

Gert Mattenklott

Gehörgänge

Erkennen durch die Stimme

Die Geschichte der Sinne zeigt Auge und Ohr in enger Abhängigkeit:

«Ganz Ohr» sind wir nur, wenn wir nicht «ganz Auge» sind. Nur wer das Auge schließt, dem öffnet sich das Ohr. Erst hinter geschlossenen Augen gewinnt die Musik ihre berauschte Intensität. Nur wenn dem informationshungrigen Auge die Nahrung entzogen wird, erhält das Ohr sein Recht – Ohrenschaus heißt Augendiät.¹

Peter Utz hat in diesen Worten die Einsicht Johann Gottfried Herders wiedergewonnen und bestärkt, dass die Sinne je eigene Wirklichkeitsprogramme entwerfen, die um die Hegemonie nicht nur in der lebensweltlichen Wahrnehmung jedes einzelnen Menschen konkurrieren, sondern auch in der kollektiven Perzeption im Aufbau der Kulturen.

Mit Blick auf das Ohr hat Herder 1782 geschrieben: «Nichts ist nationeller und individueller als das Vergnügen des Ohrs, sowie die charakteristischen Biegungen der Sprachorgane.»² Wo das Auge misst, taxiert und vergleicht und sich historisch zunehmend als Herd eines kalten Feuers bewährt, von dem die Strahlen des panoramatisch perspektivierenden Blicks ausgehen, präsentiert sich das Ohr als ein Organ des vertikalen Horizonts. Es misst die Ausdehnung in die Tiefe, mithin ins Innere, wo die Wirklichkeit sich nicht homogen erstreckt, sondern in diversen Formationen überlagert. Das Sonarlot reagiert sensibel auf geschichtlich Gewordenes. Es registriert den Rohstoff des Lebens als Material und dokumentiert dessen verschiedene kulturelle Aggregatzustände. – Man kann die Fragmentierung des Körpers unter dem Gesichtspunkt betrachten, in welchem Verhältnis das phantasmatische Leibganze zu den partiellen Ekstasen der Zerstückelung steht. Die hier gewählte Perspektive hat einen anderen Fluchtpunkt: die Frage nach der eigentümlichen Erkenntnisleistung, die sich aus der quasi professionellen Spezialisierung und Steigerung des isolierten Partialsinns ergibt. Mit anderen Worten: Die Abspaltung und Hypertrophie des einzelnen Sinns wird nicht als defizienter Modus eines

Ganzen zum Thema, sondern als besonders individualisierter und gerichteter Zugriff auf einen Ausschnitt der gegenständlichen Welt, die ohne diese Spezialisierung unerkannt bliebe. Was folgt aus der Privilegierung des Ohrs?

Ich folge diesem Gedanken in einer Sequenz von unsystematischen Lektüren, deren Beispiele zwar prinzipiell auswechselbar, in ihrer Typik aber charakteristisch sein mögen.

Friedrich Nietzsche

Vom «Chor der Verwandelten» spricht Nietzsche in der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Er postuliert ihn als einen Stimmkörper, in dem sich die Präsenz der Leiden vergegenwärtigt, von denen die Tragödie handelt. Die Geburt der Tragödie, damit ist im Wesentlichen nicht die Renaissance einer Kunstform im Sinn der idealistischen Gattungspoetik gemeint, sondern die jedesmalige Präsenz der Stimme des Dionysos, dessen Wirklichkeit der Chor bezeugt. Dieser ist Stellvertreter des Lebendigen im apollinisch eingefriedeten Szenario der Kunst. Durch ihn wird immer aufs Neue die Erfahrung des archaischen Grauens angesichts des naturhaften Ursprungs und letztlich auch Verfalls alles Menschlichen artikuliert, ebenjener Schrecken, aus dem die griechische Tragödie, Nietzsche zufolge, hervorgegangen ist. Ein Aphorismus aus der *Morgenröte* nennt das Ohr ein Organ der nächtlichen Welt, das Sensorium des Furchtsamen:

Nacht und Musik. – Das Ohr, das Organ der Furcht, hat sich nur in der Nacht und in der Halbnacht dunkler Wälder und Höhlen so reich entwickeln können, wie es sich entwickelt hat, gemäß der Lebensweise des furchtsamen, das heißt des allerlängsten menschlichen Zeitalters, welches es gegeben hat: im Hellen ist das Ohr weniger nötig. Daher der Charakter der Musik als einer Kunst der Nacht und der Halbnacht.³

Musik hörend, regrediert die Seele und lauscht auf das, was sie gefährden könnte. Im Hintergrund steht die Vorstellung, dass der Gegenwart nur durch eine therapeutische Stärkung ihrer Leidenskräfte zu helfen sei.

Der Nachvollzug durch Verkörperung und Stimme, diese Annäherung der Kunst an das Ritual, dient nicht einer neuen Frömmigkeit. Sie soll vielmehr der Wirklichkeit einer außerkulturellen Welt Rechnung

tragen, die Kehrseite des Prozesses der Aufklärung, deren Gedächtnis immer wieder auf verhängnisvolle Weise verdrängt wird. In diesem Sinne hat Nietzsche sich selbst in der *Geburt der Tragödie* als einen «musiktreibenden Sokrates» porträtiert.⁴ Nietzsches Tragödien-Schrift ist zur Inkunabel der ästhetischen Theorie im 20. Jahrhundert geworden. Sie ist – meist auf verschwiegene Weise – in den Poetiken einiger seiner bedeutendsten Autoren wirksam geworden.

Rainer Maria Rilke

Im Zeichen der Kontemplation geschieht bei Rainer Maria Rilke die Geburt der Welt aus der Ohrmuschel. In seiner Kunst steht das Ohr in der Hierarchie der Sinnesorgane an erster Stelle: «Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung! / O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!» heißen die ersten beiden Zeilen des ersten Sonetts der *Sonette an Orpheus* bei Rilke.⁵ Damit ist eine Poetik eröffnet, die das Empfangen vor das Produzieren setzt. Der Baum ersteht allererst im Ohr als dessen Vermögen, eine Umkehrung der gewöhnlichen Vorstellung von Zeugung, die die phallische Potenz an allen Anfang stellt. Ein «Bett» heißt das Ohr denn auch bei Rilke, dessen erotische Suggestion die Träume nach Verkörperung aus sich gebiert. In der metaphorischen Textur des Zyklus wird der Baum des ersten Gedichts später ersetzt. Er gilt dann als mächtig und schwer, um als Verkörperung der orphischen ätherischen Träume zu taugen. So verwandelt er sich – über eine steinerne Säule – schließlich in eine Pflanze:

Errichtet keinen Denkstein. Laßt die Rose
nur jedes Jahr zu seinen Gunsten blühen.
Denn Orpheus ist. Seine Metamorphose
in dem und dem. Wir sollen uns nicht mühen
um andre Namen. Ein für alle Male
ist Orpheus, wenn es singt. Er kommt und geht.⁶

In einer vielfach variierten Textur plastischer Metaphorik von Höhlen und Muscheln, Schalen und Tunneln, von Augen-, Ohren- und Mundhöhlengestalten, denen der Verweis auf die uterale Geburtshöhle gemein sein mag, wie wenig ihre Faszination sich freilich in solchen Anspielungen erschöpft, variiert Rilke dieses Bild.

Er hat es in seiner Beschäftigung mit Rodin ausdrücklich auf diesen

Plastiker ausgelegt; erstaunlich genug, denn ist nicht die Anwendung der orphischen Poetik der Rezeptivität und der Auszeichnung des Hörens ausgerechnet auf einen Plastiker überraschend? Alles ließe sich eher erwarten: die Privilegierung des Auges vor allem oder des Tastsinns, aber des Ohrs? Sie steht bei Rilke als Absage an die Hybris selbst ermächtiger Produktivität – Orpheus kommt und geht, wann er will –, eine moderne kritische Pointe, die die Natur nicht bezwungen und womöglich gar vergewaltigt sehen möchte, sondern erhört. Äußerste künstlerische Selbstverhaltung gilt ihm insofern als angemessen, die *imitatio naturae* zurückgenommen in einen Akt der Empfängnis, vermöge dessen der Künstler zur Passage der orphischen Weltmusik wird. Poesie entsteht nicht als ein artistisches Produkt der Welt gegenüber, sondern als ein *Weltinnenraum* vermöge rezeptiver Einbildungskraft. – Rilkes Sonette sind von 1922. Schon 1917 fünf Jahre früher, hat er eine Auslegung dieser minimalisierenden Poetik auf die Kunst eines Plastikers gegeben, deren erste Studien bereits von 1903 datieren, in seinem Buch über Rodin.

Rilkes Verhältnis zu Rodin war emphatisch. Er hat ihn im Sinne einer Wiedergeburt des Körpers aus der Introversion der Moderne gedeutet:

Zuletzt in der Renaissance gab es eine große plastische Kunst; damals, als das Leben sich erneut hatte, als man das Geheimnis der Gesichter fand und die große Gebärde, die im Wachsen war.

Und jetzt? War nicht wieder eine Zeit gekommen, die nach diesem Ausdruck drängt, nach dieser starken und eindringlichen Auslegung dessen, was in ihr unsagbar war, wirr und rätselhaft? Die Künste hatten sich irgendwie erneut, Eifer und Erwartung erfüllte und belebte sie; aber vielleicht sollte gerade diese Kunst, die Plastik, die noch in der Furcht einer großen Vergangenheit zögerte, berufen sein, zu finden, wonach die andern tastend und sehnsüchtig suchten? Sie mußte einer Zeit helfen können, deren Qual es war, daß fast alle ihre Konflikte im Unsichtbaren lagen. Ihre Sprache war der Körper. Und diesen Körper, wann hatte man ihn zuletzt gesehen?⁷

Rodins Forschungen, so Rilke, hätten ihn am Ende an die Oberfläche geführt, an der alle wichtigen Dinge offenbar verborgen liegen. Nicht auf große Ideen habe Rodin gebaut, sondern auf die kleine gewissenhafte Verwirklichung des offensichtlich Erreichbaren: anstelle von Posen, Gruppen und Kompositionen die Produktion der Körperfläche, auf der alles sich zeige. Als Erster unter den Modernen habe Rodin – ein

Meister der schweigenden Kontemplation – das Leben der Plastik ganz auf sich selbst bezogen, weil sie erst in dieser absoluten Hermetik jenes Leben in sich schließen könne, was sie bei jedem Versuch, es abzubilden, verfehlen müsse:

Das plastische Ding gleicht jenen Städten der alten Zeit, die ganz in ihren Mauern lebten: die Bewohner hielten deshalb nicht ihren Atem an, und die Gebäuden ihres Lebens brachen nicht ab. Aber nichts drang über die Grenzen des Kreises, der sie umgab, nichts war jenseits davon, nichts zeigte aus den Toren hinaus, und keine Erwartung war offen nach außen. Wie groß auch die Bewegung eines Bildwerkes sein mag, sie muß, und sei es aus unendlichen Weiten, sei es aus der Tiefe des Himmels, sie muß zu ihm zurückkehren, der große Kreis muß sich schließen, der Kreis der Einsamkeit, in der ein Kunst-Ding seine Tage verbringt.⁸

Von einem Sich-nach-innen-Biegen, einem angestregten Horchen in die eigene Tiefe spricht Rilke an anderer Stelle.⁹

André Gide

In André Gides «Les Nourritures terrestres» stehen die Sätze:

Je voudrais être né dans un temps où n'avoir à chanter, poète, que, simplement en les dénombrant, toutes les choses. Mon admiration se serait posée successivement sur chacune et sa louange l'eût démontrée; c'en eût été la raison suffisante.¹⁰

Die Zeit solcher Anrufungen und Lobpreisungen ist zwar auch für Gide vergangen. Wohl aber lassen sich ihre verflochtenen Formen als aussagefähiges Material behandeln. In welchem Sinne, erhellt einmal mehr eine *Poetik des Hörens*. Ihre einfachste Formel steht im 4. Buch dieses Romans, wo dessen Held Ménalque in den Gärten unterhalb von Fiesole über sein Leben berichtet. Es heißt dort:

Chaque jour, d'heure en heure, je ne cherchais plus rien qu'une pénétration toujours plus simple de la nature. Je possédais le don précieux de n'être pas trop entravé par moi-même. [...] «Don du poète, méciais-je, tu es le don de perpétuelle rencontre» – et j'accueillais de toutes parts. Mon âme était l'auberge ouverte au carrefour; ce qui voulait entrer, entrait. Je me suis fait

ductile, à l'amiable, disponible par tous mes sens, attentif, écouteur jusqu'à n'avoir plus une pensée personnelle [...].¹¹

Die Metapher dieser Poetik des uneingeschränkt offenen Ohrs ist die von Empfängnis und Geburt. Die Gabe des Poeten ist nicht die maskuline des Zeugens, sondern die feminine des Empfangens und Gebärens. Das eigene Sein bis zu völliger Rezeptivität zurückzustauen, ist der Stolz dieser radikalen Mediatisierung. *Être pénétrée* und *Palingénésie*, Durchdrungen-werden und Wiedergeburt heißen die Stichworte, die Gide in immer neuen Umschreibungen und Metaphorisierungen umkreist. – Der Feminismus dieser Poetik steht zur Reiseform des Werks in keiner beliebigen Beziehung. Zu der langen *désinstruction* auf der Wanderschaft komplementär ist eine ebenso lange Verbildung durch den Zwang von Familie, Schule und Gesellschaft. Sie stehen bei Gide im Zeichen maskulin phallischer Gewalten, so wie die Wiedergeburt im Zeichen femininer Energien.

Homers *Odyssee* prägt das Grundmuster. Dem langen Krieg der Männer vor Troja ist die lange Heimfahrt des Odysseus in die Heimat statt der Penelope komplementär: auch dies ein Weg der *désinstruction*, eine Kette von Episoden, die der Held eher erleidet als besteht. An ihrem Abschluss hat die Reise den Krieger verwandelt. Aus dem Kämpfer vor Troja ist ein Mann geworden, den das Leben geprägt hat. Dem Jahre währenden Kampf der Männer zu Lande entspricht die lange Auslieferung des Odysseus an die Gewalten des Meeres. Ihnen – dem weiblichen Element – muss er sich ausliefern, wenn er sich gewinnen will. Erst danach wird er heimischen Boden wieder betreten und die *nourritures terrestres* ernten dürfen. Es ist ein Prozess der Kultivation für ein humanes Leben für einen, den der Krieg an die Grenzen der Menschheit geführt hatte. Dergestalt muss er erst in einer langen Katharsis loswerden, wozu Troja ihn gemacht hat.

Gides Erzählung bewegt sich auf ebendiesem metaphorischen Feld einer feministischen Gegenkultur. Entschulung und Palingenese vollziehen sich als *Entkleidung* und *Entmächtigung*. Die Vorsilbe signalisiert Entgrenzung von den Beschränkungen der alten Ordnungen. Wie eine abgenutzte Hülle soll das alte Ich zurückbleiben, das neue mit nackten Füßen die Erde berühren. Wasser soll die Wandlung vollziehen. Der Körper soll porös werden (wie ein Stück Zucker) («poreux comme un sucre»¹²), so heißt es im 3. Buch; viellocherig also, damit ein Ohr an jeder Stelle Empfänglichkeit symbolisiere. Der kulturelle Körper büßt

seine opake Rüstung ein und wird zu einer locker geknüpften Assoziation von Eindrücken. Erkennen ist dem Empfinden nachgeordnet. «Tout ce que nous ne pouvons pas toucher nous désole»¹³ – «Alles, was wir nicht berühren können, stimmt uns tröstlos» heißt es im 4. Buch. Diese Berührung freilich muss so zart sein wie möglich, um die verfälschenden Kräfte des Selbst auszuschalten. *Rondos* und *Balladen* werden in diesem Buch auf die Verführungskraft des rauschenden Lebens gesungen. Dergestalt entspricht der Entgrenzungsmetaphorik ein Hinweis auf diejenige Kunst, die dem Wunsch des Autors nach Entsemantisierung am weitesten entgegenkommt. «Sie hätte singen sollen, diese Seele»¹⁴, so hatte Nietzsche die Sprachform seiner *Geburt der Tragödie* wie den Sündenfall in eine unangemessene Gattung kommentiert.

Die Nähe zu Nietzsche ist weit enger, als es die Parallele solcher Motive suggeriert. Sie reicht von der Philosophie erlebter Jetzt-Momente und deren Bann durch apollinische Ordnungsmächte über die Kritik am Historismus bis zur ästhetischen Entsemantisierung der Welt zugunsten weiblicher Kultur in Formen, die der Musik angenähert sind, um das Ohr ins Zentrum der Sinne zu rücken. Ein dionysisch entfesseltes Leben über dem Todesdunkel, so haben bereits die Zeitgenossen Gides die *Nourritures terrestres* gelesen und die Anregung des Autors – wie durch Dostojewski und Goethe – durch Nietzsche für selbstverständlich genommen; zu Unrecht übrigens, wenn wir Gides eigenem Zeugnis trauen dürfen.

Ludwig Strauss – Martin Buber – Gershom Scholem

«Die Verwirklichung des Gedichts, die das wahre Hören bedeutet, erscheint uns [...] zugleich als ein Bildungsprozeß am Hörer.»¹⁵ Der Lyriker Ludwig Strauss hat mit diesen Worten das laut vernehmbare Sprechen von Gedichten kommentiert. Man weiß, welche hohe Bedeutung dem im George-Kreis zukam, wo es paraliturgisch der Gemeinschaftsbildung gedient zu haben scheint. Für Strauss ist eine andere Begründung wichtiger, die er aus der Philologie der «Schrift»-Übersetzung Martin Bubers auf den Umgang mit Gedichten überträgt. Buber hatte die Versündigung des toten Buchstabens am lebendigen Gotteswort sühnen wollen, indem er die Schriftgestalt so weit wie möglich oralisierte; so Strauss, indem er den Gestalt-Formalismus pneumatisiert:

Vergegenwärtigen wir uns den Vorgang, der beim Aufnehmen des Gedichts im Hörer geschieht! Im Hörer, nicht im Leser, denn nur im konkreten Schall hat das Wort seine volle sinnliche Existenz [...] nicht wie oft bei der Verwendung des Worts zur Mitteilung dient die Schallform bloß als Zeichen, das vergessen wird, wenn es die gemeinte Bedeutung im Hörer ausgelöst hat; vielmehr wächst die Wortbedeutung in den Wortschall sofort mit inniger Kraft ein, lebt in ihm als in ihrem Leibe, und nun erst, als diese untrennbare Einheit aus Schall und Bedeutung, ist das dichterische Wort da [...].¹⁶

In Übereinstimmung mit der Poetik des deutschen Expressionismus hatte Bubers Übersetzung auf den Rhythmus des menschlichen Atems als eine formgebende Struktur gesetzt, auf Kosten differenzierender Semantisierung durch die Inhalte der sprachlichen Mitteilung. Sprache sollte vernehmbar werden, weniger das Gesprochene. Das laute Sprechen erhält seinen Sinn nicht primär aus der kommunikativen Funktion, sondern aus der gemeinsamen Berufung der Sprecher auf ein Drittes, das im Atem vernehmbar wird. Sprache leiht diesem Atem ihr Ohr, spricht also nicht kraft eigener Autorität und Vollkommenheit, sondern als Teilhabe an Sprache in einem emphatischen Sinn; mit den Worten Ernst Blochs im *Geist der Utopie*:

Mithin: das Hellsehen ist längst erloschen. Sollte aber nicht ein Hellhören, ein neues Sehen von innen im Anzug sein, das nun, wo die sichtbare Welt zu unkräftig geworden ist, den Geist zu halten, die hörbare Welt, die Zuflucht des Lichts, den Primat des Entbrennens statt des bisherigen Primats des Schauens herbeiruft, wann immer die Stunde der Sprache in der Musik gekommen sein wird?¹⁷

Die Neumystiker am Anfang des 20. Jahrhunderts rufen die kabbalistische Tradition vor allem des Judentums zum Zeugen auf. Tatsächlich sind aber die Geschichten über die besondere Würde der mündlichen Überlieferung neben der schriftlichen älter als die mittelalterliche Kabbala. Sie reichen bis in das talmudische Schrifttum zurück. «Das ganze zur pentateuchischen Thora hinzugekommene und immerfort neu hinzukommende Material war lange Zeit nur mündlich tradiert.»¹⁸ Die Verschriftlichung dieser Tradition wird erst für die erste Hälfte des 2. Jahrhunderts nach Christus angesetzt, des einzigen Gottes der Antike übrigens, den die Bildwerke der Zeit mit einer Schriftrolle abbilden und von dem doch kein einziges Schriftstück überliefert ist – obgleich er

schriftkundig war –, hingegen Gespräche, Gleichnisse, Reden: Appelle an das Ohr. Es sind eine Reihe von Belegen überliefert, die das *Verbot des Schreibens*, sowie solcher Zeugnisse, die das Aufschreiben von halachischen und haggadischen Stoffen belegen.

Statt eines förmlichen Schreibverbots – wie gelegentlich in der Forschung angenommen – scheint es heftige Vorbehalte gegen die Verschriftlichung vor allem halachischer Inhalte gegeben zu haben, deren Opposition sich in erster Linie gegen die Publizität des Geschriebenen richtete. Das öffentliche Nebeneinander von Gesetzessammlungen verschiedener Lehrer bedroht potenziell die Einheit des Judentums; es ist aber durch die dokumentarische Erstarrung auch ein Hindernis bei der Fortentwicklung der interpretierenden Kommentierung. So finden sich immer wieder Äußerungen, die das Corpus mündlicher Lehre sogar als ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal Israels unter den Völkern bezeichnen, eine Bürgschaft für die Authentizität der Lehre, die als mündliche nicht zu verallgemeinern und nicht durch Fremde zu zitieren und um ihre wesentlichen Gehalte nicht zu verringern ist.¹⁹ – Beide Argumente, das für die Lehre als ein wesentliches *arcantum* und das andere für ihre schutzbedürftige Lebendigkeit, werden Bestandteile der Verteidigung von Mündlichkeit in der jüdischen Mystik.

Hier ist nun die Scheidung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit eingelagert in den allgemeineren Sprachvorbehalt, den die mystischen Ekstatiker nicht nur des Judentums durch die Geschichte hindurch immer wieder formulieren. Er führt einerseits zu einer Aufwertung der mündlichen Lehre, andererseits zu Symbolformen des Mündlichen im geschriebenen Text. Unter diesem Vorzeichen werden expressive Sprachformen, wird dialogisches Sprechen bevorzugt. In der gesamten mystischen Tradition bis hin zu Eugen Rosenstock-Huessy und der <Schrift>-Übersetzung Bubers und Franz Rosenzweigs spielt die Pneumatisierung des Textes eine große Rolle: bei den Letzteren beispielsweise durch die Anpassung der Interpunktion an das Atmen des Sprechenden, statt an die Logik des Satzbaus.

In der neumystischen Bewegung am Anfang des 20. Jahrhunderts wird diese Tradition rekonstruiert. So erinnert Gershom Scholem in seinem Buch *Zur Kabbala und ihrer Symbolik* an Texte, in denen die Thora als ein körperlicher Organismus aufgefasst und diese Auffassung mit Anspielungen auf die ursprünglich mündlich-schriftliche Doppelheit der Thora erläutert wird:

[I]m Sinne der rabbinischen Überlieferung hat Moses die mündliche Thora zugleich mit der schriftlichen am Sinai empfangen, und alles, was irgendein Schriftgelehrter später in der Thora forscht und legitimerweise aus ihr folgert, war schon in dieser mündlichen Überlieferung an Moses mitgegeben. Die Totalität der Thora umfaßt daher im rabbinischen Judentum diese beiden Schichten als eine Einheit.²⁰

Scholem führt aus, wie diese Auffassung mit der kabbalistischen der Sefirot in Verbindung gebracht wird, dergestalt, dass die schriftliche Thora als Inbegriff des spendenden Gottes genommen wird (in der Sefira *Tifereth*), die mündliche dagegen als ein Symbol der rezeptiven Sphäre, zugleich die der Schechina und der Gemeinde Israel.²¹ Aus dem handschriftlich überlieferten und Isaac dem Blinden, einem der ältesten provenzalischen Kabbalisten, zugeschriebenen Fragment zitiert er eine Lehre, die sich gut zu den Vorstellungen des Sohar fügt. Danach hat es eine flammende Urthora gegeben, die in schwarzem auf weißem Feuer, mündlicher auf schriftlicher Offenbarung vor Gott brannte. Die schriftliche Thora des weißen Feuers bedurfte des schwarzen wie Tinte auf dem Pergament, weil sie noch keine Buchstaben habe: «Und so kann die schriftliche Thora keine körperliche Form annehmen, es sei denn durch die Kraft der mündlichen Thora, das heißt: sie kann ohne diese nicht wahrhaft verstanden werden»²², übersetzt Scholem den kabbalistischen Text. Demzufolge sei einzig Moses bisher bis zu jener mystischen Thora des weißen Lichts vorgedrungen. Was er indessen mitgebracht habe, sei samt und sonders durch das Medium des mündlichen, des begrenzenden schwarzen Lichts gegangen, das in der Symbolik der Sefirot der Sphäre göttlicher Strenge und des Gerichts zugehört. Streng genommen gibt es demzufolge gar keine schriftliche Thora. Was so aussieht, ist nur der schwarze Schein der Schrift in ihrem mystischen Inbegriff der weißen Flamme.²³

Die Beschränkung auf das Mündliche bindet die Traditionsbildung an das lebendige Vernehmen und Wiederholen dem Volk Israel gegenüber. Moses, obschon Mittler, ist doch nicht Medium einer Botschaft im modernen Sinn, viel eher deren Organ, nämlich Teil eines Organismus der Sprachwerdung, zu dem die Stimme des Allheiligen ebenso gehört wie das vernehmende Israel. Die derart hervorgehobene Mündlichkeit schließt einerseits einen exklusiven Kreis um die, die zuzuhören verstehen. In dieser Funktion bedeutet Mündlichkeit Schutzgemeinschaft. Andererseits enthält die Favorisierung des Oralen die latente Drohung,

dass die Offenbarung in die Nacht der Sprachlosigkeit taucht, wenn keine lebendige *ecclesia* da ist, durch die sie tradiert würde.

Mündlichkeit, Sprache, exklusiv für das Ohr, so scheint mir aus den hier nur flüchtig zusammengestellten Materialien mit genügender Deutlichkeit hervorzugehen, ist in der jüdischen und insbesondere kabbalistischen Überlieferung nichts Akzidentelles oder etwa bloß ein zufällig nicht schriftlich fixierter Text, vielmehr eine theologische und religionsgeschichtliche Dimension *sui generis*. Sie ist in einer derart grundlegenden Schicht des religiösen Selbstverständnisses verankert, dass wir von einer wesentlichen Mündlichkeit sprechen müssen, die durch Schrift nicht eingeholt, geschweige denn überboten werden kann, weil in ihr die Lebendigkeit des Gotteswortes in der *ecclesia* vorgestellt wird. Die Neumystiker des 20. Jahrhunderts knüpfen hieran an und werten das gesprochene und gehörte Wort aus dem Bedürfnis nach Gemeinschaft und Gemeinde auf.

Hans Werner Henze

Hans Werner Henzes Hinwendung zu Gesang und Tanz verträgt sich schlecht mit der Auffassung der Musik als Kunst höchster Innerlichkeit und ebenso wenig mit der abstraktiven Dynamik der Avantgarden. Sie ist antipuritanisch und in ihrer Begehrlichkeit nach Verkörperung paganisch; oder richtiger: nicht selbst paganisch, sondern sehnsüchtig danach. Aus der Notenschrift muss ja hier das Heidnische geboren werden. Eben durch diese sentimentalische Selbstreflexion setzt Henze sich vom hemdsärmeligen musikalischen Kunstgewerbe ab. Anlässlich seiner Oper *König Hirsch* (1952–55) und bei Gelegenheit von dessen Beeinflussung durch die italienische Oper und die neapolitanischen Canzonen wünscht er sich, dergleichen selbst zu machen – etwas, was «weder künstlich noch kunstvoll klingt, sondern als Signum sich spürbar in die Welt einritzt (wie die Graffiti eines Lebenslänglichen an der Zellenwand) ...»²⁴. Nach einer elegischen Bemerkung über die allzu hohe Mauer zwischen «*musica da camera*» und «*musica da piazza*» – er selbst, versteht sich, in der «*goddam camera*» –, heißt es über die «*piazza*»:

Vielleicht würde man auch, indem man auf sie hingeht, besser das Körperlich-Dingliche, das die Musik auch ausmacht, erreichen, diese Wärme, die Menschen an sich ziehen will, weil die Menschen sie benötigen.²⁵

Die Kunstmusik der Moderne ist nicht selbst dieses Körperliche, aber sie kann darauf zeigen als ihren heftigsten Wunsch. Eben darin ist sie aber – um in den Worten eines uralten Streits zu sprechen – eher allegorisch als symbolisch. Es ist darum auch nicht gleichgültig, was gesungen wird. Der Materialbegriff des Vokalismus zwischen Schnebel, Kagel und Berio kann auf Henzes Musik keine Anwendung finden, dazu besteht sie zu nachdrücklich auf Bedeutung und *mimesis*.²⁶

Diese in sich gespannte Verbindung von Verkörperungswunsch und ausdeutender Sinnggebung durch Worte, die sich als Geräusch nicht genügen und doch auch wiederum als Geräusch in eine Sphäre reichen, die dem deutenden Wort verschlossen ist, hat Ingeborg Bachmann während ihrer Arbeit an *Der junge Lord* (1964) wohl kongenial gedeutet, wenn sie zugunsten des Vokalismus schreibt:

Denn es ist Zeit, ein Einsehen zu haben mit der Stimme des Menschen, dieser Stimme eines gefesselten Geschöpfes, das nicht ganz zu sagen fähig ist, was es leidet, nicht ganz zu singen, was es an Höhen und Tiefen auszumessen gibt. [...] Auf diesem dunkelnden Stern, den wir bewohnen, am Verstummen, im Zurückweichen vor zunehmendem Wahnsinn, beim Räumen von Herzländern, vor dem Abgang aus Gedanken und bei der Verabschiedung so vieler Gefühle, wer würde da – wenn sie noch einmal erklingt, wenn sie für ihn erklingt! – nicht plötzlich inne, was das ist: Eine menschliche Stimme.²⁷

In der bedeutenden Stimme, an der die Teilhabe des Menschen an den zwei Welten: des körperhaft Kreatürlichen und des Geistes, hörbar zutage tritt, ist der Verkörperungswunsch bis an die Grenze der Sublimation zurückgenommen, steht andererseits das bedeutsam abstrahierende Wort unmittelbar an der Schwelle zur sinnlichen Gestalt.

Jan Fabre

Nach seinen frühen Anfängen sind die Theaterproduktion Jan Fabres und seine Poetik darauf aus, einen Zwischenraum zu besetzen und eine Zeit zu erfinden, die weder nur der reine klopfende Jetzt-Moment ist noch bloßes Erinnern oder Nichts-als-Warten. Es ist eine Traumwelt von zweierlei Ähnlichkeit. Ihr Doppelgesicht nimmt noch Reste der Tagwelt wahr, während auf der anderen Seite die Nacht aufzieht, in der

alle Differenz erlischt. Fabres Poetik wird eine des Rausches unter Glühbirnen oder unter dem Mond. Bei Tage fliegen seine Eulen nicht. Erst wenn das Auge, dieses Omnipotenz-Organ der Moderne, eingeschränkt ist, entsteht das Zwielflicht, das seinen Stücken nötig ist. Was ergibt sich aus diesem Verzicht? Zuallererst ein Orientierungsverlust durch die Tilgung der Perspektive. Vorder- und Hintergrund rücken ununterscheidbar in einer Fläche aneinander, sodass wesentliche Anhaltspunkte für eine Hierarchie der Dinge fortfallen: ganz nah, aber auch ganz weit; innen, aber auch außen.

Es zeigt sich aber, dass dieser Verlust Energien freisetzt. Halluzinierend erzeugt die Einbildungskraft eine Zwischensphäre, die an beidem teilhat, aber nicht im Modus des Ausgleichs oder der Überformung; eher im Sinne einer imaginären Balance. Vor allen anderen Sinnen ist das Ohr gefragt:

nichts darf in den Hintergrund geraten
selbst der leiseste Ton
darf nicht verloren gehn
alles ist wesentlich²⁸

Das Ohr öffnet sich im selben Grad, wie die Augen zugehen. Es übernimmt die Funktionen des Gesichtssinns in der Dämmerung. Rezeptives Organ schlechthin, kann es – anders als das Auge – nicht abgeschirmt oder gar geschlossen werden, allenfalls künstlich gestopft. Sogar der Selbstschutzreflex durch willkürliche Muskelkontraktionen, der alle anderen Leibesöffnungen sichert, entfällt beim Ohr. Seine Wahrnehmungen reichen deshalb bekanntlich ungefiltert bis in das Traumgeschehen hinein, dessen Dramaturg nicht umhin kann, zu verarbeiten, was das Ohr ihm zuträgt. Man hat das Auge den privilegierten Sinn des 20. Jahrhunderts nennen können. Dessen technisch-wissenschaftliche Prothesenkunst erübrigt den unmittelbaren Kontakt des Körpers mit seinesgleichen oder der Dingwelt. Das Ohr dagegen ist ein vergleichsweise alter, ja archaischer Sinn. Den Körper bietet es als eine einzige Blöße an und setzt ihn dem Schall schutzlos aus:

[I]ch kann die Augen schließen, mir die Nase und die Ohren zuhalten – und, in gewissen Grenzen, Berührungen vermeiden. Trotzdem ist es merkwürdig, daß das menschliche Ohr sich selber nicht schließen kann wie das Auge.²⁹

Mehr noch: Was durch die Ohrentrichter unsortiert und unbewertet in den Körper einströmt, verlässt ihn nicht wieder. Alles geht ein, und alles sinkt ab. Das Ohr assistiert nicht dem Denken, es nimmt vielmehr dessen Stelle ein. Das abwägende und urteilende Denken zielt darauf, zu folgern und zu schließen, ein operativ funktionierendes und final gerichtetes Vermögen. Eben darin ist das Horchen des akustischen Sinns völlig verschieden. Die Öffnung, nicht der Schluss ist seine primäre Richtung.

Man könnte denken, dass so viel Empfänglichkeit mit der Einbuße des Eigenen bezahlt werden muss. Führt dieser offene Sinn für alles, was von außen kommt, nicht zum Verlöschen der Differenz zum Inneren? Es könnte wohl so sein, wenn die Sinne nichts als die Sinne wären. Sie verlieren aber bei Fabre ihre Unschuld. Fabres Sinnlichkeit ist sentimentalisch, indem die Sinne gewissermaßen über sich selbst nachdenken. Die Differenz zwischen der Tautologie des Gleichen und der uneinholbaren Differenz des ganz Anderen öffnet sich auch innerhalb der Sinnlichkeit. Dass das Denken *selbstreferenziell* ist, dass es die Sprache ist, ist uns nach schwerer Gewöhnung vertraut geworden; aber Selbstreferenzialität der Sinne? Zu einer haarspaltenden Kunst wird das Horchen bei Fabre nicht, indem es immer genauer und schärfer hinhört, sondern indem es sich selbst zuhört:

[I]ch warte
wie immer
ich warte und horche
ich höre mich warten
ich höre mich horchen
das scharfe Begreifen des
sonoren Augenblicks
immer
wir sind schnell genug
was für ein Sieg
(lacht)
ein geteilter erster Platz
ex aequo
so wie immer
von Anfang bis Ende zusammen
manchmal der eine etwas vorne
dann wieder der andere

wir sind im Laufe der Jahre
Freunde geworden
glaube ich zumindest ...
(horcht)³⁰

Das Hören des Hörens, so potenziert sich das Mediale, während das Gehörte immer undeutlicher wird. Tatsächlich erhält es seinen Charakter nicht aus gewissen Bedeutungen, sondern durch deren Abwesenheit, nämlich als bloßes amorphes *Geräusch*. Der Rausch unter Glühbirnen ist Aufmerksamkeit für das Rauschen, das da ist, wo das kontrollierende Ich nicht ist. Noch einmal zitiere ich aus *Wer spricht meinen Gedanken ...*:

ein riesiges Rauschen
überschwemmt mich
hohe Töne
die Hunde bellen vor Freude
unter Wasser
über Wasser
nur ich höre sie
Töne höher als hoch
rollen blitzschnell vorüber
alles ist sehr still
wo das eine aufhört
fängt das andere an
nichts hat sich verändert
warum auch
wie immer
ein alles beherrschendes Rauschen
von haucharten Allen
voll wacher farbenreicher Träume
schlafend schwimme ich vorüber
blindwegs finde ich meinen Weg
im wegsein und nie wieder zurück³¹

Von Aldous Huxley und Walter Benjamin und Antonin Artaud bis in die psychedelischen Rauschexperimente der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts reichen die Versuche, durch Drogenstimulation, raum- und zeitentrückte Räume die Entgrenzung des Bewusstseins zu erschließen.

Sie sollen sich öffnen für eine Realpräsenz von Sinnfülle, aber ohne Bedeutung.

Wie lassen sich solche Räume des Wegeseins mit Projektionsflächen, von denen die dekonstruktiven Energien alle Spuren von Farbe gegen null reduziert haben, vorstellen? Die ästhetische Herausforderung liegt darin, dass für die Darstellung dieser Sphäre die Sprache der Kunst denkbar ungeeignet erscheinen muss, und doch ist sie ja das einzige Medium, in dem Sinnlichkeit sich selbst reflexiv werden kann. Bei Fabre soll dieser Selbstbezug, Silberblick des Sehens, dieses Schielen des Ohrs, als spontane Energie erscheinen, d. h. ohne durch Geschichte vermittelt zu sein, ein Vibrieren zwischen einem Selbst und einem namenlosen Punkt, von dem aus es sich wahrnimmt, noch ohne geschichtliche Individualität. Es ist die Sehnsucht nach einer Subjektivität ohne Subjekte.

Ein viel zitiertes Wort Goethes aus seinem Vorwort zur *Farbenlehre* lautet:

Man schließe das Auge, man öffne, man schärfe das Ohr, und vom leisesten Hauch bis zum wildesten Geräusch, vom einfachsten Klang bis zur höchsten Zusammenstimmung, von dem heftigsten leidenschaftlichen Schrei bis zum sanftesten Worte der Vernunft ist es nur die Natur, die spricht, ihr Dasein, ihre Kraft, ihr Leben und ihre Verhältnisse offenbart, so daß ein Blinder, dem das unendlich Sichtbare versagt ist, im Hörbaren ein unendlich Lebendiges fassen kann.³²

In Philosophie und Dichtung des 20. Jahrhunderts wird die Erfahrung des Verlusts der Welteinheit nicht darauf nur zurückgeführt, dass diese Welt zu groß geworden ist, um übersichtlich zu sein. Ein anderer Grund scheint in der Verödung der Wahrnehmungsfähigkeit zu liegen. So verzeichnet die Geschichte der Sinne eine Tendenz zur Verkümmern der Nahsinne zugunsten der Hypertrophie vor allem eines Fernsinns, des Auges. Je dichter die Menschen aufeinander leben, desto mehr sind sie darauf angewiesen, sich gegeneinander abzugrenzen. Von der Verhornung der Sinneszellen über die Einschaltung der Körper bis zu den Wohncontainern reichen die Versuche der sinnlichen Desensibilisierung. Am Ende steht die Ertaubung. Mit der Außenwelt mag man dann über die Gegensprechanlage, das optisch verkleinernde Spion-Guckloch in der Tür, den Boten mit dem fahrbaren Mittagstisch und zur Entsorgung mit dem Müllschlucker kommunizieren. – Aber nicht einmal dem

Überblick und Durchblick kommt der hypertrophierte Augensinn zugute; keine Möglichkeit also zur Kompensation der Restsinne durch die forcierte Leistung des einen. Denn die optischen Vermögen sind derart auf Einblicke und Ausschnitte trainiert, auf den selektiven und sonst wie abstrahierenden Blick geschult, dass für die Wahrnehmung der All-einheit, wie die auratische Optik sie anstrebt, ein anderes als das natürliche Auge nötig zu werden scheint, ein drittes, das Wiedereröffnen der Gesamtsinnlichkeit, zunächst des Ohrs, dieses Inbild eines aufnehmenden Organs.

Dass Einsichten nicht nur errungen werden, dass ihnen vielmehr auch Zugang gewährt werden muss, damit sie sich ereignen; dass deshalb das Schließen der Augen und das weite Öffnen des Ohrs stattdessen erforderlich sein kann; dass dem bewirkenden Tun ein lassendes Empfangen entsprechen muss, wenn ein Ganzes gewahrt werden soll: Es sind Erinnerungen an eine Wahrheit, der sich das 19. Jahrhundert mit seiner Industrialisierung selbst des Denkens zunehmend verschlossen hatte. Die naturhafte Welt muss dergestalt mit sehenden Ohren und hörenden Augen, muss übersinnlich sinnlich erfasst werden, wenn sie nicht nur bemerkt, sondern wahrgenommen werden will.

Anmerkungen

- 1 Utz, Peter. *Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit*. München, 1990, S. 7.
- 2 Herder, Johann Gottfried. «Vom Geist der Ebräischen Poesie. Eine Anleitung für die Liebhaber derselben und der ältesten Geschichte des menschlichen Geistes. [1782], Teil 1». *Herders Sämtliche Werke 1*. Hg. v. Bernhard Suphan. Cotta, Stuttgart u. Tübingen, 1852, S. 20.
- 3 Nietzsche, Friedrich. «Morgenröte. Gedanken über die moralischen Vorurteile». *Werke 2*. Hg. v. Karl Schlechta. München, 1969, S. 174.
- 4 Nietzsche, Friedrich. «Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik». Kap. 17. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe 1*. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. 2. Aufl. München, 1988, 9–156, S. 111.
- 5 Rilke, Rainer Maria. *Sämtliche Werke 1*. Hg. v. Ernst Zinn. Frankfurt a. M., 1955, S. 731.
- 6 Rilke (Anm. 5), S. 733.
- 7 Rilke, Rainer Maria. *Auguste Rodin*. Leipzig, 1913, S. 12 f.
- 8 Rilke (Anm. 7), S. 26 f.
- 9 Rilke (Anm. 7), S. 30.

- 10 Gide, André. «Les Nourritures terrestres» [1897]. *Bibliothèque de la Pléiade*. Paris, 1958, S. 225. In der Übersetzung von Hans Prinzhorn: «Ich hätte zu einer Zeit geboren werden mögen, da Dichter sein hieß: alles, was ist, besingen, indem man es einfach aufzählt. – Bewundernd hätte ich nacheinander jedes Ding gepriesen und durch mein Lob ihm sein Wesen enthüllt; und jegliches hätte in meinem Lob den Grund seines Daseins gefunden». (S. 162)
- 11 Gide (Anm. 10), S. 185. In der Übersetzung von Prinzhorn: «Nichts anderes suchte ich mehr, jeden Tag und von Stunde zu Stunde, als ein immer schlichteres Sich-von-der-Natur-durchdringen-Lassen. Ich besaß die kostbare Gabe, nicht gar zu sehr durch mich selbst gefesselt zu sein. [...] «Dichtergabe», rief ich, «Du bist die Gabe unaufhörlicher Begegnung» – und was auch immer kam, ich hieß es willkommen. Meine Seele war die offene Herberge am Kreuzweg; was herein wollte, trat herein. Ich habe mich mit all meinen Sinnen schmiegsam, wohlwollend, verfügbar gemacht; horchend, bis ich mich selbst nicht mehr hörte. (S. 118)
- 12 Gide (Anm. 10), S. 179.
- 13 Gide (Anm. 10), S. 193.
- 14 Strack, Hermann L. *Einleitung in Talmud und Midras*. 5. Aufl. München, 1921, S. 9.
- 15 Strauss, Ludwig. «Der Mensch und die Dichtung». *Dichtungen und Schriften*. Hg. v. Werner Kraft. München, 1963, S. 452.
- 16 Strauss (Anm. 15), S. 443.
- 17 Bloch, Ernst. *Geist der Utopie*. Berlin, 1923, S. 193.
- 18 Strack (Anm. 14), S. 9.
- 19 Strack (Anm. 14), S. 14.
- 20 Scholem, Gershom. *Zur Kabbala und ihrer Symbolik* [1960]. Darmstadt, 1965, S. 68.
- 21 Scholem (Anm. 20), S. 69.
- 22 Scholem (Anm. 20), S. 71.
- 23 Vgl. Scholem (Anm. 20), S. 71.
- 24 Henze, Hans Werner. *Essays*. Darmstadt, 1956, S. 24.
- 25 Henze (Anm. 24), S. 25.
- 26 Vgl. Schreiber, Wolfgang. «Nähe der Sprache». *Der Komponist Hans Werner Henze*. Hg. v. Dieter Rexroth. Frankfurt a. M., 1986, 81–87.
- 27 Bachmann, Ingeborg. «Musik und Dichtung». *Der Komponist Hans Werner Henze*. Hg. v. Dieter Rexroth. Frankfurt a. M., 1986, S. 76 f.
- 28 Fabre, Jan. *Wer spricht meinen Gedanken ...* [1980]. Brüssel, Kaaitheater, 1992, S. 34.

- 29 Plessner, Hellmut. «Anthropologie der Sinne». *Gesammelte Schriften* 3. Hg. v. Günter Dux. Frankfurt a. M., 1980, S. 344 f.
- 30 Fabre (Anm. 28), S. 35 f.
- 31 Fabre (Anm. 28), S. 444 f.
- 32 Goethe, Johann Wolfgang. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* 10: *Zur Farbenlehre*. Hg. v. Karl Richter. München u. Wien, 1989, S. 9.

Kay Himberg

Phantasmen der Nase

Literarische Anthropologie eines hervorstechenden Organs

Die These von einem «Schwinden der Sinne» lässt sich kaum besser belegen als im Falle des Riechens.¹ Nicht, dass das olfaktorische Rezeptionsvermögen zwischen unseren Hygieneartikeln, Plastikfolien und Bildschirmen bereits verkümmert ist; doch der traditionell ohnehin niedrigste der fünf Sinne ist in seinen Auftrittsgelegenheiten so reduziert wie kein anderer. Nicht einmal die Nahrungsaufnahme und -entsorgung oder die Nähe des Mitmenschen sind noch selbstverständlich mit regelmäßigen Gerucherlebnissen verbunden. Die ebenfalls zivilisationsbedingte Zunahme von Allergien der Atemwege bildet eine komplementäre Tendenz; und auch das Phantasma des «absoluten Geruchs» in Patrick Süskinds Erfolgsroman *Das Parfüm* (1985) erklärt sich eben aus dem Kontrast zwischen heutiger «Geruchsvergessenheit» und dem vergleichsweise noch «stinkenden» 18. Jahrhundert, welches das Setting dieses Romans bildet.

Doch nicht nur als Sinnesorgan, sondern auch als Körperteil *strictu sensu* (und in diesem Sinn soll von ihr die Rede sein) scheint die Nase einer Verarmung ihrer Bedeutung zu unterliegen – in diesem Fall nicht einer funktionalen, sondern einer symbolischen. Auch hierbei ist von einer relativen Tendenz die Rede, die sich im Vergleich zu einem Reichtum an Bedeutungszuschreibungen und Reflexionsfiguren in früheren Jahrhunderten abzeichnet. Der folgende kulturgeschichtliche Streifzug in die literar-anthropologische «Nasenkunde» dient der Vergegenwärtigung dieses Reichtums. Dabei soll nicht nur die historische Entwick-

Über die Herausgeber

Claudia Benthien, Dr. phil., Jahrgang 1965, ist Wissenschaftliche Assistentin am Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin. 1998 Promotion an der Humboldt-Universität, anschließend Postdoktorandin am Graduiertenkolleg «Körper-Inszenierungen» an der Freien Universität Berlin. 1996 Visiting Scholar an der Columbia University, New York; 2001 Fellow an der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel und am Warburg Institute, London. Tiburtius-Preis 1999 des Landes Berlin.

Buchpublikationen u. a.: Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse (1999); Über Grenzen. Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik (Hg., zus. mit Irmela Marei Krüger-Fürhoff, 1999); Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle (Hg., zus. mit Anne Fleig und Ingrid Kasten, 2000).

Christoph Wulf, Dr. phil., Jahrgang 1944, ist Professor für Allgemeine und Vergleichende Erziehungswissenschaft, Mitglied des Interdisziplinären Zentrums für Historische Anthropologie, des Sonderforschungsbereichs «Kulturen des Performativen» und des Graduiertenkollegs «Körper-Inszenierungen» an der Freien Universität Berlin.

Buchpublikationen u. a.: Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft (zus. mit Gunter Gebauer; 1992; 2. Aufl. 1998); Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie (Hg.; 1997); Spiel – Ritual – Geste (zus. mit Gunter Gebauer, 1998); Anthropologie der Erziehung (2001); et al.: Das Soziale als Ritual (2001); mit Dietmar Kamper Herausgeber von zwölf Bänden unter dem Rahmenthema «Logik und Leidenschaft». Internationale, transdisziplinäre Studien zur Historischen Anthropologie; Mitherausgeber der «Zeitschrift für Erziehungswissenschaft» und der Reihen «Historische Anthropologie», «European Studies in Education», «Pädagogische Anthropologie», geschäftsführender Herausgeber von «Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie».

Claudia Benthien / Christoph Wulf (Hg.)

Körperteile

Eine kulturelle
Anatomie

rowohlts enzyklopädie
im Rowohlt Taschenbuch Verlag

Rowohlt's Enzyklopädie
Herausgegeben von Burghard König

Originalausgabe
Veröffentlicht im Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH,
Reinbek bei Hamburg, Juni 2001
Copyright © 2001 by Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH,
Reinbek bei Hamburg
Umschlaggestaltung any.way, Walter Hellmann
(Abbildung: Théodore Géricault)
«Anatomische Fragmente» / Montpellier, Museum
Satz: Aldus und Optima PostScript, PageOne
Gesamtherstellung Clausen & Bosse, Leck
Printed in Germany
ISBN 3 499 55642 1
Die Schreibweise entspricht den Regeln der neuen Rechtschreibung.

Inhalt

Claudia Benthien und Christoph Wulf

Einleitung

Zur kulturellen Anatomie der Körperteile 9

Zerteilter Kopf

Inge Stephan

Das Haar der Frau

Motiv des Begehrens, Verschlingens und der Rettung 27

Sabine Flach

Das Auge

Motiv und Selbstthematisierung des Sehens
in der Kunst der Moderne 49

Gert Mattenkloft

Gehörgänge

Erkennen durch die Stimme 66

Kay Himberg

Phantasmen der Nase

Literarische Anthropologie eines hervorstechenden Organs 84

Claudia Benthien

Zwiespältige Zungen

Der Kampf um Lust und Macht im oralen Raum 104

Opaker Rumpf

Michael Oppitz

Zur Körpersymbolik in Verwandtschaftsbeziehungen

Herz, Leber, Lunge, Eingeweide, Knochen und Fleisch in
himalayischen Gesellschaften 133

Karl-Josef Pazzini

Haut

Berührungssehnsucht und Juckreiz 153

Philine Helas

Madensack und Mutterschoß

Zur Bildgeschichte des Bauches in der Renaissance 173

Christoph Wulf

Magen

Libido und Communitas – Gastrolatrie und Askese 193

Gerburg Treusch-Dieter

Leber und Leben

Aus den Innereien einer Kulturgeschichte 207

Zerrissenes Geschlecht

Hartmut Böhme

Erotische Anatomie

Körperfragmentierung als ästhetisches Verfahren
in Renaissance und Barock 228

Adrian Stähli

Der Hintern in der Antike

Kulturelle Praktiken und ästhetische Inszenierung 254

Edith Wenzel

Zers und *fud* als literarische Helden

Zum «Eigenleben» von Geschlechtsteilen
in mittelalterlicher Literatur 274

Doerte Bischoff

Körperteil und Zeichenordnung

Der Phallus zwischen Materialität und Bedeutung 293

Ann-Sophie Lehmann

Das unsichtbare Geschlecht

Zu einem abwesenden Teil des weiblichen
Körpers in der bildenden Kunst 316

Elisabeth von Samsonow

Die verrutschte Vulva

Entwurf einer neuen Organtheorie 339

Stefanie Wenner

Ganzer oder zerstückelter Körper

Über die Reversibilität von Körperbildern 361

Anna Opel

Szenen der Zerteilung

Zur Wirkungsästhetik von Sarah Kanes Theaterstücken 381

Bewegte Glieder

Kerstin Gernig

Skelett und Schädel

Zur metonymischen Darstellung des Vanitas-Motivs 403

Katrin Deufert und Kerstin Evert

Der Torso im Tanz

Von der Destabilisierung des Körpers
zur Autonomie der Körperteile 423

Friedrich Weltzien

Der Rücken als Ansichtseite

Zur «Ganzheit» des geteilten Körpers 439

Burkhard Oelmann

Auslösen / Abtrennen

Fotografierende und fotografierte Hände 461

Anne Fleig

Sinnliche Maschinen

Repräsentationsformen der Beine in der Moderne 484

Gerhard Wolf

Verehrte Füße

Prolegomena zur Geschichte eines Körperteils 500

Über die Autorinnen und Autoren 524