa mit Gold überzogen, tritt zwar nicht der Tod ein, wie anlässlich von *Goldfinger* (1964) behauptet wird. An einem kompletten Überzug mit (Gold-)Farbe würde frau nicht ersticken. Aber die Thermo-regulation und die Schweißproduktion würden durcheinandergeraten und auf Dauer würde die Körperkerntemperatur so weit erhöht werden, dass es zu einem Hitzschlag kommen könnte. Eine zentrale Eigenschaft der Haut ist also ihre Semidurchlässigkeit, sie ist eine Hülle, die Grenzverkehr ermöglicht. Techniken an der Körpergrenze handeln deshalb vom Innen und Außen, vom Einzelnen und seinem Anderen, vom Eigenen und Fremden, vom Verhältnis des Gegebenen zum Gemachten. Die Haut ist eine riskante Spiel- und Arbeitszone, in der die Verletzlichkeit des Einzelnen in eine Vielzahl von Kräfteverhältnissen eingetaucht ist. Wenn sie bedeckt, geschmückt, gewaschen und mit Körpertechniken in verschiedenen Tie-

¹⁶ Alfred W. Crosby: *The Columbian Exchange. Biological and Cultural Consequences of 1492*, Westport 1972; ders.: *Ecological Imperialism. The Biological Expansion of Europe, 900–1900*, Cambridge 1986.

fen bearbeitet wird, ist sie außerdem Objekt und Medium dessen, was Marcel Mauss als Körpertechniken bezeichnet hat;¹⁷ auch Didier Anzieu widmet den Hauthandwerker~innen viel Aufmerksamkeit und betont die Wichtigkeit der Dramatisierung der Haut.¹⁸ Körpertechniken werden wie andere Kulturtechniken zwar über die Generationen weitergegeben, aber, und das unterscheidet sie fundamental, wie Erhard Schüttpelz betont,¹⁹ sie müssen von jedem Individuum neu erlernt werden. Sie sind nur bedingt technisch steigerbar, dafür aber hochgradig differenzierungsfähig. Körpertechniken sind an der Schwelle zwischen Funktion und Symbol angesiedelt, sie wurzeln in der Physiognomie, sind aber quer durch alle Kulturen genauso variabel wie sie zentral für die Selbstbeschreibungen einer sozialen Gruppe sind, also für das, was wir gemeinhin als ›kulturellen Unterschied‹ bezeichnen. Und sie sind selbst hochsensibel, wie die Auseinandersetzungen um Bekleidungsnormen und zulässige Eingriffe an der Körperoberfläche zeigen.

Den vielfältigen Beziehungsformen mit und auf der Haut hat sich wie kein anderer Michel Serres verschrieben, jener Philosoph, der sich am hartnäckigsten und zartesten unter den zeitgenössischen Denker~innen mit Ästhetik, Ethik und Wissen der Haut beschäftigt hat. Beim Betrachten von Pierre Bonnards *Weiblichem Akt vor dem Spiegel* (1931, der Titel lautet auch: *Die Toilette*) sieht Serres alles, aber keine Nacktheit. Sein Blick tastet sich an der Oberfläche der Leinwand entlang und findet Tätowierungen und Moirierungen. Er findet die Oberfläche »chiniert, getigert, granuliert, mit Augenflecken geziert, nielliert«.²⁰ Aus der klar umrissenen Silhouette einer Frau und einer Haut, die ein Objekt umschließt, um es dem Blick des Voyeurs zuzubereiten, wird eine buntscheckige, empfindungsreiche Landschaft; es ist eine Landschaft der Geschichtlichkeit und Geschichtetheit dieses einen, ganz speziellen Körpers. Dieser Körper ist von all dem, was er erfahren hat, und von all dem, was ihm widerfahren ist, gezeichnet: von seinen Austauschbeziehungen mit dem Außen, von zarten, ja unmerklichen Einflüssen, die beispielsweise im Alterungsprozess sichtbar werden, aber auch von solchen Berührungen, die ihn nicht unversehrt gelassen haben – Narben, kleine Verletzungen, Verhärtungen der Hautoberfläche. Serres' Vorhaben einer Kartierung der Haut, die sie als Landkarte

17 Vgl. Marcel Mauss: »Die Techniken des Körpers«, in: ders.: *Soziologie und Anthropologie 2: Gabentausch, Soziologie und Psychologie, Todesvorstellung, Körpertechniken, Begriff der Person*, München 1975, S. 197–220.

18 Vgl. Anzieu: *Haut-Ich* (Anm. 14), S. 30 f.

19 Vgl. Erhard Schüttpelz: »Körpertechniken«, in: *ZMK Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 1 (2010), S. 101–120.

20 Michel Serres: *Die Fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*, übers. von Michael Bischoff, Frankfurt a.M. 1998, S. 32.

von Austauschbeziehungen begreift, verfolgt er weiter, wenn er auf die gemeinsame Wortwurzel von Kosmos und Kosmetik im Altgriechischen verweist. Die Körpergrenze wird, so schreibt er, in der Antike so verziert, dass sie mit der Ordnung, mit dem Kosmos, harmoniert. Kosmetik, das ist auch die Betonung bestimmter Körperöffnungen und Sinnesqualitäten mit Farbe, so als wolle man dem Gegenüber die Wichtigkeit von sinnlicher Erfahrung einschärfen, eine Karte der Orte des Hörens (Ohrringe), Sehens (Wimperntusche, Kajal, Lidschatten), des Schmeckens (Lippenstift) und Riechens (Nasenschmuck) zeichnen.²¹ Kosmetik ist aber auch die Pflege der Haut, der direkte Eingriff in ihre Regulationsfunktionen: Die Haut weicher machen, geschmeidiger oder auch dichter, abweisender für Umwelteinflüsse. Kosmisch im Wortsinn ist auch der Sonnenbrand. Ein Himmelskörper brennt sich ein, als Erinnerung daran, dass da draußen im Weltall unsere Zwergengeschicke entschieden werden.

Der Oberkörper des Marsyas in Tizians Gemälde ist so eine Landschaft, so ein (akosmischer) Kosmos. In feinem Licht- und Schattenspiel wölben sich Haut und Muskeln in gelb-braun-weiß-Schattierungen, umrandet von der am Steiß hell beginnenden Behaarung. Durch die nach unten hängenden Arme erscheint der Oberkörper wie eine sich ausbreitende Leinwand, Apolls Messer könnte eben auch ein Pinsel sein. Im oberen Bereich unterbindet das Schwarz des Fells weitgehend eine differenzierte Oberflächengestaltung. Tizian hat hier dem begehrliehen Blick, der auf der Suche nach dem Geschlecht ist, eine Falle gestellt. Der Blick ertrinkt im Schwarz des Fells. Und selbst der behaarte Teil von Marsyas' Körper hat nichts Zerzaustes oder Wildes. Seine behaarten Beine sind mit feinen roten Schleifen an den Ästen befestigt, nicht etwa mit Seilen. In starkem Kontrast zu Ovids Schilderung ist Tizians Marsyas gerade nicht an der Schwelle zwischen Figuration und Defiguration angesiedelt. Bei Ovid macht Apolls Hautbehandlung aus Marsyas einen Haufen Organe ohne Körper:

[D]och die Haut wurde oben ihm über die Glieder gezogen;
 nur eine Wunde noch war er: Hervor strömt überall Blut und
 offen liegen die Sehnen, die bebenden Adern pulsieren
 ohne Haut, und die zuckenden Eingeweide und an der
 Brust die Fibern, die dort durchscheinen, könntest du zählen. (Lb 6, 387)

Tizian hingegen lässt die Haut des Marsyas intakt. Taktvoll gibt er dessen Körperinneres und sein Geschlecht *nicht* den voyeuristischen Blicken preis, sondern inszeniert sorgfältig seine hautliche Sensibilität und das Suchende seines Blicks. Tizians *Marsyas* erscheint mir trotz einiger formaler Anhaltspunkte deshalb nicht, wie von einigen Kommentator-innen

21 Vgl. ebd., S. 34.

angenommen,²² eine antihumanistische Gegenfigur zum vitruvianischen Menschen zu sein, sondern es ist ein Gemälde, das eine Verschiebung des Humanismus vornimmt. Indem es auf Mechanismen der De-Sensibilisierung, den Ausschluss der ›rohen‹ Leidenschaften, die im humanistischen Programm der Sensibilisierung durch Kunst eingeschlossen sind, hinweist, stellt es den Anthropos als Zentrum in Frage, tut das aber mit einer einschließenden Geste. Die überkreuzten Beine des Fauns verkreuzen einfache Zuordnungen. Nicht das Triebhafte birgt Gewalt, sondern das Kultivierte. Marsyas als kopfüber Hängender hingegen ist ganz Haut und Haar, berührbar, sensibel, ruhig angrenzend an all das, was ist.

Ein akosmischer Kosmos ist das Gemälde auch, weil es einen besonderen Mittelpunkt hat. Alle Figuren scheinen vom Nabel des Marsyas, der leicht nach links verschoben dennoch deutlich das Zentrum bildet, angezogen zu sein. Nur der hängende und damit der Schwerkraft ausgelieferte Körper, der extrem gespannte Körper, scheint das Arrangement zusammenzuhalten. In der chiastischen Konstruktion ergeben sich Spannungen, die der Körper des Marsyas aushalten muss. Auf der Bildachse von links oben nach rechts unten: die entkörperte Himmelmusik versus das Sinnlich-Verspielte des kleinen Satyrn. Auf der gleichen Achse, näher an Marsyas, die Spannung zwischen exotistisch-diskriminiertem anpackendem Barbarentum versus machtloser Kontemplation. Die Achse, die von links unten nach rechts oben führt, ist noch überraschender: am Boden hockend ein zwar wunderschöner, aber grausamer Apoll, ihm gegenüber aufgerichtet, der Schwerkraft also trotzend, der helfende Satyr. Der Blick des Marsyas scheint mir gleichermaßen eine Aufforderung zur Annäherung zu sein wie eine Warnung vor Überschreitung. Sieh nur, was passiert, wenn Apoll kunstfertig die Grenze der Haut durchstößt. Er begibt sich in eine Ebene mit den schleckenden, kauenden Hunden, auch sie, *nota bene*: Haustiere und keine Vertreter einer von Menschen unberührten Welt.

Fasst man das Denken mit Nancy als ein Abwägen der Körper im Raum, als ein gewichtendes Zuteilen von Raum und Aufmerksamkeit, beweist sich Tizian mit dem *Marsyas* als meisterlicher Philosoph. Es ist, als würde das Gemälde präzise den Spielraum zwischen Nancys Frage »Sollten wir den Himmel erfunden haben, einzig um aus ihm Körper herniederstürzen zu lassen?«²³ und seinem Imperativ der Schwerkraft (»Doch alles hängt schwebend in der Luft, und der Körper *muß* die

22 Vgl. dazu Campbell: »Titian's Flaying« (Anm. 8).

23 Nancy: *Corpus* (Anm. 7), S. 13.

Erde berühren«²⁴) ausloten. Der Körper des Marsyas auf Tizians Gemälde bestreitet in jeder Faser, in jedem Strich, einfach nur gefüllter Raum, passive *res extensa* zu sein und er bestreitet damit die Hierarchisierung und Abstufung der Existenzweisen (unbelebt, sinnlich, denkend). Vielmehr dramatisiert dieser diagrammatische Körper die Unhintergebarkeit der gemeinsamen Anwesenheit und Kontiguität von allem Möglichen: Menschlichem, Nicht-Menschlichem, Göttlichem, Anorganischem. Wir berühren einander als gemeinsam Anwesende.

III. Zwischenspiel: Merkwürdig unmerklich berührt

Am Ostersonntag der Quarantäne im Frühjahr 2020 überfielen mich plötzlich Schwindelanfälle. Bei jedem Lagenwechsel wurde mir schwarz vor Augen. Ich kannte bis dahin Schwindel nicht als aktives Register der Empfindung. Im Gegenteil, beim Sport liebe ich das Spiel mit Gravitations- und Kreiselkräften. Ich stürzte deshalb mehrmals ziemlich *slapstick*-artig. »Der Körper *muß* die Erde berühren«, in der Tat. Ich musste darüber lachen, auch wegen der Koinzidenz mit meinen Lektüren, fragte mich aber auch, ob ich aufgrund der Nicht-Berührungs-Nummer nun hypochondrisch werden würde. Da die Arztpraxen geschlossen waren, ich aber doch zunehmend irritiert, fing ich an – wer tut das nicht – im Internet zu suchen, was ›das‹ sein könnte. Es gab natürlich unzählige mögliche Ursachen, aber eine Krankheit gefiel mir, aus besagten Lektüregründen, besonders: der benigne paroxysmale Lagerungsschwindel. Er entsteht, wenn Fragmente von Otolithen sich aus der Wandung des Gleichgewichtsorgans lösen und in der innersten Flüssigkeit des Gleichgewichtsorgans ›schwimmen‹. Bei bestimmten Bewegungen ändern die abgelösten Otolithenfragmente ihre Position, stimulieren die Sinneshärchen und stören damit das Gleichgewicht. Die Otolithen selbst bezeichnet man auch als *Gehörsand*. Ich hatte also, die Idee gefiel mir ausgezeichnet, Sand im Getriebe. Ich merkte eine im körperlichen Normalbetrieb unmerkliche Berührung, eine dieser permanent stattfindenden Mikro-Kontaktnahmen innerhalb des Organismus. Die Freude an dieser bis dahin nur hypothetischen, jedenfalls aber gutartigen Erkrankung wich dann aber doch dem Wunsch, sie wieder loszuwerden. Im Internet wurde zur Heilung das so genannte Epley-Manöver beschrieben: Eine Art Kopfchoreographie, die die Otolithen wieder dahin befördert, wo sie sein sollen. Da mir die Übung ungefährlich erschien (man dreht den Kopf in einer bestimmten Sequenz und legt sich dabei nieder und

²⁴ Ebd., S. 11.

richtet sich wieder auf) probierte ich es aus. Und das Unwahrscheinliche geschah, der Schwindel war nach drei Wiederholungen weg und kam nicht wieder. Welch mechanische Eleganz des taktvollen Nebeneinanders und der dosierten Berührung unsere Körper doch bereithalten.

IV. Niobe und darüber hinaus: Der Tod, eingestiet im Horizont des Lebens

Niobes Vergehen, das als Bestrafung Versteinerung nach sich zieht, ist es, viele Kinder bekommen zu haben und darauf stolz zu sein. Ihr Hochmut besteht darin, die mütterliche Fähigkeit, Leben zu machen, nicht als ein Geschenk der Götter zu ehren, sondern zu behaupten, Leben zu machen, sei ihre eigene Leistung. Es ist gewissermaßen die Arachnegeschichte, die ihr bei Ovid unmittelbar vorausgeht, unter dem Vergrößerungsglas der *poiesis* des Lebendigen: Arachnes Sieg über Hera in der Fertigkeit des Webens, der Hervorbringung von Bildern, erscheint harmlos gegenüber der Anmaßung Niobes, selbst die Schöpferin ihrer Kinder zu sein. Die Bestrafung dafür ist monströs. Alle vierzehn Kinder werden mit Pfeilen hingemetzelt, ein *splatter*-Szenario, rot-triefend von Blut, inklusive Suizid des Vaters. Niobes Wunsch, statt der jüngsten Tochter zu sterben wird nicht erhört, stattdessen wird sie zu ewigem Leben als Fels verurteilt:

Kein Haar bewegt nun der Wind, das
Antlitz ist farblos und blutleer, es stehen starr in den finstren
Höhlen die Augen, und nichts ist am ganzen Bilde lebendig.
Auch friert innen am harten Gaumen fest ihre Zunge,
und es hört in den Adern nun auf das Schlagen des Pulses.
Nicht mehr beugen kann sich der Nacken, der Arm sich nicht rühren,
gehen nicht mehr der Fuß. Nur Stein ist im Innern des Körpers.
Dennoch weint sie. (Lb 6, 304–310)

Roberto Esposito bezieht sich in *Immunitas. Schutz und Negation des Lebens* dezidiert auf Niobe. Was Esposito beschäftigt, ist eine derzeit wohl zentrale Frage: »In welchem Sinne aber konstituiert die Immunität das strategische Epizentrum der Gesellschaften von heute?«²⁵

Mich interessiert die Immuno-Logik als ein Diskurs über Grenzen und Berührung, als eine Logik, die konzidiert, dass Grenzen nie ganz halten, als eine Strategie, präventiv, durch einschließenden Ausschluss, mit der Risikobehaftetheit von Inkorporierungsvorgängen umzugehen. Niobes

²⁵ Roberto Esposito: *Immunitas. Schutz und Negation des Lebens*, übers. von Sabine Schulz, Berlin 2004, S. 214.

Versteinerung steht für Esposito, Walter Benjamins Lektüre aufnehmend, für die fundamentale Gewaltsamkeit des Rechts, für die Anwesenheit des Todes (des Tötungsmonopols) innerhalb der Rechtsordnung, die das Leben zu schützen vorgibt. Blutsverwandtschaft wird in der Niobe-Episode nach der Seite der Kinder hin zur (über das Blut) ansteckenden Logik des Opfers, nach der Seite der Mutter hin zur Kulisse und Begründung der ultimativen Strafe. Niobe als Fels ist im Tod eingesperartes Leben, oder, so Esposito, figurativ ungenau: »Das Leben, erhalten durch die Berührung mit dem Tod, engenistet im Horizont des Lebens.«²⁶ Niobe als Figuration ist im Grunde invers dazu: in Tod (Stein) eingeschlossenes Leben (die Tränen). Niobe ist insofern eine antiimmunologische Figur, was auch insofern plausibel ist, als sie, wie Antigone, die fest gefügte familiäre Gemeinschaft über das Kommunale stellt.

Wie aber funktioniert die Immuno-Logik der ausschließenden Einschließung? In seiner Lektüre philosophischer, anthropologischer und biologischer Texte der letzten 2.000 Jahre arbeitet Esposito den fundamental antisozialen Charakter von Immunisierungsdiskursen heraus.²⁷ Als ihren grundsätzlichen Mechanismus identifiziert er die dosierte und kontrollierte Hineinnahme des Fremden, des Feindes, des Risikos bei gleichzeitiger äußerer Abschottung. Ins Leben eingeschlossener Tod in kleinen Mengen macht immun. Aus dem biomedizinischen Bereich ist dieses Vorgehen als Impfung bekannt, als Einschleusung von (toten oder auch lebendigen) Fragmenten des Erregers zur Aktivierung des Immunsystems. Esposito beginnt seine Studie aber nicht mit der modernen Medizin, sondern mit Politik und Recht, genauer mit der Immunität von Amtsträgern. Das lateinische *munus* bedeutet Amt, Aufgabe, Last, Pflicht, Verpflichtung, Obligation, auch im Sinne der verpflichtenden Gabe.²⁸ *Communitas* bezeichnet folglich die sich gemeinsam auferlegte Verpflichtung. Mit Simone Weil arbeitet Esposito heraus, dass das Recht jener Mechanismus ist, der der wechselseitigen Verpflichtung einen individuellen Anspruch gegenüberstellt: Meine Verpflichtung auf das Gegenüber ist sein/ihr Rechtsanspruch. Im positiven Rechtsanspruch wird die wechselseitige Verpflichtung individualisiert, eingekapselt, begrenzt auf ein Individuum und *sein/ihr* Recht. Dieses individualisierte Recht wird abgesichert durch das Gewaltmonopol. So nistet sich die Gewalt, gegen die das Recht eigent-

²⁶ Ebd., S. 50.

²⁷ Die folgenden Überlegungen sind auch in meiner Einführung zu Espositos Buch enthalten, vgl. Karin Harrasser: »Die autodestruktive Dynamik der Immuno-Logik. Roberto Espositos ›Immunitas. Schutz und Negation des Lebens‹ wiedergelesen«, *Stay in touch*, 05/2020, <http://stay-in-touch.org/roberto-espositos-immunitas-schutz-und-negation-des-lebens-wiedergelesen/> (aufgerufen am 29.9.2020).

²⁸ Vgl. Esposito: *Immunitas* (Anm. 24), S. 12.

lich immunisieren möchte, im Inneren der *communitas* ein. Sie besiedelt den Raum der geteilten Verpflichtungen. Esposito hält fest: »Immun ist, wer die Pflichten der Bürgerschaft oder der Gesellschaft nicht leistet; wer bar jener gesellschaftlichen Pflichten ist, *die allen gemein sind*.«²⁹ Dieser Vorgang wird in der Immunität qua Amt besonders augenfällig. So waren in Rom die Ärzte immun und zwar in dem Sinn, als dass sie aufgrund der ärztlichen Privilegien, die es ihnen erlaubten Zahlungen für Behandlungen zu empfangen, kein öffentliches Amt antreten durften. Im modernen politischen Sinn schützt die Immunität Amtsträger-innen vor Strafverfolgung. Auch das ist ein heikler Mechanismus, der Korruption vorbeugen möchte, diese aber auch begünstigen kann. Mechanismen der Immunisierung versuchen also im Raum des Politisch-Rechtlichen durch das Einbringen einer kleinen Menge von Gewalt mögliche Exzesse und das Auseinanderfallen des Ganzen präventiv zu neutralisieren.

Esposito arbeitet zudem heraus, wie zentral das Immunisierungsdenken für die negative Anthropologie der politischen Theorie ist. Thomas Hobbes' *Leviathan* ist dabei die bekannteste und wirkmächtigste immunologische Figur, die freilich auf ältere, aus der Religion herrührende Opferungslogiken des Einzelnen für das Gemeinwesen zurückgeht. In Hobbes' Variante ist es die Angst, die in kleinen Mengen stimuliert wird, um die Konzentration von Gewalt auf den Souverän zu rechtfertigen. Es ist bekanntlich nicht der reale Krieg aller gegen alle, sondern die schiere Möglichkeit, dass das Gegenüber in Zukunft Übles tun könnte, die den Kontrakt des Gewaltmonopols des Souveräns besiegelt. Die Theorie und Praxis der Volkssouveränität ist also präventiv und entspricht exakt der Logik der ausschließenden Einschließung: Um zukünftige Gewalt zu verhindern wird diese in der Staatsgewalt klein dosiert omnipräsent. Umgekehrt steht der Souverän durch den Gesellschaftsvertrag außerhalb der wechselseitigen Verpflichtungen, ist also immun.

Hier wird außerdem deutlich, dass es nicht der Krieg zwischen agonalen Lagern ist, der den operativen und symbolischen Raum des Immunologischen bildet, sondern der Bürgerkrieg. Damit ist schon ein Hinweis auf das gegeben, was die eigentliche Schwierigkeit der Immunologie ist: ihre *drift* zu Autoaggression und Entropie im Namen der Vorsorge und des Schutzes des Lebens. In der berühmten Figur des Leviathan auf dem Titelkupfer von Hobbes' Schrift, dessen überzeitlicher Körper von den vergänglichen Körpern der Individuen gebildet wird, ist die Verfasstheit moderner Politik, die, hier folgt Esposito Foucault, Biopolitik ist, ins Bild gesetzt. »Gegenstand der Politik ist nicht mehr eine irgendwie geartete

²⁹ Ebd., S. 13.

›Lebensform‹, ein spezifischer Seinsmodus des Lebens, sondern das Leben selbst.«³⁰ Und zwar das biologische Leben im doppelten Sinn: das körperliche Leben des Einzelnen, das »auf Dauer nicht mit dem Tod vereinbar«³¹ ist und das Prosperieren und Überleben des ›Volkskörpers‹. Dass dabei das Erste im Dienste des Letztere steht, ist auch jenseits rassistischer Exzesse evident. Wohl kann, ja soll, der/die Einzelne, sein/ihr individuelles Leben optimieren, aber stets mit Blick auf das Ganze.

Esposito führt vor, wie rhetorisch hochgerüstet der medizinische Diskurs der Immunologie ist, und dass er paradoxerweise eben deshalb angesichts der Realität von infektiösen Krankheiten zu kollabieren droht. Vorausgesetzt ist in der biomedizinischen Immunologie der individuelle Körper als integrales Ganzes, das sich mit dem Eindringen des Erregers in ein Schlachtfeld verwandelt. Schon eine kursorische Lektüre medizinischer und populärer Abhandlungen über Viren macht den manichäischen Charakter des Narrativs deutlich. Viren figurieren in dieser Erzählung als das ultimativ Böse. Sie erscheinen als allein auf Reproduktion programmierte, ewige Widersacher des Organismus. Entworfen wird ein hobbesianischer Naturzustand im Körper. Ist die Körpergrenze einmal porös geworden, geht es Schlag auf Schlag: »Die Linie der Erzählung verläuft in dramatischem Crescendo von der Identifizierung des Feindes über die Aktivierung der Verteidigungslinien, den Gegenschlag, die physische Eliminierung der gefangenen Gegner bis hin zum Abtransport der Opfer vom Schlachtfeld.«³² Immerhin steht am Ausgang der immuno-logischen Erzählung ein temporäres *happy end*: Ist der Körper einmal immunisiert, hat er seine Unversehrtheit wiedererlangt und, doppelter Triumph: Der Feind kann ihm nichts mehr anhaben. Der von den fremden Eindringlingen befreite Körper ist gewissermaßen ein versteinertes Körper. Wäre da nicht die bereits angedeutete *drift* der Immuno-Logik hin zur Autodestruktion.

Mit der Autoimmunerkrankung HIV wurde diese Crux auch außerhalb des medizinischen Bereichs bekannt. Die Medizin kennt den Abwehrexzess von Organismen mindestens seit Paul Ehrlich, dem Erfinder der Chemotherapie, der 1906 den Begriff des *horror autotoxicus* prägte. Nicht nur im Fall von AIDS, sondern auch im systemischen Lupus, in der Hepatitis, der Typ 1 Diabetes und der Multiplen Sklerose, um nur die bekanntesten zu nennen, schießt das Immunsystem über. Im bellizistischen Vokabular bleibend: Den eindringenden Viren gelingt es durch mimetische Prozesse, durch Tricks, in denen sie sich als das ›Eigene‹ tarnen, das Verteidigungs-

³⁰ Ebd., 157.

³¹ Ebd., S. 157f.

³² Ebd.

system gegen sich selbst aufzubringen. Ein zellulärer Bürgerkrieg beginnt, der nur schwer unter Kontrolle gebracht werden kann. Das Schlachtfeld-Szenario verwandelt sich gewissermaßen in eines des, auch in seiner ursprünglichen Bedeutung ja nur euphemistischen, ›Kalten Krieges‹; in ein Szenario von Spionage und Gegenspionage und der bewussten Schaffung von ›Entzündungsherden‹, die Eingriffe erforderlich machen.

Im Zentrum des medizinischen Studiums von Autoimmunerkrankungen steht als Konsequenz eine Frage, die an die philosophische Beschäftigung mit der Berührung rührt: die der Erkennbarkeit von Eigen und Fremd. Der Immunologe Edward Golub stellt die Frage so, wie sie auch in einer Philosophie-Vorlesung gestellt werden könnte: »Einerseits haben wir gesehen, daß eine Erkennung des Selbst notwendig ist, aber auf der anderen Seite weiß man, daß die Reaktion auf das Selbst der Suizid sein kann.«³³ Die avancierte Medizinforschung kommt also auf das Grundproblem zurück, das den immunologischen Denkstil seit 2000 Jahren heimsucht: das Problematische des Gemeinsamen, die Ununterscheidbarkeit zwischen dem, was dazugehört und dem, was das Gemeinsame zu zerstören droht, Notwendigkeit und Unmöglichkeit des Ausschlusses.

Esposito fragt, ob eine solche autodestruktive Lesart des Immunsystems (doppelt: als Organismus und als Gemeinwesen) die einzig mögliche ist.³⁴ Er präsentiert eine Alternative, nämlich die von der Ausbildung von immunologischen Toleranzen. In seiner Schrift über die Ausbildung von Toleranz gegenüber seinem Herzimplantat hat Jean-Luc Nancy die Konsequenzen eines solchen Narrativs ausbuchstabiert; und jede Schwangerschaft legt lebhaftes Zeugnis davon ab, dass das Immunsystem Toleranz lernen kann und muss, sonst würde es den Embryo abstoßen. Das Ausbilden von Toleranzen wäre das medizinische Gegenstück zur wechselseitigen Anerkennung im politischen Diskurs. Die gemeinsame Linie dabei ist, dass die Vorbedingung von Toleranz eine aktive, echte Wahrnehmung von Fremdheit ist, eine Sensibilität für das Nicht-Selbst, die es nicht klein macht, dosiert, sofort *containen* möchte. Die für jede~n zugängliche Quelle für eine solche aktive Wahrnehmung von Andersheit sieht Esposito in der Erfahrung der eigenen Endlichkeit. Ich weiß, dass ich früher eine andere war und ich weiß, dass ich einmal nicht mehr sein werde. Das eröffnet den Vorstellungshorizont für andere Mitseinsweisen.

Der haptisch-taktile Komplex scheint mir ebenfalls ein Denk- und Imaginationsfeld abzugeben, um über die Immuno-Logik hinauszukommen. Damit eine nicht-übergriffige Form der Berührung stattfinden kann, muss

³³ Zit. nach ebd., S. 230.

³⁴ Vgl. ebd., S. 231.

das zu Berührende als Differierendes fein ertastet, erspürt werden. Seine Oberfläche, seine Festigkeit oder Nachgiebigkeit will erkundet werden, um spüren zu können, wie viel Druck nötig ist, beziehungsweise wie viel Druck zerstörerisch ist. Dosierung ist so gesehen das Komplement zur Toleranz, zum ›Ertragen‹ der Viruslast, zum Gewicht des Anderen. Die Gegenfigur zum Leviathan ist nicht die versteinerte Niobe, die mir eher als eine Art Vorläuferin der mutterkreuztragenden Hochleistungsgebärenden erscheint, sondern jede beliebige Kombination von einander berührenden Körpern, die sich in ihrer Nicht-Identheit tolerieren-brauchen. Aus den Invasoren müssen irgendwie Symbionten werden, aus dem Szenario des Bürgerkriegs das eines gleichermaßen taktvollen wie intimen Nebeneinanders.

V. »Früher waren wir Menschen aus Stein«

Es fällt mir derzeit nicht leicht, über die Kunst der Berührung zu schreiben. So vieles justiert sich neu, einige der notwendigen Justierungen widerstreben mir. Die austarierte Berührung (zweier Hände, zweier Wangen, einer Hand und einer Schulter) scheint mir so etwas zu sein, wie ein untergründiges Gewebe des Sozialen, weicher und flexibler als die verbale Kommunikation, die dank der vielen Videokonferenzen exzessiv zu werden droht. Wir erleben derzeit Okularverbalzentrismus erster Güte. Ich habe außerdem in den letzten Jahren nicht immer in Österreich gelebt. Freund~innen und Kolleg~innen in Südamerika sind Teil meines Lebens und ich hege eine große Zuneigung zu einigen Orten, die ich nun nicht mehr erreichen kann. Das sind keine Urlaubsorte, sondern Orte, an denen ich gelebt und gearbeitet habe, denen ich mich zugehörig fühle.

In diese etwas selbstmitleidige Melancholie platzten ein paar Sätze, die Kay Sara zur Eröffnung der Wiener Festwochen 2020 auf Brasilianisch sprach.³⁵ Sie sollte in Milo Raus brasilianischer Inszenierung die Antigone spielen. Sie ist *indígena*-Aktivistin und Schauspielerin, schon ihre Eltern haben in verschiedenen Filmen über amazonische indigene Gruppen und ihre Kämpfe mitgespielt. Ihre Rede, gehalten vor der Geräuschkulisse des Regenwalds, in der Kulisse des vielleicht größten Rhizoms des Planeten Erde, ist messerscharf. Sie spricht über das Faktum, dass wir Bewohner~innen des globalen Nordens es längst gewohnt sind, uns sublim für unsere eigenen Verheerungen in Folge der diversen Kolonisierungsunternehmungen zu schämen, dass Schuldgefühle das Weitertreiben des Vernichtungswerks

³⁵ Vgl. Kay Sara: »›Against Integration‹. Dieser Wahnsinn Muss Aufhören«, in: *Der Standard*, 16.5.2020, <https://www.derstandard.at/story/2000117523875/against-integration-dieser-wahnsinn-muss-aufhoeren> (aufgerufen am 29.09.2020).



Abb. 3: Heloísa Bortz: Porträtfoto von Kay Sara

an der amazonischen Welt aber nicht zu unterbrechen vermögen. Sie weiß, dass ihr ›Auftritt‹ per Video vor einem bürgerlichen Publikum etwas grell Obszönes hat. Sie scheint mich anzuschauen wie Marsyas. Das Bild, mit dem sie sich präsentiert, ist wie Tizians Marsyas chiastisch konstruiert und spricht zum Tastsinn: Kreuzweise sind Gesichtsbemalung und indigene Kleidung, die ungeschminkte Gesichtshälfte und ein T-Shirt mit urbaner Skyline verbunden, der Mittelpunkt ist der Mund, die Rede, die gleich über die Lippen kommen wird.

Es ist ein einfacher Satz, der mich trifft: »Zum ersten Mal seit 500 Jahren sind Europa und Amerika wieder voneinander getrennt.«³⁶ Die einseitig hergestellte Verbindung war ein Übergriff von monströsen Ausmaßen. Ein Repräsentant und Verteidiger dieses Übergriffs, Brasiliens Präsident Jair Bolsonaro, ist ein Kreon, wie er auf der Bühne übertrieben erschiene. Es übersteigt mein Vorstellungsvermögen, mir zu vergegenwärtigen, welche Ängste ein importierter Virus bei Leuten hervorruft, die in fünfhundert Jahren des ›kolumbianischen Austauschs‹ stets nur maligne Importe erwarten durften und in mehreren Wellen von diversen Erregern dahingerafft

³⁶ Ebd.

worden sind.³⁷ Corona wütet ganz besonders in Manaus. Sara zieht eine Parallele zum Antigone-Drama, denn auch in Manaus können derzeit keine Begräbnisse abgehalten werden. Der Tod selbst verbietet die Begräbnisse, er ist der Herrscher in jenem Manaus, in dem ich mich vor ein paar Jahren durch die Hintertür in das berühmte Opernhaus geschlichen hatte. Ich saß dort einfach in der Dunkelheit des Zuschauerraumes und verstand, wie falsch Werner Herzog gelegen hatte, als er die eitle Exzentrizität Klaus Kinskys mit der Ekstase der Indigenen kurzgeschlossen hat. Gebäude aus Stein sind in Manaus ein Problem, denn der Regenwald holt sich alles zurück, was nicht in permanenter Anstrengung von den pflanzlichen Invasoren befreit wird. Und Kay Sara spricht über Steine: »Ich bin eine Tochter des Donnergottes, eine Königstochter, wie Antigone. Früher, erzählt der Mythos, waren wir Tariano Menschen aus Stein. Aber in der Moderne nahmen wir einen menschlichen Körper an, damit wir mit den Menschen, die zu uns kamen, kommunizieren konnten.«³⁸ Steine sterben nicht an Schwertern oder Viren, auch nicht am Austausch und den Geschäften mit den Europäer~innen. Hier ist die Rede von einem Aspekt der Grenze, über den ich wenig nachgedacht habe. Das Sich-Asozial-Machen, das Sich-Nicht-Ansteckbar-Machen, das Errichten einer harten Grenze als einzig mögliche Maßnahme, um der Vernichtung zu entgehen. Anders gewendet: Wenn einmal die taktvolle, *in der Berührung die Grenze hervorbringende* Nachbarschaftlichkeit des Miteinanders überschritten ist, wenn wir es nicht schaffen, *Spationaut~innen*³⁹ zu sein, Gewicht zu haben und Raum zu geben, bricht entweder die Liebe oder der Krieg aus. Dass die brasilianische Antigone ihre Ansprache mit einem Appell an die gemeinsame Liebe zum Leben beendet und nicht mit der Betonung der Feindschaft, ist, mitten in einem Verteidigungskrieg, eine überaus großzügige Geste. Ein liebevolles, angrenzendes Nebeneinander zu kultivieren ist, so scheint mir, in der Tat schlicht eine Notwendigkeit, wenn wir nicht einem planetarischen *horror autotoxicus* zum Opfer fallen wollen. Und damit meine ich nicht die Verheerungen, die Covid-19 im Sozialen anrichtet, sondern die toxischen Langzeiteffekte der von Europa ausgehenden Übergriffe der letzten 500

37 Einen Eindruck erhält man hier: Maria Paula Prates: »The Invisible Threats and the Unhealthy World. What Might the Mbya (Brazil) Teach Us About Corona?«, *Boasblog*, 2020, <https://boasblogs.org/witnessingcorona/the-invisible-threats-and-the-unhealthy-world/> (aufgerufen am 29.09.2020).

38 Sara: »»Against Integration«« (Anm. 34).

39 Für Nancy sind die Spationaut~innen diejenigen, die die Abstände in der Immanenz erkunden und ausloten, analog zu den Kosmonaut~innen, die das Weltall erkunden. Vgl. Nancy: *Der Sinn der Welt* (Anm. 4), S. 60. Wenn ich über Berührung nachdenke oder Nancy lese, bin ich rückblickend immer schon im Gespräch mit Daniel Tyradellis gewesen. Dieser Text ist deshalb für ihn, meinen Ko-Spationauten.

Jahre mit all ihren ökonomischen und psychologischen Verwirbelungen diessseits und jenseits des Atlantiks.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez: *Las hilanderas* o *La fábula de Aracne*, 1655–1660, Öl auf Leinwand, 220 × 289 cm, Prado Madrid, Inventarnummer: P01173.

Abb. 2: Tizian: *Die Häutung des Marsyas*, ca. 1570–1576, Öl auf Leinwand, 212 × 297 cm, Erzbischöfliches Museum Kroměříž.

Abb. 3: Heloisa Bortz: Porträtfoto von Kay Sara, <https://www.festwochen.at/kay-sara> (aufgerufen am 17.05.2020).

Über die Autorinnen und Autoren

EMMANUEL ALLOA ist Professor für Ästhetik und Kunstphilosophie an der Universität Freiburg (CH). Zuvor lehrte und forschte er an der Universität Paris 8, am Collège International de Philosophie, an der Universität Basel/NFS Bildkritik *eikones* sowie an der Universität St. Gallen. Diverse Fellowships und Gastprofessuren führten ihn u. a. an das IKKM Weimar, an die Italian Academy der Columbia University New York, die Universidad Michoacana (Mexiko), die UFGM Belo Horizonte (Brasilien) und an die Universität Wien. Forschungsschwerpunkte: Ästhetik; Phänomenologie; französische Gegenwartsphilosophie; Bildlichkeit; Verkörperung. Publikationen (Auswahl): »Getting in Touch. Aristotelian Diagnostics«, in: R. Kearney/B. Treanor (Hg.): *Carnal Hermeneutics* (2015); *Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie* (2018); *Handbuch Leiblichkeit* (Mithg., 2. erw. Ausgabe 2019).

SIARHEI BIAREISHYK ist Visiting Assistant Professor am Department of Germanic Languages and Literatures, University of Pennsylvania. Nach seiner Promotion in Comparative Literature an der New York University war er von 2017 bis 2019 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung. Arbeitsschwerpunkte: Geschichte der Literaturtheorie; deutscher Idealismus und Romantik; kritische Theorie und kontinentale Philosophie; Marxismus und Formalismus; materialistische Tradition zwischen Spinoza und Marx. Zurzeit arbeitet er an seinem ersten Buch, *Spinozan Mediations: The Limits of Materialist Thought in Novalis and his Contemporaries*. An der University of Pennsylvania entwickelt er auch sein zweites Projekt, »Formalism and the Materialist Tradition: Literature, Politics, Ontology«.

ANDREA ERWIG ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Deutsche Philologie der Universität Greifswald. Sie studierte Neuere deutsche Literatur, Politikwissenschaft und Philosophie in München und Barcelona und wurde an der LMU München mit der Arbeit *Waiting Plots. Zur Poetik des Wartens um 1900* (2018) promoviert. Von 2017 bis 2019 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Leibniz-Zentrum für Literatur und Kulturforschung. Arbeitsschwerpunkte: Poetik und Politik der Sinne; Theoriegeschichte; Literatur und Psychoanalyse; Literatur und Ästhetik 18. bis frühes 20. Jahrhundert. Aktuellere Publikationen: *Relationen des Taktiles in Literatur, Philosophie und Theater. Komparatistik-Online* 1 (2019, Mithg.); »Fernnähe«. Rilkes Poetik und Sozialität des Taktiles – mit Exkursen zu Simmel und Plessner«, in: S. Flührer/A. Waszynski (Hg.): *Tangieren. Szenen des Berührens* (2020).

SANDRA FLÜHRER ist akademische Rätin auf Zeit am Department Germanistik und Komparatistik der FAU Erlangen-Nürnberg. Sie studierte Anglistik, Germanistik und Politikwissenschaft in Stuttgart und Warwick und promovierte an der LMU München mit der Arbeit *Konstellationen des Komischen: Beobachtungen*

des Menschen bei Franz Kafka, Karl Valentin und Samuel Beckett (2016). Derzeit verfolgt sie ein Habilitationsprojekt zur Poetik und Politik der Verwandlung in Literatur und politischer Philosophie. Jüngste Publikationen: *Tangieren. Szenen des Berührens* (Mithg., 2020); »Heiner Müllers Bauern«, in: W. Ette/F. Strehlow (Hg.): *Klassengesellschaft reloaded und das Ende der menschlichen Gattung – Fragen an Heiner Müller* (2021); »Lust und Schrecken der Verwandlung: Pathos und Theatralität in Carl Schmitts politischer Anthropologie«, in: *Internationales Jahrbuch für Philosophische Anthropologie* 9 (2019).

KARIN HARRASSER ist Professorin für Kulturwissenschaft an der Kunstuniversität Linz und ebendort Vizerektorin für Forschung, Ko-Direktorin des IFK Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften. Nach einem Studium der Geschichte und der Germanistik wurde sie 2005 mit einer Dissertation über die Narrative der digitalen Kulturen an der Universität Wien promoviert. Es folgten eine wissenschaftliche Mitarbeiterstelle an der Kunsthochschule für Medien Köln und verschiedene Gastprofessuren in Deutschland und Kolumbien. Danach Habilitation an der Humboldt-Universität zu Berlin über *Prothesen. Figuren einer lädierten Moderne* (2016). Neben ihren wissenschaftlichen Tätigkeiten war sie an verschiedenen künstlerisch-kuratorischen Projekten beteiligt, z. B. auf Kampnagel Hamburg, im Tanzquartier Wien oder mit MAPA Teatro und der kolumbianischen Wahrheitskommission in Bogotá. Zusammen mit Elisabeth Timm gibt sie die *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* heraus. Kürzlich erschienen: Kollektivmonographie mit Hendrik Blumentrath/Anna Echterhölter/Frederike Felcht: *Jenseits des Geldes. Aporien der Rationierung*, (2019); *Heil versprechen* (2020, Mithg.); *Laute Post. Weitererzählungen aus Kolumbien/Rerelatos Colombianos* (2021, Mithg.).

ANATOL HELLER ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Humboldt-Universität zu Berlin und ab 2021 Oberassistent an der Universität Zürich. Er promovierte von 2015 bis 2020 im Rahmen des PhD-Nets »Das Wissen der Literatur« an der HU Berlin. 2017 war er *visiting scholar* an der Harvard University. Zuvor studierte er Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Amerikanistik, Medienwissenschaften und Musikwissenschaften an der HU Berlin, der FU Berlin und der New York University. Forschungsschwerpunkte: Poetik der Phänomenologie; Literaturgeschichte der menschlichen Hand; Trägheit und Langeweile seit der Aufklärung sowie Wissens-, Technik- und Mediengeschichte. Seine Dissertation zum Thema *Die Widerspenstigkeit der Hand. Handdarstellungen und Menschenformungen im frühen 20. Jahrhundert* erscheint 2022. Aufsatzpublikationen zu Edmund Husserl, Franz Kafka u. a.

VERA KAULBARSCHE war von 2016 bis 2020 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der LMU München. Sie studierte Komparatistik und Anglistik an der LMU München und promovierte mit einer Arbeit zu der Konstellation von Avantgarde, Okkultismus und dem Ersten Weltkrieg. Weitere Forschungsschwerpunkte: Literatur und Psychoanalyse; Körperlichkeit und Medizingeschichte; Okkultismus in der Zwischenkriegszeit; Pflanzen und Botanik. Publikationen (Auswahl): *Untotenstädte. Gespenster des Ersten Weltkriegs in der literarischen Moderne* (2018); »Apparent Life.« Botanik, Visualität und Literatur bei Erasmus Darwin«, in: *literatur für leser* 17 (2019); »Wuchernde Worte. Blumen, Pflanzen, Zeichen in *Hamlet* und *King Lear*«, in: S. Tschachtli/M. Feichtenschlager (Hg.): *Fruchtbarkeit und Poesis im 16. und 17. Jahrhundert* (2020).

ALMA MAGDALENE KNISPEN realisiert zurzeit Projekte und Veranstaltungen im Bereich Lyrik und Übersetzung. Sie studierte Germanistik und Kunstgeschichte in Greifswald sowie Vergleichende Literatur- und Kunstwissenschaften in Potsdam und Pau, Frankreich. Ihre Arbeitsschwerpunkte liegen in der Comicforschung, feministischen und philosophischen Diskursen (rund um den Körper) und Mensch-Tier-Beziehung in Literatur und Theorie.

HANNA SOHNS ist seit 2015 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Romanische Philologie der LMU München mit einem Habilitationsprojekt zur Figur der Weiblichen Schar. Studium der Romanischen und Klassischen Philologie an der LMU München. Anschließend Promotion an der Universität Erfurt mit einer Dissertation über Fernando Pessoa. Arbeitsschwerpunkte: Französische Literatur (bes. Proust und Baudelaire); Feministische Theorie; Psychoanalyse und Literaturwissenschaft; Verhältnis von Antike und Moderne. Publikationen (Auswahl): *Pathopoeia. Poetik der Unruhe. Pessoa, Pascal, Blanchot* (2017); *Berühren Lesen* (erscheint 2021) (Mithg., gem. mit Johannes Ungelenk).

SULA TEXTOR ist seit 2020 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Professur für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Potsdam. Sie studierte Englische Philologie und Europäische Kunstgeschichte an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg und der Sorbonne/Paris IV sowie Vergleichende Literatur- und Kunstwissenschaft an der Universität Potsdam. Arbeitsschwerpunkte: Literatur und visuelle Kultur; Narratologie; Übersetzungstheorie; literarische Mehrsprachigkeit und translinguale Poetiken.

JOHANNES UNGELENK ist Juniorprofessor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Potsdam. Promoviert wurde er an der LMU München mit einer Arbeit zu Literatur und Wetter. Arbeitsschwerpunkte: Literatur und Berühren; (feministische) Theorie; Shakespeare; Philologie; das Zwischen. Aktuelle Publikationen: *Touching at a Distance. Shakespeare's Theatre* (erscheint 2022); *Berühren Lesen* (erscheint 2021) (Mithg., gem. mit Hanna Sohns).

ALEXANDER WASZYNSKI ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Germanistischen Institut der Ruhr-Universität Bochum. Promotion an der Universität Erfurt (2018), weitere Lehr- und Forschungstätigkeit an den Universitäten Braunschweig und der FAU Erlangen-Nürnberg. Arbeitsschwerpunkte: Literatur- und Medientheorie; Theorien des Lesens; Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart; Wissenschaftsgeschichte. Buchpublikationen: *Lesbarkeit nach Hans Blumenberg* (2021); *Tangieren – Szenen des Berührens* (Mithg., 2020).

NICOLA ZAMBON studierte Philosophie in Bologna, Mainz und Freiburg i. Br. und war von 2010 bis 2014 Kollegiat im Promotionsstudiengang »Literaturwissenschaft« der LMU München mit einem Projekt zu Blumenberg (*Das Nachleuchten der Sterne – Konstellationen der Moderne bei Hans Blumenberg*, 2017). 2015–2017 Forscher an den Archives Husserl in Paris als Stipendiat der DFG mit einem Projekt zur Rhetorik (in) der Phänomenologie Husserls und Heideggers. Seit 2017 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Religionswissenschaft an der Freien Universität Berlin mit einem Habilitationsprojekt über Kants Moral- und Religionsphilosophie. Seit 2019 Vorstandsmitglied der Hans Blumenberg-Gesellschaft. Herausgeber der nachgelassenen Werke Hans Blumenbergs für den Suhrkamp-Verlag (*Phänomenologische Schriften*, 2018; *Realität und Realismus*, 2020; *Die ontolo-*

gische Distanz. Eine Untersuchung über die Krisis der Phänomenologie Husserls, 2022). Es erscheint demnächst: *Langages de la phénoménologie – Description et rhétorique de Husserl à Blumenberg* (2021, gem. mit Jean-Claude Monod); »The Mind-Body-Relationship in Kant's ›De Medicina Corporis‹ and its Consequences for his Late Moral Philosophy«, in: *Teoria* 40/1 (2021).