

[Auslassungen]

Leerstellen als Movens der Kulturwissenschaft

Hg. von Natascha Adamowsky und Peter Matussek

Königshausen & Neumann



ISBN 3-8260-2824-4

[Auslassungen]

Leerstellen als Movens der Kulturwissenschaft

herausgegeben von
Natascha Adamowsky und Peter Matussek

Königshausen & Neumann

Umschlagabbildung:
Ruth Tesmar: *Der Schatten eines Traumes* (2004).
Farbige Collage, 42 x 60 cm.

Satz und Layout: Michaela Kura
Redaktionshilfe: Anke Bahl
Korrekturhilfe: Peggy Lengelsen
Hilfe in jeder Hinsicht: Yvonne Kult

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

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2004
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
Alle Rechte vorbehalten
Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Printed in Germany
ISBN 3-8260-2824-4
www.koenigshausen-neumann.de
www.buchhandel.de

Für Hartmut Böhme zum sechzigsten Geburtstag

Inhalt

Natascha Adamowsky / Peter Matussek
Formen des Auslassens.
Ein Experiment zur kulturwissenschaftlichen Essayistik 13

I. Zwischenräume

Gernot Böhme
Fortschritte der Warenästhetik.
Passagen an den Rändern der Kulturwissenschaft 31

Gertrud Koch
Free Cell.
Ein Lernspiel mit/gegen sich selbst 39

Hans Werner Ingensiep
Schattendasein und Lichtgestalten.
Vegetieren bei Menschen und Pflanzen 45

Christoph Wulf
Mimetische Grundlagen kulturellen Lernens.
Eine Forschungslücke als Chance für neue Ansätze 55

Hermann Schmitz
Hase und Igel.
Vom Pech des unbescheidenen Analytikers 61

Wolfgang Coy
Candidate Event.
Über Wahrheit und Lüge im wissenschaftlichen Sinn 69

Jörn Ahrens
Sich verlieren?
Die Intention, die bare Münze der Wissenschaft 85

Carl Pietzcker
Ein Netz lockender Lücken.
Versuch über Abwehrmechanismen in der Literatur 93

Jürgen Barkhoff
„Ein reizender Gegenstand" für „Pantoffelministranten".
Zur Einnistung des Sexualfetisch in den Leerstellen des Diskurses 101

Klaus R. Scherpe
Europas „rettende Liebe"?
Erfundene Ethnographie von Michael Roes 109

Susanne Hauser
Der Blick in die Landschaft.
Entleerung eines Konzepts 117

Horst Wenzel
Antizipation unbekannter Räume.
Phantastische Explorationen vor dem Zeitalter der Messung 123

Robert Felfe
Las Meninas.
Blinde Flecken der klassischen Repräsentation 135

Gerhard Neumann
Der ‚ausgelassene' Autor.
Zur Konstruktion des deutschen Realismus in Malerei und Literatur 147

Lothar Müller
Klickeradoms.
Venus im Interieur – eine Skizze 167

II. Unterbrechungen

Axel Michaels
Ruhe.
Bild ohne Titel 181

Helmar Schramm
Schweigen Lernen.
Kleine Erinnerung an Max Picard 185

Ingrid Kasten
Das Schweigen der Sinne.
Die Inszenierung der Mutter-Sohn-Beziehung in den *Confessiones* Augustins 191

Liliane Weissberg
Puppenstube.
Oder: Viel Lärm um nichts 201

Olaf Briese
Auslassungszeichen.
Interpunktionsregime bei Heinrich Heine 213

Renate Schlesier
Eine Ellipse:
Wie Nietzsche etwas über die Entstehung eines Kunstwerks sagt,
ohne etwas dazu zu sagen 221

Dieter Thomä
Der ausgelassene Name.
Anmerkungen zu Robert Antelme, Richard Wagner und Bernardo Bertolucci 231

Ralf Schnell
Vom Verlust einer Sprache des Schmerzes.
Sophokles / Heiner Müller: *Philoktet* 243

Bernd Hüppauf
Der letzte seiner Sprache.
Eine Erzählung 251

Christina von Braun
Fort da.
Die Wiedergänger des kulturellen Gedächtnisses 265

Gisbert Hoffmann
„Der nächste Zug war Schema F. Daher ließ ich ihn aus."
Interpretation einer dualen Interaktion bei Raymond Chandler 271

Timm Rautert
Artwork.
Visuelle Interventionen 283

Anselmo Fox
Aria Condizionata.
Von Mund zu Mund – ein Daumenkino 289

Sabine Huschka
Weder Zeichen noch Bilder, allein Pfade.
Das Wissen vom Tanz 299

III. Abundanzen

Klaus Michael Meyer-Abich
Auslassungen des Ganzen.
Ein Lob der Stille 309

Jeanne Riou
Emphase, Rhapsodie, Reue:
Die fließenden Grundlagen der Offenbarung in Augustinus' *Bekenntnissen* 313

Werner Röcke
Der Anfang vom Ende.
Aufhebung der Zeit und Nähe der Ferne im Komischen Roman
der Frühen Neuzeit 319

Günter Oesterle
Romantische Ausgelassenheiten.
Demonstriert an Clemens Brentano: *Das Märchen von dem Dilldapp* 327

Andrea Allerkamp
Bote, Zeuge, Gast.
Zur Frage des Stellvertreters in Heinrich von Kleists Kriegsszenarien 335

Horst Bredekamp
„Die wilde Üppigkeit der Natur".
Stricklands Karten und Darwins Kreise der Arten 341

Jochen Hörisch
Wasser/Werke.
Auslassungen über den reinen Körper und den unreinen Geist 355

Götz-Lothar Darsow
Tränen von Sperma und Urin.
Über einige Spuren von Georges Batailles *Histoire de l'œil* im Werk von Sophie Calle 365

Tatsuyuki Kamio
Subject Subjekt.
Wucherungen postbiologischer Menschenbilder in der japanischen Subkultur der 90er Jahre 375

Claudia Benthien
Schönheit als Stigma.
Über das Leiden an körperlicher Perfektion 381

Hans Ulrich Reck
Versehrte Erlöstheiten.
Einige Notate zu ‚Störung' 393

Thomas Macho
Weltenbrand und Feuerwerk.
Ein pyrohistorisches Panorama der Auslöschung 403

Anhang

Bibliographie 423

Bildnachweise 439

Autorenverzeichnis 441

Natascha Adamowsky / Peter Matussek

Formen des Auslassens.
Ein Experiment zur kulturwissenschaftlichen Essayistik

Lücken in der Kartographie des Wissens

Wissenschaft, so heißt es, sei ein Projekt, das auf Erkenntnis zielt. Damit verbunden ist die Vorstellung, daß wir heute mehr wissen als gestern und morgen mehr wissen werden als heute. Die Frage ist nur, ob sich das zu Erkennende auch in diese Gedankenfigur fügt. Wie müßten wir vorgehen, wenn jene weißen Flecken auf der Landkarte des Wissens, welche zu besetzen und zu füllen ein konstitutiver Bestandteil wissenschaftlichen Selbstverständnisses ist, eo ipso als Wirklichkeiten anzuerkennen sind, die unerkannte Möglichkeiten in sich bergen? Wie können wir diesen virtuellen Realitäten (im emphatischen Sinne der Prägung, nicht dem geläufigen, der auf einem technizistischen Mißverständnis beruht) gerecht werden, ohne sie durch den fixierenden Zugriff, das Aussagen und Ausmalen, Aufschreiben und Aufzeichnen ihrer Virtualität zu berauben?

Die Frage nach der Ambivalenz wissenschaftlicher Neugier ist ein Angelpunkt kulturwissenschaftlichen Denkens. Es bezieht seine Spannung aus dem einfachen Umstand, daß Kultur nicht in Formen daherkommt, die sich nahtlos mit szientifischen Verfahren zur Deckung bringen lassen. Der modernen Vorstellung von ‚Erkenntniswachstum' steht somit eine unausgesetzte Produktion von Leerstellen gegenüber; mit der Menge des Wissens steigt immer auch die Menge des Nicht-Wissens. Kulturwissenschaft begegnet diesem Dilemma nicht mit einem Ritt à la Don Quijote gegen die Mühlen der perennierenden Auslassung, sie widmet vielmehr dem Phänomen der Auslassung als solchem ihre Aufmerksamkeit. Leerstellen sind ihr nicht ein zu Beseitigendes, sondern ein zu Beachtendes – ein Motiv und Movens forschender Neugier, da sie Anlaß geben, das Ausgelassene sowie den Prozeß der Auslassung selbst in den Blick zu nehmen. Dabei kommt es zu einem Umschlag von Abstinenz in Abundanz: Dasjenige, was ausgelassen wurde, wird in der kulturwissenschaftlichen Darstellung nicht nur als ein bislang Vergessenes und Verschwiegenes anerkannt, sondern zugleich als ein Potential des Entwerfens und Erfindens erfahren. Dieses Potential entfaltet sich im Besichtigen der mäandernden Grenzlinien und Zwi-

schenräume, die die disziplinär orientierte Kartographie des Wissens bei ihren Feldbestellungen zurückläßt.

An den Rändern der Erkenntnis also hält Kulturwissenschaft sich auf und berührt damit die Regionen der Unwissenschaftlichkeit: Fabeln und Fiktionen, Träumereien und Phantasien, Narrationen und Plaudereien, auch Atmosphärisches und Ereignishaftes. Gerade in der Kontamination mit diesen diffusen und heteroglossalen Formen der Erkenntnis wird eine geschärfte Wahrnehmung von Wirklichkeit möglich – im Sinne einer intensivierten Beziehung zu den Gegenständen ebenso wie dem eines klareren Bewußtseins für das Provisorische allen wissenschaftlichen Darstellens. Für die Kulturwissenschaft ist dieses Bewußtsein konstitutiv, da sich kulturelle Phänomen per definitionem nicht ohne Substanzverlust ins Fixierbad bestimmender Urteile legen lassen; erst im individualisierenden Licht reflektierender Urteilskraft geben sie ihre Lebendigkeit zu erkennen. Darin stimmen seit je alle kulturwissenschaftlichen Ansätze überein – von der Völkerpsychologie über Kulturgeschichtsschreibung und Kulturphilosophie, Kulturpsychologie und Kritische Theorie bis zu den von Cultural Studies, New Historicism und Mentalitätsgeschichte angeregten Kulturanalysen der Diskursarchäologie und Historischen Anthropologie. Das Wissen der Kulturwissenschaft unterliegt daher einem fortgesetzten Prozeß der Reformulierung, Recodierung und Rekonfigurierung.

Sich über das Ausgelassene auszulassen ist somit auch als eine experimentelle Suche nach Darstellungsformen zu verstehen, welche den Phänomenen in ihrer Flüchtigkeit gerecht werden. Eine solche Orientierung übt Gratwanderungen zwischen ästhetischer und theoretischer Stilistik – Gratwanderungen, die mit Neugier und Aufmerksamkeit nicht nur auf Orte der Erkenntnis blicken, sondern auch auf die Spielfelder von Effekten und Performanzen. Kulturwissenschaftliche Auslassungen zum Ausgelassenen betreiben Wissenschaft als unabschließbaren Prozeß und problematisieren zugleich die geläufige Distinktion zwischen der ‚einen' wissenschaftlichen Wahrheit und der Vielfalt menschlicher Perspektiven. In der Reflexion auf die Unschärferelation von Subjektivität und Objektivität zeigt sich, daß kein wissenschaftliches Darstellen ohne Auslassungen möglich ist, ja keines ohne sie den Anspruch wissenschaftlicher Dignität erheben kann. Das ‚Wie' der Auslassungen aber kann und muß durchaus präzisiert werden, wenn es sich nicht in Beliebigkeit verlieren will.

Es ist Hartmut Böhme, der seit Mitte der 80er Jahre ganz wesentlich dazu beitrug, daß die Kulturwissenschaft ihre derzeitige Geltung erlangt hat. Nach seiner Diagnose, aus der er selbst profilbildende Konsequenzen zog, trat das Fach

an die „Leerstelle, die durch das Verblassen des Humboldtschen Bildungsbegriffs entstanden ist" (Böhme 1995). Die Diagnose eines ‚Anderen der Vernunft' (Böhme/Böhme 1983) nahm er nicht zum Anlaß für eine Beschränkung, sondern eine interdisziplinäre Ausweitung des wissenschaftlichen Diskurses. Wie seine zahlreichen Arbeiten zu Gegenständen der Kulturwissenschaft zeigen (s. Bibliographie), vermochte er dasjenige, was bei den tradierten Oppositionsbestimmungen von Natur- und Geisteswissenschaften in die Gräben der Zuständigkeitsabgrenzungen gefallen war, auf eine bis dahin unbekannte Weise zur Sprache zu bringen. Diese Sprache läßt sich aus, indem sie subsumierende Feststellungen ausläßt. Damit verfügt sie über ein außerordentliches Anregungspotential. Zu seinem sechzigsten Geburtstag erschien uns daher ein Experiment mit essayistischen Annäherungen an das Ausgelassene als eine angemessene Form, den Jubilar mit Gespür für Apostrophe zu apostrophieren.

Einladung zum Experiment

Wir baten 42 Autoren – Kollegen, Wegbegleiter, Freunde von Hartmut Böhme –, sich dem Auslassen in den topologischen, temporalen und performativen Bedeutungsvarianten des Begriffs zu widmen: Formen der räumlichen Leere, der zeitlichen Unterbrechung und der ereignishaften Abundanz. In Motiven der Lückenhaftigkeit, Momenten der Interruption und Impulsen des Überschwangs sollten sie ihrer Entdeckerneugier folgen. Den Mitwirkenden ging folgende Konzeption zu:

Kulturwissenschaft beruht im zweifachen Wortsinn auf Auslassungen: Ihr transdisziplinärer, also von vornherein hybrider Ansatz erfordert einerseits den Mut zur Lücke, andererseits verführt er zu Äußerungen, die im arbeitsteiligen Wissenschaftsbetrieb ungedeckt sind. Wollte man ihr diese doppelte Disziplinlosigkeit zugunsten systematischer Vollständigkeit und Methodenstrenge abgewöhnen, würde sie aufhören zu existieren. Das setzt sie unvermeidbar der Kritik mangelhafter Grundlagen aus. Gleichwohl ist die in den letzten Jahren heftig diskutierte Frage, ob es Kulturwissenschaft angesichts ihrer prekären Voraussetzungen überhaupt geben muß oder soll oder darf, inzwischen obsolet. Instituts- und Fakultätsgründungen, Fördereinrichtungen und Kongreßthemen, Bücher und Lehrveranstaltungen tragen das Wort „Kulturwissenschaft" in ihrem Namen und haben eine Praxis etabliert, über deren Vorhandensein theoretisch nicht mehr entschieden werden kann.

Was aber zur Disposition steht, ist die Frage, wie der Auslassungscharakter der Kulturwissenschaft als solcher zu rechtfertigen ist. Mit dieser Frage beschäftigt sich der

geplante Band. Wir haben im Untertitel auf Isers Terminus der Leerstelle rekurriert, um anzudeuten, daß Auslassungen eben nicht nur Lücken sind, sondern zugleich ein evokatorisches Potential enthalten, das programmatischen Überlegungen durchaus zugänglich ist, wie die Karriere dieses Begriffs exemplarisch zeigt: Längst hat sich der wissenschaftliche Sprachgebrauch über das ursprünglich damit Bezeichnete – kombinatorische Offenheiten im modernen Roman – hinausentwickelt; von „Leerstellen" ist mittlerweile auch in bezug auf Literatur überhaupt, sowie auf Malerei, Film und Musik die Rede. Dabei wird stets hervorgehoben, daß es just das Nichtgesagte und Nichtgezeigte, das Verschwiegene und Offengelassene ist, was die Prägnanz einer Äußerung erhöhen kann. Wir glauben, daß dies auch für kulturwissenschaftliches Denken und Darstellen gilt, daß also Leerstellen ein Movens der Kulturwissenschaft sind.

Die paradigmatische Darstellungsform kulturwissenschaftlicher Auslassungen ist der Essay. „Der Essay", schrieb Adorno in einem Text, den er selbst als seine wichtigste Programmschrift ansah, „fängt nicht mit Adam und Eva an, sondern mit dem, worüber er reden will; er sagt, was ihm daran aufgeht, bricht ab, wo er selber am Ende sich fühlt und nicht dort, wo kein Rest mehr bliebe: so rangiert er unter den Allotria" (1958, 10). Der Ruch des Unseriösen, der dem Essay deshalb anhaftet, ist für Adorno objektiv begründet: „Weil die lückenlose Ordnung der Begriffe nicht eins ist mit dem Seienden, zielt er nicht auf geschlossenen, deduktiven oder induktiven Aufbau. [...] Seine Schwäche zeugt von der Nichtidentität selber, die er auszudrücken hat; vom Überschuß der Intention über die Sache und damit jener Utopie, welche in der Gliederung der Welt nach Ewigem und Vergänglichem abgewehrt ist" (17 f.). Dieses doppelte Bekenntnis zur Auslassung – als Lücke und als Emphase – findet sich bei allen bedeutenden Vertretern kulturanalytischer Essayistik, von Montaigne über Bacon, Diderot und Sainte-Beuve bis zu Simmel und Benjamin.

Freilich verdanken essayistische Auslassungen ihre Prägnanz nicht der pauschalen Abwehr wissenschaftlicher Systementwürfe, sondern der Abarbeitung an ihnen. Zu einem Programm der Kulturwissenschaft gehört, daß sie die skizzierten Oppositionen in sich austrägt. Ihr Weg führt, wie der jeder Wissenschaft, über Schwellen der Epistemologisierung, ohne die sie ihr Feld nicht verdichten kann. Doch zugleich macht sie es zu ihrer Aufgabe, sich dem zuzuwenden, was aus den vereindeutigenden Systematisierungen herausfällt, durch die Raster etablierter Disziplinen in ihre Stadtgräben und Vororte rutscht. Wie will man angemessen berichten von dem, was das wissenschaftliche Berichtsinstrumentarium unterläuft? Andererseits: Über das Ausgelassene, Leerstehende, Vergessene, Übergangene läßt sich etwas sagen genauso wie über den doppelsinnigen Vorgang des Auslassens selbst. Denn während Theorien und Methoden

den Gegenstand disziplinieren und gelegentlich auch liquidieren, generieren sie gleichzeitig im Auslassen neue wissenschaftliche Objekte. Wird allerdings das Weglassen zum idealisierenden Prinzip, zu einer Klarheit der Äquivalenz zwischen Repräsentationsstil und Gegenstand, so nährt sich paradoxerweise gerade aus diesem Vorgehen die Vorstellung, Welt sei lückenlos erfaßbar. Doch es scheint kein Schreiben möglich ohne Auslassungen und Überschuß, ohne ein Wechselspiel von Konzentration und Emergenz. Sich über Auslassungen auszulassen läuft daher nicht auf ein wissenschaftliches Projekt der Vervollständigung hinaus, sondern sucht Begegnungen in diesem Doppelspiel. Auslassend schreiben kann somit als Verfahren von wissenschaftlicher Selbstreflexivität verstanden werden, aber auch als ein Prozeß des Durchlässigmachens, des Verflüssigens, des Überschusses. Denn die Lücke ist ein Einfallstor für den Zufall, in den Leerstellen lagern sich unkommode Begriffsreste ein, das unpassende Ausgelassene nährt den subversiven Untergrund. Auslassungen in diesem Sinn erweisen sich als Keime kritischer Auseinandersetzung.

Das Titelwort des geplanten Bandes changiert also zwischen drei Perspektiven, in die wir ihn gliedern möchten: als topologische und temporale Leerstellen sowie als performative Äußerungen. Die folgende Sammlung von Stichworten mag das Assoziationsfeld skizzenhaft umreißen:

1. Zwischenräume (Auslassungen im topologischen Sinne)
Leerstellen, Lücken, Risse, Freiräume, blinde/weiße Flecken, schwarze Löcher, Chaos.
Schwachstellen, Blößen, Achillesfersen.
Mangelhaftes, Unvollkommenes, Unzulängliches, Unausgeführtes, Torso, Fragment.
Unbestimmtes, Sfumato, Diffusion, Zwielichtiges, Dunkles, Rätselhaftes.
2. Unterbrechungen (Auslassungen im temporalen Sinne)
Schweigen, Innehalten, Stehenbleiben, Pause, Zäsur, Suspension, vox omissa.
Löschen, Streichen, Vergessen, Verbergen, Geheimhalten.
Aussetzen, Passen, Überspringen, Übergehen; Synkope, Interruption, Schock.
Schlaf, Flaute, Windstille, Langeweile.
Intervention, Zwischenruf, Parenthese, Parataxe, Ein-/Ausklammerung.
3. Abundanzen (Auslassungen im performativen Sinne)
Ausbruch, Interjektion, Exzeß, Ekphorie, Willkür, Emphase, Ekstase.
Inspiration, Entdeckung, Entwurf, Erfindung, Enthüllung, Anamnesis.
Aus-/Abschweifung, Exkurs, Ausblick; mäanderndes Denken, rhapsodischer Stil.
Implikation, Konnotation, Evokation, Allusion; Maskenspiel, Prätention.
Spekulation, Experiment, Exploration; sich vortasten, vorpreschen.
Passagen, Grenzgänge, Brückenschläge, Drehbewegung, Vertigo.

Wie wir an den daraufhin eingegangenen Essays feststellen durften, erwies sich das Feld der Auslassungen als ein unerschöpfliches Terrain für kulturwissenschaftliche Erkundungsgänge. Offenbar ruft jedes Sich-Äußern über Auslassungen neue Auslassungen hervor und hält das Ausgelassene als zugleich aktualisierte und nichtaktusalisierte Möglichkeit in der Schwebe. Daß dies aber nicht bedeutet, sich einfach nur ‚über alles Mögliche auszulassen', wie man angesichts des Projekttitels frotzeln könnte, sondern explorative Denkformen und Sprachfenster eröffnet, ist uns in zahlreichen Varianten dokumentiert worden.

Die polymorphen Spielarten des *eo ipso* ungreifbaren Phänomens lassen sich freilich nicht in kategoriale Ordnungen und kontinuierliche Systematiken einsortieren. Gleichwohl können wir zu unserer eigenen Überraschung feststellen, daß sich über die konzeptionell vorgenommene Dreiteilung des Bandes hinaus interne Zusammenhänge und Wechselbezüge ergeben, die sich zwar nicht an einer Schnur aufreihen lassen, aber doch vernetzungsfreudigen Mustern folgen.

I. Von ausdrucksvollen Zwischenräumen und leeren Orten

Der Themengruppe der Auslassungen im topologischen Sinne nähern wir uns über die Peripherie. Als erklärter Randgänger der Kulturwissenschaft kommt Gernot Böhme anläßlich eines Besuchs im Dresdner *Volkswagen*-Werk zu Überlegungen über Leerstellen in der Warenästhetik. Die Produktionsshow unter dem Titel ‚Gläserne Manufaktur' erscheint ihm als signifikant für einen Zeitgeist, der den modernen Verlust eines physischen Kontakts zu den Dingen kompensieren will, indem er Einblick in den Herstellungsprozeß gestattet. Der allerdings ist von aller „Handwerklichkeit" befreit, so daß der Einblick ohne Einsicht bleibt.

Ganz anders die Einführung in den Prozeß kulturwissenschaftlicher Reflexion durch Gertrud Koch. Freimütig bekennt sie ihre unwiderstehliche Neigung, sich von der akademischen Arbeit am PC durch ein Patience-Spiel namens *Free Cell* ablenken zu lassen. Doch aus der Beschreibung der an sich sinnlosen und zeitverschwenderischen Spielzüge, die in der Schaffung immer neuer Leerstellen bestehen, ergeben sich unversehens Regularien, die für das wissenschaftliche Schreiben Vorbildcharakter gewinnen: das Durchspielen von Holzwegen, bis ein Ausweg, eine freie Zelle, auftaucht.

Das Spielen gilt nach Schiller als Spezifikum des Menschen, der seit je nach Kriterien sucht, durch die er sich von seinen Lebensgefährten im Tier- und Pflanzenreich abgrenzen kann. Dabei werden Diskurslücken aufgerissen – selbst dort, wo Homonyme noch auf urprüngliche Verwandtschaften verweisen. Hans Wer-

ner Ingensiep beschäftigt sich mit einer solchen Diskurslücke in den bio-ethischen Debatten unserer Zeit: Im Gebrauch des Verbs ‚vegetieren', das einst eine Gemeinsamkeit von Pflanzen und Menschen bezeichnete, sind die einstigen Konnotationen des Lebendigen ausgeblendet. Statt am pejorativen Gebrauch des Verbs festzuhalten, so Ingensieps Plädoyer, könnte gerade das Eingedenken der Verbundenheit des vegetierenden Lebens eine wahre Ethik des Mitgefühls begründen helfen.

Daß die Befragung der anderen Kluft zwischen den ‚Reichen des Lebendigen' Chancen für neue Forschungsansätze eröffnen kann, zeigt Christoph Wulf in seinem enzyklopädischen Essay über die mimetischen Grundlagen kulturellen Lernens: Die Spezifika des mimetischen Lernens beim Menschen treten just dort hervor, wo wir es mit dem der Primaten vergleichen.

Aus Vergleichen mit den Tieren hat der Mensch schon immer über sich gelernt. Hermann Schmitz greift die alte Fabel vom Wettlauf zwischen dem Hasen und dem Igel auf, um ein wissenschaftstheoretisches Problem zu illustrieren: Lebenssituationen können in ihrer atmosphärischen Qualität nur dann adäquat beschrieben werden, wenn ihre „Binnendiffusion" gewahrt bleibt – und das bedeutet Verzicht auf komplette Herausstellung einzelner Merkmale. Der Analytiker, der dies nicht berücksichtigt, würde um den Ertrag seiner Bemühungen ebenso betrogen wie der Hase, der seinen Wettlauf nicht gewinnen kann, weil er in seiner überspannten Zielorientierung die Situation nicht erkennt, in der er sich befindet.

Analyseergebnisse auszulassen heißt freilich nicht, sie zu unterschlagen. Allerdings – zu diesem Ergebnis kommt Wolfgang Coy in seiner Diskussion spektakulärer Fälle von wissenschaftlicher Fälschung – zeichnen sich solche Betrugsdelikte meist nicht durch das Weglassen von Einzeldaten oder durch Ungenauigkeiten aus, sondern im Gegenteil durch ihre unrealistische Präzision. Problematisch ist auch hier demnach die sich als lückenlos gebende Wissenschaftlichkeit.

Was also charakterisiert den redlichen Wissenschaftler? Nach welchen Kriterien bemißt sich der objektive Gehalt, die „bare Münze" der Wissenschaft? Jörn Ahrens zufolge ist es der Ausdruck der eigenen Intention, also gerade desjenigen, was nach geläufiger Darstellungskonvention als subjektiv und damit vermeintlich verfälschend ausgelassen wird.

Hinsichtlich der Sachgehalte hingegen sind Lücken in der Darstellung oft wahrheitsdienlich. Dies verdeutlicht die nächste Gruppe der Beiträge an diversen diskursanalytischen Beispielen:

Die Psychoanalyse erklärt sprachliche Weglassungen als Effekt von Abwehrmechanismen. Doch wie Carl Pietzcker zeigt, verkennt diese pejorative Sicht auf das Ausgelassene den produktiven Effekt literarischer Leerstellen auf die Imagination des Lesers. Diese Produktivität besteht in mehr als der Ausfüllung von Lücken im Textnetz; sie erfährt im spielerischen Dialog mit dem Textgewebe eine je spezifische kultur- und mentalitätsgeschichtliche Ausformung.

Daß in dieser Weise schon Goethe das Phänomen des Fetischismus zur Darstellung gebracht hat, ist erstmals von Hartmut Böhme (1998) bemerkt worden. Jürgen Barkhoff greift dieses Forschungsinteresse auf und fokussiert es auf einen Aspekt in Goethes literarischem Werk, der in geradezu paradigmatischer Weise die Funktion eines Sexualfetisch offenbart: die Philine-Episode aus Goethes *Lehrjahren*. Barkhoffs subtile Lektüre des Romans enthüllt in verblüffender Deutlichkeit, daß nicht nur jene Passage, in der Wilhelm schlaflos Philines Pantoffeln umkreist, im Zeichen eines Schuhfetischismus steht. Um und mit dem Fetisch wird dabei ein diskursives Spiel inszeniert, in dem Abwesenheit zugleich substituiert und als Leerstelle angezeigt wird. In einem Vergleich mit Thomas Hürlimanns *Fräulein Stark* macht Barkhoff zudem deutlich, daß sich dieses Fetisch-Motiv durch die gesamte Literaturgeschichte zieht und als Paradigma für das Funktionieren literarischer Sprache schlechthin genommen werden kann.

Der Verlockung von Lücken erliegen auch Ethnographen. Ihre Ambition zielt seit je darauf, einen noch unentdeckten, zivilisatorisch unbesetzten und unverstellten Ort zu finden. Klaus Scherpe beschreibt am Beispiel von Michael Roes' Tagebuchfiktion *Leeres Viertel. Rub' Al Khali* die prinzipielle Unmöglichkeit, auf solche Orte zu treffen, und erläutert, warum es zugleich eben diese Unmöglichkeit ist, welcher die Idee der Leere ihre magische Anziehungskraft als Beschwörungsform des Fremden im ethnographischen Diskurs verdankt.

Gleichwohl gibt es Topographien, die Leerstellen aufweisen. Daß diese gerade an den zivilisatorisch überformten Orten aufzufinden sind, verdeutlicht Susanne Hauser im Blick auf das Konstrukt ‚Landschaft': Seit seinen Ursprüngen im 15. Jahrhundert bis heute läßt es eine technologisch bedingte Tendenz der Entleerung zutage treten, die von Hauser aber nicht kulturpessimistisch, als Qualitätsverlust, sondern konträr als Kreativitätsgewinn gedeutet wird.

Auslassungen gab es freilich schon in den Raumvorstellungen des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Daß diese keineswegs durchgängig so festgefügt sind, wie häufig behauptet wird, belegt der Beitrag von Horst Wenzel. Er demonstriert am Beispiel der mittelalterlichen Geschichte von Alexander dem Großen, der im

Greifenflug die Höhen des Himmels und die Tiefen des Ozeans bereist, daß es just die topographischen Wissenslücken sind, die zu solchen phantastischen Raumexplorationen Anlaß geben.

Daß auch das Paradebeispiel für die Geometrisierung des Blicks und die repräsentationslogische Definition des Raums in der Frühen Neuzeit, Velazquez' Gemälde *Las Meninas,* produktive Zwischenräume eröffnet, zeigt Robert Felfe in einer kritischen Auseinandersetzung mit Foucault. Abweichend von der Deutung, die mit dessen *Ordnung der Dinge* paradigmatisch wurde, betont Felfe die soziale und situative, keineswegs nur subjektivistische und sich damit verflüchtigende Präsenz des Malers im Bild. Für eine entsprechend reformulierte Archäologie des Wissens bedeutet dies, daß der Aufführungscharakter – in Entsprechung zum wissenschaftlichen Experiment der Zeit – stärker ins Blickfeld rückt.

Mit der zunehmenden Entdeckung und Eroberung des Globus wird der Spielraum für das sich inszenierende Subjekt enger. Im 19. Jahrhundert beginnt es seinen Rückzug aus dem Wahrnehmungsraum. Daß auf eben diese Weise Wirklichkeit im Sinne des Realismus entsteht, gegen deren Übermächtigkeit sich das Subjekt *in absentia* behauptet, zeigt Gerhard Neumann an Adolf Menzels Gemälde *Kronprinz Friedrich besucht den Maler Pesne auf dem Malgerüst in Rheinsberg* und E.T.A. Hoffmanns Novelle *Des Vetters Eckfenster.* Sowohl im Bild wie in der Literatur wird die Abwesenheit des Autors als Leerstelle inszeniert: Der Maler fehlt im Bild, der Erzähler in der Geschichte. Doch diese Leerstellen sind kein Zeichen des Verschwindens – ganz im Gegenteil: Sie betonen das Subjekt gerade dadurch, daß sie es demonstrativ auslassen.

Wo es fortan noch ins Bild gesetzt wird, droht es zur Karikatur zu werden. Dies zeigt Lothar Müller an Honoré Daumiers Zeichnung *Le Connoisseur:* Der vergreiste Kunstkenner wird von einer miniaturisierten Venus-Replik, wie sie im 19. Jahrhundert zum festen Interieur bürgerlicher Wohnzimmer avancierte, mitleidvoll angeblickt. Was aus dem antiken Kunstideal des natürlichen Menschen inzwischen geworden war, offenbart noch unmittelbarer Wilhelm Busch in einem Katastrophenszenario, wenn man es mit der Genauigkeit Müllers betrachtet. Was er dabei entdeckt, sei hier ausgelassen, um die Pointe nicht zu verderben.

II. Von der Beredtheit des Schweigens und der Bewegtheit des Innehaltens

Das Schweigen, die Unterbrechung im Strömungsgeräusch der Wörter, ist sprichwörtlich beredt, oft aussagekräftiger als jede Aussage. So beginnt unser Kapitel über Auslassungen im temporalen Sinne mit dem Motiv des Innehaltens im Redefluß.

Axel Michaels erzählt in sehr persönlicher Form von einer Lektion über das Schweigen, die er beim Besuch eines Asketen in Nepal erhält. Der kommunikativen Aufhebung der kontemplativen Stille, veranlaßt durch den Wunsch des Forschers, ein Foto zu machen, wird die Erlaubnis entzogen; zugleich wird ihr bescheinigt, daß sie belanglos ist, da sie ins Leere zielt.

Daß wir nicht erst in den Osten reisen müssen, um das Schweigen zu lernen, macht Helmar Schramm unter Verweis auf Max Picard erinnerlich. Im Abendland freilich, in einer durch und durch sprachlich vermittelten Kultur, ist die Lektion versteckter. Orte der Stille sind nicht jenseits des Wortgeräuschs zu finden, sondern nur in ihm – gleichsam als seine Rückseite, die sich in der Wahrnehmung seiner Dysfunktionalität offenbart.

Die Umwege, auf denen der christlich-abendländische Geist zur Ruhe kommt, lehrt am eigenen Beispiel Augustinus. Ingrid Kasten hebt an einer für die Wahrheitssuche in den *Confessiones* zentralen Stelle, der gemeinsam mit der Mutter erlebten Gotteserfahrung, den spezifischen Modus hervor, der sie ermöglicht: den „Tumult der Sinne" zum Schweigen zu bringen.

Als das genaue Gegenteil dieser Haltung präsentieren sich die gefühlsbetonten Phasen späterer Epochen. Sie inszenieren den Tumult der Sinne, um diese gegenüber den tyrannischen Forderungen der Rationalität ins Recht zu setzen. Doch, wie Liliane Weissberg anhand von Goethes *Triumph der Empfindsamkeit* und *Die neue Melusine* zeigt, schlägt der Gefühlstaumel auf seinem Höhepunkt in Herzensleere um. Was aus Kisten und Kästchen im Modus aufgeregter Enthüllung befreit wird, ist stumm und reglos: viel Lärm um nichts.

Voll emotionaler Kraft hingegen ist das Ungesagte. Olaf Briese erkennt eine subversive Macht in der Verwendung von Auslassungszeichen bei Heinrich Heine. Er zeigt, daß Heines Schriftsprache von einem Dreipunkt-Lückennetz durchzogen ist, welches „die Suggestion eines homogen geschlossenen Sprachraumes ostentativ sprengt" und damit der Unaussprechlichkeit des Individuellen gegen den Universalisierungszwang einer ihm gegenüber gleichgültigen Welt zum Ausdruck verhilft.

Renate Schlesier dokumentiert, wie Friedrich Nietzsche in seiner ersten Aphorismensammlung *Menschliches, Allzumenschliches* die Genealogie eines Kunstwerks gerade dadurch nachvollziehbar macht, daß er es unterläßt, sie in eine Aussage zu überführen. Die bewußte Inszenierung von Unvollständigkeit im Text, insbesondere durch elliptische Formulierungen, bringen das Weggelassene *per negationem* emphatisch zur Sprache.

Dieter Thomä zeigt am Motiv des ausgelassenen Namens bei Robert Antelme, Richard Wagner und Bernardo Bertolucci, daß einerseits der Verzicht bzw. die Verweigerung der Namensnennung die Präsenz einer Person verstärken kann, andererseits der Name selbst zum Statthalter eines Ausgelassenen werden kann, da er es dem Menschen erlaubt, sich zu unterscheiden von jenem festen Satz von Eigenschaften und Tätigkeiten, die ihm seine gesellschaftliche Stellung auferlegt.

Ralf Schnell schließlich deutet in einem Vergleich der *Philoktet*-Fassungen von Sophokles und Heiner Müller den Verlust einer Sprache des Schmerzes als signifikant für den Zustand einer Welt, deren Gewalt alle Begriffe übersteigt. Wo der einzelne dem Kalkül der Machtpolitik vollständig unterworfen ist, vermag seine Sprache nicht mehr die erlittene Gewalt zu benennen. Diese zeigt sich vielmehr in einer Sprachform, der die Spuren der sinnlos gewordenen Geschichte eingeschrieben sind.

Will Sprache hingegen an tradierten Bedeutungen festhalten, verliert sie die Fähigkeit, Geschichtliches zu bezeugen. Dies illustriert eindringlich der Beitrag von Bernd Hüppauf. In wenigen plastischen Bildern erzählt er von einer Wiederbegegnung mit seinen heimatvertriebenen schlesischen Vorfahren und dem Aussterben ihrer Sprache im fremdbleibenden Umfeld. Gerade im assimilationsunwilligen Festhalten an den Formeln, die die verlorene Heimat beschwören, schlägt deren Erinnerung in Vergessen um – als nostalgische Fiktionalisierung und Chiffrierung eines Verlorenen, das es so nie gegeben hat.

Das kulturelle Gedächtnis insgesamt ist nicht frei von solchen Fiktionalisierungen, ja konstituiert sich erst mit ihnen, da es ohne die Konstruktion kollektiver Merkzeichen keine personen- und generationenübergreifende Weitergabe des Vergangenen geben könnte. Wie Christina von Braun zeigt, äußert sich das vom offiziellen Überlieferungsgeschehen Unterschlagene und Verdrängte hinterrücks, in Zuschreibungen abnormen Verhaltens. Das Kryptischwerden des Vergangenen, das – analog zum Kinderspiel *Stille Post* – nur unvollständig oder verfremdet weitergegeben wird, kann deshalb als eine Gedächtnisgeschichte sui generis gelesen werden. Von Braun demonstriert dies am Beispiel der Hysterie: Das Krankheitsbild ist dazu prädestiniert, zum Träger von Geheimnissen zu werden, da sich seine historisch variierten Symptome als Zuschreibungen verschiedener Epochen an das ‚Weibliche' erweisen – im Sinne von Repräsentationsformen der Unberechenbarkeit.

Daß sich Erkenntnisse und Einsichten oft gerade dort gewinnen lassen, wo die erwartungsgemäße Kontinuität des Geschehens unterbrochen, ein Routine-

schritt ausgelassen wird, erläutert Gisbert Hoffmann in einer Interpretation der Detektivgeschichten Raymond Chandlers. Der Verzicht auf den erwartungsgemäßen nächsten Zug im Kombinationsspiel suspendiert die Normalität gesellschaftlicher Handlungsdirektiven und zwischenmenschlicher Umgangsformen. Dabei erscheinen die Auslassungen des Detektivs einerseits als Augenblicke der Freiheit, in denen Handlungsalternativen entworfen werden können, andererseits als vielsagende Schwäche, Emotionen und Wünsche adäquat anzusprechen.

Eine Normalität sind Auslassungen in der Schrittfolge für Galeriebesucher. Kaum ein Kunstinteressierter wird die in Museen vorgezeichneten Pfade vollständig abschreiten, sondern eigene Passagen wählen und Durchgänge suchen, die ausgestellten Bilder aus verschiedenen Blickwinkeln einmal innehaltend, einmal im Vorübergehen betrachten. Im seltensten Fall wird er sich dabei aber seiner Bewegungen im Raum bewußt. Timm Rautert hat in einem Fotobeitrag diese visuellen Interventionen eingefangen – nicht als Betrachterporträts, sondern als Spur des abwesenden Rezipienten, die sich im Arrangement der Exponate (durch perspektivische Konstruktion, analytische Zerlegung, aufnahmetechnische Indizien) selbst anzeigt. So bleiben die Bilder resistent gegenüber ihrer deutenden Identifikation; just das fotografische Festhalten entbindet sie aus der Rezeptionsroutine.

Bewegungsunterbrechungen zur Erzeugung von Aufmerksamkeit *für* Bewegung einzusetzen – dieses Verfahren ist nicht den sistierenden Aufzeichnungstechniken vorbehalten, sondern läßt sich auch mit dem kinästhetischen Medium *par excellence,* dem Film, realisieren. Denn was der Kinogänger nicht wahrnimmt und doch Voraussetzung für die Sequenzialität seiner Wahrnehmung ist: die Leerstellen zwischen den einzelnen Filmbildern, kann gleichwohl durch filmtechnische Mittel sichtbar gemacht werden. Anselmo Fox hat in einem Daumenkino (das hier wegen seiner Dimensionen nur in exemplarischen Ausschnitten gezeigt werden kann) eben dies unternommen – und zwar mit einem Sujet, das seinerseits die unsichtbaren Voraussetzungen von Sichtbarkeit ins Blickfeld rückt: die als Gußform vergegenständlichte und nach außen gestülpte Mundhöhle bei einem Filmkuß. Ausführliche Erläuterungen des komplexen Projekts gibt der Künstler selbst.

Die Schwierigkeit der sprachlichen Beschreibung von Bewegungsbläufen erörtert Sabine Huschka in ihren Reflexionen über den Tanz – eine Art von Auslassung, die sich zwischen den Polen der Verortung im Raum und unverortbarer Zeitlichkeit abspielt und damit die darstellende Sprache vor besondere Herausforderungen stellt. Die paradoxe Aufgabe der Fixierung nichtfixierbarer Passagen

im Schreiben über Tanz kann nach Huschka nur durch ein Ineinandergreifen von Beschreiben und Verschweigen gelöst werden. Wer über Tanz schreibt, setzt sich einem Prozeß der Sensibilisierung für das Ephemere aus, der eine permanente Konfrontation mit der ursprünglichen Sprachlosigkeit des Geschehens erfordert.

So leitet der Beitrag von Sabine Huschka zugleich über zu unserem dritten Komplex: der Auslassung im performativen Sinne.

III. Von Emphasen und Wucherungen, Ausuferungen und Eruptionen

Auch hier steht am Anfang die Stille. Diesmal aber liegt der Akzent nicht auf dem Innehalten als Unterbrechung des Geräuschs, sondern auf dem Innewerden naturhafter Abundanzen im Zulassen ihrer Ausgelassenheiten: Klaus Michael Meyer-Abich versteht im Kontext der platonischen Philosophie das Hören auf den Logos als ein Erinnern des göttlichen Wirkganzen, das sich nicht nur zwischen, sondern *in* den Teilen ausläßt.

Die platonische Anamnesis spielt (was in der heutigen *Memoria*-Forschung viel zu wenig beachtet wird) eine zentrale Rolle auch in Augustinus' *Bekenntnissen,* und das bedeutet, daß deren Zehntes Buch mehr und anderes beschreibt als eine Topographie des Gedächtnisses, nämlich ein inneres Offenbarwerden. Das Offenbarungserlebnis geschieht, wie Jeanne Riou in einer performanzorientierten Parallellektüre zum Augustinus-Beitrag von Ingrid Kasten verdeutlicht, trotz der in den *Bekenntnissen* proklamierten Sinnesabstinenz im Modus der Emphase, also der emotionalen und körperlichen Ergriffenheit: Der immer wieder beschriebene Tränenstrom vermischt sich mit einem rhapsodischen Redestrom zu Auslassungen im Sinne des reuigen Zerfließens.

Konnte der Kirchenvater noch darauf vertrauen, daß die beharrliche Gottsuche letztlich durch das Geschenk der Gnade ihr Ziel findet, rührt sich in der Frühen Neuzeit Skepsis gegenüber der Teleologie des Offenbarungsgeschehens. Röcke zeigt am Komischen Roman des 16. Jahrhunderts, daß hier die konventionelle Chronotopie in ihr Gegenteil verkehrt wird. So beginnt z.B. das Leben des Helden am Ende seiner Geschichte, und auf seiner Reise in die Fremde landet er in der vertrautesten Nähe. Der Verlust der raumzeitlichen Ordnung markiert dabei nicht allein ein Scheitern menschlicher Sinnsuche, sondern bietet gleichzeitig Anlaß zum Lachen – nicht einem befreienden, sondern alternativlosen angesichts des Wahnsinns in der Welt.

Antilogischer Natur sind auch die humoristischen Ausgelassenheiten der Romantik. Günter Oesterle demonstriert an Brentanos *Märchen von dem Dilldapp,*

wie sich darin die Verhältnisse zwischen Verfehlung und Reue ironisch umkehren: Die Prügel, mit denen man den Übermütigen zu bekehren sucht, bleiben ergebnislos; sie werden ihrerseits zum Gegenstand „linguistischer Abundanzen", die sich in Brentanos Vorlage, Giambattista Basiles *Der Wilde Mann,* gar zu einer mnemonischen Inversion versteigen, indem sie bereits *vor* begangener Verfehlung als unvermeidlich antizipiert werden.

Eine wild entfesselte, sich selbst überschlagende Sprache findet sich auch bei Heinrich von Kleist. An den Botenberichten in seinen Kriegsszenarien untersucht Andrea Allerkamp die Tendenz zu einer über die dramatische Darstellbarkeit hinausgehenden Eskalation der Ereignisse; deren überbordende Fülle kann in den sich häufenden, immer atemloser werdenden Berichten nicht mehr eingefangen werden. Die Figur des Boten aber, mit der die Frage nach der Gastfreundschaft und der Zeugenschaft aufgeworfen wurde, verblaßt schließlich zunehmend im Verwirrspiel der dramatischen Handlung.

Die literarischen Beispiele für Auslassungen im Sinne von Sprunghaftigkeit und Abundanz können als Antizipation der wissenschaftshistorischen Tendenz zur Sprengung der herkömmlichen Taxinomien gelesen werden, der sich Horst Bredekamp in seinem Beitrag widmet. Als sich die Evolutionstheorie im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts allmählich durchsetzte, sah man sich vor das Problem gestellt, der Natur in ihrer diskontinuierlich-dynamischen, „wilden Üppigkeit" darstellungstechnisch gerecht zu werden. Am Beispiel von Charles Darwins und Hugh E. Stricklands Visualisierungsversuchen zeigt Bredekamp, wie hier Alternativen zum symmetrie- und hierarchie-orientierten Ordnungsdenken entworfen werden, die der Abundanz der Natur mit anarchischen Kreisformschichtungen und dreidimensionalen Geographien begegnen.

Beschneidungen von Auswüchsen, Bereinigungen von Ausdünstungen und Ausflüssen haben nicht immer den intendierten disziplinatorischen Effekt, sondern rufen oft verstärkte Gegenbewegungen hervor, wie die folgenden beiden Beiträge zeigen: Während Jochen Hörisch sich über die körperlich purgierende, aber geistig verunreinigende Wirkung von Wasserwerken ausläßt und dessen Leitungssysteme alliterationsfreudig mit Leitungs- und Dienstleistungsstrukturen in der hanseatischen Bürgerdemokratie verbindet, beschreibt Götz-Lothar Darsow, die Spuren von Georges Batailles *Histoire de l'œil* im Werk Sophie Calles verfolgend, Ausflüsse des Auges im mentalitätsgeschichtlichen Kontext des Obszönen: Das Auge wird zum Repräsentanten der Geschlechtsorgane; es vergießt Tränen aus Körperflüssigkeiten, die durch sexuelle Stimulation freigesetzt werden. Was

sich bei Bataille allerdings in einem monströsen Diskurs entlädt, verwandelt Calle in Bilder von abgründiger Heiterkeit, die die Grenzen der Humanität spielerisch ausloten.

Vollends ausgedient hat das tradierte Menschenbild im postbiologischen Zeitalter. An den Mangas der japanischen Subkultur der 90er Jahre demonstriert Tatsuyuki Kamio, daß Foucaults Prophezeiung, der Mensch werde wie ein Gesicht im Sand verschwinden, in diesen Bildgeschichten längst erfüllt wurde – und zwar im Sinne von digitaltechnisch ermöglichten Wucherungen künstlichen Lebens, das buchstäblich aus Sand, in der Form von Siliziumchips, gewonnen ist.

So ist zweifellos die von den Mangas antizipierte Mutation des Menschenbildes aufrichtiger als der Schönheitskult der Gegenwart. Bisweilen aber offenbart dieser schon selbst seine Verlogenheit – jedenfalls dann, wenn man ihn mit Claudia Benthien einer dichten Beschreibung unterzieht: Der als perfekt inszenierte, ‚makellos schöne' Körper kann ihr zufolge insbesondere unter den Bedingungen der neuen Medienästhetik zum Stigma werden. Denn der getilgte Makel, das unsichtbar gemachte Unschöne ist, wie Benthien darlegt, nicht geeignet, das Gefühl des Mangels aufzuheben, sondern hält dessen Präsenz in der Schwebe der permanenten Diskreditierbarkeit.

Auch Hans Ulrich Reck blickt mit Skepsis auf das Phantasma des Perfekten und zeigt, daß in einer vollständig mediatisierten Welt nicht die Unterbrechung der Störfall ist, den es zu eliminieren gilt, sondern ihre Nichtakzeptanz. Wo die Störung universell geworden ist, beschwört das übliche Reaktionsmuster, ihr entrinnen zu wollen, die Katastrophe herauf, die es zu vermeiden vorgibt.

Mit Feuerwerksgetöse endet denn auch unser Band: Thomas Macho entwirft ein pyrohistorisches Pano(d)rama, in dem die kulturübergreifend zentrale Bedeutung des Feuers von der Vorgeschichte bis zur zeitgenössischen Science-Fiction illustriert wird. An den Beispielen zerstörerischer Elementargewalt wird uns vor Augen geführt, daß die moderne Leitdifferenz zwischen Kultur und Natur ein unhaltbares Konstrukt ist. Vermeintliche Naturkatastrophen wie Blitze und Buschbrände erweisen sich oft als menschengemacht, und der menschliche Feuergebrauch entfacht nicht selten unbeherrschbare Naturgewalten.

Wie läßt sich die Einleitung eines Bandes zum vieldeutigen Thema ‚Auslassung' abschließen? Wir würden unserer eigenen Konzeption untreu werden, wenn wir hier nicht eine Leerstelle ließen, darauf vertrauend, daß die Leserinnen und Leser sich angeregt fühlen mögen, ihre eigenen Pfade durch die vorgelegte Essay-Kon-

Sabine Huschka

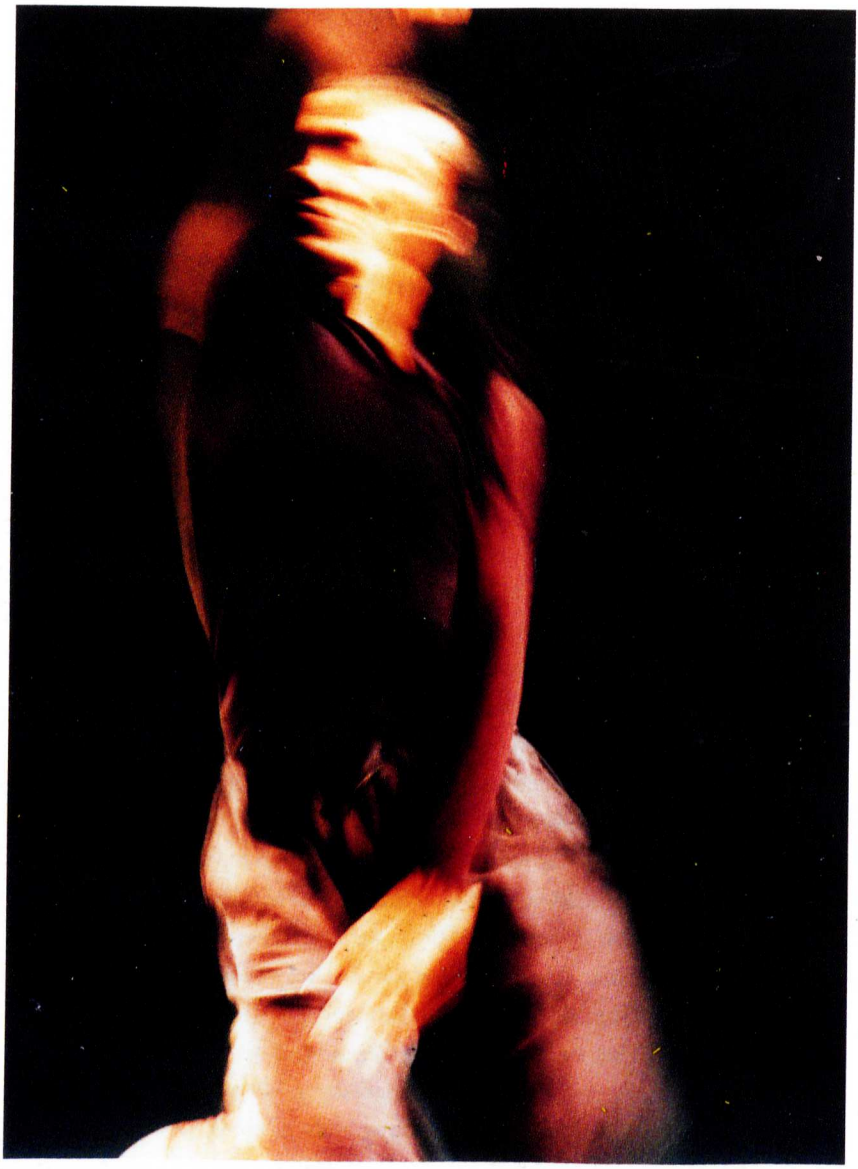
Weder Zeichen noch Bilder, allein Pfade. Das Wissen vom Tanz

> Doch dann verlassen sie das Theater und haben nichts, sie haben wirklich nichts. Sie haben nichts, um zu beweisen, dass sie es tatsächlich gesehen haben, außer dass sie sagen könnten: Ich war auch da. Darüber könnten sie sich verständigen, aber alles andere ist vergänglich und ephemer.
>
> William Forsythe (2002, 32)

Das Schöne am Tanz ist, daß er nichts in seinen Händen hält und – seltsam genug – nicht an sich halten kann. Zu verdanken ist dies seiner Ontologie und seiner Art eines ästhetischen Auftritts, der ihn an den Rand jeglichen Erscheinens führt, vorbei an symbolischen Ordnungen an Orte kultureller Randständigkeit. Eigentümlich in seinen Energien heftet er sich an die Körper – an jene, die tanzen und sich zeigen, und an jene, die unsichtbar im Dunkel eingelassen sie erblicken. So kommt es, daß man selber, der man ihre bewegte, sich bewegende Aufführungskunst wahrnimmt, recht wenig behält, zumal, wenn man wenig Übung hat, sich jener, dem Tanz eignenden Körperlichkeit zu nähern. Glücklicherweise bleibt zumindest etwas zurück – Sequenzen sprunghafter Erinnerungsbilder, kurios angereicherte Atmosphären – eben auch mit der Zeit verwischende Eindrücke. Was geben jene über den Tanz dann noch zu erkennen?

Das Schöne am Tanz ist, daß er seinen Gegenstand bei sich behält, indem er ihn verschwinden läßt. An sich ist er ein Phantasma. Für andere, die ihn erblikken, ist er – so will es die kulturelle Codierung – ein Erlebnis. Dies gilt vor allem für die Moderne.

Es scheint, daß die Tanzkunst an sich nichts hat, nichts, daß für das Wissen unserer Kultur prägend wurde. Der Tanz hat selten etwas beigetragen. Sein ihm eigenes Wissen über Körper, Raum und Zeit, über Gestaltwerdung, Verflüssigung und Energietransfer hat er, eingeschleust in eigene Schulen, für sich behalten. Trotz einiger eigener Schriften steht er abseits kulturprägender Diskurse. Gedanken



Sang JiJia in *33/3* (2002).

über seine Kunst führen meist ins Mythologische oder bewohnen eine Gegend, in der das Ungefähre ihre Wege bahnt.

Sucht man Wahrnehmung von Tanz und Gedanken über ihn zusammenzuführen, entstehen Turbulenzen, die einer Wissenschaft gut zu Gesicht stehen. Vielleicht starten daher heute (wieder) Versuche, Tanz diskursiv einzugemeinden, seine Stummheit in verlautbarende Schriften zu überführen, ja, sein Choreografisches als Schrift zu lesen.

Die Frage seiner *aisthesis* drängt sich auf. Schon die profunde und zentrale Auslassung, die dem Tanz zu eigen ist, nämlich zu verschwinden, seine beharrliche Performanz, machen sein Erscheinen für eine Kultur kostbar. Unumgänglich für den Versuch, Tanz zu beschreiben, bleibt die Begegnung mit dem Ephemeren. Eine solche Begegnung wirkt in das Schreiben hinein und gibt ihm ein Geheimnis auf, das – in glücklichen Momenten – in der Schrift seine Spuren hinterläßt. Denn alles Tatsächliche, worüber die Schrift zu berichten weiß, ist längst verblichen. Ein bloßes Gedenken bildet die Pfade hin zu einem Wissen über Tanz.

Das sonst so produktive und kompatible Paar aus Auge und Verstand ist – so lehren es die Erfahrungen aus der Wahrnehmung tanzender Körper – allein machtlos. Tanzdiskurse suchen daher ihr Wissen aus ganzer Nähe zu gewinnen, einer Nähe allerdings, die sich nicht zu *etwas* verhält, ermangelt ihr doch das Faßbare. Die abständige Wahrnehmungsform des Auges verliert sich in Bereiche unmittelbarer Wahrnehmungsmomente, in denen man in Tuchfühlung geht, um ein Erleben statthaben zu lassen. Diese rezeptive Ereignisform finden Autoren und Diskurse unserer Kultur unserer Kultur am reinsten im Tanz.

Jegliches Tanzen *zeigt* sich – in Bereichen der Kunst ein mittelbares zutage treten. Zur Aufführung kommt eine Wahrnehmungssphäre, die sinnlich komplex zweierlei wahrnehmende Körper in Beziehung bringt: den tanzenden Körpern auf den Spuren der Choreografie, den zuschauenden Körper auf den Spuren der Bewegung. Einzig der Unterschied: Tanzende Körper vergessen ihre Bewegungen nicht, zuschauende Körper eher. Nach der Aufführung erinnern sie stets eigenwillig die Bewegungen, auch durch Worte wachgerufen. Die gewonnenen Eindrücke bleiben ungefähr, zunehmend ungewiß ob ihres tatsächlichen Bezugs auf das Wahrgenommene. Die Wahrnehmung von Tanz hinterläßt kaum verläßliche Spuren von dem, als was sich das Tanzen gezeigt hat. Daher bleibt jede Beschreibung dem Erinnern gedankt, auch für geübte Betrachter. Von wo aus beschreibe ich dann aber dasjenige, was ich erinnere, wahrgenommen zu haben? Von welcher Art ist die Erinnerung?

Angesichts des fluidalen Phänomens des Tanzes flüchten sich die Schriften meist an einen vor-sprachlichen Ursprungsort, jene Stätte, an der das Unmit-

telbare, das Intuitive waltet. Aufgerufen avanciert es zum Statthalter des Redens und bildet eine Stimme, die dem unmittelbar Gefühlten Ausdruck gibt. Nahezu jeden Schreibenden scheint dieses charakteristische Phänomen zu ereilen: eine ihn bemächtigende Sprachlosigkeit. Aus ihrem Effekt heraus setzt sich das Schreiben in Gang und entfaltet eine Szene, die die längst verlorene Unmittelbarkeit in sich zurückzuholen sucht. Was sucht jenes Schreiben über Tanz dann erkennen zu geben?

Markiert ist ein fragiler und eigenbeweglicher Grund, auf dem die beschreibende Tätigkeit über Tanz und seine Kunst einsetzt. Die eingeschriebene Unsicherheit betrifft nicht primär die Leistungen meines Wahrnehmungsapparats, vielmehr die mediale Besonderheit einer kulturellen und ästhetischen Performanz körperlich sich zeigender Bewegungen. Nicht das *was* in meiner Erinnerung bestimmt den ästhetischen Eigensinn des Tanzes, sondern *wie* das Erinnern eigens als Wahrnehmung von Bewegungseindrücken, Bildern und Atmosphären ein Verständnis, einen aufmerkenden Zugang zum Erscheinen von Tanz bildet.

Ephemer und niemals präsent tritt Tanz einzig als erinnerter und vergegenwärtigender Schreibprozeß zu Tage. Dies gilt für alle Schriften über den Tanz.

Das Verhältnis von Wahrnehmung, Erinnerung und Sprache bildet die Basis tanzästhetischer Reflexion mit Blick auf eine Körperlichkeit, die erscheint und verschwindet. Dieses Ineinanderspiel von Anwesenheit und Abwesenheit, in dem das Kunstmedium Bühnentanz agiert, greift in unseren unerschütterlich erscheinenden Wahrnehmungsglauben hinein, eindimensional-sinnlich der Welt am besten begegnen zu können. Der Tanz gibt uns unterdessen eine sensibilisierte und aufmerkende Haltung inmitten allem Ephemeren zur Aufgabe.

Bewegungbeschreibung – Zersetzte Erscheinungen

Die folgende Textsequenz entstand aus meiner Erinnerung an ein visuell-kinästhetisch Wahrgenommenes (als Quellen der stilistischen Betrachtung lassen sich Tanzpassagen aus mehreren Choreografien von William Forsythe und dem Ballett Frankfurt nennen), das ein Gespür für die Bewegung zu artikulieren sucht, oder wie Lyotard (1982, 49) mit Blick auf die Malerei formuliert, einen energetisch erzeugten Affekt nachzeichnet.

Erstmalig stellt sich ein Eindruck von Undurchdringlichkeit ein. Ein stetes Winden, Umschlingen und Schlängeln filigran ausgewuchteter Körperglieder im Raum und inmitten hinwegrasender Geschwindigkeiten wird ansichtig, getragen von einer nahezu unbändigen Generierung energetisch unregelmäßiger Impul-

se, in denen die Körperbewegungen in- und auseinanderrankende Organismen erzeugen. In der zeitlichen und raumenthierarchisierten Verdichtung präsentiert sich ihre Kinästhetik als eigenwillig opakes Raumgebilde. Ein organisierendes Bewegungszentrum, eine Lokalisierung präferierter Körperzonen ihrer stets neu hervordrängenden und gestisch flüssig dahingeworfenen Energieeffekte scheint nicht bestimmbar. Die Körper diffundieren in ihren dergestalt gestimmten Bewegungen. Das sich entspinnende kinästhetische Organum aus kurzlebig und energisch aus den Räumen der Körper gleichermaßen hinausweisenden und in ihre körpereigene Verfaßtheit aus Gelenken, Gliedmaßen und aktivierten Körperregionen zurückwirkenden Bewegungen legt sich wie ein Netz um diese Tanzkörper, so als würden sie sich immer weiter hinaus in sich hinein arbeiten.

Die Bewegungen berühren in ihren koordinativ und räumlich nahezu urwüchsigen Verknüpfungen, ihrer zeitlich vernetzten Weiterreichung eine Sphäre des Imaginativen, aus der heraus sie sich ‚wie von selbst' durch den Körper fortzusetzen scheinen, ihn durchziehen, manchesmal sogar zu zersetzen drohen und ihn aus aller Kontur herausreißen. Besonders langsame Bewegungssequenzen tauchen die Körper gänzlich in etwas Traumhaftes, so als befänden sich die Tänzer in eigenen Imaginationswelten, jeder für sich. Ein koordinativ lenkendes Bewegungszentrum, ein aktivierender, organisierender Pol ihrer kinästhetischen Abfolge oder eine ursprünglich initiierende Bewegungskraft lassen sich nicht bestimmen, sind diese doch ganz verschlungen vom Duktus der Bewegungen. Grund und Maß dieser Tanzbewegungen, Idee und Gestalt, artikulieren sich in einem kinästhetischen Gewirr des Vielstimmigen.

Die tanzenden Körper sind unterdessen auf ein richtungsweisendes Abfangen der unzählig waltenden Regungen konzentriert. Ihre Physis formt sich zu den absonderlichsten skulpturalen Erscheinungen aus widerläufigen Bewegungsimpulsen, die an den Gelenkpunkten ein immer forderndes Ausmaß annehmen. Die Körper driften unter den Kluften ihrer Gestaltgebung auseinander, aufgesprengt zu einem Kaleidoskop, in dem die Körperteile quasi auseinanderzureißen drohen. Jede Gelenkstelle des Körpers wird bis zur äußersten Reichweite ihrer anatomischen Struktur ausgereizt. Die anhängigen Körperpartien und Glieder sprießen bis zu den entferntesten Punkten der Kinesphäre, energetisch an die äußerste Peripherie von allein vorstellbarer physischer Ausweitung getrieben.

Choreografien:

Alien A(c)tion (1992/1993). Choreografie: William Forsythe; Musik: Thom Willems, Arnold Schönberg.

of any if and (1995). Choreografie: William Forsythe; Musik: Thom Willems.

Solo (Filmtanz 1995). Tanz/ Choreografie: William Forsythe.

Eidos: Telos (1995). Ein Stück des Ballett Frankfurt; Konzept und Organisation: William Forsythe in choreografischer Zusammenarbeit mit dem Ensemble; Musik: Thom Willems.

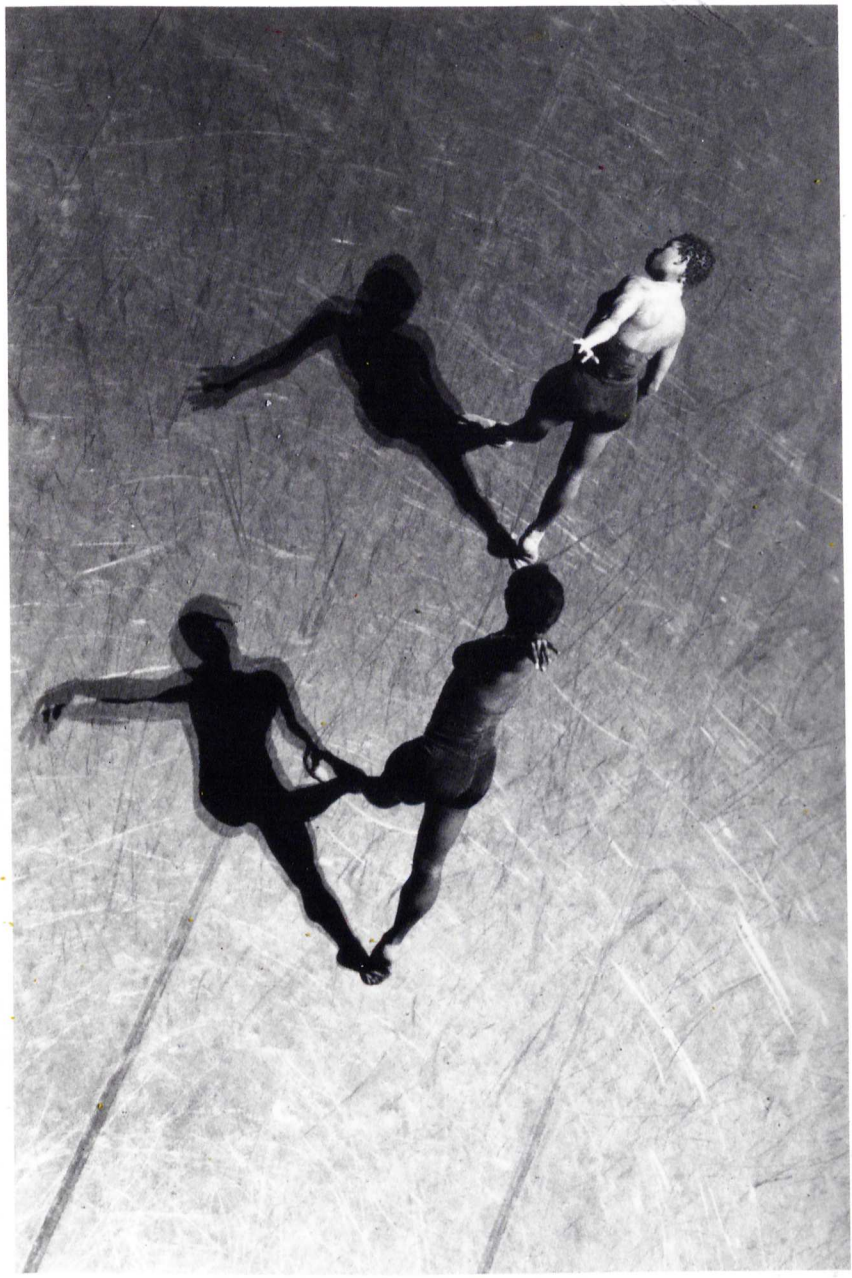
Sleepers Guts (1996). Ein Stück des Ballett Frankfurt; Choreografische Hauptthematik: William Forsythe, Jacopo Godani, Antony Rizzi, Ion Garnika, Francesca Caroti, Christine Bürkle, Agnès Noltenius, Marc Spradling, Alan Barnes, Fransesca Harper, Bahiya Sayyed. Musik: Thom Willems, Joel Ryan.

Hypothetical Stream II (1997). Ein choreografisches Werk von William Forsythe und Regina von Berkel, Christine Bürkle, Thimothy Coucman; noah Gelber, Jacopo Godani, Antony Rizzi, Ana Catalina Roman, Jone San Martin, Richard Siegal; Musik: Stuart Dempster.

Kammer/Kammer (2000). Ein Stück von William Forsythe. Mit Texten von Anne Carson: *Irony is not enough: Essay on my life as Catherine Deneuve* (2nd Draft) and Douglas A. Martin: *Outline of my lover*; Bühne, Kostüme, Licht: William Forsythe; Film *First Touch*: Martin Schwember; Video Software *Image/ine*: Tom Demeyer/ S.T.E.I.M.; Video Design: Philip Bußmann; Kamera: Ursula Maurer; Musik: J. S. Bach, H. von Bieber, G. P. Telemann, Bach/ F. Busoni, Thom Willems.

Woolf Phrase (2001). Choreografie: William Forsythe; Musik: Thom Willems.

7 to 10 Passage (2002). Choreografie: William Forsythe; Musik: Thom Willems.



Francesca Harper, Bahiyah Sayyed in *Sleeper's Guts* (1996).

Autorenverzeichnis

Natascha Adamowsky ist Juniorprofessorin für Kulturwissenschaft (Spieltheorie/Medienkultur) am Kulturwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin.

Jörn Ahrens ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Kulturwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin.

Andrea Allerkamp ist Maître de Conférence an der Université le Mirail in Toulouse.

Jürgen Barkhoff ist Senior Lecturer und Fellow am Department of Germanic Studies, Trinity College Dublin und Direktor des Centre for European Studies.

Claudia Benthien ist Wissenschaftliche Assistentin für Neuere deutsche Literatur und Gender-Studies an der Humboldt-Universität zu Berlin.

Gernot Böhme ist em. Professor für Philosophie an der TH Darmstadt.

Christina von Braun ist Professorin für Kulturtheorie (Geschlecht und Geschichte) am Kulturwissenschaftlichen Seminar der Humboldt Universität zu Berlin.

Horst Bredekamp ist Professor für Mittlere und Neue Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin.

Olaf Briese ist Wissenschaftlicher Assistent am Institut für Religionswissenschaft der Freien Universität Berlin.

Wolfgang Coy ist Professor für Informatik in Bildung und Gesellschaft am Institut für Informatik der Humboldt-Universität zu Berlin.

Götz-Lothar Darsow arbeitet an einem DFG-Forschungsprojekt zu Kurt Schwitters und lehrt Kunst- und Kulturwissenschaft an der Fachhochschule Hannover.

Robert Felfe arbeitet an einem Forschungsprojekt im Rahmen des Sonderforschungsbereiches 447 am Kulturwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin.

Anselmo Fox lebt und arbeitet als Künstler in Berlin.

Susanne Hauser ist Professorin für Kunstgeschichte und Kulturwissenschaften an der Fakultät für Architektur der Technischen Universität Graz.

Jochen Hörisch ist Professor für Neuere deutsche Literatur und qualitative Medienanalyse am Seminar für Deutsche Philologie der Universität Mannheim.

Gisbert Hoffmann ist promovierter Philosoph (Platon), arbeitet zur Zeit über Husserl und Heidegger, lebt in Hamburg.

Bernd Hüppauf ist Professor für German Studies an der New York University und Direktor des Deutschen Hauses der NYU.

Sabine Huschka ist promovierte Kulturwissenschaftlerin, Tanzpädagogin und -kritikerin, lebt und arbeitet in Berlin.

Hans Werner Ingensiep ist apl. Professor für Philosophie und Wissenschaftsgeschichte an der Universität Duisburg-Essen.

Tatsuyuki Kamio ist Professor für Deutsch als Fremdsprache an der Waseda-Universität in Tokio.

Ingrid Kasten ist Professorin für Ältere deutsche Literatur und Sprache am Institut für Germanistik der Freien Universität Berlin.

Gertrud Koch ist Professorin für Filmwissenschaft am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin.

Thomas Macho ist Professor für Kulturgeschichte am Kulturwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin.

Peter Matussek ist Professor für Neuere deutsche Literatur mit Eckprofessur in Medien- und Kulturwissenschaft am Germanist. Seminar der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf.

Klaus Michael Meyer-Abich ist em. Professor für Philosophie an der Universität Essen.

Axel Michaels ist Professor für Klassische Indologie am Südasien-Institut der Universität Heidelberg.

Lothar Müller ist Literaturredakteur im Berliner Büro der Süddeutschen Zeitung.

Gerhard Neumann ist em. Professor für Neuere deutsche Literatur am Institut für Deutsche Philologie der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Günter Oesterle ist Professor für Neuere deutsche Literatur am Institut für Neuere deutsche Literatur der Justus-Liebig-Universität Gießen.

Carl Pietzcker ist Professor für Neuere deutsche Literatur am Deutschen Seminar der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg.

Timm Rautert ist Professor für künstlerische Fotografie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig.

Hans Ulrich Reck ist Professor für Professor für Kunstgeschichte im medialen Kontext an der Kunsthochschule für Medien Köln.

Jeanne Riou ist College Lecturer am Department of German des University College Dublin.

Werner Röcke ist Professor für Ältere deutsche Literatur/ Literatur des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit am Institut für Deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin.

Klaus R. Scherpe ist Professor für Neuere deutsche Literatur/ Literatur und Kulturwissenschaft/ Medien am Institut für Deutsche Literatur der Humboldt Universität zu Berlin.

Renate Schlesier ist Professorin für Religionswissenschaft am Institut für Religionswissenschaft der Freien Universität Berlin.

Hermann Schmitz ist em. Professor für Philosophie an der Universität Kiel.

Ralf Schnell ist Professor für Neue deutsche Literaturwissenschaft/ Germanistik und Direktor des Instituts für Medienforschung an der Universität Siegen.

Helmar Schramm ist Professor für Theaterwissenschaft am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin.

Ruth Tesmar ist Professorin für Künstlerisch-Ästhetische Praxis und Leiterin des ‚Menzel-Dachs' an der Humboldt Universität zu Berlin.

Dieter Thomä ist Professor für Philosophie in der Kulturwissenschaftlichen Abteilung der Universität St. Gallen.

Horst Wenzel ist Professor für Ältere deutsche Philologie am Institut für Deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin.

Liliane Weissberg ist Joseph B. Glossberg Term Professor in the Humanities und Professorin für Deutsche und Vergleichende Literaturwissenschaft an der University of Pennsylvania.

Christoph Wulf ist Professor für Anthropologie und Erziehung am Institut für Allgemeine Pädagogik der Freien Universität Berlin.