A horizontal decorative bar consisting of a series of squares. From left to right, there are 11 squares: 10 are light gray and 1 is bright pink. The pink square is the second square from the left. To the right of the squares, the word "Meiner" is written in white.

Meiner

Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung

Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung

Herausgegeben von
Lorenz Engell und Bernhard Siegert

Heft 0|2009

Schwerpunkt Angst

FELIX MEINER VERLAG | HAMBURG

ISSN 1869-1366 | ISBN 978-3-7873-1941-1

© Felix Meiner Verlag, Hamburg 2009. Alle Rechte vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten. Layout, Satz: Jens-Sören Mann. Druck und Bindung: Hubert & Co. Göttingen. Werkdruckpapier: alterungsbeständig nach ANSI-Norm resp. DIN-ISO 9706, hergestellt aus 100% chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.

Inhalt Heft 0|2009

Editorial

Lorenz Engell / Bernhard Siegert 5

Aufsätze

Sigrid Weigel
Posthuman Conditions. Kultur- und Medienwissenschaften als
dritte Wissenskultur 11

Thomas Macho
Mit lachendem Gesicht: *en face le pire jusqu'à ce qu'il fasse rire* 19

Mirjam Schaub
Gespenster als Vorboten des Elektrischen. Wie ein Gelehrtenstreit im
18. Jahrhundert einen Anfangsgrund von Kulturwissenschaft stiftet . . . 37

Leander Scholz
Hegels symbolisches Papier. Zum medialen Status des Dings 53

Archiv

Jacques Lacan
Das Seminar. Buch X. Die Angst (Auszug) 61

Bernhard Siegert
Kommentar 67

Schwerpunkt Angst

Samuel Weber
Anxiety – Borderlines in/of Psychoanalysis 73

Peter Widmer
Angst und Begehren 87

<i>Tobias Nikolaus Klass</i>	
Schreckensgespenster. Überlegungen zur politischen Theologie der Angst nach Kierkegaard, Heidegger und Hobbes	103
<i>Georges Didi-Huberman</i>	
Abgioia. Tanz der Angst und des Konflikts	119
<i>Sebastian Vehlken</i>	
Angsthasen. Schwärme als Transformationsungestalten zwischen Tierpsychologie und Bewegungsphysik	133
<i>Manfred Riepe</i>	
Der unmögliche Blick. Medientechnik und inszenierte Weiblichkeit in Michael Powells PEEPING TOM	151
<i>Matthias Bickenbach</i>	
Terror nicht Horror: Die Technologie der Angst und ihre Mediengeschichte in RING	167
<i>Jörn Ahrens</i>	
Der Mensch als Beute. Narrationen anthropologischer Angst im Science-Fiction-Film	185
Abstracts	201
Autorenangaben	205

Editorial

NACH EINEM JAHRHUNDERT ihres relativ soliden, fraglosen Bestehens sind die modernen Geisteswissenschaften seit etwa 25 Jahren einer tiefgreifenden Herausforderung ausgesetzt. Diese Herausforderung ist so epochal wie die Entstehung der Geisteswissenschaften selbst. Sie wurde und wird weiterhin weder von den exaktwissenschaftlichen Fakultäten noch von den Ökonomisierungsanfällen der Politik vorgetragen, sondern vielmehr vom Aufkommen eines ganz neuen Wissenstyps aus dem Herzen der philosophischen Fächer selbst.

Die Herausbildung und anschließende Institutionalisierung dieses neuen Wissenstyps geschah zunächst disparat und ist heute bei weitem noch nicht abgeschlossen. Aber er hat sich unter verschiedenen Bezeichnungen und in verschiedenen Verfassungen doch inzwischen nachdrücklich etabliert. Seine gewiss wirksamste Form hat dieser neue Wissenstyp und hat diese Herausforderung unter der Bezeichnung der Medien- und Kulturwissenschaft erfahren. Medien- und Kulturwissenschaft muss sich heute, anders als vor gut zwanzig Jahren, kaum mehr eigens behaupten. Die Frage ist nur noch, ob sie sich innerhalb des Kanons der Fächer der philosophischen Fakultät als ein weiteres Paradigma der Geisteswissenschaften durchsetzt oder aber außerhalb Platz findet, als Kompensationsunternehmen.

Das Programm der Medien- und Kulturwissenschaft besteht hauptsächlich aus zwei Parteien. Erstens lenkt sie die Betrachtung von den Sinnprodukten – Texten, Bildern, Bauten, Begriffen, Szenen – um auf die Sinnproduktion, auf ihre Praktiken, Operationen und Prozeduren. Zweitens aber prüft sie die Sinnproduktion dabei auf ihre selbst nicht sinnförmigen, z. B. materiellen und instrumentellen Voraussetzungen und Bedingungen hin. Sie befragt ihre Effekte auf und Vernetzungen mit anderen Aktivitäts- und Entwicklungsformen außerhalb der Sinnproduktion. Das Programm der Medien- und Kulturwissenschaft nimmt also an, dass Sinn aus Nicht-Sinn, etwa aus dem Bezirk der Zwecke und ihrer Komplikationen, hervor- und in ihn wieder wirksam eingeht, ohne jedoch das eine irgendwie auf das andere zu reduzieren. Es setzt ein Kontinuum von Sinn und Nicht-Sinn voraus, beispielsweise von Bewusstsein und Körper, von Wahrnehmung und Apparatur, von Begriff und Funktion, von Wissensobjekt und physischem Objekt, von Materialität und Bedeutsamkeit. Die jeweiligen Pole, weit davon entfernt, in eins gesetzt oder in ihrer Differenz negiert zu werden, bringen sich in dieser Sicht vielmehr wechselseitig hervor. Medien- und Kulturwissenschaft übersteigt

so das hermeneutische Grundkonzept, nach dem Sinn immer nur auf anderen Sinn zurück- und vorausweist.

Eine der wirksamsten Formen der Sinnstiftung ist zweifellos die Wissensproduktion; und hier wiederum das wissenschaftliche Wissen. Deshalb ist die Provokation der Geisteswissenschaften durch die Medien- und Kulturwissenschaft von derart spezifischer Wirksamkeit vor allem innerhalb der Wissenschaft selbst: Medien- und Kulturwissenschaft hat sich unter anderem darauf verlegt, gerade dem modernen wissenschaftlichen Wissen seine vielfältigen Verbindungen zu seiner eigenen dinglichen Basis nachzuweisen.

Selbstverständlich kann und muss sich dieser neue Wissenstyp durch einen langen historischen Vorlauf legitimieren. Viele Anstrengungen sind schon darauf verwendet worden. Er ist also gar nicht wirklich neu, sondern sehr viel älter als die angegebenen 25 Jahre. Um nur anzudeuten: Ohne Strukturalismus und Poststrukturalismus, ohne Lacan, Barthes, Foucault, Derrida und Deleuze, wäre er wohl nicht begründbar, vermutlich auch nicht ohne die Begleitung durch die Soziologie der Sinnsysteme in der Folge Niklas Luhmanns. Man kann ihn aber auch mühelos und prominent und explizit auch schon bei Marshall McLuhan vorfinden; selbstverständlich bei Walter Benjamin und, nochmals deutlich früher, bei Friedrich Nietzsche. Sogar in der Zeichenphilosophie Charles Sanders Peirces wäre der Nachweis früher Wurzeln denkbar; und alle Genannten weisen schließlich in die gesamte Tiefe der Wissens- und Philosophiegeschichte zurück. Außerdem sind, das ist ja eine Konsequenz des neuen Programms selbst, die Grundlegungen des Paradigmas gar nicht mehr ausschließlich in Texten zu suchen, sondern ebenso in Artefakten und Praktiken, in ästhetischen und technischen Objekten und Verfahren, von der Laborpraxis der Forschung bis zum avantgardistischen Montageexperiment.

Dennoch wird der Ansatz der Medien- und Kulturwissenschaft erst in den letzten 25 Jahren in herausragender Weise wirksam, explizit, selbstbewusst und nachgerade schulbildend. Dieser Umstand hat vielfältige Ursachen. Eine der wichtigeren ist im massiven Vordringen technischer Medien in den gelebten Alltag, in Alltagspraxis und Alltagswissen, in diesem Zeitraum zu sehen. Technische Geräte, die sinnstiftende Funktionen einnehmen und an der Erbringung von Kultur- und Reflexionsleistungen mitwirken, haben sich seit dem späten 20. Jahrhundert mit der Ausbreitung des Rechners massiv in den Vordergrund der Aufmerksamkeit gespielt. Sie haben darin frühere Kulturtechnologien, Wahrnehmungshilfen, Schreib- und Druckwerkzeuge, technische Bilder und Massenkommunikationsmittel weit übertroffen. Die Hereinnahme der technischen Medien – etwa Film oder Rundfunk – in den Gegenstandsbereich der Theoriebildung hat zwar schon früh zu ersten Irritationen geführt; und die von heute aus so genannten »Einzelmedientheorien« enthalten sehr viel Erhebliches für die Kultur- und Medienwis-

senschaft. Das kann man z.B. an der Filmtheorie und ihrer Entwicklung leicht überprüfen. Trotzdem aber blieb das Medienwissen lange Zeit hindurch minoritär und war im Grunde nur halb legitim, wurde etwa in einem fragwürdigen Licht wegen seiner unklaren Beziehung zu »bloßem« Praxiswissen und der Tageskritik gesehen.

So konnten die älteren Medien noch immer als willenlose Werkzeuge und somit sinnstrukturell, bedeutungs- und wissenstechnisch irrelevant abgetan werden. Der Rechner dagegen hat hier für eine andere Ausgangssituation gesorgt. Er ist nicht Teil eines Sonderraums und einer Sonderpraxis und lässt uns auch nicht mit seinen Produkten allein. Er spannt uns vielmehr ein. Er begünstigt daher ein Paradigma, das nach den Vermittlungsprozeduren zwischen dem Technischen, Materiellen und Zweckmäßigen einerseits und den Reflexions- und Sinngebungsleistungen sucht. Man kann nun nicht mehr stur und dogmatisch der sicheren Annahme ihrer jeweiligen Unvereinbarkeit nachgehen und sie garantieren. Das heißt bei weitem nicht, dass der Rechner der privilegierte Betrachtungsgegenstand der Medien- und Kulturwissenschaft wäre; fast ist angesichts der enormen historischen Tiefe der Mediengeschichte und der Vielzahl und Vielfalt auch synchroner Medienphänomene sogar das Gegenteil der Fall. Aber der Rechner ist vermutlich eine entscheidende Ausbreitungsbedingung für ihren Wissenstyp und damit für ihren Erfolg.

Heute ist die Medien- und Kulturwissenschaft als Grundlagendisziplin zumindest in der deutschen Wissenschaftspolitik auch offiziell anerkannt. Sie hat sich institutionell und akademisch stürmisch entwickelt. Ihre Studiengänge, die vor allem in den 90er Jahren an Zahl enorm zugenommen haben und noch immer anwachsen, erfreuen sich ungebremst einer außerordentlichen Nachfrage. Die Zahl der ihr zuzurechnenden Professuren hat sich in den 25 Jahren mehr als verzehnfacht. Der Wissenschaftsrat hat sie mit einem – wenngleich umstrittenen – Grundsatzpapier bedacht und mit dem trotz seiner Unhandlichkeit doch recht wirksamen Etikett der »kulturwissenschaftlichen Medialitätsforschung« versehen. Mit der Umwidmung der eingefahrenen »Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft« in eine »Gesellschaft für Medienwissenschaft« hat sie ihre wissenschaftliche Fachgesellschaft gefunden. DFG-Fachsymposien sollen die Eigenidentität und Forschungsstärke der Disziplin weiter stärken, und sogar in der jüngeren Forschungsexzellenz ist sie trotz ihrer Traditionslosigkeit ansatzweise an- und vorgekommen. Trotz all dem ist sie immer noch ein eher kleines Fach, aber sie gilt als ein ausgesprochen erfolgreicher Exportartikel der deutschen Wissenschaftslandschaft, wie es ihn zumindest in den Geisteswissenschaften schon lange nicht mehr gegeben hat. Die Einrichtung einer Fachzeitschrift gehört zu den weiteren Institutionalisierungsschritten des Paradigmas. Denn ein solches Fachorgan fehlt der Medien- und Kulturwissenschaft noch. Es gibt durchaus Organe der »Einzel-

medienwissenschaften« – der Photographie-, der Film-, der Rundfunkforschung beispielsweise. Sie aber bilden das spezielle Wissen der Medien- und Kulturwissenschaft oft nicht oder nur ansatzweise und punktuell ab und folgen mindestens implizit vielfach eher ungebrochen traditionellen empirischen oder hermeneutischen Programmen als dem hier beschriebenen Paradigma. Dies soll sich nun ändern.

Die »Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung« (ZMK), deren Pilotnummer hiermit vorliegt, erhebt den Anspruch, den so verstandenen Wissens- und Aufgabenkern der Medien- und Kulturwissenschaft zu repräsentieren, in wechselnden Anwendungs- und Gegenstandsbereichen zu erproben und vor allem weiterzuentwickeln, zu wandeln und zu schärfen. Sie will das hier skizzierte Programm, das sie als das forschungsleitende Motiv der Medien- und Kulturwissenschaft erkennt, entfalten. Sie will dagegen keineswegs die Gesamtheit der Medien- und Kulturwissenschaft in ihrer ganzen Reichhaltigkeit vertreten und auch nicht der Fachdiskussion in aller Vielfalt und Weite als Forum zur Verfügung stehen; das wäre die Aufgabe eines anderen Zeitschriftentyps.

Diese Forschungsorientierung, die auf den Fächerkanon und die wissenschaftlichen Herkunft der Beiträge keine Rücksicht nimmt und die eingeführten Gegenstände immer wieder in Frage stellt und ihnen andere hinzufügt, verdankt sich einer engen Anbindung an das Forschungsprojekt des »Internationalen Kollegs für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie« (IKKM), das die Bauhaus-Universität Weimar mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung im Rahmen der Förderinitiative »Internationale Kollegs für Geisteswissenschaftliche Forschung« betreibt. Die Zusammenwirkung zwischen der Redaktion, dem IKKM und dem Felix Meiner Verlag, ohne die die ZMK nicht möglich wäre, betrifft personelle, institutionelle und wirtschaftliche Ebenen, vor allem aber eben die dezidierte inhaltliche Schwerpunktsetzung. Die Einrichtung des Themas, das in einem Heft jeweils mit Spezialbeiträgen vertieft wird, erfolgt in engem Zusammenhang mit den Forschungsarbeiten des IKKM. So wird diesen Arbeiten Aufmerksamkeit zu Teil und sie werden zugleich unter Fachkritik und die Aufsicht der Fachöffentlichkeit gestellt. In einem »Archiv«-Teil werden zudem schwer zugängliche oder verdrängte, auch ältere Texte erneut für die Fachdiskussion zugänglich gemacht. In dem allgemeinen Teil der ZMK finden hervorragende Texte von breiterem Anspruch Eingang, deren Diskussion die Entwicklung des eingeschlagenen Forschungswegs – auch im Wege der Provokation und der Kritik – zu fördern verspricht.

Die Herausgeber bedanken sich bei den fördernden Institutionen, namentlich beim Bundesministerium für Bildung und Forschung, beim Kultusministerium des Freistaats Thüringen und bei der Bauhaus-Universität. Besonderer Dank gilt dem Felix Meiner-Verlag Hamburg, der sich auf das publizistische und episte-

mische Wagnis in großartiger Kooperationsbereitschaft eingelassen hat. Und sie bedanken sich schon jetzt und vor allem bei ihrem Fach- und Lesepublikum, dem allein das Urteil über das Gelingen des Unternehmens zusteht.

Weimar, Juli 2009

Die Herausgeber

Posthuman Conditions

Kultur- und Medienwissenschaften als dritte Wissenskultur¹

Sigrid Weigel

I.

Nahezu täglich werden uns neue Erfolge aus den Laboren der Neuro- und Biowissenschaften verkündet, mit deren Erkenntnissen die empirische Forschung – will man ihren Protagonisten Glauben schenken – weit in die Kernbereiche der Geisteswissenschaften vordringt. Erst kürzlich veröffentlichte die in dieser Hinsicht maßgebliche Zeitschrift *Science* den Artikel eines Teams von Vertretern aus dem *Machine Learning*, dem *Cognitive Science* und dem *Psychology Department* der *Mellon University Pittsburgh*, dem es gelungen ist, die neuronalen Muster zu identifizieren, mit denen bestimmte Worte im Gehirn repräsentiert werden. Unter der Leitung von Tom M. Mitchell hat das Team mit Hilfe der funktionellen Magnetresonanz-Tomographie nicht nur Aktivitätsmuster ermittelt, die bei Gedanken der Probanden an einzelne Substantive in ihrem Hirn sichtbar werden. Darüber hinaus hat das Team einen Algorithmus erarbeitet, mit dessen Hilfe weitere solcher Muster generiert werden können, die noch nicht durch das *Brainimaging*-Verfahren eingescannt worden sind.² Die Berichterstattung in den Wissenschaftsseiten des Feuilletons brachte diesen Durchbruch dann auch umgehend mit dem alten Menschheitstraum von einer Gedankenlesemaschine in Verbindung, zählt dieses Thema doch zu den absoluten Highlights in populärwissenschaftlichen Magazinen wie *Gehirn & Geist* oder *Wissen*.

In derselben Woche brachte die zweite führende Forschungszeitschrift *Nature* in Form einer Vorab-Online-Veröffentlichung den Bericht eines Teams aus Neurobiologen und Medizinern an der University of Pittsburgh über einen entscheidenden Schritt bei der Entwicklung von Prothesen bzw. auf dem Gebiet der sogenannten *brain-machine-interfaces*. Dem Team um Meel Velliste ist es demnach

¹ Festrede, gehalten am 2. Juni 2008 zur Eröffnung des Internationalen Kollegs für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM) der Bauhaus-Universität Weimar.

² Tom M. Mitchell u. a.: Predicting Human Brain Activity Associated with the Meanings of Nouns, in: *Science* 30 (May 2008), S. 1191 – 1195.

gelungen, einem Affen beizubringen, allein durch Nervensignale einen Roboterarm in Gang zu setzen, mit dem der Affe sich Nahrung zuführen kann.³

Durch solche und ähnliche Erfolge beflügelt, gehen manche Hirnforscher in letzter Zeit so weit zu prognostizieren, dass die Probleme zwischen den »zwei Kulturen« in der Wissenschaft sich dadurch lösen werden, dass die Geisteswissenschaften eines Tages überflüssig sein werden, spätestens dann, wenn die Kognitionswissenschaften das »Rätsel des Denkens« auf dem Wege empirisch-experimenteller Erforschung der physiologischen Hirnfunktionen entschlüsselt haben. Vor diesem Hintergrund mag sich mancher die Frage stellen, was das *Bundesministerium für Bildung und Forschung* dazu erwogen haben mag, gerade jetzt mit dem Modell der *Internationalen Forschungskollegs* eines der bislang anspruchsvollsten und großzügigsten Förderprogramme für geistes- und kulturwissenschaftliche Forschung aufzulegen.

II.

Eine solche Skepsis zurückzuweisen, fällt umso leichter, als man sich kaum eine bessere Gelegenheit dafür vorstellen kann, als die Eröffnung des *Internationalen Kollegs für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie* an der Bauhaus-Universität Weimar. Ist doch dessen Forschungsprogramm Teil einer Arbeit, mit der die Kulturwissenschaften seit Jahrzehnten beharrlich Fragestellungen, Methoden und Paradigmen entwickeln, mit denen sie sich als eine dritte Wissenskultur – jenseits der Gegensätze der »zwei Kulturen« – etabliert haben.⁴ Die erhitzten Debatten, wie sie im Fahrwasser der rasanten Expansion der Kognitionsforschung jüngst zwischen namhaften Vertretern von Hirnforschung und Philosophie um die Kategorie der Willensfreiheit geführt worden sind, stoßen bei vielen Kulturwissenschaftlern auf Unverständnis, wenn nicht auf Kopfschütteln. Denn der Streit darum, ob einzelne Handlungen der Subjekte entweder durch einen bewussten Willensakt gesteuert oder aber »durch neuronale Prozesse festgelegt, das heißt kausal verursacht« werden,⁵ dieser Streit gründet in Entgegensetzungen – wie z. B. mind/mat-

³ Meel Velliste u.a.: Cortical control of a prosthetic arm for self-feeding, in: *Nature* (advanced online publication 28. 5. 2008).

⁴ Schon die »ersten Kulturwissenschaften« um 1900 sind aus dem Durchgang und der Erprobung der Grenzen natur- und geisteswissenschaftlicher Methoden entstanden, so meine These u.a. in dem Beitrag: Die Vermessung der Engel. Bilder an Schnittpunkten von Poesie, Kunst und Naturwissenschaft in der Dialektik der Säkularisierung, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 2 (2007), S. 237–262.

⁵ Gerhard Roth: Worüber Hirnforscher reden dürfen – und in welcher Weise?, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 2 (2004), Schwerpunkt: Hirn als Subjekt?, S. 223–234, hier S. 227.

ter, Bewusstsein/Gehirn, oder in etwas älterer Diktion: Seele/Leib –, deren Begriffe nach den erkenntnistheoretischen Überzeugungen der Kulturwissenschaften in hohem Maße spekulativ und zudem anachronistisch sind. Verkennen derartige Konzepte doch den Charakter unserer Kultur, in der die Menschen nicht nur zahlreiche Anteile ihres Handelns an Apparate und Instrumente delegiert haben, sondern symbolische Systeme, Kulturtechniken und Medien hervorgebracht haben, mit denen sie kommunizieren, interagieren, Wissen generieren, ihre Lebenswelt gestalten und ihre Erfahrungen überliefern.

Wo der Versuch unternommen wird, den Streit um die Willensfreiheit mit dem Anspruch empirischer Evidenz zu entscheiden, ist dieses Vorhaben ohnehin sowohl von den jeweiligen Indikatoren abhängig, die als meßbare Größe für die konkurrierenden Kategorien gelten – hier »neuronales Geschehen«, dort Denken/Sprechen oder »mental-psychische« Vorgänge –, als auch von jenen Instrumenten und Zeichensystemen, mit denen sie aufgezeichnet werden. Und auf diese Weise läuft die Kontroverse nicht zuletzt auf einen Wettstreit um den Geschwindigkeitsvorsprung zwischen der Technik bildgebender Verfahren, mit denen die physiologischen Hirnvorgänge aufgezeichnet werden, und der Artikulation und Notation jener Zeichen hinaus, mit denen der »Willensakt« artikuliert wird. *Mind Time*, der Titel von Benjamin Libets Klassiker,⁶ auf den die Kontroverse um die Willensfreiheit maßgeblich zurückgeht, verweist ja deutlich auf die Relevanz des Zeit-Arguments für die These vom Vorsprung, gar Vorrang der Neuronen vor dem Bewusstsein – und das heißt sie läuft letztlich auf den Zeitindex der unterschiedlichen Repräsentationsmodi für Sprache und neuronale Prozesse hinaus.

Mit dieser Problematik aber befinden wir uns mitten in einem Gebiet, in dem die Kultur- und Medienwissenschaften zu Hause sind – und in das sie sich einschalten könnten. Die Tatsache aber, dass so wenige Kulturwissenschaftler sich motiviert fühlen, in die Kontroverse um die Willensfreiheit einzugreifen, erklärt sich daraus, dass ihre Fächer auf eine relativ lange Reflexionsgeschichte zurückblicken können, in der geisteswissenschaftliche Pathosformeln wie »Wille«, »Geist«, »Bewusstsein« auf den Prüfstand symboltheoretischer und medienanthropologischer Grundlagen gestellt worden sind: Welches sind die Zeichen, Bilder und Medien, die Rituale, Gesten und Gesetze, welches die Instrumente und Artefakte, welches die materialen und technischen Voraussetzungen, aus deren Effekten etwas entsteht, das den Titel von Wissen und Handeln verdient? Welches sind die Verfahren und Kulturtechniken, durch die sich die Menschen als Handlungssubjekte und als historische Akteure konstituieren?

⁶ Benjamin Libet: *Mind Time*. Wie das Gehirn Bewußtsein produziert, Frankfurt/M. 2005.

Solche Fragen werden auch im Forschungsprogramm des neuen Kollegs verfolgt, und zwar mit dem Anspruch, sie auf die Höhe der gegenwärtigen Theoriebildung zu bringen und in ein kohärentes, zusammenhängendes Modell kultur- und medienwissenschaftlicher Forschung zu überführen. Im Rückblick auf den lange zurückliegenden *linguistic turn*, der eine ganze Epoche geisteswissenschaftlicher Forschung geprägt hat, könnte man sagen, dass das Kolleg die in diesem Zusammenhang von John Langshaw Austin geprägte Formel *How to do Things with Words* (1961) im Horizont aktueller Kultur- und Medienwissenschaft fortschreibt und in die Frage transformiert *How to do things with things?* oder genauer: *How to make actors out of signs, things and men?* Da es hierbei auch um die materiale Matrix des ›Humanen‹ geht, sind Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie den erkenntnistheoretischen Problemen der Hirnforschung im Grunde nicht so fern, jedenfalls näher als den Fundamentalbegriffen der Philosophiegeschichte, insofern beide, Kultur- und Hirnforschung, an methodischen Möglichkeiten der Mustererkennung arbeiten, hier im semiotischen, dort im neuronalen Feld.

III.

Das Forschungsprogramm des Kollegs steht in einer Denktradition, in der Konzepte wie Geist, Wille und Identität wiederholt mit ihren kulturellen und epistemischen Produktionsbedingungen konfrontiert worden sind. Als Friedrich Kittler vor 28 Jahren diese Kritik auf die sprechende Formel von der *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften*⁷ brachte, geschah das nicht nur in einer Situation, in welcher der Begriff des Geistes durch rhetorische Leerformeln wie ›Geist und Macht‹ oder ›Geist und Geld‹ gleichsam verbraucht und zu einem etwas dubiosen Statthalter alles Guten und Schönen geworden war. Die Abdankung des ›Geistes‹ von seinem Thron, den ihm sein Status als Kernbegriff philologischer, historischer, sprach- und kunstwissenschaftlicher Forschung bereitet hatte, ist zugleich als eine Antwort auf die Geschichte von Kränkungen zu begreifen, als die Sigmund Freud jene Reihe wissenschaftlicher Erkenntnisse gedeutet hat, mit denen die Vorstellung des Menschen, er sei der Mittelpunkt der Schöpfung, desillusioniert worden ist.

In seinem kleinen Beitrag über *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse* (1917) nennt Sigmund Freud drei schwere Kränkungen, die der menschliche Narzissmus von Seiten der wissenschaftlichen Forschung erfahren habe. Die erste »kosmologische Kränkung«, die sich mit dem Namen von Kopernikus verbindet, beendete die Vorstellung, dass sich der Wohnsitz des Menschen, »die Erde, ruhend im Mittel-

⁷ Friedrich A. Kittler (Hg.): *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften*. Programme des Poststrukturalismus, Paderborn u. a. 1980.

punkte des Weltalls« befinde und er selbst, der Mensch, »im Mittelpunkt eines Kreises, der die äußere Welt umschließt«. Die zweite »biologische Kränkung« betrifft die Darwinsche Dezendenztheorie, welche der Überhebung des Menschen über das Tier ein Ende bereitet habe durch die Einsicht, »dass er selbst aus der Tierreihe hervorgegangen sei, einigen Arten näher, anderen ferner verwandt«. Die dritte Kränkung schließlich, die Freud die psychologische nennt und mit seiner eigenen wissenschaftlichen Leistung, der Entwicklung der Psychoanalyse, verbindet, betrifft die Rolle des Unbewussten im Verhältnis zum bewussten Ich. Sie käme »der Behauptung gleich, daß das Ich nicht Herr sei in seinem eigenen Haus.« Und weiter: »Kein Wunder daher, dass das Ich der Psychoanalyse nicht seine Gunst zuwendet und ihr hartnäckig den Glauben verweigert.«⁸

In der Nachfolge Freuds hat Walter Benjamin ein medientheoretisches Seitentstück zur psychoanalytischen Entmachtung des Bewusstseins-Subjekts formuliert, das zu den Vorläufern des Kollegsprogramms gehört. So wenn er in der *Kleinen Geschichte der Photographie* (1931) die Effekte der Kamera für die Vorstellungen von Natur und Mensch beschreibt: »Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt.«⁹ Unbewusst durchwirkt ist dieser Raum nicht durch die Herrschaft von Träumen, Ängsten und Wünschen, d. h. durch die Vormacht des Freudschen Unbewussten, sondern weil im Verhältnis zur Natur der Apparat die Stelle des menschlichen Bewusstseins eingenommen hat. Es geht also um ein optisch- oder besser technisch-Unbewusstes dort, wo Wahrnehmungs- und Darstellungsmomente an Medien delegiert wurden und nun durch sie modelliert werden. Die weitreichenden kulturanthropologischen Konsequenzen, die die Entwicklung von Apparaten und Medien für Wahrnehmungen, Motorik, Gestik und Handlungen der Menschen hat, sind Gegenstand von Benjamins in den 1930er Jahren entstandener Kulturtheorie der Moderne. Verkehr, Telefon, Film und Fließband werden darin als Phänomene beschrieben, die eine Reihe unwillkürlicher, reflexartiger Bewegungsabläufe hervorgebracht haben. Mit der Analyse dieser Medienkultur wird zwar die Vorstellung eines allein bewußtseingesteuerten Agierens durchkreuzt, ohne damit allerdings zu unterstellen, dass nun die Apparate ihrerseits das Regiment übernommen haben, es steuern und determinieren. Vielmehr geht es um habitualisierte Gebärden, die sich als Effekte der Mediengeschichte beschreiben lassen: »Unter den unzähligen Gebärden des Schaltens, Einwerfens, Abdrückens

⁸ Sigmund Freud: Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse (1917 in *Imago*), in: *Gesammelte Werke* Bd. XII, hrsg. v. Anna Freud u. a. (1940), Frankfurt/M. 1999, S. 7–11.

⁹ Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie*, in: *Gesammelte Schriften* Bd. II, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1980, S. 371.

usf. wurde das Knipsen des Photographen besonders folgenreich. Ein Fingerdruck genügte, um ein Ereignis für eine unbegrenzte Zeit festzuhalten. Der Apparat erteilte dem Augenblick sozusagen einen *posthumen* Chock.«¹⁰ Diese Einsicht in die kulturtechnischen und medienanthropologischen Grundlagen habitualisierter, unwillkürlicher Handlungen in der Moderne rührt in ihren wissenschaftlichen Konsequenzen an die Grundannahmen der Darwinschen Evolutionsgesetze. Denn Charles Darwin hat in seinem Buch *The Expression of Emotions in Man and Animals* (1872) die Ausdrucksgebärden nicht nur als angeborene Universalien und als Wirkungen des Nervenapparats verstanden, sondern auch als Rudimente eines frühen Evolutionsstadiums gedeutet, die einmal eine physiologische Funktion hatten – wie beispielsweise die Tränen für die Befeuchtung der Augen –, die diesen Zweck zwar verloren haben, aber als unwillkürliche physiologische Manifestationen fortbestehen. Die Berücksichtigung von Kulturtechniken und Medien als Grundlage habitualisierter und unwillkürlicher Handlungen ist insofern ein gewichtiges Beispiel für die Art und Weise, wie die Kulturgeschichte in die biologische Evolution interveniert und deren Gesetze modifiziert.

Benjamins Rede vom »Posthumanen« meint nicht das Ende des Humanen, sondern das Agieren der Menschen unter jenen *posthuman conditions*, die mit den Kulturtechniken und Medien der Moderne auf den Plan getreten sind und deren Effekte sich mit einem metaphysischen Begriff vom Menschen, mit dem Credo »Ich denke, also bin ich« nicht mehr vereinbaren lassen. Damit stellt sich die Frage, welche Konsequenzen diese *posthuman conditions* für die *Vita activa* im Sinne von Hannah Arendts Buch *Vita activa oder Vom tätigen Leben* (1967)¹¹ hat, das im Original bekanntlich den Titel *Human Condition* (1958) trug.

Wenn das genannte cartesianische Credo von Seiten der Hirnforschung ebenfalls in Frage gestellt wird, wie der in dieser Hinsicht programmatische Titel der deutschen Fassung von Antonio Damasio *Ich fühle, also bin ich* (2000) signalisiert, dann geschieht das allerdings dort auf eine ganz andere Weise. Denn nur unter Umgehung der genannten kultur- und medienanthropologischen Zusammenhänge kann die aktuelle Kognitionsforschung aus ihren Experimenten mit habitualisierten Alltagshandlungen wie Knopfdruckbefehlen und ähnlichen eingeübten, unwillkürlich gewordenen Handlungen, die sie als Beleg für fehlende Willensfreiheit anführt, derart weitreichende Konsequenzen ableiten und nicht nur das Vorhandensein von Willensfreiheit zurückweisen, sondern gleich ein neues Menschenbild konstruieren, den *homo corticus*. Zumal dieser sich auf den zweiten Blick als physiologische Kehrseite des altbekannten *homo sapiens* entpuppt.

¹⁰ Ders.: Über einige Motive bei Baudelaire, in: ebd. Bd. I.2, S. 630 (Herv. v. Verf.).

¹¹ Hannah Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München 1967.

Im Lichte der skizzierten Wissenschaftsentwicklung wirkt der gegenwärtige Angriff auf die Kategorie der Willensfreiheit wie der Versuch, dem Narzissmus des Menschen eine vierte, eine neuronale Kränkung beizubringen. Im Unterschied dazu verstehe ich die Arbeit der Kulturwissenschaften als eine erkenntnistheoretische und methodische Antwort auf die den ›Kränkungen‹ zugrundeliegenden Einsichten und Entwicklungen, weil mit ihnen nicht nur die Vorstellung eines bewußtseinsgeleiteten, willensgesteuerten Subjekts als Mitte der Natur und als Akteur der Geschichte desillusioniert wird, sondern auch die ideellen, begrifflichen Einheiten der Philosophiegeschichte diffundieren. Jenseits solcher Oppositionen wie ›Geist/Materie‹ oder ›Subjekt/Objekt‹ werden die Verhältnisse allerdings wesentlich komplexer und komplizierter; dort erst öffnet sich das weite Feld der Kulturwissenschaften. Während die Neurowissenschaften z.B. mit einem seit der Antike weitgehend unveränderten Universalienkatalog von fünf, manchmal sieben Affekten arbeiten – in dem heute maßgeblichen FACS (Facial Action Coding System) von Paul Ekman sind das: Überraschung, Angst, Ekel, Ärger, Glück, Trauer¹² – sind dagegen die Ausdrucksgebärden, die die Filmtheorie untersucht, und jene, von denen Ethnologen, Kunst- und Literaturwissenschaftler zu berichten wissen, ohne Zahl.

Die Thesen und Erkenntnisse der Kulturwissenschaften mögen weniger spektakulär sein als die Proklamation eines neuen Begriffs vom Menschen, der durch DNA und neuronale Vorgänge gesteuert wird. Doch sind sie sehr viel lebensnäher, und das, obwohl den Kulturwissenschaften oft Theorielastigkeit und Unverständlichkeit nachgesagt werden. Doch auch die Komplexität *ihrer* Begriffe und Methoden wird nicht an die Komplexität der Phänomene heranreichen können.

¹² Vgl. Paul Ekman/Wallace V. Friesen: *Unmasking the Face. A guide to recognizing emotions from facial clues*, New Jersey 1975 und dies.: *The Facial Action Coding System. A technique for the measurement of facial movement*, Palo Alto, CA 1978 – vgl. dazu Sigrid Weigel: *Phantombilder zwischen Messen und Deuten. Bilder von Hirn und Gesicht in den Instrumentarien empirischer Forschung von Psychologie und Neurowissenschaft*, in: Bettina von Jagow/Florian Steger (Hg.): *Repräsentationen. Medizin und Ethik in Literatur und Kunst der Moderne*, Heidelberg 2004, S. 159–198.

Mit lachendem Gesicht: *en face le pire jusqu'à ce qu'il fasse rire*

Thomas Macho

»Slaughter is the best medicine.«

Vorbemerkung: Gelächter der Hyänen

Der Komische lacht nicht. Der Clown, der über seine eigenen Witze lacht, hat schon versagt. Der Mensch ist das ernsthafte Tier, das zum Lachen verführt; es findet keinen Trost (wie der Weinende), sondern – im günstigen Moment – den Beifall der Ansteckung: Andere lachen mit ihm, unwillkürlich, überwältigt, bezwungen. Das Lachen opponiert der Empathie; das Komische bedarf einer »Anästhesie des Herzens, um sich voll entfalten zu können«, wie Bergson betont. Doch braucht das Lachen einen sozialen Raum, eine Art von Echo: Es ist immer »das Lachen einer Gruppe«, das »mit einem Ausbruch beginnt und sich rollend fortsetzt wie der Donner im Gebirge«. ¹ Und worüber wird gelacht? Gelingen oder Scheitern? Glück oder Unglück? Erfolg oder Missgeschick? Die Antwort fällt leicht; sie weiß vom Triumph der Schadenfreude. Auch Bergson fährt mit solchem Beispiel fort: »Ein Mann läuft auf der Straße, stolpert und fällt. Die Passanten lachen.« ² Ähnliche Beispiele hat Kurt Vonnegut im dreißigsten Kapitel seines Romans *Timequake – Zeitbeben* (in der Übersetzung von Harry Rowohlt) – gesammelt:

»Meine Schwester Allie im wirklichen Leben, welches für sie nur einundvierzig Jahre währte, Gott sei ihrer Seele gnädig, fand, daß Hinfallen so ziemlich das Komischste war, was Menschen machen konnten. [...] Einmal, als Allie vielleicht fünfzehn war und ich zehn, hörte sie, wie jemand bei uns zu Hause die Kellertreppe hinunterfiel: *Rumpeldi, rumms, rumms*. Sie dachte, das wäre ich, und stand also oben an der Treppe und hielt sich ihren dummen Bauch vor Lachen. Das muß so um 1932 gewesen sein, im dritten Jahr der Wirtschaftskrise. Ich war es aber gar nicht gewesen. Es war ein Typ von den Gas-

¹ Henri Bergson: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen, übers. v. Roswitha Plancherel-Walter, Darmstadt 1988, S. 15.

² Ebd. S. 17.

werken, der gekommen war, um den Zähler abzulesen. Er kam völlig zerschunden die Kellertreppe heraufgetrampelt und war außer sich vor Wut.«³

Diese Wut ist nicht ungefährlich; unter bestimmten Umständen – etwa in der Öffentlichkeit – kann sie erneute Ausbrüche des Lachens provozieren. Denn das Gelächter ist nur selten freundlich; nicht umsonst hat Elias Canetti an eine Genealogie des Lachens erinnert, die weder mit saturnalischem Witz (wie in Michail Bachtins Untersuchungen zu Karneval und Lachkultur des Mittelalters⁴) noch mit aristotelisch fundierter Religionskritik (wie in Umberto Ecos Roman *Der Name der Rose*⁵) verwechselt werden darf. Zum Ende des Kapitels über »Die Eingeweide der Macht« bemerkt Canetti:

»Gewiß enthält das Lachen in seinem Ursprung die Freude an einer Beute oder Speise, die einem als sicher erscheint. Ein Mensch, der fällt, erinnert an ein Tier, auf das man aus war und das man selber zu Fall gebracht hat. Jeder Sturz, der Lachen erregt, erinnert an die Hilflosigkeit des Gestürzten; man könnte es, wenn man wollte, als Beute behandeln. Man würde *nicht* lachen, wenn man in der Reihe der geschilderten Vorgänge weitergehen und sich's wirklich einverleiben würde. Man lacht, *anstatt* es zu essen. Die entgangene Speise ist es, die zum Lachen reizt; das plötzliche Gefühl der Überlegenheit [...] Es scheint, daß die Bewegungen, die vom Zwerchfell ausgehen und fürs Lachen charakteristisch sind, eine Reihe von inneren Schlingbewegungen des Leibes zusammenfassend ersetzen. Unter Tieren gibt allein die Hyäne einen Laut von sich, der unserem Lachen wirklich nahekommt. Man kann ihn künstlich erzeugen, indem man einer gefangenen Hyäne etwas zum Fressen vorsetzt und dann rasch entzieht, bevor sie Zeit zum Zupacken hatte. Es ist nicht müßig, daran zu erinnern, daß ihre Nahrung in der Freiheit aus Aas besteht; man kann sich vorstellen, wie oft vieles, worauf sie Lust hatte, ihr von anderen unter den Augen weggeschnappt wird.«⁶

Es ist nicht müßig, daran zu erinnern, dass auch die Menschen – im Lauf einer vieltausendjährigen Geschichte – viel häufiger vom Aas lebten als vom ruhmreich erjagten Fleisch; es ist erst recht nicht müßig, daran zu erinnern, dass das Beutestück, das – im letzten Moment den Zähnen entrissen – zum Lachen reizt, nur mehr die verstümmelte und zerfetzte Gestalt eines getöteten Lebewesens repräsentiert.

³ Kurt Vonnegut: *Zeitbeben*. Roman übers. v. Harry Rowohlt, München/Wien 1998, S. 107f.

⁴ Vgl. Michail M. Bachtin: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, übers. v. Alexander Kaempfe, Frankfurt/M. 1990.

⁵ Vgl. Umberto Eco: *Der Name der Rose*. Roman, übers. v. Burkhard Kroeber, München/Wien 1982.

⁶ Elias Canetti: *Masse und Macht*, Werke Bd. 3, München/Wien 1993, S. 262f.

»What doesn't kill you ... simply makes you *stranger*.«

1. Der lachende Mann

Fast vierzig Jahre nach der Publikation des erfolgreichen Romans *Notre Dame de Paris* (1831), zehn Jahre nach Darwins *On the Origin of Species*, noch im Exil auf der Kanalinsel Guernsey – verbannt aufgrund seines Protests gegen den Staatsstreich vom 2. Dezember 1851, mit dem sich Napoleon III. zum Präsidenten auf Lebenszeit proklamiert hatte –, veröffentlichte Victor Hugo den Roman *L'Homme qui rit* (1869): Der lachende Mensch, der lachende Mann. Die Geschichte des Lachenden beginnt wie eine Parabel. Sie erzählt von einem Mann im Bärenfell, der den Namen »Ursus« trägt; der Wolf, der ihn begleitet, heißt – Rekurs auf Thomas Hobbes – »Homo«. Danach werden die »Comprachicos« vorgestellt:

»Die Comprachicos oder Comprapequenjos waren eine grauenhafte und merkwürdig umherschweifende Gesellschaft, die im siebzehnten Jahrhundert berühmt, im achtzehnten vergessen war, und heute kennt sie niemand mehr. [...] Sie bilden einen Teil der menschlichen Grausamkeit alter Zeiten. Im Überblick über die Zusammenhänge in der Geschichte erscheinen die Comprachicos verwandt mit den Ungeheuerlichkeiten der Sklaverei. Joseph, der von seinen Brüdern verkauft wurde, ist ein Kapitel aus der Legende über sie. Im Strafrecht Spaniens und Englands haben sie ihre Spuren hinterlassen. Ab und zu findet man in dem dunklen Gewirr der englischen Gesetze die Spuren jenes fürchterlichen Faktums, wie man die Fährte eines Wilden im tiefen Walde entdeckt. Comprachicos ist

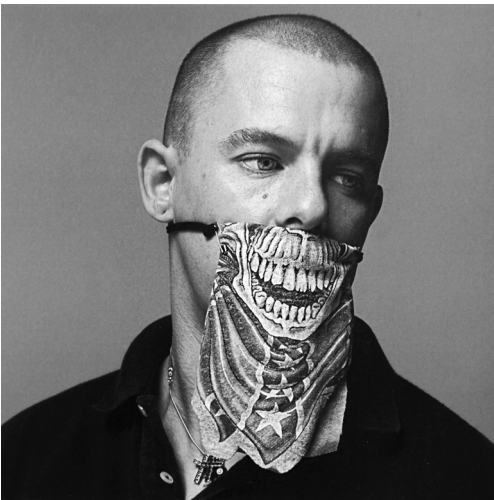


Abb. 1: Inez van Lamsweerde und Vinoodh Matadin: Alexander McQueen (2004).

ebenso wie *Comprapequenjos* ein zusammengesetztes Wort spanischer Herkunft und bedeutet ›Kinderverkäufer‹. Sie kauften und verkauften Kinder! Sie stahlen sie nicht etwa, nein, durchaus nicht. Der Kinderraub ist eine andere Industrie. Und was machten sie mit diesen Kindern? Ungeheuer (*monstres*)! Warum Ungeheuer (*pourquoi des monstres*)? Zum Vergnügen (*pour rire*)! Das Volk will lachen; die Könige auch. Der Straßenpöbel braucht seinen Hanswurst; aber auch das Königsschloß muß seinen Narren haben.«⁷

Die *Comprachicos* praktizierten eine Medizin des Monströsen, eine Kunst der Züchtung des Abweichenden.

»Um aus einem Menschen ein ordentliches Spielzeug zu machen, muß er früh umgeknetet werden. Von klein auf muß man damit anfangen, wenn man einen Zwerg erhalten will. Man spielte mit Kindern; aber ein gerade gewachsenes Kind ist nicht sehr unterhaltend, ein buckliges ist schon lustiger. Aus dieser Erkenntnis entstand eine Kunst. [...] Man nahm einen gesunden Menschen und machte eine Mißgeburt daraus. Man nahm ein Gesicht und formte daraus eine Fratze. Man hemmte das Wachstum, man versteinerte die Gesichtszüge. Diese künstliche Herstellung von Merkwürdigkeiten hatte ihre Regeln; es wurde eine förmliche Wissenschaft daraus, eine Verkehrung der Orthopädie in ihr Gegenteil. Wo Gott geraden Blick gegeben hatte, wurde ein Schielen daraus. Wo Gott Vollkommenes geschaffen hatte, verwandelte man es in Unzureichendes. Wo Gott harmonische Schönheit verliehen, machte man eine Verzerrung daraus, und in den Augen der Kenner war dies erst die wirkliche Vollendung. Ebenso überarbeitete man die Tiere. [...] Die Natur gibt unsere Leinwand ab. Stets sucht der Mensch die Werke Gottes zu verbessern. Er überstreicht die Schöpfung, bald gut, bald schlecht.«⁸

Die *Comprachicos*, erläutert Hugo, produzierten Kastraten für das Serail und die Oper; sie produzierten Akrobaten und Schlangenmenschen für den Zirkus – und sie veranstalteten die Erben und Rivalen der Herrschenden: in Verkehrung aller genealogischen Ordnungen.

»Das war die Zeit, in welcher man die lästigen und widerspenstigen Familien verstümmelte, den Nachwuchs vernichtete und die Erben gewaltsam unterdrückte. Bisweilen brachte man einen Zweig solcher Familie zu Gunsten eines anderen um. Die *Comprachicos* besaßen die Kunst, zu veranstalten. Das empfahl sie der Staatsgunst. Veranstalten ist besser als töten. Wohl besaß man die eiserne Maske; aber das ist ein grobes Mittel. Man kann nicht ganz Europa mit eisernen Masken bevölkern, während nichts Augen-

⁷ Victor Hugo: *Der lachende Mann*, Erster Band, übers. v. L. Tronier Funder, Berlin u.a. 1928, S. 33.

⁸ Ebd. S. 34.

fälliges darin liegt, wenn verunstaltete Narren in den Straßen umherlaufen. Des weiteren läßt eine eiserne Maske sich herunterreißen, eine Maske aus Fleisch nicht. Kann es etwas Geistreicheres geben, als dich für immer mit deinem eigenen Antlitz zu maskieren? Die Comprachicos überarbeiteten den Menschen wie die Chinesen einen Baum behandeln. Sie besaßen Geheimnisse, Kniffe, eine Kunst, die verloren gegangen ist. Eine gewisse bizarre Verkrüppelung ging aus ihren Händen hervor. Es war lächerlich und erschütternd zugleich. Sie bearbeiteten ein kleines Wesen mit soviel Geist, daß der eigene Vater es nicht wiedererkannt hätte.«⁹

Nach dieser doppelten Einführung wird das Ensemble der handelnden Personen rasch komplettiert. Ursus und Homo begegnen einem Jungen, der offenbar an der Küste ausgesetzt wurde, bevor er ein blindes Mädchen, das über der toten Mutter lag, vor dem Erfrieren rettete. Schon bald merkt Ursus, dass mit dem Knaben etwas nicht stimmt: Er lacht, auch wenn es nichts zu lachen gibt:

»In der Nacht war das Innere der Hütte so wenig erhellt gewesen, daß Ursus das Gesicht des Knaben nicht hatte sehen können. Das helle Tageslicht zeigte es ihm. Er legte seine beiden Hände flach auf die beiden Schultern des Kindes und betrachtete sein Gesicht mit immer peinlicherer Aufmerksamkeit, während er schrie: ›Lache doch nicht!‹ ›Ich lache nicht, sagte das Kind. Ursus zitterte vom Kopf bis zu den Füßen. ›Du lachst, sage ich dir.‹ Dann schüttelte er das Kind mit derbem Griff, in dem sich Wut und Mitleid verrieten, und fragte heftig: ›Wer hat dir das getan?‹ ›Ich weiß nicht, was Ihr meint, antwortete das Kind. ›Seit wann hast du dein Lachen?‹ fragte Ursus weiter. ›So bin ich immer gewesen, sagte das Kind.«¹⁰

Der Knabe trägt eine eingefleischte Clownsmaske; die Technik ihrer Erzeugung wird in alten Lehrbüchern der Comprachicos beschrieben, die Ursus nachschlägt: »Wenn dein Mund bis zu den Ohren gespalten, dein Zahnfleisch entblöbt und deine Nase zerquetscht ist, wirst du ein Scheusal sein und immer lachen (*masca eris, et ridebis semper*).«¹¹ Mit dieser »Maske aus Fleisch« wird Gwynplaine, so heißt der Junge, künftig seinen Lebensunterhalt bestreiten; wer immer ihn ansieht, wird bald von Lachkrämpfen geschüttelt. Dabei lässt sich leicht erkennen, dass sein komisches Gesicht mit den Mitteln der Chirurgie erzeugt wurde. Die medizinische Wissenschaft, »geschickt im Sezieren, Abstumpfen und Verbinden, hatte den Mund gespalten, die Lippen entspannt, das Zahnfleisch bloßgelegt, die Ohren langgezogen, die Knorpel verschoben, Brauen und Wangen aus ihrer Lage ge-

⁹ Ebd. S. 38f.

¹⁰ Ebd. S. 170.

¹¹ Ebd. S. 171.

bracht, den Jochbeinmuskel verlängert, die Nähte und Narben vertuscht, die Haut wieder über die verletzten Stellen gelegt und dadurch das Gesicht in den Dauerzustand des Grinsens gebracht. Aus dieser tatkräftigen und tiefdurchdachten Modellierarbeit war die Maske Gwynplaine entstanden. So wird man nicht geboren. [...] Durch sein Lachen brachte Gwynplaine zum Lachen. Und doch lachte er nicht. Sein Gesicht lachte, seine Gedanken nicht.«¹²

Die tragische Geschichte Gwynplaines – sie impliziert eine Liebesgeschichte mit Dea, dem blinden Mädchen, aber auch die Entdeckung, dass er als Nachkomme des Lords Linnaeus Clancharlie einen Platz im englischen Oberhaus in Anspruch nehmen darf – gipfelt in einer aufrührerischen Parlamentsrede. Gwynplaine plädiert im House of the Lords für soziale Gerechtigkeit; er scheitert am Lachen, das seine Rede auslöst.

»O! Habt Mitleid! O! Ihr kennt nicht diese verhängnisvolle Welt, zu der ihr zu gehören glaubt. Ihr steht so hoch, daß ihr außerhalb ihrer steht. Ich werde euch sagen, wie sie ist. Ich habe Erfahrung. Ich steige unter der Last empor. Ich kann euch sagen, wie schwer ihr lastet. O, ihr Herren, wißt ihr, wer ihr seid? Seht ihr, was ihr tut? Nein. Ach, alles ist schrecklich. In einer Nacht, einer stürmischen Nacht, bin ich, ganz klein und verlassen, eine Waise, allein in der unermesslichen Schöpfung, in diese Dunkelheit, die Ihr Gemeinschaft nennt, eingezogen. Das erste, was ich gesehen habe, war das Gesetz in der Gestalt eines Galgens, das zweite der Reichtum, euer Reichtum, in der Gestalt einer toten, erfrorenen, verhungerten Frau, das dritte die Zukunft in der Gestalt eines mit dem Tode ringenden Kindes, das vierte das Gute, das Wahre und Gerechte in der Gestalt eines Vagabunden, der keinen anderen Gefährten und Freund hatte als einen Wolf.« In diesem Augenblick fühlte Gwynplaine, von tiefster Bewegung ergriffen, wie ihm das Schluchzen in die Kehle stieg. Traurigerweise veranlaßte das, daß das Lachen hervorbrach. Die Ansteckung erfolgte unmittelbar. Über der Versammlung lastete eine Wolke. Sie konnte in Entsetzen ausarten. Sie artete in Freude aus. Das Lachen, dieser heitere Wahnsinn, erfüllte das ganze Haus.«¹³

Die folgenden Versuche Gwynplaines, zum tragischen Ernst seines Themas zurückzukehren, steigern den Spott und das kollektive Gelächter. Der scheinbar Lachende bringt alle zum Lachen, indem er unaufhaltsam fällt: »Wer im Sande

¹² Ebd. S. 254. – »Weniger bekannt und wahrscheinlich weit umfassender waren die Operationen jener mittelalterlichen Ärzte, die Zwerge und Krüppel und Schauungeheuer erzeugten; von ihrer Kunst haben sich noch einige Spuren in der Präliminarbehandlung des jungen Seiltänzers oder Schlangemenschen erhalten. Victor Hugo schildert sie in *L'Homme qui rit*...« Herbert George Wells: Die Insel des Dr. Moreau, übers. v. Felix Paul Greve, München 1996, S. 97.

¹³ Hugo: Der lachende Mann (wie Anm. 7), S. 247.

einen senkrechten, ganz bröckligen Abhang über einer schwindelnden Tiefe erklimmen hat, wer unter seinen Händen, seinen Nägeln, seinen Ellbogen, seinen Knien, seinen Füßen den Stützpunkt schwinden und entgleiten gefühlt hat, wer, anstatt vorwärtszukommen, auf dieser widerstrebenden Böschung rückwärts hinabrutschte, eine Beute der Todesangst vor dem Absturz, hinabgleitend, anstatt hinaufzusteigen, die Gewißheit des Schiffbruchs gefühlt hat, je weiter er zu dem Gipfel aufwärtsdrang, wer bei jeder Bewegung, die er machte, um der Gefahr zu entgehen, sich mehr und mehr dem Abgrund näherte und in seinen Gliedern die schreckliche Kälte des Absturzes in den geöffneten Rachen unter sich gefühlt hat, der hat empfunden, was Gwynplaine empfand. Er fühlte den errungenen Aufstieg unter sich zusammenstürzen, und seine Zuhörer waren der Abgrund.«¹⁴ Wenig später wird Gwynplaine auf dem Schiff des Bärenmenschen und seines Wolfs *Homo* – nach dem Tod Deas – tatsächlich ins Meer stürzen.

»Why so serious? Let's put a *smile* on that face ...«

2. Say cheese

Gwynplaines lachende »Maske aus Fleisch« wirkt ansteckend, weil sie ihrerseits einer Ansteckung entsprungen ist: einem Vorbild, einem Modell, einer Operation. Sie zitiert etwas Mechanisches, Automatisches, Puppenhaftes. Bergson bemerkt, nur so lasse sich das »kleine Rätsel lösen, das uns Pascal in seinen *Pensées* aufgibt: ›Zwei gleiche Gesichter, von denen jedes allein keinerlei Gelächter erregt, reizen, nebeneinander gesehen, wegen ihrer Ähnlichkeit zum Lachen.« Das wahrhaft lebendige Leben darf sich nie wiederholen. Wo eine Wiederholung stattfindet, wo es eine vollständige Gleichheit gibt, da vermuten wir immer einen hinter dem Lebendigen tätigen Mechanismus. [...] Noch stärker wird unser Gelächter, wenn uns auf der Bühne nicht nur zwei Personen gezeigt werden, sondern mehrere, ja möglichst viele, und alle sehen einander ähnlich, sie kommen, gehen, tanzen, bewegen sich miteinander, sie nehmen gleichzeitig die gleiche Haltung ein, gestikulieren auf die gleiche Weise. Wir denken sogleich an Marionetten.«¹⁵ Geheimnis der Clowns, Geheimnis der Masken: Gwynplaines Rede vor dem Oberhaus entfesselt die destruktiv mimetischen Gewalten des Gelächters; sie erinnert an eine Bemerkung Kierkegaards aus dem ersten Teil von *Entweder – Oder* (1844), die

¹⁴ Ebd. S. 253.

¹⁵ Bergson: Das Lachen (wie Anm. 1), S. 31. Vgl. Blaise Pascal: Über die Religion und über einige andere Gegenstände, übers. u. hrsg. v. Ewald Wasmuth, Frankfurt/M. 1987, S. 75 [§ 133].

geradezu als frühe *urban legend* qualifiziert werden könnte: »In einem Theater geschah es, daß die Kulissen Feuer fingen. Hanswurst erschien, um das Publikum davon zu unterrichten. Man glaubte, es sei ein Witz, und applaudierte; er wiederholte es; man jubelte noch mehr. So, denke ich, wird die Welt zugrunde gehn unter dem allgemeinen Jubel witziger Köpfe, die da glauben, es sei ein ›Witz‹.«¹⁶ Auch Gwynplaines Rede zitiert nicht nur sozialkritische Überzeugungen, sondern die Drohung und Evidenz mundaner Finsternis, wie sie mit Blaise Pascals Fragmenten vom Abgrund – »Sorglos eilen wir in den Abgrund, nachdem wir etwas vor uns aufgebaut, was uns hindert, ihn zu sehen« – und vom »ewigen Schweigen« der »unendlichen Räume«¹⁷ assoziiert werden kann; noch Baudelaires *Les Fleurs du Mal*, die Victor Hugo so bewunderte, kolportierten – in *Le Gouffre* – die weitverbreitete Legende, Pascal habe seit seiner Kindheit einen Abgrund neben sich gesehen:¹⁸ »Pascal sah, wo er ging, des Abgrunds Spalt. Abgrund ist alles uns, Tat, Traum, Verlangen«.¹⁹

Auch Victor Hugos zentrale Romanidee verdankte sich einer Ansteckung, einem Vorbild, einem Zitat. Am 10. November 1868 wurden ihm zwei Broschüren geschickt, mit einem überaus höflichen Begleitbrief, in dem es hieß: »Sie glauben nicht, wie glücklich Sie ein Menschenwesen machen würden, wenn Sie mir ein paar Worte schreiben könnten. Versprechen Sie mir außerdem ein Exemplar von jedem Ihrer Werke, die Sie im Monat Januar veröffentlichen werden? Und jetzt, am Ende meines Briefes angelangt, sehe ich meine Kühnheit kaltblütiger und zittere, Ihnen geschrieben zu haben, ich, der ich in diesem Jahrhundert noch nichts bin, während Sie darin alles sind.«²⁰ Gezeichnet war der Brief mit dem Namen *Isidore Ducasse*; beigelegt war der Erstdruck des *Chant premier*, des ersten Gesanges der *Chants de Maldoror*. In der fünften Strophe dieses Gesanges wird die Sehnsucht der Mimesis benannt, der Wunsch zu »lachen wie die anderen; aber das, seltsame Nachahmung, war unmöglich. Ich nahm ein Federmesser mit scharf geschliffener Klinge, und dort, wo die Lippen sich vereinigen, durchschnitt ich das Fleisch. Einen Augenblick lang glaubte ich mein Ziel erreicht. In einem Spiegel betrachtete

¹⁶ Søren Kierkegaard: Entweder – Oder, Teil I, hrsg. v. Hermann Diem u. Walter Rest, übers. v. Heinrich Fauteck, München 1988, S. 40f.

¹⁷ Pascal, Über die Religion (wie Anm. 15), S. 96 [§ 183] u. 115 [§ 206].

¹⁸ Vgl. Wilhelm Lange-Eichbaum/Wolfram Kurth: Genie, Irrsinn und Ruhm. Genie-Mythus und Pathographie des Genies, München/Basel 1967, S. 495.

¹⁹ Charles Baudelaire: Die Blumen des Bösen, übers. v. Terese Robinson, Zürich 1982, S. 284. (Das Gedicht vom Abgrund erschien übrigens erst in der dritten Ausgabe der *Fleurs du Mal* im Jahr 1868).

²⁰ Lautréamont: Das Gesamtwerk, übers. v. Ré Soupault, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 302. – Der Übersetzer weist darauf hin, dass dieser Brief erst 1980 von Roger Martin entdeckt und 1983 erstmals, im Bulletin du Bibliophile Nr. 1, publiziert wurde; vgl. ebd. S. 365.

ich diesen durch eigenen Willen verletzten Mund! Es war ein Irrtum! Das Blut, das reichlich aus beiden Wunden floß, hinderte mich übrigens zu erkennen, ob dies wirklich das Lachen der anderen sei. Aber nach kurzen Vergleichen sah ich genau, daß mein Lachen dem der Menschen nicht glich, das heißt, ich lachte nicht.«²¹

L'Homme qui rit wurde rasch übersetzt, ins Deutsche von Georg Büchmann,²² und ins Englische von William Young; dessen Text erschien unter dem Titel *The Man Who Laughs, Or By the King's Command* in wöchentlichen Fortsetzungen vom 3. April bis zum 4. September 1869 in *Appletons' Journal of Literature, Science, and Art*. Schon am 13. Mai 1869 – also nach der Publikation von nur sechs Folgen – schrieb Samuel Langhorne Clemens (alias Mark Twain) an seine Geliebte und spätere Ehefrau, Olivia L. Langdon: »I have read Victor Hugo's new story – all that has been published so far. It is wild, weird – & half the time incomprehensible.«²³ Noch im Herbst 1869 verfasste Twain eine Parodie des Romans, in der er die Gestalt Gwynplaines mit dem glücklosen US-Präsidenten Andrew Johnson verschmolz;²⁴ Johnson hatte als 17. Präsident und Nachfolger des ermordeten Abraham Lincoln von 1865 bis 1869 amtiert, bevor er das erste *Impeachment*-Verfahren der US-Geschichte (mehr als ein Jahrhundert vor Richard Nixon) – wegen Missachtung der Rechte des Kongresses – über sich ergehen lassen musste. Twains Travestie blieb erfolglos; erst auf manchen Umwegen erreichte *The Man Who Laughs* sein Publikum: beispielsweise im Kino. Die Geschichte von Gwynplaine und Dea wurde mehrfach verfilmt, zunächst 1909 in Frankreich für die Produktionsfirma der Brüder Pathé, danach 1921 in Deutschland, unter dem Titel DAS GRINSENDE GESICHT. Regie führte Julius Herska, Franz Höbling spielte Gwynplaine, Lucienne Delacroix die Rolle der Dea. Danach bemühte sich Universal Pictures um den Stoff; Carl Laemmle, der Gründer von Universal, hatte zuvor *THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME* (1923) und *THE PHANTOM OF THE OPERA* (1925) erfolgreich produziert. Nun suchte er einen Regisseur für *THE MAN WHO LAUGHS* – und fand ihn mit dem 1927 in die USA emigrierten Paul Leni, der 1924 *DAS WACHSFIGURENKABINETT* gedreht hatte, einen Stummfilm mit Emil Jannings (als Wachsfigur von Harun al-Rashid), Werner Krauss (als Wachsfigur von Jack the Ripper) und Conrad Veidt (als Wachsfigur von Iwan dem Schrecklichen). Veidt übernahm auch die Rolle Gwynplaines, nachdem Lon Chaney – aufgrund seines Vertrags mit MGM – nicht engagiert werden konnte; Dea wurde von Mary Philbin gespielt. Der

²¹ Lautréamont: Die Gesänge des Maldoror, in: Das Gesamtwerk (wie Anm. 20), S. 12.

²² Vgl. Victor Hugo: Der lachende Mann, autorisierte Übersetzung von Georg Büchmann, Berlin 1869.

²³ Mark Twain: Mark Twain's Letters. Volume 3: 1869, hrsg. v. Victor Fischer, Michael B. Frank u. Dahlia Armon, Berkeley/Los Angeles, CA/London 1992, S. XXX [=röm. 30?].

²⁴ Mark Twain: Mark Twain's Satires & Burlesques, hrsg. v. Franklin R. Rogers, Berkeley/Los Angeles, CA 1967, S. 40–48.

Film kam 1928, an der Schwelle zum Tonfilm (und unter Verwendung des *Movietone Sound System*) in die Kinos; er war nicht sonderlich erfolgreich und wird erst heute wieder – als spätes Dokument des deutschen Stummfilm-Expressionismus – geschätzt. Erfolgreicher blieb dagegen noch Sergio Corbucci mit seiner Hugo-Verfilmung *L'UOMO CHE RIDI* (von 1966). Corbucci hatte die Handlung nach Italien – und um zwei Jahrhunderte früher – versetzt; an die Stelle von Queen Anne trat Lucrezia Borgia (gespielt von Lisa Gastoni), und Gwynplaine erhielt den Namen Angelo (verkörpert durch Jean Sorel). Der *low budget*-Film verlieh seiner literarischen Vorlage ein überraschendes Happy-End: Angelos Mund wurde operativ korrigiert, und die blinde Dea erlangte auf wundersame Weise das Augenlicht zurück, vielleicht in zauberischer Referenz auf den Namen der Schauspielerin: *Ilaria Occhini*.

Wie Bob Kane (als Zeichner) und Bill Finger (als Texter) übereinstimmend bezeugt haben, bildete Conrad Veidt in der Rolle des *MAN WHO LAUGHS* 1940 die Vorlage für eine berühmte Comic-Figur: den Joker in den *Batman*-Comics. Gewiss hat der Joker wenig zu tun mit dem heroischen Charakter Gwynplaines; doch verweist er – ebenso wie die verwandten Charaktere anderer Superhelden – auf kulturelle Praktiken und Wurzeln der Comics, die jüngst erst wieder sichtbar gemacht wurden. Spiderman, Batman, Twoface oder Joker sind Erben der *freaks*, wie sie seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Varietés und auf Rummelplätzen gezeigt wurden: Joseph Merrick, der »Elephant Man« (1862–1890), Julia Pastrana, die »Baboon Lady« (1834–1860) oder Stephan Bibrowsky als »Lionel, the Lion-Faced Man« (1890–1932). Die Faszinationsgeschichte der Freak-Show (wie sie bis heute auf Coney Island gezeigt wird) lässt die akademischen Debatten um die Frage, ob Hugo die *Comprachicos* erfunden hat, in den Hintergrund treten.²⁵ Spätestens ab 1860 wurden die lebenden Exponate populärer Freak-Shows (etwa in P. T. Barnums Zirkus) als »What is it?« oder »Nondescript« präsentiert. So absolvierte der 1926 verstorbene William Henry Johnson zahlreiche Engage-

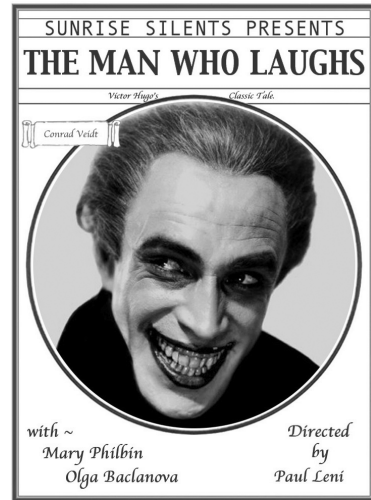


Abb. 2: Conrad Veidt in Paul Leni: *THE MAN WHO LAUGHS* (1928)

²⁵ Vgl. John Boynton Kaiser: *The Comprachicos*, in: *Journal of the American Institute of Criminal Law and Criminology* IV/2 (July 1913), S. 247–264; vgl. auch Pascal Bruckner: *The Temptation of Innocence. Living in the Age of Entitlement*, New York 2000, S. 89.

ments bei Barnum, in denen er als *missing link* zwischen Mensch und Orang-Utan vorgeführt wurde. Involviert in die Suche nach den *missing links* waren nicht nur Varieté- oder Zirkusdirektoren, sondern auch Wissenschaftler: Anthropologen, forensische Mediziner, Psychologen oder Verhaltensforscher. Noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts plante der niederländische Evolutionsbiologe Hermann Moens, mit ausdrücklicher Unterstützung Ernst Haeckels, die experimentelle Kreuzung von Affen und Afrikanern zur Erzeugung einer neuen Hybridrasse.²⁶ Das Leitphantasma der Freak-Shows kreiste folgerichtig um die artifizielle Produktion der gesuchten »Monstren«. Nicht zufällig endete der Film *FREAKS* von Tod Browning (aus dem Jahr 1932) mit der Verstümmelung der schönen Artistin Cleopatra, ihrer grausamen Verwandlung in einen Freak; Cleopatra wurde gespielt von Olga Baclanova, die schon in Paul Lenis Film, als Herzogin Josiana, mitgewirkt hatte.

Um grausame Verstümmelung ging es auch im Mordfall der Elizabeth Short, die vermutlich am 14. Januar 1947 gefoltert und getötet wurde; ihre Leiche wurde am 15. Januar im Süden von Los Angeles gefunden. Zu ihren zahlreichen furchtbaren Verletzungen gehörten auch die bis zu den Ohren aufgeschnittenen Mundwinkel. James Ellroy hat die – niemals ganz aufgeklärte – Mordgeschichte in seinem Thriller *THE BLACK DAHLIA* (1987) rekonstruiert und dargestellt. Kurz vor dem Ende wird eine »hutschachtelgroße Hütte« entdeckt, mit »pornographischen Fotografien verkrüppelter und verstümmelter Frauen« an den Wänden. »In einer Ecke lag ein Stapel mit Büchern voller Blutspritzer – überwiegend Science-Fiction-Romane, dazwischen Grays »Advanced Anatomy« und Victor Hugos »Der lachende Mann.«²⁷ 2006 hat Brian de Palma *The Black Dahlia* verfilmt, mit Josh Hartnett und Aaron Eckhart in den männlichen, Scarlett Johansson und Hilary Swank in den weiblichen Hauptrollen; ein visuelles Echo dieses Films hat Christopher Nolan in *THE DARK KNIGHT* (2008) nicht nur – wie erwähnt – mit Hilfe der Maske des Joker (gespielt von Heath Ledger) erzeugt, die an Gwynplaines Verletzung erinnert, sondern auch durch die Besetzung der Rolle des Twoface mit Aaron Eckhart, der als Lee Blanchard in *THE BLACK DAHLIA* ebenfalls einen außerordentlich ambivalenten Charakter spielte. (In Nolans erstem *BATMAN*-Film von 2005 war es übrigens Christian Bale selbst, der fünf Jahre zuvor die Hauptrolle in Mary Harrons Verfilmung von *AMERICAN PSYCHO* gespielt hatte: einen Mann namens *Patrick Bateman*).

Die reiche Wirkungsgeschichte des *Homme qui rit* im 20. Jahrhundert – sie müsste noch durch Hinweise auf einen dreiteiligen Fernsehfilm von Jean Kerch-

²⁶ Vgl. Midas Dekkers: *Geliebtes Tier. Die Geschichte einer innigen Beziehung*, übers. v. Stefanie Peter u. Dirk Schümer, München / Wien 1994, S. 120–123.

²⁷ James Ellroy: *Die Schwarze Dahlie*, übers. v. Jürgen Behrens, Frankfurt/M. / Berlin 1993, S. 418 f.

bron (1971), auf Kurzgeschichten oder dramatische Bearbeitungen ergänzt werden – lässt sich freilich nicht nur aus Mordfällen oder aus der Geschichte der Freak-Shows ableiten. Sie referiert auf einen – durch Fotografie, Presse, Film, Internet, Bildarchive der Überwachung und Registrierung ermöglichten – bisher nicht gekannten Aufschwung facialer Visualisierung, auf eine Kanonisierung der Prominenz, die in erster Linie die Prominenz der Gesichter meint. Gesichter müssen wiedererkannt werden, im Guten wie im Bösen. Die Ehrenmetaphern von der Wahrung oder dem Verlust des Gesichts haben erst in neuester Zeit ihren buchstäblichen Sinn erhalten; auch davon erzählt *L'Homme qui rit*. Nicht umsonst begründete Victor Hugo, kurz nach seiner Verbannung, im Jahr 1852 – gemeinsam mit seinen Söhnen Charles und François-Victor – ein Fotostudio auf der Kanalinsel Jersey; er vertrieb nicht nur Landschaftsaufnahmen, sondern auch sorgfältig inszenierte Selbstporträts, die etwa den Dichter »dans le rocher des Proscrits«, am »Felsen der Verbannten« zeigten, mit Blick nach Frankreich. Nicht umsonst berichtet der Roman, im Einklang mit vielgestaltigen Übertragungen in andere Medien, von der Angst vor dem Sturz, dem Exil, dem verlorenen (dem »entgleisten«) Gesicht und dem sozialen Tod, wie ihn Gwynplaine bei seiner Rede im Oberhaus erfährt; er thematisiert dabei auch die autophysiognomischen Anforderungen, die neuerdings jene Menschen erfüllen müssen, die als »Modelle« für Fotografen und für die Magazine der *Yellow Press* auftreten. *L'Homme qui rit* ist der Clown, der zum Lachen verführen soll: Sein Lachen wurde ihm ebenso ins Gesicht geschnitten wie den Models, die zu oft *cheese* gesagt hatten.

Die Ausbreitung facialer Visualisierungen hat zu normativen Konsequenzen geführt. Immer häufiger fungiert das Gesicht als Anweisung, als Befehl, als Vorbild, als Modell. In einem der originellsten Beiträge zu neuerer Physiognomik haben Gilles Deleuze und Félix Guattari daher nachdrücklich versichert, das Gesicht sei gar kein Körperteil, dem eine spezifische Eigenwahrnehmung korrespondiert, sondern eine Fläche, eine Maschine »Weiße Wand – Schwarzes Loch«, ein Schematismus. »Der Kopf gehört zum Körper, aber nicht das Gesicht. Das Gesicht ist eine Oberfläche: Gesichtszüge, Linien, Falten, ein langes, rechteckiges oder dreieckiges Gesicht; das Gesicht ist eine Karte, selbst wenn es an einem Volumen haftet und es umgibt, selbst wenn es Aushöhlungen, die nur noch als Löcher vorhanden sind, umfaßt und einrahmt.«²⁸ Gesichter sind immer schon Masken, erzeugt aus dem Stoff zahlreicher Blicke. Nur darum können sie abgenommen und angelegt werden wie in dem Film *DARK PASSAGE* (1947) von Delmer Daves, in dem Humphrey Bogart – mit Hilfe ästhetischer Chirurgie – ein neues Gesicht erhält: nicht das Gesicht eines Unbekannten, sondern eben *sein* Gesicht, das Lauren Bacall

²⁸ Gilles Deleuze / Félix Guattari: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie, übers. v. Gabriele Ricke u. Ronald Voullié, Berlin 1992, S. 233.



Abb. 3: Pierre Brasseur in Georges Franju:
LES YEUX SANS VISAGE (1960)

(gemeinsam mit dem Publikum) bewundert. Das künstliche Gesicht ist, konsequent inszeniert, das prominente Gesicht des Stars. Diese Pointe – erzählt wird von medizinisch-technischen Gesichtskonstruktionen, etwa durch Gesichtstransplantationen, gezeigt und demonstriert wird aber die mediale, bildtechnische Erzeugung von Gesichtern – haben auch Hiroshi Teshigahara (in *TANIN NO KAO* von 1966) oder John Woo (in *FACE/OFF* von 1997, mit John Travolta und Nicolas Cage) entfaltet; als Angehörige einer traditionsreichen facialischen Schamkultur haben sie höchst anschaulich exemplifiziert, was Roland Barthes zum japanischen Nô-Theater schrieb: »Das Gesicht ist nur: *die zu schreibende Sache*.«²⁹ Den großartigsten (und unheimlichsten) Film hat freilich Georges Franju, Mitbegründer der Cinémathèque française, gedreht: *LES YEUX SANS VISAGE* (1960), mit Pierre Brasseur, Edith Scob und Alida Valli: die Geschichte eines *mad scientist*, der zum Mörder wird, um seiner Tochter – die seit einem Autounfall ihr entstelltes Gesicht hinter einer Maske verbirgt – ein neues Gesicht »aufsetzen« zu können. Aber diese transplantierten Gesichter werden immer wieder abgestoßen: sie zerfallen und verwandeln sich in nekrotische Masken; die Augen trennen sich von der Struktur des Gesichts. Spätestens in jenem Moment, in dem die Tochter mit einem frisch angewachsenen Gesicht am Frühstückstisch erscheint und der Vater sie auffordert, endlich zu lächeln – »aber nicht zu sehr«, als könnte das Gesicht plötzlich abfallen –, wird der Schrecken evident, den Gilles Deleuze im ersten Band seines Kino-Buchs geradezu mit einem programmatischen Aufschrei quittiert hat: »Es gibt keine Großaufnahme des Gesichts. Die Großaufnahme *ist* das Gesicht.« Sie macht »aus dem Gesicht ein Gespenst und liefert es den Gespenstern aus.«³⁰ Das Gesicht ist ein Medium, ein Medium der Scham, und eben darum eine permanente Provokation, ein kategorischer Imperativ seiner Rekonstruktion.

²⁹ Roland Barthes: *Das Reich der Zeichen*, übers. v. Michael Bischoff, Frankfurt/M. 1981, S. 122.

³⁰ Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, übers. v. Ulrich Christians u. Ulrike Bokelmann, Frankfurt/M. 1989, S. 123 u. 139.

»Madness is like gravity. All it takes is a little *push*.«

3. Lettres du voyant

In den *Lettres du voyant*, den *Seher-Briefen* von 1871 – zwei Jahre nach Victor Hugos *L'Homme qui rit* – formulierte Rimbaud nicht nur »ein religiöses Kultideal«,³¹ sondern das Programm der ästhetischen Moderne schlechthin: die Überzeugung, dass »*Je est un autre*«,³² weshalb es darauf ankomme, der Versuchung zum »Egoismus« zu widerstehen und »die Seele ungeheuerlich zu machen«. Denn »es geht darum, die Seele ungeheuerlich zu machen: ja, nach dem Vorbild der *Comprachicos*! Wie einer, der auf seinem Gesicht Warzen pflanzt und heranbildet. Ich sage, man muß *Seher* sein, muß sich *sehend* machen. *Sehend* macht sich der Dichter durch eine lange, unermessliche und planmäßige *Ausschweifung aller Sinne*. Alle Formen der Liebe, der Qual, des Wahnsinns; er sucht eigens, er erschöpft an sich alle Gifte, um nur ihre Quintessenz zu bewahren. Unsägliche Tortur, für die er allen Glauben braucht, alle übermenschliche Kraft, bei der er unter allen der große Kranke wird, der große Verbrecher, der große Verdammte, – und der höchste Wissende! – Denn er kommt an im *Unbekannten*! Denn er hat seine Seele, die ohnehin reiche, mehr ausgebildet als jeder andere! Er kommt an im *Unbekannten*, und sollte ihm in seiner Bestürzung am Ende der Sinn seiner Visionen entgleiten, er hat sie gesehen!«³³ Das »Vorbild« der *Comprachicos* wird in ein Selbstverhältnis übersetzt. Sofern Ich ein Anderer ist, kann dieser Andere auch psychochirurgisch bearbeitet werden; als »Seher« tritt Rimbaud, wie Maldoror, vor einen Spiegel. Das Projekt der Aufklärung, der Alphabetisierung und der Schulbildung – nicht umsonst richtet sich der erste »Seher-Brief« an einen Lehrer, der zweite an einen traditionellen Dichter – wird umgedeutet zum Projekt der Selbsterziehung, zum Projekt einer ästhetischen Avantgarde, die in die Zukunft stürmen muss, weil der Rückweg versperrt wurde. Rimbaud flüchtet nach vorn; er schreibt seine Briefe im Angesicht des Kriegs und der bevorstehenden Niederlage der Pariser »Commune«, gleichsam als neuer Gwynplaine, dessen revolutionäre Ansprache im Gelächter des Publikums ersticken wird.

Dennoch verleiht Rimbaud dem Schicksal Gwynplaines eine neue Souveränität: Was erlitten und vergessen wurde, avanciert nun zur – immer noch kontingenten, aber intendierten und gewollten – Reise ins Unbekannte. Maldorors Schnitt in die Mundwinkel, Rimbauds Züchtung von Warzen, vollziehen die

³¹ Hugo Ball: Die Flucht aus der Zeit, Zürich 1992, S. 103.

³² Arthur Rimbaud: Seher-Briefe – Lettres du voyant, übers. u. hrsg. v. Werner von Koppenfels, Mainz 1990, S. 10 u. 20.

³³ Ebd. S. 25.

Angleichung als Distinktion; sie verkehren die erzwungene Anpassung in eine ästhetische Manipulation. In solcher Reihenfolge erinnert auch Heath Ledger als Joker in Christopher Nolans *THE DARK KNIGHT* die Herkunft seiner Narben. Zum ersten Mal erzählt er die Geschichte seiner Verunstaltung bei einer Begegnung mit der Mafia: »Wanna know how I got these scars? My father was a drinker and a fiend. He'd beat mommy right in front of me. One night he goes off crazier than usual, mommy gets the kitchen knife to defend herself. He doesn't like that. Not. One. Bit. So, me watching, he takes the knife to her, laughing while he does it. Turns to me and says ›why so serious?‹ Comes at me with the knife – ›why so serious?‹ Sticks the blade in my mouth – ›Let's put a *smile* on that face!«. Zum zweiten Mal erzählt er die Vorgeschichte der Narben im Penthouse von Bruce Wayne, während er Rachel, die Jugendfreundin Batmans und Geliebte des Staatsanwalts Harvey Dent, mit dem Messer bedroht: »Hello, beautiful, you must be Harvey's squeeze. And you are beautiful. You look nervous – it's the scars, isn't it? Wanna know how I got them? I had a wife, beautiful like you. Who tells me I worry too much. Who says I need to smile more. Who gambles. And gets in *deep* with the sharks. One day they carve her face, and we've got no money for surgeries. She can't take it. I just want to see her smile again. I just want her to know I don't care about the scars. So I put a razor in my mouth and do this to myself ... And you know what? She can't stand the sight of me ... She leaves! See, now I see the funny



Abb. 4: Heath Ledger in Christopher Nolan, *THE DARK KNIGHT* (2008)

side. Now I'm always smiling.« Kurz vor Schluss will er die Geschichte – bei seinem letzten Kampf mit Batman – noch einmal erzählen, doch er kommt nicht mehr dazu: »You know how I got these scars?« Batman antwortet: »No. But I know how you get *these*.« Aber der Joker behält in gewisser Hinsicht das Schlusswort: »Madness is like gravity. All it takes is a little *push*.«

Ich ist ein Anderer; zwischen Kunst und Verbrechen, Ästhetik und Folter, entscheidet vielleicht nur ein kleiner Schubs. Nicht umsonst wurde Elizabeth Short in Los Angeles ermordet; die grauenvolle Inszenierung der Leiche lässt sich – ganz abgesehen von dem konkreten Verdacht, der gegen George Hodel, einen Freund des Fotografen Man Ray, erhoben wurde – mit surrealistischen Kompositionen vergleichen: etwa mit Max Ernsts *Anatomie als Braut* (1924), mit Hans Bellmers geschnürten Puppen, mit Man Rays erotischen Fotografien – etwa *Érotique voilée* (1933) – oder mit Marcel Duchamps *Étant donnés* (1946–1966). Die Ähnlichkeiten und Zusammenhänge sind bestürzend, wie Mark Nelson und Sarah Hudson Bayliss in ihrer Studie zu *Surrealism and the Black Dahlia Murder* (von 2006) überzeugend demonstrieren. Der Mordfall wurde zwar niemals völlig aufgeklärt; doch seine Ästhetik lässt sich evident rekonstruieren. Sie erinnert beispielsweise an das Spiel mit Worten oder Bildern zum *cadavre exquis*: »Exquisite Corpse was one of many activities that served, for Breton, as an initiation rite for and character assessment of people in the group. It was related in spirit to automatic writing and drawing – processes of creating without premeditation. The shared idea was that words and images flowed directly from the unconscious, without influence or forethought.«³⁴ Welches Horror-Spiel wurde mit der »Black Dahlia« veranstaltet? Sollte ihr zerschnittener Mund Lautréamonts *Maldoror*, Hugos *L'Homme qui rit* oder Rimbauds *Lettres du voyant* zitieren? »Someone familiar with surrealism, inspired by the strains of the uncanny and of violent eroticism that run throughout surrealist art, may have tried to create a horrific masterpiece from the body of a young woman. [...] It is conceivable that someone (or more than one person), seeking the heady state of surrealist exaltation – the almost druglike state of delirium experienced by those participating in the Exquisite Corpse games – could have found this state in killing Elizabeth Short.«³⁵

³⁴ Mark Nelson/Sarah Hudson Bayliss: *Exquisite Corpse. Surrealism and the Black Dahlia Murder*, New York, NY/Boston, MA 2006, S. 97.

³⁵ Ebd. S. 99.

»Now I'm always smiling.«

Nachbemerkung: Da ist er ja! Und wie er grinst!

Nur ausnahmsweise können Bilder ein zeitgenössisches Bewusstsein erschüttern. Zu viele Bilder haben die Menschen des 21. Jahrhunderts schon gesehen: schreckliche, aber auch zweifelhafte Bilder, grausame Dokumente oder manipulierte Artefakte einer versierten Propaganda-Industrie. Zu den seltenen Bildern, die den Betrachter geradezu überwältigen – auch weil sie keinen Zweifel an ihrer Authentizität zulassen – zählt dagegen eine Fotografie von James Nachtwey; sie wurde 1984 in El Salvador aufgenommen.³⁶ Vor einigen Jahren hat Wolfgang Sofsky dieses Bild mit folgenden Worten beschrieben und kommentiert: »Der Körper des toten Soldaten ist unversehrt, doch Hals und Kopf sind grässlich entstellt. Jemand hat den weißen Schädel aus der Haut herausgeschält. Die Augäpfel sind nach unten gedreht, ein tiefer Riss durchzieht den Vorderschädel. Einzelne Muskelreste hängen noch an der Schläfe, unter den Augenhöhlen, der Nasenspitze, an den Wangenknochen. Auch das Zahnfleisch wurde nicht ganz entfernt. Der Schmerz hat den Mund weit aufgerissen, zwischen den bleckenden Zahnreihen schimmert noch dunkelrot die Zunge. Nicht mit dem Skalpell des Vivisektors wurde das Opfer traktiert. Mit einem Kampfmesser hat man Schnitte am Hals angebracht und dann mit der Hand die Kopfhaut abgerissen. Nicht den makabren Totenkopf eines Skeletts wollten die Sieger hinterlassen, sondern einen ›lebenden‹ Totenschädel. Mit Absicht hat man die Augen, die Fenster zur Seele, nicht herausgedrückt. Das Opfer wurde gehäutet, sein Inneres bloßgelegt, in einen Zustand zwischen Leben und Tod versetzt. Wir wissen nicht, wie lange der Soldat die Tortur ertragen musste, wie lange er den viehischen Schmerz gespürt hat. Mit höhnischem Gelächter müssen die Täter sein Geschrei quittiert haben. Ist es nicht ein grausamer Scherz, dem Menschen sein Antlitz zu rauben, die Anatomie des Kopfes am lebenden Objekt freizulegen?«³⁷ An einer einzigen Stelle in Wolfgang Sofskys Kommentar schlägt die Empathie mit dem Opfer in eine düstere Projektion um. »Mit höhnischem Gelächter müssen die Täter sein Geschrei quittiert haben«, behauptet der Autor. Wie kommt er zu dieser Vermutung? Von solchem Gelächter ist nämlich keine Spur auf dem Bild zu entdecken. Vielleicht ist den Tätern sogar irgendwann das Lachen vergangen. Denn die Unheimlichkeit des Lachens verdankt sich einem Vexierbild. Wer lacht, weil er den Sturz, ja den buchstäblichen Gesichtsverlust des Opfers antizipiert, wird umgekehrt von einem

³⁶ James Nachtwey: *Deeds of War. Photographs*, London/New York, NY 1989, S. 147.

³⁷ Wolfgang Sofsky: *Kriegsbilder*, in: *Kursbuch 147* (März 2002): *Gewalt*, S. 149–160, hier: S. 156.

Lachen heimgesucht, wie es schon Gwynplaine – wider Willen – zu lachen scheint: ein ultimatives Lachen, ein Lachen, das dem Toten im allerletzten Moment zum Sieg verhilft. Es ist das Lachen der Unangreifbarkeit, der erfolgreichen Flucht, der radikalisierten Individualität: das Lachen des Totenschädels, das wir allzu genau kennen. Noch Jokers Lachen in Christopher Nolans *THE DARK KNIGHT*

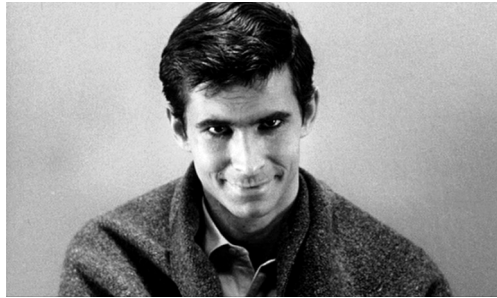


Abb. 5: Anthony Perkins in Alfred Hitchcock: *PSYCHO* (1960)

vertieft sich mit dem Wissen des Publikums, dass jenseits visueller Pointen der Schauspieler Heath Ledger – wenige Monate vor dem Kinostart des Films, am 22. Januar 2008 – überraschend verstorben ist.

Im Horizont solcher Wahrnehmungen wird das Kino selbst durchsichtig: als magisches Medium einer Wiederkehr der Toten, die, gerade indem sie lachen, unsere Angst verkörpern. In solchem Sinne verschmilzt Norman Bates in der vorletzten Einstellung von Hitchcocks *PSYCHO* (1960) auch visuell mit dem grinsenden Totenschädel seiner Mutter; er triumphiert über Psychiater, Detektive, Angehörige – und zuletzt über das Publikum. Und bei den Vorbereitungen für eine magische Soirée tritt der gerade erst von den Toten erweckte Komödiant Johan Spegel, gespielt von Bengt Ekerot, in Ingmar Bergmans Film *ANSIKTET* (1958) neben den Lichtkegel einer *Laterna magica*; auf dem Vorhang mit dem aufgemalten Diagramm eines Horoskops erblickt er einen Totenschädel in Perücke und Rock und bemerkt nachdenklich: »Da ist er ja! Und wie er grinst!«

Bildnachweise:

Abb. 1: Alexander McQueen (2004), in: Inez van Lamsweerde & Vinoodh Matadin, Hamburg 2009 (Stern Fotografie 55).

Abb. 2: Filmplakat zu *The Man Who Laughs* (USA 1928, Paul Leni), unter: <http://www.sunrisesilents.com/Images/TMWL.jpg> (08.07.2009).

Gespenster als Vorboten des Elektrischen

Wie ein Gelehrtenstreit im 18. Jahrhundert einen
Anfangsgrund von Kulturwissenschaft stiftet

Mirjam Schaub

»Vielleicht kommt noch die Zeit,
da man sich glücklich schätzen wird,
ein Gespenst gesehen zu haben.«¹

Georg Friedrich Meier

1. Das Delirium der Anschauung in nüchterner Form

Mitte der 1760er Jahre ringt sich Immanuel Kant, dem »ungestüme[n] Anhalten bekannter und unbekannter Freunde« nachgebend, dazu durch, »ein großes Buch« zu kaufen und, »welches noch schlimmer ist«, es zu lesen, um darin »der Wahrheit einiger Erzählungen von der erwähnten Art nachzuspüren«:² Geister und Gespenster, denn um diese geht es in Swedenborgs Folianten, sind für Kant »ein Hirn-geispinst oder was Wirkliches« (TG, S. 6). Will man es unter diesem Vorzeichen noch mit einer Definition versuchen, trifft man auf »Wesen also, welche die Eigenschaft der Undurchdringlichkeit nicht an sich haben, und deren, so viele als man auch will, vereinigt, niemals ein solides Ganzes ausmachen« (TG, S. 8). Bereits im Vorbericht seiner *Träume eines Geisterseher erläutert durch Träume der Metaphysik* (1766) erklärt Kant abschließend über sich selbst: »Er fand – – wie gemeiniglich, wo man nichts zu suchen hat – – er fand nichts« (ebd.).

Bei aller zur Schau gestellten Gewissheit hat die philosophische Aufklärungsbewegung Mühe, die Vielzahl der überlieferten Geisterbesuche und Gespensterberichte in passende Deutungsmuster einzuordnen und nach ihrer Ernsthaftigkeit für die Debatte vorzusortieren: als Spökenkiekerelei, »hypochondrische Dünste,

¹ Georg Friedrich Meier: *Gedanken von Gespenstern* (1747), mit einem Nachwort zur zweiten Auflage vom 12. 10. 1748, Halle 1749, § 2, S. 5. Auszugsweise wieder abgedruckt in: Martin A. Völker (Hg.): *Georg Wilhelm Wegner: Philosophische Abhandlung von Gespenstern. Mit Erläuterungen und Materialien*, Hannover 2006, S. 79–83.

² Immanuel Kant: *Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik* (1766) [TG], II. Teil, 1. Hauptstück, Hamburg 1975, S. 4.

Ammenmärchen und Klosterwunder« (TG, S. 3), religiös motivierte Sinnenvernebelung, wie Kant es tut, oder doch als »second sight«, »actio in distans«, »somniales Hellsehen«, »spiritus vitalis«,³ wie es achtzig Jahre später bei Arthur Schopenhauer nicht ohne Anerkennung heißt.⁴ Der sich für Hypnose begeisternde Schopenhauer sucht bereits nach einer dezidiert »idealistischen« und d. h. konstruktivistischen Erklärung, während Kant eine mentalistische, wenn nicht sogar spiri- tualistische Lösung favorisiert.

2. Die Lage um 1747: Gespenster-Visitationen in Gelehrtenstuben

Um die neue Nähe zwischen Gelehrten, Geistern und Gespenstern im Zeitalter der Aufklärung zu erhellen, lohnt es sich, daran zu erinnern, dass Kant – wahr- scheinlich ohne es zu wissen – bereits auf einen kuriosen Gelehrtenstreit zurück- blicken kann, der sich zwanzig Jahre zuvor in Halle und Berlin zugetragen hat: Die Diskutanten sind, wenn man dem *Anonymen-Lexikon* Glauben schenken mag, ein Hallenser Professor, Georg Friedrich Meier (1718–1777), ein pietistischer Pre- dige, Johann Georg Sucro⁵ (1722–1786), und ein protestantischer Pfarrer, Georg Wilhelm Wegner (1692–1765). Kurios ist dieser Streit unter anderem, weil Meier eine Widerlegung durch seinen Freund Sucro selbst zum Druck empfiehlt,⁶ wo- durch er sich »in etwas raren Umständen weiß. Der eine [Wegner] greift mich an, als wenn ich Gespenster glaube, und der andere [Sucro], als wenn ich keine glaubte.

³ Arthur Schopenhauer: Versuch über das Geistersehen (1851), in: ders.: Sämtliche Werke, Bd. IV, hrsg. v. Wolfgang Freiherr von Löhneysen, Darmstadt 2004, S. 273–372, hier S. 319, 338.

⁴ Ebd. S. 323.

⁵ Womöglich ist neben Johann Georg auch sein jüngerer Bruder, Johann Josias (1724–1760), »Popularphilosoph und Dichter«, laut Einschätzung der *Allgemeinen deutschen Biographie* das »eigentliche schriftstellerische Talent der Familie«, einer der Mitautoren der Schrift. Dafür könnte die jugendlich-frische Diktion des Textes sprechen, die nicht allein zu ei- nem späteren Magdeburger Domprediger passen will; aber auch die besondere freund- schaftliche Nähe zum Ästhetiker Meier, der die Drucklegung betreibt. Vgl. zu dem pie- tistischen Leichenprediger Christophorus Sucro und seinen drei Söhnen Christophorus Josephus, Johann Georg und Johann Josias, die alle »unter Baumgarten'scher Aegide in Halle Theologie und Philosophie« studierten, die *Allgemeine deutsche Biographie*, hrsg. von der Historischen Kommission der Bayrischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 37, Sturm-Thiemo, Leipzig 1894, S. 112–115, hier S. 114.

⁶ »Leute, die menschlich denken, empfinden jederzeit eine Art der Freude, wenn sie, der wechselweisen Freundschaft und Hochachtung unbeschadet, nicht einerley Meinung hegen«. Georg Friedrich Meier, Vertheidigung der Gedanken von Gespenstern, Halle 1748, S. 3. Auszugsweise wiederabgedruckt in Völker (Hg.): Georg Wilhelm Wegner (wie Anm. 1), S. 88–90.

Einer muss also mich nicht recht verstanden haben [...].⁷ Der Streit entspinnt sich an der Frage, ob »eine geistliche Substanz, die in einem angenommenen Leibe erscheint, und darinn sich sehen, hören und fühlen lässt«⁸ Wirklichkeit beanspruchen könne. Wegner, dem durch nächtliche Häuser polternde Gestalten *prima facie* suspekt sind, befindet, dies könne »nicht anders, als durch Erfahrung entschieden werden«.⁹ Er visiert von Poltergeistern heimgesuchte Pfarrhäuser, inspiziert zugige Alkoven und vergißt dabei nicht, sich über die neue Frechheit der Gespenster im Zeitalter der Aufklärung zu wundern.¹⁰ »Sie unterstehen sich gar gelehrten Leuten unter [die] Augen zu treten, da sie sonst nur gemeiniglich den Umgang mit ungelehrten und einfältigen liebten, die am leichtesten zu betrogen waren. Vielleicht ist ihnen bekannt geworden, daß heutiges Tages einige Gelehrten wieder anfangen, ihre Vertheidigung zu übernehmen, und dieses hat sie kühn gemacht.«¹¹ In dieses Deutungsmuster passt auch die Gespensterepisode, auf die Wegner wie Meier ausführlicher Bezug nehmen: die Erscheinung des sogenannten »Braunschweiger Gespensts«, das sich im Winter 1746 am Collegium Carolinum, welches als vorbildlich aufgeklärte Lehranstalt gilt, wiederholt einem Magister (Johann Gottfried Höfer) und einem Professor der Mathematik und Physik (Johann Ludwig Oeder) gezeigt und ausstehende Tabakschulden eines Toten eingetrieben haben soll.¹² Die Briefe, Gutachten und Kommissionsberichte, die sich in unterschiedlichen Ernstheits- und Echtheitsgraden an dieses Ereignis knüpfen, erreichen an der Königlich-Preußischen Akademie der Wissenschaften schließlich den Mathematiker Euler, der sich dadurch regelrecht belästigt gefühlt haben soll.

Wie ist die Aufregung zu erklären? Als natürliche Anziehungskraft unterschiedlich geladener Teilchen? Geist, Knochen und Nerven vs. Dunst, Schall und Rauch? Interessanterweise verlaufen weder die Begegnungen noch die Debatten selbst in erwartbaren Bahnen. *Weder Bildung noch Wissen noch Erfahrung noch Unglaube schaffen die Gespenster aus der Welt.* »Gespenster sind Tatsachen«, konstatiert Martin Völker, denn »[d]as Gespenst symbolisiert den renitenten Rest des überwunden geglaubten Mythos«, wenn es wie im Fall des Carolinum ungeschützt in »eine Institution des Fortschritts«¹³ einbricht.

⁷ Ebd. § 3, S. 88.

⁸ Georg Wilhelm Wegner: Philosophische Abhandlung von Gespenstern (1747), in: Völker (Hg.): Georg Wilhelm Wegner (wie Anm. 1), § 4, S. 11.

⁹ Ebd. § 3, S. 10.

¹⁰ Ebd. § 21, S. 48 f.

¹¹ Ebd. § 1, S. 9.

¹² Vgl. Yvonne Wübben: Gespenster und Gelehrte. Die ästhetische Lehrprosa Georg Friedrich Meiers (1718–1777) [GG], Tübingen 2007, Teil I, Kap. 3, Die Braunschweiger Gespensterepisode (1746), S. 29–76.

¹³ Martin A. Völker: Nachwort über Gespenster und ihren unbefugten Aufenthalt in einer aufgeklärten Welt, in: ders. (Hg.): Georg Wilhelm Wegner (wie Anm. 1), S. 107–140,

Das Dilemma beginnt mit dem Rückgriff auf *Erfahrungen*, die offenkundig etwas Neues, Exzeptionelles oder Irritierendes einschließen. Für denjenigen, der sie macht, sind sie *gleichzeitig* fraglos wirklich und bleiben doch in ihrer Geltung zweifelhaft. Gerade weil sie eminent körperlich ist, verhilft eine solche Erfahrung – als exzeptionelle – dem Unerklärlichen überhaupt zu einer *Erscheinung (in) der Welt* und lässt es so zum epistemischen Problem werden. Zugleich wird Erfahrung als gewöhnliche weiterhin der Vernunft sekundieren, d. h. bei genauerer Prüfung jedes Gespenst in einen menschlichen Betrugsversuch und jeden Geist in ein physikalisches oder chemisches Phänomen verwandeln. Schließlich gibt um 1747 bereits »der Beweis aus der Erfahrung, wenn er seine Richtigkeit hat, [...] uns eine ebenso zulängliche Gewisheit als der aus allgemeinen Gründen«¹⁴. Doch auf welche Erfahrung – sei sie regulär oder singulär, experimentell oder habituell – soll, kann oder muss man sich berufen? Wie viel Wissenschaft ist dazu von Nöten? So verstanden ist der Streit, der sich an der Schwelle zur Bildung der einzelnen Fachkulturen abspielt, auch einer über die *Anfangsgründe* des jeweils favorisierten Begriffs von Wissenschaftlichkeit. Zu diesem Befund passt auch, dass sich Objektivität als neues Ideal in Szene setzen lässt, indem der *Wert* der *eigenen, ungeschützten Erfahrung* am Beispiel der Gespensterfrage auf exemplarische Weise *in Zweifel gezogen* wird:

»Ich habe von den Gespenstern keine eigene Erfahrung, und kan auch nicht sagen, daß ich eben ein grosses Verlangen darnach in mir verspühre. Ein Gespenst mag seyn was es will, so erfüllt es das Gemüth eines Menschen mit schrecklichen Empfindungen. [...] Und was würde es auch einem Weltweisen helfen, wenn er ein Gespenst sähe? Er würde doch ohne allen Zweifel nicht vermögend seyn, in demselben Zustande eine richtige und genaue Erfahrung anzustellen. Folglich bleibt hier nichts weiter übrig, als die fremde Erfahrung.«¹⁵

Konsequenterweise ist auch die eigene *Nicht-Erfahrung* für den Professor für Weltweisheit (Meier) von *keinerlei* argumentativer Relevanz: »Ich habe niemals eine Erfahrung von Gespenstern gehabt, und da mich dieses nicht berechtiget,

hier S. 111 u. 112. Völkers vorzügliche Materialsammlung von 2006 mit Auszügen aus den Texten aller Diskutanten dieses Gelehrtenstreits bildet neben den in der Philologischen Bibliothek der Freien Universität Berlin in einer Kladde zusammengebundenen Schriften von Meier und Sucro (in der zweiten Auflage von 1754) die wichtigste Quelle für den vorliegenden Aufsatz.

¹⁴ Johann Georg Sucro: *Widerlegung der Gedancken von Gespenstern* (1748) [WGG], Halle ²1754, S. 6.

¹⁵ Meier: *Gedancken von Gespenstern* (wie Anm. 1), § 3, S. 81.

dieselben zu leugnen, so bin ich auch hier ungewis«¹⁶, erklärt Meier, als müsse er ein griffiges Distinktionsmerkmal gegenüber dem Domprediger Sucro finden. Sucro hingegen fürchtet, Meier habe im Versuch, unparteiisch zu tun, um damit »wissenschaftlich« zu bleiben, »eine völlige Ungewißheit aller Erfahrungen eingeführt, die nichts als die größte Unordnung wirken kann« (WGG, S. 47). Sucro, dessen Erfahrungsoptimismus wir später genauer betrachten, scheut das umgekehrte Bekenntnis nicht. »[V]ielmehr gestehe ich offenherzig«, schreibt Sucro, »daß ich ihnen [den Gespenstern] ihr Daseyn uneingeschränkt zugestehe, in der guten Zuversicht, sie werden es daher für überflüssig halten, mich jemals durch ihren Zuspruch von ihrer Gegenwart zu überführen« (WGG, S. 4).

Der heitere Ton, den die Diskutanten Meier und Sucro noch in ihren wechselseitigen Angriffen anschlagen und die von beiden geteilte Einschätzung, Gespenster seien letztlich, was oder »wer sie auch irgend seyn mögen« (ebd.),¹⁷ legen nahe, dass es keinem der beiden *eo ipso* um die Existenz oder Inexistenz von Geistern oder Gespenstern geht, am wenigsten Sucro: »Ich sage nicht, daß ich das selbst für wahr halte, was ich bisher gesagt habe, aber es schadet nicht, die Gespenster mit eben den Waffen zu vertheidigen, mit welchen sie angegriffen werden.« (WGG, S. 31)

Während vordergründig darüber gestritten wird, ob die Aufteilung des *mundus sensibilis* nun kategorial mit oder ohne Geister vor sich gehen soll, scheint die tiefer liegende Beunruhigung von der Frage auszugehen, wie mit dem *Unerklärlichen*, *offenkundig Widersinnigen*, *Singulären*, *Exorbitanten* überhaupt umzugehen ist. Lässt man es einfach gut sein oder füllt man die schmerzliche Leerstelle rasch durch etwas Schon-Bekanntes?

¹⁶ Meier: Vertheidigung der Gedancken von Gespenstern (wie Anm. 6), § 4, S. 9.

¹⁷ Vgl. auch Meier: Gedancken von Gespenstern (wie Anm. 1), § 2, S. 80: »Es mögen nun die Gespenster für Dinge seyn, was für welche sie wollen, so ist doch gewiß, daß es Erscheinungen (phaenomena) sind, die, so lange es Menschen gegeben hat, sich zugetragen [...].«

3. Georg Friedrich Meier

Der Hallenser Professor Meier wählt den konservativen Weg, wenn er im Jahr 1747 damit beginnt, »von Gespenstern [zu] philosophiren; einer Sache, die voller Dunkelheit, Verwirrung und Widersprüche ist«;¹⁸ wobei er durchaus anonym bleiben möchte.¹⁹ Meier sorgt sich dabei um die Mußestunden getreuer Bürger, die »Erscheinungen (*phaenomena*)« ausgesetzt würden, die sie »in einen furchtbaren und schreckensvollen Zustand«²⁰ versetzten.²¹ Da der Weg über eine positive Selbsterfahrung aufgrund der zu befürchtenden Entrückung verstellt ist, gleichzeitig jedoch zu befürchten steht, dass sich die Existenz von Geistern oder Gespenstern weder a priori wird beweisen, noch widerlegen lassen, scheiden die Wege *empirischer Induktion* wie rein *begrifflicher Deduktion gleichermaßen* aus. Also beginnt Meier eine Reihe von Zugeständnissen zu machen, um daraus letztlich eine probabilistische Indizienkette wider die Geister zu schmieden. Die Explikation geht so:

Es gebe Erscheinungen, deren Ursache wir uns nicht *ad hoc* erklären könnten. Sie seien jedermann bekannt und dem großartigen Jacob Böhme wie dem spöttischen Nicolas Boileau gleichermaßen widerfahren (mithilfe einer chinesischen Teetasse etwa). Solche Erscheinungen stünden uns tatsächlich ununterscheidbar deutlich und klar vor Augen und Ohren, so dass wir sie nicht von einer anderen, leicht erklärbaren Erscheinung unterscheiden könnten. Gewertet wird dies von Meier als Indiz für den »ganz gewöhnlichen«, temporären Wahnsinn des Menschen, wie wir ihn aus dem nächtlichen Schlaf, insbesondere kurz vor dem Erwachen, kennen.

Phaenomena wie diese beruhten auf wirklichen Nervenreizen, nicht allein auf einem überspannten Gemüt; allerdings handele es sich dabei um inwendige, durch äußere Reize nur verstärkte Sinnessensationen. Personen verbinden demnach, wie von Hume gefordert, zwei Ereignisse, die zeitlich dicht aufeinanderfolgen, un-

¹⁸ Ebd. S. 4.

¹⁹ Neben seiner schon erwähnten Streitschrift veröffentlicht Meier 1748 in der von ihm und Samuel Gotthold Lange herausgegebenen moralischen Wochenschrift *Der Gesellige* ein Possenstück über Gespenster als »Dünstlinge«. Georg Friedrich Meier [anonym]: *Der Gesellige, eine moralische Wochenschrift, zweiter Theil*, 94. Stück, Halle 1748, S. 801–808. Wieder abgedruckt in Völker: Georg Wilhelm Wegner (wie Anm. 1), S. 97–101, hier S. 99. Vgl. zu den Brüdern Lange auch Anm. 27.

²⁰ Meier: *Gedanken von Gespenstern* (wie Anm. 1), S. 5.

²¹ Es könne nützlich sein, sich mit diesen Erscheinungen *vertraut* zu machen, das sei der einfachste Weg, den Schrecken zu vertreiben. »Wenn auch die Gespenster ausser uns vorhanden sind: so hat man doch nie gehört, daß sie einem Menschen viel Leides zufügen. Sie beobachten eine große Stille, schleichen um einen herum, schneiden Gesichter, gaffen einen an [...]« Ebd. § 23, S. 45.

willkürlich auch kausal miteinander. Meier nennt diesen Vorgang ›Erschleichen‹ (vitium subreptionis). Interessant ist dabei zu beobachten, *wer* sich im 18. Jahrhundert *warum* auf welche Seite schlägt, auf die der Geisterseher oder die der Geisterstürmer? Wo stehen die Fortschrittsapologeten, wo die Ästheten, wo die Rückwärtsgewandten? Und wie kommt es, dass ausgerechnet die Geisterverfechter in ihren Streitschriften die progressivsten Köpfe von allen sind?

4. Elektrisches Interludium an der Universität Halle

In diesem Zusammenhang scheint es ein wenig beachtetes Faktum zu sein, dass der kuriose Geisterdisput sich nicht nur zeitgleich mit der ›Erfindung‹ der Ästhetik als philosophische Teildisziplin vollzieht, sondern auch parallel zu der sich gerade etablierenden ›öffentlichen Wissenschaft‹ der Elektrizität entwickelt.²² Alle drei Bewegungen kreuzen sich an der 1694 gegründeten Reform-Universität zu Halle auch personell auf auffällige Weise.

Wie Susan Splinter²³ gezeigt hat, beschäftigen sich Mitte der vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts in Halle gleich drei Wissenschaftler semi-privatim »mit der aufkommenden Elektrizitätsforschung. Gemeinsam führen sie erste quantitative Untersuchungen durch, in dem sie ihre Pulsschläge in Abhängigkeit zur Elektrifikation maßen.«²⁴ Diese Forschungen²⁵ – unternommen von dem späteren Kopenhagener Experimentalphysiker Christian Gottlieb Kratzenstein (1723–1795),

22 »Die Elektrizität ist eine öffentliche Wissenschaft, weil sie ab den 1740er Jahren das Thema zahlreicher Abhandlungen und Preisfragen abgibt, aufgrund ihrer spektakulären Erscheinungsformen ›Schlagzeilen‹ in den öffentlichen Blättern macht und zum Gegenstand öffentlicher Kontroversen avanciert, wenn etwa über die Einführung der Blitzableiter oder den therapeutischen Wert der medizinischen Elektrizität gestritten wird. Dazu kommt aber noch ein zweiter, wenn auch man so will traditioneller Sinn von Öffentlichkeit bzw. öffentlich, nämlich die Darbietung elektrischer Phänomene vor Zuschauern.« Oliver Hochadel: *Öffentliche Wissenschaft. Elektrizität in der deutschen Aufklärung*, Göttingen 2003, S. 12.

23 Susan Splinter: *Die Anfänge der ›Elektrifikation‹. Untersuchungen zur Wirkung der Elektrizität auf den menschlichen Körper 1744 an der Friedrichs-Universität zu Halle*, in: Tanja van Hoorn / Yvonne Wübben (Hg.): *»Allerhand nützliche Versuche«*. Empirische Wissenskultur in Halle und Göttingen (1720–1770), Hannover 2009, S. 87–101.

24 Die Quellen dieser Forschungspraxis sind ein wöchentliches Seminar über Elektrizität, das die drei Wissenschaftler in den *Wöchentlichen Hallischen Anzeigen* protokollieren. Susan Splinter: *Zwischen Nützlichkeit und Nachahmung. Eine Biographie des Gelehrten Christian Gottlieb Kratzenstein*, Frankfurt/M. 2007, S. 100.

25 »Krüger hatte das Forschungsprogramm formuliert, Lange die Instrumente zur Verfügung gestellt und Kratzenstein diente als Forschungsobjekt.« Splinter: *Die Anfänge der ›Elektrifikation‹* (wie Anm. 23), S. 93.

dem Naturkundler und Professor für Mathematik Johann Joachim Lange²⁶ (1698–1765) und dem Mediziner Johann Gottlob Krüger²⁷ (1715–1759) – »dauerten nur wenige Monate und begannen ebenso plötzlich, wie sie endeten«. Es stellt sich die Frage, wie diese Forschungen ausgelöst und initiiert wurden«, denn es »finden sich weder Instrumentenmacher, die mit Geräten Innovationen auslösten. Noch existierte an der Universität oder im gelehrten Privatraum kontinuierliches Forschungsinteresse.«²⁸

Vielleicht jedoch genügte die elektrisierende Teilnahme an einem dieser wöchentlichen Treffen aus dem Jahr 1744, um das Interesse für die *epistemischen Folgen* der dort evozierten Erscheinungen zu wecken. Die auffälligen Anspielungen auf Magnetisierungen und elektrische Versuche im Gespenstertraktat eingedenk, scheint es nicht unbillig, sich den damals 22-jährigen Sucro als studentischen Teilnehmer einer dieser seminaristischen Séancen vorzustellen, zumal sein Kommilitone Kratzenstein sich dort nicht nur als Interpret anbietet, sondern auch als leibliches Versuchsobjekt der noch obskuren neuen Experimentalwissenschaft zur Verfügung stellt. Wie Krüger, der – ästhetisch von der Farbe Blau affiziert – durchaus nicht zögert, Kornblumen mithilfe von elektrischen Funken verblassen zu lassen, später einräumt, kommt es bei den privaten elektrischen Séancen im Hause Langes zu schmerzhaften Hautläsionen bei dem Probanden Kratzenstein.²⁹

²⁶ Johann Joachim Lange war ein Bruder des – durch eine Schmähsschrift Lessings bis heute bekannten – Dichters Samuel Gotthold Lange (1711–1781), der mit Georg Friedrich Meier die *Moral-Zeitschrift Der Gesellige* herausgibt, welche die oben genannten elektrischen Privat-Séancen mit Spott überziehen wird. Ihr Vater war der 1709 nach Halle berufene evangelische Theologe Joachim Lange (1670–1744), erklärter Gegner eines dogmatischen Rationalismus, weshalb er auch eine Polemik gegenüber Christian Wolff anzettelte, die darin gipfelte, dass Wolff 1723 seines Amtes enthoben wurde. Vgl. *Neue deutsche Biographie*, Bd. 13, Krell-Laven, Berlin 1982, S. 548–550, hier S. 549. Vgl. zu den Verwandtschaftsverhältnissen auch Splinter: *Die Anfänge der ›Elektrifikation‹* (wie Anm. 23), S. 88.

²⁷ Es handelt sich bei Krüger um jenen Gelehrten, dem Ewald Jürgen von Kleist am 19. Dezember 1745 von seiner elektrischen Erfindung (der sog. Kleistschen oder Leidener Flasche, einem Kondensator) berichtet; Kleists Briefe wird Johann Gottlob Krüger im Anhang zu seiner *Geschichte der Erde in den allerältesten Zeiten*, Halle 1746, S. 177–183, in voller Länge abdrucken lassen.

²⁸ Susan Splinter: Zum Beginn der Elektrizitätsforschung in Halle/S. – Christian Gottlieb Kratzenstein, Johann Joachim Lange und Johann Gottlieb Krüger, Vortragsankündigung eines in dieser Form unveröffentlichten Vortrags, gehalten in Wuppertal (2006), anlässlich des Kongresses *Bis jetzt im Dunkeln: Lokale Brennpunkte der frühen Elektrizitätsforschung*.

²⁹ Vgl. hierzu auch Carsten Zelle: *Experimentalseelenlehre und Erfahrungsseelenkunde. Zur Unterscheidung von Erfahrung, Beobachtung und Experiment bei Johann Gottlob Krüger und Karl Philipp Moritz*, in: ders. (Hg.): *Vernünftige Ärzte. Hallesche Psychomediziner und die Anfänge in der deutschsprachigen Frühaufklärung* (Hallesche Beiträge zur europäischen Aufklärung 19), Tübingen 2001, S. 173–185.

Hier kündigt sich bereits an, »daß man den herausfarenden Schlag nicht mehr als einmal auszuhalten verlanget«. ³⁰ Die Hallenser Experimentatoren beobachten fasziniert die elektrische Entladung am menschlichen Körper, dem später so genannten »Kleistschen Stoß«, dessen Auftreten der Entdecker elektrischer Influenz, Ewald Jürgen von Kleist, Krüger im Dezember 1745 knapp avisiert, indem er die Wirkungen seines 8. Experiments so beschreibt:

»Die Erschütterung ist zu heftig, der Löffel oder ander Gefäß wird entweder aus der Hand geschlagen, oder doch der Spiritus verschüttet. Wird das Instrum. an der Stange electricirt, so äusert sich dieselbe kraft an der Stange, it. an einen Menschen auf dem Vierecke rc. Die Electricität hat sich nach Verlauf von 24 Stunden noch sehr merklich spüren lassen. Ich bin versichert, daß bei dergleichen heftigen Funken der Herr N. N. das wiederholte Küssen mit seiner veneranda Venere wol hätte sollen bleiben lassen.« ³¹

Es gibt in der Mitte der 1740er Jahre keine Ahnung davon, dass der elektrische Kondensator, den Kleist mit einfachsten Mitteln entwickelt, die technische Grundlage für die spätere Entwicklung elektrischer Leiter über große Entfernungen hinweg darstellt. (Auch Bildröhren funktionieren mit ihren leitfähig beschichteten Glaskolben als Kondensatoren, die sich bei Berührung elektrisch entladen.) Vielmehr staunt man mit kindlicher Neugierde über das Spektrum des Möglichen, herausfahrende Blitze, wie von Geisterhand entzündeten Spiritus, donnernde Schläge, die Verlebendigung gelähmter Extremitäten. »Die electricischen Versuche wurden anfangs von vielen nur als gelehrte Spielwerke angesehen«, heißt es *nonchalant* bei Christlob Mylius, dem Herausgeber der *Physikalische[n] Belustigungen*: ³²

»Viele Gelehrten spielten auch wirklich mit der Electricität, und sie thun es auch noch: dieses kann aber dem wahren Nutzen derselben keinen Eintrag thun. Ihr Nutzen in Heilung vieler Krankheiten ist bereits durch fast unzählige Versuche augenscheinlich erwiesen: obwohl noch viele Aerzte, welche auf das Receptschreiben geschworen haben, es noch nicht begreifen können, daß es noch andere Arzeneymittel, als Pillen, Pulver und Tropfen, geben kann; weil sie die elektrischen Curen mühsamer, und nicht so einträglich befinden.« ³³

³⁰ Ewald Jürgen von Kleist, zit. n. Krüger: Geschichte der Erde (wie Anm. 27), S. 179.

³¹ Zit. n. ebd. S. 179f.

³² Zwischen 1751 und 1757 erscheint bei Christian Friedrich Voß in Berlin eine neue Zeitschrift unter diesem Titel. Abraham Gotthelf Kaestner und Christlob Mylius (Hg.): Physikalische Belustigungen, unter: www.ub.uni-bielefeld.de/diglib/aufkl/physikbelust/physikbelust.htm (25.06.2009), 1751, S. 4.

³³ Physikalische Belustigungen (1752), S. 458.

Von den eigenen körperlichen Versehrungen im Dienst des neuen Wissenschaftsideals unbeeindruckt, interessiert sich der schon erwähnte Kratzenstein in seiner Abschlusarbeit, der *Theoria Electricitatis more geometrico explicata* (1746), besonders für die *explikative Leerstelle* im Elektrizitätsdiskurs. Man kennt bereits mannigfaltige elektrische (vor allem elektrostatische) Phänomene, ihre experimentelle Evokation und Manipulierbarkeit, man weiß, dass Lebewesen – beliebt ist das Ersticken von exotischen Vögeln, vor allem weißen Kakadus – ebenso elektrifizierbar sind wie bestimmte Stoffe. Allein – es fehlt jede konsistente Erklärung für diese Phänomenenvielfalt.

Kratzenstein hält, ebenso wie Krüger, Elektrizität zeitlebens für ein chemisches Phänomen, das letztlich auf *Nahwirkungen* beruht. Als Anhänger der ›hermetischen Tradition‹ von Heinrich Nollius erwartet er überdies, dass alle aktiven Prinzipien der Natur völlig *körperlos* auf die als rein passiv vorgestellte Materie einwirken; folglich ist er ein entschiedener Gegner der *vis inertia* als Explikationsmodell. Stattdessen hofft er auf die sog. *Imponderabilien*, also auf »nicht wägbare Substanzen, die für verschiedene Erscheinungsweisen (Magnetismus, Licht, Wärme etc.) als Erklärungsmodell«³⁴ denkbar sind. Die hilfsweise Einführung der Imponderabilien erwächst aus dem Problem, wie eine stoffliche Nahwirkung überhaupt eine *körperlose Einwirkung über räumliche Distanzen* hinweg entfalten kann. Als deskriptive Hilfsbegriffe tauchen nun – etwa bei Georg Wilhelm Leibniz und später bei Schopenhauer – Begriffe wie ›actio in distans‹ und ›passio a distante‹ auf. Doch in Ermangelung eines besseren Modells werden die beobachteten elektrostatischen Erscheinungen der Anziehung und Abstoßung immer noch mehrheitlich »stofflich als eine Verdichtung von Materie«,³⁵ d.h. letztlich als ein *chemisches Problem* im Ausgang von Schwefel- und Salzelementen verhandelt. »[H]auptsächlich durch ein- oder austretende Fluida und durch Wirbelbewegungen«³⁶ wird Elektrizität gemäß der Konvention der Zeit als *stoffliche Ausdünstung* begriffen. Elektrizität erscheint als »ein subtiles Fluidum, das aus Schwefel (*copiosum acidum*), wenig Phlogiston und Arsenerde (*terra arsenicali*) besteht. Durch Reibung werde die elektrische Materie wirbelförmig um den elektrisierten Körper in Bewegung gesetzt. Dieser Wirbel ›induziere‹ dann weitere elektrische Wirbel um alle sich nähernden Objekte.«³⁷

1743 zeichnet die Akademie in Bordeaux Kratzensteins *Théorie de l'évélation des vapeurs et des exhalations, démontrée mathématiquement* aus, in welcher der Autor »Ausdünstungen und Dämpfe auf belebte Partikel der Materie« (GG, S. 50) zurück-

³⁴ Splinter: Zwischen Nützlichkeit und Nachahmung (wie Anm. 24), S. 94.

³⁵ Ebd. S. 100.

³⁶ Ebd.

³⁷ Splinter: Die Anfänge der ›Elektrifikation‹ (wie Anm. 23), S. 98.

führt (– eine Meinung, die er später revidieren wird). Just diese ominösen Wirbel, die umstandslos die Poren aller Umstehenden durchdringen, ihnen einen ›Kleist-schen Stoß‹ versetzen oder ihr Blut belebend zu verdünnen vermögen, bilden jene gespenstischen *effluvia* (›Dünsteleyen‹) aus, die Meier in seinem Gespenstertraktat zum Gegenstand seiner Spottverse macht. Als sähe er Kratzensteins Versehrungen leibhaftig vor sich, verfasst Meier eine Posse über Gespenster als »Dünstlinge«, die an den »Schweislöchern« melancholischer, »miltzsüchtiger« und furchtsamer Personen so »scharf [saugen], daß man so gar zu weilen braune und blaue Flecke wahrnehmen kan.«³⁸ Meier veröffentlicht dies pikanterweise in der Wochenzeitschrift *Der Gesellige* (1748), die er zusammen mit Samuel Gotthold Lange herausgibt, dem Bruder jenes Mannes, in dessen Haus die verspotteten Hallenser Elektrifizierungen stattfinden.³⁹ Yvonne Wübben⁴⁰ vermutet daher, »hinter dem satirischen Impuls der anonymen Schrift [von Meier könnte sich] ein impliziter Angriff auf die Elektrizitätslehre verbergen, der mit einer unser heutiges Aufklärungsverständnis irritierenden Beobachtung einhergeht: [...] Der Gespensterspott wurde gegen Naturkundige eingesetzt, die sich um eine scheinbar natürlich Erklärung der Gespenster bemühten [...]«. (GG, S. 50f.) Sollte diese Vermutung triftig sein, müsste umgekehrt Sucros Widerlegung als eine *Verteidigungsschrift für die neuen Experimentalpraktiken* kenntlich werden. Zu einer solchen Lesart ermutigt Sucros entschiedene Entgegnung auf Meiers generalisierten Vorwurf des ›Erschleichens‹ sinnlich gewonnener Erkenntnis: »Wenn ich schließen wollte, daß aller Wahrscheinlichkeit nach, alle Erfahrungssätze der Naturkundiger Fehler des Erschleichens wären, weil die allermeisten Erfahrungen, die von Stümpfern ohne die gehörigen Hülfsmittel, angestellt werden, ganz unleugbar hinaus laufen; so würde ich es allen Naturforschern verdenken, wenn sie mir diese Gewaltthätigkeit frey ausgehen ließen.« (WGG, S. 25)

³⁸ Meier [anonym]: *Der Gesellige* (wie Anm. 19), S. 99.

³⁹ Vgl. ebd. S. 98.

⁴⁰ Wübben kommt das Verdienst zu, im produktiven Anschluss an Rudolf Stichwehs Klassiker *Zur Entstehung des modernen Systems wissenschaftlicher Disziplinen. Physik in Deutschland 1740–1890* (1984) die philosophischen Subtexte (Monadenlehre, effluvia-Theorie usf.) und insbesondere deren Tragweite für den Umbruch in der Wissenschaftskultur einer diagnostischen Lesart unterzogen zu haben, die sich im Ausgang der Braunschweiger Gespensterepisode nicht nur in Halle entspinnt.

5. Johann Georg Sucrio

Sucros *Widerlegung der Gedancken von Gespenstern* (1747 und ²1754) ist ein furioses Stück Prosa. Sucrio greift weniger Meiers Gespensterskeptizismus als dessen anti-modernistischen *Subtext* an. Ärgerlich sei die Haltung, aus der heraus das Unbekannte gönnerhaft auf das Schon-Bekannte (wie den Schlaf oder den Wahnsinn) zurückgeführt werde. Einen empirischen »Beweis« der Existenz oder Inexistenz von Gespenstern und Geistern verlangt Sucrio dabei ausdrücklich nicht. Doch er streitet voller Leidenschaft, dass man sie *als mögliche denken müsse*, wenn man die »Möglichkeit richtiger und zuverlässiger Erfahrung überhaupt« (WGG, S. 69) zulassen wolle. Es geht ihm um die Rettung eines Möglichkeits- als Wirklichkeits-sinns, der ihm absolut verteidigungswert erscheint. Wo kämen wir hin, wenn wir alles, was wir uns nicht spontan erklären können, aus dem Reich des Wirklichen verbannten?⁴¹ Wie könnten wir je Neues entdecken, wie Wissenschaft betreiben, wenn immer nur das Schon-Gewußte die Oberhand gewänne? Sucrio fragt dies nicht abstrakt, sondern im Namen all jener »unzähliger Arten der Materien, nach der Verschiedenheit ihrer Waffen und ihrer Kräfte«,⁴² die er mit Hinweis auf die »Ausflüsse des Magnetens« sowie die »electrische Materie«⁴³ dingfest zu machen sucht. Sucros Argumentation erfüllt damit eine wichtige Bedingung, die Wübben als Zeichen jenes »Empirisierungsdrucks« ausmacht, der Mitte des 18. Jahrhunderts nicht nur die neuen Wissenschaften, sondern auch den Gespensterdiskurs selbst erfaßt:

»Gerade weil man keinen Grund ihrer Wirkungsmöglichkeit angeben kann, lassen sich Gespenster nicht erfahrungsunabhängig beweisen. Daraus folgt aber nicht, dass ihre Existenz nicht empirisch bewiesen werden könne, vorausgesetzt natürlich, man weiß, wonach man sucht. Gespensterwissen kann sich an der Welt orientieren, wobei sich an diesem Beispiel nachdrücklich zeigen lässt, dass für die Orientierung in der Welt Konzepte notwendig sind, insofern sie ein Suchraster für die Beobachtung von Naturphänomenen darstellen.« (GG, S. 56)

⁴¹ »Alles was wir erfahren, muß wircklich (§ 3), folglich möglich seyn (§ IV), nicht nur an und für sich selbst (§ VIII und VIII), sondern auch in dem Zusammenhange, in welchem wir es erfahren. Diese Möglichkeiten können wir nicht allezeit beurtheilen und erkennen (§ VII, VIII, VIII) folglich auch nicht die Wesen verschiedener Dinge (§ VI). Und, da man ohne das Wesen einer Sache zu kennen, nicht im Stande ist, von derselben eine Erklärung zu geben (§ VI), so folgt draus, daß man von verschiedenen Dingen keine Erklärung geben kann. Es können Dinge wircklich seyn, ohne daß man sie zu erklären weiß.« (WGG, § XI, S. 15, wie Anm. 14)

⁴² Ebd. § XXX, S. 57.

⁴³ Ebd. § XXXII, S. 61.

Sucros verfügt demnach in seiner Entgegnung auf Meier bereits über ein ›Suchraster‹, um die Gespensterberichte als natürliche, sinnlich erfahrbare Phänomene einordnen zu können. Dabei verlässt er das chemische Nahwirkungsszenario Kratzensteins und denkt stattdessen über deren philosophischen Fernwirkungen nach. Die experimentelle Praxis der semi-öffentlichen Elektrifizierer liefert ihm dazu den nötigen Erfahrungsschatz.

»Durch die Luftpumpen einem Vogel das Leben nehmen und wiedergeben, durch die elektrische Maschine Feuer und Funken aus den Fingern zu saugen, mit dem Phosphorus Gespenster zu machen, ein cartesianisches Teufelchen nach eigenen Befehlen tanzen zu lassen, durch das Sprachrohr die fürchterlichste Stimme zuwege zu bringen, den schönsten Regenbogen im Zimmer vorzustellen, mit conischen Hohl- und cylindrischen Spiegeln sein Gesicht vielfältig zu verändern, oder mit des alkmarischen Drabbels Spiegeln sich alle Minuten in verschiedene Thiere und Bäume zu verwandeln, mit der Zaubrerlaterne die Schatten lebendig zu machen; darüber muß die Einfalt und der Aberglaube erstaunen, und ein Naturkündiger sich freuen.«⁴⁴

Mit diesen Worten wird bereits 1745 in den *Belustigungen des Verstandes und des Witzes* das »Panorama optischer und akustischer Tricks« ausgebreitet, das »einen lebendigen Eindruck von der Vielfalt und der ›Sinnlichkeit‹ der experimentellen Praxis des 18. Jahrhunderts [vermittelt]: Diese unterhaltsamen ›Kunststücke‹, so Oliver Hochadel, »verdanken sich allesamt den Fortschritten der Naturkunde – allerdings weniger deren theoretischen Erkenntnissen als deren praktischen Fähigkeiten, mittels neu entwickelter Instrumente und Verfahren die genannten Phänomene hervorzubringen.«⁴⁵

Vor einem Hintergrund wie diesem persifliert Sucro die ›objektivierende‹ Selbstdistanz Meiers. Dessen bewusstes Absehen von jeder selbst gemachten Erfahrung verspottet Sucro als *falsch verstandenen Stoizismus gegenüber einem Wirklichen*, das sich unserem Bewusstsein widerständig und voller Streitlust entgegenstellt.

»Ein Stoicker lag auf seinem Bette, schrie und sprach doch: Der Schmerz ist kein Uebel. Ein Physicus, der es einmal verlangt, die Feuertheilchen eines electrificirten Eisens, sollten zum wenigsten in dem Umfange eines Eichbaums herausfahren: schwur, daß er kein Feuer gesehen habe. Und ich glaube auch, daß, wenn es möglich wäre, viele, denen der Kopf abgeschlagen worden, leugnen würden, daß sie dergleichen erfahren, bloß weil der Schmerz, welchen sie wirklich empfunden, demjenigen nicht gleich gewesen, welchen ihnen die Furcht und Todesangst, vorläufig zu schmecken gegeben.« (WGG, S.30)

⁴⁴ Zit. n. Hochadel: *Öffentliche Wissenschaft* (wie Anm. 22), S. 19.

⁴⁵ Ebd. S. 22.

Nicht sehen zu wollen, was doch unübersehbar wirklich und also wirksam sei,⁴⁶ genau das wirft Sucro Meier vor. Das Wirkliche jedoch dürfe, zumal im Namen des Elektrischen, nicht auf das schon als möglich Anerkannte beschränkt werden; so verlören wir nicht nur unseren Möglichkeits-, sondern auch jeden Wirklichkeitssinn.

Während seine Gegner sich über die Zipfelmützen der Gespenster lustig machen, die nicht durch Schlüssellöcher passen, schlägt sich Sucro auf die Seite derer, die eine *physikalische* einer psychologischen Erklärung entschieden vorziehen. Sucro erwidert kühl, vielleicht wirke das Geisterhafte »wie Magneten in das zu durchdringende Stoffhafte ein?« Oder wie »electrische Materie«, auch sie werde nicht »zertheilt oder concentrirt, wenn sie eine ganze Reihe verschiedener Körper durchdringt«. (WGG, S. 61) Auf die Frage, warum manche Menschen Geister sähen und andere nicht, liefert er eine Antwort, die den Gesetzen der Optik entlehnt ist: Vielleicht seien Gespenster Kippbilder,⁴⁷ wie ein von einem Künstler geschaffene Hologramm, bald Körper, bald Geist, nur mit einem optischen Zylinder oder Prisma als beides zugleich erkennbar?

6. Ubiquitär und wandelbar – das Elektrische und das Gespenstische

Als »Imponderabilien mit epistemischer Sprengkraft« werden Gespenster in der Frühphase der deutschen Aufklärung damit weniger als Gegenstand des Glaubens, denn als »Testfall des Wissens« interessant, denn Gespenster sind auf prototypische Weise Zwischenwesen »ohne positive Substanzeigenschaften« (GG, S. 51 f.): Sie sind launische, dabei höchst adaptive Wesen, »Transformer«, die erscheinen, wann und in welcher Form sie es wollen. Ihre Instabilität, Subtilität, Undurchsichtigkeit und Durchlässigkeit, kurz, ihre ebenso temporären wie diaphanen Erscheinungsweisen nisten sich wohl auch deshalb als system- wie kategoriensprengende Störfaktoren in den erst im Entstehen begriffenen Fachgemeinschaften und Wissenschaftssystemen ein, weil ihnen der Diskurs und die Praktiken der aufkommenden Experimentalphysik dabei *als Modell neuer Unwägbarkeit* entgegen kommen. Vor allem die elektrischen Phänomene geben sich genau wie die Gespenster ubiquitär

⁴⁶ »Die Naturkunde in diesem Sinne ist weder eine scholastische Wortwissenschaft noch eine esoterische Geheimnistuerei, sondern eine gemeinschaftliche Praxis, die gesehen, gehört und wie im Falle der Elektrizität auch gefühlt werden will. Damit entspricht die Art und Weise wie Wissenschaft im 18. Jahrhundert praktiziert bzw. popularisiert wird, den Anforderungen des geselligen Zeitalters.« Ebd. S. 13.

⁴⁷ »Das Sichtbare der Gespenster, ist sehr subtil, folglich sind nicht alle Sinne, dasselbe zu empfinden geschickt, und es ist folglich auch nicht der Gespenster Schuld, wenn sie nicht von jedermann können beschaut werden.« (WGG, S. 29)

und launisch, zu Wasser, zu Lande und zu Luft gegenwärtig, verantwortlich für lautlose Lichterscheinungen im Vakuum, Wärmebilder, Wiederbelebungen oder eben einfach nur ästhetisch hübsch anzuschauende sprühende Funken und lautstarke Schläge. Noch ist göltig, was Otto von Guericke nach seinen ersten erfolgreichen elektrostatischen Aufladungen einer Schwefelkugel in den 1670er Jahren den *virtutes Mundanae*⁴⁸ zuschreibt. (Er wählt diesen Namen, um ihre Zugehörigkeit zur natürlichen Welt zu betonen.) Leibniz, der eine solche Kugel zugeschickt bekommt, fasst die einander widerstreitenden, doch zweifellos beobachtbaren Wirkungen so zusammen: »Virtutes, quas vocat Mundanas sunt impulsiva, conservativa, exclusiva, dirigens, vertens, sonans, calefaciens, lucens«⁴⁹ – ungestüm, dennoch konservierbar; explosiv, dennoch gerichtet, veränderlich, dabei lärm-erzeugend; nicht zuletzt: (lautstark) tönend oder einfach nur (herrlich still) leuchtend. Lässt sich über die ›Gespenster‹, die Sucro als Vorboten und Vorhut des Elektrischen in seiner Verteidigungsschrift aufruft, nicht Analoges sagen?

Sucro entpuppt sich dabei nicht nur gegenüber Meier und Wegner als der größere Fortschrittsoptimist. Bei aller Vorliebe für das Physikalische, ist er zudem ein kluger Psychologe. Er wundert sich über den übertriebenen Eifer der gegnerischen, scheinbar ›aufgeklärteren‹ Position: Die Vehemenz und der messianische Eifer, mit der die Gespenster geleugnet würden, passe so gar nicht zu ihrer ultimativen Harmlosigkeit (qua In-Existenz): »Wahrhaftig, man wird künftig die Gespenster als Märtyrer betrachten müssen, wenn die Feinde derselben fortfahren, so macherley Beschuldigung wider sie aufzubringen, die sich doch insgesamt am Ende selbst widerlegen.« (WGG, S. 48)

⁴⁸ Georg Wilhelm Leibniz bemerkt hierzu spitz, dieser Terminus und diese Sache sei leider, solange keine »erklärung dazu kommt, so wenig verständlich, als was das sei forma substantialis, sympathia et antipathia, vis magnetica, species immateriales, und dergleichen mehr« und zieht damit demonstrativ einen Vergleich zwischen gespenstischen – da noch unerklärlichen, eigentümlich körperlosen – An- und Abstoßungskräften in der Natur und der Geisterwelt selbst. Leibniz am 17. August 1671 an Guericke, Brief Nr. 75, in: ders.: Philosophischer Briefwechsel, Reihe 2, Bd. 1, Berlin 2006, S. 238–243, hier S. 239.

⁴⁹ Leibniz informiert [wahrscheinlich im Juli 1672] Pierre de Carcavy in einem Brief über Guerickes gelungene Erzeugung von Reibungselektrizität, Brief Nr. 108, in: ebd. S. 339–341, hier S. 340.

7. Fazit

Sucros Arbeiten schreiben sich damit ein in einen Diskurs, der das scheinbar Gespenstische durch ein zwar noch unerklärliches, experimentell jedoch bereits sicht- und fühlbar zu machendes *Parallelphänomen* ins Wirkliche zieht, ohne ihm seine Rätselhaftigkeit zu nehmen. Statt mit Schopenhauer, welcher der Erdung des Fantastischen in der Psychotechnik der Hypnose den epistemischen Vorzug geben wird, hält es der Physikalist Sucro mit jener *anderen* »praktischen Metaphysik«, die seinem flammenden Plädoyer für eine Öffnung der philosophischen Systeme Halt und Grund gibt: mit der aufkommenden Experimentalphysik und dem erahnten Beginn des elektrischen Zeitalters, das anfängt, sich für die wirkungs-ästhetische wie mediale Seite des Physikalischen zu interessieren.

Um den kuriosen Gespensterdisput zwischen Meier, Wegner und Sucro zu verstehen, der sich parallel zur Gründung der Ästhetik wie zur Etablierung der Elektrizitätslehre in Halle entfaltet, lohnt es sich, den »epistemischen Umstrukturierungsprozess« (GG, S. 51) *zwischen* den Wissenschaften nachzeichnen, der sich in den 1740er Jahren zuträgt. Aus der Distanz der Jahre liefert der Streit eine Reihe von Anfangsgründen für eine sowohl technische wie magische, sowohl probabilistische wie kasuistische Methode der kreuzmodalen Wissensgenerierung: für eine ästhetisch inspirierte wie philosophisch versierte Kulturwissenschaft. Wer einen solchen Ansatz verfolgt, wird Swedenborgs nüchternes Durchdeklinieren von Geistererscheinungen, das Kant so abstieß und zugleich so faszinierte, als Ausläufer des dauernden »Empirisierungsdrucks« (GG, S. 55) jener Jahre verstehen, der die Ausdifferenzierung der Wissenschaften vorantrieb und zugleich den Erfahrungsbegriff selbst gefährlich ins Wanken brachte. Ein Druck, der, so könnte man fürchten, alles »a priori für unmöglich Erachtete«⁵⁰ zu ersticken droht. Dabei muss es doch, daran erinnert der magische Physikalist Sucro, darum gehen, genau dieses immer wieder von Neuem möglich zu machen.

⁵⁰ Vgl. Schopenhauer: Versuch über das Geistersehen (wie Anm. 3), S. 323.

Hegels symbolisches Papier. Zum medialen Status des Dings

Leander Scholz

IN SEINEM BUCH *Aufschreibesysteme 1800/1900* hat Friedrich Kittler die historische Loslösung des universitären Wissens von der Gelehrtenrepublik zugunsten einer auf einem modernen Begriff von Autorschaft basierenden Wissenschaft vom Menschen anhand der berühmten Bibelübersetzung in Goethes *Faust* rekonstruiert. Indem sich der gelehrte Protagonist nach einer Reihe von verworfenen Übersetzungen des Teilsatzes *In principium erat Verbum* aus dem heiligen »Grundtext« für den deutschen Satz *Im Anfang war die Tat* entscheidet, unterbricht er mit dieser Wiedergabe eines die Tradition maßgeblich stiftenden Textes zugleich die Kette dieser Tradition. Denn statt den überlieferten Text lediglich durch eine zusätzliche Übersetzung weiter zu überliefern, schreibt sich der Übersetzer nun als eigentlicher Produzent der Überlieferung in die Kette der Tradition ein: Weil die Wiedergabe des zentral zu übersetzenden Wortes *Wort* durch das Wort *Tat* zugleich die *Tat* des Übersetzers bezeichnet, steht von nun an im Anfang nicht mehr ein primärer Referent, der alle anderen Referenten garantiert, sondern ein selbstreferentieller Produktionsakt, in dem sich der Produzent selbst gegenwärtig zu sein können glaubt: »Ein Schreiber aber, der um den Satz *ich schreibe* herumschreibt, erfüllt den modernen Begriff von Autorschaft.«¹ Der gelehrte Produzent der Übersetzung *Im Anfang war die Tat* ist sich nicht mehr im Horizont eines anderen, ihm vorgängigen und deutlich übergeordneten Produzenten präsent, wie im Falle des heiligen »Grundtextes«: *In principium erat Verbum et Verbum erat apud Deum et Deus erat verbum; [...]*. Sondern die Präsenz geht nun von einem performativen Schreibakt aus, bei dem das Subjekt des Schreibens sowohl den Gegenstand als auch den Urheber des Schreibaktes darstellt.² An die Stelle eines primären Produzenten, der in der psychoanalytischen Terminologie Jacques Lacans als der »große Andere« bezeichnet wird, tritt eine Selbstgegenwart, deren zwangsläufige Paradoxie in dem unabschließbaren Versuch besteht, sich auf sich selbst abbilden zu müssen, und der

1 Friedrich Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München 1995, S. 22.

2 Zum Problemkomplex der Selbstpräsenz vgl. ausführlich Jacques Derrida: *Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen*, in: ders.: *Die Schrift und die Differenz*, übers. v. Rodolphe Gasché, Frankfurt/M. 1989, S. 422–442.

deshalb spätestens seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert von der Problematik des Doppelgängers heimgesucht wird. Denn mit der Ersetzung eines primären Produzenten, dessen Anwesenheit in allen Repräsentationen die innere Ordnung dieser Repräsentationen garantierte, durch einen transzendentalen Produktionsakt wie im Fall der Worthandlung *Im Anfang war die Tat* wird an der Stelle einer Fremdreferenz auf einen »großen Anderen« keineswegs eine selbstgenügsame Ich-Identität behauptet, deren Selbstreferenz von nun an den unhintergehbaren Ausgangspunkt der Ordnungsbegründung darstellt. Vielmehr hängt bei jedem Schreibakt dessen Legitimität nun davon ab, ob sich dem Geschriebenen die Möglichkeit eines schreibenden Urhebers ablesen lässt. Weil Identität trotz aller cartesianischen Reinigungsarbeit nichts ist, bei dem man ankommen und verweilen kann, sondern »tautologisch«, wie Hegel immer wieder betont hat, geht mit der Situierung der symbolischen Ordnung in einem transzendentalen Produktionsakt ein Imperativ zur unendlichen Ersetzung eines Ich-Bildes durch ein anderes einher. Da sich der Aufzeichnende in der Aufzeichnung niemals einholen kann, kann das Aufzeichnen nur der Hervorbringung eines Aufzeichnenden dienen und damit eben jener Voraussetzung, von der die Aufzeichnung in Gang gesetzt wurde. Denn anders als in Form einer unendlichen Ersetzung lässt sich eine Tautologie nicht ausbuchstabieren. Nirgendwo ist dieser Umstand deutlicher geworden als in Kants berühmter Formulierung: »Das: *Ich denke*, muß alle meine Vorstellungen begleiten können; denn sonst würde etwas in mir vorgestellt werden, was gar nicht gedacht werden könnte, welches eben so viel heißt, als die Vorstellung würde entweder unmöglich, oder wenigstens für mich nichts sein.«³ Mit dem Imperativ, sich jede Vorstellung so vorzustellen, dass sie als Akt eines Vorstellenden vorgestellt werden kann, wird ein retroaktiver Prozess in Gang gesetzt, durch den die Zurechenbarkeit aller Vorstellungen zu einem Vorstellenden entlang einer durchgängigen Verknüpfung sämtlicher Vorstellungen zugleich als Ursprung und als Effekt der Verknüpfung sichergestellt werden soll. Es gibt kein bestimmtes Bild, in dem sich der Vorstellende erfassen kann, außer in dem Bild des Bildermachers, das natürlich selbst wiederum nur ein Bild ist.

³ Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, hrsg. v. Jens Timmermann, Hamburg 1998, S. 178 (AA 108). Zur eigentümlichen Syntax dieses Satzes, mit der die Zirkularität der Aussage eingehüllt wird, vgl. ausführlich Hans-Dieter Gondek: *Angst Einbildungskraft Sprache. Ein verbindender Aufriß zwischen Freud – Kant – Lacan*, München 1990, S. 121–133.

1. Die Erosion der Dinge

Michel Foucault hat die kritische Philosophie Kants als »die Schwelle unserer Modernität« bezeichnet, weil sie den Rückzug des Denkens und des Wissens aus dem »Raum der Repräsentation« vollziehe: »Dieser wird dann in seiner Grundlage, in seinem Ursprung und seinen Grenzen in Frage gestellt: dadurch erscheint das unbegrenzte Feld der Repräsentation, das das klassische Denken eingeführt hatte, das die Ideologie schrittweise diskursiv und wissenschaftlich hatte durchlaufen wollen, als eine Metaphysik.«⁴ An die Stelle einer Ordnung der Repräsentationen, bei der die durch einen primären Produzenten verbürgte Welt in den Zeichen ontologisch gegeben ist, tritt bei Kant die Frage nach der Produktion der Zeichen, die in einer »intelligiblen Ordnung der Dinge« nicht mehr unmittelbar den Dingen abgelesen werden kann, sondern auf einen Ort der Hervorbringung jenseits der Dinge verweist. Aus diesem Grund eröffnet die kritische Philosophie Kants nach Foucault zugleich »[...] die Möglichkeit einer anderen Metaphysik, die zum Gegenstand hat, außerhalb der Repräsentationen alles das zu erforschen, was ihre Quelle und ihr Ursprung ist.«⁵ Während die Einteilungen der großen barocken Enzyklopädien bis dahin immer auch den Versuch darstellten, eine ontologische Ordnung abzubilden und damit in ihrer jeweiligen polyhistorischen Akkumulation von Wissen auch den Ursprung der Welt im Sinne ihrer Schöpfung zu rekonstruieren,⁶ steht von nun an der Schöpfungsakt als ein Akt der Bezeichnung selbst im Vordergrund der enzyklopädischen Wissensproduktion. War die »alteuropäische« Gesellschaft, wie Niklas Luhmann resümiert, bis zum späten 17. Jahrhundert »dinghaft konzipiert« und ihre symbolische Ordnung im Wesentlichen einer Einteilung von Dingen verpflichtet,⁷ so dass die Welt als eine *aggregatio corporum* begriffen werden konnte, ging mit dem Interesse an einem transzendentalen Produktionsakt zugleich auch die deutliche Erosion eines substantiellen Begriffs vom Ding einher. Als »Ding an sich« erscheint die Begegnung mit dem Ding von nun an in die Uneinholbarkeit des Realen im Lacanschen Sinne abgeschoben zu sein, aus dem das Ding nur dann als ein unheimliches oder vertracktes wiederkehrt, wenn es sich in aufsässiger Weise

⁴ Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, übers. v. Ulrich Köppen, Frankfurt/M. 1974, S. 299. Vgl. dazu auch Paul de Man: Phänomenalität und Materialität bei Kant, in: ders.: Die Ideologie des Ästhetischen, übers. v. Jürgen Blasius, hrsg. v. Christoph Menke, Frankfurt/M. 1993, S. 9–38.

⁵ Foucault: Die Ordnung der Dinge (wie Anm. 4), S. 299.

⁶ Vgl. dazu Wilhelm Schmidt-Biggemann: Topica Universalis. Eine Modellgeschichte humanistischer und barocker Wissenschaft, Hamburg 1983, S. 236ff. Vgl. dazu auch Leander Scholz: Das Archiv der Klugheit. Strategien des Wissens um 1700, Tübingen 2002, S. 9–41.

⁷ Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft, Frankfurt/M. 1997, S. 145 f.

seinem Gebrauch entzieht und zu einer Begegnung mit dem Realen zwingt, die in der Restriktion aller Kommunikationen auf menschliche Kommunikation und der Abschiebung alles Dinghaften in die Ereignissphäre einer »Umwelt« eigentlich nicht mehr vorgesehen ist. – Für Hegel, der unter dem Titel eines »absoluten *Zu-eignungsrechts* des Menschen auf alle Sachen« im § 44 seiner *Grundlinien der Philosophie des Rechts* (1821) kurzerhand die gesamte Dingwelt zu »Manifestationen« der Personenwelt erklärt hat, weil »alle Dinge« zu einer Sache gemacht werden können, in die der Mensch seinen »freien Willen« hineinzulegen vermag, kann das »Ding an sich« daher nichts anderes sein als ein von der »kritischen Philosophie« noch »übriggelassenes Gespenst«, dessen Anschein eines Realen daher von einem »konsequent durchgeführten transzendentalen Idealismus«⁸ zerstört werden muss. Demnach ist das »Ding an sich« keine unerreichbare Fülle sinnlicher Gegenwart, die dem Zugriff des Menschen auf immer verweigert bleiben wird, sondern ein »von allem Inhalt abgeschiedener Schatten«, der nichts mit der Dingwelt zu tun hat, sondern vielmehr auf die Welt der Personen und deren Kommunikationen zurückzuführen ist: »Diejenige sogenannte Philosophie, welche den unmittelbaren einzelnen Dingen, dem Unpersönlichen, Realität im Sinne von Selbständigkeit und wahrhaftem Für- und Insichsein zuschreibt, ebenso diejenige, welche versichert, der Geist könne die Wahrheit nicht erkennen und nicht wissen, was das Ding *an sich* ist, wird von dem Verhalten des freien Willens gegen diese Dinge unmittelbar widerlegt.«⁹ Während für Kant das »Ding an sich« noch die Aufteilung zwischen den *Phaenomena* und den *Noumena* regelt, gibt es für Hegel hinter den Erscheinungen nichts zu entdecken außer dem »freien Willen«, der die Potenz hat, den Vorhang der Phänomene beiseite zu schieben.¹⁰ Wer das »Entgegenstehende« der Dinge zu überwinden vermag, stößt nicht auf irgendein Reales, sondern nur auf sein eigenes Tun: »Schon das Tier hat nicht mehr diese realistische Philosophie, denn es zehrt die Dinge auf und beweist dadurch, daß sie nicht absolut selbständig sind.«¹¹

⁸ G. W. F. Hegel: *Wissenschaft der Logik. Die Lehre vom Sein* (1832), hrsg. v. Hans-Jürgen Gawoll, Hamburg 1990, S. 30 f.

⁹ G. W. F. Hegel: *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*, Werke in 20 Bd. auf der Grundlage der Werke von 1832–1845, Bd. 7, hrsg. v. Eva Moldauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt/M. 1986, S. 106. Vgl. dazu Michael Quante: »Die Persönlichkeit des Willens« als Prinzip des abstrakten Rechts. Eine Analyse der begriffslogischen Struktur der §§ 34–40 von Hegels *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, in: Ludwig Siep (Hg.): *G. W. F. Hegel. Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Berlin 2005, S. 73–94.

¹⁰ Zur ontologischen Radikalisierung des Kantischen »Ding an sich« bei Hegel vgl. ausführlich Slavoj Žižek: *Psychoanalyse und die Philosophie des deutschen Idealismus*, Teil I: Der erhabenste aller Hysteriker, Teil II: Verweilen beim Negativen, übers. v. Isolde Charim u. Lydia Marinelli, Wien 2008, S. 297–325.

¹¹ Hegel: *Grundlinien der Philosophie des Rechts* (wie Anm. 9), S. 107.

2. Vom Ding zum Medium

Die radikale Annahme, die Hegels *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* (ab 1816) zugrunde liegt, besteht darin, dass die Welt nicht aus Dingverhältnissen, sondern aus Begriffsverhältnissen besteht.¹² Die Begegnung mit dem Realen führt auf keine materielle »Selbständigkeit«, sondern stets auf den sowohl emanzipierenden als auch erschreckenden Umstand der »absoluten Freiheit«. Denn das vermeintlich unerkennbare »Ding an sich« ist für Hegel nichts anderes als die abgründige Leere eines »freien Willens«, die von nun an überall auf dem Grund der Dinge zu finden ist, im Extremfall dadurch, dass das Ding seinem Nichtsein ausgesetzt, das heißt: zerstört wird. Als materielle Objekte sind die Dinge im buchstäblichen Sinne *nichts*; *etwas* sind sie nur im symbolischen Rahmen ihrer Signifikation durch den »freien Willen«, etwa als rechtliche, wissenschaftliche, ökonomische oder auch ästhetische Objekte. Innerhalb dieses Rahmens sind die Dinge nicht bloß Gegenstände des Wissens, sondern verdanken ihre legitime Existenz allein dem Umstand, dass sie die symbolische Gegenwart eines Begriffsmomentes verkörpern. Dass die Welt nicht mehr aus Dingverhältnissen, sondern aus Begriffsverhältnissen besteht, heißt deshalb, dass die Dinge überhaupt nur als *etwas* in Betracht kommen, insofern sie Träger von Wissen und in diesem Sinne Medien einer »Bewegung des Begriffs« sind, die keinen anderen Grund als das Reale der Freiheit haben kann.¹³ – In Luhmanns systemtheoretischer Reformulierung dieser Annahme, bei der die Existenz der Gesellschaft in der Zeit gebundenen und Zeit stiftenden Reproduktion und Ausdifferenzierung von Kommunikationsverhältnissen situiert wird, kommt dieser Umstand dadurch zum Ausdruck, dass »Körperlichkeit« zwar als »Prämisse des sozialen Lebens« vorausgesetzt wird, die »Differenz von Körperlichkeit und Unkörperlichkeit« für unser »heutiges Gesellschaftssystem« jedoch »keine soziale Relevanz« besitzt.¹⁴ Fritz Heider, einer der zentralen Stichwortgeber der Systemtheorie, hat in seinem inzwischen klassisch gewordenen Text *Ding und Medium* (1926) dazu mit der Feststellung die programmatische Vorgabe gemacht, dass »Mediumvorgänge« nur »Wichtigkeit« haben, wenn sie »an etwas Wichtiges gekettet sind«, und ansonsten »für sich selbst« meist »Nichts« sind.¹⁵ Während die so

¹² Zur damit verbundenen Disziplinierung des Wissens im Rahmen staatlicher Ordnung vgl. Friedrich Balke: Die Enzyklopädie als Archiv des Wissens, in: Hedwig Pompe/Leander Scholz (Hg.): *Archivprozesse: Die Kommunikation der Aufbewahrung*, Köln 2002, S. 155–172.

¹³ Vgl. dazu Josef Simon: Die Bewegung des Begriffs in Hegels Logik, in: *Hegel-Studien*, Beiheft 18, Bonn 1978, S. 63–73.

¹⁴ Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt/M. 1987, S. 334.

¹⁵ Fritz Heider: *Ding und Medium*, in: *Symposion. Philosophische Zeitschrift für For-*

fokussierte Ablösung vom ontologischen »Dingschema« zugunsten eines medialen Status von Objekten vor allem die Aufmerksamkeit auf Kommunikations- und Verbreitungsmedien gelenkt hat, deren Erforschung sich in erster Linie die Kommunikations- und im Anschluss daran auch die gegenwärtig entstehende Medienwissenschaft widmen, ist das Hegelsche Programm insofern weitaus radikaler, als es sich keineswegs auf bestimmte Objekte beschränkt, denen im Hinblick auf die Relevanz kommunikativer Zusammenhänge ein privilegierter Status zukommt, sondern prinzipiell alle Objekte als mediale Träger von Wissen zu verstehen erlaubt.¹⁶ Schon der Übergang vom Kommunikations- zum Medienbegriff scheint dies deutlich zu machen, insofern trotz aller Versuche in der jüngeren Vergangenheit, den Medienbegriff in irgendeiner Weise auf bestimmte Objekte einzuschränken, grundsätzlich alles als Medium in Frage kommen kann. Dass sich die Dinge gegenwärtig entgegen ihrer schon geleisteten Verabschiedung als epistemologische Größe trotzdem einer derart großen Aufmerksamkeit erfreuen und wieder verstärkt zum Gegenstand der Theoriebildung werden, könnte daher nicht so sehr einer Renaissance des Materiellen und seiner Widerständigkeit geschuldet sein als vielmehr einer seit dem 18. Jahrhundert sich abzeichnenden Tendenz, bei der sich nun die Aufmerksamkeit über die Kommunikations- und Verbreitungsmedien hinaus auf alle Dinge als mediale Objekte verschiebt. Sosehr die Inklusionsgeste, mit der etwa Bruno Latour die Dinge über ihre bloß »materielle« Existenz hinaus in den »symbolischen« Bereich sozialer Beziehungen einzutragen vorschlägt,¹⁷ sich auch von der anthropologischen Ordnung modernen Zuschnitts zu distanzieren versucht, so unverkennbar sind in dieser Aufmerksamkeit auf die Dinge als mediale Objekte doch die Züge dessen am Werk, was Hegel »Vermittlung« genannt hat. Denn dass die Dinge nun mit Wissen und Wollen ausgestattet erscheinen, also mit genau denjenigen Attributen, die ansonsten dem Personensein von Menschen vorbehalten sind, lässt sich auch so verstehen, dass nicht die Austauschbeziehung zwischen Personen den Kern des Sozialen bildet, sondern ganz im Sinne Hegels zwischen dem »Persönlichen« und dem »Unpersönlichen«. Der Übergang von einer Mediengeschichte, die sich an *den* Medien im Sinne von aufeinander bezo-

schung und Aussprache, Symposium 1 (1926), S. 109–157 (hier: S. 130). Vgl. dazu Friedrich Balke: »Mediumvorgänge sind unwichtig.« Zur Affektökonomie des Medialen bei Fritz Heider, in: Jörg Brauns (Hg.): Form und Medium, Weimar 2000, S. 401–412.

- ¹⁶ Dazu dass schon bei Hegel gerade auch der eigene Körper als Medium anzusehen ist, wie von kulturwissenschaftlicher Seite im Anschluss an die Arbeiten von Marcel Mauss häufig eingeklagt wird, vgl. Leander Scholz: Das Gesicht der »zweiten Natur«: Hegels Anthropologie, in: Petra Löffler/Leander Scholz (Hg.): Das Gesicht ist eine starke Organisation, Köln 2004, S. 80–109.
- ¹⁷ Bruno Latour: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie, Frankfurt/M. 2007, S. 123.

genen Einzelmedien, ihrer materiellen Infrastruktur und der durch sie bedingten Diskurse orientiert hat, zu einer Theorie medialer Objekte, bei der es zwischen der Materialität und den Diskursen keinen Unterschied mehr gibt und bei der alles in den Status eines Mediums aufrücken kann, könnte sich auch als ein weiterer und zwar ganz entscheidender Schritt in der modernen Geschichte der Abschirmung des Realen erweisen, der den Begriff der Kommunikation und der privilegierten Medien hinter sich lassen kann, indem dieser in Form einer maximalen Austauschbeziehung von allem mit allem universalisiert wird.

3. Die Abschirmung des Realen

Möglicherweise lohnt es sich daher, noch einmal der Frage nachzugehen, welche Operation man vollziehen muss, um aus einem Ding ein Medium und damit einen Träger von Wissen zu machen. Der performative Akt des Traditionsbruchs, den Kittler anhand von Goethes *Faust* rekonstruiert hat, findet sich ebenfalls in Hegels *Wissenschaft der Logik* (1832), wenn auf die »moderne Verlegenheit«, womit der Anfang gemacht werden soll, mit einer Reflexion auf den »Entschluß«, den Anfang zu machen, geantwortet wird.¹⁸ Um jedoch mit dem Anfang anfangen zu können, muss man vor allem wissen, wovon man sich abwenden muss. Die in der *Wissenschaft der Logik* entfaltete Einsicht, dass die Welt nicht aus Dingverhältnissen, sondern aus Begriffsverhältnissen besteht, hat daher die Erscheinung dieser Begriffsverhältnisse und ihre Loslösung von den materiellen Dingen zur Voraussetzung. Im ersten Kapitel der *Phänomenologie des Geistes* (1807), in der es um nichts anderes als um die historische Nachzeichnung dieser Voraussetzung geht, führt Hegel den Leser gleich in die moderne Fassung der »Eleusinischen Mysterien« ein, wenn er denjenigen, welche die »Wahrheit und Gewißheit der Realität der sinnlichen Gegenstände behaupten«, empfiehlt, in die »unterste Schule der Weisheit« zu gehen und das »Geheimnis des Essens des Brotes und des Trinkens des Weines« zu lernen.¹⁹ »Brot« und »Wein« sind nicht aufgrund ihrer sinnlichen Qualitäten in die symbolische Ordnung einbezogen. Im Gegenteil, der »in diese Geheimnisse Eingeweihte gelangt nicht nur zum Zweifel an dem Sein der sinnlichen Dinge, sondern zur Verzweiflung an ihm und vollbringt in ihnen teils selbst ihre Nichtigkeit, teils sieht er sie voll-

¹⁸ Hegel: *Wissenschaft der Logik* (wie Anm. 8), S. 58.

¹⁹ G. W. F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, Werke, Bd. 3, S. 91. Zur Loslösung vom »passiven« theoretischen Modus des Offenbarwerdens bei Hegel vgl. Alexandre Kojève: Hegel. Eine Vergegenwärtigung seines Denkens. Kommentar zur *Phänomenologie des Geistes*, übers. v. Iring Fetscher u. Gerhard Lehmbuch, hrsg. v. Iring Fetscher, Frankfurt/M. 1975, S. 48–58.

bringen«. ²⁰ Einen Absatz später erläutert Hegel die Vernichtungsfeier dieser »offenbaren Mysterien« für den zeitgenössischen Leser an einem Beispiel, das deshalb interessant ist, weil das Stück Papier, das die Hauptrolle in diesem Beispiel spielt, zugleich als Ding und als Medium auftritt: und zwar einmal als »dieses Stück Papier«, auf das man zeigen kann und das ein »absolut *einzelnes, ganz persönliches, individuelles* Ding« ist; und zweitens als »dieses Stück Papier, worauf ich dies schreibe oder vielmehr geschrieben habe« und dessen ontologischer Status als Ding durch seinen Status als Medium ausgelöscht erscheint. Um diese Lektion dem Leser beizubringen, ordnet Hegel eine Experimentalsituation an, bei der es darum geht, das Stück Papier auf eben diesem Stück Papier im doppelten Sinne des Wortes zu beschreiben: »Unter dem wirklichen Versuche, es [das Stück Papier] zu sagen, würde es [das Stück Papier] daher vermodern; die seine Beschreibung angefangen haben, könnten sie nicht vollenden, sondern müßten sie anderen überlassen, welche von einem Dinge sprechen, das nicht *ist*, zuletzt selbst eingestehen würden.« ²¹ Im Verlauf der Operation wird das als »absolut einzelnes Wesen« angesprochene Ding zunächst »unerreichbar« und damit in das Reale im Lacanschen Sinne abgeschoben. Während es in diesem Zustand als sinnliches Ding »vermodert«, kehrt es als medialer Träger des Wissens, das es als »absolut einzelnes Wesen« *nichts* ist, aus dem Realen wieder zurück und ist nun wie »Brot« und »Wein« ein Teil der symbolischen Ordnung. Denn im Unterschied zu seinem ontologischen Status, der in dieser Operation ausgelöscht wird, gehört es nun als signifiziertes Stück Papier und somit als Träger von Wissen dem »Allgemeinen« an, was für Hegel keineswegs heißt, dass es nun als Objekt dem beliebigen Willen eines Subjekts untersteht, sondern beide gehören einem Austauschprozess zwischen dem »Persönlichem« und dem »Unpersönlichem« an, in dem eben dieser Wille zirkuliert und außerhalb dessen nicht nur jedes Objekt, sondern auch jedes Subjekt seinen Status verlieren würde. Denn während die Begegnung mit dem realen Ding stets auf eine katastrophale Unterminierung des Subjektstatus hinausläuft, ist das mediale Ding ganz im Sinne des programmatischen Satzes von Latour, dass »wir nie allein sind, wenn wir eine Handlung ausführen«, ²² immer schon an der Willensbildung beteiligt, die das Subjekt nicht aus sich selbst heraus zu generieren vermag, sondern zu der es stets nur im Rahmen der Beziehungsstruktur einer symbolischen Ordnung ermächtigt wird. Was man bei Hegel jedoch lernen kann, betrifft den Umstand, was es seit drei Jahrhunderten heißt, die sinnlichen Dinge in die symbolische Ordnung einzutragen, nämlich dass man ihnen ihren »natürlichen« Status vollständig nehmen muss, um sie dann als Teil einer »zweiten Natur« anerkennen zu können.

²⁰ Hegel: Phänomenologie des Geistes (wie Anm. 19), S. 91.

²¹ Ebd. S. 92.

²² Latour: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft (wie Anm. 17), S. 77.

DAS SEMINAR VON
JACQUES LACAN

TEXT ERSTELLT DURCH
JACQUES-ALAIN MILLER

BUCH X

DIE ANGST
1962 – 1963

Übersetzt aus dem Französischen
von Hans-Dieter Gondek

EINFÜHRUNG IN DIE STRUKTUR DER ANGST

I

Die Angst
im Netz der Signifikanten

*Das Begehren des Anderen
Hin zu einer Orographie der Angst
Ernst, Sorge, Erwartung
Hemmung, Hinderung, Bedrängnis
Hemmung, Erregung, Verwirrung*

[...]

Da das bis zu einem gewissen Punkt die Reflexion bestätigt, durch die ich meinen Diskurs eingeführt habe, die Reflexion von einem, der mir nahe steht in unserer psychoanalytischen Gesellschaft, scheint die Angst somit nicht das zu sein, was Ihnen den Atem nimmt, ich meine als Psychoanalytiker. Und doch ist es keine Übertreibung zu behaupten, dass es das sollte. Es liegt nämlich in der Logik der Dinge, das heißt der Beziehung, die Sie mit Ihrem Patienten haben. Zu spüren, was das Subjekt an Angst ertragen kann, stellt Sie jeden Augenblick auf die Probe. Es ist daher anzunehmen, dass zumindest für diejenigen unter Ihnen, die in der Technik ausgebildet sind, die Sache am Ende von Ihnen zu regeln sein wird, was am wenigsten erkannt wird, man muss es schon so sagen. Doch Gott sei Dank ist

es nicht ausgeschlossen, dass der Analytiker, der in seine Praxis eintritt, sofern er über sehr gute Anlagen verfügt, um ein Analytiker zu sein, bei seinen ersten Beziehungen mit dem Kranken auf der Couch eine gewisse Angst verspürt.

Allerdings muss man dafür die Frage der Kommunikation der Angst anschneiden. Ist diese Angst, die Sie, wie es scheint, in Ihnen so gut zu regeln und zu dämpfen wissen, dass sie Sie leitet, dieselbe wie die des Patienten? Warum nicht? Ich lasse die Frage fürs Erste offen, wenn auch vielleicht nicht für sehr lange Zeit. Es ist der Mühe wert, sie sofort zu stellen, selbst wenn wir erst in der Verfügung über unsere wesentlichen Artikulationen darauf eine gültige Antwort werden geben können und somit warten müssen, bis wir einen Moment lang den ersten Windungen gefolgt sind, die ich Ihnen vorlegen werde.

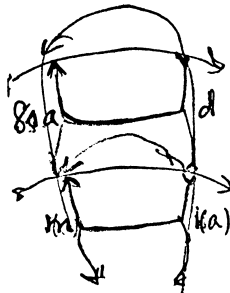
Diese sind für diejenigen, die meine Hörer sind, nicht absolut außerhalb jeder Vorhersehung. Denn Sie werden sich ja wohl daran erinnern, dass ich während einer anderen Tagungsreihe in der so genannten Provinz, die weit davon entfernt war, diese Tagungsreihe, [14] mir so richtig Befriedigung zu verschaffen, es für nötig befunden hatte, in Form einer Zwischenbemerkung in meinem Diskurs des letzten Jahres eine Formel voraus zu projizieren, die Ihnen den wesentlichen Bezug der Angst zum Begehren des Anderen anzeigt.

Für diejenigen, die nicht dabei waren, rufe ich die Fabel, den Apolog, das amüsante Bild in Erinnerung, das ich dafür vor Ihnen für einen Augenblick aufgerichtet hatte. Ich selbst hatte mich, mit der Tiermaske bekleidet, mit der sich der Zauberer aus der so genannten Grotte der Trois Frères bedeckt, vor Ihnen einem anderen Tier gegenüber stehend, einem echten dieses Mal, für den Fall als riesig unterstellten, nämlich einer Gottesanbeterin (*mante religieuse*), imaginiert. Da ich nicht wusste, was für eine Maske ich trug, können Sie sich leicht vorstellen, dass ich einigen Grund hatte, mich nicht sicher fühlen zu können, was den Fall anging, dass zufälliger Weise diese Maske nicht ungeeignet gewesen wäre, meine Partnerin zu irgendeinem Irrtum über meine Identität zu verleiten. Die Sache wurde noch besonders durch meine Hinzufügung unterstrichen, dass ich in dem rätselhaften Spiegel des Augenballs des Insekts nicht mein eigenes Bild sehen konnte.

Diese Metapher wahrt heute ihren vollen Wert. Sie rechtfertigt, dass ich ins Zentrum der Signifikanten an dieser Tafel platziert habe, was ich seit langem als das Scharnier der beiden Etagen des Graphen eingeführt habe, insofern sie dieses Verhältnis des Subjekts zum Signifikanten strukturieren, das mir der Schlüssel zu dem sein zu müssen scheint, was die Freud'sche Lehre hinsichtlich der Subjektivität einführt, *Che vuoi? Was willst du?* Bewegen Sie das Funktionieren, das Einführen des Schlüssels ein klein wenig weiter, und Sie haben *Was will Er (von) mir?*, mit der Ambiguität, die das Französische hinsichtlich des *mir / mich (me)* zulässt, zwischen indirekter und direkter Ergänzung (*complément*). Dies ist nicht nur *Was will Er an / von mir?*, sondern auch eine in der Schwebe gehaltene Befragung, die

direkt das Ich betrifft, nicht *Wie will Er mich?*, sondern *Was will Er, diesen Platz des Ichs betreffend?*

Die Frage hält sich also in der Schwebelage zwischen den beiden Etagen und eben zwischen den beiden Rückkehrbahnen, die auf jeder Etage den charakteristischen Effekt bezeichnen. Der Abstand zwischen ihnen, den zu konstruieren so wesentlich ist und der all dem zugrunde liegen wird, wo hinein wir uns vorwagen werden, macht das Verhältnis zum Begehren und die narzisstische Identifizierung homolog und verschieden zugleich. [15]



Im Spiel der Dialektik, das diese beiden Etappen so eng verknüpft, werden wir jetzt die Funktion der Angst sich einführen sehen. Nicht, dass sie selbst die Triebfeder dafür sei, sondern sie ist das, was es uns erlaubt, uns gemäß den Momenten ihres Erscheinens darin zu orientieren. So lässt also die Frage, die ich gestellt habe, nach Ihrem Verhältnis als Analytiker zur Angst, diese andere Frage in der Schwebelage – Auf wen nehmen Sie Rücksicht? Auf den anderen, zweifellos, aber ebenso auch auf sich selbst. Damit diese beiden Rücksichtnahmen sich gegenseitig überdecken, darf man es nicht zulassen, dass es zwischen ihnen zu einer Vermischung kommt. Darin besteht sogar eine der Absichten, die Ihnen am Ende des Diskurses dieses Jahres vorgelegt werden.

Fürs Erste begnüge ich mich damit, einen methodischen Hinweis auf das einzuführen, was wir an Lehren aus unserer Untersuchung über die Angst zu ziehen haben werden. Zu sehen, an welchen bevorzugten Stellen sie auftaucht, wird es uns erlauben, eine wahrhaftige Orographie der Angst zu modellieren, was uns direkt auf eine Oberfläche führen wird, die nichts anderes ist als die der Bezüge von Glied zu Glied, die das mehr als verdichtete strukturelle Unterfangen darstellt, aus dem ich für Sie in der Form des Graphen die Führung unseres Diskurses glaubte machen zu müssen.

Wenn Sie sich also mit der Angst zu arrangieren wissen, wird es uns bereits voranbringen, wenn wir versuchen zu sehen wie. Und auch ich selbst, ich wüsste sie nicht hervorzubringen, ohne sie auf irgendeine Weise zu arrangieren. Darin

besteht vielleicht eine Klippe. Ich darf sie nicht vorschnell arrangieren. Das heißt aber auch nicht, dass es auf irgendeine Weise durch irgendein psychodramatisches Spiel mein Ziel sein sollte, Sie in die Angst zu werfen (*jeter*) – mit dem Wortspiel, das ich bereits über das *ich* (*je*) aus dem *jeter* gemacht habe.

[16] Jeder weiß, dass das Vorauswerfen / die Projektion des *ich* (*je*) in eine(r) Einführung in die Angst seit einiger Zeit der Ehrgeiz einer so genannten existentialistischen Philosophie ist. Es fehlt nicht an Belegen, von Kierkegaard bis hin zu Gabriel Marcel, Schestow, Berdjajew und einigen weiteren. Nicht alle haben denselben Platz noch sind sie genauso brauchbar. Allerdings lege ich Wert darauf, gleich zu Beginn dieses Diskurses zu sagen, dass mir diese Philosophie – zumal sie von ihrem Patron, dem als ersten genannten, bis zu denen, deren Namen ich danach vorgetragen habe, unbestreitbar einen gewissen Verfall verzeichnet – von einer gewissen Hast und sogar von einer gewissen Bedrängnis sichtbar geprägt scheint, wie ich behaupten werde, im Verhältnis zu dem Bezug, dem sich in derselben Epoche die Bewegung des Denkens anvertraut, nämlich dem Bezug auf die Geschichte. Eben aus einer Bedrängnis, im etymologischen Sinne des Wortes, im Verhältnis zu diesem Bezug wird die existentialistische Reflexion geboren und überstürzt sie sich.

Das Pferd des Denkens, wie ich behaupten werde, um dem kleinen Hans das Objekt seiner Phobie zu entlehnen, der sich eine Zeit lang imaginiert, derjenige zu sein, der die Kutsche der Geschichte zieht, sich plötzlich aufbäumt, rasend wird, umfällt und sich diesem großen *Krawallmachen** hingibt, in dem der kleine Hans eines der Bilder seiner geliebten Furcht findet. Das nenne ich eine Bewegung aus Hast, im schlechten Sinne des Ausdrucks, dem von Bedrängnis. Und genau aus diesem Grunde ist dies weit davon entfernt, das zu sein, was uns am meisten an der Abstammungslinie eines Denkens interessiert, die wir gerade, zusammen mit aller Welt im Übrigen, unter dem Terminus Existentialismus aufgespießt haben.

So lässt sich auch feststellen, dass der zuletzt Gekommene und vielleicht keiner der weniger Großen, Monsieur Sartre, sich ausdrücklich dafür einsetzt, dieses Pferd nicht nur wieder auf seine Füße, sondern auch in die Deichselstangen der Geschichte zu stellen. Genau deshalb auch hat sich Monsieur Sartre sehr mit der Funktion des Ernstes befasst, sehr nach dieser gefragt.

Es gibt außerdem jemanden, den ich nicht in die Reihe gestellt habe, und von dem ich behaupten werde, da ich einfach nur einen Bildhintergrund in Angriff nehme, indem ich beim Eintritt daran rühre, dass mit Bezug auf ihn die Philosophen, die uns auf den Punkt hin beobachten, bis zu dem wir gekommen sind, sich sagen können – Die Analytiker, werden sie auf der Höhe dessen sein, was wir aus der Angst machen? Es gibt Heidegger. Mit meinem Kalauer über das Wort *jeter* war ich ihm und seiner ursprünglichen Geworfenheit sehr wohl am nächsten.

Das Sein zum Tode, um es bei seinem Namen zu nennen, das der Zugangsweg

ist, auf dem uns Heidegger in seinem abgebrochenen Diskurs zu seinem rätselhaften Fragen nach dem Sein des Seienden führt, geht nicht wirklich [17] durch die Angst hindurch. Der gelebte Bezug der Heidegger'schen Frage, er hat ihn genannt, er ist fundamental, er ist der von allen, er ist der des *Man*, er ist der der Allheit des menschlichen Alltäglichen, er ist *die Sorge*.

Da ich hier zwei Zeugen benannt habe, Sartre und Heidegger, werde ich es mir nicht nehmen lassen, einen dritten dafür zu benennen, zumal ich ihn nicht für unwürdig halte, diejenigen zu repräsentieren, die hier gerade dabei sind, auch das zu beachten, was er sagen wird, und das bin ich selbst.

Die Zeugnisse autorisieren mich dazu, die ich noch in den ganz kurz zurückliegenden Stunden für das erhalten habe, was ich die Erwartung nennen werde. Aber es gibt nicht nur die Ihre, von der ich in diesem Fall spreche. So ist gestern Abend eine Arbeit bei mir angekommen, die ich abwarten wollte, wie ich jemandem unter Ihnen gesagt hatte, bevor ich hier meinen Diskurs beginne. Ich hatte ihn gefragt, ob ich diesen Text haben, ja ob er mir zu einer Frage, die er selbst mir gestellt hatte, die genauere Richtung mitteilen könne. Selbst wenn ich es noch nicht zur Kenntnis nehmen konnte, entsprach die Tatsache, dass er es mir rechtzeitig gebracht hat, meiner Erwartung, so wie ich letztlich der Ihren hier rechtzeitig zu entsprechen mich bemühe. Liegt darin eine Bewegung vor, die in sich selbst geeignet ist, die Angst hervorzurufen? Auch ohne dass ich diesen gefragt habe, um den es geht, glaube ich das nicht. Was mich betrifft, na ja, kann ich antworten, dass diese Erwartung, auch wenn sie geradezu dafür geschaffen ist, auf mir ein Gewicht lasten zu lassen, nicht, ich glaube, das aus Erfahrung sagen zu können, eine Dimension ist, die in sich selbst die Angst entstehen lässt. Ich werde sogar sagen, im Gegenteil.

Diesen letzten Bezug, so nahe, dass er Ihnen problematisch erscheinen mag, ihn herzustellen, darauf habe ich Wert gelegt, um Ihnen anzuzeigen, wie ich Sie auf das zu bringen beabsichtige, was seit Beginn meine Frage ist – Auf welche Distanz muss ich die Angst halten, um zu Ihnen darüber zu sprechen, ohne sie gleich in den Schrank zu stecken und ohne sie auch im verschwommenen Zustand zu belassen? Nun ja, mein Gott, auf die Distanz, welche die richtige ist, ich meine diejenige, die uns nicht zu nahe an jemanden heranbringt, auf diese vertraute Distanz, die ich Ihnen gerade in Erinnerung rief, als ich diese letzten Bezüge aufnahm, die zu meinem Gesprächspartner, der mir im letzten Moment sein Papier bringt, und die zu mir selbst, der ich mich hier für meinen Diskurs über die Angst aufs Spiel setzen muss.

[...]

Copyright der Übersetzung: Verlag Turia + Kant, Wien/Berlin 2009. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags. Zahlen in eckigen Klammern geben die Originalpaginierung wieder.

Kommentar

Bernhard Siegert

ES IST NICHT UNBEDINGT eine »amüsante« Szene, die Lacan zu Beginn seines Seminars im Jahr 1962/63 heraufbeschwört. Ein Zauberer mit einer Tiermaske aus einer Höhle aus dem Mittleren Magdalénien¹ tanzt vor einer riesenhaften *mantis religiosa*. Es ist unumgänglich, in diesem Apolog zum Seminar über die Angst die Wiederkehr von Motiven zu erkennen, die aus Texten von Georges Bataille, Salvador Dalí oder Roger Caillois stammen – Motive, die den Kontext der speziellen Spielart des Surrealismus wachrufen, in dem sich Lacans frühe Texte in den dreißiger Jahren bewegt haben.

Indem er sich die Maske des »Zauberers« von Trois-Frères anlegt, sprengt Lacan den wissenschaftlich-akademischen Rahmen der Psychoanalyse. Der Psychoanalytiker in der Maske des Tieres versetzt sich für einen Moment auf eine Bühne, auf der Kunst und Psychoanalyse gemeinsam agieren, wenn auch mit durchaus unterschiedlichen Strategien. Diese Überschreitung zu diesem Moment mag einen einfachen Grund haben: Das Angst-Seminar ist das erste Seminar nach Batailles Tod am 9. Juli 1962.

Beim so genannten »Zauberer« von Trois-Frères handelt es sich um eine teils gemalte, teils gravierte Darstellung eines gebückten Mannes mit großen Nachtvogelaugen, der mit Geweih, Ohren und Schultern eines Rentiers ausgestattet ist. Sein Rückenende ist mit einem Pferdeschwanz versehen, unter dem das Geschlechtsteil eines Feliden angebracht ist.² Dieses Wesen, das aus einer »Zusammenballung aller männlichen Symbole, über die der Künstler verfügte«³, besteht, befindet sich an der höchsten und rückwärtigsten Stelle einer Kammer, die mit Hunderten von Tierdarstellungen ausgemalt ist, so



¹ Zwischen 13.000 und 11.000 v. Chr.

² Vgl. André Leroi-Gourhan: *Prähistorische Kunst. Die Ursprünge der Kunst in Europa*, Freiburg/Basel/Wien 1982, S. 159.

³ Ebd. S. 411.

dass der Abbé Breuil es als ›Gott‹ der Höhle bezeichnet hat, der die Vermehrung des Wildes und die Jagd lenke. Bataille hat dem ›Zauberer‹ in seinem Lascaux-Buch von 1955 eine lange Passage von hoher Intensität gewidmet, die Lacan mit Sicherheit gekannt hat und die insofern von Interesse ist, als schon Bataille die Gestalt des ›Zauberers‹ mit dem Thema der Angst verknüpft hat. Nach Bataille hat sich der frühen Menschen »eine dunkle Angst« bemächtigt, weil sie fühlten, dass das, was die anthropologische Differenz ausmacht – vernünftiges und logisches Handeln – das »Seiende«, »das Ewige, das Nicht-Handelnde«⁴ zerstört. Die dunkle Angst, die sich des *homo sapiens* bemächtigt, hängt zusammen mit dem Mangel an Sein, der im Ursprung des Subjekts als begehrendes, als vom Signifikanten determiniertes Subjekt klafft.

Der bataillesche Tier- oder Gottmensch, der durch die Enge/*angustia* in die Höhle steigt, begeht einen Akt der Übertretung (des Verbots, Tiere zu jagen), und es ist der Akt der Übertretung, der den Akt der Darstellung – man könnte auch sagen: den Akt der Kunst – herausfordert.⁵ In Batailles Sichtweise stellt die Situation in der Höhle Trois-Frères nicht die Herrschaft eines schamanistischen Zauberers über das Tier dar, sondern den Moment, in dem das Tier auftaucht.⁶ Im Moment der Übertretung des Verbotes stößt das Phantasma des Heiligen zu: die Welt als ein dionysisches Gewimmel azephaler theriomorpher Objekte. Diese traumhafte Kreatur, schreibt Bataille, ist die Verneinung der Menschenwelt oder, wie man eigentlich sagen müsste, die Verneinung der anthropologischen Differenz. Das bataillesche Objekt gewinnt seine imaginäre Einheit durch Arbeit, Kausalität, Logik; es ist angstbesetzt, weil es im Grunde auf ein Gewimmel verweist, das kein Objekt mehr ist, von dem getrennt zu sein jedoch ebenfalls »eine dunkle Angst« auslöst. Diese Angst drängt den Menschen zur Negation der anthropologischen Differenz in einem Akt der Übertretung, den der Mensch sich indessen wiederum aus Angst, diesmal aus Angst vor der »Veränderung«, dem *othering*, versagt. Insofern bleibt seine Beziehung zum Objekt wie auch zum Selbstverlust gekennzeichnet vom widersprüchlichen Gefühl der Anziehung und Abstoßung, Attraktion und Angst. Die Schwelle der anthropologischen Differenz ist eine, die oszilliert zwischen dem Mangel und dem phantasmatischen Mangel des Mangels; es ist die Schwelle des Symbolischen.

4 Georges Bataille: Lascaux oder die Geburt der Kunst, übers. v. Karl Georg Hemmerich, Genf 1955, S. 121.

5 Vgl. Georges Bataille: Der heilige Eros (*L'Érotisme*), übers. v. Max Hölzer, Frankfurt/M. / Berlin / Wien 1979, S. 70.

6 »In dieser Sicht hätten die Höhlenmalereien die Aufgabe gehabt, den Augenblick darzustellen, in dem das Tier *auftaucht*, den Augenblick, in dem das Töten notwendig und zugleich verwerflich erscheint und der somit die religiöse Ambivalenz des Lebens offenbart [...]« Ebd., S. 70f. (Herv. v. Verf.)

Diese Position des Oszillierens zwischen Angezogenwerden und Zurückweichen vor der Welt der azephalen Vielheit ist in der Lacanschen Algebra der Platz des (schwindenden) sprachlichen Subjekts, das ausgeschlossen ist ($\$ \diamond a$) und zugleich das begehrt, von dem es ausgeschlossen ist.⁷

Aber indem Lacan das Subjekt im Kostüm des ›Zauberers‹ mit der Gottesanbeterin konfrontiert, gibt er der batailleschen Deutung eine signifikante Wendung. Lacan verknüpft die Position des angstvollen Oszillierens des Menschen auf der Schwelle zwischen dem Imaginären und dem Symbolischen mit der Frage nach dem Anderen, was auch die Frage ist, von wo aus er begehrt. Lacans ›Zauberer‹ (oder Lacan *als* Zauberer) weiß zum einen nicht, wie die Maske, die er trägt, von der Position der anderen aussieht (insofern die Maske das Ich (Moi) ist, mit dem er von den anderen identifiziert wird);⁸ zum anderen tanzt er nicht vor der heterogenen Welt des heiligen Eros, sondern vor einer gigantischen Gottesanbeterin, deren Augen an der Seite des Kopfes liegen, so dass er sein Spiegelbild nicht in ihnen erkennen kann. Als ein Gegenüber, das nicht im Feld des Imaginären unterzubringen ist, ›öffnet‹ die *mantis religiosa* das vor ihr tanzende Männchen, indem sie in ihm die Frage aufwirft: »Che vuoi?«

Diese Szene stellt auf der Ebene der Lacanschen Lehre eine Illustration zu seinem zwei Jahre zuvor in Royaumont gehaltenen Vortrag dar, in dem er das »Che vuoi?« des Großen Anderen in der oberen Etage seines Flaschenöffner-Graphen plazierte.⁹ Die Metapher der Gottesanbeterin hat im Zentrum jenes Graphen ihren Platz, wo sich die Formel anschreibt, dass das Begehren des Menschen das Begehren des Anderen ist. Was soviel heißt, dass es im Menschen weniger eine Unsicherheit darüber gibt, *was* er beansprucht, als darüber, *von wo* er begehrt. Dieser Ab-Ort, dieser dem Ich entzogene Ort, dieser große Andere, erscheint hier in der ›Metapher‹ der riesenhaften Gottesanbeterin, von der aus dem Subjekt die Frage nach dem Anderen in der Form eines »Che vuoi? – Was will er (von) mir?« – zurückkommt.

Die Surrealisten in den frühen dreißiger Jahren veranstalteten geradezu einen Kult um die Gottesanbeterin. Wie Roger Caillois berichtete, dessen Artikel zur *Mante religieuse* in der Zeitschrift *Minotaure* erschien, in der auch Lacan einige seiner frühesten Texte publizierte, züchtete André Breton in Castellane Gottesanbeterinnen, und auch Paul Éluard soll eine »herrliche Mantidae-Sammlung«

⁷ Vgl. Peter Widmer: Angst. Erläuterungen zu Lacans Seminar X, Bielefeld 2004, S. 64.

⁸ Zur Frage der Maske, zur Zerstörung der anthropomorphen Ähnlichkeit und zum Formlos-Unförmigen im Kontext von Bataille vgl. Georges Didi-Huberman: La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille, Paris 2003.

⁹ Vgl. Jacques Lacan: Subversion des Subjekts und Dialektik des Begehrens im Freudschen Unbewussten, in: ders.: Schriften II, hrsg. v. Norbert Haas, Olten 1975, S. 165–204, hier S. 191.



besessen haben.¹⁰ Am bekanntesten ist indes wohl Salvador Dalís paranoisch-kritische Studie zum *Abendläuten* von Jean-Francois Millet,¹¹ in der er die Art, wie der Bauer auf Millets Gemälde seinen Hut hält, als kompromittierenden Versuch interpretiert, eine Erektion zu verheimlichen, und die Bäuerin als eine (auch hier) riesenhafte Gottesanbeterin, die in den zum Gebet gefalteten Händen ein Messer hält, mit dem sie das »Männchen« mit der Kastration bedroht.¹² Caillois hat sich dieser Deutung der *mantis religiosa* in der Form angeschlossen, dass die Kastrationsangst als eine Spezifizierung der Angst des Mannes zu deuten sei, von

der Frau während und nach der Paarung verschlungen zu werden.¹³ Die Mitglieder des Collège de Sociologie um Bataille haben indes – und Lacan ist ihnen darin in gewisser Weise gefolgt – dieses kopflose Subjekt gefeiert, unter anderem durch Gründung der Gruppe *Acéphale*.¹⁴ Caillois zitiert in der Nummer des *Minotaure*, in der sein Aufsatz erschien und deren Titel übrigens eine Photographie eines aze-phalen Mannes von Man Ray zeigt, die Hypothese, dass die Gottesanbeterin, die das Männchen vor der Begattung köpft, durch die Amputation der Hemmungszentren im Gehirn eine ausgeprägtere und längere Ausführung der Begattungsbewegungen, mithin eine Steigerung des Genießens, erreichen wolle. Natürlich gehört auch Vladimir Nabokovs wundervolle Erklärung des Blumenstraußes, den der Mann der Frau zum Rendezvous mitbringt, in diesen Zusammenhang. (Er erklärt sich durch den Trick gewisser männlicher Fliegen, dem Weibchen während

¹⁰ Vgl. Roger Caillois: Die Gottesanbeterin, in: ders.: *Méduse & Cie*, Berlin 2007, S. 15.

¹¹ Originaltitel: *L'Angélu*, 1857–59, Öl auf Lw., Paris, Musée d'Orsay.

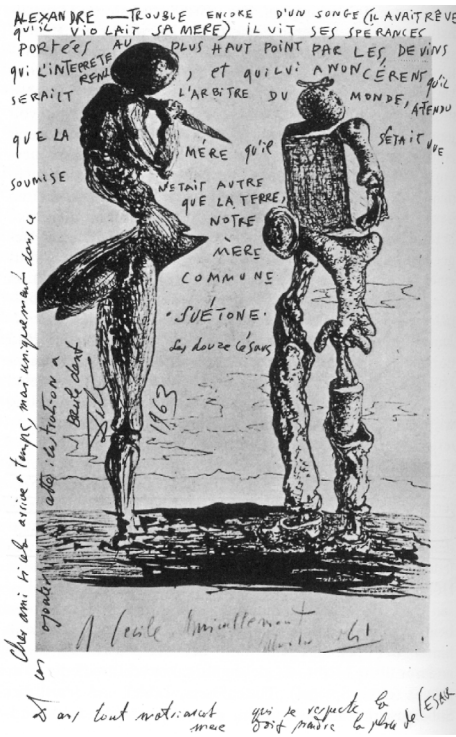
¹² Vgl. Salvador Dalí: Das »Abendläuten« von Millet, in: ders.: *Unabhängigkeitserklärung und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit*. Gesammelte Schriften, hrsg. v. Axel Matthes u. Tilbert Diego Stegmann, übers. v. Brigitte Weidmann, München 1974, S. 204–206.

¹³ Vgl. Caillois: Die Gottesanbeterin (wie Anm. 10), S. 15.

¹⁴ Vgl. dazu Elisabeth Roudinesco: Jacques Lacan. Bericht über ein Leben, Geschichte eines Denksystems, übers. v. Hans-Dieter Gondek, Köln 1996, S. 206; vgl. auch: Stephan Moebius: *Die Zauberlehrlinge*. Soziologiegeschichte des Collège de Sociologie (1937–1939), Konstanz 2006, S. 253–255.

der Paarung ein Käferbein hinzuhalten, das nun an ihrer Stelle gefressen wird.)¹⁵ »Wenn's ein Bild gibt«, sagt Lacan im Seminar II, »das uns den Freudschen Begriff vom Unbewussten darzustellen vermöchte, dann ist es wohl das eines kopflosen Subjekts, eines Subjekts das kein Ego mehr hat, das dem Ego äußerlich ist, dezentriert im Verhältnis zum Ego [...]«¹⁶

Weil sie das Subjekt im Verhältnis zum Ego dezentriert und es auf die Bahn seines Begehrens bringt, auf der es notwendigerweise auf das stoßen muss, was hinter seinem Bild vom anderen – *i (a)* – steckt, das Objekt *a*, ist die *mantis religiosa* selbst so etwas wie ein Flaschenöffner, ein Mechanismus, der diese Flasche von Subjekt öffnet. Die Antwort auf die Frage »Che vuoi?«, die das Subjekt an die Gottesanbeterin richtet, schreibt sich folglich als $-\phi$. Das $-\phi$ der imaginären Kastration wirft das Ich auf das zurück, was der blinde Fleck seines Imaginären ist, jenes Objekt des Begehrens, das kein Spiegelbild hat. Weshalb auch im Flaschenöffner-Graphen die Bahn des Begehrens, die vom Großen Anderen aus über das »Che vuoi?« verläuft, zu dem vor dem ausgeschlossenen klein *a* sich befindenden, schwindenden und verängstigten Subjekt führt, $\$ \diamond a$: eben die Formel für den batailleschen Zauberer in der Tiermaske, der ausgeschlossen ist vom Gewimmel der Triebabkömmlinge.¹⁷



¹⁵ Vgl. Vladimir Nabokov: *Ada oder Das Verlangen*. Aus den *Annalen einer Familie*, übers. v. Uwe Friesel u. Marianne Therstappen, Reinbek bei Hamburg, 1977, S. 107f.

¹⁶ Jacques Lacan: *Das Seminar Buch II: Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*, übers. v. Hans-Joachim Metzger, Olten/Freiburg i. Br. 1980, S. 215.

¹⁷ Man muss allerdings die Triebe von der organischen Funktion unterscheiden, die sie bewohnen. Lacan repräsentiert den Trieb als Thesaurus der Signifikanten; vgl. Subversion des Subjekts (wie Anm. 9), S. 193. Diese Auffassung des Triebs, wenn man sie auf das Gewimmel der Tiere in den Höhlen des Oberen Paläolithikums übertragen würde, fände durch Leroi-Gourhans umfassende Analyse der Höhlenmalereien eine Bestätigung, insofern diese zum Schluss kommt, dass das, was man in den Höhlen findet, ein auf der Topographie der Höhle basierendes System von Signifikanten darstellt; vgl. André Leroi-Gourhan: *Prähistorische Kunst* (wie Anm. 2), S. 129–211.

Dadurch, dass er in den Augen der Gottesanbeterin sein Spiegelbild nicht erkennen kann, wovon vielleicht auch die weit aufgerissenen, ozellenartigen Nachtvogelaugen des Zauberers zeugen, bringt die Gottesanbeterin vor ihm jenes Objekt klein *a* als Phantasma zum Vorschein, von dem Lacan festhält, dass es kein Spiegelbild haben kann,¹⁸ das also in der imaginären Spiegelrelation, die meinem Glauben an die Solidität der Realität zugrunde liegt, nicht auftauchen kann. Was die Dimension der Angst ausmacht, ist nicht, dass das Subjekt hier auf den Mangel verwiesen wird, sondern dass an der Stelle des Mangels dieses Objekt auftaucht, dieser Rest, dieser Ab-Phall, der sich nicht symbolisieren lässt und der nicht auftaucht im Imaginären. Es ist also, dass da, wo der Mangel mangelt, wie Lacan in der Sitzung vom 28. November 1962 im Seminar über die Angst sagt und worauf er immer wieder insistieren wird, dass da die Angst beginnt.

Blickt man in die vor Schreck weit aufgerissenen Augen des Zauberers und denkt man sich ihnen gegenüber die nichts/das Nichts zurückspiegelnden Augen der *mantis religiosa*, hinter der man sich überdies noch einen Vorhang denken könnte, sollte man vielleicht auch an Füsslis Bild *Der Nachtmahr* denken, von dem Lacan ebenfalls im Angst-Seminar spricht und das Ernest Jones in seiner Studie über den Albtraum behandelt hat. Es ist nämlich nicht der Umstand, dass hinter dem Vorhang das Nichts verborgen ist,¹⁹ was Angst macht, sondern dass der Vorhang anstelle dieses Nichts jenes TIER durch den Vorhang projiziert, dessen weiße Augen davon zeugen, dass, wenn das \emptyset ausfällt, das in der symbolischen Ordnung den Mangel symbolisiert, es gezwungen ist, im Realen wiederzukehren.

Bildnachweise:

Abb. 1: Der Gott der Grotte von Trois Frères, in: Georges Bataille: Lascaux oder die Geburt der Kunst, Genf 1955. Dort wiedergegeben nach Henri Breuil: Quatre cents siècles d'art pariétal. Les cavernes ornées de l'âge du renne, Montignac 1952, Abb. 130.

Abb. 2: Le Charles: Magie prestigieuse chez la Manta mendica, in: Minotaure 2/7 (1935), S. 8.

Abb. 3: Salvador Dalí: Hommage für Millet (1934), in: Salvador Dalí: Unabhängigkeitserklärung und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit. Gesammelte Schriften, hrsg. v. Axel Matthes u. Tilbert Diego Stegmann, München 1974, S. 206.

¹⁸ Vgl. Lacan: Subversion des Subjekts (wie Anm. 9), S. 194.

¹⁹ Vgl. Jacques Lacan: Das Seminar Buch IV: Die Objektbeziehung, übers. v. Hans-Dieter Gondek, Wien 2003, S. 183.

Anxiety – Borderlines in/of Psychoanalysis

Samuel Weber

BORDERLINES *in* Psychoanalysis – Borderlines *of* Psychoanalysis: The topic of my article is about a »borderline« area: between the two prepositions »in« and »of«. Borderlines »of« psychoanalysis suggests its relation to and demarcation from that which is *exterior* to it: other forms of psychotherapy, psychology, psychiatry, to name the most proximate »others«, but that exteriority could be extended at will, and according to one's preference, to include philosophy, literature, the arts, society, politics, ethics etc. How psychoanalysis demarcates itself from these other disciplines and areas that are commonly taken to be »outside« it, is not, however, for psychoanalysis itself a merely extraneous question. Rather, it is one involving its self-definition. For a major part of all self-definition entails the way in which the self demarcates itself from what it is not. Freud was constantly involved in such demarcations, which interestingly enough increasingly concerned former pupils and followers: Adler, Jung, Rank are just a few of the names that come to mind. In this sense the question or problem of determining the »borderlines of psychoanalysis« is as old as psychoanalysis itself.

But it is the other preposition, »in«, that positions psychoanalysis even more with respect to its »borderlines«. In order to unpack this assertion, it is necessary to emphasize that the little word *in*, more perhaps than any other single word, characterizes the period of Western modernity in which we still are very much situated, despite the fascination exercised by the notion of the »postmodern«. For the »modern« period has always defined itself as »post-«, as that which comes *after* a period from which it seeks to assert its independence. And the basis of that assertion in turn has been an unshakeable and yet extremely vulnerable belief *in* the priority of the »in« – and first and foremost, of its *own immanence* – over everything else. This has been called »autonomy« – the autonomy of »reason« for instance, or of self-consciousness, or of society, or of history, or of knowledge – the list could be extended at will. But whatever the object or subject, what distinguishes both is the predominance assigned to a defined space of self-containment, the space that defines and protects the »inside« against the »outside«, while at the same time establishing that binary opposition as an irreducible and defining epistemic and indeed ontological paradigm.

It is this paradigm that generally informs the very notion of »borderline« – in

general and in particular as it is used in most psychological, psychiatric and psychoanalytic discourse: namely to distinguish *between* two different states, each of which is considered to be more or less self-identical, which is to say: self-contained. A »borderline personality« would thus be a personality that oscillates on the border between neurosis and psychosis. The »borderline« in such usage thus designates the line separating two states or syndromes that can in principle, if not always in practice, be clearly distinguished from one another.

But this complicity of the »in« with the »borderline« is generally understood as line of demarcation, a line that separates rather than joins, or rather that separates without at the same time joining. If, however, one reads the writings of Freud carefully – and I will be limiting myself primarily to his writings rather than to the far more vast and variegated field designated by »psychoanalysis« – then one of their distinguishing characteristics is precisely they put into question the coherent interiority of the processes they are attempting to articulate. And by thus questioning their interiority, Freud implicitly disrupts the paradigm and hierarchy of the »inside« over the »outside« and thereby transforms the notion of »border«, if not of »line«, so that it no longer separates the inside from the outside, or one inside from another, but rather traverses what has previously appeared to constitute a homogeneous domain – that of the »psyche« – thereby fracturing it and redefining it as a force-field in which conflicts play themselves out but are rarely resolved in a unified manner.

For Freud then – and this is surely one of the distinctive and innovative contributions of psychoanalysis as he introduced it – the »borderline« does not separate two self-contained and self-identical units or realms from one another: it separates the unit from itself. It is »internal«, but only insofar as it dislocates the interior, spacing it out as a stage on which conflicts play themselves *out*. Thus, the two main perspectives through which Freud construes what he calls the »psyche« – and note that he uses neither the term »subject« nor that of »self« – are that of the topical and the dynamic. The former is a function of the latter, but also explains how the latter functions. The topical is a function of the dynamic insofar as this latter term – not entirely appropriate by the way – designates the conflictual force-field that both structures and destructures the psyche. This dual tendency, both to structure and to destructure, requires essentially spatial and topical categories in order to be adequately thought. Space, as Hegel observed, is the domain of externality, of *Auseinandersein* and of *Nebeneinandersein*: it is the domain of disunity. This essential disunity of the psyche, which requires a topographical approach to be thought, is what results when conflicts define and determine but are not resolved by the effects they bring forth.

All of this crystallizes around the theory of the I – and I note in passing, that I will translate Freud's second topic as »I«, »It« and »Over-I« rather than accepting

the traditional terminology of Ego, Id and Superego. I do this because I consider it essential that with Freud, as with other thinkers (such as Heidegger and Benjamin), the relation to colloquial, non-technical language not be sacrificed to a technical vocabulary that adds nothing in exactitude while eliminating precisely the experiential associations that the German words tend to preserve. Precisely because Freud thinks in terms of »It« and »I«, he does not resort to the discourse of the subject, which Lacan sought to reintroduce, in my eyes wrongly, into psychoanalytical discourse. Even less does he speak of the »self«, nor does he use the word »personality« as an emphatic category. It is important to retain the fact that what takes the place of the »subject« – in part at least, for no one thing takes its place entirely, and that is precisely the point – is a so-called »personal pronoun«, but one that designates an impersonal gender. This »it« introduces a third dimension that opens up the binary structure of gender to an irreducible alterity and heterogeneity.

The »it« can be said to take the place of the subject in one respect only: it supplants the originating and constitutive function that a certain modernity – since Descartes at least – associates with its function as self-consciousness. But of course the »it« is only one third of the topical »story« Freud devises, next to the »I« and the »over-I«. The »I« above all is described as both a »surface« and a »body-I«. It is a surface-I insofar as it is constituted in the space between »it« and what Freud diversely calls either the »world« or »reality« – which, however else they may be determined, designate a space that is both »external« and alien to the »I« and the »it«. Does this mean that Freud himself accepts what I have called the modern paradigm based on the opposition of »inside« and »outside«? To an extent, yes. But what is decisive is the way he disrupts the basis on which that paradigm has been constructed and defended ever since Descartes sought absolute certitude in the realm of the mind thinking itself as an I: *cogito me cogitans*. For it is precisely such certitude, based on the ultimate and structural unity of thinking individuated as self-consciousness, that Freud's topical-dynamic-conflictual approach to the psyche upsets. Or rather resituates; resituates as the essential but impossible effort of the »I« precisely to mediate not just between inside and outside, between »it« and »world«, but within, between »it« and »over-I«. The I is thus not just the surface through which the psyche confronts the world: it is the surface on which the contradictory messages and impulses of »it« and »over-I« collide with one another. It would not be an exaggeration to describe the I therefore itself essentially and inescapably as a »borderline« function: In »The I and the It« Freud calls it a *Grenzwesen*, which could be translated as a »borderline being«, seeking to mediate between »world and it«. With characteristic tongue-in-cheek – a tone that all too often is overlooked by many of his readers, and even more by those who do not read him very much at all, while claiming to follow in his footsteps – Freud goes

on to compare the I in this, its impossible borderline situation, with both the psychoanalyst and the politician:

»[The I] actually behaves like the physician in the analytical therapy, insofar as it proposes itself, with its respect for the real world, to the It as a libido-object and seeks to draw its libido toward itself. It is not only the helper of the It, but also its submissive servant who courts his master's love. [...] In this intermediary position between the It and reality [the I] all too often succumbs to the temptation of becoming servile (*liebdienerisch*), opportunistic and mendacious, somewhat like a politician who despite his better insights still wants to keep favor with public opinion.«¹

Freud starts his comparison with the analyst and winds up with the politician, but both connections should be taken seriously. The I provides on the one hand the model both for political sovereignty and order, and for its therapeutic reinforcement. But the comparison works to undercut both the authority of the statesman and the efficacy of the analyst. If the I can be compared to the analyst, the analyst can, and perhaps must, be compared to the I, and the comparison does not turn out very favorably for the analyst – unless the analyst is willing and ready to accept the general challenge to subjective sovereignty that Freud implies in also comparing the politician to the I. For the I winds up not just mediating between, but making all sorts of concessions to the It (and by implication the Over-I) that it seeks to reconcile – concessions that involve it in servility, opportunism and mendacity; and concessions that above all by no means achieve the goal of re-establishing or preserving anything like autonomy, sovereignty or »freedom«. The chapter of the essay in which these observations are inscribed is significantly entitled »The Dependencies of the I« (*Die Abhängigkeiten des Ichs*), and indeed it is from the perspective of such »dependencies« that the I ultimately has to be thought.

For in the final pages of his essay, what Freud describes as the results of the dependencies of the I gravitate around its relation to anxiety and to death. And here we arrive at what I would call the constitutive »borderline« of Freud's psychoanalytic thinking as such: its relation to anxiety and to death. What is crucial is that Freud insists on linking both of these factors, however different they may be, to the precarious instance or agency that he calls the »I«:

¹ Sigmund Freud: *Das Ich und das Es [IE]* (my translation), in: id.: *Gesammelte Werke* Bd. XIII, Frankfurt/M. 1987, p. 286; see also id.: *The Ego and the Id [EI]*, trans. Joan Riviere, New York, NY/London 1989, p. 58 et seq. Future references will include the page numbers of both the German and English editions.

»The I is in fact the actual seat of anxiety. Threatened by three sorts of dangers [i.e. from external reality, from the It and from the Over-I], the I develops the reflex of fleeing, withdrawing its own engagement (*Besetzung*) from the threatening perception or from the similarly evaluated process in the It, and releasing it as anxiety. This primitive reaction will later be replaced by the construction of defensive engagements (*Besetzungen*) (mechanism of phobias).« (IE/EI, p. 287/60)

This linkage of anxiety to the I, coming shortly after the association of the I with the analyst and the politician, constitutes the internal borderline that separates psychoanalysis from itself, and which concerns precisely what an earlier English translation of Freud's most significant later essay, *Inhibitions, Symptoms and Anxiety*, called *The Problem of Anxiety*.² For anxiety remains a constant concern of an unresolved problem for Freud, both before he actually elaborates what will be known as psychoanalysis as well as throughout that elaboration. It remains a constant concern, because it challenges the internal coherence and cohesion of the psychoanalytic discourse he is simultaneously striving to elaborate. It is anxiety, however, that is both before and beyond the pleasure principle, in ways that resist and disrupt all of Freud's attempts to absorb and integrate it into the system of concepts he is constructing – and continually also revising.

Several of Freud's earliest publications dealt with the symptomatology, etiology, and general theory of »anxiety neuroses«, and long before he developed his properly psychoanalytic theory of the I, anxiety appeared in those essays as profoundly related to it, albeit in a negative manner: as that which disrupted the equilibrium of the psyche, and indeed in its most physical dimensions as well (symptoms of light-headedness, dizziness being associated with anxiety attacks). Anxiety involved, both motorically and psychically, a certain loss of control. And in the subsequently elaborated psychoanalytic discourse the part or function of the psyche that sought to establish a certain control over warring factions was of course the I.

During the early phases of his writings on psychoanalysis, up until roughly the end of the First World War, Freud sought to integrate the phenomenon of anxiety into psychoanalytic conceptuality by describing it as an after-effect of repression, which, together with his reformulation of the notion of the »unconscious«, was doubtless the most distinctive term associated with his work. Since repression was always construed as a dynamic process, one that involved not just the denial of a representation from consciousness, but its replacement by a »counter-charge« (*Gegenbesetzung*), and since therefore repression was constantly liable to modification through the conflict between that what was repressed (but also desired) and

2 Sigmund Freud: *Inhibitions, Symptoms and Anxiety*, trans. Alix Strachey, New York, NY/London 1990, appendix.

that replaced it – for example, a phobia –, there was always, Freud insisted, the possibility of the repressed »returning« in one form or another, of its gaining the upper hand – or threatening to do so – over that which was repressing it. Anxiety, so Freud, was to be construed as the response of the psyche, and in particular of the I, to this threat of a return of the repressed, which manifested itself »economically« through the release of energy that could not be bound to representations – that could not be channeled and objectified, *besetzt* as Freud writes, whether through the formation of symptoms, of inhibitions, of phobias or through other means.

But as Freud accumulated experience, this rather simple explanation of anxiety, through which it was ostensibly subordinated directly to the pleasure principle – in his economic terminology, to the »binding« of energy, preparatory to its pleasurable release or discharge –, proved itself to be increasingly untenable. The reason for this was apparent from the start, although Freud had sought to avoid its implications for the sake of his theory. The basic problem of anxiety – its »question« – was whether it designated a loss of control (of the I) or the effort to retain and regain control. Whether it was to be understood as a means by which the I defended its integrity or a process by which it risked losing it. In short, whether the essence of anxiety was to be located in trauma and panic, or in the effort to control trauma and panic (questions posed at the outset of *Beyond the Pleasure Principle* with respect to the repetition of anxiety dreams, for instance). Was anxiety then to be considered basically a salutary defense or a disruptive threat to the unity of the psyche, and thus first and foremost to that part or aspect of it that sought to establish and preserve such unity, the I?

It was this question that in part at least informed one of the most influential and yet also peripheral essays he ever wrote: his 1919 study of *The Uncanny* (*Das Unheimliche*). That the uncanny is inseparable from anxiety is evident; but it is more difficult to determine precisely how it relates to it. Everything uncanny involves some sort of anxiety, but not all anxiety is per se uncanny. This is a pattern that Freud repeatedly evokes: B is a characteristic of A, but not all B is A, hence B does not suffice to explain A. Anxiety may involve the return of the repressed, but not every return of the repressed produces anxiety. Anxiety may involve free-floating energy, but not all free-floating energy results in anxiety, etc.

This essay of Freud's is curious for a variety of reasons. Not the least of these is the question of why, and how, he wrote it. Jones cites as a pragmatic reason the fact that it was written during the war, when it was difficult to get contributions for the *Imago*, and so Freud was asked to contribute something of his own to make up for the lack of foreign authors. But this hardly explains why he chose the uncanny as his topic. Indeed, he does his best to muddy the traces, when he insists that he is writing about something of which he has had very little personal experience. Jones, by contrast, informs us that he had begun writing this essay many

years before, but that he had put off finishing it until he had passed the age of 62, the age at which his father died. In the essay Freud cites the number 62 as an example of an involuntary, and therefore uncanny recurrence, to which »one can even ascribe a secret significance, such as an indication of the particular lifespan that is destined for him«. ³

Freud had always been particularly contemptuous of those who would ascribe to the fear of death any sort of fundamental significance. In *Inhibitions, Symptoms and Anxiety*, again in the appendix from which we quoted earlier, on the »Dependencies of the I«, he mocks the »bombastic proposition that all anxiety is at bottom fear of death«, arguing that it is »virtually senseless« and in any case »unjustifiable«. For »death« is »an abstract concept« to which nothing in the unconscious corresponds. ⁴ But Freud does come up with an interesting explanation for »the mechanism of the fear of death«: »It can only be the fact that the I releases its narcissistic libido-charge to a large extent, which is to say, *gives itself up*, just as in other cases of anxiety it gives up another object.« For Freud, then, the »fear of death« is situated »between I and Over-I« (IE/EI, p. 288/60).

In other words, the fear of death, like anxiety in general – and in German it is the same word, *Angst*, that applies to both (which I have had to modify in English) –, once again is situated not with respect to »death« per se, but with respect to the I: the fear of death is fear that the I has of losing itself, abandoning its narcissistic libido, its ability to relate to itself as an erotic object. Anxiety, for Freud, is thus related to the experience of loss: loss of object, loss of the access to objects through perception, loss of the self qua I as object. And yet, as the example of the recurring number indicates – and this too is a recurrent motif in Freud's discussion of anxiety –, the anxiety that such recurrence evokes is related to something external arriving to provoke a loss that would be irremediable. It is something external – but external to what?

What is uncanny about such repetitions is above all that they occur involuntarily: they take place outside of the control, outside of the conscious volition and intention of the I. It is this which allows them to be subsumed under the category that Freud invokes to define anxiety itself. Anxiety, he insists, is the reaction of the I to a »danger«; a »danger« that can be fully external, or internal, coming from »It« or »Over-I«. Anxiety thus seems on the one hand to occupy a borderline position between internal – I – and external, whether as real or as endopsychic. But if anxiety is a reaction to danger, not every reaction to danger produces anxiety. Anxiety must be further specified. It is a reaction to danger that produces an affect. The word is to be understood as literally as possible: it »af-fects« the I which it

³ Sigmund Freud: *The Uncanny*, trans. David McLintock, London 2003, p. 145.

⁴ Freud: *Anxiety* (ibid. 2), appendix.

befalls from without. In anxiety the I feels that it is in relation to forces outside of its control. The ultimate fear is that the I will lose control completely, that it will be »overwhelmed« by external or by internal forces.

That is, however, but the one side of anxiety. The other side – its »functional« side – is that the I does not merely passively succumb to the feeling of anxiety. Its feeling also serves as a »signal«. Which is to say, as something that both indicates something coming and something that can also be done to defend against approaching danger. Freud has a difficult time deciding which of these two »sides« is the more important in anxiety, or indeed to what extent they can be separated. And yet they have radically distinct and indeed opposed ends. The one is to preserve the I as the agency of control and unification. The other is the recognition of approaching dissolution, abandon and loss. And in this recognition, or apprehension, there is already a certain complicity, a certain readiness to accept the danger as one's fate or destiny. This is how Freud sums up this tendency at the end of »The I and the It«:

»We know that the fear of death makes its appearance under two conditions (which, moreover, are entirely analogous to situations in which other kinds of anxiety develop), namely, as a reaction to an external danger and as an internal process, as for instance in melancholia. [...] The fear of death in melancholia only admits of one explanation: the I gives itself up because it feels itself hated and persecuted by the over-I. [...] When the I finds itself in an excessive real danger which it believes itself unable to overcome by its own strength, it is bound to draw the same conclusion. It sees itself deserted by all protecting forces and lets itself die.« (IE/EI, p. 288/61)

To be sure, Freud then draws the same conclusion that he tries to draw in his essay on *The Uncanny* and elsewhere: the fear of death, and anxiety in general, is merely »a development of the fear of castration« in which the I is confronted by the ambivalence of its desire. Anxiety would thus ultimately be a function of desire and of libidinal economy, and thus fully explicable in psychoanalytical terms.

It is to demonstrate this thesis that Freud ventures onto marginal terrain in writing, or rather completing, his essay on *The Uncanny*. It is an essay, which begins with a kind of disavowal:

»The psychoanalyst feels seldom the impulse to undertake aesthetic investigations, not even then, when aesthetics is not reduced to the theory of the beautiful but is rather described as the theory of the qualities of our feelings. He works on other levels of psychic life and has little to do with the goal-inhibited, muted emotional impulses that depend on so many concomitant constellations, which generally compose the matter of aesthetics. Now and then however it comes to pass (*trifft es sich doch*) that he must interest

himself in a particular region of aesthetics, and this is that usually both marginal and neglected by the aesthetic scholarship. One such is the ›uncanny‹. [...]»⁵

Just why Freud – the analyst par excellence and author of these lines – has to leave the beaten tracks of psychoanalytic experience to venture out into the discipline of aesthetics, and not just the aesthetics of the beautiful but of feeling – an area largely neglected by aesthetic scholarship –, he never gets around to really explaining. This lends a particular valence, retrospectively, to his formulation that »now and then however it comes to pass« – *trifft es sich doch* – a striking formulation, literally: ›it meets or strikes itself nevertheless«. What is this ›it« that meets itself – *trifft sich* –, or comes upon itself, or strikes itself? And that lures Freud along with it, to that *Treffen*, that meeting on a distant plain or plane (*Schicht*)?

In a famous and often cited passage Freud, who insists that he has long had no direct experience that could be called uncanny, and that he is therefore writing about a feeling that is far removed from his own recent experience, describes the kind of meeting that marks the uncanny, and he describes it as an autobiographical experience:

»As I once, on a hot summer afternoon, wandered through the unfamiliar, empty streets of a small town in Italy, I arrived in an area about whose character I could not long remain in doubt. There were only made-up women to be seen in the windows of the small houses and I hurried to leave the narrow street through the closest corner. But after I had wandered around for a while, I found myself suddenly back in the same street, in which I now began to arouse some attention and my precipitous exit had only the result that I returned via a different route for the third time. Then however I was seized by a feeling that I can only describe as uncanny [...].« (IE/EI, p. 249/143 et seq.)

To discover one's way driven by a desire that escapes one's conscious control, which is therefore neither simply foreign nor simply familiar, is to discover the inseparability of desire and anxiety. The entire essay on *The Uncanny* is written in a somewhat similar manner. Its goal is never entirely clear, never entirely explicit, but it seems dedicated to bringing anxiety under the control of psychoanalytic discourse, as ultimately a »development« of »castration anxiety«, and hence of what Lacan once called, rather loosely, the »dialectics of desire«. But at each new turn of the road something appears – or rather appears – that prevents that control from stabilizing itself. And the rhythm of that appearance is not indifferent to its content: it is a rhythm of repetition, felt to be »demonic« because out of (self-conscious) control. And yet the desire involved is the desire for such control: what Freud calls

⁵ Freud: *The Uncanny* (ibid. 3), p. 135.

the libidinal desire of the I to be an object of love; which is to say, to be an object of unification. It is this desire for unification that is undone at every twist and turn of the uncanny trajectory, of the trajectory as itself uncanny.

Freud was compelled to write *The Uncanny*, I submit, as a last-ditch effort to defend a theory that would have mapped anxiety on to the scheme proposed by the pleasure principle, via repression. Here is how he himself sums up this intention:

»Here is now the place for two remarks in which I would like to depose the essential content of this little investigation. First, if psychoanalytical theory is correct in maintaining that every affective impulse, no matter of what kind, is transformed by repression into anxiety, then there must be a group among the cases producing anxiety in which it can be shown that this type of anxiety is something repressed returning. This type of anxiety would be the Uncanny, and therefore it is a matter of indifference whether it was originally anxious or of some other affect. Second, if this is really the secret nature of the Uncanny, we can understand why linguistic usage has allowed the ›canny‹ – literally the ›homey‹ – to pass into its opposite, the uncanny, the ›unhomey‹. For this unhomey-Uncanny is really nothing new or foreign, but rather something that has been familiar to psychic life from time immemorial (*von alters her*), that has only been estranged from it through the process of repression.« (IE/EI, p. 254/147 et seq.)

In short, in this account psychoanalysis remains at home with the uncanny, as it does with anxiety, because both are to be integrated into the psychic household or economy: the uncanny is a form of anxiety, and anxiety in general is still considered by Freud to be essentially a result of repression – and of its ›return‹. The uncanny is thus that form of anxiety in which what appeared to be strange reveals itself as familiar, without however losing its quality of strangeness – just as that which was repressed once had to be known, and remains known, but not to self-consciousness. There is thus a split in the notion of the »familiar« and the »known«, which follows from the split (either conscious or preconscious) and that which is inaccessible to it, which is to say directly and as such.

However, at the time Freud is completing his essay on *The Uncanny*, he is on the verge of writing *Beyond the Pleasure Principle* and this proximity manifests itself in the importance attached in this essay to phenomena of involuntary repetition or recurrence. The element of the »involuntary« in turn links the uncanny not just to repression as an economic or drive-dynamic phenomenon, but to the topographical instance of the »I«. For it is the »I« that is the seat not only of anxiety, but also of the will – a phenomenon that Freud constantly collides with, without ever being able to really theorize it. It plays a decisive role in this essay in the form of its negation, the *involuntary*. And *involuntary repetition* in turn anticipates the »rep-

etition compulsion« that shortly after this essay will lead Freud to the hypothesis of the death-drive in *Beyond the Pleasure Principle*.

In short, Freud's essay on *The Uncanny* marks the borderline but also the turning-point between his earlier »economic« theory of anxiety based on repression and his subsequent »second« theory of anxiety centered on the conceptual couple, »I« and »danger«. This is also the strategy employed in *The Uncanny*, where Freud seeks to integrate anxiety not simply in terms of drive-economy or dynamics, but as an offshoot of »castration«. But »castration« in turn has to be interpreted in terms of a shift in the function of the I: it is the crisis of a notion of the I as self-identical and »whole«, which marks a shift to a conception of the »I« as heterogeneous and differential. In Lacanian terms, it is the crisis of the Imaginary and the Symbolic. Castration thus becomes the model of that »loss« to which Freud from his earliest writings had always linked anxiety: the »loss of perception« that he discerns in the fear of losing one's eyes in Hoffmann's tale, and finally the fear of »castration« – which involves both a perceptual loss (the negative perception of the absence of the phallus) and an anticipated physical loss.

The effort to define anxiety as a response of the I to danger, and in turn danger as the threat of a loss, presupposes an ideal of completeness that in the Freudian topography only the I can aspire to – but never attain. The consequence of this impossible aspiration is first the crisis of castration, and second, concomitant with it, the »decline of the Oedipus complex« and the rise of the Over-I, which takes the place of the aspiration to completeness, wholeness and, if you will, »sovereignty«. The Over-I is heir to the desire to be protected, to the fantasized omnipotence of parents and authorities, but its protection and power is ultimately inaccessible to the I and worse, turn into a measure of its helplessness, its lack of sovereignty. The I can no longer hope to consider itself »Herr im Hause,« it is like Kafka's »House-father« in the story that details the latter's »Care« (»Sorge des Hausvaters« = Cares of a House-father). It is no longer at home, at its house, or rather, it is at home, but no longer controls what goes on there.

The borderline thus is not that which separates the home from the world outside, the inside from the outside, the familiar from the strange, but rather that which in traversing each renders them inseparable and yet irreconcilable. To this situation at least two responses are conceivable (there are surely more, but I will limit myself here to just two, which are marked in Freud's writing). The first we have already discussed: it is the pure and simple self-abandonment of the I, which »gives itself up« and »lets itself die« as Freud puts it at the end of »The I and the It«. But it is not difficult to see that such an abandon is not what it seems: it is not a pure and simple abandon: to give up and to give oneself up is always to give oneself up to someone or something else. It is a last-ditch attempt to salvage a notion of the self as other, the Other writ large in Lacanian terms, to that Other which

would possess the properties that the I has not been able to find in itself, namely a homogeneous, unified, sovereign Self that is ultimately independent, in contrast to the »dependencies of the I«. That is the one solution, a kind of sacrificial sleight of hand through which the I, in giving itself up, seeks to save its ideal notion of self (what Lacan calls the »ideal of the I«, which as imaginary he distinguishes from the symbolic I-ideal).

But there is another solution which, however, does not try to overcome the split, the heterogeneity, but rather simply, or not so simply, to maintain it, and in maintaining it, to alter its significance. For in being maintained, the split is no longer strictly a sign of a »loss«, as with the loss of a perception or of an organ or even of one's life. This is the solution that Freud retraces in his analyses of *Jokes*, in which the ultimate joke, as I have tried to argue elsewhere, is the joke on meaning itself – or rather not on meaning itself so much as on the expectation that language and what it signifies will turn out to be meaningful.⁶ It is the function of this expectation in the joke-process as a whole that makes what in English is called the »shaggy dog story« in many ways paradigmatic for jokes in general. But the shaggy dog story, as its name already implies, is not so much phallic – and thereby tied to castration – as it is »thallic«, a word I used many years ago to describe the more feminine network or netting that presides over the telling of the joke:

»These jokes are not entirely untendentious, they are »shaggy-dog stories« and give the teller a certain pleasure by misleading and annoying the listener. The latter then mutes this annoyance by resolving to become a story-teller himself.«⁷

Freud's remark here recalls Walter Benjamin's insistence, in his essay on *The Storyteller*, that those who tell stories mostly retell them, and that those who listen in turn do the same, albeit differently. But we are now no longer in the closed space of the analytical session, but in the open space of social and historical tradition and transmission. The relation of I to Over-I will not thereby disappear, but it will leave room for others to take its place, however tentatively, just as it itself – the Over-I – is both more and less than a single I, being the repository as Freud insists of the specific traditions, both familial and cultural, that constitute the world of the I.

Benjamin emphasizes in his essay that the relation of audience to storyteller is that of someone seeking »council« or »advice«. That council or advice will always involve specific objects and problems. But beyond that, it will also inevitably in-

⁶ Cf. Samuel Weber: *The Legend of Freud*. Expanded Edition, Stanford, CA 2000, pp. 101 – 156.

⁷ Cited in *ibid.* p. 153.

volve, whether the I knows it or not – indeed whether the Unconscious knows it or not –, its relation to that great other to which we give the name »death«. The only answer of the storyteller is to tell another story, which will always be a more or less »tall« story – and invite the various »I«s gathered around to retell it in their fashion. Their stories will end, but the hope – the only hope perhaps – is that the telling will continue, without effacing the borders, but also without reducing them to a simple interval.

(To be continued...)

PS: One particularly marked instance of this dimension of storytelling, in a written text, is to be found in a tale of Hoffmann, author of *The Sandman*, but also of *The Stories of Kater Murr*: stories told not by a human, but by a cat named »Murr«. Each new story begins with a phrase that links it to the previous ones: »Murr fährt fort«, which is only weakly translated as »Murr continues«. Why weakly? Because »fort« in German means »continues« but also »gone« – as in the famous »fort/da« game discussed by Freud in *Beyond the Pleasure Principle*. As Derrida says somewhere, the »da« is the »fort« – and the »fort« is also *da*: »there«, but also »then...«. ⁸ Murr goes on ...

⁸ On the »da« as »then« see Samuel Weber: *Das Wiederholbare*, in: Gerhard Neuman (Hg.): *Poststrukturalismus. Herausforderungen an die Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1997 pp. 434–448.

Angst und Begehren

Peter Widmer

DAS THEMA, zu dem ich etwas sagen möchte, hat mit Affekten zu tun. Angst gilt als Affekt, ebenso wie Hoffnung, Trauer, Hass, Liebe, Scham, Schuld. Was ist mit Affekten gemeint, was ist ein Affekt? Dem Wortsinn nach kommt Affekt aus dem Lateinischen; das entsprechende Verb heißt *afficere*, also ein zusammengesetztes Wort aus *ad* und *ficere* (machen), was übersetzt heißt: hinzutun, einwirken, anregen.

Die Bedeutung des Wortes ist ziemlich breit. Man kennt umgangssprachlich die Rede von einer Person, die sich affektiert gibt, was gekünstelt, unnatürlich meint. Am anderen Ende des Spektrums bezeichnen die Affekte die menschlichen Gemütsregungen, sogar Leidenschaften. Wenn jemand im Affekt handelt, dann nimmt man an, dass er sich vergisst, dass Motive die Person überwältigt haben, die ihre Vernunft außer Kraft gesetzt haben. In diesem Sinne gilt Jähzorn als besonders prägnantes Beispiel eines Affekts. Dieser ist in dieser Sicht gerade nichts Künstliches, sondern eher Ausdruck einer unbeherrschten Natur, wobei in dieser Beurteilung mitschwingt, dass der Affekt eigentlich etwas Echtes ist, das man aber seiner sozialen Schädlichkeit wegen kontrollieren muss.

1. Angst bei Freud

Angst nimmt unter den menschlichen Affekten zweifellos einen bevorzugten Platz ein, vielleicht gerade ihrer Mehrdeutigkeit wegen. Einerseits ist sie im Existenziellen angesiedelt, gehört zur *conditio humana*, hat nichts Pathologisches an sich; andererseits kann sie in Gestalt von Phobien massiv lebens einschränkend sein. Außerdem kann sie lebenserhaltend sein, wenn sie als Signal einer drohenden Gefahr wirkt, sie kann aber wiederum das Leben beeinträchtigen, wenn das betroffene Subjekt unter unspezifischen Angsterwartungen leidet, die sich körperlich manifestieren können, z. B. als Herzklopfen, Beklemmungszustände, Bauchschmerzen usw.

Für Sigmund Freud war die Angst ein Phänomen, das ihn seit seiner Frühzeit beschäftigte. Man kann grob zwei theoretische Ansätze erkennen, mit denen er versuchte, sie zu ergründen. In der Arbeit *Über die Berechtigung, von der Neurasthenie*

einen bestimmten Symptomkomplex als »Angstneurose« abzutrennen (1894)¹ unterschied er eine somatische Sexualerregung vom psychischen Reiz, den jene auslöst. Eine Kontaktschranke zwischen somatischer Sexualerregung und psychischem Reiz sorgt dafür, dass ein gewisses Quantum erreicht sein muss, damit sie durchstoßen wird und ein psychischer Reiz, der sich als libidinöse Spannung manifestiert, zustandekommt. Wird diese Schranke nicht durchbrochen, ist also das Erregungsquantum zu gering, so schlägt die Sexualerregung andere Wege ein, woraus psychisch Angst entsteht. Angst ist dieser Auffassung zufolge Ausdruck der fehlenden Bildung von Sexualstoffen zu einem psychischen Reiz; es kommt keine Bindung zwischen dem Ich und den Sexualstoffen zustande; das Ich vermag keine Vorstellungen zu produzieren, die die libidinösen Stoffe binden und vereinheitlichen. Somit kann keine »spezifische Aktion« erfolgen, die Ebene des Ichs, in dem die Vorstellungen angesiedelt sind, wird gar nicht erreicht. Das Primat gehört hier ganz klar dem Materiellen, die Angst ist das Ergebnis von ungebunden bleibenden materiellen Sexualstoffen. Noch drastischer gesagt: Der Orgasmus – eine spezifische Aktion *par excellence* – ist bewältigte Angst, in der die libidinösen Stoffe mittels Vorstellungen abgeführt werden. Der *coitus interruptus*, damals weitverbreitet, begünstigte Freud zufolge die Bildung von Angst, weil die libidinösen Stoffe nicht abgeführt werden konnten, sondern frei flottierend im Körper verblieben. Diesen Zustand nannte Freud Verdrängung, gleichbedeutend mit Nicht-Aufnahme der Sexualstoffe auf die Ebene des Ichs, der Vorstellungen.

Dreißig Jahre später sieht seine Angsttheorie wesentlich anders aus, nachzulesen vor allem in *Hemmung, Symptom und Angst* (1926)² und in der *Neuen Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*.³ Angst wird nun nicht mehr als Folge von Verdrängung, sondern als ihre Ursache aufgefasst. Die Gefahr wird nicht als eine innere, sondern als eine äußere behauptet, und nicht mehr als eine neurotische, sondern als eine reale.

Freud denkt dabei an Kastrationsangst, an den mit Kastration drohenden Vater im Kontext des Ödipus-Komplexes. Die Kastrationsangst fasst er also als reale, äußere Gefahr auf. Um ihr zu entgehen, lässt das Kind von der Bindung an die Mutter ab und wendet sich außerfamiliären Objekten zu; die ursprüngliche libidinöse Bindung wird verdrängt, unter dem Diktat des Ichs, das narzisstische Interessen vertritt, d. h. die Integrität des Körpers schützt:

1 Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Anna Freud u. a., Frankfurt/M. 1990 f., Bd. 1, S. 315 ff.

2 Freud: *Gesammelte Werke* (wie Anm. 1), Bd. 14, S. 111 ff.

3 Freud: *Gesammelte Werke* (wie Anm. 1), Bd. 15.

»Nicht die Verdrängung schafft die Angst, sondern die Angst ist früher da, die Angst macht die Verdrängung! Aber was für Angst kann es sein? Nur die Angst vor einer drohenden äußeren Gefahr, also eine Realangst. Es ist richtig, der Knabe bekommt Angst vor einem Anspruch seiner Libido, in diesem Falle vor der Liebe zu seiner Mutter, es ist also wirklich ein Fall von neurotischer Angst. Aber diese Verliebtheit erscheint ihm nur darum als eine innere Gefahr, der er sich durch den Verzicht auf dieses Objekt entziehen muss, weil sie eine äußere Gefahrensituation heraufbeschwört. [...] Es ist die Strafe der Kastration, der Verlust seines Gliedes.«⁴

Zwischen diesen sehr gegensätzlichen Auffassungen Freuds, die gegeneinander auszuspielen wenig Sinn macht, liegen noch zwei weitere Arbeiten, in denen die Angst eine zentrale Rolle spielt: Einerseits die Analyse des *Kleinen Hans* (1912)⁵ und andererseits die Arbeit über *Das Unheimliche* (1919).⁶ In der Arbeit über den Kleinen Hans erscheint die Angst, d.h. die Angst, von einem Pferd gebissen zu werden, weder als nicht-abgeführte Libido noch als direkte Folge erlittener Kastrationsangst. Vielmehr deutet alles darauf hin, dass der Kleine Hans nicht unter einem schrecklichen, die Kastration androhenden Vater litt, sondern eher an einer fehlenden Stütze, die ihm erlaubt hätte, sich der übermächtigen mütterlichen Fürsorge zu entziehen. Das beißende Pferd repräsentiert somit zwar den kastrierenden Vater, aber nicht in dem Sinne eines drohenden Verlusts seiner Männlichkeit, sondern eher im Sinne einer Trennung zwischen Mutter und Kind, also, wenn man so will, einer Kastration der Mutter. Der Vater hätte die Funktion des Pferdes wahrnehmen sollen und ihn auf dem Wagen aus der mütterlichen Obhut herausziehen sollen; das Pferd stand also für das Begehren schlechthin, für seine metonymische Dimension.

Vielleicht passt Freuds erste Angsttheorie doch ganz gut zur Geschichte des Kleinen Hans, denn als Phallus der Mutter war er in Gefahr, keine Vorstellungen eigener Autonomie bilden zu können; das phobische Objekt war in diesem Sinne ein Kompromiss zwischen aktiver Imagination einer Trennung, der andere, das Vater-Pferd, möge ihn aus seiner zu engen Bindung an die Mutter herausführen, und der Passivität, die einer Trennung von der Mutter keineswegs förderlich war.

Auf ein anderes Terrain führt uns Freud in seiner Arbeit *Das Unheimliche*:

⁴ Ebd. S. 93.

⁵ Vgl. Freud: Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben, Gesammelte Werke (wie Anm. 1), Bd. 7, S. 243 ff.

⁶ Freud: Gesammelte Werke (wie Anm. 1), Bd. 12, S. 229 ff.

»Als ich einst an einem heißen Sommernachmittag die mir unbekannt, menschenleeren Straßen einer italienischen Kleinstadt durchstreifte, geriet ich in eine Gegend, über deren Charakter ich nicht lange in Zweifel bleiben konnte. Es waren nur geschminkte Frauen an den Fenstern der kleinen Häuser zu sehen, und ich beeilte mich, die enge Straße durch die nächste Einbiegung zu verlassen. Aber nachdem ich eine Weile führerlos herumgewandert war, fand ich mich plötzlich in derselben Straße wieder, in der ich nun Aufsehen zu erregen begann, und meine eilige Entfernung hatte nur die Folge, dass ich auf einem neuen Umwege zum drittenmal dahingeriet. Dann aber erfasste mich ein Gefühl, das ich nur als unheimlich bezeichnen kann, und ich war froh, als ich unter Verzicht auf weitere Entdeckungsreisen auf die kürzlich von mir verlassene Piazza zurückfand. Andere Situationen, die die unbeabsichtigte Wiederkehr mit der eben beschriebenen gemein haben und sich in den anderen Punkten gründlich von ihr unterscheiden, haben doch dasselbe Gefühl von Hilflosigkeit und Unheimlichkeit zur Folge.«⁷

Hier geht es weder um ungebundene libidinöse Ressourcen noch um Kastrationsangst, sondern um das, was man *Triebangst* nennen könnte, die sich hier hartnäckig und gegen den bewussten Willen Freuds wiederholt. Was kann das sein, Triebangst? Wir brauchen bloß an Freuds Aussage zu denken: »Ein Trieb kann nie Objekt des Bewusstseins werden, nur die Vorstellung, die ihn repräsentiert.«⁸ Das heißt, dass ich über den Kern des Triebs nichts wissen kann; ich muss mich mit den Vorstellungen begnügen, die ihn repräsentieren. Damit ist eine Verbindung zwischen Angst und Nicht-Wissen angedeutet. Wo ich etwas nicht weiß, liegt die Angst nicht fern; umgekehrt beruhigt das Wissen, ja, es hat oft die Funktion, die Angst zu besänftigen. In diesem Sinne sind wir stets geneigt, irgendwelchen Erklärungen zu glauben, wenn etwas passiert, was uns Angst macht.

Natürlich spielt die Angst auch in anderen Arbeiten und Aussagen Freuds eine Rolle, man denke an den Rattenmann oder den Wolfsmann mit seiner Halluzination des abgeschnittenen kleinen Fingers, oder man denke an die Angstträume, die Freud Anlass gaben, seine Wunscherfüllungstheorie zu diskutieren. All dies kann hier bloß erwähnt werden. Wahrscheinlich gibt es keine einzige Arbeit Freuds, in der Angst nicht eine bedeutsame Rolle spielt.

⁷ Ebd. S. 249.

⁸ Freud: Das Unbewusste, Gesammelte Werke (wie Anm. 1), Bd. 10, S. 275.

2. Angst bei Lacan

»Die Angst ist nicht ohne Objekt«, behauptet Jacques Lacan.⁹ Er wendet sich damit gegen die Auffassung, die Angst sei Angst vor dem Nichts. Aber um seine Behauptung zu verstehen, muss man wissen, dass Lacans Auffassung dessen, was ein Objekt ist, vom alltäglichen Sprachgebrauch abweicht: Es ist das, was sich dem sprachlichen Gefüge entzieht, von ihm ausgegrenzt wird. Auch im lacanianischen Verständnis steht das Objekt dem Subjekt entgegen, aber es entzieht sich der Erkenntnis; es hält das Innerste des Subjekts zusammen, entspricht selber keiner bezifferbaren Größe. Was hat Lacan nicht alles bemüht, um dieses undarstellbare Reale doch irgendwie darzustellen; er spricht vom »*clinamen*«, das die Atome zusammenhält, vom »*inter-dit*«, vom Untersagten, was auch ein Zwischengesagtes ist, vom Unmöglichen, und natürlich muss man an das Ding-an-sich im kantischen Sinne denken, das sich dem Phänomenalen, dem Empirischen entzieht. Dieses unmögliche Ding situiert Lacan auch außerhalb der Welt, »*im-monde*«, was zudem schmutzig heißt – es ist der vermeintliche Ort ungeteilten Genießens, der berüchtigten *jouissance*.

Dieser Entzug des Realen lässt sich ebenso als Wirkung der ausgrenzenden Ebene der Sprache, der Signifikanten, auffassen. Das Subjekt hat schon vor seiner Geburt die strukturierende Wirkung der Signifikanten erfahren, es wird durch sie repräsentiert. Sie gehen jeder individuellen Existenz voraus, schreiben ihm ihre Gesetze und Regeln vor, ermöglichen ihm ein Verhältnis zu den anderen, zur Welt und zu sich selber. Dieses Repräsentiertwerden durch die Signifikanten hat zur Folge, dass die Position des Subjekts, das allein mit seiner Singularität, mit seiner Frage nach seinem Sein ist, eine Position des Traumatischen und somit der Angst ist. Dieser Abstand zwischen den Signifikanten und dem Körper des Subjekts, zwischen ihm und den anderen ist eine Position der Angst. In diesem Sinne ist Angst etwas Existenzielles, und menschliche Angst ist sehr verschieden von tierischer Angst.

Gibt es keine Bezüge, Verbindungen zwischen menschlicher und animalischer Angst? Ist es nicht genau dieselbe Manifestation, wenn ein Hund bellt, der einen Unbekannten sieht oder hört, wie er versucht, in das bewachte Haus einzudringen, und wenn ein Mann in einer vergleichbaren Situation die Polizei ruft? Gewiss gibt es einen Teil, den wir mit den Tieren teilen. Wie diese haben wir eine Libido, und sie konstituiert ein Feld von Interessen, Aufmerksamkeit, auch von Narzissmus, das wir verteidigen, wenn wir uns bedroht fühlen. Aber es gibt Unterschiede. Wenn ein Tier oder ein Mensch in Gefahr ist, die wahrgenommen

⁹ Jacques Lacan: Le Séminaire X: L'angoisse (1962/63), hrsg. v. Jacques-Alain Miller, Paris 2004, S. 133.

wird, nennt man das eher Furcht. Angst ist etwas anderes. Selbst dann, wenn die Wahrnehmung einer Gefahr Angst genannt wird, gibt es einen großen Teil, der beim menschlichen Wesen verschieden ist. Dieser Teil verdankt sich nicht der biologischen Seite, sondern den Signifikanten und ihrer ausgrenzenden Wirkung.

»Die Angst ist nicht ohne Objekt«, sagt Lacan also, und er kann sich dabei durchaus auf Freud berufen. War die Erfahrung des Unheimlichen nicht eine des Objekts, das Freuds bewusste Bemühungen, aus dem verrufenen Quartier herauszukommen, blamierte? Lacans Aussage richtet sich vor allem gegen Martin Heidegger, dessen Philosophie, vor allem sein Hauptwerk *Sein und Zeit*,¹⁰ zu gleicher Zeit wie Freuds späte Arbeiten erschienen. In diesem Werk ist die Angst ein Schlüsselwort. Wenn das menschliche Wesen, das Heidegger Dasein nennt, seine Situation, seine Lebensbedingungen überdenkt, sieht es sich konfrontiert mit seinem eigenen Tod, mit der Armut seiner Existenz, die Heidegger Nichtigkeit nennt, mit dem Nichts, und für Heidegger impliziert diese Konfrontation Angst. In seiner Theorie ist sie nicht an ein Objekt gebunden, sondern an die Erfahrung des Nichts, eine Erfahrung, die der Mensch zu vergessen sucht, indem er sich ins Alltägliche »man« flüchtet, in die Anonymität der Leute, so dass man den Tod und die Angst vergessen kann.

Heideggers Philosophie ist insofern bemerkenswert, als er Angst weder genetisch noch als naturgegebenes Phänomen versteht, sondern als Ausdruck menschlichen Lebens, als Zeichen der Möglichkeit, seine Situation zu reflektieren, auch als Vermögen, das Ende des Lebens zu antizipieren. An dieser Stelle gibt es jedoch Einwände: Die Reflexion des eigenen Lebens, die Antizipation, das Vorlaufen zum Tod ist nicht in jedem Fall mit Angst verknüpft. In gewissen Situationen kann der Tod, wenn nicht eine Erlösung, eine Befreiung, das Ende von Mühe und Agonie sein. Ist Tod nicht oft das heimliche Ziel des Lebens, sogar in der Sexualität, in der man den Orgasmus den kleinen Tod nennt? Und ist das Paradies nicht sehr nahe beim Tod und deshalb ein sehr langweiliges Ziel, ein Zustand ohne Konflikte und Begehren, vor dem man sich jedoch keineswegs ängstigen muss?

Sodann ist das Nichts ein abstraktes Konzept, welches sicher seine Notwendigkeit hat; aber es entspricht nicht dem, was das menschliche Wesen empfindet. Es ist wahr, dass der Signifikant das Nichts einführt, ein Fehlen von Bedeutung, aber an diesem Platz entstehen Phantasmen, die das Nichts bevölkern. Gäbe es dennoch die Erfahrung des Nichts, wäre sie, folgt man Sokrates' Argumentation, nicht gleichbedeutend mit Angst. In der *Apologie*¹¹ sagte er, wenn der Tod das Ende des Lebens sei, brauche er sich nicht zu ängstigen. Was dagegen vielmehr Angst macht,

¹⁰ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, Tübingen 1967.

¹¹ Vgl. Platon: *Werke*, Bd. 2, Darmstadt 1990, 40c u. d.

ist die Vorstellung, das Leben gehe irgendwie nach dem Tode weiter – es ist das Nicht-Wissen, wie das geschehen wird, was Angst hervorruft. Werde ich auf einem anderen Planeten erwachen, in einer ganz fremden Umgebung? Was wird mit mir passieren? Die Vorstellung von Hölle und Fegefeuer sind dabei nur ausgeprägte Vorstellungen, für die man sogleich Maßnahmen erfunden hat, um sie zu beschwichtigen. Was bleibt, ist ein Unwissen, das sich mit diesem inneren Ungrund, Abgrund meiner Existenz paart.

Diese Unwissenheit ist denn auch ein Schlüssel zum Verständnis der lacanschen Angst-Auffassung. Sie zeigt sich ja nicht nur in Bezug auf meinen mir unbekanntesten innersten Kern, auf das Reale, sondern sie manifestiert sich auch intersubjektiv. Was will der andere mir? *Che vuoi?* Wie sieht er mich, was bedeute ich ihm? Noch viel beunruhigender ist die Frage, ob er weiß, was er mir bedeutet, denn er selber ist ja auch dem Realen unterworfen, das ihn auf die Bahnungen der Repräsentationen führt.

3. Das Paradigma der Gottesanbeterin

Zu Beginn des *Seminars X*, das den Titel *Angst* trägt, stellt Lacan einen Apolog vor, den er den Apolog der Gottesanbeterin nennt.¹² Die Gottesanbeterin, *mantis religiosa*, auch Stabheuschrecke genannt, kommt bei uns vor, mehr noch in südlichen Ländern, wo dieses merkwürdige Tier größere Ausmaße hat. Es zeichnet sich dadurch aus, dass seine Bewegungen sehr langsam sind, dass seine Augen seitlich im Kopf liegen, so dass man sich darin nicht spiegeln kann, dass sein Gesicht tatsächlich an eine religiöse Verklärung denken lässt, und vor allem dadurch, dass es die Eigenheit hat, das Männchen nach der Begattung aufzufressen.

Nun darf dieser Apolog nicht naturalistisch aufgefasst werden; es handelt sich vielmehr um ein überdimensioniertes Tier, das einem menschlichen Betrachter gegenübersteht. Dieser trägt eine Maske, aber er weiß nicht welche, man hat sie ihm angezogen, ohne dass er sie gesehen hat. Er kann sie also auch nicht in den Augen der Gottesanbeterin sehen, da diese wie gesagt seitlich liegen. Er weiß nicht, wie ihn die Gottesanbeterin sieht, was seine Erscheinung bei ihr auslöst. Will sie ihn fressen, was hat sie vor mit ihm? Die Frage nach dem *Che vuoi?*¹³ stellt sich auf eine unvermeidliche Weise. Dieses *Che vuoi?* bleibt bei ihm selber, weil die andere ja nicht ein sprachliches Wesen ist, er kann sie nicht fragen. Er ist also in der Situation, dass er diesem Tier absolut ausgeliefert ist. Dieses Tier sieht ihn,

¹² Lacan: Das Seminar X, *L'angoisse* (wie Anm. 9), S. 15.

¹³ Der Ausdruck *che vuoi?* stammt aus dem Märchen von Jacques Cazotte *Le diable amoureux* und wird von Lacan des öftern zitiert.

mit einem Wahrnehmungsregister, das ein anderes ist als das sprachliche, eines, das zum bio-logischen Register gehört.

Was will Lacan mit diesem merkwürdigen Apolog sagen? Warum diese Gottesanbeterin und warum trägt der Betrachter, der diesem Tier gegenübersteht, eine Maske, die er nicht einmal kennt? Wir brauchen nur an unsere Gewohnheiten zu denken, an das, was wir uns angeeignet haben, um uns im menschlichen Zusammenleben zu behaupten. Niemand käme wohl auf die Idee, dass dies unser wahres Gesicht sei. In der psychoanalytischen Terminologie wird diese Erscheinung das Ich genannt, französisch *le moi*, zu unterscheiden vom sprachlichen Ich, vom *je*. Dieses Ich, das aus meinen Gewohnheiten besteht und das einer Maske entspricht, ist mir zu großen Teilen unbekannt, unbewusst, ich habe es im Laufe meiner Lebensgeschichte erworben, es besteht aus Identifizierungen und Imitationen, die nur zu einem kleinen Teil bewusst sind. Ich trage diese Gewohnheiten, diese Verhaltensweisen, dieses Benehmen zur Schau, so wie ich mein Gesicht anderen zeige. Die andern können an mir mehr sehen, als ich an mir zu sehen vermag, denn ich kann mein Gesicht nicht sehen, ich kann nicht sehen, was mein Gegenüber sieht. Der Spiegel gibt mir zwar die Möglichkeit, mein eigenes Gesicht zu sehen, aber gleichwohl entgeht mir, wie die anderen mich sehen – es geht ja nicht nur um Äußerlichkeiten, um meine Augen, meine Nase, mein Mund, meine Ohren, sondern um das, was sie ausdrücken, um das, was die anderen an mir wahrnehmen und wahrzunehmen glauben.

Eben in diesem Nicht-Wissen hat die Angst ihren Grund. Nur zu gerne möchte ich wissen, wie die anderen mich sehen, was sie an mir sehen. Ich kann es versuchen mit dem Präsentieren von etwas, von dem ich glaube, dass es die anderen interessiert, ich kann mich vorteilhaft zeigen, mich so und so kleiden, mich schminken – und doch muss ich mir den Glauben abschminken, dass es gelingen könnte, die Angst zu überwinden. Dass andere etwas in mir sehen, was mir verborgen bleibt, ist übrigens auch die Grundsituation dessen, was man in der Psychoanalyse Übertragung nennt und was zur Konsequenz hat, dass die psychoanalytische Behandlung so vor sich geht, dass der Analysant den Analytiker nicht sieht. Umso mehr rückt die Frage ins Zentrum, wie und was der Analytiker beim Analysanten sieht und hört. So gesehen ist die Praxis der Analyse eine Kur der Angst.

Kommen wir zum Apolog mit der Gottesanbeterin zurück. Die Erfahrungen innerhalb der Sprache, die mich geformt haben, sind Teil meines Ichs (*moi*), das ich exponiere, vielleicht auch in Frage stelle, wenn ich spreche. Wenn ich unter Menschen bin, die ich gut kenne, tritt dieses Gefühl, dass ich eine Maske trage, in den Hintergrund, aber ob es verschwindet, ist keineswegs gewiss. Sobald ich aber mit unbekanntem Menschen zusammen bin, kommt dieses Gefühl stärker auf: Wie sehen sie mich, was bedeutet das für die anderen? Wenn der andere auch ein sprachliches Wesen ist, kann ich versuchen, mich über das, was wir gegenseitig

voneinander wollen oder wie wir uns gegenseitig wahrnehmen, zu verständigen. Das ist pure Angstbewältigung! Wenn dies nicht gelingt, taucht die Angst auf. Das ist das, womit z.B. die *Science-Fiction*-Filme spielen, wenn Menschen auf einem anderen Planeten sind und Lebewesen begegnen, von denen sie nicht wissen, was die mit ihnen vorhaben. In jedem Menschen steckt ein Stück anderer Planet, der sich der Sagbarkeit entzieht.

Gleichwohl stellt sich die Frage, warum Lacan nicht einen Bewohner eines anderen Planeten für seinen Apolog gewählt hat, sondern die Gottesanbeterin, mit der ja eine sprachliche Verständigung gänzlich unmöglich ist. Ist darin ein Spott über die Religiosität enthalten, die unter dem Schein der Frömmigkeit das Männchen auffrisst? Oder geht es letztlich um die Kastrationsangst, die beim Männchen nicht den Verlust seines Organs betrifft, sondern des ganzen Lebens? Oder ist gar das weibliche Begehren in seiner bedrohlichsten Seite dargestellt und in diesem Sinne doch wieder anknüpfend an Freuds Erzählung über das Unheimliche, das ihm ja auch irgendwie zu Leibe rückte? Jedenfalls ist es auffallend, dass die angsterregenden Figuren bei Lacan wie bei Freud weiblich sind und die Opfer Männer.

Bei diesen Betrachtungen liegt das Entscheidende nicht in psychologischen, sondern in strukturellen Gegebenheiten. Das weibliche Begehren zeichnet sich Lacan zufolge dadurch aus, dass es nicht ganz im Phallischen situiert ist; anders gesagt: Im Unterschied zum männlichen Begehren, bei dem die Signifikanten mit dem männlichen Geschlecht eine innige Verbindung eingehen, woraus die Phallizität entsteht, bleibt bei der Weiblichkeit ein Rest, der sich nicht an das Phallische bindet.¹⁴ Dieser Rest ist keine Substanz, sondern ein Entzug, eine Ungebundenheit, wenn man so will, die bewirkt, dass das weibliche Begehren freier ist, weniger fixiert auf das Phallische. Eine Auswirkung davon ist die Unsicherheit, die es beim Manne bewirkt, und von da ist es nur ein Schritt zur Angst. Sie ist ein anderer Ausdruck für das, was Lacan das Fehlen des Geschlechtsverhältnisses nennt. Mann und Frau passen nicht naturgegeben zusammen, sondern ihre Beziehung ist nur möglich unter der Bedingung von Regeln, Konventionen, Einschränkungen.

Betrachten wir diese Zusammenhänge unter dem Aspekt der Kastrationsangst. Freud fasst die Kastrationsangst sehr körperbezogen auf; sie ist vor allem Angst vor dem Verlust des männlichen Geschlechts. Bei Lacan begegnen wir einer zunächst unterschiedlich scheinenden Konzeption von Kastration: Sie meint in einer ersten Annäherung Unvollkommenheit. Bei näherer Betrachtung erweist sich, dass Lacan

¹⁴ Lacan hat die Theorie der weiblichen Sexualität vor allem in den Seminaren XIX: ... *ou pire* und XX: *Encore* ausgearbeitet; sie kulminiert im so genannten Tableau der Sexuierung im Seminar XX. Von diesen beiden Seminaren ist ersteres noch unveröffentlicht, während das andere 1975 in Paris herauskam; die deutsche Übersetzung ist unter dem gleichen Titel *Encore* erschienen.

Freuds Kastrationskonzept weitergedacht hat. Dies dreht sich bei ihm nicht so sehr um den Verlust des Gliedes, sondern um die Erfahrung des Mangels, der viele Aspekte aufweist. Die Rivalität des Mannes mit andern Männern führt zur Erfahrung, dass die Potenz stets eine begrenzte ist, eine Erfahrung, die sich im Kontakt mit dem weiblichen Geschlecht verstärkt. Die Angst vor dem Vater tritt vor allem dann auf, wenn der Junge nicht von der Mutter ablassen will und dadurch in eine Rivalität mit ihm gerät. In allen diesen Konflikten geht es um die Erfahrung der Unvollkommenheit, die auf das Ideal des allmächtigen Phallus verweist, an das jeder Mann mehr oder weniger glaubt, obwohl das eine Illusion, ein Phantasma ist. Aber wer kann sich dem Ideal entschlagen, der Stärkste, der Beste, der Potenteste, der Größte, der Gescheiteste, der Reichste zu sein?

Es ist die Erfahrung mit der Sprache, mit der durch sie bewirkten Vereinzelnung, die diesem phallischen Ideal entgegenwirkt und eine Spaltung beim Mann bewirkt: Einerseits weiß er um das Illusionäre des männlichen Ideals, andererseits dient es ihm doch als Orientierung, auch wenn es unerreichbar ist. Wenn er dem Ideal nicht genügt, kann er sich Idole schaffen, die der symbolischen Kastration entzogen sind. Das weibliche Geschlecht ist jedoch nicht ganz von dieser Kastrationsthematik betroffen. Es erleidet diesen Verlust der Phallizität nicht so wie der Mann; diesseits der Sprache ortet Lacan ein Genießen, das sich der symbolischen Kastration, jedoch auch der Sagbarkeit entzieht. Das ist es, warum das Weibliche für den Mann etwas Rätselhaftes hat, und das ist es, warum umgekehrt die Frauen eine Orientierung bei einem Mann suchen, der sie liebt.

4. Die Rolle der Sprache und die Angstbewältigung

Der Apolog der Gottesanbeterin hat gezeigt, dass die Angst dann zunimmt, wenn die Sprachlichkeit versagt. Nicht nur der Anblick eines Tieres kann Angst auslösen, sondern auch die Situation unter Menschen, deren Sprache ich nicht kenne, die einer anderen Kultur angehören. Das machte die Faszination der Entdeckerbücher aus, die ich aus der Zeit der Kindheit in Erinnerung habe. Die Sache wurde dann brisant, wenn Forscher auf einen bis anhin unbekanntem Stamm trafen, mit deren Angehörigen sie sich nicht verständigen konnten. Sofort und unausweichlich entstand die Frage, was diese Menschen mit ihnen vorhatten, sollten sie gekocht und verspiesen werden, oder wie Götter verehrt? Waren Geschenke ein geeignetes Mittel, etwas Drittes zu schaffen, eine Basis für ein gegenseitiges Akzeptieren?

Die Rolle des Andern wird in solchen Situationen besonders deutlich spürbar. Betrachten wir dieses Konzept etwas genauer. Mit dem Andern im Sinne Lacans ist nicht nur die Sprache als Signifikantenkette gemeint, sondern auch »der Neben-

mensch«,¹⁵ wie Freud ihn nennt, ein Repräsentant des Anderen. Es ist nicht sehr bekannt, dass bereits Freud vom Anderen sprach¹⁶ – es war nicht Lacan, der dieses Konzept in die Psychoanalyse einführte. Freud schreibt über die Klagen der Hysterikas, dass sie sich dabei an den Andern wendeten. Und er fügt hinzu: »an den unvergesslichen Andern«. ¹⁷ Das scheint sehr seltsam zu sein, weil dieser unvergessliche Andere keiner wirklichen Figur im Leben der Hysterika entspricht, weder in der Gegenwart noch in der Vergangenheit. Vielmehr entspricht er einem Ideal, einem Ideal ohne Mangel, einem Ideal als einer Figur des Begehrens. Im lacanianischen Konzept entspricht der Andere ebenfalls einem Ideal.

Die Bedeutung des Andern wird dann deutlich, wenn er unterschieden wird vom andern, der klein geschrieben wird. Damit ist der andere Mensch gemeint, meinesgleichen, der ähnliche Züge hat. Der Andere meint jedoch einen Abstand zu diesem anderen, ein Abstand, der sich deutlich zeigt, wenn einer dem anderen zuhört. Sobald er sich einmischt und sich selber einbringt, verlässt er die Position des Andern. Das Ideal des Anderen entsteht notwendigerweise, wenn ein Subjekt zu einem anderen Subjekt spricht. Gewiss, ich könnte zu mir selbst in meinen vier Wänden sprechen, wenn ich allein bin. Aber es ist nicht dasselbe, ob ich meine Gedanken an eine andere Person wende oder nicht. Tue ich es, hat es keine Bedeutung, wie diese andere Person aussieht, ob sie männlich oder weiblich ist, groß- oder kleingewachsen. Andere Eigenschaften sind wichtig, das Vertrauen, das Wissen, das ich ihm unterstelle, die Sympathie, die Aufmerksamkeit, die er für mich hat, die Diskretion, die ich wünsche, schließlich die Liebe, seine Liebe.

Die Rolle der Angst ist in diesem Kontext der Übertragung gut verständlich. Der Glaube an ein Ideal, das ein leuchtendes Beispiel und ein Modell für Identifizierungen ist – ist es nicht Ausdruck einer Angst vor seinem Fehlen oder Versagen, was Chaos oder gar Vernichtung nach sich ziehen könnte? Das ist wohl die nicht-pathologische Seite der Angst, die existenzielle, die einen jeden überkommt.

Kehren wir nochmals zum Anderen zurück. Wir haben gesehen, dass mit diesem Konzept erstens die Sprache selbst gemeint ist, zweitens die Repräsentation durch einen Nebenmenschen, der für die Fragen wichtig ist, die unser Leben

¹⁵ Zu diesem Ausdruck vgl. Freud: Entwurf einer Psychologie, Gesammelte Werke (wie Anm. 1), Nachtragsband, S. 426.

¹⁶ Dazu zwei Beispiele: Im Briefwechsel mit Wilhelm Fließ schreibt Freud am 21. Mai 1894: »Es ist eben keine besondere Gunst des Schicksals, dass ich ungefähr fünf Stunden im Jahr für Gedankenaustausch mit Dir habe, wo ich den Anderen kaum entbehren kann und Du der einzige Andere, der alter, bist.« Am 18. Mai 1898 lässt Freud verlauten: »Ich bin so unendlich froh, dass Du mir einen Anderen schenkst, einen Kritiker und Leser, und noch dazu von Deiner Qualität. Ganz ohne Publikum kann ich nicht schreiben, kann mir aber ganz gut gefallen lassen, dass ich es nur für Dich schreibe.« Vgl. Sigmund Freud: Briefe an Wilhelm Fließ 1887–1904, hrsg. v. J. M. Masson, Frankfurt/M. 1986.

¹⁷ Ebd. Brief vom 6. Dezember 1896.

betreffen. Niemand ist davon ausgeschlossen, den Andern zu repräsentieren. Er entspricht einer Position, die offen ist für jedermann, eine Position, von der wir wissen, dass ihre Aufrechterhaltung mit der existenziellen Form von Angst verknüpft ist. Auch wenn ich weiß, dass der Andere einem Ideal entspricht, einer Illusion, kann ich versuchen, diesen Platz dadurch einzunehmen, dass ich dem andern Menschen zuhöre, dass ich ihm meine Aufmerksamkeit schenke, ohne ihn zu einem bestimmten Ziel zu bringen, das ich mir für ihn ausdenke. Das ist nicht leicht, weil diese Position des Andern eine der Reflexion ist und daher mit Angst verknüpft. Es gibt jedoch viele Subjekte, die es vermeiden, jemals in eine solche Position zu kommen. Sie ziehen es vor, Figuren zu idolisieren, die ihnen eine Orientierung geben und sie die Singularität ihrer Existenz vergessen lassen. So können wir sehen, dass die Idolisierung eine Technik ist, um der existenziellen Angst zu entkommen. Das geht nicht, ohne einen Preis zu bezahlen. Das Subjekt, das eine Figur idolisiert, versucht, dem zu entsprechen, was der Andere will. Es gibt vor, kein eigenes Begehren zu haben, sondern bloß dasjenige des Andern zu erfüllen. Was geschieht jedoch, wenn das Begehren des Andern sich gegen das idolisierende Subjekt richtet? Was, wenn der Andere anordnet, für ihn zu kämpfen, in den Krieg zu ziehen, mit dem das idolisierende Subjekt nichts zu tun hat? Was, wenn der Andere Opfer vom Subjekt erwartet, sogar Opferungen seines Lebens? Es ist jedoch nicht einmal nötig, an solch extreme Beispiele zu denken. Wir können an Eltern denken, die ihren Kindern nicht erlauben, mit anderen Kindern zu spielen. Solche Eltern geben vor, das Kind zu schützen gegen jede Gefahr, die von außerhalb des eigenen Hauses kommt. Dieses überbehütende Verhalten führt nicht zu einer Verringerung von Angst, sondern zu einem Anwachsen. Es ist weniger die eigene Angst, die das Kind empfindet, als vielmehr die Angst des Andern. Aber ein Phänomen ist noch wichtiger: Wenn das Kind die Angst des Andern empfindet und es nichtsdestotrotz zu protestieren oder sogar die Umarmung, Einkreisung des Andern zu durchbrechen versucht, fühlt es sich schuldig. Es kommt ihm vor, als töte es die behütenden Eltern.

5. Pathologisches zur Angst

Was ist nun mit Phobien und Panik-Attacken? Es ist bekannt, dass sich Phobien in der psychoanalytischen Kur als sehr widerständig erweisen. Manchmal kann eine Sprechkur zu vielen Einsichten und zu einem Verständnis der Angst führen, aber im Verhalten ändert sich nichts. Der Analytiker kann nichts tun; wenn er zuhört oder deutet, empfindet der Analysant eine Sicherheit, weil jemand zu seinem Wohl da ist und die aufsteigende Angst bekämpft. Wenn der Analytiker ihn dagegen zu etwas bringen will, riskiert er das Aufkommen von Angst, was zu

einem *acting-out* oder sogar zu einem Unterbruch oder Abbruch führen kann. Trotz diesen Schwierigkeiten gibt es Hoffnung, dass ein wahres Verständnis dazu verhelfen kann, den Knoten der Phobie zu lösen.

Stellen wir uns ein Subjekt vor, das sich nicht getraut, eine Brücke zu überqueren. Der geringste Schritt auf die Brücke zu ruft ein unbezwingbares Gefühl von Angst oder gar Panik hervor. Ein anderes Subjekt fühlt dasselbe, wenn es sich einem Marktplatz nähert; ein drittes Subjekt flieht den Anblick einer Maus oder einer Spinne. Kinder sind von solchen Phänomenen nicht ausgeschlossen, wie das Beispiel des von Freud analysierten Kleinen Hans zeigt, der sich fürchtete, von einem Pferd gebissen zu werden.¹⁸

Phobien haben manchmal ein seltsames Erscheinungsbild; die von ihr betroffenen Subjekte wissen wohl, dass eine Brücke, ein Marktplatz, ein kleines Tier oder was auch immer nicht der wahre Grund ist für ihre Angst. Es ist wie in Träumen, in der wir Situationen antreffen, Bilder sehen, die etwas davon Verschiedenes darstellen. In Phobien können wir von Symptomen sprechen. Die Unmöglichkeit, eine Brücke zu überqueren, ist ein Symptom, die Angst, einen Marktplatz zu überqueren, desgleichen. Ein Symptom ist ein Kompromiss zwischen unterschiedlichen Seiten von psychischen Tendenzen, die nicht miteinander vereinbar sind. Denken wir an das Beispiel der Brückenphobie. Im Unbewussten repräsentiert die Brücke etwas für das Subjekt. Wenn wir an den Signifikanten denken, können wir sagen, dass die Brücke den Signifikanten symbolisiert; sie steht also mit der Idee von Fortschritt in Verbindung, damit auch Weggehen, sich etwas Unbekanntem zuwenden, Risiken eingehen, in eigener Verantwortung zu leben. Andererseits gibt es den tatsächlichen oder vermeintlichen Anderen, der solchen Fortschritten im Wege steht. Selbst wenn niemand da ist, der sich beklagt, kann das phobische Subjekt eine solche Vorstellung haben. Warum? Was liegt ihm denn daran, einer solch repressiven Instanz Bedeutung zu geben? Die Einschränkung des Andern könnte vom phobischen Subjekt aus betrachtet ein Zeichen dafür sein, dass es dem Anderen nicht gleichgültig ist, dass der Andere sich Sorgen macht, und dies kann das phobische Subjekt sogar als Zeichen von Liebe auffassen. So gesehen begegnet es dem Problem, die Sorge des Andern zu respektieren, auch wenn sich bei genauerer Betrachtung erweisen würde, dass die Sorge des Andern nicht so sehr dem phobischen Subjekt gilt, sondern dem phallisch-possessiven Begehren des Andern selbst, der es nicht aus den Augen gehen lassen möchte. Der Glaube an die Liebe des Andern bewirkt dann, dass aufkommende Gefühle von Aggressionen, sogar vom Töten des Andern, erstickt werden, so dass es beim Nicht-Überqueren der Brücke bleibt.

Natürlich kann man solche Phobien weiter befragen. Ihre Symptome sind nicht

¹⁸ Freud: Phobie eines fünfjährigen Knaben (wie Anm. 5), S. 260ff.

nur Kompromisse zwischen der Offenheit des Begehrens und der Sorge des Anders, sondern auch zwischen Begehren nach Offenheit und Sexualität. Die Brücke zu überqueren würde nicht nur bedeuten, eine Position von Singularität zu riskieren, sondern andere Leute zu treffen, auch das andere Geschlecht. Um dies zu vermeiden, wird Sexualität unterdrückt, verdrängt, in Phantasien und Phantasmen verschoben. An diesem Punkt holt die Brückenphobie die Agoraphobie ein, insofern dies ein Platz von Austausch, sexuellem Kontakt ist. Das phobische Subjekt fühlt den Blick des Anders auf sich gerichtet, wenn es sich vorstellt, auf den Marktplatz zu gehen. Das würde bestimmt den Tod des Anderen bedeuten, der das nicht ertragen würde!

Darüber hinaus wäre der befürchtete Verlust des Anders verknüpft mit der Angst, die psychischen Strukturen zu verlieren, mit der Angst, dem Unendlichen ausgeliefert zu sein, sich im Grenzenlosen zu verlieren. Das wäre gleichbedeutend mit dem Verlust der Subjektivität, mit dem Fallen in den Zustand eines Objekts, mit dem Eintritt in eine Psychose.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die pathologische Angst versucht, die Offenheit des Begehrens zu verhindern; aus dem rätselhaften Triebgrund der Angst, der zur existenziellen Situation gehört, macht die Phobie ein Objekt, das vermeintlich seine Ursache ist und dem Subjekt erlaubt, sich in eine Kausalität einzureihen, die lautet: »Dieses oder jenes Objekt ist die Ursache meiner Angst; wenigstens kenne ich sie und kann versuchen, die Begegnung mit dem angsterregenden Objekt zu vermeiden.« Lassen sich solche Mechanismen nicht auch in der Politik beobachten, wenn z. B. ein Staat irgendwelche Feinde, Terroristen, die meist aus dem Ausland kommen, bezichtigt, schuld an der Misere zu sein? Das lenkt von den wahren Problemen ab und scheint doch als Erleichterung immer wieder zu funktionieren.

Abschließend noch eine Bemerkung zur gegenwärtigen Krise in der Gesellschaft, der so genannten Finanzkrise: Sie hat direkt mit dem Realen zu tun, das im Finanzsektor wie nirgendwo sonst herausgefordert wird. Was jetzt spürbar geworden ist, ist die Angst, die direkt mit der Bodenlosigkeit des Realen zu tun hat. Die Großbanken und mit ihnen die Anleger haben sich zu einer Wettvereinigung zusammengeschlossen, die lautet: das Reale muss genussvoll sein; dieses Reale holen wir uns, um maximalen Genuss im Leben zu haben. Lacan spricht in diesem Zusammenhang vom *plus-de-jouir*, vom Mehrgenießen, in Anlehnung an den Mehrwert bei Karl Marx.¹⁹ Im Dienste dieses phantasmatischen Ziels ist ein Wissen generiert worden, das auf schnellem Weg zu enormen Summen von Geld, zu Reichtum und Prämien führte.

¹⁹ Vgl. Jacques Lacan: *Le Séminaire XVI: D'un Autre à l'autre (1968/9)*, hrsg. v. Jacques-Alain Miller, Paris 2006, S. 11 ff.

Lacan hat in einem seiner Seminare gezeigt, dass das Geld, der Tauschwert, ein Objekt hat, nämlich den Genuss; es geht nicht bloß um die Möglichkeit des Konsums und des Besitzes, sondern um das damit verbundene Genießen, das den Mangel des Subjekts aufheben sollte. Aus strukturellen Gründen ist das jedoch unmöglich, aber solange die Subjekte das nicht wissen, entstehen Exzesse des Genießens, wie das vor allem in der Finanzwelt zu beobachten war. Das Genießen ist das wirkliche Objekt des Geldes, das Genießen, das nicht einholbar ist, sondern unendlich, ausgegrenzt von den Signifikanten. Wenn man die Unerreichbarkeit des vollen Genießens nicht erkennt, muss es zwangsläufig zur Katastrophe kommen, denn der Mehr-Genuss der einen geht auf Kosten der arbeitenden Klasse, auch wenn einem heute allerorten weisgemacht wird, dass das Kapital arbeitet. Die Angst, die nun auftritt, ist auch Angst vor einer unliebsamen Wahrheit und Angst vor der Metamorphose des Genießens, die sich als Bodenlosigkeit und drohender Einsturz der herkömmlichen Ordnung manifestiert, die ja nicht nur außen situiert ist, sondern auch intrapsychisch.

Schreckensgespenster

Überlegungen zur politischen Theologie der Angst nach Kierkegaard, Heidegger und Hobbes

Tobias Nikolaus Klass

Ein Gespenst geht um in Europa, das Gespenst des Terrorismus. Und so macht sich einmal mehr das Verlangen breit zu verstehen, was die *Anschauungsweise*, die *Zwecke* und die *Tendenzen* des genannten Phänomens sind. Zentrum der dadurch entstandenen Diskussionen sind zumeist politiktheoretische bzw. kriegsethische Fragen wie: Ist Terror eine politische Strategie oder bloßes Verbrechen? Lassen sich Terroranschläge als Kriegstaktik verstehen – nur so ist der *war on terrorism* zu rechtfertigen – oder aber brauchen wir zum Verständnis des Phänomens Terror ganz neue Begriffe des Politischen?¹ Je differenzierter diese Diskussionen nun wurden, desto deutlicher aber trat zu Tage, dass die Frage danach, was wir überhaupt »Terror« zu nennen bereit sind, seltsam ausgeklammert blieb, d. i. die Frage danach, welche *phänomenalen Qualitäten* eine Situation in sich bergen muss, dass wir in ihr uns politisch als »terrorisiert« beschreiben. Klar scheint: Terror erzeugt oder ist eine spezifische Form von Angst. Nur: was für eine?

An einer Beantwortung dieser Frage sei sich im Folgenden versucht. Ausgangspunkt sei dabei die in der Philosophie kanonische Unterscheidung zwischen »Angst« und »Furcht«, und zwar indem zuerst ein – grober – Blick in Heideggers *Sein und Zeit* geworfen sei, da von hier die Bindung des Angst-Begriffs ans »Existentielle« ausgeht. In einem zweiten Schritt soll dann – in nicht minder grober Art und Weise – Kierkegaard in Augenschein genommen werden, da Kierkegaard, wiewohl er in vielen Punkten mit Heidegger konform geht, an entscheidenden Stellen aber auch von ihm abweicht und dies in für die oben genannte Frage interessanter Weise. Nach dieser Befragung klassisch-philosophischer Positionen wird dann der Schritt ins Feld des Politischen unternommen (das aus den Überlegungen Heideggers bzw. Kierkegaards ganz ausgeschlossen scheint), und zwar

¹ Stellvertretend für viele andere sei verwiesen auf: Georg Meggle (Hg.): *Terror & der Krieg gegen ihn*. Öffentliche Reflexionen, Paderborn 2003; Charles Townsend: *Terrorismus*, Stuttgart 2005; Ulrich Schneckener: *Transnationaler Terrorismus*, Frankfurt/M. 2006; Louise Richardson: *Was Terroristen wollen. Die Ursachen der Gewalt und wie wir sie bekämpfen können*, Frankfurt/M./New York 2007.

durch einen Blick auf Hobbes' Bestimmungen der Angst im *Leviathan*. Um im Anschluss daran zur Ausgangsfrage zurückzukehren und zu überlegen, welche der im ersten Teil herausgearbeiteten Charakteristika der Angst bzw. Furcht zur Bestimmung der politischen Angstform »Terror« sinnvoller Weise herangezogen werden können und müssen.

1. Heidegger

Die Idee, Angst im Bereich des »Existentiellen« zu verorten, ist bei Heidegger bekanntlich dem fundamentalontologischen Grundansatz von *Sein und Zeit*² geschuldet, der sich zuerst als »existenziale Analytik des Daseins« (SZ, S. 41) verstehen will. Dieses derart »existenzial« verstandene »Dasein« lässt sich nun aber bekanntlich laut Heidegger nicht aus einer generellen »Idee« von Sein erschließen, sondern nur im Durchgang durch seine »Faktizität«, d. i. seine »durchschnittliche Alltäglichkeit« (SZ, S. 43), durch die es selbst sein Sein unhintergebar immer schon erschließt, und zwar zuvörderst in »Befindlichkeit« und »Verstehen« (vgl. SZ, S. 133).

Das Phänomen der Angst ist für Heidegger als eine solche »Befindlichkeit« zu fassen, die zuerst »das Bekannteste und Allernächste [ist]: die Stimmung, das Gestimmtsein« (SZ, S. 134). Was immer ein Dasein ist, es ist immer schon gestimmt, und ist darin immer schon »vor sein Da gebracht« (ebd.). Dass so ein Dasein immer schon vor sein *Da* gebracht ist, heißt freilich nicht, dass es damit auch schon vor sein *Sein* gebracht ist. Im Gegenteil: »Das Dasein weicht zumeist [...] dem in der Stimmung erschlossenen Sein aus.« (SZ, S. 135) In die Gruppe der Befindlichkeiten, die das Dasein zwar erschließen, aber darin sich doch von seinem Sein abwenden, zählt Heidegger nun in ganz herausgehobener Weise die »Furcht«, zu deren Bestimmung er drei »Hinsichten« voneinander abhebt: »das Wovor der Furcht, das Fürchten und das Worum der Furcht« (SZ, S. 140). Ersteres sei dabei zu denken als »jeweils ein innerweltlich Begegnendes« (ebd.). Das, was die Furcht auslöst, kann somit – faktisch gesehen – vielerlei Gestalt annehmen; immer aber muss es gedacht werden als ein Innerweltliches, dessen Grundcharakteristikum Heidegger »phänomenal« bestimmt als »Bedrohlichkeit« (ebd.). »Bedrohlich« ist der Grund des Fürchtens dabei zuerst ob seiner »Abträglichkeit« für das Dasein, die als Abträglichkeit freilich nicht schon eingetreten, sondern erst erahnt ist. Denn das Wovor der Furcht ist »noch nicht in beherrschbarer Nähe, aber es naht. In solchem Herannahen strahlt die Abträglichkeit aus und hat darin den Charakter des Drohens« (ebd.). Es ist also ein »innerweltlich Begegnendes«, das die Furcht

² Vgl. Martin Heidegger: *Sein und Zeit* [SZ], Tübingen 1986.

auslöst; aber: dieses innerweltlich Begegnende ist nicht einfach da, sondern »naht« erst und enthält als ein solches bloß Nahendes immer auch »die enthüllte Möglichkeit des Ausbleibens und Vorbeigehens bei sich, was«, wie Heidegger explizit hinzusetzt, »das Fürchten nicht mindert und auslöscht, sondern ausbildet«. (SZ, S. 141) Grundzug aller »Bedrohung« ist damit zuerst »reale Möglichkeit« (wie auch Schmitt das nennt), nicht notgedrungen ein konkretes Etwas bzw. ein konkreter Schaden. Darauf wird zurück zu kommen sein.

Im Durchgang durch diese Bestimmung der Befindlichkeit »Furcht« sucht Heidegger nun den Weg zur Grundbefindlichkeit »Angst« zu finden. Dieser Weg führt ihn über einen bereits erwähnten Zug des Daseins, noch in seinen daseinerschließenden Modi dem Sein selbst auszuweichen. Das Dasein ist darin für Heidegger »von ihm selbst als eigentlichem Selbstseinkönnen zunächst immer schon abgefallen und an die ›Welt‹ verfallen« (SZ, S. 175). Gerade dort also, wo dem Dasein eine Tür geöffnet wird zu seinem Sein, gerade da neigt das Dasein zum »Verfallen« in »das Aufgehen im Miteinandersein« (ebd.), denn diese Flucht vor dem Sein zurück in die Welt ist für das Dasein »beruhigend« (SZ, S. 177).

Damit tut sich für Heidegger ein Problem auf, das er dezidiert nicht moralisch oder gar theologisch verstanden wissen will (und womit er sich explizit von Kierkegaard abhebt): »Das Verfallen«, betont er, »ist ein ontologischer Bewegungsbegriff. Ontisch wird nicht entschieden, ob der Mensch ›in der Sünde ersoffen‹, im status corruptionis ist« (SZ, S. 180). Daher ist das Problem, um das es geht, für Heidegger gerade nicht theologischer, sondern methodischer Natur: Da »das alltägliche umweltliche Erfahren [...] Dasein nicht ontisch ursprünglich vorzugeben [vermag] für die ontologische Analyse« (SZ, S. 181), stehen wir vor der Frage: »Kann aus der bisherigen Interpretation des Daseins entnommen werden, welchen ontisch-ontologischen Zugang zu ihm selbst es *von sich selbst aus* als allein angemessen fordert?« (SZ, S. 182) Und die Antwort lautet: Das Dasein muss »eine der *weitgehendsten* und *ursprünglichsten* Erschließungsmöglichkeiten suchen, die im Dasein selbst liegt. Als eine solchen methodischen Erfordernissen genügende Befindlichkeit wird das Phänomen der *Angst* der Analyse zugrunde gelegt« (ebd.).

Anders als die Furcht nämlich gibt »die Angst [...] selbst den phänomenalen Boden für die explizite Fassung der ursprünglichen Seinsganzheit des Daseins« (ebd.). Und dies deshalb, weil »das *Wovor der Angst* [...] das *In-der-Welt-sein als solches* [ist]« (SZ, S. 186). Das »Wovor der Angst« ist »kein innerweltliches Seiendes«, ebenso wenig wie die in der Angst verspürte »Bedrohung« »den Charakter einer bestimmten Abträglichkeit« (ebd.) hat. Sondern »das Wovor der Angst ist völlig unbestimmt. Diese Unbestimmtheit lässt nicht nur faktisch unentschieden, welches innerweltliche Seiende droht, sondern besagt, das überhaupt das innerweltliche Seiende nicht ›relevant‹ ist. Nichts von dem, was innerhalb der Welt zuhanden und vorhanden ist, fungiert als das, wovor die Angst sich ängstigt« (ebd.). Wovor also

die Angst sich ängstigt, ist, »dass das Bedrohende *nirgends* ist«, und das bedeutet, dass »im Wovor der Angst [...] das ›Nichts ist es und nirgends‹ offenbar [wird]. Nichts und Nirgends besagt: *das Wovor der Angst ist die Welt als solche*« (SZ 186f.). »Welt« meint damit gerade nicht: »alles Vorhandene zusammen als Summe, sondern die *Möglichkeit* von Zuhandem überhaupt« (SZ, S. 187). Wovor die Angst sich ängstigt ist, »Nichts«, d.i. die Welt als *Möglichkeit* von Seiendem überhaupt, das seiner Möglichkeit nach natürlich immer auch etwas anderes sein kann. Da nun diese so verstandenen Welt aber immer »ontologisch wesenhaft zum Sein des Daseins als In-der-Welt-sein« gehört, erschließt »das Sichhängstigen [...] ursprünglich und direkt die Welt als Welt« (ebd.).

So erweisen sich im Schlagschatten des Nichts für Heidegger das Wovor der Angst und das Worum der Angst als identisch: Es ist »das In-der-Welt-sein selbst. In der Angst versinkt das umweltlich Zuhandene, überhaupt das innerweltlich Seiende. Die ›Welt‹ vermag nichts mehr zu bieten, ebenso wenig das Mitdasein Anderer. [...] So wirft die Angst das Dasein auf das zurück, worum es sich eigentlich ängstigt, sein eigentliches in der Welt-sein-können« (SZ, S. 187). Dass im Worum der Angst das Dasein auf sein Sein zurückgeworfen ist, heißt zugleich (und vielleicht gar zuerst), dass das Dasein in der Angst seiner eigenen Freiheit ansichtig wird: »Die Angst offenbart im Dasein das *Sein-zum* eigensten Seinkönnen, das heißt, das *Freisein für* die Freiheit des Sich-selbst-wählens und -ergreifens« (SZ, S. 188).

Dass das Nichts Grund sowohl des Wovor als auch des Worum Angst ist, macht sich lebensweltlich bemerkbar als ein besondere *Stimmung*: »In der Angst ist einem *›unheimlich‹*. Darin kommt zunächst die eigentümliche Unbestimmtheit dessen, wobei sich das Dasein in der Angst befindet, zum Ausdruck: das Nichts und Nirgends« (ebd.). In seinem alltäglichen In-Sein ist das Dasein gewöhnlich ein »Wohnen bei ..., Vertrautsein mit ...« (ebd.). Nicht so aber in der ausgezeichneten Befindlichkeit der Angst; diese, schreibt Heidegger, »holt das Dasein aus seinem verfallenden Aufgehen in der ›Welt‹ zurück. Die alltägliche Vertrautheit bricht in sich zusammen. Das Dasein ist vereinzelt, das jedoch als In-der-Welt-sein. Das In-Sein kommt in den existenzialen ›Modus‹ des *Un-zuhause*. Nichts anderes meint die Rede von der ›Unheimlichkeit‹« (SZ, S. 189). Das Präfix »Un« soll hier freilich keine ontologische Nachrangigkeit signalisieren, im Gegenteil: »Die verfallende Flucht *in* das Zuhause der Öffentlichkeit ist Flucht *vor* dem Unzuhause, das heißt der Unheimlichkeit, die im Dasein als geworfenen, ihm selbst in seinem Sein überantworteten In-der-Welt-sein liegt« (ebd.).³

Zusammengefasst: Angst und Furcht sind bei Heidegger beide Daseins-er-

³ Was fundamentalontologisch bedeutet: »Das Un-zuhause muß existenzial-ontologisch als das ursprünglichere Phänomen begriffen werden.« Ebd. S. 189.

schliessende Befindlichkeiten, die sich ontisch je als eine spezifische Form von Gestimmtheit zeigen. Während freilich die Furcht, gebunden an ein innerweltlich Begegnendes als seinem Wovor auch in seinem Woraufhin dem Seienden und dem Miteinander verfallen bleibt und damit das eigentliche Sein flieht, holt die Angst das Dasein in das ursprüngliche Unzu Hause der Welt – und das heißt auch: die primordiale Vereinzelung – zurück, so dass das Dasein diese Welt erfahren kann als das, was sie ist: das Nichts, Urgrund der Freiheit des Daseins, reine Möglichkeit.

Freilich haben sich schon bei diesem groben Blick Risse in der Eindeutigkeit der Trennung der beiden Begriffe gezeigt (womit ein Raum eröffnet ist, über die Dichotomie von »Angst« und »Furcht« hinaus zu denken). Zwar ist das Wovor der Furcht gedacht als ein innerweltlich Begegnendes, aber eben ein solches, dessen eigener ontischer Status zumindest zeitweise offen ist. Das »innerweltlich Begegnende« nämlich zeichnet sich anders als das später von Heidegger genannte »innerweltlich Seiende« gerade dadurch aus, nicht ein eindeutig feststellbares Seiendes zu sein, sondern seine Art Seiendes zu »sein« ist die der »Bedrohung«: die ihrerseits nichts ist als eine »reale Möglichkeit«, d.i. ein an sich unfassbares, gespenstisches Etwas, dessen Kern reine »Unheimlichkeit« ist. Und ebenso wie das Wovor der Furcht die Tendenz zum Unheimlichen (und damit zur Angst) je schon in sich trägt, so lässt sich auch umgekehrt fragen, wie es um das Wovor der Angst steht. Zwar gibt Heidegger als deren Wovor allgemein die »Welt« aus, und doch schreibt er zugleich: »Die Angst kann in der harmlosesten Situation aufsteigen.« (Ebd.) Soll Angst nicht aus allgemeinen Ideen abgeleitet werden, dann muss sie alltagsweltlich erschließbar sein: in den »harmlosesten Situationen« etwa. Ist dem aber so, und zwar: notgedrungen so, dann wird auch die Angst an irgendeinem innerweltlich Begegnenden sich festmachen müssen.

2. Kierkegaard

Vergleicht man die heideggersche Lesart des Gegensatzes von Furcht und Angst mit Kierkegaards Überlegungen zum Thema, so fallen zuerst eine Reihe von Übereinstimmungen zwischen den beiden Autoren ins Auge. Wie für Heidegger ist auch für Kierkegaard die Erfahrung der Angst ein wichtiger Schlüssel zum Verständnis der Existenz, vor und jenseits aller »Wissenschaft«, die hier notgedrungen immer ins Leere greift. Wie Heidegger versucht auch Kierkegaard das besagte Phänomen durch eine Unterscheidung in zwei Ausprägungen zu begreifen: Angst und Furcht. Und auch bei Kierkegaard unterscheiden sich diese beiden zuerst dadurch, dass das Wovor der Furcht zuerst ein innerweltlich Begegnendes ist, wohingegen auch für ihn die Angst nur angemessen zu bestimmen ist in Bezug

auf die Erfahrung der Freiheit der Menschen: »Ich muss«, heißt es in *Der Begriff Angst*, »darauf aufmerksam machen, dass [der Begriff Angst] gänzlich verschieden ist von Furcht und ähnlichen Begriffen, die sich auf bestimmtes beziehen, während Angst die Wirklichkeit der Freiheit als Möglichkeit für die Möglichkeit ist.«⁴ Und im Ausgang von eben dieser Unterscheidung wird auch Kierkegaard sein Augenmerk daher vornehmlich auf die »Angst« als die »tiefere« der beiden Befindlichkeiten richten. Deren »Tiefe« – und dies sei die letzte genannte Parallele zwischen beiden Autoren – als Erfahrung auch für Kierkegaard immer die eines Einzelnen ist, denn das, um was es in der Angst geht, »das versteht jeder Mensch einzig und allein durch sich selbst; will er das von einem anderen lernen dann wird er es *eo ipso* mißverstehen.« (BA, S. 61)

Neben diesen Überschneidungen zwischen beiden Ansätzen gibt es nun aber auch eine Reihe nicht unerheblicher Differenzen. Und zuallererst wäre wohl der grundsätzliche philosophische Rahmen zu nennen, in dem beide sich bewegen. Kierkegaard versucht das Phänomen Angst unzweifelhaft zu fassen in den Begriffen und Perspektiven des deutschen Idealismus, in dessen Bann er bei aller Kritik an einzelnen Momenten deutlich gefangen bleibt; weshalb seine Überlegungen auch um eine Reihe metaphysischer Ideen kreisen, die Heideggers Analytik der Endlichkeit und Diesweltlichkeit gerade explizit hinter sich lassen will.

Zudem versteht Kierkegaard selbst seinen Ansatz anders als Heidegger als einen »psychologischen«, was ihn zu einer Reihe feiner Detailerkenntnisse führt, die unter Heideggers fundamentalontologischen Großperspektive verschwinden. So u. a. die Erkenntnis der grundsätzlichen »Zweideutigkeit« der Angst: »Angst ist *sympathetische Antipathie* und *antipathetische Sympathie*« (BA, S. 51), schreibt Kierkegaard und versucht so in verdichteter Form zu fassen, dass in der Angst immer verschiedene, einander widerstrebenden Tendenzen unterwegs sind: Tendenzen der Flucht ebenso wie der Anziehung. Diese »Zweideutigkeit« der Angst spiegelt die Zweideutigkeit des Kierkegaardschen Menschen: »Der Mensch«, heißt es grundlegend in *Der Begriff Angst*, »ist eine Synthese aus Seelischem und Körperlichem. Doch eine Synthese ist undenkbar, wenn sich die beiden Teile nicht in einem Dritten vereinen. Dieses Dritte ist der Geist.« (BA, S. 52) Das Vermögen, Synthese zu sein, bestimmt den Geist somit als »Macht«, die das Verhältnis der beiden zueinander in Beziehung zu setzenden Teile zugleich »stört«, aber auch »konstituieren« will, und sich so entpuppt als eine »zweideutige Macht«: »Welches Verhältnis hat nun der Mensch zu dieser zweideutigen Macht, wie verhält sich der Geist zu sich selbst und zu seiner Bedingung? Er verhält sich als Angst. Der Geist kann sich nicht selbst abschütteln und kann sich auch nicht selbst ergreifen, solange er sich selbst außerhalb von sich selber hat; der Mensch kann auch nicht einfach

4 Vgl. Søren Kierkegaard: *Der Begriff Angst* [BA], Ditzingen 1992, S. 50.

ins Vegetative sinken, denn er ist als Geist bestimmt; die Angst fliehen kann er nicht, denn er liebt sie; eigentlich lieben kann er sie nicht, denn er flieht sie.« (BA, S. 53)

Diese Zeilen beschreiben nicht nur, dass für Kierkegaard die Zweideutigkeit der Angst unhintergebar ist, sondern auch, dass Kierkegaard zwar im Schlag-schatten des Deutschen Idealismus schreibt, aber doch mit einer entscheidenden Akzentverschiebung: In der Angst zeigt sich für ihn in deutlicher Anknüpfung an Schelling und dessen Freiheitsschrift zwar grundsätzlich »die Wirklichkeit der Freiheit« (BA, S. 50),⁵ aber was ihn an dieser Wirklichkeit der Freiheit mindestens ebenso interessiert wie die Freiheit selbst, ist deren Scheitern:⁶ »Man kann«, schreibt Kierkegaard in der wohl berühmtesten Stelle von *Der Begriff Angst*, »die Angst mit einem Schwindel vergleichen. Wer in eine gähnende Tiefe hinunterschauen muss, dem wird schwindelig. [...] Demgemäß ist die Angst der Schwindel der Freiheit, der aufkommt, wenn der Geist die Synthese setzen will und die Freiheit nun hinunter in ihre eigenen Möglichkeit schaut und dann die Endlichkeit ergreift, um sich daran zu halten. In diesem Schwindel sinkt die Freiheit nieder. Weiter kann die Psychologie nicht kommen, und sie will es auch nicht. Im selben Moment ist alles verändert und wenn sich die Freiheit wieder erhebt, sieht sie, dass sie schuldig ist. Zwischen diesen beiden Augenblicken liegt der Sprung, den keine Wissenschaft erklärt hat noch erklären kann« (BA, S. 68). Angst ist der Schwindel der Freiheit, zeigt die Freiheit als »Möglichkeit für die Möglichkeit« an, aber sie macht zugleich, dass die Freiheit in sich »niedersinkt«,⁷ die Möglichkeit an die Endlichkeit vergibt und so – durch einen »Sprung« – »schuldig« wird.

In diesem »Schuldig«-Werden durch einen »Sprung« in der Freiheit zeigt sich deutlich eine weitere Besonderheit des kierkegaardschen Denkens, die abermals Schelling geschuldet ist: Denn wie Schelling – und klar unterschieden von Heidegger – diskutiert Kierkegaard die Angst im Kontext des Theodizee-Problems: Angst ist Grund und Zeichen der Freiheit und damit zugleich Grund und Zeichen der Sünde, der Ankunft des Bösen in der Welt.

⁵ Zu Kierkegaards Bezugnahme auf Schelling siehe ausführlich: Jochem Henningfeld / Jon Stewart (Hg.): *Kierkegaard und Schelling. Freiheit, Angst und Wirklichkeit*, Berlin / New York, NY 2003.

⁶ Vgl. Edith Düsing: *Der Begriff Angst bei Kierkegaard und Heidegger*, in: Manfred Baum / Klaus Hammacher (Hg.): *Transzendenz und Existenz. Idealistische Grundlagen und moderne Perspektiven des transzendentalen Gedankens*, Amsterdam 2001, S. 21–60, hier S. 39 f.

⁷ Angst, schreibt Kierkegaard daher schon kurz zuvor, könne »den qualitativen Sprung ebenso wenig erklär[en] wie sie ihn ethisch rechtfertig[en] kann]. Angst ist weder eine Bestimmung der Notwendigkeit noch der Freiheit, sie ist eine befangene Freiheit, wo die Freiheit also nicht frei in sich selbst, sondern befangen ist, nicht in der Notwendigkeit, sondern in sich selbst.« (BA, S. 59)

Zweierlei ist daran für die vorliegenden Überlegungen interessant. Zum einen sorgt die Erörterung der Angst im Kontext des Theodizee-Problems dafür, dass Kierkegaard das Wovor der Angst – als unterschieden von der Furcht – in seiner phänomenalen Qualität genauer in Augenschein nimmt. Auch für Kierkegaard ist das, wovor sich die Angst ängstigt, zuerst »Nichts«: reine Möglichkeit. Betrachtet man die Angst jedoch im Verbund mit der Sünde, dann kommt etwas Neues ins Spiel, nämlich »das Sexuelle«: »Die Sünde kam in die Welt und das Sexuelle wurde gesetzt, und das eine ist vom anderen nicht zu trennen.« (BA, S. 58) Was Kierkegaard hier »das Sexuelle« nennt, verweist dabei weniger auf die allgemeine Sündigkeit des zumeist schwachen Fleisches,⁸ sondern versucht das Verhältnis der Sünde des Einzelnen zur Erbsünde, d. i. zur Gattung des Menschen und deren Geschichte zu denken. Die »Erbsünde«, behauptet Kierkegaard, »ist das Gegenwärtige, die Sündigkeit«, die zwar mit Adam in die Welt kam, die aber mit jedem Menschen neu in die Welt kommt: »Dies hat seinen tiefsten Grund in dem Wesentlichen der menschlichen Existenz: dass der Mensch ein Individuum und als solches gleichzeitig er selbst und die ganze Gattung ist«, und zwar »in jedem Augenblick« (BA, S. 34): »Dies ist die Vollkommenheit des Menschen als Zustand gesehen. Gleichzeitig ist es ein Widerspruch; doch ein Widerspruch ist stets Ausdruck für eine Aufgabe; eine Aufgabe aber ist Bewegung; doch eine Bewegung als Aufgabe auf dasselbe gerichtet [...] ist eine historische Bewegung. Also hat das Individuum Geschichte; wenn aber das Individuum Geschichte hat, dann hat die Gattung auch Geschichte.« (BA, S. 35) Die ihrerseits erst Wirklichkeit wird durch das Sexuelle, denn erst in ihr, schreibt Kierkegaard, »ist die Synthese als Widerspruch, gleichzeitig aber als Aufgabe gesetzt, deren Geschichte im selben Augenblick beginnt.« (BA, S. 59)

Mit diesem Gang in die Geschichte aber wird die Angst »immer reflektierter« (BA, S. 68), und: »wie sich die Sündigkeit der Gattung in quantitativen Bestimmungen bewegt, so tut es die Angst auch« (BA, S. 62). »Qualitativ« ist jede Sünde ein »Sprung« wie die erste Sünde auch; »quantitativ« aber wandelt sich die Sündigkeit im Laufe der Geschichte und mit ihr die Angst. Was zur Folge hat, dass im »späteren«, d. i. »reflektierteren« Individuum der Gegenstand der Angst sich wandelt: »Dies lässt sich so ausdrücken, dass jenes Nichts, das der Gegenstand der Angst ist, gleichsam mehr und mehr ein Etwas wird.« »Wir sagen nicht«, präzisiert Kierkegaard diese seltsame Behauptung, »dass es tatsächlich Etwas wird oder tatsächlich Etwas bedeutet; [...] Das Nichts der Angst ist hier nur ein Komplex von Ahnungen, die sich in sich selbst reflektieren, dem Individuum näher und näher rücken.« (BA, S. 73) Angst, gebunden an die Sünde, ist grundsätzlich Angst vor dem Nichts; und doch nimmt dieses Nichts im Laufe der Geschichte, d. i. den Gestalten, die sie

⁸ »Die Sündigkeit ist nicht die Sinnlichkeit, keineswegs.« (BA, S. 58)

hervorbringt und den Reflexionen, die sie nach sich ziehen, Form an, wird »mehr und mehr ein Etwas«, das nicht wirklich ein Seiendes ist, sondern nur ein »Komplex von Ahnungen«, von Figurationen und Spiegeleffekten zwischen diesen Figurationen. Anders gesagt: Es bekommt gespenstische Qualitäten.

Und noch ein zweites kommt mit der Bindung der Angst an die Sünde ins Spiel: die Frage der Transzendenz des Einzelnen. »Wer durch die Angst gebildet wird«, heißt es resümierend am Ende von *Der Begriff Angst*, »der wird durch die Möglichkeit gebildet, und erst wer durch die Möglichkeit gebildet wird, wird nach seiner Unendlichkeit gebildet.« (BA, S. 182) Wenn aber ein Individuum sich derart durch die Angst »nach seiner Unendlichkeit« bilden lassen will, dann »muss es gegen die Möglichkeit redlich sein und Glauben haben. Unter Glauben verstehe ich hier, wie Hegel es an einer Stelle auf seine Weise überaus richtig sagt: die innere Gewissheit, welche die Unendlichkeit vorwegnimmt.« (BA, S. 183) Der Mensch ist für Kierkegaard eine »Synthese«, eine Synthese nicht nur von Freiheit und Notwendigkeit, sondern auch, wie er in *Die Krankheit zum Tode* schreibt, von »Endlichkeit und Unendlichkeit, die sich zu sich selbst verhält, deren Aufgabe es ist, sie selbst zu werden, welches sich nur verwirklichen lässt durch das Verhältnis zu Gott.«⁹ In der Angst spürt der Mensch nicht nur seine eigene Freiheit, sondern auch die Unendlichkeit, an der er eben auch immer Teil hat – weshalb Kierkegaard die Sünde eine »Transzendenz« (BA, S. 60) nennt: weil ich in ihr etwas Größeres als mich erfahre, etwas, das mich übersteigt in meiner bloßen Endlichkeit hin auf ein Unendliches –; und das heißt: In der Angst »gründet das Selbst durchsichtig in der Macht, die es setzte« (KT, S. 14). In der Angst erfährt der Einzelne somit nicht nur sein Möglichkeit-Sein (d. i. seine Freiheit), sondern auch seinen Möglichkeitsgrund, d. i. das, was ihn allererst möglich macht, ihm sich selbst gibt: nämlich Gott. Kierkegaards Angst eröffnet so einen Raum, der bei Heidegger verschlossen blieb: den Raum des Göttlichen, der sich alltagsweltlich zeigt in Figuren, die nicht einfach Nichts, aber auch nicht eindeutig etwas sind, sondern nur ein »Komplex von Ahnungen«, von Spiegeleffekten und Abschattungen ohne eindeutig erkennbares Urbild.

Die Frage, die ich nun, wie eingangs erwähnt, stellen möchte, lautet: Wie ist in der so gefassten Dichotomie von »Angst« und »Furcht« der Terror zu denken? Wie ist die Angst zu verstehen, die er verbreitet? Da Terror, wie es scheint, ein konkret innerweltlich Begegnendes ist, dem das Attribut der »Abträglichkeit« anhaftet, liegt es nahe, ihn als eine bloß Furcht erzeugende Strategie einzuordnen (das zumindest ist in der gegenwärtigen Diskussion der Grundtenor: Immer geht es im Terror um ein politisches Kalkül einander entgegenstehender Abträglichkeiten).¹⁰

⁹ Vgl. Søren Kierkegaard: *Die Krankheit zum Tode* [KT], Ditzingen 1997, S. 28, vgl. a. S. 13.

¹⁰ Vgl. Georg Meggle: *Terror gegen Terror. Einleitende Reflexionen*, in: ders.: *Terror gegen Terror*, Paderborn 2003, S. 31–43, insb. S. 33 f.

Die Frage ist nur: Fasst man so tatsächlich das ganze Ausmaß dessen, was Terror an Ängsten und Angstformen in uns erzeugt?

Meine Vermutung ist, dass dem nicht so ist, und dass eine Antwort auf die Frage, wie die Angst zu denken ist, die Terror erzeugt, weit eher als in der bisher gegebenen strikten Dichotomie zwischen Angst und Furcht in den schon bei den bisher behandelten Autoren selbst aufscheinenden Brüchen und Übergängen zwischen den beiden Befindlichkeiten zu finden ist. Um dieser Vermutung genauer nachzugehen, mache ich nun den Schritt zur politischen Theorie, denn eines scheint bei aller Fragilität der Unterscheidungen klar: Sowohl für Heidegger als auch für Kierkegaard befinden wir uns bei der Betrachtung zumindest der Angst ganz auf der Seite des primordial vereinzelt Individuums, und also braucht es, wollen wir Momente der Angst auch in der Furcht *politisch* wirksam werden lassen, zuerst einige Erläuterungen dazu, wie auch Angst im »Miteinander« der »Welt« anders als nur als »Furcht« zu denken ist.

3. Hobbes

Wirft man einen Blick in Hobbes' *Leviathan*, scheinen die Dinge auf den ersten Blick ausgesprochen klar. Gleich zu Beginn des Buches nämlich entwirft Hobbes als Grundlage alles Folgenden ein Bild vom Menschen, nach dem dieser zuerst durch eine Reihe von Leidenschaften – »passions« – bestimmt ist, zu denen auch die »Angst« (»feare«) gehört, bestimmt als »Aversion, with Opinion of hurt from the object«.¹¹ Diese Angst, gesteigert zur Angst vor dem Tod, ist u. a. wichtiger Motor des Menschen, nach Frieden zu suchen (vgl. LE, S.90). Die Form, in der diese Friedenssuche Gestalt annimmt, wird von der Vernunft durch eine Reihe natürlicher Gesetze vorgezeichnet und in einem expliziten Vertrag festgehalten. Da aber ein solcher Vertrag, damit er überhaupt existiert, irgend durch Zeichen kundgetan und geschlossen werden muss, werden Worte oder Handlungen nötig, die als diese Zeichen fungieren können. Und eben diese, schreibt Hobbes, »are the BONDS, by which men are bound and obliged«; genauer: Es sind nicht eigentlich die Worte, die die Bindung schaffen, »for nothing is more easilly broken than a mans word« (LE, S. 93), sondern: »[the] Feare of some evil consequence upon the rupture«. (Ebd., vgl. auch S. 99).

Liest man es so, scheint für Hobbes »Angst« tatsächlich nichts anderes zu sein als Furcht im oben dargelegten Sinn. Ein zweiter Blick freilich zeigt anderes. Denn es gibt in der Betrachtung der den Menschen leitenden »Passions« noch weitere,

¹¹ Vgl. Thomas Hobbes: *Leviathan or The Matter, Forme, & Power of a Common-Wealth, Ecclesiasticall and Civill* [LE], Cambridge 1991, S. 41.

feinere Bestimmungen der Angst bei Hobbes. So kennt auch er, neben der Furcht vor klar benennbaren Konsequenzen eines Vertragsbruches, eine »Feare of power invisible, feigned by the mind, or imagined from tales« (LE, S. 42). Sind diese »tales publicly allowed«, dann sind die unsichtbaren Mächte, die als Grund der Furcht fungieren, »religion«, sind sie nicht öffentlich anerkannt, sind die vom Geist ersonnenen Gestalten »superstition«. (Ebd.) Diese Angst vor unsichtbaren, gespenstergleichen Wesen kennt freilich noch eine Steigerung: nämlich als »Feare, without the apprehension of why, or what«; diese Form der Angst nennt Hobbes »panique terror« (ebd.). In dieser Angst verliert das Wovor der Angst nicht nur seine eindeutige Identifizierbarkeit, wie bereits in der Angst vor den unsichtbaren, schimärenhaften Wesen von Religion und Aberglaube, sondern es verliert ebenso sein Eingebettet-Sein in ein kollektives Imaginäres, das es in Religion und Aberglaube noch behält. So dass in der Angst vor etwas, dessen Woher ebenso uneinsichtig ist wie sein Warum oder Was, nichts bleibt als eben »panique terror«.

Mit diesen Einsichten sind für Hobbes' politische Theorie zwei wichtige theoretische Felder eröffnet: das Feld des Unheimlichen, der unheimlichen Gestalten; und das Feld der Religion. Beide Felder scheinen eng miteinander verwoben zu sein und nur durch das filigrane Etwas einer vorhandenen oder nicht vorhandenen Erzählung voneinander getrennt zu werden.

Dazu ein Blick in das zwölfte Kapitel des *Leviathan* »Of Religion«. Religion, heißt es dort, sei nur beim Menschen anzutreffen, weshalb sie etwas mit dem zu tun haben muss, was dem Menschen eigentümlich ist. Drei Eigentümlichkeiten des Menschen benennt Hobbes: 1.) der Mensch frage stets nach der Ursache; 2.) für diese Ursache frage er nach weiteren Ursachen; 3.) kommt er an einen Punkt, an dem weitere Ursachen sich ihm verschließen, dann nimmt er selbst welche an. »The two first«, merkt nun Hobbes an, »make anxiety« (LE, S. 76). Denn: wer immer nach Ursachen und Wirkungen frage, ohne an ein Ende zu geraten, der Sorge sich permanent darum, ob er das Unglück umgehen und das Glück erreichen kann, was dazu führe, »that man [...] hath his heart all day long, gnawed on by feare« (ebd.). Diese »perpetuall feare, always accomnying mankind in the ignorance of causes, as it were in the Dark«, könne nun aber nicht lange ertragen werden, und so dränge diese stets ins Leere tastende Angst zu einem Objekt, das als Endpunkt der Warum-Fragen dienen kann, d. h. »[to] some power, or agent invisible: in which sense perhaps it was, that some of the old poets said, that the Gods were at first created by human feare.« (Ebd.)

Diese seltsame, sich nicht einfach nur auf ein konkretes Objekt bzw. einen konkreten erwartbaren Schaden reduzierbare Angstform (»panique terror«), die aufkommt, wenn der natürliche Drang des Menschen, Ursachen zu finden, ins Leere läuft, bringt den Menschen demnach auch bei Hobbes auf ganz eigenwillige Weise vor Gott: als der ersten Ursache von allem. Ein Gott, der seinerseits eine

entscheidende Rolle bei der Gründung der politischen Gemeinschaft spielt, denn: »The force of words, being [...] too weak to hold men to the performance of their Covenants.« (LE, S. 99) Daher bedarf es zusätzlicher Kräfte, die Menschen dazu zu bringen, die geschlossenen Verträge einzuhalten; genauer: einer zusätzlichen »passion«: »The passion to be reckoned upon, is Fear; whereof there be two generall Objects: One, The Power of Spirits Invisibles; the other, The Power of those men shall therein offend.« (Ebd.)

Wie sehr die erstgenannte Angst vor »Spirits Invisible« eine ebenso große, wenn nicht größere Rolle in der Gründung und Aufrechterhaltung einer politischen Ordnung als die bloße Angst vor Strafe spielt, zeigt sich vor allem dann, wenn man darauf schaut, wie Hobbes im Folgenden die politische Macht selbst und ihren Umgang mit bzw. Einsatz von Angst charakterisiert. Bereits in den ersten Sätzen des berühmten Buch 17 des *Leviathan*, in dem es endlich um »Causes, Generation and Definition of a Common-Wealth« (LE, S. 117) gehen soll, hält er noch einmal fest, dass die Gesetze der Natur wie Gerechtigkeit, Gleichheit usf. mit den natürlichen Leidenschaften wie Stolz, Rache usf. nicht vereinbar sind »without the terrour of some Power« (ebd.). Um dann, etwas später, das Ziel seines gesamten Buches, die Entstehung eines »Common-Wealth« durch einen Vertrag aller mit allen wie folgt zu beschreiben: »This is the generation of that great LEVIATHAN, or rather (to speak more reverently) of the Mortal God, to which we owe under the Immortal God, our peace and defence. For by this authority, given him by every particular man in the commonwealth, he hath the use of so much power and strength conferred on him, that by terror thereof, he is enabled to conform the wills of them all.« (LE, S. 120) Wie der unsterbliche Gott, diese »Power invisible«, der wir alles verdanken, so regiert auch der sterbliche Gott, der Staat, der nicht umsonst den Namen eines Furcht einflößenden Ungeheuers trägt,¹² zuerst durch Angst, genauer: »by terror«, d.i. einer Form von Angst, deren Schrecken nach Hobbes eigenem Verständnis aus ihrer sowohl theoretischen – weil unverständlichen (»without the apprehension of why, or what«) – wie praktischen – weil als Macht sich verbergenden (»invisible Power«, »Agents invisible«) – Unfassbarkeit rührt. Der Leviathan *ist* ein innerweltlich Begegnendes, aber als ein solcher begegnet er wie ein allmächtiger und unfassbarer Gott: »by terror«. Es ist die klar benennbare Angst vor dem Verlust des Lebens, die den Einzelnen in den Staatszustand treibt; es ist der Terror der unfassbaren Agenten des Staates, der das Leben des »sterblichen

¹² Carl Schmitt geht in seiner Interpretation des *Leviathan* ausführlich auf den biblischen Ursprung der Gestalt des Leviathan ein, um dann aber dessen Bestimmung als »sterblicher Gott« stark zu relativieren, indem er den Gedanken des Maschinenhaften und Künstlichen an der Hobbes'schen Version betont (vgl. Carl Schmitt: *Der Leviathan*, Köln 1982). Dies wirkt für einen Autor, der wie kaum ein anderer für den Gedanken einer »Politischen Theologie« steht, einigermaßen verwunderlich.

Gottes« Staat allererst verbürgt. Dieser Terror rührt nicht einfach aus einer Furcht vor erwartbarem Schaden, sondern spielt bewusst mit einer Angst vor Mächten, die das einzelne Leben weit übersteigen, jederzeit überall anwesend sein können, selbst wenn man sie konkret kaum oder gar nicht wahrnimmt, und die das Leben des Einzelnen jederzeit in Gänze erfassen und vernichten können. Kurz: Terror ist die Angst vor göttlicher Allgewalt.

4. Terror

Die Hobbes'sche Bestimmung der Angstform »terror« reicht nun natürlich nicht aus, um die phänomenale Qualität dessen zu bestimmen, was wir heute Terror nennen (bzw. als Terror fürchten). Hobbes' Version des »terror« ist nur die allererste Station einer langen Geschichte der gleichnamigen politischen Technologie der Angsterzeugung (bzw. Angsterfahrung). Eine Geschichte, die, wollte man sie schreiben, Station zu machen hätte bei Robbespierre und dem der Tugend dienenden »Grand Terreur« des Jakobiner-Regimes, den spanischen Partisanenkämpfen gegen Napoleon, wie Carl Schmitt sie in seiner *Theorie des Partisanen* beschreibt, den deutschen und russischen Anarchisten des ausgehenden 19. Jahrhunderts, deren ideologiekritischen »Propaganda der Tat«-Terrorismus mit seiner Fixierung aufs Dynamit; bis hin zum faschistischen totalitären Terror, wie Hannah Arendt ihn in ihrem *Totalitarismus*-Buch beschrieben hat,¹³ und zu den verschiedenen heutigen Ausprägungen von nationalistischen, politischen, religiös legitimierten oder sonstigen Terrorismen.¹⁴

Da eine solche kritische Genealogie des Terrors hier aber nicht zu leisten ist, sei sich gleich an einer systematischen Zusammenfassung versucht. Ausgangspunkt sei dabei eine der heute gängigsten Definitionen des Terrorismus von Michael Walzer: »Terrorism is the random killing of innocent people, in the hope of creating pervasive fear.«¹⁵ Auf den ersten Blick wirkt der Satz, da er die Angst, um die es geht, nicht weiter qualifiziert, wenig aussagekräftig. Das aber täuscht. Da wäre zuerst das »random« in »random killing«. Dies verweist auf das Ereignishafte des Terrors, seine Plötzlichkeit. Die freilich allein – wie etwa Derrida in seinen Überlegungen zum Thema suggeriert¹⁶ – kein besonderes Charakteristikum des Terrors

¹³ Vgl. Hannah Arendt: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, München 1986.

¹⁴ Für einen ersten Ansatz einer solchen kritischen Genealogie des Terrors siehe Alfred Hirsch: *Metaphysik des Schreckens. Vorbemerkungen zu einer politischen Philosophie des Terrors*, unter: http://www.fba.uni-wuppertal.de/forum_kulturreflexion/ueberuns.html/p_pics/Alfred_Hirsch.pdf (03.07.2009).

¹⁵ Michael Walzer: *Terrorism and Just War*, Boston, MA 2006, S. 3.

¹⁶ Vgl. Jacques Derrida: *Autoimmunisierung, wirkliche und symbolische Selbstmorde*,

ist; viele Kriegstaktiken suchen den Überraschungseffekt, ebenso wie viele alltägliche Angstformen. Seine besondere Note bekommt die Ereignishaftigkeit des Terrors erst in Verbindung mit dem Wörtchen »pervasive«. Denn das Ereignis, das da geschieht, bricht nicht nur im Moment seines Erscheinens Erwartungen und schreckt deshalb auf, sondern stört diese nachhaltig, durchdringt und beherrscht alles Folgende. Das Ereignis des Terrors selbst ist angesiedelt im Augenblick, doch strahlt dieser Augenblick auf alle folgenden und legt sich als generelle Bedrohung über das Kommende, nämlich als die, dass dieses Ereignis sich jederzeit und allerorten wiederholen kann, fortan eine *reale Möglichkeit* ist. Diese ist natürlich zuerst die des »killing«: denn dieses steht – auch wenn nicht zwingend nur das Terror ist, was wirklich tötet – metonymisch für die radikalstmögliche Gewalt, die man erleiden kann; Terror spielt stets mit der Idee einer Gewalt im Exzess, von »entfesselter« Gewalt. Zugleich aber rührt die Bedrohung auch aus dem Verweis auf »innocent people« (was nicht im moralischen Sinne unschuldige Menschen meint, sondern im kriegstheoretischen Sinne: Non-Kombattanten, d.i. solche Menschen, die am Kampfgeschehen nicht beteiligt sind).¹⁷ Zentral nämlich an diesem Verweis auf die Unschuldigen ist, dass der Terror grundsätzlich und gewollt mit der Behauptung einhergeht, »Hegungen« zu durchbrechen (dank seinem Hang zur »Entfesselung«). Und zwar nicht nur – wie so oft diskutiert – die des Krieges, sondern, viel weitreichender, die der Person, des einzelnen Lebens. Terror – dies hat vor allem Hannah Arendt in ihrer Reflexion des totalitären Terrors gezeigt¹⁸ – folgt eben nicht zuerst der Logik der souveränen Macht (die Grenzen setzt, aber auch Grenzen achtet), sondern gehorcht einer Logik der Grenzen auflösenden Biopolitik: Das einzelne Leben zählt als Leben nichts, denn es hat Wert einzig aus der Perspektive *des* Lebens, der *Bewegung* des Lebens *tout court*. Dieser Bewegung hat jedes einzelne Leben sich einzuordnen, weshalb es legitim erscheint, die Hegungen dieses einzelnen Lebens zu missachten. Was nicht nur meint, dass das einzelne Leben beliebig verfügbar, sondern auch, dass es grundsätzlich vernichtbar ist (daher die Affinität des Terrors zur Figur des Märtyrers: der den eigenen Tod genauso in Kauf nimmt wie den der Opfer). Vor allem mit dieser letzten thanatopolitischen Figur von »Transzendenz« operiert der Terror: dass das Leben des Einzelnen grundsätzlich keine zu achtenden Grenzen umgibt und daher jederzeit »transzendierbares«, d.i. auslöschares Leben ist. Wobei Terror dieses »nackte Leben« – wie

in: ders./Jürgen Habermas: Philosophie in Zeiten des Terrors. Zwei Gespräche geführt und kommentiert von Giovanna Borradori, Hamburg 2006, S. 117–178.

¹⁷ Vgl. Michael Walzer: Fünf Fragen zum Terrorismus, in: ders.: Erklärte Kriege – Kriegserklärungen. Essays, Hamburg 2003, S. 158–170.

¹⁸ Vgl. Arendt: Elemente und Ursprünge (wie Anm. 13), vor allem die beiden letzten Kapitel »Die totale Herrschaft« und »Ideologie und Terror«.

Agamben es für verschiedene Phänomenbereiche beschrieben hat¹⁹ – nicht notgedrungen *tatsächlich* durch eine Maschinerie des Lagers produziert. Sondern Terror will dies nur als eine Möglichkeit – freilich eine reale Möglichkeit – den Terrorisierten vor Augen zu führen. Der so entstehende Schwindel des Terrors führt damit auch vor die reine Möglichkeit des Seins (wie Kierkegaard und Heidegger es bei der Angst so sehr betont haben); doch wird diese dabei nicht als Freiheit erfahren, sondern genau umgekehrt, als deren Zerstörung. Die Frage des Geworfenseins in die »Vereinzlung« oder aber der Flucht ins Miteinander stellt sich damit nicht mehr, denn der Schwindel des Terrors droht unlängst, jedwede Freiheit zu zerstören, d. i. jedwede Fähigkeit, selbst gesetzten Gesetzen zu gehorchen oder aber Anfänge in der Welt zu markieren: für sich und im Miteinander.

Dies alles freilich wird, man kann nicht müde werden es zu betonen, im Terror nicht notgedrungen Wirklichkeit, sondern seine Macht ist zuerst die der Drohung (weshalb man Terror – im Anschluss an die »Propaganda-der-Tat«-Idee – zuerst als eine *symbolische* Strategie fasst). Bevor Terror eine reale Gewalttat ist (was er natürlich immer auch ist), ist Terror eine Drohung: die Drohung, dass diese eine erlebte Gewalt nur der Anfang, nur das Zeichen einer viel größeren, alles überragenden Gewalt ist. Diese Drohung bezieht ihre Kraft dabei vornehmlich aus der eigenen Opazität, d. i. aus der grundsätzlichen – praktischen wie theoretischen – Unfassbarkeit des Wovon des Terrors. Terror *ist* zumeist nicht (im Sinne eines eindeutig identifizierbaren innerweltlich Seienden), sondern Terror *naht*, ist anwesend, ohne fassbar zu sein, ist eine »power invisible«, deren »invisible agent« der realen Möglichkeit jeder sein kann (weshalb die Figur des Schläfers heute der Inbegriff des Terroristen ist: der nette Nachbar, von dem man – wie plötzlich hervorbrechender Terror mit einem Schlag vorstellbar macht – doch nie weiß, ob er nicht der nächste Demiurg der Apokalypse ist). Auf diese Weise verwandelt der Terror die Welt tatsächlich in ein »Unzu Hause«,²⁰ lässt sie »unheimlich« werden: denn seine Opazität zerstört alle Verlässlichkeiten und Erwartungshorizonte, macht jede Flucht ins Vertraute und Berechenbare unmöglich. Dieses Unzu Hause ist freilich nicht das des reinen Seins, sondern das des Seins, insofern dieses Sein gedacht und im Terror erfahren wird als stiftende Macht (»der Macht, die es setzt«, wie es bei Kierkegaard hieß): als sich entziehende Gewalt, die alles jederzeit nach ihrem Dafürhalten einrichten kann, ohne dass wir zum Worum oder Woher je Zugang geschweige, denn auf es Einfluss hätten.²¹

¹⁹ Vgl. Giorgio Agamben: Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben, Frankfurt/M. 2002.

²⁰ Arendt nennt »Verlassenheit« als eine wichtigsten Wirkungen des Terrors; vgl. Arendt: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft (wie Anm. 13), S. 727 ff.

²¹ Womit die Gewalt des Terrors sich als eine »sich manifestierende Gewalt« im Sinne Benjamins ausweist (vgl. Walter Benjamin: Zur Kritik der Gewalt, in: ders.: Zur Kritik der

Kurz: Terror spielt mit einer Form von Angst, die weder Furcht noch Angst ist, ebenso wenig wie einfach eine um Momente der Angst erweiterte Furcht oder eine an die Phänomenwelt der Furcht zurückgebundene Angst. Sondern Terror sucht eine Angstform, deren Wovor ein innerweltlich Begegnendes von ganz eigener gespenstischer Phänomenalität ist und dessen plötzliches Erscheinen droht, uns auf unseren Möglichkeitsgrund zurückzuwerfen. Der freilich nicht zuerst der der Freiheit, sondern die Schattenseite dieser an sich zweideutigen Freiheit ist, nämlich das Nichts, das bloße Vernichtung ist, genauer: das Nichts, das das Sein gibt, das der realen Möglichkeit nach immer auch das Nicht-Sein sein kann. Es ist dieses Spiel mit Figuren des Göttlichen, von göttlicher Allmacht, der dem Terror sein spezifisches Gepräge verleiht.

Gewalt und andere Aufsätze, Frankfurt/M. 1965, S. 29–65). Was umgekehrt die Frage nahe legt, ob die Benjaminsche sich manifestierende Gewalt, die stets eine göttliche ist, notgedrungen als Terror zu denken ist.

Abgioia. Tanz der Angst und des Konflikts

Georges Didi-Huberman

1.

Ich erinnere mich an kein Bild, das nicht ein Bild der Auseinandersetzung wäre. Das nicht selbst Auseinandersetzung wäre. Nicht allein, weil ein Bild vor uns existiert und wir, ihm gegenüberstehend, aufgefordert werden, zu verweilen und uns mit ihm auseinanderzusetzen, sondern auch, weil es eine Handlung ist und kein Ding, eine Geste und kein Innehalten, eine Konfrontation und keine Stasis. Ich werde hier über Pasolini sprechen. Wie man sich erinnern wird, besteht der Filmemacher in *Empirismo eretico* sehr nachdrücklich darauf, dass das Kino seiner Natur nach insofern poetisch sei, als es sich in intimer Weise den menschlichen Gesten und den »instrumentellen Praktiken« nähert: Noch der geringste Film, schreibt er, wäre in diesem Sinn als ein »großes Gedicht des Handelns« (*grande poema d'azione*) aufzufassen:¹

Was aber genau bedeutet unter diesem Gesichtspunkt betrachtet Handlung? Um diese Frage beantworten zu können, ist es erforderlich, in den intimen Konflikt einzutreten, den Pasolini zufolge jede menschliche Geste als solche voraussetzt. Das »Handeln« ist gleichzeitig global und lokal: Sein globales Feld ist dasjenige der *einander gegenüberstehenden Völker* – und deshalb greift der Ausdruck »großes Gedicht des Handelns« eine Formulierung Lenins über die Revolution im Allgemeinen auf –, ihr lokales Feld ist dasjenige der *einander gegenüberstehenden Körper* und ihrer stets singulären Begehren. Wenn Pasolini am Ende seines Lebens lauthals seine Abneigung gegen Eisenstein verkündet, nachdem er ihn zunächst so sehr bewundert und viel von ihm übernommen hatte, so vor allem deshalb, weil der russische Regisseur sein Leben mit der Inszenierung der Konflikte zwischen den Klassen zugebracht hat, den Konflikt des Lokalen und des Globalen in der Darstellung der Völker und der Körper, aus denen diese sich zusammensetzen, außer acht gelassen habe: »Les marins du Potemkine sont des êtres sans âme, sans

¹ Pier Paolo Pasolini: *La lingua scritta della realtà* (1966), in: ders.: *Empirismo eretico*, Milano 1991, S. 198–226, hier S. 200. Anm. d. Übers.: Dieser zentrale Text fehlt in der deutschen Übersetzung: *Ketzererfahrungen. »Empirismo eretico«*. Schriften zu Sprache, Literatur und Film, übers. v. Reimar Klein, München 1979.

corps, sans sexe, qui se déplacent comme des marionnettes ›positives‹. Il ne suffit pas d'avoir raison et d'être un héros pour être vivant.²

Der lumpenproletarische Held von *LA RICOTTA* (I/F 1962), ein Mann, der sogar daran scheitert, sich angemessen in die ›Klasse‹ der anderen Statisten des Films einzugliedern, lässt diesen Konflikt zwischen *einzelnem Körper* und *Gesellschaftskörper*, die Schwierigkeit jedes Körpers, sich im Rahmen eines kohärenten ›Volks‹ zu exponieren, deutlich zutage treten. So wird der ›arme Stracci‹ von denen erniedrigt, die weniger arm sind als er, obwohl doch die Aushungerung seines Körpers zum Himmel schreit: Während er an sein Kreuz gefesselt auf dem Boden liegt, sieht er sich der sadistischen Grausamkeit eines Filmtechnikers unterworfen, der ihm abwechselnd Nahrung reicht und sie ihm dann verweigert. In der profanatorischen Ökonomie Pasolinis könnte man diese Sequenz als die am wahrhaftigsten ›sakrale‹ betrachten, um seine bevorzugte Ausdrucksweise aufzunehmen. Denn es ist der arme Dieb – und nicht der von einem jungen und unbedeutenden Statisten, einem Schönling gespielte Christus –, der hier als der eigentliche Märtyrer gelten muss – und es sei bemerkt, dass sich das Martyrium auf eine Eigenschaft Straccis bezieht, die das Christentum als eine der sieben Todsünden betrachtet, die *golosità*, in der sich Naschhaftigkeit und Gier vermischen. (Stracci stirbt an seinem übergroßen Hunger, aber auch deshalb, weil er beim caravaggesken Bankett, mit dem man ihn schließlich bedenkt, zu viel gegessen hat).

So erklärt sich auch, warum Pasolini sich selbst als einen Dichter der »unkeuschen« oder »unreinen Handlungen«³ (*atti impuri*) präsentieren konnte. *IL VANGELO SECONDO MATTEO* (DAS ERSTE EVANGELIUM – MATTHÄUS, I 1964) etwa hat er als das Projekt einer »durch die Augen eines Nichtgläubigen, eines Marxisten« gesehenen religiösen Erzählung charakterisiert, die als solche ausgestellt wird und folglich nach dem Prinzip des inneren Konflikts und der »Kontamination der Stile«⁴ aufgebaut ist. Es ist ein wenig wie bei Georges Bataille, bei dem die *Mischung der Gattungen* und das Lob der »armseligen Formen« nicht ohne eine Theorie der unreinen und transgressiven »Sakralität«⁵ zu denken ist, wenn die *sacralità* bei Pasolini

2 Pier Paolo Pasolini: *Contre Eisenstein* (1973), übers. v. Hervé Joubert-Laurencin in: ders.: *Écrits sur le cinéma. Petits dialogues avec les films (1957–1974)*, Paris 2000, S. 163. »Die Seeleute der *Potemkin* sind Wesen ohne Seele, Körper und Geschlecht, die sich wie ›positive‹ Marionetten fortbewegen. Es genügt nicht, Recht zu haben und ein Held zu sein, um lebendig zu sein.« (Übers. MC)

3 Pier Paolo Pasolini: *Unkeusche Handlungen*, in: ders.: *Amado moi. Zwei Romane über die Freundschaft*, übers. v. Maja Pflug, Berlin 1984, S. 9–119.

4 Pier Paolo Pasolini: *Entretien avec Bernardo Bertolucci et Jean-Louis Comolli* (1965), in: Alain Bergala/Jean Narboni (Hg.): *Pasolini cinéaste*, Paris 1981 (*Cahiers du cinéma*, hors-série), S. 40–42; ders.: *Pasolini l'enragé* (dialogues avec Jean-André Fieschi), in: ebd., S. 46.

5 Vgl. Georges Bataille: *L'abjection et les formes misérables* (1939), in: ders.: *Œuvres com-*



nicht ohne eine *Konfliktwerdung der Formen* zu denken ist, deren politischer Einsatz eben nichts anderes ist als die *Formwerdung der Konflikte*, und zwar jener Konflikte, in die sich die Völker gleichermaßen als Theater wie als Akteure, gleichermaßen global wie lokal verwickelt sehen.

Darin bestünde also Pasolinis Realismus. Wenn Giuseppe Zigaina das Kino des Dichters im Herzen der Wirklichkeit sieht,⁶ müssen wir dieses Bild zu Ende denken, ohne dabei zu vergessen, dass das Herz unseren Körper deswegen lebendig macht, weil es rhythmisch *schlägt*, weil Diastole und Systole, die Kraft der Schläge und ihr Aussetzen in den Pausen *sich* in ihm *schlagen*. Es mag zutreffend sein, wenn man sagt, dass der Realismus bei Pasolini durch seine »Intertextualität« komplex, durch seine »Utopie« poetisch und durch seinen »Fetischismus« übertrieben ausfällt, aber man kann es dabei nicht bewenden lassen.⁷ Man muss dann auch noch begreifen, warum dieser Realismus die Welt so beunruhigend macht, oder auch, wie er uns die Körper zwischen Träumen des Gefühlsüberschwangs und Albträumen des Totalitarismus zu betrachten gibt.⁸ Alain Bergala hat vermutlich zu Recht

plètes, II, Paris 1970, S. 217–221; ders.: *La Sociologie sacrée du monde contemporain* (1938), Paris 2004.

⁶ Giuseppe Zigaina: *Hostia. Trilogia della morte di Pier Paolo Pasolini*, Venezia 1995, S. 45–75.

⁷ Vgl. Alain Bergala: *Pasolini, pour un cinéma deux fois impur*, in: Bergala/Narboni: *Pasolini cinéaste* (wie Anm. 4), S. 7–10; Maurizio Viano: *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, Berkeley/Los Angeles/London 1993, S. 1–67; Fabio Vighi: *Beyond Objectivity: The Utopian in Pasolini's Documentaries*, in: *Textual Practice* XVI/3 (2002), S. 491–510.

⁸ Vgl. Luca Caminati: *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*, Milano 2007, S. 31–51; Roberto Chiesi: *Le corps rêvé et le corps dégradé. Formes de la corporalité pasolinienne de la Trilogie de la vie à Pétrole*, übers. v. J.-B. Para u. C. Gaillourd in: *Europe* 947 (2008), S. 148–164. In dieser Hinsicht sind vielleicht die Schwierigkeiten symptomatisch, die es bereitet, Pasolini in ein großes Tableau des Realismus und des Neorealismus zu integrieren, wie es Umberto Barbaro mit groben Strichen

vom Kino Pasolinis als »deux fois impur«, also als einem zweifach unreinen gesprochen: unrein zum einen, weil es kein »cinéma issu du cinéma« ist (aus dem Kino entsprungenes Kino wie das Godards); unrein zum anderen, weil es nicht durch und durch »cinéma de l'inscription vraie«⁹ ist (also ein Kino der wahren Inschrift der Wirklichkeit, wie André Bazin es gewollt hätte).

Aber man kann ein Werk nicht allein über die Frage definieren, wem oder was es sich verweigert, und nicht einmal über die Ketzerei, die es für sich selbst beansprucht.¹⁰ Vor allem anderen stellt sich die Frage, wozu Pasolini in der konfliktträchtigen Vitalität, im fundamentalen Überschwang – und nicht mehr im Mangel [défaut] – seiner »unreinen« oder »kontaminierten« Gefüge *ja* sagen wollte.¹¹ Als ihn Jean-André Fieschi, offenkundig in Bezug auf die technische Ebene seiner Filme, dazu befragt, antwortet Pasolini zunächst in einem experimentellen Französisch und sagt: »j'ai exercité – on dit exercité? essayé? éprouvé – une simplification«,¹² kurz, er habe sehr viel daran gearbeitet, »in Einfachheit zu drehen [...]«. Und dies, weil »die Heiligkeit sehr einfach ist.«¹³ Ohne auf die Komplexität einzugehen, die diese gleichzeitige Behauptung des Realismus und der »Sakralität«, diese »Einübung« oder »Prüfung« voraussetzt, sei nur bemerkt, dass Pasolini anschließend spontan auf ein Lob der Großaufnahme¹⁴ verfällt, er, dessen Initialen in der italienischen Drehbuchsprache eben für die Großaufnahme stehen, *PPP* für *prmissimo piano*. Großaufnahme: Ich betrachte also aus solcher Nähe und so genau, dass ich mich in das, was ich betrachte, ganz und gar verwickle, mich ihm mit Leib und Seele füge. Ich betrachte etwas aus solcher Nähe so genau, dass der *Andere Gestalt annimmt*, in mich hineinragt und schließlich, wenn man so sagen kann, *in mir selbst* Fleisch wird. Dergestalt, dass logischerweise »die Verwendung des Schuss-Gegenschuss ohne jede feste Regel [erfolgen wird]«,¹⁵ wie durch Kontamination. Als ob in einer solchen Praxis des Kinos der frontale Konflikt der

malt: Umberto Barbaro: Neorealismo e realismo, hrsg. v. Gian Piero Brunetta, Roma 1976.

⁹ Bergala: Pasolini (wie Anm. 7), S. 9.

¹⁰ Vgl. Naomi Greene: Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy, Princeton 1990; Bertrand Levergeois: Pasolini: l'alphabet du refus, Paris 2005, S. 17–26 u. S. 113–148.

¹¹ Über das bei Pasolini allgegenwärtige Motiv der Ansteckung vgl. Zigaina: Hostia (wie Anm. 6), S. 13–30 (»La contaminazione totale«); Patrick A. Rumble: Allegories of Contamination: Pier Paolo Pasolini's Trilogy of Life, Toronto / Buffalo, NY / London 1996.

¹² Anm. d. Übers.: Pasolini tastet sich vom italienischen Verb *esercitare*, »ausüben, üben, trainieren«, in dem natürlich die Exerzitien, also die religiöse Einübung in etwas stecken, ins Französische vor. Er sagt also sinngemäß: »Ich habe mich in eine Vereinfachung eingeübt? Sie versucht? Erprobt (bzw. geprüft)?«

¹³ Pasolini: Pasolini l'enragé (wie Anm. 4), S. 44.

¹⁴ Ebd. S. 45.

¹⁵ Ebd. S. 46.

liebenden Verschmelzung, der Auseinandersetzung und der Empathie nicht mehr aufgelöst werden sollte.

2.

Worin besteht dann das Pathos oder die fundamentale *passio* dieser gleichzeitig frontalen und verschmelzenden ›Gestaltwerdung‹? Im gleichen Gespräch mit Jean-André Fieschi gibt Pasolini ihm einen präzisen, absolut idiosynkratischen Namen: es ist das Wort *abgioia*. Ein Wort, so sagt er, das »Freude (*gioia*) wie Leiden« ausdrückt.

»Gleichermaßen. Seit meiner Kindheit, seit meinen ersten Gedichten im friaulischen Dialekt bis zu den letzten Gedichten auf Italienisch, habe ich einen Ausdruck verwendet, welcher der regionalen und, um genau zu sein, der ›provenzalischen‹ Dichtung entnommen ist: *abgioia*. Die Nachtigall singt *ab-gioia*, aus Freude, vor Freude ... Aber *gioia* hatte in der damaligen Sprache die besondere Bedeutung des poetischen *raptus*, der Exaltation, der dichterischen Euphorie. Dieses Wort ist vielleicht der Schlüsselausdruck meines ganzen Schaffens. [...] Das Zeichen, das mein ganzes Schaffen beherrscht hat, ist diese Form der Sehnsucht nach dem Leben, dieses Gefühl des Ausgeschlossenseins, das einem nicht die Liebe zum Leben nimmt, sondern sie noch mehr.«¹⁶

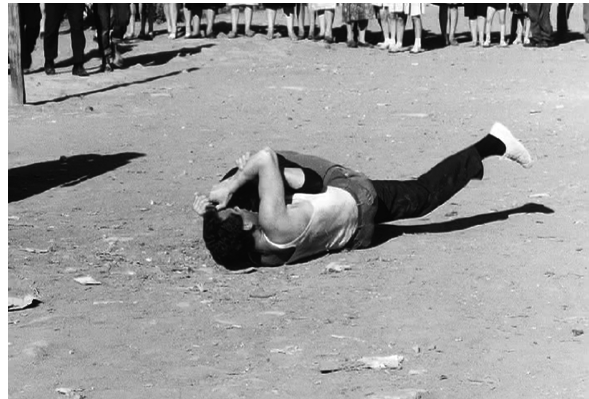
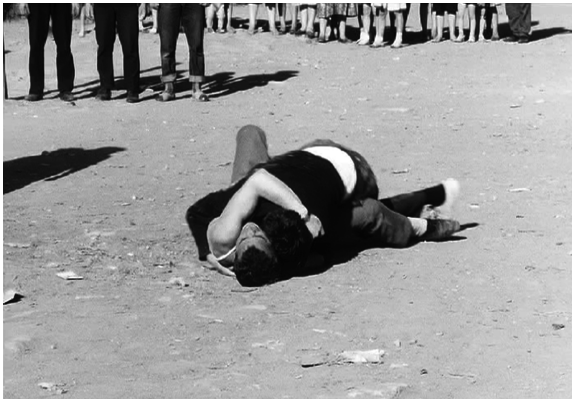
¹⁶ »[...] de la joie (*gioia*) et de la souffrance. En même temps. Depuis mon enfance, depuis mes premières poésies en dialecte du Frioul, jusqu'à la dernière poésie en italien, j'ai utilisé une expression tirée de la poésie régionale et, plus précisément, « provençale »: *abgioia*. Le rossignol chante *ab-gioia*, de joie, par joie ... Mais *gioia*, dans le langage d'alors, avait une signification particulière de *raptus* poétique, d'exaltation, d'euphorie poétique. Ce mot est peut-être l'expression-clé de toute ma production. [...] Le signe qui a dominé toute ma production est cette sorte de nostalgie de la vie, ce sens de l'exclusion qui n'enlève pas l'amour de la vie, mais l'accroît.« Ebd. S. 50 (Übers. MC). Es gilt zu bemerken, dass diese durch den »Ausschluss gemehrte Liebe« selbst einen wichtigen Schlüssel zu Pasolinis Position als Homosexueller gibt, die dem, was man *gay culture* nennt, ziemlich fern steht. Davon zeugt ein Brief an Silvana Mauri, der zitiert wird von Franco Cassano: *La Pensée méridienne: le Sud vu par lui-même*, übers. v. Jérôme Nicolas, La Tour-d'Aigues 1998, S. 132: »Diejenigen, denen es, wie mir, bestimmt ist, nicht nach der Norm zu lieben, gelangen dahin, die Frage der Liebe zu überschätzen. Ein normaler Mann kann sich abfinden – was für ein schreckliches Wort – mit der Keuschheit, mit den verpassten Gelegenheiten; aber in mir hat die Schwierigkeit zu lieben das Bedürfnis zu lieben zur Obsession werden lassen: Die Funktion hat das Organ übergroß wachsen lassen, als es mir als Jugendlicher so schien, als sei die Liebe eine unmöglich zu erlangende Chimäre; als dann mit der Erfahrung die Funktion auf das rechte Maß geschrumpft und die Chimäre bis hin zur armseligsten Alltäglichkeit entsakralisiert worden war, war die Krankheit bereits eingepflegt, chronisch und unheilbar.« (Übers. MC. Anm. d. Übers.: Dieser Brief ist in der schmalen deutschen Auswahl Pier Paolo Pasolini: »Ich bin eine Kraft des Vergangenen ...« Briefe 1940–1975, Berlin 1991, nicht enthalten.) Vgl. ders.: *Lettere 1940–1954*, hrsg. v. Nico Naldini, Torino 1986, S. 389 f.

Im Friaulischen wie im Italienischen und im Provenzalischen wie im Lateinischen bezeichnet die Präposition *ab* gleichzeitig die *Herkunft* und den *Abstand*: die Verbindungsstelle und die Fluchtlinie. Jenen Ort da, vom dem alles herkommt, aber von dem es auch aufzubrechen, vielleicht erneut aufzubrechen gilt. Die *abgioia* wäre also eine fundamentale Freude, die notwendig aus sich selbst herausgehen muss, um das Leiden anzunehmen, das ihren Grund oder ihr Schicksal bildet, dem sie vorläufig entgehen konnte. Es ist die Freude, die man wiederfindet, nachdem man sie voller Beklemmung und Angst [angoisse] zurückgelassen hatte. Es ist die *Freude (die man) trotz allem (empfindet)*, die Freude, die jener empfindet [éprouver], der um die Allgegenwart der Auseinandersetzungen weiß, aber darin sogar das eigentliche Prinzip des Begehrens, der Annäherung, des Kontakts ausmachen will. Es ist die abgründige, wenngleich missbraucht-getäuschte [abusée] Freude, die überreiche [abondante], wenngleich niedergeschlagene [abattue] Freude. Eine abwegige und vielleicht sogar, manchmal, eine abjekte Freude. So wäre die *abgioia* für Pasolini das Prinzip des »sakralen« Lebens, insofern es profanatorisches Leben ist. Sie wäre Antrieb jeder Begegnung, die im Handgemenge wie in der Trennung der Streitenden, mit der die Situation entworfen wird, vorgestellt wird. »Man muss aushalten als Ärgeris / und im Zorn«, schreibt Pasolini in *Poeta delle ceneri*.¹⁷ Aber Widerstand leistet sein gesamtes Werk auch in seiner unwiderstehlichen Berufung zur »quälenden Freude« der *abgioia*.

Und weil die Freude sich ihren Weg stets durch die Bewegungen der Körper bahnt, besteht das Werk des »Gedichts des Handelns« für Pasolini in nichts anderem als darin, die Gestalten der Auseinandersetzung und die Gestalten der Verbundenheit gemeinsam zu exponieren. Wenn Kino zu machen¹⁸ in nichts anderem besteht als in der Komposition eines Gedichts des Handelns, dann wird dieses Gedicht nichts anderes tun als *die Konflikte tanzen zu lassen*, das heißt die Auseinandersetzung als Dialektik des Begehrens und als höchste Form der Schönheit auszustellen. Man muss bloß an die Bedeutung denken, welche Raufszene – Kämpfe von Mann zu Mann, Auseinandersetzungen zwischen einander nahe stehenden Menschen – im Kino Pasolinis zukommt: Die berühmtesten finden

¹⁷ Pier Paolo Pasolini: Dichter der Asche, in: ders.: Wer ich bin, übers. v. Peter Kammerer, Berlin 1995, S. 9–33, hier S. 17. Anm. d. Übers.: Im Original heißt es: »bisogna resistere nello scandalo e nella rabbia«, also, wie die von Georges Didi-Huberman zitierte frz. Übersetzung auch genauer wiedergibt: »Man muss widerstehen in der Empörung und im Zorn.«

¹⁸ Anm. d. Übers.: Auch wenn dies etwas merkwürdig gegenüber der gängigen deutschen Ausdrucksweise des »Filmemachens« ist, so halte ich mich hier doch an die für Pasolinis Reflexion grundlegende Unterscheidung zwischen Kino als *langue* und Filmen als *parole*, die auch Didi-Huberman beachtet, vgl. den mehrfach zitierten Text zur *Lingua scritta della realtà* (wie Anm. 1).



sich in ACCATTONE (ACCATTONE – WER NIE SEIN BROT MIT TRÄNEN ASS, I 1961), MAMMA ROMA (I 1962), UCCELLACCI E UCCELLINI (GROSSE VÖGEL, KLEINE VÖGEL, I 1965), EDIPO RE (I/MA 1967), aber auch später in den RACCONTI DI CANTERBURY (CANTERBURY TALES/PASOLINIS TOLLDREISTE GESCHICHTEN, I/F 1971) oder in IL FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE (EROTISCHE GESCHICHTEN AUS 1001 NACHT, I/F 1974).¹⁹

So ist etwa das Szenario von ACCATTONE nachdrückliches Zeugnis dafür, wie die gemeinsame Präsenz zweier Personen in der Konfrontation – und im Film wird daraus selbstverständlich ein Schuss-Gegenschuss zweier frontal kadrierter Gesichter – diese in einen heftigen Kampf Mann gegen Mann stürzt, den all jene, die sich um sie versammelt haben, das Volk oder der »Chor«, nicht aufzulösen vermögen: »Aber Accattone hing am Schwager wie festgeklebt (*come incollato al cognato*), es gelang nicht, ihn loszureißen [...] Sie blieben also aneinander haften, wie ein einziger Körper (*i due restano attaccati, come un corpo solo*) [...] wortlos, nur knurrend wie die Tiere (*solo ringhiando come bestie*), wehrten sich gegen die Nachbarn, die an ihnen zerrten und sie zu trennen versuchten.«²⁰

Im Film selbst frappiert zunächst vor allem die Länge der Sequenz. Präzise und grausam – wie aber könnte man dabei die erstaunliche Zärtlichkeit seines Blicks übersehen? – begibt sich Pasolini in die Auseinandersetzung, die die beiden Körper miteinander anknüpfen. Fernab jeder Filmschlägerei amerikanischer Prägung, wo es nie lange dauert, bis sich abzeichnet, welcher der Kontrahenten aus ihr als Sieger hervorgeht, hält sich die Szene aus ACCATTONE sogar bei jenen Momenten

¹⁹ Vgl. Michele Mancini / Giuseppe Perrella (Hg.): Pier Paolo Pasolini: corpi e luoghi, Roma 1981, S. 254–263.

²⁰ Pier Paolo Pasolini: Accattone, übers. v. U. Enzensberger, München / Zürich 1984, S. 49; ders.: Accattone (1961), in: ders.: Per il cinema, Bd. 1, hrsg. v. Walter Siti u. Franco Zabagli, Milano 2001, S. 54.

auf, in denen der Kampf seine eigene Stillstellung hervorbringt (wie man es, nebenbei bemerkt, sonst nur in Dokumentarfilmen über das Jagdverhalten von Tieren zu sehen bekommt). Ganz bestimmt handelt es sich dabei nicht um einen Kampf zwischen Anführern, sondern um einen *armseligen Kampf*, einen Kampf zwischen zwei Armen, von denen einer ohnmächtiger ist als der andere. Aus all dem entspringt aber eine außerordentlich anmutige Choreographie: Die beiden Körpern werden zu einem einzigen, schimärischen, bewundernswerten, liebenden Körper. Und währenddessen schweben über dieser ganzen körperlichen Gewalt – wie bei Dreyer nachdrücklich zu ihrer Anmut beitragend – die Chöre der *Matthäuspasion*, genauer jener Moment des Finales, an dem Johann Sebastian Bach das Volk vor dem Grab Christi klagen lässt: Ausdruck einer wahrhaftigen, aus tiefster Seele empfundenen *abgioia*, die ihre Glückseligkeit vom Grund der Trauer um den menschengewordenen Gott her behauptet.

Es scheint klar, dass es ein solches Gemisch aus Auseinandersetzung und Verbundenheit nicht ohne die Montagearbeit geben könnte, der Pasolini sich in seiner Sequenz widmet: *Montage der Körper* in den Regieanweisungen, die die Szene anleiten (kämpfen, ohne einander loszulassen, gewaltsam sein, ohne sich zu schlagen); *Montage der Räume* im wirkungsvollen Kontrast zwischen der Straße eines Arbeiterviertels – Pasolini nennt den Schauplatz in seinem Szenario einen »spiazzo miserabile«, also einen »armseligen Platz«²¹ – und dem orchestralen Klangteppich, der diese Schlägerei zum Klingen bringt wie eine symphonische Dichtung; und zuguterletzt *Montage der Zeitebenen*, denn der Bettler, der sich in der Gegenwart prügelt, wird durch die Musik seines Kampfes zu einer Figur der »sakralen« Vergangenheit, gerade so wie in *LA RICOTTA* der Statist in der Gegenwart der Dreharbeiten stirbt und dabei in der Vergangenheit der Ikonographie eine *figura Christi* bietet.

An diesem Punkt kann man auf das von Giuseppe Zigaina vorgeschlagene Bild vom »im Herzen der Wirklichkeit« situierten Kino Pasolinis zurückkommen. Man kann *die Montage* – die formale Operation par excellence – *als das Herz selbst* betrachten, das Herz, das jeden Film schlagen lässt, der »lebendig« ist wie ein »Gedicht des Handelns«. Dass das Kino ans Herz rührt, indem es sich als »Montage der Wirklichkeit« gibt – dies tritt im Konzept einer *rhythmischen Montage*, die auf »Expressivität« abzielt, deutlich zutage, ein Konzept, das Pasolini für sich zu konstruieren sucht und das sich klar von der Vorstellung der »denotativen Montage« unterscheidet, die bloß danach trachtet, das Kino als audiovisuellen »Diskurs« zu begründen.²² Wie Pasolini sagt, geht die »rhythmische Montage« über jede strikt semiologische Operation hinaus, um eine Kraft von wahrhaftig »phänomeno-

²¹ Ebd. S. 51; deutsche Übersetzung S. 43.

²² Pasolini: *Lingua scritta* (wie Anm. 1), S. 182–184.

logischer«²³ Ordnung in Bewegung zu setzen, die eben die Kraft der Auseinandersetzung zwischen den Einstellungen ist.

Warum aber ist dieser Typ der Montage fruchtbarer und notwendiger als jeder andere? Weil es ihm gelingt, das Zusammenspiel von *Mimesis* (Kino als Aufnahme der Wirklichkeit), *figura* (Kino als formal-zeichenhafte Operation) und *passio* (Kino als das, was menschliche Gesten und Affekte in Bewegung setzt) herzustellen. In diesem Sinn wird die Montage von Pasolini nicht nur unter dem Blickwinkel eines *Konstruktionsverfahrens* [*procédé de construction*] ins Auge gefasst, sondern auch unter demjenigen eines *Ansteckungsprozesses* [*processus de contagion*], als eine Art der Kontamination eines Elements mit einem anderen oder einer Ausdrucksdimension mit einer anderen, damit »ständig etwas geschehen kann«,²⁴ das heißt: uns plötzlich als Ereignis überkommen und uns als eine Erinnerung unterkommen, *passieren* und *eine Passage schaffen* kann.

Nun gibt es aber laut Pasolini keine Passage ohne *Passion*. Eben so, wie es keine *Passion* ohne Passage gibt, das heißt ohne Intervall, Fraktion oder *Fraktur*, kurz ohne eine innere Auseinandersetzung, die Voraussetzung für alle expressiven Affekte und Gesten ist. »Je fractionne l'action en de nombreuses séquences brèves, gros plans, plans américains, plans d'ensemble. C'est-à-dire que je recueille chaque expression et chaque geste, pourrait-on dire, en un seul plan.«²⁵ Aber diese Einstellung wird ihrerseits nur aus den Konflikten, Frakturen und Passagen bestehen, die sie zusammenhalten, so wie Diastole und Systole ein Herz schlagen lassen, so wie Freude und Leiden miteinander vermischt der *abgioia* des Dichters Leben verleihen. Pasolini hat also die Montage und somit das gesamte Kino auf einer sehr grundsätzlichen – einer gewissermaßen anthropologischen – Ebene als eine »archaische ›bildliche Natur« (*arcaica forza*) der Verbindung zum und der Auseinandersetzung mit dem Wirklichen ansehen können.²⁶

Es ist bezeichnend, dass Pasolini in der gleichen anthropologischen Stoßrichtung von der Montage als einem »vitalen« Bezug zum Tod selbst gesprochen hat. Kurzum, die rhythmische Montage *überführt unsere Auseinandersetzung mit dem Tod in Musik*, gerade so, wie der Tod, wie ihn Pasolini sich vorstellt, »eine rasante Mon-

²³ Pier Paolo Pasolini: Das Ende der Avantgarde, in: ders.: Ketzenerfahrungen (wie Anm. 1), S. 153–178, hier S. 171 ff.

²⁴ Ebd. S. 173.

²⁵ Pier Paolo Pasolini: Petits dialogues sur le cinéma et le théâtre (1968), übers. v. Hervé Joubert-Laurencin, in: ders.: Écrits sur le cinéma (wie Anm. 2), S. 9. »Ich breche jede Handlung in zahlreiche kurze Sequenzen auf, Großaufnahmen, amerikanische Einstellungen, Totale. Das heißt, man könnte sagen, dass ich jeden Ausdruck und jede Geste in einer einzigen Einstellung einfange.« (Übers. MC)

²⁶ Pier Paolo Pasolini: Einfälle zum Kino (1966–1967), in: ders.: Ketzenerfahrungen (wie Anm. 1), S. 217–227, hier S. 226.

tage unseres Lebens vollbringt (*compie un fulmineo montaggio della nostra vita*).²⁷ So zu denken bedeutet, aus dem Kino nicht nur ein Werk der *abgioia*, sondern auch des Nachlebens zu machen: «In der Praxis ist das Kino wie ein Leben nach dem Tod [...] auf diese Weise wird ein Leben zu einer Geschichte.»²⁸ Und dies führt uns wieder zu Johann Sebastian Bachs *Lamento* zurück, das die Auseinandersetzung der beiden Lumpenproletarier aus ACCATTONE für das Ohr rhythmisiert. Das Modell für das »Gedicht des Handelns« wäre also schlussendlich die antike *Threnodie* oder die Grabrede, aufgefasst als die in Dichtung und Musik überführte Neumontage des Lebens des Verschiedenen:

»Denn kaum ist einer tot, kommt es zu einer rapiden Synthese seines gerade abgeschlossenen Lebens. Tausende von Handlungen, Ausdrücken, Klängen, Stimmen und Worten fallen ins Nichts, und es überleben nur einige Dutzend oder einige Hundert [...] Aber einige dieser Sätze halten stand, wie durch ein Wunder; sie senken sich wie Inschriften ins Gedächtnis, sie bleiben entrückt im Licht eines Morgens, in der milden Dunkelheit eines Abends; wenn seine Frau oder seine Freunde sich ihrer erinnern, weinen sie. Es sind diese Sätze die in einem Film bleiben.«²⁹

3.

Es bedürfte einer eigenen Untersuchung, um die Wandlungen dieser *abgioia* bei Pasolini seit seiner filmischen Fabel *CHE COSA SONE LE NUVOLE* (I 1967)³⁰ bis zum unvollendeten Schreibprojekt von *Petrolio*³¹ abzuschreiten, jener *abgioia*, die dazu bestimmt ist, sich selbst zu betrauern. Klar ist jedenfalls, dass eine derartige Dialektik jener Verbindung zugrunde liegt, die Pasolini zwischen seinen Geschichten – seinen Fabeln, Gedichten, seinen autobiographischen oder mythologischen (Theater)Stücken – und der Geschichte selbst konstruiert, der Geschichte der Völker, mit der sich diese Fabeln auseinandersetzen und unauflöslich verbinden. Selbst in einem aus Archivmaterial zusammengestellten »Montagefilm« wie *LA*

²⁷ Pier Paolo Pasolini: *Osservazioni sul piano-sequenza* (1967), in: ders.: *Empirismo* (wie Anm. 1), S. 237–241, hier S. 241 ff. (Anm. d. Übers: Auch dieser Text fehlt in der dt. Übersetzung der Sammlung.)

²⁸ Pier Paolo Pasolini: *Lebendige Zeichen und tote Dichter* (1967), in: ders.: *Ketzererfahrungen* (wie Anm. 1), S. 240–246, hier S. 243.

²⁹ Pier Paolo Pasolini: *Die Furcht vor dem Naturalismus* (1967), in: ebd., S. 237–239, hier S. 238 f.

³⁰ Anm. d. Übers.: *CHE COSA SONE LE NUVOLE* ist Teil des Episodenfilms *CAPRICCIO ALL'ITALIANA* (I 1967, Maurizio Bogni u. a.).

³¹ Pier Paolo Pasolini: *Petrolio* (1973–1975), übers. v. Moshe Kahn, Berlin 1994.

RABBIA (I 1963) konfrontiert Pasolini die individuelle Geschichte von Marilyn Monroe – ihr Lächeln, ihre moderne Nymphenschönheit, die »unanständig [ist] aus Gehorsamkeit«³² (*indecente per obbedienza*) gegenüber der Art, wie Hollywood aus dem Begehren Kapital schlägt – mit den Explosionen der Atombomben und den in Tränen aufgelösten Witwen von Arbeitern, die am Grund einer Mine tödlich verschüttet wurden, das Ganze über einen absichtsvoll poetischen Text, der mit elegischem Timbre, der *voce in poesia* Giorgio Bassanis, vorgetragen wird, und über die berühmte Musik Albinonis, die Pasolini aus Carl Theodor Dreyers PASSION DE JEANNE D'ARC (DIE PASSION DER JUNGFAU VON ORLÉANS, F 1928) übernommen hat.

Noch deutlicher konstruiert der wunderbare, LA SEQUENZA DEL FIORE DI CARTA (Geschichte einer Papierblume) betitelte Kurzfilm von 1968³³ rhythmisch den choreographischen und visuellen Kontrapunkt einer winzigen Geschichte zur großen Geschichte der Völker. Die Geschichte besteht einfach darin, den Schritten Ninetto Davolis auf der Via Nazionale in Rom zu folgen, wie er sich inmitten des städtischen Verkehrs bewegt, der Straßenbaustellen, der Leute, die vorbeigehen, der Arbeiter, die sich zur Arbeit begeben ... Das in Pasolinis Augen »sakrale« Element konzentriert sich gänzlich auf den Körper, das Lachen, die Anmut, die fundamentale Freude Ninettos. Er läuft nicht, er tanzt. Er geht nicht seinen Geschäften nach, sondern lacht lauthals der Welt zu, die sich um ihn herum öffnet. Er benutzt die Straße nicht als eine Verkehrsachse, die von einem Punkt der Stadt zu einem anderen führt, sondern als das Instrument seines Dahintreibens, des schönen Müßiggangs eines *ragazzo*: als ein Feld möglicher Begegnungen, als einen Ort der *Verbundenheit* mit der Bevölkerung, die ihn umgibt, sei es ein Straßenarbeiter oder ein junges Mädchen, mit dem er einfach so einige Küsschen tauscht. Die große rote Papierblume, die irgendwann auf seinem Rundgang auftaucht, begleitet ihn wie der Kitsch-Heiligenschein, aber auch wie die Märtyrerpalme einer heiligen Unschuld.

Aber selbst die Materie der banalsten, in Farbe gefilmten Stadtlandschaft sieht sich durch Bilder zeitgenössischer Kriege und politischer Kämpfe in schwarzweiß mit zunehmender Heftigkeit kontaminiert. Die Via Nazionale wird in vielfachen Überblendungen durch eine geschichtliche Welt »überbevölkert«, die nur noch die Vision von einem Ort der allgemeinen *Auseinandersetzung* bietet, von Bombenabwürfen, Zurschaustellungen der Macht oder unterdrückten Protesten. Ninettos reine *gioia* wird also via rhythmischer Montage und anderer Verfahren der visuellen Ansteckung von Pasolinis dichterischer *abgioia* und politischer *angustia* infiziert.

³² Pier Paolo Pasolini: La rabbia (1963), in: ders.: Per il cinema (wie Anm. 20), S. 399.

³³ Anm. d. Übers.: Auch dieser Film ist Bestandteil eines Episodenfilms: AMORE E RABBIA (LIEBE UND ZORN, I/F 1968, Marco Bellocchio u.a.).



Worauf ein außerordentlicher Dialog mit Gott folgt – der mittels der Stromleitungen einer Buslinie kommuniziert –, in dem es um die Frage geht, wie man unschuldig sein kann in einer Welt, in der es von vitaler Bedeutung ist, seinen politischen Willen gegen die Kräfte der Tyrannei kundzutun. Dabei gibt Gott schließlich selbst zu, sich mitten in einer Aporie zu befinden: »Es ist widersprüchlich, ich weiß es, vielleicht sogar unlösbar, denn wenn du unschuldig bist [...] kannst du weder Bewusstsein noch Willen haben.«³⁴

Es bleibt nichts Anderes mehr übrig in diesem Dialog, der boshaft und grausam das Matthäusevangelium parodiert, als den Unschuldigen für seine Unschuld zu bestrafen, als einen Akt der *mimesis* und der *passio* hervorzubringen, in den Ninetto sich verstrickt, um sich schließlich selbst in den Ort einer Trennung, eines Zerrissenwerdens zu verwandeln: seine in *abgioia* aufgebrochene *gioia*, seine in dem Augenblick des Todes verwirklichte *abgioia*, als der Tänzer auf dem Asphalt zu-

³⁴ Pier Paolo Pasolini: La sequenza del fiore di carta (1967–68), in: ebd., S. 1094 (Übers. MC).



sammenbricht und in der exakten Nachahmung *imitatio* des Kadavers eines vietnamesischen Kinds erstarrt. »Die Unschuld ist eine Schuld, die Unschuld ist eine Schuld, verstehst du? Und die Unschuldigen werden verdammt, weil sie kein Recht mehr haben, unschuldig zu sein. Ich kann dem nicht mehr vergeben, der mit dem glücklichen Blick des Unschuldigen inmitten der Ungerechtigkeiten und der Kriege, der Schrecken und des Bluts umherläuft.«³⁵

Aus dem Französischen von Michael Cuntz

Bildnachweise:

Abb. 1 u. 2: Pier Paolo Pasolini, *La Ricotta*, 1962. Fotogramme.

Abb. 3 u. 4: Pier Paolo Pasolini, *Accattone*, 1961. Fotogramme.

Abb. 5–8: Pier Paolo Pasolini, *La Sequenza del fiore di carta*, 1968. Fotogramme.

³⁵ Ebd. S. 1095 (Übers. MC). Diese Seiten sind einer in der Entstehung befindlichen Arbeit mit dem Titel *Peuples exposés* entnommen.

Angsthasen

Schwärme als Transformationsungestalten zwischen Tierpsychologie und Bewegungsphysik

Sebastian Vehlken

1. Atmosfears

»Here he is! – Where? – There! – What? Behind the rabbit? – It is the rabbit! – You silly sod, you got us all worked up! – But it's no ordinary rabbit! It's the most foul, cruel and bad-tempered rodent you ever set eyes on! [...] Look, that rabbit's got a vicious streak a mile wide! It's a killer! [...] – What's he do? Nibble your bum? [...] Yeah, all right. Go on Bors, chop his head off.«¹

Es mag zunächst ein wenig irritierend wirken, den so gar nicht schwarm-affinen Hasen zu einem Protagonisten der vorliegenden Untersuchung zu machen. Denn Schwärme, wie sie uns hier interessieren, zeichnen sich durch eine unhintergehbare Vierdimensionalität aus. Sie bewegen sich, etwa als Fisch- oder Vogelschwärme, in drei Raumdimensionen, jedoch auf Basis von lokalen Relationen – auf der Grundlage von Beziehungen also, die sich als *Prozesse* nur in der Zeit ausbilden können. Dennoch bietet diese Verunsicherung einen sowohl wissenschaftlich als auch epistemologisch produktiven Startpunkt für die Fluchtlinien dieses Beitrags. Um zu untersuchen, wie Schwärme als Transformationsungestalten das Begriffsfeld von ›Angst‹ informieren und justieren könnten, drängt sich mit der Figur des Angsthasen eine zweifache Lesart auf. Angsthasen können in üblicher Weise als Signet für Furchtsamkeit dienen. Andererseits – und darauf spielt natürlich das Eingangszitat aus *MONTY PYTHON AND THE HOLY GRAIL* (GB 1975) an – können sie Schrecken verbreiten. Diese Janusköpfigkeit des Angsthasen soll als Untersuchungsfolie dienen für den folgenden Versuch, Schwärme in doppelter Weise auf ›Angst‹ und den benachbarten Begriff der ›Furcht‹ zu beziehen.

Gemeinhin werden diese Begriffe dahingehend unterschieden, dass mit ›Angst‹ eine unspezifische, diffuse Form der Bedrohung bezeichnet wird, ›Furcht‹ hingegen die Anwesenheit einer konkret wahrnehmbaren Gefahr artikuliert. Dieser

¹ Monty Python and the Holy Grail, GB 1975.

Beitrag folgt jedoch dem Verdacht, dass Schwärme erstens diese definatorische Unterscheidung unterlaufen, indem sie je schon zwischen dem Status eines schwerlich festzustellenden Nicht-Objekts und dessen dennoch sehr konkreter Präsenz oszillieren. Und zweitens lässt sich durch die Betrachtung des Zusammenhangs von Angst und Schwärmen eine Transformationsbewegung ausmachen, die sich nicht mehr auf psychologische, sondern bewegungsphysikalische Konzepte beruft. Dabei sind es die Wechselwirkungen von kollektiven Bewegungen und Räumen, durch die Schwärme jenes Begriffsfeld in spezifischer Weise formatieren. Sie werden im Folgenden zunächst als *raumauflösende* und damit Angst verbreitende Vielheiten vorgestellt und in einem zweiten Schritt als *raumgenerierende* Vielheiten, und damit als Kollektive, die sich selbst erst aufgrund von Angst konstituieren.

Ein Schüttelreimgedicht des Dr. phil. und Forstmanns Ludwig Karl Eberhard Heinrich von Wildungen zählt gute Gründe dafür auf, dass Hasen mit einer gewissen Grundangst durchs Leben hoppeln sollten: »Menschen, Hunde, Wölfe, Luchse / Katzen, Marder, Wiesel, Füchse / Adler, Uhu, Raben, Krähen / Jeder Habicht, den wir sehen / Elstern auch nicht zu vergessen / Alles, alles will ihn – fressen.«² Carl von Linné schrieb diese ›Charaktereigenschaft‹ denn auch explizit im Gattungsnamen des Nordischen Schneehasen fest: *Lepus timidus timidus*. Eine solch eindimensionale Festlegung war Alfred Brehm zuviel der schlechten Nachrede. Der ›Tiervater‹, selbst selten zurückhaltend mit auch noch den ärgsten tierpsychologischen Zuschreibungen, rehabilitiert die Furchtsamkeit des Angsthasen 1883 folgendermaßen:

»Im Allgemeinen entsprechen die Hasen nicht dem Bilde, welches man sich von ihnen macht. Man nennt sie gutmüthig, friedlich, harmlos und feig; sie beweisen aber, daß sie von alledem auch das Gegentheil sein können. Genaue Beobachter wollen von Gutmüthigkeit nichts wissen, sondern nennen die Hasen geradezu boshaft und unfriedlich im höchsten Grade. Allbekannt ist ihre Furcht, ihre Aufmerksamkeit und Scheuheit, weniger bekannt ist ihre List, welche sie sich aneignen und mit zunehmendem Alter auf eine wirklich bewunderungswürdige Höhe steigern. Auch ihre Feigheit ist nicht so arg als man glaubt. Man thut ihnen jedenfalls Unrecht, wenn man diese Eigenschaft so hervorhebt wie Linné, welcher den Schneehasen für ewige Zeiten mit dem Namen eines Feiglings gebrandmarkt hat.«³

² Zit. n. Alfred Brehm: Brehms Thierleben. Allgemeine Kunde des Thierreichs, Bd. 2, Leipzig 1883, S. 461.

³ Ebd. S. 460f.

In amüsantestem Maße stellen jedoch eben Monty Python die von Brehm angesprochene Fehleinschätzung des Angsthasen in jener anfangs zitierten Sequenz zur Schau. Sie treiben nicht nur die Einzigartigkeit des Hasengebisses ins Extrem, wenn der widdergehörnte Schamane Tim the Enchanter die Ritterschar vor den Reißzähnen des Killer Rabbit warnt.⁴ Auch die attestierte Gutmütigkeit und Furcht des Angsthasen schlägt bei den Pythons sehr plastisch-splatterhaft in tödliche Boshaftigkeit und Unfriedlichkeit um. Der filmische »foul, cruel and bad-tempered rodent« ist ein Gegner, gegen den – soviel ist bekannt – schließlich nur die heilige Handgranate von Antiochia eine adäquate Retaliation erlaubt. Ohne an den Hasenohren herbeigezogen zu sein, lassen sich in jener Sequenz einige »fürchterliche« Faktoren ausmachen, die auch die Furcht vor Schwärmen ausmachen: Zum einen wird der fragliche Nager unterschätzt; im Fall von Schwärmen ist es stets auch erst die Vielheit, welche aus einzeln vielleicht lästigen, aber wenig Furcht einflößenden Exemplaren einen schrecklichen Gegner macht. Zum zweiten scheint der Killer Rabbit überall zugleich zu sein, wenn er King Arthurs angreifender Gefolgschaft an die Gurgel geht; wie bei Schwärmen gibt er kein Ziel ab, vielmehr sehen sich die Ritter Attacken von allen Seiten her ausgesetzt. Drittens resultiert dieser »asymmetrische Konflikt« in einem weiteren Wimmeln: dem panikartigen, ungeordneten Rückzug der Überlebenden. Und schließlich können Schwärme (wie auch der Killer Rabbit bei Monty Python) nur durch raumdeckende Vernichtung, etwa durch Explosionen, zerstört werden.⁵

Seit jeher schon rufen Schwärme eine ultimative Angst auf vor dem, was nicht Gestalt werden kann. Bereits Slogans auf Kinoplakaten entsprechender Filme spielen mit diesem unkontrollierbaren Schrecken nur unscharf umrissener Vielheiten. Im Falle des Killerbienenfilms *THE SWARM* (USA 1978) heißt es: »Monsters by the millions – and they're all for real!« Und bei dem im Kielwasser des Erfolgs von Steven Spielbergs *JAWS* (USA 1974) schwimmenden *PIRANHA* (USA 1978) scheint sich der Horror des Weißen Hais – mit unmissverständlichem Augenzwinkern – noch zu multiplizieren: »Sharks come alone – Piranhas come in Thousands!« Schwärme desavouieren in ihren ständigen dynamischen Bewegungen die menschliche Sinneswahrnehmung. Sie hüllen ihr Gegenüber in eine allseitige Umwelt ein, in der Raumkoordinaten und geometrische Orientierungen zu unübersehbaren Bewegungsrelationen diffundieren. Es liegt der Verdacht nahe, dass in Schwärmen somit eine spezifische Form von Monstrosität und Unheimlichkeit insistiert, die sich zwischen drei Koordinaten aufspannt. Diese Eckpunkte wären erstens die *Vielheit* der Schwarmindividuen. Damit einher ginge zweitens eine *Unübersehbarkeit* gleichzeitig ablaufender Bewegungen. Und drittens wird dadurch ein *Ver-*

⁴ Auch Brehm erwähnt die Einzigartigkeit des Hasengebisses. Ebd. S. 460.

⁵ Vgl. etwa unlängst *HELLBOY 2* (USA 2008).

schwimmen der Unterscheidbarkeit von Form und Grund evoziert, indem Schwärme Räume besetzen und deren geometrische Orientierbarkeit auflösen.⁶

Ein solches Verschwimmen verunsichert zugleich auch Versuche der Abgrenzung und damit Selbstversicherung eines Bereichs des Menschlichen von einem Bereich des Nichtmenschlichen oder Tierischen. Gilles Deleuze formulierte dies wie folgt: »Es ist ein dürftiges Konzept zur Herstellung eines Ungeheuers, verschiedenartige Bestimmungen aufzuhäufen oder das Tier überzudeterminieren. Besser lässt man den Untergrund aufsteigen und die Form schwinden.«⁷

Schwärme vermögen das Begriffsfeld ›Angst‹ jedoch noch in einer weiteren Weise zu ordnen. In verhaltens- und evolutionsbiologischer Perspektive können Schwärme selbst als flexible und dynamische Schutzräume angesehen werden, die sich in Bezug auf unbestimmte und bestimmte Bedrohungen bilden. Formiert sich hier also Angst in der etymologisch verwandten *Enge* eines erst dadurch auf Basis lokaler Interaktionen und Bewegungsregeln zur Selbstorganisation befähigten Multiagentensystems? Biologische Schwarmforschungen beschäftigen sich in diesem Zusammenhang etwa damit, in Labor und Freiwasser spezifischen Verhaltensprogrammen von Schwarmkollektiven in Reaktion auf Predatoren nachzugehen. Sie versuchen, bestimmte Raumordnungen experimentell, durch Beobachtung oder später auch mit Hilfe von Computersimulationen nachzuvollziehen – Raumordnungen und Ausweichformationen, die aus den lokalen Interaktionen der Schwarm-Individuen ohne zentrale Kontrollinstanz emergieren.⁸ Zugleich werden jedoch auch Strategien von Predatoren erforscht. So lässt sich in die Jagdmethoden von Meeressäugern etwa das Ziel hineininterpretieren, Fischschwärme derart in ›Panik‹ zu versetzen, dass diese nicht länger desorientieren, sondern selbst desorientiert werden.⁹ Sie rotieren dann mit Verve – nah an die Wasseroberfläche getrieben und damit des Fluchtwegs beraubt – nurmehr um sich selbst, und dabei ihrer oft vollständigen Vernichtung entgegen. Im Zusammenhang mit dem Begriffsfeld ›Angst‹, so soll im zweiten Teil des Artikels untersucht werden, wirken Schwärme demgemäß auf verschiedene Weise als raumgenerierende Vielheiten.

Zu fragen wäre schließlich, ob die Begriffe Angst und Furcht durch die zweifache Verbindung von Schwärmen und Räumen gewissermaßen selbst verunsichert werden und ihre Distinktheit verlieren. Werden sie umformatiert und

⁶ Joseph Vogl: Lovebirds, in: Claudia Blümle / Armin Schäfer (Hg.): Blickzählung und Augentäuschung. Zu Jaques Lacans Bildtheorie, Zürich / Berlin 2005, S. 51–63.

⁷ Gilles Deleuze: Differenz und Wiederholung, München 1992, S. 50.

⁸ Zu einer eingehenden Diskussion des Begriffs der Emergenz in der Biologie vgl. Achim Stephan: Emergente Eigenschaften, in: Ulrich Krohs / Georg Toepfer (Hg.): Philosophie der Biologie. Eine Einführung, Frankfurt/M. 2005, S. 88–105.

⁹ Vgl. Leif Nøttestad / Anders Fernø / Bjørn E. Axelsen: Digging in the deep: killer whale's advanced hunting tactic, in: Polar Biology 25 (2002), S. 939–941.

gewinnen eine neue Offenheit, indem sich hier eine Definition im Rahmen psychologischer Affektbegriffe hin zu physikalisch beschreibbaren und mathematisch formalisierbaren Prozessen verschiebt, hin zu Vorgängen also, die an ihren (medial aufbereiteten) Anordnungsdynamiken anschaulich werden und sich von diesen ableiten lassen?

2. Raumauflösende Vielheiten

Wenn die spezifische Monstrosität von Schwärmen als raumauflösende Vielheiten scharfgestellt werden soll, dann steht im Zentrum die Frage nach deren Bezugssystem, nach jener Konstellation, in der sich Schwärme bewegen. Wie eingangs erwähnt, könnte es jene Grenze sein zwischen einem Bereich des Menschlichen von einem des Nichtmenschlichen und Tierischen, die hier zur Debatte steht: eine Ur-Angst des Menschen vor dem Selbstverlust, vor dem Verschwimmen seiner individuellen Disposition. Schwärme verunsichern diese Distinktion, indem sie zum einen die Orientierung von Körpern im Raum attackieren, zum zweiten die Integrität von individuellen Körpern überhaupt bedrohen. Was sich in dieser Konstellation folglich gegenübersteht, sind menschliche Individuen und ihre Wahrnehmungsräume auf der einen Seite, und tierische Kollektive und ihr Wimmeln auf der anderen.

Alexander Galloway und Eugene Thacker haben unlängst die problematische Konfrontation zwischen ›einheitlichen‹ menschlichen Akteuren und Vielheiten thematisiert. Für sie stellt sich diese Beziehung in erster Linie als ein Adressierungsproblem dar, dass sie mit Carl Schmitts Konzept der Unterscheidung und dabei wechselseitigen Feststellung von ›Freund‹ und ›Feind‹ angehen:

»Are you friend or foe? Everything depends on how one »faces« the situation; everything depends on where one is standing. Enmity is always a face because enmity is always »faced« or constituted by a confrontation. We stand alongside our friends; I stand opposite my foe. [...] Enmity is an interface. [...] But what of an enmity without a face? What of a defacement of enmity? [...] What happens when enmity dissolves in the intangible swarm?¹⁰

Schwärme verunsichern die Möglichkeit, sie als einen Anderen, als ein Anderes festzustellen, indem man sie von einem eigenen Standpunkt aus anschreibt: Sie

¹⁰ Alexander R. Galloway / Eugene Thacker: *The Exploit. A Theory of Networks*, Minneapolis, London 2007, S. 64–65 u. 68. Vgl. hierzu Carl Schmitt: *Der Begriff des Politischen* (1927), München 1932.

entziehen sich dieser Adressierung als Gegner im Sinne eines Gegenübers. Galloway und Thacker bemerken demgemäß, dass es einer Form von Mustererkennungsverfahren bedürfe, um Schwärme greif- und handhabbar zu machen. Wenn Schwärme kein Gesicht haben, dann sei *facing* als ein Prozess zu verstehen, ihnen eine bestimmte Topologie zuzuschreiben. Gilles Deleuze und Félix Guattari beschreiben »Gesichtshaftigkeit« im Sinne eines Ordnungsprozesses von Falten, Linien und Kurven eines Gesichts und der gleichzeitigen Deterritorialisierung dieser menschlichen Gesichter, indem diese sich im Raum verbreiten und an ganz anderen Orten, etwa in Wolken, wieder erscheinen.¹¹ Das »face« des Gegenübers würde damit ersetzt durch bestimmte »places«, durch Ortsbeziehungen: »Places where faces shouldn't be – can this be what swarming is?«, fragen Galloway und Thacker.¹² In *THE MATRIX REVOLUTIONS* (USA 2003) wird dieses Adressproblem reflektiert und computergrafisch visualisiert. In jener Szene, in der der Protagonist Neo der Maschinenintelligenz gegenübertritt, bilden sich aus multiplen Schwarm-Individuen die Umrisse und die Physiognomie eines Gesichts – ein Interface, das die Übermittlung von Botschaften ermöglicht, respektive diesen Vorgang für den unbedarften Rezipienten anschaulich macht. Die gewaltigen Schwärme von Sentinels, jener maschinellen, viel-tentakeligen *kill vehicles*, die zuvor noch die Verteidigungsanlagen in der Kuppelhalle von Zion zerlegten und für deren Feuerkraft kein Ziel, keine Adresse abgaben, konkretisieren sich in einem Kunstgriff: durch einen Vorgang nicht der Mustererkennung, sondern der Mustergebung durch den Schwarm selbst. Und dieser Sonderfall hat paradoxe Züge. Denn erst in dem Moment, in dem sich Schwärme optisch dem Gegenüber des Menschen annähern oder Menschen sich durch Mustererkennungsverfahren ein Bild von Schwärmen zu machen versuchen – erst also durch die Erzeugung von Ähnlichkeit –, lässt sich die Grenze zwischen Individuum und Kollektiv sichern, lässt sich die Monstrosität von Schwärmen relativieren.

Der Regelfall jedoch ist ein ganz anderer. Zumeist stellen Filmsequenzen, in denen Schwärme auftreten, jene erwähnte doppelte Verzerrung oder Auflösung aus, sowohl im Visuellen wie auch in Bezug auf die Integrität und Abgeschlossenheit des menschlichen Körpers. Im ersten Fall formt sich aus der Multiplikation von Schwarm-Individuen ein neues und dabei operatives statt substanzielles »Wesen« (der Schwarm), welcher als Einheit in der Vielheit auftritt. Dieser Gegner, der erst durch Vervielfachung eine bedrohliche Dimension und Größe gewinnt, ist gleichzeitig in seiner Größe nicht als Ganzes zu bekämpfen. Er hat keine ausgewiesenen Schwachstellen oder kritischen Punkte, an denen zu Abwehrzwecken

¹¹ Gilles Deleuze / Félix Guattari: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2, Berlin 1997, S. 160.

¹² Galloway / Thacker: *The Exploit* (wie Anm. 10), S. 69.

anzusetzen wäre, sondern zeichnet sich in seiner dezentralen Organisationsweise gerade durch hohe Redundanzen und Robustheit aus. Zudem bleibt er als dynamische Gesamtheit durchlässig, ist zugleich Konzentration und Verstreuung. Die individuellen Bewegungen der Elemente von Schwärmen verwirren den Blick, ihre ephemeren Globalstrukturen markieren, ähnlich wie die Wolken bei Hubert Damisch, die Grenzen des zentralperspektivischen Codes.¹³ Umschwärmt ein Schwarm seine Gegner oder Opfer, so hüllt er diese ein in eine problematische Mischung aus unbestimmter, relationaler Wesenheit und plötzlichem Umwelt-Werden. Der geometrische Raum wird dabei von einem Bewegungsraum okkupiert, durch eine »nervöse Geometrie« des Wimmelns.¹⁴ Georg Christoph Lichtenberg bezeichnete diese Relation als den »Sturm« eines nunmehr energetischen Wahrnehmungsmodells, und Christoph Asendorf kommentiert dies wie folgt: »Die Wahrnehmung orientiert sich nicht mehr an den von einem Punkt ausgehenden Blickachsen, fixiert kein frontales Gegenüber, sondern ist nach dem physikalischen Modell des Feldes organisiert: jedem Punkt in einem räumlichen Bereich sind variable Erregungsgrößen zugeordnet, die von allen Seiten auf die verschiedenen Sinne einwirken.«¹⁵

In ähnlicher Weise hat Gilles Deleuzes das Bildfeld des Kinos systematisiert, wenn er zwischen einem geometrischen und einem physikalischen Arrangement der Bildelemente, der »Daten«, wie er schreibt, unterscheidet:

»Im ersten Fall ist das Bildfeld von strengen geometrischen Unterteilungen nicht zu trennen. [...] Pyramiden- und Dreiecksfiguren, in denen sich Leiber, Massen, Stätten zusammendrängen, Massen aufeinanderstoßen, eine regelrechte Pflasterung des Bildfeldes [...]. Durch eine solche Schachtelung der Bildfelder sondern sich die Teile des Ensembles oder geschlossenen Systems, aber durch sie halten sie auch zusammen und vereinigen sich wieder. Auf der anderen Seite führt die physikalische oder dynamische Gestaltung von Bildfeldern zu verschwimmenden Ensembles, die nur noch in Zonen oder Schichten zerfallen. Das Bildfeld ist nicht mehr Gegenstand geometrischer Unterteilungen, sondern physikalischer Abstufungen. Die Teile des Ensembles entsprechen jetzt Intensitätsbereichen, und das Ensemble selber ist eine alle Teile [...] durchdringende Melange. [...] Das Ensemble teilt sich nicht, ohne jedesmal seine Beschaffenheit zu ändern: in diesem Sinne stellt es weder etwas Teilbares noch Unteilbares, sondern ›Dividuelles‹ dar.«¹⁶

¹³ Vgl. Hubert Damisch: *A Theory of /Cloud/. Toward a History of Painting*, Stanford 2002, S. 124.

¹⁴ Christoph Asendorf: *Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900*, Gießen 1989, S. 119.

¹⁵ Ebd. S. 120.

¹⁶ Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Frankfurt/M. 1997, S. 29 f.

Schwarmsequenzen in neueren Filmen visualisieren – unter den Möglichkeitsbedingungen eines avancierten Computer Graphic Imaging (CGI) – genau diese intensive Dividualität. In dem bereits genannten *THE MATRIX REVOLUTIONS* oder in *HELLBOY 2* (USA 2008) flottieren Schwarm-Individuen durch den gesamten Bildraum (der hier zugleich jeweils ein Innenraum ist) und nehmen ihn in Besitz, indem sie ihn füllen. Und doch changiert dieser Prozess der Verstreuung mit stetigen Konzentrationsbewegungen, etwa wenn sich die Schwarm-Individuen an bestimmten Stellen – meist um potenzielle Opfer herum – besonders verdichten. Diese ständige Oszillation zwischen Verstreuung und Verdichtung dynamisiert den Raum, indem sie ihn der geometrischen Bestimmbarkeit entzieht und für optische Wahrnehmungsprogramme unscharf macht.

An der epistemologischen Grenze des perspektivischen Codes treten mit Schwärmen also Formen und Ereignisse auf, die sich der Geometrisierung widersetzen – sie markieren, so formuliert es Joseph Vogl, in einem Chaos von Daten die »Unfähigkeit zu Gegenständen überhaupt, die Unfähigkeit zu empirisch erfahrbaren Objekten.«¹⁷ Und genau damit stellen sie – als konstitutiv unbestimmte, aber in dieser Unbestimmtheit konkret wahrnehmbare Gefahren – jene übliche Unterscheidung von Angst und Furcht im Rahmen humanpsychologischer Definitionen zur Disposition. Das Lehrbuch *Neurologie und Psychiatrie* notiert etwa: »Angst gehört zur Gruppe der phylogenetisch alten Lebensschutzinstinkte. Wir sprechen von Angst, wenn das Objekt des Unbehagens nicht bewusst ist oder wenn keine Möglichkeit besteht, die Gefahr abzuwenden. Furcht dagegen bedeutet, daß der Mensch das Gefahrenmoment erkennt und auch Wege zur Abwehr sucht.«¹⁸ Neuere Kennzeichnungen des Begriffs »Angst« führen ihn auf emotionale Erregungszustände zurück, die durch Wahrnehmungen physisch oder psychisch bedrohlicher Situationen ausgelöst werden und ganz unterschiedliche körperliche Reaktionen nach sich ziehen können. Sie setzen den Begriff des Weiteren in Zusammenhang mit der Undurchschaubarkeit von Situationen und deren möglichen Folgen. Dies unterscheidet die Angst von der Furcht, in deren Fall klar erkennbare Bedingungen gegeben seien.¹⁹ Angst und Furcht bilden sich demnach in wechselseitigen Bezügen in einem Feld heraus, das durch die Achsen von Ohnmacht/Reaktionsvermögen und Erkennbarkeit/Undurchschau-

¹⁷ Joseph Vogl: Gefieder, Gewölk, in: Christian Filk / Michael Lommel / Mike Sandbothe (Hg.): *Media Synaesthetics. Konturen einer physiologischen Medienästhetik*, Köln 2004, S. 140–149, hier S. 145.

¹⁸ Karl Seidel / Heinz A. F. Schulze / Gerhard Göllnitz: *Neurologie und Psychiatrie*, Berlin 1980, zit. n. Günter Tembrock: *Angst. Naturgeschichte eines psychobiologischen Phänomens*, Darmstadt 2000, S. 19.

¹⁹ Vgl. Werner Fröhlich / James Drever: *Wörterbuch der Psychologie*, München 1983, S. 52–54.

barkeit aufgespannt wird. Und genau dieses Feld wird durch Schwärme verunsichert.

Dies hat – jedenfalls in der großen Mehrzahl jener Szenen, in denen Schwärme im Film auftreten – tödliche Konsequenzen diesseits der Distinktionslinie von Menschlichem und Nichtmenschlichem. Denn auf jener bereits genannten zweiten Ebene der Verzerrung steht die Integrität eines menschlichen Körpers und stehen noch viel existenziellere Auflösungsbewegungen auf dem Spiel. Die Vielheit der Schwarm-Individuen löst nicht nur geometrische Raumstrukturen und Umwelt-Orientierungen auf, indem sie diese Räume besetzt und dynamisiert. Sie macht Individuen ebenso anfällig für einen Angriff von allen Seiten, für eine Art multiple Penetration durch kleine, wimmelnde Schwarm-Bestandteile. Dies scheint eine zweite Form von Angst zu sein, die Schwärme hervorrufen: jene vor einer rapiden Zerlegung durch allseitige Schnabelhiebe (THE BIRDS, USA 1963) oder Piranhabisse, oder die Angst vor einem Eindringen via Körperöffnungen und dann quasi innerlichen »Überschwemmens« durch die Schwarm-Individuen, wie es in den Skarabäus-Attacken in THE MUMMY (USA 1999) oder in einer Sequenz mit ausschwärmenden Feuerameisen in INDIANA JONES AND THE KINGDOM OF THE CRYSTAL SKULL (USA 2008) visualisiert wird.

In dieser allseitigen Infiltration durch eine Vielzahl lokal organisierter, aber diese Mikrodynamiken zu einer Gesamtdynamik erhebender Schwarm-Individuen sind Schwärme nicht abwehrbare Gegner. Es existiert kein Verhaltensprogramm, um sich auf sie einzustellen. Paradigmatisch ist ein Satz aus PIRANHA (USA 1978): »We don't know how to stop them!« Was sie evozieren, müsste dem Begriff der Angst zugeschlagen werden, und doch konkretisieren sie sich sicht- und fühlbar in einer unhintergehbaren Anwesenheit, die infolge dessen eher etwas nach sich zieht, das Furcht genannt werden müsste. Wenn Schwärme als raumauflösende Vielheiten beschrieben werden, scheinen die psychologisch definierten Abgrenzungen zwischen Angst und Furcht verunsichert zu werden. Um zwischen Angst und Furcht unterscheiden zu können, wird das Distinktionsmerkmal eines Objektbezugs angesichts von unscharfen Objekten – oder, im Hinblick auf die von ihnen markierte »Unfähigkeit zu empirisch erfahrbaren Objekten« eher *Nicht-Objekten* – problematisch. Was nach der angeführten zweifachen Raumauflösung bleibt, sind weder Geometrien noch Körper: es ist ein nurmehr topologischer Raum von Lagebeziehungen; es ist jener durch lokale, nachbarschaftliche Interaktionen organisierte Schwarm-Raum.

3. Raumgenerierende Vielheiten

Dieser Schwarm-Raum rückt im Kontext biologischer Schwarm- und Verhaltensforschung in den Fokus. Schließlich konstituiert er sich nicht nur aufgrund spezifischer interner Kommunikationen und Interaktionen, sondern auch in einem stetigen Abgleich mit Reizen von Außen, aus der Umwelt des Schwarms heraus. Was dabei in den Blick gerät, ist eine zweite Beziehungsebene zwischen Schwärmen und Angst, auf der Schwärme als ›angstinduzierte‹ Anordnungen erscheinen und sich selbst als Räume generieren. Diese zweite Ebene schließt insofern wiederum an den einführenden Angsthasen-Diskurs an, als dass sich in der biologischen Erforschung von Schwärmen unter den Bedingungen von Faktoren wie etwa ›predator pressure‹ ein Blickwechsel vollzieht weg von tierpsychologischen Einfühlungen und der Annahme bestimmter ›sozialer Instinkte‹ hin zu Ansätzen ebenfalls dynamisch-physikalischer Modellbildungen.

Innerhalb der Biologie ist es vor allem die Ethologie, die sich von Charakterisierungen in der Tradition Brehms abwendet und für eine Trennung von Psychologie und Physiologie einsetzt. Sie distanziert sich von jenen subjektiven Interpretationen tierischen Verhaltens, die zum Teil noch bis in die 1960er Jahre hinein von der Psyche des Menschen auf jene des Tieres schlossen und dabei gleiche Affekte am Werke sahen.²⁰ Oder eben nicht sahen, sondern nur erdachten – denn das war für Protagonisten der Ethologie wie William Morton Wheeler, Konrad Lorenz und Nikolaus Tinbergen ja gerade der Kritikpunkt an einer Psychologie der Tiere: Was sich objektiv nicht beobachten lasse, könne man in streng naturwissenschaftlichem Sinne auch nicht als Ursache von Verhalten einsetzen. Diese Ursachen müssten vielmehr mit naturwissenschaftlichen Methoden erfassbar sein. Kurzum: Angst oder Furcht können für die Ethologie nur ein Konglomerat aus äußeren und inneren Bedingungen für Vorgänge in einem Organismus oder Kollektiv sein, die jene für diesen Zustand typischen und messbaren Symptome auslösen: Herzrasen, Pupillenerweiterungen, Zittern, Schreckreaktionen, Erstarren oder Bewegungsstürme. Diese Symptome seien an Sinnesorgane, Nervensysteme, Hormone und Muskeln gebunden, die in bestimmten Augenblicken in besonderer Weise zusammenarbeiteten.²¹ Angst und Furcht zerfallen hier in die vielfältigsten Mikrorelationen innerhalb tierischer Organismen und deren Bezüge zur Umwelt. Dabei definiere sich Angst als ein »durch Störeinwirkung hervorgerufener Status, der durch verfügbare Verhaltensprogramme nicht beseitigt werden kann, sei es durch mangelnde Reizidentifikation, sei es wegen fehlender Verhaltensprogramme«, während Furcht

²⁰ Vgl. Franz M. Wuketits: *Die Entdeckung des Verhaltens. Eine Geschichte der Verhaltensforschung*, Darmstadt 1995, S. 4–31.

²¹ Vgl. Tembrock: *Angst*. (wie Anm. 18), S. 17f.

beschrieben wird als »Motivation für Flucht- und anderes Schutzverhalten mit artspezifischen Reizschwellen und Verhaltensprogrammen.«²²

Schon den Meeresbiologe Albert E. Parr, der Ende der 1920er Jahre die ersten systematischen Fischschwarmforschungen am New Yorker Aquarium durchführte, beschäftigt die Rolle von externen Umwelteinflüssen auf die Raumstruktur von Schwärmen.²³ Erst im Zusammenhang mit genügend starken Stimuli, so Parr, würde das sehr stereotype Verhalten der Schwarm-Individuen dynamisiert. Dieses laufe im Aquarium ansonsten oft auf ein endloses Im-Kreis-Schwimmen in einer torusförmigen Struktur hinaus, aus dem sich die Schwarm-Individuen wegen ihrer internen Bewegungsprogramme nicht befreien könnten. Gemeinhin ist die Injektion von »fear« ins System der Stimulus, der gewählt wird um diese Struktur zu stören, etwa mittels Attrappen von Predatoren.²⁴ Mit diesem Hinweis auf relevante externe Einflüsse wie »fear« verschiebt sich jedoch die Konzeption dieser Einflüsse: Hier geht es nicht darum, wie ein solcher Faktor en détail bestimmt sein könnte, sondern wie er wirksam wird, wie er die Raumstruktur des Schwarms moduliert. »Fear« wird sichtbar und lesbar in charakteristischen kollektiven Bewegungen, und ließe sich somit als »Furcht« definieren, da sich bestimmte Verhaltensprogramme in Bezug auf die sichtbare Bedrohung jenes vermeintlichen Räubers zeigen.

Im Jahr 1971 knüpft der Biologe William D. Hamilton in seinem epochemachenden Text *Geometry for the Selfish Herd* an derartige Überlegungen an. Hamilton startet mit einem nicht gerade für seine Schwarmbildung bekannten Tier: dem Frosch. Sein Text beginnt wie ein bitterböses Märchen:

»Imagine a circular lily pond. Imagine that the pond shelters a colony of frogs and a water snake. The snake preys on the frogs but only does so at a certain time of day – up to this time it sleeps on the bottom of the pond. Shortly before the snake is due to wake up all the frogs climb out onto the rim of the pond. This is because the snake prefers to catch frogs in the water. If it can't find any, however, it rears its head out of the water and surveys the disconsolate line sitting on the rim – it is supposed that fear of terrestrial predators prevents the frogs from going back from the rim – the snake surveys this line and snatches the nearest one.«²⁵

²² Günter Tembrock: Verhaltensbiologie. Unter besonderer Berücksichtigung der Physiologie des Verhaltens, Stuttgart 1978, S. 25 u. 78.

²³ Vgl. Albert Eide Parr: A Contribution to the theoretical analysis of the schooling behaviour of fishes, in: Occasional Papers of the Bingham Oceanographic Collection 1 (1929), S. 1–32.

²⁴ Ebd. S. 10. Parr nennt hier »the sight of a dangerous enemy« einen sicheren Stimulus zur Auflösung des Im-Kreis-Schwimmens.

²⁵ William D. Hamilton: Geometry for the Selfish Herd, in: Journal of Theoretical Biology 31/2 (1971), S. 295–311, hier: S. 295 (Hervorh. v. Verf.). Vgl. zur schützenden Funktion

Nicht Schwärme als Angst oder Furcht induzierende Gegner liegen diesem Ansatz zugrunde, sondern die Angst oder Furcht des Schwarms selbst – eine Ausgangssituation, die eine recht dynamische Kettenreaktion in Gang setzt. Denn da sich die hypothetischen Frösche Hamiltons im Modell frei entlang des Tümpelrandes bewegen können, begnügen sie sich nicht mit der zufällig eingenommenen Position, auf die sie zunächst geklettert sind. Vielmehr versuchen sie, die Gefahr zu reduzieren, der Schlange bei deren Auftauchen am nächsten zu sein, indem sie sich möglichst nah zwischen zwei weitere Frösche bewegen. Das Ziel ist die Reduktion der individuellen *Domain of Danger* (DOD). Diese Gefahrenzone ist definiert als die Summe der halben Abstände zu den Nachbarn, die naturgemäß umso kleiner wird, je näher diese Nachbarn sind. Aber selbstredend versuchen auch die Nachbarn, ihre jeweiligen Positionen zu optimieren, und somit, so Hamilton, »one can imagine a confused toing-and-froing in which the desirable narrow gaps are elusive as the croquet hoops in Alice's game in Wonderland.«²⁶ Wird dieses Froschmodell durchgespielt, so bilden sich schnell einige wenige große Agglomerationen, von denen nur die größte am Ende noch rapide wächst.²⁷

Im Fall von Schwärmen scheinen die Dinge noch einfacher zu liegen, schließlich sehen diese sich Angriffen von außen und nicht aus ihrer Mitte heraus ausgesetzt. So erscheint eine enge Zusammenballung bei Gefahr sogar plausibler als im Frosch-Modell: Da im offenen Ozean oder am Himmel keinerlei Deckungsmöglichkeit besteht, dient hier die Kongregation selbst als Schutz und reduziert die DOD der einzelnen Schwarm-Individuen.²⁸ Ganz ohne die Annahme sozialer Bindungen wird Schwarmbildung als mathematisiertes Modell individuellen Verhaltens konzeptualisiert – und auf einen einfachen, formalisierten Prozess reduziert. Hinzu kommt ein szenarisches Durchspielen des Modells mit unterschiedlichen Verteilungsgraden der Schwarm-Individuen und Räuber-Attacken – beides gibt eine Ahnung von der Zeitlichkeit, die in diesen Prozessen involviert ist. Damit rückt Hamiltons Text die Rolle der »predator pressure« in Form eines wiederum individuell sichtbaren Räubers als konstitutiven Faktor der Schwarmbildung in den Fokus einer Vielzahl anschließender biologischer Untersuchungen. Frühere Annahmen sozialer oder altruistischer Instinkte werden ad acta gelegt und ein individuelles Schutzsuchverhalten als evolutionsgeschichtliche Basis für das Verhaltensprogramm der Generierung von Schwarm-Räumen promoviert.

dichter Fischschwärme auch William D. Hamilton: The Moulding of Senescence by Natural Selection, in: *Journal of Theoretical Biology* 12/1 (1966), S. 12–45.

²⁶ Ebd. S. 296.

²⁷ Ebd. S. 297.

²⁸ Vgl. Julia K. Parrish / Steven V. Viscido: Traffic rules of fish schools: a review of agent-based approaches, in: Charlotte Hemelrijk (Hg.): *Self-Organisation and Evolution of Social Systems*, Cambridge 2005, S. 50–80, hier S. 52 f.

Nicht nur mittels paper tools, sondern auch in Forschungsaquarien und im freien Ozean wird versucht, typische Ausweich- und Vermeidungsbewegungen von Schwärmen zu identifizieren. Nachdem Schwärme ab den späten 1920er Jahren zunehmend als dezentral organisierte und auf wenigen psychomechanisch implementierten lokalen Bewegungsverhaltensparametern beruhende Kollektive verstanden werden, stellt sich schnell eine weitere Frage: Wie lassen sich die teils extrem koordinierten und synchronisierten Reaktionen von Schwarmkollektiven erklären, wenn z.B. die Größe des Schwarms dazu führt, dass das Nahen von Predatoren für die meisten Schwarm-Individuen eben nicht sichtbar ist. In wegweisenden Aquariumversuchen experimentiert der russische Meeresbiologe Dimitri Radakov in den 1950er und 1960er Jahren mit Anordnungen, durch die mittels eines Propellers eine unspezifische Form von ›fear‹ ins kontrollierte Umweltsystem eines Schwarms von etwa 300 Individuen injiziert wird.²⁹ Die durch den Propeller hervorgerufenen Störungen, die für die Schwarm-Individuen unbekannte, aber potenziell gefährliche Umweltreize simulieren sollen, können in diesem Experimentalsystem nur von einer begrenzten, randständigen Anzahl von Schwarm-Individuen wahrgenommen werden. ›Fear‹ wäre in diesem Fall nach obiger Definition nicht mehr mit Furcht, sondern mit Angst zu übersetzen. Was geschieht? Nach einer kurzen Latenzzeit bildet sich eine durch die Schwarmstruktur laufende Erregungswelle, die Radakov »wave of agitation« nennt. »It is a rapidly shifting zone in which the fish react to the actions of their neighbors by changing their position [...]. The speed of propagation [...] is much higher than the maximum (spurt) speed of forward movement of individual specimens.«³⁰ Er kommt zu dem Schluss, dass diese Bewegungswellen indirekt die Anwesenheit etwa eines Räubers an jene Teile des Schwarms signalisierten, die diesen nicht direkt wahrnehmen könnten:

»This mechanism [...] serves firstly to transmit a signal to those parts of the school in which the fish do not perceive the action of the primary stimulator directly, and secondly to automatically inhibit the propagation of signals elicited by fortuitous factors that have no essential value. Thus, if congestion in the school lowers the effectiveness of individual means of orientation, vision, for example, in compensation the fish receive additional possibilities of reacting to environmental factors which are undoubtedly of considerable biological importance for them.«³¹

²⁹ Dimitrii Radakov: *Schooling in the Ecology of Fish*, New York/Toronto 1973, S. 82.

³⁰ Ebd. S. 82.

³¹ Ebd. S. 89.

Die Koordination der »wave of agitation« bedarf keiner »Ansaage«, keines Führers und keines Zugangs zu globaler Information, wie andere Forscher vermuteten. Sie entsteht allein aus der rapiden Weiterleitung lokaler Information über die Bewegung der nächsten Nachbarn.³² Die Wellen zeigen dabei ähnliche Eigenschaften wie physikalische Wellen: sie können sich mit größer werdender Distanz zum Ursprungsort abschwächen oder steigern oder sich gegenseitig nivellieren, wenn sie aus entgegengesetzter Richtung aufeinandertreffen.³³ Carl R. Schilt und Kenneth S. Norris fassen diese Informationsübertragung innerhalb von Schwärmen im Jahr 1988 in einem Modell namens Sensory Integration System (SIS) zusammen. Dessen wesentliche Grundsätze liegen erstens in der »transduction of environmental stimuli external to the group via the sensory capacities of many animals«, zweitens in der »propagation of resulting social signals across the group, possibly with attenuation or amplification or other signal conditioning«, und drittens in einer »coordinated group response based on a summation of these social signals from various sources in various directions at any moment.«³⁴ Schwärme sind somit in der Lage, in Echtzeit auf Stimuli und Situationen zu reagieren, zu denen die meisten der Schwarm-Individuen keinen direkten Zugang besitzen – sie werden zu »multi-animal processing systems«, und mehr noch: zu einem »social medium«, das Angst auf die ihr etymologisch verwandte *Enge* zurückbezieht: »Sensory Integration Systems appear to be members of a large class of phenomena in which discrete pulses of change propagate through a medium. [...] A stiffer school, like a stiffer acoustic medium, would propagate signals more efficiently. A looser school would dampen the signal.«³⁵

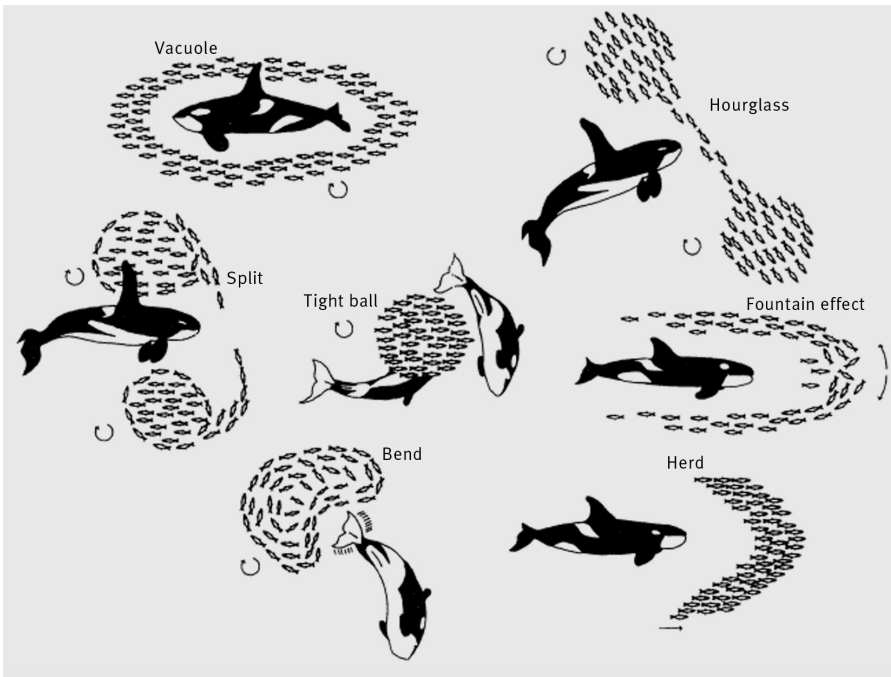
Ein dicht angeordneter Schwarm-Raum ist damit die Möglichkeitsbedingung für eine biologisch vorteilhafte Reaktion auf externe Stimuli, auf spezifische und unspezifische Gefahrmomente. Schwarm-Räume generieren sich als Funktion von Angst und Furcht – als Reaktion auf solche Gefahren, die von einer Anzahl der Schwarm-Individuen direkt wahrgenommen werden, und auf Bedrohungspotenziale, die nur durch die Reaktion anderer Schwarm-Individuen induziert sind. Diese schlagen sich hier in konkreten Bewegungsdynamiken und kollektiven Anordnungen nieder, welche auf physikalisch modellierte Informationsinfrastrukturen beruhen. Die Phänomene Angst und Furcht werden in gewisser Weise entpsychologisiert und zu multi-animal-processing systems physikalisiert.

³² Vgl. Iain D. Couzin / Jens Krause: Self-Organization and Collective Behavior in Vertebrates, in: *Advances in the Study of Behavior* 32 (2003), S. 1–75, hier S. 22.

³³ Carl R. Schilt / Kenneth S. Norris: Perspectives on sensory integration systems: Problems, opportunities, and predictions, in: Julia K. Parrish / William H. Hamner (Hg.): *Animal Groups in Three Dimensions*, Cambridge 1997, S. 225–244, hier S. 231.

³⁴ Ebd. S. 229.

³⁵ Ebd. S. 231 f.



Schematische Darstellung verschiedener aufzeichneter Ausweichmanöver von Heringen bei Orca-Attacken.

In den 1990er Jahre werden die Aquariumexperimente durch Studien im Freiwasser und mehr und mehr auch durch Computersimulationen ergänzt, welche die Dynamiken der Schwarm-Strukturen durch Computer Generated Imagery (CGI) visualisieren. Die norwegischen Forscher Leif Nøttestad und Rune Vabø vergleichen etwa die Dynamiken von (per Multibeam-Sonar) gescannten Heringsschwärmen, die im offenen Meer von Orcas attackiert werden, mit Computersimulationen, die sie auf Zellulären Automaten implementieren.³⁶ Auf diese Weise nähern sie die in Schwärmen insistierende Kombination aus individuellen Verhaltensprogrammen und daraus emergierendem kollektiven Verhalten durch eine szenarienhafte Manipulation grundlegender Bewegungsparameter an: *trial and error* ist in dieser ›Verhaltenswissenschaft‹ (frei nach Bernd Mahr) der Computersimulation das epistemologische Prinzip. Mögliche physikalische Parameter werden zu identifizieren und zu spezifizieren versucht, indem daran gegangen

³⁶ Vgl. Rune Vabø / Leif Nøttestad: An individual based model of fish school reactions: predicting antipredator behavior as observed in nature, in: Fisheries Oceanography 6/3 (1997), S. 155 – 171.

wird, die typischen – in der Natur nur sehr schwierig beobachtbaren – fließenden Raumstrukturen von Schwärmen in Computersimulationen zu reproduzieren.

Die Erforschung von Fischschwärmen mittels Sonar fördert jedoch auch eine Grenze der Funktionalität ›schwärmerischer‹ Verhaltensprogramme zutage. Durch avancierte Jagdstrategien erzeugen etwa Orcas bei Heringen eine kritische ›predator pressure‹, die zu einem Verhalten führt, dass wiederum die Trennung von Angst und Furcht verschwimmen lässt. Durch ein ihrerseits koordiniertes Schwimmverhalten trennen die Killerwale kleinere Schwärme aus gemeinhin in der Dunkelheit der Tiefe Schutz suchenden Heringsschwärmen heraus und treiben diese Richtung Wasseroberfläche. Dort ist nicht nur eine bessere Sichtbarkeit für die Räuber gegeben, sondern auch die Möglichkeit zum Ausweichen durch die Wasseroberfläche für die Schwarm-Individuen limitiert. »This enables the whales to scare the fish into tight balls [...], and to stun fish using tail slaps.«³⁷ In dieser Lage zeigen Schwärme mithin ein Verhaltensprogramm der Furcht im Hinblick auf eine konkrete Bedrohung, das nicht mehr funktional ist, sondern im Gegenteil dazu führt, zur leichten Beute zu werden. Ihr konzentrischer Bewegungsturm erinnert vielmehr an eine wiederum paradoxal klingende ›dynamische Paralyse‹, an eine Situation, die dem Bereich der Angst zuzurechnen wäre – ganz im Sinne jenes Zitats von Günter Tembrock, demgemäß nicht jene Maus Angst habe, die vor einem Verfolger fliehe, sondern jene, die daran gehindert werde.³⁸

4. Schluss: Splitter

Fokussiert man die Begriffe Angst und Furcht im Zusammenhang von Schwärmen und Räumen, so rückt ihre Physikalität in den Mittelpunkt. Als relationale und operative ›Wesen‹ überführen Schwärme die individuellen körperlichen Reaktionen und Zustände, durch welche bereits die Ethologie diesem Begriffsfeld physiologische anstelle von psychologischen Bestimmungen hinzugefügt hatte, in kollektive Bewegungsdynamiken. Diese verwischen die hergebrachte Differenzierung von Angst und Furcht, die sich auf den Achsen von Ohnmacht/Reaktionsfähigkeit und Erkennbarkeit/Undurchschaubarkeit organisieren. Vielmehr integrieren die raum-zeitlichen Anordnungen von Schwärmen je schon beide Begriffe: Zum einen als *wahrgenommene* Mischformen konkreter und diffuser Bedrohung, als Nicht-Objekte, zum anderen als *wahrnehmende* Kollektive, in denen

³⁷ Nottestad/Fernö/Axelsen: Digging in the deep (wie Anm. 9), S. 940.

³⁸ Vgl. Günter Tembrock: Verhaltensforschung. Eine Einführung in die Tier-Ethologie, Jena 1961, S. 120.

sich Bedrohungen sowohl direkt als auch indirekt und damit erst durch ihre spezifische Anordnung und Operationalität vermitteln.

Über verschiedene medientechnische Zugriffsverfahren wird versucht, diese Dynamiken zu modellieren, zu visualisieren und schließlich in Computersimulationen als raum-zeitliche Prozesse zu synthetisieren. Angst und Furcht definieren sich letztlich nicht mehr über psychologische Beschreibungen, sondern über die Operationsketten spezifischer Verhaltensprogramme, die – anders als bei Verhaltensforschungen an einzelnen Organismen – als kollektive Bewegungsstrukturen sichtbar werden. Angst und Furcht werden hier sozusagen als *Bewegungsparameter* und als *Regelungsprobleme* auf der Basis technischer Beobachtungssystemen in Computersimulationen implementierbar. Somit ist plötzlich leicht vorstellbar, sie auf diesem Level auf den menschlichen Bereich zu übertragen – ein Transfer zwischen Mensch und Tier, der auf psychologischer Ebene stets strittig war.³⁹ Die Grenze zwischen dem Menschlichen und dem Tierischen wird folglich nicht nur, wie eingangs festgestellt, durch die Bedrohung individueller Körper und deren Raumorientierung verwischt, sondern auch in den operativen Verfahren der Raumorganisation von Schwarm-Kollektiven fragwürdig. Als *Zootechnologien*⁴⁰ werden sie applizierbar auch auf Regelungsfragen in menschlichen Kollektiven und als Modelle für die Modulation etwa aus Massenangst resultierender ›Bewegungsstürmen‹ eingesetzt.

Im Zusammenfall von biologischer Schwarmforschung, bewegungsphysikalischen Modellierungen und CGI erklärt sich ein Zugang zu Bewegungsräumen, die Mensch, Tier und Maschine aneinander anschließen. Dieser Zugang wendet sich einem Relational-Sein zu, das sich in dynamischen Raumstrukturen niederschlägt, für die sich Angst und Furcht nurmehr in Operatoren zerlegen und in denen sie in relative Geschwindigkeiten, Beschleunigungen, Abstände, Sichtweiten und optische Signale zersplittern. Mit diesen Zeit- und Raumsplittern machen Schwärme das Begriffsfeld Angst neu lesbar und operabel.

Bildnachweis:

Vabø / Nøttestad: An individual based model of fish school reactions: predicting antipredator behavior as observed in nature, in: *Fisheries Oceanography* 6/3 (1997), S. 164.

³⁹ Vgl. Tembrock: Angst (wie Anm. 18), S. 9–31.

⁴⁰ Vgl. zu diesem Begriff Sebastian Vehlken: Schwärme. Zootechnologien, in: Anne von der Heiden / Joseph Vogl (Hg.): *Politische Zoologie*, Zürich / Berlin 2007, S. 235–257.

Der unmögliche Blick

Medientechnik und inszenierte Weiblichkeit in
Michael Powells PEEPING TOM

Manfred Riepe

DER SKANDAL, den Michael Powells Thriller PEEPING TOM von 1959 auslöste, ist aus heutiger Sicht kaum mehr nachvollziehbar. Der Film kam 1960, kurze Zeit nach Hitchcocks PSYCHO, in die Kinos, wurde jedoch nach kaum einer Woche abgesetzt. PEEPING TOM unterlag keiner Zensur, sondern der Film wurde von den ängstlich gewordenen Verleihern rasch wieder aus dem Programm genommen. Erst knapp 20 Jahre später, nachdem sein voyeuristisches Sujet zu einem Gemeinplatz der Filmsprache geworden ist, wurde Powells Film 1979 von Martin Scorsese auf dem New Yorker Filmfestival als »vergessenes« Kunstwerk präsentiert. Der Film erzielte dann immerhin noch einen beachtlichen *Arthouse*-Erfolg.

1960 bewirkte PEEPING TOM jedoch einen erheblichen Karriereknick des namhaften Regisseurs Michael Powell, der mit Technicolor-Ausstattungsfilmen wie DER DIEB VON BAGDAD (1940), DIE ROTEN SCHUHE (1948) oder HOFFMANNS ERZÄHLUNGEN (1951) kommerzielle und künstlerische Erfolge gefeiert hatte, aber nach PEEPING TOM fast nur noch fürs Fernsehen arbeiten sollte. Ähnliches gilt für Karlheinz Böhm, der an den internationalen Starruhm, den er als herziger Franzl aus den *Sissi*-Heimatfilmen erreichte, nicht mehr anknüpfen konnte. Böhm erinnert sich an die Premiere, die im April 1960 im Londoner Plaza-Kino stattfand:

»Während der Film lief, herrschte Totenstille im Kino. Kurz vor Schluss verließen wir den Saal. Strahlender Laune und in Erwartung der Ovationen, stellten wir uns am Fuße der Wendeltreppe auf, von der das illustre Publikum herabsteigen würde. Wir rückten ein wenig in eine Ecke, plauderten vergnügt und waren gespannt. Doch als der Film zu Ende war, hörten wir keinen Applaus. Es blieb totenstill. Die Türen gingen auf, und die Leute kamen heraus. Mit verstörten Gesichtern. All die geladenen Gäste, die Creme der englischen Gesellschaft und der Film- und Theaterszene, auch Journalisten und Kritiker natürlich, stiegen nun diese Treppe herunter. Ich sehe Michael Powell noch die Hand ausstrecken. Aber niemand erwiderte die Geste. Niemand gab ihm die Hand. Niemand ging auf uns zu. Wir standen da, und es wurde immer peinlicher. Niemand

begrüßte uns auch nur, und sei es mit einem Kopfnicken. Die Leute gingen einfach wortlos hinaus.«¹

Entsprechend verheerend waren die Filmkritiken: »Die einzig befriedigende Weise, ›PEEPING TOM‹ zu beseitigen«, schrieb etwa die *Daily Tribune* nach der Londoner Premiere, »wäre, ihn zusammenzukehren und so schnell wie möglich in der nächsten Toilette hinunterzuspülen. Selbst dann würde der Gestank zurückbleiben«². Besonders die Auseinandersetzung des Films mit dem Voyeurismus wurde von der Kritik als gefahrvoll eingestuft: »Was mir Sorgen macht«, schrieb der Kritiker des *New Statesman*, »ist die Tatsache, dass sich überhaupt jemand mit diesem Dreck beschäftigte und ihm eine kommerzielle Form gab«³. PEEPING TOM ist ein Machwerk, so der *Katholische Filmdienst*, bei dem »unter all der formalen Politur der Schmutz nur zu Schauzwecken schwärt«⁴. Und im *Mannheimer Morgen* war zu lesen: »Nur ein krankes Gehirn kann sich diese Handlung ausgedacht und geglaubt haben, man könne damit Geschäfte machen«⁵. »Warum dieser große Köhner seine oft erstaunlichen Fähigkeiten hier in den Dienst einer so übel beratenen Angelegenheit gestellt hat«, fragte sich der Kritiker der *Stuttgarter Nachrichten*, »ist ein [...] Mysterium [...] Einen peinlicheren, schmierigeren, ekelhafteren Film als diesen jetzt in London uraufgeführten kann man sich kaum denken [...]«⁶

Was genau hat das zeitgenössische Publikum derart schockiert? Der Film erzählt die Geschichte eines so genannten ›Lustmörders‹. Doch Mark bringt seine weiblichen Opfer nicht einfach um – er ersticht sie mit einem Messer, das er in den Fuß des Kamerastativs eingebaut hat, während er ihren vor Todesangst entsetzten Blick zugleich filmt. Der Mörder wird dabei als verlorene Seele gezeichnet, die an ihrer Leidenschaft leidet. Schon Fritz Lang hatte einen Film gedreht, in dem man Mitleid mit einem Serienmörder haben konnte. Und Hitchcocks FENSTER ZUM HOF von 1954 handelte unverhohlen von einem Voyeur, der auch mehrfach als solcher bezeichnet wird. Aber noch nie wurde Filmen, Schauen und Töten so direkt miteinander assoziiert wie in PEEPING TOM.

In dieser Assoziation bestand, so der Kritiker Peter Buchka bei der Wiederaufführung 1980 in der *Süddeutschen Zeitung*, die »Hauptsünde« des Films, der »sein Thema nicht hinter einer Parabel versteckte, sondern das gleißende Licht des Projektors auf den Zuschauer selber richtete«. Ganz anders verfährt hier Hitchcocks beinahe zeitgleich entstandener Thriller PSYCHO, in dem es auch um den

1 Friedemann Beyer: Karlheinz Böhm. Seine Filme – sein Leben, München 1992, S. 138.

2 Zit. n. ebd.

3 Ebd.

4 Bas (= Günther Bastian): FD-Nr.: 9948, in: *Film-Dienst* (15.02.1961).

5 Pem: Peinlich und geschmacklos, in: *Mannheimer Morgen* (23.04.1960).

6 G. F.: Karlheinz Böhm schlecht beraten, in: *Stuttgarter Nachrichten* (22.04.1960).

Zusammenhang zwischen Schauen und Stechen geht: Auch Norman Bates ist ein Spanner, der sein Opfer Marion Crane durch ein Loch in der Wand zunächst aus der Position des Voyeurs beobachtet. Unmittelbar danach steht Norman – in den Kleidern seiner Mutter – Marion gegenüber und sticht in der berühmten Duschszene auf sie ein.

In *PEEPING TOM* geht Powell jedoch einen Schritt weiter. Er zeigt, dass die voyeuristische Obsession des Frauenmörders ein genuin filmischer Prozess ist. Das Tötungsritual, das der Film in Szene setzt, erscheint als logische Verlängerung jener Schaulust, die das Kino selbst provoziert. Die Denunziation der unterschweligen Komplizenschaft des (männlichen) Kinozuschauers mit jenem dem Film selbst innewohnenden Voyeurismus erfolgt auf mehreren Ebenen. Die Hauptfigur Mark Lewis ist von Beruf Kameramann bzw. *focus puller*. Er arbeitet in einem Filmstudio – in dem genau jene Art von Filmen hergestellt werden, die dem zeitgenössischen Zuschauer von *PEEPING TOM* nur allzu vertraut sind. Nach Beendigung seiner täglichen Arbeit schießt er pornographische Fotos im Hinterzimmer eines Tabak- und Zeitungsladens. Durch die Positionierung seiner Figur in dieser Schnittstelle suggeriert der Film einen fließenden Übergang zwischen dem seriösen Filmgeschäft, Hinterzimmer-Voyeurismus und Marks mörderischer Obsession. Powell wirft einen neugierigen Blick sowohl hinter die Kulissen des Filmgeschäfts als auch hinter die Kulissen des guten Geschmacks.

In einer der humorvollsten Szenen betritt ein gediegener Herr im Mantel den Schreibwarenladen und frag verschämt nach »some views« – nach »Ansichten«, wie es in der deutschen Fassung heißt. Gemeint sind Pornobilder. Doch dieser vergleichsweise harmlose Konsument von Pornobildern ist kein Frauenmörder. Worin genau besteht also die motivische Verbindung zwischen der Schaulust und der Mordlust, die der Film uns zeigt?

Die Verknüpfung zwischen dem Thema des Voyeurismus und des Tötens scheint auf der Hand zu liegen: Marks verstorbener Vater war ein berühmter Verhaltensforscher. Die Bücherregale des einsam und abgeschottet lebenden Mark sind voll mit gelehrten Werken, in denen dokumentiert wird, wie der Vater die Ursachen der Angst ergründen wollte. Zu »Forschungszwecken« ängstigte er auch seinen eigenen Sohn, ja traumatisierte er den kleinen Mark systematisch, indem er ihn nachts aus dem Schlaf riss und ihn beispielsweise mit einer Eidechse schockierte. Außerdem nötigte er den Jungen, seine tote Mutter anzusehen, und er filmte den Sohn auch, während dieser ein Liebespaar beobachtete. Anschließend drückt der Vater seinem Sohn als Vermächtnis eine Filmkamera in die Hand, mit welcher der konditionierte Junge später seine skoptophilen Morde begehen wird.

Die explizite »Erklärung«, Marks Vater sei eine Art *mad scientist*, der seinen Sohn im Zuge von pseudowissenschaftlichen Experimenten zu jener Mordlust konditionierte, die der Film uns vorführt, wirkt mechanisch und plakativ; sie ist auf alt-

backene Weise »psychologisch« im Sinne eines simplen Ursache-Wirkungs-Schemas und daher nicht überzeugend. Mit dieser »Erziehung zum Voyeurismus« bleibt PEEPING TOM hinter seinem eigentlichen Sujet zurück. Zur Erschließung einer anderen Ebene des Films möchte ich einige Beobachtungen von Elisabeth Bronfen heranziehen, die in ihrem Aufsatz *Bilder, die töten – Tod im Bild*⁷ Mark Lewis' Familiengeschichte differenziert beleuchtet. Diese Familiengeschichte ist leicht zu übersehen, weil sie sehr komprimiert durch effektvolle Rückblenden in Form von alten Schwarz-Weiß-Familienfilmen dargestellt wird, die Mark seiner neugierigen Freundin Helen vorführt. Durch diesen Film-im-Film, eine Art bewegtes Fotoalbum, erfahren wir nicht nur, wie Mark seine Mutter verliert. Wir sehen auch, dass Marks Vater nur sechs Wochen nach dem Tod seiner Gattin bereits eine andere Frau heiratet. Die Attraktivität dieser mütterlichen Nachfolgerin wird unterstrichen in einer Szene, die einen Badeurlaub dokumentiert, in dem die Geliebte des Vaters, wie Bronfen richtig anmerkt, »venusartig aus dem Meer heraustritt« (BTB, S. 215). Bronfen argumentiert, dass Mark sich an dieser Nachfolgerin der Mutter rächen wollte und bezeichnet dies als sein »strafendes Projekt«. Da er sich aber an dieser »falschen Mutter« nicht direkt rächen konnte, weil er damals noch zu klein war, bestraft er »ihre Nachfolgerinnen als Kompensation« (BTB, S. 214). Diese Argumentation leuchtet bis zu einem gewissen Grad ein, zeigt der Film doch, wie der Serientäter zunächst eine Prostituierte und später ein Model tötet, genauer: ein *body-double*, ein so genanntes *stand-in*, das beim Ausleuchten die Position des Stars einnimmt. Bronfen erklärt hierzu: »Wurde die Hure für ihr Metier bestraft, [so] wird das *stand-in* für [seine] Eitelkeit bestraft« (BTB, S. 212). Warum aber filmt der Täter die Frauen während ihrer Ermordung, und warum zwingt er sie mittels einer merkwürdigen Spiegelapparatur, sich ihre eigene Todesangst anzusehen? Warum müssen die Frauen ihren vor Angst verzerrten Blick während des Sterbens ansehen? »Hiermit«, so Elisabeth Bronfen weiter, »verweist Powell natürlich auch auf die Ikonographie der Vanitas im europäischen Barock, genauer auf die Allegorie der sieben Todsünden, in der die Eitelkeit im Spiegelbild den eigenen Tod erblickt« (BTB, S. 215). Auch diese Lesart erscheint plausibel, denn



Abb. 1: Die Stiefmutter: »Geburt der Venus«

⁷ Elisabeth Bronfen: *Bilder, die töten – Tod im Bild*. Michael Powells PEEPING TOM [BTB], in: Gertrud Koch/Sylvia Sasse/Ludger Schwarte (Hg.): *Kunst als Strafe. Zur Ästhetik der Disziplinierung*, München 2003, S. 207–226.

indem Mark seine Opfer während ihrer Ermordung zu einem Blick in den Spiegel zwingt, verwandelt er die vormals attraktiven Frauen in grauenhafte Fratzen. Einer der Polizisten erklärt, er habe nie zuvor einen solchen angstverzerrten Ausdruck gesehen wie der auf dem Gesicht des weiblichen Opfers.



Abb. 2: *Die Angst im Blick des Opfers*

Nach Bronfen bestraft Mark die Frauen, weil sie sich ihrem weiblichen Narzissmus hingeben. Diese Bestrafung sei einerseits eine Wiederholung jener Bestrafung, die Mark an seiner schönen Stiefmutter nicht vollziehen konnte. Andererseits sei Marks Dokumentation des Todes auch eine Fortführung des väterlichen Projekts: »Denn seine Dokumentation des perfekten Abbildes der Todesangst stellt eine perverse Antwort auf das Lebensprojekt des toten Vaters dar, der seinerseits als Verhaltensforscher versucht hatte, eine vollkommene Dokumentation des Lebens eines Kindes herzustellen« (BTB, S. 212).

Neben dieser Erklärung, die der Film selbst auch anbietet, findet sich in *PEEPING TOM* noch eine implizite Analyse der Leidenschaft des Sehens. Diese implizite Analyse hängt damit zusammen, dass Mark Lewis seine Opfer nicht nur filmt, während er sie tötet – er zwingt sie auch, sich selbst dabei zuzusehen, während sie sterben. Genau diese makabere Selbstwahrnehmung der Opfer im Angesicht des Todes bildet sein gesuchtes Motiv. Wir stoßen hier auf das Dispositiv einer rätselhaften »Rückkopplung« des Opferblicks mittels einer eigens konstruierten technischen Apparatur, einer Rückkopplung, die für Mark wichtiger zu sein scheint als das Töten selbst, das ihm offenbar nur Mittel zum Zweck ist. Denn wie wir im Verlauf des Films immer deutlicher erfahren, tötet Mark nicht um zu töten, sondern allein wegen dieser speziellen *Blicke*, die er dabei in den Augen seiner Opfer evoziert. Dieser Blick – und das ist das entscheidende – interessiert ihn aber nicht unmittelbar, sondern *nur als filmische Aufzeichnung*. In dieser buchstäblichen Objektivierung der Angst findet sich eine Spur des väterlichen Projekts, das Phänomen der Angst in den Wissenschaftsdiskurs einzuschreiben. Marks Vater steht somit in der Reihe jener »Lustingenieure« bei David Cronenberg, die das menschliche Triebleben mit dem Wissenschaftsdiskurs kompatibel zu machen versuchen.⁸

Mark hat für sein Projekt einen speziellen Mechanismus ersonnen, der sukzessive vorgestellt wird und den der Zuschauer erst ganz am Ende des Films komplett

⁸ Vgl. Manfred Riepe: *Bildgeschwüre. Körper und Fremdkörper im Kino David Cronenbergs*, Bielefeld 2002.



Abb. 3: Der rückgekoppelte Blick des Entsetzens im Hohlspiegel: »Brennglas der Angst«

Abb. 4: »Filmen heißt dem Tod bei der Arbeit zusehen.«

kennenlernt. Mit einem Hohlspiegel, den er über seiner Kamera angebracht hat, nötigt er seine Opfer dazu, ihren eigenen, vor Angst verzerrten Blick buchstäblich im Angesicht des Todes zu sehen. Mit Mark Lewis' eigenen Worten: »I did something very simple ... I made them watch their own death«.

Aber so »simple« ist diese Situation nicht. Denn das Projekt scheitert ein ums andere Mal. »The light was fading too soon«, klagt Mark. Das metaphorische ›Lebenslicht‹ der gepeinigten Opfer erlischt offenbar jedes Mal zu früh. Dieses Scheitern lässt Mark beinahe verzweifeln. Wenn wir ihn sehen, wie er in seiner Dunkelkammer mit großen Erwartungen die gerade entwickelten Filme ansieht, dann sehen wir, dass er zutiefst enttäuscht ist, dass gerade das, was er auf Zelluloid bannen wollte, wieder nicht zu sehen ist. Genau deshalb muss er das Ritual wiederholen: Das Gesetz der Serie ›Töten. Sichten. Wiederholen‹ resultiert aus eben jenem Scheitern.

Es stellt sich die Frage, ob dieses Scheitern des Projekts nicht in der Natur der Sache liegt? Was genau will Mark denn auf seinem Film eigentlich sehen? Ist das überhaupt eine sinnvolle Frage? Oder ist der Film in diesem Punkt einfach nur ›spekulativ‹?

In einer ersten Annäherung können wir sagen, dass das gewünschte Motiv nicht auf dem Dokumentarfilm erscheint, weil die Frauen zu früh sterben. Deshalb können sie nicht, wie Mark es eigentlich geplant hat, sich selbst beim Sterben zusehen. Was Mark filmisch festhalten will, ist also paradox: Seine weiblichen Opfer sollen noch leben, um sich selbst nicht nur beim Sterben zuzusehen – sie sollen sich selbst tot sehen. Scheinbar mit Händen zu greifen ist hier die Verbindung zwischen einer unbewussten Phantasie und dem technischen Dispositiv entsprechend Jean Cocteaus Bonmot: »Filmen heißt dem Tod bei der Arbeit zusehen.«

Doch dieser Satz ist zunächst nicht mehr als eine Redewendung, deren Sinn bei genauerer Befragung diffus bleibt. Was genau mit ›Tod‹ und ›Arbeit‹ gemeint ist,

wird erst klarer, wenn wir die Verknüpfung zwischen einer unbewussten Phantasie und der technischen Apparatur genauer hinterfragen. Dabei fällt auf, dass Mark Lewis diesen authentischen, diesen ›live‹ erlebten Tod seiner Opfer als Aufzeichnung besitzen will, um sich das grausige Szenario beliebig oft ansehen zu können. Das sich Entziehende des Todes, das sich im Fluss der Zeit und der Bilder ausdrückt, soll in einem ›Standbild‹ gebannt werden.

Die eigentliche Logik dieses ›Projekts‹ wird jedoch erst deutlich, wenn wir uns vergegenwärtigen, dass dieser mediatisierte Tod in *PEEPING TOM* keineswegs eine Konfrontation mit dem abstrakten Nichts ist. In diesem Zusammenhang drängt sich eine der Grundüberlegungen Freuds auf, der in seinem späten Aufsatz über *Hemmung, Symptom und Angst* jede Form von Angst auf Kastrationsangst zurückführte: »Im Unbewussten ist [...] nichts vorhanden, was unserem Begriff der Lebensvernichtung Inhalt geben kann [...] Ich halte darum an der Vermutung fest, dass die Todesangst als Analogon der Kastrationsangst aufzufassen ist«⁹. Wenn wir uns nun daran erinnern, dass Marks Opfer nicht zufällig alle weiblich sind, so zeichnet sich ab, dass jenes rätselhafte Motiv, das er auf Zelluloid bannen will, nur indirekt mit dem Tod und hauptsächlich etwas mit Weiblichkeit zu tun.

Diese Beobachtung passt scheinbar auch zu Bronfens These, nach deren Ansicht Mark Lewis Frauen umbringt, weil sie illegitime Nachfolgerinnen seiner Mutter sind; er bestraft diese Frauen, indem er ihre Schönheit in eine Grimasse verwandelt. Nun gibt es aber eine Schlüsselszene, die in dieses Deutungsmuster nicht so ganz hineinpasst und von Bronfen nicht erwähnt wird. Gemeint ist jene Szene in dem Porno-Studio im Hinterzimmer des Zeitungsladens, in der Mark großes Interesse zeigt an einem missgebildeten Model – das er aber nicht umbringen will. Doch diese Szene steht im Zusammenhang einer subtilen Abfolge, die zunächst rekonstruiert werden muss:

Sie beginnt mit dem bereits erwähnten vornehmen Herrn mittleren Alters, der den Zeitungsladen betritt und dem Ladenbesitzer erst im zweiten Anlauf verschämt mitteilt, dass sein Interesse nicht so sehr auf die *Times* abzielt, die er pro forma ordert, als auf »some views«. Der schwarze Humor dieser Szene besteht darin, dass dieser unscheinbare ältere Herr mit Hut, Mantel und Schlips ein Repräsentant des ›normalen‹ Kinozuschauers ist. Sprich: des Zuschauers, der *PEEPING TOM* im Jahr 1959 sieht. Wie oben bereits angedeutet, ironisiert der Film also ganz bewusst ein geheimes Bündnis zwischen dem Voyeurismus des gemeinen Kinozuschauers und einem Bild- bzw. Filmproduzenten, der diesen Voyeurismus bedient und hierfür einen scheinbar ganz normale Zeitungs- und Tabakladen als Tarnung benutzt.

⁹ Sigmund Freud: *Hemmung, Symptom und Angst*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 14, London / Frankfurt/M. 1948, S. 160.

Besagte Szene gipfelt darin, dass der Konsument beim Verlassen des Geschäfts vor lauter ›Vorlust‹ gar seine Zeitung vergisst. Während der Ladenbesitzer die Pornobilder in einen Umschlag mit der Aufschrift »Educational Books« packt, betritt ein junges Mädchen den Laden, um Süßigkeiten zu kaufen: Böser geht es nicht. Im Anschluss sehen wir, wie im Hinterzimmer des Zeitungsladens genau jene Bilder produziert werden, die der ältere Herr gerade für vier Pfund kaufte, ein Preis, der 1959 eine stattliche Summe war. Nach einigen konventionellen Sex-fotos mit dem Model namens Milly – von dem wie nebenbei erfahren, dass sie den Mann heiraten wird, der sie so sehr geschlagen hat, dass der Fotograf die blauen Flecken retuschieren muss – entdeckt Mark ein neues Model namens Lorraine, das zum ersten Mal für die Kamera posiert. In dieser dramaturgisch zugespitzten Situation sehen wir, wie ungemein *fasziniert* Mark ist, als er jene auffällige Narbe bzw. Hasenscharte sieht, die Lorraines Gesicht entstellt. Sogleich vertauscht er den Fotoapparat mit seiner privaten Filmkamera, die wir nur in dieser Szene kurz in Großaufnahme sehen, so dass wir Typenbeschriftung erkennen: Mark benutzt eine *Bell & Howell 70 DR*, also eine 16-mm-Kamera.

Angesichtes dieser ausdrücklichen Verknüpfung zwischen Marks Faszination für die Todesangst und dem entstellten Gesicht Lorraines greift die Deutung, Mark wolle die Frauen bestrafen, nicht mehr. Mark sieht nämlich bei dieser Lorraine etwas, was er bei den anderen Frauen vergeblich sucht. Doch dafür braucht er sie nicht umzubringen, und er ist auch nicht befriedigt dadurch, dass die Natur diese Frau gewissermaßen ›bestraft‹ hat. Im Gegenteil: Da Mark offenbar ein recht zärtliches Gefühl für diese Lorraine hat, bei der er etwas sieht, was er bei den anderen Frauen, die er beim Töten filmt, vergeblich sucht, lässt sich das voyeuristische Motiv nur sehr unbefriedigend aus der Hypothese der Bestrafung ableiten.

Zwischen dem entstellten Gesicht Lorraines und jenen vor Angst verzerrten Blicken, die Mark in seinem Dokumentarfilmprojekt auf Zelluloid bannen will, gibt es in *PEEPING TOM* noch eine weitere, charakteristische Szenenfolge, die hier gewissermaßen als ›Vermittlung‹ dient und durch welche die These der Bestrafung



Abb. 5: Das Model
mit der Hasenscharte

vollends fragwürdig wird. In dieser Szene wird noch deutlicher, was Mark bei seinen weiblichen Opfern sehen und filmen will und was ihr angsterfüllter Blick für ihn bedeutet. Der subtile Witz dieser Szene besteht darin, dass wir Marks »perverse« Leidenschaft hier erneut in einem Kontext professioneller Filmproduktion sehen, bei welcher der angsterfüllte Schrei einer Frau als ganz und gar alltäglicher Genretopos fungiert.

In dieser humorvollen Szene im Filmstudio, die am Tag nach Marks zweitem Mord spielt, sehen wir, wie der Regisseur eines x-beliebigen Trash-Films auf dem Gesicht seiner weiblichen Hauptdarstellerin genau jenen Ausdruck des Entsetzens sehen will, an dem auch Mark so brennend interessiert ist. Dieser Ausdruck des Entsetzens entspricht einem ganz und gar konventionellen, im Kino tausendmal gesehenen Effekt, den der Regisseur natürlich auch in seinen Film ganz selbstverständlich einbauen will. Der Witz von Michael Powells Film – der das zeitgenössische Publikum wohl eher verstörte – besteht nun gerade darin, dass die unfähige Darstellerin, die Angst darstellen soll, zunächst hochtrabend erklärt: »I can't feel it«. Mit dieser klischeehaften Floskel zitiert Powell die unter anderem durch James Dean berühmt gewordene *method* von Lee Strassberg, nach der die Darstellung im emphatischen Sinn authentisch wird, wenn der Akteur das Dargestellte in sich selbst leibhaftig »spürt«. Wer einmal in einem Theaterworkshop mitgemacht hat, weiß, was gemeint ist. Die Pointe dieser Szene in PEEPING TOM besteht nun darin, dass die Darstellerin das authentische »Gefühl« tatsächlich erlebt: Sie bekommt den gewünschten Ausdruck zur Zufriedenheit des Regisseurs hin, als sie jenen großen Koffer öffnet, in der Mark die Leiche jenes Opfers versteckte, das er vergangene Nacht getötet hatte.

Wenn Mark nun ihren nicht gespielten, sondern authentisch entsetzten Blick für seine »Sammlung« filmt, so lässt sich das Motiv des Voyeurs auch in dieser Szene nicht mehr unproblematisch als Bestrafungsphantasie deuten. Es geht Mark in seiner skopischen Leidenschaft offenbar um etwas anders. Doch dieses andere – und darin liegt die Subversion von PEEPING TOM – besteht offenbar genau darin, dass Marks obsessiver Voyeurismus mit der Schaulust des »normalen« Kinozuschauers, der in der Studioszene karikiert wird, kurzgeschlossen werden kann. In gewisser Weise »lesbar« wird so das abgegriffene Genremuster, gemäß dem Frauen im konventionellen Spielfilm beim Anblick eines Messers, eines Monsters, eines Totenkopfs, einer Spinne, des Mörders – oder einfach nur der Katze – immer wieder jenen sprichwörtlich gewordenen »markerschütternden« Schrei ausstoßen. Ob in KING KONG, CAT PEOPLE, PSYCHO oder THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE – wo Tobe Hooper den Schrei der Frau auf über 20 Minuten dehnt –: dieses jedem Zuschauer bekannte Genremotiv wird für den männlichen Blick inszeniert. Mit Freud und Lacan werden die Frauen hier mit ihrer eigenen Kastration konfrontiert. Durch den angstverzerrten Blick und den stereotypen Schrei bekundet die

Frau, dass ihr etwas »fehlt«. Der männliche Zuschauer befindet sich dabei in einer geteilten Position. Einerseits partizipiert er an der Position, aus der dieses Angst erzeugende Objekt »exhibitioniert« wird. Und gleichzeitig schaut er voyeuristisch zu, wie die schreiende Frau auf dieses »Ding« reagiert.

Mark Lewis' paradoxes Projekt entspricht einer verdichteten Analyse dieses alltäglichen Kino-Voyeurismus. In der Tötungssituation und in der Apparatur, mit der Mark mordet, verschmelzen voyeuristische und exhibitionistische Motive auf eine nicht einfach zu differenzierende Weise. Die Kamera ist ein voyeuristisches und das Messer im Fuß des Stativs ein exhibitionistisches Motiv. Das Schauen und das Entblößen werden im Verlauf des Films jeweils anders akzentuiert. In der berühmten ersten Szene sehen wir aus Marks Perspektive, die mit der Sicht der subjektiven Kamera koinzidiert, wie eine Prostituierte zunächst bis in eine Absteige verfolgt und dann überraschend ermordet wird. Dass der Kinozuschauer hier zum Komplizen von Marks voyeuristischem Kamerablick wird, ist häufig angemerkt worden. Nach einem Schnitt sehen wir den eben aufgenommenen Film, der diese Ermordung dokumentiert. Da die Tote, wie Bronfen richtig anmerkt, dabei förmlich wieder aufersteht, kommen wir im Anschluss an Freuds These, wonach Todesangst eigentlich Kastrationsangst ist, erneut zur Folgerung, dass Mark Lewis am Tod nur indirekt interessiert ist. Dass die Opfer sterben, ist sozusagen nur ein unvermeidbarer Nebeneffekt.

Zu Beginn des Films wissen wir noch nicht, wie Mark die Frauen tötet. Erst in der nächtlichen Studioszene, als Mark das *stand-in* (das *body double*) Viv umbringt, sehen wir zum ersten Mal, dass er in sein Kamerastativ ein Stilet eingebaut hat, das er förmlich »exhibitioniert«, um sein Opfer damit zu erstechen. In der konventionellen Deutung steht das penetrierende Messer für den Penis (BTB, S. 208). Obwohl diese Deutung nicht ganz falsch ist, versperrt sie den Blick auf den Zusammenhang zwischen dem Messer als einem phallischen *Symbol* und dem voyeuristischen Motiv, das der Film auf komplexe Art darstellt. Diesen Zusammenhang bekommen wir in den Blick, wenn wir uns die dramatische Schluss-Szene anschauen, in der dem Kinozuschauer die gesamte Tötungsapparatur enthüllt wird. In dieser Szene, in der Mark erneut die Kamera laufen lässt und das Messer im Fuß des Stativs entblößt hat, erklärt er Helen den Sinn seines Projekts. Mit einem Hohlspiegel, den er über seiner Kamera angebracht hat, nötigt der Mörder seine Opfer dazu, ihren eigenen, vor Angst verzerrten Blick im Moment ihres Todes zu sehen. Wir haben aber bereits gesehen, dass es Mark nur indirekt darauf ankommt, seine Opfer zu töten. Er möchte in ihrem angstverzerrten Blick etwas ganz Bestimmtes sichtbar machen. Dieses rätselhafte Motiv hat, wie ich weiter angedeutet habe, etwas mit der Narbe bzw. der Hasenscharte des Models Lorraine zu tun, die Mark in dem kleinen Studio über dem Tabakladen liebevoll und fasziniert beobachtet. Was er in ihrem Gesicht, ihrem schamhaften Blick sieht, hat einiges mit jenem »magischen

Etwas zu tun, das er bei der Ermordung seiner Opfer bislang erfolglos auf Zelluloid zu bannen versuchte. Man kann nun diese Narbe im Freudschen Sinn als Verschiebung des weiblichen Genitales deuten. Doch diese Deutung ist noch nicht ganz korrekt. Denn gemäß der Logik unbewusster Prozesse, die Lacan im Rückgriff auf Freud analysierte, steht das weibliche Genitale nicht für ein empirisches Ding unter anderen, sondern für dessen repräsentationslogische Abwesenheit. Insofern wäre also diese Hasenscharte eine Repräsentation der weiblichen Kastration. Aber auch diese Deutung bedarf noch einer Ergänzung.

Die faszinierte Bewunderung, mit der Mark Lorraines Hasenscharte betrachtet und filmt, erinnert an die Verehrung eines Fetischs. Fassen wir diesen Begriff nicht nur umgangssprachlich auf, so stoßen wir auf einen überraschenden Zusammenhang zwischen der psychoanalytischen Erklärung des Fetischs und Mark Lewis' technischem Dispositiv in *PEEPING TOM*: Freud erklärt, dass die Entdeckung, dass es Wesen ohne Penis gibt, für den Knaben einer Kastrationsdrohung gleichkommt. Obwohl diese Drohung nicht real ist, situiert sich im Psychischen eine Angst vor der Kastration. Diese Angst an sich ist nichts Pathologisches; sie ist, ganz im Gegenteil, die Triebfeder des Lustempfindens, weil sich in jedem sexuellen Akt die Kastration auf symbolische Weise wiederholt. Der so genannte ›Perverse‹ nimmt hier eine Sonderstellung ein. Für ihn ist der sexuelle Akt etwas Bedrohliches, weil, wie Lacan in seinem Seminar über die Angst ausführt, das Anschwellen des männlichen Geschlechtsorgans in der Psyche als symbolisches Äquivalent der Kastration fungiert.¹⁰ Um der im heterosexuellen Akt drohenden Kastration auszuweichen, ersinnt der so genannte Perverse Szenarien unterschiedlichster Art, bei denen der Akzent verschoben wird auf Stimulation und die Verlust. Inwiefern das Medium Pornographie idealiter einen unendlichen Aufschub der Kastration inszeniert, habe ich in einem Aufsatz über Richard Kern und das »Cinema of Transgression« zu zeigen versucht.¹¹

Der Fetisch ist nun eine besondere Art, die Kastration anzuerkennen und gleichzeitig, wie Freud sagt, zu ›verleugnen‹. Der Fetisch ist ein imaginiertes Phallus der Mutter, der durch einen Schuh oder, wie in David Lynchs *BLUE VELVET*, ein Stück Samt symbolisiert wird, das für weibliche Genitalbehaarung steht. Freud beschreibt hierzu eine nicht zufällig wie ein Film strukturierte Szenenfolge, bei welcher der forschende Blick des Knaben die Beine der Mutter hinauf wandert: »Pelz und Samt fixieren – wie längst vermutet wurde – den *Anblick* der Genitalbehaarung, auf den der ersehnte [*Anblick*] des weiblichen Gliedes hätte folgen

¹⁰ Jacques Lacan: *Le séminaire Livre X. L'Angoisse*, Paris 2004, S. 197.

¹¹ Vgl. Manfred Riepe: *New York Underground: Von Hardcore zu Artcore*. Lydia Lurch, Richard Kern und das *Cinema of Transgression*, in: Bernd Kiefer/Marcus Stiglegger (Hg.): *Pop und Kino. Von Elvis bis zu Eminem*. Mainz 2004, S. 137–145.

sollen; die so häufig zum Fetisch erkorenen Wäschestücke halten den Moment der Entkleidung fest, den letzten, in dem man das Weib noch für phallisch halten durfte.«¹² Was Freud hier mehr andeutet als beschreibt, ist jene Struktur die wir auch in PEEPING TOM wieder finden. Wie der Fetischist inszeniert auch Mark Lewis eine repetitive Suchbewegung, bei der es auf die sukzessive Annäherung an den von Freud so genannten »letzten Moment« geht, bevor der Schleier endgültig gelüftet wird. Das zum Fetisch erkorene Wäschestück entspricht dabei ebenso wie der gesuchte Blick der sterbenden Frau einer Art »Standbild«, auf dem der imaginierte weibliche Phallus sichtbar gemacht werden soll. Da der so genannte Perverse aber weiß, dass dieser weibliche Phallus nicht existiert, liegt der Akzent seiner Suchbewegung auf der Wiederholungsstruktur, die man im Kino Pedro Almodóvars häufig beobachten kann.¹³ Der Fetisch entspricht also einer paradoxen Anerkennung bei gleichzeitiger Verdeckung der Kastration. Das Besondere am Fetisch ist, dass er eine repräsentationslogische Abwesenheit als gegenwärtiges Objekt darstellt, das der Fetischist besitzen will. Obwohl Marks Dokumentationen nichts mit einem Schuh oder Wäschestück gemein haben, erfüllt ihr Status als Objekt, das er besitzen will, eine dem Fetisch analoge Funktion.

Fassen wir die eigentümliche Struktur von Marks Filmprojekt zusammen: Mark tötet die Frauen mit einem Messer in der Spitze seines Kamerastativs. Der Anblick dieses Messers bringt die Frauen zum Schreien, ihr Blick ist vor Angst verzerrt. Bis hierher ist Marks Projekt mit dem konventionellen, gesellschaftlich tolerierten Kino-Voyeurismus kompatibel. Doch nun kommt der Hohlspiegel ins Spiel. Dazu Bronfen: »Die schönen Frauen, die sich willig dem Blick des Voyeurs angeboten haben, werden [durch die Spiegelapparatur] selbst in die Position des Voyeurs gezwungen« (BTB, S. 209). Das ist richtig, beantwortet aber nicht die Frage, was genau Mark in ihrem auf sich zurückgespiegelten Blick des Todes sehen will. Die Erklärung: »Dies ist – sozusagen – ihre Strafe für den Narzissmus« (ebd.) greift zu kurz. Die Pointe des Films besteht darin, dass nicht das Messer, sondern der Blick, der gemäß Marks Phantasie durch die Widerspiegelung von den Frauen selbst ausgeht, das Opfer tötet. »Wenn Blicke töten« – ganz im Sinne des Sprichwortes sterben die Frauen, so Marks Phantasie, nicht durch sein Stilett, sondern *durch ihren eigenen Blick*. Das real tötende Messer leistet dabei nur »Hilfestellung«. Marks paradoxes Filmprojekt besteht darin, dass das Stilett, mit dem er die Frauen rein physisch tötet, in die Position jenes durch die Rückkopplung entstehenden »phallischen Blickes« gebracht wird. Diesen Moment will er konservieren.

¹² Sigmund Freud: Fetischismus, in: Gesammelte Werke, Bd. 14, London/ Frankfurt/M. 1948, S. 314f. (Herv. v. Verf.)

¹³ Vgl. Manfred Riepe: Intensivstation Sehnsucht. Blühende Geheimnisse im Kino Pedro Almodóvars. Psychoanalytische Streifzüge am Rande des Nervenzusammenbruchs, Bielefeld 2004.

Gelänge es Mark Lewis, den imaginären Phallus auf der Leinwand sichtbar zu machen, so entspräche dies einer virtuellen sexuellen Begegnung, die nicht von der Konsequenz des Abschwellens des männlichen Organs betroffen wäre, die mit der Kastration assoziiert ist. Einen strukturell ähnlichen Versuch, die Kastration zu umgehen, zeigt Tarsem Singhs artifizierter Thriller *THE CELL* aus dem Jahr 2000, in dem Mark Lewis' medientechnische Phantasie zu Ende gedacht wird. Der Film wurde von der Kritik für seine ästhetisch beeindruckenden Szenen gelobt, in denen die Seelenlandschaft eines Mörders im Stil einer surrealen Szenerie bebildert wird. Weniger Beachtung geschenkt wurde dabei jenem medientechnischen Verfahren, mit dem der Serienkiller seine weiblichen Opfer mortifiziert und für seine sexuelle Obsession kommensurabel macht. Die ›Versuchsordnung‹ dieses Killers erinnert an ein bizarres Kunstwerk: Der Serienmörder entführt seine weiblichen Opfer in einen Keller, der sich unterhalb einer verlassenen Scheune mitten in der Wüste befindet. Hier lässt er die Frauen in einem vollautomatisch gefluteten Panzerglas-Aquarium langsam ertrinken. Ihren qualvollen Todeskampf zeichnet er mit einer Videokamera auf. Der Mörder selbst ist in dieser grausamen Szene gar nicht anwesend, was wie eine logische Konsequenz aus Mark Lewis' Arrangement erscheint, in dem es, wie ich zu zeigen versuchte, nicht auf das Töten, sondern auf die medientechnische Aufzeichnung des Mords ankommt.

Anschließend bleicht der Mörder in *THE CELL* die Leiche in einer Lauge, um sie optisch einer Spielzeugpuppe anzuverwandeln. Diese mortifizierte Puppe legt er auf einen stilisierten OP-Tisch, über den er sich mit hydraulisch gesteuerten Ketten aufhängt, die mittels Metallringen in der Haut seines Rückens befestigt sind. Man denkt unwillkürlich an die meditative Übung eines Fakirs, der sich auf ein Nagelbrett legt oder die Zunge mit einem Schwert durchsticht. Die Anordnung dient dazu, dass der Killer sich waagrecht über seinem mortifizierten Opfer aufhängt. Dabei beobachtet er die abgespielte Videoaufzeichnung, die den angstverzerrten Blick seines langsam ertrinkenden Opfers zeigt: Eine videotechnische Variation zu Mark Lewis' Dokumentarfilmen.

Die groteske Hebevorrichtung, mit welcher der Mörder in *THE CELL* sich in einen genau dosierten waagerechten Abstand zu seinem mortifizierten Opfer bringt, drückt seine Angst vor einer lebendigen Frau aus. Sein artifizielles Arrangement dient ihm einerseits dazu, den angstverzerrten Blick der sterbenden Frauen auf dem Monitor als Reaktion auf seinen Phallus zu interpretieren. Seine Selbstbefriedigung ist dabei inszeniert wie ein sexueller Akt auf Distanz. Um die trotz allem von einer Frau ausgehende Gefahr der Kastration vollkommen zu bannen, verwandelt er die weibliche Leiche in eine Puppe, d.h. in das Äquivalent eines perfekten Fetischs, mit dem er, wie Freud schreibt, über die Kastration triumphiert. Seine groteske Selbstbefriedigung erlebt der Mörder so als euphorischen Triumph über die Kastration, der sich in einem Freudenschrei entlädt. Wenn wir

uns an Mark Lewis erinnern, der vor der Leinwand schier verzweifelt, so wird deutlich, dass der Killer in *THE CELL* das logische Gegenstück verkörpert. Während in *THE CELL* die Triebökonomie in Szene gesetzt wird, betont *PEEPING TOM* die Logik des Scheiterns und der Wiederholung.

In Powells Film habe ich noch zwei Figuren unkommentiert gelassen, Marks Freundin Helen und deren blinde, trinkende Mutter. Die rührende Beziehung, die Mark zu Helen aufzubauen versucht, entspricht einem dramaturgischen Kunstgriff, um den Zuschauer in Marks voyeuristisches Universum hineinzuführen. Helens Figur soll vermitteln, dass Mark an der mörderischen Schaulust leidet. Interessanter ist die Figur der blinden Mutter, die Mark auf seinem ureigenen Terrain begegnet. In der bemerkenswerten Szene, in der sie sich in Marks Labor versteckt, als er den Film mit der ermordeten Viv aus dem Filmstudio ansieht, fühlt der Voyeur sich von der Blinden auf eine paradoxe Art ertappt und »gesehen«. Nicht auf der Leinwand, sondern in den Augen der Blinden sieht Mark endlich eine Spur dieses »unmöglichen Blicks«, den er vergeblich auf Zelluloid zu bannen versuchte. Als Mark daraufhin seine Kamera auspackt und das Messer im Stativ auf die blinde Mutter richtet, bemerkt er, wie lächerlich dies wirkt. Mrs. Stephens kann nicht sehen, dass er sie mit dem Messer bedroht, die mediale Rückkopplung funktioniert nicht, Helens blinde Mutter kann keine Angst vor ihrem eigenen panikartigen Blick bekommen. Aber sie kann Mark trotzdem »sehen«. In Gestalt ihres Gehstocks, an dessen unterem Ende sich auch eine scharfe Spitze befindet, trifft Mark Lewis auf ein Äquivalent seines »blickenden« Messerstativs. Mit ihrem Stock, mit dem sie Mark sogar bedroht, »blickt« die Blinde gewissermaßen zurück. Die Korrespondenz zwischen seinem und ihrem Messer zeigt der Film in dieser Szene zweimal.

Mark dämmert hier, dass sein Filmprojekt nur gelingen kann, wenn er sich selbst in die Position der aufgespießten weiblichen Opfer begibt. In der furiosen Schluss-Szene stürzt er sich vor laufender Kamera in das Messer seines Kamera-stativs und begeht Selbstmord. Dieser Akt, durch den seine Mordserie ihr Ende



Abb. 6: Endlich sieht Mark den unmöglichen Blick.

findet, erscheint als logische Konsequenz seines paradoxen Filmprojekts. Der unmögliche Blick, den Mark immer wieder in den Augen seiner Opfer suchte, wird möglich in Gestalt des Messers, das ihn nun real durchbohrt. Das Filmende erscheint stimmig, denn der Mörder stirbt durch die Geister, die er rief. Die paradoxe Struktur seines Filmprojekts besteht also darin, jenem unmöglichen Objekt, das er auf Zelluloid zu bannen versuchte, im Realen zu begegnen. Wenn Mark sich am Ende mit seinem eigenen Stilett durchbohrt, so begibt er sich damit keineswegs in die weibliche Position seiner Opfer. Vor dem Hintergrund, dass Todesangst ein Analogon der Kastrationsangst ist, erscheint Marks dramatischer Suizid als konkretistisches Äquivalent zu jener symbolischen Kastration, die der Vater ihm schuldig geblieben ist.

Terror nicht Horror

Die Technologie der Angst und ihre Mediengeschichte in RING

Matthias Bickenbach

»Die Technik umgibt also nicht nur den modernen Menschen, sie dringt in sein Blut ein.«¹

Arnold Gehlen

1. Der Ring der Ringe

Am Anfang steht das Rauschen auf einem Fernsehbildschirm. Mit diesem kurzen Bild beginnt der Film, nachdem der Trailer die bewegte Oberfläche eines dunklen Meeres eingeführt hat. Synoptisch werden so ein sehr altes mythisches Medium und ein neues zusammengebracht. Das Flickern der Mattscheibe währt nur einen Moment, bevor sich das Bild stabilisiert und Szenen einer Sportveranstaltung zeigt. Die Kamera zieht auf, und das Fernsehbild zeigt sich als Teil eines Jugendzimmers, in dem zwei Schülerinnen lernen. So unscheinbar beginnt RING (OT RINGU, J 1998). Doch das vertraute »Fenster zur Welt« wird schon sehr bald zum Medium der Angst werden. Der Fernseher wird zu einem Kanal, der nicht die Welt, sondern das Unheimliche ins Wohnzimmer bringt. Fortan wird die Allgegenwart von Fernsehgeräten und Telefonen nicht mehr Kulisse oder Normalbestand des Alltags im Film sein, sondern immer auch die Präsenz eines anderen, gespenstischen Mediums anzeigen: »Once seen you'll never look at a television the same way again.«²

Die unheimliche Präsenz der Medien in RING funktioniert ganz nach Freuds Definition des Unheimlichen als »jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht« und das »die Grenze zwischen Phantasie und Wirklichkeit verwischt [...], wenn etwas real vor uns tritt, was wir bisher

¹ Arnold Gehlen: Die Technik in der Sichtweise der Anthropologie (1953), in: ders.: Anthropologische Forschung, Reinbek 1961, S. 93–103, hier S. 102.

² So der Schlusssatz eines Artikels der Internetsite »Fearful Symmetry«: Snuff Video. Japanese heart-stopping terror with the Ring series, unter: www.fearful-symmetry.co.uk/2009/01/21/snuff-video/ (12.04.2009).

für phantastisch gehalten haben.«³ Obwohl das übernatürliche Geschehen im Vordergrund zu stehen scheint, ist RING vor allem für die Inszenierung elektronischer Medien als Einfallstor der Angst berühmt geworden: »Consensus: Ringu combines supernatural elements with anxieties about modern technology in a truly frightening and unnerving way.«⁴



Abb. 1: Angst vor dem Fernseher

Dass technische Medien nicht nur vertraute Mittel, sondern auch Agenten des Unheimlichen sind, ist keine neue Erfindung des Horrorfilms, sondern ein Gemeinplatz im Bestand einer übergreifenden Mediengeschichte der Angst. Schon früher entsprangen Gespenster den Bildern und deren medialer Rahmung, wie etwa in Horace Walpoles Gründungsschrift der Gothic Novel, *The Castle of Otranto* von 1764. Der Schauer, diese domestizierte Angst in der Kultur, verbreitete sich nicht nur von seinen topischen Orten aus (Gruft oder Geisterhaus), die ihrerseits darin, dass sie Orte der Erscheinung sind, zu Medien werden, sondern die Angst wurde seit jeher als Kulturtechnik gepflegt. Gerüchte und Erzählungen über Erscheinungen sind der Ursprung für das hybride Spiel mit dem Geisterglauben. Im Zeitalter der Bücher entspringt das Böse selbstredend aus Büchern, die in Schauerromanen erinnert oder gelesen werden, so wie Matthew Gregory Lewis *The Monk* in E. T. A. Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels*. Auch technische Medien im engeren Sinn haben daran Anteil. Spätestens seit Schillers *Geisterseher* sind mechanische, optische und akustische Medien sowie nicht zuletzt magnetische Kräfte und »Elektrifiziermaschinen« in der Schauerliteratur stets als Medien der Angsterzeugung dargestellt worden. Dass sie oft der Erzeugung von bloßen Sinnestäuschungen dienen und zum »explained supernatural« der Schauerliteratur zählen, tut ihrer Funktion der Angsterzeugung dabei keinen Abbruch. Schillers

³ Sigmund Freud: Das Unheimliche (1919), in: ders.: Studienausgabe Bd. IV, Frankfurt/M. 1982, S. 244 und S. 267. Ausführlich zum Wechselverhältnis von Unbewussten und zeitbasierten Medien ist Annette Bitsch: Diskrete Gespenster. Die Genealogie des Unbewussten aus der Medientheorie und Philosophie der Zeit, Bielefeld 2008.

⁴ So das Fazit gesammelter Bewertungen unter <http://uk.rottentomatoes.com/m/ringu> (14.04.2009). Zur Verbindung von »New Gothic Horror« und der Medienreflexivität in Ring siehe Arno Meteling: Monster: Zu Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm, Bielefeld 2006, S. 259 ff. und S. 277 ff. Meteling zeigt diese Reflexivität insbesondere als Bezug des Films zu anderen Filmen seines Genres.

Geisterseher beschreibt die technische Realisierung einer solchen Séance auf das Genaueste: Der zentrale visuelle Effekt der Geistererscheinung wird schlicht mit dem traditionellen Bildmedium der Laterna magica erzielt, während die Teilnehmer zuvor mittels einer elektrischen Leitung geschockt werden. Später, im 19. Jahrhundert, werden die Gespenster nicht mehr nur in Literatur und Gerücht, sondern mittels Fotografie festgehalten und erscheinen auf Tonbandträgern und im Äther, den dann das Radio empfängt. All das ist heute für Film und Fernsehen wiederum zum Stoff für Geschichten über jene Medien geworden, die keine Materialität haben und daher wiederum andere – spiritistische oder technische – Medien heimsuchen, um ihren unerlösten Status und ihre Geschichte mitzuteilen.

Im Kontext einer Mediengeschichte der Angst erscheint es als geradezu zwangsläufig, wenn Ende des 20. Jahrhunderts eine Geschichte publiziert wird, in der ein Videoband von einem Geist direkt (und ohne Timecode) »belichtet« wird, um dann als »Videofluch« seine Zuschauer anzustecken, die exakt sieben Tage nach dem Sehen der Fernsehbilder sterben müssen. Wenn das Video gesehen wurde, klingelt das Telefon. Man hört unheimliche Geräusche. Das ist die inzwischen sehr bekannte Geschichte der RING-Saga. Die ebenso einfache wie wirkungsvolle Idee von Kôji Suzukis Roman *The Ring* (1991) und seinen beiden Nachfolgern *Spiral* und *Loop*, die sie mit jeweils anderen Personen variieren, wurde zum Bestseller.⁵ Suzuki gilt seitdem als Erneuerer des »Psycho-Horrors« in Japan, der gerne mit Stephen King verglichen wird. Neben der Romantrilogie gibt es zwei japanische Fernsehserien sowie insgesamt fünf japanische Kinofilme, ferner ein koreanisches und zwei US-amerikanische Remakes.⁶ Der internationale Erfolg ist vor allem den Filmen Hideo Nakatas (RING, 1998; RING 2, 1999) geschuldet, die ihrerseits bereits als Klassiker des Horrorfilms gelten. Nach einer ersten erfolglosen Kinoversion in Japan von 1995 und einer ebenso erfolglosen Fortsetzung (*Rasen*, 1998) wurde der junge Regisseur Hideo Nakata verpflichtet, nicht zuletzt aufgrund seines ersten Films *GHOST ACTRESS* (1996). Erst seine Darstellung der Geschichte hat den Romanen Suzukis zu einer internationalen Erfolgsgeschichte verholfen.

⁵ Kôji Suzuki: *The Ring*, übers. v. Bernhard Liesen und Katrin Marburger, München 2003; ders.: *Spiral – the ring II*, übers. v. Viktoria Heindorf u. Tomonaga Horiguchi, München 2003; ders.: *Loop – the ring III*, übers. v. Kristiana Ruhl, München 2004.

⁶ Ferner Mangas, Radioversionen, literarische Fortsetzungen und Videospiele. Die exakten Daten zu diversen Filmen und anderen Medienartefakten, die von der Ring-Trilogie inspiriert sind, finden sich auf zahlreichen Internetseiten detailliert aufgelistet. Ich verzichte hier aus Gründen der Kürze auf solche Details und unterscheide durchgehend nur zwischen *The Ring* als Roman und *Ring* als Film. Genau genommen ist *The Ring* der amerikanische Titel, der japanische Originaltitel ist ebenfalls *Ring*. Das oft verwendete *Ringu* für die japanischen Versionen ist m.E. ein falscher Gebrauch, der wiederum lateinischen Umschrift der japanischen Schriftzeichen für das englische Wort *ring*. Der Begriff wird im zweiten Roman Suzukis explizit als englisches Wort eingeführt.

Hollywood kaufte schließlich die Rechte und Gore Verbinski schuf 2001 ein Remake mit Starbesetzung, das inhaltlich und filmästhetisch eng an Nakatas Version angelehnt ist. Schließlich wurde auch RING 2 als RING TWO in den USA verfilmt (2005), wobei hier wiederum Nakata Regie führte.

Doch Nakatas Filme nach den Drehbüchern von Hiroshi Takahasi verändern das Motiv des ›Videofluchs‹ und dessen Geschichte ebenso unscheinbar wie entscheidend. Denn die Abweichungen betreffen exakt die Rolle der Medien in der Geschichte. Aus einer vornehmlich nicht an technischen Medien, sondern am biologischen Paradigma des Virus orientierten literarischen Vorlage wurde ein Film, der das zentrale mediale Rätsel der Übertragung mentaler in technische Bilder, die tödlich wirken, in eine doppelsinnige Mediengeschichte der Angst verwandelt.⁷ Technische und spirituelle Medien begegnen sich hier nicht nur und bilden Koalitionen, sondern die Geschichte, die RING erzählt, ist der Mythos einer durch Medien induzierten Angst.

Dies allerdings ist die Geschichte erst auf den zweiten Blick, d. h. in einer wiederholten Rezeption, die an den motivischen Strukturen des Films interessiert ist und sich der Faszination der auf der Oberfläche erzählten Gespenstergeschichte entzieht. *Ring* bietet so gleichsam zwei Lesarten an. Zunächst eine, die eine Gespenstergeschichte erzählt, die in vielen Details an traditionellen Elementen japanischer, aber auch europäischer Gespenstergeschichten orientiert ist. Damit beleibt die Geschichte jene »Lust an der Angst«, deren Wirkung und Ästhetik in der sicheren Distanz des Lesers oder Zuschauers liegt, der sich so seinen Ängsten genüsslich stellen kann.⁸ Der ›Videofluch‹ ist eine Setzung, die mit der Möglichkeit einer Vermischung von Fiktion und Realität explizit spielt. Der Fluch macht sich

7 Drehbuchautor wie Regisseur haben eine Vielzahl von Bezügen eingearbeitet: Gespensterfotografie, traditionelle japanische Gespenstergeschichten, ältere und neuere Schauerliteratur von H. P. Lovecraft, Henry James, Stephen King und Klassiker des Kinogenres wie *Carrie* oder die *Amityville*-Serie. Der Roman Suzukis verweist bereits beiläufig auf Freitag der 13., Das Omen, Der Exorzist und Tanz der Totenköpfe. Suzuki: *The Ring* (wie Anm. 5), S. 79f.

8 Eines der bekanntesten Modelle hierfür ist der Schiffbruch mit Zuschauer, dessen philosophische Varianten Hans Blumenberg verfolgt hat. Vgl. Hans Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer*, Frankfurt/M. 1979. Zur Ästhetikgeschichte grundlegend ist Carsten Zelle: *Angenehmes Grauen. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert*, Hamburg 1987. Zum engeren Kontext vgl. die wirkungsmächtige Vorgabe von Richard Alewyn: *Die literarische Angst*, in: *Aspekte der Angst*. Starnberger Gespräche, hrsg. v. Hoimar von Ditfurth, Stuttgart 1965, S. 38–52. Alewyns These von der Wiederkehr des Verdrängten in der Schauerliteratur der Aufklärung wurde dort Thema für eine Diskussion zwischen u.a. Hoimar von Ditfurth, Jürgen Habermas und Konrad Lorenz. Die These aufgenommen hat das Standardwerk von Hans Richard Brittnacher: *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*, Frankfurt/M. 1994.

das Hörensagen zunutze, also jenes älteste aller Medien, das Gerücht. Irgendwer hat davon jemandem erzählt, der es jemandem erzählte, den man kennt. Roman wie Film verweisen auf die wichtige Funktion solcher ›urban legends‹ für ihre Fiktion. Nicht zufällig beginnt sie im Milieu der Schüler, wo Kettenbriefe und unheimliche Geschichten die Runde machen.

Die Geschichte des ›Videofluchs‹ ist im Film die Geschichte der paranormal begabten Sadako Yamamura, die von ihrem eigenen (vermeintlichen) Vater erschlagen und in einen Brunnen geworfen wird. Dieser Brunnen wird zum Leitmotiv und zur Metapher eines Kanals im Film werden. Im Roman wird Sadako allerdings nicht von ihrem Vater erschlagen, sondern von einem jungen Mann (Dr. Nagao), der sie zuvor vergewaltigt hat. Er infiziert sie darüber hinaus mit dem Pockenvirus, das daraufhin eine Verbindung mit Sadakos paranormaler Fähigkeit eingeht, »Gedankenfotos« erzeugen zu können, also mentale Bilder auf Filmmedien sowie auf einen Fernseher zu übertragen. »Was für eine billige Geschichte, dachte Asakawa. Wie aus einem albernen Liebesroman oder einem billigen Fernsehfilm.«⁹ Solche Zweifel des Protagonisten im Roman durchziehen den Text immer wieder. Das ist einerseits Teil einer Fiktion, die selbstreflexiv mit ihrer Glaubwürdigkeit spielt. Andererseits ist es stete Gelegenheit die unglaublichen ›Fakten‹ zu rekapitulieren und zu rationalisieren: »Wie konnte es denn gewesen sein? *Ein Virus*. Doch Asakawa war bewusst, dass er bloß deshalb von einem Virus ausging, weil er sich nicht von dem Gedanken an irgendein mysteriöses *Etwas* einschüchtern lassen wollte. Bis zu einem gewissen Grad ergab es auch einen Sinn, in Gedanken die Macht der Wissenschaft aufmarschieren zu lassen, um das Übernatürliche niederzuhalten.«¹⁰ Deutlich wird hier, dass der Roman eine reflexive Struktur bietet, diese jedoch auf der Ebene einer, freilich zu erschütternden, rationalen, wissenschaftsgläubigen Mentalität agieren lässt. Für den ›Videofluch‹ wird mit dem Virus ein naturwissenschaftliches Erklärungsmuster angeboten.

Die Umbesetzung des Mörders im Film zeigt jedoch die Entfernung von der biologisch orientierten, pseudowissenschaftlichen Erklärung des Geschehens hin zur Verstärkung der Topoi einer klassischen Gespenstergeschichte, in der Sadako als unerlöster Geist wiederkehrt, weil ihr in der Vergangenheit Unrecht angetan wurde. Die Protagonisten glauben, in Roman und Film gleichermaßen, dem Fluch entkommen zu können, wenn sie die sterblichen Überreste Sadakos aus dem Brunnen bergen. Roman wie Film laufen auf diesen ersten Höhepunkt der Handlung zu. Bis dahin war die Geschichte von der Jagd nach Informationen bestimmt, die das rätselhafte Video erklären können. Diese Suche deckt das Schicksal der Sadako Yamamura auf, die dort, in einem alten Brunnen unter der Blockhütte B 4

⁹ Suzuki: *The Ring* (wie Anm. 5), S. 241.

¹⁰ Ebd. S. 60.

eines Ferienparks, wo das Video zuerst auftauchte, seit 30 Jahren ›lebendig‹ begraben war. Der Abstieg in den Brunnen bündelt klassische Topoi der Schauerliteratur wie Dunkelheit, Enge und Einsamkeit in einer unübersehbaren Situation.¹¹ Nakata überführt die Spannung hier nicht in einen angstvoll erwarteten Schreckmoment, sondern lässt die Haare und schließlich den Schädel Sadakos langsam erscheinen, um die Szene schließlich in einer zärtlichen Umarmung enden zu lassen. Sadako ist ›geborgen‹. Doch dies ist nur ein erster Höhepunkt der Geschichte in Roman und Film auf den die Desillusion folgt, dass damit der Fluch keineswegs aufgehoben ist. Während Asakawa überlebt (im Roman ein Mann, im Film eine Frau), stirbt der Freund, obwohl er das Video später sah als sie. Wie konnte der Fluch trotz Bergung des Leichnams überdauern?

Die Geschichte, die den Topoi der Gespenstergeschichte folgt, erweist sich als Irrtum. Dies gilt jedoch nicht nur innerhalb der Fiktion. Das Rätsel des ›Videofluch‹ geht nicht in einer einfachen Gespenstergeschichte auf. Scheinbar hebt erst eine medientechnische Lösung den Fluch auf. Das Video muss kopiert werden, damit man dem Fluch entkommt. Am Ende des Romans muss Asakawa entscheiden, ob er dies seinen Schwiegereltern zumuten will, damit seine Frau und sein Kind gerettet werden. Während die Filme bei diesem Modell bleiben, geben die Romane diese ›Lösung‹ allerdings wieder preis. In *Spiral* wird klar, dass sowohl Asakawa als auch dessen Frau, Kind und Schwiegereltern sterben, denn die Verzögerungen sind das Ergebnis einer Mutation der Viren. Die Filmversion dagegen präferiert die Idee der Reproduktion des Videos, was zu weiteren Geschichten jenseits des Films führt, in denen Gemeinschaften von Jugendlichen entstehen, die das Video als Mutprobe und wie eine Droge zirkulieren lassen.¹²

So changiert die RING-Saga zwischen einer Geschichte, die sich als übernatürlich erklärt, und einer, die immer wieder rationalere Erklärungen für das Übernatürliche gibt. Für den Roman sind dies biologische Paradigmen, die auf das Überlebensprogramm von Viren abzielen, nämlich deren Fähigkeit, sich einzunisten, zu reproduzieren und zu mutieren. Die drei Romane führen dies sehr breit

11 Zur klassischen Topik solcher ›Schauerelemente‹ vgl. Hansjörg Garte: Kunstform Schauroman, Leipzig 1938 sowie Wolfgang Trautwein: Erlesene Angst. Schauerliteratur im 18. und 19. Jahrhundert. Systematischer Aufbau. Untersuchungen zu Bürger, Maturin, Hoffmann, Poe und Maupassant, München 1980.

12 In der DVD der US-amerikanischen Remakes (Collectors Edition, DreamWorks Home Entertainment 2005) taucht im Hauptmenü, ohne Erklärung, der Punkt Ringe auf. Es handelt sich um einen kurzen Film über einen Ring lasziver Jugendlicher, die das Video unter sich zirkulieren lassen, um die Erfahrung des Fluches und der Todesnähe zu machen. Dabei führen sie ein Videotagebuch, pflegen dieses in Internetforen ein und konkurrieren darum, wer es am längsten aushält, bevor er das Video an den nächsten Bekannten weitergibt. Ein weiterer Beweis der aktuellen mythopoetischen Kraft des Stoffes.

aus, insbesondere der zweite Roman handelt in langen Passagen über Genetik, Kodes, DNA und Replikation. Immer wieder folgen Verweise auf Pest, Pocken, Aids und Tuberkulose sowie schließlich (im dritten Teil) auf Krebs.

Die medizinischen Modelle finden im Film RING keine Erwähnung. Das aber lässt nach einer anderen Geschichte fragen, wenn die Spur der Gespenstergeschichte, die den Fluch durch ordentliche Bestattung des Leichnams lösen will, die falsche Geschichte ist. Welche andere Geschichte erzählt der Film? RING wendet die Geschichte des durch Gedankenkraft gedrehten Videos, das seine Zuschauer töten kann, konsequent in eine Mediengeschichte um, in der sich technische und geistige Medien begegnen. Damit aber werden die Medien selbst zu Agenten der Angst.

2. Selbstreferenz und »terror«

Es ließe sich natürlich auch einfach sagen, dass Nakata und sein Team, Drehbuchautor Takahashi sowie der Komponist Kenji Kawai, bloß eine ästhetisch überzeugende Arbeit geleistet haben und dies auch mussten, weil die Verfilmung von Angst anders funktioniert als deren Erzählung. Dann redet man über Kameraeinstellungen und Licht, über die digitale Nachbearbeitung von Filmmaterialien, damit das Rauschen von Videos und 8mm-Filmen simuliert werden kann, oder über die rückwärts gedrehten Sequenzen und den Soundtrack, der – jeweils auf 50 Tonspuren – Musik und Geräusch ununterscheidbar ineinander fließen lässt.¹³

Die Inszenierung der Medien im Film mag damit auch der Selbstreferenz des Filmischen geschuldet sein. Die Geschichte eines »Videofluch« lässt sich im Medium Film anders und wirkungsvoller zeigen als in einem Buch beschreiben. Das gilt auch für das ominöse Video selbst, das im Roman ausführlich beschrieben wird und im Film – mit anderen Motiven – ganz einfach gezeigt werden kann.¹⁴

Die Schaulereffekte sind in den Romanen auf wenige Szenen beschränkt. Größtenteils ist der Leser Beobachter einer eher kriminalistischen Geschichte, in der

¹³ Vgl. Donato Totaro: The »Ring« Master: Interview with Hideo Nakata (Juli 2000), in: Offscreen, unter http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/nakata.html (10.04.2009).

¹⁴ Der Inhalt des ominösen Videos wird im Buch ausführlich beschrieben. Suzuki: The Ring (wie Anm. 5), S. 83–90. Jede Szene wird später analysiert und ihre Bedeutungen werden enthüllt. Das Video wird lesbar als Gedachtes und Gesehenes der Sadako, als Teil ihres Lebens, das – im Moment des Todes – als »Film« vor ihr abläuft. Auch hier bedient sich der Roman also eines Topos, um das Unerklärliche zu erklären. Die Inhalte des Videobandes im Film sind daran angelehnt, entwickeln aber ganz andere Elemente (etwa die Mutter im Spiegel), während zentrale visuelle Elemente des im Roman beschriebenen Films (wie das Neugeborene) nicht mehr erscheinen.



Abb.2: Verstörende Bilder aus dem Video Abb.3: Sie kommt aus dem Fernsehbild

sich die Teile zusammenfügen. Demgegenüber zieht RING seine Zuschauer von Beginn an in eine Atmosphäre der Angst, wie sie die Kulturtechnik Film entwickelt hat. Subjektive Kamerafahrten, die die Anwesenheit von ›Etwas‹ suggerieren, dunkle Räume, eine provozierende Ruhe der Kamerabilder und der Einsatz von Leitmotiven sind formale Merkmale der Regiearbeit Nakatas. Das Besondere ist darüber hinaus, dass niemals Gewalt oder der Tod eines Menschen direkt gezeigt wird: »There's no gore.«¹⁵ Es fließt kein Blut, es gibt keine Schockeffekte. Statt einer Todesursache bleibt stets ein Schlußbild verzerrter Gesichter zurück, meist in veränderter Farblichkeit des Kamerabilds.

Mit der Strategie, Gewalt nicht direkt zu zeigen, sondern diese gerade dem Blick zu entziehen, folgt RING einer alten Unterscheidung in der Geschichte der Angsterzeugung durch Medien, nämlich dem Gegensatz von ›horror‹ und ›terror‹, den Ann Radcliffe Anfang des 19. Jahrhunderts für das Genre des Schauerromans prägte. Nach Radcliffes Wirkungsästhetik, die ihrerseits Teil eines übergreifenden Diskurses über das Erhabene und das »angenehme Grauen« in der Ästhetik darstellt, sind ›horror‹ und ›terror‹ entgegengesetzte Möglichkeiten, etwas Schauerliches darzustellen.¹⁶ Als ›horror‹ wird ein mit Ekel vermischtes Grauen definiert, das sichtbar und körperlich ist: Gewalt, Mord oder Zerstückelung von Körpern. Dagegen ist ›terror‹ Erzeugung einer gespannten Erwartung, die eine unbestimmte Angst auslöst. Während ›horror‹ konkrete Anlässe und Situationen kennt, wirkt der ›terror‹ als omniprésente Struktur auch jenseits situativer Bedrohungsszena-

¹⁵ Snuff Video. Japanese heart-stopping terror with the Ring series (wie Anm. 2).

¹⁶ Vgl. Norbert Miller: Der befreiende Schrecken. Ann Radcliffe und der englische Schauerroman des 18. Jahrhunderts, in: Ann Radcliffe: Der Italiäner oder der Beichtstuhl der schwarzen Büssermönche, München 1968, S. 641–668, hier S. 655.



Abb. 4: Sadakos Auge

rien. Folgt man Radcliffes Unterscheidung streng, so sind schon Geistererscheinungen dem Horror zugehörig, dem für sie schwächeren Effekt. Die körperliche Erscheinung Sadakos am Ende von *RING*, die sich aus dem Videobild materialisiert und dem Fernsehbild entsteigt, wäre demnach nicht nur Höhepunkt, sondern auch Antiklimax zugleich.

Sadako und ihr Fluch töten ihre Opfer durch nichts anderes als durch deren eigene Angst. Bis zum Ende des Films bleibt die Präsenz von ›Etwas‹, wie es in den Romanen stets heißt, unsichtbar. Erst am Ende, als Sadako zum leibhaftigen Gespenst mutiert, wird ihr Mittel und Medium der Angsterzeugung noch genauer gezeigt: Es ist der Blick aus einem einzelnen verdrehten Auge, der unter ihren langen Haaren dieses eine Mal ›hervorsticht‹.

Sowohl die Haare, die ihr stets das Gesicht verdeckt hatten, als auch dieses Auge, das nur dieses eine Mal zu sehen ist, sind starke Symbole. Das Bild des Auges wurde denn auch mitunter (in England) zum Titelbild der DVD. Indem jedoch das Auge als Symbol eingesetzt wird, schließt sich hier ein Kreis zwischen dem Sehen der Zuschauer des Videos im Film und ihrem Gesehenwerden vom Bösen, dem Fluch. Das Auge Sadakos ruft dabei nicht nur die Mythen des Sehens (Kontrolle, Sicherheit, Macht) und deren Umkehrungen (Paranoia, Überwachung) auf, sondern beschwört auch noch einmal die Wirkung des Fluchs als *Medienwirkung*. Sadako greift nicht wirklich in das Leben ihrer Opfer ein, ihr Fluch erfüllt sich durch das Mittel einer Fernwirkung, eines ›Tele‹ in jedem Sinn. Das Gespenst berührt seine Opfer nie, sondern tötet durch das Telemedium des Blicks, das ein anderes Medium zur ›Message‹ hat: die Angst. Das ›tote‹ Auge des Fernsehgeräts und das verdrehte Auge Sadakos sind beides ›Kanäle‹, durch die Angst übertragen wird. Dass in diesen Kreis des Sehens und der Angstübertragung die Zuschauer der Filme auch eingeschlossen sind, macht die Reflexivität von *RING* aus.

Die Szene am Ende des Films, in der Sadako leibhaftig auftritt, ist jedoch die Ausnahme von der Regel. Ihr gegenüber steht die durchgehende Struktur eines latenten Unheimlichen in jedem Bild, die von der Art, wie gefilmt und gezeigt wird, hervorgerufen wird und als Atmosphäre, als ›terror‹ anwesend sein soll. Dafür gibt es nicht nur im Film Hinweise. Nach dem Bezug zur Tradition von Geistergeschichten und -filmen gefragt, antwortet Nakata: »I might say that I have studied all these, and the ancient histories and traditions of Japan. But in my film what I really intended to do is present the fearful side of nature itself.«¹⁷ Damit ist zunächst konkret die Inszenierung von Landschaften gemeint, in denen »a very bad or unnatural feeling in the air« herrscht, aber auch dunkle Wohnräume, die »an eerie aspect in themselves« haben. Was Nakata hier ›Natur‹ nennt, meint also nicht nur die Naturerfahrung des Erhabenen, das unendliche Meer oder das schroffe Gebirge, jene Paradigmen der »negativen Lust« eines »nicht mehr Menschlichen« nach Kants Ästhetik, sondern die ›Umwelt‹ generell, Wohnräume und deren Medien: »So maybe this is all part of the supernatural tradition of Japan, which is part of nature, though not horror per se.«¹⁸ Worum es dem Regisseur demnach geht, ist nicht der Aspekt der Erscheinung des »horror« im Sinne Radcliffes, sondern diesen als Teil einer übergreifenden »Natur« zu inszenieren, in der er verborgen anwesend zu sein scheint. Das Ziel der ästhetischen Wirkung heißt hier demnach ›terror‹. »I preserved in the strategy [!] of a story that doesn't present direct deaths.«¹⁹

Der Film reflektiert sich damit als Technologie der Angst im Kontext einer langen, weit über Horrorfilme hinausgehende Geschichte. »Die älteste und stärkste menschliche Gefühlsregung ist die Angst und die älteste und stärkste Art von Angst ist die vor dem Unbekannten.«²⁰

Doch das Wort wird in den Filmen nicht erwähnt, während die Romane die Angst von den ersten Seiten an immer wieder, ganz in der Tradition der Schauerliteratur, explizit benennen. Das erste Kapitel von *The Ring* führt dies muster­gültig ein:

¹⁷ Totaro: Interview (wie Anm. 13).

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Obwohl Nakata ihn nicht nennt, wird oft auf H. P. Lovecraft verwiesen. Lovecraft hat nicht nur in seinen Erzählungen das Genre der Schauerliteratur Anfang des 20. Jahrhunderts neu belebt, sondern 1927 auch eine Geschichte der »Angstliteratur« unter dem Titel ›Supernatural horror in literature‹ publiziert. Vgl. H. P. Lovecraft: Die Literatur der Angst. Frankfurt/M. 1995, hier S. 7. Auch Lovecraft unterscheidet eine ›bloß physische‹ von einer (angeblich stärkeren) »kosmischen Angst«, vgl. ebd. S. 10 ff.

»Tomoko erschauerte, und ihr war kalt. [...] Sie hatte den Eindruck, als befände sich irgendetwas hinter ihr. [...] Mit ihren 17 Jahren hatte Tomoko keine Ahnung, was nackte Angst ist, aber sie wusste, dass es Ängste gibt, die durch die Einbildungskraft verstärkt werden. [...] Um ihre Schultern herum schien ein teuflischer Kälteschauer aufzusteigen, der ihren Rücken erfasste und schließlich ihre Wirbelsäule hinabzukriechen begann [...]. Ihre körperlichen Reaktionen waren zu stark, als dass sie sie bloß ihrer Einbildungskraft hätte zuschreiben können.«²¹

Auch im zweiten Roman heißt es etwa: »Eine namenlose Angst begann langsam seine Wirbelsäule hinabzukriechen.«²² Demgegenüber erzeugt und zeigt RING die Angst, aber er benennt sie als sein mythopoetisches Zentrum gerade nicht. Erst im jüngsten Film, dem zweiten Teil des US-amerikanischen Remakes von 2005, fällt das Wort endlich, wie zum Verweis: »Sie hat Angst. Sie kann nicht reden«, heißt es dort von einer traumatisierten Augenzeugin der Wirkung des Fluches. Wie bereits erwähnt, ist Nakata auch hier der Regisseur, und diese Szene wiederholt, interkulturell variiert, die Anfangszene des ersten japanischen Films, der seinerseits die erste Szene des Romans aufgreift und variiert.

Die Ästhetik der Filmbilder, die ihre Aufgabe, Spannung und ›terror‹ zu erzeugen, erfüllen, ist zweifellos gelungen. Doch ist das alles? Ein gelungener Film?

Er handelt indes nicht zufällig über die Unheimlichkeit der Medien. Erst dies gibt ihm eine Wirkung, mit der sich ein globalisiertes Publikum für eine japanische Geistergeschichte interessieren lässt. Daher steht RING nicht nur im Kontext anderer Horror- und Gespensterfilme, auf die er zum Teil explizit verweist, sondern im Kontext medienreflexiver Filme wie etwa Cronenbergs VIDEODROME (1982) und nicht zuletzt THE BLAIR WITCH PROJECT (1999). Anders gesagt: Die Inszenierung der Medien in RING sind Teil eines Realitätseffekts, weil das Unheimliche an dem uns so Bekannten in Erscheinung tritt.²³ Diese Einsicht hat sich mittlerweile auch in Diplomarbeiten zur visuellen Gestaltung niedergeschlagen

²¹ Suzuki: *The Ring* (wie Anm. 5), vgl. S. 11 ff. Die Protagonisten des Romans sind der Journalist Asakawa, der einen Hang zur Angst hat, und sein Freund Ryuji, der vor nichts Angst hat, bis er am Ende vom Fluch betroffen wird. Vgl. ebd. S. 279 ff.

²² Suzuki: *Spiral – The Ring II* (wie Anm. 5), S. 29. Hier auf den Pathologen Ando bezogen, Protagonist des zweiten Teils.

²³ Vgl. hierzu den sehr instruktiven Aufsatz von Markus Rautzenberg: Vom Rausch(en) des Realen. Zur Geburt des Unheimlichen aus dem Geist des Mediums in *Silent Hill 2*, in: »See? I'm real...« Multidisziplinäre Zugänge zum Computerspiel am Beispiel von »Silent Hill«, hrsg. v. Britta Neitzel / Matthias Bopp / Rolf F. Nohr, Münster 2005, S. 126–144. Rautzenberg führt aus, dass die Erzeugung des Unheimlichen in *Silent Hill 2* Effekt der durch Geräusch und Design evozierten Atmosphäre ist. Nicht einzelne Schockelemente wirken, sondern die ›Spiele-Welt‹ insgesamt ist bedrohlich. Rautzenberg verweist dabei auch auf eine Reihe von Filmen.

und wird gerne als Reflex eines verdrängten Unheimlichen in unserer Medienrealität bewertet, um so die Lust an der Angst im Film auf seine therapeutische Wirkung zurückzuführen:

»Die gegenwärtigen Ängste einer zunehmend medialisierten Gesellschaft vor Fremdsteuerung und dem Verlust der Privatsphäre greifen Filme wie ›Poltergeist‹ (Tobe Hooper, 1982) und ›Ring‹ (Hideo Nakata, 1998) auf, bei denen das Grauen wie durch eine Tür buchstäblich aus dem Fernsehgerät kommt. [...] Am Beginn jedes psychischen Heilungsprozesses steht bekanntlich die Konfrontation mit der eigenen Angst. Daraus folgert Georg Seeßlen weiter, dass die Angst im Thriller nicht etwa die Krankheit, sondern die Therapie darstellt. [...] Dabei sucht der Zuschauer aus sicherer Distanz die größtmögliche Nähe. Deshalb entfalten Furcht einflößende Filme eine ganz besondere Wirkung, wenn sie mit einer wirklichkeitsbezogenen Botschaft operieren oder aus einer sehr realitätsnahen Situation heraus entwickelt werden.«²⁴

Dies sind freilich sehr allgemeine Thesen. Es ist genauer zu zeigen, wie den technischen Medien in *RING* eine andere Rolle zukommt, als nur ›Träger‹ des Fluchs zu sein. Anders als in den Romanen schließt der Film Magie und Medientechnik in einer asymmetrischen Figur kurz, die man durchaus als *loop* und Rückkopplungsschleife bezeichnen kann. Genauer gesagt, handelt es sich um eine Induktionsschleife. Asymmetrisch ist diese Figur, weil die technischen Medien, die den Fluch verbreiten, keine unschuldigen oder neutralen Mittler sind, sondern vielmehr bereits am Beginn der Geschichte als Urszene der Angst stehen. Von ihnen geht sie aus und zu ihnen kehrt sie zurück. Die Angst, die der ›Videofluch‹ verbreitet und mit der er tötet, hat im Gespenst Sadako nicht seinen Ursprung, sondern sie ist selbst wiederum ein Medium, das die Angst, die (ihr) die Medien machen, überträgt. Das ist der Ring, der in *RING* anders erzählt wird.

²⁴ Birgit Maiwald: Die Baupläne des Schreckens. Angsträume im Film, Hildesheim 2007. Diplomarbeit im Studiengang Szenische Künste an der Universität Hildesheim, hier unter: <http://www.hausarbeiten.de/faecher/vorschau/94288.html> (12. 04. 2009). Maiwald bezieht sich auf Georg Seeßlen: Kino der Angst. Geschichte und Mythologie des Film Thrillers, Hamburg 1980, S. 36.

3. Evolution versus Medien

Medien induzieren Angst. Das wäre vielleicht die kürzeste Formel, um den Beitrag anzuzeigen, den RING interkulturell und mediengeschichtlich leistet. Offensichtlich ist, dass Fernsehgeräte, Videos und Kameras sowie das Telefon zu Medien der tödlichen Ansteckung werden. Der Fernseher als Symbol der Informationssicherheit und Ruhepol des Hauses wird zum Übertragungsmedium, das den Tod induziert. Doch weniger offensichtlich ist, dass diese Medien nicht bloß Mittel einer hinter ihnen stehenden autonomen Macht sind. Sie sind nicht bloß Werkzeuge des Gespenstes. RING macht sie zu Agenten einer Technologie der Angst, die auf beiden Seiten des Medialen – des Spiritistischen und des Technologischen – spielt, indem beide Seiten in einem Zusammenhang stehen, weil das Medium der Angst durch die Apparate und Körper gleichermaßen zirkuliert, wobei letztlich auch noch die Körper der Zuschauer einbezogen sind.

Wäre das Gespenst Sadako ein autonomes Medium, das die technischen Medien nur für seine Zwecke benutzt, dann wäre die Geschichte des Films dieselbe wie im Roman, nämlich die Geschichte einer letztlich unerklärlichen übernatürlichen Macht, die tödliche Bilder auf technische Medien übertragen kann. Als »Gedankenfotografie« wird diese paranormale Fähigkeit in den Romanen Suzukis zwar benannt,²⁵ doch die Erklärung der Macht wird schließlich konsequent auf den Nenner biologischer Denkmodelle gebracht. Sadako induziert einen Virus, der sich beim Sehen des Videos in die Zellen und Gene der Betrachter einnistet. Der Roman ist mithin einer postmodernen Viren-Metaphorik verpflichtet und lässt die Geschichte zu der eines *Evolutionsprogramms* werden. Sadako überträgt im Roman ihren genetischen Kode in die Bilder des Videos durch die Macht einer hybriden Verschmelzung zweier Mächte, nämlich ihrer paranormalen Begabung und ihrer Infizierung mit einem Pockenvirus: »In Sadako Yamamura vereinten sich der Hass einer Frau auf die Gesellschaft, die ihre Eltern in den Tod getrieben hatte, und der Hass des Pockenvirus auf die menschliche Intelligenz, die es ausgerottet hatte. Diese beiden Formen des Hasses kehrten nun, in unerwarteter Gestalt in die Welt zurück.«²⁶

Aber ein ausgerottetes Virus, das »Hass« auf die Menschheit hat, ist eine *literarische* Figur. Sie ist es nicht nur wegen ihrer fiktionalen Erklärung, sondern weil der Hass eines Virus einfach rein sprachlich die Figur der Personifikation ist. Der Roman nimmt biologische Diskurse um die Macht von Viren auf und gestaltet sie

²⁵ Zu Gedankenfotografie und Video-Visualisierungen von Geistern siehe das Sachbuch des Wissenschaftsjournalisten Rainer Holbe: *Bilder aus dem Reich der Toten. Die paranormalen Experimente des Klaus Schreiber*, Stuttgart 1987.

²⁶ Suzuki: *Spiral* (wie Anm. 5), S. 175 f.

zu einer literarischen Fiktion im Sinne einer möglichen Welt. Diese literarische Figuralität zeigt sich auch in einer weiteren Figur, mit der der Roman sich selbst-referentiell als Träger des Virus inszeniert. Denn das Video ist keineswegs das einzige Übertragungsmedium im Roman.

Im zweiten Teil mutiert das Virus und wechselt vom Videoband zu dem Text der Geschehnisse selbst, nämlich der nachgelassenen Niederschrift des Journalisten aus dem ersten Roman. Durch deren Lektüre infizieren sich die Protagonisten des zweiten Teils, während eine weitere Mutation des Virus zur leibhaftigen Wiedergeburt Sadakos als Klon oder Kopie ihrer Gene führt, allerdings inklusive ihres vollständigen Gedächtnisses. Der RING schließt sich hier als *genetische Replikation* und kulminiert in der Figur Sadakos als Hermaphrodit. Weiblich und männlich zugleich, erzeugt sie sich künftig selbst.

Doch damit nicht genug. Die Selbstreferenz des Buches auf seinen ersten Teil erfährt ebenfalls eine weitere Mutation, indem dieser zunächst als Roman veröffentlicht und dann natürlich auch noch verfilmt wird. Dies geschieht wiederum mit Sadako selbst als Hauptdarstellerin. Erst hiermit ist der RING geschlossen, da die Massenmedien für eine unkontrollierbare massenhafte Verbreitung des Virus sorgen, die Sadako selbst niemals leisten könnte. Erst hiermit wird der Virus als ›Gefahr für die Menschheit‹ inszenierbar und enthüllt damit das den Romanen unterliegende Modell der Evolution. Es geht bei Suzuki nicht um Medien, sondern um die Reproduktion von Leben, um den ›Willen‹ genetischer Kodes im Kampf um das Überleben. Während das biologische Leben auf Biodiversität setzt, auf Unterschiede innerhalb der Art, führt Sadakos Virus die Replikation ihres und nur ihres genetischen Sets durch. Die Menschheit, so der Gedanke des Romans, stirbt aus und es überlebt nur dieser eine Satz an Genen. Der dritte Roman re-kombiniert dieses biologistische Setting mit dem Thema Krebs als einem weiteren monströsen Replikationsprogramm.

Nichts davon wird in den Filmen wiederkehren. Sadako ist kein Hermaphrodit mehr, sie ist auch nicht mehr schön und anziehend. Die Protagonisten und ihre Konstellationen sind andere. Ihr Vater, der Mörder, ist kein Mensch mehr, sondern möglicherweise ein Wassergeist. Mit diesen Veränderungen im Drehbuch von Hiroshi Takahashi geht die entscheidende motivische und symbolische Veränderung des Medialen einher. Nakata führt das Element des Wassers ein und verbindet es mit traditionellen japanischen Geistergeschichten. Viele Bilder in RING zeigen die dunklen, wogenden Wellen, die als Mysterium des Ursprungs Sadakos, aber auch als Symbol unergründlicher Macht auch in den späteren Filmen immer wieder erscheinen werden.²⁷ Der Film selbst jedoch beginnt, wie eingangs ange-

²⁷ Berühmt ist Nakatas Film *DARK WATER* (2002), der wiederum auf eine Kurzgeschichte Suzukis zurück geht. Auch er wurde in Hollywood nachgedreht (Walter Salles, 2006).

führt, mit einem emblematischen Bild des Medialen: Dem Rauschen auf dem Bildschirm eines Fernsehers. Von dieser Materialität des Mediums, dem Spektrum aller möglichen Fernsehbilder, wird zu einem Baseballspiel auf einem Fernsehkanal überblendet. Diese Überblendung zeigt nicht nur die ungewohnte Materialität des Mediums und die gewohnte Bildlichkeit, sondern sie öffnet zwischen dem einen und dem anderen einen dritten Raum als Möglichkeit der jenseitigen oder anderen Übertragung. Der Fernseher wird zu einem Kanal, dem das Unheimliche inhärent ist.

In dem angeführten Interview wird Nakata nach der Symbolik des Brunnens als einer möglichen Metapher des Unbewussten gefragt. Statt einer bestätigenden Antwort gibt der Regisseur eine Beziehung zu bedenken, nämlich des Kanals als Verbindung, die Brunnen und Fernseher konvergieren lässt – und zwar in der Psyche des Zuschauers: »The relationship between the well and the TV monitor [...] is that the monitor itself is the tube or connection to hell. In this sense there must also be another connection between the TV monitor and the unconscious to the well or the evil spirits. So yes it is very interesting how we can relate the well to some kind of passage to the underworld.«²⁸

Während der Fluch des Videos das erste Mal seinen Lauf nimmt und sein erstes Opfer auf eine unerklärliche Weise tötet, projiziert sich die Angst, die das Opfer erleidet und die es letztlich tötet, auch auf den Zuschauer. Es ergibt sich ein Dreieck der Angst: Sie ist das eigentliche, unsichtbare Medium des Films. Sie ist für den Zuschauer einerseits eine erwartete Wirkung, aber zugleich genau das, was den Fluch erfüllen lässt: *message* und *medium* zugleich. Alle seine Opfer sterben nicht aufgrund einer Einwirkung körperlicher Art, sondern schlicht vor Angst. Doch wodurch wird der Fluch angestiftet und wie überträgt er sich auf die Medien? Auch dies wird durch das Medium der Angst geschehen, die induziert wurde, nämlich von den Medien in die Psyche Sadakos. So wird Nakatas Verfilmung zu einem selbstbezüglichen Film, einen Psycho-Horror-Film, der über die Erzeugung von Psychohorror durch Filmbilder erzählt, die von einem Psychohorror erzeugt wurden, der den Medien geschuldet ist.

In RING TWO (2005) setzt Nakata die Wassersymbolik dann verstärkt ein.
 28 Totaro: Interview (wie Anm. 13).

4. Die Induktionsschleife der Angst

Ausgangs- und Endpunkt der ganzen Geschichte ist die Angst. Sie ist das entscheidende und verborgene Detail der Geschichte Sadakos. Wie also hängt die Angst, die der ›Videofluch‹ auslöst, überträgt und verbreitet mit der medialen (Un)Möglichkeit der Übertragung und Verbreitung eines Geistes zusammen?

Der Film bietet zwei verschiedene Lesarten an. Während die eine Lesart im Mythos der traditionellen Gespenstergeschichte verbleibt, wenn die wassergeborene Sadako als Gespenst die Angst verkörpert, gibt die Technologie der Angst eine andere, medientechnische Erklärung. Der ›Videofluch‹ und sein filmästhetisches Arrangement ist nur das offensichtlichste Objekt einer Struktur, die den japanischen Gespenstermythos mit technischen Medien engführt. Die telepathisch, hellseherisch und telekinetisch begabte Yamamura Sadako ist selbst von ihnen betroffen. Ihre Angst ist das Übertragungsmedium und rührt von der Urszene einer Kopplung psychischer, öffentlicher und technischer Medien her. In den US-amerikanischen Remakes ist diese Urszene – trotz sonst gelungener Übernahme von Motivik und Ästhetik – verschwunden. Nur RING und RING 2 geben dem Mythos seine technische Realität – und dies in ihrem Zusammenhang.

Die Angst, die den Videofluch in die technischen Medien sendet, rührt nicht aus dem dunklen Brunnen, in den Sadako von ihrem Adoptivvater versenkt wurde, sondern von einem Menschenexperiment an ihrer Mutter Shizuko Yamamura her, das deren mediale Begabung öffentlich vorführen und beweisen soll.²⁹ In der Vorgeschichte um die hellseherisch begabte Mutter Sadakos will ein Professor Ikumo das Rätsel der Existenz von *Extra sensory perception* (ESP) lösen.³⁰ Die Mutter Sadakos wird hier zum Opfer eines Experiments, in dem sie der Öffentlichkeit in der Person von Pressereportern ausgeliefert wird. Während der Vorführung bricht sie zusammen. Im Roman scheitern die Fähigkeiten Shizukos an dem Erwartungsdruck der Beobachter, in RING gelingen die Experimente, doch der Vorwurf der Scharlatanerie wird dennoch laut und konfrontiert das Medium mit der hysterischen Meute der Sensationsreporter und deren Medienmacht.

²⁹ Die Figur der Mutter greift einen historischen Fall in Japan auf. 1910 wurde eine Chizuko Mifune von einem Professor für Psychologie der Universität Tokyo, Tomokichi Fukarai, ganz ähnlichen öffentlichen Tests unterzogen und als Betrügerin entlarvt, woraufhin sie sich das Leben nahm. Ein Jahr zuvor wurde ein übersinnlich begabtes Mädchen geboren, die mentale Bilder auf Film bannen konnte. Ihr Name war Sadako Takahashi. Deutlich wird damit noch einmal, dass ›unglaubliche Geschichten‹ am Anfang stehen.

³⁰ ESP steht für außerkörperliche Wahrnehmung und remote sensing, aber auch für Geist(er)kontakt. Visuelle Wahrnehmung und Übertragung steht im Vordergrund. Zur Bandbreite siehe <http://videos.howstuffworks.com/science/extra-sensory-perceptions-videos.htm> (07.01.2009).



Abb. 5: Menschenexperimente in RING 2

Bei diesem öffentlichen Experiment ereignet sich der erste Todesfall. Der Reporter, der die Anklage anführt, bricht zusammen und stirbt auf unerklärliche Weise. Kurz darauf wird klar, dass Sadako, damals ein Kind, anwesend ist. Die Angst der Mutter hat sich auf das Kind übertragen und es hat sie auf den Reporter zurückübertragen. Sind hier die Medien noch zeitgemäß in Form von personalen Agenten –

den Zeitungsreportern und ihren Kameras – anwesend, so zeigt eine veränderte Wiederholung der Szenerie in RING 2 die technische Induktion der Angst noch sehr viel deutlicher. Dort ist es der offenbar auch parapsychologisch begabte Sohn Asakawas und die Assistentin ihres Mannes aus dem ersten Film, die am Ende des zweiten einer aktuellen messtechnischen Verkabelung unterzogen werden, die ihre Hirnströme messen und zugleich den Output auf einem Bildschirm sichtbar machen soll. Der kleine Junge hat sichtlich Angst.

Auch dieses Menschenexperiment scheitert. Es stellen sich Bilder aus dem Video ein, doch zugleich beginnt das Wasser im Swimmingpool, an dem die bizarre Szenerie spielt, sich zu bewegen. Es verschlingt den Experimentator, das Kind und die junge Frau, die sich selbst und den kleinen Jungen schließlich – in einer weiteren surrealen Überblendung zu einem Brunnen unter Wasser – doch noch retten kann. Das Experiment zeigt nichts anderes als die Induktion der Angst in die Körper der Probanden.

So findet der ›Videofluch‹ seine filmimmanente Erklärung. Während technische Medien personalen Medien Angst induzieren, überträgt Sadako ihre Angst auf technische Medien, die sie ihrerseits übertragen. Während die Geschichte des Gespenstermythos rein fiktionsimmanent bleibt, transzendiert diese Induktionsschleife einer Technologie der Angst jedoch ihre Geschichte, indem sie zum Ort der Begegnung mit dem Zuschauer wird und ihm das Unheimliche seiner Medien mitteilt. Und doch bedurfte es eines Gespenstermythos, um den vertrauten Medien ihre Unheimlichkeit zurückzugeben.

Der Mensch als Beute

Narrationen anthropologischer Angst im Science-Fiction-Film

Jörn Ahrens

Für Hartmut Böhme

1.

Für den Science-Fiction-Film ist es signifikant, dass dieser geradezu besessen ist vom möglichen Verschwinden der Menschheit, das variantenreich thematisiert wird und sich grob in drei Phasen unterteilen lässt. Immer erneut wird die Bedrohung durch eine Invasion aus dem Weltraum durchgespielt, der eine zu neugierige und zu vertrauensselige Menschheit erliegt. In diesen Kontext gehören etwa Filme wie *THE THING* (USA 1951, Christian Nyby) oder auch *THE BLOB* (USA 1958, Irvin S. Yeaworth). Zwar ist gerade zur Hochzeit dieses Themas der Bezug zum Kalten Krieg unverkennbar, aber es gibt eine starke Kontinuität des Motivs, bis hin zur jüngsten Variante des *WAR OF THE WORLDS* (USA 2005, Steven Spielberg). Filme wie Don Siegels *INVASION OF THE BODY SNATCHERS* (USA 1956) liefern mit der Gefahr einer simulierten Menschheit zu diesem Ansatz die subtilere Variante; ihr Ende besteht in einer Ersetzung durch Dubletten. Während sich oberflächlich nichts verändert, ändert sich hinsichtlich der Substanz des einzelnen alles. Diese Phantasie einer schleichen- den Kolonisierung der Gattung durch feindliche Außerirdische hält sich auffallend hartnäckig, was auch die bislang drei Remakes des Films von Siegel belegen. Etwa in den 1970er Jahren ändert sich diese Perspektive und es eröffnet sich eine zweite Phase, in der die Spezies Mensch vom bloßen Opfer zum Protagonisten ihres Untergangs wird. Dieser Wechsel hängt fraglos mit einer wachsenden Sensibilität für Fragen der globalen Verantwortung im Umfeld der Publikation des Berichts *The Limits of Growth* des Club of Rome im Jahr 1972 zusammen. In diesen Kontext gehören postapokalyptische Szenarios wie *THE OMEGA MAN* (USA 1971, Boris Sagal) oder *SOYLENT GREEN* (USA 1973, Richard Fleischer), die Inszenierungen einer zerrütteten urbanen Welt präsentieren; ein Jahrzehnt später illustriert *THE DAY AFTER* (USA 1983, Nicholas Meyer) die Schrecken des Nuklearkrieges; aber auch Geschichten einer gezielten Ersetzung von Menschen durch Roboter gehören dazu, wie es etwa in *STEPFORD WIVES* (USA 1975, Bryan Forbes) den allzu selbstbewusst werdenden Frauen durch ihre auf den Status quo beharrenden Ehemänner widerfährt.

ZMK 0/2009

Seit den 1980er Jahren verdichtet sich die Inszenierung einer Bedrohung der Menschheit in einer dritten Variante. In den Vordergrund tritt nunmehr das Problem einer Aufhebung der Gattung im Prozess technischen Fortschreitens und somit das Unschärfwerden der Grenzen der Gattung selbst. Dies ist der Zeitpunkt innerhalb der medialen und kulturellen Entwicklung, an dem sich dasjenige Motiv etabliert, das hier als »anthropologische Angst« bezeichnet werden soll. Die Gattung Mensch eskamotiert sich darin selbst oder droht dies zu tun, indem sie sich in ihren eigenen technischen Artefakten verliert.¹ Zwar kennt das Science-Fiction-Genre eine lange Tradition sich gegen die Menschheit richtender Bedrohungen, aber in dieser aktuellen Variante tritt das Motiv einer externen Bedrohung in den Hintergrund. Stattdessen dominieren Szenarien, deren Gefährdungslagen direkt vom Menschen ausgehen – entweder als invasive Aggression, inspiriert durch die modernen Biotechnologien, oder als Konfrontation mit den einst vom Menschen entwickelten Maschinen. Im Gegensatz zum postapokalyptischen Film geht es nicht um Motive der ökologischen Verantwortung oder einer Warnung vor dem Nuklearkrieg, sondern um die Enteignung der humanen Welt durch deren Artefakte. Vor allem dominiert thematisch das zunehmend in den gesellschaftlichen Möglichkeitshorizont rückende Diffuswerden der Grenzen zwischen Mensch, artifiziellem Leben und Bio Engineering. Vor diesem Hintergrund bilden die hier verhandelten Filme eine narratologische Einheit,² die das Motiv der anthropologischen Angst kulturell kommuniziert und in Imagologien fasst. Obwohl diese Thematik auch mit einer kulturellen Ikonizität versehen wird, folgt diese keiner einheitlichen Form und Ästhetik und ist wesentlich nur über die genreüblichen Elemente einer Formsprache des Actionkinos verbunden. Indes ist es trotz des Primats der Narrative kein Zufall, dass das Motiv der anthropologischen Angst über das Medium Film kommuniziert wird und so auf die essentielle Bedeutung der Visualisierung bei der Kommunikation kultureller Problemlagen verweist. Die folgende Untersuchung nutzt den Film daher weitaus eher als Gegenstand eines kulturwissenschaftlichen Zugriffs für ein Verständnis kultureller Diskurslagen der Gegenwart, als dass sie genuin filmwissenschaftlich vorgeinge.

¹ Die Unterteilung in die genannten drei Phasen ist heuristisch zu verstehen und schließt Überschneidungen zwingend ein. Das Unschärfwerden der Speziesgrenze als Folge moderner Technologie findet sich zuweilen auch früher, etwa in *THE FLY* (USA 1958, Kurt Neumann), der das Motiv der Chimärenbildung in den Science Fiction einführt. Diese Gefahr ist hier allerdings klar begrenzt und die Affizierung der gesamten Gattung Mensch zu keinem Zeitpunkt Thema des Films. Damit steht *THE FLY* zwar im Kontext einer traditionellen Technikkritik, unterscheidet sich jedoch grundlegend vom dramaturgischen Ansatz jener Filme, die hier der späteren Phase einer anthropologischen Angst im Science Fiction zugeordnet werden.

² Vgl. zum Verhältnis von Narrativität und Ikonizität Mieke Bal: *Kulturanalyse*, Frankfurt/M. 2006.

Diese Motivlage verweist auf eine in der Kultur der Gegenwart weit verbreitete anthropologische Angst vor einer Transformation der menschlichen Spezies, in deren Verlauf sich der technische Fortschritt sukzessive seiner ursprünglichen Subjekte entledigt. Die sich darin zeigende Angst ist nicht mehr primär die vor einer Invasion durch einen externen Feind, sondern die vor einer Anthropotechnisierung des Menschen selbst. Wesentlich ist, dass sich in beiden Fällen die menschliche Gattung durch eine Dynamik kultureller und sozialer Transformation bedroht sieht, die sie nicht oder nicht mehr kontrollieren kann und an deren Endpunkt ihr Verschwinden steht. Dieses Motiv verschärft sich extrem, indem das AngstszENARIO einer Überwindung der menschlichen Spezies als Resultat genuin humaner Kompetenzen der Weltaneignung und der Herstellung technischer Artefakte imaginiert wird. Bezeichnenderweise wird das Gattungswesen Mensch in allen diesen Narrativen singularär gedacht; die Existenz eines Anderen scheint daneben unmöglich. Im Kontext von Kultur und Gesellschaft ist der Platz des Humanums eine unteilbare Möglichkeit. Diese singularäre Perspektivierung des Gattungswesens Mensch bedeutet, dass sich das Humanum aus der Vernichtung des Anderen als Konkurrenten um das Humanum ableitet, oder dass der Mensch selbst diesen Platz durch Vernichtung räumen muss. Selbst wenn Gesellschaft und Kultur einer radikalsten möglichen Pluralisierung unterliegen sollten, so wirken jene Science-Fiction-Filme, um deren kulturimagologische narrative Kraft es im Folgenden geht, doch als Indices dafür, dass dies nur auf der Basis einer nicht pluralisierbaren Identität des Humanums möglich wäre, die an die Einheit als Gattung gebunden scheint.

Den Einsatz dieses neuerlichen Konflikts des Humanen mit sich selbst markiert Ridley Scotts *BLADE RUNNER* (USA 1982) – hier ist nicht mehr kenntlich, wer oder was ein Mensch ist. Zwar lassen sich Androiden mittels technischer Verfahren identifizieren; de facto aber ist die Ununterscheidbarkeit so groß geworden, dass die Gefahr besteht, die Gattung Mensch könnte kulturell infiltriert und daraufhin von den ihr indessen mental und körperlich überlegenen Artefakten überwunden werden. Die Angst vor der Infiltration der Maschinen in den Lebensraum der Menschen grundiert die Handlung in *BLADE RUNNER*: Replikanten genannte Androiden werden als Arbeitsklaven in den Weltraum verschickt und dürfen unter Androhung der Todesstrafe nicht zur Erde zurückkehren; darüber hinaus ist ihnen eine maximale Lebenserwartung von vier Jahren implantiert, die jede stetige Persönlichkeitsentwicklung verhindern soll. Die »Blade Runner« wiederum sind eine Polizeieinheit, die Flüchtige jagt und auf diese Weise Gesellschaft und Gattung rein hält. Trotz der Antipodensituation zwischen Mensch und Maschine wird zugleich die Ambivalenz deutlich, die von der Existenz der Replikanten und deren unsicherem Status des Humanen ausgeht, wenn die Liquidierung durch die Blade Runner offiziell Pensionierung (»retirement«) genannt wird. Die Verwirrung des Humanen steigert sich noch, wenn ein neuer Prototyp der Replikanten

technisch kaum mehr als solcher identifiziert werden kann und zum Schluss der »Blade Runner« Deckard realisiert, dass er womöglich selbst ein Replikant sein könnte. Die Handlung inszeniert die Jagd nach den falschen Menschen: vier Replikanten sind auf die Erde gelangt, um ihren »Schöpfer«, den Industriellen Tyrell aufzusuchen, um ihn zu veranlassen, ihr Leben zu verlängern. Deckard wird auf die Eindringlinge angesetzt und bringt sie nacheinander zur Strecke; allerdings verliebt er sich in Rachel, die Replikantin der neuesten, nicht mehr zweifelsfrei testbaren Serie. Mit ihr zusammen flieht er am Ende in der Ungewissheit, selbst kein Mensch zu sein.

Bei Filmen wie *BLADE RUNNER* liegt die Annahme nahe, es handele sich um Übersetzungen des 1956 von Günther Anders lancierten Motivs der »Promethischen Scham«, also jener Scham des *homo faber* vor der »beschämend hohen Qualität der selbstgemachten Dinge«. ³ Für Anders artikuliert sich durch die wachsende Perfektibilität der Artefakte ein proportional wachsendes Bewusstsein der Menschen von ihrer Inferiorität, die ihrer organisch kontingenten Ausstattung geschuldet ist. Im Vergleich dazu erscheint das Gemachte, gerade vom Standpunkt der Rationalität aus, definitiv überlegen; die Schande des Menschen bestünde darin, nicht konsequent genug als Ding zu existieren. ⁴ Die Lösung dieses Konflikts, die Anders zwar nicht selbst vorschlägt, aber diagnostiziert, ist die Selbstmetamorphose des Menschen in Form von Praktiken des Human Engineering – »Nicht wie seine *Physis ist*, will der »Human Engineer« also wissen, sondern bis zu welchem Punkte sie »gerade noch« sein könnte [...]; nicht, wie sie gewachsen ist, sondern welchen, ihr fremden, Zumutungen sie »gewachsen« bliebe [...].« ⁵ Erst diese Dingwerdung des Menschen würde demnach die Differenz einholen, die zwischen dessen anthropologischer Begrenztheit und seinen technischen Möglichkeiten liegt. Im Bild des Androiden zeigt sich aber gerade nicht die Imagination der Verwirklichung einer solchen Selbstverdinglichung des Menschen. Vielmehr steht das Modell des Androiden umgekehrt für eine Humanisierung der Artefakte, also für die Überführung des Humanen in einen ihm nicht nur ebenbürtigen, sondern auch überlegenen Apparat. Im Zuge dessen schmilzt die Differenz zwischen Mensch und Nicht-Mensch entscheidend; die Unterscheidungskriterien bislang tradierter Dualismen wie gemacht/geboren, natürlich/künstlich, intelligent/unbelebt werden unwirksam.

Zu solchen Prozessen hat Wolfgang Ibbach eine Dialektik der Modernität formuliert. Diese beginne »dort, wo die künstlichen Bedingungen der Existenz

³ Günther Anders: *Die Antiquiertheit des Menschen* (1956), Bd. 1, München 1992, S. 23.

⁴ Ebd. S. 29.

⁵ Ebd. S. 37.

die Definition des Lebens abgeben«,⁶ wo also genuine Artefaktwelten Definitionsmacht über soziale und kulturelle Räume erhalten. Im Gegenzug habe »das Unheimlichwerden der Artefakte selbst« den Terminus »Leben« zu einem Schlüsselbegriff des 20. Jahrhunderts werden lassen.⁷ Ein natürliches Refugium gegenüber einem alle sozialen Räume und Beziehungen erfassenden »Technosozialen« (Vilém Flusser) scheint nicht mehr existent. Das Phänomen der anthropologischen Angst würde dann speziell auch die Angst vor dem Verlust der Selbstverständlichkeiten einer tradierten humanen Lebenswelt bedeuten. Interessant ist, dass Anders' These sich weder verifizieren noch strikt widerlegen lässt. Auch ein Szenario wie *BLADE RUNNER* streicht die Gleichzeitigkeit von Artifizialisierungstendenzen und deren Abwehr heraus. Movens für *BLADE RUNNER* ist gerade das Problem der Selbsterhaltung auf allen Ebenen – der sich durch ihre eigenen Emanationen gefährdet sehenden Gattung und der Person gewordenen, nach Lebensdauer verlangenden Artefakte. Die Angst der Gattung vor ihrem Verschwinden aus der Geschichte, die die in solchen Filmen durchdeklinierten Strategien der Selbsterhaltung motiviert, verweist dann auf ein Beharrungsvermögen des Humanen, das eventuell sogar gerade aus einer konstitutiven Unbestimmtheit des Menschen resultiert, wie sie in der Philosophischen Anthropologie immer wieder thematisiert wurde.

In Filmen wie *BLADE RUNNER*, aber auch in *THE TERMINATOR* (USA 1984, James Cameron) oder *THE MATRIX* (USA 1999, Andy u. Larry Wachowski) tritt die Spezies Mensch offenbar nach wie vor als aktiver Protagonist des Untergangs auf, der ihr kraft der von ihr hergestellten Maschinen droht. Die Akzentverschiebung besteht darin, dass Menschen hier nicht mehr bloß ein falsches Objektverhalten zeigen, infolgedessen sie die Erde als Lebensraum zerstören. Vielmehr werden die Artefakte menschlicher Arbeit nunmehr selbst zu autonomen Akteuren und somit zu einer Bedrohung für ihre Produzenten. In *THE TERMINATOR* wiederum ist es dem Computernetzwerk Skynet gelungen, eine thermonukleare Katastrophe auf der Erde auszulösen, bei der fast alle Menschen umkommen. Stattdessen erlangen intelligente Maschinen die Herrschaft über eine verwüstete Erde. Die restlichen Menschen führen unter ihrem Anführer John Connor einen Selbstbehauptungskrieg gegen die Maschinen. Um Connor auszuschalten, senden die Maschinen einen Roboter – den Terminator – in die Vergangenheit, der Connors Mutter umbringen soll. Der aussichtslos scheinende Kampf gegen den Terminator gelingt und die Zukunft ist gerettet. Der Folgefilm, *TERMINATOR 2: JUDGEMENT DAY*

⁶ Wolfgang Eßbach: Vernunft, Entwicklung, Leben. Schlüsselbegriffe der Moderne, in: Frithjof Hager / Hermann Schwengel (Hg.): Wer inszeniert das Leben? Modelle zukünftiger Vergesellschaftung, Frankfurt/M. 1996, S. 272.

⁷ Ebd. S. 278.

(USA 1991, James Cameron), kehrt die Situation um. Diesmal schicken die Maschinen eine avanciertere Variante des Terminators in die Vergangenheit, um den nun zwölfjährigen Connor zu töten; diesem steht jedoch das alte, domestizierte Terminator-Modell beschützend zur Seite. Im Verlauf des Films gewinnt dieser Terminator sogar menschliche Qualitäten, die den Menschen im Film gerade abgehen. Dass sich unter der authentisch wirkenden menschlichen Hülle aber ein Apparat verbirgt, wird immer wieder durch Nahaufnahmen deutlich; im zweiten Teil demonstriert der Terminator dies seinem staunenden Erfinder, indem er die Ummantelung von seinem Arm löst und die Technologie entblößt, die jener gerade erst entworfen hat.

Im Falle von *THE MATRIX* stellt sich heraus, dass die Welt schon längst in der Hand von Maschinen ist, welche die Menschen als Energielieferanten züchten und ihnen eine simulierte Cyberwelt als Kompensation anbieten – die als Wirklichkeit kolportierte »Matrix«. Wieder kämpfen Rebellen gegen die Maschinen und um das wahre Menschsein; sie möchten die körperlich und mental gefangenen Menschen befreien und sie in die Wirklichkeit zurückbringen. Bevor sie gegen die Maschinen antreten können, müssen sie sich jedoch selbst maschinalisieren. Nur versehen mit diversen Interfaces zwischen ihrem Menschsein und einer technischen Existenz in der Matrix können sie erfolgversprechend den Kampf aufnehmen. Die natürlichen Menschen ohne solche Technoportos können bei der Befreiung nur begrenzt helfen. Erst die Artefaktwerdung ermöglicht die Wiederherstellung des Menschlichen.

2.

Wenn es daher um einen Konflikt zwischen den Menschen und ihren technischen Artefakten geht, dann spiegelt sich darin ein Verhältnis zur Technik, das kulturanthropologisch extrem wirkmächtig geworden ist und das parallel zum Fortschrittsoptimismus der Moderne immer auch mit einem Misstrauen gegenüber technischen Dingen versehen war, die die humane Lebenswelt bevölkern und mithin dominieren können. Im Sinne Arnold Gehlens bildet dieses Verhältnis zur Technik das Grundverhältnis der Anthropologie – weshalb, ganz im Sinne von *THE MATRIX*, Menschsein ohne Technisierung des Humanen nicht möglich ist. Immerhin sei die Technik so alt wie der Mensch selbst, da Hominisation und die Erschließung von Technik in eins gingen. Technik sei auch immer grundlegend ambivalent, indem sie sich nicht nur zum Nutzen des Menschen auswirke, sondern zugleich Gefährdungslagen berge: »Die Veränderung der unmittelbar vorgefundenen Natur zu den eigenen Zwecken ist beim Menschen von vornherein verflochten in den Kampf gegen seinesgleichen, und erst neuerdings greift das Be-

streben um sich, diesen dramatischen Zusammenhang aufzulösen.«⁸ Naturbearbeitung scheint immer auch eine Schnittmenge aufzuweisen mit der gewaltsamen Konfrontation mit den Mitmenschen als den Anderen, sofern die daraus folgende Kulturgenese Machtverhältnisse zu implementieren sucht.

Wichtiger aber als diese anthropologische Hypothek der Technik, die sich womöglich in den Imaginationen des Science Fiction wieder finden lässt, ist eine weitere Setzung Gehlens: Denn während Technik zunächst als Organersatz und »Organverstärkung« des Mängelwesens Mensch gedient habe, zeichne sich nun der »stets zunehmende Ersatz des Organischen durch das Anorganische« ab.⁹ Sollte dies die Entwicklung der technischen Kultur anzeigen, dann würden Filme ähnlich der genannten hier einsetzen und die Möglichkeit einer Welt der Technik als »großer Mensch« imaginieren: »geistreich und trickreich, lebenfördernd und lebenzerstörend wie er selbst, mit demselben gebrochenen Verhältnis zur urwüchsigen Natur. Sie ist, wie der Mensch, »nature artificielle«.¹⁰ Dass dies nicht konfliktlos zu haben ist, versteht sich. Interessanter ist dagegen, inwieweit die notwendige Offenheit des Menschen als »von Natur aus künstlich und nie im Gleichgewicht« (Helmuth Plessner) solche Szenarien evoziert, die die Verwundbarkeit eines solch offenen Lebewesens aufnehmen und eindringlich in Bilder des Kampfes der Gattung um ihre Erhaltung und ihr Überleben übersetzen. Die Implementierung technischer Praktiken ist immer auch zusammen mit der Thematik der Naturüberwindung zu denken. Hans Freyer etwa hat darin noch einen klaren Gewinn gesehen – in der Retorte sei »viel glatter zustande« zu bringen, wofür die Natur äußerst umständlich vorginge, weshalb »die Freiheit des Machens« unter technischen Bedingungen auch »unerhört gesteigert« werde.¹¹ Gehlen hingegen ahnt, dass die *conditio humana* sich von dieser Freiheit zumindest nicht würde ausnehmen lassen; Anders hat genau diese Überwindung des Menschen durch dessen Maschinen orakelt. Im Science-Fiction-Film wird dieser Topos in imagologische Narrative überführt, die im kulturellen Raum diskursiv wirksam werden. An der signifikanten Häufung von Szenarien einer anthropologischen Angst zeigt sich die akute Bedeutung des Themas für die Prozesse kultureller Selbstverständigung.

Dem Menschen erwächst somit aus seinen technischen Artefakten heraus ein Antipode, der ihm nicht nur ebenbürtig, sondern Resultat einer eigenartigen Mixtur aus zweckrationalem Handeln und theoretischer Neugier ist. In diesen Szenarien ist der Mensch jedoch selbst mit der Technik so sehr verwoben, dass er kaum trennscharfe Kriterien der Abgrenzung gegenüber den maschinellen Krea-

⁸ Arnold Gehlen: Die Seele im technischen Zeitalter, Hamburg 1957, S. 7f.

⁹ Ebd. S. 9.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Hans Freyer: Theorie des gegenwärtigen Zeitalters, Stuttgart 1961, S. 26.

turen hat und dabei offen bleibt, ob eine solche Abgrenzungsgeste überhaupt legitim wäre. Die Sonderstellung des Menschen erweist sich als wenig begründet, gerade weil sie artifiziell motiviert ist.

Natürlich ist die technische Antipodenfigur zum Menschen keineswegs neu. Descartes misstraut heftig dem Humanum, das sich nur visuell beglaubigen, nicht aber verifizieren lässt und Maschinen verdecken könnte; Julien Offray de La Mettrie verschaltet die Natur des Menschen mit einer maschinalen Logik, und die Gothic Novel zehrt seit Mary Shelleys 1818 erstmalig publiziertem Roman *Frankenstein* von diesem Phänomen. Jedoch verschärft sich das Motiv an der Wende zum 21. Jahrhundert, da Wissenschaft, Technologie und Imagination sich in bis dahin nicht gekannter Weise überschneiden. Zu den Filmen dieses Kontexts gehören neben der TERMINATOR-Reihe und der THE MATRIX Produktionen wie *I, ROBOT* (USA 2004, Alex Proyas), *AI* (USA 2001, Steven Spielberg), *THE 6TH DAY* (USA 2000, Roger Spottiswoode) oder die SPECIES-Serie (USA 1995–2007). Einiges spricht dafür, dass hier eine spezifische Reaktionsweise gegenwartskultureller Diskurskontexte auf eine latente Gefährdung kulturanthropologischer Deutungsmuster vorliegt. Diese Gefährdung ist motiviert durch die im sozialen und kulturellen Raum geführten Diskurse um jene Technologien, die sich an die modernen Lebenswissenschaften anschließen. Darin zeigt sich beständig die Sorge, als Ergebnis dieses technischen Fortschritts könne eine techno-evolutionäre Überwindung des Menschen stehen. Es lässt sich geradezu empirisch zeigen, dass sowohl die kulturelle Verarbeitung als auch die soziopolitische Diskussion solcher neuester Technologien unter der Ägide einer fast schon katechontisch zu nennenden Abwehr stattfindet.

3.

Sucht man nach Indikatoren für diese anthropologische Angst, so hält Helmuth Plessner in seinen Überlegungen zum Verhältnis von *Macht und menschlicher Natur* das Argument bereit, zur »Wesensverfassung des Menschen« gehöre erstens die Freund-Feind-Relation und zweitens eine »Angst oder Bedrängtheit«, die verwurzelt sei »in der Unheimlichkeit des Fremden« als ambivalenter Natur des Menschen selbst.¹² Diesen Anschluss an Freuds Lesart des Unheimlichen nutzt Plessner für seine Bestimmung des Menschen als eines genuin Unbestimmten. Anders als einer an Carl Schmitt orientierten Perspektive geht es Plessner eher um Praktiken und Kriterien der Unterscheidung zwischen dem Eigenen und dem Fremden. Dies ist

¹² Helmuth Plessner: *Macht und menschliche Natur*. Gesammelte Schriften, Bd. V, Frankfurt/M. 1981, S. 192 f.

eine der vorrangigen Kompetenzen und Bedingungen von Kultur, die sich erst entwerfen und daher zwingend liminal setzen muss. Genau dieses Kriterium der Absetzung aber verschwindet, wenn Artefakte deutlich humanisierte Züge aufweisen. Das Menschliche würde demnach auch dann aufgehoben werden, wenn es über keine Opponenten mehr verfügte. Indem Plessner jede Ontologie oder Essentialität des Menschen verwirft, wenn er feststellt, diesem könne noch das Vertrauteste als Anderes erscheinen, kommt er zu dem Schluss, die Sphäre der Vertrautheit sei nicht von Natur aus begrenzt und deshalb grundsätzlich als »Verschränkung des Eigenen mit dem Anderen« zu sehen. Ethisch und politisch liegt darin für Plessner unabweisbar ein Emanzipationspotenzial, da eine Humanitätskonzeption, welche gerade Unheimlichkeit und Fremdheit einschlieÙe, die Bildung eines »Allgemeinbegriffs Mensch« zwar ermögliche, »absolute Kriterien« aber definitiv ausschlieÙe. »In der Konsequenz der Humanitätskonzeption liegt gerade die Relativierung ihrer selbst, damit die Preisgabe einer natürlich gesicherten Vormachtstellung gegenüber anderen menschlichen Positionen und Daseinsformen [...]«¹³ Mit Plessner kann es also keine gesicherte Existenz der menschlichen Gattung geben, sondern diese ist immer und notwendig offen für Akte der Transformation, sogar der Negation.

Menschsein nach Plessner ist eine Qualität und deshalb gleichermaßen situativ und historisch konnotiert. Diese Qualität ist keine Naturtatsache, da aus dem natürlichen Eintritt in die Welt nicht bereits automatisch das Menschsein resultiert. Dagegen versteht Plessner den Menschen als ein »Wagnis«, ein »Offenes«, da er zum Menschen erst wird, indem er sich gegenüber der Natur transzendiert, sich nach dem Sinn fragt und permanent auf das ihn übersteigende Andere und Unbekannte trifft. Jede Definition des Menschen kann deshalb nur vorläufig sein; und diese Aussage ist weder metaphorisch noch transzendental zu verstehen, da Plessner erklärtermaßen im Raum des Politischen schreibt und eine politische Definition des Menschen beabsichtigt, die diesen den Mechanismen politischer Exklusionsprozesse entzieht, die von einer Exklusivdefinition des Humanen ausgehen. Das Politische heute ist aber biopolitisch geworden, eine Entwicklung, der Paul Rabinow einmal versucht hat, seine Vision des »Biosozialen« entgegenzustellen.¹⁴ Während Plessner daher der Mensch noch als »von Natur künstlich« gilt, wird nunmehr die Natursubstanz des Menschen selbst zum Schauplatz kultureller Artifizialisierungen. Es ist aber etwas anderes, den Menschen als wesenhaft künstlich zu bestimmen, oder ihn technischen Artefaktpraktiken auszusetzen. Plessner hält fest: »Jede Sicherheit ist einer Unsicherheit abgekämpft und schafft neue

¹³ Ebd. S. 193.

¹⁴ Vgl. Paul Rabinow: *Essays on the Anthropology of Reason*, Princeton, NJ 1996, S. 91 ff.

Unsicherheit«.¹⁵ Diese Feststellung kontextualisiert sich demnach in der Gegenwart des anbrechenden Millenniums ganz neu, da es auf der kulturellen und gesellschaftlichen Handlungsebene – mit Freyer der des »Machens« – nicht mehr nur um bloße Bedeutungsleistungen des Humanen im Kontext der von ihm hervorbrachten weltkonstituierenden Artefakte geht. Vielmehr sind die aktuellen Diskurse tatsächlich durch Invasions- und Transformations Szenarien des Humanen gekennzeichnet, die Gehlens These vom Ersatz des Organischen nahelegen und damit eine nicht mehr nur latente, sondern akut werdende Gefährdung der Anthropologie selbst.

Die hier zugrunde gelegten Filme zeigen eine Verwischung der Grenze zwischen Menschen und Nicht-Menschen, die parallel zu einer aus solchen Transformationsprozessen resultierenden Bedrohung der menschlichen Gattung insgesamt verläuft. Die beherrschenden Themen sind die Übernahme der humanen Welt durch Maschinen wie auch die Kappung der menschlichen Genealogie. Darin verdichtet sich Plessners Befund, die Situation des Menschen habe den »Charakter der Gewagtheit und Bedrohtheit«.¹⁶ Das heißt, dass sich der Mensch zum einen als *animal symbolicum* ins Offene der Selbstbedeutung wagen muss, zum anderen aber jenseits seiner biologischen Identität, die sich nicht mit seiner Identität als Mensch deckt, von just solchen Bedeutungsprozessen immerzu bedroht ist, da diese historisch, kulturell und vor allem kontingent sind. Durch Bedeutungen stiftet sich das Kulturwesen Mensch die Illusion einer festen Setzung. Jedoch: »Jede Satzung ist der Versuch, die wesenhafte Inkongruenz der Situation des Menschen in ihr selbst auszugleichen, eine produktive Möglichkeit der Wiederherstellung dessen, was nie bestanden hat [...].«¹⁷ Wiewohl kulturell unbedingt produktiv beinhaltet jede Satzung auch die Möglichkeit eines Scheiterns. Dies kündigt sich mit einer wachsenden Durchdringung von Naturdingen und Kulturprodukten als Artefakten im Prozess technischen Fortschritts an. Wenn sich in diesem Prozess das Gattungswesen Mensch zunehmend technische Artefakte ebenso integriert wie Elemente anderer Gattungen, dann wird die Distinktion der Gattung Mensch verhandelbar. Denn dann stellt sich (zunächst imagologisch) etwa die Frage, ob Androiden und Roboter sich tatsächlich grundsätzlich vom Menschen unterscheiden oder ob sie einen humanen Status besitzen. Ähnlich fragt Plessner hinsichtlich unterdrückter Ethnien: »Oder sind sie Menschen nur dem Schein nach, und gehört alles, was Menschenantlitz trägt, nur somatisch zu jenem Bereich, in dem das Dasein faktisch werden kann?«¹⁸ Die Gattung selbst ist kulturell definiert und als solche nicht geschlossen.

¹⁵ Helmuth Plessner: Macht (wie Anm. 12), S. 198.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd. S. 199.

¹⁸ Ebd. S. 157.

4.

Die Imagologie des Science Fiction dramatisiert solche Topoi; die extreme Variante ist in aller Regel auch die pointiertere, und nur in der Übertreibung liegt Hannah Arendt zufolge die Wahrheit. Im Gegensatz zu den letztlich durchaus als harmonisierend lesbaren Szenarios bei Plessner, die von einer pluralen Gemeinschaft des Menschlichen künden, wenn es den Menschen nicht mehr gibt, kennt der Science Fiction keine solche Pluralität. In den dominanten Szenarien der Science Fiction geht es um die Auslöschung des Menschen, nicht bloß als distinkte Gattung, sondern in seiner Variante als Lebensform. Das Thema ist nicht Pluralisierung, sondern Substituierung durch Vernichtung. Einerseits geben diese Narrative Parabeln ab, in denen die individuellen Protagonisten wie Gleichnisse der Menschheit erscheinen, allegorische Figuren einer krisenhaften Gattungsidentität. Andererseits aber erzählen die Geschichten nicht nur von der existentiellen Bedrohung des einzelnen Menschen, sondern auch vom Vernichtungswillen der von ihren humanen Erzeugern emanzipierten Maschinen. Im *TERMINATOR* werden zu Beginn des ersten und zweiten Teils Menschen von den Maschinen wie Wild gejagt. Dies sind Szenen einer maschinalen Wildbeutergesellschaft, die nunmehr den Menschen in die für ihn bis dato undenkbare Position des Gejagten setzen und die diese Jagd, wenn auch nicht zu Reproduktions- oder der Selbsterhaltungszwecken, so doch unbedingt für ihre Identität benötigen.¹⁹

In den Maschinen tradieren sich die Tötungsriten des »homo necans« und zeichnen diese als menschlich aus.²⁰ Nicht nur die bloße Kompetenz des Tötens, speziell dessen Ritualisierung, ist es, was sie humanisiert. Die Fähigkeit zum Töten allein ist kein humanes Privileg, sondern muss dazu erst unter bestimmten Umständen werden, die sich einer distinkten Kulturtechnik des Tötens zuordnen lassen. Die durch das Humanum begangenen Tötungsakte transzendieren das bloße Töten um des Selbsterhalts willen. Vielmehr ordnen sie es einem kulturellen und sozialen Kontext zu, worin es zu einem zentralen Instrument sozialen Handelns wird. Die Fähigkeit des Tötens im Sinne des Humanums setzt die Möglichkeit seines Unterlassens voraus. Wenn Heinrich Popitz lapidar zusammenfasst,

¹⁹ Auch der erste Film der *PLANET OF THE APES*-Reihe (USA 1968, Franklin J. Schaffner) setzt mit einer Szene ein, in der die zu Hominiden regredierten Menschen von humanisierten Affen gejagt werden. Die *MATRIX*-Reihe kennt das Motiv der Menschenjagd ebenso und in *BLADE RUNNER* wird es lediglich verkehrt, indem das für Replikanten geltende Verbot, die Erde zu betreten, eine sozial liminale Funktion hat, die die Realisierung solcher Szenarien verhindern soll.

²⁰ Vgl. Walter Burkert: *Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*, Berlin/New York 1972.

der Mensch müsse nie, könne aber immer töten,²¹ dann zielt er auf den wesentlichen Aspekt einer Konstituierung des Menschlichen, das die Kompetenz des Tötens als ein zweckrationales Mittel begreift, das ihm wahlweise zur Verfügung steht. Popitz erblickt darin eine »anthropologische Basis« des menschlichen Verhältnisses zur Gewalt, die nach zwei Richtungen ausstrahlt. Zum einen ist sie nur denkbar vor dem Hintergrund einer apriorischen Anwesenheit von Gewaltverhältnissen im kulturellen Feld des Humanen; zum anderen ist sie eingelassen in klare soziale Strukturen und Ordnungsmodi. Entsprechend verortet René Girard eine massive Anwesenheit der Gewalt auch in der Moderne. Deren Utopie sei der Traum einer »abschließenden Gewalt«, die der Gewalt ein Ende setze.²² Eine solche abschließende Gewalt findet sich im Bild einer Singularität und damit auch Universalität der Gattung. Eine Ethik der Gattung, damit ein mögliches Ende der Gewalt, kann es nur geben, wenn die Gattung selbst jenen Akt einer abschließenden Gewalt bereits vollzogen hat.

Deshalb wollen die Maschinen keine humane Lebensform neben sich dulden. Menschwerdung als kulturelle Genesis ist auf das Engste verwoben mit der organischen, insbesondere aber mit der kognitiven Fähigkeit des Tötens.²³ Zwar mag sich die Anthropologie heute über den exakten Status des Tötens und der Jagd im Kontext der Hominisation nicht mehr völlig einig sein, doch dürfte ein breiter Konsens darüber bestehen, dass die Fähigkeit zum Töten ein entscheidendes Merkmal des Menschlichen ist.²⁴ Damit gemeint ist exakt jene auf Reflexion basierte, ethisch begrenzte und zielgerichtete Nutzung der Gewaltkompetenz, die jenseits der organischen Selbsterhaltung liegt. Die Übersetzung von Gewaltmächtigkeit in rationales Handeln, also in die Implementierung von Herrschaft, bedeutet kulturell ein zentrales Moment der Humangenese. Die Relativierung der Humanitätskonzeption, deren erste Konsequenz, die einen »Allgemeinbegriff Mensch« (Plessner) ermöglicht, funktioniert demzufolge nur noch in einer Binnenlogik der Gattung und korreliert mit deren Absolutierung nach Außen. Deshalb ist die Gattung als Träger aller Modi sozialer Organisation und kultureller Symbolisierungen auch weder ohne weiteres substituierbar noch pluralisierbar. Beides wäre nur um den Preis der Gattungsidentität möglich, weshalb genau hier auch all jene Szenarien einer anthropologischen Angst anschließen. Aber an die Erstellung kultureller Artefaktwelten schließt die kulturelle Disposition des Tötens an und setzt

²¹ Heinrich Popitz: *Phänomene der Macht*, Tübingen 1992, S. 50.

²² René Girard: *Das Heilige und die Gewalt*, Frankfurt/M. 1994, S. 45.

²³ Vgl. Hartmut Böhme: *Von Affen und Menschen. Zur Urgeschichte des Mordes*, in: Dirk Matejovski u. a. (Hg.): *Mythos Neanderthal. Ursprung und Zeitenwende*, Frankfurt/M. / New York 2001.

²⁴ Vgl. Matt Carmill: *Das Bambi-Syndrom. Jagdleidenschaft und Misanthropie in der Kulturgeschichte*, Reinbek bei Hamburg 1995.

das Instrument sozialen Handelns ihr Humanum absolut. Die Offenheit des Menschlichen ist nur eine Möglichkeit und keineswegs die naheliegendste. Vielmehr ist das Humanum eine hegemonial zu verstehende anthropologische Kategorie, über die sich kulturelle und soziale Räume abschließen lassen. Nicht einmal als ein Politisches wäre diese Kategorie dann zu verstehen, die vor einer Aufspaltung der menschlichen Gattung selbst nicht halt macht, sondern nur noch als Modus der Vernichtung im Geiste des Humanen. Die reale Vernichtung des Anderen exekutiert somit die Imagologie des Eigenen.

In den hier behandelten Filmen versichern sich die Maschinen ihrer Humankompetenz, indem sie den Menschen als potentiellen Konkurrenten in der Herstellung kultureller Lebenswelten ausmerzen, ganz wie es die Wildbeuter und deren Nachfahren mit ihren natürlichen Feinden getan haben. Der Mensch als Beute seiner Maschinen hetzt durch eine Zukunft, die er im Konjunktiv bereits verwüstet hat und in der er nicht mehr ist. Mit der Humanisierung seiner Artefakte seiner kulturellen Grundlage beraubt – der Artefaktproduktion als Lebenswelt und Organerweiterung –, lässt sich keine privilegierte Humanwelt mehr imaginieren. Daher expandiert das Gewaltverhältnis der Gegenwart in den Raum des Imagologischen, in dem der »Horizont des Möglichen« ausgeschritten wird. Denn Gewalt loziert sich Popitz zufolge auch im Konjunktiv dessen, was geschehen könnte: »die besorgte fremde Gewalt, der erwünschte Triumph der Eigengewalt. [...] Vorgestellte Gewalt irrlichtert in Tagträumen und Alpträumen aller Art.«²⁵ Der radikalste Alptraum ist folglich die Imagination der Vernichtung der ganzen Gattung, der die stete Möglichkeit der vorhandenen Gewalt in Kultur und Gesellschaft visualisiert: die Gefahr eines jeden Kollektivs, »kollektiv getötet zu werden.«²⁶ Selbst die Utopie einer Koexistenz zwischen Menschen und humanoïden Maschinen, wie in *SHORT CIRCUIT* (USA 1986, John Badham), lässt sich daher nur als Komödie umsetzen und muss am Ende scheitern. Die anthropologische Angst im Science Fiction pointiert das humane Beharrungsvermögen auf der Singularität des Menschen. In dieser Gewissheit der Singularität gibt es zur Bedrohungslage durch weitere Existenzformen kaum eine Alternative.

Die anthropologische Angst umschreibt ein in der kulturellen Gegenwart virulentes Unbehagen vor einer Transformation der menschlichen Spezies.²⁷ Sie schreibt die Paradoxie des technischen Fortschritts fort, sich sukzessive seiner ursprünglichen Subjekte zu entledigen und im Zuge der technischen Transzendierung bestehender normativer Ordnungen aufzuheben. Solche Befürchtungen

²⁵ Heinrich Popitz: Phänomene (wie Anm. 21), S. 51.

²⁶ Ebd. S. 57.

²⁷ Vgl. zur anthropologischen Angst auch: Jörn Ahrens: Frühembryonale Menschen? Ethische und kulturanthropologische Effekte der Biowissenschaften, München 2008, S. 236 ff.

beschreibt Jean-Claude Guillebaud in seiner Abhandlung über die Bedrohung des Begriffs des Menschen durch »moderne Technologien und Globalisierung: »Die Technik kolonisiert den Menschen, dringt in ihn ein, ergänzt ihn und wird ihn vielleicht irgendwann einmal vollends abschaffen.«²⁸ Dass der Mensch als technisches Wesen sich einmal selbst anthropotechnisieren könnte, löst noch immer ein Unbehagen an der Kultur aus. Wiewohl mit einer grundlegenden Transformation des Menschen durch Technologie derzeit nicht realistisch zu rechnen ist, werden daran anknüpfende Phantasien nicht nur freigesetzt, sondern entfalten Wirkmächtigkeit bei der symbolischen Besetzung diskursiver Felder. Daher ist die Abwehr auf den Menschen gerichteter technologischer Entwicklungen in der Gegenwart weniger als archaische Angst vor einer übermächtigen Technik zu werten, sondern eher als eine höchst moderne anthropologische Angst des Individuums vor dem Verlust seiner wesensmäßigen Einzigartigkeit.²⁹ Kontrastiert sind damit die Betonung einer natürlichen Einzigartigkeit der menschlichen Existenz und die technologische Perspektive einer artifiziellen Optimierung des Einzelnen, dessen organische Ausstattung grundsätzlich disponibel und wenig privilegiert erscheint und der im Rahmen einer technischen Evolution keinerlei Eigenwert für sich beanspruchen könnte – womit die Integrität und sogar der Bestand der Gattung gefährdet wären.

Damit ließe sich der Bogen schließen zu einer Bestimmung der Angst durch Freud, der »Realangst« von »neurotischer Angst« unterscheidet. Während erstere die Angst vor einer bekannten Gefahr meint; bedeutet letztere eine »Gefahr, die wir nicht kennen. Die neurotische Gefahr muss also erst gesucht werden [...]«.³⁰ Die neurotische Angst meint dann eine Triebgefahr und indem sie dem Ich bewusst gemacht wird, kann sie zumindest scheinbar in Realangst verwandelt werden. So wie hier bereits mögliche Überlappungen sichtbar werden, geht Freud auch davon aus, dass es Schnittmengen beider Phänomene geben könne – etwa indem die Gefahr zwar »bekannt und real«, die Angst vor ihr »aber übermäßig groß« sei.³¹ Ferner erkennt Freud sogar an, da der Triebanspruch der neurotischen Angst etwas Reales sei, könne »auch die neurotische Angst als real begründet anerkannt werden«.³² Ähnlich verhält es sich mit der anthropologischen Angst, die hier zwar nicht als neurotische Angst definiert, aber als imagologische Angst etikettiert wird.

²⁸ Jean-Claude Guillebaud: *Das Prinzip Mensch. Ende einer abendländischen Utopie?* München 2004, S. 96.

²⁹ Vgl. Jürgen Habermas: *Die Zukunft der menschlichen Natur. Auf dem Weg zu einer liberalen Eugenik?* Frankfurt/M. 2001, S. 83.

³⁰ Sigmund Freud: *Hemmung, Symptom, Angst: Nachträge*, in: *Hysterie und Angst*, Studienausgabe Bd. VI, Frankfurt/M. 1971, S. 302.

³¹ Ebd. S. 303.

³² Ebd. S. 304.

Eine virulente Gefahr, sich dem Vernichtungswillen der Maschinen konfrontieren zu müssen, ist derzeit kaum gegeben. Aber jenseits der parabelhaften Qualitäten derartiger Szenarien, worin die exterminatorische Herrschaft der Maschinen die Defizite der technischen Fortschrittskultur anzeigt, scheint hier eine Thematik auf, die im Kontext kultureller Vergesellschaftung selbst virulent ist. Die Sorge davor, sich einerseits selbst abzuschaffen und sich andererseits Feinde zu schaffen, die so unversöhnlich und überlegen sind, dass sie die Gattung Mensch im Angesicht ihrer technosozialen Auslöschung tatsächlich wieder vereinen würden.

Abstracts

Sigrid Weigel: Posthuman Conditions – Kultur- und Medienwissenschaften als dritte Wissenskultur

Während Neuro- und Biowissenschaften mit ihren empirischen Forschungen auf die Kernbereiche der Geisteswissenschaften zielen und dabei jene Pathosformeln wie ›Wille‹, ›Geist‹, ›Identität‹ oder ›Bewusstsein‹ aufnehmen, die doch längst auf ihre symboltheoretischen und medienanthropologischen Grundlagen hin analysiert worden sind, haben sich die Kultur- und Medienwissenschaften als eine Art dritter Wissenskultur – jenseits der Gegensätze der ›zwei Kulturen‹ – etabliert und schließen damit an Denktraditionen wie etwa Freuds Subjekttheorie und Benjamins Medientheorie an.

As empirical research in neuro- and life sciences is aimed at the core of humanities, they adopt those formulas of pathos like “intention”, “mind”, “identity” or “consciousness” which, after all, have long been analysed with regard to their symbol-theoretical and media-anthropological principles. Meanwhile, cultural as well as media sciences have established themselves – beyond the contrasting ‘two cultures’ – as a kind of third culture of knowledge and thus connect to traditions of thought like, for instance, Freud’s theory of subjects or Benjamin’s theory of media.

Thomas Macho: Mit lachendem Gesicht: en face le pire jusqu’à ce qu’il fasse rire

Im Kontext exemplarischer Historisierungen der Figur des ›lachenden Gesichts‹ wird die vielgestaltige Rezeptionsgeschichte eines Romans von Victor Hugo – *L’Homme qui rit*

(1869) – nachgezeichnet. In dieser Rekonstruktion geht es einerseits um das Wechselspiel von Ästhetik und Passion, andererseits um die Effekte intermedialer Begegnungen zwischen Literatur, Fotografie und Film. Beleuchtet werden nicht nur die Traditionen der Naturalisierung mittelalterlicher Strafpraktiken (durch Verunstaltung des Gesichts), sondern auch die neuere Mediengeschichte der Prominenz.

The varied reception history of Victor Hugo’s novel *L’Homme qui rit* (1869) is outlined in the context of exemplary historicisations of the “laughing face”-character. This reconstruction deals with the interplay of aesthetics and passion, on the one hand, and with the effects of intermedia encounters of literature, photography and film, on the other. Not only the traditional naturalisation of medieval penalty practices (by defacing) is investigated, but also the modern media history of celebrities.

Mirjam Schaub: Gespenster als Vorboten des Elektrischen – Wie ein Gelehrtenstreit im 18. Jahrhundert einen Anfangsgrund von Kulturwissenschaft stiftet

1747 entspinnt sich zwischen Halle und Berlin ein Gelehrtenstreit über Gespenster bezüglich der Frage, ob das Gespenstische nicht die systematische Öffnung der philosophischen Denksysteme erzwingt. Nachrichten von Erscheinungen ohne greifbaren Grund verbinden sich dabei zwanglos mit den akustischen wie visuellen Sensationen der aufkommenden Experimentalphysik. Als Vorboten des Elektrischen werden nun auch Gespenster als Anfangsgründe einer kultur- wie technikgeschichtlichen Fragestellung bestimmbar.

In 1747, a dispute arises amongst the scholars of Halle and Berlin as to whether that which is ghostlike does or does not force philosophical schemes of thought to open up systematically. In the course of this, accounts of apparitions without tangible reason connect freely with the acoustic and visual sensations accompanying the emergence of experimental physics. Now, as herolds of electricity, even ghosts become determinable as elementary foundations of issues in the history of civilization and technology.

Leander Scholz: Hegels symbolisches Papier – Zum medialen Status des Dings

Der Aufsatz geht der Frage nach, wie sich die theoretische Aufmerksamkeit, die eigensinnigen Objektverhältnissen in neueren Sozialtheorien entgegengebracht wird, in die philosophische Beschäftigung mit dem Status von »Dingen« einordnen lässt. Denn während sich vor allem in erkenntnistheoretischer Hinsicht spätestens seit dem 18. Jahrhundert eine Verabschiedung des »Dings« als ontologischer Größe feststellen lässt, scheint die neue Aufmerksamkeit als Interesse am Materiellen dieser Tradition zumindest auf den ersten Blick zu widersprechen.

This essay considers the theoretical attention that recent social theories show for wayward object relations and inquires as to how this adjusts to the philosophical occupation with the status of "things". For while we find, at least since the 18th century and most notably with regard to epistemology, the dismissal of "the thing" as an ontological entity, this new attention, with its interest in material matters, seems, at first glance, to contradict that tradition.

Samuel Weber: Anxiety – Borderlines in/of Psychoanalysis

Von seinen frühesten Schriften bis ins Alter hinein hat das Problem der Angst Freud dau-

ernd beschäftigt. Zunächst versucht er, die Angst als Wiederkehr des Verdrängten in sein System zu integrieren. Nach *Jenseits des Lustprinzips*, revidiert er seine Auffassung der Angst, die er nunmehr als Reaktion des Ichs auf eine Gefahr definiert. Wenn aber die Angst nicht mehr als Folge der Verdrängung verstanden wird, sondern eher als ihre Ursache, dann erscheint die Angst als ein unheimliches »Grenzwesen« (Freud) der psychoanalytischen Theorie: vertraut und dennoch in ihrer Vertrautheit fremd.

From his earliest writings until into his old age, Freud was constantly occupied with the problem of fear. First, he tried to integrate fear as the recurrence of repressed memories into his framework. Subsequently to *Beyond the Pleasure Principle*, he revised his approach to fear which, then, he defined as a reaction of the self to a danger. However, if fear is no longer understood as a consequence, but rather as a cause of repression, then fear appears as an uncanny "boundary creature" ("Grenzwesen", Freud) of psychoanalytic theory: intimate, though still alien in its intimacy.

Peter Widmer: Angst und Begehren

Angst tritt in unterschiedlichen Formen auf, existenziell, pathologisch, körperlich, mental. Der Beitrag skizziert die Konzepte Freuds und Lacans. Fasst der Begründer der Psychoanalyse Angst vorwiegend als körperbezogene Kastrationsangst auf, so betont Lacan die weiter gefasste Dimension der symbolischen Kastration, die über das Konzept des Mangels direkt mit Begehren und Angst verknüpft ist. Die pathologische Seite der Angst zeigt sich in der Abwehr der existenziellen Angst, in Phobien, die das unergründliche Objekt der Angst durch ein handhabbares ersetzen.

Fear occurs in various forms: existential, pathological, physical and mental. This article gives a general survey of Freud's and Lacan's conceptions. While the founder of psycho-

analysis conceives of fear mainly as a corporeal fear of castration, Lacan emphasises the more extended dimension of symbolic castration which is, through the concept of scarcity, directly connected with desire and fear. The pathological side of fear becomes apparent in the defence against existential fear, in phobias, that replace the unfathomable object of fear by a manageable one.

Tobias Nikolaus Klass: Schreckensgespenster – Überlegungen zur politischen Theologie der Angst nach Kierkegaard, Heidegger und Hobbes

Der Aufsatz beschäftigt sich mit der Frage, mit welcher Form von Angst Terror spielt bzw. welche Form von Angst Terror zu erzeugen versucht. Dazu befragt er zuerst die klassisch-philosophische Unterscheidung von »Angst« und »Furcht« bei Heidegger und Kierkegaard, um dann in Abgrenzung von diesen Angstformen und im Anschluß an Hobbes die spezifisch politische Angst-Form des Terrors zu bestimmen. Im Vordergrund dieser Bestimmung stehen die Residuen politischer Theologie, aus denen sich politischer Terror speist.

This essay deals with the question which kind of fear it is that terror plays with, or which kind of fear terror tries to generate. First of all, the classically philosophical distinction of “Angst” and “Furcht” in Heidegger and Kierkegaard is surveyed in order to, then, in distinction from these forms of fear and following Hobbes, identify the specifically political form of fear, namely that of terror. In the foreground of this identification stand the residues of political theology which nourish political terror.

Georges Didi-Huberman: Abgioia. Tanz der Angst und des Konflikts

Ausgehend von der These, dass Bilder uns als dynamische Größen und als Handlungen gegenüberstehen, werden Szenen des (politischen)

Konflikts und des Kampfes in Pasolinis Filmen untersucht. Im Vordergrund steht dabei die rhythmische Qualität von Pasolinis vitalem Realismus, die auch seinen Einsatz der Montage als Verfahren der Kontamination auszeichnet. *Abgioia*, die auf der Angst und der Sehnsucht nach dem verlorenen Leben basierende abgründige Freude, ist dabei bestimmend für eine Poetik des anachronistisch und unrein Sakralen.

Starting from the hypothesis that we are faced with pictures as dynamic entities and as actions, this article investigates scenes of (political) conflict and of fight in Pasolini's films. Priority is given to the rhythmic quality of Pasolini's vital realism, which also characterises his application of montage as a procedure of contamination. *Abgioia* – that abysmal joy, which is based on the fear of and the longing for the lost life – here determines the poetics of anachronistic and impure sacredness.

Sebastian Vehlken: Angsthasen – Schwärme als Transformationsungestalten zwischen Tierpsychologie und Bewegungsphysik

Schwärme vermögen es, in zweifacher Weise das Begriffsfeld »Angst« zu informieren: Erstens als *raumauflösende Vielheiten*, die spezifische Formen von Angst und Furcht erzeugen, und zweitens als *raumgenerierende Kollektive*, deren Dynamiken erst aufgrund einer angst-induzierten »Enge« ermöglicht werden. Die Bestimmungsmodi dieses Feldes transformieren sich von psychologischen zu bewegungsphysikalischen. Und damit konstituiert sich eine epistemische Fluchtlinie, auf der die Relationen von Schwärmen zu Räumen neue mediale Zugangsweisen zum Begriffsfeld »Angst« ermöglichen.

Swarms are capable of informing the conceptual field of 'fear' in two ways: Firstly, as *space-dissolving diversities* that create specific forms of fear and dread; secondly, as *space-generating collectives* whose dynamics become possible only through a fear-induced 'den-

sity'. The modes of determination in this field transform themselves from psychological to kineto-physical. And thus, an epistemic alignment is constituted, along which the relations of swarms to spaces facilitate new approaches of media to the conceptual field of 'fear'.

Manfred Riepe: Der unmögliche Blick – Medientechnik und inszenierte Weiblichkeit in Michael Powells PEEPING TOM

Rückblickend auf den Skandal, den PEEPING TOM bei seiner Erstaufführung 1960 auslöste, wird das »Projekt« von Michael Powells prototypischem Serienmörder unter medientheoretischen Gesichtspunkten analysiert. Mark Lewis tötet Frauen, weil er ihren entsetzten Blick im Moment des Todes sehen und mittels einer Apparatur aus Kamera, Stilet und Hohlspiegel auf Zelluloid bannen will. Was genau will Mark Lewis in den Augen seiner Opfer sehen? Und was hat das mit dem Thema Voyeurismus im Kino zu tun?

In retrospect of the scandal caused by the first performance of PEEPING TOM in 1960, the "project" of Michael Powell's prototypical serial killer is analysed from a media theoretical viewpoint. Mark Lewis kills women, because he wants to see their horrified expression in the moment of death and capture it on celluloid, employing an apparatus made of camera, stiletto and concave mirror. What exactly does Lewis want to spot in his victims' eyes? And how would that involve the issue of voyeurism at the cinema?

Matthias Bickenbach: Terror nicht Horror – Die Technologie der Angst und ihre Mediengeschichte in RING

Die Verfilmung von THE RING durch Hideo Nakata bringt technische und spiritistische Medien in eine bemerkenswerte Konstellation, die das Genre des »Psycho-Horror-Films« neu begründet hat. Es geht nicht nur

um eine Gespenstergeschichte, sondern, anders als in den Romanen Kôji Suzukis, um eine Urszene der Angst vor Medien, die das Geschehen eines »Videofluchs« initiiert und so die Frage nach der Technologie der Angst als Mediengeschichte stellen lässt.

Hideo Nakata's film version of THE RING sets up a remarkable constellation of technical and spiritualist media that has re-established the genre of psycho-horror films. The film is not just about a ghost story but, unlike the novels by Kôji Suzuki, about a primeval scene of the fear of media that initiates the eventuation of a "video curse", thereby raising the issue of the technology of fear as a history of media.

Jörn Ahrens: Der Mensch als Beute – Narrationen anthropologischer Angst im Science-Fiction-Film

Der Science Fiction-Film der Gegenwart beschreibt wiederholt eine Verwischung der Grenzen zwischen Menschen, anderen Lebewesen und technischen Artefakten, die eine Bedrohung der menschlichen Gattung einschließt. Dieses Motiv verweist auf eine anthropologische Angst vor einer Transformation der menschlichen Spezies durch technischen Fortschritt. Diese Angst bezieht sich nicht mehr primär auf eine Invasion durch extraterrestrische Feinde, sondern auf die Anthropotechnisierung des Menschen.

Present-day Science-Fiction films repeatedly describe an obliteration of boundaries between human and other beings, and technical artefacts, which includes a threat to the human species. This motif relates to an anthropological fear of transformation of the human species due to advances in technology. This fear does not primarily refer to an invasion by extraterrestrial enemies, but to the anthropotechnization of man.

Autorenangaben

Jörn Ahrens vertritt die Professur für Kultursoziologie an der Justus-Liebig-Universität Gießen. Arbeitsschwerpunkte: Kultur- & Gesellschaftsanalyse; Fragen der Gewalt, der Subjektivität und der populären Kultur. Ausgewählte Veröffentlichungen: zus. mit Arno Meteling (Hg.): *Comics and the City: Urban Space in Print, Picture, and Sequence* (London/New York 2009); *Frühembryonale Menschen? Anthropologische und ethische Effekte der Biowissenschaften* (München 2008); *Die rohe Gewalt. Quentin Tarantinos Reservoir Dogs und die Repräsentation der Gewalt*, in: *Kultur & Gespenster* Nr. 6 (Januar 2008).

Matthias Bickenbach ist Privatdozent für Medienwissenschaft und Literaturwissenschaft an der Universität zu Köln. Er vertritt zurzeit eine Professur an der Universität Tübingen für Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts. Arbeitsschwerpunkte: Geschichte und Theorie der Medien; Poetik und Romantheorie; Romantik; Intermedialität. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Von den Möglichkeiten einer sinnernen Geschichte des Lesens* (Tübingen 1999); zus. mit Axel Fliethmann (Hg.): *Korrespondenzen. Visuelle Kulturen zwischen Früher Neuzeit und Gegenwart* (Köln 2002); zus. mit Harun Maye: *Metapher Internet. Literarische Bildung und Surfen* (Berlin 2009).

Michael Cuntz ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM) der Bauhaus-Universität Weimar. Arbeitsschwerpunkte: Theorien verteilter Handlungsmacht und Mensch-Ding-Relationen; (Hyper)Normalismus; Visuelle Narrative

(Film, Fernsehserie, Comic). Ausgewählte Veröffentlichungen: *Der göttliche Autor. Apologie, Prophetie und Simulation in Texten Pascals* (Stuttgart 2004); zus. mit Isabell Otto u. a. (Hg.): *Die Listen der Evidenz* (Köln 2006); zus. mit Ilka Becker u. Astrid Kusser (Hg.): *Unmenge – Wie verteilt sich Handlungsmacht?*, (München 2008).

Georges Didi-Huberman, Kunsthistoriker und Philosoph, lehrt an der École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) in Paris. Arbeitsschwerpunkte: Entwurf einer allgemeinen Bildtheorie und einer Gegen-Kunstgeschichte ausgehend u. a. von Benjamin, Warburg, Freud und Lacan; Wissenschaftliche Ikonographie des 19. Jahrhunderts; Kunst der Renaissance; Gegenwartskunst. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Paris 1992; dt. *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, München 1999); *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, (Paris 2002); *Images malgré tout* (Paris 2003; dt. *Bilder trotz allem*, München 2007); *La ressemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte* (Paris 1995; dt. *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln 1999).

Tobias Nikolaus Klass ist Juniorprofessor für Philosophie an der Bergischen Universität Wuppertal. Arbeitsschwerpunkte: Politische Philosophie; Kulturtheorie; neue französische Philosophie. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Foucault und der Widerstand: Anmerkung zu einem Missverständnis*, in: Daniel Hechler / Axel Philipps (Hg.): *Widerstand*

denken. Michel Foucault und die Grenzen der Macht (Bielefeld 2008); Von anderen Räumen. Zur Neubestimmung eines weit verbreiteten Konzepts, in: Thomas Bedorf/Gerhard Unterthurner (Hg.): Zugänge, Ausgänge, Übergänge. Konstitutionsformen des sozialen Raumes (Würzburg 2009); Das Gespenst des Politischen. Anmerkungen zur politischen Differenz, in: Thomas Bedorf/Kurt Röttgers (Hg.): Das Politische und die Politik, (Frankfurt/M. 2009).

Jacques Lacan (1901–1981), französischer Psychoanalytiker, Psychiater und Gründer der École Freudienne de Paris, der unter anderem an der École pratique des hautes études, der École Nationale Supérieure und der Sorbonne lehrte. Arbeitsschwerpunkte: Neubegründung der Psychoanalyse durch die »Rückkehr zu Freud«; Strukturalistische Psychoanalyse; Sprachliche Organisation des Unbewussten. Veröffentlichungen: *Écrits* (Paris 1966; dt. Schriften, Olten u. a., 1973–1980); *Le Séminaire* (Paris, 1973 ff.; dt. Das Seminar, Olten u. a., 1978 ff.).

Thomas Macho forscht und lehrt als Professor für Kulturgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin. Arbeitsschwerpunkte: Ritual- und Festkulturen; die Kulturgeschichte des Todes; Kulturtechniken des Kalenders. Ausgewählte Publikationen: *Das zeremonielle Tier. Rituale – Feste – Zeiten zwischen den Zeiten* (Styria 2004); zus. mit Annette Wunschel (Hg.): *Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur* (Frankfurt/M. 2004); zus. mit Kristin Marek (Hg.): *Die neue Sichtbarkeit des Todes* (München 2007); zusammen mit Petra Lutz (Hg.): *Zwei Grad. Das Wetter, der Mensch und sein Klima* (Göttingen 2008).

Manfred Riepe ist freier Journalist und Autor und lehrt an der Universität Basel. Arbeitsschwerpunkte: Strukturelle Psychoanalyse; Sprache; Witz; Gewaltdarstellung. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Bildgeschwüre. Körper und Fremdkörper im Kino David Cronenbergs* (Bielefeld 2002); *Intensivstation Sehnsucht. Blühende Geheimnisse im Kino Pedro Almodóvars. Psychoanalytische Streifzüge am Rande des Nervenzusammenbruchs* (Bielefeld 2004); *Die Architektur der erogenen Zonen. Cyberspace und virtuelle Realität in »The Matrix« und »eXistenZ«*, in: Parfen Laszig/Gerhard Schneider (Hg.): *Film und Psychoanalyse. Kinofilme als kulturelle Symptome* (Gießen 2008), S. 85–104.

Mirjam Schaub ist zur Zeit Visiting Research Fellow am Institute for Advanced Studies in the Humanities (IASH) der University of Edinburgh mit einem Projekt zur historischen Anthropologie. Arbeitsschwerpunkte: Ästhetik und Kunstphilosophie; Bild- und Medientheorie; Metaphysik und Epistemologie. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Das Singuläre und das Exemplarische, z. B. in Philosophie und Ästhetik* (Zürich/Berlin 2009); *Gilles Deleuze im Kino: Das Sichtbare und das Sagbare* (München 2006); *Bilder aus dem Off. Zum Stand der philosophischen Kinotheorie* (Weimar 2005).

Leander Scholz ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM) an der Bauhaus-Universität Weimar. Arbeitsschwerpunkte: Kultur- und Medientheorie; Politische Philosophie; Geschichte des Wissens und Thanatologie. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Das Archiv der Klugheit. Strategien des Wissens um 1700* (Tübingen 2002); zus. mit Petra Löffler (Hg.): *Das Gesicht ist eine starke Organisation* (Köln 2004); zus. mit Friedrich Balke u. Harun Maye (Hg.): *Ästhetische Regime um 1800* (München 2009).

Bernhard Siegert ist Gerd-Bucerius-Professor für Geschichte und Theorie der Kulturtechniken an der Bauhaus-Universität Weimar und Direktor des Internationalen Kollegs für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie in Weimar. Arbeitsschwerpunkt: Geschichte und Theorie der Kulturtechniken. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Passage des Digitalen. Zeichenpraktiken der neuzeitlichen Wissenschaften 1500–1900* (Berlin 2003); *Passagiere und Papiere. Schreibakte auf der Schwelle zwischen Spanien und Amerika* (München/Zürich 2006); zus. mit Lorenz Engell u. Joseph Vogl (Hg.): *Archiv für Mediengeschichte* (Jahrbuch, Weimar 2001 ff.).

Sebastian Vehlken ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Epistemologie und Philosophie Digitaler Medien des Instituts für Philosophie der Universität Wien. Arbeitsschwerpunkte: Theorie und Geschichte Digitaler Medien; Medien in der Biologie; Epistemologie der Computersimulation. Ausgewählte Veröffentlichungen: zus. mit Thomas Brandstetter u. Claus Pias: *Think Tanks. Die Beratung der Gesellschaft* (Zürich/Berlin 2009, im Erscheinen); *Fish & Chips: Schwärme, Simulation, Selbstoptimierung*, in: Eva Horn/Lucas Gisi (Hg.): *Schwärme. Kollektive ohne Zentrum* (Bielefeld 2009, im Erscheinen); *Schwärme. Zoonotechnologien*, in: Anne von der Heiden/Joseph Vogl (Hg.): *Politische Zoologie* (Zürich/Berlin 2007), S. 235–257.

Samuel Weber ist Avalon Professor for Humanities an der Northwestern Universität (Evanston, USA), wo er Literatur- und Medienwissenschaft unterrichtet. Arbeitsschwerpunkte: Poetik und Politik der Singularität; eine Kritik der theologischen Ökonomie und das Unheimliche. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Geld ist Zeit. Gedanken zu Kredit und Krise* (Zürich 2009); *Benjamin's -abilities* (Cambridge, MA u. a. 2008); *Rückkehr zu*

Freud. Jacques Lacans Ent-stellung der Psychoanalyse (Wien 2000).

Sigrid Weigel ist Direktorin des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung, Vorstandsvorsitzende der Geisteswissenschaftlichen Zentren Berlin sowie Professorin am Institut für Literaturwissenschaft der Technischen Universität Berlin. Arbeitsschwerpunkte: Grammatologie der Bilder; Kulturgeschichte des Wissens; Dialektik der Säkularisierung. Ausgewählte Publikationen: *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder* (Frankfurt/M. 2008); *Genea-Logik. Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften* (München 2006); *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin* (München 2004).

Peter Widmer ist Psychoanalytiker in freier Praxis und hat Lehraufträge und Gastprofessuren in der Schweiz, Österreich und in Japan wahrgenommen. Außerdem ist er Mitbegründer und langjähriger Herausgeber der Zeitschrift RISS. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Subversion des Begehrens. Eine Einführung in Jacques Lacans Werk* (Wien 1997); *Angst: Erläuterungen zu Lacans Seminar X* (Bielefeld 2004), *Metamorphosen des Signifikanten* (Bielefeld 2006).

Adressen Autoren ZMK 0|2009

Jörn Ahrens

Justus-Liebig-Universität
Institut für Soziologie
Karl-Glöckner-Str. 21E
D-35394 Gießen
joern.ahrens@sowi.uni-giessen.de

Matthias Bickenbach

Universität zu Köln
Institut für deutsche Sprache und Literatur I
Albertus-Magnus-Platz
D-50923 Köln
m.bickenbach@gmx.de

Georges Didi-Huberman

EHESS – Centre d'histoire et théorie des
arts (CEHTA)
2, rue Vivienne
F-75002 Paris
georges.didi-huberman@ehess.fr

Lorenz Engell

IKKM
Bauhaus-Universität Weimar
D-99421 Weimar
lorenz.engell@uni-weimar.de

Tobias Klass

Bergische Universität Wuppertal
Fachbereich A – Philosophie
Gaußstraße 20
D-42119 Wuppertal
klass@uni-wuppertal.de

Thomas Macho

Lehrstuhl für Kulturgeschichte
Kulturwissenschaftliches Seminar
Humboldt-Universität zu Berlin
Sophienstraße 22a
D-10178 Berlin
TMacho@culture.hu-berlin.de

Manfred Riepe

Töplitzstraße 10
D-60596 Frankfurt
mriepe6341@aol.com

Mirjam Schaub

Institute for Advanced Studies in the
Humanities (IASH)
The University of Edinburgh
Hope Park Square
Edinburgh, EH8 9NW
Scotland, UK
mirjam.schaub@gmx.de

Leander Scholz

IKKM
Bauhaus-Universität Weimar
D-99421 Weimar
leander.scholz@uni-weimar.de

Bernhard Siegert

IKKM
Bauhaus-Universität Weimar
D-99421 Weimar
bernhard.siegert@uni-weimar.de

Sebastian Vehlken

Institut für Philosophie
Universitätsstraße 7
A-1010 Wien
sebastian.vehlken@univie.ac.at

Samuel Weber

Northwestern University
Department of German
2- 540 Kresge Hall
1880 Campus Drive
Evanston, IL 60208-2203
847-497-4713
s-weber@northwestern.edu

Sigrid Weigel

Zentrum für Literatur- und Kulturforschung
Geisteswissenschaftliche Zentren Berlin
Schützenstr. 18
10117 Berlin
litera@zfl.gwz-berlin.de

Peter Widmer

Geißbergstrasse 28 a
CH-5408 Ennetbaden
widmer.peter@gmail.com