

8|1|2017

Meiner

Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung

SCHWERPUNKT Inkarnieren

Mit Beiträgen von

Auguste Blanqui, Stephan Gregory, Vittorio Hösle, Helga Lutz,
Hans-Rudolf Meier, Maria Muhle, Jean-Luc Nancy, Frank Ruda,
Tom Ullrich, Karen van den Berg, Hans-Christian von Herrmann,
Christiane Voss

Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung

Herausgegeben von
Lorenz Engell und Bernhard Siegert

Heft 8|1 (2017)
Schwerpunkt Inkarnieren

FELIX MEINER VERLAG | HAMBURG

Im Abonnement dieser Zeitschrift ist ein Online-Zugang enthalten. Für weitere Information und zur Freischaltung besuchen Sie bitte: www.meiner.de/ejournals

ISSN 1869-1366 | ISBN 978-3-7873-3167-3

© Felix Meiner Verlag, Hamburg 2017. Alle Rechte vorbehalten. Dies gilt auch für Vervielfältigungen, Übertragungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten. Satz: Jens-Sören Mann. Druck und Bindung: Hubert & Co., Göttingen. Werkdruckpapier: alterungsbeständig nach ANSI-Norm resp. DIN-ISO 9706, hergestellt aus 100% chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.

Inhalt Heft 8|1 (2017)

Editorial

Lorenz Engell / Bernhard Siegert 5

Aufsätze

Frank Ruda
Mut zurzeit 11

Hans-Christian von Herrmann
Das Projektionsplanetarium als hyperreales Environment 27

Karen van den Berg
Zur Epistemologie gegenwärtiger Zeigeregime. Louvre Lens und
der Apple Store am Union Square in San Francisco 41

Vittorio Hösle
On Some Specific Traits of Russian Culture. Changes and
Continuities Between the Pre-Soviet, the Soviet, and the
Post-Soviet Phase 61

Interview

Interview mit Jean-Luc Nancy
Den gegenwärtigen Moment nicht verpassen 79

Archiv

Auguste Blanqui
Anleitung für einen bewaffneten Aufstand 85

Tom Ullrich
Kommentar 109

Schwerpunkt: Inkarnieren*Maria Muhle*

Praktiken des Inkarnierens. Nachstellen, Verkörpern, Einverleiben . . . 123

*Stephan Gregory*Imagination, Kombination, Defiguration. Monstropoetiken des
18. Jahrhunderts 139*Helga Lutz*

Mit Puppen spielen. Gefährliche Mimesis 157

Hans-Rudolf Meier

Verkörpern, Verwandeln und Autorisieren mittels Spolien 177

*Christiane Vöss*Mimetische Inkorporierung am Beispiel taxidermischer
Weltprojektionen 193**Abstracts 209****Autorenangaben 213**

Editorial

DER THEMENSCHWERPUNKT des vorliegenden Heftes der *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* wird bestritten von Autoren, die der DFG-Forschergruppe »Medien und Mimesis« angehören, die an der Bauhaus-Universität Weimar angesiedelt, aber zusätzlich über die Universitäten Basel, Bielefeld, Bochum, München und Zürich verteilt ist. Die Forschergruppe untersucht Mimesis als Kulturtechnik vor dem Hintergrund aktueller Entwicklungen in der Medienforschung, die Praktiken und Operationsketten als vorgängig gegenüber den aus ihnen hervorgehenden Subjekt-Objekt-Dichotomien bzw. Subjekt-Werkzeug-Artefakt-Kausalitäten ansehen. Die Auffassung von Mimesis als einer vielgestaltigen Kulturtechnik geht über die in den Kultur- und Literaturwissenschaften ebenso wie in der Philosophie dominierende ästhetische und epistemische Betrachtung der Mimesis hinaus und stellt das geschichtsphilosophische Selbstverständnis der Moderne als eine grundlegend a-mimetische kulturelle und soziale Formation infrage. Mimesis und *imitatio* werden nicht länger in die Perspektive einer zu überwindenden Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen und seiner Werkherrschaft gestellt (Blumenberg). Anstatt die Mimesis in einen Gegensatz zur modernen Technik und der auf ihr beruhenden Zivilisation zu manövrieren und das konstruktivistische Selbstverständnis der Neuzeit kulturell zu verallgemeinern und absolut zu setzen, gehen die Projekte der Forschergruppe auf unterschiedlichen Feldern den seinsverändernden, transformatorischen Wirkungen medial gekoppelter mimetischer Praktiken und Verhaltensweisen zwischen dem 15. und dem 21. Jahrhundert nach. »Mimesis« bedeutete ursprünglich nicht die Nachahmung von Dingen oder Handlungen, sondern bezieht sich auf die Verkörperung fremder Mächte – wie zum Beispiel Götter oder Fremde – in einer von Gesang und Musik begleiteten Tanzaufführung. Solche »das Sein davontragende« (Platon) bzw. das Selbst verlierende mimetische Praktiken machen die »gefährliche« Seite der Mimesis in ihrer ursprünglichen vorplatonischen (d. h. pythagoreischen) Form aus, insofern sie ontologische, soziale und geschlechtliche Differenzen destabilisieren oder ganz auflösen. Das Gefahrenpotenzial der Mimesis liegt zum einen in exzessiven Formen, in denen die Hierarchie von Original und Nachahmung umgekehrt wird oder in denen das nachahmende Wesen sich an ein nachgeahmtes Anderes – ein anderes Wesen oder die Umwelt – verliert. Exzessive Mimesis umfasst all jene Zustände, in denen ein Subjekt besessen ist von übernatürlichen Wesen oder von Nichtmenschen wie verehrten Bildern oder begehrten Objekten. Zum anderen liegt

das Gefahrenpotenzial der Mimesis in der Nachahmung von Darstellungsunwürdigem, was zur Herausbildung eines Typs von Mimesis führt, den man ›mindere Mimesis‹ nennen kann. Damit ist in medientheoretischer Reflexion nicht nur dasjenige gemeint, das man mit Foucault das »Infame« nennen kann – also Menschen oder Dinge, die in bestimmten Medien wegen ihres niederen sozialen Status nicht darstellungswürdig sind –, sondern auch dasjenige, das Georges Bataille mit dem »Informen« bezeichnet hat, das Abjekte, das sich der Repräsentation entzieht, weil es keinerlei ästhetischen Wert besitzt. Und drittens meint mindere Mimesis das »Infime«, dasjenige, was im Medium der Alphabetschrift nicht aufschreibbar ist und nur mittels technischer Analogmedien oder hochauflösender digitaler Abtastung speicherbar ist. ›Inkarnieren‹ ist eine spezifische Form der exzessiven Mimesis, die ausgehend von einer kultischen oder magischen Praxis ihren eigenen Weg in die Neuzeit genommen hat, der von einer speziellen Stigmatisierung als mindere Mimesis geprägt war.

Die Stigmatisierung, Marginalisierung bzw. Exotisierung solcher Medienpraktiken und Kulturtechniken, die auf die exzessiv-imitative, metamorphotische, inkorporierende, ›das Selbst verlierende‹ Seite der Mimesis zielen, ist in hohem Maße mit konstitutiv für den Modernebegriff. Die Kritik der Mimesis, die von Platon bis Blumenberg versucht hat, das in den Kulturen organisierte Mimesispotenzial zu ›reinigen‹ oder gleich ganz für archaisch zu erklären, kulminiert in der Kritik der Modernen am ›Fetischismus‹ bzw. an der generellen Kritik am Glauben an die Handlungsmacht oder an das Wirkungspotenzial von Bildern und Symbolen. Als gereinigte erscheint Mimesis seit Aristoteles als ein Verfahren, das entweder auf ästhetische, erkenntnisgewinnende Ziele oder auf einen Zuwachs an Sein (Gadamer) und die Verbesserung der Menschheit ausgerichtet ist. Dieser Reinigung, welche auch die politische Dimension der Unterscheidung zwischen Darstellungspflichtigem und Darstellungsunwürdigem mit einschließt, entspricht im kulturgeschichtlichen Denken der Moderne zugleich eine Sublimierung von Wirksamkeit zu Bedeutung sowie vom Stoff zur Idee. So ging Ernst Cassirer in Bezug auf die historischen Entwicklungsstufen des Bewusstseins von einer vormodernen (wie auch wohl außereuropäischen) »primitiven« Stufe des Sprachbewusstseins aus, in der das sprachliche Zeichen vor allem als Wirksamkeit bestimmt ist, die es zu überwinden gelte, um zu einem Sprachbewusstsein zu gelangen, für das das sprachliche Zeichen vor allem Bedeutung ist. Dem liegt die seit dem Humanismus belegte Vorstellung zugrunde, dass die figurierende mimetische *energeia* in den Dienst der Figuration von Bedeutung gestellt werden muss. Wenn es Cassirer zufolge für das »mythische Bewusstsein« typisch ist, dass es »Bedeutungsmässiges« immer in ein »Seinsartiges« umsetzen muss, dann liegt dieser Charakterisierung in kaum verhohlener Weise eine Kritik an einem Inkarnierungsdenken zugrunde. Inkarnieren – sei es im Sinne der Offenbarung

des göttlichen Logos im Fleisch oder sei es im Sinne der Transsubstantiation im Eucharistiesakrament – meint immer eine derartige Umsetzung von Bedeutung in Sein, den Umschlag vom Symbol in die Sache selbst, also einen Vorgang, den man als Zeichenkollaps bezeichnen könnte oder als Verwandlung von der Repräsentation des Realen in eine Real-Präsenz.

Wie Hans Ulrich Gumbrecht einmal in Bezug auf das Konzept der Inkarnation ausführte, bedurfte dieses vor allem anderen der Möglichkeit, die Substanz eines Referenzobjekts von einem ersten in einen zweiten Status zu transformieren, nämlich von dem Status, symbolisch für Gottes Gegenwart zu stehen, in den Status, Gottes Gegenwart zu sein (Brot und Wein werden zu Fleisch und Blut Christi); zugleich musste dieses Konzept eine Begründung für die Annahme liefern, dass die Transformation stattgefunden hatte, ohne das Referenzobjekt sichtbar zu verändern. Eben das leistete der aristotelische Zeichenbegriff, da dieser ›Substanz‹ und ›Form‹ zusammenbrachte und offen war für das Konzept einer Ersetzung auf der Ebene der Substanz, die nicht notwendigerweise auf der Ebene der Form sichtbar werden musste.

Mit dem Themenschwerpunkt ›Inkarnieren‹ wird das Augenmerk auf eine Form der Mimesis gelenkt, die besonders grell durch ihre Nichtmodernität hervorsteht. Inkarnation ist ein Konzept, das seit der Zeit Luthers, Zwinglis und Calvins all jenen Vorstellungen und Denkansätzen, die das Subjekt auf reines Bewusstsein reduzieren wollten, in zunehmendem Maße als ›primitiv‹, ›archaisch‹ oder ›mythisch‹ erschien. In der Geschichte der Mimesis ist seit der Neuzeit eine Tendenz herrschend gewesen, die den Logos inkorporierende, materialisierende bzw. – im christlich-religiösen Diskurs – marienverehrende Kräfte zurückwies, die man mit dem Begriff der ›Dekarnation‹ bezeichnen könnte. Noch Lucien Lévy-Bruhl, obschon er darauf insistierte, dass seine Begriffe völlig wertfrei seien, ordnete die – in mancher Hinsicht der Inkarnation verwandte – Logik der »participation« einer »mentalité primitive« zu. A fortiori nach dem sogenannten *linguistic turn* wurde die Vorstellung einer Verkörperung geistiger Phänomene mit einem epistemologischen Tabu umgeben.

Die im Themenschwerpunktteil dieser Ausgabe versammelten Beiträge lassen erkennen, in welch vielfältigen Formen ›Inkarnieren‹ eine Operation und Kulturtechnik der Moderne ist. Sie zeigen dadurch zugleich, dass der Begriff der Inkarnation Phänomene bezeichnet, die die ursprünglichen Kontexte seiner Verwendung sprengen. Inkarnieren ist eine Operation, deren Verursachung im religiösen Kontext exklusiv Gott zukommt. Inkarnieren als Kulturtechnik zu begreifen, hat mithin eine ketzerische Dimension, insofern damit auch nicht-transzendente oder neo-transzendente Urheber ins Spiel kommen. Eine frühe Form der Übertragung des theologischen Begriffs der Inkarnation in einen säkularen Bereich stellt der Begriff des Inkarnats in der Kunst dar. Hans-Rudolf Meier weist in seinem Beitrag

auf die erstaunliche Übertragung der Termini *incarnazione* bzw. *incarnare* von der Theologie in die Malerei hin: Seit dem Malereitratat Cennino Cenninis vom Ende des 14. Jahrhunderts fungiert ›Inkarnat‹ als Fachbegriff für die Darstellung der menschlichen Haut. Als Fleischwerdung des Bildes erschien das Inkarnieren Hegel in seiner Ästhetik als »Gipfel des Kolorits«, als ein »gleichsam Ideales«, weil es den Gegensatz von Oberfläche und Tiefe in einem »Durchscheinen von innen« aufzuheben vermag.

Medien treten in Bezug auf die Operation des Inkarnierens als neo-transzendente Urheber auf, insofern es mediale Praktiken der Metamorphose, der Spolienverwendung (siehe den Beitrag von Hans-Rudolf Meier), der monströsen Imagination (siehe den Beitrag von Stephan Gregory), der Inkorporation im Sinne des Reenactments (siehe den Beitrag von Maria Muhle) und der Immersion (siehe den Beitrag von Christiane Voss) sind, die der Stabilisierung von Erkenntnisobjekten und von Erkenntnisobjekten vorausgehen, ebenso wie der Stabilisierung der Unterscheidung zwischen Innovation und Imitation, von Darstellungspflichtigem und Darstellungsunwürdigem sowie von sozialen und ästhetischen Ordnungen, die vor allem auf der letzten dieser Unterscheidungen aufbauen.

Von einer neo-transzendenten Urheberschaft kann man auch im Fall künstlerischer Fetischproduktion sprechen, wie im Fall von Oskar Kokoschkas Ersetzung seiner Geliebten Alma Mahler durch eine Puppe (siehe den Beitrag von Helga Lutz). Denn was die Puppe letztlich zu einer instabilen und ephemeren Inkarnation der abwesenden Geliebten macht, ist ein prozessuales Gefüge heterogener Medienpraktiken, das Kokoschka am allerwenigsten überblickt. Die Inkarnation der abwesenden Frau ist Spielart einer exzessiven und minderen Mimesis, die so lange den Spalt zwischen Original und Kopie schließen kann, wie sie in Handlungsprozesse und deren Medien eingewebt ist.

Im Gefolge des »New Materialism«, der auch Materialien eine gewisse Form der Handlungsmacht zuspricht, und der Theorie hybrider Kollektive ist eine Aufmerksamkeit für ontologische Transformationen insbesondere zwischen Zeichen und Dingen, zwischen Geist und Materie zu beobachten, die man ›Inkarnieren ohne Gott‹ nennen könnte. Michel Serres benutzte etwa im Zusammenhang seiner Theorie des Quasi-Objekts den Begriff der Transsubstantiation, um die Transformation von Dingen in Zeichen und die Konstitution von Gemeinschaften durch Objekte (und umgekehrt) zu charakterisieren. ›Inkarnieren ohne Gott‹, das heißt in erster Linie, entgegen dem Cartesianismus der Moderne auf der notwendigen Implementiertheit kognitiver und logischer Operationen zu insistieren. Entsprechend einer Tradition, die von Gottfried Wilhelm Leibniz bis Alan Turing reicht und die unter Denken in Kulturtechniken implementierte Signifikantenoperationen verstand, ist die *res cogitans* in die *res extensa* eingebettet. Es heißt zweitens, die Transformation von Symbol in Sein, den Zeichenkollaps, als eine

Evidenzfigur der modernen Wissenschaft und der modernen Kunst rückzubuchstabieren auf eine Tradition exzessiv-mimetischer Praktiken. Das ist freilich weit mehr, als ein Themenschwerpunkt der ZMK leisten kann.

›Inkarnieren ohne Gott‹ beschreibt aber auch – zumindest in der Reflexion von Ridley Scotts *Bladerunner* (1982) – die Lage, dass die Schöpfergötter einer technisch gewordenen Welt sich nicht länger in menschlichem, sondern in biosynthetischem Inkarnat offenbaren. Diese Replikanten, die in Scotts (bzw. Philip K. Dicks) Zukunftsvision von der mächtigen Tyrell-Corporation hergestellt werden und fast nicht von Menschen unterschieden werden können, werden ausschließlich in irgendwelchen Rohstoffkriegen in fernen Galaxien eingesetzt; bei Todesstrafe ist es ihnen verboten, zur Erde zurückzukehren. Um die Gefahr einer Hierarchieumkehr zwischen Prototypen und Replikas zu begrenzen, sind sie nur mit einer geringen Lebenszeitspanne ausgestattet; sie sind sozusagen künstliche Sterbliche, weshalb sie auch bis zu einem gewissen Grad erlösungsfähig sind. Unsterblichkeit ersehnen sie nicht, nur »more life«. Um das zu erlangen, ist Batty, Anführer eines Trupps von Replikanten, zur Erde zurückgekehrt – allerdings vergeblich. Die Begegnung mit dem eigenen Schöpfer hat nicht das gewünschte Ergebnis gebracht, sondern hat mit dem Mord an Gottvater geendet. Dann ist es Zeit zu sterben und Zeit für den finalen Monolog: »I’ve seen things you people wouldn’t believe. Attack ships on fire off the shoulder of Orion. I watched C-beams glitter in the dark near the Tannhäuser Gate. All those moments will be lost in time like tears in rain. Time to die.« Die Pose von Christus am Kreuz, die Batty im Moment seines Todes einnimmt, der Nagel, den er sich durch die Hand gebohrt hat, und die Taube, die im Moment seines Todes auffliegt, lassen keinen Zweifel daran aufkommen, dass es sich hier um eine *imitatio Christi* durch einen Nichtmenschen handelt. Man spaltet und redupliziert eben nicht ungestraft das Sein, um sich mittels der aktiven Rolle, die Bilder übernehmen, zu entlasten. Die Exzesse der Mimesis wenden sich gegen ihren Ursprung, gegen ihren Schöpfer. Die Inkarnationen, die uns von Aufgaben entlasten, die wir nicht übernehmen können und wollen, werden zurückkommen und fordern, was ihres ist. Sie werden abtrünnig werden. Das synthetische Fleisch der Medien wird zum Inkarnat des Neo-Transzendenten. Zu wessen Erlösung, zumal nach dem Tode Gottes? Inkarnieren ohne Gott und im Inkarnat nichtmenschlicher Replika(n)te(n) terminiert wohl allein in der filmischen Erlösung der Bilder des Neo-Transzendenten. Denn wo sonst als im Film überleben die Gedächtnisbilder von brennenden Raumschiffen vor der »Schulter des Orion« und von »glitzernden C-Strahlen in der Dunkelheit am Tannhäuserort«?

Weimar, März 2017

Die Herausgeber

Mut zurzeit

Frank Ruda

der Muth will lachen
(Friedrich Nietzsche)¹

Ici chacun sait ce qu'il veut, ce qu'il fait quand il passe.
(Le chant des partisans)

1. Aristotelischer Republikanismus

Wieso heute? Wieso nochmal? Mut? Diese Fragen kann man nicht nicht aufwerfen, wenn man heute die Kategorie, um eine neutrale Bezeichnung zu nutzen, des Muts aufruft. Jeder Versuch der Rückkehr oder Revitalisierung scheint unmittelbar und eigentümlich deplatziert, altmodisch, wie aus einer anderen Zeit. Die Kategorie oder, problematischer, die Tugend des Muts scheint durch ihre eigene Geschichte überdeterminiert und invalidiert. Denn diese wird bevölkert von ausgelaugten maskulinen Klischees, die von einer nahezu buchstäblichen Erschöpfung und Erschlaffung männlichen Muts zeugen. Jeder Versuch, Mut wieder ins (begriffliche) Spiel zu bringen, scheint schon vorab und unvermeidlich zu einer weiteren Verteidigung klassischer groß-heroischer Gesten zu führen, die ihrem Wesen nach nicht bloß männlich, sondern überdies militaristisch und immer vom Pathos begleitet waren, den größten Gefahren, u. a. dem Tod, dem ultimativen Schlachtbeil, in Verteidigung des größeren Guts zu trotzen. Einer der griechischen Namen des Muts, *andreia*, wird, vor diesem Hintergrund vielsagend, nicht nur als Mut oder Tapferkeit (im Sinne des tapferen Soldaten) übersetzt, sondern zugleich als Männlichkeit und ist so augenscheinlichster Ausdruck dieses Problems.

Mut ist dem ersten, geläufigen Verständnis nach die militaristisch-heroische (und deswegen historisch männliche) Opfertugend par excellence. Es scheint schwierig, diese zu verteidigen. Dennoch hat der republikanische Senator Arizonas John McCain in seinem Buch *Why Courage Matters* (2008) Mut als die Tugend verteidigt, die einsetzt, wenn »our fear is overcome by our conscience and our

¹ Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra, Kritische Studienausgabe, Bd. 4, hrsg. v. G. Colli u. M. Montinari, München 1999, S. 48.

beliefs and forces us to act.«² Diese Definition hat George W. Bush 2001 angesichts der Angriffe des 11. September wieder aufgenommen, und Rudy Guiliani hat im gleichen Jahr Churchills Charakterisierung des Muts als höchste aller zivilen Tugenden gepriesen. Doch diese Verteidigungen und Lobpreisungen sind uneingestandene und – wahrscheinlich – unbedarfte Aufnahmen der aristotelischen Bestimmung des Muts als Tugend, die allen anderen Tugenden das Maß gibt. Diese Bestimmung findet sich in der *Nikomachischen Ethik* und ist wiederum durch John Lockes Reformulierung des Muts als »guard and support of all other virtues« angesichts »pain, disgrace, and poverty«³ eine einflussreiche geworden.

Gibt es heute einen unbewussten (oder allzu-bewussten) Aristotelismus des Muts, der zugleich Widerstände hervorruft? Um zunächst die Sachlage zu klären, hilft ein Rückgang auf Aristoteles – dem man zumindest nicht vorwerfen kann, US-Republikaner gewesen zu sein. Aristoteles bietet eine genaue Definition des Muts im neunten Kapitel seiner *Ethik* an, wo er dieselbe zuvorderst als eine Tugend bestimmt. Jede Tugend ist für Aristoteles die Mitte zwischen zwei Extremen. Sie balanciert die Extreme, indem sie die Mitte findet und so ein Maß gibt. Gemessene oder messbare Extreme sind durch Tugend nicht länger (zu) extrem. Tugend ist für Aristoteles wesentlich Maßnahme, auch der Mut: »[E]r [ist] die Mitte im Gebiet der Affekte der Furcht und Zuversicht.«⁴ Mut situiert zwischen dem, was uns Furcht macht, und unserer Zuversicht, sodass wir weder zu wenig noch zu viel Zuversicht angesichts dessen haben, was wir weder zu wenig noch zu viel – in Anbetracht unserer Vermögen – fürchten sollten. Aristoteles meint aber, dass Mut nicht alle Dinge betrifft, die uns Furcht machen, sondern spezifische. Denn es gibt Dinge, die man fürchten muss, die zu konfrontieren aber nicht vernünftig ist, etwa solche, die uns beschämt machen. Was uns beschämt, fürchten wir, aber Scham ist eine Art von Extrem, das man nicht durch ausreichende Zuversicht und den Maßstab des Mutes ausbalancieren kann. Sich zu schämen bedarf keines Muts. Was aber sind dann die Dinge, die man fürchten muss und bei denen das richtige Maß an Zuversicht angebracht ist?

Aristoteles' erste Antwort lautet: der Tod. Aber er fügt hinzu, dass nicht jeder Tod das Objekt des Muts sein kann. Sterben als solches ist keine mutige Tat. Vielmehr ist es nur ein Tod, der mit dem Begriff der Ehre verbunden ist, sodass der militärische Kampf zum Paradigma des Mut-Todes wird (wenn man ihn etwa ehrenhaft in Kauf nimmt, um sein Vaterland zu verteidigen). Im Allgemeinen und

² Vgl. John McCain: Why Courage Matters, unter: <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=1835325> (07.12.2016); John McCain: Why Courage Matters: The Way to a Braver Life, New York 2008.

³ John Locke: Some Thoughts Concerning Education (1693), Indianapolis 1996, S. 86.

⁴ Aristoteles: Nikomachische Ethik, Hamburg 1985, S. 59, 1115a.

im militärischen Kampf im Besonderen ist eine mutige Person so mutig wie ein vernünftiges menschliches Wesen zu sein hat, indem es zugleich die Dinge fürchtet, die das menschliche Vermögen übersteigen (Gewehrkegel etwa). Mut ist die vernünftige Weise, Furcht zu haben, und seine Vernünftigkeit ist durch das rechte Maß von Furcht und Zuversicht bestimmt. Wenn Tugend immer eine quantitative Maßnahme, d. h. Balance ist, dann ist für Aristoteles Mut das rechte Maß von Furcht und Vertrauen. Jene, welchen dieses Maß fehlt, die »Verrückten oder Stumpfsinnigen«,⁵ fürchten nichts. Jene, die zu viel – sich »übermäßig«⁶ – fürchten, sind Feiglinge. Feiglinge, Verrückte und Stumpfsinnige gehören nicht in das Corps mutiger Menschen, weil ihnen das Maß fehlt. Die mutige Person hingegen hat (und fühlt) das richtige Maß an Furcht und konfrontiert diese mit dem richtig und vernünftig bemessenen Maß an Zuversicht und handelt so vernünftig – obgleich Aristoteles nahelegt, dass Zorn manchmal helfen kann, aber nur ein Zorn, der in eine vernünftig-motivationale Energie im Rahmen tugendhafter Handlungen umgewandelt werden kann.⁷ Die mutige Tat, weil sie immer das richtige Maß im Blick hat, ist so ethisch gut, wohingegen deren Gegenteil (die Extreme von Furcht und Zutrauen als solche) ethisch böse sind.

Die letztgültige Bestimmung des Muts ergibt sich bei Aristoteles aber durch den Rekurs auf praktische Erfahrung. Denn diese generiert Wissen. Mut kann man durch praktische Erfahrung in unterschiedlichen Situationen erlernen, die einen mit dem konfrontieren, was man fürchtet, und einem so eine angemessene Einschätzung der eigenen Vermögen erlauben. Mut erlernt man durch Handeln, durch *learning by doing*. So entspringt Mut als Tugend der spezifisch praktischen »Erfahrung«⁸ der eigenen Fähigkeiten in Konfrontation mit furchtbaren Situationen. Was man in diesen lernt, ist die Maßnahme dessen, was man zu tun fähig ist und wie viel Zuversicht man haben muss und kann. Diese Zuversicht entspringt wiederum dem Wissen um das, was wir fürchten und wie sehr wir es in Anbetracht unserer Fähigkeiten fürchten müssen. Mut leitet sich so vollständig aus einer Vermittlung von subjektivem und objektivem Wissen ab, aus dem Vermögen, Situationen praktisch zu diskriminieren und passend einzuschätzen. Wahrhaft mutig sind jene, die durch ihre eigene Erfahrung wissen, was sie unter welchem Umständen tun können und was und wie sehr sie dies zu fürchten haben, um so

⁵ Ebd., S. 61, 1115b.

⁶ Ebd. Der Feigling »fürchtet, was er nicht soll und wie er nicht soll, und aller dergleichen«.

⁷ »Der mutige Mann handelt nur aus dem Beweggrund der Sittlichkeit, aber der Zorn hilft ihm dabei.« Ebd., S. 64, 1116b. Bei den Utilitaristen wird wiederum dies zum Grund, wieso Mut eine Rolle im politischen Gemeinwesen spielen kann. So behauptet etwa Bentham, dass Mut *manchmal* dabei helfen kann, politische Handlungen zu ermöglichen. Vgl. Jeremy Bentham: *Deontology*, London 1834, S. 251.

⁸ Aristoteles: *Nikomachische Ethik* (wie Anm. 4), S. 63, 1116b.

einen angemessenen Grad an Selbstvertrauen an den Tag zu legen. Doch die eigentliche Handlungsmotivation des Mutigen bleibt immer die Verwirklichung des richtigen Maßes, der Wille, selbst ein Paradigma des richtigen Maßes – und in dieser Hinsicht des Guten, d. h. Maßnahme – zu sein.⁹

Bei Aristoteles findet man eine Definition des Muts – und hier wird einsichtig, warum Elias Canetti Aristoteles einmal als einen »Allesfresser« beschrieben hat, der für alles eine Schublade findet¹⁰ –, aber diese Definition ruht auf einem militärischen Paradigma auf. Denn das Objekt des Muts ist und bleibt der ehrenhafte *Tod für* die gute Sache, für die allgemeine Sittlichkeit, dem man sich stellt, weil man in der Lage ist, sich selbst und die Situation einzuschätzen, und so ein Maß für die Beziehung dieses Objekts zu den eigenen Fähigkeiten hat. Mut steht schon immer in Beziehung(en): Selbst- und Situationsbeziehungen. Man kann nun sehen, wieso die angeführten US-republikanischen Politiker die Tugend des Muts verteidigen. Denn durch sie lässt sich ein ethischer Heroismus im Herzen der politischen Gemeinschaft implementieren. Mut wird zur ersten und grundlegenden Bürgertugend, auf der aller gemein- und gesellschaftliche Verkehr aufruht. Dadurch wird aber die politische Gemeinschaft zu einer (zumindest latent) heroischen und (zumindest latent) männlichen – denn alle Helden haben etwas, nämlich das angemessene Wissen über ihre eigenen Fähigkeiten und die Situationen des Furchtbaren, sodass sie sich gewiss sein können, wann es einer heldenhaften Tat bedarf.¹¹ Eine Bemerkung Susan Sontags hinsichtlich der Terroristen des 11. Septembers, die einige Leute sehr verärgert hat, markiert hier einen hilfreichen Punkt hinsichtlich dieser ersten Mutbestimmung. Sontag hatte darauf hingewiesen, dass »[...] [in] the matter of courage (*a morally neutral virtue*): whatever may be said of the perpetrators of Tuesday's slaughter, they were no cowards.«¹² Wenn nun aber auch Terroristen Mut zugesprochen werden kann, weil sie keine Feiglinge waren (vielleicht müsste man behaupten, sei seien verrückt oder stumpfsinnig gewesen), dann kompliziert dies die vorliegende Situation.

⁹ Mutige bieten dem Furchtbaren die Stirn, allein »weil es so sittlich schön und das Gegenteil häßlich ist«. Ebd., S. 65, 1117a.

¹⁰ Elias Canetti: Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen, 1942–1972, Frankfurt a. M. 1976, S. 38 f., hier S. 39.

¹¹ Es ist hier nur ein kleiner Schritt nötig, um aus diesem Wissen ein Wissen darum zu machen, wann eine Ausnahmesituation, ein Ausnahmezustand den Einsatz des eigenen Lebens fordert. Wann dem so ist, wissen nur die wirklichen Helden, und zwar genau, wenn dem so ist.

¹² Susan Sontag: Talk of Town, in: The New Yorker, 24. September 2001, S. 32. Diese Überlegung lässt sich mit der These Shklars verbinden, dass Mut politisch nützlich, aber ebenso destruktiv sein kann. Vgl. Judith N. Shklar: The Liberalism of Fear, in: dies.: Political Thought and Political Thinkers, Chicago 1998, S. 3–20.

Das liegt nun weniger daran, dass Sontags Bemerkung ein Affront für das skizzierte US-republikanische Verständnis des Muts sein muss, vielmehr hat es, schlimmer noch, damit zu tun, dass sie darauf aufmerksam macht, inwiefern auf rein formaler Ebene die Anschläge des 11. Septembers dieser Beschreibung entsprechen. Nimmt man diese mehr oder minder zeitgenössische US-republikanische Verteidigung des Muts für den Moment als ein repräsentatives (oder repräsentativ-ideologisches) Paradigma, wird schnell deutlich, warum es zumindest kontrovers erscheinen mag, wenn man heute zur Kategorie des Muts zurückkehrt. Nun gibt es vier Optionen: Entweder versucht man trotz der genannten Probleme, eine anders geartete Verteidigung dieses Modells zu leisten, oder man versucht eine nicht-aristotelische Verteidigung des Republikanismus (die die Wurzel allen Übels eher bei Aristoteles lokalisiert), oder man versucht eine nicht-republikanische Verteidigung des Aristotelismus (wenn der Republikanismus der eigentliche Name des Problems sein sollte), oder aber, man unternimmt eine nicht-aristotelische und nicht-republikanische Bestimmung des Muts. Es ist diese letzte Option, die meine Überlegungen im Folgenden anleiten wird. Dabei haben diese einige Berührungspunkte mit vielfach angebrachten Kritiken des skizzierten Modells, die von feministischen Denkerinnen vorgetragen wurden: Kritiken an den neuen »Manly Men«¹³, den (wieder) männlichen Männern und der mit ihnen verbundenen Idee des Muts. Ich konzediere vollends, dass es im Folgenden darum geht und gehen muss, was Wendy Brown »post-masculinist courage«¹⁴ genannt hat, oder kurz: um weiblichen Mut.

2. Mut ohne Tugend: Eine negative Skizze

Wie aber kann man den Begriff des Muts vom Republikanismus (amerikanischer Prägung) und Aristotelismus befreien? Die methodologische Intuition ist die folgende: Es gilt, den Begriff des Muts grundlegend vom Begriff der Tugend abzutrennen. Denn dieser ermöglicht die angezeigte Verbindung zwischen Republikanismus und Aristotelismus und zudem die Art Aristotelismus, der letztlich ein uneingestandener heroischer Militarismus ist. Wie dies zu tun ist, lässt sich zunächst negativ anzeigen. Denn das republikanisch-aristotelische Modell lässt sich als negative Matrix all der begrifflichen Verbindungen verstehen, die man neu durchdenken muss. So muss dann nicht nur das Band zwischen Mut und Tugend

¹³ Patricia Leigh Brown: Heavy Lifting Required: The Return of the Manly Men, in: The New York Times, 28. Oktober 2001.

¹⁴ Wendy Brown: Manhood and Politics: A Feminist Reading in Political Theory, Totowa 1988, S. 205 f.

zerschnitten werden, sondern es muss auch gelten, dass Mut nicht länger der Name einer Form von Wissen sein kann. Mut kann nicht länger die angemessene Evaluierung praktischer Entscheidungen ausgehend von einer angemessenen Kenntnis der eigenen Fähig- und Fertigkeiten in Bezug auf angemessen bewertete Situationen der Furcht bezeichnen. Das Maß, das mit dem Begriff des Muts verbunden sein soll, kann dann auch nicht länger gegeben sein, sondern muss beständig in Frage stehen. Maßnahme ist dann Problem, nicht wissentlicher Verwaltungsakt.

Was aber kann Mut sein, wenn er nicht als Tugend verstanden und deswegen nicht in einem objektiven Wissen von sich und der Situation verankert ist? Meine Antwort auf diese Frage, von der ich hier nur Bruchstücke werde formulieren können, wird wie folgt lauten: Wenn Mut keine Tugend ist, dann muss Mut eine spezifische Form von Operation bezeichnen. Eine Operation, die einen eigenen operativ-ontologischen Status hat; einen Status, der präziser gefasst Prozesse der Neumodellierung von Ontologie(n), von Seinsverhältnissen beschreibt und sich deswegen noch genauer als eine »para-ontologische«¹⁵ Operation fassen lässt. Eine solche Operation kann (oder soll) nicht länger so gedacht werden, dass sie von einem gegebenen Wissen (um Vermögen und Situationen) abgeleitet wird. Vielmehr muss mit der Bestimmung des Muts eine andere Beziehung zum Wissen auf dem Spiel stehen: eine Beziehung, die als konstitutiv oder rekonstitutiv für Wissen gedacht werden muss – und die sich in einer Bemerkung Nietzsches angedeutet findet, in der es heißt: »Man hat nur spät den Muth zu dem, was man eigentlich weiß.«¹⁶ Nietzsches Bemerkung deutet auf ein Wissen, von dem wir nicht wissen, dass wir es haben. Dies wiederum ist eine der explizitesten Definitionen, die Freud vom Unbewussten gibt.¹⁷ Entweder wird es daher beim Mut um eine andere Beziehung zum Wissen gehen oder sogar um ein anderes Wissen, sodass der Mut eine Operation ist, die mit der bei Heidegger und anderen (u. a. Lacan) eingeführten Unterscheidung von Wissen und Wahrheit zu tun hat.

¹⁵ Der Begriff der »Para-Ontologie« findet sich – implizit – bei Lacan, wenn dieser davon spricht, dass die Psychoanalyse selbst den Platz eines »discourse of the *par-être*, a discourse on being as *para-being*, as »being beside« [*être à côté*]« annimmt. Jacques Lacan: The Seminar of Jacques Lacan. Book XVII. The Other Side of Psychoanalysis, New York/London 2006, S. 44. Der Begriff der Para-Ontologie ist vor allem von Lorenzo Chiesa stark gemacht worden, wenngleich in anderer Ausdeutung, als ich ihn hier verwende. Vgl. dazu: Lorenzo Chiesa: Towards a New Philosophical-Psychoanalytic Materialism and Realism, in: ders. (Hg.): Lacan and Philosophy: The New Generation, Melbourne 2014, S. 7–21; Lorenzo Chiesa: The Not-Two: Logic and God in Lacan, Cambridge/London 2016.

¹⁶ Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente. 1885–1887, KSA, Bd. 12, S. 407.

¹⁷ Bei Freud liest sich das wie folgt: »[E]s ist doch sehr wohl möglich, ja sogar sehr wahrscheinlich, daß der Träumer es doch weiß, was sein Traum bedeutet, *nur weiß er nicht, daß er es weiß, und glaubt darum, daß er es nicht weiß.*« Sigmund Freud: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und Neue Folge. Studienausgabe, Bd. 1, S. 117.

Mut ist dann nicht länger eine Art zu wissen, wie und was ist, sondern beinhaltet vielmehr die Aktivierung einer anderen Art von Wissen oder dessen, was sich nicht in Kategorien des Wissens eintragen lässt, nämlich Wahrheit.¹⁸ Man kann die Verbindung von Wissen und Mut bei Aristoteles so durch ein Band zwischen Mut und Wahrheit ersetzen. Nur so kann man die Ableitung von Mut aus Wissen vermeiden, die konstitutiv für die Identifikation von Mut mit Tugend ist. Man verlässt also das Terrain objektiven Wissens, wenn man Mut in Begriffen einer (para-ontologischen) Operation beschreibt, die sich schon deswegen nicht wissend und wissentlich darauf bezieht, was ist, weil sie das, was ist (oder genauer: gewesen sein wird) allererst selbst hervorbringt. Klassischerweise meint dies aber, dass man dann den Begriff des Muts an eine Stelle rückt, an der es entweder um die Veränderung (und nicht Erhaltung) oder Genese der Welt geht oder/und um das, was man Subjektivierung nennen kann.

Mut muss dann, in anderen Worten, eine Operation sein, die nicht auf das Sein von bereits gegebenen Subjekten und Objekten bezogen ist, sondern vielmehr mit dem zu tun hat, was (noch) nicht ist, oder genauer: mit dem, was *nicht ist*, sondern *geschieht*¹⁹ – und deren materialer Effekt in der Hervorbringung von Subjekten (und Welten) liegt. Ein solcher Begriff des Muts wäre nicht länger wissende Tugend dessen, was ist (und sein kann), sondern eine antizipative Aufnahme dessen, was man für unmöglich hält und das dennoch geschieht;²⁰ eine Operation, die darin besteht, das, was geschieht und unmöglich schien, *als* etwas, was geschieht, zu identifizieren, und die dazu führt und führen muss, dass mit einer solchen Identifikation die Einsicht einhergeht, dass man nun nicht nur entscheiden muss, wie zu handeln ist, sondern bereits entschieden hat. Mut wäre die Operation, die einem ermöglicht, die Verantwortung für eine Entscheidung anzunehmen, die man nicht bewusst getroffen hat und die aber dennoch niemand anderes als man selbst getroffen hat.

Um diesen Gedanken aus dem Bereich reiner Spekulation zu holen, ein etwas klischeehaftes Beispiel: Es bedarf des Muts, die Tatsache, dass man sich verliebt hat, als etwas zu identifizieren, das einem widerfahren ist. Mut ist dann, um an dieser Stelle die Terminologie Alain Badiou's zu benutzen, weder Ereignis, noch bereits das aus einem solchen hervorgehende Subjekt (dann könnte es eine Tugend

¹⁸ Michel Foucaults letzte Vorlesung am Pariser Collège de France trug dieser unter dem Titel *Der Mut zur Wahrheit* vor, der an dieser Stelle ebenfalls treffend erscheint. Ich werde weiter unten kurz auf Foucault zurückkommen. Vgl. Michel Foucault: *Der Mut zur Wahrheit: Regierung des Selbst und der anderen II. Vorlesungen am Collège de France 1983/84*, Berlin 2010.

¹⁹ Deswegen kann man Mut ebenfalls nur als Operation denken.

²⁰ Charcot, Freuds Lehrer, hat das berühmterweise einmal so formuliert: »la théorie, c'est bon, mais *ca n'empêche pas d'exister*.« Vgl. Freud: *Vorlesungen* (wie Anm. 17), S. 146.

sein), sondern fasst vielmehr die Operation, die ein Ereignis als Ereignis identifiziert und in dieser Hinsicht konstitutiv (oder rekonstitutiv) für ein Subjekt (etwa ein Liebespaar) ist.²¹ Darin, dass jedes Ereignis in der Form einer »Ja oder Nein«-Entscheidung erscheint, liegt dann auch eine Weise zu formulieren, warum die Operation des Muts sich zugleich in Begriffen von Verdichtung beschreiben lässt, da es sich bei der Entscheidung, in deren Form etwas, das mir widerfährt (ein Ereignis), erscheint, notwendig um ein auf zwei und nur zwei Optionen verdichtetes Verhältnis zur Welt als solcher handelt. Zu einer solchen Wahl – deswegen verdichtet sich in ihr die Konstitution der Welt als solcher und steht mit ihr auf dem Spiel – kann man sich nicht nicht verhalten. Es handelt sich so beim Mut immer um einen »Muth [...] Wunder zu erleben«²².

Die hier nur negativ vorgenommene Skizzierung eines nicht-aristotelischen Mut-Begriffs lässt sich in einer Serie von Oppositionspaaren artikulieren: Nicht Tugend, sondern Operation; nicht ableitbar von einem gegebenen (oder erworbenen) Wissen, sondern Aktivierung eines anderen Wissens oder: nicht objektives Wissen, sondern subjektive Wahrheit; nicht objektives Wissen von etwas Gegebenem, sondern Wahrheit, welche aus etwas entspringt, das geschieht und die Konstitution von Subjekten betrifft. Es gilt aber noch (zumindest) eine weitere Koordinate in dieses noch sehr abstrakte und skizzenhafte Bild einzutragen: Ist für das aristotelische Setting der Begriff der Furcht entscheidend, so wird der nicht-aristotelische Begriff des Muts vielmehr mit dem Begriff der Angst verbunden sein, denn beide sind nicht identisch.

Es ist bekannt, dass Furcht, wie Heidegger ausgeführt hat,²³ immer in Beziehung zu einem Objekt in der Welt steht und in genau diesem Sinne immer kommuniziert werden kann (etwa wenn ich sage: »Ich fürchte mich vor Fröschen. Die sind so glitschig!«). Angst hat hingegen kein Objekt in diesem Sinne. Fühlt man sich ungut, weil ein Mann mit Maske und Messer einen uneingeladener Weise durch die eigene Wohnung jagt, um ein potentiell Horrorfilmbeispiel zu wählen, dann fühlt man, technisch gesprochen, Furcht und nicht Angst. Angst hat kein Objekt der Welt als Ursache:²⁴ Sie kennt keine rein äußerliche Verursachung,

²¹ Die Kategorie des Muts ist entscheidend für den mittleren Alain Badiou, d.h. für die Phase seines Werks, die zwischen den frühen politischen Schriften und dem Beginn des *Sein und Ereignis*-Zyklus' situiert. Paradigmatisch dazu: Alain Badiou: *Theorie des Subjekts*, Zürich 2014. Zum Begriff des Ereignisses, der Subjektivierung und des Eingriffs (der Identifikation von Ereignis als Ereignis), vgl. Alain Badiou: *Das Sein und das Ereignis*, Berlin 2005.

²² Friedrich Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente*. 1869–1874, KSA, Bd. 7, S. 49.

²³ Vgl. Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, Tübingen 1967, S. 184–191.

²⁴ Heidegger hat darauf hingewiesen, dass es »das Man« ist, das »den Mut zur Angst« nicht aufkommen lässt, weil es ihn schon immer auf ein Objekt hin zurichtet. Vgl. ebd., S. 254.

weil sie vielmehr die Welt als solche und deren Konsistenz betrifft und mit ihrem Eintritt dieselbe wie auch unseren Platz in ihr in Frage stellt. Deswegen ist sie für Heidegger eine »ausgezeichnete Erschlossenheit des Daseins«²⁵ und somit Vorbedingung für eine angemessene Entschlossenheit, d. h. für ein richtiges Verständnis des Entwurf-Charakters des Daseins. Lacan hat in der Folge diese Bestimmung modifiziert, indem er hinzugefügt hat, dass Angst zwar kein Objekt (in der Welt) hat, zugleich aber ebenso gilt, dass Angst nie ohne Objekt auftritt.²⁶ Im Französischen liest sich die Formulierung, die Lacan diesem Gedanken gibt, wie folgt: *l'angoisse n'est pas sans objet* [wörtlich: die Angst ist nicht ohne Objekt]. Damit hat die Angst kein Objekt, sie ist aber auch nicht ohne (*pas sans*). Das Subjekt macht sogar, wie Lacan spezifiziert, keinen wirklichen Schritt im Leben (*aucun pas sans*) ohne Angst und ihr Objekt. Das meint, dass das Objekt der Angst etwas ist, das geschieht (*pas-sans*), etwas, das passiert, das ein Passieren anzeigt; etwas, das zupasskommt, mir und mich passiert und widerfährt.

Wenn man den Mut von einer zumindest potentiell militaristischen Tugend-Deutung bei Aristoteles absetzen will, dann besteht eine Möglichkeit darin zu untersuchen, was es bedeuten kann, dass Mut eine Operation ist, deren operative Domäne mit diesem eigentümlichen Nicht-Objekt, Un-Objekt, dem Objekt der Angst zu tun hat. Das impliziert, dass man zu untersuchen hat, inwiefern nicht nur die Angst, sondern auch der Mut (gegen Aristoteles) es nicht mit einem Objekt der Welt zu tun hat, aber auch von ihm gilt, dass er nicht ohne Objekt ist. Mut ist nicht ohne Objekt. Das meint, dass es keinen Mut gibt, ohne dass etwas passiert, ohne *quelque chose qui se passe ou qui s'est passé*. Mut ließe sich so als Arbeit mit und an Angst und ihrem eigentümlichen Objekt fassen. Eine Arbeit, die sich in ihren Operationen zwischen Verdichten und Zerstreuen bewegen muss, indem sie (immer wieder neu) das richtige Maß dafür zu finden sucht, wie nah etwa oder wie weit entfernt dieses Objekt sein kann oder muss.²⁷ Dies führt in der Folge dann zu der schwierigen Frage, wie sich ein Begriff eines solchen Maßes denken lässt: Was ist ein Maß, das konstitutiv operational und subjektiv ist und zugleich aber nicht quantitativ, weil es ebenso konstitutiv gegebene Wissensbestände übersteigt?²⁸

Ich nutze an dieser Stelle ausschließlich Heideggers Unterscheidung zwischen Furcht und Angst, die ich im Folgenden außerhalb Heideggers weiter konturiere.

²⁵ Ebd., S. 184.

²⁶ Jacques Lacan: Die Angst: Das Seminar, Buch X, Wien 2011, S. 111 ff. Angst ist das, was genau deswegen nie täuscht, d. h. ein Index des Subjekts.

²⁷ Letztlich bedeutet dies, dass man einer Art Theorie der Punktierung bedarf: Wann ist der Punkt erreicht, an dem Angst blockierend und hemmend wirkt? Wann wirkt sie so, dass sie neue Handlungsmöglichkeiten aufscheinen lässt?

²⁸ Hegel wird in seiner *Logik* dafür argumentieren, dass die Wahrheit des Begriffs des Maßes deswegen letztlich das Maßlose ist. Vgl. G.W.F. Hegel: Wissenschaft der Logik, Werke, Bd. 5, Frankfurt a. M. 1986, S. 442.

Alle diese Bestimmungen, die in negativer Weise, d. h. durch Negation des aristotelisch-republikanischen Modells des Muts gewonnen werden können, sind (bisher) hoch spekulativ. Wie lassen sich diese in positiver Weise spezifizieren?

3. Philosophie und Mut

Es mag nach einem nicht weniger abgenutzten Klischee klingen, aber es gibt eine Form der Praxis, die häufig, wenn nicht sogar immer schon von sich behauptet hat, in einer intimen Beziehung zum Mut zu stehen, nämlich die Philosophie selbst. Man kann daher zumindest annehmen, dass sich durch die Untersuchung des inneren Bandes zwischen Philosophie und Mut ein positives Verständnis des Muts gewinnen lässt, das sich vom aristotelischen Bild unterscheidet. Die Philosophie ist als Praxis vielleicht oder zumindest manchmal weniger männlich und vielleicht oder zumindest manchmal weniger militärisch als die anfänglich gegebene männlich-militärische Mutbestimmung.²⁹ Wenn es in der Philosophie um Mut geht, dann kann es in ihr ebenso um einen Mut gehen, der anderer Art ist.³⁰ Um sich einem solchen anzunähern, ist es aber hilfreich, zunächst die Annahme zu überprüfen. Hat die Philosophie wirklich eine intime Beziehung zum Mut und welcher Art ist diese?

Blickt man für eine Antwort in die Geschichte der modernen Philosophie, inklusive in die der – den Affekten zumeist nicht übermäßig wohlgesinnten – rationalistischen Philosophie, dann findet man prominente Bezüge zum Mut. Um einige Beispiele anzuführen: In René Descartes' letztem Buch, den *Leidenschaften der Seele*, argumentiert dieser dafür, dass nur eine Art des Muts, den er Edelmut nennt,³¹ uns von der Gleichgültigkeit befreien kann, die aus grundlegenden Fehlverständnissen von Freiheit entspringt und die uns in äußere Abhängigkeitsverhältnisse bringt. Nur Mut kann uns helfen, uns nur auf unser eigenes Vermögen

²⁹ Es lassen sich sicherlich zahllose militärische und männliche Bestimmungen philosophischer Praxis finden (auch wenn es noch zu klären wäre, ob eine solche sich auch bei Aristoteles findet). Etwa bei Paul Tillich, der in der Diskussion von Sokrates, der Stoiker und Nietzsche die Philosophie als diejenige menschliche Aktivität deutet, die – neben der Religion – uns lehren kann, wie man sein Leben lebt, und die dies nur tun kann, weil wir in ihr in sublimierter Weise die Bedrohung des Nicht-Seins und Todes konfrontieren: Philosophie ist, um Clausewitz' berühmte Formel zu bemühen, die Ausübung einer männlich-militärischen Tugend mit anderen Mitteln. Vgl. Paul Tillich: *The Courage to Be*, London 1952.

³⁰ Philosophie wäre dann im entscheidenden Sinne eine weibliche Form von Praxis – weiblich ist hier nicht biologisch, sondern logisch, d. h. im Sinne der von der Psychoanalyse unterschiedenen Formen der Sexuierung gemeint.

³¹ Vgl. René Descartes: *Die Leidenschaften der Seele* (1649), Hamburg 1984, S. 224 f.

zu verlassen und d. h. auf das Denken. Mut bedarf es also, um heteronome Bestimmtheit und falsche Konzeptionen der Überlegung und des Denkens hinter uns zu lassen. Nach Descartes wird Kant in berühmter Weise das Aufklärungsprojekt so verstehen, dass es bei diesem wesentlich auf »Entschließung und [...] Mut« ankommt, auf den »Mut, [s]ich [des] *eigenen* Verstandes zu bedienen«: »Sapere aude!«³² Diese Formel gibt zu verstehen, dass wir ohne Mut nicht gebrauchen, was uns zu vernünftigen Wesen macht, d. h. wir nicht als die handeln, als die wir handeln sollen.³³ Nach Kant statuiert Hegel, dass der »*Mut der Wahrheit*« und der »*Glaube an die Macht des Geistes die erste Bedingung des philosophischen Studiums ist*«,³⁴ und bemerkt an anderer Stelle, dass dieser Mut eine gewisse Form der Passivität impliziert, derer es bedarf, um der »innere[n] Notwendigkeit« zu folgen und anzunehmen, was »stärker ist als das Subjekt« und wovon »sein Geist dann ruhelos getrieben wird, ›daß er überwinde‹ und dem Drange der Vernunft den würdigen Genuß verschaffe«.³⁵ Nach Hegel preist Kierkegaard den Mut als einziges Maß im Leben, was meint, dass wir nicht wissen, was ein Leben wert ist, wenn wir nicht auch dazu bereit sind, alles, was uns jetzt gerade lieb ist, – ganz paulinisch – zu riskieren und einen Sprung in den und aus Glauben tun.³⁶ Nach Kierkegaard wiederum insistiert Heidegger auf den befreienden Effekten des Affekts der Angst und auf dem Mut, sich dieser zu stellen, um die spontane Ideologie des Alltagslebens zu überwinden. Wenn dieser kursorische Blick in ihre moderne Geschichte es so scheinen lässt, dass die Philosophie einen Begriff des Mutes benötigt und sogar, wie Badiou einmal bemerkt hat, »jede Philosophie durch die Definition des Muts, die sie gibt, bestimmt ist«,³⁷ dann stellt sich die Frage, wie genau der Mut (in) der Philosophie begrifflich zu fassen ist.

³² Immanuel Kant: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? (1784), Werke in sechs Bänden, Bd. 6, Wiesbaden 1964, S. 53.

³³ Zugleich sollte man betonen, dass die kantische Formel zwar durch die textliche Kursivierung Klarheit suggeriert, aber, liest man sie als technische Formel, eine tiefe Dunkelheit besitzt, denn: Wie kann man sich – im kantischen Kosmos – nicht des eigenen Verstandes bedienen?

³⁴ G.W.F. Hegel: Konzept der Rede beim Antritt des philosophischen Lehramtes an der Universität Berlin, Werke, Bd. 10, Frankfurt a. M. 1985, S. 404.

³⁵ G.W.F. Hegel: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830). Erster Teil, Die Wissenschaft der Logik, Werke, Bd. 8, Frankfurt a. M. 1985, S. 38.

³⁶ Vgl. Søren Kierkegaard: Entweder – Oder: Teil I und II (1843), München 2007, S. 417.

³⁷ Alain Badiou: L'antiphilosophie de Wittgenstein (1993–1994), unter: <http://www.entretemps.asso.fr/Badiou/93–94.htm> (07.12.2016). Übersetzung des Verf.

4. Foucault

1983/84 hält Michel Foucault am Collège de France Vorlesungen zum Mut (zur Wahrheit). Im Folgenden nehme ich nur die Bestimmungen der »Bedingungen und Formen des Handlungstyps«³⁸ der Philosophie auf, um dem Zusammenhang mit dem Begriff des Muts nachzugehen. Foucault zeigt, dass die Philosophie, die ein wahrer Diskurs zu sein beansprucht, eine Reihe von Indifferenzierungsoperationen beinhaltet. Sie muss sich gegenüber bestimmten Faktoren gleichgültig machen, nämlich: erstens gegenüber dem Adressaten einer Rede, auch wenn es zugleich unabdingbar ist, dass jemand adressiert wird.³⁹ Diese Indifferenzierung sorgt für eine strukturelle Gleichheit der Adressaten, sodass sich potentiell jeder Beliebige adressiert findet; zweitens gegenüber dem Kontext, in dem der Diskurs situiert. Diese Indifferenzierung sorgt für einen Abzug des wahren Diskurses von allen ihn bestimmenden historischen, institutionellen, sozialen Bindungen. Wahrheit lässt sich so nur buchstäblich *out-of-context* artikulieren, auch wenn sie immer die Wahrheit eines singulären Kontexts ist;⁴⁰ drittens gegenüber den Konsequenzen, die er hervorruft. Diese Indifferenzierung sorgt für eine Konzentration auf die Praxis des Diskurses selbst;⁴¹ viertens gegenüber der konkreten Weise, in der der Diskurs objektiv wird. Diese Indifferenzierung beinhaltet immer so klar und deutlich, gleich in welcher Sprache, zu sagen, worum es geht: Es geht nicht um eine Repräsentation der Wahrheit – auch wenn die Repräsentation nie abgeschafft wird –, sondern um diese selbst, die deswegen auch die Wahrheit des (sprechenden) Subjekts sein muss.⁴²

Deswegen bedarf die Philosophie als Paradigma des wahren Diskurses »eine Wandlung des Subjekts«⁴³ und diese ist mit dieser vierfältigen Indifferenzierung verbunden. Diese Wandlung vernetzt den Mut. Mut indiziert eine Transformation des Subjekts, die es ermöglicht, wahr zu sprechen und zu handeln, d. h. diese Indifferenzierungen durchzuführen. Mut ist Formbestimmung der Praxis der Indifferenzierung, die die Praxis des wahren Diskurses, d. h. der Philosophie ist. Denn diese Indifferenzierungen führen notwendig zu einer Konzentration, zu einer Verdichtung auf und in der Praxis der Wahrheit⁴⁴ – in einem »Leben der

³⁸ Foucault: Mut zur Wahrheit (wie Anm. 18), S. 15.

³⁹ Ebd., S. 18.

⁴⁰ Ebd., S. 26 ff. u. S. 37.

⁴¹ Ebd., S. 175.

⁴² Ebd., S. 197 ff.

⁴³ Ebd., S. 187.

⁴⁴ Foucault bemerkt deswegen, dass *alethes* (wahr) das ist, was keine Hinzufügung enthält. Man könnte anmerken: weil sie selbst hinzukommt und eine gegebene Situation supplementiert. Ebd., S. 287.

Wahrheit«⁴⁵ (im doppelten Genitiv). Man hat es hier, wie deutlich werden sollte, mit einer möglichen Beschreibung gewisser Komponenten der operativen Form des Muts zu tun. Foucault gibt zudem an einer Stelle seiner Vorlesungen einen Hinweis darauf, was als immanentes Maß für diese operative Form gelesen werden kann, nämlich, dass man immer »den Mut haben« sollte, »all das Schlimme«, das man denkt, »auch zu sagen«.⁴⁶ Man könnte das leicht anders pointiert so fassen: Mut als Teil der Ausübung einer indifferenzierenden Praxis (der Wahrheit) hängt entschieden damit zusammen, das Schlimmste anzunehmen, zu denken und zu sagen.⁴⁷ Wie lässt sich dieser Gedanke verstehen? Wird Mut so nicht doch zur (negativen) Tugend?

5. Hegel

Hegel kann hier eine Antwort geben. An einer Stelle heißt es bei ihm, dass sowohl Philosophie als auch Denken überhaupt »den Willen und den Mut der Wahrheit«⁴⁸ benötigen. Und am Beginn seiner *Wissenschaft der Logik* – genauer: bevor sie beginnt – findet sich eine Spezifizierung, wie dieser Wille und Mut zu verstehen ist. In diesem Buch, um den Leser zu erinnern, geht es um nicht weniger als um die Darstellung der Schöpfung der Welt aus der Immanenz des Schöpfungsaktes. Die Logik beansprucht »die Darstellung Gottes, wie er in seinem ewigen Wesen vor der Erschaffung der Natur und eines endlichen Geistes ist.«⁴⁹ Die Logik situiert sich vor der Schaffung der Welt, d. h. an einem Ort, wo es keine Welt gibt und in dieser Hinsicht das Schlimmste bereits stattgefunden hat, weil es nichts gibt, an das wir uns halten können. Deswegen bezieht sich Hegel an einer Stelle auf Horaz und schreibt: »*si fractus illabatur orbis, impavidum ferient ruinae*«⁵⁰ – Wenn der Weltbau krachend einstürzt, treffen die Trümmer noch einen Helden. Hegels Pointe ist: Damit Denken beginnt, muss das Schlimmste immer bereits stattgefunden haben, eine Art ultimative Indifferenzierung. Aber genau diese ist die Vorbedingung für das, was in der Folge dargelegt werden soll, nämlich ein wirklicher Begriff von Freiheit.

⁴⁵ Ebd., S. 229.

⁴⁶ Ebd., S. 175.

⁴⁷ Eine längere Rekonstruktion des Zusammenhangs von Philosophie und dem Schlimmsten findet sich in: Frank Ruda: *Abolishing Freedom. A Plea for a Contemporary Use of Fatalism*, Nebraska 2016.

⁴⁸ Hegel: *Enzyklopädie* (wie Anm. 35), S. 14.

⁴⁹ Hegel: *Wissenschaft der Logik* (wie Anm. 28), S. 44.

⁵⁰ Ebd., S. 91.

Bevor Hegel seine Darstellung beginnt, bemerkt er, dass etwas Außergewöhnliches stattgefunden hat: Kant. Kant hat die Philosophie neu begründet, indem er gezeigt hat, dass es nur Philosophie gibt und geben kann, wenn man alle Dogmatismen und nicht begründeten Überzeugungen überwindet und zugleich sich damit nicht auf die Seite des Skeptizismus schlägt. Philosophie muss aus der Vernunft allein entspringen. Aber Kant, so Hegel, ist es nicht gelungen, eine wirkliche Philosophie aus dieser Einsicht zu entwickeln. Hegel gibt eine überraschende Beschreibung von Kants Leistung: »Die kritische Philosophie machte zwar bereits die *Metaphysik* zur *Logik*, aber sie wie der spätere Idealismus gab, wie vorhin erinnert worden, aus Angst vor dem Objekt den logischen Bestimmungen eine wesentliche subjektive Bedeutung [...].«⁵¹ Gewöhnlich liest man diese Stelle als Beweis für Hegels Angriff auf Kants Subjektivismus. Aber selten findet Hegels genaue Pointierung Beachtung. Denn Kant regrediert zum Subjektivismus aus Angst: Kant hatte Angst vor dem Objekt. Mit ihm trat etwas wirklich Neues ein, denn Kant hat zum ersten Mal Angst in die Philosophie eingeführt und so gezeigt, dass die souveräne Distanz derselben gegenüber ihrem Objekt nicht aufrechtzuhalten ist. In dieser Hinsicht ist Hegels Bemerkung eine Auszeichnung: Kant war der erste ängstliche Philosoph. Aber Kant war nicht mutig. Er hat nicht das getan, was man tun muss, um nach seiner eigenen Bestimmung ein Denker der Aufklärung zu sein. Deswegen gibt es, wie man Hegel verstehen kann, nicht viel an Kant zu retten, außer der Angst und ihrem eigentümlichen Objekt. Man kann Kant vergessen, aber dieses Vergessen kann niemals Vergessen der Angst sein.

Das bedeutet, dass man nach Kant den Mut haben muss, das zu denken, was Kant entdeckt hat, aber wovor er zurückgeschreckt ist. Ein erster Schritt besteht dann darin, immer wieder Angst in die Philosophie und in das Denken einzuführen. Diese Eintragung ermöglicht dann, zwischen zwei Typen von Objekten zu unterscheiden und damit die Sphäre der Objektivität in zwei zu teilen. Das ist aber nur der erste Schritt. Man braucht auch den Mut, das Objekt zu denken, das von allen anderen Objekten unterschieden ist. Wie soll das gehen? Hegel behauptet, dass das passierende Objekt des Denkens dann gedacht werden kann, wenn man mit »der Beiseitsetzung aller Reflexion und Meinung, die man sonst hat«, beginnt und wir »nur aufnehmen, *was vorhanden ist*«. ⁵² Was aber ist vorhanden? Hegel antwortet: »Nur der Entschluß, den man auch für eine Willkür ansehen kann, nämlich daß man das *Denken als solches* betrachten wolle, *ist vorhanden*.«⁵³ Es ist ein Entschluss, der Angst produziert. Ein Entschluss, den man nie bewusst getan hat,

⁵¹ Ebd., S. 45.

⁵² Ebd., S. 68. Diese Stelle bedürfte einer längeren Kommentierung, denn die ›Beiseitsetzung‹ ist eine Form der Indifferenzierung, das ›Aufnehmen‹ ist gerade kein Aufheben.

⁵³ Ebd.

dessen Konsequenzen man aber nichtsdestotrotz nachgeht.⁵⁴ Es bedarf des Muts, um praktisch die Konsequenzen eines solchen Entschlusses zu entfalten. Der Status dieses Entschlusses gleicht dem, was Freud Neurosenwahl genannt hat.⁵⁵ Von dieser Stelle kann eine neue Bestimmung des Muts ausgehen. Mut ist dann, den Entschluss praktisch als Orientierung im eigenen Leben anzunehmen, der in verdichteter Weise das Herz des Subjekts ausmacht, obgleich es diesen nie bewusst getroffen hat. Ein Mut, der endlich weiblich wäre.

⁵⁴ Wiederum bietet sich das Beispiel des Sich-Verliebens an, und es ist kein Zufall, dass Lacan deswegen in seinem Angst-Seminar eine ganze Sitzung der Liebe widmet. Vgl. Lacan: Die Angst (wie Anm. 26), S. 213–229.

⁵⁵ Diese ist »unabhängig von pathogen wirkenden Erlebnissen«, d. h. unabhängig von Erfahrung. Vgl. Sigmund Freud: Die Disposition zur Zwangsneurose. Ein Beitrag zum Problem der Neurosenwahl, Gesammelte Werke, Bd. 8, Frankfurt a. M. 1955, S. 441–453, hier S. 443.

Das Projektionsplanetarium als hyperreales Environment¹

Hans-Christian von Herrmann

IM MÄRZ 1914 bestätigte der Direktor des Deutschen Museums in München, Oskar von Miller, der Firma Carl Zeiss in Jena nach einer Reihe von Gesprächen über den Bau von Modellen für die astronomische Abteilung des Museums, dass man »eine neue Idee zur Ausführung« gebracht habe, »nach welcher die verschiedenen Himmelserscheinungen auf ein weißes feststehendes Gewölbe projiziert werden. Es soll hierbei möglich sein, durch feine optische Apparate die Bewegung der Sonne, des Mondes und der Planeten, die Einstellung der Gestirne auf verschiedene Daten wesentlich vollkommener durchzuführen, als bei umfangreichen mechanischen Vorkehrungen möglich wäre.«² Diese Pläne blieben während der Kriegsjahre zunächst liegen, wurden aber nach Kriegsende wieder aufgegriffen und bis zur feierlichen Eröffnung des neuen Museumsgebäudes in München im Mai 1925 zur Konstruktion eines einsatzfähigen Geräts vorangetrieben. In ihm hallte eine lange Geschichte von Himmelsgloben, Armillarsphären, Astrolabien und mechanischen Planetarien (oder Orreries) nach, die seit der Antike als astronomische Demonstrationsobjekte gedient hatten. Die Bewegungen der Planeten sowie der Sonne und des Mondes soll schon die mechanische *sphaera* des Archimedes, von der Cicero berichtet (Cicero: *De Re publica*, lib. I, cap. 14), vorgeführt haben, wobei sie vielleicht hydraulische Kraft nutzte.³ Das Astrarium des Mediziners Giovanni de' Dondi, 1364 in Padua fertiggestellt, wurde durch ein Uhrwerk angetrieben. Es errechnete mit Hilfe der beweglichen Scheiben eines Äquatoriums auf der Grundlage der ptolemäischen Epizykeltheorie die Schleifenbahnen der Planeten aus geozentrischer Sicht. Ein Astrolabium machte daneben die scheinbare tägliche Bewegung

¹ Dieser Aufsatz erscheint auch in einer erweiterten Fassung als Einleitung zu Boris Goels, Hans-Christian von Herrmann und Kohei Suzuki (Hg.): *Zum Planetarium – wissenschaftliche Studien*, Paderborn 2017.

² Brief vom 20. März 1914, zit. nach Ludwig Meier: *Die Erfindung des Projektionsplanetariums. Eine Analyse der geschichtlichen Ereignisse von der Aufgabenstellung bis zur Inbetriebnahme des ersten Gerätes*, in: *Jenaer Jahrbuch zur Technik- und Industriegeschichte* 5 (2003), S. 82–147, hier S. 88.

³ Vgl. Matteo Fiorinis: *Erd- und Himmelsgloben, ihre Geschichte und Konstruktion*, nach dem Ital. frei bearb. von Siegmund Günther, Leipzig 1895, S. 8–10.

der Sterne sowie die jährliche Bahn der Sonne sichtbar.⁴ Mitte des 17. Jahrhunderts entstand am Hof des Schleswiger Herzogs Friedrich III. ein begehbarer Hohlglobus, der seinen Platz in einem eigenen Gebäude im Schlossgarten von Gottorf erhielt.⁵ Entwurf und Konstruktion lagen beim Hofgelehrten Adam Olearius und dem Büchsenmacher Andreas Bösch. Während er an der Außenseite als riesiger Erdglobus mit einem Durchmesser von gut 3 Metern erschien, zeigte der von Kerzen erleuchtete Innenraum den Fixsternhimmel für den örtlichen nördlichen Breitengrad im Jahresverlauf einschließlich des Wegs der Sonne durch die Ekliptik. Durch einen Wasserantrieb wurde die aus Eisen, Kupferblech, Leinwand und Holz bestehende Kugelschale so in Bewegung gesetzt, dass sie in 24 Stunden eine Umdrehung vollzog, synchron zur natürlichen Rotation der Erde. Die Darstellung des Himmels folgte dabei in ihrer Kombination von metrischen und allegorischen Elementen den kartografischen Konventionen der Zeit. Die Positionen der Sterne waren durch golden glänzende Nägel markiert, die farbig ausgeführten mythologischen Sternbildfiguren schienen wie bei einem barocken Deckengemälde dreidimensional vor dem Hintergrund zu schweben, waren aber zugleich, nach dem Vorbild der *Uranometria* des Johann Bayer,⁶ von einem illusionszerstörenden Gradnetz überdeckt. Zudem hatte man, wie bei Himmelskarten und -globen üblich, nicht die stellare Situation der Gegenwart, sondern die von 1700 gewählt, um auf diese Weise die durch die Taumelbewegung der Erdachse (die Präzession) bewirkten Veränderungen für einen bestimmten Zeitraum zu antizipieren.⁷

Für einen Vergleich der Gottorfer Anlage mit dem Zeiss-Planetarium erweist sich die Frage des Betrachterstandpunkts, den jener in seinem Inneren anbietet, als besonders aufschlussreich. So sind die Sternbildfiguren im Hohlglobus in der auf den römischen *Atlas Farnese* zurückgehenden Tradition überwiegend in Rückenansicht gestaltet, wie es einem Blick von außen auf die Himmelskugel entspricht. Saß man auf der kreisförmig an der Innenwand der Kugelschale herumlaufenden Bank, fiel der Blick zudem auf einen im Zentrum des Raumes fixierten und als Halbkugel ausgeführten kleinen vergoldeten Erdglobus, dessen höchster Punkt die geografische Lage von Gottorf darstellte. Der Standpunkt des Betrachters war also wie der Globus selbst ein doppelter, befand er sich doch gegenüber dem, was er sah, zugleich drinnen, also unter dem Himmelsgewölbe, und draußen, also

⁴ Vgl. Henry C. King: Geared to the Stars. The Evolution of Planetariums, Orreries, and Astronomical Clocks, in Zusammenarbeit mit John R. Millburn, Toronto 1978, S. 28–41.

⁵ Vgl. Felix Lühning: Der Gottorfer Globus und das Globushaus im ›Neuen Werck‹. Dokumentation und Rekonstruktion eines frühbarocken Welttheaters (= Gottorf im Glanz des Barock. Kunst und Kultur am Schleswiger Hof 1544–1713, Bd. IV), Schleswig 1997.

⁶ Vgl. Juliane Howitz: HimmelsKartenWissen. Frühneuzeitliche Kartierungen des Himmels im Kontext einer theatralen Wissenskultur, Frankfurt a. M. 2015, S. 222–227.

⁷ Lühning: Der Gottorfer Globus (wie Anm. 5), S. 80.

außerhalb des Himmelsgewölbes und, wie die Sternbildfiguren, über die Erde gebeugt.⁸ Dabei waren es gerade diese dem Mythos entstammenden Figuren, die als Rückenansichten zusammen mit dem kleinen Erdglobus den externen oder kopernikanischen Blick in Szene setzten, während sich in der sphärischen Sternkarte der interne oder ptolemäische Blick zur Geltung brachte. »Die klassische *episteme*«, schrieb Michel Foucault 1966 in *Les mots et les choses*, »gliedert sich nach Linien, die in keiner Weise ein spezifisches und eigenes Gebiet des Menschen isolieren«.⁹ Dieser »Raum der Repräsentation« ist nicht »auf einen Blick aus Fleisch bezogen«,¹⁰ sondern auf einen idealen Blick, dem die Natur sich metrisch und semiotisch geordnet darbietet. Wer auf der Bank im Gottorfer Globus Platz nahm, konnte diesen zwischen irdischer und göttlicher, natürlicher und wissenschaftlicher Perspektive angesiedelten Betrachterstandpunkt einnehmen. Wie ein Spiegel im Spiegel zeigte der Globus zunächst ein Bild der im Raum schwebenden und rotierenden Erdkugel, innerhalb dessen sich ein weiteres Bild der Erde auftat, um die sich der Fixsternhimmel drehte wie um den Garten des Schleswiger Schlosses. Dem Betrachter, der sich zwischen Globusinnenraum, Globushaus und Dachterrasse bewegte, kam dabei die Rolle eines bewundernden Zuschauers in einem Schauspiel der Verdopplungen zu, das die Natur zugleich messend untersuchte und kunstvoll imitierte.

Für die im Juni 1913 im Museum der Academy of Sciences in Chicago eröffnete, ebenfalls begehbare *Celestial Sphere* wählte der Geograf Wallace W. Atwood eine Lösung, die auf den ersten Blick der berühmten Gottorfer Konstruktion sehr ähnelt.¹¹ Im Innern der aus Eisenblech gefertigten Kugel mit einem Durchmesser von

⁸ Auch Howitz diagnostiziert am Gottorfer Globus den »Wechsel von Beobachtungsstandpunkten als Gestaltungselement«, vgl. Howitz: *HimmelsKartenWissen* (wie Anm. 6), S. 227.

⁹ Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a.M. 1988, S. 373.

¹⁰ Ebd., S. 377.

¹¹ Vgl. Wallace W. Atwood: *A New Way of Studying Astronomy. The Ingenious Celestial Sphere Invented*, in: *Scientific American* 108/25 (1913), S. 557–558. Auch der Hohlglobus aus Eisenblech, den der Mathematiker und Astronom Erhard Weigel – angeregt durch den Gottorfer Globus – 1661 auf dem Dach seines Jenaer Observatoriums errichtete, verwendete zur Darstellung der Sterne anstelle der golden leuchtenden Nägel bereits verschieden große Löcher. Durch sie fiel Tageslicht ins Innere der Kugel, die einen Durchmesser von fast 5,5 Metern besaß, vgl. King: *Geared to the Stars* (wie Anm. 4), S. 104. Der 1758 vom englischen Astronomen Roger Long in Cambridge konzipierte Hohlglobus erinnerte ebenfalls stark an den Gottorfer Apparat. Er soll, obwohl er in einem Innenraum stand, einem späteren Bericht zufolge wie der Weigel'sche Globus den Fixsternhimmel durch in die Metallkugel gestanzte Löcher dargestellt haben, vgl. King: *Geared to the Stars* (wie Anm. 4), S. 176f. Im Mai 1915 erhielt die vom Physik- und Mathematiklehrer Karl Wildermuth in Heilbronn initiierte Schulsternwarte (*Robert-*

4,5 Metern war wiederum der Fixsternhimmel der örtlichen geografischen Breite zu sehen. Allerdings blickte man nun in einen verdunkelten Raum, in den durch kleine Löcher Licht fiel und der damit den Eindruck eines wolkenlosen Nachthimmels vermittelte. Wie im Gotorfer Globus bewegte sich auch hier die Sonne durch die Ekliptik, nun allerdings nicht mehr als geschliffener Kristall, sondern als Glühlampe. Atwoods Sphäre war zusätzlich mit einer Reihe von Öffnungen versehen, die durch aufeinanderfolgendes Öffnen und Schließen die Bahnen der Planeten Jupiter, Saturn, Mars und Venus im Laufe eines Jahres sichtbar machten. Der Mond schließlich konnte durch eine Reihe von phosphoreszierenden Scheiben in seinen verschiedenen Phasen dargestellt werden. Diese vom Gotorfer Vorbild abweichende Ausführung könnte von Étienne-Louis Boullées Entwurf eines Kenotaphs für Isaac Newton aus dem späten 18. Jahrhundert übernommen worden sein. Durch trichterförmige Löcher sollte Tageslicht in das riesige kugelförmige Gebäude fallen, wodurch sich über den Besuchern ein der Naturerfahrung gleichender Nachthimmel als unendlicher Raum auf tun sollte.¹² Atwoods Konstruktion fehlte zwar das Monumentale, sie setzte aber ebenso wie der französische Architekt Boullée ganz auf den Gegensatz von Licht und Dunkelheit.¹³ An die Stelle der kartografischen war damit eine fotografische Sichtbarkeit getreten, hatte Atwood das Bild des Himmels doch nicht mehr auf einen Malgrund aufgetragen, sondern sich im Zusammentreffen von technisch erzeugtem Lichtreiz und lichtempfindlichem Auge realisieren lassen. Man befand sich also auf dem Feld jenes modernen Sehens, das, mit den Worten von Jonathan Crary, »in der Subjektivität des Betrachters neu verortet worden war«.¹⁴ Ziele der Gotorfer Globus deutlich auf eine aus Feinmechanik, Wassermühlentechnik und Kartografie gefügte spektakuläre Nachbildung der Natur, so trat der künstliche Himmel mit Atwoods *Celestial Sphere* ins Zeitalter des subjektiven Sehens und seiner technischen Reproduzierbarkeit ein. Nicht nur zeigte sie die Fixsterne als vom Original tendenziell

Mayer-Sternwarte) einen drehbaren Hohlglobus mit einem Durchmesser von 2 Metern. Es kann wie die *Atwood Sphere* in Chicago heute noch besichtigt werden. Das Licht fällt hier durch 315 Löcher mit einer Größe zwischen 1,3 Zentimetern und 1 Millimeter ins Innere, siehe Alexander Kerste: Hohlwelt aus Blech, in: *Astronomie heute* (Oktober 2005), S. 56f.

¹² Vgl. Philippe Madec: Étienne-Louis Boullée, übers. von Uta Raschke, Basel 1989, S. 132. Ein architektonisches Vorbild für Boullée könnten auch türkische Bäder gewesen sein, in die Licht durch sternförmige Röhren in der Kuppeldecke zugeführt wurde. Siehe dazu Günter Metken und Klaus Gallwitz (Red.): *Revolutionsarchitektur. Boullée, Ledoux, Lequeu*, Berlin 1971, S. 38.

¹³ Zu Boullée vgl. Jean Starobinski: 1789. Die Embleme der Vernunft, hrsg. von Friedrich Kittler, übers. von Gundula Göbel, Paderborn 1981, S. 66–68.

¹⁴ Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, übers. von Anne Vonderstein, Dresden/Basel 1996, S. 152.

nicht zu unterscheidenden Sinneseindruck; die Bewegung der Planeten und des Mondes war darüber hinaus in eine Serie von Momentaufnahmen zerlegt, wie es Jules Janssens fotografischer Revolver im Dezember 1874 mit dem Venusdurchgang getan hatte.¹⁵

Nur ein Jahr nach der Eröffnung der *Atwood Sphere* in Chicago entstand in einem Arbeitstreffen zwischen dem Leiter der astronomischen Abteilung des Deutschen Museums, Franz Fuchs, sowie Walther Bauersfeld, Rudolf Straubel und Franz Meyer als Vertretern des Jenaer Zeiss-Werks die Idee, optische Projektionstechnik beim Bau eines Planetariums zu verwenden.¹⁶ Mit dem Maschinenbauingenieur Bauersfeld und dem Physiker Straubel waren zwei Mitglieder der Geschäftsleitung anwesend, der Ingenieur Meyer war Konstruktionsleiter der Astroabteilung. Zuvor hatte man am Deutschen Museum bereits verschiedene Lösungswege durchgespielt. Als aber der Heidelberger Astronom Max Wolf, den man in die Beratungen miteinbezogen hatte, einem Brief vom August 1912 an Oskar von Miller eine Bleistiftskizze beigelegt hatte, die Atwoods Konstruktion sehr nahekam, sah man darin den am besten geeigneten Ansatz, der demgemäß auch den Ausgangspunkt der Gespräche mit Zeiss bildete.¹⁷ Miller verwendete in diesem Zusammenhang die Bezeichnung »ptolemäisches Planetarium«,¹⁸ um damit den geozentrischen Betrachtungsstandpunkt hervorzuheben, im Unterschied zu einem »kopernikanischen Planetarium«, das die Bewegungen der Planeten um die Sonne vorführt. Parallel zum Projektionsplanetarium konstruierte Franz Meyer ein solches Modell für das Deutsche Museum in Form eines zylindrischen Raumes, an dessen Decke sich Glühlampen verschiedener Größe in exzentrischen Bahnen bewegten.¹⁹ Hatten

¹⁵ Siehe Friedrich von Zglinicki: *Der Weg des Films*, Hildesheim/New York 1979, S. 169 f.

¹⁶ Vgl. Meier: *Die Erfindung des Projektionsplanetariums* (wie Anm. 2), S. 87.

¹⁷ Offenbar besaß Wolf von den schon im Mai 1911 der Chicago Academy of Sciences vorgestellten Plänen keine Kenntnis, vgl. Meier: *Die Erfindung des Projektionsplanetariums* (wie Anm. 2), S. 84.

¹⁸ Vgl. Meier: *Die Erfindung des Projektionsplanetariums* (Anm. 2), S. 85.

¹⁹ Vgl. Helmut Werner: *Die Sterne dürfen ihr verschwinden*, Stuttgart 1953, S. 26 f.; Felix Auerbach: *Planetarien*, in: Felix Auerbach und Wilhelm Hort (Hg.): *Technische und physikalische Mechanik starrer Systeme. Zum Gebrauch für Ingenieure, Physiker und Mathematiker*, 2. Teil, Leipzig 1930, S. 133–147, hier S. 134–138. Eines der ersten Planetarien dieser Art hatte Christiaan Huygens 1682 in Form eines wanduhrähnlichen Apparats konstruiert, der die Planeten Merkur, Venus, Erde, Mars, Jupiter und Saturn einschließlich ihrer Monde in ihrem Weg um die Sonne zeigte, vgl. King: *Geared to the Stars* (wie Anm. 4), S. 113–117. Das vom Uhrmacher und Astronomen David Rittenhouse 1771 für die Princeton University angefertigte *Orrery* war ähnlich gestaltet und verließ als mechanisches Wunderwerk im Rahmen naturphilosophischer Vorlesungen Newtons Enthüllung der ewigen Gesetze des Universums Evidenz, vgl. Garry Wills: *Inventing America. Jefferson's Declaration of Independence*, Boston/New York 2002, S. 103 f. Wenig später richtete der Wollkämmer und Amateurastronom Eise Eisinga im niederländi-

sich im Gottorfer Globus der ›kopernikanische‹ und der ›ptolemäische‹ Blick noch überlagert, so waren beide nun im Deutschen Museum in zwei getrennten Räumen realisiert. Im ptolemäischen (oder optischen) Planetarium erinnerte allerdings der im Mittelpunkt der Kuppel stehende monströse Projektor stets daran, dass die geozentrische Ansicht des Himmels ein Effekt kopernikanischer (oder mechanischer) Kalkulationen war.

Mit der durch die Projektion ermöglichten Trennung von Mechanik und Bewegungsbild, auf der das Zeiss-Planetarium basierte, wurden die ästhetischen Effekte der *Atwood Sphere* zugleich aufgegriffen und überboten. Man hatte es nun nicht mehr allein mit der technischen Reproduktion einer natürlichen Wahrnehmungssituation zu tun, sondern mit der Simulation von beliebigen nach Raum und Zeit variablen Situationen für ein Betrachtersubjekt. Somit durchlief die Geschichte der begehbaren Planetarien vom Gottorfer Globus über die *Atwood Sphere* bis zum Zeiss-Planetarium die »[d]rei Ordnungen der Simulakren« oder Trugbilder, die Jean Baudrillard im Blick auf die neuzeitliche Geschichte der Zeichen und Medien (im Anschluss an Walter Benjamin und Marshall McLuhan) unterschieden hat: Imitation, Reproduktion, Simulation.²⁰ Der Übergang von der Reproduktion zur Simulation verbindet sich dabei mit der Integration aller astronomischen Lichterscheinungen in einem hyperrealen Environment, für das Baudrillards Formel des »techno-luminös-kinetischen Raumes« angemessen erscheint.²¹ In ihn ist der Betrachter vollständig mit seinen Sinnen eingetaucht, ohne sich, wie noch im Gottorfer Globus, dem Abstand zwischen der Natur und ihren Repräsentationen zuwenden zu können.

* * *

schen Franeker ein solches Planetarium an der Decke seines Schlaf- und Wohnraums ein. Es wurde von einer Pendeluhr angetrieben und bewegte sich wie der Gottorfer Globus synchron zum natürlichen Himmel, vgl. King: *Geared to the Stars* (wie Anm. 4), S. 217–224. Mit Meyers Münchner Konstruktion, die auch einzelne geozentrische Beobachtungen ermöglichte, war die Geschichte der kopernikanischen Planetarien zu ihrem Abschluss gekommen, vgl. Auerbach: *Planetarien* (wie Anm. 19), S. 137f. In New York (1935) und Chapel Hill (1949) wurde die Münchner Doppellösung bei der Anschaffung eines Zeiss-Planetariums allerdings jeweils noch einmal übernommen, vgl. Werner: *Die Sterne dürfen ihr verschwenden* (wie Anm. 19), S. 26.

²⁰ Jean Baudrillard: *Der symbolische Tausch und der Tod*, übers. von Gerd Bergfleth, Gabriele Ricke und Ronald Voullié, München 1982, S. 79.

²¹ Ebd., S. 112. Baudrillard bezieht sich hier auf den französischen Künstler Nicolas Schöffer und dessen technoästhetisches Konzept eines »Luminodynamismus«. In seinem 1969 erschienenen Buch *La ville cybernétique* entwirft Schöffer »Licht- und Farbenspiele«, »die von kybernetischen Zentralen rhythmisch ausgestrahlt und programmiert werden und die sich jeweils in den Augenblicken einschalten, wo es angebracht erscheint, das Leben in der Stadt zu stimulieren oder zu entspannen«. Nicolas Schöffer: *Die kybernetische Stadt*, übers. von Brigitte und Rudolf Strasser, München 1970, S. 78.

Im November 1927 erschien in der Zeitschrift *Die literarische Welt* ein Artikel des Schriftstellers und Geigenbauers Julius Levin. Er berichtet darin über ein Gespräch mit Walther Bauersfeld, in dem dieser sich als leitender Ingenieur zum Stellenwert der ästhetischen – oder wie es im Text heißt: »poetischen« – Seite des Planetariums im Konstruktionsprozess äußerte:

»Hatten Sie«, so begann ich das Gespräch, »bei der Konzeption ihres Planetariums eine poetische Vorstellung?« »O nein!«, erwiderte Bauersfeld sehr entschieden und mit leicht ironischem Lächeln. »Meine Vorstellung war zuerst völlig mechanisch.« »Zuerst ...« »Nein, nein, mein verehrter Herr Dr. Levin! Mein Wille war ganz darauf gerichtet, einen Mechanismus zu schaffen mit rein lehrhaftem Zwecke. Natürlich hatte ich den Wunsch, es sollte bei meiner Konstruktion etwas herauskommen, was sich sehen lassen kann, was insbesondere der Kritik der Fachgenossen, d. h. der Ingenieure, in jeder Hinsicht standhalten sollte. Übrigens – Sie sagen immer *Ihr* Planetarium. Ich möchte betonen, daß ich es nicht allein gemacht habe. Die Problemstellung stammt von Herrn [Oskar] v. Miller, und bei der Durchführung hatte ich die wertvolle Unterstützung meiner Mitarbeiter im Zeißwerk, in erster Linie der Herren F[rantz] Meyer, [Artur] Pulz, [Fritz] Pfau, denen ich manchen guten Konstruktionsgedanken und insbesondere die liebevolle Durcharbeitung der Einzelheiten verdanke. In meiner Absicht lag nicht die Schaffung eines Gemäldes, sondern die einer Raumschauung trotz der Hemmungen durch das binoculare Sehen ... [...] Das menschliche Auge akkomodiert bewußt nur in drei bis fünf Meter Entfernung. Dies ist der Grund warum der Mensch die Möglichkeit hat, sich bei größerem Bildabstand die Illusion des unendlichen Raumes zu geben. Diese Illusion stellt sich trotz entgegengesetzter Reflexion unüberwindlich ein. [...] Mond und Sonne erscheinen am Horizont größer als im Zenith. Der Himmel wirkt eben nicht als Kugel, sondern als flachgedrückte Ellipse. Und deshalb erscheint dem Auge schließlich eine durch Akkomodation nicht mehr beherrschbare kugelige Projektionsfläche als Himmel, ja sogar als blauer Himmel. [...] Ich beabsichtigte einen lehrhaften Mechanismus. Ich wiederhole das! Ich hatte nur das Ziel, der Natur so nahe zu kommen wie möglich.«²²

Die Ausführungen des Ingenieurs Bauersfeld belegen deutlich, in welchem Maße die Konstruktion des Projektionsplanetariums neben dem mechanischen²³ auch den »Apparat« der subjektiven Wahrnehmung miteinschloss.²⁴ Camera obscura,

²² Julius Levin: Kunstwirkung ohne Kunstwollen. W. Bauersfeld über sein Planetarium. Diskussion über Mechanik und poetische Resultate, in: *Die literarische Welt* 45 (1927), S. 3 f.

²³ Siehe dazu Walther Bauersfeld: Das Projektions-Planetarium des Deutschen Museums in München, in: *Zeitschrift des Vereines Deutscher Ingenieure* 68/31 (1924), S. 793–797; sowie Auerbach: Planetarien (wie Anm. 19), S. 138–147.

²⁴ Bauersfeld benennt diese subjektiv-ästhetische Seite bereits im August 1924 in einem

Teleskop und Mikroskop hatten, wie Jonathan Crary erläutert hat, als optische Geräte in einem metaphorischen Verhältnis zum menschlichen Auge gestanden, da sie auf den gleichen Konzepten beruhten. Mit Beginn des 19. Jahrhunderts aber wandelte sich »die Beziehung zwischen Auge und optischem Gerät zu einer metonymischen. Beide werden nun als nebeneinander auf derselben Funktionsebene angeordnete und durch unterschiedliche Möglichkeiten und Merkmale ausgezeichnete Instrumente gedacht.«²⁵ Die »möglichst naturgetreue Nachahmung des freisichtigen gestirnten Himmels und seiner verschiedenartigen geozentrischen Bewegungen« im Zeiss-Planetarium beruht dementsprechend nicht nur auf der optomechanischen Darstellung der Drehung des Fixsternhimmels und der Planetenbewegungen, sondern ebenso auf der konstruktiven Berücksichtigung der Aktivität und der Grenzen des menschlichen Auges.²⁶

Kants Transzendentalphilosophie hatte am Ende des 18. Jahrhunderts Raum und Zeit als reine Formen der Anschauung dem Subjekt als Vermögen zugeschrieben und damit die kopernikanische Wende der Philosophie herbeigeführt. Die erkennbaren Gegenstände waren fortan ein Effekt der Sinne und Begriffe des Menschen, weshalb ihre Beschaffenheit »an sich« unzugänglich bleiben musste. So wie Kopernikus die Bewegungen der Gestirne am Himmel als Erscheinungen behandelte, deren Form allein dem eigenen geozentrischen Standpunkt geschuldet war, so sollte die kritische Philosophie erhellen, in welcher Weise das Subjekt der Welt seine Formen der Erkenntnis a priori aufprägt.²⁷ Die kopernikanische Wende

von ihm verfassten Bericht über den Bau des Projektionsplanetariums. So stellt er dort im Blick auf die »Helligkeitsunterschiede« der 4500 dargestellten Sterne fest: »Sterne erster Größe [also die hellsten Fixsterne] erscheinen an der Projektionsfläche als Scheiben von 23 mm Durchmesser. Es hat sich herausgestellt, dass für den Beschauer dabei der Eindruck eines Sternes durchaus noch erhalten bleibt.« Bauersfeld: Das Projektions-Planetarium (wie Anm. 23), S. 793. Und am Ende des Artikels heißt es: »Die bildliche Wiedergabe des Sternhimmels ist mit dem beschriebenen Projektionsverfahren recht gut gelungen. Der Anblick ist auch in ästhetischer Hinsicht sehr reizvoll. Da die Projektionsfläche in ihrer glatten, halbkugeligen Form dem Betrachter keine Gelegenheit mehr gibt, Tiefenunterschiede wahrzunehmen, so fehlt bei verdunkeltem Raum dem Augenpaar der Maßstab für die Tiefe überhaupt; man gelangt daher leicht zu der Illusion des unendlichen Raumes.« Ebd., S. 797.

²⁵ Crary: Techniken des Betrachters (wie Anm. 14), S. 135.

²⁶ Werner: Die Sterne dürft ihr verschwenden (wie Anm. 19), S. 29.

²⁷ In der Vorrede zur zweiten Auflage der *Kritik der reinen Vernunft* von 1787 heißt es: »Bisher nahm man an, alle unsere Erkenntnis müsse sich nach den Gegenständen richten; aber alle Versuche, über sie a priori etwas durch Begriffe auszumachen, wodurch unsere Erkenntnis erweitert würde, gingen unter dieser Voraussetzung zunichte. Man versuche es daher einmal, ob wir nicht in den Aufgaben der Metaphysik damit besser fortkommen, daß wir annehmen, die Gegenstände müssen sich nach unserem Erkenntnis richten, welches so schon besser mit der verlangten Möglichkeit einer Erkenntnis a priori zusammenstimmt, die über Gegenstände, ehe sie uns gegeben werden, etwas festsetzen soll. Es

der Philosophie eröffnete mit der transzendentalen Kritik aber zugleich den Raum eines neuen empirischen Wissens vom Menschen. Das Sichtbare wurde nun »innerhalb der unstabilen Physiologie und Vergänglichkeit des menschlichen Körpers« verortet.²⁸ Zugleich entstanden technische Apparate wie die auch als Phenakistiskop bezeichnete stroboskopische Scheibe, die das lebendige Sehen in ihre Funktionsweise miteinbezogen. In diesen Anordnungen war der »individuelle Betrachter [...] zugleich Zuschauer, Objekt empirischer Forschung und Beobachtung sowie Bestandteil der maschinellen Produktion.«²⁹

ist hiermit ebenso, als mit den ersten Gedanken des *Kopernikus* bewandt, der, nachdem es mit der Erklärung der Himmelsbewegungen nicht gut fort wollte, wenn er annahm, das ganze Sternenheer drehe sich um den Zuschauer, versuchte, ob es nicht besser gelingen möchte, wenn er den Zuschauer sich drehen, und dagegen die Sterne in Ruhe ließ. In der Metaphysik kann man nun, was die *Anschauung* der Gegenstände betrifft, es auf ähnliche Weise versuchen. Wenn die Anschauung sich nach der Beschaffenheit der Gegenstände richten müßte, so sehe ich nicht ein, wie man a priori von ihr etwas wissen könne; richtet sich aber der Gegenstand (als Objekt der Sinne) nach der Beschaffenheit unseres Anschauungsvermögens, so kann ich mir diese Möglichkeit ganz wohl vorstellen.« Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft [KrV] (1787), hrsg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M. 1974, B XVI f.

²⁸ Crary: Techniken des Betrachters (wie Anm. 14), S. 78.

²⁹ Ebd., S. 116. Als kurz vor Beginn des Ersten Weltkriegs die Konzeption des Projektionsplanetariums in Jena und München Gestalt annahm, benannte der Heidelberger Kunstphilosoph Georg Lukács noch einmal den metaphysischen Preis für Kants transzendentalphilosophisches Manöver: »Kants Sternenhimmel«, heißt es in der 1914/15 entstandenen und zuerst 1916 erschienenen *Theorie des Romans*, »glänzt nur mehr in der dunklen Nacht der reinen Erkenntnis und erhellt keinem der einsamen Wanderer – und in der Neuen Welt heißt Mensch-sein: einsam sein – mehr die Pfade«. Georg Lukács: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, Darmstadt/Neuwied ¹¹1987, S. 28. Dem durch Astronomie und Physik entzauberten Sternenhimmel entspricht auf der Seite des Subjekts die philosophische Grunderfahrung einer radikalen Fremdheit im Universum, wofür Lukács die Formel der »transzendentalen Obdachlosigkeit« prägte (ebd., S. 32). »Selig sind die Zeiten, für die der Sternenhimmel Landkarte der gangbaren und zu gehenden Wege ist und deren Wege das Licht der Sterne erhellt«, heißt es gleich zu Beginn des Buches, das das »Aufzeichnen jener urbildlichen Landkarte« (ebd., S. 21) der Philosophie, dem Roman aber die Darstellung des empirischen Lebens in seiner biografischen Totalität überträgt (ebd., S. 40f. und S. 66f.). Das Zeiss-Planetarium zeigt ebenfalls den kopernikanischen Sternenhimmel, von dem Kant und Lukács sprechen, und erscheint dabei als vollendete Mechanisierung der Welt, wie sie um 1800 in der Figur des Laplaceschen Dämons zum naturwissenschaftlichen Ideal erhoben worden war. Vgl. Ilya Prigogine und Isabelle Stengers: Dialog mit der Natur. Neue Wege naturwissenschaftlichen Denkens, Neuausgabe München/Zürich 1990, S. 81–84. Zugleich aber errichtet es daraus ein künstliches *Environment*, in das sinnlich einzutauchen keine alphabetisch induzierte Einbildungskraft, sondern eine technische Simulation voraussetzte. Zur Gemeinsamkeit und Differenz von

In welcher Weise sich die ästhetische, die epistemische und die apparativ-experimentelle Ebene im Projektionsplanetarium überlagern, lässt sich mit dem amerikanischen Wahrnehmungspsychologen James J. Gibson erläutern. Gibson unterscheidet zunächst, sehr ähnlich wie Cray, das starre »Lochsehen« (*aperture vision*) nach dem Modell der Camera obscura vom »Umgebungssehen« (*ambient vision*), das er auch »panoramaartig« nennt.³⁰ Auch dieses »natürliche Sehen« könne, so Gibson, »experimentell erfasst« werden, es sei dafür aber notwendig, das Laboratorium »lebensnah« zu gestalten.³¹ Grundlage dafür sei eine »ökologische Optik«, die im Unterschied zur physikalischen Optik »Licht als Information für die Wahrnehmung« begreift,³² und zwar als »Information über reflektierende Oberflächen«. Das Licht, mit anderen Worten, hat hier nicht die Form von Strahlen, die von einer Lichtquelle ausgehen, sondern von strukturiertem »Umgebungslicht«,³³ in das Tiere und Menschen gleichermaßen eingetaucht sind. Die »Umwelt«, so Gibson, ist »nicht aus Objekten zusammengesetzt. Die Umwelt besteht aus der Erde und dem Himmel und aus Objekten *auf* der Erde und *am* Himmel, aus Bergen und Wolken, aus Feuern und Sonnenuntergängen, aus Steinen und Sternen.«³⁴ Man kann entsprechend eine »Relation der *Inklusion*« von einer »Relation der *metrischen Lage*« unterscheiden, was Gibson am Beispiel des Sternenhimmels erläutert: »Die Lage eines Sterns am Himmel kann leicht durch Angabe seiner astronomischen Koordinaten, der Winkelgrade rechts vom Nordpunkt und über dem Horizont, festgelegt werden. Dies kann aber gleichermaßen durch Einbeziehung des Sterns in eines der Sternbilder beziehungsweise des übergeordneten Musters des gesamten Sternenhimmels geschehen.«³⁵ Das Projektionsplanetarium leistet demzufolge eine Übersetzung zwischen den Relationen der metrischen Lage und der Inklusion und hält sie gleichzeitig präsent. So ist die Kuppel als Projektionsfläche zum einen die virtuelle Kugelschale der sphärischen Astronomie; zum anderen entspricht sie der in der ökologischen Optik beschriebenen »umgebenden optischen Anordnung an einem Beobachtungspunkt«, also der Grundsituation des natürlichen Sehens nach Gibson: »Unter einer umgebenden Anordnung ist eine Anordnung zu verstehen, die den Punkt vollständig umgibt, ihn vollkommen um-

Literatur und technischen Medien vgl. Friedrich Kittler: *Grammophon – Film – Typewriter*, Berlin 1986, S. 27.

³⁰ James J. Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung*, übers. von Gerhard Lücke und Ivo Kohler, München/Wien/Baltimore 1982, S. 1 f.

³¹ Ebd., S. 3.

³² Ebd., S. 49.

³³ Ebd., S. 68.

³⁴ Ebd., S. 70.

³⁵ Ebd., S. 73.

schließt. Sie ist, um es in der Terminologie der Geometrie auszudrücken, ein geschlossenes Feld, ganz so wie auch die Oberfläche einer Kugel eine geschlossene Fläche ist. Noch genauer gesagt, das Feld darf keinen Rand haben, es muss unbegrenzt sein.« Der »Punkt« meint dabei »nicht einen geometrischen Punkt im abstrakten leeren Raum, sondern vielmehr eine Position im ökologischen Raum, in einem Medium. Es handelt sich dabei um den Ort, an dem sich ein Beobachter befinden *könnte* und von dem aus eine Beobachtung gemacht werden *könnte*. Während der abstrakte Raum aus Punkten zusammengesetzt ist, besteht der ökologische Raum aus Orten, aus Standorten oder Positionen.«³⁶ Daran anschließend kann das Projektionsplanetarium als ein artifizieller ökologischer Raum beschrieben werden, insofern es den Sternenhimmel um einen Beobachtungspunkt herum arrangiert, der von wirklichen Beobachtern eingenommen werden kann.

Anstelle des Begriffs »Raum« zog Gibson, seiner ökologischen Optik entsprechend, den Begriff »Medium« vor, in dem »Lebewesen« leben. »Das Medium erlaubt nämlich – im Unterschied zum Raum – ein Fließgleichgewicht aller Reflexionen der Beleuchtung, was dazu führt, daß es Informationen über Oberflächen und über die Substanzen, woraus sie bestehen, enthält.«³⁷ Daraus ergibt sich ein Modell des Sehens, in dem das »Fließen der umgebenden optischen Anordnung [...] Fortbewegung, Nichtfließen dagegen Ruhe« anzeigt.³⁸ Hier setzen auch alle Formen von visuellen kinästhetischen Simulatoren an, die, sei es im experimentellen Rahmen, sei es zu Trainingszwecken oder zum Vergnügen, als »komplette künstliche Umwelt« die »Erfahrung passiver Bewegung« auszulösen vermögen.³⁹ Dass diese »induzierte Eigenbewegung« (oder Vektion) auch im Projektionsplanetarium anzutreffen ist, lässt es als ein »lebensnahes Laboratorium« im Sinne Gibsons erscheinen, in dem das »natürliche Sehen« experimentell auf den Prüfstand gerät.⁴⁰ Schon Walther Bauersfeld hatte darauf hingewiesen, dass neben die »Illusion des unendlichen Raumes« noch eine andere Wahrnehmungstäuschung tritt: »Wenn die

³⁶ Ebd., S. 69.

³⁷ Ebd., S. 243.

³⁸ Ebd., S. 244.

³⁹ Ebd., S. 202.

⁴⁰ Ebd., S. 198. Gibson spricht im Blick auf diese Simulatoren auch von einer »Pseudoumwelt«, die die »Gefahr« mit sich bringe, »in eine erkenntnistheoretische Konfusion über die Realität der Umwelt zu geraten« (ebd., S. 202f.). Mit Jean Baudrillard wäre dem entgegenzuhalten, dass der »Hyperrealismus« der Simulation die Unterscheidung von Realität und Täuschung einschließlich des damit verbundenen Zweifels hinter sich gelassen hat. »Tatsächlich muß man den Hyperrealismus gerade umgekehrt interpretieren: die Realität selbst ist heute hyperrealistisch.« Baudrillard: Der symbolische Tausch und der Tod (wie Anm. 20), S. 116. Entsprechend wäre die künstlich induzierte Erfahrung im Simulator in Gibsons ökologischer Optik die Ausnahme, an der die Regel zutage tritt. Es geht darin nämlich um ein Sehen, das grundsätzlich halluzinatorischen Charakter besitzt.

Tagesbewegung eingeschaltet wird, also der ganze Fixsternhimmel eine langsame Drehung um die Polachse ausführt, so unterliegt der Beschauer häufig, namentlich bei Beginn der Bewegung, noch einer anderen Täuschung. Bei verdunkeltem Raum ist man viel eher geneigt, die beobachtete Bewegung dem Fußboden zuzuschreiben, auf dem man steht, als dem strahlenden Sternenhimmel.⁴¹ Das später von Buckminster Fuller im Rahmen seiner kosmologischen Konstruktionslehre formulierte Ziel, »das abstrakte Wissen, dass wir auf einem rotierenden Planeten reisen, durch ein Gefühl dafür konkret und lebendig zu machen«,⁴² findet sich also im Projektionsplanetarium bereits realisiert.⁴³ Wenn der Zeiss-Astronom und langjährige Leiter des Jenaer Planetariums, Helmut Werner, feststellte, man könne »mit dem künstlichen gestirnten Himmel des Zeiss-Planetariums nach Belieben regelrecht *experimentieren*, was uns die Natur versagt«,⁴⁴ so gilt dies in gleichem Maß für das natürliche Sehen der in ihm versammelten Zuschauer.

In diesem immersiven *Environment*⁴⁵ trainierten seit 1959 amerikanische Astronauten das Navigieren, und zwar zunächst im *Morehead Planetarium* in Chapel

⁴¹ Bauersfeld: Das Projektions-Planetarium (wie Anm. 23), S. 797.

⁴² Joachim Krause und Claude Lichtenstein: *Earthwalking – Skyriding*. Einladung, mit Buckminster Fuller auf Entdeckungsreise zu gehen, in: Joachim Krause und Claude Lichtenstein (Hg.): *Your Private Sky: Diskurs*, Zürich 2001, S. 7–45, hier S. 7.

⁴³ Fuller selbst bezeichnete allerdings das Planetarium als »so irreführend und wirkungslos« wie den »Bibliotheks-Globus«, und zwar aufgrund ihrer falschen ptolemäischen Verwendung. »In der Absicht, ihren Kindern die ach so schwierige Vorstellung von der totalen Bewegtheit des Sternenhimmels beizubringen, haben die Festlandtheoretiker für ihre Grosstädte Planetarien ersonnen. Instruiert von dieser Einrichtung, nähern sich die Kinder darin ihrer persönlichen Überzeugung von der unaufhörlichen Bewegung am Planetariumshimmel, um im kritischen Finale, bei geschärfter Aufmerksamkeit, in lebenslange Konfusion gestürzt zu werden: »Nun geht die Sonne wieder im Osten auf, die Lichter gehen an, die Maschine hält an, und wir kehren nach New York zurück (ins praktische Leben, wo die Sonne als ein handliches Ding noch immer ihre Runden um die zufriedens-tatische Erde dreht)«.« Buckminster Fuller: *Flüssige Geometrie*, in: Joachim Krause und Claude Lichtenstein (Hg.): *Your Private Sky* (wie Anm. 42), S. 138–151, hier S. 146.

⁴⁴ Werner: *Die Sterne dürft ihr verschwenden* (wie Anm. 19), S. 75.

⁴⁵ Die Einweihung des Münchner Geräts im Jahr 1925 fällt zeitlich zusammen mit dem Beginn einer Reihe wahrnehmungspsychologischer Experimente, die ihre Probanden mit schwach beleuchteten homogenen Oberflächen konfrontierten und an die Gibson dann direkt anschließen sollte. Dieser auch im Amerikanischen als *Ganzfeld* bezeichnete Versuchsaufbau im Labor der Berliner Gestaltpsychologen bahnte den Weg zu einem neuen, nicht mehr perspektivischen, sondern immersiven Verständnis des Sehens. Vgl. Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt* (wie Anm. 30), S. 163 f.; Hans-Christian von Herrmann: *Sensing Spaces*. James Turrells helle Kammern, in: Helmar Schramm u. a. (Hg.): *Bühnen des Wissens*. Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst, Berlin 2003, S. 339–366. Gibson sprach dann später im Rückblick auf diese Versuche vom »*Cyclorama setup*«, womit er, ganz im Sinne Crarys, die Geschichte der modernen Wahrnehmungsforschung mit der Geschichte optischer Apparate verknüpfte. Neben dem Cyclorama

Hill.⁴⁶ Schon im April 1934 hatte eine Vortragsreihe im Jenaer Planetarium zum Thema »Orientierung im Gelände nach Gestirnen« erste Schritte in Richtung einer solchen Nutzung als Trainingssimulator unternommen.⁴⁷ Das 1952 eröffnete *Olbers-Planetarium* in Bremen war Teil der Seefahrtsschule und diente in diesem Rahmen zunächst dem Navigationsunterricht. Der dabei verwendete Zeiss-Projektor ZKP-I war während des Zweiten Weltkriegs zur Ausbildung in der deutschen Kriegsmarine und Luftwaffe entwickelt worden. Mitte der fünfziger Jahre führten die Freiburger Zoologen Franz und Eleonore Sauer hier Versuche zur Orientierung von Zugvögeln durch.⁴⁸ Im Morrison Planetarium in San Francisco, präsentierten Jordan Belson und Henry Jacobs zwischen 1957 und 1959 unter dem Titel *Vortex Concerts* ein Multimedia-Spektakel aus abstrakten Licht- und Filmprojektionen und im Raum beweglichen elektronischen Klängen im Stil der *musique concrète*, die die Zuschauer in eine wirbelnde Bewegung hineinrissen. »I used films«, so berichtete Belson später, »plus strobos, star projectors, rotational sky projectors, kaleidoscope projectors, and four special dome-projectors for interference patterns. We were able to project images over the entire dome, so that things would come pouring down from the center, sliding along the walls. At times the whole place would seem to reel.«⁴⁹ Über die Frage von Orientierung

oder Panorama zog er dabei auch ausdrücklich den Vergleich mit dem »dome of a planetarium« heran. James J. Gibson und Dickens Waddell: Homogeneous Retinal Stimulation and Visual Perception, in: *The American Journal of Psychology* 65/2 (1952), S. 263–270, hier S. 265. Der Hinweis stammt von Margarete Pratschke: Gestaltexperimente unterm Bilderhimmel. Das Psychologische Institut im Berliner Stadtschloss und die Avantgarde, Paderborn 2016, S. 82.

⁴⁶ Jordan D. Marché: *Theaters of Time and Space. American Planetaria. 1930–1970*, New Brunswick 2005, S. 137–141.

⁴⁷ Vgl. Helmut Werner: *Orientierung im Gelände nach Gestirnen. Ein Führer am heimatischen Sternenhimmel*, Jena 1941.

⁴⁸ Vgl. Franz Sauer und Eleonore Sauer: Zur Frage der nächtlichen Zugorientierung von Grasmücken, in: *Revue Suisse de Zoologie* 62 (1955), S. 250–259; siehe auch die Homepage zur Geschichte des *Olbers-Planetariums*, unter: <http://planetarium.hs-bremen.de/planetarium/geschichte.html>.

⁴⁹ Zitiert nach Gene Youngblood: *Expanded Cinema*, New York 1970, S. 389. Die *Vortex Concerts* bilden einen markanten Punkt in einer auf das Bauhaus zurückgehenden Geschichte künstlicher Environments, die von Anfang an eine deutliche Nachbarschaft zum Planetarium aufweist. Joachim Krause hat zuerst auf die Strukturähnlichkeiten zwischen der Raumerfahrung im Projektionsplanetarium und verschiedenen am Bauhaus (zunächst in Weimar) entwickelten Konzepten hingewiesen, so etwa dem Totaltheater von Walter Gropius und dem Licht-Raum-Modulator von László Moholy-Nagy. Vgl. Joachim Krause: *Mechanischer Affe und Quantum Machine. Bau- und Bühnenlaboratorium – vom Bauhaus zum Black Mountain College*, in: Helmar Schramm, Ludger Schwarte und Jan Lazardzig (Hg.): *Spuren der Avantgarde: Theatrum Machinarum. Frühe Neuzeit und Moderne im Kulturvergleich*, Berlin/New York 2008, S. 407–444; Alena J. Williams:

und Desorientierung lässt sich das Planetarium somit als ein »lebensnahes Laboratorium« (im Sinne Gibsons) bestimmen, das die Vermittlung astronomischen Wissens an die visuelle Immersion von Menschen (und Tieren) in eine künstliche Umwelt aus Licht knüpft. In ihm verliert die natürliche Umwelt ihre Selbstverständlichkeit, und das, was zuvor in der Latenz verblieb, erweist sich als experimentell explizierbar und technisch simulierbar.⁵⁰ Am Projektionsplanetarium tritt damit hervor, was ganz allgemein für technische Medien seit dem 19. Jahrhundert gilt, insofern sie einzelne Sinnesfelder ästhetisch erschließen. Entsprechend war die leitende Intuition von Marshall McLuhans Medienästhetik auch von Anfang an eine medienökologische. So erläuterte er sein Forschungsprogramm 1972 in einem Interview mit der Zeitschrift *L'Express* am biologischen Beispiel eines Fisches, der im Wasser lebt, ohne dass das Wasser für ihn reizauslösend wirkt. »Die Zone der Unwissenheit, das ist das Milieu, die Zone der vollständigen Immersion, so wie für den Fisch im Wasser, für den das Wasser gerade das ist, wovon er überhaupt nichts weiß. [...] Was ich ganz einfach sagen möchte, ist, dass ich nicht studiere, was der Fisch macht, sondern ich studiere sein Milieu, seine Umwelt.«⁵¹

Akte der Enthüllung. Das Planetarium und László Moholy-Nagys Kunst der Projektion, in: Andreas Beyer und Guillaume Cassegrain (Hg.): *Mouvement. Bewegung. Über die dynamischen Potenziale der Kunst*, Berlin/München 2015, S. 181–201.

⁵⁰ In diesem Sinne hat Peter Sloterdijk den »Umweltgedanken« als ein Schlüsselkonzept des 20. Jahrhunderts bestimmt. Seine Leistung bestehe in »der aufdeckenden Einbeziehung von Latenzen oder Hintergrundgegebenheiten in manifeste Operationen«. Peter Sloterdijk: *Sphären*, Bd. III: *Plurale Sphärologie: Schäume*, Frankfurt a.M. 2004, S. 89.

⁵¹ »La zone d'ignorance, c'est le milieu, la zone d'immersion ambiante, comme pour le poisson dans l'eau, l'eau étant la chose dont il ne connaît absolument rien. [...] Ce que je veux dire, simplement, c'est que je n'étudie pas ce que fait le poisson, mais son milieu, son environnement.« Marshall McLuhan zitiert nach: *L'Express va plus loin avec ces théoriciens*, Paris 1973, S. 423–444, hier S. 426 (Übersetzung des Verfassers). In diesen Formulierungen klingt deutlich Jakob von Uexkülls Begriff des Funktionskreises an. Es ist, genauer gesagt, der »Kreis des Mediums«. »Das Medium«, so von Uexküll, »ist also derart gestaltet, daß es selbst keine Merkmale besitzt, die das Tier aufnehmen kann: so wirkt das Wasser nicht auf den Fisch, wohl aber die Luft, sobald er an die Oberfläche kommt. Für die Luftbewohner ist umgekehrt das Wasser ein Reiz, die Luft aber nicht«. Jakob von Uexküll: *Theoretische Biologie* (1928), Frankfurt a.M. 1973, S. 151.

Zur Epistemologie gegenwärtiger Zeigeregime

Louvre Lens und der Apple Store am Union Square
in San Francisco

Karen van den Berg

1. Deiktische Wissensordnungen im 21. Jahrhundert

Museen sind merkwürdige Einrichtungen. Sie entwerfen einen Zugang zur Welt, indem sie uns diese vom Leibe halten. Sie sind Orte des Zeigens und stellen eine Welt der Dinge vor Augen, die es nicht zu benutzen, sondern nur anzuschauen gilt. Dabei entsteht eine bemerkenswerte zivilisatorische Praxis: die schweigende Betrachtung. Die Begegnung mit exponierten Artefakten und Kuriosa, aber auch mit dem Fremden und Unbekannten wird hier in diskreter Feierlichkeit inszeniert. Arrangierte Parcours stellen kulturelle Narrative vor Augen und rufen den Einzelnen als Schauenden und Staunenden an. Seit dem 19. Jahrhundert wirken Museen nicht nur als herausgehobene Trainingsorte der subjektiven (ästhetischen) Urteilsbildung,¹ sondern auch als Reputationsfabriken, die konservieren, präsentieren, sanktionieren, kanonisieren und Werte herstellen. Sie gelten deshalb auch heute – bei aller Eventisierung – in einem sehr emphatischen Sinne als Bildungseinrichtungen und als Arenen, die geradezu sinnbildlich für bestimmte hegemoniale Formen der »Weltaneignung« stehen.² Als Schatzhäuser und Depots kultureller Beutezüge bleiben Museen dabei eng verstrickt in einem kolonialistischen Selbstverständnis bzw. einem repräsentativen kulturellen Geltungsanspruch.³ Schon Paul Valéry und Walter Benjamin waren fasziniert und

¹ Vgl. hierzu Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a. M. 1977, S. 16 und Carol Duncan: Art Museums and the Ritual of Citizenship, in: Steven D. Lavine und Ivan Karp (Hg.): Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display, Washington/London 1991, S. 88–103.

² Peter Sloterdijk: Museum – Schule des Befremdens, in: Peter Weibel (Hg.): Der ästhetische Imperativ. Schriften zur Kunst, Hamburg 2007, S. 354–370, S. 360; zur Eventisierung vgl. Hans Belting: Orte der Reflexion oder Orte der Sensation, in: Peter Noever (Hg.): Das diskursive Museum, Ostfildern 2001, S. 82–94.

³ Vgl. hierzu Benedict Anderson: Imagined Communities, New York 1991. S. 163 ff.; Betina Messias Carbonell (Hg.): Museums Studies. An Anthology of Contexts, Malden/Oxford/Carlton 2007; Anke te Heesen: Theorien des Museums zur Einführung, Hamburg 2012.

zugleich irritiert von diesem schillernden Arrangement, von der respekteinflößenden Aura des Museums und dem anti-diskursiven Kult der schweigenden Betrachtung.⁴ Doch während sich Valéry vor allem über das großspurige und autoritäre Auftreten der zeitgenössischen Museumstempel empörte und sie als Begräbnisstätten diskursiv-kritischen Denkens schmähte, zeigte sich Benjamin von der Epistemologie des Museums durchaus angezogen und erkannte kritisch-wertschätzend, dass hier eine in seinen Augen attraktive Dialektik zwischen »ästhetischer Versenkung« und diskreter Distanznahme zu finden sei.⁵

Gerade diese Dialektik scheint das Museum auch im 21. Jahrhundert zu einem wichtigen Dispositiv der Wissens- und Weltvermittlung zu machen. Museen bieten einen Weltbezug, in dem Nähe und Distanz ebenso oszillieren wie Geschichte und Gegenwartigkeit. Sie vermitteln mehr als viele andere Dispositive einen zugleich distanzierten wie deiktisch affektiven Zugang zur Welt, eine Art »Denken-Fühlen«, wie der kanadische Philosoph Brian Massumi es in anderem Zusammenhang nennt, das zur mentalen Signatur des Medienzeitalters zu gehören scheint.⁶ Und so paradox es klingen mag: Museen dienen heute als Instrumente, die signalisieren, ganz im Hier und Jetzt angekommen zu sein. Dies zumindest gilt für die neuen Museen des 21. Jahrhunderts, zählt es doch zu den Auffälligkeiten der letzten Jahrzehnte, dass sich aufstrebende Metropolen darin gegenseitig überbieten, immer exzentrischere Museumsgebäude hervorzubringen. In London, Abu Dhabi, Kapstadt oder Hangzhou gehören von Stararchitekten entworfene Museumsneubauten zum unverzichtbaren Signet des Kreativen und Angesagten; sie manifestieren das Angekommen-Sein in der Gegenwart. Das heißt, die Neubauten von Herzog & de Meuron, Jean Nouvel, Heatherwick Studio oder MVRDV treten weniger als zeitresistente Speicher tradierter Werte auf als vielmehr als materiale Manifestationen von Aktualität und Präsenz.⁷ Seit Richard Floridas Rede von der *creative class* zum Mantra zeitgenössischer Stadtentwicklung geworden ist, gelten Gegenwartigkeit, Kreativität, Coolness, Artiness und ökonomische Prosperität

⁴ Vgl. Benjamin: *Das Kunstwerk* (wie Anm.1) und Paul Valéry: *Das Problem der Museen*, in: Paul Valéry. *Werke*. Frankfurter Ausgabe in sieben Bänden, Band 6. *Zur Ästhetik und Philosophie der Künste*, hg. v. Jürgen Schmidt-Radefeldt, Frankfurt a.M. 1995, S. 445–449. Zum Schweigen im Museum vgl. ausführlicher: Karen van den Berg und Markus Rieger-Ladich: *Pssst! Zum hidden curriculum von Museum und Bibliothek*, in: Veronika Magyar-Haas und Michael Geiss (Hg.): *Zum Schweigen. Macht und Ohnmacht in Erziehung, Bildung und Politik*, Zürich 2015, S. 235–258.

⁵ Vgl. Valéry: *Problem der Museen* (wie Anm. 4) und Benjamin: *Das Kunstwerk* (wie Anm.1), S. 38.

⁶ Brian Massumi: *Ontomacht. Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen*, Berlin 2010, S. 131 ff.

⁷ Vgl. Claire Bishop: *Radical Museology or, What's 'Contemporary' in Contemporary Museums of Contemporary Art?*, London 2014, S. 12.

gleichsam als Synonyme.⁸ So gesehen macht erst der aufsehenerregende Museumsneubau einen Ort zum angesagten *place to be* und zu einem Ort im Hier und Jetzt.

Museen sind mithin zu ganz entscheidenden Kommunikationsinstrumenten geworden, die eine bestimmte Wirklichkeit erzeugen, und zwar nicht nur für Städte und Kommunen. Die museale Rhetorik des Zeigens hat sich längst in alle möglichen Sphären des Alltags ausgeweitet. So sind Museen auch kaum mehr aus der Markenbildung großer Konzerne wegzudenken. Die museal-ästhetische Aufbereitung von Wissensordnungen durch emphatisch aufgeladene Bilder, Räume und Blickperspektiven ist mittlerweile eine verbreitete Rhetorik, mit der führende Handelskonzerne und Qualitätsmarken ihre Produkte kulturell aufladen. Museale Inszenierungen stellen Wertanmutungen her und entwerfen identitätsstiftende Narrative. Das bedeutet auch: Museen sind damit längst keine Enklaven und Schutzräume einer elitären bürgerlichen Bildungskultur mehr; vielmehr haben sie sich zu Massenmedien einer medialisierten Wissensgesellschaft entwickelt; sie sind Teil einer Massenkultur, in der Bildungseffekte gleichsam zum Fetisch werden.

Vor diesem Hintergrund möchte ich im Folgenden die Ende 2012 in der nordfranzösischen Provinz eröffnete Louvre-Dependance des japanischen Architekturbüros SANAA beleuchten und mit dem im Mai 2016 am Union Square in San Francisco eröffneten Apple Store, entworfen von Foster + Partners, kontrastieren.⁹ Das Hauptaugenmerk liegt dabei jedoch auf dem sehr viel komplexeren Museumsgebäude.

Ausschlaggebend für dieses zunächst vielleicht überraschende Kontrastmittel ist die Feststellung einer verblüffenden ästhetischen Familienähnlichkeit dieser Gebäude, eine Übereinstimmung in Materialsprache, Struktur und Atmosphäre sowie die hieran anschließende Frage, wie es dazu kommt, dass sich der Flagship Store eines Technikkonzerns präsentiert wie eine öffentliche Kunsthalle, während eine Dependance des Louvre in Nord-Pas-de-Calais auftritt wie eine in ein Gebäude übersetzte iPad-Benutzeroberfläche? Was lässt sich anhand dieser Beispiele über unser gegenwärtiges kulturelles Selbstverständnis in Erfahrung bringen? Welche mentalen Codes lassen sich hier ablesen?

⁸ Vgl. Richard L. Florida: *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, New York 2004.

⁹ Dan Howarth: *Foster + Partners Unveils Apple Union Square Store in San Francisco*, in: *Dezeen* (2016), <https://www.dezeen.com/2016/2005/2021/foster-partners-jonathan-ive-apple-union-square-store-san-francisco/> (16.01.2017).

2. Ein kultureller Satellit

Als der Louvre Lens im Dezember 2012 eröffnete, wurde der schlichte Bau in den Feuilletons und Architekturzeitschriften als Meilenstein in der Entwicklung der Museumsarchitektur gefeiert. Das von Kazuyo Sejima und Ryūe Nishizawa geführte japanische Architekturbüro SANAA hatte sich mit dem Konzept einer einstöckigen, flachen, aus fünf hintereinander geschalteten Glas- und Aluminium-Baukörpern bestehenden Anlage gegen mehr als 120 Wettbewerber durchgesetzt und 2005 den Auftrag erhalten, die Louvre-Dependance im ehemaligen Kohlerevier im Norden Frankreichs zu planen.¹⁰ Henri Loyrette, damaliger Direktor des Louvre in Paris, hatte im Ausschreibungstext den Wunsch formuliert, ein Haus zu bauen, in dem Teile der Sammlung des Pariser Museums unkonventionell und gegen den Strich der traditionellen Ausstellungsordnung gezeigt werden sollten. Das Museum sollte seinen Besuchern etwa 200 Kilometer nordwestlich der Hauptstadt einen ganz neuen und unverstellten Blick auf die Kunst eröffnen. Ziel war es, »to teach anew how to look at art«, wie Loyrette es formulierte.¹¹ Eine kategorial neue Inszenierung gelang dem Team um SANAA denn auch tatsächlich – vor allem weil sie sich entschlossen, die 205 aus Paris entliehenen Werke in einer einzigen, 120 Meter langen und 3.000 m² großen, leicht geschwungenen Halle ohne Wände zu präsentieren.

Doch bevor ich auf das Gebäude und insbesondere auf die Szenografie der Halle mit der ›Galerie du Temps‹ näher eingehen möchte, seien zunächst einige Bemerkungen zur Entstehungsgeschichte des Museums vorangestellt, denn diese scheint mir für das Verständnis des Projekts, aber auch aus einer generelleren zeitdiagnostischen Perspektive unverzichtbar.

2004, also sieben Jahre nach der Eröffnung des Guggenheim Museums in Bilbao, und nachdem der Begriff »Bilbao-Effekt«¹² längst zum geflügelten Wort der Stadtplaner geworden war, beschloss die Pariser Regierung im Zuge der kulturellen Dezentralisierung in der gebeutelten ehemaligen Bergbau-Region Nord-Pas-de-Calais eine Dependance des Louvre zu errichten. In dem Wettbewerb, an dem sich sechs Kommunen beteiligten, erhielt eine der ärmsten Gemeinden Frankreichs, die knapp 32.000 Einwohner zählende Bergarbeiterstadt Lens, den Zuschlag. Grund für diese Entscheidung war, dass sie als die kulturfernste Ge-

¹⁰ Susanne Stacher: Der Louvre Lens, Frankreich – Architektur als Land Art, Landschaft als Kunst, in: *Architektur Aktuell* 396/3 (2013), S. 96–107, hier S. 98.

¹¹ Kazuyo Sejima und Ryue Nishizawa (SANAA): Louvre Museum In Lens, in: *Divisare*, 12. Oktober (2005), <https://divisare.com/projects/17053-kazuyo-sejima-ryue-nishizawa-sanaa-louvre-museum-in-lens> (16.01.2017).

¹² Vgl. Hilmar Hoffmann: *Das Guggenheim Prinzip*, Ostfildern 1999.

meinde in dem relativ dicht besiedelten Einzugsgebiet galt.¹³ Das Ziel der Ansiedlung des Museums genau hier war – mit Pierre Bourdieu gesprochen – die Umverteilung »kulturellen Kapitals« und eine regionale Revitalisierung.¹⁴ Das Museum sollte mithin als Impulsgeber einer kulturellen und ökonomischen Entwicklung wirken.¹⁵ Vor dem Hintergrund der potentiellen *catchment area* von 5,7 Millionen Einwohnern rund um den Gemeindeverbund Lens-Liévin und einer Erreichbarkeit mit dem TGV von Paris in etwas mehr als einer Stunde Fahrzeit setzte man sich das ehrgeizige Ziel, 500.000 Besucher im Jahr in die nordfranzösische Provinz zu locken. Immerhin hatte der von Region, Kommune, European Regional Development Fund (ERDF), Staat und Sponsoren finanzierte Bau 150 Millionen Euro gekostet.¹⁶ Im ersten Jahr wurde die Zahl der angestrebten Besucher sogar weit übertroffen, denn um die 900.000 Menschen machten sich auf, um den neuen Louvre zu besichtigen.¹⁷ Heute, vier Jahre nach der Eröffnung des Louvre Lens, sind allerdings Zweifel angebracht, dass diese Zielgröße dauerhaft zu halten ist, denn die Besucherzahlen gingen in den letzten Jahren um mehr als die Hälfte zurück. Auch hat sich die Hoffnung nicht erfüllt, dass die Museumsbesucher die Gemeinde kulturell beleben, denn diejenigen, die kamen, hielten sich jenseits des Museumsbesuchs kaum in der Stadt auf.¹⁸ Mittlerweile versuchen Stadt und eine neue Museumsleitung, dieses Problem zu lösen.

Diese kulturpolitischen und kulturökonomischen Aspekte können hier nicht vertieft werden. Was mir im Rahmen einer mentalitätsgeschichtlichen Analyse des Projektes gleichwohl ganz entscheidend zu sein scheint, ist dieser Entstehungszusammenhang, bleibt doch kein Besuch des Museums davon unbeeindruckt, dass der strahlend helle Gebäudekomplex aus poliertem Aluminium und Glas in dem rauen und ärmlichen postindustriellen Kohlerevier wie der Satellit aus einer an-

¹³ Vgl. Guy Baudelle: The New Louvre in Lens. A Regionally Embedded National Project, in: *European Planning Studies* 23/8 (2015), 1476–1483, S. 1479.

¹⁴ Pierre Bourdieu: Ökonomisches, kulturelles und soziales Kapital, in: ders.: Die verborgenen Mechanismen der Macht, Hamburg 1992, S. 49–75. Vgl. auch Elena Borin und Ivan Paunović: The Case of Louvre-Lens: Regional Regeneration through Cultural Innovation, in: Sitcon. Singidunum International Tourism Conference (Belgrade University Singidunum, 2015), S. 248–251, S. 249.

¹⁵ The »Louvre-Lens was used as a driver for the re-launch of the area on the basis of culture [...]. One of the most relevant critical points identified at the beginning of the project was the lack of local creative industries«. Borin und Paunović: Louvre-Lens (wie Anm. 14), S. 250.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Vgl. dpa: Der Louvre und seine Dependance in Lens. Von der Schwierigkeit, ein Museum zu exportieren, in: *Der Tagesspiegel* 10. Dezember 2016, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/der-louvre-und-seine-dependance-in-lens-von-der-schwierigkeit-ein-museum-zu-exportieren/14961286.html> (16.01.2017).

¹⁸ Ebd.

deren Welt wirkt und hier ganz offensichtlich als kulturpolitische Revitalisierungsmaßnahme gebaut wurde. Das Projekt ist ersichtlich nicht aus bürgerschaftlichem Willen vor Ort erwachsen. Ganz entscheidend war deshalb – und auch das merkt man dem Projekt an – der Anspruch, ein zugängliches Museum zu erschaffen, das auch für kunstferne Besucher zum Publikumsmagneten werden sollte und deshalb nicht exzentrisch und extravagant wirken durfte, sondern offen, einfach und einladend.¹⁹ Mehr als 20% der Baukosten wurden deshalb von vornherein für eine ausgeklügelte Museografie eingeplant, die die Exponate verständlich macht.²⁰ Auch war es ein Anliegen der Bauherren, große Teile der Baufläche für Vermittlungsangebote bereitzustellen und etwa zugängliche Lese- und Seminarräume zu offerieren, einsehbare Restaurierungsstudios und Lagerbereiche, Museumsshops sowie ein unpräzises gastronomisches Angebot.

3. Ein Museum der Gleichzeitigkeit

Ein Museumsbesuch beginnt nicht erst mit dem Betreten des Gebäudes, sondern schon mit dem Weg, der zum Gebäude führt. Dies scheint für den Louvre Lens in besonderem Maße zu gelten, und in diesem Falle startet der Besuch wohl nicht selten mit dem TGV von Paris. Jedenfalls beginnt die landschaftsarchitektonische Anlage des Museums, die von der französischen Landschaftsarchitektin Catherine Mosbach gestaltet wurde, schon direkt am Bahnhof der wenig abwechslungsreichen Ortschaft. Dicht gepflanzte Birkenalleen, Schotterwege, Betonplatten und mit Kohleabraum aufgeschüttete kleine Inseln säumen einen knapp zwei Kilometer langen Fußweg vom Bahnhofsgebäude zum Museum. Das 20 Hektar große Musemgelände selbst erstreckt sich auf einer in den 1980er Jahren stillgelegten Zeche am Rande der Stadt. Neben Schnellrestaurants und kleinen Siedlungen von Bergarbeiterhäusern gibt es hier kaum etwas zu sehen.

Höhepunkte auf dem Fußmarsch sind allein das örtliche Fußballstadion – das Stade Bollaert-Delelis des 2015 in die zweite Liga abgestiegenen RC Lens – und der Blick auf zwei alles überragende schwarze Abraumhalden in der Ferne, die zu jenen verbliebenen Überresten des Kohlebergbaus zählen, die 2012 zum Weltkulturerbe der UNESCO erklärt wurden.

Der 28.000 m² große Gebäudekomplex des Louvre liegt flach und langgestreckt in einem weitläufigen, karg bepflanzten Gelände. Kazuyo Sejima von SANAA

¹⁹ Vgl. hierzu <http://www.louvre-lens.fr/en/grande-galerie> (16.01.2017).

²⁰ Vgl. IMREY CULBERT and SANAA win Louvre Lens competition, <http://archinect.com/news/article/25783/imrey-culbert-and-sanaa-win-louvre-lens-competition> (16.01.2017).



Abb. 1: SANAA, Louvre Lens

betont die Bedeutung des Außenraumkonzeptes und die Einbindung in die soziale Umgebung: »it is not the building alone that is important, but the people, the art, the landscape, the whole ensemble«. ²¹ Die 360 Meter lange Fassade der teilweise leicht geschwungenen, hintereinander geschalteten Baukörper erstreckt sich wie ein nicht enden wollender Gaspavillon über das Gelände hinweg. Die in feine, vertikale Streifen gegliederte Glas- und Aluminiumfassade reflektiert das Gelände. Dabei gleicht die Anlage einem Arrangement aus eleganten, hyperpräzisen, aber unpräzisen Industriehallen, die aus verfeinerten Standardelementen gefertigt wurden. Verglichen etwa mit einer Produktionshalle, die SANAA für den Campus des Büromöbelherstellers Vitra in Weil am Rhein entworfen hat, lassen sich keine kategorialen Unterschiede in der Architektursprache erkennen.

Ganz offenbar wollte man hier keinen auffälligen »ikonischen Signalbau« errichten, sondern eine offene »Museumslandschaft«, wie der Architekturkritiker Niklas Maak resümiert. ²² Entsprechend erfolgt auch der Eintritt nicht durch ein herausgehobenes Portal, sondern durch mehrere unauffällige Glastüren, die sich kaum von der langgestreckten Glasfassade abheben.

²¹ Rowan Moore: Louvre – Lens – Review, in: The Guardian 3. November (2012), <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/nov/04/louvre-lens-review-france> (16.01.2017).

²² Niklas Maak: Licht im Land der schwarzen Pyramiden, in: FAZ 05. November (2012), <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/dependance-des-louvre-licht-im-land-der-schwarzen-pyramiden-11949583.html> (16.01.2017).



Abb. 2: SANAA, Louvre Lens, Eingangsbereich

In die großzügige Eingangshalle sind kreisrunde Glasräume eingestellt, in denen sich ein Museumsshop, Auditorien, Handbibliotheken, Lese- und Seminarräume befinden. In den polierten hellen Betonstrich sind gekurvte Rillen eingebracht, die die große Fläche strukturieren. Dünne, weiße, fast unsichtbare, unregelmäßig verteilte runde Stützpfeiler stehen wie Stäbe im Raum und wirken kaum wie tragende Elemente. An zwei langen Theken aus poliertem Aluminium befinden sich Ticketschalter und Ausgaben für elektronische Guides. An verschiedenen Stellen sind Projektionsflächen und Screens angebracht, die auf aktuelle Veranstaltungen hinweisen. Im hinteren Bereich der Halle sieht man eine Cafeteria und einen Picknick-Bereich. Garderobe, Toiletten, offene, einsehbare Werkstätten und Archive liegen im Untergeschoss – der sogenannten ›Discovery Area‹.

Durch die Transparenz und die Dominanz von Licht und Weiß, aber auch durch die Verwendung einfacher Industrie-Materialien umgibt dieses schlichte Gebäude eine Aura der Gegenwärtigkeit und luziden Präsenz. Die lichte, bestechend klare, serielle und hierarchielose Raumordnung verleiht SANAAs Haus eine beträchtliche immaterielle Strahlkraft.²³

²³ Vgl. Benoît Vandenbulcke: Concretion, Abstraction: The Place of Design Processes in Today Architecture Practice. Case Study: Sanaa, in: Proceedings from 1st International Conference on Architecture & Urban Design (Tirana, Epoka University, 2012), S. 28.



Abb. 3: SANAA, Louvre Lens, La Galerie du Temps

In die Eingangshalle eingetreten, befindet sich zur Rechten der knapp 1.800 m² große Wechselausstellungsraum und links hinter dem Ticketschalter die sogenannte ›Grande Galerie‹, ein großer ungegliederter Ausstellungsraum, in dem die über 200 Exponate der ›ständigen Sammlung‹ ausgestellt sind: Werke, die jeweils für fünf Jahre aus dem Louvre in Paris nach Lens entliehen werden und dann ausgetauscht sowie neu arrangiert werden sollen.

Wie in einer veredelten großen Messehalle sind die Exponate im Raum verteilt. Von der Decke strömt zwischen weißen Lamellen gleißendes Oberlicht in den Raum. Auch hier sind die Wände, wie außen, mit diffus reflektierendem Aluminium verkleidet. Auf der Längswand gegenüber vom Eingang ist ein Zeitstrahl aufgebracht, der um 3.500 v. Chr. beginnt und am Ende der Halle im 19. Jahrhundert mit der Industriellen Revolution endet. Jeder Schritt ein Jahrhundert, lautet das Prinzip dieser Präsentation. »The objects are arranged in archipelagos against this chronological progression so that time faces us as we enter the room. The statues all turn their faces towards us, startled like the regulars in a saloon bar«, schreibt der Architekt Sam Jacob.²⁴

²⁴ Sam Jacob: A Museum of Time, in: Domus 965 (2013), <http://www.domusweb.it/en/architecture/2013/2002/2011/a-museum-of-time.html> (16.01.2017).



Abb. 4: SANAA, Louvre Lens, La Galerie du Temps

Hier wird keine Untergliederung in kunstgeschichtliche Schulen und geografische Räume vorgenommen, vielmehr gilt es, ein offenes Feld, das gleichwohl über einen Zeitstrahl organisiert wird, abzuschreiten. Am Eingang der Halle gibt ein schematisierter Lageplan auf einem hüfthohen Sockel eine Übersicht. Der helle Betonboden ist leicht abschüssig und wirkt wie ein Impulsgeber, sich auf den Weg zu machen und einfach irgendwo anzufangen. Die Halle mutet an wie »eine gebaute Landschaft, in der die Exponate frei in losen Gruppen stehen wie grasende Tiere in der Savanne«, beschreibt etwa Niklas Maak seinen ersten Eindruck.²⁵

Auf weißen Sockeln und an kleinen Wandscheiben werden hier prähistorische Figuren aus dem vorderen Orient, ägyptische Sarkophage, griechisch-geometrische Vasen, archaische Kuroi, römische Kaiserbüsten, orientalische und mittelalterliche Kleinkunst sowie Gemälde von Perugino, El Greco, Rubens und Rembrandt in unmittelbarer Nähe zueinander gezeigt. In einer ersten Präsentation mündete dieser Parcours durch die Kunstgeschichte von fünf Jahrtausenden vielsagend in Delacroix' *La Liberté guidant le peuple*. Doch wurde das Bild bald nach einer eher harmlosen Filzstiftattacke durch eine Besucherin 2013 wieder nach Paris zurückgebracht und durch ein belangloses allegorisches Gemälde von Jean-Pierre Franque von 1810 ersetzt, das Napoleon Bonaparte vor seiner Rückkehr aus Ägypten

²⁵ Maak: Licht im Land (wie Anm. 22).

zeigt.²⁶ Das szenografische Narrativ hat sich damit zwar empfindlich gewandelt – die ›Freiheit‹ führt nicht am Ende das Volk bei der Hand –, gleichwohl aber bleibt es die Idee dieser kunstgeschichtlichen Inszenierung, so etwas wie einen universalen Sinn entwerfen zu wollen – wengleich mit einem gewissen französischen Schwerpunkt. Im Vergleich zum Pariser Louvre spielen im Rahmen der Sammlungspräsentation in Lens im übrigen Werke aus dem arabischen Raum eine größere Rolle – womöglich mit Blick auf die in der Region um Lens lebenden Gastarbeiter. Jedenfalls fasst dieses Museum ohne Wände die Geschichte in einem einzigen Raum zusammen und führt keine kenntnisreichen historischen Kategorisierungen und Ordnungsmuster vor – und es entwirft im Grunde auch keine Erzählung. Die Arrangements, in denen etwa ein Gemälde des gemarterten Heiligen Sebastian von Perugino (1490–1500) neben der Terminus-Plastik mit der Büste eines bärtigen Mannes (Frankreich 1548–1550) zu sehen ist, sind durchaus nicht beliebig – geht es doch in beiden Fällen um die Überwindung des Todes und sind in beiden Fällen Männer mit nackten Oberkörpern zu sehen, die ihre Köpfe nach links wenden. Doch sind dies, verglichen mit den Ausstellungsarrangements in anderen Museen, wo ein Perugino wohl eher neben einem Gemälde von Raffael zu erwarten wäre, eher assoziative Bezüge. In Lens besteht eine Zeit- und Ortsdifferenz, die Ikonografie verweist auf unterschiedliche Religionen, die christliche Heilsgeschichte einerseits und den römischen Grenzgott Terminus andererseits. Zwar lässt sich neben dem formalen auch ein thematischer Bezug zwischen dem totgeglaubten, von Pfeilen durchbohrten Heiligen Sebastian, der so unsterblich schien, und dem römischen Gott der Grenzsteine feststellen, doch folgen diese Verbindungslinien eben nicht den üblichen kunstwissenschaftlichen Kategorisierungsmustern. Ganz ähnlich funktioniert auch die Kombination des Gemäldes von Colijn de Coter mit der heiligen Trinität (1510–1515) neben einer Plastik aus dem belgischen Anvers mit der Beweinung von 1515–1520. In beiden Werken steht der tote Sohn Gottes im Zentrum. Im gesamten Raum werden wiederholt Plastiken und Gemälde mit nur lose verwandten Inhalten in einer ›Stellwandinsel‹ zusammengefasst und in Beziehung zueinander gesetzt.

»In the Grande Galerie not only are works from the collections of the Louvre museum presented, they are exhibited in a new way: abandoning the traditional organisation into departments, the artworks are here presented in a single vast 3000 m² gallery without any divisions. In this way, instead of stressing what divides and distances them, the Louvre-Lens will stress what brings civilisations to-

²⁶ Vgl. Harry Alsop: Eugene Delacroix's Liberty Leading the People Defaced at Len's Louvre Gallery, <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/france/9857597/Eugene-Delacroixs-Liberty-Leading-the-People-defaced-at-Lens-Louvre-gallery.html> (16.01.2017).

gether and what unites artistic practices«, schreibt der damalige Direktor des Louvre Lens Xavier Dectot auf der Website und beansprucht damit, einen innovativen und einzigartigen Ansatz gefunden zu haben: »With this new approach, unique in encyclopaedic museums, with the role given here to human and multimedia mediation and to gaining new audiences, and with its experimental dimension too, the Louvre-Lens is an opportunity for the Louvre.«²⁷

In diesem Museum wurde also von Beginn an gewissermaßen auch das Ausstellen selbst mit ausgestellt. Sam Jacob schreibt hierzu:

»The Louvre-Lens is really a museum about a museum, a museum of the Louvre itself. We can see it in its post-curatorial vision of art history and in the transparency of the building that seems to let us see the museum's very structure. [...] The museum might present objects from the Louvre collection, but it also displays the mechanics of the Louvre itself. The history of the museum becomes an archaeology of its own, an archaeology that lets us glimpse the museum's role in manufacturing historical narratives. It displays a record of the power, imperialism and colonialism within which it was forged. And it lays out the museum's pivotal role in the construction of national identity and Western culture.«²⁸

Die Gesamterscheinung des Museums soll dabei ganz offenbar vor allem eines kommunizieren: Einheit, Offenheit und Transparenz. Es kommt nicht wie ein respekteinflößendes Schatzhaus daher, sondern wie ein einfach zugänglicher Media Space, eine »provokant unspektakuläre« »Mehrzweckhalle«, wie Maak es formulierte.²⁹ Einfachheit und Schlichtheit sind dabei bis ins letzte Detail hinein oberstes Gebot, sodass die Halle gleichwohl eine ganz eigene Großzügigkeit und schlichte Noblesse ausstrahlt.

Die Inszenierung fordert dazu heraus, sich frei zu bewegen. Der französische Museograf Adrien Gardère, den SANAA 2009 mit ins Team holte, sollte den Gesamtraumeindruck der lichten, transparenten Weite so hierarchielos wie möglich organisieren und gemeinsam mit den Kuratoren des Louvre eine Art Parcours entwerfen, der sich zugleich wie ein freier Flow anfühlen und Einheit über Differenz stellen sollte.³⁰ Helligkeit, Purismus und eine lose Streuung der Objekte im Raum – einer weiten, großzügigen Landschaft mit Archipelen gleichend – prägen entsprechend den Gesamteindruck.

²⁷ Vgl. Anm. 19.

²⁸ Vgl. Jacob: *Museum of Time* (wie Anm. 24).

²⁹ Vgl. Maak: *Licht im Land* (wie Anm. 22).

³⁰ Vgl. hierzu <http://www.studiogardere.com/projects/description/61> (16.01.2017)

Der Architekt und Architekturkritiker Sam Jacob sieht hierin ein kuratorisches Statement, das man gleichsam als Gegenentwurf zum Display des Pariser Louvre verstehen muss, in dem Gemälde nach Malerschulen, Technik und geografischer Herkunft kategorisiert und in unterschiedlichen Abteilungen gezeigt werden. In Lens dagegen gebe es nur eine lineare Chronologie: »Here, the intention is for the whole of human culture to play out in a continuum [...]. The ambition of the Galerie du Temps is huge: a single space containing all of human culture. There is something final about it too, like the closing scene of Kubrick's *2001* where Louis XIV furniture is bathed in a space-age white glow.«³¹

Durch diese Vereinheitlichungsgeste geschieht dreierlei: erstens eine Aufhebung der Geschichte: »Kunstgeschichte ist hier kein kategorial begradigter Flusslauf, sondern eher ein offenes Delta. Die Architektur des großen Spiegelkabinetts der Grande Galerie ist so gesehen auch eine metaphorische, ein Raum für eine Geschichte voller Rückkopplungen und Reflexe«, schreibt Niklas Maak.³² Trotz des strikten Zeitstrahls wird die Versammlung dieser Objekte nicht mehr als Repräsentanz von historischen Entwicklungen und Differenzierungen plausibel. Das Museum ist damit nicht länger ein Haus der Geschichte, das einen Blick in die Vergangenheit inszeniert, sondern ein Ort der Präsenz des Vergangenen, als Präsenz des Einen, Ganzen, Universalen, Simultanen voller netzartiger Bezüge.

Zweitens verneint der landschaftliche Gesamteindruck die Eminenz und Dignität des Einzelobjekts, seine Einzigartigkeit. Jedes Exponat, jedes Artefakt scheint immer schon Teil eines großen universellen Ganzen, eines Welt-Gedächtnisspeichers. Dies meinte auch Jacob mit seinem Hinweis auf Stanley Kubricks Schlusszene von *2001: ODYSSEE IM WELTRAUM* (USA 1968). Und drittens schließlich ist es auffällig, dass der Verzicht auf ein historisches Narrativ und die Art der Präsentation der Objekte eine neue deiktische Rhetorik ins Museum holt, die eher aus Shoppingauslagen bekannt ist und nicht auf Erklärung, sondern auf Attraktion und Affekt abzielt: jenes »Denken-Fühlen«, von dem bereits die Rede war.

Die räumliche Gleichverteilung, Hierarchielosigkeit und Weite sorgt dabei zugleich für eine gewisse Deterritorialisierung. Dieser Eindruck verstärkt sich noch, wenn man mit dem Smartphone-ähnlichen Guide durch das Museum »zappt«. Dann wird intuitiv deutlich, dass diese Anordnung der weißen Inseln an hintereinanderliegende, geöffnete Computerbildschirmfenster erinnert, zwischen denen man beliebig hin und her navigieren kann. Das Ausstellungsdisplay wirkt gleichsam wie eine Rückübersetzung einer virtuellen Repräsentation in die Welt der Objekte. So entsteht ein ganz eigenes unwirkliches Konzept von Originalität und eine merkwürdig medialisierte Epistemologie der Exponate, die an Jean Baudril-

³¹ Jacob: *Museum of Time* (wie Anm. 24).

³² Maak: *Licht im Land* (wie Anm. 22).

lards Begriff des Simulacrums erinnert, in dem das Wirkliche nicht länger wirklich ist.³³

All das macht deutlich, dass dieses Haus auf etwas ganz Anderes abzielt als auf die Ausbildung eines historisch-kritisch geschulten Blicks auf Exponate oder das ästhetische Urteil des Einzelnen:

»Its contents are a superb greatest-hits package, a concentrated experience of high-grade cultural objects. Etruscan, Greek, Roman, Islamic and Renaissance sculptures and paintings seem suspended in the Gallery's atmosphere. These high-water marks of human culture seem to lose their earthly footing and float like the debris of an asteroid belt in a Walmart-sublime architectural apparatus,« schreibt der Architekt Sam Jacob und nennt die Grand Galerie in Lens treffend »a post-curatorial vision of art history.«³⁴

Die Gewinnung eines historischen Narrativs ist auch nicht das Ziel. Ziel ist es vielmehr, für ein universelles Konzept von Menschheit zu werben und dies in eine Gegenwärtigkeit des Medienzeitalters zu überführen. Die lichte Impression dieser Gesamtschau ist deshalb ganz absichtsvoll geschichtsvergessen. Kunst hat keine Geschichte. Geschichte ist aufgehoben in einem Simultankontinuum.

Dabei ist entscheidend, dass die Ordnung der Sammlung auch nicht auf den einzelnen Besucher zielt, sondern auf das Publikum als Pluralsingular. Durchaus nicht zufällig sieht man neben den Objekten auch andere Betrachter. Immer sprechen verschiedene, hintereinanderliegende und gleichzeitige Eindrücke, immer ist man Teil eines Erlebnisraums. Bei diesem Besuch geht es weder um das eminente Objekt noch um herausragende Künstler. Die Fabrikation von herausragenden Autoren und von ihrem Gegenüber, dem einzelnen individuellen Betrachter, war das, worum es im Museum des 19. und 20. Jahrhunderts ging. Das Abrücken von diesem Konzept ist beileibe kein Versehen. Deshalb gilt es auch nicht, dies als Verlustgeschichte zu beschreiben, denn gerade dieses Phänomen macht SANAA's Museum so attraktiv: Der Louvre Lens ist nicht länger ein Museum, das die Kultivierung des urteilenden, schweigenden, bürgerlichen Subjekts betreibt, sondern eines für die Multitude, für die Menge des Gleichzeitigen, Gleichbedeutsamen, Verschiedenen, aber nicht Differenten, Simultanen. In SANAA's Ausstellungsarrangement geht es nicht um die Begegnung zwischen dem eminenten Objekt und dem einzelnen Betrachter, sondern um die kontemplative und doch zerstreute Kopräsenz in einem offenen Territorium. Die Exponate werden daher auch nicht als Meisterwerke inszeniert. Sie erscheinen vielmehr wie medialisierte Bilder ihrer selbst, so als sei ihre Originalität ohnehin nur eine Fiktion. Doch ist dies nicht

³³ Vgl. Jean Baudrillard: *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor, MI 1995.

³⁴ Jacob: *Museum of Time* (wie Anm. 24).

allein ein Verlust, es ist zugleich auch eine Befreiung. Das Haus und insbesondere die ›Galerie du Temps‹, wie die Grand Galerie auch genannt wird, zielt auf eine spezifische Demokratisierung des Blicks und artikuliert einen post-subjektivistischen Entwurf des Humanen. Hierin erinnert es unter anderem an Roland Barthes' Reflektionen zu Japan und seiner dortigen Beschreibung des leeren Subjekts. Barthes spricht dabei von Subjekten als leeren Hüllen, die offen sind für eine Welt der Zeichen.³⁵ Auch in Lens wird das Publikum gedacht als Menge von offenen Empfängern, leeren Subjekthüllen und Mediennutzern, die sich in einer weltlosen Welt aus Bildern bewegen.

4. Apple als Simulacrum

Was nun über die Museumsthematik hinaus bemerkenswert scheint an dieser Szenografie und seiner spezifischen Epistemologie des Zeigens, ist die auffällige Verwandtschaft zum Shop-Design von Apple Flagship-Stores. Als eines der jüngsten Beispiele des um die Jahrtausendwende von Apple-Gründer Steve Jobs gemeinsam mit einem Team aus Architekten und Designern entwickelten Shop-Konzepts³⁶ sei hier der am 21. Mai 2016 eröffnete und von Sir Norman Foster + Partners entworfene Bau am Union Square in San Francisco näher ins Auge gefasst.

Das Gebäude steht wie eine überdimensionierte Vitrine an einem der belebtesten Plätze der kalifornischen Metropole. Umgeben von Kaufhäusern, Luxusboutiquen, Geschäftshäusern und Hotels gilt dieser Platz mit seinen kleinen Grünbereichen, Palmen und Cafés als das politisch-kulturelle Zentrum der Stadt. Hier finden politische Kundgebungen, Protestveranstaltungen, öffentliche Konzerte, Reden und spontane Performances statt. Rund um das ›Dewey Monument‹ in der Mitte des Platzes wird je nach Jahreszeit eine Schlittschuhbahn, ein Weihnachtsbaum oder eine Menora aufgebaut. Dabei entfalten Passanten, Straßenkünstler, Geschäftsleute und Obdachlose ein buntes Treiben. An der nördlichen Post Street, Ecke Stockton Street, wendet sich das nur etwa 13 Meter hohe Gebäude mit seiner vollverglasten Fassade zwischen den Hochhäusern wie ein übergroßes Schaufenster dem Platz zu. Gefasst ist das Glas nur von einem vorkragenden Aluminiumrahmen. Vor dem Hintergrund der sehr viel höheren Geschäftshäuser wirkt das Gebäude wie ein riesiges gläsernes Portal. Die vollverglaste Fassade gliedert sich vertikal in drei Bereiche: Zwei feststehende Glasflächen links und rechts, die aus drei, über die gesamte Höhe reichenden Glasscheiben bestehen und dann in der

³⁵ Vgl. Roland Barthes: *Das Reich der Zeichen*, Frankfurt a. M. 1981, S. 16–20.

³⁶ Walter Isaacson: *Steve Jobs*, New York 2011, S. 377.



Abb. 5: Foster + Partners, Apple Store, Union Square, San Francisco

Mitte eine sich über die ganze Höhe des Gebäudes erstreckende zweiflügelige Schiebetür, die aus jeweils zwei 12,80 Meter hohen, in einen Aluminiumrahmen gefassten Scheiben besteht. Diese Flügel können bei größeren Veranstaltungen geöffnet werden, sodass das Gebäude zum Platz hin weit offen steht. Auf dieses architektonische Element legt der Konzern ersichtlich besonderen Wert und hat die übergroßen Schiebetüren, die im Grunde bewegliche Fassadenelemente sind – wie übrigens eine ganze Reihe von Bauelementen –, umgehend patentieren lassen.³⁷ Die eigentlichen Eingangstüren für den Tagesbetrieb befinden sich links und rechts, am Rand der Fassade und bestehen aus überaus unscheinbaren Standard-schwingtüren. Horizontal ist das Gebäude lediglich durch die Zwischendecke eines eingezogenen Galeriegeschosses im Inneren gegliedert; die Außenfassade selbst weist keine horizontalen Gliederungselemente auf.

Links und rechts führen in der Flucht der Eingangstüren offene Glastreppen – auch auf dieses Bauelement besitzt Apple ein Patent – hinauf in das Zwischengeschoss.³⁸ Das Galeriegeschoss ist doppelt so hoch wie das Erdgeschoss. Eine mit eingelassenen Holzregalen und Aluminiumplatten verkleidete Zwischenwand

³⁷ Vgl. <http://www.patentlyapple.com/patently-apple/patents-apple-store> (16.01.2017).

³⁸ Miguel Helft und Shan Carter: Apple Patents Show Steve Jobs's Attention to Design, in:

trennt Vorder- und Rückseite des Gebäudes. Das Innere ist durch vollflächige Neonoberlichter erhellt, die zur Glasfassade hin ansteigen – auch dieses Beleuchtungssystem wurde 2015 durch ein Patent geschützt.³⁹ Die Seitenwände des als Hightech-Null-Energie-Haus mit Photovoltaikdach angelegten Gebäudes sind mit matten Aluminiumpaneelen verkleidet.⁴⁰ Der cremefarbene Terrazzoboden, die hellen Eichenmöbel und Holzregale verleihen dem Innenraum eine sanfte lichte Atmosphäre und eine noble Großzügigkeit.

Wie die Fassade zum Union Square ist auch die Rückseite des Gebäudes vollverglast. Hier öffnet sich das Haus zu einem kleinen Platz, der von einer etwa 15 Meter hohen begrünten Brandwand und dem Nachbargebäude begrenzt wird. Ficus-Bäume in hellen Betonkübeln gliedern diese kleine Plaza, auf der schwere Holztische, Stühle und 24 Stunden freies WLAN einen öffentlichen Aufenthaltsraum bieten, der zum Verweilen ohne Konsumzwang einlädt. Zur ›Möblierung‹ dieses Platzes zählt auch eine Skulptur aus regenbogenfarbigen Lettern, die das Wort ›LOVE‹ bilden und so wenig subtil auf San Franciscos liberalen Umgang mit Sexualität verweist.⁴¹

Es fällt auf, dass das Apple-Logo – anders als bei älteren Flagship-Stores – nur sehr dezent an der Seitenwand außen am Gebäude angebracht ist. Es leuchtet nicht durch die Glasfassade wie bei allen anderen Apple-Stores, sondern hebt sich von der sonst matten Aluminiumfläche der Seitenwand nur dadurch ab, dass es spiegelglatt poliert ist. So verzichtet das Gebäude in seiner Hauptansicht auf Logo und Inschrift und tritt auf wie ein nicht gebrandeter öffentlicher Raum. Offensichtlich ist die ästhetische Sprache der Architektur selbst schon *Brand* genug.

Dem entspricht auch, dass nur im Untergeschoss auf den großen, für Apple-Stores typischen Tischen die Präsentation von iPhones, Laptops und iPads dominiert, wohingegen auf den Tischen der oberen Galerie keine Hardware ausgestellt wird. Hier – im sogenannten Forum – ist der Raum bestimmt von einem hochauflösenden Riesens Bildschirm, vor dem lose verteilte Eichenhocker und Medizinbälle dazu einladen, sich mit Appleprodukten geschaffene Filme, Fotos und Animationen anzusehen. Daneben finden an Stehtischen und großen Arbeits-

The New York Times, 25. August (2011), <http://www.nytimes.com/2011/08/26/technology/apple-patents-show-steve-jobs-attention-to-design.html> (16.01.2017).

³⁹ Vgl. hierzu <http://www.patentlyapple.com/patently-apple/2015/12/apple-granted-23-patents-today-covering-an-advanced-apple-store-ceiling-system-and-more.html> (16.01.2017).

⁴⁰ Vgl. <http://www.fosterandpartners.com/es/projects/apple-store-union-square> (16.01.2017).

⁴¹ Die Skulptur stammt von der kalifornischen Künstlerin Laura Kimpton und wurde gefördert von der Hyatt Hotel Gruppe, vgl. Kif Leswing: Why Apple's Global Flagship Store Features Burning Man-inspired Art, in: Business Insider, 16. Juni (2016), <http://www.businessinsider.de/laura-kimpton-interview-love-at-apple-store-union-square-2016-6?r=US&IR=T> (16.01.2017).

tischen Schulungen etwa für Start-Ups oder Businessmeetings statt.⁴² Nirgends im ganzen Haus findet man eine Kasse. Abgerechnet wird über die iPhones der Mitarbeiter. Dass die Apple Stores seit Jahren die pro Quadratmeter umsatzstärkste Einzelhandelskette in den USA bilden, wird zumindest nicht an klingelnden Kassen sichtbar.⁴³

Bemerkenswert an dem Shop-Konzept, das vom Konzern als Konzept der ›Next Generation‹ bezeichnet wird, ist nicht zuletzt, dass alles Ökonomische, Merkantile verborgen bleibt – bis dahin, dass sich die Geschäftsräume als öffentlicher Raum gebärden. »We have a deep commitment to the cities we work in, and are aware of the importance that architecture plays in the community«, sagt Apples Chefdesigner Jonathan Ive, der in die Entwicklung des Storekonzeptes stark involviert war.⁴⁴ Die Möglichkeit der Öffnung der Fassade »makes the store an extension of the city itself.«⁴⁵ Gerade die Outdoor Plaza hinter dem Gebäude fasst der Konzern als Geschenk an die Stadt San Francisco auf, was soweit geht, dass hier an Wochenenden regelmäßig Konzerte und Performances stattfinden.⁴⁶ Was in der Konzernsprache ursprünglich als ›Genius Bar‹-Konzept bezeichnet wurde, die Arbeitszonen mit Stehtischen und freiem WLAN-Zugang in den Flagship-Stores, wird hier zum ›Genius Grove‹ erweitert.⁴⁷

Es kann an dieser Stelle nicht näher auf das Selbstverständnis des IT-Konzerns eingegangen werden, der seine Verkaufsräume zugleich als ›Erweiterung der Stadt‹ versteht und nicht müde wird zu betonen, dass sein neues Haus mehr ist als nur

⁴² Vgl. Nick Statt: Apple Just Revealed the Future of Its Retail Stores, in: The Verge 19. Mai (2016), <http://www.theverge.com/2016/5/19/11715726/apple-flagship-store-opening-san-francisco-photos> (16.01.2017). Vgl. hierzu auch Apple Press Info: <http://www.apple.com/pr/library/2016/05/19Apple-Union-Square-Highlights-New-Design-Elements-Community-Programs.html> (16.01.2017).

⁴³ Vgl. Kelsey Brannan: iRetail: The Taste of Apple, in: Focus Media Journal 31 (2011), S. 46–59 und Chrystala Psathiti, Kerstin Sailer und Garyfalia Palaiologou: The Apple Story: Spatial, Functional and Cultural Parameters in Branded Architecture, in: Kayvan Karimi (Hg.): Proceedings of the 10th International Space Syntax Symposium, 2015, http://www.sss10.bartlett.ucl.ac.uk/wp-content/uploads/2015/07/SSS10_Proceedings_033.pdf (16.01.2017).

⁴⁴ Statt: Apple Just Revealed (wie Anm. 42).

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ »The outdoors plaza, which Apple says it's gifting to the city of San Francisco, is a new fixture the company says will be coming to other flagship stores around the world. Apple plans to hold a regular weekend series featuring local artists who will perform and then give talks about their craft.« (Ebd.)

⁴⁷ Vgl. Will Oremus: Apple Stores Are Replacing the Genius Bar With a »Genius Grove«, in: Slate. Money Box 20. Mai (2016), http://www.slate.com/blogs/moneybox/2016/05/20/new_apple_store_in_san_francisco_s_union_square_replaces_genius_bar_with.html (16.01.2017).

ein Geschäftshaus, sondern es eher als Community Center verstanden wissen will,⁴⁸ im selben Atemzug aber das neue Flagship-Konzept auch als sein ›größtes Produkt‹ bezeichnet, wie es Angela Ahrendts, Vice President of Retail formuliert: »The building's unique position connects San Francisco's most famous square to a rejuvenated plaza to the north, creating a beautiful gathering place for the community.«⁴⁹

5. Kultur der *Symbolic Systems*

Die leeren, weiten, ungemein aufgeräumten und klaren Räume des Apple Stores treten damit auf wie edle Galerieräume. Dabei greifen sie auf ein ähnliches Form- und Materialrepertoire zurück wie SANAAs Architekten in Lens. Die betonte Transparenz, Leere, Weite und Klarheit, die Materialkombination aus Glas und Aluminium, das regelmäßig streuende Oberlicht, die Inszenierung eines landschaftlichen, hierarchielosen Blicks, die elegante Einfachheit und die Vermittlung zwischen Innen und Außen, die Betonung der Zugänglichkeit: all das weist Verwandtschaften auf. Es ließe sich an dieser Stelle auch vieles über die Unterschiede sagen, etwa über die stärkere Beweglichkeit bei SANAA, über deren Verspieltheit und den Verzicht auf jene Monumentalität, die man bei Foster + Partners, die in San Francisco – nach Istanbul (2014) und Hangzhou (2015) – ihren dritten Apple Store bauen, durchaus antrifft. All diese Unterschiede können an dieser Stelle nicht vertieft werden. Auch geht es nicht darum zu erörtern, wer hier wen beeinflusst hat, sondern vielmehr darum, dass gewisse Übereinstimmungen in der architektonischen Sprache und dem Verhältnis zwischen Gebäude und Umgebung ganz auffällig sind. Beide Architektenteams knüpfen an die Schlichtheit des Bauhausgedankens an, überführen dieses Formrepertoire der Moderne aber in eine glattere, bildschirmartige, gleichermaßen durchsichtige wie reflektierende Materialität. Sie entwerfen Räume, die eine immaterielle Durchlässigkeit ausstrahlen, zwischen Helligkeit, Präsenz und Durchsichtigkeit oszillieren und dabei Bühnen für eine simultanitätsverliebte, konsumistische, globale Multitude bilden, deren hegemoniale Prämisse eine Ökonomie der Bilder ist.

Der Architekturtheoretiker Ryan E. Smith betonte kurz nach der Eröffnung des ›Apple Cubes‹ auf dem Time Square in New York, dass das Gebäude eine kulturelle Agenda formuliere, die auf eine Gesellschaft verweist, welche Shoppen als

⁴⁸ »This is more than just a store«, sagt Apples Senior Vice President of Retail Angela Ahrendts und ergänzt: »We want people to say, ›Hey, meet me at Apple.« Statt: Apple Just Revealed (wie Anm. 42).

⁴⁹ Ebd.

die vielleicht einzig verbleibende öffentliche Aktivität versteht und bei der am Ende jeder Kapitalakkumulation ein ›Image‹ stünde.⁵⁰ In diesem Sinne dokumentieren auch die beiden hier beleuchteten Beispiele, dass die Inszenierung medialisierter Bilder und Objekte in einer musealen Rhetorik zu einer zentralen gesellschaftlichen Praxis geworden ist. Mit inszenierten Bildern sollen Städte entwickelt werden, sie sollen das Denken verändern und scheinen alle sozialen Lebensbereiche zu durchdringen.

An der Stanford University im Silicon Valley und ganz in der Nähe zu San Francisco wurde vor einigen Jahren der Studiengang *Cybernetics* durch einen interdisziplinären Studiengang *Symbolic Systems* ersetzt, so als seien es nicht mehr Algorithmen, sondern symbolische Systeme, die zur Programmierung der nächsten Gesellschaft verhelfen. Auch SANAA's Louvre ist ein Museum der symbolischen Systeme und der Apple Flagship-Store migriert mit seinen symbolischen Systemen in den öffentlichen Raum.

Bildnachweis:

Abb. 1–5: © Karen van den Berg 2016

⁵⁰ Ryan E. Smith: Apple Cube Fifth Avenue. Simulacra + spectacle, in: *Journal of Architectural Education* 62, 2 (2008), S. 67–69, hier S. 67.

On Some Specific Traits of Russian Culture

Changes and Continuities Between the Pre-Soviet, the Soviet, and the Post-Soviet Phase

Vittorio Hösle

For Maxim Kantor, the true heir of Russian art

ONE OF THE FASCINATING PHENOMENA of the philosophy of culture is the persistence of cultural traits. This persistence becomes a reason for philosophical wonder when it survives radical political and social changes – in the most extreme case even a revolution that claims to begin a new phase of history. Cultural persistence can be explained partly by the deliberate transmission of behavioral patterns through education and socialization; but it may also occur against the intentions of the agents. Even when cultures sincerely desire to break with traditions that they experience as burdensome and oppressive, they may not succeed; the specific way in which they turn against their own traditions may be determined by exactly those traditions they want to revolt against. Everyone knows people who, despite sincere efforts to overcome them, remain victims of certain personal characteristics; and something similar seems to hold also for cultures. Perhaps the most striking example is constituted by the continuities in Russian culture. The Soviet Revolution of 1917 was one of the greatest watersheds in Russian history; it even had the aims of showing the whole world the right way and leading to a new and final phase of history. The historian of ideas, however, who studies the pre-Soviet and the Soviet epochs of Russian intellectual history, discovers, besides important changes, astonishing continuities between the two eras. It is less surprising that the post-Soviet epoch shows similarities with the pre-Soviet era, for part of the new cultural adjustment after the collapse of the Soviet Union in 1991 was the deliberate desire to return to the pre-Soviet past, which began to be idealized after decades of official condemnation. But if it is true that the Soviet decades were less different from the past than Russians believed them to be, a return to earlier models was not incompatible with the persistence of Soviet traits – traits that, in any case, were unlikely to disappear given the just mentioned tendency of human cultures to maintain basic features even through epochs of rupture.

My essay pursues the question whether there are certain traits of Russian culture that distinguish it through the centuries from other cultures and, if so, which

ones. I must ignore features that belong to political and social history¹ and concentrate on the arts, mainly on literature and film. In the long first section (1.), I will discuss the pre-Soviet culture, then the Soviet (2.), and finally the post-Soviet epoch (3.).

1. Pre-Soviet Russia

After the collapse of the Soviet Union in 1991 it seemed that the world had entered a phase that ultimately signified the end of all historical struggles to find and implement the right political order – suffice it to mention Francis Fukuyama in *The End of History and the Last Man* of 1992. For with the end of Soviet communism the only plausible alternative to democracies based on market economies had disappeared. Certainly it would take some time before the new principles could be instantiated everywhere; but their theoretical validity was no longer in question, and despite some occasional setbacks their final victory was guaranteed. The future of humankind would consist in wealthy democratic societies competing peacefully with each other in the context of a comprehensive world market. The two most attractive features of this vision were the hope that the new system could ban the scourge of war by interconnecting economically the various political systems and the expectation that through generalized trade and good governance the nations of the world would overcome by the mid of the twenty-first century absolute poverty everywhere on the planet.

The optimism of the last decades has been replaced by much more somber feelings in the course of the last years. One cause is the return of Russia to the world stage with the clear ambition to recover a place as a superpower and to retrieve at least some of the territories lost with the dissolution of the Soviet Union. The risks to world peace connected to these strategies are considerable, but they are not the topic of this essay. What I am interested in is rather trying to understand why Russia engages in policies that threaten, as few other phenomena of the present do, the transformation of the world into a peaceful association of societies engaging in commercial activities. My central claim is that the traditional values of Russian culture have been more inimical to basic liberal ideals than those of the other great cultures and that it is difficult to deal with Russia appropriately, if one fails to understand this crucial feature. My statement is not intended primarily as an indictment. While the Russian aversion against liberalism might constitute a threat to world peace, the refusal to reduce human existence to the lives of con-

¹ See on those features my forthcoming essay: Vittorio Hösle: How Should One Evaluate the Soviet Revolution?, in: *Analyse und Kritik* 39 (2017).

sumers has something noble in it; thus, the radical otherness of Russian culture may elicit both fear and admiration and certainly bewilderment, as Fyodor Tjutchev points out in his famous verses on Russia.

Henry Adams, the much-travelled descendant of two American presidents, who saw the legacy of his family in building stable relations between the USA and the United Kingdom and hoped to extend their alliance to larger and larger areas of the world, including Russia herself,² writes in his autobiography about his only journey to Russia in 1901: »Russia had nothing in common with any ancient or modern world that history knew; she had been the oldest source of all civilization in Europe, and had kept none for herself; neither Europe nor Asia had ever known such a phase, which seemed to fall into no line of evolution whatever [...].«³ Adams recognizes in her inertia one of the most important features of Russia and contrasts this with »the hasty and unsure acceleration of America«. ⁴ As is well known, it is Adams who anticipated Reinhart Koselleck's »law of acceleration« of the historical process in chapter XXXIV of his book. Adams even considers a swing of the Russian people into a Western movement: »Very likely, Russia would instantly become the most brilliant constellation of human progress through all the ordered stages of good; but meanwhile one might give a value as movement of inertia to the mass, and assume a slow acceleration that would, at the end of a generation, leave the gap between east and west relatively the same.«⁵ After Russia, Adams travelled to Scandinavia and was dumbfounded by the efficiency of its »electro-magnetic civilization and the stupefying contrast with Russia«. ⁶ He characterizes Scandinavia geographically and geopolitically: »the ice on the north, the ice-cap of Russian inertia pressing from behind, and the ice a trifling danger compared with the inertia«. ⁷

Adams' reflections point to the geography of a country as an important factor of its culture, although the contrast between Russia and Scandinavia demonstrates that relatively similar climatic conditions can lead to different cultural traits, if different political and religious structures are established. Still, one cannot understand Russia without its geography: Even before the Russian exploration and settlement of Siberia, which begins in the late sixteenth century, the population density of Russia was low; therefore, there was a very different ratio of villages

² Henry Adams: *The Education of Henry Adams* (1906/07), New York 1996, p. 423.

³ *Ibid.*, p. 408 f.

⁴ *Ibid.*, p. 411.

⁵ *Ibid.*, p. 410.

⁶ *Ibid.*, p. 412.

⁷ *Ibid.*, p. 414.

and towns than in Europe.⁸ Whoever reads the oldest Russian poem from the late twentieth century, the *Lay of Igor's Campaign* (Слово о плъку Игоревѣ),⁹ and compares it with contemporary Western European literature is struck by the extraordinary importance that the description of nature takes in it and by the almost shamanistic idea according to which the hero is transformed into other animated beings. Being at the mercy of nature and at the same time having some awareness of it as being ensouled have remained distinctive features of Russian literature long into the twentieth century; I mention only Leo Tolstoy's *Kholstomer* (Холстомер) but also the extraordinary characterization of nature in Boris Pasternak's *Doktor Zhivago* (Доктор Живаго). The persistence of the pagan belief in witchcraft is not only demonstrated by the figure of Matrona in Tolstoy's drama *The Power of Darkness* (Власть тьмы); even in the camp of the revolutionaries in Pasternak's novel do we encounter a witch, Kubarikha (XII 6f.). The particular attraction exerted by Mikhail Bulgakov's *The Master and Margarita* (Мастер и Маргарита) on Soviet readers can hardly be understood if one does not recognize that superstitious beliefs in Russia survived long into the twentieth century. This points to what I would like to call a peculiar asynchrony of Russian culture – the simultaneous presence of mindsets belonging to very different epochs of the evolution of humankind.

Certainly medieval Russia had some remarkable towns, in which there existed rudimentary democratic traditions – suffice it to mention the first Russian capital, Novgorod. When in the city the monument *Millennium of Russia* (*Тысячелетие России*) was erected in 1862, it combined in its structure the Monomakh's Cap and the Veche bell, somehow expressing the hope that under Alexander II a combination of the monarchy with the old Novgorod tradition of a popular assembly might succeed. But the Veche was abolished when Ivan III conquered the city in 1478, and the brutal sack of it by his grandson's *oprichniki* in 1570 signified the end of the city's prominence. Ivan IV is therefore absent from the monument. Of the 108 great Russians represented on the bottom of the monument most are military leaders, the second largest group consists of ecclesiastical figures, the third of political leaders, the smallest group (only sixteen) of writers and artists. No philosopher graces the monument. The rank order is important: A country with such a huge territory that could be attacked from many different parts had to consider its defense the paramount responsibility.

⁸ Think of the pun at the beginning of the second part of *Eugene Onegin* (O rus! Hor. O Русь!): Russia as being in its essence the countryside, referred to by Horace.

⁹ I share the opinion of many linguists that the work cannot be a forgery, as has repeatedly been claimed.

What are the main differences between Russian orthodoxy and Western forms of Christianity? The enrichment of Christianity by the deepening of one's own subjectivity that Augustine's work signifies remained alien to the Greek Fathers, and even less did Russian orthodoxy develop something analogous to the rational disputes of scholasticism and the systematic analysis of canon law. Icons and monastic mysticism have been the two traditional pillars of the Russian Orthodox Church. There is nothing comparable to the Renaissance in Russia, and modest rudiments of Enlightenment begin only after Peter the Great opened the country to the West. The Saint Petersburg Academy of Sciences, which he founded in 1724, was not yet a university. While this institution had deeply enlivened the Western European Middle Ages, Russia got its first university only in 1755, in Moscow, and had to wait until the nineteenth century for the next. Criticism of the political and social system by Enlightenment intellectuals was severely repressed under Catherine the Great: Alexander Radishchev was first condemned to death and then exiled to Siberia, and Nikolai Novikov spent fifteen years in prison.

One of the reasons for the extraordinary quality of Russian literature is that literary activity was one of the few outlets permitted to the landed aristocracy, since there was no parliament in which the aristocrats could satisfy their political ambitions. Most aristocrats were officers, whose honor code demanded risking one's life: the two greatest Russian poets of the first half of the nineteenth century, Alexander Pushkin and Mikhail Lermontov, died in or from the effects of duels, and even Turgenev and Leo Tolstoy came close to a duel after their quarrel at Afanasy Fet's house in 1861.¹⁰ Duels play a crucial role in Pushkin's *Eugene Onegin* (Евгений Онегин) and Lermontov's *A Hero of Our Time* (Герой нашего времени). Neither Onegin nor Pechorin are admired by their creators; however, their aggressive and self-destructive behavior exemplifies crucial Russian traits, such as contempt for the lives of people perceived as inferior, justified by the lack of concern regarding one's own life. The specific value system of the bourgeoisie is absent from this world. In his masterpiece the great literary critic Erich Auerbach has grasped with concision the essence of the Russian realistic novel of the nineteenth century in the few pages he dedicates to it. Speaking of the merchants Kuzma Samsonov in Dostoevsky's *Brothers Karamazov* (Братья Карамазовы) and Parfyon Rogozhin in *The Idiot* (Идиот), Auerbach writes: »This sort of thing has nothing whatever in common with the enlightened bourgeoisie of central and western Europe.«¹¹ A book celebrating bourgeois comfort and coziness as the award for

¹⁰ See Leonard Schapiro: Turgenev. His Life and Times, Cambridge, MA 1982, p. 171 ff.

¹¹ Erich Auerbach: Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature, Princeton 1953, p. 521.

hard and honest work, such as Thomas Mann's *Buddenbrooks*, is inconceivable in Russia. And this is not merely due to the fact that there was no comparable class. The deep Christian sensibility of the Russians revolted against the integration of the universalized rational egoism that has brought forth modern capitalism. Albert Hirschman has skillfully analyzed the transformation of the passions into interests – the channeling of the less harmful economic interests into a structure beneficial for the whole society accompanied by a greater individual control over the passions.¹² The heroes of the great Russian novels and dramas refuse to go this way; they remain either enmeshed in their passions, or they transcend the whole sphere of egoism into saintliness. Oscar Wilde famously quipped: »The Catholic Church is for saints and sinners alone. For respectable people the Anglican Church will do.«¹³ What Wilde says about Catholicism is even more true about the Orthodox Church; and the point of several masterpieces of Russian literature is that only the greatest sinners can become true saints.

The three most important dramas of the sage of Yasnaya Polyana render this very clear: through his final self-accusation, which includes even crimes that he did not commit, the hero of *The Power of Darkness*, Nikita, gains a greatness, which enraptures his father, whose rootedness in absolute Christian values outweighs by far his difficulties at speech, which demonstrate the clumsiness of his thoughts. Similarly, the self-sacrificial suicide of Fedya at the end of *The Living Corpse* (*Живой труп*) redeems the hero, with whom Tolstoy sympathizes far more than with his wife Lisa, who remarries after the false news of his death. Fedya's love for the vitality of the gypsies is contrasted with the bourgeois value system of his family; even if he is a wastrel and a libertine, Tolstoy clearly prefers him to the world of pretentious doctors and lawyers in the drama. It is well known that Nikolai Ivanovich Saryntsov in the uncompleted *And a Light Shineth in the Darkness* (*И свет во тьме светит*) represents Tolstoy's own moral qualms concerning his life as a land-owning aristocrat (qualms fostered by the doctrines of Henry George). Nikolai in the final scene was supposed to pretend to have shot himself accidentally in order to exonerate Princess Cheremshanova, who murdered him to take revenge for the fate of her son Boris, whose refusal to serve in the army, inspired by Saryntsov's authentic Christianity, led to his imprisonment and his treatment as a madman. The unhappy consciousness, identified by Hegel with medieval Christianity, i.e. the incapacity and unwillingness to feel at home in the world, probably achieved a deeper manifestation in the scruples of conscience that tormented the most talented and morally sensitive Russian aristocrats of the late nineteenth century.

¹² Albert Hirschman: *The Passion and the Interests. Political Arguments for Capitalism Before Its Triumph*, Princeton 1977.

¹³ Richard Ellmann: *Oscar Wilde*, London 1987, p. 548.

The authentic Russian intellectual is inevitably regarded as a madman by his society, whose values he utterly rejects and despises. The second and the third scene of the third act of the drama show Boris in opposition to the military, the church, medicine, and his own family. The conflict is presented in such a form that there is no possibility of a compromise or even reciprocal understanding; and as much as the radical Christianity of Tolstoy differs from the revolutionary impetus of the Bolsheviks, there is little doubt that the drama breathes a revolutionary spirit and expresses the utter impossibility of a reconciliation of the moral individual with his society. This is partly a result of the incapacity of Russian society to integrate intelligent criticism and to adapt to it. One of the first great Russian dramas is Alexander Griboedov's *Woe from Wit* (*Горе от ума*, written in 1823, but published only posthumously), whose hero, Chatsky, returns to Moscow after a long journey abroad and cannot find himself at home; his criticism of Russia engenders the suspicion that he is a revolutionary, and at the end of the drama a rumor takes over that he is a madman – an early anticipation of the psychiatrization of the dissident, so widespread in the Soviet Union. Indeed, his relentless attacks against Russian corruption and his famous answer (I, 7) to Sofia's question »Где ж лучше?«, »Где нас нет« (»Where is it better?« – »Where we are not«),¹⁴ could hardly endear him to his former girlfriend and her family. And yet it would be completely unilateral to interpret Chatsky as a Westernizer. His suffering is at least as much induced by the ridiculous attempts of the Russian nobility to imitate Western Europe as by the lack of education he perceives among the native aristocracy. Early on he blames the confusion of languages, the mixture of Russian and French so peculiar of the Russian aristocracy;¹⁵ and in his long harangue (III, 22) Chatsky expresses his hatred against the French who consider the Russians barbarians and find among Russian nobles, who are unable to retrieve their traditions and to connect with the »smart and good people,« only a cheap counterfeit of French culture.¹⁶

It is not unlikely that Chatsky was intended as a portrait of the first Russian philosopher, Pyotr Chaadaev, whom Griboedov knew personally. Chaadaev is crucial in the history of Russian thought because he anticipates both the Westernizers and the Slavophiles. When the first of his *Philosophical Letters* (*Lettres philosophiques*) was published in 1836 in Russian translation in a journal, the latter was confiscated, the editor banished to Siberia, and Chaadaev officially declared and treated as a madman; thus his response, published in Russia only in the twentieth

¹⁴ А.С. Грибоедов: Полное собрание сочинений в трех томах [A.S. Griboedov: Complete Works in Three Volumes], Saint Petersburg 1995, I, p. 27.

¹⁵ Ibid., I, p. 29.

¹⁶ Ibid., I, p. 95 ff.

century, had the title *Apology of a Madman* (*Apologie d'un fou*). One has to recognize that the image that Chaadaev presented of Russia was not flattering – he declares it a country that, instead of being a synthesis of Europe and Asia, between which it lies, has not contributed at all to the progress of the human spirit and disfigured what it received from outside.¹⁷ But as much as this first letter gives a bleak vision of Russia, Chaadaev in his letters expresses also his hopes concerning Russia's future development – and they could inspire the Slavophiles, even if they were first uttered in French.¹⁸

While I myself cannot recognize any particular originality in classical Russian philosophy (which continues the tradition of objective idealism but does not enrich it with the new philosophical ideas that emerged in Western European philosophy beginning with Descartes, whose methodical doubt remained alien to Russian thought), one has to recognize that the search for one's identity as well as the acute perception of the moral contradictions of the Western culture helped bring forth Russia's most lasting contribution to world culture – its nineteenth-century literature. In an earlier essay I have tried to give as one reason for this extraordinary achievement the fact that Russia was dealing with one of the most momentous moral issues, the transition from the pre-modern value system to the modern one, which Western Europe had addressed in the seventeenth century, but now with the literary techniques and the psychological perspicacity that the Western novel of the eighteenth century had acquired.¹⁹ The substantiality of the content and the complexity of the form in addressing the typically Russian asynchrony mentioned above is one of the reasons for the marvelous literary quality of Pushkin's *Eugene Onegin*. That the poem is so much more than a brilliant imitation of Lawrence Sterne's *Tristram Shandy* is due to the enchanting figure of Tatyana, who is deeply enmeshed in the superstitions of the Russian countryside, but thanks to the reading of Western European novels capable of modern erotic love, so unintelligible to her nurse, and who at the end manifests her superiority to the French heroines of the same time by remaining faithful to her unloved husband and gratefully remembering her dead nurse, while rejecting Onegin. Pushkin's combination of irony, immediacy of experience of the world, and depth of sentiment inaugurates the grand narrative of the Russians. Auerbach connects its power to the sur-

¹⁷ »[...] nous n'avons en rien contribué au progrès de l'esprit humain, et tout ce qui nous est revenu de ce progrès, nous l'avons défiguré.« (Pierre Tchadaïef: *Œuvres choisies*, Paris/Leipzig 1862, p. 27)

¹⁸ Even the most famous love letter of Russian literature pretends to be a translation from French; for Pushkin knew full well that one needed his linguistic genius in order to create a Russian language able to express complex Western sentiments.

¹⁹ Vittorio Hösle: Woher rührt der außerordentliche literarische Wert der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts?, in: *Communio* 27 (1998), pp. 359–372.

vival of the early Christian realism, which recognized the divine spark in every individual, also the humiliated and insulted ones. True enough, also the Western novel offers touching portraits of faithful servants, such as Roswitha in Fontane's *Effi Briest* or Jacques in Joseph Roth's *Radetzky marsch*, but the depiction of the serf Natalya Savishna and her deep outrage, when her mistress wants to grant her freedom, in Tolstoy's *Childhood* (Детство) is peerless. The other trait pointed out by Auerbach is an extremity of the passions that had evaporated in the West (or rather, I would add, had there been limited to erotic experience). »The pendulum of their vitality, of their actions, thoughts, and emotions seems to oscillate farther than elsewhere in Europe.«²⁰ The intellectual discussions in the great Russian novels are often addressing, beside the ever-present topic of the Russian identity, deeper philosophical issues than the contemporary philosophical texts; and even if Dostoevsky often simplifies complex intellectual issues in an irresponsible way, at least he does not shun but deals with them.²¹

It is easy to understand why the discontent with Russian culture, accompanied by the tsars' refusal to reform the country and a deeply rooted aversion against Western liberalism, brought forth the new type of the revolutionary. The name of Chatsky already implied a criticism of pure chatting and producing mere smoke (чадить); the issue now was what to do, что делать – to quote the title of the famous novel by Nikolai Chernyshevsky (son of a priest and originally himself a seminarian) about female emancipation and revolution. Nikolai Berdyaev has insisted on the differences between the Western concept of intellectuals and the Russian concept of intelligentsia (интеллигенция), which, socially heterogeneous, »reminds one more of a monastic order or sect, with its own very intolerant ethics, its own obligatory outlook on life, with its own manners and customs and even its own particular physical appearance«.²² Paradoxically, even the most virulent form of it, nihilism, has religious roots – »[...] it could appear only in a soul which was cast in an Orthodox mould. It is Orthodox asceticism turned inside out, and asceticism without Grace.«²³ Rakhmetov, the ascetic professional revolutionary of Chernyshevsky's novel, which was written in prison, is an heir of the holy fool (юродивый), however, with the desire to transform the world, which he perceives as utterly unjust. He loves Isaac Newton's *Observations upon the Prophecies of Daniel and the Apocalypse of St. John*, and indeed the 1863 novel ends, against the reader's protest, with a prophetic anticipation of the year 1865, when the revolution will have occurred. On the other hand, the horrifying character of Pyotr Vercho-

²⁰ Auerbach: *Mimesis* (as note 11), p. 523.

²¹ Think of the famous question whether without God everything would be permissible (*The Brothers Karamazov*, IV, 11, p. 4).

²² Nikolai Berdyaev: *The Origin of Russian Communism* (1937), Ann Arbor 1960, p. 19.

²³ *Ibid.*, p. 45.

vensky in Dostoevsky's *Demons* (Бесы) is modeled on the real figure of Sergei Nechaev. According to his *Catechism of a Revolutionary* (Катехизис революционера),²⁴ the revolutionary is dedicated exclusively to the destruction of the existing social order and its science (2, 3, 13); his only moral criterion is whether something is conducive to the revolution (4); and he is even willing to intensify the suffering of the people if this drives them to the revolution (22). The revolution aimed at is radically different from all earlier Western revolutions because it will overthrow all property rights and the state (23). The charisma of Nechaev, in whom »vengeful power seeking and martyrdom were two sides of the same psychological coin«,²⁵ is proven by the fact that during his final imprisonment, he managed to convert several of his guards to his ideology.

2. Soviet culture

The complex interplay of factors that led to the victory of the Bolsheviks is not the subject of this essay. But there is little doubt that Bolshevism's moral and intellectual appeal resulted from the fact that it offered a synthesis of the ideologies of both Slavophiles and Westernizers. Marxism was a Western ideology, the »scientific materialism« as well as the hatred of religion were an Enlightenment heritage, and the desire to collectively remake society pointed to the modern principle of recreating the world. The intensification of the etatist tradition as well as the continuities with the *obshchina* system, on the other hand, could satisfy the Slavophiles' pride in national traits, and the claim to point the way toward the future to all oppressed nations appealed to the eschatological instinct deeply rooted in the »Russian soul«. Despite all the horrors of the Soviet dictatorship the artistic flourishing in the first decade of the new polity is a sign of sincere enthusiasm; for while sincerity is not a sufficient criterion of great art, it is doubtless a necessary condition of it. Unlike Nazi Germany (Leni Riefenstahl must be admired as the director of two astonishing propaganda films, but she was an exception – and she certainly was not a Sergei Eisenstein), the early Soviet Union impresses by its arts. While they shared features of modernity that we find also in other countries (think only of futurism), revolutionary fervor was undeniably an important factor in this unfolding. While Stalinist architecture belongs to the tradition of stripped classicism popular at the same time also in Italy and Germany and even in the Western demo-

²⁴ The Russian original can be found in: Ф.М. Лурье: Нечаев. Созидатель разрушения [F. M. Lurie: Nechaev. Creator of Destruction], Moscow 2001, pp. 104–109, an English translation in Philip Pomper: Sergei Nechaev, New Brunswick, NJ 1979, pp. 90–95.

²⁵ Ibid., Pomper: Nechaev (as note 24), p. 219.

cracies, someone like Vladimir Tatlin developed an avant-garde architecture reminiscent of Claude Nicolas Ledoux's and Étienne-Louis Boullée's utopian revolutionary architecture. Tatlin's projected Monument to the Third International was never built, not unlike some of the most daring ideas of his French predecessors in the late eighteenth century.

But it is the Soviet film where one can see the greatest artistic originality of the new system. This can be explained relatively easily. Film's peculiar position among the arts is that in its dominant form it is built on photography, which reproduces reality with a faithfulness unachieved by the earlier arts. At the same time, the success of a film depends on montage, a constructive activity that leaves much space for creativity. The combination of these two factors, which stand in a clear tension, had to enthral the artistically talented heroes of the early Soviet state. The objectivity in the depiction of reality corresponded to the ›scientific‹ aspect of Marxism grasping the laws of reality against the dreamy illusions of utopian socialism; the montage mirrored the activity in which the Soviet people were engaged in their great transformation of society. Dziga Vertov's documentary *MAN WITH A MOVIE CAMERA* (*ЧЕЛОВЕК С КИНОАППАРАТОМ*) captures both tendencies in a superb way. It cannot come as a surprise that most early Soviet fictional films were propagandistic but – strange as it is to say – this does hardly detract from the sublime aesthetic quality of their best specimens. Besides the glorification of the October Revolution itself, the civil war that consolidated it, the events that prepared it, such as the mutiny on battleship *Potemkin*, and the relation of the Soviet ideals to less developed civilizations as well as to the allegedly superior Western culture (think of Vsevolod Pudovkin's *STORM OVER ASIA* (*ПОТОМОК ЧИНГИСХАНА*) and Lev Kuleshov's *THE EXTRAORDINARY ADVENTURES OF MR. WEST IN THE LAND OF THE BOLSHEVIKS* (*НЕОБЫЧАЙНЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ МИСТЕРА ВЕСТА В СТРАНЕ БОЛЬШЕВИКОВ*)), the Soviet directors liked to extoll the beginning industrialization of agriculture – I mention only Eisenstein and Grigori Alexandrov's *THE GENERAL LINE* (*ГЕНЕРАЛЬНАЯ ЛИНИЯ*) and Alexander Dovzhenko's *EARTH* (*ЗЕМЛЯ*). What makes the latter film such a masterpiece is that the homage to modern technology, which is almost treated like a religious icon, does not prevent it at all from capturing nature's beauty in all its shades. No less lasting are the contributions to early film theory that the Soviet Union brought forth, particularly those by Pudovkin and by Eisenstein. The latter's essay *A Dialectic Approach to Film Form* remains a classic also for those who do not agree with the author's condemnation of long takes as ›utterly unfilmic‹. I mention only its conception of film as representing the dynamic nature of things, its analysis of the various types of conflicts in the new art, its distinction of epic and dramatic montage, the insistence on directing not only emotions but also the thought process, and particularly the defense of cross-montage, so typical of the Soviet film. It goes without saying that Soviet

film theory, unlike the later work by André Bazin, delves into the constructive element of filming; and indeed the cross-montage of the carnage of the workers and the slaughtering of a bull in an abattoir, the ice-break on the river and the workers' demonstration, and the hysteria in the stock-market and the killing on the battle-fields in Eisenstein's *STRIKE* (СТАЧКА), Pudovkin's *MOTHER* (МАТЬ) and his *THE END OF ST. PETERSBURG* (КОНЕЦ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА) respectively are spectacular examples of this technique that creates unforgettable associations between two events causally disconnected, but which are suggested to be related in their essence.²⁶

In literature, Vladimir Mayakovsky is the foremost example of an excellent poet who for several years had strong sympathies for the Soviet revolution, even if his final attitude was quite complex. Yevgeny Zamyatin, on the other hand, wrote already in 1921 the first dystopia, *We* (*Мы*), a genre continued by Aldous Huxley and George Orwell; all three works feature an encounter between the doubting subject of totalitarian care with one of the leaders, who in *We* is called the »Benefactor«. Of particular interest is the discussion of whether the revolution that led to the dystopic state is the ultimate one, which of course has to be maintained by the supporter of the system.²⁷ Needless to say, the book could not be published in the Soviet Union (it was the first book banned by the Goskomizdat, the State Committee for Publishing), but its author was an old bolshevik; and this bitter satire of a totalitarian society could only be written by someone who had entered into the revolutionary mindset. The two greatest novels of Soviet literature, Bulgakov's and Pasternak's already mentioned masterpieces, could not be published in their authors' lifetimes either. Stylistically very different – while Bulgakov's book is modernist, Pasternak follows more traditional narrative patterns –, both oppose absolute, adulterous love between a man and a woman and the dedication to literary and poetic creation to the social frenzy around them. While Pasternak's tone is elegiac, lamenting the loss of the values present in the pre-revolutionary world, whose utter injustice he does not deny, Bulgakov's genius consists in transforming the devil into an ultimately benevolent figure, who, unlike Goethe's Mephistopheles, unites the lovers and whose destructive force is only directed against all the hypocrisy and pettiness of the bureaucrats of the Soviet state. Both works express a subtle religiosity, which, again, in Bulgakov is more complex, for the novel of the master aims at a complete humanization and historicization of Jesus, whose moral message, however, becomes thereby even more attractive for

²⁶ See Sergei Eisenstein: *Film Form. Essays in Film Theory*, ed. and tr. Jay Leyda, San Diego/London/New York 1949, pp. 45–63, particularly p. 57 f.

²⁷ Евгений Замытин: *Собрание сочинений. Русь* [Evgeni Samyatin: *Collected Works. Rus*], Moscow 2003, p. 327 f.; Yevgeny Zamyatin: *We*, New York 1993, p. 168 f. (Record 30).

people living under oppression. Since these two books, whose place among the greatest novels of the twentieth century cannot be denied, are literary transformations of the Soviet experience and could not have been written outside Russia, they must be counted among the products of this society, despite all their criticism of it. They managed to survive despite totalitarianism, for »manuscripts do not burn« – probably the most famous and hope-inspiring sentence in Bulgakov's novel.²⁸

3. Post-Soviet Art

Of the various remarkable Russian artists that after the collapse of the Soviet Union have reacted to the formation of the new society, the painter, graphic artist, and novelist Maxim Kantor (born 1957) is probably the most complex. His work continues topics dear to the Russian tradition, such as a powerful defense of the dignity of the humiliated people at the bottom of society, and also offers a subtle reflection on Soviet history. As a dissident artist, Kantor became famous through his criticism of Soviet totalitarianism, for example in the oil painting *Politburo* of 1982 (Fig. 1). The thirteen men remind the observer of the Last Supper with Jesus and the Twelve Apostles; but the table is empty, the faces are all equally unexpressive, and the hands lie mostly inert on the table. Only three point to themselves, repeating the gesture known from Leonardo da Vinci's *Cenacolo*, which captures the moment just after Jesus said »One of you will betray me« (Matthew 26.21).



Fig. 1: Maxim Kantor: *Politburo*

²⁸ »Рукописи не горят«: Михаил Булгаков: Белая гвардия. Мастер и Маргарита [Mikhail Bulgakov: Belaya Gvardiya. Master i Margarita], Minsk 2008, p. 557; Mikhail Bulgakov: The Master and Margarita, New York 1997, p. 287 (Ch. 24).



Fig. 2: Maxim Kantor: *Russian Sphinx*

The central figure is a functional equivalent to Jesus, but since his glance is as dead as that of the other, the painting suggests that the treason at stake is not directed against the leader of the Politburo but a treason of all the members of the Politburo against their people. Probably it was the censors' lack of familiarity with Christian iconography that allowed this splendid painting to survive.

In the 1990s, however, Kantor evoked with nostalgia the rudiments of social justice achieved in the Soviet Union. The great cycle *Wasteland* of 2000/01 combines etching and woodcut to point to the Eurasian nature of Russia – for example, in *Russian Sphinx*, which depicts the country as half bear, half pig (Fig. 2). The impoverishment of large strata of the Russian population under the etiquette



Fig. 3: Maxim Kantor: *Structures of Democracy*, detail

of liberal democracy are denounced in the oil painting of 2002 *Open Society*, where the masses are desperately grabbing for the little food remaining, while *Structures of Democracy* of 2004 uses the Platonic subdivision of the ideal state into three ranks to indict the manipulation in contemporary Russian democracy: Cynical leaders sitting on the shoulders of frogmen (who correspond to Plato's philosophers and guardians respectively) wave shadow puppets to the masses absorbed in reading newspapers that contain the silliest headlines. Beneath the subjects of this ›democracy‹ are lying gray dogs, a powerful expression of the reduction of humans to animals, whenever they are utterly subjected to manipulation (Fig. 3). In the last years Kantor, who had to emigrate from Russia, became one of the most vocal



Fig. 4:
Maxim Kantor:
Dragon



Fig. 5: Maxim Kantor: *Leviathan*

critics of the resurgence of Russian imperialism, for example in the 2015 *Dragon* (Fig. 4): The greenish dragon treading upon humans and animals is easily recognizable as Putin, and the pink background symbolizes a generic poisoning of the atmosphere. The simultaneous *Leviathan* (Fig. 5) portrays a lonely intellectual in fact, the artist's father Karl Kantor somehow caught in the skeleton of a huge sea mammal. He represents the power of reflection, but it is not clear whether he will succeed in disentangling himself from his cage, which every reader of Hobbes connects with state power.

Andrey Zvyagintsev's 2014 film *LEVIATHAN* (ЛЕВИАФАН), visually and morally one of the most powerful post-Soviet films, uses in a similar way the skeleton of a whale as a symbol of the Russian state. The tragic story of the car mechanic Kolya, who is robbed of the house that he has built with his own work, after he finds his wife murdered and is falsely condemned to fifteen years of prison, because the mayor and the local bishop covet his land and want to build an Orthodox church on it, is one of the sharpest indictments of the collapse of the rule of law in Russia (superb is the visualization of the lack of judicial autonomy in the court scenes). Yet Kolya is far from being a Western bourgeois, even if he insists that the work of his hands gives him a right to his property. He is an alcoholic and violent to his wife, and this makes it easy to trap him. Both the government and the citizens lack elementary virtues without which the rule of law cannot be installed. On the other hand, Kolya's suffering reaches a biblical dimension – he is compared with the hero of the book Job, in which the Leviathan is first mentioned. Like in the nineteenth century, hopeless social conditions, metaphysical despair, and a depth of suffering unknown in the West bring forth an art whose radiance has hardly an equivalent in the contemporary Western world.

Den gegenwärtigen Moment nicht verpassen

Jean-Luc Nancy im Gespräch mit Natalie Eder,
Lilly Kroth und Martin Eleven¹

1. Die politischen Umbrüche von 1968 und das Ende der großen Erzählungen

In Ihrem vor Kurzem im Passagenverlag erschienenen Buch Wahrheit der Demokratie schreiben Sie in Bezug auf die politischen Geschehnisse von 1968 von einem nahezu messianischen Ereignis, einem Aufeinanderprallen von Möglichkeiten ohne vorgefertigten Sinnhorizont. Was hat uns dieses Ereignis zu denken aufgegeben, das wir Ihrer Meinung nach noch zu verstehen haben?

NANCY: Was wir noch zu verstehen haben? Hmm. Naja, wenn wir es nicht verstanden haben, dann kann ich es nicht verstehen. 68 ist ein wirklich komplexes Thema und, um zu versuchen, diese Komplexität zu reduzieren, könnte man vielleicht sagen, dass sich zu dieser Zeit zweierlei miteinander verbunden hat: einerseits das Heraustreten aus einer bestimmten Geschichte, das heißt das beginnende Ende des Glaubens daran, dass es eine Geschichte gibt.

Ich würde vielleicht sagen, dass 68 für mich zumindest eine Veränderung bezüglich des Laufs der Geschichte, also auch des Fortschritts, der auf eine gesellschaftliche Umwandlung zulaufen sollte, war. Im Grunde könnte man sagen, dass 68 ein starkes Zeichen dessen war, was Lyotard das Ende der großen Erzählungen nennt. Die große Erzählung der Emanzipation hat begonnen sich zu verändern. Und 68 ist aus dieser Perspektive eine Krise – eine Krise der Anpassung an einen bestimmten neuen Moment des Kapitalismus und der Demokratie. Aber die andere Richtung, die beinahe entgegengesetzt ist, bezieht sich auf dasselbe nur aus einer anderen Warte, nämlich auf die Suspension des Willens, etwas zu bewirken. Es wurde ein Gefühl stark, dass der Wille nicht funktioniert, dass der Wille Blödsinniges veranlasst, was uns glauben lässt, dass wir Fortschritte machen, obwohl dies nicht der Fall ist. Und man empfand immer mehr, dass der politische Wille

¹ Dieses Interview fand am 29. April 2015 im Wiener Passagenverlag am Tag nach dem Gespräch mit Peter Engelmann über Jean-Luc Nancys neues Buch *Demokratie und Gemeinschaft* statt.

oder die Politik als Inkarnation des Willens vorbei war, dass man nicht mehr daran glauben konnte.

Um auf Ihre Frage zurückzukommen, was wir noch zu verstehen haben: Wenn das, was ich sage, richtig ist, was gibt es dann jenseits der Politik oder wie kann man sich eine Politik vorstellen, die dem Willen der großen Erzählungen oder der Identifikation mit der Nation, dem Volk etc. gänzlich anders gegenübersteht?

Und ich glaube, das haben wir noch nicht verstanden. Wir wissen nicht einmal, ob es vor uns noch Politik gibt, eine andere Politik, oder eine so vollständig andere Form von Politik, dass es keine mehr ist ...

2. Vom Tod Gottes

In Wahrheit der Demokratie beschreiben Sie eine Möglichkeit, Demokratie ganz neu zu begreifen, sie jenseits des Politischen zu denken und als Ort zu verstehen, dem es zukommt, die Einschreibung des Endlichen ins Unendliche zu ermöglichen. Wie könnte dies im Hinblick auf eine mögliche Praxis oder Haltung aussehen? Worauf muss diese geöffnet bleiben?

NANCY: Das bedeutet, zu wiederholen, was ich in *Wahrheit der Demokratie* leider zu schnell und zu knapp gesagt habe und auch in »*Démocratie finie et infinie*«²: Es gilt zuerst festzustellen, dass die Demokratie die Bezeichnung für eine wesentliche anthropologische Veränderung ist, nicht bloß eine politische Form. Und diese bedeutsame politische Veränderung, was ist das für eine? Ich glaube, dass es eine durch den Tod Gottes ausgelöste Veränderung ist.

Heute wirkt der Tod Gottes wie eine etwas veraltete Geschichte – aber nur, weil man sich über den Sinn dieses Todes irrt. Der Tod Gottes ist nicht der Tod des religiösen Gottes, was übrigens Nietzsche auch gesagt hat. Es sei im Grunde nur der moralische Gott, der widerlegt ist – er nennt ihn moralisch, aber hier bedeutet dies metaphysisch und moralisch. Der Tod Gottes ist der Übergang der westlichen Welt, aber tendenziell der gesamten Menschheit in eine neue Struktur: Dieser Übergang vollzieht sich ausgehend von einer Ordnung des Denkens, des Lebens und der Organisation der Gesellschaft, in der es ein Verhältnis des Endlichen, der Existenz in der Welt, zum Unendlichen als einer anderen Welt gibt. Der Tod Gottes bedeutet, sage man, was man wolle, dass diese andere Welt verschwunden ist. Natürlich sprechen viele religiöse Menschen weiterhin davon, aber es strukturiert die Gesellschaft nicht mehr. Es strukturiert vielleicht bis zu einem gewissen Grad die muslimischen Gesellschaften, aber nicht einmal das ist sicher.

² Ein Text, der im [nicht übersetzten] Sammelband *Démocratie, dans quel état?* erschienen ist.

Die Frage war, wie das Endliche sich ins Unendliche einschreibt? Auf eine gewisse Weise könnte man sagen, dass es sich hierbei um die völlig banale Frage nach dem Tod handelt. Man weiß, dass unsere Gesellschaft große Schwierigkeiten mit dem Tod hat, weil man nicht weiß, was man mit ihm anfangen soll. Der Tod erscheint schließlich immer als eine Art Scheitern.

Ja, man kann alles von der Frage nach dem Tod her aufrollen. Wie kommt unsere Gesellschaft mit dem Tod zurecht? Das beinhaltet zwei Aspekte bezüglich der vorhergehenden Gesellschaft, von der wir glauben, dass der Tod für sie einen Sinn hatte, ob nun einen religiösen oder das übliche Risiko, das man eingeht. Die Entdeckung Amerikas bewirkte beispielsweise den Tod vieler Menschen. Denn wenn man auf ein Schiff wie das von Christoph Columbus stieg, war die Wahrscheinlichkeit hoch, dass es und man mit ihm unterging. Und die Geschichten des 16., 17., 18. Jahrhunderts sind voller Leute, die einem Schiffbruch oder Krankheiten zum Opfer fielen. Es gab eine Art Gegenüberstellung (*face-à-face*) des Lebens mit dem Tod, wie eine Art Fristsetzung, die natürlich überhaupt nicht angenehm, aber Teil des Lebens ist.

Es scheint mir, dass wir uns eine etwas falsche Vorstellung des religiösen Verhältnisses zum Tod konstruiert haben. Ich denke, dass die guten Christen und die guten Juden und die guten Moslems, die in diesen Tagen starben, sich nicht einbildeten, im Paradies zu landen. Das ist die Art Geschichte, die man erzählt, wenn man sich bereits in einem komplizierten, neurotischen Verhältnis zum Tod befindet. Wie all das, was ständig wiederholt wird: Man sagt den Kämpfern des Djihads, dass sie ins Paradies kommen, wenn sie sterben, und dort dreißigtausend Jungfrauen auf sie warten. Aber klarerweise befindet sich die Wahrheit der Religionen nicht hier. Und ich selbst bin überzeugt, dass viele Christen in Europa, die in all diesen Jahrhunderten gestorben sind, nicht mit der Erwartung starben, »morgen werde ich mich im Paradies befinden«. Nein. Sie wussten sehr gut, dass es sich hierbei um das wirkliche Ende ihrer Anwesenheit auf dieser Welt handelte – gleichzeitig ergab es doch Sinn. Damals war Gott der Name dieses Sinns, aber nicht als eine Art Phantasma. Das heißt, dass die Schwierigkeit, die wir haben, eine Schwierigkeit ist, die nicht nur mit der Abwesenheit der Religion zusammenhängt, sondern die eher damit zusammenhängt, dass egal, ob mit oder ohne Religion die Frage eher ist, wie wir das Leben, die Existenz, alle unsere Existenzen insgesamt wahrnehmen, wie wir sie empfinden.

Wenn das dort eine Existenz ist und das und das und das, kann diese Existenz etwas vollbringen, Erfolg haben und viel Geld verdienen, was letztendlich das vorherrschende Bild von Erfolg ist. Sehr junge Leute, jüngere als Sie, denken nur daran, Geld zu verdienen. Ich habe Enkelkinder, die mir sagen: »Ich will Geld verdienen.« Gut. Aber das ist natürlich etwas, das einen per definitionem schlussendlich nur unglücklich macht. Denn es handelt sich um das Endliche im End-

lichen. Oder falls es darin Unendliches gibt, ist es schlechtes Unendliches, immer mehr, immer mehr. Hier gibt es eine Art Herausforderung, eine Art philosophische oder anthropologische Herausforderung – man kann sie nennen, wie man will. Ich würde jedoch sagen, dass unsere Zivilisation sich selbst herausgefordert hat. Sie tut so, als ob das Verhältnis der Existenz zum Tod, also zur Endlichkeit, im Grunde vernachlässigt, beiseite gelassen werden müsste.

3. Ein Denken der Gegenwart

Es gibt heutzutage Leute, die von der Unsterblichkeit träumen. Ich glaube, es sind die Inhaber von Google, die Studien zur unbestimmten Verlängerung des Lebens machen lassen, aber gleichzeitig geben wir dieser Lebensverlängerung keinen Sinn. Darüber habe ich in einem anderen Buch geschrieben, in *Der Eindringling*, da ich bei meiner Herztransplantation erstaunt war, dass es die Ärzte per se für gut befinden, das Leben zu verlängern. Somit ist die Dauer als solche gut. Aber was soll das bedeuten? Warum ist die Dauer an sich etwas Gutes? Ich habe nun seit fünfundzwanzig Jahren ein Herztransplantat, das ist natürlich sehr gut, aber wenn ich mit einundfünfzig gestorben wäre, was wäre daran schlecht gewesen? Sie können es genauso wenig sagen, auch wenn Sie sagen: »Sie haben viele Bücher veröffentlicht.« Diese Bücher hätte jemand anderer geschrieben. Aber ich sage trotz allem nicht, dass man akzeptieren muss, dass alle Menschen sterben. Es ist ohnehin wahr, dass der Tod unerträglich ist, undenkbar, und hierin besteht möglicherweise der Kern des Problems: Wir wissen nicht, wie wir uns zum Undenkbaren verhalten sollen. Vielleicht könnte man alles hierin konzentrieren. Unsere Zivilisation hatte einen grenzenlosen Horizont, was das Denkbare betraf. »Wir werden alles denken, die Gesamtheit des Universums kennen.« Heute ist genau das im Begriff zu verschwinden, sogar in der Wissenschaft. Hoch spezialisierte Physiker wie die Kosmophysiker sagen immer häufiger, dass die physikalischen Theorien bloße Fiktionen sind, die durch eine gewisse Handhabung der Dinge, Teilchen etc. erzeugt werden. Heute spricht man von Multiversen, expandierenden Universen, es gibt die Theorie des Big Bounce, das heißt des Big Bang und seiner vollständigen Retraktion. Das bedeutet, dass das Objekt, dessen Wirklichkeit angenommen wird (*l'objet supposé réel*), nicht aufhört, sich beständig zu entfernen. Daher ist die Selbstsicherheit unserer rationalen Kultur ins Wanken geraten.

Aber was war wieder Ihre Frage?

Wenn ich meinen Gedanken fortführe, bringt mich das zu dem Schluss, dass es uns an einem Denken der Gegenwart mangelt. Denn wir kennen die gefährliche, utopische Seite des zukunftsorientierten Denkens, die Projektion des Aufkommens eines totalen Menschen etc., aber gleichzeitig können wir auch Voraus-

sagen machen. Wir sind heute zum Beispiel dazu in der Lage auszurechnen, was passieren wird, wenn es kein Erdöl mehr geben wird. Aber wir gehen noch weiter. Das Schiefergas wurde entdeckt und möglicherweise zerstören die USA gerade ihren gesamten Boden. Aber es gibt Instrumente, die der Berechnung solcher Dinge dienen. Was die Zukunft betrifft, die notwendigerweise unbekannt ist und nur überraschen kann, geht es.

Aber wir wissen nicht, was wir mit der Gegenwart anfangen sollen. Woher soll also ein möglicher Sinn der Gegenwart kommen? Ich weiß nicht, wie ich es ausdrücken soll, aber ich denke, dass es wirklich darum geht, nämlich dass die Gegenwart tatsächlich das ist, worin das Unendliche eben das Endliche berührt oder das Endliche das Unendliche. Was bedeutet »jetzt«? Unsere gesamte philosophische Tradition sagt: »Es ist nichts, es ist bereits vergangen oder noch ausstehend.« Dabei bedeutet »jetzt« auch, dass ich hier bin, dass Sie hier sind, und dieser Moment ist natürlich der Moment der Kunst. Die Kunst ist immer Gegenwart. Wenn ein Künstler etwas macht, dann ist es zumindest so, dass er es nicht für die Zukunft macht, sondern für jetzt, für den Moment, in dem das Werk gemacht oder ausgeführt wird, selbst wenn es sich um eine Performance handelt. In gewissem Sinne bedeutet das vielleicht, aus seinem Leben ein Kunstwerk zu machen. Das wurde bereits in der Geschichte gesagt und hat etwas Gefährliches, da es kein Denken der Gegenwart mehr ist. Sich selbst sein Leben als schöne Form vorzustellen – nein.

Ich habe versucht davon zu sprechen und habe ein sehr schwieriges Wort benutzt, nämlich »adoration«, Anbetung, da mir scheint, dass es vielleicht ein Wort der westlichen religiösen Erfahrung gibt, das man behalten kann und das ein verliebtes und auch ein ästhetisches Wort geworden ist. Man sagt: »Ich bete das Werk dieses Künstlers an.« Und in der Liebe sagt man: »Ich bete dich an.« Es ist ein Superlativ von »ich liebe dich«. Aber Anbetung kann auch ganz einfach heißen, dass ich zum Beispiel jetzt den Sonnenstrahl auf dem Dach sehe – und aus. Das ist einerseits nichts, aber gleichzeitig, wenn meine Aufmerksamkeit nie für einen Augenblick bei etwas verweilt, ist das schrecklich. Das bedeutet, dass ich immer von der Notwendigkeit, zu tun, fortgerissen werde – ich habe keine Zeit zu schauen.

4. Zirkulation und Öffnung des Sinns

Eine letzte Frage: Blaise Pascal sagt: »... der Mensch übersteigt unendlich den Menschen ...« Was bedeutet das für Beziehungen zwischen Menschen und wie wichtig ist Ihnen in Ihrem Denken diese Vorstellung geworden?

NANCY: Sie ist enorm geworden. Wie ich es gestern sagte, denke ich, dass dieser Satz von Pascal wie eine Art Schild am Eingang der modernen Welt steht. Und

»unendlich übersteigen« – was heißt das? Sie fragen mich, was das für zwischenmenschliche Beziehungen bedeutet. Was mich immer wieder erstaunt, ist, dass diese Beziehungen oder zumindest die Möglichkeit solcher Beziehungen immer existiert. Wenn Sie sich irgendwo befinden oder in eine Straßenbahn einsteigen, haben Sie keinerlei Beziehung zu den Leuten dort, aber falls irgendetwas geschieht, sogar wenn sich bloß die Blicke kreuzen, begegnen, ist das bereits etwas Gefährliches. Hier können wir das tun, da wir miteinander sprechen. Aber wenn Sie in der Straßenbahn sind, ich einsteige und Ihnen in die Augen schaue, bedeutet das entweder eine Anmache oder eine Drohung – und vielleicht ist das im Übrigen dasselbe. Sich an jemanden heranzumachen kann eine Bedrohung darstellen, aber das heißt auch, dass wir immer am Rande möglicher Beziehungen stehen. Und wenn es einen Zwischenfall gibt oder die Straßenbahn eine Panne hat, können Bruchstücke an Beziehung entstehen. Alle Formen von Beziehung spielen da mit hinein: Es gibt die Erotik und die Aggressivität, die jeweils am Rande stehen, und so weiter.

Wenn man so alt ist wie ich, ist man daran gewöhnt, dass die jungen Leute einem in der Straßenbahn ihren Platz überlassen – was sie im Übrigen nicht immer tun, aber trotzdem. An dem Tag, wo das beginnt, denkt man sich: »Du musst wohl alt aussehen!« Was hier geschieht, ist etwas Interessantes, da ein junger Mensch, der dir seinen Platz überlässt, etwas tut, was ganz und gar nicht obligatorisch ist, er kann es genauso gut auch nicht tun. Wenn er es tut, tritt er in einen Code ein, der nicht rechtlich ist und sich an der Oberseite der Soziabilität zuträgt. Es handelt sich um etwas Zusätzliches, das nicht eingefordert wird. Somit ist das ein Zeichen. Es kann auch viele andere Arten von Zeichen geben. Wenn Sie Menschen in einer fremden Stadt auf der Straße nach dem Weg fragen, gibt es einige, die Ihnen kaum antworten, und andere, die Ihnen im Gegenteil sagen: »Warten Sie, ich begleite Sie hin.« Was bedeutet diese Möglichkeit einer Beziehung also? Sie bedeutet, dass in ihr Sinn stattfindet. Wenn man nicht miteinander spricht und nichts miteinander zu tun hat, ist man in etwas anderem gefangen, im Verkehrsfluss all derer, die ihren Besorgungen nachgehen. Aber wenn eine Beziehung entsteht, ergibt diese Beziehung für sich selbst Sinn, womit sie untrennbar mit der Kunst, dem rein ästhetischen Verhältnis verbunden ist ...

Vielen Dank.

Danke für Ihre Anwesenheit. (*Merci pour votre présence.*)

Aus dem Französischen von Natalie Eder

Anleitung für einen bewaffneten Aufstand¹

Auguste Blanqui

DIESES PROGRAMM IST REIN MILITÄRISCH und lässt die politische und soziale Frage vollständig außer Acht, denn dafür ist hier kein Raum. Es ist im Übrigen selbstverständlich, dass die Revolution zum Nutzen der Arbeit gegen die Tyrannei des Kapitals vollzogen wird und dass sie die Gesellschaft auf der Grundlage der Gerechtigkeit wieder errichten muss.

Ein Pariser Aufstand nach den alten Irrtümern hat heute keine Aussicht auf Erfolg mehr. 1830² reichte die bloße Volksbegeisterung aus, eine Macht niederzuwerfen, die vom bewaffneten Aufstand überrascht und in Panik versetzt wurde: ein unerhörtes Ereignis, das alle Voraussagen bei weitem übertraf.

Das ging einmal gut. Die Regierung, die – obwohl sie aus einer Revolution hervorgegangen – monarchisch und konterrevolutionär geblieben ist, hat aus dieser Lektion gelernt. Sie begann, den Straßenkampf zu studieren, und bald hatte sich die natürliche Überlegenheit von Erfahrung und Disziplin über Unerfahrenheit und Verwirrung wieder durchgesetzt.

Trotzdem wird man sagen: Das Volk hat 1848 mit der Methode von 1830 gewonnen. Nun gut. Aber keine Illusionen! Der Februar-Sieg³ ist nur ein glücklicher Zufall. Wenn Louis-Philippe sich ernsthaft verteidigt hätte, dann hätten die Uniformierten auch die Macht behalten.

Der Beweis dafür sind die Juni-Tage.⁴ Dort konnte man sehen, wie unheilvoll die Taktik oder vielmehr das Fehlen einer Taktik des Aufstandes ist. Niemals zu-

¹ Der vorliegende Text ist eine erweiterte Neuübersetzung auf der Grundlage der Übersetzung von Dagmar Dilcher und Frank Deppe, in: Frank Deppe (Hg.): Auguste Blanqui. Instruktionen für den Aufstand. Aufsätze, Reden, Aufrufe, Frankfurt a.M. 1968, S. 157–178. Das originale, französische Manuskript von Auguste Blanquis *Instruction pour une prise d'armes* (ca. 1868) befindet sich in der Bibliothèque Nationale de France, Département des manuscrits, in Blanquis Nachlass unter Ms. NAF 9592 (1), sowie auf der digitalen Plattform *Gallica* unter: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b107232682>

² Die Julirevolution, vom 27. bis 29. Juli 1830, führte zur Abdankung des Königs Karl X. und zur Einsetzung des sogenannten »Bürgerkönigs« Louis-Philippe (Anm. d. Ü.).

³ Die Februarrevolution, vom 22. bis 25. Februar 1848, zwang Louis-Philippe zur Flucht und etablierte die Zweite Französische Republik (Anm. d. Ü.).

⁴ Der Juniaufstand, vom 22. bis 26. Juni 1848, war eine Erhebung der Pariser Arbeiterschaft und wurde blutig niedergeschlagen (Anm. d. Ü.).

vor waren die Chancen so günstig: zehn zu eins. Auf der einen Seite: die Regierung in völliger Anarchie und die Truppen demoralisiert, auf der anderen: alle Arbeiter kampfbereit und fast ihres Erfolges gewiss. Warum sind sie unterlegen? Wegen fehlender Organisation. Um ihre Niederlage zu begreifen, genügt es, ihre Strategie zu analysieren.

Der Aufruhr bricht aus. Sofort werden in den Arbeitervierteln hier und dort aufs Geratewohl an vielen Stellen Barrikaden errichtet. 5, 10, 20, 30, 50 Menschen, die zufällig zusammengekommen sind, die meisten unbewaffnet, beginnen damit, Wagen umzuwerfen, Pflastersteine herauszureißen und aufzuhäufen, um die Durchgänge zu versperren, manchmal auf der Straßenmitte, meistens auf den Kreuzungen. Zahllose dieser Abspernungen waren kaum ein Hindernis für die Kavallerie.

Manchmal entfernen sich die Erbauer sogar nach der flüchtigen Anlage der Verschanzung, um auf die Suche nach Gewehren und Munition zu gehen. Im Juni hat man mehr als 600 Barrikaden gezählt, nicht mehr als 30 haben schon allein die Schlacht entschieden. Der Rest, 19 von 20, haben keinen einzigen Schuss abgegeben. Daher die ruhmvollen Berichte, die hochtönend die Erstürmung von 50 Barrikaden wiedergeben, wo sich kein Mensch befand.

Während also die einen die Straßen aufreißen, schwärmen andere kleine Gruppen aus und entwaffnen die Einheiten der Garde, indem sie den Schützen Pulver und Waffen wegnehmen. All das geht ohne Absprachen und ohne Anweisungen vor sich, gerade wie es der Fantasie des einzelnen einfällt.

Allmählich jedoch ziehen einige höhere, stärkere, besser errichtete Barrikaden mehr als die anderen die Verteidiger auf sich, und diese konzentrieren sich dort. Nicht aus Berechnung, sondern aus Zufall wird die Stelle dieser Hauptbefestigungen bestimmt. Einige wenige nur, in einer gewissen, ziemlich verständlichen militärischen Eingebung, besetzen die großen Straßenausgänge.

Während dieses ersten Abschnitts des Aufstandes ziehen sich die Truppen ihrerseits zusammen. Die Generäle erhalten die Berichte der Polizei und studieren sie. Sie hüten sich sehr davor, ihre Abteilungen ohne bestimmte Angaben und Informationen aufs Spiel zu setzen, um keinen Misserfolg zu riskieren, der den Soldaten entmutigen würde. Sobald sie die Stellungen der Aufständischen genau kennen, konzentrieren sie die Regimenter auf verschiedene Punkte, die von da ab den Stützpunkt der Operationen bilden werden. Die Armeen stehen bereit. Schauen wir ihren Manövern zu. Hier werden sich die Mängel der Taktik des Volkes entpuppen, die das Unheil unausweichlich nach sich ziehen.

Es gibt überhaupt kein allgemeines Kommando, folglich auch keine Führung, nicht einmal eine Abstimmung zwischen den Kämpfenden. Zu jeder Barrikade gehört eine besondere, mehr oder minder zahlreiche Gruppe, die aber immer isoliert ist. Ob sie zehn oder hundert Mann zählt, sie unterhält keine Verbindung mit

den anderen Stellen. Oft gibt es nicht einmal einen Chef, der die Verteidigung leitet. Und wenn es einen gibt, ist sein Einfluss fast null. Die Soldaten handeln nur nach ihrem eigenen Kopf. Der eine geht, der andere kommt; sie bleiben, sie gehen weg, sie kommen zurück, ganz wie es ihnen gefällt. Abends legen sie sich schlafen.*

Als Folge dieses ständigen Gehens und Kommens sieht man, wie sich die Zahl der anwesenden Bürger schnell um ein Drittel, die Hälfte, manchmal um drei Viertel verändert. Keiner kann mit dem anderen rechnen. Daraus entstehen bald Misstrauen über den Erfolg und Entmutigung.

Was sich woanders abspielt, davon weiß man nichts, und man beunruhigt sich nicht weiter darüber. Gerüchte kursieren, bald schwarz, bald rosa. Man hört friedlich auf Kanonen und Gewehrfeuer und trinkt dabei an der Theke des Weinhändlers. Man kommt nicht einmal auf den Gedanken, den angegriffenen Stellungen zu Hilfe zu kommen. »Wenn jeder seinen Posten verteidigt, wird alles gut gehen«, sagen die ganz Gediegenen. Diese merkwürdige Überlegung rührt daher, dass der größte Teil der Aufständischen in seinem eigenen Viertel kämpft. Das ist der Hauptfehler, der unheilvolle Konsequenzen hat, unter anderem die Denunzierung nach der Niederlage durch die Nachbarn.

Denn mit einem solchen System ist die Niederlage unumgänglich. Sie kommt schließlich in Gestalt von zwei oder drei Regimentern, die über die Barrikaden herfallen und die wenigen Verteidiger vernichten. Die ganze Schlacht besteht ausschließlich in der monotonen Wiederholung dieses unveränderten Manövers. Während die Aufständischen ihre Pfeife hinter ihrem Haufen Pflastersteine rauchen, richtet der Feind alle seine Kräfte auf einen Punkt, dann auf einen zweiten, einen dritten, einen vierten und so schlägt er den Aufstand nach und nach nieder.

Die Bevölkerung bemüht sich kaum, diesem bequemen Geschäft Einhalt zu gebieten. Jede Gruppe wartet in stoischer Ruhe, bis sie an die Reihe kommt, und würde sich niemals einfallen lassen, dem Nachbarn zu Hilfe zu eilen. Nein: »Er verteidigt seinen Posten, man darf seinen Posten nicht verlassen.«** Dies zeigt, wie man aus Absurdität umkommen kann!

* Die Mehrzahl kehrt am nächsten Tag gar nicht zurück und ganz andere Männer nehmen ihren Platz ein, nicht gemäß vorheriger Absprachen, sondern vielmehr dem Zufall nach. Diese Barrikade hat so während des Kampfes sieben oder acht Mal ihre Besetzung gewechselt. [Anm. d. Ü.: An dieser und weiteren Stellen fügte Blanqui nachträglich Ergänzungen an, die er am Schluss des Manuskriptes versammelte. Diese werden hier an ihrer jeweiligen Stelle als Fußnoten mit einem * wiedergegeben.]

** Und dennoch, indem diese Dummheit begangen wird, ist sich das Volk dessen bewusst und beweist, dass es instinktiv das Bedürfnis nach einer Führung verspürt. Hier die am weitesten verbreitete Falschmeldung bei den Barrikaden vom Juni 1848: »Caussidière ist mit seinen Kanonen an diesem oder jenem Ort«. Natürlich befand sich *dieser oder jener Ort* am anderen Ende von Paris. Aber die Aufständischen begriffen jedenfalls, dass es eines Anführers bedurfte, und da sie keinen hatten, wurde eben einer erfunden. In diesem

Dank eines so schweren Fehlers ist die große Pariser Revolte von 1848 vor der erbärmlichsten aller Regierungen wie Glas zerbrochen. Welche Katastrophe hätte man dann erst zu befürchten, wenn man die gleiche Dummheit vor einem grausamen Militarismus wiederholte, dem jetzt die großartigen Erfindungen in Wissenschaft und Industrie, die Eisenbahnen, der elektrische Telegraf, die gezogenen Kanonen und das Chassepot-Gewehr zur Verfügung stehen?

Was man zum Beispiel nicht zu den neuen Vorteilen des Feindes zählen muss, sind die strategischen Straßen, die jetzt die Stadt in alle Richtungen durchziehen. Man fürchtet sie zu Unrecht. Sie sind kein Grund zur Beunruhigung. Sie stellen keine weitere Gefahr für den Aufstand dar, wie man fälschlich annimmt; im Gegenteil, sie bieten ein Gemisch von Nachteilen und Vorzügen für beide Parteien. Wenn die Truppe sich dort auch bequemer bewegen kann, so ist sie dort aber um so stärker der Gefahr ausgesetzt, entdeckt zu werden.

Unter Gewehrfeuer sind solche Straßen nicht zu benutzen. Außerdem ermöglichen die Balkone, alle kleinen Bastionen, Seitenfeuer, was die gewöhnlichen Fenster nicht zulassen. Kurzum, diese langen geraden Avenuen verdienen vollkommen den Namen Boulevards, den man ihnen gegeben hat. Es sind in der Tat wirkliche Bollwerke, die natürliche Verteidigungsfronten von sehr großer Stärke darstellen.⁵

Die Waffe schlechthin im Straßenkampf ist das Gewehr. Die Kanone macht mehr Krach, als sie nützt. Die Artillerie kann ernsthaft nur durch Großfeuer etwas bewirken. Aber eine solche Grausamkeit, in großem Maßstab und als System angewandt, würde sich bald gegen die Urheber wenden und deren Verderben bedeuten.

Die Handgranate, die man fälschlicherweise *Bombe* zu nennen pflegt, ist ein Hilfsmittel, übrigens mit einer Menge Unannehmlichkeiten. Sie braucht viel Pulver bei geringer Wirkung, ist sehr gefährlich zu handhaben, hat keine große Reichweite und kann nur aus Fenstern geworfen werden. Pflastersteine richten fast ebenso viel Schaden an und sind nicht so teuer. Die Arbeiter haben kein Geld zu verlieren. In den Häusern braucht man den Revolver und dann die Nahkampf-

Moment war Caussidière, der das Geschäft der Reaktion betrieben hat, dem Hass der Royalisten ausgesetzt, und den Kämpfern fiel nichts anderes ein, als sich gerade ihn zum General zu nehmen. Leider gab es die Kanonen Caussidières nur in den Gedanken der Besucher jener Weinstube bei der Nationalversammlung.

⁵ Die ältesten Pariser Boulevards, die sogenannten »Grands Boulevards«, entstanden im 17. Jahrhundert zunächst als Ringstraße auf der abgetragenen, mittelalterlichen Stadtmauer. Ihr Name leitet sich vom mittelniederländischen »bolwerck« her, seit 1803 als »boulevard« bekannt, und bezeichnet eine mit Bäumen gesäumte Promenade auf dem ehemaligen Festungsring. Den seit 1852 im ganzen Stadtgebiet neu errichteten Straßenzügen verlieh man wegen ihrer Breite ebenfalls die Bezeichnung »boulevards« (Anm. d. Ü.).

waffen, Bajonett, Schwert, Säbel und Dolch. Bei einem Zusammenstoß wird die Pike oder die 8-Fuß-Hellebarde immer das Bajonett besiegen.

Die Armee hat zwei große Vorteile gegenüber dem Volk, das Chassepot-Gewehr und die Organisation. Der letztere Vorteil vor allem ist gewaltig, unwiderstehlich. Glücklicherweise kann man ihn ihr entziehen, und in diesem Fall geht die Überlegenheit auf die Seite der Aufständischen über.

In den Bürgerkriegen marschieren die Soldaten, mit geringen Ausnahmen, nur widerstrebend, durch Zwang und Schnaps. Sie wären gern anderswo und blicken lieber hinter als vor sich. Aber eine eiserne Hand hält sie fest. Sklaven und Opfer einer unbarmherzigen Disziplin, ohne Zuneigung zu ihrer Macht gehorchen sie nur der Furcht und sind der geringsten Initiative unfähig. Eine abgeschnittene Abteilung ist eine verlorene Abteilung. Die Chefs wissen das genau und bemühen sich, unter allen Umständen die Verbindung zwischen all ihren Einheiten aufrechtzuerhalten. Diese Notwendigkeit macht einen Teil ihrer Schlagkraft zunichte.

In den Reihen des Volkes gibt es nichts dergleichen. Dort kämpft man für eine Idee. Dort findet man nur Freiwillige, und ihr Antrieb ist die Begeisterung, nicht die Angst. Sie sind dem Gegner in der Ergebenheit überlegen, noch mehr aber in der Intelligenz. Sie haben ihm gegenüber den moralischen und selbst physischen Vorteil, nämlich durch die Überzeugung, die Tapferkeit, die unerschöpflichen Reserven und die Vitalität von Körper und Geist. Sie haben Kopf und Herz. Keine Truppe der Welt kann sich mit dieser Elite messen.

Was also fehlt ihnen zum Sieg? Es mangelt ihnen an Einigkeit und Gemeinschaft, die sie dasselbe Ziel anstreben lassen und die alle diese Eigenschaften, die in der Isolierung nicht zur Geltung kommen können, befruchten. Es mangelt ihnen an Organisation. Ohne sie, keine Chance. Die Organisation ist der Sieg, die Zerstreuung ist der Tod.

Der Juni 1848 hat diese Wahrheit unbestreitbar gemacht. Was wäre es erst heute? Mit den alten Praktiken würde das gesamte Volk umkommen, wenn die Truppe standhalten wollte, und sie wird standhalten, solange sie vor sich nur ungeordnete führungslose Kräfte sieht. Aber angesichts einer Pariser Armee in guter Ordnung, die nach den Regeln der Taktik vorgeht, werden die Soldaten vor Bestürzung ihren Widerstand aufgeben.

Eine militärische Organisation, besonders wenn man sie auf dem Schlachtfeld improvisieren muss, ist eine schwierige Sache für unsere Partei. Sie setzt ein Oberkommando voraus und bis zu einem gewissen Punkt die gewöhnliche Rangordnung von Offizieren aller Grade. Woher soll man dieses Personal nehmen? Die revolutionären und sozialistischen Bürgerlichen sind selten, und die wenigen, die es gibt, führen nur einen Federkrieg. Diese Herren glauben, die Welt mit ihren Büchern und Zeitungen umzustürzen, und seit 16 Jahren bekritzeln sie sinnlos

Papier, ohne ihrer Enttäuschungen überdrüssig zu werden. Sie ertragen mit einer pferdeähnlichen Geduld das Zaumgebiss, den Sattel, die Reitpeitsche und würden kein einziges Mal ausschlagen. Pfui! Die Schläge zurückgeben? Das machen nur Flegel.

Diese Helden des Schreibzeugs hegen für das Schwert die gleiche Verachtung wie der Soldat für ihr langweiliges Geschwätz. Sie scheinen nicht zu ahnen, dass die Gewalt der einzige Garant der Freiheit ist, dass ein Land verklavt ist, wenn die Bürger nicht mit Waffen umzugehen wissen und dieses Privileg an eine Kaste oder Berufsgruppe abgeben.

In den Republiken der Antike, bei den Griechen und Römern, kannte und praktizierte jeder die Kriegskunst. Der Berufssoldat war unbekannt. Cicero war General, Caesar Advokat. Jeder erwies sich, wenn er die Toga gegen die Uniform wechselte, als Oberst oder Hauptmann und genau bewandert in seiner Sache. Solange es in Frankreich nicht genauso sein wird, werden wir beschnittene Zivilisten bleiben, die von Säbelrasslern geführt werden.

Tausende gebildeter junger Leute, Arbeiter und Bürger, zittern unter einem schrecklichen Joch. Aber um es zu zerbrechen, denken sie etwa daran, zum Schwert zu greifen? Nein! Zur Feder! Nur zur Feder! Warum nicht das eine und das andere, wie es die Pflicht des Republikaners fordert? In Zeiten der Tyrannei ist Schreiben gut, aber Kämpfen ist besser, wenn die verklavte Feder ohnmächtig bleibt. Nun, keineswegs! Man macht eine Zeitung, man geht ins Gefängnis, aber niemand kommt auf die Idee, ein Buch über militärische Manöver zu öffnen, um darin in 24 Stunden das Handwerk zu erlernen, das die ganze Stärke unserer Unterdrücker ausmacht und das uns unsere Rache und ihre Bestrafung ermöglichen würde.

Aber was nützen diese Klagen? Es ist die dumme Gewohnheit unserer Zeit, zu jammern anstatt zu handeln. Das Gejammere ist in Mode. Jeremias steht hinter allen diesen Haltungen. Er weint, er geißelt sich, er wettet, er herrscht, er brüllt – er selbst eine Plage zwischen all den Plagen. Lassen wir diese elegischen Narren, die Totengräber der Freiheit! Es ist die Pflicht eines Revolutionärs, immer zu kämpfen, trotzdem zu kämpfen, bis zum Tod zu kämpfen.

Die Kader fehlen, um eine Armee zu bilden? Dann muss man sie eben während des Geschehens auf dem Gelände selbst improvisieren. Das Volk von Paris wird deren Elemente zur Verfügung stellen: ehemalige Soldaten und Nationalgardisten. Ihre geringe Zahl verlangt, die Anzahl der Offiziere und Unteroffiziere auf ein Mindestmaß zu beschränken. Das macht nichts. Der Eifer, die Leidenschaft und die Intelligenz der Freiwilligen werden diesen Mangel ausgleichen.

Das Wichtigste ist, sich zu organisieren. Nie mehr diese stürmischen Erhebungen mit 10.000 isolierten Menschen, die nach dem Zufall und in Unordnung handeln, ohne irgendeinen gemeinsamen Gedanken, jeder in seiner Ecke und nach

seiner Fantasie! Nie mehr diese aufs Geratewohl errichteten Barrikaden, die die Zeit vergeuden, Straßen versperren und die Bewegungsfreiheit behindern, die für die eine Partei genauso wichtig ist wie für die andere. Der Republikaner muss ebenso die Freiheit für seine Bewegungen haben wie die Truppen. Kein unnötiges Rennen, kein Durcheinander, kein Geschrei! Minuten und Schritte sind gleichermaßen kostbar. Vor allem darf man sich nicht in seinem Viertel verkriechen, so wie es die Aufständischen immer zu ihrem großen Schaden getan haben. Nachdem diese üble Gewohnheit die Niederlage verursacht hat, erleichtert sie auch noch die Verfolgungen. Man muss sich davon befreien, um die Katastrophe zu verhindern. Kommen wir nach diesen Vorbemerkungen zur Art der Organisation. [...]⁶

Wie bei einem bewaffneten Aufstand in Paris vorzugehen ist

Die Männer, die die Initiative der Bewegung ergreifen, haben vorab einen Oberkommandanten und eine gewisse Anzahl von Offizieren gewählt, deren Funktionen mit dem Aufstand selbst in Kraft treten.

Art der Organisation

Sobald die ersten Bürger sich der Erhebung anschließen, müssen sie in zwei Reihen in den Kampf geführt werden. Zunächst fordert man sie zu Schweigen und Ruhe auf, dann wird man eine kurze Rede an sie richten. Man teilt ihnen sodann mit, dass jeder Bürger, der unter der Fahne der Republik marschiert, während des Kampfes täglich Lebensmittel und fünf Franc als Lohnentschädigung erhält.

Alle diejenigen, die in der Armee oder der Nationalgarde gedient haben, auffordern, aus den Reihen zu treten und sich vor ihnen aufzustellen. Sie in Offiziere, Unteroffiziere und einfache Soldaten einteilen. Die ersteren werden als höhere Offiziere in Reserve gehalten; die Unteroffiziere werden zu Leutnants, Chefs der Pelotons, die einfachen Soldaten zu Sergeanten gewählt.

An die Leutnants und Sergeanten ein Merkblatt verteilen, das ihnen die Organisation der Volksarmee und die verschiedenen Maßnahmen, die zu treffen sind, erklärt. Sie nach ihren jeweiligen Plätzen als Offiziere oder Unteroffiziere einteilen, unter ihnen die Soldaten eines jeden Pelotons in Gruppen aufteilen und somit, bis das vorhandene Personal erschöpft ist, Kompanien bilden.

⁶ In dem folgenden Abschnitt beschreibt Blanqui die Organisation der republikanischen Armee, ihre Gliederung in Bataillone, Kompanien und Pelotons, die Aufgaben und Plätze der Anführer, die Farben der Wimpel und Uniformen sowie einige Exerziervorschriften (Anm. d. Ü.).

Wenn nicht genügend Männer vorhanden sind, um ein Bataillon zu bilden, müssen die Gruppen, die übrigbleiben, den bereits gebildeten Pelotons beigelegt werden. Diese Gruppen können neue Freiwillige aufnehmen. Wenn andererseits nicht genügend Personal für die Führungsgruppen vorhanden ist, muss an jene Männer appelliert werden, die sich des Kommandierens fähig fühlen. Ihnen werden dann Leutnant- oder Sergeantenfunktionen zugewiesen, und man gibt ihnen das Merkblatt, das sie über die Organisation informiert. Wenn die Anzahl der so gebildeten Pelotons weniger als acht bleibt, dennoch das Bataillon als gebildet erklären. Wenn es mehr als acht sind, mit den übrigen ein zweites Bataillon bilden, das sich durch den Zulauf neuer Freiwilliger vervollständigen wird.

An die Leutnants und Sergeanten die verschiedenen farbigen Bänder, die sie als Rangabzeichen zu tragen haben, verteilen; die Fahne des Bataillons entfalten, ebenso die Wimpel der Kompanien, die den zweiten Sergeanten übergeben werden. Sobald die Fahne entfaltet ist, müssen die Offiziere, Unteroffiziere und Soldaten den folgenden Schwur leisten: »Ich schwöre, bis zum Tod für die Republik zu kämpfen; den Anordnungen der Führer zu gehorchen und mich nicht für einen Augenblick – weder am Tag noch in der Nacht – von der Fahne zu entfernen, solange die Schlacht nicht beendet ist.«

Die vorhandenen Waffen an die Kompanien und Bataillone verteilen, in der chronologischen Reihenfolge ihrer Bildung; diejenigen, die zuerst organisiert sind, werden zuerst bewaffnet. Wenn nur wenige Gewehre vorhanden sind, werden sie zuerst an die Sergeanten gegeben, die die Wimpel tragen. Die Offiziere und Unteroffiziere richten unablässig die folgenden Ermahnungen an die Soldaten:

»Niemals auch nur eine Sekunde verlieren – Ordnung bewahren – ruhig bleiben (bis auf den Ruf *Es lebe die Republik!*, der nur auf ein bestimmtes Signal hin ausgestoßen wird) – in schnellem Schritt marschieren – im Fall des Kampfes, sich nur nach den Befehlen richten. Wenn man den Kürzeren zieht, in Reih und Glied bleiben, ohne Lärm, ohne Rufe, bereit zum Abmarsch. – Alle Befehle sind schnell auszuführen. Wenn man sich von der Fahne entfernen muss, um Verstärkung zu holen, sofort zurückkommen, sobald der Befehl ausgeführt ist.«

Der Ruf *Es lebe die Republik!* darf nur auf das Signal des Führers hin ausgestoßen werden. Der schweigende Marsch ist oft von größter Notwendigkeit.

Ob man marschiert oder stillsteht, sofort alle Arbeiter organisieren, die man antrifft. Wenn man Truppen übrig hat, so marschieren diese am Ende der Kolonne, in der Reihenfolge der Nummern ihrer Kompanien. Sie nehmen unterwegs, ohne große Aufenthalte, alle Männer guten Willens, die sich finden, auf. Die Offiziere und Unteroffiziere der so während des Marsches gebildeten Pelotons fragen die neu aufgenommenen Bürger sofort, ob sie in der Armee oder der Nationalgarde gedient haben. An der Flanke der Kolonne ziehen sie diejenigen zusammen, die sich in diesem Fall gefunden haben.

Offiziere des Stabes begleiten die Kolonne, um aus diesen neuen Elementen Führungsgruppen von Kompanien und Bataillonen zu bilden. Die militärischen Grade werden nach den oben beschriebenen Regeln eingeteilt. Sie verteilen die Bänder, die als Rangabzeichen dienen; entfalten die Wimpel und Fahnen der neuen Einheiten, die sich der Kolonne anschließen.

Die Organisation geht somit kontinuierlich ohne Unterbrechung voran, auch während des Kampfes. Jede marschierende Kolonne sammelt die Arbeiter, die sie auf dem Weg antrifft, und formiert sie in Kompanien und Bataillonen, nach den oben beschriebenen Regeln. Sobald die Zahl der Bataillone neun überschreitet, können sie in Regimentern und Brigaden zusammengefasst werden.

Mit dem Beginn des Aufstandes werden zuverlässige Bürger damit beauftragt, die Telegrafleitungen zu durchschneiden, um die Verbindung der Regierung mit der Provinz zu zerstören.

Die Maßnahmen des Aufstandes

So schnell wie möglich richtet der Oberkommandierende die Kommissionen für Bewaffnung, für Lebensmittel und für öffentliche Sicherheit ein.

Die Bewaffnungskommission

Die Bewaffnungskommission lässt in allen Waffengeschäften und -fabriken alle verfügbaren Waffen zusammensuchen: Jagd- und Kriegsgewehre, Pistolen, Revolver, Säbel und Degen, aber auch alles Schießpulver, das in Geschäften und Depots gelagert wird, vor allem in den Munitionsverwaltungen.

Sie requiriert alles Blei, das bei Installateuren und Bleigießern vorhanden ist, die Kugel-Gießformen aller Kaliber bei den Eisenhändlern; sie lässt Bohrfutter bei den Drehern herstellen, erlässt Maßnahmen zur Schießpulver-Herstellung und richtet Werkstätten ein, wo Frauen und Kinder gegen Bezahlung für das Schmelzen von Kugeln und die Herstellung von Patronen angestellt werden.

Sie lässt Wimpel, Fahnen und Bänder für die Rangabzeichen herstellen. Sie requiriert bei den Fabrikanten chemischer Produkte alles Material, das in die Herstellung der verschiedenen Sorten von Schießpulver eingeht: besonders Schwefelsäure, wasserfreie oder konzentrierte Salpetersäure, und alle Bestandteile von Schießbaumwolle. Für diese Arbeiten müssen die PharmazieStudenten verpflichtet werden.

Die Lebensmittelkommission

Die Lebensmittelkommission requiriert bei den Bäckern, Fleischern und in den Getränkelagern Brot, Fleisch, Wein und die notwendigen Getränke für die Ver-

pflegung der republikanischen Armee. Sie beschlagnahmt Gastwirtschaften, Restaurants und ähnliche Einrichtungen für die Zubereitung der Lebensmittel. Für jedes Bataillon gibt es einen Lebensmittel-Kommissar, der die Verteilung überwacht und der Kommission den Bedarf des Bataillons bekanntgibt.

Die Kommission für öffentliche Sicherheit

Die Kommission für öffentliche Sicherheit hat zur Aufgabe, Verschwörungen der Polizei und konterrevolutionäre Komplotte zu vereiteln. Sie lässt die Erlasse und Proklamationen des Oberkommandierenden drucken, verteilen und öffentlich anschlagen. Sie überwacht die Telegrafien, die Eisenbahnen, alle Einrichtungen des Kaiserreichs. In einem Wort, sie hat die Aufgabe, alle Mittel der Aktion des Feindes zu zerstören, die der Republik zu organisieren und zu sichern.*

Die nötigen Geldmittel für die Arbeit dieser drei Kommissionen und für die Zahlung der täglichen Entschädigung von fünf Franc, die den Bürgern unter der Fahne bewilligt wird, werden aus den öffentlichen Kassen entnommen. Bei der Requisition wird Händlern und Industriellen für alle von ihnen bereitgestellten Warenlieferungen ein regulärer Empfangsschein ausgestellt. Die republikanische Regierung wird diese Lieferungen bezahlen. Stündlich berichten die drei Kommissionen dem Oberkommandierenden über ihre Arbeit und führen seine Befehle durch. Es muss ein Spezialdienst für die Verletzten eingerichtet werden.

Über die Barrikaden

Wie sich keine militärische Bewegung ohne den vorherigen Befehl des Oberkommandierenden vollziehen darf, so dürfen auch Barrikaden nur an den Stellen errichtet werden, die er vorher bezeichnet hat. Wenn ein sofortiges Debakel verhindert werden soll, dann dürfen die Barrikaden heute nicht mehr so wie 1830 und 1848 gebaut werden, wirr und ungeordnet. Sie müssen Teil eines Operationsplanes sein, der vorher festgelegt ist.

* Alle Werkzeuge, Gerätschaften, Materialien und sonstige Dinge, die der Bewaffnung, der Munitionierung und der Befestigung dienen können, sowie auch die Pferde und Wagen zum Transport, werden beschlagnahmt, entweder von der Kommission oder den Anführern der Einheiten. Zu diesen Gerätschaften und Materialien zählen neben den Waffen und der Munition in erster Linie Gips und Gipssäcke bei den Gipsern; Schaufeln, Kreuzhacken, Mauerkellen, Spitzhacken, Hämmer, Flachmeißel, eiserne Hebel, Sensen, Gießformen zur Herstellung von Gewehr kugeln bei den Eisenwarenhändlern; Kübel, Eimer, usw. bei den Böttchern; Wagen und Pferde bei den Wagenfahrern, den Spediteuren und dergleichen.

Nach diesem System ist bei jeder Verschanzung eine Besatzung, die man nicht sich selbst überlässt, sondern die in ständiger Verbindung mit den Reservetruppen steht und von dort je nach der Gefährlichkeit des Angriffes Verstärkung erhält. Das Tohuwabohu und die Verzettlung waren nicht die einzigen Schwächen der alten Barrikaden. Ihre Konstruktion war nicht weniger mangelhaft.

Ein unförmiger Haufen von Pflastersteinen, vermengt mit Wagen auf den Seiten, mit Balken und Planken – so waren diese schlechten Sperren kein Hindernis für die Infanterie, die sie im Laufschrift einnahm. Einige große Verschanzungen machten da vielleicht eine Ausnahme. Keine einzige jedoch war gegen das Ersteigen mit Sturmleitern geschützt. Sie dienten selbst noch als Leitern.

Die Truppen aufzuhalten, sie zu einer Belagerung zu zwingen, selbst für eine längere Zeit den Kanonen standzuhalten – das sind die Aufgaben einer Barrikade. Damit sie ihr dreifaches Ziel erreicht, muss sie nach diesen Gegebenheiten errichtet werden. Bis heute hat sie nichts von alledem erreicht.

Für die gegenwärtige Situation in Paris bleibt der Pflasterstein, trotz der Invasion des Makadams,⁷ immer noch das wesentliche Element einer vorübergehenden Befestigung, unter der Bedingung allerdings, dass man ihn sinnvoller als in der Vergangenheit verwendet. Es handelt sich hier um eine Frage des gesunden Menschenverstandes und der Berechnung.

Der herkömmliche Pflasterstein, der immer noch den größten Teil unserer Straßen bedeckt, ist ein Quader mit 25 Zentimetern Seitenlänge. Man kann demnach schon vorher die Anzahl dieser Steine, die man zur Errichtung einer Mauer braucht, berechnen, wenn ihre drei Dimensionen – Länge, Breite und Höhe – bestimmt sind.

Die regelmäßige Barrikade

Die vollständige Barrikade besteht aus einem Wall [*rempart*] und einem Vorwall [*contre-garde*]. Der Wall ist eine aus Pflastersteinen errichtete und vergipste Mauer von einem Meter Breite und drei Metern Höhe, die an ihren zwei Enden jeweils durch die angrenzenden Gebäudefassaden eingefasst wird.

Der Vorwall, der sich sechs Meter vor dem Wall befindet, besteht aus zwei zusammengehörigen Teilen, nämlich aus einer inneren Mauer [*mur interne*] mit den gleichen Maßen und Konstruktionsmerkmalen wie die Mauer des Walls und ei-

⁷ Der nach dem schottischen Straßenbauingenieur J.L. McAdam benannte Straßenbelag [*macadam*] besteht aus mehreren Schichten Schotter, deren starke Verdichtung die Nutzung und Haltbarkeit von Straßen verbessern sollte. Seit den 1850er Jahren sind viele der neuen Boulevards in Paris makadamisiert worden (Anm. d. Ü.).

nem Abhang [*glacis*] aus aufgehäuften Pflastersteinen, der sich mit vier Metern Länge zum Eingang der zu verbarrikadierenden Straße hin ausbreitet.

Ein Kubikmeter enthält 64 Pflastersteine mit einer Kantenlänge von 25 Zentimetern. Der Wall sowie die innere Mauer des Vorwalls haben stets zwei festgelegte Variablen: die Höhe von drei Metern und die Breite bzw. Dicke von einem Meter. Nur die Länge verändert sich. Sie hängt von der Breite der Straße ab. Wenn wir nun eine Straße von 12 Metern Breite annehmen, also die Variable 12 für den Wall, die innere Mauer des Abhangs und den Abhang selbst als gegeben annehmen, dann ergibt sich folgende Rechnung:

$$\begin{array}{rcl}
 \text{Der Wall} & = & 3 \times 1 \times 12 & = & 36 \\
 \text{Die innere Mauer des Abhangs} & = & 3 \times 1 \times 12 & = & 36 \\
 \text{Der Abhang} & = & \underline{(3 \times 4 \times 12) : 2} & = & \underline{72} \\
 & & & & 144
 \end{array}$$

Das komplette Volumen der Barrikade samt Vorwall umfasst 144 Kubikmeter, was bei 64 Pflastersteinen pro Kubikmeter also 9186 Pflastersteine ergibt, die wiederum 192 Reihen von 4×12 bzw. 48 pro Reihe entsprechen. Diese 192 Reihen nehmen eine Länge von 48 Metern ein. Demnach wären 48 Meter einer Straße zu entpfastern, um das Material für eine komplette Verschanzung bereitzustellen.

Die Rechnung berücksichtigt nicht den Platz, der vom Gips eingenommen wird, sodass die Anzahl der Pflastersteine im Wall und der inneren Mauer des Vorwalls entsprechend verringert werden müsste. Weiterhin wird sie wohl noch kleiner, da im Zuge der unordentlichen Aufschüttung der Pflastersteine für den Abhang dort viele kleine Hohlräume entstehen dürften.

Die kleinen, rechteckigen Pflastersteine, die zum Teil den Makadam der großen Straßen ersetzt haben, könnten ebenfalls zur Errichtung von Barrikaden dienlich sein. In diesem Fall wären die Maurerarbeiten aber zeitaufwendiger und verbrauchten mehr Gips. In jedem Fall ist es wohl selbstverständlich, dass sich eine solche Verschanzung nicht in einer Stunde hinpfuschen lässt. Nun ist es aber entscheidend, sich so schnell wie möglich verteidigungsbereit zu machen. Dieser Schwierigkeit lässt sich vorbeugen.

Die Einheit, die mit der Konstruktion und Besetzung beauftragt ist, soll sich mit folgenden Dingen am Bauplatz einfinden: ein mit Gips beladener Wagen, einige Schubkarren, dazu Handwagen, Hebelvorrichtungen, Spitzhacken, Schaufeln, Kreuzhacken, Hämmer, Flachmeißel, Maurerkellen, Kübel und Tröge. Die Beschaffung all dieser Dinge wird jeweils bei dem Händler erfolgen, dessen Adresse sich im Handelsregister finden lässt. Man nimmt dabei den Händler in der Nachbarschaft, der dem Bauplatz am nächsten ist.

Vor Ort veranlasst der Leiter der Einheit den Bau des Walls etwa 15 Meter vor dem Straßeneingang, anstatt drei Meter Höhe allerdings zunächst nur die Hälfte.

Diese Mauer von viereinhalb Fuß entspricht genau der normalen Höhe für einen stehenden Schützen. Man kann sie zweifellos übersteigen, aber dies ist nicht gerade bequem. Das ist also schon ein respektables Hindernis. Zudem verbraucht dieses Massiv nur 18 Kubikmeter bzw. 1152 Pflastersteine, was 24 Reihen bzw. 6 Meter

2) le rempart, et un glacis en pavés secs amoncelés, s'étendant sur une longueur de quatre mètres jusqu'à l'entrée de la rue.

un mètre cube contient 64 pavés de 27 centimètres de côté.

Le rempart, ainsi que le mur interne du glacis ont toujours deux faces fixes, la hauteur 3 mètres, la largeur ou épaisseur 2 mètres. La longueur seule varie. Elle dépend de la largeur de la rue.

En supposant ici la rue de 12 mètres, or par conséquent le chiffre 12, facteur commun pour le rempart, le mur interne maçonné du glacis, et le glacis lui-même, on aura :

le rempart = $3 \times 2 \times 12 = 72$ 36
 le mur interne du glacis = $3 \times 2 \times 12 = 72$ 36
 le glacis = $\frac{3 \times 4 \times 12}{2} = 72$ $\frac{72}{144}$

Le Cube total de la Barricade or de la contregarde sera de ~~216~~ ¹⁴⁴ mètres qui, à 64 pavés par mètre cube, donnera ⁹¹³⁶ ~~13824~~ pavés, représentant ~~24~~ rangs, à 4×12 ou 48 par rang. Ce, ~~24~~ ¹⁰³ rangs, occupera ~~108~~ ⁶³ mètres de long, ainsi la rue serait élargie dans une longueur de ~~108~~ ⁶³ mètres, pour fournir les matériaux du retranchement complet.

Profil de la barricade complète, Rempart or contregarde avec glacis. Le rempart et le mur interne de la contregarde sont maçonnés au plâtre.

Abb. 1: Profil der vollständigen Barrikade, Wall und Vorwall mit Abhang. Der Wall und die innere Mauer des Vorwalls sind gemauert und vergipst.

zu entpflasternder Straße entspricht. Dies lässt sich sehr rasch erledigen. Anschließend stellt man den Wall bis zu seiner endgültigen Höhe von drei Metern fertig. Man lässt in bestimmten Abständen Löcher frei, in welche später Balken geschoben werden. Darauf werden dann Bretter gelegt, die den Schützen als Bank dienen.

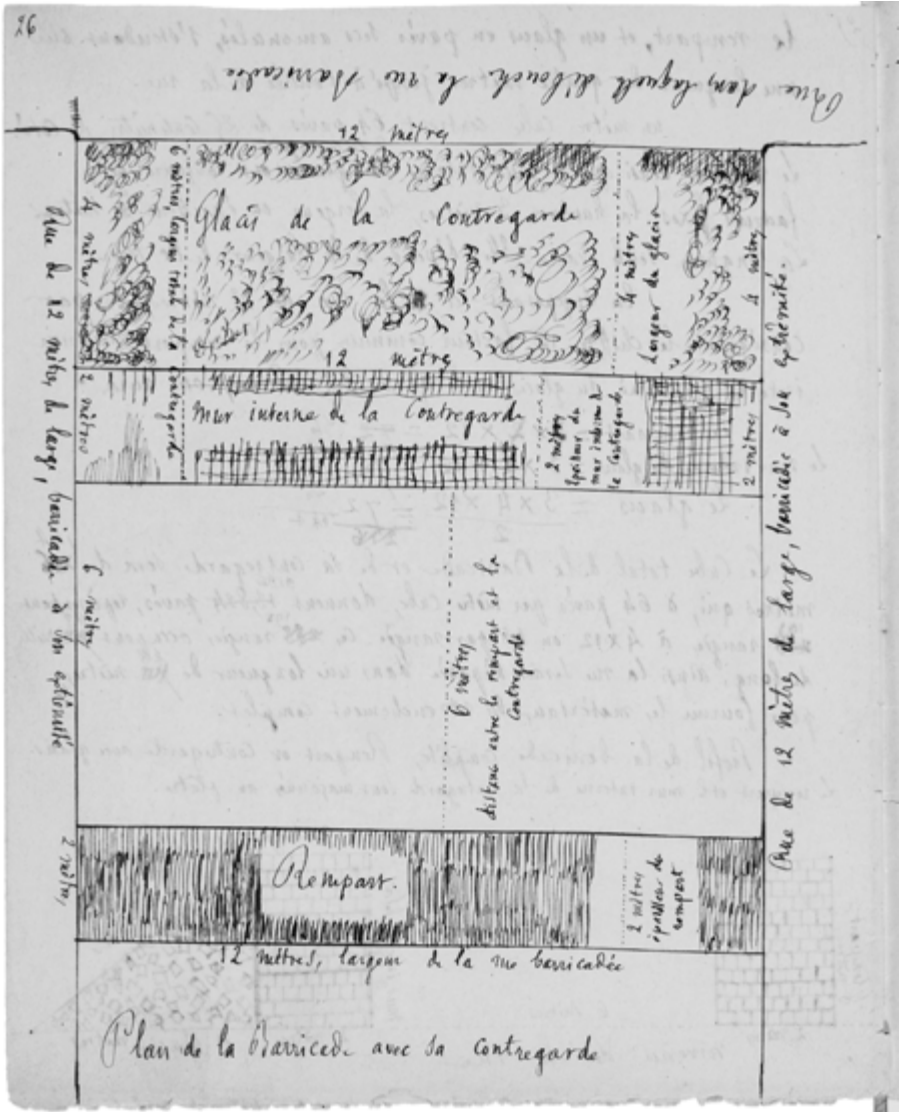


Abb. 2: Plan der Barrikade mit ihrem Vorwall.

Die obere Fläche der inneren Mauer des Vorwalls soll ganz gerade sein, d. h. ohne Neigung weder nach innen noch nach außen hin, damit keine Angriffsfläche für die Kanonenkugeln geboten wird, welche den oberen Teil schnell abtragen würden. Die obere Fläche des Walls kann leicht geneigt sein, damit dem Schützen eine gewisse Deckung geboten wird. Sie wird mit der Kelle glatt verputzt, genau wie die innere Wand des Walls, die dem Vorwall gegenübersteht.

Etwaige Löcher, die in den Mauern des Walls oder Vorwalls entstanden sind, um Gerüste für die Konstruktion anzubringen, werden sorgfältig verschlossen. Die einander zugewandten Seiten der Mauern des Walls und des Vorwalls werden mit der Kelle ordentlich verputzt, sodass keinerlei Unebenheiten ihr Ersteigen begünstigen können. Die Reihen der Pflastersteine in den Fundamenten der zwei Mauern werden so zusammengesetzt, dass sie einander überlappen und sich gegenseitig stützen.

Wenn der Wall in der Höhe die innere Mauer des Vorwalls überragt, dann zertrümmern die Kanonenkugeln den überstehenden Teil. Gesetzt den Fall, man will vom Wall aus auf einen weiter entfernten Feind feuern, genügen einige mit Erde befüllte Gipssäcke. Die Kämpfer erlangen ihre gewünschte Höhe von selbst mit Hilfe von Pflastersteinen.*

Überhaupt ist die Verschanzung eher eine Barriere als ein Kampfplatz. Es sind die Fenster oberhalb der Barrikade, wo sich die wahren Stellungen befinden. Von dort aus richten nämlich hunderte Schützen ihr tödliches Feuer in alle Richtungen.

Der Offizier, der damit beauftragt wird, einen Straßeneingang zu verteidigen, lässt bei der Ankunft von einem Drittel seiner Mannschaft, den bestbewaffnetsten Männern, die Häuser auf den beiden Straßenecken besetzen; er entsendet sofort einige Wachen, um die angrenzenden Straßen zu erkunden und einem Überraschungsangriff zuvorzukommen, und beginnt mit den Arbeiten an der Verschanzung nach den Vorschriften und in der Reihenfolge, wie sie oben angegeben sind.

Wenn ein Angriff vor der Fertigstellung der einfachen Mauer von anderthalb Metern erfolgt, zieht sich der Offizier mit allen seinen Männern in die Häuser der beiden Straßenecken zurück, nachdem er in einem Innenhof Wagen, Pferde und Material aller Art sichergestellt hat. Er verteidigt sich mit Feuer aus den Fenstern und mit Pflastersteinen, die aus den oberen Etagen heraus geworfen werden. Die

* Ist diese Arbeit beendet, so beginnt man gleich mit der inneren Mauer des Vorwalls, gemäß der normalen Ausmaße, drei Meter hoch und einen Meter breit. Sodann schichtet man davor die Pflastersteine, um den Abhang zu errichten, welcher 12 Meter lang (Länge der Straße) und vier Meter breit ist. Wenn der Winkel dieses Abhangs höchstens 45 Grad hat, wird die Kanone keine Bresche schlagen und nur einige Pflastersteine zerbrechen, ohne sie zu verschieben. Die innere Mauer des Vorwalls bleibt also intakt und nahezu unbeschädigt, mit Ausnahme einer Verringerung des Verbindungswinkels des Walls mit dem Abhang.

kleinen, rechteckigen Pflastersteine der großen makadamisierten Straßen eignen sich hervorragend für diesen Zweck. Ist der Angriff zurückgeschlagen, nimmt er unverzüglich trotz der Unterbrechung die Arbeit an der Barrikade wieder auf. Im Bedarfsfalle wird Verstärkung hinzugezogen.

Sobald diese Arbeit beendet ist, setzt man sich mit den beiden Barrikaden der angrenzenden Seitenstraßen in Verbindung, indem man die Trennmauern der an der Verteidigungsfront liegenden Häuser durchbricht. Diese Operation wird auch in den Häusern auf beiden Seiten der verbarrikierten Straßen durchgeführt – bis zu den Ecken. Danach wird in der Straße, die parallel hinter der Verteidigungsfront verläuft, genauso verfahren. Um zwei Wege zu haben, werden die Durchgänge in der ersten und in der letzten Etage gebrochen. Es muss sofort mit der Arbeit in vier Richtungen begonnen werden.

Alle Häusergruppen, die zu den barrikierten Straßen gehören, müssen rundherum durchbrochen sein, und zwar so, dass die Kämpfer von der Straße, die parallel hinter der Verteidigungsfront verläuft, zur Front gelangen und sie verlassen können, und zwar außerhalb der Sicht- und Schussweite des Feindes. Bei dieser Arbeit muss sich die Besetzung jeder Barrikade auf halbem Wege, sowohl an der Verteidigungsfront als auch in der Straße, die hinter der Front verläuft, mit den beiden Besetzungen der benachbarten Barrikaden links und rechts treffen.*

Beispiel von Barrikaden an einer Verteidigungsfront, die durch den Durchbruch der angrenzenden Häusergruppen verbunden ist

Nehmen wir den Boulevard Sébastopol als Beispiel für unsere Verteidigungsfront. Diese Frontlinie erstreckt sich über etwa 140 Meter und umfasst drei Seitenstraßen, nämlich die Rue Aubry le Boucher, die Rue de La Reynie und die Rue des Lombards. Die drei Straßen sind an ihren Ausgängen zum Boulevard durch Barrikaden mit Vorwällen versperrt. Die Maße und Entfernungen sind auf der Karte absolut exakt verzeichnet.

Die Besetzung der Verschanzung von La Reynie stellt den Barrikadenbau fertig und durchbricht zeitgleich auch die Wände der Räume entlang des Boulevards, in Richtung der Rue Aubry le Boucher nach rechts und der Rue des Lombards nach links. Sie unternimmt die gleiche Operation auf den beiden Seiten in Richtung der Rue de La Reynie in Richtung der parallel zum Boulevard verlaufenden Rue des Cinq-Diaments. Dort angekommen setzen sich die Arbeiten jeweils nach

* Die in den Häusern postierten Männer halten sich stets feuerbereit, aber beginnen auch sogleich mit den Vorbereitungen der Befestigung, richten die Schießscharten an den Häuserecken ein, schaffen die Pflastersteine in die höheren Etagen und durchbrechen die großen Trennwände der benachbarten Häuser. Niemand darf untätig bleiben. Die Sergeanten leiten an.

links in Richtung der Rue Aubry le Boucher und nach rechts in Richtung der Rue des Lombards fort. Die Besatzungen der Barrikaden Aubry le Boucher und Lombards kommen den Arbeitern von La Reynie unter Anwendung der gleichen Methode entsprechend entgegen, man trifft sich also in der Mitte.

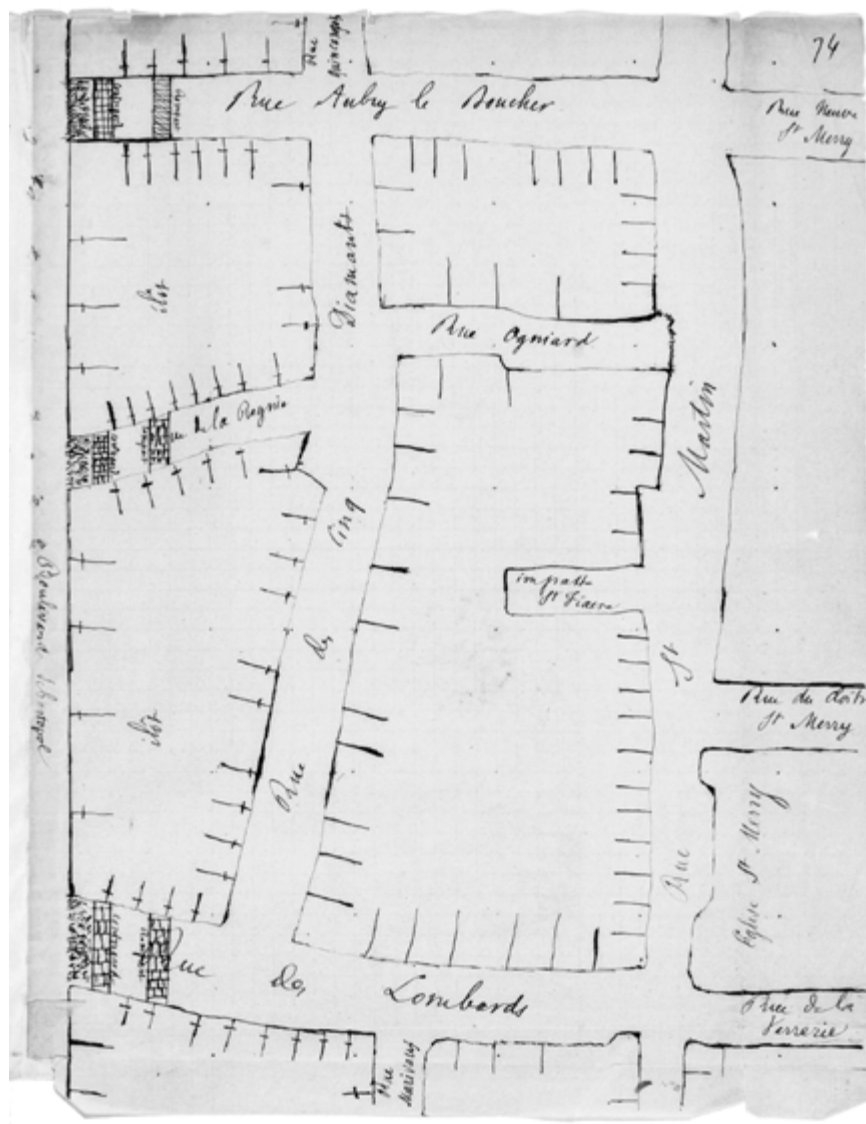


Abb. 3: Beispiel von Barrikaden an einer Verteidigungsfront, die durch den Durchbruch der angrenzenden Häusergruppen verbunden ist.

Die Häuser an dem Boulevard Sébastopol wurden zufällig angegeben. In den Straßen La Reynie, Aubry le Boucher, Lombards und Cinq-Diaments jedoch ist die Anzahl der Häuser oder eher die Anzahl der großen Mauern, die jene trennen, mit Exaktheit auf einer alten, sehr detailgenauen Karte abgelesen worden. Die Besatzung von La Reynie hätte also zwischen den Häusern des Boulevards und der Rue de La Reynie 12 Mauern zu durchbrechen, fünf auf der einen und sieben auf der anderen Seite, und schließlich noch sieben weitere in der Rue des Cinq-Diaments, fünf rechts und zwei links. Wenn man von zehn Häusern auf der Verteidigungslinie Sébastopol ausgeht, was jedem Haus nur neun Meter lange Fassaden zugesteht, wären demnach insgesamt 24 Mauern zu durchbrechen, sechs für jede Arbeitergruppe, da man ja zugleich in vier Richtungen zugleich vorgeht.

Im Übrigen kann man, wenn man sehr zahlreich ist, zeitgleich alle Häuser der verbarrikadierten Straße und der dahinterliegenden Straße durchbrechen, weil man so freie Verbindungen [*communications libres*] hinter der Verschanzung sicherstellt. Im Inneren der Häuserblöcke liegen in der Regel Höfe und Gärten. Man könnte auch Verbindungen durch diese Räume hindurch schaffen, denn sie sind oft nur durch niedrige Mauern unterteilt. Die Sache wird sogar in jenen Fällen unerlässlich werden, in denen ihre Bedeutung oder besondere Lage sie zum Ziel ernstzunehmender Angriffe machen. Daher ist es nützlich, auch Gruppen von nicht-kämpfenden Arbeitern zu organisieren, Maurer, Zimmerleute etc., um die anfallenden Arbeiten gemeinsam mit jenen der Infanterie auszuführen.

Wenn ein Haus, das an der Verteidigungsfront liegt, besonders bedroht ist, zerstört man zuerst das Treppenhaus im Erdgeschoss. Dann bricht man Öffnungen in die Dielen der Zimmer der ersten Etage. Von hier aus kann man dann auf die Soldaten schießen, die in das Erdgeschoss eindringen, um dort Sprengladungen anzubringen. Auch kochendes Wasser kann unter diesen Bedingungen eine wichtige Rolle spielen.

Wenn ein Angriff auf die ganze Breite der Front gerichtet ist, zerstört man die Treppenhäuser und bricht Löcher in die Dielen aller angegriffenen Häuser. Wenn die Zeit und die anderen wichtigen Verteidigungsarbeiten dies erlauben, wird man im allgemeinen in allen Häusern der Blocks das Erdgeschoss-Treppenhaus zerstören, bis auf eines: an der Stelle in der hinteren Straße, die am wenigsten gefährdet ist. In diesem Fall muss die Besatzung selbstverständlich von den Reserven Verstärkung erhalten.

Die Truppe erstürmt die Barrikaden immer ohne große Schwierigkeiten wegen der geringen Zahl ihrer Verteidiger, wegen der Isolierung, in der man sie belässt, und wegen des Mangels an gegenseitigem Vertrauen, was die Schuld der fehlenden Organisation und Führung ist. Bei einer energischen Leitung und dem ununterbrochenen Ausschicken von schlagkräftigen Verstärkungen würden die Dinge ganz anders aussehen.

Bis heute sind die Aufständischen in den Pariser Kämpfen immer untätig hinter ihren Schein-Barrikaden geblieben – eine verhängnisvolle Nachlässigkeit für schlecht bewaffnete Kämpfende ohne Artillerie und fast ohne Munition. Tapferkeit allein reicht nicht aus, alle materiellen Nachteile aufzuwiegen.

Die Pariser Arbeiter scheinen ihre Hauptstärke nicht zu kennen: die Überlegenheit der Intelligenz und der Geschicklichkeit. Da sie unerschöpfliche Reserven, Kunstfertigkeit, Ausdauer und Kenntnis der gesamten Leistungsfähigkeit der Industrie haben, wäre es ihnen ein leichtes, in wenigen Stunden den gesamten Bedarf eines Heeres zu improvisieren. Als Zimmerleute, Tischler, Mechaniker, Schlosser, Dreher, Maurer usw. können sie alles allein besorgen und so dem Feind als geniale Pioniere im Verhältnis hundert zu eins gegenüberzutreten.

Dafür aber braucht man unaufhörliche Aktivität. Nicht ein einziger darf ohne Beschäftigung sein. Wenn die eine Arbeit beendet ist, beginnt man eine neue, denn es gibt immer etwas zu tun. Hier einige Arbeiten, die sehr wichtig sind:

Hellebarden mit Hilfe von gerade gerichteten Sensenklingen improvisieren. Dafür über dem Feuer die Krümmung am unteren Ende gerade biegen und die Klinge mit glühendem Draht an Stangen von sieben Fuß Länge anbringen. Zunächst den Wulst scharf schleifen, der den Rücken der Klinge bildet. Sensen findet man in Mengen bei den Eisenwarenhändlern.

Türen aus Wohnungen oder Bretter aus Geschäften holen, sie mit engen, 10 cm langen Schießscharten durchbohren, sie mit dicken, auf die gleiche Weise durchbohrten Blechfolien überdecken und die Fensteröffnungen, die Vorderfront und die Seiten der Balkons mit diesen beweglichen Läden versehen, damit man entlang der Straßen Seitenfeuer eröffnen kann.

Pflastersteine in allen Etagen aufschichten, die kleineren im vierten und fünften Stock und in den Mansarden, die dickeren im zweiten und dritten Stock. Vor allem die Zimmer oberhalb der Verschanzung damit ausrüsten.

Jeder Anführer einer Barrikade lässt vom nächsten Kaufmann die zur Verteidigung nötigen Materialien und Werkzeuge holen. Er fordert Handwerker an: Dreher, Tischler, Schlosser etc. für die Anfertigung von Gegenständen, die die Soldaten der Garnison nicht selbst herstellen können. Er stellt dafür ordentliche Empfangsscheine aus, die als Rechnung gelten.

Die Barrikadenkommandanten sollen die Rekruten, die sich ihnen anschließen, nicht bei sich behalten. Sie sollen sie ihren unmittelbaren Vorgesetzten übergeben, die Leutnants dem Hauptmann, die Hauptmänner dem Bataillonchef, damit diese Männer zur Reserve geschickt werden, wo die Organisation der neuen Einheiten vorbereitet wird.

Diese Bestimmung hat zwei wesentliche Gründe: 1. den Freiwilligen kann nur auf offizielle Bestätigung ihrer Anwesenheit unter der Fahne mit einem genauen Datum Entschädigung gewährt werden; 2. der Oberkommandierende muss immer

die genaue Zahl der Streitkräfte jeder Verschanzung kennen; 3. die Ordnung verlangt, dass die Stärke der Kompanien und Bataillone einigermaßen gleich bleibt.*

Die Barrikadenkommandanten erstatten ihren Vorgesetzten regelmäßig Bericht, welchen sie ans Hauptquartier weiterleiten.

Verteidigung der Barrikaden

Wenn man annimmt, dass die Armee Fuß fasst und gierig auf den Kampf wartet, ist es leicht, ihre Angriffsmethode gegen die republikanischen Stellungen vorauszu sehen. Zunächst werden mehr oder weniger zahlreiche Abteilungen, indem sie bei ihrem Vormarsch auf die Fenster schießen, vorrücken, um eine Barrikade zu erstürmen. Wenn sie zurückgeschlagen werden, vielleicht sogar ohne einen wirklichen Angriff gewagt zu haben, werden sie in die den Aufständischen gegenüberliegende Häusergruppe eindringen und so durch das Innere der Häuser an die Verteidigungsfront kommen.

Wenn die beiden Parteien dann nur noch durch die Breite der Straße getrennt sind, werden die Soldaten heftiges Feuer auf die gegenüberliegenden Fenster richten, um die Verteidiger zu vertreiben. Man muss sich auch darauf gefasst machen, dass im Falle eines längeren Widerstandes die Truppe mit Kanonen über die Häusergruppe hinweg, die sie besetzt hält, schießen wird.

Sie wird diese in einem Torweg gegenüber einem der Häuser der Verteidigungsfront aufstellen. Nachdem das Tor geöffnet ist, wird sie dann die Mauern aus nächster Nähe beschießen, um das Gebäude zum Einsturz zu bringen. Es wird nicht bei den ersten Schüssen fallen, sondern erst nach einer gewissen Zeit. Sobald die Kanone entdeckt wird, müssen die Republikaner durch die Scharten im Erdgeschoss, durch Kellerfenster, Türen und Balkone, die auf den Torweg hinausgehen, auf die Kanoniere schießen. Dann werden gegenüber schnell Schießscharten gebrochen, um das Feuer zu verstärken.

Allgemeine Regel: Es ist nutzlos, auf Soldaten zu zielen, die von den Fenstern schießen. Das bedeutet nämlich sein Pulver vertun. Der Feind hat davon mehr als genug. Bei den Aufständischen ist es knapp. Es ist also unerlässlich, damit sparsam

* Die vorherige Regel ist kaum anwendbar, wenn die Kolonnen ohne festes Ziel in Paris umherlaufen. Sie integrieren und organisieren also die auf ihrem Weg angetroffenen Arbeiter in Kompanien und Bataillonen. Diese Organisation sollte vom Stab im Hauptquartier überprüft und in Ordnung gebracht werden. Sobald allerdings eine Abteilung mit ihrem Material für den Bau der Barrikaden und deren Besetzung aufgebrochen ist, werden alle auf der Straße oder am Posten neu gewonnenen Rekruten zur Reserve geschickt, und zwar gemäß der oben genannten Regel. Die auf dem weg eingesammelten Rekruten werden erst ins Hauptquartier geschickt, nachdem die Abteilung an ihrem Posten angekommen ist. Der Anführer bringt sie zu seinem nächsten Vorgesetzten, der sie wiederum zur Reserve schickt, so wie es weiter oben geschildert wurde.

umzugehen. Mit Blech beschlagene Läden, die an Fenstern und Balkonen angebracht werden, schützen vor den Kugeln.

Da die Besatzung das Feuer von den Fenstern nicht für gefährlich hält, wird sie die Straße überwachen, um den Feind am Überqueren zu hindern. Sobald er beginnt, sie zu überschreiten, muss man ihn aufs Äußerste beschießen und von den Häusern herab mit Steinen bewerfen. Gleichzeitig muss man sich darauf vorbereiten, ihn von der Diele der ersten Etage aus zu beschießen und mit kochendem Wasser zu übergießen, falls er trotz der Versperrung der Türen und Fenster ins Erdgeschoss eindringt. Passt während des Kampfes sorgfältig auf, dass er keine Sprengladungen anbringt. Spart nicht mit Pflastersteinen, mit Flaschen voll Wasser, selbst mit Möbeln, wenn es an anderen Geschossen fehlt. Entfernt die Blechläden der oberen Etagen, um Steine werfen zu können, doch weicht den Kugeln von vorn aus.

Was die Verschanzung anbetrifft, wird es nicht leicht sein, sie gut anzulegen. Die Kanonenkugel dürfte den Wall nur mit einem Prallschuss erreichen, und der schmale Zwischenraum von sechs Metern, der ihn vom Vorwall trennt, würde diesen Schuss wirkungslos machen. Auch die Granate wird nichts ausrichten. Sie wird vor, hinter oder zwischen den beiden Aufbauten explodieren, und ihre Splitter werden den Verputz der Hauswände zerkratzen, mehr nicht. Denn sie wird niemanden dort finden. Die Barrikade wird von den Fenstern verteidigt.

Der Angriff wäre sehr verlustreich für die Angreifer. Bis sie das Hindernis erreicht haben, müssen sie Gewehrfeuer über sich ergehen lassen und von da an einer noch größeren Gefahr trotzen. Nur mit acht Fuß hohen Leitern könnten sie von der inneren Mauer herabsteigen und den Wall überwinden – ein unbequemes Gepäck – und das im Hagel von Pflastersteinen und Kugeln.

Wenn man beim Errichten der Barrikade ein oder zwei Tore in dem Zwischenraum von sechs Metern zwischen Wall und Vorwall einbauen kann, werden sich Scharen von Männern mit Sensen, die sich hinter den Flügeln der sich plötzlich öffnenden Tür zusammengedrängt haben, auf die Soldaten werfen, die vom Vorwall herabgestiegen sind, und sie in dieser Falle vernichten, denn die Bajonette der Angreifer werden nicht so lang sein wie die Hellebarden der Verteidiger.

Wenn es kein Tor gibt, sollen sich die Männer mit den Sensen im Erdgeschoss versammeln, um von den Eingangstüren wie auch von den niedrigen Fenstern loszubrechen. Zuvor muss der Kommandant den Kugel- und Steinhagel stoppen lassen. Die Truppe könnte dies als ein Zeichen der Niederlage werten – ein Irrtum, der ihr verhängnisvoll würde.

Wenn der Feind von dem hartnäckigen Widerstand einer oder mehrerer Barrikaden entmutigt ist, wird er vielleicht versuchen, die Häuser durch Granaten in Brand zu setzen. Das Feuer zu löschen, wird schwierig sein. Wenn es nicht gelingt, muss man sich zurückziehen. Man wird sich von Haus zu Haus auf eine zweite

Verteidigungslinie zurückziehen müssen. Die Truppen würden dieses Spiel nicht lange mitmachen. Man wird aus Paris kein zweites Saragossa machen.⁸

Der Barrikadenkampf wird dem Oberkommandierenden die Gelegenheit bieten, seinerseits die Offensive zu ergreifen und Angriffskolonnen in die Seite und den Rücken der Angreifer zu werfen. Die Verwundeten werden auf Krankentragen evakuiert, die den Anführern der Einheit zugewiesen werden. Die Toten werden in Lazarette transportiert.

Die Minen

Die Truppen könnten auf die Mine zurückgreifen, um eine zu hartnäckige Verteidigungsfront zu bezwingen. Das ist ein wirkungsvolles Mittel, seine Anwendung ist jedoch unwahrscheinlich. Der Feind wird es am Anfang sicher nicht verwenden. Später verrät sein Einsatz eine gewisse Furcht, die den Soldaten verwirrt, weil ihm nun der Aufstand als sehr schrecklich erscheint.

Trotzdem kann es vorkommen, dass diese Unannehmlichkeit hinter der Notwendigkeit zurückstehen muss. In diesem Fall wird das Kanalisationssystem äußerst wichtig. In allen Straßen, wo es Kanalisation gibt, wird sie zum Ausgangspunkt für Minengänge. Der Feind hat einen genauen Plan der unterirdischen Kanäle von Paris. Sie sind verschieden groß. Die Karte der größten, der sogenannten Sammelkanäle, ist jedem bekannt. Man findet sie im zweiten Band des *Paris-Guide*. Aber zu diesen gehören nur die wenigsten. Die Masse der mittleren Kanäle und Abwasserrinnen bleibt unbekannt. Es ist nützlich, sich bei den Kanalarbeitern zu erkundigen.

Während des Kampfes ist es unerlässlich, diese unterirdischen Wege durch zahlreiche Abteilungen erkunden zu lassen, denen man vorher den Weg aufzeichnet. Sie müssen mit Leitern ausgerüstet sein, damit sie jederzeit durch alle Einsteiglöcher wieder hochkommen können. Man muss die Seitenkanäle, die direkt in die Sammelkanäle münden, nach einem Plan versperren, der sich nach dem der Operationen unter freiem Himmel ausrichtet. Jede Straße, die als Verteidigungsfront dient, kann von einem Minengang durchzogen sein. Man wird sich deswegen vergewissern müssen, ob er über einem Kanal liegt und gegebenenfalls den Kanal verbarrikadieren müssen, wenn die Verteidigungsfront vom Feind mit Nachdruck angegriffen wird.

Wachposten müssen durch den Kanal schleichen und an der Wand nahe den Truppen auf das Geräusch des Minenlegens horchen und es sofort melden. Außerdem würde der Feind nur dann versuchen, durch Gräben in den Kanal einzudrin-

⁸ Den beiden Belagerungen der spanischen Stadt Saragossa 1808 und 1809 durch die napoleonische Armee fielen zehntausende Zivilisten zum Opfer, während die Stadt zu großen Teilen zerstört wurde (Anm. d. Ü.).

gen, wenn er über den natürlichen Weg der Seitengänge dorthin nicht gelangen könnte. Wenn man ihn also in den unterirdischen Gängen antrifft, dann ist das ein Beweis seiner Pläne, Minen zu legen. Dieses Zusammentreffen würde die Schwierigkeiten der Operation noch erhöhen und ihre Erfolgchance mindern.

In den Straßen ohne Kanal, wenn es sie überhaupt gibt, würde ein Minengang direkt von einer Höhle aus ausgehoben, um die Straße bis zum gegenüberliegenden Haus zu unterqueren. Diese Arbeit würde schwieriger zu entdecken und zu überraschen sein als die in den Kanälen. Wachposten müssen ihr Ohr gegen die Höhlenwand, die an die Straße grenzt, drücken, um auf die Geräusche der Minenleger zu hören. Die Garnison müsste dann benachrichtigt werden und würde sie am Ausgang erwarten, um ihnen übel mitzuspielen. Summe des Ganzen: Der Kampf mit Minen ist wenig wahrscheinlich, der in Kanälen noch weniger.

Über die Bewohner der besetzten Häuser

Die Bewohner der von den Republikanern besetzten Häuser werden in ihrem eigenen Interesse aufgefordert, sich mit ihrem Bargeld, irgendwelchen Wertsachen und ihrem Silberzeug zurückzuziehen, nachdem sie alle ihre Habe eingeschlossen haben. Man wird sie am Beispiel des 2. Dezember daran erinnern, dass die Soldaten Bonapartes beim Eindringen in die Häuser, aus denen ein Schuss abgegeben wurde, Mütter und Frauen, Greise im Krankenbett und Kinder an der Mutterbrust ohne Unterschied umbringen.

Wenn die Greise, die Frauen und die Kinder weggehen, werden ihnen die Männer folgen müssen. Man darf sie nicht allein in der Wohnung lassen. Wenn man die Wände aller Häuser eines Blocks durchbrochen hat, kann man die Familien, die an der Verteidigungsfront wohnen, durch den hinteren Teil des Blocks zurückziehen. Falls ihnen als Folge unterbrochener Verbindungen die Lebensmittel ausgehen, müssen die Republikaner sie versorgen. Die Kommissare der Bataillone müssen verständigt werden, damit sie die Lebensmittel liefern.

Ich muss es noch einmal wiederholen: Die *conditio sine qua non* unseres Sieges ist die Organisation, die Gemeinsamkeit, die Ordnung und die Disziplin. Es ist zweifelhaft, ob die Truppen lange Zeit einem bewaffneten Aufstand widerstehen werden und ob sie immer den ganzen Apparat einer Regierungsmacht einsetzen können. Unschlüssigkeit wird sie überwältigen, dann Verwirrung, dann Entmutigung und schließlich der Zusammenbruch.

Aus dem Französischen von Tom Ullrich

Bildnachweis: Die drei Abbildungen sind Faksimiles aus Auguste Blanquis Manuskript *Instruction pour une prise d'armes* (wie Anm. 1), S. 25, S. 26 und S. 41. Der Abdruck erfolgt mir freundlicher Genehmigung der Bibliothèque nationale de France (BnF).

Kommentar zu *Anleitung für einen bewaffneten Aufstand* von Auguste Blanqui

Tom Ullrich

»Dieses alte Schlitzohr, das an der Stelle eines Herzens eine Barrikade trug.«

L'Assommoir, 9. Januar 1881

»Wir sind keine Blanquisten und keine Anarchisten, obwohl wir Blanqui für einen großen Revolutionär halten«, schrieb die RAF in ihrem Manifest *Das Konzept Stadtguerilla* von 1971 und offenbarte mit diesem Verweis bereits die ganze Ambivalenz ihrer Unternehmung.¹ Die geforderte Organisation von bewaffneten Widerstandsgruppen in der Bundesrepublik bemühte sich zugleich um Anschluss und Distanz gegenüber jener revolutionären Tradition zur Zeit des Zweiten Französischen Kaiserreichs, die ihr ein gutes Jahrhundert vorausging und unzertrennlich mit einem Namen verbunden ist: Blanqui.

Louis-Auguste Blanqui lebte von 1805 bis 1881 und war der berühmteste Revolutionär im Paris des 19. Jahrhunderts. Als Teilnehmer aller großen Revolutionen (Juli 1830, Februar 1848) und fehlgeschlagenen Revolten (Mai 1839, Juni 1848) erwarb Blanqui ein umfassendes Wissen, das er nicht nur mündlich an seine Gefolgsleute weitergab, sondern um das Jahr 1868 auch schriftlich fixierte. Die *Anleitung für einen bewaffneten Aufstand* ist ein einzigartiges Dokument seiner lebenslangen theoretischen wie praktischen Betätigung; sie liefert zugleich eine kritische Aufarbeitung der bisherigen revolutionären Anstrengungen und einen detaillierten Entwurf für den kommenden Aufstand.

Das unaufhörliche Engagement aus dem Untergrund und auf den Barrikaden, in der Presse und vor Gericht trugen Blanqui mindestens 15 Prozesse und 35 Jahre Gefängnis ein. Zehn Jahre verbrachte er im Exil. Wie kein anderer Akteur dieser Zeit steht er für eine kontinuierliche Aktivität der Konspiration, die auf den Umsturz der Verhältnisse und die Befreiung der Volksmassen durch den Klassenkampf hinarbeitete. Sein radikal-sozialistischer Ansatz machte ihn zum umstrittenen

¹ RAF: *Das Konzept Stadtguerilla* (April 1971), in: Rote Armee Fraktion. Texte und Materialien zur Geschichte der RAF, Berlin 1997, S. 27–48, S. 31. Hierin erneuerte die RAF Lenins nicht minder ambivalentes »Wir sind keine Blanquisten« von 1917, siehe W. I. Lenin: *Über die Doppelherrschaft* (1917), in: ders.: *Werke*, Bd. 24, Berlin 1959, S. 20–23, S. 22.

Mythos der aufkommenden Arbeiterbewegungen wie auch zum Schreckgespenst der Bürgerlichen und Aristokraten.

Wenn es eine revolutionäre Kultur des 19. Jahrhunderts gegeben hat, kann Blanqui als jener Sachverständige gelten, der als erster über die Techniken und Mittel ihrer Verfertigung geschrieben und ihnen gemäß gehandelt hat. In einem ersten Schritt will dieser Kommentar Blanquis *Anleitung* im historischen und politischen Kontext seiner Epoche verorten, einen Überblick über ihre Entstehungsgeschichte und ferner die schwierige Rezeption des Blanquismus geben. In einem zweiten Schritt wird anhand einiger Aspekte herausgearbeitet, wie mit einer kulturtechnischen Lesart der *Anleitung* nicht nur eine neue Perspektive auf Blanquis Wirken möglich wird. Es soll deutlich werden, wie sich – etwa mit Blick auf eine Medien- und Kulturgeschichte des revolutionären Paris – Techniken des Aufstandes gerade in Auseinandersetzung mit bestimmten Regierungstechniken entfaltet haben, welche Paris in jene moderne Metropole transformierten, die Walter Benjamin als »Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts« zum Gegenstand seiner Passagenarbeit gemacht hat.

Das Manuskript der *Anleitung*, das Anfang des 20. Jahrhunderts durch den ehemaligen Blanquisten Ernest Granger mit dem unvollständigen Nachlass Blanquis in die Französische Nationalbibliothek gelangte, umfasst insgesamt etwa 100 Seiten. Es besteht aus einem Entwurf und einer Reinschrift, welche durch weitere Notizen und einen Anhang ergänzt sind, der Korrekturen sowie Entwürfe für Reden an Soldaten, Offiziere und die Pariser Bevölkerung enthält. Insbesondere finden sich in der Reinschrift, die der Übersetzung zugrunde liegt, drei Handzeichnungen des Autors über den Bau und die Stellung der regelmäßigen Barrikadenkonstruktionen, die hier zum ersten Mal als Faksimile abgedruckt werden.

Die *Anleitung für einen bewaffneten Aufstand* ist nicht Blanquis erste schriftliche Darlegung zur Organisation und Planung eines Umsturzes.² Von früheren Aufzeichnungen unterscheidet sich diese *Anleitung* jedoch in Umfang und Intention erheblich, was mit der veränderten politischen Situation einerseits und Blanquis neuer Anhängerschaft andererseits zu tun hatte. Im Oktober 1865 floh er aus dem Gefängnis Krankenhaus ins Exil nach Brüssel, kehrte aber von dort immer häufiger inkognito nach Paris zurück, um sich einerseits mit den veränderten politischen

² Bereits für die Julirevolution 1830 entwickelte Blanqui einen sieben Artikel umfassenden Aktionsplan, in welchem bereits die entscheidenden Maßnahmen der knapp vier Jahrzehnte später formulierten *Anleitung* enthalten sind, darunter die Rekrutierung der Aufständischen, deren Organisation in Kommissionen, die Beschaffung von Waffen und auch der Bau von Barrikaden »im Abstand von 50 Metern«, siehe Blanquis Nachlass in der Bibliothèque Nationale de France, Ms. NAF 9590 (2), Blatt 460, unter <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10721571s>. Eine deutsche Übersetzung findet sich bei Frank Deppe: *Verschwörung, Aufstand und Revolution. Auguste Blanqui und das Problem der sozialen Revolution im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1970, S. 49.

und urbanen Bedingungen der Hauptstadt vertraut zu machen, und um andererseits eine neue Geheimarmee aufzubauen und militärisch zu einer »Partei« zu organisieren. Für seine zunehmend jüngeren Anhänger, die sich um den »Alten« bereits im Gefängnis versammelten und sich auch aus den intellektuellen Pariser Schichten rekrutierten, schrieb er schließlich um 1868 die *Anleitung*. Als »Medium der Disziplinierung seiner eigenen Schüler«³ schien dies notwendig geworden zu sein, da Blanqui in Erwartung einer baldigen Revolution die von ihm ausgewählten Männer bestmöglich auf den Tag des Umsturzes vorzubereiten suchte. Inwiefern der handschriftliche Text zu Blanquis Lebzeiten zirkulierte oder wie genau er seine Adressaten erreichte, ist nicht weiter bekannt. Publiziert wurde er erst ein halbes Jahrhundert nach dem Tod des Autors, zunächst 1926/27 in mehreren Teilen in der kommunistischen Zeitschrift *Le Militant rouge*⁴ und schließlich 1930 im von Carl Grünberg herausgegebenen *Archiv für Geschichte der Arbeiterbewegung*.⁵

1.

Womit sich Blanqui in seiner *Anleitung* beschäftigt, welche Probleme und Lösungsstrategien er diskutiert, stellt ein Zeugnis seines Charakters und insbesondere seiner Auffassung von revolutionärer Taktik dar. Im Mittelpunkt steht die These, dass ein erfolgreicher Aufstand eine Frage der minutiösen Planung, der gemeinschaftlichen Organisation und absoluter Disziplin ist. Der Umsturz wird als ein epistemologisches Problem deklariert, insofern die Obrigkeiten seit 1830 den Aufstand studiert hätten, während die Revolutionäre es bisher versäumten, ihrerseits die nötigen Konsequenzen aus den eigenen Erfahrungen zu ziehen. Daher rekapituliert Blanqui zunächst die Fehler bis zum gescheiterten Arbeiteraufstand im Juni 1848 und fordert die Einrichtung einer »Pariser Armee in guter Ordnung, die nach den Regeln der Taktik vorgeht« (S. 89).⁶ In einer doppelten Argumentationsfigur aus Erfahrung und Erwartung kondensiert Blanqui sein »rein mili-

³ Deppe: Verschwörung, Aufstand und Revolution (wie Anm. 2), S. 133.

⁴ In *Le Militant rouge. Organe théorique et historique des insurrections* erscheint die *Anleitung* in vier Ausgaben von n°11 (November 1926) bis n°2 (Februar 1927), unter je verschiedenen Überschriften, die mitunter von jenen Blanquis abweichen. Für diesen Hinweis sowie seine wertvolle Unterstützung bei den Recherchen in der Französischen Nationalbibliothek danke ich Florent Perrier.

⁵ »Blanquis Anweisungen für den Straßenkampf«, mitgeteilt und eingeleitet von Georges Bourgin, in: Carl Grünberg (Hg.): *Archiv für Geschichte der Arbeiterbewegung*, Bd. 15 (1930), S. 270–300.

⁶ Die Seitenzahlen in Klammern nehmen im Folgenden Bezug auf obige Übersetzung, Auguste Blanqui: *Anleitung für einen bewaffneten Aufstand*, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 8/1 (2017), S. 85–107.

tärisch[es]« Programm (S. 85), indem er sich von den Missständen alter Vorgehensweisen abgrenzt (unkoordiniertes Durcheinander, Fixierung auf das eigene Viertel, unzulängliche Barrikaden) und zugleich das wahrscheinliche Verhalten der gegnerischen Truppen antizipiert (Lagepläne über aufständische Stellungen, konzentrierte und sukzessive Angriffe neuralgischer Punkte, Einsatz von Kanonen). In den verschiedenen Kapiteln beschreibt Blanqui bis ins letzte Detail die Organisation eines bewaffneten Aufstandes, den Bau und die Verteidigung von einheitlichen Barrikaden, den Aufbau einer republikanischen Armee samt Exerzierregeln, logistische Maßnahmen zur Stabilisierung und Versorgung des Aufstandes durch verschiedene Kommissionen, die Verteidigung verbarrikadierter Stadtviertel sowie diverse Taktiken des Barrikaden- und Häuserkampfes.

In dieser Hinsicht leistet die *Anleitung für einen bewaffneten Aufstand* eine bemerkenswerte Verdichtung jener Doktrin, die damals bereits – in denunzierender Absicht – als Blanquismus bezeichnet wurde. Dieser steht für das voluntaristische Prinzip einer Revolution von oben, d. h. durch den Aufstand einer Minderheit und nicht als revolutionäre Massenbewegung breiter Volksschichten. Der Blanquismus sieht einen klar vorgegebenen Ablauf des Umsturzes vor, der genau fixiert ist und auf eine allgemeine Unzufriedenheit in der Bevölkerung spekuliert, die im richtigen Augenblick nur katalysiert werden müsste. Nach kurzem Barrikadenkampf, angeführt von einer entschlossenen Gruppe von Revolutionären, sollte eine zentralisierte Übergangsdiktatur der Konterrevolution entgegenwirken und mit gezielten politischen und sozialen Maßnahmen die Volksmassen befreien. Nach Blanquis Verständnis konnte dieser Umsturz nur in Paris selbst vollzogen werden, da er zu dieser Zeit noch fest davon ausging, dass im französischen Zentralismus die Kontrolle der Hauptstadt die Macht über das ganze Land bedeutet. Obwohl Blanqui an die Kraft des bewaffneten Arbeiters in Uniform glaubte (S. 89), misstraute er der Masse und separierte diese im entscheidenden Moment der Transformation von der radikalen Elite auf den Barrikaden.

Dieser Konzeption des Klassenkampfes stellten sich bekanntermaßen Karl Marx und Friedrich Engels entschieden entgegen und prägten so nachhaltig den Modus einer Blanquikritik, die auch über den Marxismus hinaus wirkte. Während sich Marx und Engels zeitweise von der Überzeugungskraft Blanquis und seinem Einsatz für einen revolutionären Sozialismus in Frankreich begeistert zeigten, kritisierten sie zugleich dessen konspirative und elitäre Methoden scharf. In einer Rezension aus dem Jahr 1850 findet er sich eingereiht in jene Pariser »Konspirateure von Profession, die ihre ganze Tätigkeit der Verschwörung widmeten und von ihr lebten«.⁷ Wenn Engels kurz darauf zwar gleichsam anerkennt, dass der

⁷ »Sie sind es«, fahren Marx und Engels fort, »die die ersten Barrikaden aufwerfen und kommandieren, die den Widerstand organisieren [...]. Ihr Geschäft besteht gerade darin,

Aufstand eine Kunst und wie diese »gewissen Regeln unterworfen« sei,⁸ diskreditiert er Blanqui 1874 als theoriefernen »Mann der Tat«,⁹ um schließlich 1895 nicht nur das Ende der Barrikaden, sondern auch des Blanquismus zu konstatieren: »Die Zeit der Überrumpelungen, der von kleinen bewußten Minoritäten an der Spitze bewußtloser Massen durchgeführten Revolutionen ist vorbei.«¹⁰

Nach einer ersten, idealisierenden Biografie von 1893¹¹ etablierte sich eine kritische Blanqui-Forschung erst mit den zahlreichen Studien von Maurice Dommanget in Frankreich und Frank Deppe in Deutschland.¹² Neuere Biografien zu Blanqui schenken der *Anleitung* kaum noch Beachtung.¹³ Während Blanqui in der Militärgeschichte gemeinhin ignoriert wird oder vielmehr im Schatten anderer Beschreibungen irregulärer Kampf- und Kriegsformen steht, wie sie etwa Carl von Clausewitz in *Vom Kriege* (1832) zu den spanischen Partisanenkämpfen gegen Napoleon lieferte, wird ihm in den meisten Historiografien des Terrorismus oder des Guerillakampfs zumindest eine Vorläuferrolle zuerkannt.¹⁴ Ob ein neuerliches Interesse an Blanqui daran etwas zu ändern vermag, bleibt abzuwarten.¹⁵

Vor dem Hintergrund dieser Rezeption des Blanquismus und der Vernachlässigung der *Anleitung für einen bewaffneten Aufstand* soll hier eine Lesart herausgestellt

dem revolutionären Entwicklungsprozeß vorzugreifen, ihn künstlich zur Krise zu treiben, eine Revolution aus dem Stegreif, ohne die Bedingungen einer Revolution zu machen. Die einzige Bedingung der Revolution ist für sie die hinreichende Organisation ihrer Verschwörung. Sie sind die Alchimisten der Revolution.« Karl Marx und Friedrich Engels: Rezensionen aus der Neuen Rheinischen Zeitung (1850), in: MEW, Bd. 7, S. 272 f.

⁸ Friedrich Engels: Revolution und Konterrevolution in Deutschland (18. August 1852), in: MEW, Bd. 8, S. 93–97, S. 95.

⁹ Friedrich Engels: Programm der blanquistischen Kommuneflüchtlinge (26. Juni 1874), in: MEW, Bd. 18, S. 528–535, S. 529.

¹⁰ Friedrich Engels: Einleitung zu Karl Marx' »Klassenkämpfe in Frankreich 1848 bis 1850« (1895), in: MEW, Bd. 22, S. 509–527, S. 523.

¹¹ Gustave Geffroy: *L'enfermé*, Paris 1897. Erstmals findet sich dort auf S. 271 f. ein expliziter Verweis auf Blanquis *Instruction pour une prise d'armes*.

¹² Vgl. etwa Maurice Dommanget: *Blanqui et l'opposition révolutionnaire à la fin du Second Empire*, Paris 1960; Deppe: *Verschwörung, Aufstand und Revolution* (wie Anm. 2).

¹³ Vgl. Karl Hans Bergmann: *Blanqui. Ein Rebell im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1986, S. 429 f.

¹⁴ Vgl. Walter Laqueur (Hg.): *Voices of terror: manifestos, writings, and manuals of Al-Qaeda, Hamas and other terrorists from around the world and throughout the ages*, New York 2004, S. 330–333; ders.: *Guerrilla Warfare: A Historical and Critical Study*, New Brunswick/NJ 1998, S. 138–141.

¹⁵ Hinzuweisen ist auf das ambitionierte Projekt *The Blanqui Archive* der Kingston University London, das auf einer Online-Plattform alle verfügbaren Originaldokumente des Revolutionärs versammelt, zum Teil in englischen Übersetzungen zugänglich macht und auch zeitgenössische Referenzen sowie ausgewählte Sekundärliteratur verzeichnet, unter <https://blanqui.kingston.ac.uk>.

werden, die dem kulturtechnischen Potential des Manuskripts Rechnung trägt. Denn für diese Perspektive bietet sich Blanqui in besonderer Weise an, weil er als »Berufsverschwörer« bzw. professioneller Revolutionär den Aufstand mit Barrikaden geradezu als sein Hauptgeschäft begriff und dadurch ein Handlungswissen und dessen Diskursivierung bündelte. Ein solches Selbstverständnis der Figur des »révolutionnaire«,¹⁶ das sich nach der Französischen Revolution 1789 etablierte, fußt auf der gewonnenen Einsicht in die Verfertigung von Geschichte. Die Revolution war machbar geworden und durch Studium, Planung und Konspiration herzustellen. Auch für die Revolutionäre des 19. Jahrhunderts ist die Geschichte nichts Absolutes und Unveränderliches mehr, sondern eine zu verändernde Sache, die mit konkreten Techniken und Praktiken zu bewerkstelligen war. Nun waren die Medien und Kulturtechniken des revolutionären Umsturzes Blanquis Spezialgebiet und werden nirgendwo anschaulicher und greifbarer als in der *Anleitung*, die er für seine Anhänger verfasst hat.

Der Revolutionär stand gewissermaßen vor der Aufgabe, eine unordentliche und planlose revolutionäre Tradition des klassischen Barrikaden-Aufstandes in einen zeitgemäßen Kampf zu überführen, der mit den Mitteln der Organisation, der Kalkulation, der Regulierung und Standardisierung in eine ungewisse Zukunft hinein operierte. Entgegen den Vorwürfen des »kindliche[n] Militarismus«¹⁷ und »Barrikadenfetischismus«¹⁸ gilt es zunächst einmal festzuhalten, dass Blanqui für diese Vermittlungsarbeit seine alten Erfahrungen und Überzeugungen in Einklang mit der neuen politischen, urbanen und militärischen Situation der 1860er Jahre zu bringen hatte. Von dieser Anstrengung erzählt die *Anleitung* und es lohnt sich deshalb, sie daraufhin zu lesen, inwiefern Blanqui auf die Regierungstechniken des Zweiten Kaiserreichs unter Napoleon III. und seinem Stadtplaner Baron Haussmann reagierte und antwortete.

Im Zuge der massiven Umgestaltung von Paris seit den frühen 1850er Jahren, der sogenannten Haussmannisierung, wandelte sich das Stadtbild durch den Bau eines Netzwerks breiter Boulevards, neuer Grünanlagen sowie umfassender Wasser- und Kanalisationssysteme grundlegend.¹⁹ Paris erhielt nunmehr die nötige Infrastruktur einer modernen Hauptstadt mit dem Ziel, »die Mittel bereitzustel-

¹⁶ Vgl. Hannah Arendt: *Über die Revolution* (1963), München 1994, S. 332 ff.; Reinhart Koselleck: »Revolution, Rebellion, Aufruhr, Bürgerkrieg«, in: Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe*, Bd. 5, Stuttgart 1984, S. 653–788, S. 673 ff.

¹⁷ Bourgin: *Blanquis Anweisungen für den Straßenkampf* (wie Anm. 5), S. 271.

¹⁸ Leo Trotzki: *Geschichte der russischen Revolution*. Bd. 2: *Oktoberrevolution* (1932), Frankfurt a. M. 1982, Kapitel 20, »Die Kunst des Aufstandes«, S. 831–857.

¹⁹ Vgl. David Jordan: *Die Neuerschaffung von Paris. Baron Haussmann und seine Stadt*, Frankfurt a. M. 1996, S. 205–230.

len, um den Notwendigkeiten einer immer stärkeren Zirkulation zu genügen«, wie Haussmann in seinen Memoiren schrieb.²⁰ Die erwünschten Zirkulationen im Zweiten Kaiserreich betrafen jene des Kapitals, der Waren, der bourgeoisen Flaneure und auch des Militärs. Paris wurde so zu einem »Netz aus lauter Netzen« verschaltet²¹ und damit nicht nur »verschönert«,²² sondern auch regierbarer im Sinne Michel Foucaults, d. h. mit Blick auf »die Verhinderung von Seuchen, die Vermeidung von Revolten« und die »Zielsetzung, eine Stadt und die kollektive Infrastruktur [zu] gestalten.«²³ Manche Zeitgenossen erkannten in einigen der neuen Boulevards bald »strategische Straßen«, die im Sinne einer urbanen Hygiene auch die aufrührerischen Arbeiterviertel im Zentrum und Osten von Paris bereinigen und so zu einer umfassenden Sanierung der Stadt beitragen sollten.²⁴

Ein prominenter Vertreter dieser Meinung, die sich auch Engels und Benjamin zu eigen machten, war Victor Fournel, der 1865 zukünftigen Revolutionen schlechte Aussichten bescheinigte: »Eine Kaserne erhebt sich an jeder Straßenkreuzung und die äußeren Befestigungsanlagen dominieren das Ganze. Die Barrikadenlehrer [*professeurs de barricades*] haben von nun an schwer zu schaffen. Ihr Beruf ist verdorben.«²⁵ Anstatt diese Meinung zu teilen, leistet Blanqui einen Gegenentwurf zur Geschichte der multiplen Umwälzungen des revolutionären Paris im 19. Jahrhundert, begriffen als die Gesamtheit sowohl der umwälzenden Bauarbeiten und Großbaustellen für die neue städtisch-bourgeoise Ordnung als auch deren Gegenteil: die revolutionäre Neuordnung der Verhältnisse durch den Barrikaden- und Straßenkampf. An anderer Stelle, aber nahezu zeitgleich zur Abfassung der *Anleitung*, nimmt Blanqui darauf Bezug: »Es gibt nichts traurigeres als dieses maßlose Umgraben von Steinen durch die Hand des Despotismus fern jeder sozialen Spontanität.«²⁶ Die konterrevolutionäre Bautätigkeit etwa der

²⁰ Georges Eugène Haussmann: *Mémoires*, Bd. 3, Paris 1893, S. 53 (Übers. d. Verf.).

²¹ Friedrich Kittler: *Eine Stadt ist ein Medium*, in: Dietmar Steiner u. a. (Hg.): *Geburt einer Hauptstadt*. Bd. 3: *Am Horizont*, Wien 1988, S. 507–531, S. 508.

²² Die »strategische Verschönerung von Paris« ist eine Formel, die Walter Benjamin im Exposé seiner Passagenarbeit im Kapitel »Haussmann oder die Barrikaden« verwendet, Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*, Gesammelte Schriften, Bd. 5, Frankfurt a. M. 1991, S. 57.

²³ Michel Foucault: *Raum, Wissen und Macht (1982/2005)*, in: ders. *Dits et écrits*, Bd. 4, Frankfurt a. M. 2005, S. 324.

²⁴ In seinen Memoiren spricht Haussmann stolz vom »Aufschlitzen des alten Paris, des Viertels der Unruhen, der Barrikaden, mit einer breiten Straßenachse [...], die sich nicht mehr für die üblichen Aufstandstaktiken der Anwohner eignete.« Haussmann: *Mémoires*, (wie Anm. 20), S. 54f. (Übers. d. Verf.). Vgl. David Harvey: *Paris, Capital of Modernity*, New York/London 2003, S. 254f.

²⁵ Victor Fournel: *Paris nouveau et Paris futur*, Paris 1865, S. 31.

²⁶ Auguste Blanqui: *Le Luxe*, aus: ders.: *Critique sociale*, Paris 1885, S. 111, zit. n. Benjamin: *Passagen-Werk* (wie Anm. 22), S. 205.



Abb. 1: Albert Robida: *Le vingtième siècle* (Ausschnitt)

Organisationstechniken, die Netzwerke und Logistik des bewaffneten Aufstandes folgen dabei durchaus einer gewissen Pädagogik des erfahrenen Berufsrevolutionärs. Es handelt sich daher um eine äußerst treffende Anspielung, die der Schriftsteller und Karikaturist Albert Robida in seinem Science-Fiction-Roman *Le vingtième siècle* (1883) machte (Abb. 1), als er sich einen in schwarz gehüllten »professeur de barricades« vorstellt, der über einem Operationsplan gebeugt »leçons gratuites« erteilt. Welche kulturtechnischen Lektionen hält Blanqui also bereit und was zeichnet seine ungewöhnliche Vermittlungsleistung aus?

Boulevards wird so gegen eine ganz andere Kulturtechnik der Bodenbearbeitung, den Barrikadenbau, gesetzt. Es geht hierbei um mehr als einen Wortwitz über den agrartechnischen Ursprung von *cultura*: Noch der oberflächlichste Akteur, der Pariser Pflasterstein, machte seinen *Grund* zum Thema und agierte in den Operationsketten der fortwährenden Umwälzung und Stabilisierung zwischen Boulevards und Barrikaden.²⁷

Blanqui entwirft die *Anleitung* als eine Art antagonistischen Beitrag zur Praxis der revolutionären Kultur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Seine Instruktionen über die Kommunikationsmittel und

²⁷ Vgl. Tom Ullrich: Reparieren nach der Revolution. Kulturtechnik und Un/Ordnung auf den Pariser Straßen des 19. Jahrhunderts, in: Stefan Krebs, Gabriele Schabacher u. Heike Weber (Hg.): *Kulturen des Reparierens. Dinge – Wissen – Praktiken*, Bielefeld 2017 (im Erscheinen).

2.

Erstens fällt auf, wie stark die *Anleitung* von einem Ordnungsdenken durchdrungen ist, das von der klassizistischen Prägung Blanquis herrühren mag.²⁸ Seine Wortwahl bestätigt dies. So stehen »Programm«, »Disziplin«, »Taktik«, »Organisation«, »Regeln«, »Aktivität«, »Ordnung«, »System«, »Operationsplan« gegen »Zufall«, »Fantasie«, »Zerstreuung«, »aufs Geratewohl«, »Unordnung«, »Durcheinander«, »Tohuwabohu« und »Verzettelung«.²⁹ Seine Erfolgsformel einer geordneten, planvollen Revolution mit regelmäßigen Barrikaden will die Regellosigkeit früherer Aufstände überwinden und greift dazu auf eine Vielzahl von Operationen zurück, die häufig gerade seinen Gegnern zuzurechnen wären. Blanqui verlangt die Prozessierung des bewaffneten Aufstandes, seine arbeitsteilige und ausdifferenzierte Bewerksstellung, die auch Methoden der Registrierung und Bürokratisierung mit einschließt. Dieser Anspruch behandelt die menschlichen, dinglichen und zeichenhaften Akteure als gleichermaßen verschaltbare Elemente. Alle Aufständischen werden ordentlich registriert und ihnen werden je nach Fähigkeit Aufgaben zugewiesen, währenddessen über das in Anspruch genommene Material genauestens Buch zu führen ist. Quittungen, Rechnungen und Lohnzettel gehören hier ebenso zur medialen Palette dazu wie Merkblätter, redigierte Befehle und Reden sowie verschiedene Karten und Pläne. Blanquis umfassende *Papierarbeit*³⁰ ist hierin nicht notwendiges Übel, sondern Bedingung des bewaffneten Aufstandes, der sich als ein komplexes, soziotechnisches Netzwerk zu erkennen gibt, das von vielen kleinen papiernen Medien mitgetragen wird.

Am deutlichsten tritt der Wille zur Formalisierung in den Abschnitten zum Barrikadenbau hervor. Auf die ballistische Einwirkung von Kanonenkugeln etwa wird explizit mit der Vorgabe eines um 45° geneigten Abhangs reagiert. Die Pariser Pflastersteine, seit 1830 Ikone des Revolutionären,³¹ bilden dabei noch immer das Grundelement der funktionalen Standard-Barrikade, die sich dadurch effizient berechnen und ökonomisch aus dem Vorhandenen herstellen lassen. Blanqui, der »kühle Mathematiker der Revolte«,³² widerspricht somit auch dem von Fournel vorgetragenen Gemeinplatz, dass der von Napoleon III. bevorzugte Schotterbelag

²⁸ Benjamin: *Passagen-Werk* (wie Anm. 22), S. 760.

²⁹ Allein knapp zwanzig Mal verwendet Blanqui etwa die Ausdrücke »Organisation« bzw. »organisieren«.

³⁰ Bruno Latour: *Drawing Things Together. Die Macht der unveränderlich mobilen Elemente*, in: Andréa Belliger und David J. Krieger (Hg.): *ANThology*, Bielefeld 2006, S. 259–307, S. 293.

³¹ Vgl. Kathrin Rottmann: »Ästhetik von unten«. Pflaster und Asphalt in der bildenden Kunst der Moderne, München 2016, S. 22–104.

³² Jules Vallès: Jacques Vingtas. *L'Insurgé*. 1871, Paris 1923, S. 199 (Übers. d. Verf.).

Makadam »den Pflasterstein, dieses essentielle Barrikadenelement, abgeschafft hat«. ³³ Der bewaffnete Aufstand mit Barrikaden wird als Problem der Kalkulation von Menschen und Material neu formuliert.

Zweitens beschäftigt sich Blanqui eingehend mit dem durch Haussmann veränderten Stadtraum. In den neuen, schnurgeraden Straßenzügen sieht er indes weniger eine Gefahr, als vielmehr ein »Gemisch von Nachteilen und Vorzügen für beide Parteien.« (S. 88) So ist auch sein augenzwinkernder Rekurs auf die Etymologie des Wortes *Boulevard* zu verstehen, welcher bei Blanqui wiederum als *Bollwerk* auftreten kann. Im Verbund mit den Barrikaden sperren sie die aufständischen Viertel ab, währenddessen Blanqui seinerseits Durchbrüche [*percements*] in den angrenzenden Gebäuden anordnet, damit seine Kämpfer unentdeckt zirkulieren können. Hierin liegt Blanquis eigenwillige Mimesis der Haussmannisierung begründet, allerdings vielmehr als eine mimetische Inversion, die das bourgeois-autoritäre System der Öffnung und Schließung von urbanen Räumen in sein revolutionäres Gegenteil wendet. ³⁴ Der ganze Kampfplan Blanquis beruht auf diesen Operationen, die erwünschte Zirkulationen ermöglichen und gegnerische Zirkulationen mittels der Barrikaden an der Verteidigungsfront unterbinden sollen: »Überhaupt ist die Verschanzung eher eine Barriere als ein Kampfplatz. Es sind die Fenster oberhalb der Barrikade, wo sich die wahren Stellungen befinden.« (S. 99)

In diesem Zusammenhang ist Blanquis Einsatz eines kartografischen Operationsplanes bemerkenswert. Napoleon III. und vor allem Haussmann hatten ihre urbanistischen Vorstellungen unter Einsatz spezieller Karten und darin verzeichneter Achsen vorangetrieben. ³⁵ Nun wählte Blanqui für seine operative Karte einen ganz besonderen Ausschnitt: ein Viertel zwischen der Rue St. Martin, einer legendären Straße mit vielen früheren Barrikaden und dem Boulevard de Sébastopol, das 1858 eingeweihte Prestigeprojekt Haussmanns (vgl. die Ansichten in Abb. 2 von 1830 [S. 119] und in Abb. 3 von 1868 [S. 120]). Es ist in eben diesem Viertel, in dem 1) Blanqui bereits 1827 auf einer Barrikade angeschossen wurde, wo 2) im Mai 1839 Blanquis erster Barrikadenaufstand fehlschlug und 3) die Barrikadenszenen in Victor Hugos Roman *Les Misérables* (1862) spielen. Der neue

³³ Fournel: Paris nouveau et Paris futur (wie Anm. 25), S. 37.

³⁴ Zur Operativität von Architekturen bzw. von Türen als Systemen von Öffnung und Schließung, vgl. Wolfgang Schäffner: Elemente architektonischer Medien, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung, 1 (2010), S. 137–149, sowie Bernhard Siegert: Türen. Zur Materialität des Symbolischen, in: ebd., S. 151–170.

³⁵ Vgl. Pierre Pinon: Atlas du Paris haussmannien, Paris 2002, S. 28–71; zu Haussmanns Karten als *immutable mobiles* siehe Antonia von Schönig: Kartenwissen und Kanalisation, in: Stephan Günzel und Lars Nowak (Hg): KartenWissen. Territoriale Räume zwischen Bild und Diagramm, Wiesbaden 2012, S. 201–216.

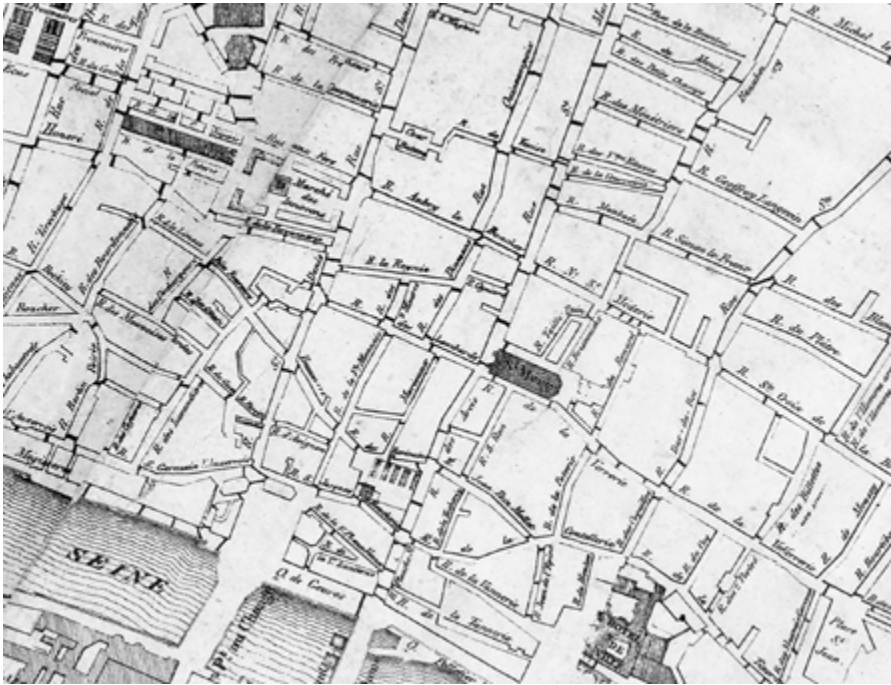


Abb. 2: Barrikadenkarte der Julirevolution 1830 (Ausschnitt). Die Rue St. Martin und die Rue St. Denis verlaufen parallel vom Stadtzentrum nach Nordosten.

Boulevard de Sébastopol, der zur Zeit der Abfassung der *Anleitung* nunmehr dieses berühmte Viertel durchtrennt, wird explizit in Blanquis Barrikadenplan integriert und zeigt, wie entschlossen der Revolutionär die neuen Bedingungen herauszufordern bereit ist.

Drittens schließlich gibt die *Anleitung* aus infrastruktur- und architekturgeschichtlicher Perspektive einen ausführlichen Eindruck von der Netzwerkhaftigkeit und logistischen Dimension des bewaffneten Aufstandes. Mit großer Genauigkeit versucht Blanqui, den Austausch von Menschen, Dingen und Zeichen zu koordinieren. Arbeiter und Handwerker der unterschiedlichsten Berufe sowie Studenten der Pharmazie sollten ihre Kenntnisse einbringen, während ehemalige oder übergelaufene Soldaten als Offiziere fungieren und Frauen und Kinder Munition herstellen. Eine lange Liste benötigter Materialien und Werkzeuge sowie Hinweise zu ihrer Beschaffung in der Nachbarschaft finden sich ebenso wie zu übermittelnde Reden, Befehle, Merkblätter und Pläne. Zum Gelingen des Aufstandes sei eine permanente und schnelle Kommunikation unabdingbar. Dabei verwendet Blanqui den für das 19. Jahrhundert typischen weiten Kommunikationsbegriff, der die

Über den unmittelbaren Einfluss der *Anleitung* in den späten 1860er Jahren kann nur spekuliert werden. Sie scheint aber gleichwohl ihre Wirkung auf die etwa 2500 Anhänger Blanquis nicht verfehlt zu haben. Den 14. August 1870 hielten sie für den richtigen Moment und wagten – entgegen Blanquis ausdrücklichem Befehl – den Angriff auf eine Kaserne am Boulevard de la Villette. Die Aktion schlug fehl und provozierte keinerlei Reaktion der zahlreichen verdutzten Passanten. Diese gravierende Fehleinschätzung kurz vor der Proklamation der Dritten Französischen Republik am 4. September 1870, nachdem Napoleon III. in Sedan gefangen genommen wurde, diskreditierte die Blanquisten und erschwerte deren Beteiligung an der neuen Übergangsregierung erheblich. Enttäuscht verließ Blanqui Mitte März 1871 Paris, wurde kurzerhand von Regierungstruppen aufgegriffen und an einem unbekanntem Ort inhaftiert. Den Ausbruch des sozialistischen Aufstandes der Pariser Kommune, die für 72 Tage die Macht übernahm, erlebte er nicht.

Bisher ist unklar geblieben, wie Blanquis *Anleitung* auf die revolutionären Taktiken seiner Zeit gewirkt haben mag. Sowohl während der Übergangsregierung Ende 1870 als auch während der Pariser Kommune im April 1871 wurden tatsächlich sogenannte Barrikadenkommissionen gegründet, um die Stadt für einen bevorstehenden Verteidigungsfall zu sichern. Erstmals stellte sich dort die erweiterte Aufgabe, anhand von Barrikaden ein System defensiver Schutzarchitekturen für eine gesamte Metropole gegen einen äußeren Feind zu entwerfen. Ein Plan von

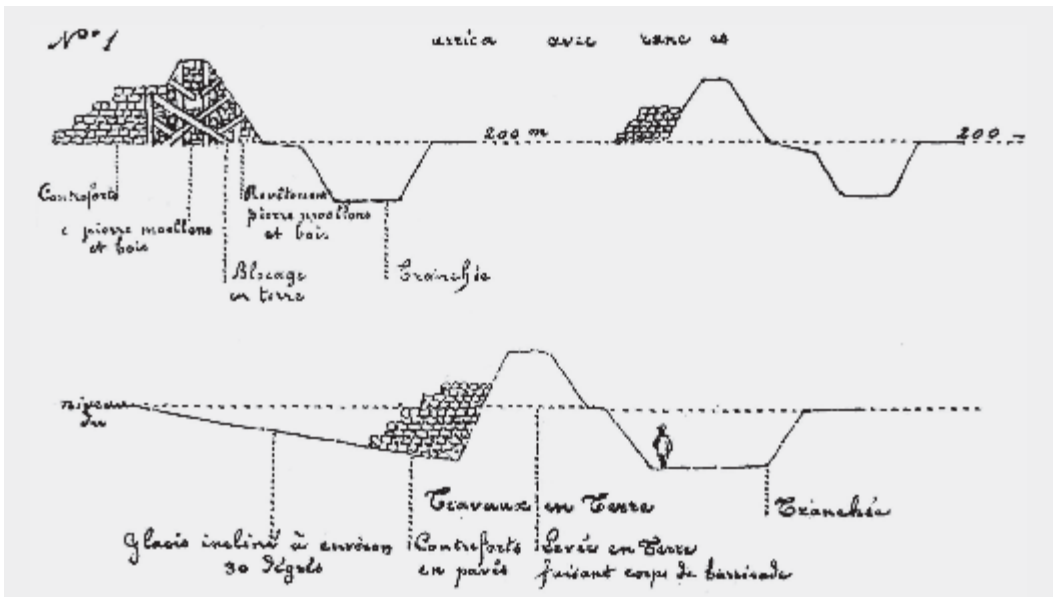
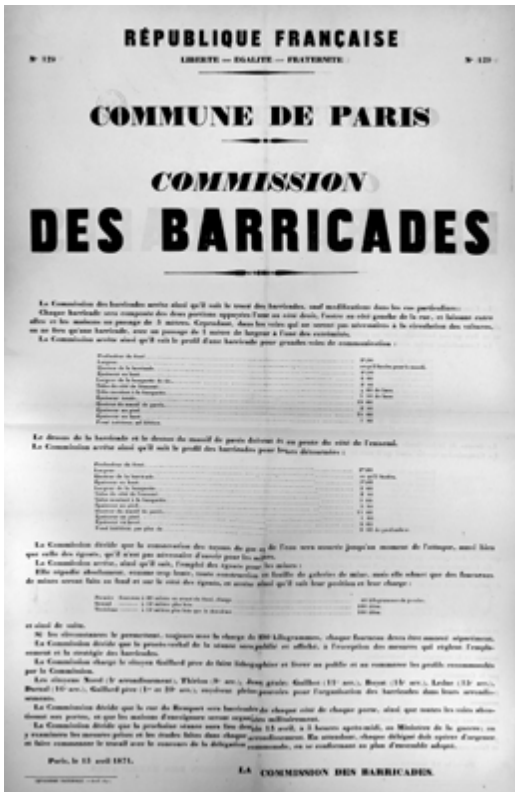


Abb. 4: Emile Leverdays' Vorschlag für ein Verteidigungssystem mit Barrikaden (1870)



Emile Leverdays etwa, welcher der ersten Kommission vorgelegt wurde, enthält Profile einer dreiteiligen Barrikadenkonstruktion mit Gräben (Abb. 4, S. 121). Die *Commission des barricades* der Pariser Kommune einigte sich auf ein ähnliches System und ließ den Plan samt der technischen Details als Plakat drucken und verteilen (Abb. 5). Beide Fälle ähneln in ihrem Bemühen um Regulierung und Standardisierung stark dem Ansatz Blanquis. Trotz dieser umfassenden Anstrengungen spielten weder die im Winter 1870/71 gegen die preußischen Truppen errichteten Barrikaden noch jene der Kommune gegen der Versailler Regierungstruppen im Mai 1871 eine nennenswerte militärische Rolle.

Abb. 5: Proklamation der *Commission des barricades* vom 13. April 1871

Bildnachweis:

Abb. 1: Albert Robida: *Le vingtième siècle*, Paris 1883, Bibliothèque nationale de France (BnF), S. 249.

Abb. 2: Ajasson de Grandsagne und Maurice Plaut: *Révolution de 1830: Plan des combats de Paris aux 27, 28 et 29 juillet*, Bibliothèque nationale de France (BnF).

Abb. 3: Eugène Andriveau-Goujon: *Plan d'ensemble des travaux de Paris, indiquant les voies exécutées et projetées de 1851 à 1868*, Bibliothèque nationale de France (BnF).

Abb. 4: Emile Leverdays: *Projet de défense par un système de barricades, ou Construction de lignes supplémentaires à l'intérieur des fortifications*, 1870, Bibliothèque nationale de France (BnF).

Abb. 5: Affiches du comité central de la garde nationale et de la Commune de Paris, N°129, *Commission des barricades*, 13 avril 1871, Bibliothèque nationale de France (BnF).

Praktiken des Inkarnierens

Nachstellen, Verkörpern, Einverleiben

Maria Muhle

DIE MEDIENÄSTHETISCHE REDE VOM INKARNIEREN, von der Verkörperung oder dem *embodiment* teilt mit dem ursprünglich theologischen Verständnis der Inkarnation als ›Fleisch-‹ oder ›Menschwerdung‹, also mit der Tatsache, dass sich der Geist oder die Seele in einem Körper – bzw. je nach religiöser Überzeugung auch in mehreren Körpern hintereinander – inkarniert, die Annahme eines möglichen Übergangs von einem immateriellen – und außerzeitlichen – Prinzip, von einer nicht fassbaren Entität – eben die Seele oder der Geist – hin zu etwas genuin Materiellem, damit Anfälligem und Vergänglichem, wie es paradigmatisch der Körper – und hier besonders der animierte Körper der Biologie – ist. Die Virtualität des Geistes, gar noch des heiligen Geistes, wird in der Inkarnation sichtbar, anschaulich, hörbar, spürbar, sogar anfassbar, d. h. sinnlich erfahrbar und damit verständlich, glaubhaft, überzeugend – oder auch bedrohlich und angsteinflößend, in jedem Fall aber realistisch und damit *existent*. Die konkrete Verkörperung abstrakter Entitäten, so scheint die theologische Logik es zu wollen, erhöht die Wahrscheinlichkeit und Glaubhaftigkeit dieser Entitäten, sie unterstreicht faktologisch ihre Existenz und erzwingt eine Reaktion von Seiten anderer Körper, der Gemeinschaft, der Anderen.

Einer solchen Verkörperung entspricht also eine Darstellungslogik, die eine doppelte Identifizierung ermöglicht: eine Identifizierung der abstrakten, geistigen Entität mit einem Körper (oder, wie in der Lehre der Seelenwanderung, mit mehreren Körpern) und eine Identifizierung des Gläubigen mit diesem Körper gewordenen Geist. Es handelt sich also um eine Darstellungslogik, die darauf ausgelegt ist, die (religiöse) Existenzweise eines jeden zu betreffen, zu beeinflussen, zu führen. In diesem Sinne verbindet die theologische Verkörperungslogik mit den medienästhetischen Phänomenen der Verkörperung – und hier sind paradigmatisch jene Praktiken der verkörpernden Nachstellung gemeint, die zuletzt vermehrt als *Reenactments* diskutiert worden sind – zweierlei: einerseits eben jene Logik der Identifizierung, die in der Medienästhetik oder den Analysen im Zeichen medialer Historiographien jedoch zumeist kritisch hinterfragt wird, und andererseits das Existenziell-Werden der Nachahmung in ihrem Übergang zur Nachstellung, also zur verkörpernden Nachahmung.

Praktiken der Nachstellung oder des Reenactments sind dabei medienübergreifend zu verstehen, insofern sie nicht allein in theatralen und performativen Kontexten existieren, in denen der Aspekt der Verkörperung gleichwohl explizit umgesetzt wird, sondern sich genauso in Schrift- und Bildmedien beobachten lassen, und zwar in so unterschiedlichen Werken und Charakteren wie Borges' *Pierre Ménard*, der als Autor des Quijote dieses epochale Werk neu, aber dabei genau gleich verfasst, oder den nachgestellten Fotografien bspw. der US-Amerikanischen Flagge auf Iwo Jima, die als ›authentische‹ Fotografie ausgegeben wird, aber auch den Produktionen im Rahmen der *Re-Photography* von Richard Prince und Sherrie Levine, die gerade jene Kategorie des ›Authentischen‹ zu dekonstruieren suchen. Reenactment wird hier also in einem weiteren Sinne als minder mimetische und das heißt genau und detailliert nachahmende ästhetische Praxis verstanden, die in der zeitgenössischen Bildenden Kunst genauso präsent ist wie in Theater- und Performancekontexten sowie in film- und fotografiewissenschaftlichen Diskussionen. Zugleich – und darauf verweist in gewisser Weise eine Genealogie nachstellender Praktiken – ist der Anspruch auf Körperlichkeit, also die darstellende Verkörperung, die die Nachahmung aus einer reinen Darstellungslogik löst und zu einer Existenzweise werden lässt, der zentrale Einsatz aller nachstellenden Praktiken, der dann in den eben genannten Kontexten entweder affirmiert oder dekonstruiert wird – auch textuelle Nachstellung wäre folglich als eine Körperpraktik zu verstehen. In diesem Sinne ist als Matrix dieser Entwicklung, neben ihren ästhetischen Inspirationen in *performance art* und *happenings*, eben auch eine Geschichtswissenschaft zu nennen, die sich selbst als affektive Geschichtsschreibung verstehen möchte, d. h. als eine Form der Geschichtenerzählung ›from below‹, die geschichtliche Wirklichkeiten anders als über textuelle Dokumente erfahrbar macht.¹

1. Verkörperungen zwischen Intensivierung und Distanzierung

Das Performativ-Werden der Darstellung in der Nachstellung scheint derart genau jenes Versprechen zu transportieren, eine abstrakte, distanzerzeugende, zweidimensionale Darstellung einer historischen Konstellation in eine konkrete, erfahrbare, dreidimensionale und gegenwärtige ›Situation‹ zu überführen: So möchte die qua Reenactments operierende affektive Geschichtsschreibung, allen voran die berühmt-berüchtigten US-amerikanischen *war reenactments*, die ent-

¹ Vgl. hierzu besonders Vanessa Agnew: Introduction: What Is Reenactment?, in: *Criticism*, 46/3 (2004), S. 327–339 und dies.: History's Affective Turn: Historical Reenactment and Its Work in the Present, in: *Rethinking History*, Vol. 11/3 (2007), S. 299–312.

scheidende Schlachten des Sezessionskrieges nachstellen, Geschichte nicht nur anschaulich, sondern vielmehr erfahrbar machen, um damit – so das Desiderat – das Verständnis von Geschichte sowie auch das Interesse an der Auseinandersetzung mit historischen Ereignissen zu befördern. Einen ebensolchen Mehrwert scheinen sich auch einige traditionellere Dokumentarfilmer von einer Ästhetik zu erhoffen, die Anleihen bei nachstellenden Praktiken macht, entweder indem sie nachgestellte Episoden in dokumentarisches Bildmaterial einflacht (wie im Fall des florierenden Genres der Dokufiktionen) oder aber indem dokumentarisches schwarz-weiß Material bspw. durch Farbgebung ›lebendiger‹ und damit zugleich realistischer und zugänglicher gemacht werden soll (wie im Fall der französischen TV-Serie APOCALYPSE. LA 2^{ème} GUERRE MONDIALE (DER ZWEITE WELTKRIEG – APOKALYPSE DER MODERNE [F 2009], Isabelle Clarke und Daniel Costelle), für die dokumentarisches schwarz-weiß Material nachkoloriert wurde).²

Im zeitgenössischen Kunstkontext hingegen werden diese Identitätsproduktionen qua Reenactments zumeist kritisch rezipiert und selbst wiederum verfremdet ›reenactet‹, ohne jedoch das Verkörperungsversprechen als solches zu hinterfragen: Geht es bei der Schlacht von Gettysburgh darum, kanonische Geschichtsschreibung in der Wiederholung zu zementieren, so geht es dem kritischen Reenactment mit vertauschten Rollen – wie im Fall der Nachstellung der *Battle of Orgreave* von Jeremy Deller – um eine Hinterfragung dominanter Geschichtsnarrative und deren Erneuerung durch andere Identifikationsangebote, die die (zu Unrecht) sanktionierte Geschichtsdarstellung durch eine ›andere‹ Geschichte ersetzen.³ Und auch im wiedererwachten Interesse an performativen Praktiken zeigt sich die zentrale Position von Körpern in der Kunstpraxis, die auch als Reaktion auf deren digitale Immaterialisierung gelesen werden kann – ein Kontrast, der sich auf interessante Weise bspw. in die Performances von Anne Imhof einschreibt; dieses Einwandern choreografischer Praktiken in Museumssituationen zeigt sich auch bei Tino Seghal, dessen Praxis jedoch explizit darauf abzielt, Zusammenstöße von (Performer- und Zuschauer-) Körpern im Raum zu produzieren. Erhalten Imhofs Performances eine nachahmende Geste, insofern sie in groß angelegten Tableaus gegenwärtige soziale Interaktion nachstellen, ohne jedoch den Zuschauer direkt, relational mit einzubeziehen, konzentrieren sich Seghals ephemere Performances

² Vgl. hierzu Maria Muhle: Krieg in Farbe. Darstellung und Nachstellung, in: Mittelweg 36/3 (2015), S. 84–98.

³ Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave*, 2001 und die Verfilmung durch Mike Figgis unter demselben Titel ebenfalls 2001. Vgl. hierzu Maria Muhle: *History will repeat itself*. Für eine (Medien-)Philosophie des Reenactments, in: Lorenz Engell, Frank Hartmann und Christiane Voss (Hg.): Körper des Denkens. Neue Positionen der Medienphilosophie, München 2013, S. 113–134, zu Deller bes. S. 118.

stärker auf die Entstehung von überraschenden, unerwarteten Interaktionen zwischen dem Rezipientenkörper und dem Körper des Performers.⁴

So medial und disziplinar unterschiedlich diese Praktiken der Nachstellung auch sind, so verstehen sie sich gleichwohl auf die eine oder andere Art – affirmierend oder dekonstruierend – als eine Form der Verlebendigung oder Verkörperung ansonsten schwer fassbarer Phänomene – wie bspw. der Logik sozialer Zusammenstöße, Fragen der Mode(II)haftigkeit zeitgenössischer Lebensformen – oder ganz konkret der Verlebendigung und Verkörperung zurückliegender und damit nicht mehr direkt zugänglicher (traumatischer) historischer Konstellationen und deren ›Aufarbeitung‹ in der verkörpernden Nachstellung. Wiederum eignet sich hier das historiographische Verständnis verkörpernder Nachstellung am besten, um zu verstehen, inwiefern es sich um eine vergegenwärtigende, intensivierende Nachstellung handelt: So sind paradigmatisch die Wiederaufführungen großer historischer Ereignisse mit dem Desiderat verbunden, etwas ›genauso‹ also ›gleich‹ zu machen wie die historischen Akteure, ein Desiderat, dessen Einlösung sich vor allem in der Körperlichkeit der Darstellung sowie der eingeforderten Authentizität der Darstellungsaccessoires äußert.

So wirbt bspw. das *Wendover Airfield Museum* in Utah, jener Flughafen, auf dem die B-29-Besatzungen für den Abwurf der Atombombe auf Hiroshima und Nagasaki trainiert wurden, nicht mit einer kritischen Aufarbeitung des Kontextes, der zu diesem Kriegsverbrechen geführt hat, sondern ganz im Gegenteil mit dem immersiven Versprechen »Walk where they have walked«, das dem Museumsbesucher bestmögliche Anschaulichkeit durch körperliche Identifikation in Aussicht stellt (Abb. 1, S. 127).

Hier wird Geschichte nach-erlebbar, um so die Authentizitätserfahrung zu erhöhen und eindringlicher zu machen – das geschichtliche Ereignis wird dabei, wie dies auch bei den traditionellen Schlachtennachstellungen der Fall ist, in keiner Weise hinterfragt, eingeordnet oder gar kritisiert. Vielmehr macht die Verkörperung historische Zusammenhänge, ›am eigenen Körper‹ erlebbar – und dies sowohl und zuerst für den ›Reenactor‹, der sich als Hobby-Historiker versteht und aktiv am Geschehen teilnimmt, als auch für den Zuschauer, der immersiv in das

⁴ Anne Imhof, *ANGST I* (Kunsthalle Basel), *ANGST II* (Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwartskunst, Berlin), *ANGST III* (La Biennale de Montréal–MAC). Vgl. hierzu Kerstin Stakemeier: *Close Up. Remote Control*, *Artforum* (Sept. 2016), S. 336–339, hier S. 336: »Imhof's agitated *Gesamtkunstwerk* takes familiar contemporary commodities (a soda, a sneaker) and gestures (cell-phone use, smoking) and breaks down the actions, traces, and desires that are characteristic of normalized subject-object relations to propose instead a set of affective relations that run through individual bodies and things. The result is a meditation on contemporary power structures – social, capital, sexual – turned inward, into the body.«



Abb. 1: Wendover Airfield; Foto: Moritz Fehr

Geschehen eingebunden wird. Derart zielen diese Praktiken auf die notwendige Überbrückung einer zeitlichen Distanz, jedoch unter vollkommener Auslassung der Frage nach der Zugänglichkeit von historischer Wirklichkeit: Es wird angenommen, dass die Überlieferungen (die Dokumente) historisch korrekt, also wahr sind, dass sie jedoch schwer ›verständlich‹, unzugänglich, zu hermetisch sind – daher müssen sie verkörpert werden, um so einen tieferen, direkteren Zugang zu einer historischen Wirklichkeit zu ermöglichen, die als solche nicht in Frage steht.

Ein solches Verständnis verkörpernder Darstellung würde dann einem Paradigma des Dokumentarismus entgegenstehen, der ebenfalls an die Zugänglichkeit historischer Wahrheit ›glaubt‹, die im (für ›echt‹ befundenen) Dokument nieder geschrieben, festgehalten, aufgezeichnet ist. Im Gegensatz zum performativen Reenactment-Historiker meint jedoch der Dokumentarist, dass diese Dokumente lesbar sind bzw. dass gerade in ihrer Dekodierung die Arbeit des Historikers besteht – dass es also keinerlei Verkörperung oder Nachstellung gebraucht, sondern ganz einfach einer Entzifferung der dokumentierten Realität, bzw. im Fall vergangener Realitäten, einer dokumentarisch belegten Rekonstruktion, die das Moment des ›es-ist-so-gewesen‹ in den Rezipienten verlegt, der es sich selbst aktiv aus dem Dargelegten erstellen – aber eben nicht nach-stellen – muss. Das dokumentarische Paradigma verhandelt derart permanent die Veridizität und Korrektheit dokumentarischer Medien, die letztendlich nie vollkommen gewährleistet ist, während das nachstellende Paradigma diese »dokumentarische Unschärfe« (Steyerl)⁵ gerade durch die identifikatorische Kraft der Verkörperung ausblendet und damit eine Identität zwischen Vergangenheit und Gegenwart herstellt, deren Autorität der anspruchsvolle Dokumentarismus immer schon hinterfragt.

⁵ Vgl. hierzu Hito Steyerl, *Die Farbe der Wahrheit*, Wien 2008, bes. S. 7–16.

Eine solche Perspektive bzw. Entgegensetzung darstellender und nachstellender Techniken zitiert, wie bereits zu Anfang gesagt, einen medienphilosophischen Gegensatz zwischen einem ästhetischen Regime der Distanz, des Dokumentarismus und der Kritik und einem Regime der Immersion, der Erzählung und der Identifikation, der so nicht aufrecht zu erhalten ist. Denn in der einfachen Gegenüberstellung dieser beiden Regime erschöpfen sich beide Seiten – sowohl der dokumentarische Ernst als auch der immersive Affekt – in ihrer eigenen Logik. Dies lässt sich besonders eindeutig an der Rolle der Verkörperung aufzeigen, die, so sie ausschließlich im Dienste einer intensivierenden Nachahmung steht, als rein identifizierende Strategie verstanden werden muss. In diesem Sinne soll es im Folgenden darum gehen, Verkörperung auch als eine des-identifizierende Strategie zu denken, also gerade *nicht* als Intensivierung und Weiterschreibung gegebener Realitäten, sondern vielmehr als deren mediale Unterbrechung und Durchschlagung. Daher gilt es, sich jene medialen, künstlerischen Strategien anzusehen, in denen sich immersive und distanzierende, identifizierende und kritische Effekte wechselseitig ineinander einschreiben. Denn das hieße, Verkörperung nicht einfach auf die Seite einer Ästhetik der Immersion, der Nachstellung, des inkarnierenden Realismus zu stellen, sondern sie auch als eine dokumentarische Praktik zu denken. Verkörpern wäre damit nicht, wie bereits in den Beispielen angeklungen ist, auf eine notwendige ›live‹-Erfahrung in Performance, Reenactment oder Happening einzuschränken, sondern vielmehr auch als eine ›flache‹, besonders filmische und digitale, aber auch malerische Praktik zu verstehen.

2. Besessenheit der Körper: LES MAÎTRES FOUS

Ein Moment, in dem sich diese beiden Pole ineinander schieben, ist mit Sicherheit die breit diskutierte Praktik des ethnologischen Films, wie sie besonders Jean Rouch umgesetzt hat und in der eine doppelte Verschaltung stattfindet: Einerseits zwischen zwei Modi der Verkörperung, derjenigen der Nachstellung, so wie sie auch gerade für die Praktiken des Reenactment als intensivierende Darstellung beschrieben wurde, und der rituellen Verkörperung, die sich über Trancezustände realisiert und vielmehr im ursprünglichen theologischen Sinne als Körper-Werden eines geistigen Prinzips oder eines Geistes (›spirit‹) zu verstehen ist. Andererseits verschaltet sich diese Verkörperung im Sinne eines Rituals mit den dokumentarischen Effekten einer Kamera, die selbst Verkörperung eines kolonialen Blicks ist, und konstellierte sich zu einer Verkörperung zweiter Ordnung oder einer Gegen-Verkörperung: So paradigmatisch im Falle der berühmten Nachstellungen aus Rouchs Film LES MAÎTRES FOUS von 1956, in dem dieser das Hauka-Ritual filmt, das selbst einem nachstellenden, hypermimetischen und im engen Sinne verkör-

pernden Prinzip folgt. Wie u. a. Michael Taussig in Erinnerung ruft, entwickelte sich die Hauka-Bewegung bereits Mitte der 1920er Jahre aus der Bevölkerungsgruppe der Songhay, die als Arbeitsmigranten aus dem Niger nach Accra in Ghana gekommen waren. Die Hauka-Rituale waren Besessenheitsrituale, bei denen die Teilnehmer von den Geistern der weißen Kolonialisten besessen wurden: »They became possessed by the spirit of the French major who had first taken offensive against them, who imprisoned those who began the movement, who slapped them around until they said there was no such thing as Hauka. Thus deified as »the



Abb. 2: Filmstill aus Jean Rouch, *LES MAÎTRES FOUS*

wicked major«, his spirit got into the first floor of the Hauka pantheon as one of its most violent spirits.«⁶

Der Ethnologe Paul Stoller bezeichnet die »Hauka spirits« in diesem Sinne als »spirits of European force«⁷ und verweist damit auf den zentralen Punkt der Verwicklungen des Hauka-Kultes mit dem Phänomen der Migration unter kolonialen Vorzeichen: Die Migrationsbewegungen der Sahara-Bewohner

begannen bereits in den zehner Jahren des letzten Jahrhunderts und intensivierten sich mit der wirtschaftlichen Entwicklung der Küstenregionen. Armut und Arbeitslosigkeit zwangen die jungen Männer, die Wüstenregionen zu verlassen und sich saisonal in den Küstenstädten anzusiedeln, so auch im Falle der Songhay aus dem Niger, die sich an der ehemaligen *Gold Coast* (dem heutigen Ghana) niederließen und dort, in den Vorstädten von Accra und Kumasi, eine Exilgemeinschaft gründeten, in der sie ihre Mythologien und Rituale weiterführten, diese jedoch zugleich in Auseinandersetzung mit dem neuen Exil- und Kolonialmilieu veränderten. So entstand der Hauka-Kult, ein Kult moderner Geister, die zwar der Songhay-Mythologie entstammen, zugleich jedoch von der kolonialen Wirklichkeit derart konditioniert sind, dass sie nicht mehr Geister des Wassers, des Busches oder der Luft sind, sondern vielmehr »des dieux nouveaux«: »les dieux de la ville, les dieux de la technique, les dieux de la force«, wie es im Kommentar zu

⁶ Michael Taussig: *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*, New York/London 1993, S. 240.

⁷ Paul Stoller: *Embodying Colonial Memories*, in: *American Anthropologist*, 96/3 (Sept. 1994), S. 634–648, hier S. 634.

Rouchs Film heißt. Diese neuen Götter repräsentieren damit keine ›alten‹, ›ursprünglichen‹ und das heißt prä-koloniale Ordnung, sondern vielmehr die neue Realität in Gestalt der kolonialen Verwaltungs- und Militärordnung.

Diese Anverleibung der kolonialen Ordnung durch das Hauka-Ritual steht nun im Zentrum von Rouchs strittigem Film, den er 1954 in knapp zwei Tagen in Accra gedreht hat: Die Teilnehmer am Ritual treffen sich bei dem Priester Mountyeba und beginnen die Zeremonie mit der Präsentation der neuen Adepten und einer öffentlichen Beichte. Als Zeichen der Reue müssen die Sündiger Hühner oder Ziegen opfern. Danach beginnt das Besessenheitsritual: Der Priester eröffnet zu den Klängen einer einsaitigen Geige den Tanz, ein Körper beginnt zu zittern, ein Hauka-Geist ist in ihn gefahren. Es folgen die anderen bis der gesamte Generalstab der britischen Kolonialmacht versammelt ist. Die Teilnehmer werden zum Generalgouverneur, zum Kommandanten oder auch, ganz im benjaminschen Sinne, zu einer Lokomotive.⁸ Bei einer ›Roundtable-Konferenz‹ wird entschieden, ob ein geopferter Hund roh oder gekocht gegessen wird. Das Ritual kommt an sein Ende, die Teilnehmer kehren in ihre Körper zurück, am nächsten Tag sieht man sie lächelnd ihren alltäglichen Tätigkeiten in Accra nachgehen.⁹

Besessen von den Geistern der weißen Kolonialherren (und teils ihrer Frauen) *imitieren* die Hauka also deren Gesten und Verhalten. Die körperliche Besessenheit

führt zu einer körperlichen Nachstellung der Auf- und Verteilung von Rollen und Aktivitäten im herrschenden Kolonialsystem. In diesem Sinne könnte man sagen, dass mit diesen zwei Spielarten von Verkörperung zugleich zwei Begriffe von Nachahmung als Verkörperung sowie deren normative Folgen miteinander in Beziehung treten: So verbindet sich eine protokollarische Nachahmung, die in der mimetischen Verkörperung der Kolonialherren entsteht, mit einer exzessiv-mimetischen Nachahmung durch die Einverleibung des Geistes dieser Kolonialherren: Identifizierende (*conscious*) Verkörperung und zerstörerische (*bodily*) Einverleibung stellen nicht nur zwei



Abb. 3: ›Roundtable Konferenz‹; Filmstill aus Jean Rouch, LES MAÎTRES FOUS

⁸ »Das Kind spielt nicht nur Kaufmann oder Lehrer sondern auch Windmühle und Eisenbahn.« Walter Benjamin, »Lehre vom Ähnlichen«, in: ders., Gesammelte Schriften II.1, Frankfurt am Main 1991, S. 205.

⁹ Vgl. Centre national du Cinéma (Hg.): Découvrir les films de Jean Rouch, Collecte d'archives, inventaire et partage, Paris 2010, S. 50–53.

Pole mimetischer Modulationsmöglichkeiten dar, sondern, so könnte man argumentieren, erst ihre innere Verschränkung ermöglicht überhaupt die Produktion subversiver – kritischer – des-identifizierender Effekte. In diesem Sinne hält Taussig fest:

»But in addition to the *conscious* play-acting mimicking of the European, conducted with wit and verve, there is *bodily* possession – which is what makes the mimicry possible yet generally works at a less than conscious level with special, even disturbing, bodily effects: frothing at the mouth, bulging the eyes, contorted limb movements, inability to feel pain. Strange ›Europeans‹ indeed. And surely that's the point – they so clearly are and are not Europeans.«¹⁰

Mit anderen Worten: Die Logik der verkörpernden Identifizierung ist zugleich eine Logik der Ent-Identifizierung, denn, so Taussig, weiter: »It's the ability to become *possessed*, the ability that signifies to Europeans awesome Otherness if not downright savagery, which allows them to assume the identity of the European and, at the same time, stand clearly and irrevocably eye-bulgingly apart from it.«¹¹ Die Anähnlichung an den Europäer findet folglich nicht durch eine genuin europäische Kulturtechnik der geordneten Nachahmung statt (*play-acting*), wie dies zunächst anzunehmen wäre, sondern durch die genuin un-europäische Kulturtechnik des Besessen-Seins, d. h. durch die exzessive Verkörperung der Europäer qua ›Einverleibung‹ ihres Geistes. Um im Ritual ›Europäer zu werden‹, benötigt es eines Durchgangs durch das angebliche absolute Gegenteil des Europäisch-Seins bzw. durch dasjenige, was der Europäer als sein radikal Anderes versteht: die un-aufgeklärte, irrationale, kontaktmagische Besessenheit. Was die Hauka zu Europäern macht, ist etwas, aus Sicht eben jener Europäer, radikal Uneuropäisches und führt zu einer gebrochenen Identifizierung, *they are and are not Europeans*. Eine geordnete, protokollarische, identifizierende – und damit zugleich auch Unterwerfung produzierende – Verkörperung wird durchschlagen von einer exzessiven Verkörperung, die sich als körperliche Besessenheit äußert und eben jene Unterwerfungseffekte unterläuft.

Taussig schlussfolgert, dass es das parodierende Nachahmen oder Nachäffen (›mimicry‹) selbst ist, was hier nachgeahmt (›mimicked‹) wird – und zwar »within its colonial shell«: Nachgeäfft wird folglich nicht nur das koloniale Protokoll, sondern auch noch die kolonialistische Vorstellung, der ›Primitive‹ sei der Meister des Nachahmens, eine Vorstellung, die noch Benjamin, Adorno und Caillois teilen. Denn die mimetische Fähigkeit ist etwas, das im Urzustand, beim Primi-

¹⁰ Taussig: *Mimesis and Alterity* (wie Anm. 6), S. 241 (Hervorhebung von mir).

¹¹ Ebd.

tiven, beim Kind, noch unverstellt sei, sich erst im Laufe der (menschlichen) Geschichte in ihre sinnliche Unähnlichkeit zurückzöge, sodass sie uns heutzutage nur noch als Residuum zugänglich sei. In diesem Sinne würde sich in die ordnende Mimesis, die Identitäten herstellt, sichert und festschreibt, ein mimetischer Exzess einschreiben, der gerade diese Identitäten verunsichert, die protokollarische Ordnung in Unordnung bringt, Zuschreibungen erschwert oder verunmöglicht. In der ›Nachstellung‹ der Kolonialmacht wird folglich weder eine (politische) Identifikation produziert, noch eine Realität fest- und weitergeschrieben, wie es den inkarnierenden Techniken oftmals unterstellt wird, sondern vielmehr ein des-identifizierender Effekt hervorgerufen, eine Distanzierung, eine Auflösung, ein Verschlingen, das zum Verschwinden – zu einer Ent-Körperung – des Kolonisten-Körpers führt.

3. Verkörperung als Travestie von Mensch und Kamera

Dieser doppelten Spielart des Inkarnierens – als nachstellende Verkörperung und verschlingende Einverleibung – stellt Rouch zuletzt noch eine dritte Verkörperung an die Seite, nämlich diejenige der Kamera, die entweder den externen Blick des Ethnologen verkörpert – und damit einhergehend die Problematisierungen eben jenes Blicks aufwirft, die die Rezeption von Rouchs Film geprägt haben;¹² oder aber die Verkörperung des mimetischen Körpers selbst durch die

¹² Rouch selbst äußert sich zur Rezeption seines Films, der zum ersten Mal 1955 als 16-mm-Kopie ohne Tonspur im Pariser Musée de l'Homme gezeigt wurde und für heftige Kritik u. a. von Rouchs Mentor und Doktorvater Marcel Griaule sorgte, folgendermaßen: »Dans la salle du musée de l'Homme, je projette les rushes non montés en improvisant un commentaire explicatif depuis la cabine de projection. Mais par la fenêtre de la cabine, j'entendais des rumeurs dans la salle et, quand je suis descendu, elles étaient devenues des hurlements, des cris, des sifflets. Il y avait là Marcel Griaule qui était mon professeur à la Sorbonne et mon directeur de thèse, rouge de fureur, qui me dit: »Il faut détruire ce film immédiatement!« A ses côtés, Paulin Vieyra, jeune cinéaste dahoméen qui se trouvait à l'Idhec [Institut des hautes études cinématographiques – aujourd'hui la Fémis] à ce moment, déclare aussi, gris de colère: »Nous sommes d'accord pour une fois avec le professeur Griaule, il faut le détruire.« Jean Rouch: *Cinéma et anthropologie*, Paris 2009, S. 40f. Zur Rezeption des Films siehe auch Paul Stoller: *Artaud, Rouch, and the Cinema of Cruelty*, *Sensuous Scholarship* 1997, S. 119–133; Kien Ket Lim: *Of Mimicry and White Man: A Psychoanalysis of Jean Rouch's Les maîtres fous*, *Cultural Critique*, 51 (Frühjahr 2002), S. 40–73, hier besonders S. 40–43; Ket Lim verweist darauf, dass Griaule den Film als »travesty« bezeichnet hat, also als Travestie, was wiederum eine der Kategorien ist, in denen der Soziologe und Philosoph Roger Caillois hypermimetische Phänomene wie diejenigen der tierischen Mimese verhandelt: »Das [...] Thema der Mimese lässt sich [...] unter verschiedenen Aspekten betrachten, die jedoch alle beim

mimetische Maschine ist, wie wiederum Taussig es hinsichtlich eines anderen ethnographischen Films, *TROBRIAND CRICKET* von 1979, als »fusion of the mimetically capacious machine with the mimetically capacious dancing body, image partakes of mobile flesh, imitation becomes contactual«¹³ beschreibt.

In diesem Sinne steht die Kamera hier nicht außerhalb des Rituals, der Aufnahmesituation – und würde damit eine transzendente, autoritäre, weiße, europäische Position suggerieren, die den Schwarzen und sein Ritual »aus-stellt«, wie dies in der Rezeption von Rouchs Film von afrikanischer als auch europäischer Seite vehement geäußert wurde. Der scharfen Kritik, die Schwarzen würden hier »wie Insekten« gezeigt,¹⁴ und der Film würde rassistische Vorurteile unterstreichen und bestärken, scheint Rouch zunächst einmal eine (dokumentar)filmtheoretische, dann eine medientechnische Position entgegenzusetzen: So erklärt Rouch einerseits immer wieder, inwiefern der Gegensatz zwischen einem dokumentarischen Blick, der die vorgefundene Realität durch die Kamera reproduziert und dessen ethische Aufgabe es ist, dies so zu tun, dass die Bilder die Realität nicht einseitig, verzerrt oder dekontextualisiert erscheinen ließen, und einer fiktiven, erzählenden Kamera, die Narrative entwickelt und die Wirklichkeit »poetisiert«, nicht haltbar ist: »Pour moi, cinéaste et ethnographe, il n'y a pratiquement aucune frontière entre le film documentaire et le film de fiction. Le cinéma, art du double est déjà le passage du monde du réel au monde de l'imaginaire, et l'ethnographie, science des systèmes de la pensée des autres est une traversée permanente d'un univers conceptuel à un autre, gymnastique acrobatique où perdre pied est le moindre des risques.«¹⁵

Es gibt weder eine reine Wirklichkeit noch eine reine Poetisierung, sondern nur eine immer bereits medial – und das heißt auch macht- und körpertechnisch – durchsetzte Wirklichkeit: die Kamera und damit der ethnographische Blick wer-

Menschen ihr Gegenstück haben: Travestie, Tarnung und Einschüchterung. Die Verwandlungsmymen und der Hang zur Verkleidung entsprechen der Travestie (der Mimikry im eigentlichen Sinn) [...]« Roger Caillois, *Méduse et Cie*, Berlin 2007, S. 58.

¹³ Taussig: *Mimesis and Alterity* (wie Anm. 6), S. 246.

¹⁴ So erläutert Lim, dass der senegalesische Schriftsteller und Regisseur Ousmane Sembène Mitte der 1960er Jahre Rouch persönlich vorgeworfen habe, »of observing the Africans like insects« – »Tu nous regardes comme des insectes«. Vgl. Albert Cervoni: *Une confrontation historique en 1965 entre Jean Rouch et Sembène Ousmane: 'Tu nous regardes comme des insectes'*, *CinémAction* 17 (1982), S. 77f., zit. nach Lim: *A Psychoanalysis of Jean Rouch's Les maîtres fous* (wie Anm. 12), S. 41.

¹⁵ Jean Rouch: *une rétrospective*, Ministère des relations extérieures, Cellule d'animation culturelle; Service d'étude, de réalisation et de diffusion de documents audio-visuels du C.N.R.S., Paris, Ministère des relations extérieures, 1981. Zit. nach Clara Pacquet: *L'anthropologie visuelle de Jean Rouch*, 2016, ohne Seitenzahlen, http://clarapacquet.com/?p=1036&lang=en#_ftn14 (23. 11. 2016).

den in die Situation hineingezogen, zugleich determinieren sie die Situation und werden von ihr vollkommen determiniert. Kamera und Regisseur werden gleichermaßen zum Medium, zum »Dienstleister«, wie Ute Holl es in ihrer Untersuchung von Rouchs »ciné-transe« beschreibt: Konkret bedeutet dies, das Rouch selbst von den Priestern aufgefordert worden war, das Ritual zu filmen, um so konsequenterweise »les dieux de la ville, les dieux de la technique, les dieux de la

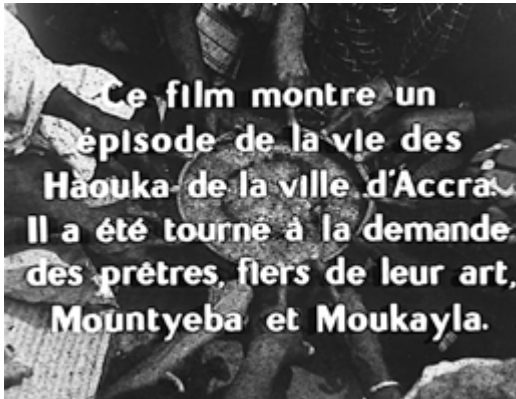


Abb. 4: Filmstill aus Jean Rouch, *LES MAÎTRES FOUS*

force« in Gestalt der Kinematographie miteinzubeziehen: »Weil die Priester selbst als Auftraggeber der Verfilmung, d. h. der technischen Vermessung der Götter auftraten, hatten sie die Anthropologen ihrem Kult bereits unterworfen, und zwar nicht als Autoritätsperson der Kolonialverwaltung, sondern als Dienstleistende: »à la bonne.«¹⁶

Der Filmemacher Rouch wird also selbst zum Medium (zwischen Priestern und Göttern, zwischen Afrikanern und Europäern, zwischen Kolonisierten und Kolonisten) und wird zugleich auf die Technizität dieses Mediums be-

schränkt: Er wird von dem modernen Geist der Kinematographie besessen, und so wie einer der Songhay zur Lokomotive wird, wird Rouch zur Kamera. Diese Verschmelzung von Mensch und Kamera, die der Besessenheit durch einen *dieu de la technique* entspringt, suggeriert nun, dass in dem Spiel der Verkörperungen, die *LES MAÎTRES FOUS* eben nicht nur inszeniert, sondern an denen der Film zugleich partizipiert, ein Gegensatz zusammenbricht, den noch die geordnete, protokollarische Verkörperung des *play-acting* aufrechterhalten hatte: nämlich der grundlegende medienphilosophische Gegensatz zwischen Original und Kopie, Vorbild und Abbild, Realität und Nachstellung. Steht in dieser Form der protokollarischen Verkörperung zwar der Zugang zu vergangener Wirklichkeit infrage, nicht aber deren Wiederholung in gegenwärtiger Wirklichkeit – sei es in identifikatorischer oder kritischer Absicht –, so steht in der Praxis der besessenen Anverleibung vielmehr genau jene Unterscheidungsfähigkeit, das Vermögen, Unterscheidungen zu produzieren und durchzusetzen, auf dem Spiel.

In ähnlichem Sinne beginnt Roger Caillois seinen 1935 in der Zeitschrift *Mino-taure* erschienenen Text »Mimese und legendäre Psychasthenie« mit folgender Formulierung:

¹⁶ Ute Holl: *Kino, Trance und Kybernetik*, Berlin 2002, S. 139 f.

»Von welcher Seite man die Dinge auch angeht, das grundlegende Problem ist letztlich immer das der *Unterscheidung*: der Unterscheidung zwischen dem Realen und dem Imaginären, zwischen Wachen und Traum, zwischen Unwissenheit und Erkenntnis, usw., mit einem Wort, von Unterscheidungen, deren Wert sich in einem klaren Bewußtsein und gesteigerter Handlungsfähigkeit zeigen muß. Unter all diesen Unterscheidungen ist sicherlich keine schärfer als diejenige zwischen Organismus und Umgebung; es gibt zumindest keine, bei der der Eindruck der Trennung unmittelbarer wäre.«¹⁷

Die Einsicht aus Rouchs *LES MAÎTRES FOUS* ist nun genauer dadurch bestimmt, dass diese Unterscheidungsfähigkeit, die zu »klarem Bewußtsein und gesteigerter Handlungsfähigkeit« führt, in der ausgestellten Situation immer schon verstellt ist – und ihre Wiederherstellungsversuche viel mehr an einer protokollarisch-disziplinären denn an einer exzessiven Verkörperung arbeiten. Damit wird auch deutlich, dass es sich bei dieser Art des ethnographischen Films, Rouchs »ciné-trance«, nicht um die Dokumentationsarbeit einer objektiven Kamera – im Sinne des *direct cinema* – handelt, sondern dass das Rouch'sche »cinéma vérité«¹⁸ eben immer schon auf die mediale Verwickeltheit von so etwas wie darzustellender Wirklichkeit verweist. Zugleich wird damit auch deutlich, dass es sich in der ethnologischen Konfrontation mit dem Anderen keinesfalls um das Aufeinandertreffen zweier autonomer Parteien, Gruppen, Akteure, eben Wirklichkeiten handeln kann, sondern dass beide – in diesem Fall Kolonisierte und Kolonialisten, Körper und Geister, Besessene und Dokumentierende – vollkommen ineinander eingeschrieben sind und über Auftragsverhältnisse, Nachahmungsverhältnisse und Aufzeichnungsverhältnisse die Wirklichkeiten des jeweils anderen bereits im Vorfeld kodiert, beeinflusst, be- und geschrieben haben. Es gibt folglich kein ursprüngliches Ritual zu sehen, sondern vielmehr das Ritual der Auflösung eben jener Unterscheidungen, von denen Caillois spricht und die er selbst anhand des mimetischen Insekts untersucht, das sich völlig anti-funktional seiner Umwelt anpasst und so sein Leben riskiert, aber auch des psychasthenischen Subjekts, dessen Umgang mit der Unterscheidung von Mensch und Raum gleichermaßen pathologisch ist.

¹⁷ Caillois: *Méduse et Cie* (wie Anm. 12), S. 27. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass auch Taussig seine kurzen Erläuterungen zu Jean Rouchs *LES MAÎTRES FOUS* unter das Motto eines Caillois-Zitats aus eben diesem Text stellt: »Es [das Individuum] fühlt sich selbst Raum werden, dunkler Raum, in den man keine Dinge hineinstellen kann. Es ist gleich. Nicht irgend etwas Besonderem gleich, sondern einfach *gleich*.« Ebd., S. 37. Vgl. Taussig, *Mimesis and Alterity* (wie Anm. 6), S. 240.

¹⁸ Vgl. Jean Rouch und Edgar Morin, *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ. CINÉMA VÉRITÉ, PARIS ANNÉE 60, 1961*.

Denn so wie das mimetische Insekt und das psychasthenische Subjekt bei Caillois der »Versuchung durch den Raum« nicht widerstehen und sich im Milieu auflösen drohen, so löst sich hier der als Kamera travestiierte Filmer Rouch in der Situation auf, kann der rituellen Versuchung nicht widerstehen und wird Teil des Rituals. Diese Selbstaufgabe des bewussten, handlungsfähigen Subjekts, die sich in der Verschmelzung von Mensch und Kamera vollzieht, lässt damit auch den letzten Unterschied zwischen rationalisierter, aufgeklärter, bewusster Weißheit und mystischer, ritueller, körperlicher Schwarzheit einstürzen, anstatt ihn gerade fortzuschreiben. In diesem Sinne kündigt Rouch den Film im Vorspann vielmehr als eine Art Gegen-Nachahmung an, als die Darstellung eines »rituel qui est une solution particulière du problème de la réadaptation, et qui montre indirectement comment certains africains se représentent notre civilisation occidentale.« Es handelt sich also nicht um einen Film über die Afrikaner, sondern vielmehr über das Bild, das die Afrikaner von den Weißen haben, das wiederum einem Bild entspricht, das die Weißen von den Afrikanern haben – um damit letztendlich die weiße, koloniale Wirklichkeit zu parodieren, nicht zuletzt indem durch Schnitte Parallelen und Analogien zwischen den Bewegungen der Haukas und den militärischen Gesten der Britischen Armee und deren Accessoires hergestellt werden, die letztere in ihrer ritualhaften Verfasstheit und körperpolitischen Disziplinierung preisgeben.¹⁹

Verkörperert werden also letztendlich unendliche Verkörperungsschleifen, Einschreibungen von Körpern in andere Körper, von Körperbildern in Körper und von Körpermaschinen in Körper: Verkörperung kann damit nur als in der Spannung zwischen zwei Polen aufgespannt gedacht werden, deren Verschaltung sie zuallererst produktiv machen: Denn Verkörperung, wie sie hier im doppelten Spiel von Imitation und Besessenheit vorgestellt wird, ist immer schon biopolitische, körpertechnische Praxis der Macht,²⁰ die in der mimetischen Polarisierung zwischen disziplinärer Protokollarisierung und exzessiver Durchschlagung keine Vertauschung von Rollen vornimmt, sondern vielmehr von einem Körper zum andern springt und nicht nur auf die Unterwerfungsrituale der schwarzen

¹⁹ Ein Mann, der von einem Hauka-Geist besessen ist, zerschlägt ein Ei auf dem Kopf des skulpturalen Gouverneurs, das der Holzstatue über das Gesicht läuft. Schnitt auf eine große Militärparade der Britischen Kolonialarmee. Die Kamera nimmt den Helm des weißen Gouverneurs in den Blick, dessen gelbe und weiße Federn sich eiartig über sein Gesicht ergießen. Taussig sieht in diesem Schnitt bzw. »in this sudden juxtaposition a suffusion of mimetic magic. [...] The primitivism within modernism is allowed to flower.« Taussig: *Mimesis and Alterity* (wie Anm. 6), S. 242.

²⁰ Aus medientheoretischer Perspektive schreibt Holl: »Die Übertragung im Film funktioniert deshalb so gut, weil die Chronophotographie das wichtigste Hilfsmittel bei der Etablierung neuer Körperordnungen im 19. Jahrhundert gewesen war.« Holl: *Kino, Trance und Kybernetik* (wie Anm. 16), S. 142.



Abb. 5: »Le protocole est le même«, Filmstills aus Jean Rouch, *LES MAÎTRES FOUS*

Körper durch die weißen Kolonistenkörper zielt, noch auf die Abschüttelung dieser Unterwerfung durch die Kolonialmacht, sondern zugleich auch deren körpertechnische Disziplinierung vorrechnet. Oder, wie der Film es selbst formuliert: »l'ordre est différent, le protocole est bien le même« – das (mimetische) Protokoll, das alle Körper der Identifizierung unterwirft, aber auch allen Körpern das hypermimetische Moment der exzessiven Durchschlagung – der Des-Identifizierung – von einem solchen Protokoll eröffnet.

Imagination, Kombination, Defiguration

Monstropoetiken des 18. Jahrhunderts

Stephan Gregory

IM 18. JAHRHUNDERT, so scheint es, haben die Monstren ihre beste Zeit schon hinter sich. Lorraine Daston und Katherine Park lassen ihr großes Buch über die *Wonders of Nature* um 1750 enden. Mit der Aufklärung habe eine »anti-marvelous aesthetic«¹ den Sieg davongetragen und die zuvor allgegenwärtigen Ungeheuer aus dem Gesichtsfeld vertrieben. Wie die Autorinnen schon in einem früheren Aufsatz bemerkt hatten, könne das Irreguläre in der klassischen Episteme nicht als ein allgemeines Modell dienen; die Bewunderung gelte nicht mehr den zweifelhaft gewordenen Kapriolen der Natur, sondern der Regelmäßigkeit ihrer Abläufe, nicht mehr den Ausnahmen, sondern dem unabänderlichen Funktionieren des Gesetzes. Im 18. Jahrhundert beschränke sich daher die Rolle der Monster darauf, »taxonomische Lücken« zu füllen; sie hätten längst aufgehört, jenen Punkt zu bilden, »an dem sich das Natürliche und das Übernatürliche, das Natürliche und das Künstliche, hohe und niedere Traditionen auf gemeinsamem Grund begegnen«.²

Dagegen will dieser Aufsatz zeigen, dass das Monster im 18. Jahrhundert, anstatt sich einfach auf die Tableaus der Naturgeschichte verteilen zu lassen, als Provokation und Stachel der Erkenntnis insistiert; dass es, während man es zum Objekt von Spezialwissenschaften macht, als ein allgemeines Denkmodell in der Philosophie, der Poetik, der Ästhetik und der politischen Kritik wieder auftaucht; und dass es, weit davon entfernt, lediglich ein spektakuläres Interesse an den Launen der Natur zu befriedigen, dazu beiträgt, das Wissen von der Welt und von der Kunst gleichsam *sub specie monstrositatis* neu zu organisieren.

¹ Lorraine Daston und Katharine Park: *Wonders and the Order of Nature 1150–1750*, New York 1998, S. 358.

² Katharine Park und Lorraine Daston: *Unnatural Conceptions. The Study of Monsters in Sixteenth- and Seventeenth-Century France and England*, in: *Past and Present*, No. 92 (August 1981), S. 20–54, hier S. 54.

1. Querelle des monstres

Die seit der Antike geführte Diskussion über die Entstehung der Monster lässt sich als Kampf zweier Hypothesen betrachten, die sich mit erstaunlicher Kontinuität durch alle weltanschaulichen Wandlungen hindurch erhalten haben: die Lehre der Präformation einerseits, die Theorie der zufälligen Entstehung andererseits. Zum einen findet sich die – auf Aristoteles zurückführbare – Annahme, dass in der Natur nichts ohne Grund geschieht. Das Christentum begreift Gott als selbstverständlichen Urheber jeder Hervorbringung. Die Natur, so Augustinus, ist das Werk Gottes; alles, und selbstverständlich auch die Ungeheuer, schafft er nach seinem Gefallen. Da die Monster Äußerungen des göttlichen Willens sind, erübrigen sich weitere Nachforschungen; andere Ursachen, die die göttliche Absicht durchkreuzen könnten, sind im teleologisch-providentialistischen Naturdiskurs nicht vorgesehen.

Bereits die Monstertraktate des 16. Jahrhunderts weichen jedoch von dieser strengen Linie ab. In einer merkwürdigen Vermischung übernatürlicher Gründe mit natürlichen Umständen spricht man in einem Atemzug vom Zorn Gottes, von der Größe der Gebärmutter, dem zu langen Sitzen mit überkreuzten Beinen oder dem Einfluss von Dämonen oder Teufeln.³ Unter den externen Ursachen der monströsen Geburt erfreut sich die psycho-somatische Erklärung durch die »mütterliche Einbildungskraft« besonderer Beliebtheit; sie erlaubt es, prinzipiell an der Idee einer göttlichen Vorsehung festzuhalten – und die seltenen Abweichungen einer überspannten weiblichen Phantasie zur Last zu legen. Vor allem jedoch lässt sie sich mit jener intuitiven Bild-Theorie der Vererbung in Einklang bringen, der zufolge der künftige Organismus im Ei oder im Samentierchen in Miniatur vorgezeichnet oder vorgeprägt ist. Wird das kleine Bild den Wirkungen der Imaginationskraft ausgesetzt, so kann es sich je nach Stärke des Eindrucks mehr oder weniger stark verändern.⁴ Als besonders kritisch gilt dabei der Moment der Empfängnis. Eine gerne erzählte Geschichte ist die der Königin von Äthiopien, die, weil sie sich »während der Begattung durch ihren Ehemann eine kräftige weiße Farbe vorstellte, einen weißen Sohn zur Welt brachte«.⁵

Man muss jedoch sagen, dass die Imaginationsthese, die sich als volkstümliche Erklärung bis ins 19. Jahrhundert hält, bereits im 18. Jahrhundert nicht gerade den letzten Stand der Wissenschaft bezeichnet. Einer ihrer letzten Verteidiger, ein gewisser Bablot, »ordentlicher beratender Arzt des Königs«, beklagt 1788, man

³ Vgl. Ambroise Paré: *Deux livres de chirurgie*, Paris 1573, S. 366f.

⁴ Vgl. François Jacob: *Die Logik des Lebenden. Eine Geschichte der Vererbung*, Frankfurt a. M. 2002, S. 34.

⁵ Paré: *Deux livres de chirurgie* (wie Anm. 3), S. 14.

neige neuerdings dazu, die seit dreitausend Jahren von den größten Männern vertretene Lehre von der mütterlichen Einbildungskraft als »ein lächerliches Vorurteil« zu betrachten, »hervorgebracht von der Ausschweifung der Frauen, verbreitet durch die Leichtgläubigkeit des Pöbels und beglaubigt durch die Ignoranz gewisser Ärzte«. ⁶ Im wissenschaftlichen Mainstream des 18. Jahrhunderts spielt jedenfalls die Frage der Imagination keine Rolle mehr. Der Streit verlagert sich auf anderes Terrain; er weitet sich zu einer philosophischen Grundsatzdiskussion, in der das Monster zum Prüfstein der Frage nach der Notwendigkeit oder Zufälligkeit alles Geschaffenen wird.

Die zu Beginn des 18. Jahrhunderts weithin anerkannte Position ist die der Präformationisten, die sich an den Ansichten des Aristoteles und Augustinus orientieren. Der Anatom Du Verney berichtet 1706 über ein Paar am Becken zusammengewachsener Zwillinge. Dem christlichen Dogma folgend kann er nur zu der Ansicht gelangen, das monströse Paar müsse bereits im Keim als solches angelegt worden sein. Diese präformationistische Doktrin bleibt aber nicht unangefochten; sie wird seit Anfang des Jahrhunderts in den *Mémoires* der Pariser Akademie der Wissenschaften diskutiert. Die eigentliche *Querelle des monstres* entspinnt sich jedoch erst nach Du Verneys Tod zwischen dessen Schüler Jacques-Bénigne Winslow, der die präformationistische These weiterführt, und dem Anatomen Louis Lémery, der ihr eine Theorie der »causes accidentelles« gegenüberstellt. Wie könne man behaupten, fragt Lémery 1738, dass den bizarren, extravaganten und disfunktionalen Zusammensetzungen der Monster eine göttliche Absicht zugrundeliege? Wenn es einen Plan gebe, der diese »so verrückten, so fehlerhaften Erzeugnisse« hervorbringe, so müsse man ihn jedenfalls als den allerschlechtesten betrachten. ⁷

Am Beispiel eines Fötus mit zwei Köpfen und Wirbelsäulen versucht Lémery zu zeigen, dass ein solches zusammengesetztes Wesen sich auf eine zufällige mechanische Einwirkung zurückführen lasse, durch die zwei Eier miteinander verschmolzen sind. Auch Lémery teilt die Auffassung, dass im Keim »bereits der ganze, leblos scheinende Körper des kommenden Wesens realisiert« sein müsse. ⁸ An einer entscheidenden Stelle des Zeugungsprozesses lässt er jedoch den Zufall, den die Präformationisten ausschließen wollten, wirksam werden. Wenn die im Ei angelegte Vorform des künftigen Organismus unglücklich verformt wird oder mit einem anderen Körper verschmilzt, so wird aus ihr ein monströser Körper hervorgehen. Lémerys Entdeckung besteht also darin, ausgehend von einer »präformationistischen Genetik« eine »epigenetische Theorie der Monstrosität« ent-

⁶ Benjamin Bablot: *Dissertation sur le pouvoir de l'imagination des femmes enceintes*, Paris 1788, S. 5f.

⁷ Louis Lémery: *Second mémoire sur les monstres*, in: *Histoire de l'Académie royale des sciences*. Année M.DCCXXXVIII, Paris 1740, S. 305–330, hier S. 323.

⁸ Jacob: *Logik des Lebenden* (wie Anm. 4), S. 65.

wickelt zu haben;⁹ eine erste Problematisierung des Zusammenhangs von Zufall und Notwendigkeit, dessen Ausarbeitung sich für spätere genetische Theorien als grundlegend erweisen wird.

2. Wandernde Moleküle

Die Reichweite der *Querelle des monstres* beschränkt sich nicht auf die medizinische und naturgeschichtliche Fachdiskussion; es scheint vielmehr, als wollten sich die Ungeheuer der medizinischen Spezialisierung nicht fügen und auf ihrer metaphysischen Eigenart beharren, stets den Kosmos im Ganzen zu betreffen. So verlassen sie die Gehege der Naturgeschichte und der medizinischen Klassifikation und wechseln in die Philosophie. Ihre deutlichste Spur hinterlassen sie im Denken von Paul Henri Thiry d'Holbach und Denis Diderot.

Holbachs *Système de la Nature* präsentiert die Welt als einen ewigen Prozess des Werdens und Vergehens, »une transmigration, un échange, une circulation continue des molécules de la matière.«¹⁰ Als gedankliche Postulate (denn selbstverständlich hat im 18. Jahrhundert niemand sie zu Gesicht bekommen) spielen die »Moleküle« bei den Lebewesen »dieselbe Rolle wie die Atome bei den Dingen.«¹¹ Ausgehend von diesen »ewigen, ungeschaffenen, unzerstörbaren, stets in Bewegung begriffenen, und sich ständig neu kombinierenden Elementen«,¹² erklärt sich die materialistische Naturphilosophie das Entstehen und Verschwinden der organischen Wesen:

»Nachdem diese Moleküle durch besondere Kombinationen Seinsformen hervorgebracht haben, ausgestattet mit bestimmtem Wesen, Eigenschaften und Handlungsweisen, lösen oder trennen sie sich wieder mehr oder weniger leicht; und indem sie sich neu zusammensetzen, bilden sie neue Wesen.«¹³

Die hier geschilderte Welt kennt weder Ordnung noch Unordnung; solche Begriffe werden allenfalls nach den Maßstäben und Bedürfnissen jener Wesen eingeführt, die dank einer vorübergehenden Zusammensetzung in ihr Gestalt anneh-

⁹ Patrick Tort: *L'ordre et les monstres. Le débat sur l'origine des déviations anatomiques au XVIIIe siècle*, Paris 1980, S. 69.

¹⁰ Paul Henri Thiry d'Holbach: *Système de la nature ou des loix du monde physique et du monde moral. Première partie*, »London« [d.i. Amsterdam] 1771, S. 34.

¹¹ Jacob: *Logik des Lebenden* (wie Anm. 4), S. 88.

¹² Paul Henri Thiry d'Holbach: *Système de la nature ou des loix du monde physique et du monde moral. Seconde partie*, »London« [d.i. Amsterdam] 1770, S. 156.

¹³ Holbach: *Système I* (wie Anm. 10), S. 34.

men und bald wieder verschwinden werden: »Es gibt keine Ordnung oder Unordnung der Natur: wir finden Ordnung in allem, was mit unserer Existenzform übereinstimmt, Unordnung in dem, was ihr entgegengesetzt ist.«¹⁴ Daraus, sagt Holbach, folgt sogleich, dass es keine Monster, keine Zeichen und Wunder geben kann. »Das, was wir Monster nennen, sind Kombinationen, mit denen unsere Augen nicht vertraut sind, die jedoch nicht weniger notwendige Effekte darstellen.«¹⁵ Die Zusammensetzung aller Wesen folgt den gleichen Kombinationsregeln; diejenigen, die man Monster nennt, unterscheiden sich von den anderen nur dadurch, dass der Zusammenklang [accord] ihrer Teile weniger haltbar ist: »Sobald dieser Zusammenklang nachlässt, zerstört sich das Tier notwendigerweise.«¹⁶

Wie Holbach betrachtet auch Denis Diderot die wechselnden Gestalten der Natur als Zusammensetzungen, die, der Unruhe eines molekularen Chaos entstehend, stets wieder dorthin zurückkehren.¹⁷ Was die Menschen als Ordnung und Perfektion der Natur wahrnehmen und einer göttlichen Planung zuschreiben, ist nur ein zufälliges und abgeleitetes Phänomen. Am Anfang aller Dinge und Wesen, so Diderot in seinem *Brief über die Blinden* (1749), steht nicht die gute Gestalt, die vollendete Form, sondern das Monströse, Unförmige: »Könnten wir bis zur Entstehung der Dinge und Zeiten zurückgehen und wahrnehmen, wie sich die Materie bewegt und das Chaos klärt, so würden wir eine Menge von ungestalteten Wesen statt einiger wohlgestalteter Wesen entdecken.«¹⁸ Ihre vielleicht radikalste Formulierung findet die Idee einer von Grund auf monströsen, jeder Teleologie spottenden Natur in Diderots *Notizen zur Physiologie*:

»Warum sollte der Mensch – warum sollten alle Lebewesen nicht Arten von Mißbildungen sein, die ein wenig dauerhafter sind als andere? [...] Zuweilen erscheint mir die ganze Welt nur als eine Anhäufung von mißgestalteten Wesen. Was ist eine Mißbildung? Ein Wesen, dessen Fortleben mit der bestehenden Ordnung unvereinbar ist. Die allgemeine Ordnung ändert sich doch unaufhörlich. Wie sollte die Art trotz einer solchen allgemeinen Veränderlichkeit fortleben? Ewig und unveränderlich ist nur das Molekül.«¹⁹

¹⁴ Ebd., S. 60.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Holbach: *Système II* (wie Anm. 12), S. 154.

¹⁷ Zu Diderots philosophischer Teratologie vgl. Andrew Curran: *Sublime disorder. Physical monstrosity in Diderot's universe*, Oxford 2001.

¹⁸ Denis Diderot: *Brief über die Blinden*. Zum Gebrauch für die Sehenden, in: ders.: *Philosophische Schriften*. Erster Band, Berlin 1961, S. 49–110, hier S. 79.

¹⁹ Denis Diderot: *Elemente der Physiologie*, in: ders.: *Philosophische Schriften*. Erster Band, Berlin 1961, S. 589–771, hier S. 751 f.

Wenn man hier von einer ›Politik des Monsters‹ sprechen kann, so hat sie offensichtlich eine doppelte Stoßrichtung. Erstens fordert die Idee der monströsen Geburt die herrschende, eugenische, auf »guter Herkunft« beruhende Ordnung heraus. Als zufällig, durch das Zusammentreffen unverfügbarer Umstände entstehende Wesen bilden Diderots Monster »lebende Einsprüche« gegen die »filiale Übertragung, die die Familien organisiert« und damit zugleich gegen das hierarchische Prinzip: die Idee einer kontrollierten Weitergabe der Herrschaft.²⁰

Zweitens bildet die Darstellung der Welt als »eine vergängliche Symmetrie, eine vorübergehende Ordnung«²¹ nicht nur einen provokanten Gegenentwurf zu dem stabilen und ewigen Universum der Newtonianer, sondern sie kann auch als Verhöhnung jener politischen Ordnung gelesen werden, die sich selbst nach dem Modell des kosmischen Uhrwerks begreift. Die politischen Implikationen einer Kosmologie, für die alles »in unaufhörlichem Fluß«²² ist und in der jede Ordnung sich unaufhörlich ändert, sind den Autoritäten des Ancien Régime nicht verborgen geblieben. Diderot hat seinen *Brief über die Blinden* mit einer Haftstrafe bezahlt.

3. Kombinationsästhetik

In seinem *Prospectus* zur *Encyclopédie* nimmt Diderot eine Idee wieder auf, die Francis Bacon 130 Jahre zuvor in seinem *Novum Organon* geäußert hatte: Wenn man die Natur verstehen will, so muss man von den Monstern lernen.²³ Die Erforschung der Irregularitäten der Natur bietet nicht nur einen Schlüssel zum Verständnis der regelmäßigen Abläufe, sie kann auch als Leitfaden für neue Erfindungen dienen: »Aber wenn man uns fragt, wozu die Geschichte der monströsen Natur gut sein soll, antworten wir: Um von den [...] Abweichungen der Natur zu den Wundern der Kunst überzugehen; um sie noch weiter fehlzuleiten oder um sie auf ihren Weg zurückzubringen.«²⁴

²⁰ Aurélie Suratteau-Iberraken: Il mostro in dibattito. Vitalismo medico e materialismo filosofico nel XVIII secolo, in: Ubaldo Fadini u. a. (Hrg.): Desiderio del mostro. Dal circo al laboratorio alla politica, Rom 2001, S. 59–82, hier S. 75.

²¹ Diderot: Brief (wie Anm. 18), S. 81.

²² Denis Diderot: Gespräche mit d'Alembert, in: ders.: Philosophische Schriften. Erster Band, Berlin 1961, S. 509–579, hier S. 538.

²³ Vgl. Francis Bacon: *The New Organon*, Cambridge 2000, Book II, XXIX, S. 148: »It is an easy transition from the wonders of nature to the wonders of art. For once a nature has been observed in its variation, and the reason for it made clear, it will be an easy matter to bring that nature by art to the point it reached by chance.«

²⁴ Denis Diderot: *Prospectus* [zur *Encyclopédie*], in: ders.: *Oeuvres complètes de Diderot*, tome treizième, Paris 1876, S. 129–158, hier S. 147.

Die Frage nach der Hervorbringung von Ungeheuern ist hier eng mit der Frage nach der Hervorbringung von Werken der »Kunst« verbunden – also mit allem, was der Mensch mit seinen Mitteln herstellen kann. Mit anderen Worten: Die Frage nach dem Funktionieren der natürlichen Fortpflanzung ist eine unmittelbar poetologische Frage, eine Frage nach der Weise der Hervorbringung von Wesen aller Art, wie der Arzt Bordeu dem Fräulein von Lespinasse beim Kaffeetrinken verrät:

»Bordeu (nachdem er den Kaffee ausgetrunken hat): Ihre Frage betrifft die Physik, die Moral und die Poesie.

Fräulein von Lespinasse: Die Poesie?

Bordeu: Zweifellos. Die Kunst, nichtexistierende Wesen nach dem Vorbild der existierenden Wesen zu schaffen, ist wahre Poesie.«²⁵

Die von Lémery eingeführte und von Diderot philosophisch entfaltete Zufallstheorie der Monstrogenese stellt die Möglichkeit bereit, die von Bacon gestellte Aufgabe, nämlich Erfindungen am Leitfaden des Ungeheuers zu ersinnen, noch einmal neu anzugehen. Die Erklärung der Formen als Resultate zufälliger Zusammensetzungen, die durch keinen vorher festgelegten Plan gesteuert werden, verändert nicht nur die Sicht auf das bereits Geschaffene, sondern sie gestattet zugleich auch, Schöpfung neu zu denken: nicht mehr als Verwirklichung eines von Anfang an vorhandenen Urbilds oder Entwurfs, sondern als evolutionären Prozess, in dem verstreute Elemente »sich finden«, um neue, unvorhersehbare Formen entstehen zu lassen. Damit etwas zustande kommt, so die Intuition der französischen Materialisten, bedarf es keines »großen Architekten«, der zuvor den Bauplan entworfen hat, sondern lediglich des freien Spiels der Moleküle, begabt mit der eigentümlich »lebendigen« Fähigkeit, sich zu verbinden und wieder zu trennen.

Den besten Boden für eine solche Kunst der Kombination bietet das Feld des Symbolischen, insofern es selbst nichts anderes ist als eine Kombinatorik. Unter den Bastlern der Epoche kursiert das Projekt einer zufälligen Generierung von Texten. Leibniz beispielsweise macht sich Gedanken über die Verfertigung von Büchern, »die überhaupt aus beliebigen Kombinationen von Buchstaben zu Wörtern zustande kommen könnten: *ex vocabulis significantibus vel non significantibus*«. ²⁶ Populär wird die Idee jedoch vor allem durch jene »Maschine« der großen Akademie von Lagado, von der 1726 ein gewisser Lemuel Gulliver, »erst Arzt, dann Kapitän verschiedener Schiffe« zu berichten weiß: eine Wortmischmaschine, durch die »auch die unwissendste Person mit mäßigem Kostenaufwand und ein

²⁵ Diderot: Gespräche (wie Anm. 22), S. 574.

²⁶ Hans Blumenberg: Die Lesbarkeit der Welt, Frankfurt a. M. 1989, S. 130.

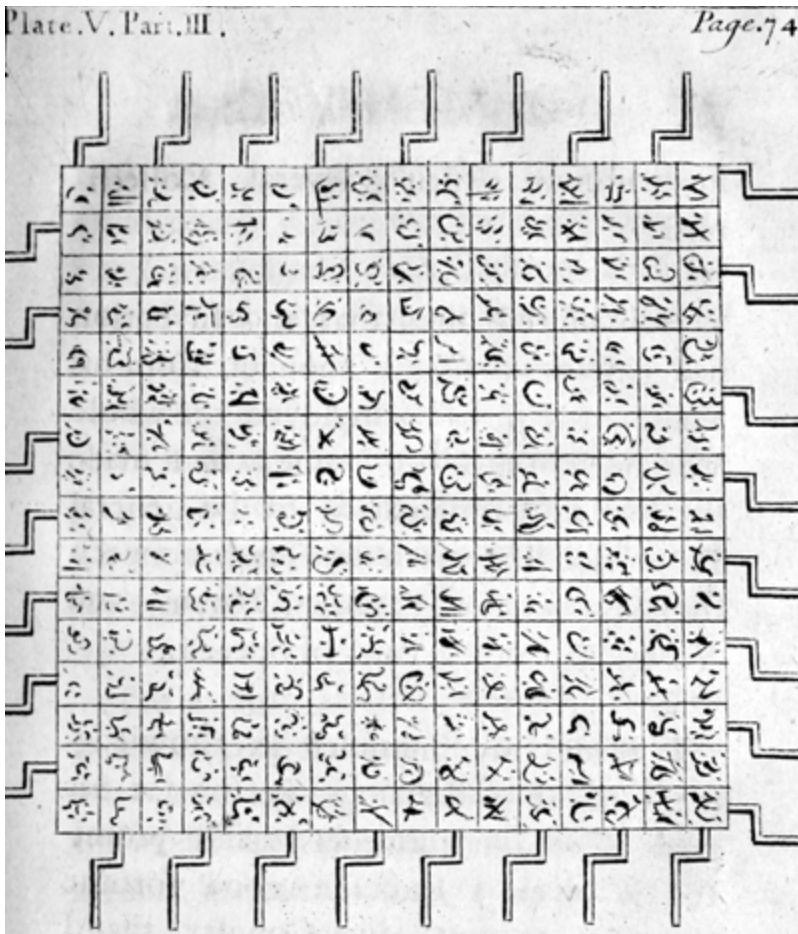


Abb. 1: Textmaschine von Lagado, aus: Jonathan Swift: *Travels into several remote nations of the world*, London 1726

bißchen körperlicher Arbeit auch ohne die geringste Hilfe von Begabung oder Studium Bücher über Philosophie, Poesie, Politik, Recht, Mathematik und Theologie schreiben« kann.²⁷

Selbstverständlich kann es sich bei den derart produzierten Texten nur um Monstren der Unverständlichkeit handeln. Doch, wie Diderot bemerkt, ist es kein guter Einwand gegen Textautomaten vom Lagado-Typ, wenn man ihnen vorhält,

²⁷ Jonathan Swift: *Gullivers Reisen*, in: ders.: *Ausgewählte Werke*, Bd. 3., Frankfurt a. M. 1982, S. 264f.

sie könnten *niemals* ein Werk wie die *Ilias* erzeugen. Aus dem Glücksspiel weiß man, dass die »Seltenheit des Ereignisses durch die Häufigkeit des Wurfes aufgewogen wird«;²⁸ es könnte also etwas dauern, aber irgendwann wird aus dem Apparat der Text der *Ilias* hervorgehen:

»Wie groß auch die endliche Summe der Buchstaben sein mag, mit der ich, wie vorge schlagen, die *Ilias* durch Zufall erschaffen soll, es gibt jedenfalls eine bestimmte endliche Summe von Würfeln, die den Vorschlag vorteilhaft für mich machen würde. Mein Vorteil würde sogar unendlich sein, wenn die erlaubte Anzahl von Würfeln unendlich wäre.«²⁹

Lange bevor »biologische Vererbung« mit den Begriffen »Information, Botschaft und Code« umschrieben wird,³⁰ fassen die Materialisten des 18. Jahrhunderts die Hervorbringung körperlicher Wesen als kombinatorische Textherstellung auf. Im einen wie im anderen Fall handelt es sich darum, das richtige Verhältnis von Zufall und Notwendigkeit zu ermitteln. So wie die blinde Kombinatorik von Zeichen keine lesbaren Texte hervorbringt, so bringt der reine Zufall auch kein Leben hervor, jedenfalls nicht in Zeiträumen, die von Menschen überblickt werden könnten. Die materialistische Naturphilosophie sieht sich daher gezwungen, den Zufall in einer spezifischen Weise zu beschränken; er wird gelenkt durch die Gesetze der Zusammensetzung der Materie und durch die Determinationsprozesse, die bereits stattgefunden haben. Die moderne Molekularbiologie hat den Begriff des Programms eingeführt, um den Widerspruch zwischen der Kontingenz der Mutationen und der offensichtlichen Teleologie der Strukturen aufzulösen.³¹ Im 18. Jahrhundert versucht man das Gleiche mit dem schönen Begriff der »gezinkten Würfel«. So erklärt Holbach in einer Fußnote zum *Système de la Nature*:

»Wäre man sehr erstaunt, wenn man aus einem Becher mit hunderttausend Würfeln hunderttausendmal in Folge die Sechs hervorgehen sähe? Ja, ohne Zweifel, wird man sagen; aber wenn diese Würfel gezinkt [pipés] wären, würde man aufhören, erstaunt zu sein. Nun gut: Die Moleküle der Materie können mit gezinkten Würfeln verglichen werden, d. h. mit solchen, die immer bestimmte determinierte Effekte hervorbringen; wobei diese Moleküle essentiell durch sich selbst und durch ihre Kombinationen variiert sind: sie sind sozusagen *gezinkt* durch eine Unendlichkeit unterschiedlicher Produktionen.«³²

²⁸ Denis Diderot: Philosophische Gedanken, in: ders.: Philosophische Schriften. Erster Band, Berlin 1961, S. 1–32, hier S. 12.

²⁹ Ebd.

³⁰ Vgl. Jacob: Logik des Lebenden (wie Anm. 4), S. 9.

³¹ Vgl. ebd., S. 10.

³² Holbach: *Système II* (wie Anm. 12), S. 162, Anm. 40.

Wie sich zeigt, stellt die Idee der präparierten Würfel nicht nur die Lösung für das Problem der natürlichen, sondern auch für das der literarischen Produktionen dar. Um ein »Poem wie die Ilias« zu erzeugen, bedarf es gezinkter Würfel, d. h. bestimmter Vorstrukturierungen, die den Zufall beschränken, um das Unwahrscheinliche zu realisieren:

»Der Kopf Homers oder Vergils waren nichts als Verbindungen [assemblages] von Molekülen, oder, wenn man so will, von Würfeln, die von der Natur gezinkt worden waren, d. h. Wesen, die so zusammengestellt und ausgearbeitet waren, dass sie die Ilias oder die Aeneis hervorbringen konnten. [...] Was sind schließlich die Menschen, wenn nicht gezinkte Würfel oder Maschinen, die die Natur fähig gemacht hat, Werke einer bestimmten Art auszuführen.«³³

Beruhet die Lehre der Präformation auf der Vorstellung, dass die Zukunft, nämlich das hervorzubringende Wesen, im Keim als Bild, als Präge- oder Gussform angelegt ist, so führen Holbachs gezinkte Würfel das Konzept einer symbolischen Maschine ein, die Zukunft nicht durch Abbildlichkeit hervorbringt, sondern aus den Variationen sich selbst ständig verändernder Programme hervorgehen lässt.

4. Schicksale der Einbildungskraft

Wenn der Arzt Bordeu in Diderots *Gesprächen mit d'Alembert* »die Kunst, nichtexistierende Wesen nach dem Vorbild der existierenden Wesen zu schaffen« als »wahre Poesie« bezeichnet,³⁴ so eröffnet er damit einen lebhaften metaphorischen Verkehr zwischen Monstrologie und Poetologie. So wie die naturgeschichtliche Diskussion auf Modelle der künstlerischen Imagination oder der kombinatorischen Textkompilation zurückgreift, so wird ausgehend von der wissenschaftlichen Debatte um die monströsen Schöpfungen so etwas wie eine Poetologie des Monsters denkbar, eine allgemeine Theorie der Hervorbringung am Leitfaden der Entstehung von Ungeheuern.

Ein erstes Anzeichen für eine solche Entgrenzung des monstrologischen Diskurses ist die Wiederkehr der Ungeheuer in Kunst und Literatur. Nach ihrer Verbannung durch die ästhetische Doktrin des Klassizismus tauchen sie seit der Mitte des 18. Jahrhunderts vereinzelt wieder auf; zwanzig Jahre später sind sie, wie Diderot berichtet, in den Pariser Kunstsalons durchwegs in Mode, »au goût«.³⁵

³³ Ebd.

³⁴ Diderot: *Gespräche* (wie Anm. 21), S. 574.

³⁵ Denis Diderot: *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie*, in: ders.: *Oeuvres complètes de Diderot*, tome douzième, Paris 1876, S. 73–133, hier S. 81.

Die in Gothic Novel und Schauerromantik zu Tage tretende Begeisterung für das Monströse, Unförmige, Unzeitgemäße lässt sich als Aufstand gegen den Despotismus des klassizistischen Kunstgeschmacks verstehen; es handelt sich aber auch um eine konsequente Fortführung der von Holbach und Diderot betriebenen »Universalisierung« des Monströsen.³⁶ Die Gleichberechtigung der Wesen, die Holbach und Diderot für die Schöpfungen der Natur reklamiert hatten, soll auch für die Schöpfungen der Kunst gelten; als monströs erscheint der neuen Ästhetik nicht mehr das, was von der Regel abweicht, sondern vielmehr die Regel, die das Andere zur Abweichung macht.

Merkwürdigerweise spielt in den bisherigen Forschungen zur »Poetologie des Monsters« oder zur »Ästhetik des Monströsen« Holbachs und Diderots materialistische Theorie der Monstrogenese mit ihren sowohl politisch als auch ästhetisch revolutionären Implikationen so gut wie keine Rolle. Die meisten Arbeiten, die überhaupt eine Verbindung zwischen den Theorien der Monstrogenese und den künstlerischen Produktionen erkennen, beziehen sich auf die Theorie der weiblichen Einbildungskraft, deren ästhetischer Bezug tatsächlich nicht zu übersehen ist.

Unter den Arbeiten, die das Paradigma der Imagination in den Mittelpunkt stellen, ragt Marie-Hélène Huets Buch *Monstrous imagination* hervor. Es zeigt, wie die Imaginationstheorie der Zeugung mit dem Aufkommen der Romantik eine geschlechtspolitische Umkehrung erfährt: Nun geht es nicht mehr um bizarre Schöpfungen der Natur, für die eine passive, *weibliche* Einbildungskraft verantwortlich gemacht wird; alles dreht sich vielmehr um geniale Schöpfungen der Kunst, die auf eine produktive, *männliche* Einbildungskraft zurückgeführt werden. Das romantische Bild des autonomen, männlichen Genies beruht also, wie Huet darlegt, auf einer »reappropriation of the idea of the monstrous imagination«:³⁷ Während die Theorie der natürlichen Zeugung allein der Mutter die Macht der monströsen Imagination zugeschrieben hatte, wird die »vis imaginativa« in der romantischen Ästhetik »allein dem Vater« übertragen.³⁸

Um ihre Geschichte von der Umpolung der Einbildungskraft (von weiblich auf männlich, von mimetisch auf produktiv) erzählen zu können, muss Huet allerdings die Neuerung, die Holbach und Diderot in den Diskurs über die Monster eingeführt hatten, systematisch herunterspielen. Statt den in Diderots Monstrologie angelegten Bruch mit dem Modell der Imagination, dem Prinzip der Ähnlichkeit und der Idee einer auktorialen Urheberschaft herauszuarbeiten, ist sie eher um den Nachweis bemüht, inwiefern auch Diderot den Genderstereotypen des Imaginationmodells verhaftet bleibt.

³⁶ Marie-Hélène Huet: *Monstrous imagination*, Cambridge, MA. 1993, S. 92.

³⁷ Ebd., S. 8.

³⁸ Ebd.



*Monstra horrida monstra.
Muses retirez vous, je cède à mon GENIE.
Un cœur comme le mien est audacieux des loix,
La crainte fit les Dieux, l'audace a fait les Rois, ôris
Qui consulte est un lâche, et ne sçait pas écrie. Imaj
S'evens d'exemple, et n'imitens personne yju.*

Abb. 2: *Monstra – horrida Monstra. Muses, retirez vous, je cède à mon GENIE.* Frontispiz zum ersten Band der *Cataractes de l'imagination* von Jean-Marie Chassignon, 1779

Es würde jedoch der Geschichte des Übergangs von weiblicher zu männlicher Einbildungskraft gar nicht schaden, wenn sie den epistemologischen Einschnitt der materialistischen Monstertheorie einbeziehen würde. Es würde sich dann zeigen, dass die beschriebene Kaperung des Modells der weiblichen Einbildungskraft nicht unvermittelt geschieht. Die Reaktivierung des Imaginationsprinzips unter dem Vorzeichen »männlicher« Schöpferkraft muss vielmehr als eine Gegenbewegung verstanden werden, als eine Antwort auf die Provokation, die das Holbach-Diderotsche Modell einer vater- und mutterlosen Zufallszeugung dargestellt hatte.

Dass die neue Künstlerpose des von seinen Imaginationen mitgerissenen Genies wesentlich als Reaktion zu verstehen ist, nämlich als Abwehr der »seelenlosen«, maschinellen Kombinatorik, aus der die französischen Materialisten sowohl Texte als auch Körper hervorgehen ließen, davon zeugt vielleicht am besten das vierbändige Werk, das ein gewisser Jean-Marie Chassignon 1779 unter dem Pseudonym »Epiménides, der Inspirierte« veröffentlicht hat, und das sich schon im Titel als Erzeugnis einer monströsen Einbildungskraft ausweist: *Cataractes de l'imagination, déluge de la scribomanie, vomissement littéraire, hémorragie encyclopédique, monstre des Monstres*.³⁹

Auch wenn sich keine präzise Anspielung auf die Einbildungstheorie der Zeugung findet, so wird doch klar, dass Chassignon die Geburt seines »monstre littéraire«⁴⁰ vor allem

³⁹ Zu Chassignon ist bisher nur eine einzige Monographie erschienen, vgl. Fritz-Günther Frank: Jean-Marie Chassignon. Ein Antiphilosoph zwischen klassizistischer Tradition und moderner Ästhetik, Stuttgart 1973.

⁴⁰ Jean-Marie Chassignon: *Cataractes de l'imagination*. Tome quatrième, o. O. 1779, S. 270.

den »Ausschweifungen« (»débordemens«⁴¹) seiner »force de l'imagination«⁴² zuschreibt, einer Einbildung, die als »schwanger« (»enceinte«⁴³) und »schöpferisch« (»créatrice«⁴⁴) gekennzeichnet wird. Zugleich präsentiert Chassignon eine Art Junggesellenversion des Geburtsvorgangs, die den weiblichen Uterus durch ein Geschwür, einen Abszess ersetzt. Die Hervorbringung der Monstren geschieht im Modus der Sekretion, eines körperlichen Aufplatzens und Berstens:

»Ja, ich habe den Abszess platzen lassen ... ich habe einen bedeutsamen Haufen Schleim und Galle gespuckt, der mich unweigerlich erstickt hätte ... Na gut, entfernt euch von der widerwärtigen Schüssel, in die ich erbrochen habe, und in der so viele scheußliche Dinge lagern. [...] Könnte man nicht, aus einer Art von Neugier, meine seltsame Missgeburt [superfétation] konservieren, so wie ein Arzt in einem Gefäß mit Branntwein jene ungeheurerlichen [prodigieux] Mondkälber aufhebt, mit denen gewisse Frauen niederkommen?«⁴⁵

Für Chassignon war es offenbar entscheidend, eine Form der Hervorbringung zu entwerfen, in der das Geborene buchstäblich als »Ausdruck« (nämlich als ein »ausgedrücktes« Sekret) seines Schöpfers erkennbar war, auch wenn es auf diese Weise als ein ekelhafter Auswurf, als abjektaler Rest erscheinen musste. Zweifellos lässt sich diese drastische Form des »Expressionismus« in dem von Huet vorgeschlagenen Sinn als männliche Aneignung der weiblichen Imagination interpretieren. Doch gerade das Beispiel Chassignons macht deutlich, dass dieser Rekurs auf die Einbildungskraft nicht von ungefähr geschieht. Die Verherrlichung der Imagination wendet sich gegen die Herabsetzung, die sie in den Zufallstheorien der Monstrogenese erfahren hatte; die Ungeheuer der Einbildung werden unmissverständlich gegen eine andere Form von Monstren, nämlich gegen die »monstres encyclopédiques«⁴⁶ der »philosophes« (d. h. der materialistischen Aufklärungsphilosophie) in Stellung gebracht.

Nichts erzürnt Chassignon so sehr wie die Vorstellung, seine eigene, genialische Monsterproduktion könne mit jenem blinden, bilder- und subjektlosen Mechanismus verwechselt werden, der sich, gleichsam eine Etage tiefer, auf der Ebene der buchstäblichen Zusammensetzung, der Kombination und Rekombination von Zeichen vollzieht. Wie er selbst erkennt, ist »ein bizarres Übersäumen umherirrender Gedanken« nicht auf den Einfallsreichtum des Genies angewiesen, es lässt

⁴¹ Ebd., Tome premier, o. O. 1779, S. 67.

⁴² Ebd., S. 217.

⁴³ Ebd., S. 24.

⁴⁴ Ebd., S. 213.

⁴⁵ Ebd., S. 67f.

⁴⁶ Ebd., S. 36.

sich ebensogut maschinell herstellen. Mit der Hilfe von »Wörterbüchern, Sammelbänden, Geduld, Kopisten und Zeit« ist auch der »bornierteste Schreiberling« in der Lage, »das literarische Universum mit enzyklopädischen Monstern zu bevölkern«. ⁴⁷ Daher könne schließlich ein Pedant, einer jener »Automaten, dessen Belesenheit nicht über Kinderverse hinausgeht«, ⁴⁸ den Einwand vorbringen, die von ihm, Chassignon, favorisierte »Art des abgehackten Schreibens [*à bâtons rompus*]« sei doch »ein aller Welt bekanntes Rezept«. ⁴⁹ Die Hervorbringungen des Genies sind von denen des Zufalls, zumindest oberflächlich betrachtet, kaum zu unterscheiden; umso hartnäckiger muss Chassignon, der Held einer überbordenden Imagination, das Urheberrecht des Genies verteidigen und auf dem Akt der Zeugung und der alleinigen Vaterschaft bestehen.

5. Rendezvous mit dem Realen

Die romantische Verklärung einer »monströsen« Imaginationskraft ist nicht die einzige Form, in der sich die Monsterdebatten des 18. Jahrhunderts in der Ästhetik niederschlagen. Neben den lautstarken Angriffen auf die klassifizierende Vernunft und den vehement vorgetragenen Proklamationen künstlerischer Autonomie findet sich zugleich eine künstlerische Reflexion des Monströsen, die nicht so sehr einen Bruch mit Diderots Programm einer »Normalisierung« der Monstren darstellt, als vielmehr dessen Radikalisierung. War es mit Holbach und Diderot möglich geworden, die Monster als gewöhnliche Vorkommnisse der Welt zu akzeptieren, so bestand die konsequente Weiterführung dieses Gedankens darin, umgekehrt die Normalität als monströs zu betrachten, d. h. sie in ihrer Zufälligkeit, Gewordenheit, in ihrer inneren Abweichung, in ihrem möglichen Anderssein in den Blick zu nehmen.

Für diesen Weg scheint insbesondere das Werk Goyas zu stehen. Das berühmte Blatt 43 seiner *Caprichos*, *El sueño de la razón produce monstruos*, bietet dafür einen ersten Anhaltspunkt. Der Doppelsinn des Wortes »sueño« erlaubt bekanntlich zwei verschiedene Interpretationen des Satzes: In einem Fall ist es der »Schlaf«, also der Rückzug der Vernunft, der die Ungeheuer auf den Plan treten lässt; im anderen Fall ist es die Vernunft selbst, oder jedenfalls ihr »Traum« oder Exzess, der sich als monströs zu erkennen gibt. Gegenüber der ersten, im 18. Jhd. ganz konventionellen Lesart hat sich die zweite als wesentlich anschlussfähiger erwiesen: Als »Traum der Vernunft« konnte Capricho Nr. 43 zum Inbegriff künstlerischer Auf-

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd.

klärungskritik werden. Es ist jedoch wichtig, zu präzisieren, dass Goya offenbar nicht ›die Vernunft‹, sondern eine ganz bestimmte Variante von Vernunft, nämlich das Klassifikationsdenken der Aufklärung im Blick hatte. Darauf deutet eine Vorstudie zu Blatt 43 hin, die eine ähnliche Komposition, aber einen anderen Titel aufweist: Vor dem Hintergrund schwirrender Fledermäuse liest sich die Inschrift »Ydioma universal«⁵⁰ (»Universalsprache«) wie ein höhnischer Kommentar zu einem der Lieblingsprojekte der Aufklärung, nämlich eine kombinatorische Ordnung von Zeichen zu finden, die in eindeutiger und transparenter Weise die ›Ordnung der Dinge‹ repräsentieren sollte.

Dass es in Goyas Capricho nur vordergründig um das alte Thema von den Monstren der Einbildungskraft geht, ergibt sich auch daraus, dass dort ganz schlicht keine Monstren zu sehen sind – nur Fledermäuse, ein paar Eulen und eine »anamorphotische Hauskatze«,⁵¹ die auch ein Luchs sein könnte. Das Problem, das verhandelt wird, ist offenbar nicht die Darstellung von Monstern, es ist die Monstrosität der Darstellung: Anstatt ein für allemal für Ordnung zu sorgen, hat der Versuch der klassischen Episteme, die Welt in einem Raster diskreter Unterschiede einzufangen, nicht nur immer wieder neue Rest-Kategorien (tabellarische Monstren) hervorgebracht, er hat grundsätzlich alles, was sich nicht umstandslos in das symbolische Kombinationsspiel einfügen ließ, als monströs markiert: als Abweichung und Exzess, als unwichtiges Detail und ekelhafte Formlosigkeit.

Wenn Goya sich auf die Seite dieses Anderen der klassifikatorischen Repräsentation, auf die Seite des Monsters schlägt, so geschieht dies nicht, wie bei Chasaignon, in einer Hyperproduktion von außergewöhnlichen Gestalten, sondern vielmehr in einer Weise der Darstellung, die am Gewöhnlichen das Monströse



Abb. 3: Francisco de Goya: *Ydioma universal*, Federzeichnung, 1797

⁵⁰ Paul Ilie: Goya's Teratology and the Critique of Reason, in: *Eighteenth-Century Studies* 18/1 (1984), S. 35–56, hier S. 44.

⁵¹ Ebd., S. 47.

und Abweichende hervortreten lässt. Der wahre »Triumph des Monsters«⁵² besteht nicht in der Vervielfältigung der Figuren des Ungeheuerlichen, sondern in einem neuen Denken des Ungeheuren, das sich als Fraglichwerden jeder Gestalt, als ein generalisiertes »Unbehagen an der Substanz«⁵³ beschreiben lässt.

Wie Jean Starobinski gezeigt hat, ist eine Ahnung des Ungeheuren, Grauenhaften bereits in den frühen, scheinbar verspielten Rokoko-Bildern Goyas anwesend. Was hier als »beunruhigendes Moment«, als »ungreifbare Atmosphäre« erscheint, wird in den späteren *Pinturas negras* »zu einem Volk von Ungeheuern«.⁵⁴ Doch ist die allegorische Verdopplung des Ungeheuerlichen streng genommen überflüssig. Wenn es sich nicht so sehr darum handelt, Ungeheuer darzustellen, sondern das Monströse am Grund der Darstellung selbst zu erfassen, ist jedes Sujet gleich gut geeignet. So kann man sagen, dass das liebliche Picknick auf der Wiese von San Isidro (Abb. 4, S. 155) nicht weniger von »der grauenvollen Auseinandersetzung des Möglichen mit dem Unmöglichen« gezeichnet ist,⁵⁵ als die mehr als drei Jahrzehnte später entstandene *Wallfahrt von San Isidro*, ein Bild, in dem die Abgründigkeit des Formlosen sich in der Unförmigkeit der Gestalten wiederholt.

Wie Deleuze im Bezug auf Goya bemerkt, ist es »ein dürrtiges Rezept zur Herstellung eines Ungeheuers, verschiedenartige Bestimmungen aufzuhäufen oder das Tier überzudeterminieren. Besser lässt man den Untergrund aufsteigen und die Form schwinden.«⁵⁶ Es genügt also nicht, dass die künstlerische Darstellung die Monster für sich entdeckt; vielmehr handelt es sich darum, dass sie das Monströse am Grund der Gestalten freilegt, dass sie »in sich den Aufruhr, die Unruhe und die Leidenschaft unter der scheinbaren Ruhe oder den Grenzen des Organisierten« findet.⁵⁷

Hatten die aufklärerischen Monstertheorien das Monströse allzu schnell aus der Welt geschafft, indem sie es zum bloßen Effekt eines voreingenommenen Verständnisses von Ordnung erklärten, so kehrt es bei Goya zurück: nicht in der Form von ungeheuerlichen Gestalten, sondern im Hervortreten des Grundes, der Materie, des Fleisches, aus dem heraus sich überhaupt erst Figuren bilden. Unter den Impulsen, die die Monsterdebatte des 18. Jahrhunderts der ästhetischen Diskussion gegeben hat, kann eigentlich nur dieser als »modern« bezeichnet werden: Die Theoreme der Einbildungskraft bleiben dem Renaissance-Denken der Ähn-

⁵² Vgl. Erica Harth: *Exorcising the Beast: Attempts at Rationality in French Classicism*, in: *PMLA – Publications of the Modern Language Association* 88/1 (1973), S. 19–24, hier S. 23.

⁵³ Roland Barthes: *Arcimboldo oder Rhétoriqueur und Magier*, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt a. M. 1990, S. 136–154, hier S. 152.

⁵⁴ Jean Starobinski: 1789. *Die Embleme der Vernunft*, München 1989, S. 102.

⁵⁵ Ebd., S. 99.

⁵⁶ Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, München 1992, S. 50.

⁵⁷ Ebd., S. 67.



Abb. 4: *La pradera de San Isidro*, 1788, Museo del Prado, Madrid

lichkeit verhaftet; die symbolischen Kombinationsspiele bewegen sich innerhalb der klassischen Episteme der Repräsentation; dagegen bringt der Rückgang auf das körperlich ›Reale‹ des Monsters, auf das »Dunkel des schöpferischen Grundes«⁵⁸ eine neue Form der ästhetischen Wahrnehmung hervor, deren Prinzip, wie Walter Benjamin sagt, nicht die Gestaltung, sondern die »Entstaltung des Gestalteten« ist: »Es ist aller Phantasie eigen, daß sie um die Gestalten ein auflösendes Spiel treibt.«⁵⁹

Bildnachweis:

Abb. 1: Textmaschine von Lagado, aus: Jonathan Swift: *Travels into several remote nations of the world*, London 1726.

Abb. 2.: Frontispiz zum ersten Band der *Cataractes de l'imagination* von Jean-Marie Chassignon, 1779.

Abb. 3: Francisco de Goya: »Ydioma universal«, Federzeichnung, 1797 (Wikimedia Commons).

Abb. 4: *La pradera de San Isidro*, 1788, Ausschnitt (Wikimedia Commons).

⁵⁸ Walter Benjamin: »Phantasie«, in: ders.: *Gesammelte Schriften VI*, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1980, S. 114–117, hier S. 114.

⁵⁹ Ebd.

Mit Puppen spielen

Gefährliche Mimesis

Helga Lutz

1.

Die Geschichte der Puppe, die Oskar Kokoschka 1918 bei Hermine Moos in München in Auftrag gab, mit dem Ziel, sich eine lebensechte, zweite Alma Werfel-Mahler herstellen zu lassen, gehört zu den vielzitierten, anekdotisch angereicherten Verstrickungen von Kunst, Leben und Liebe im Umfeld der Wiener Moderne. Die berühmte *Femme Fatale* hatte nach dem Tod ihres sehr viel älteren Ehemanns Gustav Mahler und der Beendigung ihrer Affäre mit Walter Gropius eine stürmische Beziehung mit Oskar Kokoschka begonnen. Das Verhältnis, das drei dramatische Jahre währte, war wohl das, was man gemeinhin als eine *Amour Fou* bezeichnet. 1915 wird der traumatisiert aus dem Krieg zurückkehrende Kokoschka von der Nachricht überrascht, dass Alma sich in Berlin mit Walter Gropius vermählt hatte. Um dem Verlust, der ihn in tiefe Krisen stürzte, etwas entgegenzusetzen, trifft er eine vielbeachtete, Schlagzeilen machende Entscheidung: Er erteilt der Puppenmacherin Hermine Moos den Auftrag, die Geliebte plastisch nachbilden zu lassen.¹ Der Balg, der über Monate nach Skizzen und einer Unmenge von detaillierten Vorgaben Kokoschkas auf ein mit Holzwolle ausgestopftes Skelett aufgebracht wurde, sollte ihm fortan als weniger wankelmütiges und insgesamt fügsameres Substitut der verflorenen Geliebten dienen.



Abb. 1: Hermine Moos bei der Arbeit an der Puppe.

¹ Vgl. Stephen Mann: Chronologie der Ereignisse und Werke, in: Klaus Gallwitz (Hg.): Oskar Kokoschka und Alma Mahler. Die Puppe. Epilog einer Passion, Frankfurt a.M. 1992, S. 110.

Doch bereits im ersten Moment, wo er die Puppe aus der Versandkiste hebt, wird schlagartig klar, dass *diese* Alma als Fetisch nicht taugen wird. An die Stelle des erhofften Zaubers tritt bittere Ernüchterung. Überaus vorwurfsvoll schreibt Kokoschka an die Puppenmacherin: »Was sollen wir jetzt machen? Ich bin ehrlich erschrocken über Ihre Puppe, die [...] in zu vielen Dingen dem widerspricht, was ich von ihr verlangte und von Ihnen erhoffte.« An die Stelle der gelungenen Täuschung, in die Kokoschka sich über Monate hineinphantasiert und -geschrieben hatte, während er ungeduldig seine »Göttin«, »Geliebte« und »Phantasiefürstin« herbeisehnte, tritt ein düsterer Realitätsschock. Er schreibt:

»Die äußere Hülle ist ein Eisbärenfell, das für eine Nachahmung eines zottigen Bettvorderbären geeignet wäre [...]. Die ganze Geschichte klappt zusammen wie ein Fetzenbündel, weil auch die inneren, zum Ausstopfen verwendeten Stoffe nicht genug und ihre Lagerung und Dichtigkeit scheinbar gar nicht berücksichtigt wurden[...] es ist direkt gegen unsere Abmachung, dass ich schon eine Menge Stricknadeln und Drahtenden gefühlt habe, denn ich bat um eine solide und diskrete Aufmachung, dass ich mir eine gewisse Illusion davon versprechen konnte, aus welcher ich nun grausam gerissen wurde [...] an den Schenkeln klaffen offene Stellen [...] die Knie sind elephantistisch, Beine niemals nervig. So daß ich, was Sie wußten, daß es meine Absicht war, die Puppe nie in Kleider, aber schon gar nicht in kostbare, zarte stecken kann. Denn schon einen Strumpf zu überziehen wäre wie einem Eisbären einen französischen Tanzlehrer zuzugesellen.«²

Die Puppe darf trotzdem bleiben. Ganze drei Jahre ist sie Teil des Dresdener Haushalts, bekommt also doch die ihr zugeordneten Kleider, macht mit Kokoschka Ausfahrten, geht mit ihm in die Oper und dient ihm nicht zuletzt als Modell für Zeichnungen und Bilder. Erst 1922 wird sie nach einem großen Gelage mit Rotwein übergossen, angezündet und schließlich für immer entsorgt.

Wenn Kokoschka in seinen Lebenserinnerungen diesen Fetischismus als fixe Idee und dadaistische Künstleraktion beschreibt und damit nachträglich eine distanzierte Haltung zu der ganzen Unternehmung einnimmt, dann erscheint dies plausibel und glaubhaft.³ Die Briefe, die er während der Arbeit an der Puppe an Hermine Moos schreibt, lassen sich mit einer derart geläuterten Haltung allerdings

² Brief vom 6. 4. 1919, abgedruckt in: Gallwitz (Hg.): Kokoschka und Alma Mahler (wie Anm. 1), S. 108 [KuM].

³ Sigrid Metken schreibt: »Was er [Kokoschka, HL] später über diese Episode schrieb, ist von seinem damaligen Empfinden weit entfernt. Weder die Ironie, mit der er seinen Fetischismus 1956 in *Spur im Treibsand* erzählt, noch der muntere Abstand, der ihn 1971 in *Mein Leben* zu einer witzigen Künstleraktion stilisiert, werden der Wirklichkeit gerecht. In der Dresdener Zeit bewegten ihn sicher stärkere Emotionen und ließen ihn zwischen Bitternis, Trauer, Selbstironie und Sehnsucht hin und her gerissen, versuchten diese alte

nicht recht in Einklang bringen. Anders gesagt: Auch wenn er im Nachhinein seine Position als souveräner, männlicher Künstler zu betonen oder wieder zu festigen sucht, vermitteln die Briefe den Anschein, als habe dieses künstlerische Projekt eine Weile lang ein durchaus unkontrolliertes Eigenleben geführt. Aus den vielen Briefseiten, die zwischen Juli 1918 und April 1919 von Dresden nach München geschickt wurden, spricht die immer besessener verfolgte Idee, dass, wenn die Puppe nur gut genug gemacht wäre, sie durchaus als Ersatz und Mittel der Täuschung dienen könnte. Um der Herbeiführung dieser phantasmatischen ›Täuschung‹ eine Chance zu geben, unternimmt Kokoschka Tiefenbohrungen in die Struktur seines eigenen Begehrens. In Skizzen, Vergleichen, Beschreibungen und Vorschlägen, aber auch in zahllosen Reformulierungen und Präzisierungen von bereits Gesagtem sucht er sich selbst *und* der Puppenmacherin ein möglichst genaues, lückenloses Bild von der Ordnung seines Begehrens zu vermitteln. Bisweilen gleichen diese Sinnesfreuden einer ›Sektion‹: »Bitte machen Sie es dem Tastgefühl möglich, sich an den Stellen zu erfreuen, wo die Fett- und Muskelschichten plötzlich einer sehnigen Hautdecke weichen« (KuM, S. 93), »Nicht dolichocephal, sondern mehr wie ein Katzenkopf! Etwa so. (Skizze) [...] Die Brüste, möchte ich sie bitten, noch mehr detaillieren! Die Warzen nicht erhaben, sondern mehr uneben und nur durch die Rauigkeit meist abheben.« (KuM, S. 98). Und schließlich: »Ich muss es noch schreiben, obwohl ich mich schäme, aber es bleibt unser Geheimnis (und Sie sind meine Vertraute!): Es müssen die ›parties honteuses‹ auch vollkommen und üppig ausgeführt werden und mit Haaren besetzt sein [...]« (KuM, S. 107).

Es ist ein unmöglicher Auftrag. Eingeweiht in intime Geheimnisse, verstrickt in eine merkwürdig erotisch aufgeladene »Dreiecksanordnung«, umgarnt als »Vertraute« und Hoffnungsträgerin wird Hermine Moos zugleich gezwungen, sich vorzustellen, »wo ihm irgendwelche Nähte weh tun könnten«, und mit anmaßenden Forderungen bombardiert. Erfinderisch soll sie sein, und das in Zeiten großen Mangels. Dinge wie »Flauschseide« muss sie besorgen, Watte im »Schleichhandel« ergattern, dann wieder soll sie ein altes Sofa kaufen, um das darin verarbeitete Rosshaar (natürlich nach eingehender Desinfektion) fein zu kräuseln zwecks Herstellung der untersten Muskelschicht (KuM, S. 93).

Analog zu *seiner* Besessenheit, so schreibt er, solle auch *sie* sich durch »nichts abhalten lassen«, »andauernd« an dem Fetisch arbeiten, und zwar »Tag und Nacht« und mit »immer gleich bleibendem Enthusiasmus«. Was Kokoschka vorschwebt, wäre mit Freud gesprochen, eine Form der hysterischen Identifikation. Mimesistheoretisch gesprochen, der Versuch, eine affizierende, virale Mimesis in Gang zu setzen. Ex negativo klingt dies in Kokoschkas ›Trennungsbrief vom 6. 4. 1919 nach:

Bindung und die Wunden, die sie schlug, zu vergessen«. Sigrid Metken: Tristan und Isolde, in Gallwitz (Hg.): Kokoschka und Alma Mahler (wie Anm. 1), S. 17.

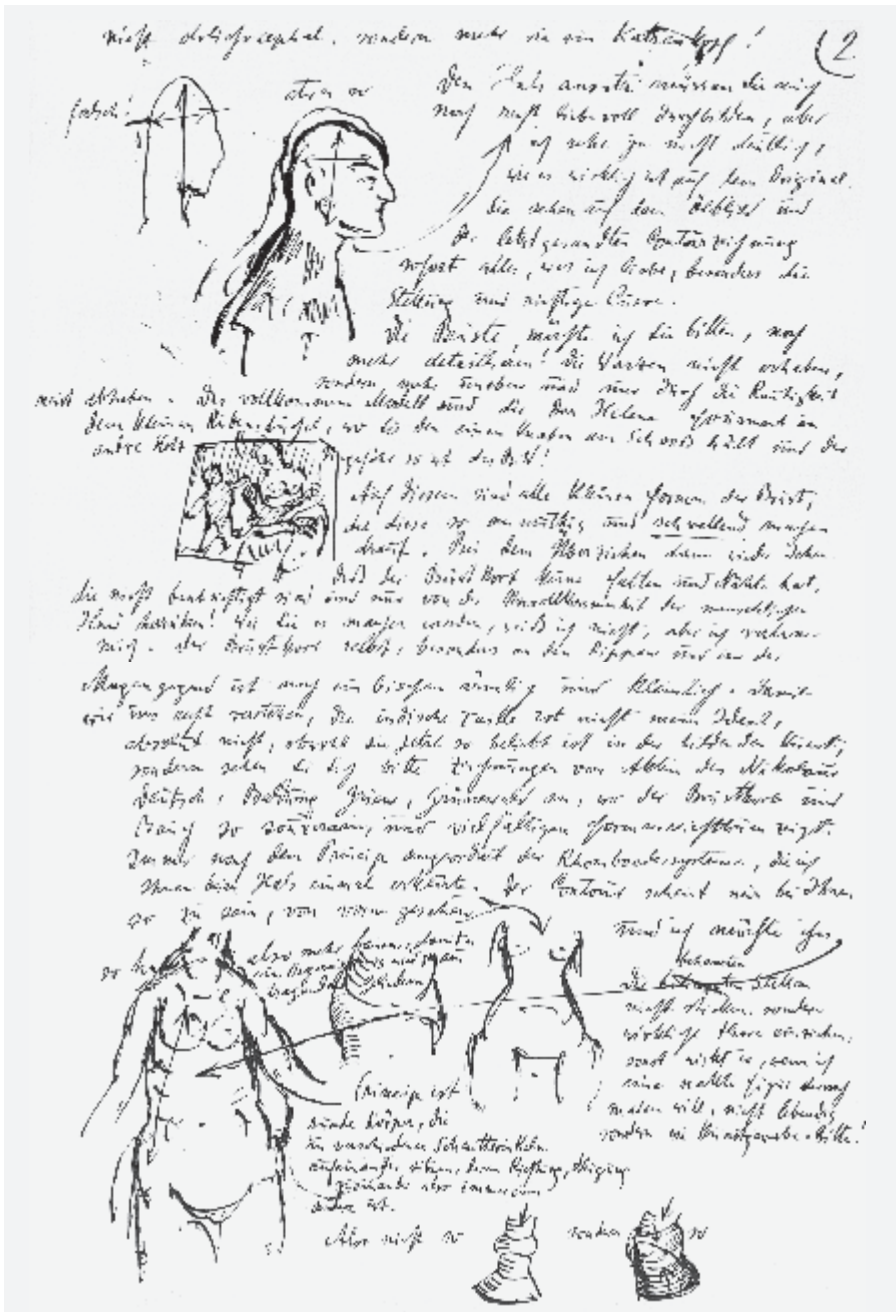


Abb. 2: Kokoschkas Brief vom 10.12.1919

»Wenn ich Ihrer Hand und Ihrer Phantasie mehr zutraute als den Puppenanfertigern und Schauspielendfabrikanten, so war es nicht zum wenigsten, weil Sie mir immer versicherten, *Sie verstanden mich bis ins letzte* und trauten sich alles zu« (KuM, S. 108).

Wir werden nie erfahren, wie gut Hermine Moos tatsächlich in Kokoschkas Begehren eingearbeitet war beziehungsweise wie genau sie dieses »verstanden« hat oder verstehen wollte oder ob bei der Gestaltung der zotteligen Puppendame, die sie ihm schließlich schickte, nicht auch Widerstand und eine Form von Rache die Hand geführt haben. Oder anders ausgedrückt: Die Plüschhaut der Puppe kommt, wenn man von dem rein *visuellen* Eindruck der Vorlage ausgeht (die Moos ja zeitweilig im Besitz hatte), im Grunde dem Original ziemlich nahe.

Was aber wiederum bedeuten würde, dass sie entweder ganz und gar nicht verstanden hat, wie Ingrid Brugger richtig schreibt, »daß der Expressionist Kokoschka dort, wo seine Malerei die Kompaktheit und Konsistenz des Fleisches und der Haut in einen transitorischen Zersetzungsprozeß überträgt, auch von ihr eine materielle Übersetzungsarbeit des Tatsächlichen erwartet [...]«⁴. Oder aber, dass sie es allzu gut verstanden hat und seine Vorgaben und Erwartungen bewusst durchkreuzte. Eine dritte Möglichkeit bleibt ebenfalls denkbar: Dass sie irgendwann kapituliert hat, angesichts dieser von vornherein zum Scheitern verurteilten Mission.

All dies bleibt Spekulation, denn wir haben weder ihre Briefe noch Notizen, nichts, was Moos' eigene Sicht auf diesen Auftrag erhellen könnte. Die Journalistin Justina Schreiber hat 2015 eine Recherche über die in Vergessenheit geratene Puppenmacherin unternommen. Aber sehr viel mehr als ein bis dato unbekanntes Foto vom Skelett der Puppe und die Information, dass sie in den 1920er Jahren



Abb. 3: Oskar Kokoschka, *Stehender Akt*, Alma Mahler

⁴ Ingrid Brugger: *Larve und ›stille Frau‹*. Zu Kokoschkas Vorlage für die Puppe der Alma Mahler, in: Gallwitz (Hg.): *Kokoschka und Alma Mahler* (wie Anm. 1), S. 69–73, hier S. 72.

die Aufgabe der Neuordnung der Kostümsammlung des Bayrischen Nationalmuseums übernahm, konnte auch Schreiber nicht finden. Der Sterbeurkunde zufolge nahm sich Hermine Moos 1928, im Alter von 40 Jahren mit Hilfe von Schlafmitteln das Leben.⁵

In der feministisch ausgerichteten kunsthistorischen Forschung hat man die Puppen-Obsession Kokoschkas als paradigmatisches Beispiel für die Krise des männlichen Schöpfersubjekts in der Moderne gelesen. Irmela von der Lühe schreibt:



Abb. 4: Oskar Kokoschka, Selbstbildnis an der Staffelei (1922)

»Unschwer lassen sich die zwölf Briefe als Dokument einer ans Pathologische grenzenden Obsession lesen, die ihrerseits von einer gleich doppelten Krise zeugen: von der Krise des Künstlertums und von der Krise der Männlichkeit und damit von einer für die Moderne charakteristischen Krise im Selbstverständnis, im Identitätsentwurf des männlichen Künstlers.«⁶

Es ist das *Selbstbildnis an der Staffelei* von 1922, in dem diese Krise, wie Beate Söntgen schreibt, besonders deutlich zu Tage tritt.⁷ Wenn Kokoschka in den Briefen an Moos auf das Thema von Maler und Modell mit den Worten Bezug nimmt, er könne »nur von einem Weib zu Kunstwerken begeistert werden, wenn es allerdings auch nur in meiner Phantasie lebt« (KuM, S. 107), dann legt sein letztes Tafelbild mit Puppe von diesem Topos auf bedrückende Weise Zeugnis ab. Mit hochgezogenen Schultern und von gnomartiger Erscheinung ertastet der eingepfercht dastehende Künstler mit seiner rech-

⁵ Justina Schreiber: Hermine Moos, Malerin, in: Bernadette Reinhold und Patrick Werkner (Hg.): Oskar Kokoschka – ein Künstlerleben in Lichtbildern, Wien 2013, S. 86 ff.

⁶ Irmela von der Lühe: »Hier sitz ich, forme Menschen nach meinem Bilde«, in: Svenja Almann, Knut Berner und Andreas Grohmann (Hg.): Menschenbild(n)er – Bildung oder Schöpfung, Münster 2016, S. 97.

⁷ Vgl. Beate Söntgen: Täuschungsmanöver. Kunstpuppe – Weiblichkeit – Malerei, in: Pia Müller-Tamm und Katharina Sykora (Hg.): Puppe, Körper, Automaten – Phantasmen der Moderne, Köln 1999, S. 125–139, hier S. 133.

ten Hand den Oberschenkel der kleinen, abgewetzten Puppe, die ihr Bein wie bei einer medizinischen Untersuchung darbietet und ihn zugleich äffchengleich aus runden Kulleraugen anstarrt, während er, ohne hinzuschauen, mit dem Pinsel Fühlbares in Sichtbares übersetzt. Es ist ein erschreckend ungeschminktes Selbst-Bekenntnis. Das gemalte »Kunstwerk« ist dem Blick entzogen, die Muse tatsächlich nur ein »Fetzenbalg« und der schöpferische, göttlich inspirierte Künstler eine Art Polygraph, ein Übertragungs- und Transformationsmedium, das damit beschäftigt ist, haptische Erregung in visuelle Signale umzuwandeln.

Die zahlreichen Bilder, auf denen Kokoschka sich zusammen mit der Puppe dargestellt hat, wie auch die Zeichnungen, auf denen diese als lasziv arrangiertes Lustobjekt auf dem Sofa liegend zu sehen ist, rufen fast reflexhaft die Frage nach Kunst- und Künstlermythen auf. Die Briefe lassen demgegenüber sehr viel stärker die mimetische und fetischistische Anlage des Projekts als ihr eigentliches Thema zutage treten. Die Briefe sind eine »Suada«, schreibt Sigrid Metken, »die im Nachhinein als der eigentliche Zweck des Unternehmens [erscheint]. Von der Geliebten zu sprechen und ihren geheimsten Reizen zu sprechen, alles wieder ins Gedächtnis rufen und sich lebhaft vor Augen stellen, das ist Seligkeit, die befreit.«⁸ Es ist Metken darin zuzustimmen, dass nicht die Puppe selbst der Fetisch ist (wie Kokoschka glauben machen will) und auch nicht die Malerei (wie Beate Söntgen schreibt).⁹ Vielmehr ist es das Projekt eines Heraufbeschwörens der haptischen Qualitäten des erotisch besetzten Körpers Almas und die Materialisation dieses Phantoms in Form einer Puppe. Von Seligkeit kann allerdings keine Rede sein. Das Unternehmen ist zu prekär und angstvoll besetzt, die Gefahr der Ent-Täuschung allzu wahrscheinlich. Das Gelingen hängt (buchstäblich) am seidenen Faden. »Wie ich merke«, schreibt Kokoschka warnend, »dass es künstlich angefertigt ist, einen Faden sehe usw. bin ich gepeinigt mein Leben lang« (KuM, S. 107). Die ersehnte Selbst-Täuschung kann nach eigener Aussage nur gelingen, wenn nichts seine Vorstellung vom »Rhythmus der lebendigen Form« stört (KuM, S. 99). Und das heißt mit anderen Worten, wenn nichts die Haptik der lebendig anmutenden Textur stört. Kein Faden, keine Naht, keine Falte. »Nicht wahr, liebes Fräulein Moos«, fleht er sie an, »Sie erlauben nicht, daß man mich quält für viele Jahre meines Lebens, indem Sie dem *tückischen realen Objekt* – Watte, Stoff, Zwirn, Chiffon oder wie die gräßlichen Dinger alle heißen mögen – erlauben, sich in seiner ganzen irdischen Eindeutigkeit aufzudrängen, wo ich ein Wesen mit den Augen zu umfassen meine, welches *zweideutig* ist, tot und lebendiger Geist« (KuM, S. 99, Herv. d. Verf.).

⁸ Metken: Tristan und Isolde (wie Anm. 3), S. 16.

⁹ Vgl. Söntgen: Täuschungsmanöver (wie Anm. 7), S. 134.

Bleibt die Frage, wie es Hermine Moos eigentlich gelingen soll, diese Qualität der Zweideutigkeit und Ambivalenz *herzustellen* und die Puppe mit der nötigen Agency auszustatten?¹⁰ Wie einen Kunstkörper nähen, kleben, formen und basteln, der das »perverse Nebeneinander von wunschgerechter und realitätsgerechter Wahrnehmung« zugleich erlaubt, und damit eine »Brücke von der subjektiven zur objektiven Welt und zurück [schafft]«?¹¹ Der Optimismus der ersten Briefe, ihr ausgeprägter Kontrollwahn und die Flut der das Material betreffenden Anweisungen, erlauben die Vermutung, dass Kokoschka tatsächlich, wenn vielleicht auch nur kurzfristig, dem Glauben anhing, das berühmte »Je sais bien ... mais quand même: la croyance«¹² ließe sich *herstellen*, wenn er die »tückischen realen Objekte« aus denen sein Fetisch gemacht sein sollte, zwar im Detail vorgäbe, dieselben aber während des Entstehungsprozesses niemals anfassen würde: »Morgen fahre ich wieder auf den Weißen Hirsch zurück und kann deshalb, da ich außerdem nichts selbst in die Hand nehmen will, was zu meinem Fetisch beiträgt, nicht die Haut besorgen. Das müssen alles Sie selber tun, sonst glaube ich nicht daran. Und das ist so wichtig« (KuM, S. 98).

Zunehmend scheinen sich allerdings auch bei Kokoschka Zweifel an dieser einigermäßen schlichten Versuchsanordnung einzustellen. Es beunruhigt ihn, dass die Materialisierung und Rück-Übersetzung seiner, an bestimmten haptischen Erfahrungen hängenden sexuellen Erregung (wie dem mehrfach erwähnten »pfirsichähnlichen im Angreifen der Haut« (KuM, S. 99) so maßgeblich vom Einfühlungs- und Umsetzungsvermögen der Puppenmacherin abhängt. Er weiß, dass sein Geschick in *ihren* Händen liegt, und so beginnt er sich mit diesen Händen und ihrem Tun eingehend zu beschäftigen – was zu einer interessanten und bis heute unbeachtet gebliebenen Verschiebung im gesamten ›Setting‹ führt. An die Stelle von nüchternen Überlegungen, »ob man Seide so chemisch beeinflussen kann, daß sie auf Watte klebt« (KuM, S. 93), treten flammend-verschwörerische und erotisch aufgeladene Formulierungen, mit denen Kokoschka fortan das Tun der Puppenmacherin in die Inszenierung seines fetischistischen Dramas hineinzuziehen und zu verstricken beginnt. Er beschwört ihre »künstlerische Fruchtbarkeit« (KuM, S. 106), er appelliert an die »Einfälle der schöpferischen erotischen Laune« (ebd.), erhofft ihren »aufgeregtsten Spürsinn« (KuM, S. 99), treibt sie zu »rasenden Anläufen« an (KuM, S. 97), spricht von ihrer Arbeit als »größten Dienst [...] von allem Weiblichen« (ebd.). Die Formulierungen, die er verwendet, sind von wohl

¹⁰ Vgl. Michael Cuntz: Agency, in: Christina Bartz u. a. (Hg.): Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen, München 2012, S. 28–40.

¹¹ Reimut Reiche: Der Weg vom Fetisch zum Kunstwerk, in: Hartmut Böhme und Johannes Endres (Hg.): Der Code der Leidenschaften, München 2010, S. 96–107, hier S. 98–100.

¹² Octave Mannoni: »Je sais bien ... mais quand même«. La croyance, in: Les Temps Modernes 19/212 (1964), S. 1262–1286, hier S. 1262.

komponierter Vieldeutigkeit und Ambivalenz: Nie wirklich anzüglich bergen sie dennoch immer das Potential dazu. In diesem Sinne spricht er nicht von *ihrer* schöpferischen erotischen Laune, sondern von *der* schöpferischen Laune, aber natürlich ist Ersteres gemeint.

Aber nicht nur das. Während er Hermine Moos anfänglich rät, sich für die Gestaltung des Kunstkörpers auch an geeigneten Vorbildern aus dem Bereich der Malerei zu orientieren – Rubens für die Brüste und Grünewald, Nikolas Deutsch und Baldung Grien für die Gestaltung des üppigen Brustkorbs –, (KuM, S.92) bittet er sie in seinem Brief vom 20.8.1918 erstmals, im Zweifelsfall doch lieber den eigenen Körper als Modell zu Rate zu ziehen:

»Wenn Sie nach einer Zeichnung hie und da im Unklaren sind, wie ein Muskel, eine Spannung oder ein Knochen sitzt, so ist es besser, nicht in einem Atlas nachzusehen sondern mit der Hand an ihrem eigenen Körper die Stelle, die sie bewegen müssen, so lange zu untersuchen, bis sie das Gefühl davon warm und lebendig klar vor Augen haben. Oft sehen die Hände und Fingerspitzen mehr wie die Augen. Ich bitte sie, Tag und Nacht dabei zu sein« (KuM, S.96).

»Der Fetisch ist nichts ohne das fetischistische Ritual«, schreibt Victor N. Smirnoff.¹³ In diesem Sinne geht es in Kokoschkas Projekt nicht um eine lebensechte *Kopie* von Alma und auch nicht um ein Vor-Augen-Stellen ihrer geheimen Reize, wie Sigrid Metken vermutet.¹⁴ Es geht um ein »Ritual«, das in diesem Fall die Form einer Operationskette angenommen hat. Die magische Wirkmächtigkeit der Puppe, die den Zugang zu bestimmten »Auslösereizen«¹⁵ garantieren soll, ist gefiltert, transformiert, medial vermittelt und verschoben, weil auch der Körper von Hermine Moos und die verwendeten Materialien als Agenten miteinbezogen sind. Zentraler Bestandteil von Kokoschkas fetischistischem Puppenprojekt ist nicht zuletzt die als lustvoll imaginierte Teilhabe an der Lust von Hermine Moos, die er in den Bearbeitungen des Materials wiederzuentdecken hofft.¹⁶ Oder noch konkreter: Es geht um die berauschte Vorstellung einer viral funktionierenden Übertragungskette der Lust. Kokoschka träumt davon, dass die Puppenmacherin sich von seinem Begehren, das die Briefe so kunstvoll heraufbeschwören, affizieren lässt, so dass sie dieses nicht nur an ihrem eigenen Körper erprobt und nachvollzieht, sondern es in »erotisch-schöpferischer Laune« auch auf die Materialität

¹³ Victor N. Smirnoff: Die fetischistische Transaktion, in: Jean-Bertrand Pontalis (Hg.): *Objekte des Fetischismus*, Frankfurt a. M. 1972, S. 76–112, hier S. 88.

¹⁴ Vgl. Metken: *Tristan und Isolde* (wie Anm. 3), S. 16.

¹⁵ Reiche: *Der Weg vom Fetisch zum Kunstwerk* (wie Anm. 11), S. 102.

¹⁶ Zum Hantieren mit den Übergangsobjekten siehe Hartmut Böhme: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 436 ff.

der Puppe überträgt und in diese »hineinzugeheimnisst« (KuM, S. 99). An der Puppe möchte Kokoschka sein eigenes Begehren in materialisierter und transformierter Form wiederfinden und -entdecken.

Kurz vor der Fertigstellung der Puppe schreibt Kokoschka geheimnistuerisch an Hermine Moos: »Und sind ihre fleißigen Hände allen heimlichen Spuren gefolgt, die nur ich und Sie wissen, woran man erkennt, daß *es* meine Geliebte ist? [...] Wann halte ich *dieses alles* in Händen?« (KuM, S. 106). Was ist hier eigentlich »es«? Und was meint »dieses alles«? Die Grenzen werden unsicher. Und offensichtlich wird an diesem Punkt auch, dass der Puppenfetisch in nichts anderem besteht als einem Gespinnst aus heimlichen Handlungen, Schreibprozessen, Praktiken und Operationen. Nur darin hat er als Fetisch bestanden. In die »ekelhafte Realität« entlassen, verwandelt er sich sofort in das, wovor sich Kokoschka so fürchtete: ein Fetzenbündel. Oder eben Dada.

2.

Der Weg von Kokoschkas Puppenprojekt zu Armand Schulthess' selbstgemachten Fetisch-Bilderbüchern erscheint weit und fast unüberbrückbar. Auf der einen Seite hat man es mit der künstlerischen und öffentlichkeitswirksamen Unternehmung eines renommierten, expressionistischen Malers zu tun, auf der anderen Seite steht das eigenwillige und von einem starken fetischistischen Antrieb geleitete Tun eines ehemaligen Schneiders und Damenkonfektionsfirmenbesitzers, der sich 1951 von der Welt abwendet, um in einem entlegenen Tessiner Tal die Idee eines *Gartens des Weltwissens* zu verwirklichen. Der Vergleich ist dennoch interessant, weil die beiden Projekte in einem Verhältnis der Inversion zueinanderstehen. Dies betrifft die Frage der *Herstellung* von Fetischen ebenso wie die damit verbundenen *Rituale*.

Erinnert man sich daran, dass Kokoschka schreibt, dass er »nur von einem Weib zu Kunstwerken begeistert werden [kann]« (KuM, S. 107), dass es also immer notwendig einer weiblichen Muse bedarf, um den künstlerischen Schaffensprozess in Gang zu halten, dann scheint genau dieser Platz im Schulthess'schen Universum auf den ersten Blick unbesetzt zu sein. Es geht ihm um ein enzyklopädisches Garten-Projekt. Also weder um Kunst noch um Frauen, sondern um Wissen. Nur einem überaus aufmerksamen Besucher wie Walter Höllerer entging es nicht, dass der Garten als Ganzes auch als eine *Figur* im Sinne einer *Körperkarte* und damit als eine *erotisierte Oberfläche* verstanden werden konnte.¹⁷ 1942 beginnt Schulthess, auf

¹⁷ Vgl. Walter Höllerer: Nachrichten über A. S., in: ZEITmagazin, Nr. 42 (11.10.1974), S. 31–38.



Abb. 5: Im Garten von Armand Schulthess, Abteilung Psychologie

es sich dabei natürlich vor allem um den eigenwilligen Versuch eines gereinigten, funktionalen, quasi-mathematischen Diskurses reiner Signifikanten, bei dem Autorschaft, Wahrheit oder Interpretation keine Rolle spielen. Was geschrieben ist, gilt, egal, woher es kommt und von wem es verfasst wurde. Alles wird gleichermaßen und ohne weitere Selektion oder Wertung Bestandteil dieses »Weltwissens«, erhält Einlass, wird abgeschrieben und klassifiziert. Ingeborg Lüscher gegenüber beschrieb Schulthess dieses »Grundprinzip« mit den Worten:

einem von ihm erworbenen, 18.000 Quadratmeter großen Stück Land in Steillage, »ein System von Wegen, Brücken, Treppen und Aussichtspunkten anzulegen und Tausende von Blechtafeln, später auch Papp- und Kartontafeln zu beschriften und in die Bäume und Sträucher zu hängen oder an Steinmauern zu montieren. Die Tafeln waren mit Hinweisen, Zitaten und Anmerkungen zum damaligen Wissen beschriftet, wie etwa der Geistes- und Naturwissenschaft, der Astrologie und Parapsychologie, Wirtschaft, den schönen Künsten und der außereuropäischen Kultur [...].«¹⁸

Nach seinem Tod haben die von diesem Projekt irritierten und befremdeten Erben alle Spuren von Schulthess' Schaffen systematisch zu tilgen begonnen.¹⁹ Die erhaltenen Photos eröffnen jedoch nach wie vor einen Einblick in eine bezaubernde, geheimnisvolle Welt, zeigen ein schillerndes Kaleidoskop von unzähligen beweglichen, in die Natur zurückverlagerten Wissenspartikeln. Bei aller Poesie handelt

¹⁸ Hans Ulrich Schlumpf: Armand Schulthess. Rekonstruktion eines Universums, Zürich: Edition Patrick Frey 2011, S. 46.

¹⁹ Ebd., S. 18 ff.

»Alles was ich ordne, schreib ich erst einmal ab. Nur so kann man es ordnen. Vor allem Zeitungen. Da steht doch auf der Rückseite oft was, was wo ganz anders hingehört. Das muß man doch abschreiben. [...] Für später wenn ich mal Zeit habe, oder wenn Leute kommen, die was suchen wollen. Dann können Sie's leicht finden.«²⁰

Fast noch aufschlussreicher ist der Satz: »Sie lesen anders als ich. Sie lesen nur zur Erregung des Geistes oder des Gefühls. Ich lese um zu ordnen.«²¹ Er verdeutlicht, wie sehr sich mit dem Ordnen der Versuch verbindet, »Erregungen« und »Gefühle« zu bändigen oder besser noch, sie auszuschließen. Die exzessiv praktizierten Operationen des Ordnen, Abschreibens, Verweisens, Zitierens etc. treten als Kulturtechniken der Verdrängung in Erscheinung, als großangelegter, undurchdringlicher Schutzwall gegen das eigene Begehren. Ganz in diesem Sinne antwortete er auf die Frage Ingeborg Lüscher, warum er ihre Briefe nicht öffne: »Ich mache ihre Briefe nie auf. Man weiß ja nie was drin steht.«²² Briefe im Sinne eines Residuums romantisch-schöpferischen Schreibens oder aber, wie im Fall von Kokoschka, als Medium der Kontrolle und Überwachung wurden von Schulthess weder verfasst noch kamen sie bei ihm an. Gesammelt wurden sie sicherlich dennoch.

Sosehr das Gesagte für die äußere Welt des Gartens gilt, so lassen die verschiedenen skulptierten Frauengestalten, die ursprünglich an verschiedenen Stellen der Fassade seines Wohnhauses angebracht waren, bereits erahnen, dass das Verhältnis von Schrift, Wissen und Begehren *im* Haus anders konstelliert ist. Ist der Garten der Raum der Schrift, der Kurven, Diagramme und Formeln, so ist das Haus mit dem Auftauchen und der bildlichen Verkörperung der Frau unlösbar verbunden. Auf der Schwelle, dort wo die Regime des Innen und Außen aufeinandertreffen, lässt sich entsprechend auch noch die Macht einer die Bilder bändigenden Funktion ausmachen: Wie Abkömmlinge der Schrift muten die Gitterstrukturen an, die, wohl zumeist geschlossen, sowohl den Blick auf den Medusenkopf an der Haustüre wie auch den Anblick der nackten Frau am Giebel des Hauses regulieren.

Die Triebökonomie, der man in den vergitterten Frauenfiguren entgegenblickt, ist unschwer als verschobene Abwehrmaßnahme gegen das eigene Begehren zu erkennen. Das Bild der vergitterten Nacktheit folgt dem gleichen psychischen Mechanismus wie Man Rays *Venus restaurée*.

Fessel oder Gitter – in beiden Fällen wird die Lust, die von der Frau ausgeht, in eine Abwehrmaßnahme *gegen* diese Lust verwandelt, in ein Partialobjekt bzw. einen Fetisch, der an die Stelle dieser Lust tritt und der Frau vorgezogen wird.

²⁰ Ingeborg Lüscher: Dokumentation über A. S. »Der größte Vogel kann nicht fliegen«, Köln 1972, nicht paginiert.

²¹ Ebd.

²² Ebd.



Abb. 6a und 6b: Frauenskulpturen an Schulthess' Haus

Abb. 7: Man Ray, *Venus restaurée*

Welche Sphäre eröffnet sich aber nun hinter diesen Gittern, im Innern des Hauses und nicht zuletzt zwischen den Buchdeckeln? Wie muss das *Verhältnis* zwischen den netzförmig sich entfaltenden Wissens-Strukturen im Garten und dem verborgen und eingefaltet bleibenden Wissenskokon im Inneren des Hauses gedacht werden? Während Schulthess im Garten den Eindruck zu erzeugen sucht, die Bibliothek im Innern des Hauses wäre zugänglich, könnte genutzt werden und wäre mit dem Garten im Sinne von Zettelkasten und Regalstandort verbunden, entlarvt sein selbstgemachtes Buch mit dem vielsagenden Titel *Begattungorgane (Wollustorgane)* diese Konstruktion als eine mit geradezu übermenschlicher Energie aufrechterhaltene Illusion.²³ Stellt sich bei Kokoschka die Frage, ob die nicht vorhandene Furcht vor der Enthüllung den Begriff des Fetischismus überhaupt erlaubt, so kann bei Schulthess kein Zweifel bestehen. Daran, wie undurchdringlich diese Trutzmauern des Wissens sind, kann ermessen werden, wie groß die Angst vor der Entdeckung des fetischistischen Begehrens gewesen sein muss. »Die Maskierung verdrängter Wünsche«, schreibt Hartmut Böhme, »die im Fetisch genauso dargestellt wie verleugnet werden [...] die Angst vor Entdeckung des fetischistischen Verlangens, während doch der Fetisch vor noch größerer Angst und Enthüllung schützt, [...] all diese Larvierungen, Vermeidungen, Leidenschaften, Konflikte, Ängste und Widersprüche zwingen den Fetischisten zu Inszenierung-

²³ Zur Geschichte der Hausräumung, des Verbrennens und der Rettung einiger der selbstgemachten Bücher von Schulthess siehe Schlumpf: Armand Schulthess (wie Anm. 18), S. 18–25.



Abb. 8: Collage von Schulthess aus *Begattungsorgane (Wollustorgane)*

la croyance«²⁵ geprägt hatte, dann hat es den Anschein, als wäre an die Stelle des »Ich weiß« bei Schulthess die Wissenschaft selbst getreten. Unablässig affizieren erotisierende Zeichnungen anatomische Darstellungen oder bremst medizinisches Anschauungsmaterial die Wirkung pornographischer Bilder aus.

In diesem Sinne kann das Bild einer kokett dreinblickenden Dame aus einem Modejournal, die damit beschäftigt ist, ihr schönes, kräftiges Haar zu kämmen, ganz unvermittelt auf die selbstgezeichnete Darstellung eines weiblichen Oberkörpers mitsamt der darin skizzierten Geschlechtsorgane stoßen, die zugleich wie eine Kopie der links darunter angeordneten Darstellung eines weiblichen Unterleibs aus einem Anatomiehandbuch wirkt. Die Verbindung wird dadurch hergestellt, dass das formalisierte Bild der Schamhaare der anatomischen Darstellung in eine

gen, die nicht ohne bizarre Intelligenz und kreativen Erfindungsreichtum ins Werk gesetzt werden.«²⁴

Das selbstgemachte Konvolut *Begattungsorgane (Wollustorgane)*, *Les Instruments du Sublime Orchestre*, das Bestandteil von Schulthess' umfangreicher Bibliothek zum Thema Sexualität ist, ist genau das: bizarr, erfindungsreich, wild und unerschrocken. Das Material der Collagen des Bilderbuchs ist höchst heterogenem Ausgangsmaterial entnommen. Es sind Modejournale, Naturistenzeitschriften, medizinische Lehrbücher, Soft-Pornos, Zeitungsannoncen und Witzblätter, aus denen Schulthess Details ausgeschnitten hat, um sie neu anzuordnen, zusammenzustellen, mit Büroklammern aneinanderzuheften, zu vernähen und nicht zuletzt durch eigene Zeichnungen, Notizen und Abschriften zu ergänzen. Das Buch tut genau das, was der Titel verspricht: Es oszilliert zwischen Begattung und Wollust, Wissenschaft und Begehren, Anatomie und Pornographie. Erinnert man noch einmal an das »doppelte Wissen« des Fetischismus, für das Mannoni die Formel »Je sais bien ... mais quand même:

²⁴ Böhme: Fetischismus und Kultur (wie Anm. 16), S. 414.

²⁵ Mannoni: Je sais bien ... (wie Anm. 12), S. 1262.

Strähne realen Haars übergeht, das mit einer Büroklammer auf der Zeichnung befestigt ist. Ist es das Ertasten der Haare, das als Mittel eingesetzt ist, um die schematische Abbildung zu beleben? Und wie ist in diese Landkarte des Begehrens die Lockenpracht der schönen Dame einbezogen?

Schulthess hat in seinen Büchern immer wieder, insbesondere in dem Konvolut *Formen, Auslösungen, Normalität/bis zur Grenze des Abnormen/Reizhunger* unterschiedlichste Quellen, Definitionen und Kommentare zum Thema Fetischismus herangezogen und abgeschrieben, vor allem aber verrät natürlich sein Umgang mit Dingen ein fetischistisch strukturiertes Begehren. Aus einer psychoanalytischen Perspektive betrachtet sind die liebevoll und sorgsam von ihm arrangierten Fetisch-Kabinette – Collagen von eingeklebten Haarlocken, Schleifchen, Corsagen, Strumpfhaltern und die in großer Vielfalt erscheinenden Mieder, Schleier, Hemdchen etc. – als Umschriften des weiblichen Körpers in ein Kompendium unterschiedlichster Partial- oder Fetischobjekte lesbar, als ein umfassender Katalog »delirierender Wunschmaschinen«, wie Deleuze und Guattari es genannt haben. Der weibliche Körper zerfällt vor unseren Augen in eine Vielheit von Körpern, in eine Multiplikation von Partialobjekten ohne Körper, in etwas, das so heterogen ist wie das Medium der Zeitung und so zersplittert wie das Wissen auf den Täfelchen im Garten. So wie es keine synthetisierende Funktion mehr gibt, die Informationen auf Sinn hin selektieren könnte, so ist auch dem Körper seine strukturierende Funktion abhandengekommen: Der Phallus hat in diesen Collagen das Primat einer das Begehren ausrichtenden, ordnenden Rolle eingebüßt. Das männliche Geschlecht als Repräsentant des Phallus taucht auf, aber nur als ein Signifikant unter anderen, als ein bewegliches, angeheftetes *tool*.

Und doch würde man meines Erachtens das Besondere der Arbeiten übersehen, beliebt man es bei der reinen Zuordnung und Benennung eines Symptoms. Denn das, was an diesen Büchern hervorsteht, ist nicht so sehr die Auswahl des Bildmaterials und auch nicht die dargestellten Objekte, bemerkenswert ist die Art



Abb. 9: Collage von Schulthess aus *Begattungsorgane (Wollustorgane)*

und Weise, wie Schulthess die Bilder durch daran vorgenommene Operationen so belebt, dass sie »wie Menschen behandelt werden und also auch einen Menschen vertreten können«. ²⁶ Der Faden, den Kokoschka als Antidotum der fetischistischen Magie fürchtete, wird bei Schulthess zu einem unverzichtbaren Medium bei der Herstellung seiner Fetische. An ihm bricht nicht die Täuschung auseinander, er garantiert vielmehr die Möglichkeit eines Gleitens und die Übergängigkeit zwischen den Seinsbereichen. Der Faden, mit dem Schulthess die Seiten seines Buchs vernäht, kann sich in jedem Moment in einen Nähfaden verwandeln oder die Schnüre eines Mieders mitdenken. In genau diesem Sinne sind auch die an vielen Stellen auftauchenden, semi-transparenten Papiere nicht einfach nur Papier. Indem sie wie leicht durchsichtige Unterhemdchen über den Umriss oder das Bild einer nackten weiblichen Figur gelegt sind, kommt ihnen im Spiel von Zeigen und Nicht-Zeigen, von Verdecken und Enthüllen, zugleich die Funktion eines Schleiers zu. Es ist ein »Schleier«, der bewegt werden kann. ²⁷ Dieser banal anmutende Umstand erweist sich für das Verständnis des Schulthess'schen Umgangs mit seinem Material nichtsdestotrotz als zentral. Denn so wie das Heften eines Buches zugleich die Herstellung eines weiblichen Körpers sein kann, so wird die reale, wiederholbare Operation des Blätterns hier eingesetzt als ein den Vorgang des Ent- oder Bekleidens, des Verhüllens oder Darunter-Schauens vollständig substituierender Vorgang. Das ausgefeilte und raffinierte Spiel mit dem Verweisungspotential der Dinge gilt auch für den Einsatz der Büroklammer. Auch diese erweist sich nur auf einer ersten Ebene als Büromaterial und Vorrichtung zum Zusammenheften von Papieren. Sehr viel bedeutsamer ist der geheime Bund, den sie qua Metonymie mit den Häkchen, Schließen, Ösen, Strapsen und sonstigen Schließen eingegangen ist.

Das Buch *Begattungsorgane (Wollustorgane)* führt auf verblüffend explizite Weise vor, wie das Begehren an der *Herstellung* von Objektsymbolen haften kann. Wie die Erzeugung einer Real-Präsenz im Prozess des Nähens, Heftens, Blätterns, Falzens, Zerschneidens und Zerreißen nisten kann, in all den performativen Handlungen, die dazu dienen, die dramatischen Transiträume eines intermediären, fetischistischen »Als-Ob« zu entfalten. Die Darstellung einer mit leicht geöffneten Beinen daliegenden Frau kann als *eines* von unzähligen Beispielen für das Gesagte herangezogen werden.

²⁶ Reiche: Der Weg vom Fetisch zum Kunstwerk (wie Anm. 11), S. 100.

²⁷ Erhellend in diesem Zusammenhang sind die Überlegungen, die Nina Wiedemeyer zu der Funktion der Pergaminpapiere in Büchern, Photoalben etc. angestellt hat. Vgl. Nina Wiedemeyer: Buchfalten: Material, Technik, Gefüge der Künstlerbücher, unter: <https://e-pub.uni-weimar.de/opus4/frontdoor/index/index/docId/2252> (19. 2. 2017), S. 87 ff.

Die gezeichneten Beine und der Unterleib gehen in Höhe des Bauchnabels in das photographische Bild eines weiblichen Akts über, in das Bild einer Frau, die in einer erotischen Geste ihre Brüste umfasst. Das Bild ist so eingefügt, dass der ausgeschnittene Kopf über den oberen Seitenrand hinausragt und folglich im geschlossenen Zustand des Buches – die Faltpuren zeigen es – eingeklappt ist. Anders gesagt bedeutet dies: Der Vorgang des Auseinanderfaltens erweist sich als elementarer Bestandteil für die performative Aneignung der dargestellten Frau. Erst im Vollzug der am Bild vorgenommenen Operationen wird die liegende und sich darbietende weibliche Gestalt als Fetisch konstituiert. Auf diesen Zusammenhang verweist auch die reale Nähnadel, die genau am Körperkontur entlang das ausgeschnittene Foto durchbohrt und zugleich auf die Seite heftet. Nähen und Zeichnen werden zu ineinander transformierbaren Operationen. So wie die Nadel zugleich als potentieller Zeichenstift fungiert, so erweist sich auch der gezeichnete Kontur als potentielle Naht. Vor allem aber entsteht in dieser Überlagerung eine *Nahtstelle*, die Figur und Grund, die fingierte Dreidimensionalität des Bildes und die Materialität der Seite zu einem *Fetisch-Körper* vernäht. Das Darunter verwandelt sich in ein *Innen*, in das man nicht nur hinein piksen kann, sondern das der zeichnerisch ergänzte Teil des Bildes ja ebenfalls über seine Öffnungen zu entfalten sucht.

Schulthess operiert an den Übergängen – an den Nähten, Säumen, Rissen, Schlitzten und natürlich nicht zuletzt auch an den verschiedenen damit verbundenen Verschlussmechanismen. Sie sind der Falz zwischen Wollust- und Begattungskörper, sie markieren den sexualisierten Grat, der in seinen Arbeiten zwischen unterschiedlichen Diskursen und Bildregistern jeweils aufgeworfen wird. Der Fetischismus gibt die Logik ab für die Verschiebung des Repräsentierten, das als abwesend vorgestellt werden muss, auf das Medium selbst.

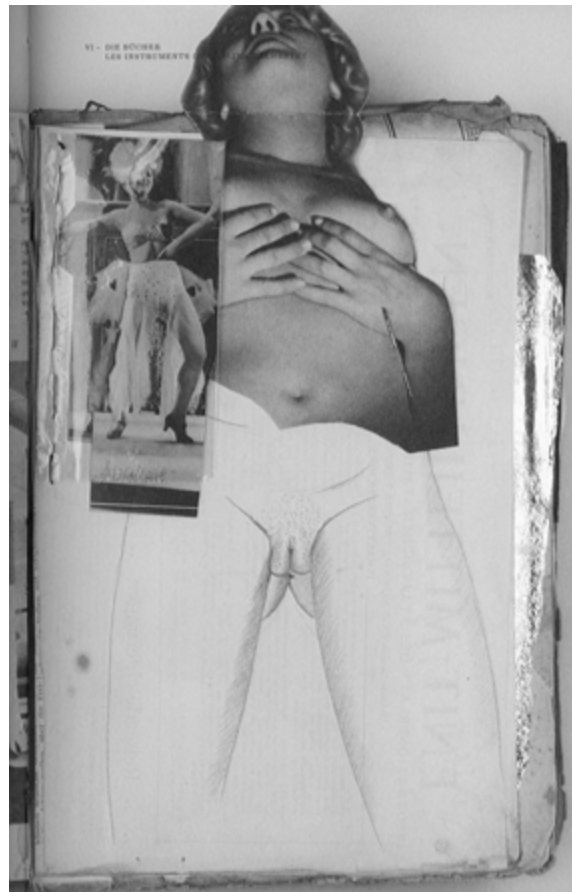


Abb. 10: Collage von Schulthess aus *Begattungsorgane* (Wollustorgane)

3.

Kokoschkas Puppe bedeutet nichts außerhalb der Operationskette aus Briefen, den Händen der Puppenmacherin, ihrem Körper und den verschiedensten Materialien, deren Einsatz beschrieben wurde. Wie in Bruno Latours Theorie der zirkulierenden Referenz geht es nicht um das, was außerhalb der Kette der Operationen existiert, es geht darum, die Referenz weiter zirkulieren zu lassen.²⁸ Inkarnieren wird zu einer Operation, die das Bild ins Register einer mimetischen Transformationsontologie überstellt. Die Realpräsenz in einem Ersatzobjekt, auf die das fetischistische Begehren ebenso zielt wie Begehren nach dem Sakralen, ist nicht substantialistisch zu denken; vielmehr ist sie als etwas zu denken, das in Operationen der Relationierung besteht, in Operationen, die weitere Anschlussoperationen ermöglichen.

Das Verdrängte drängt also nicht zu einer verschobenen Repräsentation, sondern zu einer nicht-terminierbaren Verschiebung, bei Kokoschkas Puppe ebenso wie bei Schulthess' hybriden Frauen-Buch-Körpern. Inkarnation, die Fleischwerdung des Logos, die reale Anwesenheit des Göttlichen in irdischer Materie, ist also kein übernatürlicher Wandlungsprozess, sondern realisiert sich in metonymischen Verschaltungen zwischen Zeichen und Ding, die darum nicht weniger wunderbar sind, Verschaltungen, die sich wiederum realisieren in konkreten Operationen wie Nähen, Klappen, Kleben, Heften und Zeichnen, in denen eine exzessive Mimesis agiert.²⁹ Der Logos inkarniert sich nicht als Substanz, sondern als Kette von Operationen, in denen Diskurs und Materie in Übergangsformen miteinander amalgamiert werden, iterativ, in tausend Falten, *encore*.

²⁸ Bruno Latour: Drawing Things Together: Die Macht der unveränderlich mobilen Elemente, in: Andréa Belliger und David J. Krieger (Hg.): ANThology, Bielefeld 2006, S. 259–307.

²⁹ Vgl. Louis Marin: Répresentation et simulacre, in: ders.: De la représentation, Paris 1994.

Bildnachweis:

Abb. 1: Hermine Moos und die Puppe, 1919, Fotografie, Oskar Kokoschka Dokumentation Pöschlarn. K. Gallwitz: Oskar Kokoschka und Alma Mahler. Die Puppe. Epilog einer Passion, Frankfurt a. M. 1992, S. 90.

Abb. 2: Brief vom 10.12.1919. K. Gallwitz: Oskar Kokoschka und Alma Mahler. Die Puppe. Epilog einer Passion, Frankfurt a. M. 1992, S. 102 f.

Abb. 3: Oskar Kokoschka, stehender Akt, 1918 Öl/Papier auf Leinwand, 180 x 85cm, Privatbesitz. K. Gallwitz: Oskar Kokoschka und Alma Mahler. Die Puppe. Epilog einer Passion, Frankfurt a. M. 1992, S. 31.

Abb. 4: Oskar Kokoschka, Selbstbildnis an der Staffelei, Öl auf Leinwand, 180,5 x 110,3 cm, Privatsammlung, Wien. K. Gallwitz: Oskar Kokoschka und Alma Mahler. Die Puppe. Epilog einer Passion, Frankfurt a. M. 1992, S. 41.

Abb. 5 u. 6: Photos. © Hans-Ulrich Schlumpf, Armand Schulthess. Rekonstruktion eines Universums, Zürich, Edition Patrick Frey, 2011, S. 90 u. S. 126.

Abb. 7: Man Ray, Venus restaurée, 1936–1971, Galleria Marconi (Aufbewahrungsort): Gilbert Perle/Daniela Palazzoli. Man Ray Retrospective 1912 – 1976, S. 196.

Abb. 8–10: Armand Schulthess, *Begattungsorgane (Wollustorgane)*. *Les Instruments du Sublime Orchestre*. © Hans-Ulrich Schlumpf, Armand Schulthess. Rekonstruktion eines Universums, Zürich, Edition Patrick Frey, 2011, S. 271, S. 301 u. S. 287.

Verkörpern, Verwandeln und Autorisieren mittels Spolien

Hans-Rudolf Meier

»EL MODO E ORDINE a lavorare in muro, cioè in fresco, e di colorire o incarnare viso giovanile (Die Weise und Abfolge auf der Mauer zu arbeiten, das heißt in Fresko zu malen, und jugendliche Gesichter zu kolorieren oder zu inkarnieren)« – damit überschreibt der Florentiner Maler Cennino Cennini Ende des 14. Jahrhunderts das längste Kapitel (67) seines Malereitraktats *Libro dell'Arte*, das der Erläuterung der Freskomalerei gewidmet ist.¹ Für den Prozess der Bildwerdung von Gesichtern und Händen in der vergleichsweise neuen Technik der Malerei auf frischem Kalkputz gebraucht Cennini einen Begriff, der seit der lateinischen Übersetzung von Irenäus' Kommentar zum Johannes-Evangelium im 4. Jahrhundert die Fleischwerdung Christi bezeichnet: *incarnare*.² Christiane Kruse hat diese erstaunliche Übertragung der Termini *incarnazione* bzw. *incarnare* von der Theologie in die Malerei untersucht, als deren Folge ›Inkarnat‹ zum kunsthistorischen Fachbegriff für die menschliche Haut geworden ist. Bereits seit dem Ende des Dugento war ›incarnare‹ gelegentlich mit ›Malen‹ gleichgesetzt worden, und schon um 1260 verwendete Dantes Lehrer Brunetto Latini in seinem *Tesoretto* bei der Beschreibung einer Vision (wie die Göttin Natura menschliche Gestalt annimmt) das Partizip ›incarnata‹.³

Stets ist in diesen Beispielen Inkarnieren mit einem Medienwechsel verbunden: Bei Latini geht es um die Körperwerdung eines Abstraktums, während die Schriften der Bildenden Kunst von Malerei handeln, welche eine Verkörperlichung

¹ Franco Brunello: Cennino Cennini. *Il Libro dell'arte*, Vicenza 1971, S. 77; deutsche Übersetzung von Christiane Kruse: *Fleisch werden – Fleisch malen: Malerei als »incarnazione«*. Mediale Verfahren des Bildwerdens im *Libro d'Arte* von Cennino Cennini, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 63/3 (2000), S. 305–325, hier S. 314, nach: *Das Buch der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennino Cennini da Colle di Valdelsa*, übersetzt u. eingeleitet v. Albert Ilg. *Quellenschriften für Kunstgeschichte*, hrsg. von R. Eitelberger von Edelberg, Bd. 1, Wien 1871.

² Kruse: *Fleisch werden* (wie Anm. 1), S. 318; zu Irenäus' Johanneskommentar vgl. Bernhard Mutschler: *Das Corpus Johanneum bei Irenäus von Lyon. Studien und Kommentar* zu dritten Buch von *Adversus Haereses*, Tübingen 2006.

³ Brunetto Latini: *Tesoretto*, in: Giuseppe Petronio (Hg.): *Poemetti del Duecento*, Turin 1976, V. 214–217; Kruse: *Fleisch werden* (wie Anm. 1), S. 319.

evoziert. Zentral ist dabei durchwegs der Prozess, die *Leibwerdung*. In diesem Zusammenhang ist der »Leib nicht [...] eine in sich ruhende homogene Entität«, sondern ein Medium, das »ständig im Aufbau begriffen« ist.⁴ Diese dem Begriff inhärente Prozesshaftigkeit mag dafür mitverantwortlich sein, dass *Inkarnieren* in der Kunstgeschichte allein im Wortgebrauch des Inkarnats geläufig ist und im Kontext der dreidimensionalen Künste, also in den stabilen Medien Plastik und Architektur, keine Anwendung findet.

Vielleicht aber ist der Begriff auch im Bereich der Architektur anregend und weiterführend, wenn diese Stabilität in Frage gestellt oder aufgebrochen ist, wenn Architekturteile mobil werden, aus ihrem eigentlichen Kontext entfernt und anderswo als Inkorporationen eingesetzt werden. Es soll also im Folgenden um sogenannte *Spolien* gehen, um Bauglieder, die aus ihrem ursprünglichen architektonischen Zusammenhang herausgelöst und in absichtsvoller Weise – und damit nicht nur aus Gründen eines pragmatischen Materialrecyclings – in einem anderen Gebäude wiederverwendet wurden. Ein Medienwechsel ist damit in der Regel nicht verbunden, wohl aber ein veränderter Kontext, der oft zu Mehr- und Vieldeutigkeiten führt.⁵

1. Präludium in der Spätantike: Der neue Kaiser im alten Körper

Paradigma der Spolienverwendung, insbesondere aber der kunstwissenschaftlichen Debatte über diese, ist der Konstantinsbogen in Rom (siehe Abb. 1, S. 179). Im Jahre 315 von Senat und Volk Kaiser Konstantin gewidmet, steht er architekturtypologisch in der Tradition dreibogiger Ehrenbögen.⁶ Als Novum ist er aber nicht nur mit neu geschaffenen Reliefs mit Szenen der Taten Konstantins, sondern auch mit Werkstücken und Darstellungen aus älteren, mittelkaiserzeitlichen

⁴ Georg Stenger: *Philosophie der Interkulturalität. Erfahrung und Welten. Eine phänomenologische Studie*, Freiburg/München 2006, S. 481 f.

⁵ Zum Verrücken und Versetzen als Kulturtechnik siehe Carola Jäggi: *Materielle Wanderbewegungen: Spolien aus transkultureller Perspektive*, in: Michael Falser und Monica Juneja (Hg.): *Kulturerbe und Denkmalpflege transkulturell. Grenzgänge zwischen Theorie und Praxis*, Bielefeld 2013, S. 49–63; Daria Dittmeyer, Jeannet Hommers und Sonja Windmüller (Hg.): *Verrückt, Verrutscht, Versetzt. Zur Verschiebung von Gegenständen, Körpern und Orten*. Schriftenreihe der Isa Lohmann-Siems Stiftung, Bd. 8, Berlin 2015.

⁶ Zum Konstantinsbogen ist grundlegend Hans Peter L'Orange und Achim von Gerkan: *Der spätantike Bilderschmuck des Konstantinsbogens*, Berlin 1939; zuletzt Patrizio Pensabene und Clementina Panella (Hg.): *Arco di Costantino. Tra archeologia e archeometria*, Rom 1999; Paolo Liverani: *Reimpiego senza ideologia. La lettura antica degli spolia, dall'Arco di Costantino all'età di Teodorico*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 111 (2004), S. 383–434.



Abb. 1: Rom, Konstantinsbogen (315) mit wiederverwendeten Reliefs von mittelkaiserlichen Monumenten: Der neue Kaiser am Beginn einer neuen Epoche zeigt sich im Körper idealisierter Vorgänger.

Monumenten verziert. Von Raffael bis Jakob Burckhardt hat man dies mit einem angeblich generellen künstlerischen Unvermögen in der Spätantike erklärt, das durch die Spolien notdürftig kompensiert worden sei.⁷ Der Wiener Kunsthistoriker Alois Riegl fasste 1901 diese einhellige Ablehnung mit der Bemerkung zusammen, es seien unter den Altertumforschern noch die Nachsichtigsten gewesen, »die dabei den entschuldigenden Umstand geltend machten, dass der Konstantinsbogen in großer Eile hätte aufgeführt werden müssen, was sich ja schon aus der Verwendung ergebe, die einzelne Reliefs von abgebrochenen älteren Werken daran gefunden haben.«⁸ Damit ließ es Riegl aber nicht bewenden, sondern er

⁷ Lettera a Leone X, hrsg. von Renato Bonelli, in: Arnaldo Bruschi et. al.: *Scritti rinascimentali di architettura. Trattati di architettura Vol. 4*, Mailand 1978, S. 459–484, hier S. 474–475; Jacob Burckhardt: *Die Zeit Constantins des Grossen*, hrsg. von Bernhard Wyss, Bern o.J. (1950), S. 315 u. S. 395; dazu Hans-Rudolf Meier: *Die Anfänge des neuzeitlichen Spolienbegriffs bei Raffael und Vasari und der Konstantinsbogen als Paradigma der Deutungsmuster für den Spoliengebrauch*, in: *Das Münster* 61/1 (2007), S. 2–9.

⁸ Alois Riegl: *Spätromische Kunstindustrie* (1901), Reprint, Darmstadt 1973, S. 89f.

schuf mit seiner *Spätromischen Kunstindustrie* die Grundlagen einer neuen, positiven Sicht auf die spätantike Kunst, die auch den Konstantinsbogen einschloss. Nun erschien es nicht mehr zufällig, dass am konstantinischen Monument Werke zur Ehre der Kaiser Trajan, Hadrian und Marc Aurel und damit solcher Herrscher, die bereits in der Spätantike als vorbildlich galten, wiederverwendet wurden. So jedenfalls die Interpretation von Hans Peter L'Orange, dem Mitverfasser der ersten kunstwissenschaftlichen Monographie zum Konstantinsbogen, der fragte, ob Konstantin mit der Wahl gerade dieser Reliefs sich vor den Römern »als Novus Trajanus, Novus Hadrianus, Novus Marcus [...], als Garant des tief ersehnten, durch ihn wieder heraufgeführten *Saeculum Aureum*« präsentieren wollte.⁹ Nachegelegt wird diese mimetische Intention durch signifikante Abweichungen im Bildprogramm des Bogens im Vergleich zu älteren Ehrenbögen wie den auf dem benachbarten Forum Romanum stehenden Monumenten für Titus und Septimius Severus. Auffallend ist vor allem die Absenz der für ein kaiserliches Ehrenmonument an sich essentiellen Szenen der Triumphprozession und des Stieropfers auf dem Kapitol. Beide Szenen wären am nicht lokalisierten Denkmal Marc Aurels, das man für den Konstantinsbogen plünderte, vorhanden gewesen. Das lässt sich noch heute an den drei in den Kapitolinischen Museen aufbewahrten Reliefs überprüfen, die aufgrund ihres Stils, ihrer Thematik und ihrer Dimensionen vom selben Monument stammen müssen wie die acht Reliefs an den Längsseiten der Attika des Konstantinsbogens: Sie zeigen Marc Aurel beim Stieropfer, auf dem Triumphwagen und bei der Unterwerfung gefangener Barbaren.¹⁰ Die Absenz gerade dieser Reliefs am Konstantinsbogen ließe sich mit Rücksicht auf Konstantins Sympathien für das Christentum und dessen Abneigung gegen Tieropfer erklären, sowie durch die Tatsache, dass Konstantins Sieg kein Triumph im eigentlichen Sinne als Unterwerfung feindlicher Mächte war.¹¹ Der bewussten Auswahl der Reliefs entspricht die gezielte Intervention in die Darstellungen: Die Kaiserportraits in den wiederverwendeten Reliefs wurden für die Montage am Triumphbogen überarbeitet, so dass die meisten Kaiserköpfe nun die Züge Konstantins tragen; zwei davon abweichende bärtige Gesichter werden als Porträts von

⁹ L'Orange und von Gerkan: Der spätantike Bilderschmuck (wie Anm. 6), S. 191.

¹⁰ Wolfgang Helbig: Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, Bd. 2: Die städtischen Sammlungen, Tübingen 1966, S. 255 ff., Nr. 1444; »Dazu kommt, dass sich unsere drei Reliefs in der Kirche S. Martina befanden, in der weiterer »Abfall« eingemauert war, den man am Konstantinsbogen nicht verbaut hatte.« Ebd., S. 256.

¹¹ José Ruyschaert: Essai d'interprétation synthétique de l'arc de Constantin, in: Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Rendiconti 35 (1962/63), S. 79–100, hier S. 96–97; Emanuel Mayer: Rom ist dort, wo der Kaiser ist: Untersuchungen zu den Staatsdenkmälern des dezentralisierten Reiches von Diokletian bis zu Theodosius II, Mainz 2002, S. 185–202.

Konstantins Vater Constantius Chlorus gedeutet.¹² Gemäß Paolo Liverani, der in jüngerer Zeit dezidiert gegen L'Oranges »ideologische« Deutung der konstantinischen Spolienverwendung argumentiert hat, soll die gezielte Veränderung eines kaiserlichen Porträts allerdings auch im 4. Jahrhundert noch eine Untat gewesen sein: »it signified a *damnatio memoriae*«. ¹³ Zugleich weist Liverani aber darauf hin, dass es angesichts der Dimension der Reliefs und ihrer hohen Anbringung für die spätantiken Betrachter schwierig gewesen sei, die Überarbeitung der Porträts zu erkennen. Dass sie aber überarbeitet wurden, ist unbestritten. Nur sind diese Veränderungen aus der Ferne kaum und in Nahaussicht nicht als Zerstörungen zu erkennen. Allein die Tatsache, dass man die Spolien aktualisierte und sich der Mühe ihrer Bearbeitung unterzogen hat, lässt eine programmatische Absicht vermuten. Es dürfte dabei weniger um eindeutige Zuweisungen als um bewusste Ambivalenzen gegangen sein.¹⁴

Ambivalent war auch Konstantins Position: Der Moment der Stärke, kurz nachdem er seinen Mitregenten Maxentius eliminiert und begonnen hatte, erstmals dem Christentum massive kaiserliche Unterstützung zu gewähren, war politisch zugleich äußerst prekär, galt es doch, die Unterstützung der traditionsbewussten römischen Eliten nicht zu verlieren. In genau diesem Moment erschien der Kaiser an seinem vom Senat beauftragten Ehrenbogen in einem Akt exzessiver Mimesis im Körper idealisierter Vorgänger. Die Spolien aus deren Staatsmonumenten wurden zeichenhaft in das Denkmal des neuen Kaisers integriert und dabei nahmen die verehrten Vorbilder dessen Gestalt an. In demonstrativer Weise verkörperte die Darstellung ihr Dargestelltes, Vorlage und Nachbild wurden eins. Ikonografisch durch die Darstellung kaiserlicher *Pietas*, aber auch durch ihre materielle Herkunft aus der »Goldenen Vergangenheit«, stehen die Spolien für kaiserliche Tugenden, die sich im Medium aktualisierter Porträts gleichsam in Konstantin verkörpern.

¹² Jens Rohmann: Die spätantiken Kaiserporträts am Konstantinsbogen in Rom, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung 105 (1998), S. 259–282.

¹³ Paolo Liverani: Reading Spolia in Late Antiquity and Contemporary Perception, in: Richard Brilliant und Dale Kinney (Hg.): Reuse Value. Spolia and Appropriation in Art and Architecture, from Constantine to Sherrie Levine, Farnham 2011, S. 33–51, hier S. 34.

¹⁴ Zur Ambivalenz in diesem Zusammenhang siehe Carola Jäggi: Spolien in Ravenna – Spolien aus Ravenna: Transformation einer Stadt von der Antike bis in die frühe Neuzeit, in: Stefan Altekamp, Carmen Marcks-Jacobs und Peter Seiler (Hg.): Perspektiven der Spolienforschung 1. Spolierung und Transposition. Topoi. Berlin Studies of the Ancient World Vol. 15, Berlin/Boston 2013, S. 287–330; Robert Coats-Stephens: Attitudes to Spolia in Some Late Antique Texts, in: Luke Lavan und William Bowden (Hg.): Theory and Practice in Late Antique Archaeology, Leiden/Boston 2003, S. 341–358, hier S. 352.

2. Verkörperung abstrakter Konzepte

Im Fall des Konstantinsbogens erfolgte die Verkörperung mimetisch im dreidimensionalen Abbild, zugleich aber auch durch die Einfügung der für die kaiserliche Tugend der *Pietas* stehenden Spolien in das neue Monument. Das Zeichen wird im Medium der Darstellung sichtbar, bekundet seine Anwesenheit, seine Materialität.¹⁵ In die Fassade eines anderen, nun mittelalterlichen Herrschaftsmonuments – San Marco in Venedig – wurden die annähernd vollplastischen Repräsentationen der Konstantin vorangegangenen Tetrarchie einverleibt. Die an der Wende vom 3. zum 4. Jahrhundert geschaffenen und nach 1204 an der Südwestecke der Schatzkammer des Markusdomes in Venedig eingefügten Porphyreliefs stellen unterlebensgroß vier reich gerüstete Herrscherfiguren dar, die zwar im Einzelnen physiognomisch leicht differenziert, aber durch das Bemühen um mimetische Gleichförmigkeit der Gesamtgruppe geprägt sind (siehe Abb. 2, S. 183). Über die erstmals 1844 von Emanuele Cicogna vorgebrachte Identifizierung der vier mit den Tetrarchen Diokletian, Maximian, Galerius und Constantius Chlorus besteht inzwischen weitestgehender Konsens.¹⁶ In ihrer Gleichförmigkeit verkörpern sie die Tugend der *Concordia*, ein auch für ein Staatsgebilde wie die Serenissima mit ihrem hoch elaborierten System der Machtkontrolle und -teilung zentrales Ideal.¹⁷ Die Platzierung der im Zuge des Vierten Kreuzzugs in Konstantinopel geraubten und an Venedigs Hauptkirche verbauten Spolien veranschaulicht die ihnen zugeschriebene Bedeutung: Sie sind so positioniert, dass sie trotz ihrer Höhe von nur 136 cm (bzw. mit Sockel 160 cm) für die aus der hauptsächlichen Ankunftsrichtung von der Piazzetta und vom Dogenpalast Herkommenden nicht zu übersehen sind. Und sie sind – obgleich mit sichtbaren Mühen – so aufgestellt, dass sie gleichsam als Eckstein in die Mauer integriert erscheinen sollen, was wohl auf die biblische Baumetaphorik alludiert.¹⁸ Die Spolienreliefs sind als Bestandteil der Wand zu verstehen (was bei der erzwungen wirkenden Anordnung nur aus der Fernsicht

¹⁵ Vgl. Dieter Mersch: Paradoxien der Verkörperung, in: Winfried Nöth und Anke Hertling (Hg.): Körper – Verkörperung – Entkörperung, Intervalle Bd. 9, Kassel 2005, S. 17–41, hier S. 26.

¹⁶ Vgl. Emanuele Cicogna: I due gruppi di porfido sull'angolo del Tesoro della Basilica di S. Marco in Venezia, Venedig 1844.

¹⁷ Hans Peter Laubscher: Beobachtungen zu tetrarchischen Kaiserbildnissen aus Porphyrt, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 114 (1999/2000), S. 207–252; Mayer: Rom ist dort, wo der Kaiser ist (wie Anm. 11), S. 165–168; Irene Favaretto und Peter Schreiner (Hg.): L'Enigma dei Tetrarchi, in: Quaderni della Procuratoria (2013), Venedig 2013.

¹⁸ Zur Ecksteinmetapher siehe Matthias Winner: Der Architekt in Raffaels »Schule von Athen«, in: Cecil L. Stiker (Hg.): Architectural Studies in Memory of Richard Krautheimer, Mainz 1996, S. 181–185.

gelingt), zugleich aber streben die Figuren aus der Wandfläche heraus und beanspruchen körperliche Autonomie, was durch die Übereckstellung unterstrichen wird. Diese auffällige und ambivalente Inszenierung unterscheidet die Tetrarchengruppe von anderen Spolien an den mit solchen reich ausgestatteten Fassaden von San Marco, mit denen Venedig ganz handfest das Fehlen einer eigenen antiken Vergangenheit kompensiert. Hier wird deutlich, wie die Darstellung ihr Dargestelltes performiert.¹⁹ Durch die Zurschaustellung des kaiserlichen Materials Porphyrt artikuliert die Serenissima damit vor allem gegenüber Byzanz einen imperialen Anspruch.

Das Konzept, abstrakte Vorstellungen über Spolien zu verkörpern, kennt auch die Moderne. Allerdings verhalten sich beispielsweise die der Sockelzone des Chicago Tribune Towers einverleibten Spolien in einer ganz anderen Weise zum zugehörigen Gebäude.²⁰ In dem 1923 von Raymond Hood und John Mead Howells im Stil des *Gothic revival* errichteten Sitz der sich einst selbst als *World's Greatest Newspaper* rühmenden überregionalen

Tageszeitung sind im Erdgeschoss außen durch Inschriften bezeichnete Steine aus sämtlichen Bundesstaaten der USA eingelassen. Hinzu kommen mehr als siebenzig Spolien von berühmten Gebäuden der Welt: vom Kölner Dom, von der Westminster Abbey, dem Arc de Triomphe, vom Petersdom in Rom, dem Taj Mahal usw., ergänzt in jüngerer Zeit etwa durch Fragmente der 2011 zum Einsturz gebrachten Twin Towers des World Trade Centers in Manhattan. Bei allen diesen durchwegs kleinteiligen Fragmenten sorgen Beschriftungen für die eindeutige Identifizierbarkeit. Mimetische Absichten sind mit diesen Einfügungen ebenso



Abb. 2: Venedig, San Marco, im 13. Jh. versetzte spätantike Porphyrr relief aus Konstantinopel mit der Darstellung der Concordia der vier Kaiser (Tetrarchen)

¹⁹ Mersch: Paradoxien der Verkörperung (wie Anm. 15), S. 19.

²⁰ Vgl. Annabel J. Wharton: The Tribune Tower: Spolia as Despoliation, in: Richard Brilliant und Dale Kinney (Hg.): Reuse Value. Spolia and Appropriation in Art and Architecture, from Constantine to Sherrie Levine, Farnham 2011, S. 179–197; Jäggi: Materielle Wanderbewegungen (wie Anm. 5), S. 59f.

wenig verbunden wie ein irgendwie gearteter architektonischer Bezug zwischen den Herkunftsbauten der Spolien und dem Tribune Tower. Vielmehr stellen die als demonstrative Fremdkörper auf die Mauer applizierten und aus ihr herausragenden Spolien so etwas wie eine Sammlung steingewordener Zitate zum Weltgeschehen dar. Sie rufen überdies einen bis in die Spätantike zurückreichenden Topos auf, der die Vielfalt und Herkunft der verbauten Materialien mit dem Herrschafts- bzw. Einflussgebiet des Auftraggebers verknüpft und damit auf dessen *Magnificentia* verweist.²¹ Das wird deutlich, wenn etwa der Dichter Paulus Silentarius im 6. Jahrhundert bei der Beschreibung der Hagia Sophia in Konstantinopel die detaillierte Herkunftslokalisierung und Qualitätsbeschreibung der verwendeten Gesteine mit der weltumspannenden Herrschaft des (ost)römischen Kaisers zusammenbrachte, aber auch noch, wenn Daimler-Benz in einer Anzeige mit Walter de Marias *5 Kontinente Skulptur* wirbt und dazu bemerkt, der in der neuen Hauptverwaltung in Möringen aufgestellte Kubus enthalte »Steine aus fünf Kontinenten – ein Symbol für die Internationalität des Konzerns«. ²² Die Skulptur aus Marmor, Quarz und Magnesit hatte zuvor in einer temporären Installation in der Stuttgarter Staatsgalerie eine andere Form, so dass sie für Monika Wagner in der Untersuchung der Materialität der modernen Kunst das Paradebeispiel für den Prozess »vom Ewigen zum Flüchtigen« ist: Traditionell mit Dauerhaftigkeit verbundene Materialien werden variabel und für verschiedene Arrangements flexibel, was an die Spolienverwendung erinnert.²³ Am Chicago Tribune Tower sollte auf diese Weise die weltweite Wirkung der Presse handfest dargestellt werden. Über die Spolien wird die flüchtige globale Kommunikation physisch erfassbar, bleibt aber – stabilisiert am festen Ort – in der Anordnung und in den Objektformen arbiträr.²⁴

Dagegen wird in den kurz nach dem Priesstower in Chicago errichteten *Cloisters* im Ford Tryon Park am Nordrand von Manhattan, dem Museumskloster, das die Mittelalter-Abteilung des Metropolitan Museums of Arts beherbergt, nicht das Fragmentarische und Flüchtige, sondern – entsprechend der Funktion, wertvolle Preziosen zu bergen – das Feste, geradezu Eingeschlossene (Clastrum) her-

²¹ Dazu Axel Christoph Gampp: Santa Rosalia in Palestrina. Die Grablege der Barberini und das ästhetische Konzept der ›Magnificentia‹, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 29 (1994), S. 343–368.

²² Paulus Silentarios: Beschreibung der Kirche der Heiligen Weisheit, in: Procopius Caesariensis: Bauten. Werke Bd. 5, griechisch-deutsch, hrsg. von Otto Veh, München 1977, S. 340f. (Verse 225 ff., 620 ff., 671 ff.). Die Anzeige von Daimler-Benz im Zeitsmagazin im Juni 1991; Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001, S. 178 f.

²³ Wagner: Das Material der Kunst (wie Anm. 22), S. 169–174.

²⁴ Thomas Raff: Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe. Münchner Beiträge zur Volkskunde Bd. 37, Münster u. a. 2008, S. 123; Jäggi: Materielle Wanderbewegungen (wie Anm. 5), S. 64.

vorgehoben und die Spolien nicht als das Andere, sondern vielmehr als das Eigentliche und Eigene inszeniert. Sie sind entsprechend nicht außen zur Schau gestellt, sondern ihnen kommt im Innern des Gebäudekomplexes eine raum- und stilbildende Funktion zu. Der amerikanischen Bildhauer und Kunstsammler George Grey Barnard hatte zwischen 1906 und 1914 in Südfrankreich die zum Teil nach der Französischen Revolution demontierten und verschiedenenorts bereits sekundär verbauten Kreuzgänge der romanischen Klöster St-Guilhem-le-Désert, St-Michel-de-Cuxa und Bonnefont erworben und gegen wachsenden Widerstand vor Ort nach Amerika verschifft.²⁵ John D. Rockefeller jr. erwarb 1925 diese Sammlung für das Metropolitan Museum of Art und ließ von Charles Collens das historisierende Museum errichten, dessen Räume sich um den zentral angeordneten Kreuzgang mit den Spolien aus Cuxa gruppieren und von drei weiteren Höfen mit den anderen südfranzösischen Werkstücken flankiert werden. Die Hügellage im Park, die Anordnung der Baukörper und die architektonischen Formen mit ihren Strebepfeilern und Blendarkaturen evozieren eine mittelalterliche Klosteranlage, ohne sich abbildhaft auf ein konkretes Vorbild zu beziehen. Dass die Anlage nicht nur einen Kreuzgang hat oder zwei, sondern dass es deren vier sind, mag an die von Umberto Eco anlässlich seiner USA-Reise beschriebene Hypermimesis erinnern, mit der die Absenz einer als eigen verstandenen Vergangenheit überkompensiert wird.²⁶ Sie steht aber durchaus in einer (europäischen) Tradition mehrhöfiger Museumsbauten des Historismus, wofür das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg als besonders sprechendes Beispiel genannt sei. Auch bildet die ihre Zeitgenossenschaft keineswegs verleugnende, gediegene Sachlichkeit in den *Cloisters* einen scharfen Kontrast zu den von Eco geschilderten kalifornischen »Märchenschlössern«. Die Inkorporierung der Spolien verschafft dem Museumsbau die Autorität, die mittelalterlichen Preziosen gemäß dem europäischen Bildungskanon der weißen US-Amerikaner authentisch zu präsentieren. Die Kontingenz dieser Sammlung hochwertiger Ausstellungsobjekte wird durch diese Einbettung medial überspielt, die mittelalterlichen Schätze erhalten einen sinnstiftenden architektonischen Körper.²⁷ Dies auch oder gerade weil sich die mimetische Architektur auf kein konkret benennbares Vorbild bezieht; es werden zwar Bilder mittelalterlicher südfranzösischer Klöster aufgerufen, und durch die Spolien sind solche auch materiell präsent, doch bildet *The Cloisters* diese nicht ab, sondern fügt sich ihnen als Neuinterpretation hinzu und gewinnt dadurch an

²⁵ Vgl. Daniel Kletke: Der Kreuzgang aus St-Guilhem-le-Désert in *The Cloisters* in New York, Berlin 1994; Jäggi: Materielle Wanderbewegungen (wie Anm. 5), S. 59–61.

²⁶ Vgl. Umberto Eco: *Travels in Hyperreality*, San Diego/New York/London 1986.

²⁷ Vgl. Kruse: *Fleisch werden* (wie Anm. 1), S. 322.

Authentizität.²⁸ Mit Dieter Mersch könnte man von einem Paradox der Verkörperung sprechen: Die Spolien sind Zeichen, die für das Abwesende – die mittelalterlichen Klöster – stehen, schaffen über ihre materielle Präsenz diese aber zugleich neu; sie entfachen ein Spiel von Präsenz und Sinn.²⁹

3. Autorisieren

Incarnare ist für Cennini nicht einfach Malen, für das er andere Begriffe (*dipingere, tingere*) verwendet. Die Technik des *incarnare* ermöglicht vielmehr die Darstellung eines Körpers in zuvor unbekannter mimetischer Qualität, die Freskotechnik autorisiert die Malerei als Fleischwerdung und damit Verkörperlichung qua der mit ihr erzielten Lebensechtheit. In vergleichbarer Weise verleihen die wiederverwendeten Werkstücke der Kreuzgänge dem Museumsbau in Manhattan die Autorität ›wirklicher‹ mittelalterlicher Architektur. Sie sind ›echt‹ und infizieren das Gebäude mit dieser Echtheit. Ähnlich erfolgte bereits am Konstantinsbogen die Autorisierung über die Einverleibung der Reliefs der vorbildlichen Kaiser, wobei dort schon der Zugriff auf die entsprechenden Staatsmonumente kaiserliche Autorität voraussetzte. Das war auch so, als Karl der Große aus Italien und insbesondere aus der ehemaligen Residenzstadt Ravenna Spolien für seine Pfalz in Aachen beschaffen ließ, wo etwa die Säulen in der Pfalzkapelle in einer Architektur verbaut wurden, die auch formal auf Ravenna – konkret: die vom Kaiserpaar Justinian und Theodora geförderte Kirche San Vitale – Bezug nimmt.³⁰ In all diesen Fällen kamen die Spolien jeweils von einem anderen, durch besondere Autorität ausgezeichneten Ort und wurden am neuen Standort in ein auch durch die Gestalt mimetisch auf den Herkunftsort verweisenden Neubau implantiert.

In die Tradition Konstantins und Karls des Großen stellte sich auch Kaiser Otto I., als er für den von ihm gegründeten Magdeburger Dom Spolien aus Italien importieren ließ und dabei kaiserlichen Porphyry und andere wertvolle Marmore bevorzugte.³¹ Ob dieser Bau typologisch oder in anderer formaler Weise ebenfalls auf die Herkunftsarchitektur der Spolien Bezug nahm, wissen wir nicht. Als man die Spoliensäulen dann nach einem Großbrand 1207 beim folgenden Neubau des Doms erneut wiederverwendete, diente dies der Autorisierung durch die damit

²⁸ Zur Authentizitätsdebatte zuletzt Tino Mager: *Schillernde Unschärfe. Der Begriff der Authentizität im architektonischen Erbe*, Berlin 2016.

²⁹ Vgl. Mersch: *Paradoxien der Verkörperung* (wie Anm. 15), S. 30.

³⁰ Vgl. Jäggi: *Spolien in Ravenna* (wie Anm. 14), S. 310–314.

³¹ Vgl. Lex Bosman: *Bedeutung der Tradition. Spolien im Chorbereich des Magdeburger Domes*, in: Wolfgang Schenkluhn und Andreas Waschbüsch (Hg.): *Der Magdeburger Dom im europäischen Kontext*, Regensburg 2011, S. 187–195.

veranschaulichte Ortskontinuität: Die in den damals für das Reich höchst modernen gotischen Neubau inkorporierten Spolien bezeugen die Alterwürdigkeit des Domes sowie seine ursprünglich kaiserliche Auftraggeberschaft. In Magdeburg wird im Domchor auch die Bedeutung des demonstrativen Zeigens von Spolien besonders deutlich (siehe Abb. 3): Die vier großen Porphyrsäulen – die größten nördlich der Alpen – sind im Chorpolygon vor die Wandpfeiler gestellt, und zwar auf Säulenbündeln, die sie so hoch heben, dass die Deckplatten der die Spoliensäulen bekrönenden Kapitelle mit dem Emporengesims verkröpft sind. Die sich auch durch die Farbe vom übrigen Gestein des Chors absetzenden Spoliensäulen werden damit im Chorraum, der das kaiserliche Grab einschließt, recht eigentlich präsentiert; die Materialität der Zeichen wird ausgestellt.³² Zugleich scheinen diese ältesten Bauglieder aber in die damals moderne gotische Tragstruktur des Domes inkorporiert: Denn auch wenn die Säulen, auf deren Deckplatten große Heiligenfiguren stehen, darüber hinaus realiter keine statische Tragfunktion haben, erscheinen sie doch in der Abfolge des Stützensystems des Langhauses als dessen Fortsetzung und als besonders reich gestalteter Abschluss der Wandvorlagen und des gotischen Gewölbesystems des Mittelschiffs. Die Spolien sind ins Bauwerk inkorporiert und laden dieses quasi kontaktmagisch mit Bedeutung auf, ein Prozess, der in Magdeburg über die Säulen und deren politisch-historische Sinnstiftung hinaus zusätzlich sakral überhöht wird, indem zwischen die Spolien in die Arkadenwand Nischen eingelassen sind, die Heiligenreliquien bergen. Die Ambivalenz, dass die Spolien ins Bauwerk inkorporiert erscheinen, zugleich aber im wörtlichen Sinne als herausragende Preziosen gesehen sein wollen, teilen die Magdeburger Säulen



Abb. 3: Magdeburg, Domchor (nach 1209), aus dem ottonischen Vorgängerbau übernommene und im modernen Wandsystem ausgestellte antike Spoliensäulen

³² Vgl. Mersch: Paradoxien der Verkörperung (wie Anm. 15), S. 31.



Abb. 4: Berlin, ehem. Staatsratsgebäude (1962/64) mit wiederverwendeten Teilen des sog. Liebknechtportals des Stadtschlusses

mit der ungefähr zeitgleich verbauten Tetrarchengruppe von San Marco in Venedig, der ebenfalls keine statische, wohl aber eine symbolische Funktion zukommt.

Die Praxis der Autorisierung mittels inkorporierter Spolien ist aber nicht auf die Vormoderne beschränkt, wie das Beispiel des ehemaligen Staatsratsgebäudes in Berlin zeigt. Dort sind vor der Sprengung des kriegsbeschädigten Berliner Stadtschlusses die von einem »Wissenschaftlichen Aktiv« geborgenen Reste des von Eosander von Göthe errichteten Portals IV für die Portalrekonstruktion wiederverwendet worden (siehe Abb. 4).³³ Das Portal ragt aus der Fassade des von einem Kollektiv unter Roland Korn und Hans Erich Bogatzky 1962–1964 entwor-

³³ Biagia Bongiorno: Spolien in Berlin nach 1945. Motive und Rezeption der Wiederverwendung von Fragmenten, Petersberg 2013, S. 129–145, hier S. 132; Hermann Wirth: Die Weimarer Fragmente der Aufmaßdokumentation des Berliner Stadtschlusses, in: Kritische Berichte 22/1 (1994), S. 47f.; zum Anteil der Spolien am Portal vgl. zuletzt den Vortrag von Bernd Lindemann: Wie original ist das Original? Wie rekonstruiert ist die Rekonstruktion? Das Portal IV des Berliner Schlosses, Berlin, 23. Januar 2017.

fenen Neubaus hervor, ist diesem vorgeblendet, aber zugleich Teil der Fassade, die sich mimetisch auf das Portal bezieht, indem dieses die wesentlichen Maße der Geschoßhöhen und der Rhythmisierung der Fassadenelemente vorgibt. Sinnstiftend für die Bedeutung des einstigen Schlossportals für den ersten Regierungsbau in der Hauptstadt der DDR war, dass vom Balkon dieses Portals aus Karl Liebknecht 1918 die Räterepublik proklamiert haben soll. Der junge sozialistische deutsche Staat berief sich zu seiner Legitimierung auf diese Tradition der Staatsbildung der deutschen Arbeiterbewegung und verstand die DDR als Verwirklichung des von Liebknecht Begonnenen. Das wird im wandfüllenden Glasgemälde von Walter Womacka verdeutlicht, das die Rückfront des Foyers einnimmt:³⁴ Von unten nach oben zeigen Szenen den Aufstieg zum Sozialismus, beginnend mit den Porträts von Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht und dessen – einem Gedicht Ferdinand Freiligraths entlehntem – »Trotz alledem«, mit dem Liebknecht allen Niederlagen zum Trotz den Sieg des Sozialismus verhieß. Entsprechend gipfelt das Glasbild in einer glücklichen jungen Familie im jungen sozialistischen Staat. Die Portalspolien materialisieren die Verbindung zwischen der verehrten Person und Tat von einst und dem Jetzt, sind also mit dem Fluidum der Zeugenschaft behaftet und wirken demzufolge wie Kontaktreliquien.³⁵ In später Vollendung von Liebknechts Tat hat die DDR den Bruch mit dem Feudalismus endgültig vollzogen, weshalb vom Schloss als Repräsentanten des alten Regimes allein der Ort des zukunftsweisenden Aktes von Liebknecht übrig blieb und – aufgehoben im Hegel'schen und Marx'schen Sinne – in den Neubau des formal höchsten Staatsorgans inkorporiert wurde, den neuen Baukörper gleichsam mitformend.

4. Die neue Haut

Dem eingangs geschilderten kunsthistorischen Inkarnierungsbegriff am nächsten kommt eine Technik der Wiederverwendung, die den Spolienbegriff fraglich erscheinen lässt: Die Zerkleinerung des Materials, um es losgelöst von der ursprünglichen Form zur Gestaltung und Neuschöpfung einer Oberfläche zu nutzen. Die kontakt- und authentizitätsmagischen Aspekte solcher Praktiken habe ich andernorts diskutiert: nicht mehr die Anähnlichung an das Gewesene legi-

³⁴ Luise Helas: Walter Womacka. Sein Beitrag zur architekturbezogenen Kunst in der DDR, in: Luise Helas, Wilma Rambow und Felix Rössl: Kunstvolle Oberflächen des Sozialismus: Wandbilder und Betonformsteine. Forschungen zum baukulturellen Erbe der DDR, Bd. 3, Weimar 2014, S. 19–101, hier S. 57–60.

³⁵ Bongiorno: Spolien in Berlin nach 1945 (wie Anm. 33), S. 141; Hans-Rudolf Meier: Inkorporierungen: Spolien als Instrument der Mimesis in der Gegenwartsarchitektur, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 79/3 (2016), S. 396–409, hier S. 400f.

timiert die Setzung, sondern gleichsam dessen Verdauung.³⁶ Ein Beispiel dafür war das sogenannte Bikinihaus in Berlin-Charlottenburg, wo die buntgläsernen Brüstungsplatten der straßenseitigen Fassade des 1956/57 errichteten Gebäudes bei der jüngsten Sanierung geschreddert und als Zusatzstoff dem Putz jener Fassaden beigemischt wurden, die neu zu gestalten waren. Die Idee dahinter war, die Historie der Bestandsgebäude bis in die Materialität der Neubauteile fortzuschreiben und über die Materialwiederverwendung »Kontinuität herzustellen«.³⁷ Als Verputzzuschlag bewirkt das Glasgranulat eine leicht schimmernde, in Nahsicht farbig gesprenkelte Oberfläche; insofern »führen die alten Baustoffe ein neues Leben«.³⁸

Wenn allerdings das zerkleinert wiederverwendete Material nicht als Zuschlagstoff dem Beton oder Verputz beigemischt wird, sondern die neue Oberfläche bildet und gestaltet, scheint »Inkarnieren« treffender als »Verdauen«. Beim Projekt *Zermahlene Geschichte* im Hof des ehemaligen Marstalls des Weimarer Schlosses wird die Verkörperung als fundamentale Medienfunktion, wie sie Kruse definiert, deutlich: Indem das Medium jemandem – oder etwas – einen Körper gibt, der keinen (mehr) besitzt.³⁹ Für die Modernisierung und Erweiterung des im ehemaligen fürstlichen Marstall untergebrachten Thüringischen Hauptstaatsarchivs sollten zwei im Hof stehende Baracken, die seinerzeit von der Gestapo aufgestellt und genutzt worden waren, abgebrochen werden. Es »blieb [...] nach Wegen zu suchen, den Abbruch nicht bewusstlos vorzunehmen, sondern seine Unselbstverständlichkeit deutlich werden zu lassen«.⁴⁰ In dem Projekt *Zermahlene Geschichte* ließen die Künstler Horst Hoheisel und Andreas Knitz die Baracken schreddern, nachdem markante Teile ausgebaut und sozusagen als Sachbeweise in einer Asservatenkammer archiviert worden waren.⁴¹ Während des Umbaus des Archivs wurde die zerkleinerte Masse in zwei Containern auf dem Areal sichtbar aufbewahrt und nach Abschluss der Arbeiten im Hof auf den markierten Flächen der Barackengrundrisse als neuer Bodenbelag ausgestreut (siehe Abb. 5, S. 191). Zusammen mit Inschriften, die an wichtige historische Daten erinnern, und mit im Boden ein-

³⁶ Meier: Inkorporierungen (wie Anm. 35), S. 405.

³⁷ Bettina Conrad: Bikini Berlin, unter: [http://www.hildundk.de/project/bikini-berlin/2/\(06.01.2017\)](http://www.hildundk.de/project/bikini-berlin/2/(06.01.2017)); vgl. auch Andreas Hild im Gespräch mit Hans-Rudolf Meier, in: Eva von Engelberg-Dočkal et al. (Hg.): *Mimesis Bauen. Architektengespräche. Medien und Mimesis*, Bd. 3, Paderborn 2017, S. 18 ff.

³⁸ Conrad: Bikini Berlin (wie Anm. 37).

³⁹ Kruse: Fleisch werden (wie Anm. 1), S. 322.

⁴⁰ Volkard Knigge: Schreddern der Gebäude im Marstall – Innenhof am 5. November 1997, in: Horst Hoheisel und Andreas Knitz: *Zermahlene Geschichte. Kunst als Umweg*. Schriften des Thüringischen Hauptstaatsarchivs Nr. 1, Weimar 1999, S. 8 f.

⁴¹ http://www.hoheisel-knitz.net/index.php?option=com_content&task=view&id=13&Itemid=32 (20.11.2016)



Abb. 5: Weimar, Thüringer Hauptstaatsarchiv im ehemaligen Marstall. Bodenbelag aus den geschredderten Gestapo-Baracken.

gelassenen verglasten Sichtschlitzen, die Einblick in das unterirdische Magazin geben, sind dem in seinen historischen Dimensionen restituierten Innenhof zusätzliche »Erinnerungsschichten« eingeschrieben. Das Verfahren ist als »beispielhaftes Zeichen einer möglichen Lösung für den mimetischen Umgang mit der Vergangenheit« gewürdigt worden.⁴² Zentral war und ist die Funktion des Prozesses: Die NS-Baracken als »unbequeme Denkmale«⁴³ sollten nicht einfach, wie oft geschehen, entsorgt werden, vielmehr sind Abbruch und Schreddern öffentlich gemacht und als Videoinstallationen festgehalten worden; entsprechende Erläuterungen sind mitkonstituierende Bestandteile des Kunstwerks. Dieser Entkörperung folgte zum Abschluss des Umbaus die ›Inkarnierung‹ als Oberfläche der als Gedenkstätte und Mahnmal wichtigsten Partien des neugestalteten Hofes.

⁴² Anne Erfle: Konservierung von Nazi-Gebäuden im Recycling-Verfahren, in: Spiegel online (13.11.1997), wiederabgedruckt in Hogeisel und Knitz: Zermahlene Geschichte (wie Anm. 40), S. 98.

⁴³ Vgl. Norbert Huse: Unbequeme Baudenkmale. Entsorgen? Schützen? Pflegen?, München 1997.

5. Schluss: Kommunizieren

Wenn Prozesshaftigkeit, Ambivalenzen und Autorisierung durch mimetische Verifizierung Kennzeichen von Inkarnierung sind, kann der Begriff taugen, Phänomene der Spolienverwendung zu beschreiben. Dieter Mersch hat behauptet, in der Verkörperung vereinten sich das Symbolische und das Mediale, was auch auf die Spolienverwendung übertragen werden kann.⁴⁴ Entsprechend der *Paradoxien der Verkörperung* gilt auch für sie, dass die Spolien als Zeichen auf etwas Abwesendes, nicht mehr Vorhandenes verweisen und dieses zugleich materiell präsent machen. Als materieller Teil des Abwesenden verweisen die wiederverwendeten Bauglieder im neuen baulichen Kontext zurück auf ihre Herkunftsobjekte, deren Bedeutungen bzw. Autoritäten qua Materialität der Spolien aufgerufen werden. Reliquienähnlich schreibt man ihnen wenn nicht Heilswirkung, so doch die Möglichkeit der Bedeutungstransferierung und der Autorisierung und Authentisierung zu. Das bedingt, sie als etwas Anderes weiterhin erkennen, zugleich aber glaubhaft dem neuen Objekt inkorporieren zu können. Die Zurschaustellung der Spolie, ihre Vorführung, ist keine essentialistische Präsenz, sondern eine Setzung, die den Prozess der Übertragung in Erinnerung ruft und auf die Herkunft des Objekts verweist. Über diese Mimesis im Sinne einer theatralischen hinausgehend, sind in den diskutierten Beispielen verschiedene Ähnlichkeitsbezüge zum Herkunftsmonument angesprochen worden, die von formalen Referenzen über die exzessive Verkörperung zur formlosen Verarbeitung des Materials in einer neuer Oberfläche reichen. Stets zielt der Bezug auf die Qualität und Bedeutung des Herkunftsobjekts, was abschließend ein Zitat aus Georg Stengers Ausführungen zum Inkarnieren prägnant überspitzt illustrieren möge: »Der »Menschenfresser« hat den Menschen vor allem deshalb gefressen, – es musste ja immer der stärkste, schönste, unschuldigste usw. sein –, weil dadurch die Kraft und Größe bspw. eines ganzen Stammes aufgenommen wurde. Im Phänomen ist der Kannibalismus eine frühe Form von Kommunion.«⁴⁵

Bildnachweis:

Abb. 1–3: Fotos: Carola Jäggi

Abb. 4: Foto: Hans-Rudolf Meier

Abb. 5: Umschlagabbildung der Dokumentation des Projekts »Zermahlene Geschichte« von Horst Hoheisen und Andreas Knitz (wie Anm. 40)

⁴⁴ Mersch: *Paradoxien der Verkörperung* (wie Anm. 15), S. 20.

⁴⁵ Stenger: *Philosophie der Interkulturalität* (wie Anm. 4), S. 482.

Mimetische Inkorporierung am Beispiel taxidermischer Weltprojektionen

Christiane Voss

IN DER LANGEN, WECHSELHAFTEN GESCHICHTE der Semantik von ›Mimesis‹ (Nachahmung; Imitation) ist auffallend, dass einzelne Momente der Bedeutung des Begriffs immer wieder neu vergessen und dann reaktualisiert werden. Eine solche Karriere genießt unter anderem die Deutung mimetischer Praktiken, der zufolge speziell neue Kunstformen und –stile dazu geeignet sein sollen, das schöpferische Prinzip der Natur so nachzuahmen, dass sie dieses überbieten. Nicht die geschöpfte, sondern die schaffende Natur (*natura naturans*) wird in konkurrierender Absicht zum Maßstab der eigenen Produktionsleistung. Dieser Gedanke der Überbietung der Natur und natürlichen Schöpferkraft durch produktive Nachahmung gehörte ebenso zum Begriffsschatz der Antike bei Platon und vor allem bei Aristoteles wie zur Renaissance und nicht zuletzt zur Konstruktion der ästhetischen Utopie bei Adorno.¹ So nahm bereits Platon bekanntlich auf die Anekdote vom Malerstreit zwischen Zeuxis und Parrhasios Bezug, die sich wechselseitig in der täuschend echten Darstellung von Dingen und Szenen überboten. Das *trompe-l'œil* (wörtlich: Täusche das Auge!) wurde auch in der Renaissance zu einer festen Bildgattung, wobei etwa in vielen Schlössern perspektivische Scheinarchitekturen nach antiken Vorbildern malerisch angebracht oder in vielen Stillleben Gegenstände so dargestellt wurden, als ob sie den Rahmen des Bildes und damit die ontologische Schwelle in die reale Welt überwinden könnten.² In all diesen Formaten ist eine gemeinsame Tendenz enthalten, die ihre Zugehörigkeit zum optischen Regime chronisch verunsichert: nämlich der Hang des illusionistisch Dargestellten zum Ausgreifen und Haptisch-Werden. Trompe-l'Œil, barocke Scheinarchitektur, Fassadenmalereien, Stillleben und auch die in der Frührenaissance beliebten Bronzeabdrücke von Totenmasken leben davon, einen Berührungsaffect auszulösen, eine Art der Prüfung des Realitätsprinzips, die eine umso größere Faszination zu hinterlassen scheint, je unklarer ihr Ergebnis ist. Denn der

¹ Vgl. Joseph Früchtl: Mimesis. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno, Würzburg 1986.

² Vgl. Heinz Buddemeier: Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert. Untersuchungen und Dokumente, München 1970.

illusorische Effekt von täuschend echt wirkenden Darstellungen bleibt ja auch nach dem Schock über ihre Falschheit erhalten. Der ästhetische Witz solcher mimetischer Praktiken besteht darin, den Betrachter zu animieren, eine klare Distinktion zwischen Fiktion und Faktizität zu treffen, die letztlich immer wieder scheitert.

Die Faszination am Mimetischen in diesem Sinne beschränkt sich keineswegs auf Kunstprodukte. Sie bezieht sich ebenso auf Zwillingen- und Doppelgängerphänomene, auf Wachsfigurenkabinette und fotorealistische Abbildungen, auf schauspielerische Leistungen und geniale Fälschungen und vieles andere mehr.³ Nicht alle Formate zeitigen dabei dieselben Effekte. Wachsfiguren können in ihrer zu großen Ähnlichkeit zum Lebendigen – bei gleichzeitiger Nichtlebendigkeit – abstoßend wirken; Doppelgänger können unheimlich, schauspielerische Nachstellungen oder soziale Mimikry böseartig oder lächerlich erscheinen usw.

Im Folgenden soll ein Aspekt der mimetisch-illusionistischen Praktiken ins Zentrum gestellt werden, den man als ihren *Raumdrang* bezeichnen könnte. Dieser noch näher zu erläuternde Raumdrang illusionistischer Praktiken koppelt zugleich die Mimesisthematik grundlegend an die Körper- und Affektthematik. Diese Perspektive einzunehmen, hat Konsequenzen für die Analyse der Operationslogik (einger) mimetischer Praktiken. Um es vorwegzunehmen: Sie erlaubt es, die ansteckenden, haptisch-taktilen, synästhetischen Funktionen hervorzuheben, die das Funktionsprinzip der Nachahmung immanent in ein gegenläufiges Spannungsverhältnis zu seinen auch repräsentationalen Funktionen versetzt.

Die folgenden Überlegungen sind so aufgebaut, dass in einem ersten Schritt Adornos dreifache Mimesisunterscheidung in Erinnerung gerufen wird. Dabei wird die Facette der Verkörperungsabhängigkeit des Mimetischen herauszustellen sein. Wie diese mit dem Raumdrang der Mimesis zusammenhängt, wird in einem zweiten Schritt exemplarisch anhand der ästhetischen Darstellungsfunktion von *Taxidermien* in Habitat-Dioramen vertiefend thematisiert. Taxidermie (griech. *taxis* = Ordnung und griech. *derma* = Haut) bezeichnet eine Präparationstechnik, die von frühen Formen des Ausstopfens und Aufpolsterns erlegter Tiere bis hin zu heutigen, technisch virtuosen Bearbeitungen von Tierhäuten und -körpern reicht. Bevölkerten Tierpräparate in kolonialen Zeiten vornehmlich die Kuriositätenkabinette und fürstlichen Salons sowie private Jagdsammlungen, sind sie ab dem frühen 20. Jahrhundert vermehrt in den Naturkundemuseen dieser Welt zu finden. Der Zusammenhang zur Mimesisthematik ist durch den Bezug zur Inkorporierungsfunktion gegeben: Während angesichts gemalter, fotografierter oder gefilmter Darstellungen der illusionistischen Sorte die Verkörperung des

³ Vgl. Bernhard Siegert: Die Leiche in der Wachsfigur. Exzesse der Mimesis in Kunst, Wissenschaft und Leben, in: Peter Geimer (Hg.): *UnTot. Existenzen zwischen Leben und Leblosgkeit*, Berlin 2014, S. 116–139.

Gesehenen im Übergang zur Wahrnehmung geschieht, sind die »taxidermierten« Präparate zunächst im wörtlichen Sinne Verkörperungen ihrer selbst; ihrer typischen, lebendigen Körperbeschaffenheit und darauf basierenden Bewegungsmöglichkeiten. Im Unterschied zu anderen illusionistischen Formaten stellen sie nicht etwas anderes dar. Streng genommen stellen sie überhaupt nichts dar, da sie es ja selbst *sind*, die ihr eigenes Dasein im wörtlichen Sinne verkörpern. Den mimetischen Status dieser selten theoretisierten, da als »mindere Mimesis« geltenden Formen der ästhetischen Inkorporierung gilt es im Weiteren medienphilosophisch zu reflektieren.⁴

1. Die dreifache Mimesis moderner Kunst bei Adorno

Adorno gibt an unterschiedlichen Stellen seiner Schriften Definitionen der Mimesis. Am ehesten knüpft an die traditionelle Überbietungsthese vielleicht folgende aus der *Ästhetischen Theorie* an: »Umzukehren wäre am Ende die Nachahmungslehre; in einem sublimierten Sinn soll die Realität die Kunstwerke nachahmen. Dass aber Kunstwerke da sind, deutet darauf, dass das Nichtseiende sein könnte. Die Wirklichkeit der Kunstwerke bezeugt die Möglichkeit des Möglichen.«⁵ Hier überbietet Kunst – und *nur* diese bei Adorno – die Natur, indem sie den Vorschein auf eine unkorrupte, noch herzustellende Natur zweiten Grades hervortreibt, in der sie selbst dann aufgeht. Obwohl perspektivisch auch hier, mit etwas Gewalt, eine gewisse raumdränglerische Funktion der mimetischen Bewegung auszumachen ist, insofern Kunst sich ja in jene Natur zweiter Ordnung hinein entgrenzen soll, die sie hervorbringt, tritt in anderen Zitaten diese Tendenz noch direkter hervor. So etwa in folgendem: »Jenem (= anderem) bildet die ästhetische Verhaltensweise sich an, anstatt es sich Untertan zu machen. Solche konstitutive Beziehung des Subjekts auf Objektivität in der ästhetischen Verhaltensweise vermählt Eros und Erkenntnis.«⁶ Eine Amalgamierung von Subjekt und Objekt auf Augenhöhe ist hier mitgedacht, die als erotische Attraktion im Ästhetischen wirken können soll. Raumgreifend ist an diesem ästhetischen, begreifen-wollenden, mimetisch-erotischen Prozess eine Transformation, die sich in der wechselseitigen Einstülpung von Objekt und Subjekt vollzieht. Nicht zuletzt aufgrund

⁴ Zu Konzept und Geschichte der »minderen Mimesis« vgl. das Forschungsprojekt von Friedrich Balke und Maria Muhle im Rahmen der Forschergruppe *Medien und Mimesis* an der Bauhaus-Universität Weimar unter: <http://www.fg-mimesis.de/mindere-mimesis/> (15.11.2016).

⁵ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* (1970), Gesammelte Schriften, Bd. 7, Frankfurt a. M., S. 199 f.

⁶ Ebd., S. 450.

Abb. 1: *Coastal Region*

solcher übergreifigen Wirkmodalitäten kann ästhetisches Verstehen, als mimetisches, Adorno zufolge, kein rein begriffliches Verstehen sein. Es besteht vielmehr in einem performativen Verhalten der Anähnung. Dieses soll zudem idealerweise mit der Fähigkeit einhergehen, Ähnliches zwischen Unähnlichem zu erkennen, und zwar *indem* Ähnlichkeit hergestellt wird. Diese Wahrnehmungsweise ist für Adorno synonym mit ‚Liebe‘ zu setzen. Mimesis ist für ihn, aus der Perspektive dieser amourös-erotischen Grundierung, stets das Versprechen auf eine wiederzugewinnende, lebendige Verbindung von Subjekt und Objekt, die ja erst durch die aufgeklärte, selbsterhaltungsorientierte und naturbeherrschende Rationalität auf entfremdende Weise voneinander abgespalten worden seien. Und obwohl Adorno sich deutlich gegen jede vorbegriffliche, z. B. physiologische Mimikry und mithin gegen bloß physische Anähnung stemmt, mit dem Argument, dass ohne Begriff keine Kritik und ohne Kritik keine Utopie möglich sei, haftet an jeder Mimesis etwas von ihren magisch-rituellen Ursprüngen, die allein gegenaufklärerisch-utopisches Potenzial einbringen können sollen. Trotz aller von Adorno diagnostizierten Komplizenschaft moderner, autonomer Kunst mit der aufklärerischen, gewaltförmigen Rationalität bewahrt die Kunst für Adorno doch eine restliche Differenz dazu, weil sie magisch-mimetische Züge trägt. So heißt es in

der *Ästhetischen Theorie* an einer Stelle: »Sie [die Differenz] besteht darin, dass die aus magischen Praktiken stammende Kunst noch die für die Magie wesentliche mimetische Verhaltensweise bewahrt, die ansonsten im Zuge der aufklärerischen Naturbeherrschung in erheblichem Maße von der rationalen Verhaltensweise abgelöst wurde.«⁷ Aufgrund der geradezu unfreiwilligen Bewahrung des magischen Überrestes – und nicht, weil es ein magisch-mimetisches Verhalten nur in der Kunst gäbe – ist Kunst der Zufluchtsort des mimetischen Verhaltens auch in der Moderne. Mimetisches Verhalten wird im Ästhetischen nur auf besondere Weise reflektiert. Zuhause ist es jedoch überall, etwa in sozialen, politischen, epistemischen und sonstigen Bereichen des Verhaltens lebendiger Wesen.

Wie Joseph Früchtl herausstellt, sind für Adornos Verständnis seiner dreifach differenzierten Mimesis (Mimikry, magische Mimesis, reflektierte Mimesis) drei Referenzautoren prägend gewesen. Zum einen sei der Einfluss des französischen Kulturanthropologen Roger Caillois wichtig, der die *mimétisme* bereits als biologisches und soziokulturelles Verhalten betrachtet, das er durch den Wunsch gekennzeichnet sieht, sich »an den Raum zu assimilieren« und sich »mit der Materie identifizieren zu wollen«.⁸ Das betrifft sowohl die Mimikry wie die magische Mimesis, die damit dezidiert als raumgreifende Verhaltensformen der Verwandlung und Anverwandlung an Umwelten ausgewiesen sind. Zum anderen sieht Früchtl die Freudianische Auffassung vom Todestrieb in Adornos Mimesis-Konzeption Eingang finden. Freud sieht eine konstante, biologische Verhaltensweise von Lebendigem darin sich angesichts von Angst und Spannung regressiv zu verhalten und sich durch Tot-Stellen an Unbelebtes zu assimilieren. Diese letztlich listig-mimetische Angleichung an das Tote, die aus Adornos Sicht der reinen Selbsterhaltung dient, ist für ihn deshalb wichtig, weil er darin die Proto-Form der kalkulierenden Bereitschaft zur Anpassung an jede entfremdete und vergegenständlicht-abgetötete Natur wiedererkennt, die es zu bekämpfen gilt. Um in die Mimesis-Konzeption dennoch die Kraft zur Überschreitung ihrer eigenen Korruptionsbereitschaft eintragen zu können, benötigt Adorno eine weitere Unterscheidung, die er Früchtl zufolge bei einem dritten Autor, nämlich bei Walter Benjamin, findet. Wo Benjamin davon spricht, dass Mimesis das Vermögen sei, Ähnlichkeiten zu produzieren und solche auch zwischen Unähnlichem herzustellen, unterscheidet er zwischen sinnlichen und nicht-sinnlichen Dimensionen derselben.⁹ Mimesis ist sodann bei Benjamin sogar primär als das Vermögen bestimmt, nicht-sinnliche Ähnlich-

⁷ Byung Jin Lee: Kunst als Korrelat und Korrektiv der Wirklichkeit. Dialektik der Kunstautonomie im Verhältnis zur Aufklärungskritik und negativen Dialektik bei Theodor W. Adorno, Frankfurt a. M. 1999, S. 134.

⁸ Früchtl: Mimesis (wie Anm. 1), S. 15.

⁹ Vgl. Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, Bd. 2, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Herrmann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, S. 204 ff.

keiten zu produzieren. Und so kann eine sinnliche Anti-Mimesis zugleich eine nicht-sinnliche Mimesis sein und umgekehrt. Diese mimetische Form ist gerade keine Mimikry, da sich letztere am Erscheinungsbild orientiert und nicht wie die genannte an einer Struktur. Unklar bleibt dabei, ob diese Verhandlung der Mimesis zumindest implizit eine Primatstellung des Zeichenhaften gegenüber dem Physischen ins Spiel bringt und damit eine stille Präferenz für die repräsentationalistischen Aspekte von Mimesis begründet. Wie immer es sich damit auch bei Benjamin verhalten mag, für Adorno ist diese strukturerkennende Mimesis die eigentlich reflexionsfähige. Sie allein vermag es, das von ihm eingeführte »Naturschöne« nachzuahmen. Das Naturschöne gibt es noch nicht; es muss mimetisch hergestellt werden und ist daher selbst eine utopische Kategorie, die deshalb auch durch Unbestimmtheit und Bildlichkeit charakterisiert wird. Die zeitliche Linearität und logische Abfolgebeziehung zwischen Vorbild und Kopie wird an dieser Stelle dialektisch verkehrt und dynamisiert, da das nachzunehmende Vorbild dieser dritten Form der Mimesis in der Zukunft liegt, zugleich jedoch erst das Resultat derselben sein soll. Naturschönheit fungiert nach Adorno als »[...] das ästhetische Prädikat für das erkenntnistheoretische des Ungegenständlichen; schön ist Natur wo sie ungegenständlich oder unbestimmbar ist.«¹⁰ Erst wenn Kunst auf reflektierte Weise mimetisch agiert, verhält sie sich wie die (utopisch gedachte) Natur. Wie diese ist sie dann autonom darin, dass sie nicht etwas Heteronomes nachahmt, sondern sich selbst zu ähneln beginnt. Erst durch diese reflektierte und d. h. selbstbezügliche Automimesis hindurch könne Kunst einerseits ihre Differenz zur Natur markieren und darin andererseits deren Negativität spiegeln.

Eingangs wurde die Behauptung aufgestellt, jeder mimetischen Verhaltensweise oder Praxis eigne eine raumgreifende Tendenz, die an ihre haptisch-taktilen und affizierenden Qualitäten gebunden sei und solche preisgebe. Das mag noch zutreffen für die Mimikry und magische Mimesisform bei Adorno. Doch speziell die dritte Form, die mimetisch-reflexiv gedachte Rückwendung der Kunst auf sich selbst, scheint einer anderen Bewegung der Mimesis das Wort zu reden. Erst die mimetische und tautologische Versenkung in sich und nicht die ausgreifend oder gar imperiale Geste nach außen – etwa in Richtung auf die Besetzung von Territorien, unerlaubten Gebieten, Körpern oder gar Affekten – scheint allein kritisches Potenzial zu bergen. Nur diese Form sei nicht naturbeherrschend (wie der aufklärerische Logos). Vielmehr soll sie, als sinnliche Scheinbildung mit erotischen Kräften ausgestattet, *das* Medium der Gewinnung von Autonomie und Freiheit sein. Nachahmung von sich selbst *ist* demnach Freiheit von Heteronomie. Die in vielen Hinsichten antagonistischen Begriffe von Nachahmung und Freiheit durchdringen und stoßen einander ab, bei Adorno aber eben erst auf der Ebene

¹⁰ Früchtl: Mimesis (wie Anm. 1), S. 76.

der reflektierten Mimesis. Der negativen Dialektik des Verhältnisses von Nachahmung und Freiheit entspricht eher eine zeit- als raumgreifende Dynamik. Die so mimetisch herzustellende Ähnlichkeit zur Natur ist außerdem eine strukturelle, nicht-sinnlich gefasste. Erst mit der unsinnlichen Mimesiskomponente soll der sinnlichen Scheinbildung die Spiegelung eines ›Ansichseins der Natur‹ gelingen können. In dieser Zuspitzung der Mimesiskonzeption bleibt Adorno letztlich der kantischen Tradition verpflichtet. Wo bleiben dann aber die mimikryartigen und magischen Komponenten und Formen der Mimesis? Zumindest die magischen Qualitäten wirken sich notwendigerweise auch in den komplexeren Mimesisformen aus, da diese ja ihrerseits an Verkörperungen und d.h. an unhintergebar sinnlichen Qualitäten ihrer Scheinbildungen hängen. Magie ist nun einmal keine struktural-abstrakte Wirkmacht eines wie immer zu denkenden immateriellen Denkens. Vielmehr gibt es sie nur in Form der affizierenden und geradezu kontaktmagisch-ansteckungsartigen Ausstrahlung konkreter Gegenstände und/oder ritueller Körper-Praktiken. Der materieverhafteten und körperbezogenen Magie verdanken alle Formen von Mimesis (von der Mimikry über die magische Mimesis bis hin zur reflektierten Mimesis) ihre Existenz und Effektivität und damit auch ihre unberechenbare Gefährlichkeit sowie potenzielle Korrumpierbarkeit.

Es ist diese erotisch-magische Dimension der Mimesis, die sogar eine demonstrierend vorgeordnete Rolle in Kontexten zu spielen beginnt, in denen ästhetische Verkörperungen auf Immersion zielen. Immersive Strategien der Adressierung wahrnehmungsfähiger Körper – seien es räumliche 3D-Anordnungen wie in Panoramen, seien es perspektivisch und räumlich gestaltete Blickführungen in Schauanordnungen und Bildern oder seien es illusionistische Konstruktionen beweglicher Bilder, wie in den frühen Dioramen von Daguerre oder auch im Kino –, zielen allesamt darauf, eine Art von Translozierung zu bewirken, die einer affektiven und imaginären Verschiebung des mit dem jeweiligen Gegenstand verstrickten Rezipienten entspricht. Es ist diese verstrickende, immersive Kraft mimetischer Praktiken, die deren magisch-erotischen Wirkkräfte zugleich spiegelt und benutzt, von denen auch Adorno nirgends ganz absehen kann. Es sind zudem diejenigen Aspekte, die der raumgreifenden und raumorganisierenden Funktion mimetischer Praktiken eine affektive Deutung zu geben erlauben. Dies führt uns zu den konkreten illusionistischen, mimetischen Praktiken und damit zum zweiten Teil dieses Aufsatzes.

2. Mimesis zwischen Kunst, Unterhaltung und Wissenschaft im Habitat-Diorama

Mit neuen illusionistischen Darstellungstechniken wie etwa der Rundbildmalerei (Panorama) und anderen wurden um die Wende zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert Landschaften, Städte und Ereignisse, wie z. B. historische Schlachten, auf neue Weise einem Massenpublikum zugänglich gemacht.¹¹ Gegenüber der reflektierten Indirektheit des mimetisch-utopischen Naturbezugs in der Kunst bei Adorno setzten diese ästhetischen Formate und Praktiken durchaus häufig auf eine direkte, mimikryartige Spiegelung einer gegebenen oder verlorenen Natur. Dies ist speziell der Fall in den szenografischen Nachahmungen der natürlichen Lebensräume, wie sie sich in den sogenannten ›Habitat-Dioramen‹ finden, die es heute noch gibt und die als neue mediale Dispositive erstmals mit der Entstehung der Naturkundemuseen im ausgehenden 19. Jahrhundert aufkommen. Es handelt sich bei ihnen um beleuchtete Schauanordnungen hinter Glaswänden in abgedunkelten Museumsräumen, die in einer Verbindung von 2D- und 3D-Elementen plus bühnenartiger Lichtsetzung, also mit Malereien, Pflanzennachbildungen, Tierexponaten und abgedecktem Licht, echte Lebensräume atmosphärisch expressiv zur Darstellung bringen. So versucht etwa die Lichtsetzung einer bestimmten Tages- und Jahreszeit des jeweils dargestellten Lebensraums zu entsprechen. Die Tierpräparate sind in das perspektivisch angeordnete Setting so eingefügt, dass sie in ihrer Positionierung und Blickausrichtung innerhalb der Szene sowie durch die Blicke zu den Zuschauern hin die Blickbewegung des Betrachters steuern.

Habitat-Dioramen ergänzen die traditionellen, taxonomischen Serienanordnungen von Bälgen und Tierexponaten in Museen, indem sie eine narrativ aufladbare, szenografische Nachbildung der Natur darbieten. Dem entspricht generell ein Paradigmenwechsel in der Entwicklung musealer Wissensbildung, die über das reine Buchwissen hinausführen will und von der nüchternen Präsentation des Bestandes, in Form von Auflistungen und Kategorisierungen des Gesammelten, hin zur dramaturgisch-affizierenden Bearbeitung und Exposition eines eigens für

¹¹ Heute meist vergessene Weiterentwicklungen davon waren u. a. *Neoramen*, die das Innere von Figuren und belebten Gebäuden auf Rundgemälden darstellten; *Myrioramen*, in denen Landschaftsbilder puzzelartig zu immer neuen Bildern zusammengesetzt werden konnten; *Kosmoramen*, in denen Bilder unterschiedlicher Regionen und Gegenden durch Okulare vergrößert betrachtet werden konnten; *Georamen*, die hohle und von innen begehbbare Globen waren; *Pleoramen*, die ein Ufer aus der Perspektive von Schiffsreisenden darstellte, und *Cykloramen*, die große Flüsse mit ihren Ufern vorbeigleiten ließen. Sie alle dienten dazu, eine größtmögliche Illusion beim Betrachter zu bewirken. Vgl. Heinz Buddemeyer: *Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*, München 1970.

die Habitat-Dioramen erst anzuschaffenden Materials verläuft.¹² Der Anspruch von Habitat-Dioramen ist von vorneherein überdeterminiert. Sie wollen erstens durch immersive Illusionsbildung Aufmerksamkeit und Neugierde generieren; zweitens bilden und drittens unterhalten. So schreibt der Dioramahistoriker Jürgen Hevers: »[...] die heutigen Dioramen schaffen einen sinnlichen Zugang zum jeweiligen Thema – man kann sich hineinversetzen – sie schaffen Stimmungen und einen bildlichen Eindruck der Zusammenhänge. Darum werden sie als besonders ansprechend empfunden, und Museen setzen sie auch heute noch gerne ein, wenn sie die Möglichkeit dazu haben.«¹³ Sie vermitteln zwischen Kunst, Wissenschaft und Unterhaltung und übernehmen dabei die mediale Funktion der Übersetzung von Wissen in Affekt qua Verkörperungstechniken.

Mit teils künstlich nachgebauten, teils echten Pflanzen-, Böden- und Steinwerken, die die *faux terrains* im Vordergrund bilden, und den auf halbrunden Hintergrundwänden angebrachten Landschaftsmalereien dahinter, die möglichst unsichtbar den optischen Übergang von 3D-2D bewerkstelligen, sowie den darin fixierten, präparierten Tieren hinter Glas geht es in den Darstellungen der Dioramen um die repräsentative Pose der Tierleben, um den realistischen Anblick von Habitaten und, übergeordnet, um das objektive Festhalten evolutionärer Zeit in der prägnanten Erscheinung eines statisch festgehaltenen Augenblicks, der zugleich ein statistisch durchschnittlicher sein soll. »Habitat dioramas are the result of a development of the fine biological groups into ›windows on nature‹ [...]. Well-made habitat dioramas are perfect combinations of the ›sublime and beautiful‹ with scientific accuracy, art, and technology.«¹⁴ Es sind Darstellungs- und Wissensmedien ohne reflexiven Selbst-



Abb. 2: Serienanordnung Vogelbälger, Landesmuseum Hessen, Darmstadt

¹² Vgl. dazu Anke te Heesen: Theorien des Museums zur Einführung, Hamburg, 2012.

¹³ Jürgen Hevers: Braunschweiger Dioramen. Tiere in natürlicher Umgebung, Staatliches Naturhistorisches Museum Braunschweig, Braunschweig 2003, S.14.

¹⁴ Vgl. Claudio Kamcke und Rainer Hutterer: History of Dioramas, in: Sue Dale Tunni-



Abb. 3: *African Plains*

bezug auf sich *als* Medien. Sie setzen auf Transparenz bei möglichst großer Zurückdrängung ihrer Konstruiertheit für die Wahrnehmung. Das setzt sie in Kontrast zu Adornos Kunstbestimmung und insgesamt zum modernistischen Verständnis des Ästhetischen. Nicht zuletzt deshalb gelten sie bis heute als Medien minderer Mimesis und als anachronistisch.

Habitat-Dioramen sind dabei nur dem Namen nach mit den Dioramen von Louis Daguerre (1789–1851) verwandt. Dieser erfand den Begriff im 19. Jahrhundert für bewegliche Theaterräume, die er in den europäischen Großstädten bauen und unter dem Namen auch patentieren ließ. Zu sehen waren in den Daguerreschen Dioramen Naturspektakel und Massenergebnisse, die jeweils im Fünfzehn-Minuten-Takt nacheinander auf drei Bühnenteilen vorgestellt wurden und vor denen ein beweglicher Publikumssaal verschoben werden konnte. Spektakulär war im Kontrast zu den Panoramen daran ein protokinematografischer Effekt. Denn die gezeigten Sonnenauf- und -untergänge, Regenbögen und Wasserfälle, Schweizer Landschaften und Kirchenmessen, die auf zweiundzwanzig mal vier Meter

cliffe und Annette Scheerso (Hg.): *Natural History Dioramas. History, Construction and Educational Role*, London/Bonn 2015, S. 7–21, hier S. 13.

großen Gemälden angebracht wurden, wirkten bewegtbildlich, obwohl es sich um Standbilder handelte, die hinter semipermeablen Gazevorhängen durch Lichteffekte so inszeniert wurden. Das aus griechischen Elementen zusammengesetzte Kunstwort ›Diorama‹ (griech. *dio* = durch, griech. *horama* = Sicht) passte auf das Dispositiv in einem direkt beschreibenden Sinne, da es sich in ihren Vorstellungen tatsächlich ganz wörtlich um Durchscheinbilder handelte.

Der historische Bedeutungswandel des Wortes ›Diorama‹ erlaubt es mittlerweile auch miniaturisierte Schlachten- und Armeeaufstellungen aus Bleifiguren, miniaturisierte Bahnhöfe, Krippen sowie räumliche Schauanordnungen in Völkerkunde- und Naturkundemuseen darunter zu fassen, die wenig bis nichts miteinander gemeinsam haben. Die Habitat-Dioramen – die auch im Deutschen so genannt und manchmal als ›Lebensraum-Dioramen‹ übersetzt werden –, haben jedoch eine eigene, von den anderen Dioramen abgespaltene Genealogie, die zudem mehrere Ursprungsorte kennt. So gehen sie in Amerika auf den Taxidermisten, Großwildjäger, Naturforscher und ersten Habitat-Dioramen-Konstrukteur für das Field Museum of Natural History, Chicago und das American Museum of Natural History in New York, Carl Akeley, zurück. Von ihm stammt eine Bisam-Gruppe von 1889, die als erstes Lebensraum-Diorama gilt. Es folgten die ›Vier Jahreszeiten‹ in Chicago, in denen die Entwicklung von Weißschwanzhirschen über die Jahreszeiten hinweg gezeigt wurden und dann sein Großwerk von über 40 Dioramen in New York (erst 1936 nach seinem Tod eröffnet). In Europa wiederum gilt der ebenso ausgebildete Gustav Kolthoff als Pionier, der erstmals ein Habitat-Diorama für das ebenfalls von ihm erfundene Biologische Museum in Stockholm (1893) errichtete. In Amerika wie in Europa waren die Vorläufer dazu Zusammenstellungen sogenannter ›biologischer Gruppen‹, die im oben gegebenen Zitat schon erwähnt wurden. Darin wurden Tiere (meist Vögel) unterschiedlichen Alters und Geschlechts, die in natürlichen Verbindungen zueinander stehen (Nachbarschaft z. B.), in Glaskästen ohne Hintergrundmalerei und Beleuchtung angeordnet. Um diese Gruppenmethode auf größere Säugetiere zu erweitern, entschied sich im Jahre 1886 der Chefpräparator am National Museum of Natural History in Washington, William Hornaday, dazu, angesichts der Nachricht, dass eine seltene Herde von Bisons gesichtet worden sei, fünfundzwanzig der vom Aussterben bedrohten Bisons zu erlegen, um sie für das Museum zu präparieren. Er stellte sechs Tiere in einer von vier Seiten einsehbaren Mahagoni-Glasvitrine aus, die einen Umfang von fünf mal vier mal drei Meter aufwies und prompt einen großen Publikumserfolg erzielte, da der Bison ein symbolträchtiges Tier für die amerikanische Geschichte ist.¹⁵ Es war insofern eine weitere Vorstufe in der Entwicklung der amerikanischen Habitat-Dioramen, als von da an auch exotische

¹⁵ Vgl. Hevers: Braunschweiger Dioramen (wie Anm. 13), S. 22.

Großtiere für die musealen Präsentationen in Frage kamen, auch wenn sie nicht mehr direkt vor Ort zu finden waren. Diese Jagd war zugleich historisch die letzte große Büffeljagd in den USA überhaupt, da es kaum noch welche gab und ihre Jagd verboten wurde. Was so musealisiert, für die Ewigkeit konserviert, gesammelt und zu Bildungszwecken ausgestellt wird, muss zuvor dem Leben mit Gewalt entrissen und artifiziell gemacht werden.

Diese schaurigen, gleichermaßen naturbeherrschenden wie auch teilweise dezidiert imperialistisch-kolonialistischen Seiten gehören zu den Produktionsgeschichten von Habitat-Dioramen. Als spektakulär in diesem Sinne galten und gelten die afrikanischen Löwen, Gorillas und Elefanten, die in der *Carl Akeley Hall of African Mammals* im American Museum of Natural History in New York zu sehen sind. Die dafür notwendigen Forschungsreisen von Carl Akeley, die zugleich kostspielige Jagdreisen nach Afrika waren, wurden nicht zufällig von dem ebenfalls jagdbegeisterten amerikanischen Präsidenten Theodore Roosevelt persönlich begleitet und finanziert.¹⁶ Alle früheren Taxidermisten waren zugleich Großwildjäger und arbeiteten mit solchen eng zusammen. Heutzutage präparieren die Museen Zootiere, nachdem sie eines sogenannten natürlichen Todes gestorben sind.

Von den aus diesen Reisen hervorgegangenen exotischen Habitat-Dioramen versprach man sich, Donna Haraway zufolge, auch einen Blick auf die eigenen imaginären Ursprünge werfen zu können. Diese imaginäre Aufladung der Habitat-Dioramen überschreitet ein rein wissenschaftliches Interesse an der Biodiversität, die sie präsentieren. Es mischt sich, wenn Haraway recht hat, zugleich ein Interesse am Wissen vom eigenen Leben darin ein. Sie schreibt: »By saving the beginnings, the end can be achieved and the present can be transcended. African Hall offers a unique communion with nature at its highest and yet most vulnerable moment, the moment of the interface of the Age of Mammals with the Age of Man. This communion is offered through the sense of vision by the craft of taxidermy.«¹⁷ Die ›communion‹ zwischen Tier und Mensch verläuft jedoch nicht nur in eine Richtung unfriedlich. Makabererweise wird auch die Tötung der Jäger und Kolonialisten durch die animalische Wildheit im New Yorker Museum klammheimlich dioramatisch mitinszeniert. Denn Akeleys eigene Grabstelle ist, wenn auch unmarkiert, in einem Regenwalddiorama nachgebildet, in dem neben anderen Gorillas ein Gorillamännchen in machtvoller Droh-Pose zu sehen ist, das den Betrachter direkt anblickt. Ein Zooeffekt stellt sich hier ein, den es spätestens seit den sogenannten ›immersiven Zooanlagen‹ der 1970er Jahre in Amerika und Europa gibt, genauer: der Eindruck, beim Betrachten der Tiere nun umgekehrt

¹⁶ Vgl. Donna Haraway: *Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden*, New York City, 1908–1936, in: *Social Text* 11 (1984), S. 20–64.

¹⁷ Ebd., S. 35.

ebenfalls Objekt ihrer Beobachtung und Bedrohung zu werden. Auch wenn diese Deutung des Blicks der Tiere anthropomorphisierend ist, so scheint es doch nahezu unmöglich zu sein, nicht irritiert zu werden, über die fragile Grenzziehung zwischen Mensch und Tier angesichts der ausdrucksstarken Glasaugen der Exponate.¹⁸

Was im Habitat-Diorama ein lebendiges Gesicht bekommt und lebendige Gestalt annimmt, muss schon die Schwelle zum Tod überschritten haben. Die morbiden und auch gewaltförmigen Anteile an den historischen Schauanordnungen in Museen werden in ihren Präsentationen jedoch getilgt und sind – zumindest außerhalb der nur schwer zugänglichen Museumsarchive – bisher kaum historisiert oder aufgearbeitet.

Hier scheint eine Paradoxie dieser Praxis auf, die mit der räumlichen Verschiebung echter Lebewesen aus ihren angestammten Habitaten in die öffentlichen Räume der Museen sowie mit deren Extinktion, Präparierung und Exponierung zu Bildungszwecken einhergeht. Einerseits soll einer demokratisierten Öffentlichkeit, die neben Experten auch Laien und Kinder umfasst, mithilfe dieser anschaulichen Habitat-Dioramen ein realistisches Bild der Natur und der Welt vermittelt werden, in der wir leben. Die Idee, Lebensechtheit durch die Versetzung ehemals lebender Wesen in die Ausstellungen zu garantieren, orientiert sich vordergründig an der Norm maximaler Naturtreue und dies noch so, dass, vermittelt über die einzufangende Schönheit, Friedlichkeit und Erhabenheit der Exponate und Habitate, eine Art ökologischer Verantwortung gegenüber der, vor allem vom Menschen unberührten, Natur mitaufgerufen werden soll. Nachahmung des Naturschönen wird hier so verstanden, dass eine Natur zur Anschauung gebracht wird, die es erstens vermeintlich bereits gibt (oder zumindest gab) und die zweitens von sich aus alles herzustellen vermag, was ihre Wertigkeit und Erhaltungsbedürftigkeit auch aus der Perspektive des Menschen bedingt. Nicht zufällig werden überdurchschnittlich oft in den Dioramen Fütterszenen zwischen Eltern und ihrem Nachwuchs, ein friedliches Beisammensein gemischter Arten an Wasserstellen oder auch spielende Artgenossen in schützendem Gelände gezeigt, das alles freiwillig von sich aus herzugeben scheint, was die Tiere zum Leben benötigen. Insofern hat die vermeintliche Orientierung der dioramatischen Darstellungen am echten Leben also klare Grenzen. Das Gros der Habitat-Dioramen

¹⁸ So beschreibt Christina Katharina May diesen architektonisch und technisch hergestellten Effekt und Affekt in ihrem Aufsatz: *Landscape Habitat Immersion. Die Konstruktion immersiver Zoolandschaften im Kontext des US-amerikanischen Environmentalism*, in: *Jahrbuch Immersiver Medien* (2013), S. 38–55, hier S. 48 ff. Darüberhinaus vgl. Ludger Schwarte: *Menschen und Tiere. Zur politischen Dimension der Tier-Mensch-Unterscheidung*, in: Gerald Hartung und Matthias Herrgen (Hg.): *Interdisziplinäre Anthropologie – Jahrbuch 2/2014: Gewalt und Aggression*, Wiesbaden 2015, S. 145–162.

verzichtet darauf, Tod, Krankheit, Siechtum, Feindschaft, Abweichung sowie die ökologischen Effekte der globalen Ökonomisierung und Technisierung auf die Natur mitdarzustellen. Wollen sie einerseits dazu dienen, die naturwissenschaftlichen Wissensbestände ihrer Zeit illustrativ und laientauglich zu übersetzen und sich darin am Objektivitätsideal der Wissenschaften zu halten, so sind sie andererseits im Kontrast dazu märchenhaft-idyllisierend in ihren Naturrekonstruktionen. Nur die gutmütige, ansehnliche Natur ist der Logik der Habitat-Dioramen zufolge eine echte bzw. darstellungswürdige. Da die Natur – als schöne – sozusagen von sich aus vorschreibt, wie sie nachzubilden ist, gelten Habitat-Dioramen ihren eigenen Ansprüchen nach gleichwohl als ›Fenster zur Natur‹. Eben deshalb treten die Szenografen, Fotografen, Bildhauer, Maler, Kuratoren sowie Taxidermisten, die allesamt an der Konstruktion der Habitat-Dioramen beteiligt sind, gerade nicht als nachahmende Künstler ihrer Gestaltungen in Erscheinung. Es ist, als ob Habitat-Dioramen sagen wollten, dass es die Natur selbst ist, die sich in ihrer idealen Form in ihnen zur Ansicht reproduziert.

An dieser Stelle kommt eine Autonomieauffassung der Natur zum Tragen, die von Ferne an Adornos erinnert, wobei sie zugleich quer dazu steht. Da die selbst-reflexive Autorschaft und Medialität hier ja fehlen und zugleich die demonstrative Naturnachahmung der Habitat-Dioramen am schieren Erscheinungsbild der Natur ausgerichtet bleibt, scheint bestenfalls eine Form von Mimesis am Werke zu sein, die Adorno als unterste Stufe und Mimikry beschreibt. Da Habitat-Dioramen keinen Kunstanspruch erheben, fehlt ihnen zudem die Genealogie der Künste, die diese aus dem Geist der magisch-rituellen Praxisformen heraus entstehen ließ und ihnen darin, nach Adorno, ihr magisches Erbe auch in der Zukunft sichert. Obwohl all dies zutrifft, scheint mir angesichts der Habitat-Dioramen die Lage dennoch komplizierter zu sein.

Trotz der Anonymisierung ihrer Autoren sind Habitat-Dioramen zunächst insofern Beobachtungsmedien zweiter Ordnung, als sie diejenigen Beobachtungen abbilden und zugänglich machen, die von Taxidermisten und Naturkundlern auf der Grundlage von Fotos, wissenschaftlichen Beschreibungen und Taxonomien sowie eigenen Reiseerkundungen vor Ort gemacht und verarbeitet wurden. Darin sind sie also zwangsläufig reflexiv, wenn auch vielleicht in einem anspruchslosen Sinn.

Was auf der Basis dieser zusammengetragenen und bearbeiteten Beobachtungen schließlich in den Schaukästen nachgestellt wird, ist gleichwohl notgedrungen subjektiv interpretiert und perspektiviert. Die subjektive Selektion von Material sowie die Festlegung von Kadrierungen und Posen in dem Schlussbild, das alles in einem fruchtbaren Augenblick zusammenzufassen sucht, ist gleichermaßen überdeterminiert im Gehalt und idiosynkratisch im Stil. Darin unterlaufen Habitat-Dioramen als mediale Dispositive tendenziell Vergleichsmöglichkeiten zu an-

deren Medien und bleiben in dieser Hinsicht unfreiwillig selbstbezüglich. Das klingt fast wie eine Satire auf die von Adorno konstatierte Autonomie der Künste, die ihnen ja deshalb zukommen soll, weil ihnen nichts Heteronomes als Maßstab gelten kann. Doch auch Habitat-Dioramen kopieren sich schließlich eher selbst als irgendeine vorfindliche Natur.

Mit den mimetischen Mitteln der Scheinbildung reflektieren sie zudem in einem wörtlichen Sinne das Lebendige im Toten, speziell in den dermoplastischen Exponaten, die ja im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen. Die Tiere werden zwar normalerweise nicht *als* tote Tiere dargestellt, dagegen spricht die Idyllisierung der dioramatischen Naturdarstellungen. Doch in ihrer bewegungssimulativen Stillgestellttheit tragen die Tiere Spuren von dem Leben an sich, das sie einst tatsächlich besaßen. Erhalten wird ja die echte Haut der erlegten Tiere, die auf einen, dem Ursprungstier nachgeformten Balg gezogen und chemisch so präpariert wird, dass sie – metonymisch das ganze Tier verkörpernd – in dem Setting weiterexistiert. Der Grund, weshalb man Habitat-Dioramen nicht durch Tierfilme ohne Weiteres ersetzen kann, ist m.E. genau der, dass wir nur in ihnen tatsächlich mit verlebendigten Toten direkt konfrontiert sind. Uns trennt eine Glaswand von ihnen, aber sie versetzen uns in ihrer immersiven und suggestiven Anordnung und auch bedingt durch die Blickausrichtungen der Tiere selbst auf die Schwelle zwischen Leben und Tod, eher noch als auf die Schwelle zwischen Fiktion und Faktizität (was Habitat-Dioramen in ihren Landschaftsmalereien auch noch tun). Diese imaginäre und affektive Versetzung auf die Schwelle zwischen Leben und Tod ist nun eine grundlegende Funktionsbestimmung vieler magischer Rituale und Praktiken.¹⁹ Auch wenn Habitat-Dioramen nicht die Geschichte der Künste teilen, so sind sie in ihren mimetischen Funktionshinsichten doch vielschichtig. Nicht zuletzt ließe sich Donna Haraways Bemerkung, wir würden angesichts der dioramatischen ›Fenster zur Natur‹ mit unserer eigenen Zeitlichkeit zwischen Ursprung, Gegenwart und Zukunft konfrontiert, als Hinweis auf die auch rituelle Funktion der Bewältigung von Transformation und Veränderung lesen. Damit gelingt den Habitat-Dioramen, auch ohne die Geschichte der Künste zu teilen, eine dennoch magische Effektivität bzw. Mimesis. Während nun Adorno die drei Mimesisfunktionen Mimikry, magische Mimesis und reflexive Mimesis tendenziell hierarchisch zu fassen scheint und teilweise gegeneinander im Sinne der Unterscheidung milderer und superiorer Mimesis ausspielt, um einen modernen Kunstbegriff verteidigen zu können, der nicht reaktionär ist, so findet sich in den Habitat-Dioramen eine untrennbare Überlagerung dieser drei Mimesisformen. Die indexikalische Präsenz von ehemals Lebendigem im Toten, in Form von ech-

¹⁹ Vgl. Victor Witter Turner: *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*, Frankfurt a. M./New York 2005.

tem Blattwerk, Gestein und präparierten Tierhäuten, überträgt in einem kontaktmagischen Sinne diese Lebensechtheit auf die artifiziellen Dinge und Körper, die in derselben räumlichen Innenraumordnung, der nach außen physisch abgeschlossenen Habitat-Dioramen, angeordnet sind. Was echt und was konstruiert ist, überlagert sich optisch und haptisch tatsächlich darin. Dass Natur dabei nicht strukturell und in ihrem wie immer zu denkenden Ansichsein, sondern fast positivistisch, physisch-behavioristisch in ihrem Fürsichsein dioramatisch zugänglich werden soll, ist der vielleicht unkünstlerische und jedenfalls pädagogische Anspruch. Mimikry und Magie wirken dafür zusammen in der reflexiven Gesamtanordnung der Dioramen, die sich eben in ihrer verkörperten Wissensformation grundlegend hybrid verhalten. Daraus geht kein gereinigtes Wissen hervor, das sich erneut in Kategorisierungen und klaren Distinktionen zwischen ernst und unernst, fiktiv und faktisch, künstlerisch und wissenschaftlich rückübersetzen ließe. Ihrem Selbstverständnis nach sind sie allerdings eindeutig. Es geht den Habitat-Dioramen darum, sich einer bestimmten Schönheit des Lebens zuzuwenden, die sie vermeintlich »nur« zeigen und die es angesichts von endlichen Schicksalen des Lebens – und nicht aufgrund seiner utopischen Latenzen – zu schätzen, zu bewahren oder auch nur zu studieren und zu bestaunen gilt. Dieser gegenwärtig verstärkt mit den Habitat-Dioramen von Seiten der Museen explizit verbundene ökologische Bildungsanspruch findet allerdings in ihnen selbst eine immanente Gegenläufigkeit dazu. Denn, wie gezeigt, sind auf der atmosphärisch-affektiven Ebene ihrer Verkörperungstechniken Spuren von Gewalt und anthropozentrischer Naturbeherrschung eingetragen, die nicht zuletzt auf ihre Entstehung zurückgehen. Die unbewusste Morbidität und künstliche Leugnung derselben im Stil des irrealen Idylls auf der Erscheinungsebene ihrer Naturnachbildung trägt in die medialen Dispositive eine Komplexität und schwer zu fassende Irrealitätsdimensionen ein, sodass sie neben ihren edukativ-repräsentationalen Ansprüchen zugleich ein historisch unkontrollierbares Imaginäres verkörpern, das sie schaurig übersteigt. Sie versetzen so den involvierten Rezipienten in ein darstellungstechnisches Irgendwo und Irgendwann, mithin in eine imaginär-affektive Raum-Zeitlichkeit, die sich nicht zu einer kohärenten Welt schließt und insgesamt koordinaten- und orientierungslos bleiben muss. In dieser Ambivalenz und Zwischenstellung zwischen vorausweisend und anachronistisch, abbildend und träumend, entfaltet sich erst die volle Intensität ihrer nach wie vor so interpretationsoffenen wie raumgreifenden Faszination.

Abstracts

Frank Ruda: Mut zurzeit

Der Beitrag verhandelt den Begriff des Muts und beginnt diese Verhandlung ausgehend von der Frage, wie eine Kategorie, die die Geschichte der Philosophie zu durchziehen scheint, gegenwärtig an Relevanz und Einfluss verlieren kann. Er identifiziert den Grund dafür in der aristotelischen Bestimmung des Muts als männlich-militärischer Tugend und setzt dieser Bestimmung in der Folge eine Neubestimmung entgegen, die zu denken versucht, was weiblicher Mut sein kann.

The paper discusses the concept of courage, starting from the question of how it is possible that a category, which seems to permeate the history of philosophy, currently loses its relevance and influence. It identifies the reason for this in the Aristotelian definition of courage as a male and military virtue, and subsequently confronts it with a new definition, trying to imagine what female courage could be like.

Hans-Christian von Herrmann: Das Projektionsplanetarium als hyperreales Environment

In den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg wurde im Jenaer Zeiss-Werk im Auftrag des Deutschen Museums in München das Projektionsplanetarium als immersives Modell des Universums entwickelt. In ihm hallte eine lange Geschichte von Himmelsgloben, Armillarsphären, Astrolabien und mechanischen Planetarien nach, die seit der Antike als astronomische Demonstrationsobjekte gedient hatten. Erstmals aber fand sich diese Aufgabe

nun mit einer Simulation des raum-zeitlichen In-der-Welt-Seins des Menschen verbunden.

In the years following the First World War, commissioned by the German Museum in Munich, the projection planetarium was developed as an immersive model of the universe at the Zeiss plant in Jena. In it, a long history of celestial globes, armillary spheres, astrolabes, and mechanical planetaria resounded, which had served as astronomical demonstration objects since ancient times. For the first time, however, this task was associated with a simulation of man's spatiotemporal being-in-the-world.

Karen van den Berg: Zur Epistemologie gegenwärtiger Zeigeregime: Louvre Lens und der Apple Store am Union Square in San Francisco

Wie kommt es, dass sich der Flagship-Store eines Technik Konzerns präsentiert wie eine öffentliche Kunsthalle, während die Dependence des Louvre in Nord-Pas-de-Calais wirkt, als würde man eine iPad-Benutzeroberfläche betreten? Der Beitrag liefert eine Analyse des Louvre Lens und beleuchtet das Projekt in Hinblick auf seine verblüffenden ästhetischen Familienähnlichkeiten in Materialsprache, Struktur und Atmosphäre zu neueren Apple Stores. Dabei wird versucht, die kulturellen und mentalitätsgeschichtlichen Codes zu entziffern und zu plausibilisieren, dass sich hier eine Epistemologie entfaltet, die die Welt als simultan präsenten Symbolsystem begreift.

How is it that the flagship store of a technology company presents itself as a public art

hall, while the branch of the Louvre in Nord-Pas-de-Calais looks like the user interface of an iPad? The paper provides an analysis of the Louvre Lens and illuminates the project in terms of its stunning aesthetic similarities in material language, structure and atmosphere to recent Apple Stores. Furthermore, it attempts to decipher the cultural and mental-historical codes and argues that an epistemology is developing here which comprehends the world as a simultaneous symbolic system.

Vittorio Hösle: On Some Specific Traits of Russian Culture. Changes and Continuities Between the Pre-Soviet, the Soviet, and the Post-Soviet Phase

The essay discusses the question in which sense there are continuities between the pre-Soviet, the Soviet, and the post-Soviet phase of Russian culture. It discovers in the rejection of the bourgeois value system an important constant factor. Even if originally rooted in the specific orthodox Christian sensibility, it helped prepare the Soviet revolution and survived even after 1991. From the *Song of Igor's Campaign* to Tolstoy's dramas, Eisenstein's films and his film theory, and Maxim Kantor's iconic interpretations of the late Soviet Union and its aftermath the essay tries to unveil crucial features of Russian culture.

Der Aufsatz diskutiert die Frage, in welchem Sinne es Kontinuitäten zwischen der vor-sowjetischen, der sowjetischen und der post-sowjetischen Phase der russischen Kultur gibt, und entdeckt in der Ablehnung des bürgerlichen Wertesystems einen wichtigen konstanten Faktor. Auch wenn sie ursprünglich in der spezifischen orthodoxen christlichen Sensibilität verwurzelt war, half sie, die sowjetische Revolution vorzubereiten, und überlebte auch noch nach 1991. Von dem *Igorlied* bis hin zu Tolstois Dramen, Eisensteins Filmen und Filmtheorie sowie Maxim Kantors ikonischen Interpretationen der späten Sowjetunion und

ihren Nachwirkungen enthüllt der Aufsatz entscheidende Merkmale der russischen Kultur.

Maria Muhle: Praktiken des Inkarnierens: Nachstellen, Verkörpern, Einverleiben

Die medienästhetische Rede vom Inkarnieren, der Verkörperung oder dem *embodiment* teilt mit dem theologischen Verständnis der Inkarnation als ›Fleischwerdung‹ die Annahme eines möglichen Übergangs von einem immateriellen Prinzip zu etwas genuin Materiellem. Ästhetische Verkörperungen wurden zuletzt vermehrt unter dem Schlagwort des *reenactment* diskutiert, das darauf abzielt, eine historische Situation nach-erlebbar und damit zugänglicher zu machen. Verkörpernde Nachstellungen müssen aber nicht ausschließlich einer solchen identitären Logik verpflichtet sein, sie können vielmehr auch exzessive, hypermimetische Effekte produzieren, wie anhand der Besessenheitsrituale der Hauka und ihrer filmischen Verarbeitung durch Jean Rouch in *LES MAÎTRES FOUS* gezeigt werden kann.

Just as the theological notion of incarnation, the media-aesthetic term ›embodiment‹ implies a transition from an immaterial principle to something genuinely material. Aesthetic embodiments are increasingly discussed under the keyword ›reenactment,‹ which aims to re-experience a historical situation and thus make it more accessible. Reenactments, however, do not have to be bound exclusively to such a logic of identity; instead, they can also produce excessive, hypermimetic effects, as can be shown with reference to the obsession rituals of the Hauka and their cinematic adaptation in *Les Maîtres Fous* by Jean Rouch.

Stephan Gregory: Imagination, Kombination, Defiguration. Monstropoetiken des 18. Jahrhunderts

Untersuchungen zur Poetologie des Ungeheuers oder zur Ästhetik des Monströsen im 18. Jahrhundert haben sich bisher fast ausschließlich mit dem Paradigma der »weiblichen Einbildungskraft« beschäftigt. Im Mittelpunkt dieses Aufsatzes stehen dagegen Holbachs und Diderots Theorien der Monstrogenese, die einen radikalen Bruch mit dem Modell der Imagination, der Ähnlichkeit und der Autorschaft verfügen. Deren interessanteste ästhetische Konsequenz bildet das neue Denken des Ungeheuren, wie es gegen Ende des 18. Jahrhunderts u. a. in der Malerei Goyas hervortritt.

Studies in 18th century poetics and aesthetics of the monstrous have so far been concerned almost exclusively with the paradigm of »feminine imagination.« This paper, in turn, focuses on Holbach's and Diderot's theories of »monstrogenesis«, which articulate a radical break with the model of imagination, similarity and authorship. One of their most interesting aesthetic consequences is the new thinking of monstrosity as it appears at the end of the 18th century in Goya's paintings.

Helga Lutz: Mit Puppen Spielen. Gefährliche Mimesis

Der Text vergleicht zwei fetischistische Puppenexperimente des 20. Jahrhunderts. Auf der einen Seite steht der vielbeachtete Versuch Oskar Kokoschkas, die verlorene Alma Mahler durch eine lebensechte Puppe zu ersetzen. Auf der anderen Seite geht es um die verborgen gehaltenen Bücher des Schweizer Einsiedlers Armand Schulthess, bevölkert von Hunderten von erotischen Collage-Frauen, die kunstvoll zusammengeklebt, vernäht und ineinander gefaltet sind. So unterschiedlich das zugrundeliegende fetischistische Ritual auch ausfällt, so zeigt sich in beiden Anord-

nungen doch eine grundlegende Übereinstimmung: In beiden Fällen nimmt das Inkarnieren die Form einer Operationskette an, die das Bild ins Register einer mimetischen Transformationsontologie überstellt.

The paper compares two fetishistic experiments with puppets of the 20th century. On the one hand, there is Oskar Kokoschka's much discussed attempt to replace the lost Alma Mahler with a life-size doll. On the other hand, the paper treats the secret books of Swiss hermit Armand Schulthess, populated by hundreds of erotic women, which are artfully glued, sewn and folded together. However different the underlying fetishistic ritual may be, the two groups show a fundamental agreement: In both cases, the process of incarnating becomes a chain of operations, translating the image into the register of a mimetic ontology of transformation.

Hans-Rudolf Meier: Verkörpern, Verwandeln und Autorisieren mittels Spolien

Spolien – intentional wiederverwendete Bauglieder – referenzieren auf etwas nicht mehr Vorhandenes und machen dieses zugleich materiell präsent. Als einstiger Teil des Abwesenden verweisen sie im neuen Kontext zurück auf ihre Herkunftsobjekte. Sie verkörpern abstrakte Konzepte, Autorisierung und Authentisierung. In den präsentierten Beispielen werden verschiedene Ähnlichkeitsbezüge zum Herkunftsmonument diskutiert, die von formalen Referenzen über die exzessive Verkörperung zur formlosen Verarbeitung des Materials in einer neuer Oberfläche reichen.

Spoils – intentionally reused architectural fragments – refer to something that no longer exists and re-present it materially. As a former part of the absent, they refer back to their original objects in their new context. They embody abstract concepts, authorization and authentication. In the examples presented, different ways of referring to the original

monuments are discussed, ranging from formal references to excessive embodiment and complete loss of shape.

Christiane Voss: Mimetische Inkorporierung am Beispiel taxidermischer Weltprojektionen

Die Ablehnung der Mimesis, verstanden als ein Anspruch von Darstellungen auf Naturnachahmung, ist ein charakteristischer Grundzug moderner Ästhetik und Erkenntnistheorie seit dem Ende des 19. Jahrhunderts. Parallel dazu existieren zeitgleich im Raum wissensbildender Institutionen wie den Naturkundemuseen Dispositive, etwa die Habitat-Dioramen, die das traditionell mimetische Ideal auf kreative Weise aufrechterhalten. Diese vermeintlich anachronistischen Dispo-

sitive werden hinsichtlich ihrer mimesisproduktiven Dimensionen medienphilosophisch reflektiert und zu Adornos Mimesisverständnis ins Verhältnis gesetzt.

The rejection of mimesis, understood as a depiction's claim on imitation of nature, has been a characteristic feature of modern aesthetics and epistemology since the end of the 19th century. At the same time, there are also dispositives, such as habitat dioramas, which creatively maintain the traditionally mimetic ideal in the space of knowledge-building institutions such as museums of natural science. These supposedly anachronistic dispositions are reflected in media-philosophical terms with regard to their dimensions of mimesis production and are related to Adorno's understanding of mimesis.

Autorenangaben

Louis-Auguste Blanqui (1805–1881) war ein französischer Revolutionär, sozialistischer Politiker und Wegbereiter der Arbeiterbewegung. Als Mitglied und Initiator republikanischer Geheimgesellschaften beteiligte er sich seit der Julirevolution von 1830 an zahlreichen Revolutionen und Aufständen, wofür er viele Jahrzehnte in Gefängnissen und im Exil verbrachte. Seine Anhänger, die Blanquisten, waren maßgeblich an der Pariser Kommune von 1871 beteiligt. Außerdem verfasste Blanqui auch einige theoretische, philosophische und kosmologische Texte und war Herausgeber republikanischer Zeitschriften.

Stephan Gregory ist Juniorprofessor für Mediale Historiographien an der Bauhaus-Universität Weimar. Arbeitsschwerpunkte: Licht und Wissen in der Frühen Neuzeit, Medientheorie des philosophischen Denkens, Mimetische Praktiken im Kulturkontakt. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Wissen und Geheimnis. Das Experiment des Illuminatenordens* (Frankfurt am Main/Basel 2009); *Mysterienfieber. Das Geheimnis im Zeitalter der Freimaurerei* (Wien/Berlin 2012); *Class Trouble. Imitation und Klassenkampf um 1700* (Paderborn 2017).

Vittorio Hösle ist Paul Kimball Professor of Arts and Letters in den Departments of German and Russian, Philosophy and Political Science an der University of Notre Dame. Arbeitsschwerpunkte: Ideengeschichte, Praktische Philosophie, Ästhetik. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Hegels System. Der Idealismus der Subjektivität und das Problem der Intersubjektivität* (Hamburg 1987); *Moral und Politik. Grundlagen einer Politischen Ethik*

für das 21. Jahrhundert (München 1997); *Der philosophische Dialog* (München 2006).

Helga Lutz ist derzeit Vertretungsprofessorin für Kunstgeschichte an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Arbeitsschwerpunkte: Altniederländische und deutsche Kunst des 15./16. Jahrhunderts mit Schwerpunkt auf den Materialkulturen des Religiösen, Kunst der Moderne und der Gegenwart aus der Perspektive ihrer Praktiken und Operationen, die Entstehung des Stilllebens aus der Buchmalerei des 14./15. Jahrhunderts, Kunst und Textil. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Schriftbilder und Bilderschriften. Zum Verhältnis von Text, Zeichnung und Schrift bei Unica Zürn* (Stuttgart/Weimar 2003); *Oberflächen der Manuskriptkultur im 15. Jahrhundert*, in: Christina Lechtermann und Stefan Rieger (Hg.): *Das Wissen der Oberfläche. Epistemologie des Horizontalen und Strategien der Benachbarung* (Berlin/Zürich 2015); zus. mit Bernhard Siegert: *In der Mixed Zone. Klapp- und faltbare Bildobjekte als Operatoren hybrider Realitäten*, in: David Ganz und Marius Rimmel (Hg.): *Klappereffekte. Faltbare Bildträger in der Vormoderne* (Berlin 2016).

Hans-Rudolf Meier ist Professor für Denkmalpflege und Baugeschichte an der Bauhaus-Universität Weimar. Arbeitsschwerpunkte: Geschichte und Theorie der Denkmalpflege sowie die Architekturgeschichte des Mittelalters und der Moderne. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Die normannischen Königspaläste in Palermo. Studien zur hochmittelalterlichen Residenzbaukunst* (Worms 1994); zus. mit Sigrid Brandt (Hg.): *StadtBild und*

Denkmalpflege. Konstruktion und Rezeption von Bildern der Stadt (Berlin 2008); zus. mit Ingrid Scheurmann und Wolfgang Sonne (Hg.): Werte. Begründungen der Denkmalpflege in Geschichte und Gegenwart (Berlin 2013).

Maria Muhle ist Professorin für Philosophie und Ästhetische Theorie an der Akademie der Bildenden Künste München und Mitbegründerin des August Verlags Berlin. Arbeitsschwerpunkte: Politische Ästhetik, Biopolitik, Wissenschaftsgeschichte des Lebens, Formen minderer Mimesis. Ausgewählte Veröffentlichungen: Eine Genealogie der Biopolitik. Der Lebensbegriff bei Foucault und Canguilhem (München 2013); »Aufteilung der Zeiten« – Die Anachronie der Geschichte, in: Eva Kernbauer (Hg.): Kunstgeschichtlichkeit. Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst (München 2015); zus. mit Christiane Voss (Hg.): Black Box Leben (Berlin 2017).

Jean-Luc Nancy ist französischer Philosoph und emeritierter Professor für Philosophie der Universität Straßburg. Darüber hinaus hatte er Gastprofessuren in Berkeley, Irvine, San Diego und Berlin inne. In seinem überaus umfangreichen Werk beschäftigt er sich mit Fragen der Seinsweise und Gemeinschaftsbildung, der Religion und Politik sowie der Ästhetik. Ausgewählte Veröffentlichungen: Singulär plural sein (Berlin 2005); Wahrheit der Demokratie (Wien 2009); Das nackte Denken (Zürich 2014).

Frank Ruda, Philosoph, ist zur Zeit Senior-Fellow am IKKM in Weimar. Arbeitsschwerpunkte: politische Philosophie, Ontologie, Geschichte der Philosophie, Medienphilosophie und Ästhetik. Ausgewählte Veröffentlichungen: Hegels Pöbel: Eine Untersuchung der »Grundlinien der Philosophie des Rechts« (Konstanz 2011); For Badiou: Idealism without Idealism (Evanston 2015); Abolishing

Freedom: A Plea for a Contemporary Use of Fatalism (Lincoln 2016).

Tom Ullrich ist Wissenschaftliche Hilfskraft am Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM) an der Bauhaus-Universität Weimar. Arbeitsschwerpunkte: Medien- und Kulturgeschichte des Barrikadenkampfes, visuelle und materielle Kulturen des modernen Paris, Walter Benjamins Bildtheorie und -praxis. Ausgewählte Veröffentlichungen: Barrikaden sind Brücken. Über Architektur, Widerstand und Wissen im Paris des 19. Jahrhunderts, in: Horizonte. Zeitschrift für Architekturdiskurs, 11 (2017); Um das »Qualitätskino« herumarbeiten. Über Umwege und Workarounds des jungen Jean-Luc Godard, in: Ilinx. Berliner Beiträge zur Kulturwissenschaft, 5 (2017).

Karen van den Berg ist Inhaberin des Lehrstuhls für Kunsttheorie & inszenatorische Praxis sowie akademische Sprecherin des »artsprogram« an der Zeppelin Universität in Friedrichshafen. Arbeitsschwerpunkte: Kunst und Politik, Theorie des Ausstellens, künstlerische Episteme und Studioforschung. Ausgewählte Veröffentlichungen: zus. mit Ulrich Gumbrecht (Hg.): Politik des Zeigens (München 2010); Ungefährliche Experimente – Das Studio als Labor, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 57/2 (2012); zus. mit Ursula Pasero (Hg.): Art Production beyond the Art Market? (Berlin/New York 2013).

Hans-Christian von Herrmann ist Professor für Literaturwissenschaft mit dem Schwerpunkt Literatur und Wissenschaft an der Technischen Universität Berlin. Arbeitsschwerpunkte: Übergänge zwischen den »zwei Kulturen« der exakten Wissenschaften und der Geisteswissenschaften im Sinne einer kulturwissenschaftlichen Wissenschafts- und Technikforschung. Ausgewählte Veröffentlichungen: Sang der Maschinen. Brechts Me-

dienästhetik (München 1996); *Das Archiv der Bühne. Eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft* (München 2005); *Literatur und Entropie* (Berlin 2014).

Christiane Voss ist Professorin für Philosophie Audiovisueller Medien an der Bauhaus-Universität Weimar und Sprecherin des Kompetenzzentrums Medienanthropologie.

Arbeitsschwerpunkte: Medienanthropologie, Philosophie der Emotionen und Ästhetik. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Narrative Emotionen. Möglichkeiten und Grenzen einer Philosophie der Emotionen* (Berlin 2003); *Der Leihkörper. Erkenntnis und Ästhetik der Illusion* (München 2013); zus. mit Lorenz Engell (Hg.): *Mediale Anthropologie* (München 2016).

Adressen Autoren ZMK 8|1|2017

Stephan Gregory

Bauhaus-Universität Weimar
Fakultät Medien
Bauhausstraße 11
99423 Weimar
stephan.gregory@uni-weimar.de

Vittorio Höslé

University of Notre Dame
Dpt. of German and Russian
318 O'Shaughnessy
USA-Notre Dame, IN 46556
vhosle@nd.edu

Helga Lutz

Bauhaus-Universität Weimar
Fakultät Medien
Bauhausstraße 11
99423 Weimar
helga.lutz@uni-weimar.de

Hans-Rudolf Meier

Bauhaus-Universität Weimar
Fakultät Architektur und Urbanistik
Geschwister-Scholl-Straße 8
99421 Weimar
hans-rudolf.meier@uni-weimar.de

Maria Muhle

Akademie der Bildenden Künste
Akademiestraße 2-4
80799 München
muhle@adbk.mhn.de

Jean-Luc Nancy

Université de Strasbourg
Faculté de Philosophie
7 Rue de l'Université
F-67000 Strasbourg

Frank Ruda

Bauhaus-Universität Weimar
IKKM
Cranachstraße 47
99423 Weimar
frankruda@hotmail.com

Tom Ullrich

Bauhaus-Universität Weimar
IKKM
Cranachstraße 47
99423 Weimar
tom.ullrich@uni-weimar.de

Karen van den Berg

Zeppelin Universität Friedrichshafen
Lehrstuhl für Kunsttheorie &
inszenatorische Praxis
Fachbereich Kultur- und
Kommunikationswissenschaft
Am Seemooser Horn 20
88045 Friedrichshafen
karen.vandenberg@zu.de

Hans-Christian von Herrmann

Technische Universität Berlin
Fakultät für Geistes- und
Bildungswissenschaften
Straße des 17. Juni 135
10623 Berlin
h.vonherrmann@tu-berlin.de

Christiane Voss

Bauhaus-Universität Weimar
Medienwissenschaft
Cranachstraße 47
99423 Weimar
christiane.voss@uni-weimar.de