
SCHMERZ IN DEN KÜNSTEN

Zürcher Jahrbuch der Künste

Herausgegeben von Hans-Peter Schwarz

SCHMERZ IN DEN KÜNSTEN

Herausgegeben von Corina Caduff und Tan Wälchli

Zürcher Hochschule der Künste

Seite	8	<i>Hans-Peter Schwarz</i> EDITORIAL
Seite	10	<i>Corina Caduff, Tan Wälchli</i> VORWORT

SCHMERZ-WISSEN UND POLITIK

Seite	22	<i>Sigrid Weigel</i> SCHMERZ-WISSEN: VOM MYTHOS ZUM LABOR
Seite	42	<i>Daniel Fueter</i> ZUM BEGRIFF LEIDENSCHAFT
Seite	54	<i>Maria Eichhorn</i> (OHNE TITEL)
Seite	62	<i>Tan Wälchli</i> TRIUMPH DES SCHMERZES
Seite	72	<i>Beatriz Colomina</i> KRIEG – MEDIEN – ARCHITEKTUR

GENRES: PERFORMANCE, MUSIK, KUNST, LITERATUR

Seite	88	<i>Doris Kolesch</i> DIE SCHMERZEN ANDERER BETRACHTEN
Seite	102	<i>Isabel Mundry</i> SCHNITTSTELLEN, SCHNITTWUNDEN, MUSIK
Seite	112	<i>ZHdK Fotografeklasse</i> PROJEKT SCHMERZ
Seite	122	<i>Thomas Müllenbach</i> SCHMERZ UND ZEICHNUNG
Seite	134	<i>Iris Hermann</i> SCHMERZ IN DER GEGENWARTSLITERATUR

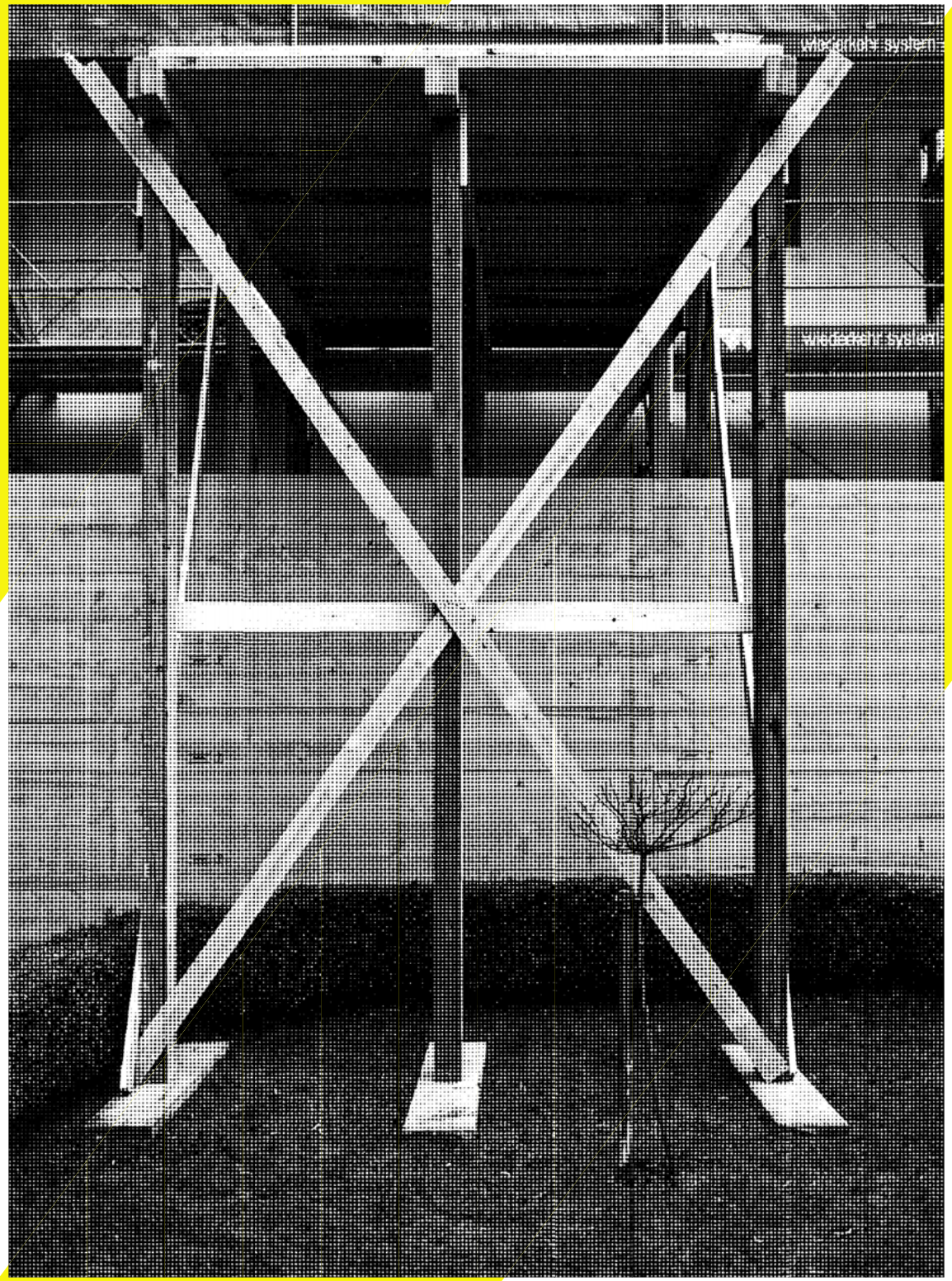
KÖRPER, AUSDRUCK, SCHMERZ

Seite	150	<i>Barbara Vinken</i> CUTTING EDGE
Seite	166	<i>Michael Eidenbenz</i> MUSIKALISCHE BLESSUREN
Seite	174	<i>Elke Bippus</i> SIGNALE UND RÜCKKOPPELUNGEN
Seite	186	<i>NORM</i> FORM+SCHMERZ

CD STABAT MATER

Seite	190	<i>Giovanni Battista Pergolesi</i> STABAT MATER A 2 VOCI (1736)
Seite	192	<i>Michael Eidenbenz</i> PERGOLESIS STABAT MATER

Seite	196 AUTORINNEN UND AUTOREN
-------	-----	------------------------------



EDITORIAL

Hans-Peter Schwarz

Von Beginn an hat das *Zürcher Jahrbuch der Künste* den transdisziplinären Diskurs der ZHdK begleitet und ihm an prominenter Stelle Gehör verschafft.

Waren es in den ersten Ausgaben die Ringvorlesungen, in denen sich dieser Diskurs entfalten konnte, oder die hochschulübergreifenden Symposien mit ihren von transdisziplinärer Neugier geprägten Vorträgen, die den Inhalt der Jahrbücher bestimmten, so konzentrierte sich das Gespräch zwischen den Künsten seither mehr und mehr in den verschiedenen diskursiven und produktiven Gefässen des transdisziplinären Ateliers der ZHdK. Dieses wurde 2006 auf dem Monte Verità ins Leben gerufen und hat seither mit verschiedenen internen und externen Veranstaltungsreihen das Interesse am grenzüberschreitenden Verkehr in den Künsten und über diese hinaus fokussiert – dies mittels Diskursformen, die nicht nur von der Dominanz des Textes bestimmt werden sollten.

So ist es nur konsequent, wenn das diesjährige *Jahrbuch* die Beiträge der *Schmerz-Séance* enthält, welche Corina Caduff, Sabine Gebhardt Fink und Christian Ledermann im Sommersemester 2008 organisiert und mit Musik, Theater, Wissenschaft, Kunst und Performance im Theater der Künste – einem der prominentesten öffentlichen Foren der Zürcher Hochschule der Künste – in Szene gesetzt haben.

Die in diesem Jahrbuch versammelten Beiträge von Lehrenden und Studierenden der ZHdK zeigen ebenso wie die Gastbeiträge, dass der transdisziplinäre Diskurs an der Zürcher Hochschule der Künste weit über das Stadium der Selbstreflexion hinaus gediehen ist, dass der Disput zwischen Künsten, Wissenschaften und gesellschaftlicher Praxis an Status gewonnen hat: hörbar, sichtbar und fühlbar. Dass der diesjährigen Ausgabe des *Zürcher Jahrbuchs der Künste* eine CD mit Musik beiliegt, ist also für einmal nicht bloss multimediales Ornament, sondern Konsequenz der Vielsprachigkeit der hier wiedergegebenen Debatten.

Das *Zürcher Jahrbuch der Künste* 2008 ist dem Thema Schmerz gewidmet, das es in seinen künstlerischen und kulturellen Emanationen auslotet. Dementsprechend ist es geeignet, eine Reihe von Themenschwerpunkten zu begründen, an denen die transdisziplinäre Neugier innerhalb und ausserhalb der ZHdK nicht nur ihr kritisches, sondern auch ihr produktives Potenzial herausbilden könnte.

VORWORT

Corina Caduff, Tan Wälchli

Schmerz scheint auf den ersten Blick ein attraktives Thema zu sein, weil jede und jeder sofort etwas mit dem Wort verbindet, weil jede und jeder Schmerz erfahren hat und diese Erfahrung ganz offensichtlich auch nicht vergisst. «Nur was nicht aufhört weh zu tun, bleibt im Gedächtnis»¹, sagte einst Nietzsche.

Schmerz kennt jeder. Schmerz gehört allen. Als Wanderer zwischen Körper und Seele artikuliert er sich in den verschiedensten physischen und psychischen Formen, und vielfältig sind nicht nur die Erscheinungsform und die Wahrnehmung von Schmerz, vielfältig sind auch die Diskurse, die er hervorgebracht hat: Natur- und Geisteswissenschaften beschäftigen sich kontinuierlich mit ihm, die Medizin hat ihn sich zu eigen gemacht, in Religionen wird er gepriesen, Neurologen und Kulturwissenschaftler denken über ihn nach, und die Künste setzen ihn immer wieder von Neuem in Szene.² Dabei bringt Schmerz allenthalben Zonen hervor, die mit Worten schwierig zu fassen sind. Allein die Definition von Schmerz bedarf mannigfacher Diskussionen, sowie ja überhaupt das Sprechen über den Schmerz, die Versprachlichung von Schmerz selbst schon ein äusserst ansprechendes Feld darstellt. Die Schriftstellerin Yoko Tawada sagt es in lapidaren Worten: «Haben Sie sich verletzt?» Ein Fragesatz, der nach Wunden, Verletzungen, Krankheiten und Schmerzen fragt. Ein Ursatz, mit dem die Sprache beginnt.»³

Grundsätzlich könnte man vom Schmerz am menschlichen Elend an und für sich sprechen, vom grossen, tiefen Schmerz über Sterben, Tod, Gewalt und Vergänglichkeit. Wir erachten Schmerz dabei gerne als etwas, das zwangsläufig zum Leben und zur Natur des Menschen

1 Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA)*, Bd. 5, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988, S. 295.

2 Vgl. dazu Jakob Tanner, «Zur Kulturgeschichte des Schmerzes», in: Georg Schönbächler (Hg.), *Schmerz: Perspektiven auf eine menschliche Grunderfahrung*, Zürich 2007, S. 51–75.

3 Yoko Tawada, *Die Ohrenzeugin*, in: dies., *Übersetzungen*, Tübingen 2002, S. 108.

gehört. Solcher Grundschmerz wird vor allem in den Künsten überliefert, wo er besonders überlebensfähig scheint und auch nach Jahrhunderten noch ganz unmittelbar wirkt wie etwa in Laokoons Gesichtsausdruck, der über zweitausend Jahre alt ist, in Pergolesis *Stabat Mater* (1736) oder bei den grossen Shakespeare-Sätzen aus dem frühen 17. Jahrhundert über das menschliche Leid: «im Sprechen ward/Sein Schmerz so übermenschlich, dass die Stränge/Des Lebens rissen».⁴

Warum aber eigentlich beschäftigt der Schmerz die Künste so unentwegt und unaufhörlich? Ingeborg Bachmann hat für die Literatur artikuliert, was sich auf die Musik, auf das Theater, den Film und die Kunst übertragen liesse: Es kann «nicht die Aufgabe des Schriftstellers sein, den Schmerz zu leugnen, seine Spuren zu verwischen, über ihn hinwegzutäuschen. Er muss ihn, im Gegenteil, wahrhaben und noch einmal, damit wir ihn sehen können, wahrmachen. [...] Das sollte die Kunst zuwege bringen: dass uns, in diesem Sinne, die Augen aufgehen.»⁵

Die Künste also sollen den Schmerz wach halten, indem sie ihn «noch einmal [...] wahrmachen». Dabei erweist sich die konkrete Darstellung des Schmerzes, wenn wir diese in ihrer Geschichtlichkeit betrachten, als sehr wandelbar, denn was uns wehtut, ist stets auch ausserordentlich kontext- und zeitspezifisch geprägt – gerade in den Künsten. Es gibt immer wieder Zeiten, in denen diese ganz besondere Pathosformeln für den Schmerz ausprägen, sei es in der Mythologie, in der musikalischen Affektenlehre, in der Literatur, in der bildenden oder darstellenden Kunst. Denken wir nur konkret an all die Performances aus den 1970er und 1980er Jahren, in denen sich Künstlerinnen und Künstler absichtlich verletzten, in denen reales Blut floss, als Kampfansage gegen das Establishment. Dieses Blut kann heute als spezifisches Phänomen der damaligen Kunstszene gelesen werden, doch es erschüttert uns kaum mehr, weil es in gewisser Weise bereits wieder historisch ist, erkaltet.

Gemeinhin sind die Künste dazu prädestiniert, Tiefenschichten des menschlichen Schmerzes zugänglich zu machen, die nicht nur der Medizin und den fachwissenschaftlichen Diskursen

4 William Shakespeare, *König Lear*, in: ders., *Sämtliche Dramen*, Bd. III: *Tragödien*, übersetzt von A. W. Schlegel, München 1988, S. 797.

5 Ingeborg Bachmann, *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*, in: dies., *Werkausgabe*, Bd. 4: *Essays, Reden, Vermischte Schriften*, hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster, München/Zürich 1978, S. 275.

verschlossen bleiben, sondern vielleicht auch manchen Gesprächen in Psychotherapiezimmern. Die Künste legen Schichten des Schmerzes frei, die anderswo keine Sprache erhalten, sie halten den Schmerz wach und machen ihn erkennbar. Nietzsche sagt, was dies bewirken kann: «Ich zweifle, ob Schmerz verbessert – aber ich weiss, dass er uns vertieft.»⁶

DIE BEITRÄGE DES BANDES

Gerade die Wanderexistenz des Schmerzes zwischen Körper und Seele macht die Möglichkeiten seiner Erforschung sehr zahlreich und zweifellos interessant. Dementsprechend liegen grundlegende Publikationen zum Thema Schmerz vor, die sich des Schmerzes in seiner Gesamtheit annehmen und Beiträge enthalten zu soziokulturellen, mythologischen, medizingeschichtlichen, religiösen und ästhetischen Ausprägungen von Schmerz.⁷ Der vorliegende Band konzentriert sich auf den Schmerz in den Künsten. Damit schliessen wir an Publikationen an, die den Schmerz je einzeln in der Literatur, in der Musik oder Performance analysieren⁸, wobei wir hier erstmals künsteübergreifend Schmerz-Untersuchungen zu Kunst, Theater, Performance, Film, Musik, Literatur, Architektur, Design und Mode präsentieren. Einige Beiträge des Bandes gehen auf eine Veranstaltung zurück, die im Sommer 2008 an der Zürcher Hochschule der Künste unter dem Titel *Schmerz. Séance mit Musik, Kunst, Wissenschaft, Performance und Theater* stattfand und von Künstler/innen und Wissenschaftler/innen sowie von Studierenden der ZHdK gemeinsam bestritten wurde (Theater der Künste/ZHdK, 26.–28.6.2008). Dazu kommen hier Beiträge von weiteren Schmerz-Expertinnen aus Kultur-, Kunst- und Literaturwissenschaft.

6 Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, in: *Sämtliche Werke* (Anm. 1), Bd. 3, S. 350.

7 Siehe insbesondere Georg Schönbächler (Hg.), *Schmerz: Perspektiven auf eine menschliche Grunderfahrung*, Zürich 2007; Eugen Blume, Annemarie Hürlimann, Thomas Schnalke, Daniel Tyradellis (Hg.), *Schmerz: Kunst und Wissenschaft*, Köln 2007. Vgl. auch die Ausgabe von NZZ Folio zum Thema *Schmerz: Besuch in der Hölle*, Januar 2007; David le Breton, *Schmerz – eine Kulturgeschichte*, Zürich 2003.

8 Vgl. Helge Meyer, *Schmerz als Bild: Leiden und Selbstverletzung in der Performance Art*, Bielefeld 2008; Roland Borgards, *Poetik des Schmerzes: Physiologie und Literatur von Brookes bis Büchner*, Paderborn 2007; *Schmerz, Neue Zeitschrift für Musik* 168/6 (2007); Iris Hermann, *Schmerzarten: Prolegomena einer Ästhetik des Schmerzes in Literatur, Musik und Psychoanalyse*, Heidelberg 2006; Klaus Bergdolt, Dietrich von Engelhardt (Hg.), *Schmerz in Wissenschaft, Kunst und Literatur*, Hürtgenwald 2000.

Der erste Teil des Buches beschäftigt sich mit Techniken eines «Schmerz-Wissens» im Verhältnis von Kunst und Politik. Sigrid Weigel bietet hierzu einleitend einen Überblick aus kulturwissenschaftlicher Perspektive. Von den schmerzhaften Strafen, welche die Götter im griechischen Mythos über aufwieglerische Kreaturen verhängten, führt eine Spur zu den Foltern und Martern, die in den europäischen Monarchien bis ins 18. Jahrhundert zum Strafprozess gehörten. Über die Rezeption des Marsyas-Mythos wurde die antike Ausdruckskunst mit der christlichen Märtyrerkultur verbunden, wobei auch der Künstler als Märtyrer Popularität erlangte. Im Weiteren erfährt der körperliche Schmerz in der christlichen Passionsästhetik eine Konversion in seelischen Schmerz und schliesslich in Mitleid, wodurch der dargestellte Körperschmerz als schön oder erhaben wahrgenommen werden kann.

Beim Künstler als Märtyrer setzt Daniel Fueter ein. Wie er anhand von Schumann ausführt, basiert noch die romantische Vorstellung der Leidenschaft als künstlerisches Prinzip auf einer Dialektik von aktiver Begeisterung und passivem Dulden, die den Künstler in die Nähe des Schmerzensmannes Christus rückt. Ein weiterer Beitrag behandelt Mel Gibsons Filme *Braveheart* (1995) und *The Passion of the Christ* (2004) als Beispiele einer Schmerz-Kunst, welche die Überwindung der souveränen Macht und der reinen Gewalt verspricht. Mit spezifisch filmischen Mitteln – doch durchaus in der Tradition der Passionsästhetik – führt Gibson einen «Triumph des Schmerzes» herbei, der in den gegenwärtigen Debatten um die Folter eine verblüffende politische Attraktivität zu geniessen scheint (Tan Wälchli). Beatriz Colomina skizziert, wie sich seit dem Anschlag auf das World Trade Center das Verhältnis von Krieg, Medien und gesichertem Raum verändert hat: Bildete im Kalten Krieg der Bunker das Paradigma für das gesicherte Homeland, sind die Grenzen zwischen Innen und Aussen, zwischen privatem und öffentlichem Raum, zwischen Krieg und Frieden seither – nicht zuletzt aufgrund medientechnologischer Entwicklungen – durchlässig geworden, eine Entwicklung, die sich gerade auch in Architektur und Design niederschlägt.

Die Beiträge im zweiten Teil des Bandes untersuchen die spezifische Rolle, die der Schmerz in den je einzelnen Künsten spielt. Doris Kolesch erörtert das besonders enge Verhältnis der Performance zum Schmerz. Das in den 1960er und 1970er Jahren neu aufstrebende Genre richtete sich gegen ein als veraltet empfundenes Kunstverständnis, das – sei es im Theater oder in der bildenden Kunst – auf Darstellung und

Mediatisierung beruhte. Im Gegensatz dazu sollten die Performances als reale Ereignisse eine Präsenz des Körperschmerzes erzeugen, den sie letztlich sogar auf das Publikum zu übertragen suchten. Auch die Musik kennt, wie Isabel Mundry ausführt, eine derartige Präsenz des Schmerzes – etwa wenn sie der Hörerschaft direkt sinnliche Schmerz-Erfahrungen bereitet. Besonders die Neue Musik operiert mit diversen Strategien – von unerträglicher Lautstärke über ungewohnte Geräusche bis hin zu befremdlichem Einsatz von Instrumenten –, doch zeigt sich dabei auch, dass die Schmerz-Reizbarkeit des Publikums historisch wandelbar und nicht zuletzt eine Frage der Gewöhnung ist. Für die Darstellung in der bildenden Kunst erweist sich, so Thomas Müllenbach, das klassische Ideal eines «in sich gefassten» und dadurch «schönen» Schmerzes (Winckelmann) als prägend. Vor diesem Hintergrund werden jedoch – von Grünewald über Goya bis zu Beuys – gerade expressive, nicht mehr schöne Schmerz-Darstellungen berühmt. Dabei stellt sich die Frage, inwiefern das Genre der Zeichnung – etwa im Unterschied zur Malerei oder Skulptur – einen privilegierten Zugang zum unschönen Schmerz hat. In der Literatur schliesslich macht sich, wie Iris Hermann betont, besonders das Problem bemerkbar, dass Schmerz in der Sprache schwer zu fassen sei. Während einige Schriftstellerinnen und Schriftsteller deshalb auf die – gewissermassen bildhafte – Evidenz der Wunde setzten, suchen andere den Schmerz darzustellen, indem sie die Sprache jenseits der Semantik an die Grenzen des Klanglichen führen.

Der dritte Teil, «Körper, Ausdruck, Schmerz», ist künstlerischen Ansätzen gewidmet, die den körperlichen Schmerz weder vermittelnd in seelischen Schmerz (und letztlich Mitleid) übertragen, noch ihn dem Publikum präsent zu machen suchen. Beispielsweise inszeniert die Mode von Martin Margiela, so Barbara Vinken in ihrem Beitrag, einen «entstalteten» Körper, wie er auf den Operationstischen der Kliniken gewöhnlich im Verborgenen gehalten wird. Dabei erfährt der Schmerz des durch Anästhesie und Operation hindurchgegangenen Körpers in den Kleidern eine neue Stilisierung. Elke Bippus bespricht Zeichnungen von Irene Weingartner, die sich als gewissermassen «seismografische» Aufzeichnungen von Körperschmerz lesen lassen. In diesem Kontext weist sie darauf hin, dass die bildende Kunst in den letzten Jahrzehnten Strategien entwickelt hat, um körperlichen Empfindungen in neuer Weise Ausdruck zu verschaffen, ohne sich der bekannten ikonografischen, physiognomischen oder expressionistischen Darstellungsmittel zu bedienen. Auch in der klassischen Musik führte der blosser Körper-

schmerz, wie Michael Eidenbenz bemerkt, lange eine Randexistenz. Weil es jedoch gewisse Geräusche gibt, die sich auf Gewalt am Körper (Aufprall, Zuschlagen u. a.) oder auf körperliche Beschwerden (z. B. Blähungen) zurückführen lassen, ergab sich hier gelegentlich ein Ausgangspunkt für eine unmittelbare Darstellung, die dabei mehrheitlich im Register des Komischen und Grotesken spielte.

Insgesamt machen die Beiträge deutlich, wie produktiv ein wissenschaftlicher Zugang zum Thema Schmerz sein kann, der die verschiedenen Künste gleichzeitig untersucht. Neben medien- und genrespezifischen Bedingungen und Möglichkeiten, die nach Differenzierung verlangen, treten dabei auch den verschiedenen Künsten gemeinsame Problemstellungen, Ansätze und bisweilen vergleichbare historische Entwicklungen hervor. Einerseits unterscheiden sich bestimmte sprachliche, bildliche und musikalische Möglichkeiten zur Schmerz-Darstellung so stark, dass die einzelnen Künste darin unterschiedliche Aspekte der Schmerz-Erfahrung betonen und unterschiedliche Motive entwickeln. Andererseits scheint z. B. das Paradigma der Konversion von körperlichem in seelischen Schmerz in allen Künsten bekannt zu sein – wie auch das Misstrauen, das sich in den letzten Jahrzehnten gegen diese Konversion bemerkbar machte. Die Herausarbeitung solcher Gemeinsamkeiten kann den Blick für das schärfen, was wir Kultur nennen.

Ergänzt werden die Artikel durch visuelle Beiträge zum Thema Schmerz, die von Lehrenden und Studierenden der ZHdK im Hinblick auf den Band entwickelt wurden. Die Künstlerin Maria Eichhorn entwarf eine Typografie zum Schmerz, und Studierende aus der Fotoklasse von Martin Jaeggi und Cat Toung Nguyen haben sich ebenso mit dem Thema Schmerz beschäftigt wie Studierende des Schauspiels unter der Leitung von Oliver Krättli und Mani Wintsch. Zudem liegt eine CD mit Pergolesis *Stabat Mater* und einem einführenden Text von Michael Eidenbenz bei; es handelt sich dabei um eine Aufnahme des Stückes, das Studierende des Departements Musik am 27. Juni 2008 im Rahmen der genannten Schmerz-Séance unter der Leitung von Matthias Weilenmann spielten.

SCHMERZ-WISSEN UND POLITIK





Shakespeare, *Othello*, 5. Akt, 6. Szene
DESDEMONA Anna Schinz
OTHELLO Sascha Pederiva

Fotografie Janosch Abel
Till Forrer
Christoph Oeschger

SCHMERZ-WISSEN

VOM MYTHOS ZUM LABOR

Sigrid Weigel

SCHMERZ-WISSEN UND SPRACHE

Das Schmerz-Wissen umfasst beides: sowohl das Wissen *vom* Schmerz, davon, wie Schmerz entsteht, wie er zum Ausdruck gebracht wird und wie die Sprache des Schmerzes zu entziffern ist, als auch das Wissen *des* Schmerzes, d. h. jene besondere Art und Weise, wie in körperlicher oder seelischer Pein etwas erinnert, vergegenwärtigt und artikuliert wird, das uns geschehen oder zugestossen ist. Doch der Schmerz führt auch an die Grenzen des Wissens: Das geschieht zum einen in der Empfindung qualvoller Schmerzen, deren Stärke und Ausmass so grenzenlos sein kann, dass man bewusstlos wird vor Schmerz und nichts anderes mehr empfindet – bis hin zu einem Zustand, in dem die ganze Person mit dem Schmerz eins geworden ist. Auch das Wissen vom Schmerz und über Schmerzen stösst an Grenzen; es ist nicht nur abhängig von der Befangenheit in der je eigenen Kultur und ihrer Affektsemantik, sondern auch von der Geschichte medizinischer, pharmazeutischer und psychologischer Kenntnisse und Praktiken – und damit von einem zunehmend spezialisierten, nach Fachgebieten ebenso differenzierten wie geteilten Wissen.¹ Dieses System eines nach Disziplinen geteilten Wissens gerät mit seinen fortgeschrittenen Methoden, die Schmerzen zu analysieren, zu diagnostizieren, zu lindern, zu anästhesieren oder zu therapieren, in immer mehr Fällen an seine Grenzen, weil es mit Menschen konfrontiert ist, die nicht Schmerzen *haben*, sondern sich in einem absoluten Schmerz-Zustand befinden. Die Behandlung dieser «Schmerz-Patienten» wird Schmerz-Kliniken überlassen, in denen der Versuch unternommen wird, die arbeitsteiligen, spezialisierten Kenntnisse über unterschiedliche körperliche und psychische Leiden wieder in ein umfassendes Wissen vom Schmerz zusammenzuführen.

¹ Vgl. dazu das Kapitel «Pathos – Passion – Gefühl: Schauplätze affekt-theoretischer Verhandlungen in Kultur- und Wissenschaftsgeschichte» in meinem Buch *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte: Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*, München 2004, S. 147–172.

Viele Philosophen gehen davon aus, dass der Schmerz eine der wichtigsten Voraussetzungen unserer Empfindungen und Gedanken, wenn nicht die Grundlage der Kultur überhaupt darstellt, ja dass der Schmerz Quell der Lust, der Liebe, der Sprache, der Musik und der Kunst sei.² Doch trotz dieser zentralen anthropologischen Bedeutung des Schmerzes scheint es nicht einfach zu sein, vom Schmerz zu sprechen, sich über spezifische Leiden in eindeutigen Worten und klaren Begriffen zu verständigen oder gar den Schmerzen zu Leibe zu rücken. Wenn uns jemand mitteilt, dass ihn das Herz schmerze, bleibt ungewiss, ob es sich um einen Fall für den Kardiologen handelt oder ob er/sie schlicht unseres Trostes bedarf. Wir sind gewohnt, vom Schmerz in Metaphern zu sprechen, vor allem in jenen Fällen, in denen leidvolle Gefühle und Affekte im Bild leiblicher Qualen zum Ausdruck gebracht werden. So kann die Mitteilung, dass uns etwas Kopfschmerzen bereitet, eine Befindlichkeit zur Sprache bringen, die ohne jede physische Pein auskommt, oder aber einen Zustand beschreiben, der von heftigsten Attacken der Kopf- und Gesichtsnerven begleitet ist. Andererseits bedeutet die Rede von einem bitteren oder von einem süssen Schmerz keineswegs, dass die solchermassen charakterisierte Empfindung mit einem entsprechenden Geschmack verbunden ist.

Sprache und Schmerzen unterhalten eine komplexe und komplizierte Beziehung. Zwar bezeichnet «der Schmerz» in grammatischer Hinsicht die Einzahl von Schmerzen, jedoch benennt das Wort zugleich auch ein Mehr, eine Steigerung gegenüber einzeln beschreib-, mess- und definierbaren Schmerzen. «Schmerz» bezeichnet gleichsam einen qualitativen Sprung, in dem die Vielfalt, Vielzahl und Stärke der Schmerzen in einen Zustand umschlägt, in ein absolutes Schmerz-Sein. Und auch das Verb «schmerzen» kann so Unterschiedliches bezeichnen wie, dass ein bestimmtes Organ schmerzt, dass ein Ereignis oder eine Person jemandem Schmerzen zufügt oder auch dass «es mich schmerzt». Die sprachliche Vieldeutigkeit, die das gesamte semantische Feld von leiblicher und seelischer Pein betrifft, ist Symptom einer kulturgeschichtlichen Entwicklung. In ihr verweist die sprachliche Unterscheidung zwischen Organ einerseits und Gefühl andererseits, die in der Antike oft mit ein und demselben Wort bezeichnet wurden, auf radikale

² Vgl. dazu meinen Beitrag: «Homo dolens: Der Schmerz als bedeutungsgebendes Vermögen», in: Eugen Blume, Annemarie Hürlimann, Thomas Schnalke, Daniel Tyradellis (Hg.), *Schmerz: Kunst und Wissenschaft*, Köln 2007, S. 281–288.

Umbrüche. Sie betreffen die Art und Weise, wie Menschen Schmerzen empfinden und artikulieren, wie sie den Schmerz deuten, sich vorstellen und erklären.

Da in den Pathosausdrücken der griechischen Antike die Affekte mit dem Somatischen eine Einheit bildeten, könnte deren Studium für die gegenwärtige Neurowissenschaft von grösstem Interesse sein für ihr Vorhaben, die physiologischen Grundlagen der Gefühle zu erforschen. Denn die klassische Philologie ist bei der Lektüre und Übersetzung antiker Texte regelmässig mit der Frage konfrontiert, inwiefern die erregten Gebärden der antiken Helden als körperliche Phänomene oder als Empfindungen zu verstehen sind, weil z. B. Worte wie «thymos» keine Entscheidung darüber zulassen, was damit gemeint ist: das Organ des Herzens, dessen Regung, die dadurch hervorbrachte Gemütsbewegung oder ein besonderer, distinkter Affekt wie Mut, Wut oder Furcht. Diese Problematik ist z. B. durch den Philologenstreit über die Übersetzung eines der ältesten überlieferten Texte, Homers Epos vom Krieg gegen Troja, belegt, dessen Beschreibung von Anbeginn unter das Leitmotiv von Achills Zorn gestellt ist. In einer Passage des 23. Gesangs der *Ilias*, der vom Zweikampf erzählt, in dem Achill den Gegner Hektor tötet und in der das erregte Kampfgetümmel der beiden Heere beschrieben wird, heisst es, dass der «thymos» heftig schlage: «patasse de thymos ekaston nikes iemenon» (23, 370). Während Johann Heinrich Voss die Passage noch relativ frei übersetzte mit: «Es schlug ihr Herz in dem Busen laut vor Begierde des Siegs»³, hat die jüngere Homer-Philologie eine heftige Kontroverse über die Übersetzung von «thymos» als «Herzklopfen» oder «Furcht», d. h. als Organ oder Gefühl, geführt.⁴

Aus der Perspektive der modernen Medizin müsste man die antiken Helden womöglich alle als Schmerz-Patienten behandeln, denn in den Erzählungen und Bildern der Überlieferung sind die einzelnen Gestalten mit ihren Handlungen, ihrem Vermögen und ihren Affekten nahezu vollkommen identisch. Und so kennen wir bis heute die Redensart von den Tantalusqualen, vom Nessusgewand, von den Marsyas-Martern und anderer aus der Antike überkommener Pein.

3 Homer, *Ilias, Odyssee*, übers. von Johann Heinrich Voss, Düsseldorf/Zürich 1996, S. 401.

4 Vgl. die Zusammenfassung dieser Kontroverse bei Guido Rappe in: Georg Berkener, Guido Rappe (Hg.), *Das Herz im Kulturvergleich*, Berlin 1996, S. 218 ff.

SPRECHENDE SCHMERZEN: STRAFEN UND SCHMERZEN

Vom lydischen König Tantalus, Sohn des Zeus und der Titanin Pluto, wird erzählt, dass er nicht nur durch Gaben und Talente besonders begnadet war; ihm kam auch das Privileg zu, sein Mahl am Tisch der Götter einnehmen und ihren Gesprächen lauschen zu dürfen. Doch verspielte er sich ihre Gunst gleich durch mehrere Freveltaten: Nicht nur stahl er den Göttern Nektar und Ambrosia; er setzte auch deren Allwissenheit auf die Probe, indem er sie zu einem Mahle einlud, bei dem er ihnen das Fleisch seines Sohnes Pelops vorsetzte. Einzig die durch ihren Kummer geistesabwesende Demeter war es, welche die kannibalische Speise nicht erkannte. Dennoch musste Tantalus seine Beleidigung der Götter im Tartaros, der tiefsten Unterwelt, durch stetige Lebensangst und ewigen Hunger und Durst büssen. Im Wasser stehend, konnte er dieses dennoch nicht erreichen, um zu trinken; und die von Obst voll beladenen, über seinem Kopf hängenden Obstzweige wichen regelmässig zurück, wenn er sie ergreifen wollte. Zu allem Überfluss schwebte über seinem Kopf noch ein grosser Stein an einem Faden, von dem er fürchten musste, dass er jeden Moment auf ihn herabfallen könnte. In diesem Szenario verdichtet sich das Bild von nimmer endenden Qualen, die deshalb besonders peinigend sind, weil sowohl die unerreichbaren Gaben als auch die lebensbedrohende Gefahr dem Gepeinigten permanent vor Augen stehen.

Was in der Redensart zumeist vergessen wird, ist die Tatsache, dass die Tantalusqualen auf eine Strafe der Götter zurückgehen, welche durch eine bewusste Hintergehung der Götter durch einen von ihnen Begünstigten motiviert war. Ähnliches gilt für die Tantalus-Tochter Niobe, deren Gestalt als Verkörperung eines auf immer versteinerten Schmerzes erscheint. Von den Göttern in einen Marmorblock verwandelt, geben nur mehr die herabfliessenden Tränen Kunde von der Trauer um ihre zwölf Kinder, die von Apollon und Artemis getötet wurden. Auch in ihrem Fall wird das Leid als Antwort auf eine Hybris gegenüber den Göttern gedeutet. Denn Niobe hatte Leto, die Mutter der von Zeus gezeugten Geschwister Artemis und Apollon, verhöhnt, indem sie sich gegenüber der Mutter von nur zwei Nachfahren mit ihrem ganzen Dutzend Kinder brüstete. Liessen sich die Zeus-Abkömmlinge, die ihre beleidigte Mutter mit der Tötung der Niobe-Kinder rächten, von der vom Schmerz überwältigten Niobe erweichen und verwandelten sie aus Mitleid in den Marmorblock? Oder handelte es sich bei Niobes

Versteinerung eher um eine Erstarrung im Schmerz, wie es Ovid im sechsten Buch der *Metamorphosen* schildert: «Und verlassen bleibt sie zwischen den Toten, den Söhnen, den Töchtern, dem Manne und erstarrte im Schmerz. [...] Versteint das Geweide, und dennoch weint sie.»⁵ Als Tränen verströmender Stein ist Niobe derart zum Bild ewigen Jammers und unstillbarer Trauer geworden.

Eine andere Straf- und Schmerzenseite traf den gefesselten, an einen Fels geschmiedeten Prometheus, von dem berichtet wird, dass seine Leber Tag für Tag von einem Adler gefressen wurde und Nacht für Nacht wieder nachwuchs. Nach Hesiods *Theogonie* und Aischylos' Tragödie *Der gefesselte Prometheus* war der Titanen derjenige, der – nachdem der Kampf zwischen Titanen und Göttern zugunsten der Letzteren entschieden war – nicht nur das Menschengeschlecht aus Ton formte, sondern den Menschen auch heimlich gegen den Willen von Zeus das Feuer brachte, womit er sich dessen Zorn zuzog. Auch die ihm auferlegte Tortur, auch die Prometheus-Qualen, sind durch nie aufhörende Schmerzen gekennzeichnet. ^{Abb. A}

Die genannten Beispiele aus der antiken Mythologie lassen eine klare Verteilung der Positionen von Strafen und Schmerzen erkennen. Während die Götter die peinlichen Strafen zufügen, werden diejenigen, die deren Allmacht und Überlegenheitsanspruch in Frage stellen, in einen Zustand immer wärender Qualen und unstillbaren Schmerzes versetzt. Mehr noch, die Götter setzen ihren Herrschaftsanspruch durch, indem sie die Besiegten einer endlosen Pein unterwerfen. Die Schmerzen der Bestraften sind Bedingung und Folge der Herrschaft der griechischen Götter zugleich. Damit könnte man das Zeussche Götterregime

A



5 Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, lateinisch/deutsch, in Hexametern übertragen von Niklas Holzberg, Zürich 1996, S. 213.

als erstes Herrschaftssystem bezeichnen, das mit Hilfe einer Politik von Strafen und Schmerzen regierte. Dieses System hat in der Geschichte nicht wenige Nachahmer gefunden.

In dem Buch *Überwachen und Strafen* (1975) hat Michel Foucault das Strafsystem der peinlichen Strafen, das in den europäischen Monarchien bis ins 18. Jahrhundert hinein praktiziert wurde, als eine «politische Ökonomie des Körpers» beschrieben. Denn die Körperstrafen, Martern und Züchtigungen dienten nicht allein der Strafe von Verbrechen, mit ihnen wurde zugleich auch die Macht des Souveräns wiederhergestellt, die durch das Vergehen angegriffen worden war. «Die Züchtigung nimmt aber auch Rache, eine zugleich persönliche und öffentliche Rache, weil sich im Gesetz die physisch-politische Gewalt des Fürsten repräsentiert findet.»⁶ War der als unangreifbar gedachte politische Körper des Königs verletzt, so wurde seine Souveränität durch öffentliche Rituale re-etabliert, bei denen der Verbrecher körperlichen Torturen unterworfen wurde. Insofern stellt das Repertoire der peinlichen Strafen, denen der Verurteilte ausgesetzt wird, in vielen Fällen eine zur Tat gleichsam spiegelbildliche Strafe, eine Art metaphorischer Züchtigung dar: Dem Dieb wurde die Hand abgehackt, dem Lügner oder Verleumder die Zunge herausgeschnitten usw. «Die Marter setzt die Art der Körperbeschädigung, die Qualität, die Intensität, die Länge der Schmerzen mit der Schwere des Verbrechens, der Persönlichkeit des Verbrechens und dem Rang seiner Opfer in Beziehung» (Foucault, S. 46). So Foucault, der in diesem Zusammenhang von einem Wissen vom Körper spricht, «das nicht mit der Wissenschaft von seinen Funktionen identisch ist» (Foucault, S. 37).

Diesem Strafsystem entstammt auch die Praxis der Folter, die sich als Vorhaben darstellt, eine unmittelbare Beziehung der Schmerzen zur «Wahrheit» herzustellen. «Der in der Marter befragte Körper ist Zielscheibe der Züchtigung und Ort der Wahrheitserpressung» (Foucault, S. 57). Denn hierbei ist die Tortur nicht Strafe, sondern Teil der Beweisführung, indem der gepeinigte Körper des Angeklagten, der unter der Folter zum sprechenden Körper wird, als Beweis gewertet wird. Dabei fungieren die Schmerzen als Indizien, als Zeichen einer Schuld, in der Annahme, dass sich im Schmerz ein verborgenes Wissen ausspricht. «Unter dem Anschein einer erbitterten und ungedulden

6 Michel Foucault, *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main 1976, S. 46.

Wahrheitssuche erweist sich die klassische Folter als Verfahren eines Gottesurteils: Eine physische Herausforderung muss über die Wahrheit entscheiden. Ist der Angeklagte schuldig, so sind die Schmerzen der Folter nicht ungerecht; im Fall der Unschuld aber sind sie Zeichen seiner Rechtfertigung. Schmerz, Kampf und Wahrheit sind in der Folter miteinander verbunden» (Foucault, S. 56).

Wo die Könige von Gottes Gnaden, die Fürsten der Welt, sich als Nachfolger der Götter verstanden, da erinnert im Grenzfall menschlicher Gerichtsbarkeit, in dem die Entscheidung über die Schuld der Sprache der Schmerzen überlassen wird, die Einrichtung des Gottesurteils an die Herkunft der peinlichen Strafen aus dem Kampf der antiken Götter um ihre Herrschaft. Souverän ist, wer über die Wahrheit der Schmerzen entscheidet. In der Moderne hingegen, nachdem die Folter keinen Ort mehr im Rechtssystem hat, ist sie als Mittel der Unterwerfung in die Politik des Ausnahmezustands zurückgekehrt.⁷ Doch allzu oft ist es derjenige, der den anderen zum Besiegten, zur Geisel oder zum Gefangenen macht und ihm Schmerzen oder Kränkungen zufügt, der überhaupt erst einen Ausnahmezustand herbeiführt, damit er einen Kampf um die Souveränität führen kann.⁸

VON DER ENTSTEHUNG DER MUSIK AUS DEM SCHMERZ

Während die griechischen Götter Schmerzen zufügten, um ihre Macht zu besiegeln, wurde der Schmerz aus der Politik ausgeschlossen, sobald die Polis als Institution etabliert war. In ihrem Buch *Die Trauer der Mütter* (1990) hat Nicole Loraux untersucht, auf welche Weise die Bürgerschaft Athens bemüht war, «das *pathos* der Trauer einzudämmen»:⁹ Nicht nur indem die Begräbnisstätten von der Agora verbannt und vor die Mauern der Stadt, auf den Kerameikos, verlegt wurden, sondern auch indem die Klagerituale den Frauen zugewiesen und diese wiederum aus

7 Vgl. Elaine Scarry, *Der Körper im Schmerz: Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur*, Frankfurt am Main 1992. – Karin Harrasser, Thomas Macho, Burkhardt Wolf (Hg.), *Folter: Politik und Technik des Schmerzes*, München 2007.

8 Zu den Grenzen von Carl Schmitts Theorie des Ausnahmezustands für die Analyse der gegenwärtigen Politik vgl. meinen Beitrag «Souverän, Märtyrer und gerechte Kriege» jenseits des *Jus Publicum Europaeum*: Zum Dilemma Politischer Theologie, diskutiert mit Carl Schmitt und Walter Benjamin, in: Daniel Weidner (Hg.), *Figuren des Europäischen: Kulturgeschichtliche Perspektiven*, München 2006, S. 101–128.

9 Nicole Loraux, *Die Trauer der Mütter: Weibliche Leidenschaft und die Gesetze der Politik*, Frankfurt am Main 1992, S. 28.

den öffentlichen Prozessionen ausgeschlossen wurden. Durch Plutarch ist überliefert, dass schon die Solonschen Gesetze (Solon war Archon in Athen um 600 v. u. Z.) den «threnos pepoiämena» verboten, ohne zwischen Totenklage und Trauergesang zu unterscheiden. Waren «threnos» und «pathos», Schmerz und Ekstase, aus dem Raum der Polis ausgeschlossen, wurde die Tragödie zu ihrem Schauplatz. «*Pathos* im höchsten Grade ist der Anblick des Leichnams eines Sohnes – für Jokaste, die der Anblick des Unheils mit übermäßigem Schmerz [*hyperpathesasa*] erfüllt, für Hekabe, die in der *Ilias* die Sprache nur wiederfand, um zu fragen, wie sie leben soll mit dem schrecklichen Schmerz [*aina pathousa*] um Hektors Tod» (Loraux, S. 53). Diese Verlagerung von Trauer und Klagegesang ins Theater bildet nur eines der zahlreichen Kapitel, die von der Geburt der Kunst aus dem Schmerz handeln.

In den Mythen über die Entstehung der Musik aus Klage und Trauer spielt der Schmerz allerdings keine so eindeutige Rolle. Obwohl Nachahmung der Klage, sollen die Klänge der Musik die Grenze zur Auflösung des Körpers im Schmerz einhalten, den Leidenden nicht verunstalten und wohl die Zuhörenden, nicht aber den Sänger selbst überwältigen – man denke nur an Orpheus, dessen Klagegesang um die tote Eurydike die Götter der Unterwelt derart erweichte, dass sie ihm die Geliebte zurückgaben. Die Mythen von der Entstehung der Musik aus der Klage sind oft an der Schwelle zwischen Leben und Tod angesiedelt; und nicht selten geht es in ihnen auch um Konflikte und Dissonanzen im Verhältnis zwischen einer kreatürlichen und einer göttlichen Sphäre der Musik.

Im 12. Gesang seiner *Pythischen Oden* hat Pindar die Erfindung des Flötenspiels Athene zugeschrieben, als sie «der wilden Gorgonen schrecklichen Klagegesang [*oulion threnon*] zusammenflocht». So «schuf die Jungfrau die lauttönende Flötenmelodie [*pamphonon mélo*], damit diese die weittönende Klage [...] mit Instrumenten nachahme».¹⁰ Allerdings wird auch überliefert, dass Athene das Instrument wegwarf, als sie – durch den phrygischen Satyr Marsyas darauf aufmerksam gemacht – ihr Spiegelbild im Wasser erblickte und darin ihr verunstaltetes Gesicht mit verzerrem Mund und geblähten Backen sah. Der Satyr eignete sich das Instrument an und entwickelte das Flötenspiel zur Meisterschaft. «Die Flöte wurde zum Ruhmeszeichen des Satyrs,

10 Pindar, *Oden*, griechisch/deutsch, übers. und hg. von Eugen Dönt, Stuttgart 1986, S. 175.

des (Tiers, das in die Hände klatscht), des Monstrums, dessen hässliches Gesicht zur Melodie und zur Spielweise des Instruments passte. Freilich trug sie ebensowohl zu seinem Unglück bei.» So der französische Kulturhistoriker Jean-Pierre Vernant in *Tod in den Augen* (1985), wo er den Mythos folgendermassen kommentiert: «Als Athena auf der Flöte spielte, fand sie sich auf die Stufe des Monströsen herabgesetzt – ihr Antlitz bekam Ähnlichkeit mit einer Gorgonenmaske. Wenn Marsyas auf der Flöte spielt, glaubt er sich auf die Stufe des Gottes Apollon erheben zu können.»¹¹ Und so wird überliefert, dass Marsyas sich anmasste, den Lyra spielenden göttlichen Apollon zum Wettstreit herauszufordern. Zu ihrer Wette gehörte die Verabredung, dass der Sieger mit dem Verlierer verfahren sollte, wie es ihm beliebte. Waren sich beide ebenbürtig, so zeigte sich Apollons Spiel erst in dem Moment überlegen, als er vorschlug, das Instrument umzudrehen, womit Marsyas' Flötenspiel beendet war, während er selbst sein Spiel auf der umgedrehten Leier unbeeinträchtigt fortsetzen konnte. Daraufhin wurde dem Verlierer, am Baum aufgehängt, bei lebendigem Leibe die Haut abgezogen. Diese grauenvolle Schindung, die den Satyr in den Status einer Kreatur zurückversetzt, verwandelt seinen Körper in einen Schrei des Schmerzes, der im Verlaufe seiner Metamorphose in pures Fleisch allerdings erstickt wird, wie bei Ovid zu lesen ist: «So schrie er, doch ward ihm die Haut von allen Gliedern geschunden./Nichts als Wunde war er. Am ganzen Leibe das Blut quoll./Blossgelegt offen die Muskeln; es schlugen die zitternden Adern /frei von der deckenden Haut. Das Gewebe konntest du zucken/sehen und klar an der Brust die einzelnen Fibern ihm zählen.»¹²

In den Stationen der Athena-Marsyas-Mythe ist der verunstaltende Schmerz der Gorgonen, der die Schönheitsvorstellung einer göttlichen Musik störte, in der Szene des geschundenen Leibes des Flötenspielers zurückgekehrt. Zurückversetzt in den Zustand zuckenden Fleisches, wird Marsyas von seinesgleichen betrauert. Die Tränen der Nymphen und Satyrn, die sich mit dem Blut des Gehäuteten verbinden, setzen den Vorgang der Rückverwandlung des Marsyas-Körpers in Natur fort, wenn sich aus ihrem Tränenstrom ein Fluss formt, der den Namen Marsyas trägt. Diese Schilderung fügt sich in das Schema der

11 Jean-Pierre Vernant, *Tod in den Augen: Figuren des anderen im griechischen Altertum: Artemis und Gorgo*, Frankfurt am Main 1988, S. 48.

12 Ovidius, *Metamorphosen* (Anm. 5), S. 217.

Übergangsmysen ein, wie sie die *Metamorphosen* des römischen Dichters Publius Ovidius Naso erzählen, die zu Beginn des ersten Jahrhunderts u. Z. entstanden. Dabei springt die Präzision des sezierenden, nahezu medizinischen Blicks ins Auge, mit der Ovid den gehäuteten Körper beschreibt – eine Art poetische Vivisektion. Sie stellt dem Leser oder Hörer die Schindung so drastisch vor Augen, dass sie sich als ein Bild aufdrängt, dem nicht so leicht zu entkommen ist.

DAS BILD DES SCHMERZES

Dennoch sollte diese klassische Häutungsszene erst sehr viel später zu einem herausragenden Motiv der Kunstgeschichte werden. Während aus vorchristlicher Zeit vor allem Szenen überliefert sind, die Marsyas und Athene zeigen oder aber den Augenblick des musikalischen Wettstreits festhalten¹³, ist die Schindungsszene selbst seit der Renaissance vielfach dargestellt worden: von Malern wie Giulio Romano, Tizian, Jusepe de Ribera, Giovanni Francesco Guercino, Antonio de Bellis, José Ribera und Michelangelo, um nur einige herausragende Beispiele zu nennen. Auf dem Umweg über die Figur des christlichen Märtyrers Bartholomäus wurde die Häutung dann zur Metapher des leidenden Menschen überhaupt, insbesondere des Künstlers als Märtyrer. So in Michelangelos berühmtem Monumentalbild des *Jüngsten Gerichts* (1535–1541) in der Sixtinischen Kapelle, in dem er die Märtyrer mit ihren jeweiligen Marterwerkzeugen darstellte und der Gestalt des Bartholomäus, der seine abgezogene Haut in Händen hält, die eigenen Gesichtszüge verlieh. ^{Abb. B}



B

13 Zur Nichtdarstellung der Marsyas-Schindung in der Antike vgl. Susanne Muth, «Warten auf Marsyas: Als die Griechen die Gewalt am Unterlegenen entdeckten», in: Ursula Renner, Manfred Schneider (Hg.), *Häutung: Lesarten des Marsyas-Mythos*, München 2006, S. 11–32.

Als empfindungs- und schmerzintensive Schwelle zwischen Innen und Aussen, zwischen Seele und Körper ist die Haut in der Moderne zum Grenzfall medizinischer und ästhetischer Praktiken geworden.¹⁴ Als Schutzhülle des Körpers bildet die Haut eine sensible Fläche von und für Empfindungen, deren Zonen sich nach Stärke und Qualität erheblich unterscheiden; sie reichen von lustvollen Wonnegefühlen bis zu qualvollen Schmerzen. Und die Haut bildet eine Grenze, die «das Innere» vom «Äusseren» trennt, äussere Reize in Empfindungen übersetzt und die deshalb für Ärzte stets von besonderem Interesse gewesen ist. ^{Abb. C}

Insofern ist die Haut für nicht wenige Künstler der Gegenwart ein Experimentierfeld für die Auslösung, Intensivierung oder Abwehr von Erregungen. Wenn sie in ihren Performances Opfer- und Verletzungsrituale inszenieren und sich dabei selbst Schmerz zufügen, wird die Oberfläche des Körpers zu einem Schauplatz, auf dem der Schmerz sichtbare Spuren hinterlässt. Die Performance-Kunst agiert dabei zwischen zwei Extremen: hier die Verletzung zur Evokation von Empfindungen qua Schmerz in einer Kultur universeller Anästhesie, dort die Abwehr von Schmerzen, mit deren Techniken der Künstler das Erbe der Fakire antritt – wie etwa in den Aktionen Stelarc's, in denen er seinen Körper an der eigenen Haut aufhängt. ^{Abb. D}

Bildete die äussere Schönheit des Körpers als Massstab und Vorbild der griechischen Skulpturen den Hintergrund für das Tabu des schmerzverzerrten Gesichts in der Athene-Mythe, so galt dieselbe ästhetische Norm auch für die Darstellung des Schreis als Ausdrucksgebärde des Schmerzes. Das hat Lessing in *Laokoon* (1766), seinem

C + D



14 Zur Kulturgeschichte der Haut vgl. Claudia Benthien, *Haut: Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*, Reinbek bei Hamburg 1999.

Kommentar zur berühmten Laokoon-Gruppe aus dem ersten Jahrhundert v. u. Z., ausgeführt. ^{Abb. E} Der im Schrei aufgerissene Mund steht dort für einen Anblick des Schmerzes, der «Unlust erregt, ohne dass die Schönheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das süsse Gefühl des Mitleids verwandeln kann».¹⁵ Eine solche Verwandlung des Schmerzes in Mitleid, die nur über das Medium der Schönheit gelingen könne, ist Teil einer Ästhetik des Erhabenen, während die Körpersprache des Laokoon dem antiken Repertoire von Pathosformeln entstammt, in denen die Ausdrucksgebärden als eine Art körperlicher Rhetorik der Affekte gelesen werden.¹⁶ Damit nicht mehr der schöne Körper des griechischen Musengottes Apollon die Blicke der Maler anzieht, sondern der Schmerzensleib seines Gegenspielers, damit der geschundene Leib selbst zum Gegenstand visueller Darstellungen werden kann, bedarf es einer anderen Ästhetik. Das kann eine Ästhetik der Passion(en) sein, wie sie in Folge der christlichen Märtyrerkultur entstanden ist, oder aber eine Ästhetik des Sublimen, in der die Darstellung des Schreckens ein Gefühl des Erhabenen auslöst, wie Edmund Burke in seiner *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757) erörterte: «Alles, was auf irgendeine Weise geeignet ist, die Ideen von Schmerz und Gefahr zu erregen, das heisst alles, was irgendwie schrecklich ist oder mit schrecklichen Objekten in Beziehung steht oder in einer dem Schrecken ähnlichen Weise wirkt, ist eine Quelle des Erhabenen.»¹⁷



E

15 Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon: Wie die Alten den Tod gebildet*, mit einem Nachwort von Klaus Briegleb, München o. J., S. 20.

16 Vgl. dazu Ulrich Port, *Pathosformeln: Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755–1888)*, München 2005. Vgl. auch meinen Beitrag «Pathosformel und Oper: Die Bedeutung des Musiktheaters für Aby Warburgs Konzept der Pathosformel», in: *KulturPoetik* 6/2 (2006), S. 234–253.

17 Edmund Burke, *Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, übers. von Friedrich Bassenge, Hamburg 1989, S. 72.

DAS SCHÖNE BILD DER PASSION

Das herausragende Motiv einer Bildtradition, in welcher der gemarterte Leib zur Verkörperung eines Mitleid erregenden, *schönen* Leidens wird, ist zweifellos der gekreuzigte Christus als Schmerzensmann. Mit der Passionserzählung erhalten die Schmerzen einen neuen Ort in der Kultur und Politik der Martern, ist es hier doch der Gottessohn selbst, dem die Torturen zugefügt werden. Der christliche Gott beansprucht damit für sich das Prinzip, nicht durch Strafen und Schmerzenbereiten zu herrschen, sondern durch Opfer und Leid. Im Bild der Passion, des geschundenen und geopfert Leibes, kommt es nicht nur zur Sakralisierung von Martern, Schmerzen und Tod; zugleich erhalten Wunden und Blut des Gekreuzigten den Charakter eines Zeugnisses. Dieses Blutzeugnis ist der Ausgangspunkt einer Märtyrerkultur, in der über die Figur der Imitatio Christi Schmerzen und Martern als Zeichen von Standhaftigkeit verstanden werden, als herausragendes Zeugnis des Bekenntnisses zum christlichen Glauben. Mit ihnen erwirbt sich der Märtyrer eine Anwartschaft auf eine Heiligsprechung.¹⁸ Dieser hohe Einsatz von Leid, Leib und Leben war das Skandalon der frühchristlichen Martyrien, die der neuen Religion zum Durchbruch verhalfen.

Erst aufgrund dieser Bedeutung des Blutzeugnisses konnte in der europäischen Bildgeschichte die Darstellung des geschundenen Leibes eine derart herausragende Bedeutung erhalten. Es ist die Synthese aus Blut, Passion und Zeugnis, welche die Erfolgsgeschichte christlicher Bildprogramme und Affektökonomie ausmacht – weit über den Einzugsbereich der christlichen Kirche hinaus. Die symbolpolitischen Implikationen der Passion, die dem Christentum zum Sieg verhalfen, hat niemand treffender ins Bild gesetzt als Heinrich Heine mit der ihm eigenen Ironie. So z. B. wenn er im *Börne*-Buch (1840) den Sieg der christlichen über die griechischen Götter als Effekt der Bilder charakterisiert: «Welch ein Heilquell für alle Leidende war das Blut, das auf Golgatha floss! [...] Die weisen, marmornen Griechengötter wurden bespritzt von diesem Blute, und erkrankten vor innerem Grauen, und konnten nimmermehr genesen! Die meisten freilich trugen schon längst in sich das verzehrende Siechtum und nur der Schreck beschleunigte

18 Vgl. dazu Sigrid Weigel (Hg.), *Märtyrer-Porträts: Von Opfertod, Blutzeugen und Heiligen Kriegerern*, München 2007.

19 Heinrich Heine, *Sämtliche Schriften in 6 Bänden*, hg. von Klaus Briegleb, München 1968–1975, Bd. 4, S. 45.

ihren Tod.»¹⁹ Und in Heines *Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (1834) ist zu lesen:

«Ewiger Ruhm gebührt dem Symbol jenes leidenden Gottes, des Heilands mit der Dornenkrone, des gekreuzigten Christus, dessen Blut gleichsam der lindernde Balsam war, der in die Wunden der Menschheit herabrann. [...] Nur durch das Christentum konnten auf dieser Erde sich Zustände bilden, die so *kecke Kontraste*, so *bunte Schmerzen*, und so *abenteuerliche Schönheiten* enthalten, dass man meinen sollte, dergleichen habe niemals in der Wirklichkeit existiert, und das alles sei ein kolossaler Fiebertraum, es sei der Fiebertraum eines wahnsinnigen Gottes.»²⁰

Im Zentrum steht hier die tröstende Wirkung dargestellter Qualen, die Visualisierung leiblicher Schmerzen, die nicht zuletzt deshalb lindernd auf den seelischen Schmerz wirkt, weil sie als schön erscheint und Mitleid erregt. ^{Abb. F}



Diese für die europäische Kulturgeschichte folgenreiche Schmerzökonomie betrifft die Verwandlung der Passion in Passionen, von Leiden in Leidenschaften. Für sie ist die Figur der *Compassio* unabdingbar. Die emblematische Gestalt dieses süßen Mitleids ist die *Mater dolorosa*; sie setzt jene Zirkulation von Leiden, Mitleiden und Bemitleidetwerden in Gang, die zur Affektgrundlage der europäischen Kultur geworden ist. Die Konversion der leiblichen Schmerzen (des Gottessohnes) in den seelischen Schmerz (der Mutter) bildet die Matrix einer Schmerz-Ökonomie, in der das sakralisierte Leid eine gemeinschaftsstiftende Bedeutung erhält. Die Aufforderung an die Zuschauer/Zuhörer, die mit dem Opfer Mitleidende zu bemitleiden, setzt allerdings die Zurschaustellung von beiderlei Schmerz voraus, wie dies in idealer Weise in der Ikonografie der *Pietà* geschieht. ^{Abb. G}

Bildliche Darstellungen der schmerz erfüllten, trauernden Muttergottes, die den vom Kreuz genommenen Leichnam Christi auf dem Schoß hält, sind seit dem Mittelalter bekannt und durch Andachtsbilder, Skulpturen und Gemälde insbesondere aus dem 14. bis 16. Jahrhundert überliefert. Aus der Gruppenszene der *Beweinung Christi* wurde in der *Pietà* die Figur der *Mater dolorosa* herausgelöst, und zwar zur gleichen Zeit, als auch das poetische Motiv *Stabat Mater dolorosa* entstand, das europäische Musikgeschichte geschrieben hat: «Es stand die Mutter schmerzreich.» Die Figur der *Mater dolorosa* ist in dem Lied die Ausgangsfigur, die zum Gegenstand und zugleich zum Vorbild für die Ausdrucksgebärde der *Beweinung* wird. Mit ihr wird eine Kette von Trauer und Trost in Gang gesetzt, die eine Affektkultur der *Compassio* begründet. In der dritten Strophe nämlich geht der Jammer der Mutter



angesichts der Pein des Sohnes, dem die ersten beiden Strophen gewidmet sind, über in die *Beweinung* der Mutter durch «die Menschen»: «*Quis est homo qui non fletet . . .*» – «Wer ist der Mensch, der nicht weinte, /sähe er die Mutter Christi/ in solchen Schmerzen. /Wer wäre nicht betrübt, /Wenn er Christi Mutter ansieht, /schmerzensreich mit dem Sohn.» Und weiter: «Für die Sünden seines Volkes /sah sie Jesus Martern /und Geisseln unterworfen. /Sah sie ihren süßen Sohn /sterbend einsam, während er aufgab den Geist.» Dem musikalischen Pathos von *Stabat Mater* entspricht die ikonografische Formel der *Pietà*.

Anstelle der *Imitatio Christi*, mit deren Hilfe sich die christlichen Blutzeugen in eine leibliche Nachfolge zum Opfertod Christi stellen, steht hier eine Genealogie von Affekten. Indem die *Pietà* die Darstellung des geschundenen Körpers mit der Geste der Trauer verbindet, stellt sie sich als ideale Synthese von antiker Ausdruckskunst und christlicher Passionsästhetik dar. Dieser Umstand mag die Wirkungs- und Erfolgsgeschichte der *Pietà* erklären, die bis in die Gegenwart reicht. Das lässt sich an so gegensätzlichen Beispielen zeigen wie der Kollwitz-Skulptur in der Nationalen Gedenkstätte in Berlin auf der einen Seite und Marina Abramovičs Video-Performance-Installation *Balkan Baroque* (1997) auf der anderen Seite.²¹

DER GEKREUZIGTE IM LABOR

Die moderne Wissenschaft interessiert sich allerdings für einen anderen Aspekt der Passionsgeschichte. Hatte die neuzeitliche Entwicklung der Naturwissenschaften, deren Erkenntnisse über die Naturgesetze mit den Erzählungen der Bibel immer weniger in Übereinstimmung zu bringen waren, die Theologie in Erklärungszwänge und Kommentarnöte versetzt, so hat die jüngere, empirische Forschung ein ganz anderes Verhältnis zu biblischen Ereignissen entwickelt. Ihr geht es nicht mehr um die Wahrheit der Erzählungen, für sie sind ungewöhnliche und unwahrscheinliche Phänomene, unabhängig von ihrer Provenienz, Gegenstand der Neugier und experimentellen Erkundung.

So war der New Yorker Gerichtsmediziner Frederick T. Zugibe, ein einflussreicher Pathologe, Kardiologe und Biochemiker, nicht nur massgeblich an der forensischen Untersuchung des Turiner Grabtuchs beteiligt. Er hat sich auch seit den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts

21 Vgl. die entsprechenden Artikel in Weigel, *Martyrer-Porträts* (Anm. 18), S. 169–172 bzw. S. 173–176.

über Jahrzehnte damit beschäftigt, die Kreuzigung Jesu nachzustellen, um dessen Schmerzen so genau wie möglich zu rekonstruieren und die medizinische Todesursache des Gekreuzigten festzustellen. Sein vorrangiges Anliegen ist dabei, einige beliebte Thesen der medizinisch-anatomischen «Crucifixions and Shroud»-Forschung zu falsifizieren. Insbesondere argumentiert er gegen die These, dass der Tod Jesu am Kreuze durch Erstickung verursacht worden sei. Sein Hauptgegner ist Pierre Barbet, katholischer Chirurg am Saint-Joseph-Hospital in Paris, der 1953 ein Buch über die Passionsereignisse aus der Sicht eines Chirurgen unter dem Titel *Ein Doktor auf dem Kalvarienberg* veröffentlichte, mit dem er die Forschungen seines Vorgängers R. Le Bec fortsetzte, von dem 1925 das Buch *Le Supplice de la Croix* erschienen war, eine physiologische Studie der Passionstorturen. Diese Arbeiten unternehmen den Versuch, Spuren des Turiner Tuches mit physiologisch plausiblen Hypothesen zu verbinden. In Barbets Buch wird die biblische Überlieferung über die Kreuzigung mit medizinischen Beschreibungen ergänzt. Im Gestus der Einfühlung werden dabei die Torturen und letzten Stunden Jesu am Kreuze mit einer Mischung aus religiöser Erbauung und medizinischer Fachsprache detailliert erzählt, womit im Effekt der Schreckensgehalt gegenüber dem biblischen Bericht noch erhöht, die heroische Haltung des Gekreuzigten noch gesteigert und die Passionserzählung zugleich medizinisch nobilitiert wird.

Eine vollkommen andere Einstellung gegenüber dem Untersuchungsgegenstand nehmen die Arbeiten von Zugibe ein. Mit seinem Buch *Death by Crucifixion* (1983) treten diese Forschungen in eine anatomisch-medizinische Experimentalkultur ein, die den Kreuzestod Jesu behandelt wie jeden anderen Gegenstand auch und sich ihm gegenüber religiös indifferent verhält.

Im Fadenkreuz des Medizinerstreits stehen die Fragen, an welcher Stelle der Hand der Nagel, mit dem Jesus ans Kreuz geschlagen wurde, platziert war, ob und wie viel Körpergewicht auf die eine oder andere Weise daran hängen können, welche Schmerzarten und welche physischen Symptome sich bei der Kreuzigung eingestellt hätten und welches letztlich die Todesursache des Gekreuzigten war. Als Gegenstand empirischer Forschung unterliegen die Phänomene der Passion dem Gebot, die jeweiligen Hypothesen mit anatomischer und neurologischer Evidenz, mit Experimenten und quantitativen Verfahren zu stützen. Das sind einerseits anatomische Versuche an Händen Verstorbener, mit denen die Lokalisierungsfrage der Nägel untersucht wird,

und andererseits Experimente an lebenden Versuchspersonen, um die Relation von Körpergewicht und Hängungsart zu messen und zu berechnen. ^{Abb. H}

Diese kurios anmutenden Forschungen gehören einer über eineinhalb Jahrhunderte lang beliebten Experimentalkultur an, die sich vor Einführung der bildgebenden Verfahren entwickelte. In ihr wurde vor allem mit Hilfe von Elektrizität und Fotografie der Versuch unternommen, durch Stimulation und Simulation physiologischer Erregungen dem Schmerz auf den Leib zu rücken. Seit einigen Dekaden ist diese Art Forschung den Probanden gleichsam unter die Haut gefahren, indem mit Hilfe der neuen Techniken zur Visualisierung neuronaler und biochemischer Vorgänge Verfahren zur Lokalisierung, Messung und Anästhesierung von Schmerzen entwickelt werden. Jetzt geht es vor allem darum, im neuronalen System diejenigen Orte auszumachen, die schmerzen, wobei davon ausgegangen wird, dass die physischen Schmerzen mit den «feuernenden», d. h. den aktiven, Zonen im Hirn korrespondieren. Und es geht darum, die Wege und Modi zu erforschen, in denen die Nerven miteinander kommunizieren, d. h., die molekularbiologischen und biochemischen Vorgänge neuronaler Übertragungen zu erforschen. Der Fortschritt der Forschung stellt sich dabei als Eindringen in immer feinere Mikrostrukturen dar: von den Hirnregionen über die Nervenbahnen und Synapsen zu einzelnen Neuronen und den Neurotransmittern.



H

Über eines der einschlägigen Forschungsvorhaben am MPI für Psychiatrie in München, in dem elektrophysiologische Untersuchungen am Gehirn unternommen werden, heisst es:

«Wir untersuchen kleine Neuronenverbände im Gehirn mit dem Ziel, die Rolle synaptischer Plastizität bei der Steuerung z. B. von Schmerz Wahrnehmung, Drogenmissbrauch, Narkose und psychoaffektiven Störungen weiter aufzuklären. Neuartige elektrophysiologische, molekulare und zellbiologische Methoden lassen erkennen, dass diese neuronalen Systeme sensibel auf Medikamente reagieren und Wirkungen zeigen, die mit traditionellen Forschungsansätzen bisher nicht erfasst werden konnten. Ziel unserer Arbeit ist es, mit präklinischen Forschungsansätzen zur Aufklärung komplexer Hirnfunktionen und deren pathologischer Veränderungen beizutragen.»²² Wie hier deutlich wird, liegen die therapeutischen Perspektiven dieser Forschung bislang vor allem im Bereich der Pharmakologie, d. h. in der präziseren neuronalen Lokalisierung möglicher pharmazeutischer Schmerzbetäubung.

POSTSKRIPTUM

Insofern das Laborwissen über die Funktionsweise von Schmerz vor allem auf die Lokalisierung, Messung und Anästhesierung physiologischer Schmerzen gerichtet wird, während das Wissen *des* Schmerzes und das Wissen von der Geschichte und Bedeutung der Schmerzen dabei immer mehr aus dem Blickfeld geraten, scheinen mir kulturwissenschaftliche und künstlerische Beiträge zur Sprache, zum Gedächtnis und zur Politik des Schmerzes umso wertvoller und dringlicher zu sein.

22 Arbeitsgruppe von Prof. Dr. Walter Zieglgänsberger zur Klinischen Neuropharmakologie am MPI für Psychiatrie München, <http://www.mpipsykl.mpg.de> (20.6.2008).

ABBILDUNGEN

- A — Peter Paul Rubens, *Gefesselter Prometheus* (1611/12)
Öl auf Leinwand, 243,5 x 209,5 cm, Museum of Art, Philadelphia
— Gustave Moreau, *Prometheus* (1868)
Öl auf Leinwand, 205 x 122 cm, Musée Gustave Moreau, Paris
- B — Tizian, *Die Schindung des Marsyas* (1575/76)
Öl auf Leinwand, 212 x 207 cm, Erzbischöflicher Palast, Kromeritz
— Michelangelo Buonarroti, *Das jüngste Gericht* (1535–1541)
Fresko Sixtinische Kapelle, Rom
- C — Meister Hans von Gerstdorff, *Feldtbuch der Wundtartzney*
Strassburg 1562
Aus: Eugen Blume, Annemarie Hürlimann, Thomas Schnalke, Daniel Tyradellis (Hg.), *Schmerz: Kunst und Wissenschaft*, Köln 2007, S. 139
- D — Stelarc, *Stretching Skin*
© Stelarc 2000, <http://www.stelarc.va.com.au/photos/o6.html>
- E — *Laokoon-Gruppe* (1. Jh. v. u. Z.)
Marmor, Cortile del Belvedere, Vatikanische Museen, Rom
- F — Mathis Gothart Grünewald, *Isenheimer Altar* (1512–1516)
Öl auf Holz, 336 x 589 cm, Musée d'Unterlinden, Colmar
— Mathis Gothart Grünewald, *Kreuzigung Christi* (1500–1508)
Öl auf Holz, 73 x 52,5 cm, Kunstmuseum Basel
— Albrecht Altorfer, *Christus am Kreuz mit Maria und Johannes* (1515/16)
102 x 116,5 cm, Gemäldegalerie Kassel
- G — Giovanni Bellini, *Pietà* (um 1460)
Öl auf Holz, 86 x 107 cm, Pinacoteca di Brera, Mailand
— Michelangelo Buonarroti, *Pietà* (1498/99)
Marmor, Sixtinische Kapelle, Rom
- H — Frederick T. Zugibe, experimentelle Kreuzigung zur Messung der körperlichen Belastung, 1960er Jahre
Aus: Eugen Blume, Annemarie Hürlimann, Thomas Schnalke, Daniel Tyradellis (Hg.), *Schmerz: Kunst und Wissenschaft*, Köln 2007, S. 69

ZUM BEGRIFF LEIDENSCHAFT

Daniel Fueter

DAS SCHILLERN DER BEGRIFFE

Der Raum, den das Wort «Leidenschaft» öffnet, ist gross. Das Wort klingt von weit her und ist doch Teil der Alltagssprache. Kunst und Leidenschaft gehören zusammen, das ist eine Binsenwahrheit. Gleichzeitig eignet dem Wort «Leidenschaft» etwas Altertümelndes, was nicht recht zu einem aktuellen Diskurs über ästhetische Fragen passen will. Vielleicht werden Wahrheiten in derselben Zeit altbacken, in der sie sich auch in Binsen verwandeln, abgegriffen werden, wie das Sumpfgas glatt, knoten- und komplikationslos, sodass kein Interesse mehr beansprucht werden kann.

Jawohl, ich blättere im etymologischen Wörterbuch und stelle fest, dass die «Binsenwahrheit» ein Ausdruck aus dem 19. Jahrhundert ist, während «Leidenschaft» etwas früher auftaucht, jedoch auch erst seit dem 17. Jahrhundert in der deutschen Sprache als Ersatzwort für die französische «*passion*» zu Hause ist. Das Adjektiv «leidenschaftlich» findet noch später, im 18. Jahrhundert, in die deutsche Sprache. Es scheint, dass ein zunehmendes Interesse am Individuellen den Begriff sich hat etablieren lassen, zusätzlich beeinflusst von christlichem Gedankengut. Was uns aus der Musik unter dem Etikett «Zeitalter der Empfindsamkeit» und aus der Literatur unter dem Stichwort «Sturm und Drang» vertraut ist, ist das Klima, in dem der Begriff «Leidenschaft» sich etabliert. Widerständigkeit gegen das bloss Rationale findet in ihm Ausdruck.

«Leidenschaft» spricht von Abgründen in der menschlichen Seele, von Rissen, von Trennung, nach deren Überwindung wir uns sehnen. «Leidenschaftlichkeit» fügt sich auch ein in die spätere Charakteristik eines bürgerlich-romantischen Künstlertums – bis zu dessen zugespitzter Variante, wo Genie und Wahnsinn kaum mehr unterschieden werden können. Heute könnte Leidenschaft als Kontrastprogramm zum uniformierenden, jegliche individuelle Aspekte negierenden Denken des Neoliberalismus an Aktualität gewinnen.

1 Johann Michael Sailer, *Die Wahrheit auf der Gasse*, Frankfurt am Main 1996, S. 150–154.

In seiner unglaublich reichhaltigen Sammlung *Die Weisheit auf der Gasse oder Sinn und Geist deutscher Sprichwörter* nennt Johann Michael Sailer, Bischof von Regensburg, noch 1810 unter dem Stichwort «Leidenschaften» einzig die sieben Todsünden. Leidenschaft, Sünde, Laster, Sucht sind dabei in eins gedacht.¹ Auch hier gibt es eine Linie zum Künstlertum, zum «*poète maudit*», harmloser zur Bohème. Aus Leidenschaft wird Widerstand nicht nur gegen die Ratio geleistet, sondern gegen die bürgerliche Ordnung insgesamt, also auch gegen deren Moralvorstellungen.

Diese sind heute nicht mehr von brennender Aktualität, wohl aber der Aspekt der Gefährdung des Individuums durch Leidenschaft, insbesondere in einem Zusammenhang, welcher der Erkundung des Schmerzes gilt. Anderthalb Jahrhunderte nach dem bayrischen Kirchenvater schreibt ein deutscher Dichter (in seiner Jugend ein Enfant terrible, heute der gepriesene Sohn der Vaterstadt Augsburg): «Anmut sparet nicht noch Mühe, / Leidenschaft nicht noch Verstand, / daß ein gutes Deutschland blühe / wie ein andres gutes Land.»² Von jeglicher Sünde gereinigt, keineswegs verwirrt und verwirrend, gelöst und leichtfüssig tritt uns in dieser Kinderhymne Bertolt Brechts (und Hanns Eislers) der Begriff «Leidenschaft» entgegen. Die schönste mir bekannte Landeshymne (die diesen Status nie zugesprochen bekam) nutzt das Gegensatzpaar «Leidenschaft vs. Verstand» als eine Koordinate neben Anmut und Mühe, wobei Leidenschaft hier nicht auf Emotion und Konfrontation mit der Vernunft beschränkt, sondern als Antriebskraft in schöpferisch-geistigen Belangen gesehen wird. Leidenschaft gehört in der Brechtschen Dialektik – und ich denke bis heute – zu den gestaltenden Energien.

Wir werden etymologisch noch belehrt werden, dass Leidenschaft und Kreativität zusammenhängen. Für den Moment stellen wir die möglicherweise besonders aktuellen Ingredienzen von Leidenschaft nebeneinander: das Widerständige, das Gefährdete, das Schöpferische. Ein eigenartiges, gleichsam populärwissenschaftliches dialektisches Modell der Leidenschaft in künstlerischen Prozessen liesse sich entwickeln: Der Widerspruch wäre die eine Setzung, die Gefährdung stünde ihm als Folge entgegen, und die beiden Begriffe würden aufgehoben im schöpferischen Prozess, der – die Stichworte Widerstand und Gefährdung stehen dafür – durchaus schmerzvolle Aspekte beinhaltet.

Schmerz verweist zuerst einmal auch auf den Körper, ebenso wie Leidenschaft. «Leidenschaftlich, kräftig», lautet die Spielanweisung zum ersten Lied eines Zyklus, welchen Robert Schumann 1840 den Gedichten des schwäbischen Dichters Justinus Kerner widmet. *Lust der Sturmnacht* heisst das Gedicht.³ Die Verbindung

2 Bertolt Brecht, *Ausgewählte Werke*, Bd. 3, Frankfurt am Main 1997, S. 507.

3 Robert Schumann, *Zwölf Lieder von Justinus Kerner*, op. 35.

von «leidenschaftlich» und «kräftig» zeigt eine neue Nuance, weist auf die körperliche Dimension der Leidenschaft hin – auf eine Heftigkeit, die mit unseren Sinnen zu tun hat. Zudem meine ich, dass Schumann in diesem Zyklus eine provokante Parallele zwischen dem Leiden des bürgerlichen Individuums in Gestalt des Künstlers und der Passion Christi behauptet. Der Künstler als Schmerzensmann. Er zitiert in den Kerner-Liedern wiederholt aus der *Johannes-Passion* (1724) Johann Sebastian Bachs, welcher er im Jahr der Entstehung des Kerner-Zyklus in einer Aufführung begegnet war. «Leidenschaft» und «Passion»: Die beiden Begriffe finden da zueinander. «Leidenschaftlich, kräftig» erscheint mir deshalb nicht nur als Spielanweisung für das einzelne Lied. «Ohne Enthusiasmus wird nichts Rechtes in der Kunst zuwege gebracht», schreibt Schumann in seinen *Musikalischen Haus- und Lebensregeln*.⁴ Enthusiasmus, Ergriffenheit durch das Göttliche, wird heute durchaus ähnlich wie Leidenschaft als Begeisterung begriffen – weit weg von Besessenheit, die in der Umgangssprache nicht einmal mehr im Wort «Obsession» Angst auslöst.

Ich beschloss, eine persönlich gefärbte, feuilletonistische Ausleuchtung des Begriffs «Leidenschaft» zu versuchen, ein kleines Plädoyer für Leidenschaft im Umgang mit Kunst zu verfassen. Wenn es mir gelingen sollte, den Zusammenhang zwischen Leidenschaft und Verletzlichkeit deutlich zu machen, müsste der Bezug zur Schmerz-Thematik (und damit die Berechtigung meines Entscheides) sichtbar werden. Und schon bin ich mittendrin. Auch das hat mit Leidenschaft zu tun: Leidenschaft ist nicht planbar, nicht zu zähmen. Die Verfügbarkeit, die heute allorten einverlangt wird, ist nicht ihre Sache. Das Aufbegehren gehört zur Leidenschaft, macht sie wertvoll.

Vorerst blättere ich weiter im Herkunftswörterbuch. In der Endung -schaft verbirgt sich zweierlei Herkommen: «Gestalt» und «Beschaffenheit» sowie «Schöpfung», «Geschöpf». Ich gestatte mir, die etymologische Betrachtungsweise zu strapazieren, wenn ich mit Bezug zum Kunstgespräch auf den Nachhall von Schöpfung und Beschaffenheit im Begriff «Leidenschaft» hinweise. Ich bin überzeugt, dass der drängende, aktive Anteil in «Leidenschaft» uns gegenwärtig ist. Dabei kann auch die Negation des Schöpferischen, die Zerstörung, Folge dieser Leidenschaft sein: Hier spielt der körperliche Aspekt der «Begeisterung» bedrohlich mit. Wieder stehen zwei Begriffe (der «Gestaltungswille» und die «Präsenz des Körpers») einander gegenüber, aus welchen die leidenschaftliche Energie zur Kreation oder zur Zerstörung sich nährt.

⁴ Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1965, S. 235.

Auf der Suche nach der Herkunft des Verbs «leiden» erwartete ich, einen Verweis auf «Schmerz» zu finden. Ich stiess zuerst auf die Bedeutung «gehen», «fahren», «reisen». «Leiden» heisst «in Bewegung, bewegt sein». Erst über das «er-fahren» drängt Schmerzempfindung ins Feld möglicher Bedeutungen von «er-leiden» ein. Verstärkt wird diese Tendenz durch die Nähe des Verbs «leiden» zum hinsichtlich der Herkunft nicht verwandten Wort «Leid» im Sinne von «Schmerz», «Krankheit», «Widerwärtigkeit».

Aber auch christliche Weltsicht prägt das Verständnis von «Fahren» und «Erfahrung», von «Reisen» und «Erleiden»: Die Lebensreise wird zum Gang durch das irdische Jammertal und in Bezug gesetzt zur Leidensgeschichte des Erlösers. Der Stationenweg der Passion verbindet sich dem «Leiden» und der «Leidenschaft». Es geschieht etwas wunderbar Widersprüchliches: Über die «Passion» wird der Aspekt der Hingabe, des Opfers, der Begeisterung, der Vision und der Schwärmerei in den Leidenschaftsbegriff getragen, dem passiven Dulden die aktive Begeisterung gegenübergestellt. Die Patientin und der Pathetiker reichen sich die Hände, die Liebhaberei in allen Spielformen und die Kränkung in allen Abstufungen sind auf eigentümliche Weise nachbarschaftlich aufeinander bezogen. Schumanns erwähnte Parallelsetzung des einsamen «Schmerzensmannes» Künstler/Christus erscheint so nicht mehr fast blasphemisch, sondern im Ursprung des Begriffes «Leidenschaft» vermittelt.

Ich greife vor, wenn ich die ebenso eigenartige Nähe von «Labung» und «Verwundung» in den Wurzeln des Begriffes «Verletzung» hier als vergleichbar in den widersprüchlichen Konnotationen zitiere, und schliesse das Wörterbuch in der Meinung, die Behauptung des grossen Raums des Begriffes «Leidenschaft» durch die kunterbunte Nennung vielfältiger Aspekte seiner Herkunft belegt zu haben. Das Schillern des Begriffes (möglicherweise ist das linguistisch eine unhaltbare These) scheint mir aus der Verzweigung des Wurzelwerkes erklärbar zu sein. Wie auch immer: Beim genauen Hinhören sind uns die genannten Aspekte in «Leidenschaft» vertraut. Was wäre solchem Schillern, solcher widersprüchlichen Vielfalt zu entnehmen, um zum heutigen Kunstverständnis eine brauchbare Anregung zu finden? Nicholson Baker schrieb 1991 in seinem Essay *Wie gross sind die Gedanken?:* «Grosse Gedanken hängen stärker von kleinen Gedanken ab, als man meinen könnte. Auch grosse Gedanken werden, der kleinen Gedanken, die ihre Oberfläche auflockern, entzogen und beraubt, glatt und unverdaulich. Denken Sie nur an die unendlich winzigen Häkchen an einem Pferdehaar, die der Cellosaite ihre verschwenderischen Töne entlocken.»⁵

⁵ Nicholson Baker, *Wie gross sind die Gedanken?*, Reinbek 1998, S. 224 f.

Was Baker über grosse Gedanken sagt, lässt sich vielleicht auf «grosse» Begriffe übertragen. Wenn ich im Folgenden die Widersprüchlichkeiten und Widerborstigkeiten im Begriff «Leidenschaft» genauer ansehe, so geschieht es, um den Begriff im Rahmen einer Reflexion zur Kunstproduktion hier und heute zum Klingen zu bringen. Die Behauptung wäre, dass der Begriff «Leidenschaft» sich anbieten könnte, wo nach den Bedingungen der künstlerischen Tätigkeit gefragt wird. Zudem gehört zur Leidenschaft, dass sie Schmerz in Kauf nimmt, was hier speziell erwähnt gehört. Es klingt eine Dissonanz im heute vorwiegend positiv besetzten Begriff von «Leidenschaft» an, die mit «Besetzung» und «Verletzung» zu tun hat. Leidenschaft, wie auch immer verstanden, stellt Verbindungen her zwischen mir und Anderen, zwischen mir und den Dingen, und – in meinem Fühlen und Handeln – zwischen den Dingen. Leidenschaft provoziert Bekenntnisse. Wo Leidenschaft wirkt, werde ich in Mitleidenschaft gezogen. Es betrifft mich. Ich bin bewegt und betroffen, berührt und gezeichnet.

DIE OFFENBARUNG DES KÖRPERS

Ich kehre zurück zu Robert Schumanns Lied *Lust der Sturmnacht*. Leidenschaft ist eine Bewegung des Gemüts, welche den Körper einbegreift. Die Lust, die das Gedicht anspricht, ist zuerst und hauptsächlich körperlich. Der Sturm leidenschaftlicher Gefühle erfasst uns ganz. Es ist die Rede von Sturm und Regen – draussen vor dem klirrenden Fenster – und vom Liebesspiel – drinnen, im hell erleuchteten Zimmer: «Ende nie, du Sturmnacht, wilde!/[...] Bäumt euch, Wälder, braus, o Welle,/Mich umfängt des Himmels Helle.»⁶

«Kräftig, leidenschaftlich.» Was bedeutet dieser Bezug auf den Körper für Schumanns Partitur? Wir sind gewohnt, Musik in Analogie zu körperlichen Vorgängen und räumlichen Vorstellungen zu beschreiben: Die Vokallinie schwankt, bäumt sich, drängt aufwärts. Linke und rechte Hand in der Klavierbegleitung alternieren im raschen Wechsel pulsierender Sechzehntelnoten. Der Sturm braust in der Tiefe, für die Liebesnacht werden hellere Klangräume aufgesucht, dynamische Wellen durchziehen das Stück, und synkopierende Akzente geben dem Klavierpart körperliche Unmittelbarkeit.

In seinem Essay *Rasch* (1975) schreibt Roland Barthes vom «Schlagen» des Körpers im Schumannschen Klaviersatz. Ich zitiere einzelne Sätze: «Was *tut* der Körper, wenn er (musikalisch) aussagt? Und Schumann antwortet: Mein Körper stampft, mein Körper ballt sich zusammen, er explodiert, er schneidet sich, er sticht

⁶ Justinus Kerner, aus den Gedichten *Lust der Sturmnacht*, *Wer machte dich so krank?*, *Alte Laute*, zit. nach den Vertonungen durch Schumann (Anm. 3).

oder [...] er streckt sich, er webt zart.» Der leidenschaftliche Körper offenbart sich in der Musik. Er schlägt aus, er steckt ein, weitet sich genussvoll, verletzt sich schmerzlich. Schumanns Körper ist der Körper des Komponisten, des Pianisten, des Hörers. Ich zitiere weiter: «Es gelingt mir nicht immer, diese Figuren des Körpers, die musikalische Figuren sind, zu benennen. Denn für dieses Unternehmen ist ein metaphorisches Vermögen erforderlich (wie könnte ich meinen Körper anders ausdrücken als in Bildern?).» Der Versuch der erkundenden Beschreibung ist ein gefährdeter schöpferischer Prozess. Barthes beschreibt ihn selbst metaphorisch und auf den Körper bezogen: «Die Musik wäre das, was mit dem Schreiben ringt. Wenn das Schreiben triumphiert, löst es die Wissenschaft ab, die unfähig ist, den Körper wiederherzustellen: Nur die Metapher ist genau; wir bräuchten nur *Schriftsteller* zu sein, und schon könnten wir von diesem musikalischen Wesen, diesen körperlichen Schimären, auf vollkommen *wissenschaftliche* Weise berichten.»⁷

Es ist eine emphatische, leidenschaftliche Sprache, die da gesprochen wird: Ringen, Triumphieren, Wiederherstellung des Körpers – und genau diese Sprache wäre nach Barthes die wissenschaftliche Sprache, um sich der Musik zu nähern. Die gängige wissenschaftliche Sprache, die sich auf die Dimension des zu verallgemeinernden Faktischen beschränkt, geht in diesem Zusammenhang am Wesentlichen vorbei. Die Rede, die sich auf den Körper bezieht – so verstehe ich Barthes –, kann nur über Metaphern zu treffenden Aussagen gelangen. Wir können in Bezug auf den Körper niemals nur von Erkenntnis oder Einsicht sprechen, sondern beziehen Erfahrung immer mit ein. Und das wäre im künstlerischen Diskurs wesentlich.

Erfahrung ist immer etwas Vereinzelt, das in Zusammenhänge gestellt werden muss, um allgemein zugänglich zu werden. Diese Verknüpfung kann keine Verallgemeinerung sein, sondern bestenfalls sich im Vergleich einstellen, in der Sprache selbst durch Metaphern. Die Metapher verbindet durch Verweisen. Nur der Schriftsteller mit seiner «künstlerischen» (ihrem Wesen nach verweisenden) Sprache kann der Musik ihre Geheimnisse abringen. Das würde bedeuten (möglicherweise strapaziert meine Interpretation das Essay von Barthes), dass ein Nachdenken, ein Forschen über Kunst zwischen all den Eckpfeilern, die Namen tragen wie Grundlagenforschung und Angewandte Forschung, Natur- und Geisteswissenschaft, sich ein eigenes Terrain schaffen muss, um zu relevanten Erkundigungen, zu wegweisenden Erkenntnissen vorzustossen. Zu diesem Terrain gehört eine eigene Sprache – nicht jene der historisch-systematischen Kunstwissenschaft, nicht

⁷ Roland Barthes, «Rasch», in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn: Kritische Essays III*, Frankfurt am Main 1990, S. 307 und 308.

jene der analytisch-materialbezogenen Kunsttheorie, sondern die Sprache einer künstlerischen Wissenschaft.

Ein multidisziplinärer Ansatz – der verschiedene Erfahrungen verschiedener Künste einbezieht und weit darüber hinausreicht – provoziert dabei Metaphern und präzisiert die Geste des Verweises als konkrete Erfahrung. Der umfassende Antrieb der Leidenschaft wäre hier gleichsam strukturell aufgehoben. Sprechen meine Kronzeugen Roland Barthes und Nicholson Baker nicht längst eine solche Sprache? Es ist dies keine abgesicherte Sprache der Sachverständigen aus der Distanz, sondern die leidenschaftliche Sprache der Betroffenen, welche das Spekulative und die Vieldeutigkeit ebenso wenig zu fürchten hat wie die Subjektivität, und die immer wieder auch schmerzhaften Widerspruch heraufbeschwört. Roland Barthes schreibt im erwähnten Schumann-Essay: «(Seele), (Gefühle), (Herz) sind die romantischen Namen für den Körper. Alles wird im romantischen Text anschaulicher, wenn man den verströmenden, moralischen Begriff durch ein körperliches, triebhaftes Wort übersetzt» (Barthes, S. 307). Roland Barthes hört in die Worte hinein. Theodor W. Adorno redet vom Triebleben der Akkorde bei Wagner, Barthes konstituiert den Begriff: triebhaftes Wort.

Die letzten zitierten Sätze Barthes' lassen sich in unserem Zusammenhang so lesen: Wenn ich mich dem Begriff «Leidenschaft» nähern kann, dann in einer Sprache, welche in sich leidenschaftlich ist. Die Auseinandersetzung mit «Leidenschaft» – einem Begriff, der uns zur Hauptsache im Zusammenhang mit dem, was Barthes den «romantischen Text» nennt, vertraut ist – ist als Auseinandersetzung mit unserem Körper von stets gleich bleibender Aktualität. Dieser Körper ist dabei in seiner Anbindung an die Leidenschaft immer ein konkreter, individueller. Jean Paul, ein Lieblingsdichter Robert Schumanns, schreibt in seinen Merkbüchern 1820: «Das Wichtigste in einer Autobiographie eines Autors ist eigentlich das seines Schreibens, der Schreibstunde, seiner körperlichen Verhältnisse zu seinen Arbeiten.»⁸ Die künstlerische Rede von der Leidenschaft ist auch eine Rede vom Körper. Nicht nur Musik entsteht aus dem Stampfen des Körpers. Und Verletzungen ereignen sich ebenso wenig nur im musikalischen Bereich. «Leidenschaft», im Sinne Barthes' gelesen, heisst Offenbarung des Körpers in seinem Begehren und seiner Verletzlichkeit.

⁸ Jean Paul, *Ideen-Gewimmel: Texte und Aufzeichnungen aus dem unveröffentlichten Nachlass*, hg. von Thomas Wirtz und Kurt Wölfel, Frankfurt am Main 1992, S. 59.

DIE ATTRAKTIVITÄT DES MATERIALS

Eine andere leidenschaftlich sinnliche Erfahrung im künstlerischen Prozess ist die Leidenschaft für das Material, den Stoff, das Medium selbst. Im Kunstschaffen wirkt die Lust an sprachlichen, textuellen, tektonischen, visuellen, klanglichen Strukturen, die Attraktion, die in der Aufgabe steckt, eine Verbindung herzustellen zwischen der Erzählung, dem verwendeten Stoff und dem eingesetzten Medium. Wenn im Gedicht die Sprache spricht, «es» in der Musik singt, die «peinture» selbst Geschichten erzählt, geht ein Traum in Erfüllung. Gelingt es, den Bezug zwischen Materialität, stofflicher Erscheinungsform und Erzählung evident zu machen, entwickelt sich eine Resonanz, welche der gleichsam klingende Beweis dafür ist, dass der Verweis auf das Andere, welches im Kunstwerk nicht Realität werden kann, gelungen ist.

Die Leidenschaft für den stofflichen und strukturellen Aspekt provoziert eine Art «ökologischer» Fragestellung. Es geht nicht um Regeln. Zum Charakter der Leidenschaft gehört es, Grenzen nicht zu akzeptieren, den Rahmen zu sprengen. Es geht nur um die Bedeutung einer fasziniert-leidenschaftlichen Wahrnehmung des Materials (das Teil der künstlerischen Wirklichkeit ist wie die Körper der Autorin, des Interpreten, des Publikums). Im Verhältnis zu den Eigengesetzlichkeiten des Materials, des Stoffes, des Mediums stellt künstlerische Leidenschaft sowohl im Schaffensprozess wie in der Wahrnehmung Verbindlichkeit her. Die Lust am Stoff ist eine Erfahrung, welche den künstlerischen Diskurs von vielen Seiten her zugänglich macht.

Das Gleiche gilt für die Erkundung des Körpers. Spezialistinnen und Spezialisten des Körperbewusstseins können Eliten angehören, die in ganz anderen gesellschaftlichen Strukturen sich gebildet haben als jene der meisten Kunstfachleute. Ein Gespräch rund um die Kunst, welches den Körper stets mitzudenken sucht, öffnet sich Impulsen, wie sie im kunstwissenschaftlichen und kunsttheoretischen Diskurs nicht üblich sind. Dieses Körpergespräch könnte gerade im Umgang mit neuen Medien und Technologien verstärkt werden. Parallel zur medialen Kultivierung des Körpers muss die ergänzende Präsenz des Körpers mit bedacht sein, damit die Heftigkeit des Körpers und insbesondere seine Verletzlichkeit und Hinfälligkeit nicht vergessen gehen. Leidenschaft ruft den Körper in Erinnerung, will seine Präsenz, erinnert an das Panoptikum von Genuss und Wagemut, Ekel und Angst.

Auseinandersetzung mit dem Körper ist Auseinandersetzung mit der eigenen Wirklichkeit. Leidenschaft hält uns auch vor den Bildschirmen und Computertastaturen in Bewegung. Aktuelle Technologien lassen einen spielerischen Umgang mit den Begriffen «Original» und «Kopie» ebenso zu wie sie kollektiver Kreativität Vorschub leisten. Sie machen Informationen in undenkbaren Grössenordnungen zugänglich und verändern unser Bewusstsein. Das virtuelle Leben diktiert den Alltag mindestens ebenso wie materielle Veränderungen. Der Austausch quer durch die gesellschaftlichen und geografischen Räume wird in ermutigender Weise befördert. Die leidenschaftliche Bewegtheit angesichts des Computers meint auf diese Entwicklungen bezogen, dass das technologische Potenzial auf seine Anwendbarkeit hin unter anderem an unserem «Leidenschaftspotenzial» zu überprüfen sei. Diese Prüfung soll verhindern, dass wir beim Staunen stehen bleiben und auf planende Eingriffe verzichten. Es geht um die Verortung, die jeweilige Benennbarkeit vor Ort all jener Entwicklungen, die wir der digitalen Revolution danken. Wenn das Medium die Botschaft–oder zumindest Teil der Botschaft–ist und da das Ziel die Mittel nicht heiligt, tue ich gut daran, mich in meiner künstlerischen Tätigkeit des Mediums und der Mittel kritisch zu vergewissern. Ein «leidenschaftliches» Verhältnis zu Medien und Mitteln, die ich verwende und einsetze, verbindet mich mit ihnen. Durch mein Lebendgewicht werden sie fassbar, greifbar und angreifbar. Ich liefere mich nicht aus, und ich behaupte mich möglicherweise auch nicht, aber ich setze mich aus in der Auseinandersetzung–vielleicht auch angesichts einer Übermacht.

Was ist mein Lebendgewicht anderes als meine Erfahrung? Das Stichwort Erfahrung ist uns aus dem Seitenblick ins Herkunftswörterbuch vertraut. Leidenschaft ist nicht nur eine individuelle Gemütsbewegung, sie gründet in der jeweils einzigartigen lebensbestimmenden Erfahrung der Persönlichkeit. Leidenschaften sind angetrieben von inneren und äusseren biografischen Bewegungen: «Wenn jemand eine Reise tut,/So kann er was erzählen.» Das geflügelte Wort stammt aus dem Gedicht *Urians Reise um die Welt* von Matthias Claudius. «Erzählung» ist eine Chiffre für künstlerische Arbeit. Und hinterlegt sind diese Erzählungen durch die Lebensreise. So lege ich mir das Claudius-Zitat hier zurecht. Der Literaturkritiker Heinz Schaftroth zitiert aus den Grazer Vorlesungen des Schweizer Autors Urs Widmer: «Jedes einzelne Wort ist durch eine nur dem Autor bewusste Nabelschnur mit einer wirklichen Erfahrung verbunden.» Und: «Die Phantasie ist ein besonders gutes Gedächtnis für das Wirkliche.»⁹

9 Heinz Schaftroth, «Der sechste Autor im Buch des fünften Autors des vierten», zit. nach Winfried Stephan, Daniel Keel (Hg.), *Das Schreiben ist das Ziel, nicht das Buch: Urs Widmer zum 70. Geburtstag*, Zürich 2008, S. 130.

Die Erfahrung nimmt die Entfernung zurück, das Fremde wird Eigenart. Dies geschieht, wenn wir leidenschaftlich Reisende sind, fahrend erfahren, wandernd erleiden. Wir lassen zu, dass uns das Durchlebte unter die Haut geht. Wir riskieren die Enttäuschung unseres Begehrens–was den Mut zu grosser Begehrlichkeit voraussetzt. Wo der Einsatz der Person geleistet wird, hat die Erfahrung als Beleg ihren Wert. Nur schmerzliche körperliche Erfahrungen hinterlassen als Narben eine körperliche Erinnerung. Ohnehin prägen sich Glücksmomente weniger stark ein als Traumatisierungen. Die Geschichten der Leidenschaften sind deshalb eher wirklich «Passionen» als Berichte von Wellness-Kuren.

Wir sind im Sinne von Cage und Beuys zwar darum alle Künstlerinnen und Künstler, weil die Betrachtungsweise darüber entscheidet, ob ein Objekt ein Kunstobjekt sei oder nicht. Auch kann jede unserer Handlungen im Auge der Betrachterin und des Betrachters als künstlerischer Akt oder Alltagsbesorgung gelesen werden. Was aber das Subjekt «Künstlerin, Künstler» in seinem Wesen angeht, meine ich, dass die Anschauung ebenso wenig ausreicht wie die Berufung, sondern dass der Beruf eine wesentliche Rolle spielt. Wenn ich mein Künstlerleben «aufs Spiel setze», muss ich, um zu exemplarischen Erfahrungen zu gelangen, ein leidenschaftlicher Spieler sein; es lässt sich nicht nur am Sonntag erledigen, und–so hat es einmal Thomas Hürlimann im Gespräch formuliert–der leidenschaftliche Spieler spielt letztlich, um zu verlieren.

«Ich mag den Menschen nicht, dessen Leben mit seinen Werken nicht in Einklang steht.»¹⁰ Man kann diese Sentenz Robert Schumanns für unbrauchbar moralisierend halten. Nützlicher ist es, das Wort «Einklang» nicht als Bezeichnung für eine inhaltliche Übereinstimmung in ethischen Fragen zwischen Werk und Lebensführung zu lesen, sondern als Behauptung einer Art Lebensführung, die auf das künstlerische Wirken hin angelegt ist. Dann wäre diese Lebensführung ein Filter, durch den die Welt beispielsweise im Hinblick auf die künstlerische Erzählung wahrgenommen wird. Zum Kunstberuf gehört es, Erfahrungen zu machen um der Erfahrung willen.

DIE SCHMERZVOLLE ERINNERUNG AN DIE WIRKLICHKEIT

Wenn wir zum Schluss vom Erdulden und Erfahren, der Bewegtheit in der Bewegung auf die andere Seite des Begriffsfeldes wechseln, zur Passion als aktiver Begeisterung, als Hingabe, finden wir eine letzte Handvoll Hinweise auf einen anregenden Umgang mit dem Begriff «Leidenschaft». Wer leidenschaftlich handelt, macht sich

10

Schumann, *Gesammelte Schriften* (Anm. 4), S. 244.

erkennbar, gibt auch dem Konstrukt Identität und Lebendigkeit. Sie oder er stellen sich der Auseinandersetzung, lassen zu. Der gesunde Menschenverstand weiss es. Wer sich hingibt, legt auch seine Schwächen offen, wer sich erkennbar macht, zeigt auch seine Verletzlichkeiten. «(Ich schreibe viel bessere Bücher als deine Cecile) schrie ich. (Sie mögen erfunden aussehen, aber jedes Wort ist die schmerzvolle Erinnerung an etwas Wirkliches)» (Urs Widmer, *Das Paradies des Vergessens*¹¹).

Zu diesen schmerzvollen Erinnerungen gehört auch, wie mir nach Lektüre einer Vorfassung dieses Textes mein Kollege Balthasar Zimmermann suggerierte, eine Art gesellschaftlicher Phantomschmerz, der in die künstlerische Tätigkeit hineinwirkt. Es liegt eine grosse Verletzung in der Erfahrung, dass etwas fehlt, dass das Wichtigste nicht da ist, dass diejenigen keine Sprache haben, die ihr am meisten bedürften und dass es den Sprachbegabten nicht gelingt, ihnen das Wort zu geben. Die Leidenschaft in der Kunst weiss auch um diese Verletzung. Wir erinnern uns: «Anmut sparet nicht noch Mühe, Leidenschaft nicht noch Verstand.» Diese gleichsam schlanke Form von Leidenschaft ist in diesen Zusammenhängen zu verstehen. So, wie die Anstrengung durch Grazie geadelt wird, konkretisiert sich das Vernünftige durch die Leidenschaft. Solche Visionen – und das Visionäre gehört den Passionierten zu – haben auch in politischer Hinsicht eine künstlerische Entsprechung. Der Kreis mag sich runden, wenn ich als Gegenstück zu Brecht Robert Schumann zitiere: «Die Kunst wird die grosse Fuge sein, in der sich die verschiedenen Völkern ablösen im Singen.»¹²

So, wie die Reiseerzählung durch die Erfahrung der Autorin beglaubigt wird, gewinnt die Vision durch die Verletzlichkeit des Propheten so etwas wie Wahrheit. Im Juni 2008 ist Peter Rühmkorf gestorben. «Bleib erschütterbar und widersteh»: Seine Formulierung ist zum geflügelten Wort geworden. Bischof Sailer hätte es in seine Sammlung aufgenommen. In der Umkehrung «Du kannst widerstehen, weil du erschütterbar bist» soll es ein Fazit dieser Suche nach dem Begriff «Leidenschaft» sein. Die Reisebewegung des Körpers und die emotionale Bewegtheit finden zusammen. Angesprochen ist das Individuum. Der einzelne Weg bedarf – anders als der Mainstream – der steten Erläuterung, und der eingeschlagene Kurs muss sich immer wieder Korrekturen gefallen lassen. Das heisst aber auch, dass die Erzählung immer wieder zum Gespräch wird. Der Pfad ist umständlich, manchmal schwer begehbar, aber keineswegs nur unangenehm. Er ist reizvoll, abwechslungsreich, voller Anregungen, kann in Neuland führen. Anstrengend ist er in jedem Fall.

11 Urs Widmer, *Das Paradies des Vergessens*, Zürich 1990, S. 51.
12 Schumann, *Gesammelte Schriften* (Anm. 4), S. 21.

Die Kraft, sich auf diese Reise zu begeben und sie durchzustehen, kann einem aus einem Element dessen zukommen, was ich in diesem Versuch immer wieder als «Leidenschaft» bezeichnet habe und auch als «Verletzlichkeit» hätte bezeichnen können. Der Kerner-Zyklus von Robert Schumann schliesst auf eigenartigste Weise. Die beiden letzten Lieder gelten den Gedichten *Wer machte dich so krank?* und *Alte Laute*. Schumann verwendet für sie, wie er schreibt, «dieselbe Weise». «Langsam, leise» ist die Spielanweisung zum vorletzten Lied. «Dass ich trag Todeswunden, das ist der Menschen Tun», heisst es da. «Noch langsamer und leiser» soll das letzte Lied vorgetragen werden. «Die Tage sind vergangen, mich heilt kein Kraut der Flur; und aus dem Traum, dem bangen, weckt mich ein Engel nur.» Die Musik ist eine Art Pastorale in Zeitlupe, gesetzt in der Art eines Chorals. Der Zyklus thematisiert Trennung, Abschied, Verletzung. Die Lust der Sturmnacht ist weit weg. Geblieben ist der Schmerz.



C

H

M

E

R

Z

TRIUMPH DES SCHMERZES

MEL GIBSON, DIE POLITIK DER FOLTER UND DAS KINOBILD

Tan Wälchli

Der erfolgreichste Schmerz-Film der letzten Jahre war Mel Gibsons *The Passion of the Christ* (2004). Der Film spielte in den amerikanischen Kinos 370 Millionen Dollar ein, womit er in der «ewigen» Box-Office-Rangliste derzeit den 11. Rang erreicht; weltweit generierte er Kinoeinnahmen von 604 Millionen Dollar, was Platz 34 bedeutet.¹ Der überwältigende Erfolg ist deshalb bemerkenswert, weil Gibsons Film etablierte Regeln des Massenmarkt-tauglichen Hollywood-Kinos bricht. Die Handlung ist weder spannend noch spektakulär, sondern in geradezu minimalistischer Weise auf die nicht enden wollende Folter Christi reduziert. Warum also interessierte sich ein Massenpublikum, das gewöhnlich Zerstreung sucht, für ein derartiges Szenario? Zudem ist der Film extrem gewalttätig – Christus wird regelrecht zu Tode gequält –, was die Frage aufwirft, wieso sich angesichts der extremen Darstellung menschlichen Leidens für einmal nicht die «humanen» Reaktionen der Abscheu und des Wegschauens einstellten. Was hat es zu bedeuten, dass inmitten einer modernen Kultur, die durch weitgehende Schmerz-Anästhesierung geprägt ist, eine mittelalterlich anmutende Schmerz-Inszenierung auftauchte?

Sicherlich könnte eine Erklärung für Gibsons «unzeitgemässen» Erfolg in jener aktuellen Entwicklung gesucht werden, die man die «Rückkehr der Religionen» genannt hat. Demnach wäre das Publikum in erster Linie ins Kino geströmt, um seinen Glauben zum Ausdruck zu bringen bzw. sich seiner religiösen Tradition zu vergewissern. Ich bin jedoch der Ansicht, dass hier noch etwas anderes in Betracht zu ziehen ist. Mich interessiert die spezifische Logik der Folter, die der Film auf die Spitze treibt. Diese Logik hat nämlich eine eminent politische Funktion, welche die Faszination des Publikums – auch abgesehen vom expliziten Bekenntnis zum christlichen Glauben – verständlich machen

kann. Um dies zu erläutern, werde ich auf einen anderen Film von Mel Gibson eingehen, in dem eine vergleichbare – wenn auch viel kürzere und weniger blutige – Folterszene in einem politischen Kontext situiert ist. Es handelt sich um *Braveheart* (1995), Gibsons Verfilmung der Lebensgeschichte des schottischen Freiheitshelden William Wallace (um 1300).

DIE QUÄLENDE FRAGE DES FOLTERERS

Mit einer Spielzeit von 2 Stunden und 45 Minuten ist *Braveheart* ein Historienfilm von epischer Länge. Er kulminiert in einer 10 Minuten dauernden Folterszene, in welcher Wallace (gespielt von Gibson selbst) von den Schergen des englischen Königs vor einem faszinierten Massenpublikum gefoltert und schliesslich getötet wird. Den historischen



Hintergrund bildet die Marter im August 1305, bei welcher der Anführer des schottischen Widerstands, wegen Hochverrats am König zum Tode verurteilt, zuerst nackt durch die Strassen getrieben und von der Menge mit Steinen beworfen wurde, bevor er aufgehängt (jedoch noch nicht getötet), kastriert und schliesslich ausgeweidet und gevierteilt wurde.

Im Vergleich zum historischen Szenario ist Gibsons Darstellung eher nüchtern und intim. Der Film zeigt kurz, wie Wallace durch die tobende Menschenmenge auf den Schauplatz gefahren wird, um sich dann auf die Auseinandersetzung zwischen dem englischen Schergen und dem Helden zu konzentrieren, die auf einer Holzbühne am Rand des überfüllten Platzes stattfindet. Nachdem der Folterer seine grausamen Werkzeuge vor Wallace' Augen enthüllt hat, wird dieser zuerst aufgehängt und anschliessend gestreckt. Diese unblutigen Foltern sehen wir aus verschiedenen Kameraperspektiven, und Gibson geht es vor allem um den Effekt, dass Wallace am Ende völlig erschöpft

ist und nicht mehr stehen kann. Anschliessend wird er auf ein horizontales Holzkreuz gebunden, dann kommen die Folterwerkzeuge zum Einsatz. Von nun an sehen wir lediglich noch das Gesicht von Wallace. Anstatt die körperlichen Verletzungen zu zeigen, interessiert sich Gibson ausschliesslich für den physiognomischen Ausdruck des Schmerzes. Der Held atmet äusserst schwer, er ächzt und stöhnt, kneift die Augen zusammen und blickt dann wieder starr ins Leere. Unaufhörlich zucken Hals und Kopf, man sieht die Schlagadern hervortreten und die schwere Arbeit der Gesichtsmuskeln.

Die Fokussierung und Beschränkung auf das Gesicht bedeuten, dass Gibson die Folter in erster Linie als psychologische Auseinandersetzung präsentiert. Bereits ganz zu Beginn, nachdem die Folterwerkzeuge enthüllt wurden, erklärt der Scherge, Wallace könne die drohenden Qualen vermeiden, wenn er sich im Sinne der Verurteilung wegen Hochverrats schuldig bekenne und den (bei der Folter abwesenden) König um Gnade bitte. Worin die Gnade besteht, wird deutlich, als der Folterer als Letztes in der Reihe der Werkzeuge ein grosses Beil präsentiert: Bei einem Geständnis würde Wallace direkt enthauptet werden, ohne die Folter erleiden zu müssen. Fortan bleibt diese Möglichkeit zur Schmerzvermeidung bestehen. Nach jeder Phase im Prozess, dem Hängen, dem Strecken, fragt der Scherge erneut und fordert Wallace auf, doch endlich um Gnade zu bitten. Umso bedeutsamer ist die beständige Weigerung des Helden, die verlangte Antwort zu geben. Noch verstärkt wird die Spannung durch die Reaktion des Publikums. In der dritten Phase der Folter, als Wallace auf dem Holzkreuz liegt, beginnen auch die umstehenden Zuschauer, von Wallace das Schuldbekennnis einzufordern. «Mercy, mercy», skandieren sie.

Indem Gibson derart die quälende Frage nach dem Geständnis in den Vordergrund rückt, kommt seine Darstellung Elaine Scarrys Theorie der Folter nahe. Die Literaturwissenschaftlerin hebt in ihrem Buch *The Body in Pain* (1986) hervor, dass zur Folter neben dem «physischen Akt» der «Zufügung von Schmerz» auch ein «sprachlicher Akt» gehöre.² Dies erachtet sie deshalb als entscheidend, weil durch die sprachliche Dimension auf Seiten des Publikums zwei folgenreiche Fehlinterpretationen zustande kommen: Obwohl es, so Scarry, eigentlich klar sei, dass die moralische Verantwortung auf Seiten des Folterers

2 Elaine Scarry, *Der Körper im Schmerz: Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur*, Frankfurt am Main 1992, S. 45.

liege und das Publikum seine ganze Sympathie dem Gefolterten geben sollte, bewirkt der sprachliche Akt, dass eine gerade gegenteilige Sichtweise zustande kommt. Durch die Frage entsteht der Eindruck, dass der Gefolterte etwas zu verbergen habe, sodass die Qualen gerechtfertigt erscheinen, und indem der Gefolterte antwortet – sowie letztlich ein Geständnis ablegt –, tendiert das Publikum dazu, ihn als Verräter an seiner Sache wahrzunehmen: «Die Frage wird fälschlich als das Motiv interpretiert, die Antwort ebenso irrig als Verrat. [...] Diese beiden Fehlinterpretationen sind offensichtlich weder Zufall, noch sind sie ohne Zusammenhang: Die eine befreit von Verantwortung, die andere weist Verantwortung zu; beide zusammen stellen sie die moralische Realität der Folter auf den Kopf» (Scarry, S. 55).

So führen der sprachliche Akt und seine Fehlinterpretation gemäss Scarry letztlich dazu, die «Macht» des Folterers zu stärken – oder genauer: seine Macht herzustellen, indem sie zum Ausdruck gebracht wird. Weil der Folterer die «moralische Realität» verkehrt, gelingt es ihm, die «Elemente des Schmerzes» in «Insignien der Macht» (Scarry, S. 85) zu verwandeln; die Folter erscheint als Manifestation einer Macht, die vom Gefolterten herausgefordert wurde und ihn nun zu Recht bestraft. Dabei ist es völlig unerheblich, ob der Gefolterte tatsächlich ein Vergehen beging, weshalb Scarry betont, dass die folternde Macht von jenen «positiven und legitimierten Formen von Macht» zu unterscheiden sei, «auf denen die Zivilisation beruht» (Scarry, S. 86). Schliesslich spricht sie von einer «fiktiven» Macht (Scarry, S. 87). Diese ist insofern nicht «real», als sie nur dank der beiden Fehlinterpretationen zustande kommt, denen das Publikum angesichts der Folter verfällt.

DER TRIUMPH DES GEFOLTERTEN

Vor dem Hintergrund von Scarrys Erörterungen erscheint es in *Braveheart* besonders bedeutsam, dass Wallace sich weigert, auf die Frage des Folterers zu antworten. Als die Schmerzen immer grösser und die «mercy»-Rufe des Publikums immer lauter werden, gibt ihm der Scherge nochmals Gelegenheit, sich zu äussern. Zuerst atmet Wallace nur schwer, doch dann gelingt es ihm, etwas zu sagen: «Freiheit!», ruft er in erstaunlicher Lautstärke, worauf der verdutzte Scherge einen Moment nachdenkt, um dann dem Folterknecht das Zeichen zur Enthauptung zu geben. Das Beil fällt, die Szene ist zu Ende.

Wie ist diese überraschende Wendung zu verstehen? Gemäss der bis dahin aufgebauten Spannung hätte die Enthauptung nur

stattfinden dürfen, wenn Wallace das Geständnis abgelegt hätte. Wird ihm nun dennoch «Gnade» gewährt, ohne dass er sich dem König unterworfen hat, gesteht der Folterer ein, dass er mit seiner Weisheit am Ende ist. Obwohl der Held das Geständnis verweigerte, sind die ihm zugefügten Verletzungen offenbar bereits derart gross, dass die Folter nicht mehr fortgesetzt werden kann, ohne seinen Tod herbeizuführen. Deshalb kann er nun ebenso gut enthauptet werden.

Mit dieser Dramaturgie gelingt es Gibson, auch ohne die Wunden zu zeigen, Wallace als einen Helden darzustellen, der die grösstmöglichen Schmerzen aushält. Dies hat einen überraschenden Effekt: Wenn der Gefolterte stirbt, ohne dass er ein Geständnis ablegte,



bedeutet dies, dass die von Scarry analysierte Logik der Folter ausser Kraft gesetzt ist. Obwohl die Zufügung von Schmerz bereits ins äusserste Extrem getrieben wurde, werden die «Elemente des Schmerzes» nicht in «Insignien der Macht» verwandelt. Jene Manifestation der «fiktiven Macht» also, die sich gemäss Scarry in der Folter (und besonders im sprachlichen Akt) abspielt, ist gescheitert. Anstatt dass die Macht gestärkt aus der Folter hervorgeht, ist es dem Gefolterten gelungen, sie in ihrer Illegitimität blosszulegen und zu brechen.³

³ Die Besonderheit von Wallace' Triumph lässt sich präzisieren, wenn man zum Vergleich die von Foucault beschriebene historische Praxis der Folter hinzieht, die noch im 18. Jahrhundert betrieben wurde. Gemäss Foucault rechnete die Justiz damals durchaus mit der Möglichkeit, dass kein Geständnis abgelegt würde. Für diese Fälle galt, dass entweder die Anklage ganz zurückgezogen oder zumindest das Todesurteil in eine andere Strafe umgewandelt werden musste (vgl. Michel Foucault, *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main 1976, S. 55). Wallace hingegen erzielt durch seinen Widerstand kein besseres Ergebnis für sich selbst – das Urteil bleibt bestehen, und er wird getötet –, doch gelingt es ihm, dem ganzen Verfahren die Grundlage zu entziehen.

Gibson macht dies mit der allerletzten Szene des Films deutlich. Der Schnitt führt uns vom Schauplatz der Folter auf das Feld von Bannockburn, wo der englische König neun Jahre nach Wallace' Hinrichtung vom schottischen König die Unterwerfung erwartet. Doch dieser ruft plötzlich Wallace' Tod in Erinnerung und entscheidet sich, mit seinem schlecht ausgestatteten Bauernheer einen Kampf gegen die Engländer zu entfachen. Unter «Wallace! Wallace!»-Rufen stürzen sich die Schotten in einen aussichtslos scheinenden Kampf. Unmittelbar danach wird das Bild mit einer Ansicht des leeren Schlachtfelds überblendet, während die Erzählerstimme lakonisch berichtet, dass die Schotten an diesem Tag «ihre Freiheit gewannen». Indem Gibson derart die beiden fast zehn Jahre auseinander liegenden Ereignisse kausal miteinander verbindet, betont er, dass es Wallace' Widerstand auf dem Schauplatz der Folter war, welcher die englische Macht stürzte. Deshalb nun kann die Schlacht komplett ausgeblendet werden; alles Entscheidende ist bereits vorher geschehen.

Gibsons Darstellung der Folter lässt sich demnach als eine Ergänzung zu Scarrys Theorie lesen: Gemäss Scarry hat die Folter immer den Effekt, dass eine «fiktive Macht» etabliert oder gestärkt wird, welche sich – von einem analytischen Standpunkt aus betrachtet – als amoralisch und illegitim erweist. Gibson hingegen inszeniert einen Fall, in dem sich die Folter umgekehrt zum Vorteil des Gefolterten auswirkt, der dank diesem Mittel endlich jenen ersehnten Sieg gegen die illegitime Macht erreicht, den er im Film zuvor während zweieinhalb Stunden (und mehreren Schlachten) verpasst hatte. Obwohl Scarry diese Möglichkeit nicht in Erwägung zieht, liefert ihre Theorie eine Erklärung dafür: Der Triumph des Gefolterten kommt dadurch zustande, dass er noch im höchsten Schmerz kein Geständnis ablegt und stattdessen «verfrüht» stirbt. Damit unterläuft er den «sprachlichen Akt», der in der Folter zur Konstitution der «fiktiven Macht» führt.

Noch eine andere Sichtweise auf Wallace' Triumph ergibt sich, wenn man die theoretischen Überlegungen hinzuzieht, die der Philosoph Jean-Luc Nancy der Folter in seinem Buch *Auf fond des images* (2003) widmete. Anders als Scarry interessiert sich Nancy nicht für die sprachliche Ebene, und es geht ihm auch nicht um die Frage der Macht. Sein Thema ist stattdessen eine «Gewalt», die er explizit von der «Macht» unterscheidet: «Violence does not play the game of forces. [...] It falls short of power, it is beyond act.»⁴ Für diese gewissermassen reine Gewalt ist die Folter ein gutes Beispiel, denn der Folterer muss sein Vorgehen

nicht begründen und kann jederzeit willkürlich zuschlagen. «He has [...] to be nothing but the one who strikes, breaks, the one who tortures to the point of senselessness – not only the victim's senselessness, but his own» (Nancy, S. 17). An diesem Punkt der Bewusstlosigkeit oder Unempfindlichkeit («senselessness») obsiegt die Stummheit über die Sprache. Nicht nur wird der Gefolterte so lange gequält, bis er bewusstlos ist, sondern auch dem Folterer ist es in der Dynamik des blossen Zuschlagens nicht mehr möglich, als bewusst agierendes, fragendes Subjekt eine «Macht» über den Gefolterten auszuüben.

Was sich stattdessen manifestiert, ist die reine «Gewalt» des Folterers – und zwar geschieht dies, wie Nancy weiter ausführt, in einem *Bild*: «The excess of force in violence [...] consists in imprinting its image by force in its effect and as its effect» (Nancy, S. 20). Der Gefolterte wird zu einer Art blossen Materie, in der sich die «Gewalt» des Folterers ausdrückt, und die Gestalt dieses Ausdrucks, das Bild, ist die Wunde: «The torturer's violence is the exhibition [...] of the wounds of the victim» (Nancy, S. 21).

Auch vor diesem theoretischen Hintergrund lässt sich die Folterszene in *Braveheart* lesen. Der besondere Widerstand des Helden äussert sich dann nicht so sehr darin, dass er kein Geständnis ablegt, sondern in seiner ungewöhnlichen Fähigkeit, die Bewusstlosigkeit/Unempfindlichkeit («senselessness») zu vermeiden. Wallace erträgt die grösstmöglichen Schmerzen, die mit den Folterwerkzeugen zugefügt werden können, und schafft es dabei sogar noch, «freedom» zu rufen. Dadurch wird die Selbstabbildung der Gewalt in der Wunde verhindert. (Dies scheint der Grund dafür zu sein, dass Gibson keine Wunden zeigt.) Die Gewalt kann sich nicht manifestieren – sie ist gebrochen.

Die Theorien von Scarry und Nancy erlauben es, die Funktion zu analysieren, die in *Braveheart* der Folter zukommt. Ich schlage vor, von einer «Politik der Folter» zu sprechen: Wenn der Gefolterte die grösstmöglichen Schmerzen erträgt und stirbt, bevor er das Geständnis abgelegt hat oder bewusstlos geworden ist, dann erreicht er damit ein politisches Ziel. Es gelingt ihm, die «fiktive Macht» (Scarry) und die reine «Gewalt» (Nancy) zu brechen. Das Mittel dieses politischen Kampfs ist der Schmerz. Wie sowohl Scarry als auch Nancy betonen, arbeitet der Schmerz durchaus nicht für den Folterer. Dieser gewinnt entweder

4 Jean-Luc Nancy, «Image and Violence», in: ders., *The Ground of the Image*, Fordham 2005, S. 17.

dank des Geständnisses, das es ihm erlaubt, die Schmerzen in «Insignien der Macht» zu *verwandeln*, oder dank der Bewusstlosigkeit (der Schmerz-*Unempfindlichkeit*), welche mit der Herstellung der Wunde als Bild korreliert. Wenn hingegen der Schmerz triumphiert, wenn der Schmerz den höchstmöglichen Punkt erreicht, dann gewinnt, wie Gibson deutlich macht, der Gefolterte.



DIE POLITIK DER FOLTER UND DIE KÜNSTE

Damit komme ich auf *The Passion of the Christ* zurück. Auch in diesem Film sind nämlich die beiden dramaturgischen Angelpunkte der Folter, das Geständnis und die Bewusstlosigkeit, von Belang. Legt Christus bereits gemäss den evangelischen Quellen kein Geständnis ab, hebt Gibson besonders hervor, dass er im Prozess des Foltertodes den Moment der Bewusstlosigkeit vermeidet. Sein Christus (Jim Caviezel) ist ein kräftiger Hüne, der stets bei Bewusstsein bleibt – egal, wie lange er ausgepeitscht und mit Ketten geschlagen wird, und egal, wie lustvoll die Soldaten die dicken Nägel durch Hände und Füsse schlagen.

Auch in *The Passion of the Christ* bringt Gibson somit jene Politik der Folter ins Spiel, die er in *Braveheart* entwickelt hatte. Erneut gelingt es einem Helden, unter der Folter den Sturz der «fiktiven Macht» und das Ende der «Gewalt» herbeizuführen. In diesem politischen Versprechen ist meiner Ansicht nach der Hauptgrund für den überwältigenden Erfolg des Films zu suchen. Er gehört in den Zusammenhang der breiten und kontroversen Debatten um die Folter, die in den letzten Jahren – besonders in Folge des so genannten «War on Terror» – entbrannt sind. Heute besteht ein Konsens darüber, dass die Folter, welche die moderne Macht – wie Foucault beschreibt – seit circa 1800 aus dem Strafvollzug verbannt hatte, doch weiterhin präsent geblieben ist,

nämlich im «Ausnahmезustand», in dem sich die legitime, moderne Macht in einem Moment der Illegitimität – oder, wie man auch sagen könnte, der reinen Gewalt – konstituiert.⁵ Deshalb ist in den letzten Jahren die Frage populär geworden, wie sich politischer Widerstand gegen die Macht im Ausnahmезustand denken liesse.⁶

In diesem Zusammenhang scheint es mir bemerkenswert, dass sowohl Scarry als auch Nancy sich bei ihrer Kritik an der Folter in erster Linie gegen die Repräsentation, gegen die Medialisierung richten. Bei Scarry geht es um eine Kritik am «sprachlichen Akt» des Folterers sowie an den daraus resultierenden «Fehlinterpretationen» des Publikums (wobei sich im Hintergrund eine weit reichende Sprachkritik bemerkbar macht, die sich einerseits gegen den Sprechakt, andererseits gegen die Interpretation, die Hermeneutik, richtet). Nancy seinerseits entwickelt in Auseinandersetzung mit der Folter eine Bildkritik, nämlich eine Kritik am «Bild» der «Wunde» (sowie implizit an der damit verbundenen künstlerischen Tradition).⁷

Auch für den Triumph des Schmerzes, den Gibson inszeniert, ist entscheidend, dass der sprachliche und der bildliche Sieg des Folterers verhindert werden. Der Gefolterte muss einerseits stumm bleiben (anstatt zu gestehen), aber er muss auch bei Bewusstsein und in Bewegung bleiben (anstatt die Präsentation der Wunde zuzulassen). Fürs Erste eignet sich eine Kunst, die mit der gesprochenen Sprache, mit Lauten, operiert, sodass die Stummheit als solche vernehmbar ist. Fürs Zweite ist es vorteilhaft, über bewegte Bilder zu verfügen, um den Körper und das Gesicht zu zeigen, die den Schmerz aushalten, ohne bewusstlos zu werden. Tonausfall und bewegtes Bild: Aufgrund dieser medialen Erfordernisse könnte man sagen, dass das Theater und der Film den Widerstand gegen die Folter am besten darstellen können.

5 Vgl. dazu im vorliegenden Band den Hinweis von Sigrid Weigel, S. 27 f.

6 Wenn man in diesem Zusammenhang von einem wissenschaftlichen Paradigma sprechen möchte, wäre als dessen Begründer Giorgio Agamben zu nennen. Aber Agambens Popularität basiert nicht zuletzt darauf, dass seine Theorie perfekt zu einem Unbehagen zu passen scheint, das sich in den letzten Jahren weit über die Wissenschaft hinaus bemerkbar machte.

7 Nancys Bemerkungen zur Folter stehen im Kontext des Versuchs, zwei Arten der Gewalt und zwei Arten von Bildern zu unterscheiden. Während jene reine Gewalt, die u. a. in der Folter zum Ausdruck kommt, falsch ist, gibt es für Nancy auch eine reine Gewalt der Wahrheit: «There is no doubt that truth itself [...] is violent in its own way» (Nancy, S. 17). Parallel dazu grenzt er das falsche Bild, in dem sich die falsche Gewalt manifestiert (z. B. der Wunde des Gefolterten), gegen ein wahres Bild ab, das er schliesslich als «grundlos» bezeichnet: «Knowing how to discern a groundless image from an image that is nothing but a blow is an entire art in itself» (Nancy, S. 25).

Gibson findet zudem ein besonders geeignetes Sujet: Im zuckenden Gesicht, das die Kamera in *Braveheart* immer wieder fokussiert, zeigt sich deutlich, dass der Gefolterte grössten Schmerz erleidet, ohne zu gestehen und ohne in Ohnmacht zu fallen. Aber auch wenn Gibson in *The Passion of the Christ* zusätzlich zum leidenden Gesicht den geschundenen Körper zeigt, ist dies nicht das Bild der Wunde, von dem Nancy spricht und das in der zeichnerischen und malerischen Tradition so wichtig ist. Vielmehr handelt es sich um das bewegte, filmische Bild eines Körpers, der allen Versuchen zum Trotz, die Bewusstlosigkeit herbeizuführen und die Wunde präsentieren zu können, stets in Bewegung bleibt. Das Bild des Schmerzes bekämpft erfolgreich das Selbstabbild der Gewalt.

All dies deutet darauf hin, dass die Künste für die Kritik an der Folter – und somit auch für den Widerstand gegen die Macht im Ausnahmезustand – eine bedeutsame Rolle spielen können. Jedoch geht es mir hier nicht etwa darum, Mel Gibsons Position zu vertreten. Vielmehr möchte ich darauf hinweisen, dass es notwendig ist, seine filmische Politik der Folter zu analysieren, da diese sich gegenwärtig sehr grosser Beliebtheit erfreut.



KRIEG – MEDIEN – ARCHITEKTUR

Beatriz Colomina

«Wir befinden uns, wie es scheint, am Rande eines Kriegs. An der Schwelle. Eine Linie wurde gezogen. Eine Deadline im wörtlichen Sinne. Sobald wir einen Schritt über diese Linie tun, stehen wir im Krieg. Wir gehen nach draussen. Wir verlassen die Heimat, um in der Fremde zu kämpfen. Aber stets gibt es auch Linien im Innern, innerhalb der scheinbar sicheren Abgrenzungen des Hauses. Wir sind schon in Kämpfe verwickelt, bevor wir rausgehen. Auch wenn wir es nur selten öffentlich sagen, wissen wir alle, dass das Haus ein Ort der Konflikte ist. Das Häusliche befand sich immer schon im Krieg. Der Kampf um Familie und Sexualität, der Kampf für Reinheit und Hygiene, seit Neuestem der ökologische Kampf. Mit dem Recycling ist auch der Müll des Hauses der Klassifikation unterworfen und domestiziert worden. Leute, die den 2. Weltkrieg erlebten, fühlen sich heute an jene Zeit erinnert, und das nicht nur, weil es das letzte Mal war, dass es Recycling gab. Recycling mit dem einzigen Ziel, Bomben herzustellen.

«Der Krieg ist nicht mehr identisch mit deklarierten Konflikten, mit Schlachten», schrieb Paul Virilio 1978. «Trotzdem besteht die alte Illusion fort, dass Frieden die Abwesenheit von Krieg bedeutet.»¹ Heute kann Krieg ohne sichtbare Kämpfe vonstatten gehen. Das neue Schlachtfeld liegt im Inneren des Hauses. Das Haus ist eine militärische Waffe, ein Mechanismus in einem Krieg, in dem die Grenze zwischen Verteidigung und Angriff verwischt worden ist.

Ein Beispiel für diese Verwischung bot gestern Abend eine Diskussionsrunde des Fernsehsenders CBS. Die Frage, die den diversen «Gästen» des Programms, den «Kriegsexperten», am dringlichsten gestellt wurde, lautete: «Auf was für Anzeichen sollen wir in den nächsten zwei, drei Tagen achten? Woran können wir ersehen, dass wir *wirklich* in den Krieg eingetreten sind?» Die Medien, von denen wir erwarten, dass sie den Krieg sichtbar machen, finden also keinen Beweis für dessen Existenz. Und die Diskussionsteilnehmer – die zumindest für die Zuschauer

¹ Paul Virilio, *Popular Defense & Ecological Struggles*, New York 1990, S. 36 [übers. von Tan Wälchli].

zu Hause (Gäste) sind – sind unfähig, vorherzusagen, wie das Bild des kommenden Kriegs aussehen wird. Es ist deshalb nicht ausgeschlossen, dass das Bild im Haus ankommen wird, bevor wir es erkennen. Das Haus jedenfalls ist bereits mobilisiert . . .»

So begann mein Vortrag *Die Häuslichkeit im Krieg (Domesticity at War)*, den ich am Abend des 16. Januar 1991 an der Architekturabteilung der Universität Illinois in Chicago hielt und dem mein letztes Buch seinen Titel verdankt. Während des Vortrags begann die Bombardierung Bagdads. Ich habe das Buch zwischen zwei Kriegen im Irak geschrieben. Das Manuskript war bereits fertig gestellt, als der 11. September 2001 kam. Die Ereignisse liessen mich innehalten. Und zwar nicht nur, weil das World Trade Center kaum 200 Meter entfernt von meinem Haus in New York stand (der Motor des zweiten Flugzeugs landete auf dem Dach des Nachbargebäudes), und nicht nur, weil die Distanz vom Dach aus so kurz war, dass wir tief in das vom ersten Flugzeug verursachte Loch hineinblicken konnten, und auch nicht nur, weil wir für eine quälend lang scheinende Zeit evakuiert wurden (tatsächlich waren es einige Wochen). Nein, entscheidend war, dass das, was ich über die unzähligen Effekte der Militarisierung von Häuslichkeit im Nachkriegs-Amerika geschrieben hatte, plötzlich nicht mehr historisch war. Es war unser Leben geworden. Viel zu nahe, um darüber schreiben zu können.

Während des ersten Kriegs im Irak hatte CNN mit dem Slogan geworben, «CNN bringt Ihnen die Frontlinie [«frontline»] ins Wohnzimmer» – d. h. in jenen Raum, der im Englischen früher «front room» hiess. Heute fällt der Raum von «draussen» tatsächlich mit dieser Frontlinie, dieser Grenze, in eins, aber dazu kommt noch, dass der Verlauf der Linie unklar geworden ist, sodass der Krieg von der Schwierigkeit handelt, überhaupt eine Grenze um den häuslichen Raum zu ziehen. Das Fernsehen bringt nicht nur die Frontlinie in unser Wohnzimmer, sondern zugleich strahlt es das Private auch in den öffentlichen Raum hinein aus. Die verschiedenen Kampflinien werden multipliziert, aufgebrochen, einander entgegengestellt. Es ist ein komplexer Raum, um dessen Besetzung der mit dem Häuslichen identisch gewordene Krieg geführt wird.

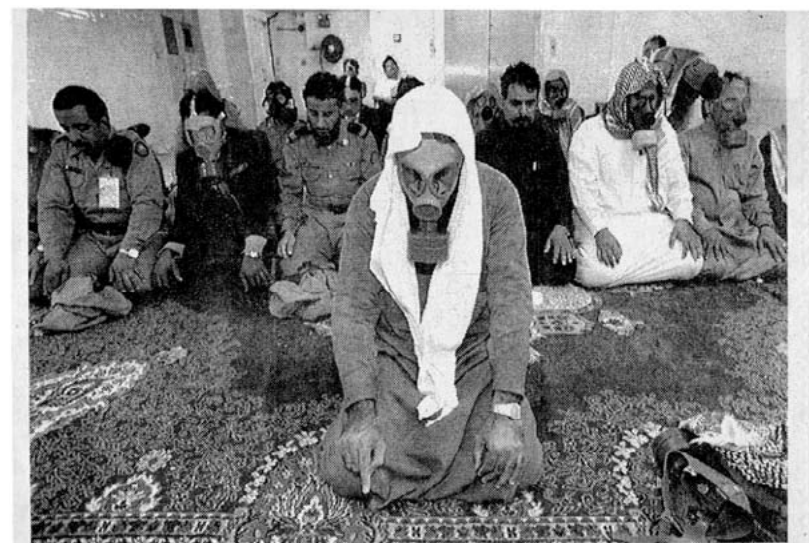
Im ersten Krieg am Golf 1991 wurde dies an den beiden Arten von Bildern ersichtlich, die in den Zeitungen und im Fernsehen hauptsächlich zu sehen waren: Zum einen gab es das Spektakel der militärischen Technologie, die intelligenten Bomben, die getarnten Flugzeuge und die Raketen (ein CNN-Reporter verglich die Bombardierung von Bagdad mit dem Feuerwerk zum amerikanischen Nationalfeiertag ^{Abb. A}), zum anderen viele Bilder von Interieurs: das Hotelzimmer, aus dem die CNN-Journalisten vom ersten Kriegsabend berichteten, indem sie bloss die Sicht aus ihren Fenstern beschrieben; Saudis, die mit aufgesetzten Gasmasken in einem Luftschutzkeller dem uralten Gebetsaufruf folgten ^{Abb. B}; Israelis, die ebenfalls Masken trugen und versuchten, ihr häusliches Alltagsleben in Bunkern oder in mit Plastik ausgekleideten Schutzzimmern ihrer Häuser fortzuführen – und nicht zuletzt Amerikaner, die zu Hause vor dem Fernseher saßen. Die Augen all dieser Menschen waren auf die Bildschirme gerichtet, und auf diesen waren wiederum andere Augen und andere Bildschirme zu sehen. So präsentierte sich das häusliche Interieur am Ende des 20. Jahrhunderts, sendend und empfangend, live.

Hatte das Interieur am Ende des 19. Jahrhunderts Zuflucht vor dem Draussen – der Stadt, der Öffentlichkeit usw. – geboten, so erobert das Öffentliche heute das Innere. Es ist immer schon bereits drin, sodass Flucht keine valable Strategie mehr darstellt. Vielleicht gibt es gar keine Fluchtorte mehr: Der Feind ist immer schon drin. Deshalb ist die einzige Form der Verteidigung heute der Gegenangriff, die einzige Form von Häuslichkeit ist Gegenhäuslichkeit.

Die Beziehung zwischen Architektur und Krieg ist nicht neu. Wir bauen defensiv. Städte waren einst Befestigungen, als Verteidigungsmassnahmen in Kriegen gebaut, und neue Kriege bringen neue Arten hervor, den Raum zu denken. Im 20. Jahrhundert zeigt sich das am deutlichsten an der Entwicklung der Medien. Alle Kriege des 20. Jahrhunderts waren Medienkriege. Im 1. Weltkrieg spielten das Telefon und das Radio wichtige Rollen auf den Schlachtfeldern: Man sagt, dass Kämpfe durch «coups de téléphone» entschieden wurden.² Nach dem Krieg wurden die Technologien, die das Militär eingesetzt hatte, domestiziert. In den 1920er Jahren nahm man in Europa den Flugverkehr auf, und allenthalben eroberten Radios und Telefone den häuslichen



A



B

Saudis Heed Call to Prayer in a Bomb Shelter

Soldiers and others, some in gas masks, praying at dawn yesterday in a hotel basement in Saudi Arabia.

Raum, sodass das Verhältnis von innen und aussen, von privat und öffentlich radikal umgestaltet wurde. Auch die moderne Architektur war in vielerlei Hinsicht ein Produkt des 1. Weltkriegs, nicht zuletzt insofern sie von den Unterscheidungen zwischen innen und aussen kaum mehr etwas übrig liess. Das Innere wurde zu einer Landschaft ohne Räume, und zugleich begann man, das Draussen wie ein Interieur zu verstehen. Wie Le Corbusier sagte: «Le dehors est toujours un dedans» («Das Aussen ist immer ein Innen»).

So wie der 1. hatte auch der 2. Weltkrieg einen entscheidenden Einfluss auf die Architektur, und dasselbe gilt für die neue Form des Krieges, die mit 9/11 auftauchte. Sie brachte ein neues Verständnis von Raum hervor: neue Konzepte von Konstruktion, Überwachung, Luftqualität usw. Wieder richtet sich unser Augenmerk besonders darauf, wie in einem komplexen Wechselspiel von Architektur und Medien das Verhältnis zwischen privat und öffentlich verändert wurde. Nehmen wir z. B. die Schlüsselrolle, die das Internet bei der Planung und Ausführung des Anschlags auf das World Trade Center spielte. Geld, Anleitungen und Ideen wurden über das Internet durch den Raum bewegt, wobei Bibliotheken und andere öffentliche Institutionen zur Tarnung eines höchst privaten und höchst geheimen Austauschs dienten.

Als der Anschlag geschah, arbeiteten Leute in der ganzen Welt an ihren Computern, verbunden durch das Internet, und in diesem Raum erreichte sie die Nachricht zuerst. Andere sahen es im Fernsehen. Aber das wirklich Neue war vielleicht der Umstand, dass zum ersten Mal in der Geschichte der Katastrophen die Familien und Geliebten vieler Opfer zu den Ersten gehörten, die informiert waren, da sie Mobiltelefonanrufe aus den entführten Flugzeugen und aus dem World Trade Center erhielten. Im Herzen des spektakulären Alptraums, der ununterbrochen auf allen Fernsehkanälen zu sehen war, fand der denkbar intimste Austausch statt.

Im 2. Weltkrieg trugen die Soldaten Abschiedsbriefe auf sich, die im Todesfall ihren Frauen, Freundinnen, Kindern oder Eltern geschickt werden sollten – die Briefe wurden zwischen den Kämpfen geschrieben und umgeschrieben, um jeweils möglichst aktuell zu sein. Während 9/11 wandten sich Zivilisten in den letzten Sekunden ihres Lebens über Mobiltelefone an die Personen, die ihnen am meisten be-

deuteten. Wie wichtig dieser Austausch war, zeigte sich im Nachhinein, als die Telefongesellschaften verzweifelt versuchten, die letzten Nachrichten zu liefern, die nicht angekommen waren. Da nur sehr wenige Leichen bzw. Leihenteile gefunden wurden, waren die Nachrichten alles, was übrig blieb. Nun gab es plötzlich jene letzten Worte, die sonst bei tragischen Unfällen immer fehlen. Und für einmal waren die digitalen Aufnahmen der Telefongesellschaften kein fragiles Substitut für die realen Personen, sondern sie waren selbst die einzige Realität.

Alle traditionellen Vorstellungen von Öffentlichkeit und Privatheit wurden mit 9/11 obsolet. Das Bombardement durch die endlos wiederholten Fernseh- und Internetbilder einerseits sowie der simultane, doch einzigartige und höchst intime Austausch der Mobiltelefonanrufe andererseits erzeugten einen neuartigen Raum.

9/11 war zugleich ein höchst verdichtetes Medienereignis und ein höchst körperliches Erlebnis. Alle waren wir in der Kommunikation gefangen – wir hingen an unseren Telefonen, Mobiltelefonen, E-Mails, Fernsehern, Radios und am Internet –, doch je näher man sich beim World Trade Center befand, desto stärker war auch der körperliche Aspekt. Es gab eine Vielzahl von Wahrnehmungen, welche die Medien nicht überliefern konnten: der extrem laute, nicht identifizierbare Lärm, den das erste Flugzeug verursachte, als es in den Turm flog (wir vermuteten, es sei eine Bombe); die Erschütterungen in unseren Wohnungen (ein Erdbeben, meinte ein Nachbar); die aufeinander prallenden Autos (vielleicht weil die Fahrer durch das Gesehene abgelenkt wurden oder, geschockt vom Lärm, unwillkürlich auf die Bremse traten); der dumpfe Schlag des Flugzeugmotors, der zuerst auf das Nachbardach krachte und dann auf die Strasse fiel; der schreiende Pulk der wegrennenden Leute; der Gestank – dieses bittere Gemisch von brennendem Benzin, Plastik und Gummi; die von den einstürzenden Türmen erzeugte Schuttwolke, welche die Wohnung einhüllte und komplett verdunkelte; am Ende des Tages, als wir endlich evakuiert wurden und die Nationalgarde das Kommando übernahm, eine alles bedeckende, schwammartige, dicke Staub- und Papierschicht; die Strassen – übersät von Schuhen und Taschen, die bei der panischen Flucht verloren gegangen oder weggeworfen worden waren; ein riesengrosser Feuerwehrmann, der mit angezogenen Schutzstiefeln an einer Ecke auf dem Gehsteig sass, den Rücken gegen die

Wand gelehnt, den Kopf in den Händen, und untröstlich weinte. Nichts oder fast nichts davon konnte man in den Nachrichten sehen, die stattdessen mit stumpfer Gleichmässigkeit wieder und wieder zeigten, wie die Flugzeuge einschlugen und wie die Türme in sich zusammenfielen. Und doch waren auch diejenigen, die so nahe dran waren, auf die Medien angewiesen, um der ganzen Sache Sinn geben zu können.

Die Rodney-King-Ausschreitungen in Los Angeles hatten 1992 gezeigt, dass private Videokameras in der Stadt eine wichtige – und von den Herstellern nicht vorhergesehene – Rolle für die Selbstverteidigung der Bevölkerung und die Kontrolle des öffentlichen Raumes spielen können: Sie erlauben es, die Polizei zu überwachen. Die Ausschreitungen waren der Beweis dafür, dass überall und jederzeit irgendeine Kamera am Laufen war. Verglichen damit, wurde mit 9/11 erstmals klar, welche Rolle die Mobiltelefone im städtischen Raum spielen. Sie sind nicht nur die nervigen Geräte, welche die letzten ruhigen Ecken unseres Lebens mit Lärm überfluten, sondern auch Werkzeuge für den Notfall – Geräte, mit denen sich die Bevölkerung verteidigen kann. Als solche unterscheiden sie sich nicht gross von jenen Kampfgeräten, die wir in der Zwischenzeit in unser alltägliches Leben zu übernehmen ermutigt wurden: Gasmasken, aufziehbare Radios, Taschenlampen, Isolierband, Anti-Strahlen-Pillen usw. Heute wird der persönliche Lebensraum nicht mehr durch die Bausubstanz eines befestigten Gebäudes geschützt, sondern durch eine Vielzahl nomadischer Technologien. ^{Abb. C}

Hing man im Kalten Krieg der Fantasie von Bunkern an, die mit Vorräten überfüllt waren ^{Abb. D}, so zeigen die Geräte für den Überlebenskampf, die uns heute in endlosen Katalogen angeboten werden, dass die Funktion des Bunkers von einer Reihe leichtgewichtiger Accessoires übernommen wurde – und zwar so sehr, dass es uns möglich geworden ist, in einem dünnen Nylonmantel unser zukünftiges Haus zu sehen. Das *Final Home Jacket* von Kosuke Tsumara (1995) wurde entworfen, «um im Fall einer Katastrophe als nomadisches ‹Haus› zu dienen». «Die geräumigen Taschen können zwecks Wärme-Isolierung mit Zeitungen gefüllt werden, oder man kann in ihnen persönliche Gegenstände, Esswaren, Landkarten und andere überlebensnotwendige Dinge verstauen. Der Mantel lässt sich mit kaltem Wasser von Hand waschen oder chemisch reinigen. Einheitsgrösse für alle.» ^{3 + Abb. E}

3 MoMA Design Store, Katalog Frühling 2006, New York 2006, S. 16 [übers. von Tan Wälchli].

GAS MASKS
SURVIVAL IN THE 90's!

\$39 WE SHIP ANYWHERE

- Bulletproof Clothing
- Anti-Kidnap Systems
- Nite Vision
- Bug Detectors
- Hidden Camera Systems

VISA CALL OR VISIT OUR SHOWROOM SUITE #8024 EMPIRE STATE BUILDING

(212) 268-4568



Nachdem sich mit 9/11 das Mobiltelefon als letzter Rest von Häuslichkeit erwiesen hatte, enthüllte 3/11 in Madrid, dass es ebenso eine Waffe sein kann, und zwar als eine Steuerung, mit der sich Bomben in Zügen zur Explosion bringen lassen. Aus persönlicher Verteidigung war öffentlicher Angriff geworden. So wurde ein weiteres Mal deutlich, wie eng Häuslichkeit und Krieg miteinander verbunden sind. Wenn sich den Experten am Fernsehen 1991 das Problem stellte, dass sie den Beginn des Kriegs nicht identifizieren konnten, dann besteht unser Problem heute darin, uns seines Endes zu vergewissern. Zunehmend verstehen wir, dass der so genannte «Krieg gegen den Terror» kein Ende hat. Aber das ist natürlich eine Lektion aus der Zeit des Kalten Kriegs: Der Krieg endet nicht, er verändert sich nur – und die Architektur mit ihm.

Aus dem Englischen übersetzt von Tan Wälchli.

Der Beitrag basiert auf dem «Epilog» von Beatriz Colomina in *Domesticity at War*, Cambridge, MA 2007, S. 296–302.

ABBILDUNGEN

- A «U.S. Vows to Destroy...» («Die USA geloben Zerstörung...») Aus: *Herald Tribune*, 19./20. Januar 1991
- B «Saudis Heed Call to Prayer in a Bomb Shelter» («Saudis folgen Gebetsaufruf in bombensicherem Bunker») Aus: *New York Times*, 19. Januar 1991
- C «Gas Masks: Survival in the 90's!» («Gasmasken: Überleben in den 90er Jahren!») Werbung in der *New York Times*
- D «Containment at Home: A Cold War Family Poses in their Fallout Shelter» («Sicherheitsraum zu Hause: Eine Familie posiert im Kalten Krieg in ihrem Strahlenschutzbunker») Aus: *Life*, 1961
- E Kosuke Tsumura, *Final Home Jacket* (1995) Aus: *MoMA Design Store*, Katalog Frühling 2006, New York 2006, S. 16



E

**GENRES:
PERFORMANCE,
MUSIK, KUNST,
LITERATUR**





Shakespeare, *Othello*, 1. Akt, 3. Szene
JAGO Matthias Britschgi

Fotografie Janosch Abel
Till Forrer
Christoph Oeschger

DIE SCHMERZEN ANDERER BETRACHTEN

ZUR WAHRNEHMUNG VON PERFORMANCES

Doris Kolesch

«Schmerz ist eine anthropologische Konstante», schrieb das Organisationsteam der *Schmerz-Séance*, die vom 26. bis 28. Juni 2008 im Theater der Künste in Zürich stattfand, im Programm-Flyer. Auf diese fast apodiktisch formulierte Aussage würde ich eher mit einem vorsichtigen, aber entschiedenen Jein antworten. Dass Schmerz eine anthropologische Konstante sei, lässt sich meines Erachtens nur insofern behaupten, als uns keine Kultur und keine Zeit bekannt sind, in denen es überhaupt keine Erfahrungen und Begrifflichkeiten von Schmerz gab oder gibt, wengleich das, was jeweils als Schmerz konzeptualisiert und erlebt wird, höchst unterschiedlich zu sein scheint. Als sowohl körperliches wie auch geistiges Phänomen, mit welchem sich Individuen und Gesellschaften konfrontiert sehen, nimmt der Schmerz durchaus Züge einer anthropologischen Konstante an. Absolut nicht konstant, sondern vielmehr äusserst variabel und von vielfältigen historischen, kulturellen, gesellschaftlich-sozialen und technisch-medialen Aspekten abhängig ist allerdings, wie Schmerz jeweils empfunden, wie er dargestellt, verstanden und konzeptualisiert wird sowie schliesslich wie Einzelne oder ganze Gesellschaften mit der Existenz und Erfahrung von Schmerz umgehen.

Diese Vorbemerkung ist mir wichtig, weil meine nachfolgenden Überlegungen von der Prämisse ausgehen, dass sowohl die Darstellung wie auch die Empfindung von Schmerz nicht zuletzt von medialen Faktoren abhängig sind – davon also, wie und mittels welcher Medien und Techniken Schmerz in einer Gesellschaft thematisiert und

vermittelt wird. Mit dieser Konzentration auf die mediale Dimension von Schmerz-Erfahrung wie Schmerz-Darstellung in der Performance-Kunst seit den 1960er Jahren hoffe ich, auch eine Antwort – nicht *die* Antwort, sondern *eine* Antwort – auf die Frage anzubieten, welche die Veranstalter/innen im Programm-Flyer stellten: «Wieso hat Schmerz in der Performance eine solche Karriere gemacht?»

Ja, wieso hat Schmerz in der Performance-Kunst eine solche Karriere gemacht? Diese Frage verdient in der Tat unsere Aufmerksamkeit: Im Jahr 1962 schlägt Yoko Ono in *Wall Piece for Orchestra* kontinuierlich zu Musikbegleitung ihren Kopf gegen den Bühnenboden. Wenige Jahre später, 1969, schlägt Ben Vautier seinen Kopf so lange gegen eine Betonwand, bis er blutet. Valie Export kriecht 1971 in ihrer Performance *Eros/ion* nackt über Glasscherben, die auf dem Boden verstreut sind, Chris Burden seinerseits arrangiert 1973 in *Through the Night Softly* eine vergleichbare Situation, indem er unbekleidet und in nächtlicher Dunkelheit über eine mit Glasscherben übersäte Strasse in Los Angeles robbt. Peter Weibel näht sich 1970 in *Photo Haut Gedichte* Fotografien auf den eigenen Körper, Vito Acconci beisst sich in *Trademark* aus dem gleichen Jahr in den Arm. Mehrere Performerinnen und Performer, darunter Gina Pane, Günter Brus und Marina Abramović, ritzen oder schneiden sich mit (Rasier-)Messern oder Scherben die Haut auf, sie traktieren sich mit Peitschen oder setzen sich dem Feuer und offenen Flammen aus. In anderen Performances wiederum hungern und fasten die Künstler/innen mehrere Tage lang, oftmals bei eingeschränkter Bewegungsfreiheit. Sie lassen sich mit Nadeln oder Nägeln durchbohren oder gar, wie Chris Burden in *Trans-Fixed* von 1974, in der Haltung des Gekreuzigten auf das Dach eines VW-Käfers nageln, dessen laufender Motor dazu, so die Darstellung des Künstlers, in der Nacht aufheult. Last but not least setzen sich Performerinnen und Performer wie Marina Abramović, Peter Weibel, Denis Oppenheim, Timm Ulrichs und erneut Chris Burden in einigen ihrer Arbeiten dem potenziell tödlichen Risiko eines Stromschlags, einer geladenen Pistole und schliesslich eines Gewehrschusses aus.

Diese kurze Aufzählung könnte schier endlos fortgesetzt werden; sie ist weder systematisch noch vollständig. Ich möchte damit

nur zeigen, dass Grenzüberschreitungen und Tabubrüche in Form von körperlichen Verletzungen und Selbstverletzungen, von Kasteiungen, Selbstverstümmelungen und autoaggressiven Handlungen insbesondere seit den 1960er Jahren bis heute keine Einzelfälle darstellen und dass sie schon gar keine Ausnahmeaktionen einzelner Künstlerinnen oder Künstler bilden, denen von weiten Kreisen der Kritik wie auch des Publikums häufig in pathologisierender Manier psychische Probleme, masochistische Tendenzen oder sexuelle Triebstörungen unterstellt werden. Ganz im Gegenteil stellen die genannten Handlungen und Aktionen – welche in den Anfängen, also in den 60er und 70er Jahren des letzten Jahrhunderts, zumeist als Body Art bezeichnet wurden – bis heute eine wichtige, massgebliche Strömung der Performance-Kunst dar und keineswegs eine marginale Randerscheinung.

Diese Performances schockierten und faszinierten zugleich, und sie tun dies teilweise noch heute. In den Performance Studies – den Theater- und Kunstwissenschaften, die sich mit diesen Kunstereignissen beschäftigen – ist es üblich geworden, den Schock und die rätselhafte Inkommensurabilität dieser Performances abzumildern, zu neutralisieren, indem man sie in Erklärungs- und Deutungsmuster zu überführen sucht: So wird Gina Pane mit ihren obsessiven Selbstverletzungen fast ausnahmslos als feministische Künstlerin vereinnahmt, die je nach eingenommener Perspektive der Interpretation entweder kritisch gegen patriarchale Machtstrukturen und genderspezifische Rollenfixierungen aufbegehrt oder den Mythos des Zusammenhangs von Weiblichkeit und Masochismus fortschreibe – zwei sich widerstrebende Deutungen, die zudem im offenen Widerspruch zu Panes eigenen Erläuterungen stehen und zahlreiche über die jeweilige Interpretation hinausführende Aspekte der Performances ausblenden. Auch Deutungen, welche behaupten, Chris Burden habe sich in *Trans-Fixed* oder *Shoot* zum Schamanen, zum exemplarisch Leidenden gemacht, um dem Publikum aussergewöhnliche Erfahrungen zu vermitteln, erscheinen wenig plausibel und lassen einen ratlos angesichts der Tatsache, dass sich ein Künstler in Anwesenheit von Publikum willentlich in den Arm schießen lässt. Ganz zu schweigen von der Diskrepanz zwischen dem gewaltsamen Akt und der Banalität seiner Darstellung im Bild der 16-mm-Kamera.

Ich möchte vor diesem Hintergrund einen anderen Fokus wählen, wobei ich keinesfalls behaupten will, damit eine abschliessende und zureichende Erklärung für die erwähnten Phänomene geben zu können – angesichts der Tabubrüche, Grenzverletzungen und schmerzhaften Exerzitien, welche zahlreiche Performances darstellten und darstellen, bin ich skeptisch gegenüber allzu stimmigen, allzu schlüssigen Erklärungen. Und es müsste meines Erachtens ein Ziel unserer Beschäftigung mit diesen Kunstereignissen sein, ihnen in der Kommentierung, Beschreibung und Reflexion gleichwohl einen Moment der Widerständigkeit, der Inkommensurabilität zu lassen.

Mein Beitrag unterstreicht einen Umstand, dem kaum genug Aufmerksamkeit geschenkt werden kann: Die obige Auflistung von Performances, die in unterschiedlichster Weise Schmerz darstellten, thematisierten, vielleicht gar vollzogen und vorführten, ist nicht nur unvollständig und unsystematisch. Sie unterschlägt das vielleicht Entscheidende, sie unterschlägt nämlich vollkommen das jeweilige Publikum und seine Reaktionen.

Meine Ausgangsthese für die nachfolgenden Überlegungen ist, dass der historische Stellenwert der Performance-Kunst nicht nur in ihrer Erweiterung von Themen und Materialien der Darstellung und nicht nur in ihrer Vermischung und Hybridisierung bislang getrennter Kunstsparten und Disziplinen liegt. Ein wesentliches Moment scheint mir der Versuch der Etablierung eines damals völlig neuartigen Verhältnisses zwischen Künstlern und Zuschauern, zwischen dem Geschehen und seiner Wahrnehmung. Wir sehen uns heute einer Kunst-, Theater- und Performance-Szene gegenüber, die – aus theaterwissenschaftlicher Sicht – mindestens als *nach*postdramatisch bezeichnet werden kann, die sich mithin dadurch auszeichnet, dass wesentliche Impulse und Innovationen der Performance-Kunst der 1960er bis 1980er Jahre ihrerseits den Weg ins Theater und in die Alltagskultur gefunden haben. Selbst in manch biederem Stadttheater wird gelangweilt abgewinkt, wenn mal wieder ein Schauspieler auf den Bühnenboden urinert – und zwar nicht, weil man die Szene als anstössig oder unangemessen oder gar unangenehm empfindet, sondern angeblich, weil man es schon so oft gesehen habe, weil sich die Provokation und der Skandal leer gelaufen haben.

Ganz zu schweigen von durchaus populären Fernsehformaten wie *Big Brother*, die letztlich nichts anderes als die fernseh- und konsumförmige Ausbeutung und Trivialisierung von Kunstpraktiken sind, welche in den 1960er Jahren an vorderster Front der Neo-Avantgarde entwickelt wurden. Angesichts dieser historischen Entwicklungen lohnt es, kurz innezuhalten und sich zu vergegenwärtigen, welche Impulse und Motive zur Herausbildung der Performance-Kunst in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts geführt haben.

Die Performance-Kunst ist eine hybride Gattung, die aus der Grenzüberschreitung etablierter Gattungen hervorgegangen ist und in der Künstlerinnen und Künstler der verschiedensten Disziplinen – von der Musik über den Tanz bis hin zur Skulptur, Malerei und Fotografie – nach neuen Darstellungs- und Artikulationsmöglichkeiten suchten, die bei aller Unterschiedlichkeit den performativen Vollzug betonten. So ist es kein Zufall, dass die Performance-Kunst massgeblich von Künstler/innen initiiert und getragen war, welche in keiner engeren Verbindung zum Theater standen, das heisst, sie hatten beispielsweise keine Ausbildung als Schauspieler/in oder Regisseur/in durchlaufen. Gleichwohl ist nicht zu bestreiten, dass die Performance-Kunst ihre eigene Identität in deutlicher Absetzung zum traditionellen bürgerlichen Theater fand. An der Praxis wie auch am Klischeebild des bürgerlichen Theaters mit seiner Guckkastenbühne, der damit gesetzten Trennung von Bühnengeschehen und Zuschauerraum, mit seinen Verfahren der Illusionierung sowie seinen Darstellungs- wie Wahrnehmungsmustern reibt sich die Performance-Kunst. Ich möchte mich im Folgenden auf die Darstellungs- und Wahrnehmungsmuster beschränken.

Bezüglich der Darstellungsmuster ist es gerade die Darstellung im Als-ob, welche die Performance-Kunst ablehnt: Der Schauspieler ist nicht Hamlet oder Jago, die Schauspielerin nicht Antigone, sondern er/sie stellt diese dar, schlüpft in deren Rolle und agiert, als ob er Hamlet, Jago oder sie Antigone sei. Von daher ist der Pakt zwischen Schauspieler und Publikum im Theater eindeutig: Die auf oder hinter der Bühne verletzte, ermordete oder gestorbene Figur erfährt spätestens zum Schlussapplaus ihre wundersame Auferstehung und tritt in ihrer Verkörperung durch den Schauspieler oder die Schauspielerin unverletzt wieder an

die Rampe – hier nun allerdings in signifikanter Zweideutigkeit, indem nämlich sowohl auf die gespielte Figur als auch auf den konkreten Schauspieler, auf die konkrete Schauspielerin verwiesen wird. Repräsentation der Figur und Präsentation, Autodeixis des Schauspielers existieren in diesen kurzen Momenten nebeneinander, während im Verlauf der vorangegangenen Theateraufführung tendenziell die Repräsentation der Figur die Autodeixis des Schauspielers zu überlagern, ja vollkommen zu verdecken sucht.

Der Performer oder die Performerin hingegen stellen keine andere, keine fiktive Rollenfigur dar, sondern zunächst einmal nur sich selbst – was nicht heissen soll, dass die «persona» des Performers identisch ist mit der Privatperson des Performers. Die Zeit, in der er agiert, bedeutet keinen anderen, fiktiven Zeitraum, und auch der Raum steht nicht primär für einen anderen Raum, sondern die Performance spielt im Hier und Jetzt, in diesem Raum und dieser Zeit, die zuvörderst einmal nur auf sich selbst verweisen.

Verbunden mit dieser Ablehnung des dominanten Darstellungsmodus des Als-ob ist die Absage an den etablierten Wahrnehmungscode des Theaters. Denn der Darstellungsmodus des Als-ob auf produktionsästhetischer Seite ist auf rezeptionsästhetischer Seite gekoppelt mit der Haltung ästhetischer Distanz. Die Lust, die Leistung, die Faszination ebenso wie die Grenzen von Theater liegen darin, dass der Zuschauer eben Zuschauer, Betrachter ist sowie ein bisschen auch Zuhörer. In der Haltung ästhetischer Distanz kann er das Dargestellte verfolgen und weiss sich dabei von den pragmatischen Vorgaben und Zwängen alltäglicher Kommunikation und Interaktion befreit: Im Theater darf ich der Dame – zumindest der auf der Bühne – schamlos auf den Busen glotzen, ich darf Menschen anstarren und anhimmeln, an ihren Lippen hängen – ein Verhalten, welches wir im Alltag missbilligen und selbst kleinen Kindern früh abgewöhnen. Ich kann mich daher im Theater zurücklehnen und ganz ohne die Verpflichtung, eingreifen, Stellung nehmen oder gar etwas tun zu müssen, mit ansehen, wie eine Figur auf der Bühne eine andere ermordet.

SICH BERÜHREN LASSEN

Mein Titel *Die Schmerzen anderer betrachten* spielt explizit auf die letzte Buchpublikation der grossen Essayistin Susan Sontag an, die in *Das Leiden anderer betrachten* (*Regarding the Pain of Others*, 2003) intensiv über Kriegsfotografie reflektiert.¹ Sontag ist mit ihren luziden Gedanken zu diesem Thema, aber auch zum gesellschaftlichen Umgang mit Krankheit und Aids zweifelsohne eine wichtige Inspirationsquelle für die hier diskutierte Problematik. Gleichwohl werde ich im Folgenden auch gegen Sontag argumentieren, nämlich dahingehend, dass es einen grossen Unterschied macht, ob ich Bilder von Leid, Qual und Schmerz sehe oder ob ich Performances sehe, die Leid, Qual und Schmerz nicht nur darstellen, sondern auch vorführen, präsentieren. Um zumindest die grobe Linie meiner Argumentation anzudeuten, sei hier vorab so viel gesagt: Meine These ist, dass Performances das Verhältnis von Geschehen und Publikum so bearbeiten, dass sich der Zuschauer zum Teilhaber, zum konstitutiven Bestandteil der Performance wandelt und mithin nicht mehr distanzierter Zuschauer bleibt. Es bleibt in Performances – und zwar nicht aufgrund deren inhaltlicher Themen, sondern aufgrund ihrer formalen Struktur, ihrer Medialität – nicht beim Betrachten der Schmerzen anderer, sondern es wird eine andere, umfassendere Wahrnehmung provoziert, die bis zum Nachvollzug, zur Teilhabe an Schmerzen, ja zur körperlichen Ge- und Betroffenheit reichen kann, obgleich keinerlei physische Einwirkung auf das Publikum stattfindet.

Dabei ist allerdings zu betonen, dass die Neukonstellierung des Verhältnisses von Performance und Publikum nicht einfach in die schlichte Abschaffung der ästhetischen Distanz mündet. Das *Noli me tangere*, welches die neuzeitliche Kunst in transformierender Weiterführung kultischer und religiöser Praktiken über Jahrhunderte aufgebaut und zementiert hat, ist nicht einfach durch ein paar Performances auszuhebeln. «Bitte nicht berühren – Please don't touch – Prière de ne pas toucher – Si prega di non toccare» – Besucher von Museen, Ausstellungsräumen und Galerien treffen in der ganzen Welt auf diese freundlichen Verbotsschilder. Der Kontakt mit Kunst soll auf den Augenkontakt beschränkt bleiben. Sinnliches Begreifen und tastendes, spürendes Erfahren

¹ Susan Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, Frankfurt am Main 2005.

ästhetischer Phänomene, also «aisthesis» im etymologischen Sinn des Wortes, sind aus der etablierten Rezeptionshaltung weitgehend verbannt. Wer die Berührung dennoch wagt, löst die Alarmanlage aus, erntet Ermahnungen der Saalaufsicht, böse und verständnislose Blicke anderer Besucher und sieht sich schlimmstenfalls in die Nähe mutwilliger Kunstzerstörer oder krimineller Kunstdiebe gerückt.

Im Theater ist die Situation vergleichbar. Stillgestellt im verdunkelten Saal, sitze ich ruhig auf meinem Platz, Augen und Ohren ganz auf die herausgehobene, beleuchtete Bühne gerichtet. Die soziale Gemeinschaft meiner Sitznachbarinnen und -nachbarn erweist sich schnell als Organ gesellschaftlicher Disziplinierung, sollte ich zu laut flüstern, mich allzu heftig bewegen oder andere Aktivitäten entfalten, die aus dem Rahmen meiner Rolle als Zuschauerin fallen. Das Berührungsverbot gilt auch hier: Die Schauspieler exponieren sich meinem Blick, ich darf ungestraft meiner Neugier, meiner Schaulust und meiner Sehnsucht zu sehen nachgehen. Sollte ich jedoch auf die Bühne stürmen, um die faszinierende Gestalt zu berühren, den Stoff des Kostüms zu fühlen und den direkten Kontakt zu suchen, produzierte dieser Tabubruch einen Skandal. Man müsste von Sinnen sein (und doch ganz bei und in ihnen), um dies zu wagen – und zudem sportlich-trainiert, um die konkreten, architektonischen Schwellen dieser symbolischen Grenze, dieser unsichtbaren vierten Wand überwinden zu können.

Wie stark das Berührungsverbot in ästhetischen Zusammenhängen kulturell etabliert und internalisiert ist, zeigen gerade die Performances und Kunstaktionen der letzten Jahrzehnte, die verschiedenste Strategien und Techniken einsetzen, um die Mauer zwischen Akteuren und Betrachtern einzureissen und das Publikum zu einer über das Zuschauen hinausgehenden Teilnahme und Teilhabe zu animieren. Aus der sicheren Distanz dessen, dem solche Situationen erzählt werden, der sie in Zeitungsberichten oder Büchern nachliest oder über sie am Schreibtisch nachdenkt, lässt sich kaum nachvollziehen, welcher komplexen Widerstreit von Ängsten, Handlungsimpulsen, Entscheidungen, Gewohnheiten, Erwartungen, Zweifeln und Selbstzweifeln diejenige erlebt, die sich konkret in einer solchen Situation des Dazwischen befindet. Die vermeintlich ästhetische Frage, ob ich nun eingreife,

mich zu den Performern geselle, mich aus der Gruppe der neugierig abwartenden Zuschauer herauslöse, sozusagen für einen Moment die Seite wechsele, wird zur brennenden existenziellen und ethischen Frage, die nicht nur meine Auffassung von Kunst, sondern auch meine Haltung zur Welt und mein eigenes Selbstverständnis nachhaltig zu erschüttern vermag.

Dabei darf nicht unterschätzt werden, wie zentral der Bezug auf vorgängige Bilder und Darstellungsmuster, auf ikonografische Traditionen, welche aus der Malerei, dem Film, dem Fernsehen vertraut sind, für zahlreiche Arbeiten der Performance-Kunst ist. Man könnte sagen, Performances des Schmerzes realisieren das tausendmal Gesehene und überführen es in physische Evidenz, in eine anschauliche, aufdringliche Realität, die keineswegs amedial, keineswegs unvermittelt ist, sondern – zumindest im Fall der Schmerz-Performances – den Körper als Medium in den Vordergrund rückt. Und die auf Seiten des Zuschauers gerade deshalb peinlich, bisweilen gar schmerzhaft wirkt, weil ihm keinerlei etablierte und beruhigende Wahrnehmungshaltung zur Verfügung steht, wie wir sie in Bezug auf Gemälde, Fotografien, Film- und Fernsehbilder kollektiv eingeübt haben.

«Man hat gegen Bilder gelegentlich den Vorwurf erhoben, sie machten es möglich, Leiden aus der Distanz zu betrachten – als gäbe es auch eine andere Art des Betrachtens. Doch auch wenn man etwas aus der Nähe betrachtet – ohne Vermittlung durch ein Bild –, tut man nichts anderes als betrachten.»² So Susan Sontag in *Das Leiden anderer betrachten*. Das Argument, welches die Autorin zur Untermauerung dieser Aussage anführt, lautet, dass Betrachtung immer eine Distanznahme erfordert, dass sie einen Abstand zwischen Betrachterin und Betrachtetem einzieht. Dem stimme ich zwar grundsätzlich zu, doch möchte ich im Folgenden argumentieren, dass die Wahrnehmung von Performances nicht angemessen beschrieben ist, wenn man sie als Betrachtung und als nichts anderes als Betrachtung auffasst. Daher verzichte ich in diesem Beitrag bewusst auf die Publikation der zahlreich vorhandenen Fotografien von Performances, welche Marina Abramović, Vito Acconci, Chris Burden, Günter Brus, Valie Export, Yoko Ono, Gina Pane, Ben Vautier, Peter Weibel und andere durchgeführt haben, da

diese aufgrund der ihnen eigenen Medialität kaum etwas, bisweilen auch gar nichts, über jene Phänomene der Wahrnehmung von Performances aussagen, die hier im Zentrum stehen.

ZEUGENSCHAFT UND VERANTWORTUNG

Was passiert eigentlich in der Performance-Kunst? Performances unterlaufen mit ihrer Aufkündigung einer Repräsentationsästhetik die Wahrnehmungshaltung der ästhetischen Distanz, welche für die bürgerliche Ästhetik konstitutiv war. Zuschauer werden zu Teilnehmern, die für das, was sie gesehen, gehört und erlebt haben, verantwortlich sind – und zwar in zweierlei Hinsicht: zum einen durch die Teilhabe am Geschehen, zum anderen durch die mit dieser eng verbundenen Verantwortung für die Begebenheiten und für das, was man jeweils gehört und gesehen hat, denn es wird keine zentrale Perspektive, keine dominante Lesart, keine hegemoniale Deutung angeboten. Das Publikum wird zum Zeugen, und aus dieser Zeugenschaft resultiert eine Verantwortung im Sinne der Antwort: Responsivität und Verantwortlichkeit sind hier nicht zu trennen.³ Man könnte sagen, es wird ein Respons, eine Antwort, erheischt, die nichts mit Ansichten, Ideen, Meinungen oder Moralvorstellungen zu tun hat, sondern mit dem aufgebauten Verhältnis der Intersubjektivität, mit der Beziehung zwischen Menschen noch vor jeglicher inhaltlich-thematischer Auseinandersetzung oder gar Konsensbildung.

Zwar ist die Zeugenstruktur schon mit der Entstehung des griechischen Theaters angelegt, in dem das Bühnengeschehen immer für das Publikum als Adressat und Zeuge zugleich inszeniert war, doch treibt erst die Performance-Kunst diese dem Theater eingeschriebene Dimension der Zeugenschaft wirklich und nachdrücklich hervor. Ohne dass ich suggerieren möchte, dass Selbstaussagen von Künstlern ein privilegierter Stellenwert zur Erklärung ihrer Arbeiten zukommt, möchte ich hier doch auf Chris Burden verweisen, der die Performance *Shoot*, in welcher ihm ein Freund in der Ecke einer Galerie im Beisein von Publikum mit einem Gewehr in den Oberarm schießt, als gescheitert bezeichnet hat, und zwar nicht, weil aus dem geplanten Streifschuss ein Durchschuss wurde, sondern weil das Publikum nicht eingriff.

Auch dass nicht wenige Performances vom Publikum durch konkretes Eingreifen beendet wurden oder dass manche Teilnehmer einer Performance die jeweiligen Performer wegen Körperverletzung vor Gericht verklagt haben, spricht für das grundlegend gewandelte Verhältnis von Performer und Publikum in solchen Kunstaktionen.

Elaine Scarry schreibt in ihrem Buch *The Body in Pain* (1985), dass der Schmerz als Erfahrung der Grenze von Sprache ernst genommen werden muss. Schmerz zerstört die Sprache, er ist gerade nicht auf den Punkt oder auf das Wort zu bringen, er unterminiert die Möglichkeit von Kommunikation: «Whatever pain achieves, it achieves in part through its unsharability, and it ensures this unsharability through its resistance to language.»⁴ Nun haben wir es aber in Performances gerade nicht und vor allem nicht nur mit Abbildungen von Schmerz zu tun, auch nicht bloss mit Darstellungen von Schmerz, sondern mit dem Schmerz, den Körper in der Arbeit des Darstellens erfahren.⁵

Das Theater kannte von Anbeginn, ja es etablierte sich nachgerade als Mimesis von Schmerz: Qualen, Leiden, Schmerzen und Schrecken wurden nachgeahmt, täuschend echt suggeriert, sodass – und nichts anderes besagt die lange Wirkungstradition der Katharsis – gar schmerzhaft Einfühlung in den gespielten Schmerz aufkommen konnte und kann.

Die Performance-Kunst und das postdramatische Theater hingegen kennen «vor allem Mimesis an den Schmerz: wenn die Bühne sich dem Leben gleichmacht, wenn auf ihr banal real gestürzt und geschlagen wird, Angst um die Unversehrtheit der *Spielenden* aufkommt. Dass ein Übergang von *dargestelltem Schmerz* zu einem *in der Darstellung erfahrenen Schmerz* sich vollzieht – dies ist das Neue, das in seiner moralischen und ästhetischen Zweideutigkeit der Indikator für die Frage der Darstellung geworden ist [...]» Diese Performances der «*Schmerz-Körper* führen die Wahrnehmung in eine Spaltung: hier der dargestellte Schmerz, dort der spielerische, lustvolle Akt seiner Darstellung, der selbst von Schmerz zeugt».⁶ Man könnte sagen, Performances führen die Absage an sprachliche Kommunikation vor: Hier sind es nicht die – häufig durchaus vorhandenen – sprachlich-semiotischen, bedeutungs- oder sinnhaften Ebenen der Repräsentation, in denen sich der Schmerz

4 Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of World*, New York 1985, S. 4.

5 Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main 1999, S. 392.

zeigt, sondern es ist der reale, tatsächliche Vollzug des Schneidens, Sichverletzens, Hinstürzens, Schlagens, Blutens usw.

Für diese intensive Wirkung ist übrigens relativ unerheblich, ob die Performer im Moment der Performance wirklich Schmerz empfinden oder ob sie diesen durch bestimmte Techniken minimieren oder gar verhindern können – sei es durch spezifische Tanz- und Bewegungstechniken, sei es durch Techniken der Konzentration und ein bisweilen durchaus schamanistisches Selbstverhältnis, sei es durch die spezifische Ausführung der Selbstverletzungen.

HÖRSTÜRZE UND ANDERE ZWISCHENFÄLLE

Auf der Seite der Rezeption hingegen kann der Schmerz sich durchaus als eine schmerzhafteste Erfahrung vollziehen: Antonin Artauds Schrei und in seiner Tradition die auditiv-stimmlichen Experimente der Performance-Kunst und des Gegenwartstheaters führen dies eindrücklich vor – beispielsweise Luk Percevals fulminante Lear-Bearbeitung *L. King of Pain* (2002). Mittels einer extremen Technifizierung der Stimmen und Klänge bricht die Inszenierung den audiovisuellen Vertrag, den man als Zuschauer und Zuhörer im Theater normalerweise eingeht: nämlich dass man jeweils klar den Körper ausmachen kann, aus dessen Inneren die jeweilige Stimme erklingt. Eine Stimme, die entsprechend für personale Identität entsteht. Demgegenüber erweisen sich die elektronisch verfremdeten und verzerrten Stimmen in *L. King of Pain*, die technisch vom Körper abgelösten Stimmen, niemals als wirklich eigene Stimmen, sondern immer schon als Stimmen der oder des Anderen, als Stimmen der Technik, des kollektiven Imaginären, der Moral, der Tradition usw. Medial erzeugte Echo- und Dopplungseffekte, Kakophonien und schrille Dissonanzen sowie ein beständiges Knistern, Rauschen und durchdringendes Pfeifen der Technik selbst unterstreichen die Aufkündigung des audiovisuellen Pakts.

Im Laufe der Aufführung nimmt die Lautstärke deutlich zu, und der sich steigernde Klangteppich aus technischen Stimmen, musikalischen Klängen und elektronischen Geräuschen übernimmt den dramatischen Spannungsbogen der zunehmend verlustig gehenden literarischen Vorlage. Stimmen werden bis an ihre Grenzen und bisweilen

6 Ebd., S. 392 f.

gar darüber hinaus geführt, z. B. in markerschütternden Schrei-Arien, minutenlangen Wutausbrüchen, konzertant-chorischem Kampfgeschrei sowie in dem schon erwähnten verstörenden elektronischen Rauschen und flirrenden Pfeifen oder durch unidentifizierbare Töne, die zwischen Maschinenstimmen und Vogelzwitschern zu oszillieren scheinen. Zuweilen zwischen den Schauspielern herumgereichte Mikrofone verstärken und multiplizieren diese kaum verständlichen Sprech-, Schrei- und Brüllattacken. Dabei werden neben den Stimmapparaten der Schauspieler auch die Wahrnehmungsorgane des Publikums an ihre physiologischen Grenzen geführt: Der Schmerz der radikalen stimmlichen Äusserungen bewirkt einen Schmerz der überbeanspruchten Ohren der Zuhörer, die durch die extremen Lautstärken und durch die elektronische Entgrenzung der Stimmlänge und Stimmfrequenzen bis an den Rand der Erschöpfung getrieben werden.

Ich kann dies hier nicht weiter ausführen, möchte aber doch zu bedenken geben, ob die Lautlichkeit und Stimmlichkeit von Performances vielleicht deshalb ein wesentliches Medium zur Vermittlung wie auch Übertragung von Schmerz sind, weil der Hör- und der Sehsinn unterschiedlich verfasst sind: Während das Auge Überblick und Distanz gewährt, verleibt sich der Hörsinn Stimmen, Klänge, Töne und Geräusche ein, dringen sie in den Körper und ist häufig weder ihre klare Lokalisierung möglich (sind die Klänge in mir, um mich herum oder beides?), noch kann man ihnen einfach ausweichen.

Doch würde ich hier ein völlig einseitiges, ja falsches Bild vermitteln, wenn angesichts dieser auditiven Grenzerfahrungen der Eindruck entstünde, die schmerzhafteste Wahrnehmung von Performances beruhe auf körperlichen An- oder Übergriffen auf das Publikum. Nein, weit häufiger und signifikant für Performances scheint mir eine durchaus paradoxe Situation zu sein, welche ich am Beispiel der brasilianischen Tanzcompagnie Grupa Cena 11 abschliessend kurz vergegenwärtigen möchte. Die Ästhetik der Grupa Cena 11 beruht auf dem Fallen, genauer gesagt, auf dem Sichfallenlassen der Tänzerinnen und Tänzer auf den harten Bühnenboden. Dabei springen die Akteure häufig mit kurzem Anlauf in die Luft, katapultieren sich für einen Moment in die schwebende Horizontale, um dann mit flachem, ungeschütztem und

nicht abgestütztem Körper auf den Boden zu prallen, was immer von einem entsprechend heftigen Geräusch begleitet ist. Die Reaktionen des Publikums sind aufschlussreich: Obwohl man relativ bequem auf einem Theatersessel im Zuschauerraum sitzt, erfasst eine beständige Unruhe den Saal; deutlich zu vernehmen sind unruhiges Hin-und-Her-Rutschen, nur wenig gedämpfte Stöhn- oder Zischlaute, gelegentliche Autsch!-Rufe sowie heftiges körperliches Zucken und Zusammenfahren, wenn die Tänzerkörper laut auf den Bühnenboden krachen. Körperlich vollkommen unversehrte Zuschauer/innen verlieren beim Anblick dieser stürzenden Körper die Fassung, sodass ihre Ge- und Betroffenheit sich in starken Reaktionen wie körperlicher Unruhe, unkontrolliertem Stottern oder Zischen sowie Zucken und Wegsehen Bahn bricht. Offenbar vollzieht sich hier ein – vollkommen ungreifbarer, gleichwohl sehr realer – Übergriff auf den Körper des Publikums, das sich dessen, was ihm da widerfährt, kaum erwehren kann.

Aus der blossen Betrachtung ist unversehens ein körperliches Mitempfinden – kein Mitleiden! – geworden, ein körperlicher Mit- und Nachvollzug, der das jeweilige Körper- und Schmerzgedächtnis der Wahrnehmenden ebenso aktiviert, wie er ihre zumeist als irritierend, unangenehm, bisweilen gar schmerzhaft empfundene Hilflosigkeit ausstellt, wie denn nun auf das Wahrgenommene zu reagieren, *verantwortlich* zu antworten sei.

SCHNITTSTELLEN, SCHNITTWUNDEN, MUSIK

Isabel Mundry

Derzeit habe ich Rückenschmerzen. Latent begleiten sie den Alltag, doch bei der kleinsten falschen Bewegung schlagen sie wieder zu. Dann scheint der Nerv blank zu liegen, und ein dumpfer Schmerz durchzieht mich von der Mitte bis zur Seite. Nichts scheint mir dann wünschenswerter zu sein als der vermeintliche Normalzustand aller Personen um mich herum. «Wir werden alles dafür tun, damit Sie den Schmerz wieder loswerden», sagt die Ärztin. «Wir werden ihn mit Akupunktur kaltstellen und anschliessend mit Muskeltraining einbunkern.» Hoch motiviert stimme ich ihr zu, bereit zu jeder Tat, um diese Pein bald verdrängen zu können – und nun frage ich mich, warum wir den Schmerz in den Künsten suchen wollen, wo wir ihn doch im Alltag mit allen Mitteln fliehen?

SCHMERZ UND TONALITÄT

Konzentriere ich mich auf die Musik, so lässt sich einwenden, dass sie nicht den Körperschmerz thematisieren müsse, um dennoch dem Schmerz nahe zu sein. Musik handelt kaum von Rücken-, Zahn- oder Kopfschmerzen und ebenso wenig von Bänderrissen oder Brandwunden. Ihr Bereich ist der seelische Schmerz, der Weltschmerz, Abschiedsschmerz, Verlustschmerz oder das Heimweh. Doch diese Begriffe sind wenig geeignet, um sie auf zeitgenössische Musik anzuwenden, weshalb ich ihnen zunächst in der älteren Musik – bis zu den Grenzen der Tonalität – nachgegangen bin. Meine ersten Überlegungen betrafen die Beobachtung, dass wir insbesondere im Lied dem Schmerz häufig ohne einen allzu anschaulichen Auslöser begegnen. Viele Schmerz-Lieder handeln von fernen oder abhanden gekommenen namenlosen Geliebten – irgendein Ich zieht irgendwo fremd ein und wieder aus, oder die Grenzen von Ich und Du bleiben selbst unbestimmt, wie zum Beispiel in Schönbergs *Pierrot Lunaire* (1912). Die Schmerz-Wahrnehmungen werden höchst subjektiv beschrieben, doch die auslösenden Momente

sind schemenhaft. Die meisten Liedkompositionen scheinen weniger einer Geschichte auf den Leib zu rücken als vielmehr dem besungenen Schmerz eine musikalische Perspektive gegenüberzustellen, die sich lösen und ihre eigenen Wege gehen kann.

In Schuberts Lied *Die Götter Griechenlands* (1819) beispielsweise fragt ein Sänger nach der verloren gegangenen «schönen Welt». Während Schillers Text zwischen dem vergangenen «Blüthenalter» und einer Gegenwart des Verlustes polarisiert, in der sich lediglich Spuren oder Schatten des Vergangenen finden, entwickelt die Musik asynchron dazu ihre eigenen zeitlichen Assonanzen. Sie bewegt sich zwischen modalen und kadenzialen bis chromatischen Harmonik und verweist damit einerseits auf die Klangwelt des Mittelalters bzw. der Renaissance und andererseits auf jene der Gegenwart Schuberts. Doch die Musiksprache wird gerade dort gegenwärtig und kadenzial distinkt, wo der Text die Schönheit des abwesenden Zeitalters besingt, und sie bleibt dort modal offen und historisch anmutend, wo das Ich seine Wünsche formuliert. So klingt die Musiksprache der aktuellen Sehnsucht alt und jene des verloren gegangenen Alten neu. Besungene Zeit und musikalisierte Zeit überkreuzen sich, wodurch die Zeit zu einem schwankenden Gebilde wird, während der Text von ihrer Linearität ausgegangen war. Wird somit der besungene Schmerz über Verlorengegangenes durch seine Musikalisierung zu einem vielschichtigen Gebilde, kommt dem Phänomen Schmerz seine entscheidende Charakteristik abhanden, nämlich seine Unausweichlichkeit. Die Schmerz-Musik kann – im Gegensatz zum Rücken- oder Liebesschmerz – schön werden.

Anders ist die Situation, wenn die Musik den Schmerz gerade nicht ins Allgemeine überführen, sondern ihn zuspitzen möchte. Es gibt Musik, die einen immanenten, gegen sich selbst gerichteten Schmerz erzeugt. Sie verletzt Erwartungshaltungen und überschreitet schmerzhaft die Grenzen ihrer Ordnungen und ihrer Vorstellbarkeit. Auf diese Weise erzeugt sie einen Schnitt – dort, wo Erwartung und Irritation aufeinander prallen. Die Musik zielt auf eine sinnliche Schmerzerfahrung, die sie zugleich der Textdeklaration entzieht. Eine schauspielernde Figur kann unser Mitfühlen und Mitleiden hervorrufen – ein Sänger kann das kaum. Doch die gesungene Musik kann am Text vorbei dessen Aussage in eine innermusikalische Ausdrucksstärke überführen, die uns unmittelbar anspricht. Sie kann den Schock exemplifizieren, für den der Gesang keine hinreichenden Worte mehr gefunden hat.

Dieser Schmerzausdruck existiert in vielen verschiedenen Versionen, zum Beispiel bei Gesualdo oder Monteverdi, doch ich möchte eine besonders subtile Stelle in Bachs *Weihnachtsoratorium* (1734) erwähnen. In dem Chor *Ehre sei Gott in der Höhe* bewegt sich die Harmonik, wenn die Passage «und Friede auf Erden» gesungen wird, nicht nur im Quintfall abwärts, sondern sie stürzt geradezu ab, indem die Sequenz durch neapolitanische Sextakkorde angereichert wird. In atemloser Geschwindigkeit gelangt die Musik innerhalb weniger Takte von einem H-Dur- zu einem g-Moll-Akkord, angereichert durch Vorhalte, die zu weiteren Dissonanzbildungen führen. So stehen die gesungenen Worte und ihre Musikalisierung in scharfem Kontrast zueinander: Dem «Frieden auf Erden» ist die musikalische Erfahrung radikaler Instabilität schmerzhaft gegenübergestellt.

Schliesslich gibt es noch die Übernahme von Schmerzlauten in die Musik. Der Gesang imitiert Ausdrucksformen des Schmerzes wie zum Beispiel Seufzen, Zittern oder Verzagen. Während dem Erfindungsreichtum für eine solche mimetische Hinwendung zu Schmerz-Lauten prinzipiell keine Grenzen gesetzt sind, wurden einige Laute und Ausdrucksgesten besonders formalisiert und entwickelten sich werkübergreifend zu rhetorischen Figuren und Zeichen wie zum Beispiel dem Seufzermotiv. Dabei gleicht sich die rhetorische Figur nicht nur an Stimmlaute an, sondern sie kann sich ebenso an visuellen Eindrücken orientieren, die sie in musikalische Bewegungsmuster überträgt. Es entstehen Wahrnehmungskorrespondenzen zwischen inner- und aussermusikalischer Erfahrung, etwa beim Chiasmus, einer melodisch vollzogenen Kreuzfigur, oder beim *Passus duriusculus*, einer chromatisch abwärts geführten Basslinie. Diese gilt als eine Figur des Leids und Schmerzes, und buchstäblich geht es in ihrer melodischen Fortschreitung Schritt für Schritt abwärts.

Mozart bedient sich dieser Figur in der Schlusswendung der *Maurerischen Trauermusik* (1785) in Form einer Umkehrung. Nachdem die Musik thematisch und kadenzial bereits zu ihrem Ende gefunden hat, verdichtet sie sich erneut in wenigen Takten ihres Ausklangs. Die chromatische Figur der Trauer wird an dieser Stelle nicht im Bass abwärts, sondern in den Melodie-Instrumenten aufwärts geführt. Gleichzeitig wird sie mehrfach überraschend getrübt und erhellt durch harmonische Umdeutungen kadenzialer Akkorde, die sowohl in Dur wie in Moll erklingen. Auf diese Weise durchläuft die Kadenz einen Vorgang der Entrückung und die rhetorische Figur des Schmerzes einen der

Umkehrung. Im Ausklang von Mozarts Trauermusik fallen Schmerz und Erlösung harmonisch und melodisch ineinander.

VERSIONEN DES SCHMERZES IN ZEITGENÖSSISCHER MUSIK
Verallgemeinerung, Zuspitzung oder Formalisierung – mit Ausnahme der Lautimitation im Gesang sind die bisher beschriebenen Ausdrucksformen des Schmerzes in der Musik nicht ohne werkübergreifende Regeln und Normen denkbar. Prinzipiell basieren sie auf der Etablierung rhetorischer Figuren oder harmonischer Regelwerke, in denen Konsonanz und Dissonanz bzw. Kategorien der Klangfortschreitung festgelegt sind. Der Schock von harmonischen Einbrüchen wäre keiner, wenn Musik nicht in Tonarten funktionieren würde; Figuren würden keinen Schmerz symbolisieren, wenn man sie nicht kennen würde, und auch die Erlösung wäre schwer zu vernehmen, wenn ihr nicht erst eine bestimmte Irritation des Gewohnten vorausgegangen wäre.

In der zeitgenössischen Musik fallen diese Optionen weg, denn es ist ihr inhärent, dass mit jedem Werk auch sein Regelwerk neu definiert werden muss. Schmerzhafte Einbrüche in vertraute Ordnungen sind der zeitgenössischen Musik fremd, weil das Vertraute selbst ihr fremd geworden ist, und wo die alten Hierarchien zwischen dem Wohlklang und seiner Störung nicht mehr greifen, ist auch die Grenze zwischen dem Tröstlichen und dem Schmerzlichen nicht mehr klar zu verorten. Dies mag einer der Gründe sein, warum klassisch-romantisch sozialisierte Hörer der atonalen Musik immer noch kategorisch unterstellen, schmerzhaft zu sein.

Tatsächlich war es ein zentrales Anliegen der Musik in den Jahren nach 1945, jegliche Anbindung an vertraute Hörgewohnheiten und Gefühlszuordnungen radikal zu vermeiden. Musikgeschichtliche wie politische Gründe führten dazu, dass die in jener Zeit entstandenen Werke maximale Autonomie intendierten und sich deshalb auf streng kalkulierte und rein abstrakte Ordnungen konzentrierten. In der Epoche des so genannten Serialismus wurde der ästhetische Gehalt mit dem musikalischen System gleichgesetzt, und das gegenläufige Interesse an offenen Formen, das sich anschliessend bemerkbar machte, begründete sich nicht minder in einer kategorischen Absage an Hörkonventionen. In den zufallsgenerierten Werken von John Cage schien zwar wieder alles möglich zu sein, doch erwies sich alles Absichtsvolle als bedeutungslos. Durch mangelnde Einbindung in ein ordnendes Ganzes standen alle Klangereignisse gleichermassen unverbunden wie unvermittelt

nebeneinander. In diesen Werken wäre eine Geste des Schmerzes genauso bedeutungsvoll oder bedeutungslos wie ein fallender Stein.

Nachdem die strenge Logik musikalischen Fortschritts mit der maximalen Determinierung und der maximalen Unbestimmtheit an zwei Endpunkten angelangt war, öffnete sich das Feld der kompositorischen Möglichkeiten wieder zunehmend. Spätestens in der Postmoderne machte sich ein erneutes Interesse daran bemerkbar, mit der neuen Musik auch die alten existenziellen Gefühle zu thematisieren. Und traten diese zunächst noch vornehmlich im Gewand historischer Anleihen auf, wendet sich die zeitgenössische Musik heute vermehrt der Möglichkeit zu, Gefühle, für die wir längst Begriffe haben, in anderen Kontexten neu zu erforschen. Dabei lässt sich aus der Summe an Beispielen zwar kaum mehr eine lineare Geschichte spinnen, doch sind werkübergreifend einige Typologien erkennbar, die ich im Folgenden knapp skizzieren möchte.

- Der Schmerz wird thematisiert, indem er direkt erfahrbar wird. Eine Musik geht bewusst an die Grenzen des Zumutbaren, indem sie Gabeln auf Geschirr kratzen lässt oder mit einer kaum erträglichen Lautstärke operiert. Die Musik des Komponisten Dror Feiler ist für solche Ambitionen bekannt. Sie ist nicht nur äusserst dicht, sondern immer wieder auch extrem laut, sodass der Hörschaft in mehrfacher Hinsicht kaum ein Ausweg bleibt. Aus diesem Grund wurde beispielsweise die Uraufführung der Komposition *Halat Hisar* («Belagerungszustand») im April 2008 abgesagt. Die Dauerbelastung durch Überlautstärke sei bei den Proben zu hoch gewesen und eine Aufführung deshalb nicht zumutbar, war den Presseartikeln zu entnehmen.
- Ein anderes Modell wäre die Thematisierung des Schmerzes durch unerbittliche Abwesenheit jeglicher Formen von Vermittlung, Vieldeutigkeit, Mehrdeutigkeit oder Prozesshaftigkeit. Die Musik engt den Raum der Hörmöglichkeiten bewusst radikal ein, wie es beispielsweise beim Komponisten Antoine Beuger der Fall ist. In dessen circa 20 Minuten dauernder Orchesterkomposition *fourth music for marcia hafif*

No. 3 (1997) reiht sich unermüdlich Akkord an Akkord, bis irgendwann auch das Orchester fast verstummt und minutenlang nur noch grosse Trommeln in einem sich wiederholenden Rhythmus verbleiben. Beide Komponisten, Dror Feiler und Antoine Beuger, haben mit ihren Werken selbst das auf zeitgenössische Musik spezialisierte Publikum der Donaueschinger Musiktage in Scharen zur Flucht getrieben.

- Weiterhin sei die Möglichkeit genannt, zwar nicht den Kontext traditioneller Harmonik, wohl aber jenen der traditionellen Orchesterinstrumente zu nutzen, um schmerzhaft in eine vertraute Ordnung einzugreifen. Absichtsvoll werden die Instrumente entgegen ihres Schönklangs gespielt, und nicht selten werden ihnen dabei Klänge entlockt, die Assoziationen zu fast physisch erfahrbaren Lauten wie Kratzen, Stöhnen oder erstickten Schreien freisetzen. Als «*musique concrète instrumentale*» hat der Komponist Helmut Lachenmann diese Möglichkeit ausdifferenziert, indem er Klänge, die für sich allein genommen verstörend sind, in innermusikalische Sinneinheiten überführte. So arbeitet die Musik mit Nuancen, die gemessen am Vertrauten schmerzhaft, gemessen an den innermusikalischen Strukturen jedoch geordnet wirken.
- Eine weitere Möglichkeit bleibt dem traditionellen Modell der Lautimitation bzw. der Mimesis verhaftet. In zeitgenössischer Musik wird gestottert, geschrien, gezittert, gestöhnt und gekrächtzt, in unterschiedlichem Mass vermittelt oder unvermittelt. Auf feine Weise webt der Komponist Salvatore Sciarrino physische Reflexe in seine Gesangs- und Instrumentalstrukturen ein. So spiegelt sich in der Oper *Luci Mie Traditrici* (1996–1998) eine sich anbahnende Ohnmacht in minimalen Glissandobewegungen wider, oder ein befürchteter Verlust verursacht die Rotation innerhalb weniger Töne. Der Ambitus der Stimme wird verengt durch die Furcht – das erahnen wir in der Musik, und das kennen wir aus dem Alltag.

- Schliesslich möchte ich noch die Möglichkeit erwähnen, musikalische Relationen zu entwickeln, die strukturelle Verwandtschaften mit Gefühlen wie Verlust, Schmerz oder Trauer zulassen. Bei meiner Komposition *Schwankende Zeit* (2007/08) haben einige Hörer Schmerz-Assoziationen entwickelt, ohne dass mir der Begriff beim Komponieren in den Sinn gekommen wäre. Die Musik beginnt mit der Parallelisierung zweier Zeitzustände: einer statischen Klangfläche (stehende Zeit) und einer polyfonen Verdichtung (Augenblick). Im Wechselspiel erklingen beide Ebenen, doch durchlaufen beide einen Prozess, der sie nach und nach verschwinden lässt. Die stehenden Flächen werden zunehmend konturiert, bis sie selber polyfon verdichtet sind, und die Klang-Augenblicke münden zunehmend in Wiederholungsstrukturen, wodurch sie statisch werden. Durch die doppelte Auflösung kippt die Musik in einen dritten Zustand: ins solistische Spiel eines Klaviers, das von einem Ensemble begleitet wird. Doch auch diese Relation erweist sich als temporär, indem Vordergrund und Hintergrund sich sukzessive umschichten, bis das Klavier ins Ensemble integriert ist und dieses die Strukturen des Klaviers übernimmt. Das Entwickeln und Lösen von Ordnungen war ein tragendes Prinzip dieser Komposition, und es erwies sich als ein doppelbödiges, was die Emotionen der Hörer betrifft. Was für die einen die Aufregung sich stets erneuernder Klangschichtungen bedeutete, war für die anderen gleichgesetzt mit dem schmerzhaften Hörerlebnis sich mehrfach zerstäubender Sinnbezüge.

Gegenperspektive: Man kann die genannten Beispiele auch anders hören. Lautstärke sei Gewöhnungssache, äusserte ein kritischer Artikel in der *Süddeutschen Zeitung* über die Absage von Dror Feilers Uraufführung. Manche gern gehörte Musik von Wagner und Strauss läge ebenfalls weit über dem erlaubten Mass, doch sei aus wissenschaftlichen Experimenten bekannt, dass Lautstärketoleranz von der Vertrautheit des Gehörten abhängt. Auch ich habe immer wieder erlebt, in Seminaren die zeitgenössische Musik niedriger pegeln zu müssen, wenn die Hörer Furcht vor dem haben, was noch kommen könnte. Der direkt einwirkende Schmerz durch Lärm wird sich abschleifen, und erst dann haben

wir die Chance, zu hören, ob die Musik ihn noch in anderer Weise thematisiert. Selbst Antoine Beugers Musik wird nicht immer als unerbittlich reduziert wahrgenommen, sondern gelegentlich auch als erfrischend entleert. Was die einen als schmerzhaft empfinden, bedeutet den anderen eine wohltuende Entlastung. Und die Musik Helmut Lachenmanns ist längst der Nische avantgardistischer Kratzbürstigkeit entkommen. Zunehmend werden seine Geräuschklänge ebenbürtig in den Rang aller anderen Klänge eingereiht, und zunehmend werden sie dadurch potenziell schön. Auch der Überraschungseffekt von Lautimitationen ist vergänglich, wodurch die Aufmerksamkeit auf andere Werte solcher Musik gelenkt werden kann, und das erwähnte Beispiel aus der eigenen Praxis erwies sich sowieso von Anfang an als emotional mehrdeutig.

ERINNERT, VERGESSEN?

Schmerz sei nicht erinnerbar, sagte mir ein Literaturwissenschaftler, als er im Zusammenhang mit García Lorcás Dichtkunst ebenfalls auf das Thema gestossen war. Ich habe diesen Satz nie vergessen, aber auch nie richtig verstanden. Schliesslich vergisst wohl kaum einer die grauenvollen Momente beim Zahnarzt oder den tiefsten Punkt des Liebeskummer. Doch je öfter ich den Gedanken durchspiele, desto wahrer scheint die Behauptung des Freundes zu werden. Denn ist es nicht doch so, dass wir uns zwar innerlich sehen, wie wir schmerzverzerrt den Bohrer des Zahnarzts über uns ergehen liessen, dass wir jedoch das Schmerzgefühl nur dann erinnern können, wenn wir es reaktivieren? Auch meine Rückenschmerzen vergesse ich sofort, wenn sie für Momente weg sind, selbst wenn ich weiss, dass sie bald wiederkommen. Ich kann den Schmerz nicht erinnern, sondern nur wieder erkennen. Ähnlich scheint der seelische Schmerz zu funktionieren. Nur so ist es zu verstehen, dass sich der Ich-Erzähler in Prousts *À la recherche du temps perdu* davor fürchtet, seinen Kummer über die unerfüllte Liebe zu verlieren. Hier geht der Schmerz eine Liaison mit der Liebe ein. Solange er spürbar ist, ist auch die Liebe existent; wäre er hingegen eingefangen durch allerlei Trost, so wäre auch das Gefühl der Liebe bald vergessen.

Das Gedächtnis des Schmerzes ist dasjenige der Reaktivierung. Aus diesem Grunde konnte es mir passieren, mich eines Tages unerwartet bei Mozarts *Figaro* wieder weinend zu erleben, nachdem ich durch tausendfaches Hören im Elternhaus immun gegen diese Musik geworden war. Bei der Wiederbegegnung nach Jahren des Abstands und an einem anderen Ort brachen die Gefühle wieder aus, da ich in diesem

Moment die etablierte Routine des Hörens durch veränderte Umstände nicht mehr zu greifen vermochte. Das Gedächtnis des Schmerzes scheint das der unwillentlichen Erinnerung zu sein, indem uns der Schmerz nur dann erfasst, wenn wir ihn nicht erwarten, und zunehmend entschwindet, je mehr wir uns an ihn gewöhnen.

Doch was fangen wir damit an, wenn Schmerzindrücke kulturell und historisch bedingt sind, wie die Dissonanz in der Tonalität und das Kratzen bei Lachenmann, und wenn sie entschwinden, sobald sie uns vertraut werden? Und wie können wir uns überhaupt über Schmerz und seine Ausdrucksformen heute noch verständigen, wenn für jeden die Thematisierung existenzieller Gefühle etwas anderes ist? Für die einen trifft die neue Musik den Nerv der Zeit, für die anderen ist sie sinnentleert; die einen fangen bei einem Popsong zu weinen an, die anderen lässt er kalt. Selbst die scheinbar zeitlosen Gefühle können durch mediale Überflutung ausdrucksleer werden. So erzählten mir einmal Jugendliche, dass sie die Tiefe der Liebe nur noch mit alten Romanen in Verbindung bringen würden. Von Liebesgeschichten seien sie durch alltägliche Talkshows überflutet, und sie selbst seien so sehr daran gewöhnt, wie in Seifenopern Trennungen und Neuanfänge zu vollziehen, dass das Verlieben und Trennen eine flüchtige, nicht sehr tief gehende Sache geworden sei. Kann und soll vielleicht Kunst nicht mehr auf Gefühle rekurrieren, wenn sich diese dauernd umschichten, abnutzen, woanders reaktivieren und im Ganzen zu einem postmodernen Allerlei geworden sind? Diese Frage kommt immer wieder zum Vorschein, wenn kritisch angemerkt wird, dass in der Neuen Musik subjektive Gefühle nichts mehr zu suchen hätten. Objektive Gefühle kann ich mir allerdings ebenso wenig vorstellen wie Musik ohne Gefühle, da selbst die abstrakteste Musik die Möglichkeit in sich birgt, durch das Zusammentreffen mit meiner Hörerfahrung sowie mit dem Moment des Hörens unerwartete Gefühle auszulösen.

ASSOZIATIONEN

«Was verbindet ihr eigentlich mit Schmerz?», fragte ich schliesslich meine Kompositionsklasse. Hier einige Antworten:

«Assoziationen zum Begriff <Schmerz> habe ich keine, es ist mehr ein Gefühlsbewusstsein der Verletzung—es sei denn, ich abstrahiere den Begriff, und dann kommen mir Bilder des Schreckens und Symbolbilder ins Bewusstsein. Vielleicht müsste ich mich einmal eingehender mit dieser Frage beschäftigen?!»

«Relativ. Subjektive Empfindung. Nicht messbar. Einstellungssache. Psychischer Schmerz (unerfüllte Erwartungen), physischer Schmerz (Gewalt am eigenen Körper). Bewusster bzw. unbewusster Schmerz. Verdrängter Schmerz. Schmerz als Effekt, absichtlich zugefügter Schmerz. Durch Mitleid empfundener Schmerz (indirekter Schmerz), unbegründeter Schmerz. Selbst evozierter Schmerz. Chronischer Schmerz.»

«When I think about pain, I usually have no associations, I just try to feel it. For me rarely it goes with something intellectual, it transfers like a different type of energy directly to the manifesting recipient—the body. I hope this helped you:»

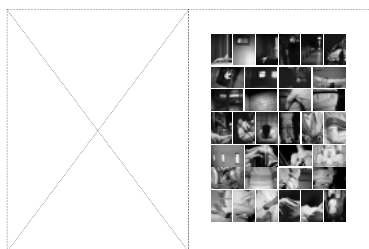
«Ich denke, Schmerz ist stets unangenehm, weil ich bei Masochismus beispielsweise nicht von Schmerz sprechen würde. Der Reiz ist nicht wirklich ausschlaggebend; selbst ein schwacher Reiz kann heftigen Schmerz auslösen, und ebenso kann eine starke psychische Abwehr selbst einen starken Reiz in geringem oder keinem Schmerzempfinden resultieren lassen. Meiner Meinung nach ist Schmerz primär Kopfsache.»

VISIONEN

Offenbar gibt es also den Schmerz, wenngleich für jeden anders, so doch identifizierbar mit dem Begriff, sobald Schmerz entsteht. Doch eine neue Musik will nicht identifizieren, sondern entdecken, sie will nicht eine Diagnose stellen, sondern einen neuen Erfahrungskörper formen. Umgekehrt will das erneute Hören einer alten Musik nicht nur ein Wiedererkennen, sondern ein neues Wahrnehmen hervorrufen. Eher fern ist uns Komponisten der Begriff «Schmerz», weil wir nicht alte Gefühle und ihre Zeichen implantieren, sondern neue erfinden wollen. Und doch kann das alte Gefühl Schmerz durch eine neue sinnliche Struktur auch wieder erneut entstehen. Musik kann Schnittstellen zwischen kultureller und individueller Erfahrung erzeugen, an denen kollektive wie subjektive Schmerzen hervorgerufen werden oder sich verflüchtigen.

PROJEKT SCHMERZ

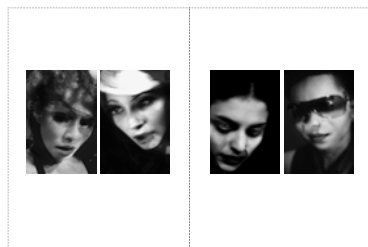
ZHDK FOTOGRAFIEKLASSE, 3. SEMESTER



Nadia Neuhaus



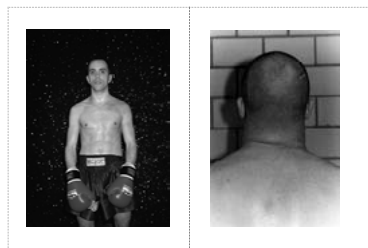
Linda Pollari



Malu Barben



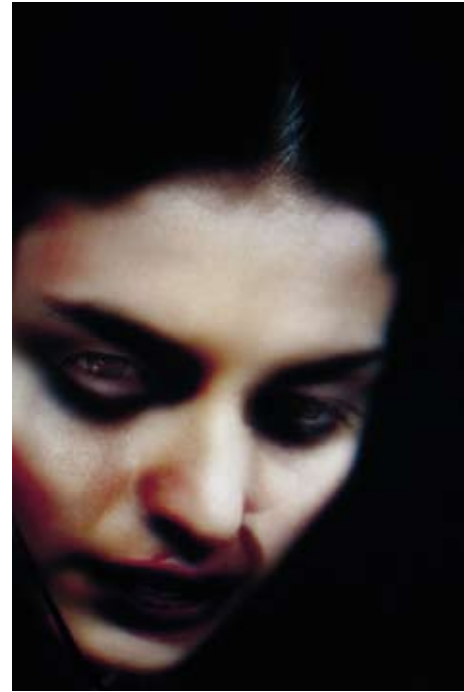
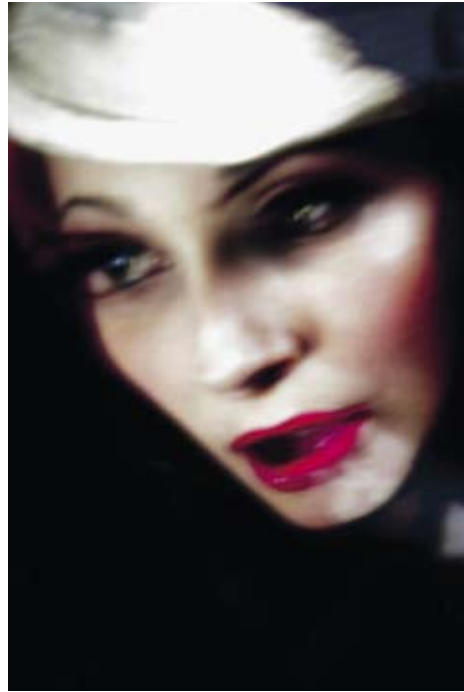
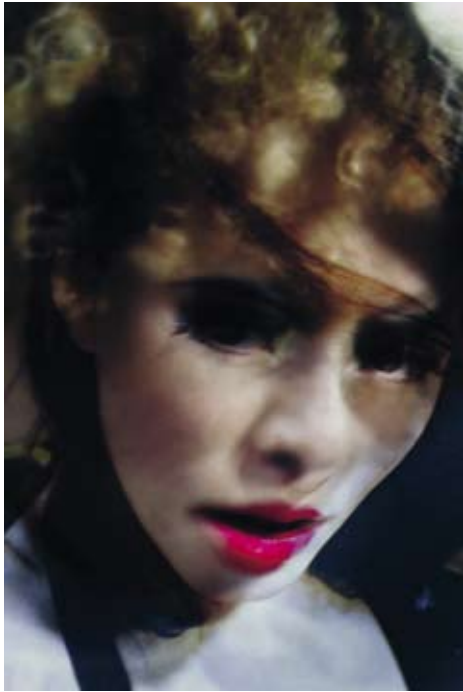
Cédric Eisenring



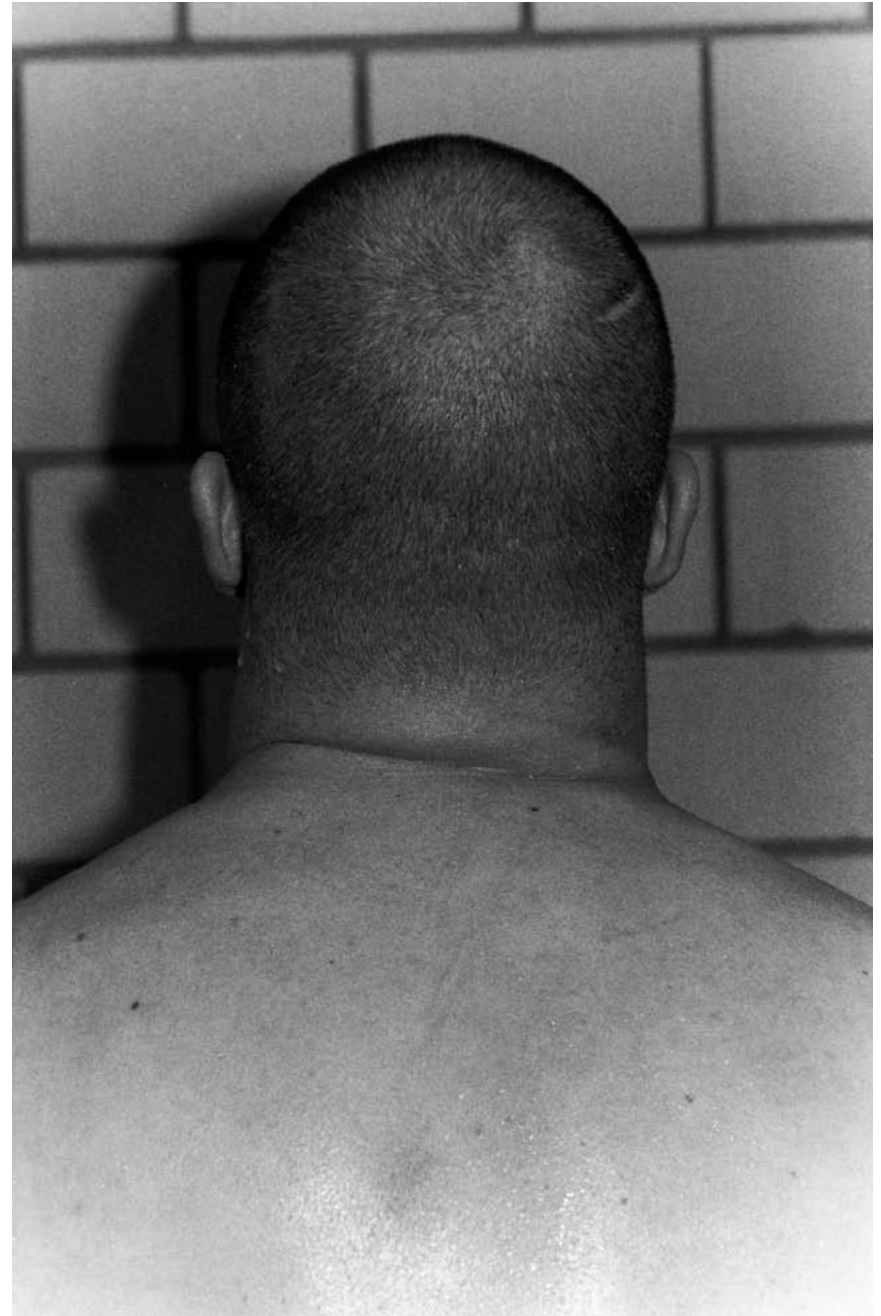
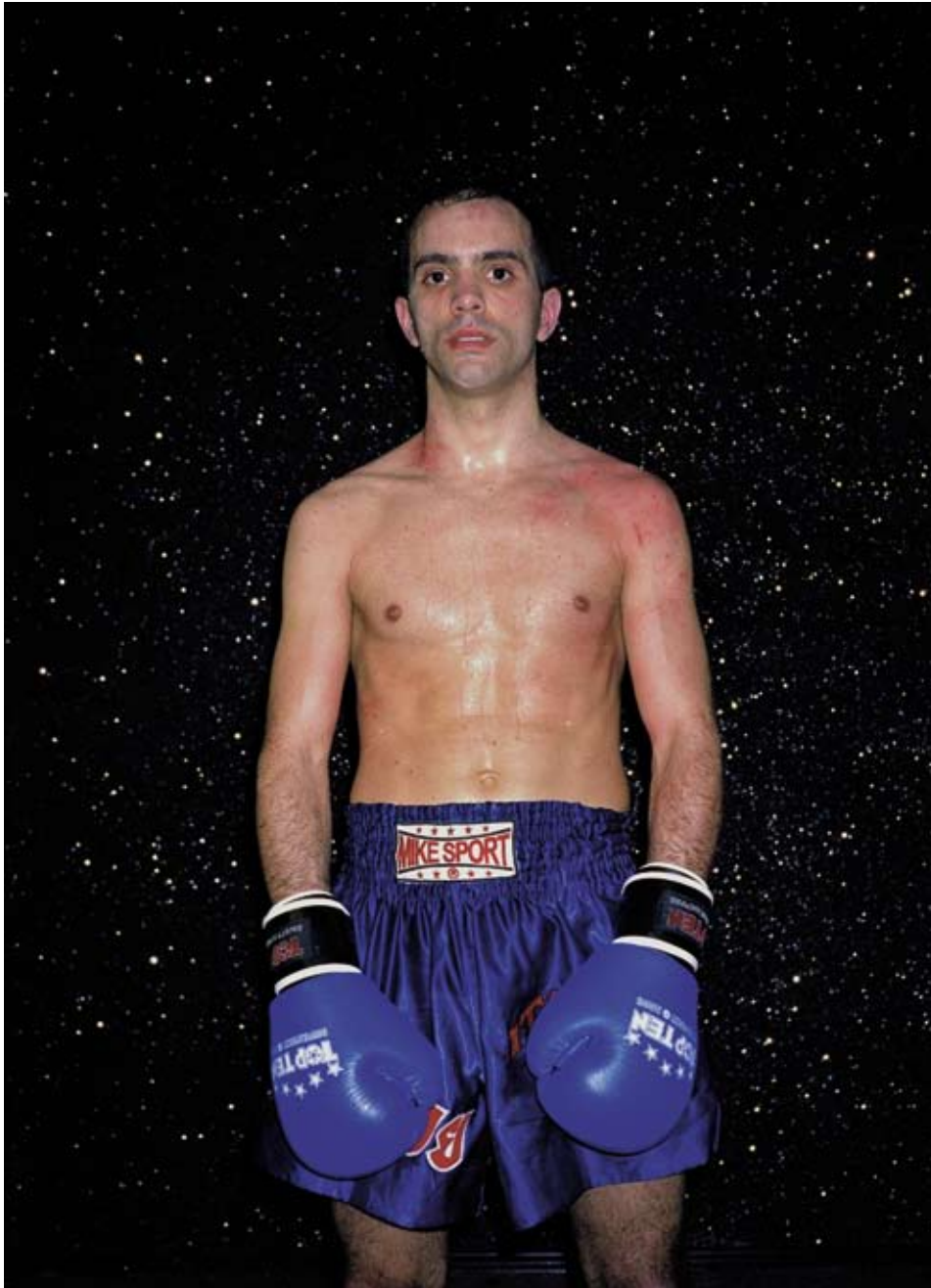
Christoph Oeschger











SCHMERZ UND ZEICHNUNG

Thomas Müllenbach

Thomas Müllenbach, *Zeichnen* (1993)
Bleistift auf Papier, A4
© Thomas Müllenbach

Im Oktober 1914 beschreibt Franz Kafka in seiner Erzählung *In der Strafkolonie* eine ausgeklügelte Folter- und Exekutionsmaschine. Diese stichelt auf äusserst kunstvolle Weise das vom Gefangenen übertretene Gebot in seinen festgezurrten nackten Körper, wobei der maschinelle «Zeichner» den Verurteilten immer tiefer punktiert, bis dieser nach sechs Stunden die zu tief praktizierte Tätowierung zu verstehen beginnt. Nach zwölf Stunden stirbt er.

«Er zeigte das erste Blatt. Der Reisende hätte gerne etwas Anerkennendes gesagt, aber er sah nur labyrinthartige, einander vielfach kreuzende Linien, die so dicht das Papier bedeckten, dass man nur mit Mühe die weissen Zwischenräume erkannte. «Lesen Sie», sagte der Offizier. «Ich kann nicht», sagte der Reisende.»*

Erst durch die systematisch-schmerzvolle Verletzung des Körpers wird dem Sträfling die in seinen Körper applizierte Zeichnung verständlich – ein entsetzlich schlüssiges Bild von Erkenntnis durch Schmerz, und zwar ohne jeglichen Erlösungsgedanken.

Trotz Kafkas vielfältig verschlungener Metaphorik liegt der Bezug zu Zeichnung, Schmerz und Erkenntnis auf der Hand. Erkenntnis kann sowohl durch Logik und Ratio gewonnen werden wie durch Beobachtung und



assoziatives bildliches Denken. Aber auch die Selbstbezüglichkeit des Mediums spielt in diesem Kontext eine wichtige Rolle: Eine Linie trennt oder umreisst nicht nur, sie verletzt eine intakte Oberfläche zugunsten einer manchmal schmerzlichen Erkenntnis, auch wenn diese durch Kühnheit, Schönheit, Virtuosität oder Innovation der Linienführung bewirkt sein mag. Es bleibt anzufügen, dass bei Kafka jeder Mensch durch seine blosse Existenz schuldig und somit zu bestrafen ist. Alle hinterlassen ihre Lebensspuren und Zeichen, während Zeit und Erfahrungen ihre rätselhaften Furchen in das Gesicht und den Körper eingravieren, der zum Schluss vernichtet wird.

Das ist zwar ein düsteres Bild, aber das Erstellen und Erkennen von Zeichen, Spuren und Zeichnungen kann bis zum besagten Ende durchaus tröstlich, weil erhellend sein, auch wenn die meisten Zeichnungen mit dunkler Materie wie Grafit, Kohle, Tusche, Sepia usw. gefertigt sind – eine gewisse Melancholie ist dem Material eingeschrieben und darüber hinaus der Tätigkeit des Zeichnens selbst. Zeichnen als Methode von Aneignung, von Weltsicht oder Erkenntnis ohne weitere Zielsetzung entspricht durchaus dem düster vor sich hingrübenden Engel in Dürers *Melancholia* (1513/14), der an einer Art «Handlungshemmung» leidet.** Hier müsste unterschieden werden zwischen Entwurfszeichnung und so genannt autonomer Zeichnung bzw. zwischen dem nicht auf ein anderes Werk abzielenden Zeichnen sowie dem Skizzieren als Übung. Allerdings

sind solche in der Renaissance klar definierten Unterscheidungen heute längst verwischt und unscharf geworden zugunsten der jeweiligen künstlerischen individuellen Entscheidungen, wie die Zeichnungen im eigenen Werk zu gewichten seien. Bei der autonomen – also nicht zielgerichteten – Zeichnung scheinen Qual (des Suchens) und Lust (des Findens) ebenbürtig. Zeichnerische Techniken sind meist schneller und flüchtiger als Malerei, daher liegen beim Zeichnen Scheitern oder Ankommen oft näher beieinander.

* Franz Kafka, *In der Strafkolonie*, in: ders., *Erzählungen 1908–1924*, hg. von Gerd Eversberg, Husum 1995, S. 103.

** Vgl. Wolf Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1969, S. 158.

Matthias Grünewald, *Kopfeines Schreienden* (circa 1520)
Kreide, 24,4 x 20 cm
Kupferstichkabinett Berlin-Dahlem

Gotthold Ephraim Lessing behandelt in seinem Essay *Laokoon* (1766) grundsätzliche Fragen der Ästhetik und ihrer Grenzen. Anhand der berühmten späthellenistischen Skulptur, welche die Erwürgung des Apollo-Priesters Laokoon und seiner zwei Söhne durch zwei Meeresschlangen zeigt, versucht Lessing nachzuweisen, dass sowohl höchste Ekstase wie auch tiefster Schmerz künstlerisch nicht darzustellen sind. Nach dem Prinzip des Klassizismus dürfe die Kunst das Gefühl – also auch Schmerz – nicht zur äussersten Expression treiben, vielmehr müsse dem Betrachter ein Freiraum zur Vervollständigung des Ausdruckes und demnach zur Ermöglichung von Anteilnahme gelassen werden. Dabei zitiert Lessing aus Winckelmanns Erörterungen zu den Stilen der antiken griechischen Kunst:

«Laokoon ist eine Natur im höchsten Schmerze, nach dem Bilde eines Mannes gemacht, der die bewusste Stärke des Geistes gegen denselben zu sammeln sucht; und indem sein Leiden die Muskeln aufschwellt und die Nerven anzieht, tritt der mit Stärke bewaffnete Geist in der aufgetriebenen Stirn hervor, und die Brust erhebt sich durch den beklemmten Atem und durch Zurückhaltung des Ausbruchs der Empfindung, um den Schmerz in sich zu fassen und zu verschliessen.»*

Allerdings entspricht dieses Prinzip dem klassizistischen Ideal einer ausgewogenen und letztlich kontemplativen Schönheit und wurde keineswegs von den expressiv arbeitenden Künstlern aus verschiedenen Jahrhunderten angewendet. Der Kopf eines schreienden Knaben von Matthias Grünewald ist dafür ein Beispiel: Den Kopf in den Nacken geworfen, schreit der Knabe mit zugekniffenem Auge seinen Schmerz nach oben. Unser Blick endet in dieser aufgerissenen, dunklen Mundhöhle der Verzweiflung. Wahrscheinlich handelt es sich um eine Zeichnung für einen der verlorenen Mainzer Altarflügel. Dargestellt war ein blinder Einsiedler, der in Begleitung eines Knaben den Rhein überquert, «auf dem Eiss von zween Mördern überfallen und zu todt geschlagen wird und auf seinem schreyenden Knaben ligt, an Affecten und Ausbildung mit verwunderlich natürlichen wahren Gedanken gleichsam überhäuft anzusehen».** Von klassischer Ausgewogenheit kann hier keine Rede sein.

In diesem Zusammenhang sei Leonardo da Vinci über die verschiedenen Arten des Weinens zitiert: «Denn beim Weinen verändern sich Augenbrauen und Mund je nach Ursache des Weinens, da einer vor Zorn, vor Angst, manche vor Rührung oder Freude weinen, wieder andere aus Bangigkeit, vor Schmerz oder Qual und andere aus Mitleid oder Schmerz über den Verlust eines Verwandten oder Freundes weinen, und von diesen Arten des Weinens sind wieder einige verzweifelt, andere gemässigt, andere nur tränenreich, andere mit Schreien verbunden, einige



erheben das Gesicht zum Himmel und halten die Hände mit verschränkten Fingern nach unten; andere sind furchtsam und haben ihre Schultern bis zu den Ohren hochgezogen; und so weiter je nach den oben genannten Ursachen.»*** Schmerz und Weinen verzerren das Antlitz, wie Leonardo in seinen Charakterköpfen studiert hat, bis zur Grimasse.

* Johann Joachim Winckelmann, «Die griechischen Stile», zit. nach Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Anhang, Paderborn 1962, S. 102.

** So eine Beschreibung von Joachim von Sandrart (1675), zit. nach Jessica Mack-Andrick (Hg.), *Grünewald und seine Zeit*, Karlsruhe 2007, S. 298.

*** Leonardo da Vinci, *Gemälde und die Schriften zur Malerei*, zit. nach Mack-Andrick, *Grünewald und seine Zeit* (Anm. **), S. 298.

Urs Graf, *Gefesselter, von Pfeilen durchbohrter Mann* (1519)
Federzeichnung auf Papier, 31,8 x 21,5 cm
Kupferstichkabinett Basel

Der Schweizer Urs Graf, ursprünglich Goldschmied aus Solothurn, bringt einen anderen Aspekt von Gewalt und Schmerz zur Darstellung. Ab 1510 nahm Graf als Reisläufer an Kriegszügen teil, unter anderem in der Lombardei, in Dijon – und in Marignano. Seine Darstellung des von Pfeilen durchbohrten Mannes lässt an den heiligen Sebastian denken, jedoch weist der lange herabhängende Schnurrbart die Figur eher als Reisläufer, also gleichsam als Kollegen von Graf, aus.

Mit dem Märtyrer Sebastian haben sich schon seit der Frührenaissance Künstler identifiziert. In Grafts Blatt von 1519 wird er nicht nur von den Pfeilen durchbohrt, sondern auch der abgestorbene Baum, an den er gefesselt ist, erscheint quasi als Waffe. Technisch und stilistisch gibt es in dieser kalligrafischen Zeichnung keinen Unterschied zwischen Ästen, Pfeilen und Haaren des Opfers. Alles ist einem gewaltsamen Strich unterworfen. Ich bin versucht, das Blatt als Gegenmodell eines Pantheismus zu deuten: Die Welt besteht aus Gewalt und Schmerz, was sich in jedem Detail offenbart, und tatsächlich lässt sich die so genannte Schöpfung ja auch als disharmonisch, äusserst brachialisch und gewalttätig denken: fressen und gefressen werden.



Gerade die christliche Kunstgeschichte ist angefüllt mit Blut, Tränen, Gewalt und Schmerz. Eine Religion, die ihr Credo auf Erlösung durch Leid und Tod, auf Folter und Schmerz gründet, kommt nicht umhin, diese Ideologie künstlerisch umsetzen zu lassen. Sebastian, dem frühen römischen Märtyrer der Religionsgeschichte, folgt ein Heer glühender Gläubiger in den gewaltsamen Tod. José Saramago hat ihre Leiden in seinem Roman *Das Evangelium nach Jesus Christus* (1991) seitenlang aufgelistet.

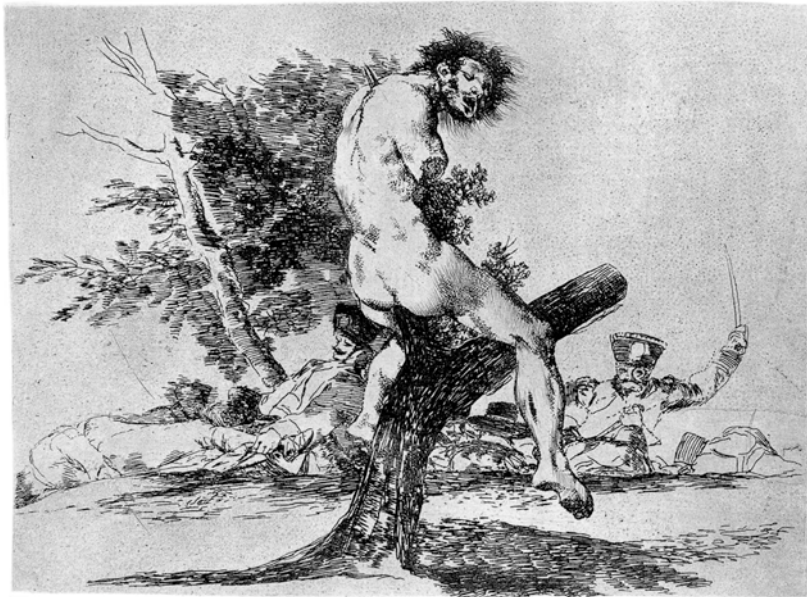
Francisco José de Goya, *Tampoco. Los desastres de la guerra* (1810–1815)
Blatt 36, Radierung, Aquatinta, 15,5 x 20,5 cm
Harris 156

Wenn man sich mit Darstellungen von Kriegsgreueln in der Kunst beschäftigt, sind *Los desastres de la guerra* (1810–1815) von Francisco José de Goya ein absolutes Muss. Seine zum Teil lavierten Radierungen dieser Folge behandeln die Greuel im spanischen Befreiungskrieg gegen Frankreich mit unnachgiebiger Härte. Der französische Offizier betrachtet, behaglich zurückgelehnt, eines seiner misshandelten und gehenkten Opfer quasi als sein Werk. Der Offizier posiert mit aufgestütztem Kopf in der Haltung des melancholischen Denkers, während sein in die Hüfte gestemmter rechter Arm den verantwortlichen und skrupellosen Befehlshaber verrät. Seine Haltung, seine hohen Stiefel, sein prächtiger Hut und die Uniform bilden den grössten Kontrast zu dem einfachen Kittel, zur unbändigen Haarmähne und der heruntergelassenen Hose des Gehängten. Entsetzt betrachten wir den gleichmütigen Betrachter seines Werkes. Der gelassene Gleichmut des Offiziers steigert die Brutalität des Geschehens – Goya verhilft uns zu Augenzeugenschaft und zur Parteinahme.



Francisco José de Goya, *Esto es peor. Los desastres de la guerra* (1810–1815)
Blatt 37, Radierung, laviert, 15 x 20,5 cm
Harris 157

Esto es peor, ein weiteres Blatt aus *Los desastres de la guerra* von Goya, zeigt eine auf einen verstümmelten Baum gefühlte nackte Leiche in schmerzhafter Drehung. Die Analogie des abgehackten rechten Armes mit dem abgehackten Baumstamm ist augenfällig. Der Mann ist von einem zugespitzten Ast des verstümmelten Baumes durch den Anus und die gesamte Länge seines Körpers geföhlt, wobei die Spitze dieses Astes unterhalb seines Nackens wieder heraustritt. In erschreckend lebendiger Weise oder in äusserst schmerzhaftem Todeskampf dreht uns der Gefolterte mit wirren Haaren und stummem Schrei seinen Kopf zu: ein Aufruf, Partei zu ergreifen für die Geschändeten und Misshandelten, während im Hintergrund ein Soldat eine Leiche wegzuschaffen scheint und ein anderer mit erhobenem Säbel das Kriegsgeschehen vorantreibt. Dieser Säbel weist in die gleiche Richtung wie der zugespitzte Ast mit seiner grässlichen Last. Die Natur selbst wird damit zur Folterwaffe umgedeutet und entsprechend missbraucht. Die Empathie und Wut, mit der Goya die Kriegsgreuel bei gleichzeitig kühner und virtuoser Beherrschung der Radierung und Aquatinta-Technik schildert, machen diese Blätter zu einem einmaligen Mahnmal gegen den Krieg und die von ihm verursachten Leiden.



Louis Soutter, *Soleil de la peur* (1937–1942)
Schwarze Tinte, 48 x 37,5 cm
P. Dinichert, Neuchâtel

Es sind jedoch weder Krieg noch Mord und Totschlag notwendig, um Schmerz durch Zeichnung zu vermitteln. Sowohl Schmerz wie Zeichnung können sich auf leisen Pfoten einschleichen. Louis Soutters Pinselzeichnung *Soleil de la peur* (1937–1942) zeigt vier Figuren – eine Frau, zwei Kinder und eine Person unbestimmten Geschlechts –, die auf der unteren Blattkante von links nach rechts schleichen, wobei sie mit mehrheitlich zurückgebogenem Oberkörper und grossen erhobenen Händen das Blattformat geradezu schmerzlich ausfüllen. Oder vielmehr scheinen sie darin gefangen zu sein und sich unter der schwarzen Sonne oben rechts zu ducken. Im Hintergrund beschneien dunkle Punkte das Blatt. Die Figuren leiden geradezu körperlich unter einer unbestimmten Existenzangst – die Sonne strahlt als eigenartige Umkehrung konventioneller Vorstellung weniger Wärme als eher dunkle Bedrohung aus.



Joseph Beuys, *Frau mit Keule* (1958)
Bleistift, Beize und Collage auf Transparentpapier,
34,5 x 33,3 cm
Sammlung Franz Joseph und Hans van der Grinten

Die kleine Zeichnung mit Bleistift und Beize auf aufgeklebtem Transparentpapier zeigt rudimentär eine stehende Frau von vorne mit einer riesig langen Keule. Die Frau wirft einen mageren Schatten nach rechts, der sich zu einem zittrigen baumartigen Gebilde erhebt. Die Fragilität der Frau mit den dünnen Beinen wird mit der für sie viel zu langen Keule kombiniert. Die martialische Keule wurde in Renaissance und Barock eher den Superathleten Herkules oder Achilles zugeordnet. Die hier gezeigte Frau erzeugt eine Art schmerzlicher Disproportion, vor allem da ihre Handlung völlig undefiniert bleibt. Was tut sie da? Ist sie Opfer oder Täterin? Wahrscheinlich weder das eine noch das andere, sondern eher eine Art fragile Statuette der Vergblichkeit. Und wieder wird eine Figur mit einer Art Baumstamm (als Schatten) kombiniert, während die Keule ebenfalls als hölzernes Material gedacht werden dürfte.

Die Zeichnung von Beuys scheint typisch für eine Haltung der leisen Töne, für eine Art spröde Wehmut, die heute im Werk etlicher Künstler und Künstlerinnen wie z. B. Luc Tuymans zu beobachten ist. «Ohne Schmerz gäbe es kein Bewusstsein», behauptete Beuys. Ein Leben ohne Schmerz wäre selbst schmerzhaft; es bliebe nur die Ver-

zweiflung eines lauen Behagens.* In seinem Lebenswerk hat er sich intensiv mit Verletzung, Krankheit und Schmerz auseinander gesetzt, was nur schon der Titel seines wichtigen Werkes *Zeige Deine Wunde* (1974/75) im Münchner Lenbachhaus nahe legt, eine Installation, in der Beuys dezidiert Krankenhaus und Tod thematisiert.

«Zeige Deine Wunde!)/ (Bitte hier die Kratzer, /hier die Schnitte, /hier die Narben.) / (Danke Ritter.) / (Bitte. Nichts zu danken Schnitter.)»**

* Georg Schönbächler, «Vorwort», in: ders. (Hg.), *Schmerz: Perspektiven auf eine menschliche Grunderfahrung*, Zürich 2007, S. 16.

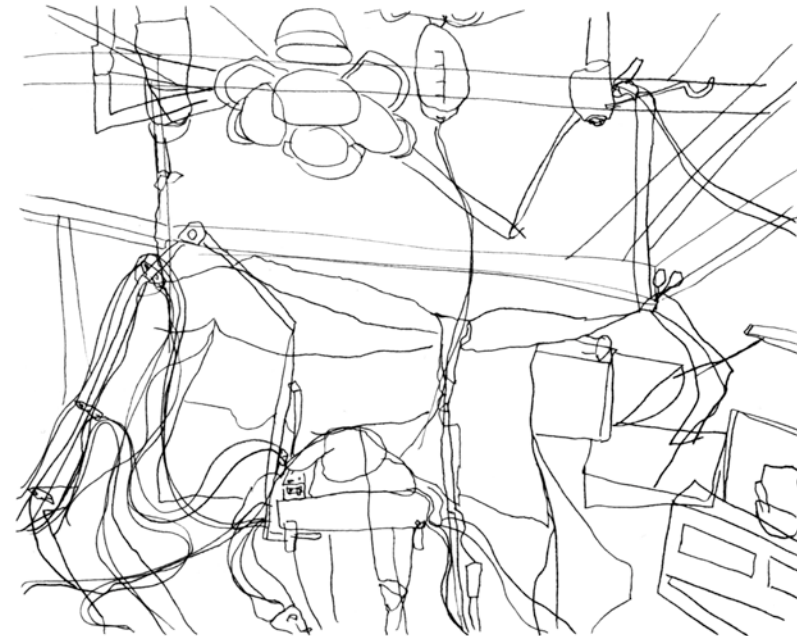
** Robert Gernhardt, *Ritter, Tod und Teufel*, in: ders., *Gedichte*, Zürich 1996, S. 614.



Thomas Müllenbach, *OP* (2006)
Grafit auf Papier, 153 x 193 cm
Sammlung Thomas Müllenbach, Zürich

Die grosse Grafit-Zeichnung *OP* von 2006 ist Teil meiner Serie aus dem Spitalalltag. Kabel, Schläuche, Klemmen, Operationslampen, Infusionsgalgen samt Behälter verbinden sich in verwirrender Weise mit den Raumlinien und verunklaren diese. Das chaotisch wirkende «all over» der tentakelnden Linien verdrängt den Körper des Patienten oder weist ihm eine rudimentäre Nebenrolle zu. Schmerz wird technisch unterdrückt, obwohl die anarchische Erscheinung der scheinbar ungeordneten Details kaum grosses Vertrauen in ein erfolgreiches Funktionieren der Apparaturen weckt.

Betäubung ist eine der wesentlichen Voraussetzungen für eine humane Medizin und für medizinischen Fortschritt, wobei die Körperkontrolle vollkommen an Fachleute delegiert wird. Schmerzen werden dem Patienten so weit wie möglich genommen, während Zeichnungen zwar durchaus wie in Trance entstehen können, aber letztlich die Aufgabe haben, hellwach zu machen und die entscheidenden Nerven blank zu legen.



Peter Emch, aus der Edition *Family Life* (1982)
Holzschnitt, 12 x 18 cm
Edition Georg Herzog, Büren a. d. A.

Die in Holz geschnittene Serie *Family Life* (1982) meines Kollegen Peter Emch behandelt schmerzliche und bedrohliche Situationen aus der nicht so heilen Welt der Familie. Im vorliegenden Blatt gebiert die Frau einen viel zu alten Jungen, der wie auf einer Reise mit langem Beuyssem Wanderstab aus ihrem riesig klaffenden Muttermund gleitet. Sie selbst scheint an dem Geschehen kaum interessiert und blickt mit abgewendetem Kopf und schmerzgeöffnetem Mund aus dem Fenster zum Vollmond. Das karge Interieur wird angedeutet durch den wehenden Vorhang am Fenster und den auf einem Schemel stehenden Kaktus in Form eines tanzenden Männchens mit gewaltig erigiertem Penis. Bei der schmerzhaften Geburt wird die Penetration als ebenfalls gewaltsam stacheliger Akt memoriert. Der erst halb geborene Junge scheint mit seinem Stab bereits fähig zur nächsten Penetration, ein Ouroboros der Gewalt und natürlich ein Hinweis auf den tragischen ödipalen Konflikt. Im Holzschnitt wird eine intakte Oberfläche mit Messern verletzt, also auch hier: Selbstbezüglichkeit des Mediums im Sinne der Aussage.

Im Roman *Herzausreisser* (frz. *L'arrache-cœur*) von 1953 beschreibt Boris Vian eine Geburt aus dieser Perspektive: «Allein in seiner Kammer wunderte sich Angel, dass

er nicht litt. Er hörte seine Frau nebenan wimmern, konnte jedoch nicht hinübergehen und ihr die Hand halten, da jene ihn mit ihrem Revolver bedrohte. Sie zog es vor, nicht in Gegenwart von jemand zu schreien, denn sie hasste ihren dicken Leib und wollte nicht, dass man sie in diesem Zustand sähe. Seit zwei Monaten war Angel alleingelieben und hatte darauf gewartet, dass alles zuende sei; er hatte über die unerheblichsten Dinge nachgedacht. Er ging ziemlich häufig im Kreise herum, nachdem er in Berichten erfahren hatte, dass Gefangene im Kreise herumgehen wie Tiere; fragt sich nur welche Tiere? Er schlief oder versuchte einzuschlafen mit dem Gedanken an die Hinterseite seiner Frau, denn in Anbetracht dieses Bauches gedachte er ihrer lieber von hinten. Jede zweite Nacht schrak er aus dem Schläfe auf. Das Leid, ganz allgemein, war zugefügt, und das hatte nun einmal nichts Befriedigendes an sich. [...]»
«Er näherte sich der Frau. Zärtlich streichelte er das verschreckte Gesicht. Mit beiden verkrampten Händen fasste sie ihn am Handgelenk. (Wollen Sie Ihren Mann sehen?) fragte er. (Oh ja), antwortete sie. (Aber geben Sie mir erst den Revolver, da drüben im Schrank.)»*

* Boris Vian, *Der Herzausreisser*, Frankfurt am Main 1979, S. 13 und 17.



Paul Thek, Seite aus Notizbuch (1979)
Tinte auf Papier
Aus: Paul Thek, *The Wonderful World That Almost Was*,
Rotterdam 1995, S. 31

Die Schleuder mit eingelegtem Herz ist nicht nach aussen, sondern gegen den Zeichner selbst gerichtet. Mit dem Text «Am I aiming over your head?» wird doppelte Ironie betrieben. Die Liebe ist ein Ding der Unmöglichkeit: Herz kommt nicht zu Herz, aber auch die Eigenliebe funktioniert nicht recht, und zu allem Übel wird wahrscheinlich zu hoch gezielt. «Herz» reimt sich nicht mehr auf «Schmerz», im Englischen schon gar nicht.



SCHMERZ IN DER GEGENWARTSLITERATUR

Iris Hermann

VORÜBERLEGUNGEN MIT WITTGENSTEIN

In seinen philosophischen Untersuchungen stellt sich Ludwig Wittgenstein die Frage, in welcher Weise sich Sprache und Schmerz aufeinander beziehen können. Dass dabei kein sicherer Begriff des «Schmerzes» entsteht, fasst Wittgenstein keineswegs als Mangel auf: «Man kann ihn [den Schmerz] nur nach dem Äußern erkennen und die Unsicherheit ist eine konstitutionelle. Sie ist kein Mangel. Es liegt in unserem Begriff, daß diese Unsicherheit besteht; in unserm Instrument.»¹

Dieser unsichere, aber flexible Begriff zeichnet generell Wittgensteins Rede vom Sprachspiel des Schmerzes aus. So ist es zwar nicht möglich, über das tatsächliche Vorhandensein eines Schmerzes bei einer Person Gewissheit zu haben, aber mit dieser Ungewissheit geht Wittgenstein ausgesprochen produktiv um. Es geht ihm nicht um wahr und falsch, sondern darum, das generelle Nichtwissenkönnen zu akzeptieren als Elastizität, die Kommunikation zwar unsicher macht, aber ihr eine ungeheure Vielfalt verleiht. Das Äussere der Schmerz-Artikulation kann dagegen detailliert beschrieben werden, es sind Äusserungen darüber möglich, wie ein Gegenüber mit diesem Äusseren umgeht, und es ist genau diese Perspektive, die Wittgenstein in Bezug auf den Schmerz einnimmt. Was Schmerz ist, ist letztlich nicht entscheidbar – es lassen sich aber Aussagen darüber machen, wie eine Sprachgemeinschaft den Begriff des «Schmerzes» handhabt: zum einen als Schmerz-Diskurs, und dann aber auch nicht diskursiv als «Schmerz-Benehmen». Als sich krümmender Körper, als ein Fassen der Hand an den Kopf, als ein «Autsch» oder ein langer Schmerz-Schrei sind Äusserungen des Schmerzes sicher sehr plausibel, aber sie sind dabei nicht von unleugbarer Evidenz. Beobachtet werden kann, wie die Bezeichnung «Schmerz» zur Anwendung kommt, wie Individuen ihn benutzen, konventionell und individuell zugleich.

¹ Ludwig Wittgenstein, *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*, Bd. 2, in: ders., *Werkausgabe*, Bd. 7, Frankfurt am Main 1994⁶, S. 219–339, hier S. 330.

«Das Paradox [die Empfindung des Schmerzes ist kein Etwas, aber sie ist auch nicht Nichts] verschwindet nur dann, wenn wir radikal mit der Idee brechen, die Sprache funktioniere immer auf eine Weise, diene immer dem gleichen Zweck: Gedanken zu übertragen – seien diese nun Gedanken über Häuser, Schmerzen, Gut und Böse, oder was immer.»²

Diese Überlegungen sind in ihrer Grundsätzlichkeit gut dazu geeignet, die Analyse des Schmerzes im literarischen Diskurs anzuleiten. Wenn hier von Schmerz die Rede ist, dann in dem Sinne, dass unterschiedliche Sprachspiele des Schmerzes in verschiedenen exemplarisch diskutierten Texten untersucht werden.

SCHMERZ ALS WUNDE

Bei aller Skepsis, mit der Wittgenstein die Sprachspiele des Schmerzes ausstattet, gibt es doch zumindest eine Evidenz des Schmerzes: Es ist die Wunde eines Körpers. Im vielleicht fulminantesten Wunden-Text der Gegenwartsliteratur, Thomas Hettches *Nox* (1995), werden in mannigfachen Spiegelungen zahlreiche verwundete Körper so aufeinander bezogen, dass die Wunden-Metaphorik zum entscheidenden Merkmal des Textes wird. Alle im Text auftauchenden Verwundungen verbinden sich in der Grossmetapher der (vernarbten) Mauer zwischen Ost- und Westberlin: «Die Mauer war der Schnitt, mit dem sich die Stadt vom Osten trennte.»³ In *Nox* sind einige der Verwundungen nicht nur als erlittene Verletzungen zu beschreiben, sondern werden mitunter so dargestellt, dass in ihnen eine ambivalente bis deutliche Lust am Erleiden der Wunde aufscheint.

Spätestens seit Erika Kohuts Rasierklingen in der *Klavierspielerin* von Elfriede Jelinek⁴ sind sogar manifeste Selbstverletzungen ein Motiv in der zeitgenössischen Literatur, und für dieses ganz und gar Unverständliche – den selbst evozierten Schmerz – ist die Wittgenstein-sche Schmerzhermeneutik ein passendes Modell. In *Klingen* von Corinna

² Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Teil 1, in: ders., *Werkausgabe*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1997¹¹, S. 225–485, hier S. 376 f.

³ Thomas Hettche, *Nox*, Frankfurt am Main 2004 (beruht auf der korrigierten Neuausgabe von 2002), S. 75.

⁴ Zur psychologischen Dynamik der Selbstverletzungen in der *Klavierspielerin* vgl. Hannes Fricke, «Selbstverletzendes Verhalten: Über die Ausweglosigkeit, Kontrollversuche, Sprache und das Scheitern der Erika Kohut in Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin*», in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 30/119 (2000), S. 50–82.

Soria (2003) wird eine Emanzipation aufgezeigt, die sich über Selbstverletzungen entwickelt. In der ersten Szene taucht die Selbstverletzung das erste Mal auf, im Alkoholrausch zerschneidet sich der junge Jo am Silvesterabend mit der Rasierklinge die Brust. Das Ganze geschieht kalkuliert, die Schnitte hinterlassen ein verstehbares Rautenmuster. Unklar bleibt aber das Motiv der Tat; die Freundin fragt sich dann auch, «ob das nötig gewesen sei». ⁵ Das ist keine um ein Verstehenwollen sich bemühende Nachfrage, sondern eher eine aggressive Zurückweisung der so offen ausgestellten Selbstverletzung, die mit der «echten oder gespielten Indifferenz [...] gegen sich selbst geführt» worden war (Soria, S. 123). Eine der Beobachterinnen dieser Szene übernimmt das hier gezeigte Verhaltensmuster dann, als sie das bedrängende Verhalten ihres Liebhabers als «schrill, verletzend und böse» empfindet (Soria, S. 117): «Sie ging ins Bad und holte sich seine Klingle, [...] sie nahm eine Klinge aus der Plastikhülle und fuhr langsam damit über die Haut, ihre Zähne hatten sich ineinander verkeilt, sie knirschten und die Kiefer knackten. Das Blut rann am Bein entlang, ein dünner Faden, sie betrachtete ihn, sah auf die Klinge. Übelkeit überfiel sie, sie warf die Klinge, die Plastikhülle mit den übrigen Klingle, seine Zahnbürste, warf alles fort, sammelte alle Utensilien, die sie an ihn erinnerten, ein und warf sie fort» (Soria, S. 119).

Die Handlung wird nicht verstehen wollend befragt, zu deutlich ist ihre Herleitung aus einer Beziehung, die der Text wie folgt beschreibt: «Sie balancierten über Glasscherben und Gesteinsbrüche nebeneinander her und waren einander fremd geblieben und kalt» (Soria, S. 118). Der Text selbst leistet, so kurz, wie die Erzählung ist, eine umfassende hermeneutische Bemühung um das schwer zu begreifende Selbstverletzen. Das Schneiden wiederholt sich und kommt dann aber zu einem Ende. Kontext ist die Fernsehübertragung einer Hinrichtung, welche die Protagonistin anlässlich eines USA-Besuches bei ihrer Schwester zufällig ansieht. Geschockt von der Möglichkeit der Gewalt, die Menschen Menschen zufügen, beginnt sie, mit einer aus einem Plastikrasierer freigelegten Klinge «auf ihrer Haut zu wüten, zu wüten in eisiger Kälte, da musste doch rotes Eis zum Vorschein kommen» (Soria, S. 122). Das entscheidende Moment im Text, das Veränderung bewirkt, ist die empathische Fürsorge der Schwester. Das Versorgen der

5 Corinna Soria, *Klingen: Die Kunst, über den Bogen zu springen*, Frankfurt am Main 2003, S. 108.

Wunden, das sich aus einem Mitgefühl speist, führt zum Gespräch über die gemeinsam in der Ursprungsfamilie erlebte Aggression. Die Selbstverletzung kann so interpretiert werden als Fortführen dieses gewalttätigen Diskurses gegen sich selbst: «Schreie, das begriff sie, Schreie, die sie nicht schreien konnte, Worte, die sie nicht sagen konnte, Ausdruck, für den ihr der Ausdruck fehlte. Leben wollen, Licht wollen, Hoffnung wollen, sein wollen trotz der Zerstörung und Zeichen setzen, blutige Zeichen setzen, blutige Zeichen für die Zerstörung, die an ihr geschah» (Soria, S. 124).

Katalysator der Heilung wird das empathische Verstehen der Schwester, das sich über den Ekel und das Nichtverstehen grandios hinwegsetzt. Sorias Erzählung, die sich zutraut, die Macht hermeneutischer Verfahren im Kontext eines so schwierig zu verstehenden Phänomens wie das von Selbstverletzungen zu zeigen, mag man kaum glauben – zu unproblematisch geschieht hier die ethisch richtige Hermeneutik. Literarästhetisch ist das hinterfragbar, weil eben zu einfach und schnell bei der Hand, aber es wäre eine Überlegung wert, die Erzählung in ihrer unerschrockenen Perspektive therapeutisch einzusetzen.

Die hier vorgestellten Beispiele zeigen die Bandbreite auf, die Texte der Gegenwartsliteratur einnehmen, in denen ein sichtbarer Schmerz vorhanden ist. Bei Thomas Hettche ist er eine Allegorie für das geteilte Deutschland, dessen Narbe in der Nacht der Maueröffnung schmerzhaft aufbricht, in Sorias Erzählung *Klingen* ist es die psychologisch deutbare Selbstverletzung, die, bei aller Vehemenz, im Text geheilt werden kann. Sehr viele Texte nutzen diese ganze Bandbreite der Wundendarstellung, ist doch die Läsion die eindrücklichste Art, Schmerz im Text zu zeigen.

SCHMERZ, MUSIK UND SPRACHE

Ist das Bild der Wunde geeignet, den Schmerz sichtbar werden zu lassen, so stellt sich nun die Frage, wie Sprache und Schmerz sich auch ausserhalb solch evidenter Verfahren aufeinander beziehen. Was zeichnet die Sprache aus, die Schmerz hörbar artikulieren will?

Wo Sprache sich dem Schmerz aussetzt, gerät sie oftmals an ihre Grenzen. Ihre Funktion als Bedeutungsträgerin wird in Frage gestellt, so hat es Wittgenstein in seinen *Philosophischen Untersuchungen* gezeigt. Sprache, die Schmerz artikuliert, weist neben bildlichen vor allem akustische, ja mitunter musikalische Qualitäten auf. Was aber rückt die Musik in die Nähe des Schmerzes? Adorno hat in seiner

Philosophie der neuen Musik den Ursprung der Musik mit dem Weinen verglichen: «Wie das Ende, so greift der Ursprung der Musik übers Reich der Intentionen, das von Sinn und Subjektivität hinaus. Er ist gestischer Art und nah verwandt dem des Weinens. Es ist die Geste des Lösens. [...] Musik und Weinen öffnen die Lippen und geben den angehaltenen Menschen los. [...] Der Mensch, der sich verströmen läßt im Weinen und einer Musik, die in nichts mehr ihm gleich ist, läßt zugleich den Strom dessen in sich zurückfluten, was nicht er selber ist und was hinter dem Damm der Dingewelt gestaut war.»⁶

Sprache, die Schmerz artikuliert, wird, wie hier bei Adorno die Musik als Weinen, zu einer grundsätzlichen Geste; der Akt des Artikulierens selbst tritt in den Vordergrund. Dabei ist sie nicht immer dem Weinen ähnlich, aber womöglich den dem Weinen verwandten Formen des Seufzens, Ächzens, Stöhnens und Schreiens (oder auch dem schmerzvollen Verstummen). Es ist genau an diesem Punkt, wo Sprache und Musik sich berühren, in Gesten der Erschütterung, des Aussersichseins von schwer Aushaltbarem.

Als radikale Paradoxie eines bis ins Äusserste von Liebe und Hass zugespitzten Schmerzes ist die Musik Gesualdos in Anne Dudens kleinem, aber in dieser Hinsicht sehr exemplarischem Text *O dolorosa sorte* (1995) aufgefasst. Duden betrachtet Gesualdos Musik in Analogie zur dichterischen Sprache. Sie sieht im Madrigal Gesualdos, das sie beschreibt, «ein Durchqueren eines einzigen, wenn auch vielfältig geformten und sich stets neu formenden Geländes: des Schmerzes».⁷ Es ist der Schmerz einer Leidenschaft, die tödlich endete mit dem Mord an der eigenen Frau und deren Geliebten. Es ist aber nicht nur diese Geschichte, die Duden fasziniert, sondern vor allem die Musik selbst, die ihr den Schmerz dieser Leidenschaft zu hören und zu fühlen gibt. Den Schmerz begreift sie dabei als das Zusammenfügen von Extremen: «Durchdringend scharf und süß zugleich, vertraut und schneidend fremd in einem zwingen die Töne das Disparatete zusammen, werden die größtmöglichen Entfernungen nicht überbrückt, sondern kurzgeschlossen, werden Unterscheidungen schwergemacht, sind die Pole als

6 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main 1958, S. 122 f. Ähnlich denkt Cioran, welcher der Musik zudem einen religiösen Charakter zugesteht: «Alle wahre Musik entspringt dem Weinen, da sie aus der Sehnsucht nach dem Paradies hervorgeht» (Émile Michel Cioran, *Von Heiligen und von Tränen*, Frankfurt am Main 1987, S. 10).

7 Anne Duden, «O dolorosa sorte», in: dies., *Der wunde Punkt im Alphabet*, Hamburg 1995, S. 7–13, hier S. 8.

einander Entgegengesetztes kaum noch zu orten. Ist nicht schon alles eins, ohne daß der Schmerz nachlassen würde? Wird er nicht, im Gegenteil, noch verstärkt?» (Duden, S. 8).

Für Duden ist der Schmerz im Madrigal Gesualdos eine «Arbeit», die in der Seele (die sie allerdings so gar nicht nennt) ihren Ausgangspunkt nimmt und sich dann körperliche Ausdrucksmöglichkeiten sucht. Solcher Schmerz schafft Beziehungen zwischen Zertrümmertem, er will Auseinandergeschnelltes wider alle Erwartbarkeit zusammenfügen und agiert so entsprechend schmerzhaft: «Aus den entferntesten Weltgegenden werden die Sprengstücke mit der Federhantel des Schmerzes einander genähert, weiter und weiter [...]. Ein ungeheurer Druck presst sie zusammen, zwingt sie erregt auf ein Zentrum zu, um einen Ort herum, der einmal der Sitz des Kerns gewesen sein muß – heute ein totenstilles Nichts. Um dieses herum zittern, beben, vibrieren sie unter der Belastungsprobe der Zusammenkunft, leuchten flirrend bis in die Welträume, Töne nun, ohne je übereinzukommen» (Duden, S. 10).

Das aporetische Agieren des Schmerzes ähnelt für Duden einem physikalischen Ereignis, entsprechende Worte findet sie dafür. Dann fällt auch auf, dass sie aus dem schmerzhaft Vorgestellten einen riesigen Raum entwirft, der das ganze Universum umfasst. Über ihre eigene musikalische Sozialisation schreibt Duden an anderer Stelle:

«Musik [...] traf auf und traf einen, mit Pfeilen, die nicht verwunden konnten, weil sie im Auftreffen schon in bloße Wellenschwingung sich verwandelt hatten. Und doch wurde das Entscheidende der Musik für die Schreibende ihr Konstruktions- und ihr konstruktives Vermögen und ihr gleichsam unbekümmertes Verhältnis zum Schmerz und zum Ausdruck des Schmerzes; ihr unbelastet und unverbraucht erscheinender Umgang mit dem Begehren und mit den Tränen, Seufzern, Klagen und Schreien und mit den unmittelbar daneben möglichen Ausrufen oder Anrufungen des Glücks oder gar allem, ineinander übergehend, zugleich.»⁸ Der Kontext, in dem Anne Duden dies formulierte, ist der von «Erkundungen der Schreibexistenz».⁹ Die Musik wird zum Vorbild für die dichterische Sprache insbesondere dort, wo sie Schmerz

8 Anne Duden, «Zungengewahrsam: Erkundungen einer Schreibexistenz», in: dies., *Zungengewahrsam: Kleine Schriften zur Poetik und Kunst*, Köln 1999, S. 58.

9 So heisst es im Untertitel dieser Reflexionen über das eigene Schreiben.

ausdrücken will oder muss. Sprache und Schmerz amalgamieren zu einem akustischen, musikalischen Ausdruck des Schmerzes.

SCHMERZ UND ANÄSTHESIE

Wo endet Schmerz? Wo Schmerz unaushaltbar wird, wo er chronisch wird, spätestens da stellt sich die Frage nach seiner Beendbarkeit. Die Antwort darauf fällt in der Literatur der Gegenwart nicht nur ernüchternd aus, sondern die Frage wird sozusagen umgedreht: Was ist, wenn Schmerz nicht aufhört? In dem Roman *Die Passion nach G. H.* (1990) der Brasilianerin Clarice Lispector wird ein Modell der «Unerschütterlichkeit» (gr. «ataraxia») und somit letztlich der Anästhesie entworfen, das hier betrachtet werden soll.

Fragmentarisch und doch verbunden präsentieren sich die Reflexionen der weiblichen Hauptfigur G. H. in Lispectors moderner Passionsgeschichte. Die Ich-Figur befindet sich zunächst auf einem Gang durch ihre Wohnung und sucht dabei einen Raum auf, der gar nicht mehr richtig zu ihrer Oberschichtwohnung zu gehören scheint: das Dienstmädchenzimmer, das sie monatelang nicht betreten hat, weil jetzt, nach dem Weggang des Dienstmädchens, dieser Platz nicht mehr bewohnt ist. Dort bemerkt sie eine Küchenschabe und ist so mit einem ganz archaischen Ekel konfrontiert. G. H. begibt sich in einen schwierigen Dialog mit der Schabe und damit wohl auch in einen Dialog mit sich selbst: «Ich hatte die lebendige Schabe angesehen und in ihr die Übereinstimmung mit meinem tieferen Leben entdeckt. Durch die schwere Erschütterung taten sich in mir steinige und enge Passagen auf.»¹⁰

Das Ich fühlt sich in Konfrontation mit der Schabe ganz archaisch gestaltlos wie das Element einer reinen «materia prima» vor dem Schöpfungsakt. Das Bild kulminiert darin, dass G. H., wie in einer pervertierten Eucharistie, die Schabe isst, dabei bekämpft sie ihren Ekel mit der Vorstellung, die aus der Schabe hervorquellende weisse Masse sei der lebensverbürgenden Muttermilch ähnlich. Die Einverleibung wird dadurch erklärt, dass G. H. einen eklatanten Mangel fühlt. Es ist das Bewusstsein davon, dass dem eigenen und generell allem Sein ein Mangel zugrunde liegt, wie ihn z. B. die Trennung vom Mutterleib darstellt und der darin gipfelt, dass schliesslich auch das eigene Selbst abjektiert wird. Julia Kristeva kommentiert dies wie folgt: «In der

10 Clarice Lispector, *Die Passion nach G. H.*, übers. von Christiane Schrübbers und Sarita Brandt, Frankfurt am Main 1990, S. 48.

Selbstabjektion kulminiert diese Erfahrung des Subjekts. Es erfährt, dass all seinen Objekten der ursprüngliche Verlust zugrunde liegt, auf dem sein eigenes Sein fußt. Nirgends zeigt sich so deutlich wie in der Selbstabjektion, daß jede Abjektion in Wirklichkeit Anerkennung des Mangels ist, der alles Sein, Sinn, Sprache, Begehren begründet.»¹¹

Im Grunde ist dies die Beschreibung der Situation, in der die Reflexionen von Lispectors *Passion nach G. H.* stattfinden. Das Interesse richtet sich auf ein Ich, das vordringen will zu sich selbst und dabei bemerkt, wie gross der Mangel an Gewissheit des eigenen Selbst ist. Genau das aber ist auch auf den Text selbst beziehbar. Was ist in ihm inkorporiert, was mutet er sich zu, was nicht? Er eignet sich Ekeliges an, weil es ihm als das Wahre erscheint, als das Substanzielle und das Reale.¹² An dieser Stelle taucht im Text der Schmerz auf: G. H. stellt sich vor, wie eine Haut nach der anderen nicht nur von der Schabe abgetragen wird, sondern auch Schichten ihres eigenen Ich eine nach der anderen schmerzhaft entfernt werden, bis am Ende nicht ein Kern, ein Wesen, eine Geschlechtsidentität zurückbleibt, sondern nur ein umhülltes Nichts, das, so paradox es erscheinen mag, zugleich eine Entgrenzung bedeutet. Es sind die vielfältigen Abtragungen und Abschälungen, die schmerzhaften Operationen darstellen, aber letztlich dazu führen, den Schmerz zu bannen. Lispector sucht das Schmerzhafte dort auf, wo es nicht so leicht zu bemerken ist: im Kern, der keiner mehr ist, weil die Peripherie die Region ist, der das Hauptaugenmerk gilt.

Das Leiden setzt Kräfte frei, die es ohne das Leiden nicht gäbe. Der Schmerz bürgt dafür, dass kein Sinnangebot Bestand hat. Das Leben ist nichts als die Hölle, alle Verheissungen nehmen von der Qual ihren Ausgang, die aber wird deutlich sakralisiert. Lispector führt vor, wie grundsätzlich eine Figur sich selbst reflektiert und dabei weniger an Inhalte denkt als vielmehr dieses Denken selbst thematisiert und sehr bald als schmerzhaftes Grenzerfahrung empfindet. Schmerz wird zum Ausdruck davon, die Grenze des Denkens und Sprechens erreicht zu haben. Ein schmerzhaftes Scheitern der Sprache wird so konstatiert, aber es ist genau dieser Punkt, auf den der Text zusteuert von Anfang an: auf ein Unsagbares, das nicht benannt werden kann. Lispector führt

11 Zit. nach Winfried Menninghaus, *Ekel: Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt am Main 1999, S. 529.

12 Auf eine solch unhintergehbare Grausamkeit des Wirklichen, des Realen, hat insbesondere Clément Rosset hingewiesen, s. ders., *Das Prinzip Grausamkeit*, übers. von Peter Geble, Berlin 1984.

an dieser Stelle eine neue Kategorie in die Reflexionen von G. H. ein: das Ausdruckslose oder Neutrale. Es ist in einem Zwischenraum angesiedelt: «Ich werde dir jetzt erzählen, wie ich das Ausdruckslose fand. [...] Zwischen zwei Musiknoten gibt es eine Note, zwischen zwei Tatsachen gibt es eine Tatsache, zwischen zwei Sandkörnern, und seien sie noch so dicht beieinander, gibt es einen Zwischenraum, es gibt ein Empfinden, das zwischen den Empfindungen liegt» (Lispector, S. 82).

Mit einem solchen Ausdruckslosen ist ein Unsagbares verbunden, das aber immer wieder Aussagen über sich treffen will und dafür auf Bilder aus mythischen, jüdisch-christlichen und mystischen Traditionen rekurriert und letztlich das Ausdruckslose als Allerheiligstes imaginiert. Dabei wird deutlich, dass Ausdruckslosigkeit eine Anästhesie meint, die aber nur vor dem Hintergrund ihrer schmerzhaften Herkunft gelesen werden kann. Es ist der Versuch, die äusserste Zuspitzung zu denken, und der Mut, im Bewusstsein von Schmerz und Tod, ein Denken zu wagen, das dieser Verzweiflung eingedenk ist. Dieses Bewusstsein davon, dass jederzeit das Äusserste passieren kann, ist der Versuch, weiterzuleben und -zuschreiben, Kunst zu gestalten – auch nach heftigsten Schmerzerfahrungen. Es ist keine Anästhesie im eigentlichen Sinne. Der Schmerz wird nicht betäubt, sondern eher freigelegt, umfriedet; er ist noch vorhanden und jederzeit auch als solcher wahrnehmbar. Die Reflexionen der Figur G. H. kreisen darum, sich vorzustellen, wie zu leben und zu denken wäre, wenn es die Kategorie der Hoffnung nicht mehr gäbe und stattdessen eine stete Präsenz möglichen Schmerzes an die Stelle von Zuversicht träte. Daraus wird ein Neutrales, ein Ausdrucksloses, etwas, das Platz hat auch für die negativen und schmerzhaften Formen des Lebens. Es ist die Möglichkeit, den Schmerz in Denken zu verwandeln.

SCHMERZ IN DER GEGENWARTSLITERATUR

Die zeitgenössische Literatur nimmt sich des Schmerzes in vielfältiger Weise an, vielleicht ist gerade die Literatur des 20. Jahrhunderts, dieses so extremen Jahrhunderts mit seinen Menschen vernichtenden Kriegen, als Literatur des Schmerzes zu bezeichnen. Blicken wir bis in die Antike zurück, dann werden wir gewahr, dass dort schon die Grundlagen für eine Literatur des Schmerzes gelegt wurden: Sophokles' *Philoktet* (409 v. Chr.), das Drama des einsamen, Schmerz erduldenen und dennoch den Dialog suchenden Menschen, ist der Urtext aller Texte des Schmerzes.

Für eine Literatur, die den Schmerz thematisiert, liessen sich folgende grundsätzliche Überlegungen anstellen:

I Die Literatur *zeigt* den Schmerz, sie arbeitet konsequent deiktisch; hinreichende Erklärungen hat sie für ihn nicht. Sie diagnostiziert ihn in oft anatomischer Genauigkeit, weiss aber nicht (mehr?), wie man dem Leiden abhelfen kann.

II Sprache, die Schmerz zeigt, kommt oftmals an ihre Grenzen und wird so jenseits alles Bedeutens sensibel für ihr eigenes akustisches Material. Wo sie sich ihrer musikalischen Qualitäten erinnert, ist eine Möglichkeit geschaffen, auch dann Schmerz zu zeigen, wenn dieser nicht mehr diskursiv verhandelbar ist.

III In einer Welt, in der Schmerz-Phänomene trotz noch nie da gewesener Analgetika so sehr zunehmen wie in der unseren, stellt sich die Frage nach der Anästhesie des Schmerzes. Die Literatur der Gegenwart antwortet darauf radikal. Sie weiss, dass der Schmerz nicht zu dämpfen ist, also ersinnt sie Möglichkeiten, sich ihm zu stellen, seine Realität anzuerkennen und ihn so unter Umständen nicht zu mildern, aber das Individuum, das ihn spürt, mit Überlegungen zu versehen.

Das wirft einen vierten Punkt auf, der bei Wittgenstein der zentrale war, auch bei *Philoktet* schon im Mittelpunkt stand, in der Literatur der unmittelbaren Gegenwart womöglich aber nicht mehr die herausragende Rolle spielt, die er einmal schon hatte: die Dialogizität des Schmerzes.¹³ Wittgenstein macht deutlich, dass, wer Schmerzen hat, wer über ihn zu reden versucht noch im Verschweigen, sogar im Heucheln, ein Sprachspiel produziert, das sich an ein Gegenüber richtet. Das spielt in der hier vorgestellten Literatur, die ich als exemplarisch für den Diskurs des Schmerzes in der Gegenwartsliteratur erachte, auch eine Rolle, aber nicht mehr eine so entscheidende wie es einige Jahrzehnte zuvor noch der Fall war, beispielsweise bei Celan, der seine ganze Lyrik dialogisch entwarf, oder in Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* (1971), in dem das Ich seinen Schmerz Malina gegenüber ausspricht. Im Vergleich dazu kann konstatiert werden, dass die Schmerz-Rede sich in der Gegenwartsliteratur eher isoliert verhält – auch wenn dies hinsichtlich einer Gesamttenenz noch eingehender zu betrachten wäre.

13 In meiner Studie *Schmerzarten: Prolegomena einer Ästhetik des Schmerzes in Literatur, Musik und Psychoanalyse* (Heidelberg 2006) habe ich in einem grösseren Rahmen versucht, verschiedene Kategorien des Schmerzes vor allem systematisch (unter Einbeziehung auch der historischen Differenz) zu analysieren. Die Dialogizität der Schmerz-Rede hatte dabei einen wichtigen Stellenwert.

**KÖRPER,
AUSDRUCK,
SCHMERZ**





Shakespeare, *Macbeth*, 2. Akt, 2. Szene
LADY MACBETH Jeanne Werner
MACBETH Nikolai Bosshardt

Fotografie

Janosch Abel
Till Forrer
Christoph Oeschger

A



CUTTING EDGE

VON LIEBESWUNDEN, SCHÖNHEITSOPERATIONEN UND FALTENWÜRFEN

Barbara Vinken

Der Schmerz ist die vermutlich stärkste Form der Selbstberührung – niemals fühlen wir uns so unabweisbar wie im Moment des körperlichen oder seelischen Schmerzes. Im Gegensatz zur lustvollen Berührung möchten wir die schmerzhafteste Berührung nicht wiederholen. Wir suchen die Lust, wir meiden den Schmerz. Doch diese Regel, die von nahezu behavioristischer Vorhersagbarkeit scheint, hat ihre Ausnahmen.

Es gibt in unserer Tradition auch ein Sehnen, das den Schmerz sucht, eine Lust der Unterwerfung unter den Schmerz, eines Vergehens im Schmerz. Dieser paradoxe Schmerz ist dann nicht bitter wie der Tod, sondern süß wie die Liebe, süß vielleicht auch wie der kleine Tod. Die Paradoxien des Schmerzes erfahren wir im Liebes-schmerz als süßes Brennen, als köstliche Wunde. Die eindrücklichsten Formulierungen für dieses Dem-Schmerz-Ausgesetztsein, für dieses

Überwältigt werden von seiner verletzenden Süße verdanken wir der mystischen Tradition. In der Liebesverwundung wird die höchste Ekstase erfahren, die Berninis *Teresa von Avila* bis heute unübertroffen in dem Moment zum Ausdruck bringt, als der heiter lächelnde Cherubim, der aussieht wie ein Amor, ihr den Liebespfeil ins Herz schießt.

Schmerz und Lust vermischen sich in höchster, sinnlich-übersinnlicher Intensität in der Stigmatisierung – der Übertragung der Liebeswunden Christi auf den Körper des Geliebten –, und in der mystischen Tradition wird die erotische Lust als Abglanz solcher Erfahrung interpretiert. Da sie aber die einzige menschliche Erfahrung ist, die einem solchen paradoxen Lust-Schmerz-Empfinden nahe kommt, ist sie Metaphernspender für den mystischen Lustschmerz. Das Nachaus-treten eines im Innersten verzehrenden Liebesbrandes verwandelt so schmerzvoll wie süß den Stigmatisierten zu einem anderen. Die Stigmata besiegeln in der Verzückung einer völligen Hingabe an Gott, in der Gnade der göttlichen Liebesvereinigung die Konversion des selbstbestimmten, selbstbewussten, selbstbeherrschten Subjekts, das als «subiectum», als unterworfenen, gezeichnet von diesem Anderen, ein anderer wird. Die geistige, innere Liebeswunde findet ihren körperlichen äusseren Abdruck im Fleisch. In der Verwundung drückt sich den Sinnen im Schmerz zugänglich eine die Sinne überschreitende, überirdische Liebeserfahrung aus.¹

Den in der Stigmatisierung empfangenen Wunden liegt die Vorstellung von der Durchdringung der Geliebten durch den himmlischen Bräutigam zugrunde. Diese himmlische Liebeskunst, die im Paradox der köstlichen Wunde ihre Erfüllung findet, ist in eine Überbietung und Spiritualisierung der antiken *Ars amatoria*. Sie verspricht eine die Sinne überschreitende, durch sie paradox erfahrene Wollust nicht nur des Fleisches, sondern der Seele. Entflammt von göttlicher Liebe, verzehrt sich der Liebende im Übermass brennender, geistiger Liebe bis zum Liebestod. Eine «Säkularisierung» dieser Liebeswunden finden wir im 19. Jahrhundert in der Liebesauffassung Jules Michelets, der den Geschlechtsakt als Leidensweg, als Stigmatisierung der Frau durch den Mann begreift. Wir finden sie später in Dominique Aurys *Geschichte der O* (1954), in der die O wie verfügbares Vieh als Eigentum ihres Herrn mit dem Eisen durch die Liebeswunde gebrandmarkt wird, sowie

¹ Barbara Vinken, «Via cruxis – via amoris», in: Bettine Menke, Barbara Vinken (Hg.), *Stigmata: Poetiken der Körperinschrift*, München 2004, S. 11–23.

in Elsa Morantes *Menzogna e sortilegio* (1948), wo es die Heldin Anna danach verlangt, grausam in ihrem Körper von ihrem Geliebten gebrandmarkt zu werden; er bringt ihr die Liebeswunde mit dem glühenden Lockenwickler bei.²

Der an Fleisch und Blut hängende Schmerz dieser Wunden wird, würde man innerhalb des christlichen Registers sagen, verklärt; im psychoanalytischen Register hiesse es: fetischisiert. Die Verklärung der Wunden findet ihren Ausdruck in einer Mineralisierung des Körperlichen, in einer auf die Kunst der Parnass vorausweisenden Versteinigung: von den rubinenglischen Wunden Christi, welche die Verletzung des Fleisches zum Schmuck werden lassen, singt schon das Barock. Damit war der Weg in die modische Vorzeigbarkeit dieser edelsten Liebeswunden geebnet, deren Unschätzbarkeit sich im ungeheuren Wert der Preziosen und Edelsteine ausdrückt, die sie darstellen sollen. Francesco Botticini (1446–1497) malt Bischöfe, welche die Wundmale der Erlösung in Gestalt taubeneigrosser, von Perlen umstickter, zum Handrücken abgeflachter Edelsteine auf der Aussenfläche der Handschuhe tragen. Stigmata werden zu Schmuck und als köstliches Geschmeide beschrieben, das den Körper ziert. Sie erblühen zu raffiniertesten Arabesken. Als ein solch köstliches Geschmeide hat sich das Herz Jesu in die Mode gerettet: Rubinrot, perlenbesetzt, leuchtet es in den Kollektionen von Dolce & Gabbana. Die Verschränkung von Liebe und Schmerz zeigt dort, rubinenglisch, die Wunde aller Wunden: das sich in Liebesschmerz verblutende Herz Jesu.

Aktuell ist es vielleicht Sophie Calle, die dem überwältigenden Liebesschmerz am sublimsten Ausdruck verleiht. Dieser Schmerz ist rein seelisch geworden. Calle inszeniert ihn nicht mehr als Erfüllung, sondern allein als Entzug.³ Der Moment, in dem sie vom Geliebten verlassen wird, ist der intensivste Augenblick; im trostlosen Trauern, im nicht verschmerzbaaren Verlust, in der unheilbaren Wunde erfährt diese Liebe sich ganz. Sophie Calle hat diesen überwältigenden Schmerz, der jetzt Entzugsschmerz ist, in der mystischen Tradition «*douleur exquise*» genannt. Den Schmerz, von einem Mann verlassen worden zu sein, versucht sie dadurch lebbar zu machen, dass sie sich von Leuten den schmerzlichsten, den schmerzhaftesten Moment ihres Lebens erzählen

2 Vgl. Barbara Vinken, «Gezeichnet», in: Peter Weibel (Hg.), *Phantom der Lust*, I, Graz 2003, S. 262–273.

3 Sophie Calle, *Douleur exquise*, Arles 2003, und *Prenez soin de vous*, Arles 2007.



lässt, dass sie eine Abschieds-E-Mail interpretieren lässt. Die Einführung in die anderen, aber wohl auch die Serialität der schmerzhaften Momente – ein Schmerz nach dem anderen – soll sie lehren, mit ihrem eigenen Schmerz weiterzuleben, und das heisst, ihn langsam vergessen zu können.

SCHÖNHEITSOOPERATIONEN STATT LIEBESWUNDEN

Im Ganzen scheint die Moderne – im Gegensatz etwa zum Barock, der sich dem Schmerz nicht ohne Lust hingibt – eher eine Epoche zu sein, die sich den Schmerz vom Leibe halten will. Und es ist kein Wunder, dass die zwei grossen modernen Liebenden, die O aus der gleichnamigen Geschichte und Anna aus Morantes *Lüge und Zauberei*, die beide von ihren Geliebten mit begehrten Liebeswunden bis ins Fleisch gezeichnet werden, verworfen am Rande des Menschlichen verrückt werden oder vertieren. Die Moderne beharrt auf einem nicht im Schmerz entäuserten, eben kontrollierten Subjekt. Sie ist geprägt von einem Begehren nach Betäubung, nach Schmerzeindämmung. Schmerzlos soll jetzt sogar die Liebe sein: Ganz unerhaben wird Liebe pragmatisch als Partnerschaft rational und erfolgreich managebar. Ein Buch-Cover mit einem Herzen, auf dem ein Pflaster klebt, verspricht, uns vom Übel schmerzhafter Liebeswunden endgültig zu befreien: bald kein Herzschmerz mehr. Die neuen Feministinnen verkünden, nicht zu den bescheuerten Tussis zu gehören, die sich freiwillig zu Liebesopfern machen und für die sich die Zeit in reines, schmerzvolles Warten verwandelt, wenn sie wie gebannt vor dem Telefon sitzen und mit jeder Faser ihres Leibes an

C



nichts anderes denken, nichts anderes ersehnen können als den Anruf des Einen. Opfer zu sein, Wunden zu empfangen, ist out, wie man an der unter Jugendlichen kursierenden Anrede «du Opfer» erkennt, die als Beschimpfung und vielleicht auch als Drohung gemeint ist.

Im Bereich des seelischen Schmerzes, im Bereich des körperlichen Schmerzes bemüht sich die Moderne, Palliative zu entwickeln. Flaubert rät der sich in Liebesehnsucht nach ihm verzehrenden Louise Colet zu hygienischen Massnahmen, um der Masslosigkeit, d. h. der Störung der Körpersäfte durch die Leidenschaften, Herr zu werden: warme Bäder und Kamillentee, so seine treusorgende Empfehlung. Das ist eine besonders grausame Ironie, wenn man bedenkt, dass es Flauberts eigene Gleichgültigkeit – oder sagen wir, sein massvolles Lieben, das die Sehnsucht nicht kennt – war, das Colet in ebendiesem Schmerz trieb.

Apotheke und Klinik sind die einschlägigen Orte solcher Schmerzvermeidung und die Hygiene die zugehörige Praxis. Die Hygiene ist ein Diskurs des Masshaltens, dem alles Übermass, wie es die Leidenschaften von Hause aus kennzeichnet, ein Greuel ist. Dem seelischen und körperlichen Schmerz Herr zu werden: um jeden Preis und noch um den Preis der Reduktion auf das blosser Leben – das ist das Ziel der Hygiene, die deshalb eng mit der Geburt der Klinik und der Psychiatrie verbunden ist. Der Schmerz-Diskurs ist ein emphatischer Diskurs eines an den Schmerz, im Schmerz entäusserten Subjektes, das in dieser Entäusserung unterworfen Subjekt bleibt. Im Diskurs der Hygiene hingegen geht es um die Selbstsorge, die das Ich vor einer Überwältigung durch die Leidenschaften, die bekanntlich Leiden verursachen, vor der

Überschwemmung, dem Weggeschwemmtwerden durch den Schmerz schützen soll. Die hygienischen Massnahmen wie Ernährung, Bäder, Kuren, Tees, Gymnastik – kurz: eine gewisse Form der Disziplinierung der Physis – sollen durch das Haushalten im Körperlichen das seelische Gleichgewicht bewahren helfen, damit es Herr im Haus bleibt. Und gelingt das nicht mehr, so behandelt die Klinik den Körper wie einen Seelenlosen; hier wird das Subjekt entsorgt und das Individuum auf das blosser Leben, auf ungestaltetes Fleisch reduziert.

Von der im süßen Schmerz überwältigenden Liebeswunde, die den Körper zeichnet und den Menschen zu einem anderen werden lässt, ist vielleicht nichts als die verkehrte Hohlform der Schönheitsoperation zurückgeblieben. Freiwillig nehmen heute viele Leute und besonders viele Frauen einen Leidensweg auf sich, einen Schmerz, der in ihrem Körper immer wieder erneuert werden muss. Das Subjekt wird dabei jedoch nicht durch die Hingabe an einen andern im Inneren verwandelt. Vielmehr versucht es, sich durch die äusserliche Verwandlung um jeden Preis erfolgreich narzisstisch zu behaupten, Objekt des Begehrens zu werden. Die Verwandlung der Schönheitsoperation betrifft nicht die Seele, sondern das äussere Erscheinungsbild. Beigebracht wird sie nicht durch einen Geliebten, sondern durch einen gleichgültigen Arzt. Der Prozess dieser Verwandlung soll zudem spurlos unsichtbar am Operierten vorbeigehen und weder Wunden noch Narben hinterlassen. Danach soll der Operierte so aussehen wie vorher – nur besser, mehr wie sein wirkliches Selbst. Besser aussehen heisst, die Spuren der Zeit, die Spuren des Lebens, auslöschen, um den so Operierten anziehender und erfolgreicher zu machen. Der Weg dorthin muss sorgfältig vor den Augen der Öffentlichkeit verborgen werden; das Spektakuläre, wie es die Verwandlung durch den Liebesbrand hat, geht ihm ab. Der Körper wird als bewusstloser verletzt. Der kleine Tod ist hier nicht die Verzückung des Ich im süßen Schmerz, sondern ganz wörtlich die Auslöschung des Ich in der Narkose.

Der Schmerz der Entstaltung, des Einschnitts, der Wunden, der Blutergüsse, der Prothesen im Körper, der bei der Produktion dieser verbesserten Gestalt entsteht, wird weniger in Kauf genommen als verdrängt, durch Anästhesie und Schmerzmittel betäubt. Ist die Liebeswunde ein Vergehen des Ich im süßen Schmerz, so geht es hier um die phantasmatisch schmerzfreie Behauptung des selbst ermächtigen Ich gegen das, was Freud als die grösste narzisstische Kränkung bezeichnet hat: gegen das Alter und den Tod. Mit Hilfe des Schönheitschirurgen

kann man sein eigener Pygmalion werden, sich selbst als unwiderstehliche Venus, als Adonis erschaffen. In der Kultur des «Makeover» wird dauernd entstatet, um neu gestalten zu können.⁴ Der Körper wird zur narzisstischen Projektionsfläche, und verdrängt werden der Schmerz und die Entstellung des Fleisches, das als amorphe Masse behandelt, durch plastische Chirurgie geformt, durch Prothesen unterstützt, nach Wunsch auf seine Idealgestalt gebracht werden soll.

DIE WIEDERKEHR DER VERDRÄNGTEN ENTSTALTUNG IN DER MODE

Auf dieser Schwelle bewegt sich die Mode des flämischen Designers Martin Margiela, der 2009 sein zwanzigjähriges Jubiläum feiert. In ihr inszeniert das Subjekt das, was ihm per Definition entzogen ist: seinen Körper auf dem Weg zur Entstaltung. Margielas Kleider gestalten diese Entstaltung. Sein Geschäft in New York wurde 2007 umgebaut; in Einrichtung und Mode steht der Aspekt der Klinik noch stärker im Vordergrund. Dieses Moment war immer schon vorhanden und ganz unübersehbar: Grundsätzlich werden die Kunden von Verkäufern in weissen Kitteln empfangen. Die «blouses blanches» stellen mit den «blouses» die Arbeitskleidung gegen den Anzug; sie bezeichnen aber auch im Zusatz des «Weissen» den Chirurgenkittel. Ihr strahlendes Weiss lässt ihre makellose Sauberkeit, aus kochfester Baumwolle hygienisch einwandfrei, ins Auge springen. Bei Schmerzen operieren solche Personen – unter Anästhesie natürlich –, oder sie verabreichen Palliative. In Modegeschäften jedenfalls findet man sie üblicherweise nicht. Dort wird nicht die Arbeitskleidung der medizinischen Profession, die ja immer das Moment der Aus- und Abgrenzung aus dem sozialen Raum mit sich bringt, sondern Mode getragen, wie sie den öffentlichen Raum der Stadt prägt: elegant zurückhaltendes Dunkelblau, Beige oder Schwarz. Nur bei Kiehls, wo keine Mode, sondern Pflege verkauft wird, tragen die Verkäufer weisse Kittel. Ihr Ehrgeiz ist es zweifelsfrei, die schnöde Warenwelt im Abglanz der Autorität des Apothekers und dessen heilbringenden, das Wohlbefinden befördernden, schmerzlindernden Drogen zu vergolden.

Das klinische Auftreten der Verkäufer in den Margiela-Geschäften findet sich in New York durch die Einrichtung des Geschäftes

4 Vgl. Meredith Jones, *Skintight: An Anatomy of Cosmetic Surgery*, Oxford 2008.



D

unterstrichen; dem Trend zur Installation von Kleidern, die ein Geschäft in ein Gesamtkunstwerk verwandeln, ist auch Margiela gefolgt. Stühle und Kleiderbügel sind mit weisser Baumwolle, abziehbar und kochfest, überzogen; ansonsten weisses Plastik, abwaschbar, Plexiglas. In die Umkleidekabinen sind quasi als Bank Badewannen eingebaut, die mit Plexiglas abgedeckt sind, auf der mit Baumwollnessel unfertig bezogene Kissen liegen. Was früher den Charme des Geweisselten hatte – die ganzen Räume sind weiss gestrichen und die meisten Gegenstände geweißelt –, wirkt jetzt durchaus auch als hygienische Massnahme: abspritzbar. Der kleine Beutel aus weisser Baumwolle, unversäubert, in dem man seine erstandenen Kleider oder die fotografierte Kollektion, in Heftchen, die wiederum mit derselben unversäuberten Baumwolle eingebunden sind, forttragen kann, sieht so aus, als ob man darin gleich seine sieben Sachen verstauen und umstandslos in die nächste Klinik zum «Makeover» einchecken könnte.

Margielas Einrichtung seiner Geschäfte, aber auch seine Mode möchte ich als einen Kommentar zum Zeitalter der Klinik lesen, das die Moderne ist. Dieser Kommentar hat etwas Unheimliches. Er spielt mit dem Entsetzen: mit einem Geschäftsraum, der an Sanitäts-haus, an Klinik erinnert, mit einem Körper, in den geschnitten wird, der versorgt, entsorgt werden muss. Dieser klinische Aspekt, der auf Körper hindeutet, an denen operiert wird, setzt sich in den Kleidern fort. Die Körper, reduziert auf das blosses Leben, auf das blosses vegetative Funktionieren, müssen so angezogen sein, dass körperliche Funktionen mit fremder Hilfe leicht zu bewältigen sind. Sie sind angezogen, um

E



zugänglich zu sein; so gibt es Kleider, die wie die Operationshemden kein Vorderteil haben, damit der Körper aufgeschnitten werden kann oder Prothesen eingesetzt werden können.^{Abb. A} Andere Kleider beschwören das Phantasma der virtuellen Gestaltbarkeit des menschlichen Körpers oder das seiner Mutation durch «cloning» herauf: Im Trompe-l'œil sind die Kleider so geschnitten, dass man das Bein, das man von vorne sieht, von hinten nicht sieht.

Margiela inszeniert in seinen Kleidern die Zurichtung des Menschen in der Moderne. Das seine Kleider tragende Subjekt zieht sich diese Zurichtung buchstäblich an, es stellt die aufgeprägten Stigmata zur Schau, es inszeniert sie und macht sie dadurch lesbar. In die Welt der Stadt, auf die Bühne der Gesellschaft, trägt es den Körper, der aus dieser Gesellschaft jedenfalls vorübergehend ausgegrenzt wird: den der Medizin und hygienischen Massnahmen bewusstlos ausgelieferte Körper.

DAS NEUE NACKTE

Die Zurichtungen der Moderne rückt Martin Margiela mit durchaus zweischneidigen Mitteln ins Licht, die man vielleicht als Entsemantisierung des erotischen Körpers beschreiben könnte, dessen Ergebnis die Reduktion des Körpers auf das bloße Leben, auf entstaltetes Fleisch ist. Hatte Margiela bis vor drei Jahren vor allem das Verhältnis von Kleid und Mode im Auge, waren seine Kleider eine systematische Dekonstruktion der Verfahren der Mode, so rücken sie uns jetzt zu Leibe, gehen unter die Haut. Die Frage des Fleisches, die Frage des Nackten rückt in

F



den Mittelpunkt. Nun ist die Frage des Nackten alles andere als einfach. Wenig ist so kodiert, so durchsemantisiert wie der nackte Körper. Ihn als erotischen zu erschaffen, ist Aufgabe der Mode. Roland Barthes hat die Mode als ein Spiel zwischen Stoff und Haut, zwischen bedeckter Haut und entblösster Haut beschrieben. Erotisiert wird der Körper durch das Auseinanderklaffen des Stoffes, im Aufleuchten des nackten Fleisches: «die Unterbrechung ist erotisch [. . .]: die Haut, die zwischen zwei Kleidungsstücken glänzt»⁵. In der Inszenierung dieses Auf- und Abblendens des verführerischen Glänzens werden erotische Zonen verschoben und neu semantisiert.

Die von Margiela im Zeichen der Klinik vorgenommene Enttaltung, die Desemantisierung des von der Mode erotisch semantisierten Körpers wird in der Sommerkollektion für 2008 so angekündigt: «A more minimal and constructed femininity is at times sharp.» Die neue Silhouette wird als «longer, more slender, and more graphic» definiert. Sie ist asymmetrisch: «Asymetry is often exaggerated by use of a single shoulder pat» (Pressemitteilung Maison Martin Margiela 2007). Bleiben wir einen Moment beim «scharf», was natürlich «sexy», aber eben auch «scharf wie ein Messer» heisst. Sexy ist diese Kollektion auf den ersten Blick; der Körper der Mannequins zeichnet sich deutlich in superkurzen Röcken, bandartigen Oberteilen ab, die nur den Busen bedecken und Bauch und Dekolleté freilassen, fleischfarbigen Bodys; sie scheinen nur angezogen, um abgestreift zu werden.^{Abb. B} Aber das ist

G



nur die eine Seite, auf deren Rückseite eine Entsemantisierung des erotischen Körpers und seine Neubesetzung als ein der Klinik ausgesetzter Körper stattfindet. Das «Grafische» dieser Kollektion schneidet den Körper tatsächlich scharf in Scheiben. «The body», erläutert die Pressemitteilung, «seems re-(portioned) by garments demarking defined contrasted horizontal panels.» Und das ist in einem ganz wörtlichen, sinistren Sinne wahr: Der Körper wird zerschnitten, zerlegt. Die Arme, die Beine, die Füße, ja selbst der Kopf werden in dieses Tranchieren, in diese zerschneidende Horizontalität einbezogen. Erreicht wird so eine massive Entstaltung, die es nicht mehr erlaubt, den Körper als geschlossene Figur wahrzunehmen. Dies gelingt durch starke horizontale Akzente, die durch direkte klinische Zitate wie Armbinden oder Bandagen unterstrichen wird. Demselben Zweck dienen die Brillen, die den in die Mannequin-Gesichter hineingedruckten dunklen Streifen über den Augen – Markenzeichen Margielas – real werden lassen. Geschnitten wird hier ins Fleisch: Die Kontrastfarbe zu den schwarzen oder weissen Streifen sind fleischfarbene Töne, die den Körper nackt wirken lassen. Die Dreidimensionalität des Körpers wird in die Fläche auf eine Zweidimensionalität gebracht, die von horizontalen und vertikalen Linien bestimmt ist. ^{Abb. C} Die berückenden Kurven, die von der Venus Tizians bis zu Anita Eckberg in der Fontana di Trevi den erotischen Körper bestimmen, werden in Flächigkeit aufgelöst. Dieses Zerschnittene des Körpers wird noch durch die tatsächlich zerschnittenen Kleider betont, denen als «white frontless knit skirt» die Vorderseite einfach fehlt: Während der Rock vorne die Oberschenkel blosslegt, geht er hinten

bis in die Mitte der Waden. So etwas gibt es bei OP-Kitteln, die nicht die Ärzte tragen, sondern die, die operiert werden sollen.

Dieses Blosslegen des nackten Leibes, sein Dem-nicht-erotisierten-Zugriff-Ausgeliefertsein, zeigt sich auch in den Capes. Von den Armen fallen Stoffbahnen weich nach unten. Die Schulterlinie ist durch ein Stoffband markiert, das sich ganz um die Schultern legt und nicht zu öffnen ist, sodass man das Cape wie einen Pullover anziehen muss. Das klassische Cape erlaubt, von den Schultern fallend, gerade die Verhüllung des Leibes; es kann schützend um den Leib geschlungen werden. Wenn etwas gezeigt und je nach Laune der Trägerin enthüllt werden kann, dann das Dekolleté. Mit Margielas Cape hingegen kann der Leib beim besten Willen nicht verhüllt werden, da die Stoffbahnen unter den Armen angebracht sind. Er wird deswegen als nackter, nur mit einem fleischfarbenen Jersey-Jumpsuit bedeckt freigelegt, optisch dem Zugriff ausgesetzt. ^{Abb. D}

Die unerotische, medizinische Freilegung des Körpers wird auch durch die Kordeln evoziert, mit der Mäntel, Jacken, Kleider und T-Shirts geschlossen werden können. Die Kordel ist das primitivste Mittel zum Schliessen eines Kleides: Als Kind hatte man Badeumhänge, die man oben mit einer Kordel zuzog und unter denen man sich dann in der Badeanstalt, ohne in die Umkleidekabine zu gehen, draussen umziehen konnte. Ein mit einer Kordel zusammengezogenes Stück Stoff wirft beliebig Falten; es ist das Gegenteil eines geschneiderten, dem Körper angepassten, ihn formenden Kleides. Es hat etwas von Totenhemd, wie Margielas «oversized t-shirt shrunk by a drawstring collar». Es ist ein Kleid, das andere einem Körper ganz leicht an- und ausziehen können und in dessen Falten jeder Körper Platz hat. Im Gegensatz zur Schleife, die man aufziehen kann, um die Frau wie ein Geschenk auszupacken, ist die Kordel deutlich nicht erotisch kodiert.

Eine ähnliche Enterotisierung bewirken die «Röcke», die an nordafrikanische Männerhosen erinnern. Sie sind zwischen den Beinen geschlossen, dafür aber bis zur Hüfte hinauf offen, sodass das Bein aus dem Seitenschlitz herausguckt. ^{Abb. E} Der hochgeschobene, der hochgehobene, der hochgewehte Rock ist eine der erotischen Gesten par excellence; man kann dabei an das Lied vom blinden Bettler denken, der im Moment des Todes der Madame Bovary vom heissen Windstoss singt, der das Röckchen der Ähren lesenden, sich über die Furchen beugenden Nanette hochweht. Marilyn Monroe, die in dem in der Sommerhitze brodelnden New York mit ihrem sich bauschenden weissen Faltenrock

über dem U-Bahn-Schacht steht, um die hochfächernde Kühlung zu geniessen, hat alle Hände voll zu tun, damit ihr der Rock nicht über den Kopf weht. Diese Pose ist zu einer erotischen Ikone des letzten Jahrhunderts geworden. So erotisch diese Geste kodiert ist, so deutlich unerotisch ist es, von der Seite in den Rock zu greifen. Um attraktiv zu sein, darf der Schlitz in einem Rock nicht so hoch sein, dass er das Geschlecht einfach durch Eingriff freigibt. Auch hier wird eine klinisch-hygienische Geste der Zugriffigkeit nahe gelegt, die alles andere als erotisch konnotiert ist.

Ein weiterer Aspekt der Desemantisierung des erotischen Körpers hin zu einem klinischen Körper betrifft das Inkarnat des Fleisches, das Seidige der Haut selbst. Vielleicht war kein Jahrhundert so sehr wie das 19. fasziniert vom weiblichen Fleisch, vom «grain de la peau», dem warmen Schimmer weicher Haut. Endlos sind die Beschreibungen, die Zola oder Balzac der Textur des weiblichen Fleisches widmen, das nicht mineralisiert und versteinert, nicht dem Marmor, dem Elfenbein, Edelsteinen oder dem Porzellan verglichen wird, sondern Samt und Seide, die nicht nur dem Auge, sondern auch dem Tastsinn schmeicheln: bei Blondinen ein rosiges Inkarnat, das durchsichtig auf das in ihm pulsierende Blut ist, bei den Rothaarigen die Milchigkeit, bei den Brünetten schliesslich eine matte, leicht ins Oliv schimmernde Haut. Die Leidenschaft, die Frauen und Männer sich in Zolas *Paradies der Damen* (1883) leidenschaftlich verausgaben lässt, ist diese Leidenschaft für Stoffe, in denen sich die Schönheit des Fleisches, die von ihm umhüllt wird, andeutet: Seiden werden wie eine warme, weiche, schimmernde Haut liebkost, das Kleid wird zur zweiten, schmiegsamen Haut. Dass diese Faszination für schmeichelnde Seiden auch der heutigen Mode nicht fremd ist, mag etwa der Seidensatin-Stretch von Dolce & Gabbana veranschaulichen, der den Körper schimmernd umfasst und liebkost. Unwiderstehlich anziehend, muss man ihn einfach berühren, streicheln.

Die Nackt-, die Puder-, die Hauttöne haben bei Margiela schon eine grosse Rolle gespielt, bevor sie in dieser Saison endgültig zum Dernier Cri wurden. Nie waren sie anziehend, sondern immer leicht abstossend, und den Tastsinn haben sie immer frustriert. Ein Twinset etwa, aussen Baumwolljersey, wie man es für Sportkleidung verwendet, ist gefüttert mit Nylon, das einen Hauch zu rosa ist. Der Pullover, auf den sich die Jacke öffnet, ist auch aus ebendiesem fleischfarbenen Nylon. Das ist zunächst einmal eine Erotisierung des klassischen Twin-

set, bei dem Jacke und Pulli in der gleichen Farbe zu kommen pflegen. Hier wird der Körper überraschend geöffnet, er wirkt nackt. Anfassen möchte man dieses Fleisch jedoch nicht wirklich; zu stark wird man an die billigen und ach so praktischen, weil bügelfreien Nylonhemden aus den 1960er Jahren erinnert. Was immer ihre Vorzüge gewesen sein mögen – eins taten diese Hemden jedenfalls nicht: schmeichelnd zum Streicheln einladen. Auch das Traggefühl von Margielas Twinset ist nicht sinnlicher als das dieser Hemden.

Oder die nackten Schultern, die nicht aus einem Abendkleid, sondern überraschend aus einem dicken Skipullover auftauchen, nur verhüllt von einem hauchdünnen, durchsichtigen hautfarbenen Nylonstoff. Aber der ist leider eine Nuance zu braun, ausserdem sieht man ihm bereits die Maschen und herausgezogenen Fäden an, sodass man an die billigen, ewig zu braungoldenen Nylonstrümpfe erinnert wird, die zwar nicht wie eine verführerische zweite Haut wirken, dafür aber der Trägerin Ferien in Mallorca attestieren. Auch diese Schultern möchte man nicht wirklich küssen, und genussvoll kann sich die Trägerin nicht in diesen Stoff schmiegen.

Die Entwicklung zum Abstossenden des Nackten tritt in der Sommerkollektion für 2008 noch stärker in den Vordergrund. In frontaler Nacktheit zeigen sich diese Körper, die durch die fleischfarbenen Jersey-Jumpsuits, auch Bodys genannt, den nackten Torso fast unverhüllt präsentieren. Aber dieser Körper, so verletzlich ungepanzert, nur von einer dünnen zweiten Haut bedeckt, wehrt Begehren ab. Blossgelegt offeriert er sich nicht der liebkosenden Hand, sondern dem indifferenten Messer des Chirurgen, dessen scharfe Schnitte der Modemacher durch die grafische Linienführung imitiert.

Die unter Umhängen getragenen Büstenhalter bestimmen gleichzeitig die neue Schulterlinie und haben durch die starken Schulterposter fast etwas Prothesenhaftes, das gerade in dem manchmal vorhandenen Asymmetrischen – nur eine Schulter ist gepolstert – an mutierte oder geklonte Körper erinnert. ^{Abb. F} Diese «bras», die wieder das billige Nylon der 1950er Jahre aufrufen, sind zu dunkel im Ton und erinnern nicht ans Boudoir, sondern ans Sanitätshaus.

Ein etwas weites, fallendes Oberteil aus elfenbeinfarbenem Crêpe de Chine hat vorne einen tiefen Einschnitt, der wie eine Falte gegengefütert ist mit einem ganz leichten, hautfarbenen, durchsichtigen Seidentissue. Es ist bemerkenswert, wie es gelingt, selbst noch dem Crêpe einen Hauch von PVC zu geben und der fleischfarbenen Seide

alles Verführerische zu nehmen. ^{Abb. G} Prominente Schnitte in Kleidern gibt es in den 1960ern von Lucio Fontana; auch dies sind keine Schlitzze, die erotisch markieren; ihr Raffinement liegt darin, sich auf erotisch nicht markierte Gebiete des Körpers, auf seine schlichte Nacktheit zu richten. Aber während diese Schnitte den Körper in seiner Verletzlichkeit eher vergeistigen, wird durch den Schnitt in Margielas Oberteil eine ungestaltete Fleischlichkeit, ein entstalteter Körper geschaffen.

Der Schnitt entstaltet das Dekolleté, da er nicht auf reizvolle Entblössung des Busens, sondern entdifferenziert beliebig zufällig in dem weiten Stoff je nach Bewegung der Trägerin Einblick auf andere, unmarkierte Körperteile wie etwa den Bauch gewährt. «Peek a boo»-Erotik wird ausgehebelt. Die Anziehung des Fleisches, das Liebkosen wird ersetzt durch Aggression: Hier wird nicht gestreichelt, sondern geschnitten. Dieses Schneiden aber bleibt seltsam antiseptisch; Blut fließt nicht, und weh tut es auch nicht. Alles unter Kontrolle. In Margielas Mode wird der entstaltete, dem medizinischen, klinischen Zugriff ausgelieferte Körper aus der Verdrängung ans Licht der Öffentlichkeit geholt: gestaltete Entstaltung.

ABBILDUNGEN

- A – G Maison Martin Margiela, Frauenkollektion, Frühling/Sommer 2008
Fotos Giovanni Giannoni, Paris

MUSIKALISCHE BLESSUREN

Michael Eidenbenz

«Ich befand mich, wie gesagt, zu Potsdam nicht sonderlich heiter gestimmt, und dazu kam noch, daß der Leib mit der Seele eine Wette einging, wer von beiden mich am meisten quälen könne. Ach! der psychische Schmerz ist leichter zu ertragen als der physische, und gewährt man mir z. B. die Wahl zwischen einem bösen Gewissen und einem bösen Zahn, so wähle ich ersteres. Ach, es ist nichts Gräßlicheres als Zahnschmerz! Das fühlte ich in Potsdam, ich vergaß alle meine Seelenleiden und beschloß, nach Berlin zu reisen, um mir dort den kranken Zahn ausziehen zu lassen. Welche schauerliche, grauenhafte Operation! [. . .] Mein Haar sträubt sich, wenn ich nur daran denke.» Heinrich Heine, *Über die Französische Bühne* (1840)¹

Steht über einem Musikstück «molto doloroso», so weiss der Interpret, was ungefähr gemeint ist. Es geht um einen bestimmten Ausdruck, allenfalls um eine expressive Gestik, die Körperliches wenigstens in Andeutungen imitiert, üblicherweise aber um jenen Schmerz, der mit dem Herz nicht nur in Assoziation, sondern – der deutschen Sprache sei Dank – gleich auch in Assonanz zu stehen pflegt: um die Liebe also, die Sehnsucht, die Trauer, den Verlust. Von solchen Gemütszuständen ist das kanonische Repertoire der klassischen Musik übervoll. An Seelenschmerz wird hinreichend gelitten, während die Darstellung echten körperlichen Leids, wie es beispielsweise Zahnschmerzen verursachen, bei den Komponisten der Vergangenheit auf erstaunlich marginales Interesse gestossen ist.

¹ Heinrich Heine, *Werke und Briefe in zehn Bänden*, Bd. 5, Berlin/Weimar 1972, S. 12.

So liess sich beispielsweise Jean-Baptiste Lully die Gelegenheit entgehen, als Erster in die nun eben nicht existierende Geschichte des musikalischen Dentaldramas einzugehen, als 1687 seinem König ein Zahn von den Fachmännern seiner Zeit derart ungeschickt extrahiert wurde, dass dabei der halbe Oberkiefer herausgerissen wurde und die Wunde in der Folge mit glühendem Eisen behandelt werden musste. Lully schrieb stattdessen zur Genesung des Königs ein *Te Deum*.

Während die bildende Kunst sich über Jahrhunderte an zahlreichen Darstellungen des gehäuteten Marsyas ergötzte, den heiligen Sebastian wieder und wieder von Pfeilen durchbohren liess und von Goya bis zur zeitgenössischen Fotografie Folter, Blut und Verletzungen zu einem leidenschaftlich kultivierten Sujet machte, hielt sich die komponierende Gilde vornehm zurück und bestand auf «Ausdruck» statt «Darstellung». Zwar ist die Opernliteratur bevölkert von erschossenen und erstochenen Helden. Doch pflegen diese, wenn jeweils der Augenblick ihres Todes auf ariengerechte Länge ausgedehnt wird, weit lieber ihre dramaturgische Verpflichtung wahrzunehmen und die Erfüllung bzw. die ihres Erachtens vorzeitige Beendigung des dramatischen Erzählstrangs zu beklagen statt realistisch zu röcheln, also wiederum das expressive Seelenleid der Schilderung der Schmerzhaftigkeit ihrer durchbohrten Organe vorzuziehen. Das gilt sogar für Kompositionen, die sich jener traditionellen Marter-Sujets annehmen: Claude Debussys *Le Martyre de Saint Sébastien* (1911) legt den Schwerpunkt keineswegs auf das Todesmartyrium, sondern entfaltet – auf einen stickig kultischen Text des überparfümierten Gabriele D'Annunzio – ein Mysterienspiel von wunderschöner, archaisierender und stiller Ekstase. Und wo Marsyas für seine Hybris programmmusikalisch bestraft wird, widmet sich das Interesse von Komponisten wie Dieter Schnebel (*Marsyas* für «Schalmei» und Begleitung ad libitum, 1978) oder Wolfgang Rihm (*Marsyas* für Trompete, Schlagzeug und Orchester, 1998) höchstens stilisierend der pittoresken Häutung des Flöte spielenden Herausforderers Apolls.

Gewiss, auch die gemalten pfeilbeschnittenen Sebastians der alten Meister sollten natürlich nicht frivole, sadistische Schaulust befriedigen, sondern via eine adäquat erlebte *Compassio* beim Betrachter

die geforderte Frömmigkeit auslösen. Und wo detailfrohe Ansichten des Fegefeuers verrenkte Glieder mit grosser anatomischer Fantasie ausmalten, so wäre deren offizieller Zweck gewesen, die verängstigten Blicke sofort dem schmerzfreien und entsprechend malerisch harmloseren Paradiese zuzulenken. Ob sich das Publikum in seiner Kontemplation tatsächlich in diesem Sinn führen liess, darf bezweifelt werden. Und weil die Komponisten noch weniger Verfügungsgewalt über die Fantasien ihrer von der Musik besonders unmittelbar ergreifbaren Zuhörerschaften haben, gingen sie entsprechend dezenter als ihre malenden Kollegen vor. Zwar kannten etwa auch die barocken Passionen den versteckten Kitzel der sadistischen Lust. «Die zarten Schläfen sind bis ans Gehirn durchlöchert und durchbohrt [...] Erwäge, wie durch die Heftigkeit der Schläge der beulenvolle Scheitel kracht [...] Ach schau! Itzt fängt man an, ihm Hand und Fuss erbärmlich auszudehnen.»² So tönt es – ganz im Stil einer barocken Mel-Gibson-Ästhetik – über weite Strecken im einst beliebten Passionslibretto des Barthold Heinrich Brockes (1680–1747), das von Komponisten wie Telemann, Händel oder Gottfried Heinrich Stölzel vertont wurde. Ins klassische Standardrepertoire eingegangen sind jedoch nicht diese Werke, sondern Johann Sebastian Bachs *Passionen*, die zwar partiell auch Brockes' Texte verwenden, die drastischsten Passagen aber geschmackvoll vermeiden und den Aspekt der körperlichen Qual sogleich in einen grösseren Zusammenhang stellen: «Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken in allen Stücken dem Himmel gleiche geht, daran, nachdem die Wasserwogen von unsrer Sündflut sich verzogen, der allerschönste Regenbogen als Gottes Gnadenzeichen steht!»³ Da ein solcher Arientext aus der Johannes-Passion den «erwägenden» Sinn des Hörers auf theologische Konnotationen lenkt, nämlich auf die Beziehung zwischen dem gemarterten Gottessohn und dem einstigen neuen Bund Gottes mit Noah, kann J. S. Bach sich auch erlauben, die Hiebe auf den blutgefärbten Rücken mit an geiselselnde Rhythmen erinnernden Motiven darzustellen, ohne sich dem Vorwurf trivialer Illustration oder gar zynischer Schaulust aussetzen zu müssen.

2 Johann Heinrich Brockes, *Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus*, 1712 erstmals publiziert.

3 Johann Sebastian Bach, *Passio Secundum Johannem*, BWV 245, Nr. 32.

Die christliche Tradition hat somit die paradigmatische Verknüpfung von Wunde und Erlösung vorgegeben. Sie zu vermeiden und die Verletzung ohne weitere symbolhafte Befrachtung als blosser Beeinträchtigung der physischen Intaktheit zu nehmen, fällt den zu hohem Kunstehreiz verpflichteten Tondichtern entsprechend schwer. So ist es denn nichts als folgerichtig, dass auch eine der berühmtesten Verletzungen der Musikgeschichte in einen christologischen Kontext gestellt wird: Die Wunde, die ihm Klingsor zugefügt hatte, und an der Amfortas seither fürchterlich leidet, kann nur durch jenen Speer geschlossen werden, der sie auch geschlagen hat. Dem reinen Tor, Parsifal, bleibt es vorbehalten, diese Tat zu vollbringen. «Höchsten Heiles Wunder! Erlösung dem Erlöser!»⁴, dichtete Richard Wagner dazu, womit der Kreis sich auch lyrisch schliesst: Bei Parsifals Speer handelt es sich um jene Reliquie, mit der einst dem Erlöser am Kreuz von römischen Legionären die Wunde in der Seite beigebracht worden war.

Während Wagner in seinem letzten Werk Karfreitags-Mythologie zelebrierte, schloss Giuseppe Verdi seinen Schaffenskreis mit einer Komödie – entsprechend harmloser wird dabei auch mit körperlichen Beeinträchtigungen umgegangen. Blut fliesst also keines, wenn Falstaff die Strafe für sein Weiberheldentum erduldet. Dafür wird er gepiesackt und gehörig ausgekitzelt, was Arrigo Boitos Text wie Verdis Musik mit reichlich Zischlauten illustrieren. Und statt christlicher Erlösung wird Falstaff schliesslich ganz einfach humane Verzeihung zuteil: «Ma salvagli l'addomine», bittet er im Trubel der grössten Bedrängnis, wofür Verdi mit altmeisterlich souveräner Religionsdistanz eine melodische Phrase aus seiner eigenen *Messa da requiem* (1874) zu zitieren sich erlaubt. Die Bitte wird erhört, Falstaffs kolossaler Wanst bleibt unversehrt, zum Schluss geht man gemeinsam essen, und der beglückte Zuschauer darf gewiss sein, dass es kein «last supper» werden wird.

Gelächter statt *Compassio* also, amüsierte Betrachtung statt Empathie und Aufforderung zur Identifikation: In solchem Zusammenhang scheinen es sich die Klassiker immerhin bei ausgewählten Gelegenheiten leisten zu können, über körperliche Misslichkeiten musikalisch zu reden. Es braucht dafür offenbar den distanzierten Blick, die lakonische

4 Schlussworte aus *Parsifal*, Ende 3. Aufzug, Uraufführung 26. Juli 1882, Bayreuth.

Zurückhaltung, ganz wie sie in den paar trockenen Rumlern hörbar wird, mit denen Hector Berlioz in seiner *Symphonie fantastique* (1830) den Kopf eines soeben Hingerichteten zu Boden kollern lässt. Oder es braucht – was in seinem Verzicht auf empathisches Sentiment das Gleiche ist – sozusagen das Gegenteil der Lakonie: die geschliffene Kunstfertigkeit. Wo es weh tut und der Schmerz in anarchischen Kontrollverlust ausartet, soll wenigstens kompositionstechnisch solide Handwerklichkeit gewahrt werden: In der Prügelszene seiner *Meistersinger von Nürnberg* (1868) flicht Richard Wagner inmitten eines drastischen klanglichen Naturalismus fast alle bis zu jenem Zeitpunkt verwendeten Leitmotive kunstvoll ineinander, das Ganze in der strengen Form einer Fuge.

Damit wird die Fallhöhe geschaffen, mittels deren die Moderne sich über die Ästhetik des Grotesken von der romantischen Expressivität schrittweise verabschieden konnte. Mit handwerklicher Superraffinesse Chaos zu erzeugen, die kompositorische Hochkunst also gezielt Profanem zu widmen, ist dabei ein wiederholt eingesetztes Mittel. Der Operngeniestreich *Die Nase* (1928) des 22-jährigen Dmitri Schostakowitsch verwendet es mit komplizierten Fugen und achtstimmigen Spiegelkanons gleich mehrfach und steht damit am Anfang eines Schaffens, das distanzierende Groteske und Gewalttätigkeit immer wieder in spannungsreiche Beziehung setzt. Geprügelt wird auch in Schostakowitschs Oper *Lady Macbeth von Mzensk* (1934), vor allem aber ist dort eine ambivalente Vergewaltigung in geradezu naturalistischer Imitation der dazugehörigen Körperfunktionen zu hören, der das Attribut «pornografische Musik» nicht ganz umsonst zugesprochen wurde. Doch auch das lärmige C-Dur-Triumphfinale der 5. Sinfonie gehört – nebst zahlreichen weiteren Gewaltpassagen im Schaffen dieses komponierenden Zeitzeugen eines gewalttätigen Jahrhunderts – in den Kontext körperlicher Qual, seit die Rezeptionsmehrheit sich der Deutung angeschlossen hat, dieser offiziell verordnete Jubel sei «herbeigeknüpelt»⁵. So kann schliesslich der Bogen geschlagen werden zum nicht nur grotesken, sondern absurden Musiktheater der Moderne: Auch in György Ligetis *Le Grand Macabre* (1978) wird geprügelt. Und

5 «Der Jubel ist unter Drohungen erzwungen wie in *Boris Godunow*. So als schlage man uns mit einem Knüppel und verlange dazu: «Jubeln sollt ihr, jubeln sollt ihr» [...] Man muss schon ein kompletter Trottel sein, um das nicht zu hören» (Solomon Wolkow, *Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch*, Berlin 2003, S. 283 f.). Die Tatsache, dass die Authentizität der *Memoiren* noch immer umstritten ist, ändert nichts an der heute verbreiteten Deutung der Stelle.

angesichts der Lüsterheit, mit der die Gemahlin des Astrologen Astradamor ihren Gatten peitscht, mag sogar von einer späten Umkehr-Reminiszenz an Schostakowitschs Vergewaltigungsszene aus *Lady Macbeth* gesprochen werden.

Die einst dem Erhabenen vorbehaltenen kompositionstechnische Virtuosität banaler Körperlichkeit zukommen zu lassen, stellte einen möglichen Weg dar, sich von überkommenen Hochkunstkonzepten zu lösen und dennoch der Anerkennung beruflicher Meisterschaft gewiss zu bleiben. Dabei musste es durchaus nicht nur um das Leiden gehen, auch die gesunde Sportlichkeit gelangte nun zu klassischen Konzertelehren, wie Titel wie *Sports et Divertissement* (Erik Satie), *Rugby* (Arthur Honegger) oder auch *The Yale-Princeton Football Game* (Charles Ives) belegen mögen. Und auch in diesem Zusammenhang ist festzuhalten: Der romantische Innerlichkeitskult kennt nicht nur die nachträgliche Distanzierung, sondern auch eine Vorstufe vor seiner Existenz: So hat etwa Johann Heinrich Schmelzer (1623–1680) schon im 17. Jahrhundert eine Sonata der Darstellung einer «Fechtschule» gewidmet, womit sich frühe Moderne und alter Barock nicht zum ersten Mal thematisch und ästhetisch die Hand reichten.

Doch ob gesunde oder kranke Physis: In beiden Fällen garantiert die brillante Kunstfertigkeit weiterhin die Überwindung der physischen Anstrengung und Mühsal, die mit der Kunstproduktion und im Speziellen mit der auf körperliche Vorgänge besonders angewiesenen Musikproduktion verbunden ist. Wie der Spitzentanz Empfindungen von schwebender Schwerelosigkeit und nicht von schmerzenden Füßen auslösen soll, so will selbst noch das ins Groteske pervertierte Virtuosen-tum die mühevollen Trainingsstunden des Übens vergessen lassen. Eine noch radikalere Methode zur Abgrenzung alter Konzepte als die Fallhöhe der Ironie stellen darum jene Kompositionen einer jüngeren Moderne dar, die nun auf genau jene Schwerelosigkeit verzichten und im Gegenteil die physische Kraftanstrengung des Hervorbringens von Musik zum Thema machen: vom schlichten Einbezug körperlicher Attitüden in den Werkkontext über das zur Schau gestellte Leiden des Instrumentalisten bis hin zum Kollaps im Wortsinne.

Dabei war die nächstliegende und am häufigsten thematisierte Körperfunktion der Atem. Werktitel von Komponisten wie Helmut Lachenmann (*temA* und *Air*), Luc Ferrari (*Souffle*), Mauricio Kagel (*Atem*), Dieter Schnebel (*Atemzüge*), Vinko Globokar (*Atemstudie*) oder Heinz Holliger (*Pneuma* und *Atembogen*), alle zwischen 1968 und 1973 entstanden, belegen die Faszination, die dieser vitale Vorgang plötzlich auszulösen schien (auf literarischem Gebiet würde auch noch Becketts 35-Sekunden-Stück *Breath* von 1969 in diesen Kreis gehören). Dass dabei auch Atemnot, Erstickungsgefahr und der damit verbundene Schmerz eine Rolle spielten, versteht sich von selbst, ist aber gleichsam nur eine Vorstufe zum kompositorischen Einsatz tatsächlicher Gefahr für den Kreislauf, wie sie Heinz Holliger in *Cardiophonie* in den musikalischen Kunststatus erhob. In diesem Stück für einen Bläser wird der Herzrhythmus des Interpreten durch ein Kontaktmikrofon hörbar gemacht und in eine Rückkoppelungsmechanik mit dem Spiel auf dem Instrument gebracht, sodass der Interpret, gejagt durch den eigenen, zusehends höher schlagenden Puls, mit seinem Musizieren unausweichlich auf den finalen körperlichen Zusammenbruch zusteuert.

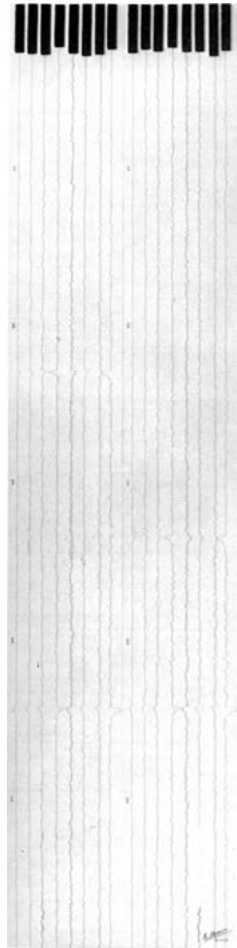
Für Heinz Holliger war sein den Fluxus-Aktivitäten der Zeit nahestehendes Stück eine ernste Angelegenheit, es thematisierte die Selbstaufzehrung des künstlerischen Schaffensprozesses auf anschaulichste Weise. Das Publikum freilich bleibt zwangsläufig in einer Position des aussenstehenden Beobachters und widmet sich mit einer Mischung aus Schreck, Ergriffenheit, Belustigung und Voyeurismus der Betrachtung des sich für eine höhere Sache aufopfernden Musikers auf der Bühne. Mit dieser Haltung wiederum ist es jenen alten Zeiten vielleicht gar nicht so fern, in denen es lange vor ästhetischer Empfindsamkeit und romantischer Identifikation mit dem Leidenden zum moralisch unhinterfragten Vergnügen gehören durfte, sich an fremden menschlichen Schmerzen zu ergötzen. Wenn etwa Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704) in einer *Battaglia* – einer einst äusserst beliebten Gattung früher Programmmusik – die Verwundeten auf dem verlassenen Schlachtfeld jammern und stöhnen liess, so dürfte kaum jemand im damaligen Publikum in humanitär pazifistisches Sinnieren geraten sein. Und selbst

Misslichkeiten, die näher liegen als der ferne Soldatentod, durften bisweilen höfischem Amusement dienen. So erlaubte sich etwa Marin Marais den innerhalb der Musikgeschichte vermutlich einmaligen Scherz, eine Gallensteinoperation zur programmatischen Vorlage eines Stücks für Viola da Gamba und Basso continuo zu wählen (*Le tableau de l'opération de la taille*, 1725). Angst, Schmerz, Operation, wohl tätige Ohnmacht und schliesslich fröhliche Genesung des Kranken werden zum Anlass einer aparten Musik gemacht, die, gemessen am Mass ihrer aufgewendeten Leidensintensität, freilich auch Harmloseres wie etwa eine ausführliche Morgentoilette illustrieren könnte.

Und wenn wir schon beim frivolen medizinischen Amusement sind, so sei dieser so flüchtige wie fragmentarische Gang durch die von der Musikgeschichte spärlich berücksichtigten körperlichen Leiden abgeschlossen mit dem Hinweis auf die Musikalisierung eines blähenden Übels, das nun höchstens noch von ferne mit wahren Körperschmerz in Verbindung gebracht werden könnte: *Al giorno delle correggie* betitelte oben genannter Johann Heinrich Schmelzer eine Sonata a 5, die, falls ihr Verwendungszweck die Tafelmusik sei, am besten nach einem üppigen Zwiebel- und Bohnenmahl anzubringen sei. Nicht weiter erstaunlich, dass das Fagott darin eine zentrale Rolle spielt. Es bleibt eben doch dabei: Des klassischen Komponisten Fantasie schweift gerne ins Banale, wenn ihm Körperliches zur Vertonung im Sinne steht.

SIGNALE UND RÜCKKOPPELUNGEN

ZEICHNUNGEN VON IRENE WEINGARTNER

Elke Bippus

A + B

Self-Portrait (1963) nennt Robert Morris eine Arbeit, die elektroenzephalogramatische Aufzeichnungen in einem Metallrahmen zeigt. ^{Abb.A} Die Präsentation der elektrischen Aktivität seines Gehirns, aufgezeichnet gemäss einer Messung der Spannungsschwankungen an der Kopfoberfläche, kontrastiert die gestische Malerei des Abstrakten Expressionismus: Die mechanischen Aufzeichnungen – Linien mit mehr oder weniger regelmässigen Ausschlägen – sind frei von jeglicher Expressivität. Dadurch erscheint das porträtierte Ich – wie bereits in der ein Jahr zuvor entstandenen *I-Box* – nicht als Ausdruck einer Persönlichkeit, sondern wird in Abhängigkeit seiner institutionellen und kontextuellen Rahmung dargestellt. «The (I) [...] exist not as expression of personality or ego but as constantly shifting surrogates who question the rules and standards that determine the particular and repressive order of our lives.»¹

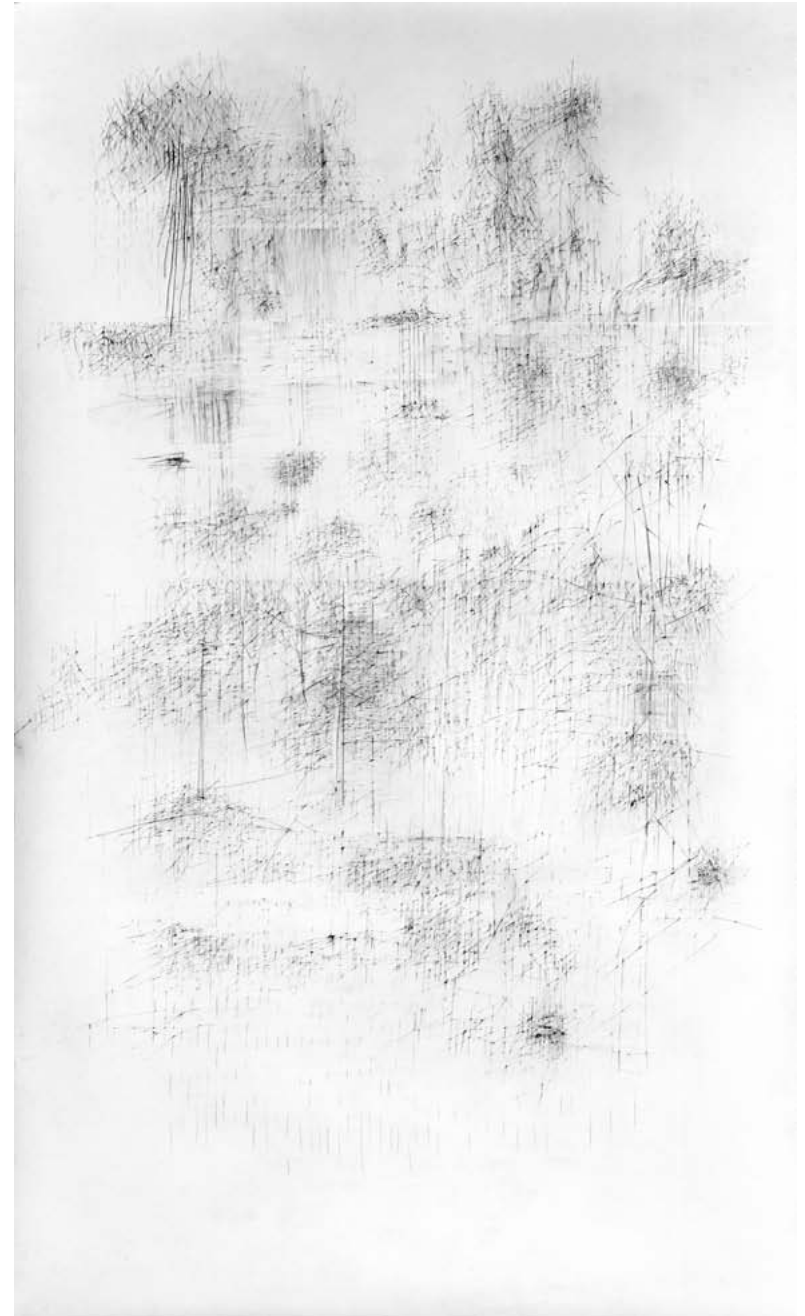
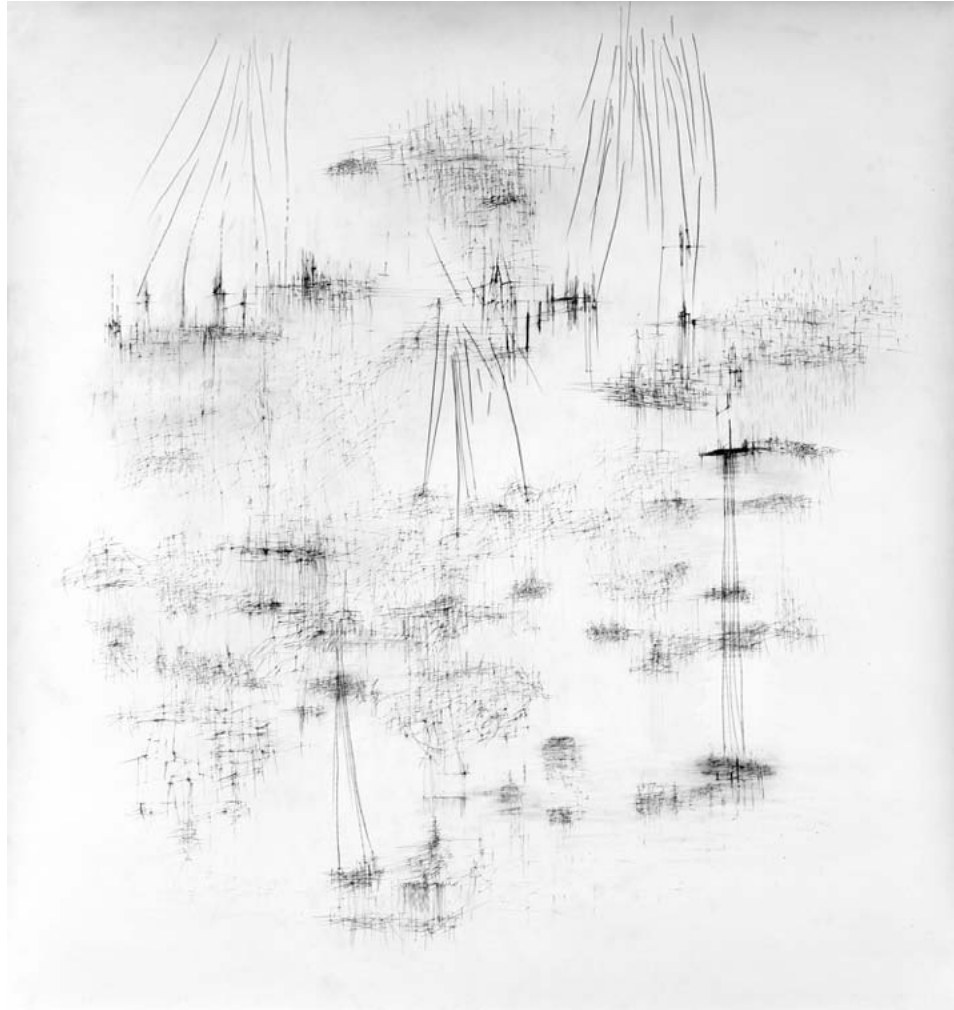
Morris verweigert Ausdrucks- und Affektqualität: Die Aufzeichnungen geben keinen ikonografischen Hinweis, der als Unruhe, Verzückung, Lust, Freude oder Traurigkeit gelesen werden könnte. Damit unterscheidet sich die Arbeit von der physiognomischen Darstellungstradition seelischer Befindlichkeit, wie sie seit Charles Le Brun in der akademischen Tradition bis weit ins 19. Jahrhundert verbindlich waren.^{2 + Abb.B} In der Moderne verlor diese kanonische Ikonografie ihre Wirkkraft. An ihre Stelle traten Farbvaleurs, Farbmaterie, die Faktur der Malerei oder im Falle von Grafik der Tonwert. Detailreiche Schilderungen wurden in der Abstraktion aufgehoben und die nachahmenden Zeichen der Wiedergabe überführt in «kommunikative künstlerische» Zeichen, welche die Weise der Wiedergabe zeigen und «im Betrachter eine Melodie» auslösen.³

In der Mitte des 20. Jahrhunderts werden die affektive Ansprache der Betrachter und deren Einbezug als Dialogpartner noch wichtiger. Dementsprechend setzt der Abstrakte Expressionismus auf den Ausdruck, der als Gegenmodell einer für inadäquat und wirkungslos befundenen Illustration fungiert. Der Ausdruck des Abstrakten

1 Maurice Berger, *Labyrinths: Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*, New York 1989, S. 43.

2 Vgl. dazu Werner Busch, *Das sentimentalische Bild*, München 1993, S. 52. Le Brun war um eine möglichst exakte Vorschrift für eine eindeutige Ausdruckssprache bemüht, die sich auch als Grundlage eines lehrfähigen Konzepts verwenden lassen sollte. Er formulierte unter Berufung auf Descartes eine systematische Theorie des Gesichtsausdrucks und benutzte dazu ein eigenes Liniensystem.

3 Ebd., S. 436.



Expressionismus bezieht sich dabei nicht auf die Objektivierung eines vorgängigen Innenlebens, eines Gefühlzustands, sondern dieser wird den Akten des Ausdrückens nachgeordnet. Die gestische Malerei verschränkt Sein und Werden und bezieht so den Prozess der Wahrnehmung ein.

Mit den künstlerischen Arbeiten der Minimal Art oder Conceptual Art jedoch – in deren historischen Kontext auch Morris gehört – wird der subjektzentrierte Ausdruck entschieden in Frage gestellt bzw. negiert. «Kraft», «Spielraum», «Glaubwürdigkeit», «Information» und «Kommunikation» sind die neuen Begriffe, die zur Charakterisierung einer gelungenen Arbeit herangezogen werden und sich vor die Qualität des subjektiven Ausdrucks schieben.

Die Zeichnungen von Irene Weingartner reflektieren einerseits diese Negation des subjektiven Ausdrucks – andererseits lassen sie Ausdruck wiederum zu.⁴ Die neue, spezifische Weise, in der dies geschieht, wird durch eine zeitgeschichtliche Kontextualisierung anhand von Visualisierungsfragen lesbar. Diese beiden Aspekte, Ausdruck und Visualisierung, werde ich in meiner folgenden Beschreibung der grossformatigen Zeichnungen im Blick haben.

Musikalische, architektonische oder topografische Begriffe sind geeignet, um den visuellen Eindruck anzuzeigen, den die Zeichnungen aus der Entfernung erzeugen. Manche scheinen einen Klang zu vermitteln – hervorgerufen durch wellenförmige (Noten-)Linien, die Taktstrichen gleich von Vertikalen unterbrochen sind. Andere Blätter erinnern verstärkt an Visualisierungen des Universums, an topografische Karten oder aufgrund von Parallel- und Kreuzschraffuren an technische Zeichnungen.

Die Papierbögen sind nicht gleichmässig bearbeitet, vielmehr zeigen sie, dass sie in Abschnitten entstanden sind, die teils während des Arbeitsprozesses, teils nachträglich durch Linienführungen in Beziehung gesetzt wurden. Irene Weingartner arbeitet an einem Zeichentisch mit Rollenpapier. Sie bearbeitet das Blatt entsprechend den

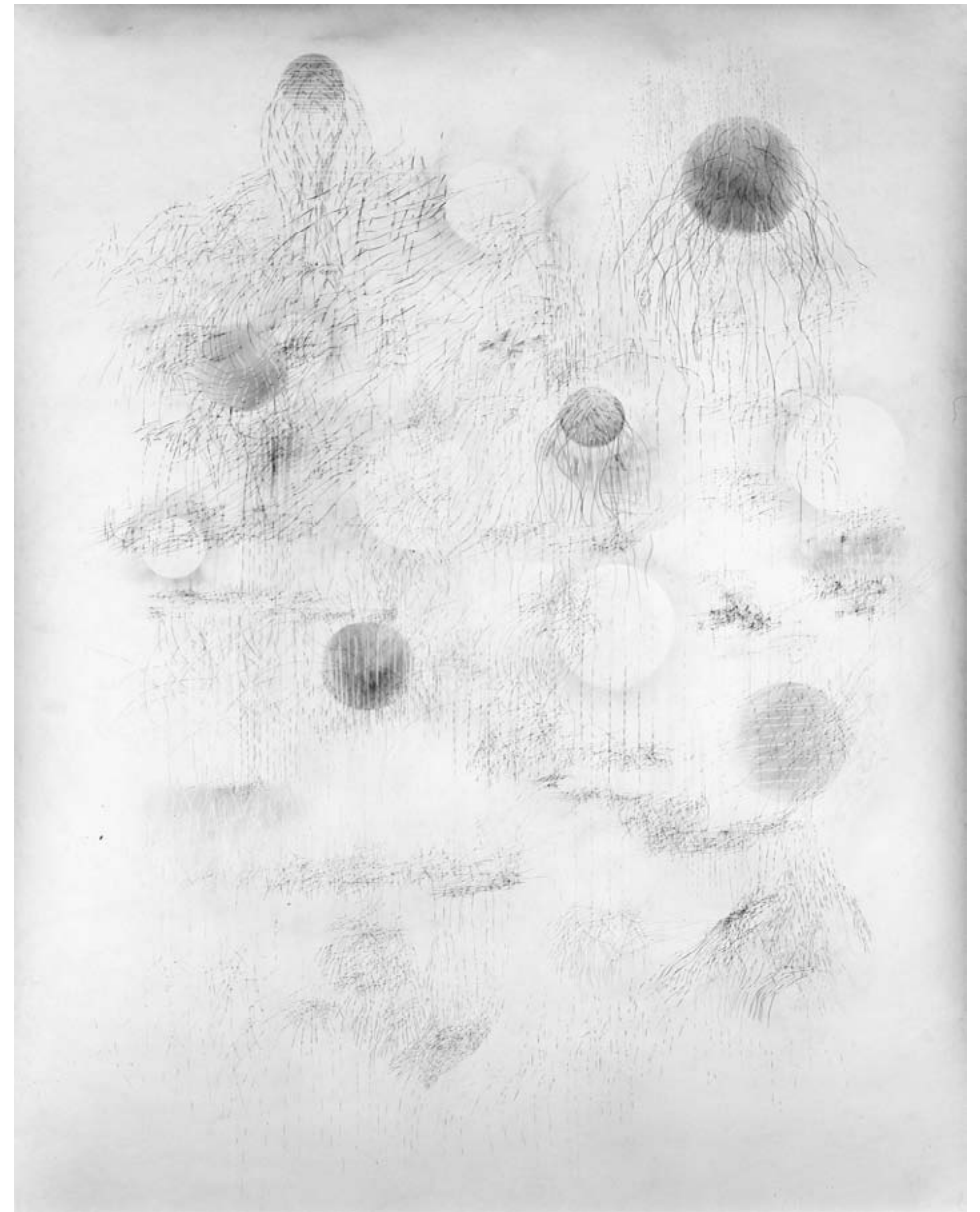
4 Seit den 1970er Jahren ist der Affektbegriff in Beiträgen zur Postmoderne vor allem «im Umfeld von Film- und Musikästhetik reaktiviert worden. Die Voraussetzung dafür war die Zurücknahme oder Relativierung der Vorstellung eines autonomen Subjekts der Kunstproduktion und -rezeption» (Hartmut Grimm, «Affekt», in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 1: *Absenz-Darstellung*, Stuttgart/Weimar 2000, S. 47).

Partien, die der Tisch durch seine Grösse auszulegen erlaubt. Dicht vor der Zeichnung stehend, gibt sie den Blick aus der Distanz auf und folgt der Bewegung, dem Rhythmus der Hand beim Zeichnen. Einen Überblick über das gesamte Format hat sie nur dann, wenn sie das Blatt vor sich an die Wand bringt. Die Zeichnungen sind mit verschiedenen zarten und starken Linienformationen überzogen. Ballungen kurzer, dicht neben- und übereinander liegender Striche scheinen kräftig und in schnellen Rhythmen aufgesetzt. Kräftige darüber gelagerte Verdickungen bewirken eine Staffelung und Räumlichkeit. Daneben gibt es Geraden, die mit einem leichten souveränen Zug die verschiedenen Felder überlagern, verbinden und auf der Fläche halten, während kurze, unterbrochene und einer Fadenheftung ähnliche Linien den Eindruck erzeugen, die verschiedenen Felder einem Mobile gleich zu verbinden. Einige Partien zeigen Radierungen und Verwischungen; Graft-Staub wurde aufgebracht und verrieben. Durch die Bearbeitung der verwischten Flächen mit dem Radiergummi entstehen sozusagen Negativzeichnungen: weisse Striche und Kreisformen auf grauem Grund.

Ähnlich wie Morris' *Self-Portrait* scheinen Irene Weingartners Zeichnungen aus mechanischen Aufzeichnungen hervorzugehen – jedoch nicht aus solchen einer Apparatur, sondern aus solchen der Hand. Die Linien entspringen offensichtlich keinem vorgestellten Bild, auch keinem Vorbild, sie zeichnen auf, spüren nach, bilden Spuren eines Nichtsichtbaren, vielleicht eines unsichtbaren Schmerzes? Die Quelle der Linien bleibt unbezeichnet, sie veranlasst zwar die Hand zu Bewegungen auf dem Papier, doch diese fügen sich zu keiner Form, zu keinem Schema. Die Aufzeichnungen gehen nicht in Sinneseindrücken auf, auch wenn solche herangezogen werden können, um sie zu lesen. Aber in diesem Fall geht es um ein Lesen und nicht um ein (Wieder-)Erkennen.

Das Spezifische der (Auf-)Zeichnungen kann durch einen Vergleich mit naturwissenschaftlichen Visualisierungstechniken herausgearbeitet werden – z. B. mit jenen von Etienne-Jules Marey. Der Pionier grafischer Aufzeichnungstechniken liess in seiner experimentellen Arbeit «keinen Platz für menschliches Eingreifen»; es gab «nichts für einen Vermittler zu vermitteln, keinen konzeptuellen Spielraum, in den ein Wissenschaftler eintreten und eingreifen könnte».⁵ Marey wollte

5 Joel Snyder, «Sichtbarmachung und Sichtbarkeit», in: Peter Geimer (Hg.), *Ordnungen der Sichtbarkeit: Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt am Main 2002, S. 142–167, hier S. 143.



damit Fehler verhindern, die aus menschlichen Sinnesdefiziten herühren. Das mechanische Gerät übernahm die Funktion einer «ausgleichenden und korrigierenden Rolle [...] bei der Eroberung der Wahrheit».⁶ Die Maschinenaufzeichnungen enthüllten nach Marey eine «unbekannte Welt genau dort, wo die Sinne nur Disharmonie und Anarchie bezeugen».⁷ Die von Mareys Maschinen produzierten Daten ersetzten nichts, sie bildeten vielmehr das Rohmaterial wissenschaftlicher Forschungen.

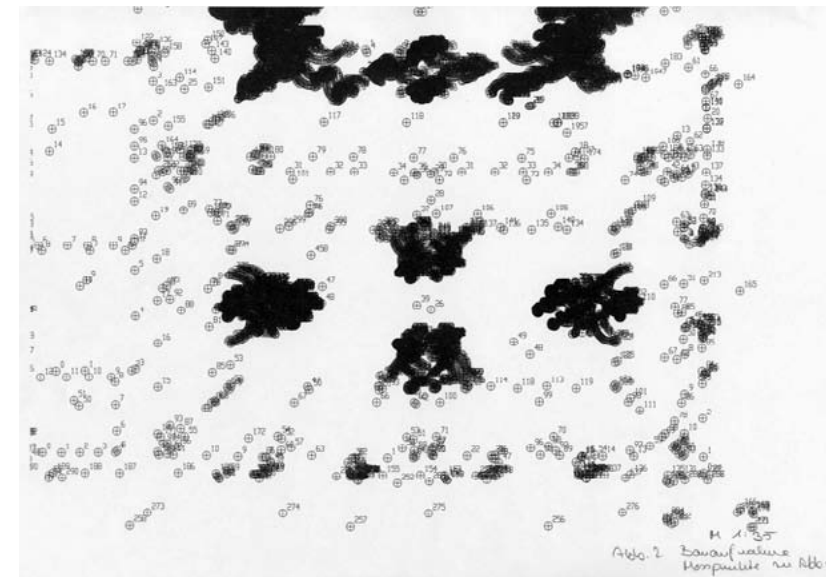
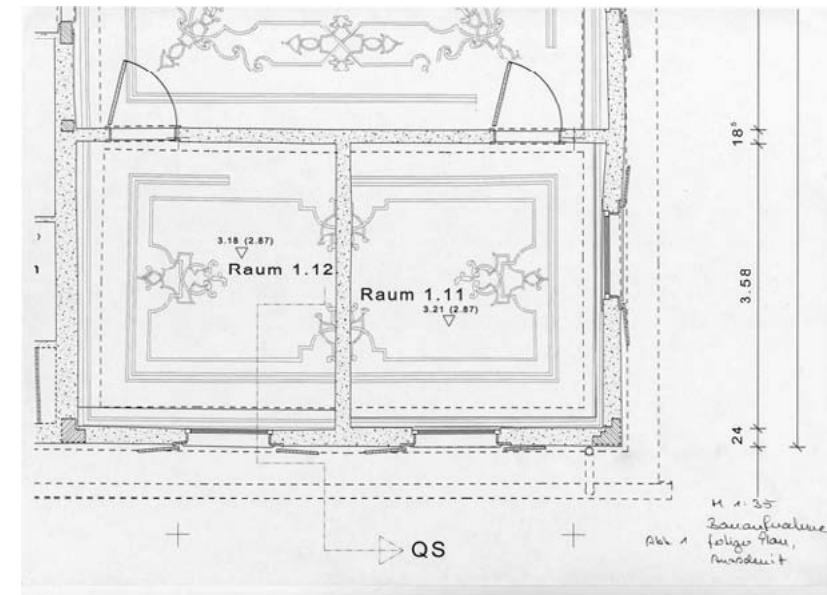
Die Erhebung und Erzeugung von Daten hat in den letzten Jahren zugenommen und eine Präzisierung des Status eines wissenschaftlichen Bildes notwendig werden lassen: Wissenschaftliche Bilder sind keine Abbildungen von Wirklichkeit, sie machen diese vielmehr zuallererst sichtbar. Sie sind Ergebnisse komplexer Herstellungs- und Transformationsprozesse von Signalen, elektromagnetischen Wellen, Energien und Impulsen. Das wissenschaftliche Bild ist keine Abbildung eines vorgängigen Phänomens, im Gegenteil: «Es ist ein Modell, das durch das Objekt, das es zu (zeigen) verspricht, nicht eindeutig determiniert ist.»⁸

Irene Weingartner nähert sich der mechanischen Technik naturwissenschaftlicher Visualisierungen an, sie markiert jedoch zugleich einen deutlichen Unterschied. Diesen werde ich im Folgenden vorstellen, da er in Bezug auf das in diesem Band behandelte Thema des Schmerzes interessant ist: Wissenschaftliche Bilder sind – auch wenn sie auf Daten beruhen und ihnen insofern ein konstruktiver Charakter eigen ist – der Symbolisierung und damit dem Paradigma der Repräsentation untergeordnet. Irene Weingartner bindet die mechanische Aufzeichnungstechnik an die (Künstlerinnen-)Hand zurück. Anders als Marey nutzt sie gerade die Fehler und Defizite der menschlichen Produktivität. Sie versucht, die aus dem Wechselspiel körperlicher, materieller und akustischer Impulse hervorgehenden Daten wirksam werden zu lassen. Gerade hierdurch können ihre Aufzeichnungen als Primärdaten verstanden werden, d. h. als Daten, die – dem wissenschaftlichen Bild ähnlich – aus Ketten von Transformationsprozessen entstehen. Im Gegensatz zum wissenschaftlichen Bild, das im Allgemeinen die Funktion

6 Ebd., S. 146.

7 Ebd.

8 Bettina Heintz, Jörg Huber, «Der verführerische Blick: Formen und Folgen wissenschaftlicher Visualisierungsstrategien», in: dies. (Hg.), *Mit dem Auge denken: Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen virtuellen Welten*, Wien/New York 2001, S. 9–40, hier S. 12.



der Identifizierbarkeit hat, formuliert sich in den Zeichnungen Irene Weingartners eine Differenz im Sinne eines Bruchs. Dieser markiert, dass das Dargestellte nicht eindeutig von einem Referenzobjekt abgeleitet werden kann – ist die Ursprungsquelle beispielsweise ein Schmerz, oder entspringen die Aufzeichnungen ereignishaft einer Konstellation von Signalen, Energien und Impulsen?

Gewiss, die Blätter zeigen keine mechanischen Aufzeichnungen wie etwa Robert Morris' *Self-Portrait*. Dennoch registrieren sie präzise Signale und arbeiten in hochkonzentrierter Weise gegen gegenständliche Bildformen sowie gegen affektive und vertraute gestische Muster an. Die Hand der Künstlerin folgt körperlichen Impulsen, die auf Materielles und Akustisches stossen, wodurch sozusagen Rückkoppelungseffekte ausgelöst werden können, welche die Hand führen. Die Zeichnungen entstehen im Übergang zwischen aussen und innen. Hierin unterscheiden sie sich von Vermessungen, die auf ein Referenzobjekt bezogen sind wie beispielsweise verformungsgerechte Bauaufnahmen, die so viele Messpunkte wie möglich zu ermitteln versuchen, um zu einer exakten Darstellung etwa einer Stuckdecke zu gelangen.^{Abb.C+D}

Hingegen sind Irene Weingartners Arbeiten wissenschaftlichen Bildern darin vergleichbar, dass sie aus einer Vielzahl technisch vermittelter Transformationsschritte hervorgehen, die in verschiedene Richtungen weisen. In der Wissenschaft werden die Messdaten «Schritt für Schritt in symbolische Darstellungen umgewandelt».⁹ Die Zeichnungen von Irene Weingartner deuten solche Symbolisierungen mal klar, mal weniger klar an und weisen so in kosmische, architektonische oder musikalische (Vorstellungs-)Welten. Dennoch überwiegt der Eindruck von Messdaten und von Signalen. Diese sind in keiner symbolischen Darstellung aufgehoben. Die Blätter sind weder Selbstporträts noch subjektzentrierter Ausdruck, noch physiognomische Darstellung von Befindlichkeit oder Schmerz. Aber ebenso wenig sind sie blosse mechanische Aufzeichnungen. Irene Weingartners Zeichnungen fügen sich zu keinen identifizierbaren Bildern, im Gegenteil – sie generieren ein Rohmaterial, das offen ist für die Rezeption transformierender Lektüren.

ABBILDUNGEN

- A Robert Morris, *Self-Portrait* (1963)
Elektroenzephalogramm, Blei, Metall-Glas-Rahmen,
179,7 × 43,2 cm, Sammlung Max Protetch Gallery
Aus: *Robert Morris: The Mind/Body Problem*, New York 1994, S. 147
- B Charles Le Brun, *Die Marquise von Brinville* (um 1676)
Louvre, Paris
Aus: Werner Busch, *Das sentimentale Bild*, München 1993, S. 116
- C Anja Krämer, *Ehem. Gasthof Hirsch-Post, 88361 Altshausen*,
Ausschnitt aus dem Grundriss des 1. OG (2006)
Digitales Tachymeter-Aufmass, © Anja Krämer
- D Anja Krämer, *Ehem. Gasthof Hirsch-Post*, Messpunkte zu ABB. C
© Anja Krämer

IRENE WEINGARTNER

- Seite 176 *Seismografische Aufzeichnung (Signale Nr. 10)* (2007)
Bleistift auf Papier, 160 × 150 cm
- Seite 177 *Seismografische Aufzeichnung (Signale Nr. 11)* (2007)
Bleistift auf Papier, 170 × 100 cm
- Seite 180 *Seismografische Aufzeichnung (Signale Nr. 12)* (2007)
Bleistift auf Papier, 160 × 150 cm
- Seite 181 *Seismografische Aufzeichnung (Signale Nr. 15)* (2008)
Bleistift auf Papier, 195 × 150 cm

FORM+SCHMERZ

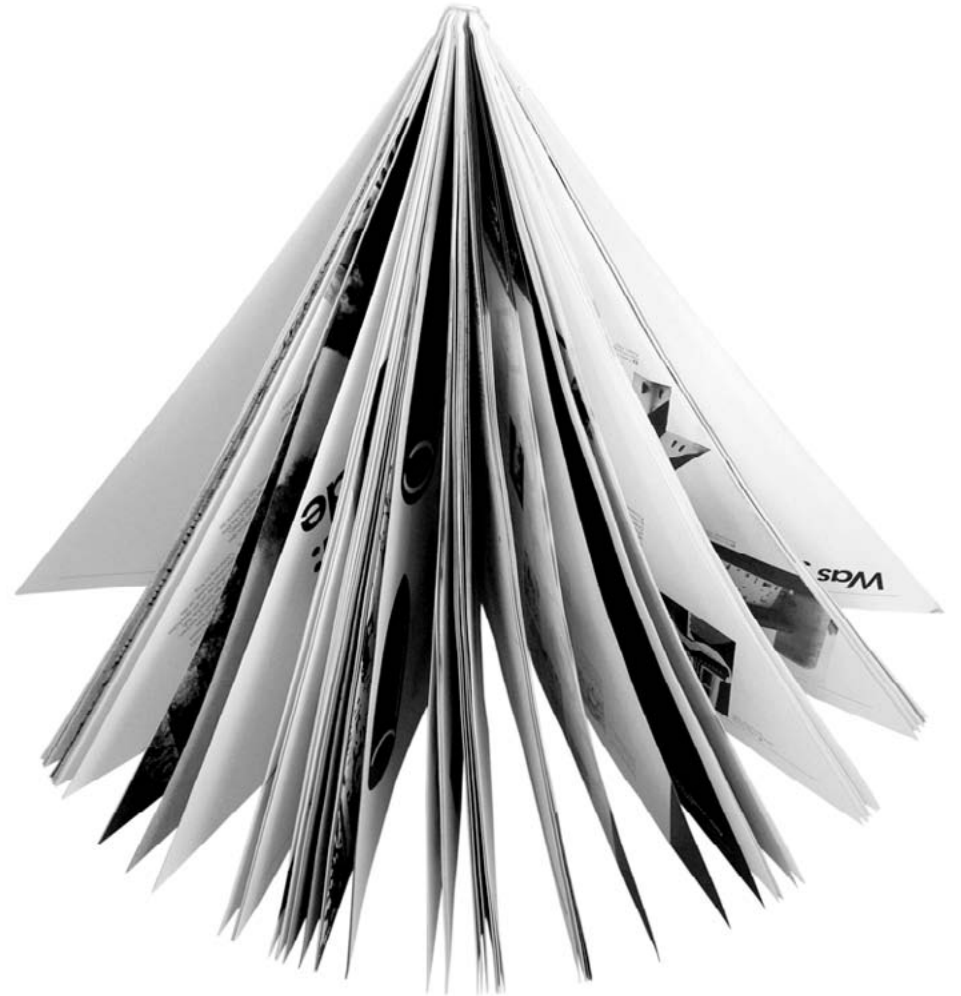
NORM



A B C D E F G H I
J K L M N O P Q R
S T U V W X Y Z

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz



GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI, STABAT MATER A 2 VOCI (1736)

Aufnahme des Konzerts vom 27. Juni 2008, Theater der Künste, ZHdK.
Interpret/inn/en: Studierende des Departements Musik, ZHdK.

- | | |
|----|------------------------------|
| 01 | STABAT MATER DOLOROSA |
| 02 | CUJUS ANIMAM GEMENTEM |
| 03 | O QUAM TRISTIS ET AFFLICTA |
| 04 | QUAE MAEREBAT ET DOLEBAT |
| 05 | QUIS EST HOMO |
| 06 | VIDIT SUUM DULCEM NATUM |
| 07 | EJA MATER FONDS AMORIS |
| 08 | FAC, UT ARDEAT COR MEUM |
| 09 | SANCTA MATER, ISTUD AGAS |
| 10 | FAC UT PORTEM CHRISTI MORTEM |
| 11 | INFLAMMATUS ET ACCENSUS |
| 12 | QUANDO CORPUS MORIETUR |
| 13 | AMEN |

BESETZUNG

Susanne Frei Sopran
Sela Bieri Alt
Heidi-Maria Maakonen Barockvioline
Stephanie Haensler Barockvioline
Xiao Ma Barockviola
Luise Buchberger Barockcello
Markus Bernhard Violone
Yvonne Ritter Cembalo
Ervin Huonder Theorbe

Matthias Weilenmann Leitung

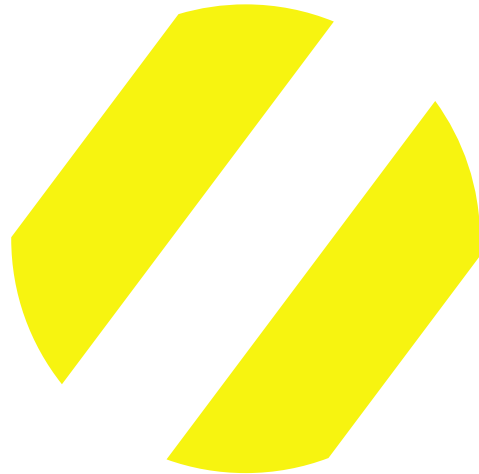
David Bollinger Aufnahme und Mischung



PERGOLESIS STABAT MATER

RISSE IN DER EMOTIONALEN SCHUTZHAUT

Michael Eidenbenz



Wenigen Werken der klassischen Musikgeschichte gelingt es, mit scheinbar so kleinem Aufwand ein Maximum an historischer Wirkung zu erzielen, wie dies bei Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736) der Fall ist. Der früh an Tuberkulose verstorbene Komponist hat ein vergleichsweise schmales Œuvre hinterlassen, das jedoch sogleich eine geradezu mythische Verehrung und heftige Ästhetikdiskussionen ausgelöst hat. Als nachträgliches Symptom für Pergolesis Status als eine Art Projektionsfläche, hinter der die historische Figur kaum mehr wahrgenommen wurde, mag der Umstand gesehen werden, dass der grösste Teil der Werke, der ihm von seinen ersten Biografen zugeschrieben wurde, sich als unecht herausstellte*: Als würden die tatsächlich authentischen Kompositionen durch ihre ästhetische Energie eine Sogkraft entfalten, die auch Ephemeres in ihren Wirkungskreis zögen. So stammen etwa

* Vgl. Helmut Hucke, «Pergolesi: Probleme eines Werkverzeichnis», in: *Acta musicologica* 52 (1980), S. 195–225.

auch die 12 Triosonaten nicht von Pergolesi, aus denen Igor Strawinsky –in Unkenntnis der Quellenlage und somit die Autorschaft gleichsam doppelt verfälschend– Material für seinen eigenen neoklassizistischen *Pulcinella* (1919/20) entlehnt hat.

Doch auch die echten Werke multiplizierten ihre ursprünglich funktional auf bestimmte Gelegenheiten ausgerichtete Ausstrahlung kurz nach Erscheinen durch eine breite und bisweilen kontroverse Rezeption. So entzündete sich an dem scheinbar harmlosen Opern-Intermezzo *La serva padrona* (1733) in Paris unter Rousseaus polemischer Teilnahme der so genannte Buffonistenstreit, in dem sich die ehrwürdige französische Oper durch Pergolesis leichtfüssiges Kabinettstückchen in Frage gestellt sehen musste. Und die Vertonung des mittelalterlichen Gedichts *Stabat Mater* (1736), verfasst im Auftrag einer neapolitanischen Bruderschaft, wurde zur meistpublizierten Partitur des 18. Jahrhunderts und diente ungezählten späteren Bearbeitern als Vorlage, so u. a. Johann Sebastian Bach (im Psalm 51 *Tilge, Höchster, meine Sünden*), aber auch weniger bekannten Komponisten wie Johann Adam Hiller, Georg Joseph Vogler, Franz Xaver Süssmayr oder Antonio Alieri –bis hin zu diversen «Remixes» der jüngsten Zeit. Klopstock fühlte sich durch Pergolesi angeregt, den lateinischen Text in eine deutsche Ode zu übersetzen, welche wiederum dem 19-jährigen Schubert für eine eigene *Stabat Mater*-Komposition als Textvorlage diente usw.

Die Vertonung der alten Marienklage für zwei Stimmen, Streicher und Basso continuo erfüllt bis heute gleichsam in nuce und auf unwiderstehliche Weise die Kategorien dessen, was wir unter «berührender Musik» verstehen mögen. Dies liegt nur in sekundärer Weise an den Umständen der Entstehung, die einem Prototypen auratischer Mythisierung grosser Kunstwerke entspricht: Auf dem Totenbett, so will es die Legende, schrieb der 26-jährige Komponist das Stück. Eine solche Leben-Tod-und-Kunst-Verknüpfung ist –von Mozarts *Requiem* über Bruckners Neunte bis hin zu Gustav Mahlers 10. Sinfonie und neueren Beispielen –ungezählte Male zum populären Anlass erschauernden Staunens geworden, doch wie so oft trifft sie auch im Falle Pergolesis höchstens einen Nebenaspekt, der zudem wissenschaftlich umstritten ist: Es gilt als wahrscheinlich, dass sich der Kompositionsprozess über fast zwei Jahre hinzog. Wesentlicher als die Todesumstände sind die dem Leben zugewandten Aspekte der Musik, die von Pergolesis Zeitgenossen auch sofort wahrgenommen wurden, konkret: die kompositorischen Mittel und Methoden, die Pergolesi der zeitgenössischen

Oper abgeschaut und in seinem eigenen Musiktheaterschaffen entwickelt und angewandt hat. Es konnte daher auch nicht ausbleiben, dass augenblicklich Diskussionen über die Kirchentauglichkeit des *Stabat Mater* ausbrachen. Der bedeutende Theoretiker Padre Martini kritisierte als Erster die Nähe der Opernsprache zur Vertonung des geistlichen Textes. Doch diese Diskussion – die sich durch die Jahrhunderte an zahlreichen bedeutenden geistlichen Kompositionen regelmässig entzündete – beweist im Grossen und Ganzen, dass Kleriker meist weniger von Musik verstehen als die Musiker von den Ursachen und Motiven des Religiösen.

Wie Pergolesi die schlichte, durchsichtige Melodik der damals jungen Opernsprache mit einem geistlichen Text verband, war völlig neu. Und dass der Versuch auf Anhieb derart kunstfertig und treffsicher gelang, muss die Energie für den bald schon mythisch überhöhten Ruhm des Werks geliefert haben. Warum sich indessen diese Energie bis heute erhalten konnte, wirft Fragen auf und ist nicht bloss durch den Verweis auf rückwärtsgewandte Hörgewohnheiten des Klassikpublikums zu erklären. Wie kommt es, dass beispielsweise die Dissonanzen des ersten Satzes uns noch heute denselben Affekten ausliefern und unsere emotionale Schutzhaut in derselben Weise ritzen wie früher, wo wir doch längst weit Schärferes gewohnt sind? Gibt es so etwas wie musiksprachliche Universalien, die unabhängig von Stilen und Moden und ohne jeden Umweg über die Wortsprache direkt körperliches Reagieren auslösen? Die Barockzeit war überzeugt davon und legte in zeittypischer lexikalischer Beflissenheit ganze Kataloge von musikalischen Wendungen und den durch sie ausgelösten Affekten an: Setzkasten gleichsam für den praktischen Gebrauch.

Wenn wir davon ausgehen dürfen, dass auch Pergolesi sich seines Handwerks und der nötigen emotionalen Versatzstücke ganz kalkulierend bewusst war: Wie kommt es dann, dass wir solche Kalkulation weder durchschauen wollen noch können? Warum sind wir ausgerechnet akustischen Einflüssen emotional derart ausgeliefert, dass allfällige mentale Barrieren zuverlässig versagen? Welche evolutionären Entwicklungen, welche Anforderungen an Schutzmechanismen und akustische Warnsysteme haben dafür gesorgt, dass wir uns ausgerechnet dem Hörsinn nicht verschliessen können? Und liegt vielleicht die besondere Empfänglichkeit für musikalische Berührungen gerade darin, dass wir so etwas wie eine atavistische Erleichterung darüber empfinden, über das Ohr nicht Gefahrensignale, sondern den Ausdruck von Trost,

Mitleid und Zärtlichkeit zu empfangen? Liegt also im vermiedenen Schmerz die Ursache für die kathartische Wirkung der künstlerisch erfahrenen Affizierung? Fragen über Fragen, die an dieser Stelle offen bleiben und als offene Denkanregung den Hörgenuss eines epochalen Werks begleiten mögen.

AUTORINNEN UND AUTOREN

- ELKE BIPPUS, geb. 1963, Kunstwissenschaftlerin, Prof. Dr., Professorin für Kunsttheorie und Ästhetik am Departement Kunst & Medien, Vertiefung Bildende Kunst, ZHdK. Bachelor-Leiterin des Studiengangs Medien & Kunst. 2004–2007 Leitung des Forschungsprojekts *Kunst des Forschens* (<http://kunstdesforschens.zhdk.ch>), 2002–2006 Vertretungsprofessorin für «Theorie und Geschichte ästhetischer Praxis» an der Hochschule für Künste Bremen, 2002 Assistentin der Künstlerin Hanne Darboven, 1998–2006 Mitarbeiterin *thealit Frauen.Kultur.Labor*.
PUBLIKATIONEN (AUSWAHL):
— «Die Wirklichkeit der Darstellung: Das Ready-made als Strategie kontextueller Verkettungen und ästhetischer Affektion», in: Alexandra Kleihues (Hg.), *Realitätseffekte: Ästhetische Repräsentationen des Alltäglichen im 20. Jahrhundert*, München 2008, S. 47–68.
— «Poetologien des Wissens: Künstlerische Forschungen als Handlungspraxis und Denkraum – Renée Green und Heimo Zobernig», in: Dieter Mersch, Michaela Ott (Hg.), *Kunst und Wissenschaft*, München 2007, S. 129–149.
— *Künstler in der Lehre: Texte von Ad Reinhardt bis Ulrike Grossarth* (Hg. zus. mit Michael Glasmeier), Hamburg 2007.
- CORINA CADUFF, geb. 1965, Kulturwissenschaftlerin, Prof. Dr., Professorin an der ZHdK. Studium der Germanistik, 1991–1994 Redaktorin Radio DRS 2, 1991 Promotion über Elfriede Jelinek, 2001 Habilitation an der TU Berlin, 2002/03 Gastwissenschaftlerin am Zentrum für Literaturforschung Berlin, 2003 Gastprofessur an der University of Chicago. Lehrtätigkeit an Universitäten in der Schweiz, Deutschland und den USA. Tätigkeit als Literaturkritikerin.
PUBLIKATIONEN (AUSWAHL):
— *Land in Aufruhr: Die Künste und ihre Schauplätze*, Essays, Basel 2007.
— *Die Künste im Gespräch: Zum Verhältnis von Musik, Kunst, Literatur und Kino* (zus. mit Sabine Gebhardt Fink, Florian Keller und Steffen Schmidt), München 2007.
— *Hoch- und Alltagskultur in Musik, Kunst, Literatur, Tanz und Kino* (Hg. zus. mit Tan Wälchli), Berlin 2007.
- BEATRIZ COLOMINA, Architekturohistorikerin, Prof. Dr., Professorin für Geschichte und Theorie an der School of Architecture der Princeton University.
PUBLIKATIONEN (AUSWAHL):
— *Clip, Stamp, Fold: The Radical Architecture of Little Magazines*, Barcelona 2008.
— *Domesticity at War*, Cambridge MA, 2007.
— *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge MA, 1996.
- MARIA EICHHORN, geb. 1962, Künstlerin und Dozentin am Departement Kunst & Medien, Vertiefung Bildende Kunst, ZHdK. Studierte Kunst an der Hochschule der Künste in Berlin. Einzelausstellungen u. a. im Portikus Frankfurt am Main (1999), in der Kunsthalle Bern (2001), im Lenbachhaus München (2003) und im Van Abbemuseum, Eindhoven (2007/08). Sie war unter anderem an der Biennale di Venezia (1993), an Skulptur Projekte Münster (1997) und an der Documenta II (2002) vertreten. 1992 wurde ihr der George-Maciuana-Preis und 2002 der Arnold-Bode-Preis verliehen.
PUBLIKATIONEN (AUSWAHL):
— *Between Artists* (zus. mit John Miller), New York 2008.
— *Maria Eichhorn Aktiengesellschaft*, Köln 2007.
— *Von 12,37 bis 36,08 = 24,94 von 100%*, Köln 2007.

- MICHAEL EIDENBENZ, geb. 1962, Organist und Musikjournalist, Prof., Direktor des Departements Musik, ZHdK. 1996–2007 Rezensent beim *Tages-Anzeiger*, 2000–2003 Chefredaktor der Musikzeitschrift *Dissonanz*, freier Mitarbeiter diverser Fachmedien. Autor von Komponistenporträts, u. a. in *Dissonanz* (u. a. über Alfred Zimmerlin, Andres Bosshard, Meinrad Schütter, Matthias Arter).
PUBLIKATIONEN (AUSWAHL):
— «Musikalische Authentizität und Autorschaft», in: Corina Caduff, Tan Wälchli (Hg.), *Autorschaft in den Künsten*, Zürich 2007, S. 180–189.
— *Frischer Wind: Die Forschungsorgeln der Hochschule der Künste Bern* (Hg. zus. mit Daniel Glaus und Peter Kraut), Saarbrücken 2006.
— «Den Ton zum Schweben bringen – Klangwolken als visionäre Raummusik», in: Stephan Kunz u. a. (Hg.), *Wolkenbilder: Die Erfindung des Himmels*, München 2005, S. 231–234.
- DANIEL FUETER, geb. 1949, Musiker, Komponist, 2003–2007 Rektor der Hochschule Musik und Theater Zürich, 2006–2008 Präsident Suisseculture. Klavierstudium bei Sava Savoff am Konservatorium Zürich, Weiterbildung Liedbegleitung bei Irwin Gage und Esther de Bros. Liedbegleiter und Verfasser von Bühnenmusiken, Chansons und Liedern, Kammermusik, Chorwerken und musikalischen Stücken.
WERKE (AUSWAHL):
— *Judaspassion* für Soli, Chor und Orchester (Text Jürg Jegge), 2002.
— *Aufstand der Schwingbesen*, Operette in zwei Akten (Libretto Thomas Hürlimann), 2000.
— *Stichtag*, Oper (Libretto Thomas Hürlimann), 1998.
- IRIS HERMANN, geb. 1962, Literaturwissenschaftlerin, Privatdozentin für Neuere Deutsche Philologie und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Bielefeld. Studium der Germanistik und lateinamerikanischen Geschichte in Bonn, Bielefeld und Recife, 1996 Promotion über die Prosa Else Lasker-Schülers, 2006 Habilitation an der Universität Bielefeld, 2006–2008 Lehrstuhlvertretung an der Universität Siegen, im Wintersemester 2008/09 an der Universität Münster.
PUBLIKATIONEN (AUSWAHL):
— *Schmerzarten: Prolegomena einer Ästhetik des Schmerzes in Literatur, Musik und Psychoanalyse*, Heidelberg 2006.
— *Schmerzdifferenzen: Physisches Leid und Gender in kultur- und literaturwissenschaftlicher Perspektive* (Hg. zus. mit Anne-Rose Meyer), Königstein 2006.
— *Raum Körper Schrift: Mythopoetische Verfahrensweisen in der Prosa Else Lasker-Schülers*, Paderborn 1997.
- DORIS KOLESCH, geb. 1965, Prof. Dr., Professorin für Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Studium der Literaturwissenschaft, Romanistik, Philosophie und Publizistik in Mainz und Paris, Promotion zum Thema «Das Schreiben des Subjekts: Zur Inszenierung ästhetischer Subjektivität», Gastdozenturen an der Universität Bern und an der Stockholm University.
PUBLIKATIONEN (AUSWAHL):
— *Theater der Emotionen: Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV.*, Frankfurt am Main 2006.
— *Roland Barthes*, Frankfurt am Main 1997.
— *Das Schreiben des Subjekts: Zur Inszenierung ästhetischer Subjektivität bei Charles Baudelaire, Roland Barthes und Theodor W. Adorno*, Wien 1996.

- THOMAS MÜLLENBACH, geb. 1949, Künstler, Prof., lehrt am Departement Kunst & Medien, Vertiefung Bildende Kunst, ZHdK. Lebt und arbeitet seit 1972 in Zürich und Südfrankreich. Als Künstler (Malerei und Zeichnung) spezialisiert auf Normalität und Alltag in all seinen Ausformungen, zahlreiche Gruppen- und Einzelausstellungen in der Schweiz und im Ausland, Mitbegründer der Kunsthalle Zürich (1985).
EINZELAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL):
— *J'ai fait expres – dessins pour Le Corbusier, entre autres*, Fondation Suisse, Paris 2007/08.
— *Graphit – die grossen Zeichnungen*, Kunsthau Zürich 2007.
— *Ganz normal*, Kunsthalle Freiburg im Breisgau 2004.
- Isabel Mundry, geb. 1963, Komponistin, Prof. für Komposition am Departement Musik, ZHdK. Lehrte von 1996–2005 Musiktheorie und Komposition in Frankfurt am Main, 1998–2002 Dozentin bei den Darmstädter Ferienkursen, 2002/03 Fellow am Wissenschaftskolleg Berlin, seit 2005 Mitglied der Akademie der Künste Berlin. Preise (Auswahl): Kranichsteiner Musikpreis (1996), Siemens Förderpreis (2001), VR-Leasingpreis (2004).
WERKE (AUSWAHL):
— *Nocturno für Orchester*, UA Chicago 2006.
— *Zeichnungen für Streichquartett und Orchester*, UA Köln 2006.
— *Ein Atemzug – Die Odyssee*, Musiktheater, UA Deutsche Oper Berlin 2005.
- NORM, gegründet i. 1. 1999, Dimitri Bruni, Manuel Krebs & Ludovic Innocent Varone. Pfingstweidstrasse 31B, 8005 Zürich.
WERKE (AUSWAHL):
— *Bruce Lee*, Zürich 2005
— *Simple*, Type Specimen, Zürich 2002
- HANS-PETER SCHWARZ, geb. 1945, Prof. Dr. Dr. h. c., Gründungsrektor der ZHdK. Studium der Visuellen Kommunikation an der FH Bielefeld und Kunstgeschichte an der Universität Marburg, 1982–1989 Kurator am Deutschen Architektur Museum, 1989–1992 Projektleiter für ein Museum der Moderne in Frankfurt am Main, 1992–2000 Direktor des Medienmuseums am Zentrum für Kunst- und Medientechnologie (ZKM) in Karlsruhe, 1994–2000 Professur für Kunstgeschichte an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe (HFG), 2000–2007 Rektor der Hochschule für Kunst und Gestaltung Zürich. 2006 Verleihung der Ehrendoktorwürde der Kunstuniversität in Cluj/Napoca (Rumänien). Seit 2008 Präsident der Rektorenkonferenz der Schweizer Hochschulen für Kunst und Design.
PUBLIKATIONEN (AUSWAHL):
— *ZHdK: Den Künsten eine Zukunft* (Hg.), Zürich 2007.
— *Medien – Kunst – Geschichte: Medienmuseum im ZKM* (Hg.), München/New York 1997.
— *Das Haus des Künstlers: Zur Sozialgeschichte des Genies*, Braunschweig/Wiesbaden 1989.
- Barbara Vinken, geb. 1960, Prof. Dr., ist Professorin für Allgemeine Literaturwissenschaft und Romanische Philologie an der Universität München. 1989 in Konstanz und 1991 in Yale promoviert, habilitierte sie sich 1996 in Jena und folgte im Wechsel mit Gastprofessuren an der New York University, der EHESS Paris und der Humboldt-Universität in Berlin Rufen auf die Lehrstühle der Romanistik in Hamburg und Zürich. Im Frühjahr 2007 lehrte sie ein Gastsemester an der Johns Hopkins University (Baltimore, USA).
PUBLIKATIONEN (AUSWAHL):
— *Fashion – Zeitgeist: Trends and Cycles in the Fashion System*, Oxford/New York 2005.
— *Stigmata: Poetiken der Körperinschrift* (Hg.), München 2004.
— *Die deutsche Mutter: Der lange Schatten eines Mythos*, München 2001, Frankfurt am Main 2007.

- TAN WÄLCHLI, geb. 1974, Literaturwissenschaftler, Dr. des., Stipendiat des Schweizerischen Nationalfonds. Sein Forschungsprojekt zur «Politik des Fantastischen in Literatur und Film» initiierte er 2006/07 als Mitarbeiter des Institute for Cultural Studies in the Arts, Departement Kulturanalysen und -vermittlung, ZHdK.
PUBLIKATIONEN (AUSWAHL):
— «Die Kunst des Doppelgängers», in: Mirjam Varadinis (Hg.), *Shifting Identities: (Schweizer) Kunst heute*, Zürich 2008, S.21–24.
— «Die Ambivalenz der Performanz», in: Christa Ziegler: O. T., Zürich 2008.
— *Die Schönsten Schweizer Bücher 2007: The Past Issue* (Hg. zus. mit Laurenz Brunner in Kooperation mit dem BAK), Bern 2008.
- SIGRID WEIGEL, geb. 1950, Kulturwissenschaftlerin, Prof. Dr. Dr. h. c., Direktorin des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung Berlin und Professorin am Institut für Literaturwissenschaft an der TU Berlin. Vorstandsvorsitzende der Geisteswissenschaftlichen Zentren Berlin. 1992–1998 Professorin am Deutschen Seminar der Universität Zürich, 1998–2000 Direktorin des Einstein Forums Potsdam. Mitglied der Academia Europaea.
PUBLIKATIONEN (AUSWAHL):
— *Walter Benjamin: Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, München 2008.
— *Märtyrer: Von Opfertod, Blutzügen und Heiligen Kriegern* (Hg.), München 2007.
— *Genea-Logik: Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften*, München 2006.
— *Ingeborg Bachmann: Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, Wien 1999.
- IRENE WEINGARTNER, geb. 1971, Künstlerin, Unterrichtsassistentin am Departement Kunst & Medien, Vertiefung Bildende Kunst, ZHdK. Studierte Bildende Kunst an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Luzern, an der Universität der Künste Berlin und am Chelsea College of Art & Design, London (MA Fine Art). Diverse Einzel- und Gruppenausstellungen im In- und Ausland. Seit 1999 Aufführungen mehrerer Tanz- und Videokompositionen in Basel, Luzern und Zürich in Zusammenarbeit mit der Tänzerin Elina Müller Meyer. Werkstipendien: Kanton Zürich und Stadt & Kanton Luzern.
EINZELAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL):
— *Signale*, White Space Zürich, 2008.
— *Flight of Fantasy*, Kunstverein Sursee, 2005.
— *Pixels are Fish*, th53 Shoredich London, 2001.

IMPRESSUM

Zürcher Jahrbuch der Künste 2008

Herausgeber *Hans-Peter Schwarz*

SCHMERZ IN DEN KÜNSTEN

Herausgeber *Corina Caduff und Tan Wälchli*

Gestaltung *NORM, Zürich*

Korrektorat *Doris Senn*

Reproduktion, Druck *Druckerei Odermatt, Dallenwil*

CD Produktion *Adcom Production AG, Neuenhof*

Einband *Buchbinderei Schumacher, Schmitten*

Schrift *DTL Documenta^(otf) – Dutch Type Library*

..... *Replica Pro^(otf) – Lineto.com*

Alle Rechte vorbehalten

© Abbildungen und Texte bei den Autorinnen und Autoren

© 2009 für diese Ausgabe

Zürcher Hochschule der Künste, Zürcher Fachhochschule

Ausstellungsstrasse 60

Postfach, CH-8031 Zürich

<http://www.zhdk.ch>

Buchvertrieb:

Museum für Gestaltung Zürich

Ausstellungsstrasse 60

Postfach, CH-8031 Zürich

E-Mail: verlag@museum-gestaltung.ch

Z hdk

Zürcher Hochschule der Künste

ISBN 978-3-906437-26-2