



Die singende Schildkröte

ARNULF MARZLUF

Lilienthal, Dezember 2013

Inhaltsverzeichnis

Zusammenfassung	6
1 Hermes trifft die Schildkröte	9
2 Lichtreflexe als Signale	23
3 typos	34
4 Scham und Mühsal	44
5 Mise en abyme	49
6 Vor der Höhle	55
7 Circumambulatio	59
8 Schutz und Hülle	77
9 Vom Glanz des Fügens	85
10 Ästhetisierung des Körpers	100
11 Die Haut als Grenze	110
12 Schaulust	118
13 Waffenglanz und Abwehrzauber	125

14 Pulsierender Blick	132
15 Im Status weder/noch	142
16 Temperaturorientierung	154
17 Übergang	163
18 Sehen und Gesehenwerden	179
19 Zwischenstation Wildnis	186
20 Heilsamer Wahn	198
21 Zerstückelte Bewegung	207
22 Wirbel und Spiralen	219
23 Ortloses Auge	238
24 Homerisches Gelächter	247
25 Nach der Katastrophe	254
26 Katharsis	272
27 Urhöhle Mund	286
28 Der Künstler als Alchemist	291
29 Körpergrenzen	304
30 Vorbild Evolution	311

31	Mikrogenese des Blicks	320
32	Mängelwesen	329

Zusammenfassung

Die Vorstellung einer Erschaffung der Welt aus dem Nichts beruht auf einer Verdeckung dessen, was jenseits dieser Erschaffung liegt. Die hinsichtlich der Verdeckung weniger raffinierten Schöpfungsmythen kennen mindestens einen Urstoff, andere eine Art Vorwelt. Verdeckt ist, dass es sich beim sogenannten Nichts um die Negation einer alten Ordnung nach ihrem Zusammenbruch handelt. Die Kosmogonien berichten metaphorisch von einem Prozess, der auf den Kollaps eines psychischen Systems hinweist, wie wir ihn von Psychosen kennen, und der sich als ein Rückfall auf frühe Stufen der ontogenetischen Entwicklung mit anschließendem Restitutionsversuch beschreiben lässt. Dieser Prozess scheint im Schöpfungsmythos als Regression und deren erfolgreiche Überwindung rekapituliert zu werden. Das negative Bild des Rückfalls kann anders und positiv gelesen werden, wenn in der Rekonstruktion der Ordnung aus einer größeren Vielfalt von Möglichkeiten geschöpft und neuartige Strukturen aufgebaut werden können. Darin spiegelt sich ein Prinzip der Evolutionstheorie, demzufolge nicht die letzte Stufe der Anpassung, sondern das weniger differenzierte Stadium für Weiterentwicklungen taugt.

In Schöpfungsmythen haben wir Erzählungen, die auf metaphorische Weise diesen Prozess darstellen. Chaos und Katastrophe, Nichtigkeit und Grenzenlosigkeit sind Erscheinungen, die den Zustand des Zusammenbruchs eines Systems signalisieren, das neu aufgebaut werden muss. Sehen wird zur entscheidenden Grundlage der Restitution. Die Konstruktion der Lyra durch Hermes in den Homerischen Hymnen bietet sich als Beispiel für den Prozess

an, den Tod des Tieres als Übergang zu interpretieren, an dessen Ende eine Ersatzfunktion steht, die den Anspruch erhebt, den ursprünglichen Status technologisch zu übersteigen. Die Erniedrigung wird zur Voraussetzung der Erhöhung, die Katastrophe und das Chaos zum Motiv der Schöpfung aus dem Handwerk.

Auffällig ist hierbei das Spaltungsmotiv, ohne das kaum ein Schöpfungsmythos auskommt, und das die Differenzierung in gegensätzliche Werte wie gut und böse, gelungen und missraten begründet. In Schöpferfiguren, die oft den Makel des Defizienten tragen, findet eine Vermittlung insofern statt, als sie aus ihrem Makel heraus glanzvolle Leistungen vollbringen, psychologisch ausgedrückt: Sie nutzen die Möglichkeiten, die der Rückgriff für Rekonstruktionen bietet, um Neues zu erfinden. Die Regression auf Vorstufen eines einmal erreichten Zustandes eröffnet ein neues Spektrum an Entwicklungsmöglichkeiten und gleicht einem zweiten Schöpfungsakt als Rückgriff auf die Komplexität von Verzweigungsmustern, die von der Evolutionstheorie her bekannt sind. Der Übergang von der alten zur neuen Ordnung verläuft über eine Negation, die in Initiationsriten als Wildheit, Tod und Identitätsverlust durchlebt wird. Schöpfung ist ein Schwellenphänomen im Sinne Victor Turners. Die der Regression entsprechenden Figuren der Mythologie sind Gezeichnete, Hässliche, Hinkende und Unfertige wie Hermes, der bedeutende Leistungen als Windelkind vollbringt. Es sind Figuren der technischen Kunstfertigkeit.

Die Scham kann als ein solcher Zustand vorübergehender Erniedrigung interpretiert werden, und vertritt auf ontogenetischer Stufe den normalen Prozess von Regression und Progression, der für die leistungsintensive Entwicklung der ersten Lebensmonate wichtig ist. Sie fällt in jene Phase, die für die anthropologische Definition des Menschen als „Mängelwesen“ verantwortlich ist,

das eine im Vergleich zum Tier mangelhafte Spezialisierung mit Kultur und Technik überwindet.

1 Hermes trifft die Schildkröte

Im Homerischen Hymnus an Hermes, der seine Wiege verlässt, um nach den Rindern Apollos Ausschau zu halten, weil er sie stehen will und dabei en passant auf eine Schildkröte trifft, befindet sich fast unscheinbar ein Stück antiker Optik. Hermes' Blick fixiert das Tier bereits als Instrument, ehe er zur Tat schreitet, es tötet, um die Lyra zu bauen. Ein nützliches Zusammentreffen oder Omen sei das, *symbolon onesimon*, das er nicht schmähen wolle, eine Haltung, die sich auf das *symbolon* bezieht, welches als Omen eine gute und eine böse Bedeutung haben kann. Anton Weirer übersetzt: „Dies ist das nützlichste Treffen für mich, ich will es nicht schelten. Heil dir, lieblich Gewachsene; Hochwillkommen erscheinst du; den Tanz stampfend, Schmäuse begleitend, du, sag woher kommst du, herrliche Zier? Im Gebirge hier lebst du, buntes Gehäuse, Schildkröt. Ich aber trag dich nach Hause, dort wirst du mir nützen. Ehre sei dir dafür, dort wirst du als Erste mich fördern. Ist's doch besser daheim – vor der Türe da lauert der Schaden. Lebst du, bist du ja freilich Bannerin leidvollen Zaubers, stirbst du jedoch, dann kannst du herrlichst mir singen... Wie wenn ein rascher Gedanke die Brust eines Mannes, den Sorgen drängen und drücken, plötzlich durchzuckt; oder wie aus den Augen Funken sprühen und wirbeln, so fielen Worte und Taten augenblicklich zusammen im Denken des ruhmvollen Hermes.“¹

¹ὥς δ' ὀπότη' ὠκὺ νόημα διὰ στέρνοιο περήσε ἀνέρος, ὄν τε θαμειαὶ ἐπιστρωφῶσι μέριμναι, ἢ ὅτε δινηθῶσιν ἀπ' ὀφθαλμῶν ἀμαρυγαί, ὥς ἄμ' ἔτος τε καὶ ἔργον ἐμήδετο κῦδιμος Ἑρμῆς. Andrew Lang, 1899: „And as a swift thought wings through the breast of one that crowding cares are haun-

Der Einfall von Hermes, aus dem Panzer der Schildkröte eine Lyra zu bauen, gleicht also einem den Augen entspringenden wirbelnden Glanz oder Flimmern, eine Projektion, durch die die Schildkröte bereits verwandelt erscheint. Mit den Vergleichen will der Autor die Art und Weise ausdrücken, in der „Wort und Tat in einem Augenblick zusammenfallen“. Flimmern ist offensichtlich die dazu passende Bewegungskategorie. Bereits Empedokles nimmt ein Feuer an, das vom Auge ausgeht, doch die Mitwirkung des wahrgenommenen Gegenstandes kann auch er nicht ignorieren und setzt widersprüchlich, wie Aristoteles anmerkt, in anderen Aussagen eine Aktivität seitens des Gegenstandes voraus, eine Sichtweise, die unter anderem Epikur mit den *eidola* vertritt, Bildchen von filmdünnere Substanz, die von den Dingen abgegeben und vom Auge aufgenommen werden. Der alte Todescharakter des Bildes findet noch in den Theorien des Sehens einen Platz. Tödlich ist bereits Hermes' Blick, der das Tier in einem neuen, bereits als Plan fertigen Zusammenhang sieht. Doch dieser Zusammenhang stellt sich nur aus der Perspektive des Erzählers her, nicht aus der Sicht des Akteurs Hermes, weil die Lyra bereits als das Instrument genannt wird, das an Festlichkeiten erklingt. Wenn Hermes die Schildkröte dennoch in dieser Funktion anspricht, verschleiert der Autor die Differenzierung in das Subjekt der Geschichte, Hermes, und sich selbst, den Beobachter und Erzähler. Später wird man sehen, wie Hermes in der Geschichte seine eigene Geschichte erzählt.

In der Wahrnehmungstheorie Platons wird der Prozess auf zwei Rollen verteilt, eine passive und eine aktive Rolle, im Theaitetos

ting, or as bright glances fleet from the eyes, so swiftly devises renowned Hermes both deed and word.“ Hugh G. Evelyn-White: „As a swift thought darts through the heart of a man when thronging cares haunt him, or as bright glances flash from the eye, so glorious Hermes planned both thought and deed at once.“

(157a) als Leidendes und Wirkendes bezeichnet, sodass Blick und Tat vergleichbar sind. Die Aktionsstruktur der Tat, in der ein agierendes Subjekt wirkt, das auf ein Objekt trifft, wird auf den Blick übertragen. Subjekt und Objekt gehen eine Verkettung ein. Das zweite Bild der Begegnung unterstreicht die Augenblicklichkeit durch den Vergleich, „wie wenn ein rascher Gedanke die Brust eines Mannes, den Sorgen drängen und drücken, plötzlich durchzuckt“. Mit Brust oder Herz – στέρνον – ist das Innere gemeint, wo verschiedenen Organzuständen Empfindungen zugesprochen werden, deren bewusste Wahrnehmung dadurch zustande kommt, dass die Reflexbögen von Handlungen nicht unmittelbar umgesetzt werden, sondern als Denkvorgang ablaufen. Vor dem Hintergrund einer Götterwelt, die man salopp als Gedankenwelt bezeichnen könnte, sind Bewegungen der Akteure den Gedanken oder Vorstellungen gleich, die sie repräsentieren. Die reale Bewegung unterliegt anderen Gesetzen von Raum und Zeit als die wahrgenommene Bewegung, und die innere Vorstellung bewegt sich in einem noch freieren Rahmen.

Vom Charakter des Gedankens (νόημα) zeugt ein Verb, das die Umkehrung und Ausrichtung der Wahrnehmung anzeigt, nämlich ἐπιστροφέω. Das Verb περόω, das mit „durchzuckt“ übersetzt wurde und eine plötzliche, tiefe Empfindung ausdrückt, gehört in denselben Sinnbezirk des schnellen Wechsels der Seiten einer Grenze zwischen Wort und Tat. Der Gedanke und die durchzuckende Empfindung sind eins wie Wort und Tat eines glücklichen Akteurs, dessen Lachen allerdings nichts Gutes für den verheißt, über den gelacht wird. Die Einheit von Handlung und Denken wird unmittelbar nach dem Aushöhlen des Schildkrötenpanzers als Vorbereitung zur Besaitung beschworen, ein Akt, vor dem sich das fürsorgliche „ist’s doch besser daheim, vor der Türe da lauert der Schaden“ als Hohn erweist. Hermes steht mit dieser bösen Komik als Trickster da, der die Stabilität der

Dingwelt auflöst, damit aber Raum schafft für Erfindungen, die auf einem Vermögen beruhen, den Sinn oder Zweck einer Sache, die Identität also, im Tausch durch eine andere zu ersetzen. Das Prinzip des Werdens und Vergehens tritt aus seinem Kreislauf der reinen Wiederholung im Einfall des Gedankens heraus, indem es, in der Todeszone des Übergangs angesiedelt, der Wiederholung eine neue Wendung gibt.

Hermes steht mit der Schildkröte in einer symbolischen Beziehung, in der sich Glanz wie Flimmern des „gefleckt“ genannten Panzers im Flimmern seines Auges spiegeln. Hermes' Lachen wird von dem Flimmern der Schildkröte ausgelöst, vom αἶολον ὄστρακον, das mit „bunte Schale,“ übersetzt werden kann, wobei „bunt“ zunächst nicht farbig heißt, sondern für Hell-Dunkel-Kontraste gebraucht wird, die auch bei Lichtreflexen und beim Flimmern auftreten. So steht das Wort αἶολα auch für den sternengeschmückten, „bunten, gefleckten“ Nachthimmel.² Die Bewegungskategorie des Bunten und Schillernden ist in αἶολα mit der zweiten Bedeutung „schnell, beweglich“ ebenfalls enthalten. Folgt man der Annahme, dass das Wort mit εἰλέω verwandt ist, das zwei Bedeutungen hat, einmal „zusammendrängen, -drücken“ und „rollen, drehen, winden“, könnte es auf das Bild vom raschen und drängenden Gedanken bezogen werden.

Weiher übersetzt ἄθυρμα mit „Zier“, während das Wort auch „Spielzeug“ bedeutet, das dem kindlichen Hermes gemäßer wäre. Angesichts der altersmäßigen Unangemessenheit des Handelns liegt eine Überlagerung frühkindlicher und erwachsener mentaler Disposition vor, deren Widersprüchlichkeit man im Begriff des Göttlichen Kindes aufzulösen versucht hat. Aus der Perspektive des Kindes ergibt sich jedoch eine Omnipotenz, die in der Zu-

²Athanasios Vergados: *The 'Homeric Hymn to Hermes'*. Introduction, Text and Commentary, 2012, S. 255

schreibung von Fähigkeiten gründet, die nicht dem Selbst entstammen, sondern dessen früher Indifferenz von der helfenden Umgebung, respektive der Mutter. Die Möglichkeiten des Göttlichen Kindes übersteigen die eines von dieser Umgebung weitgehend getrennten und allein auf sich gestellten Selbst mit eingeschränktem Handlungsvermögen. Nachdem Hermes die Rinder des Apollon gestohlen hat, versucht er sich vor dem herannahenden Gott in seiner Windel zu verbergen (Zeile 237 f.): „So wie des Holzes Asche hüllend verdeckt die vielen Kohlen der Stämme, / Also verbarg sich Hermes, sobald er den Schützen gewahrte. Eng zog er das Haupt, die Hände und Füße zusammen, / Wie man frisch gebadet den süßen Schlummer anlockt, / War aber wirklich wach und hielt unterm Arme die Leier. / Aber es kannte genau der Sohn des Zeus und der Leto / Beide, die schöne Nymphe des Waldes mitsamt ihrem Sohne, / Der, so klein er war, sich schamvoll rollte und listig.“ Hermes bietet das Bild dessen dar, der die Flucht nach innen angetreten ist. Vergados übersetzt *δολίης... ἐντροπίησι* „in (his) crafty modesty“. Apollon soll getäuscht werden einmal, indem Hermes sich schlafend stellt, und zum anderen durch Scham oder Sittsamkeit. Diese rationale Deutung verkürzt allerdings die Bedeutung von *ἐντροπίησι*. Als zu Beginn des Hymnus Hermes die Schildkröte erblickt, wendet er sich dem Gedanken zu wie jemand seinen Sorgen, um auf den Einfall des Baus der Lyra zu kommen. Ist an dieser Stelle die Erwähnung von Sorgen etwas befremdlich, weil Hermes sich glücklich schätzt, so kann man dies von der Windelszene nicht sagen, denn *ἐντρέπω* enthält mit den Bedeutungen des Umkehrens und Wendens, der Flucht, auch das mentale Sich-nach-innen-Wenden, Insichgehen, Scheuen und Schämen. Der Status, den das Innere und die Emotion annimmt, ist der des Durchgangs durch eine „Vernichtung“, die sich als Verbergen darstellt, als Preisgabe der Identität im Austausch für eine neue. Das zweite Bild, das für das Verbergen steht, die von der Asche be-

deckte Glut, liest sich wie eine Anspielung an den Versuch, sich nicht nur vor dem erniedrigenden Blick zu verbergen, sondern das Bild der eigenen Glut zu verdecken, die als Röte nach außen auf die Haut tritt. Als Hermes Apollon zu den gestohlenen Rindern führt und in Fesseln geschlagen werden soll, nimmt Hermes eine Haltung ein, die typisch für das Gefühl der Scham ist: „Hermes senkte seitlich den Blick zu Boden mit blitzenden Augen... Zu verbergen bemüht“.³ Es herrscht eine ähnliche Situation wie zu Beginn, als der aus den Augen hervorblickende Blick mit dem Gedanken in eins gesetzt wurde, bevor sich Hermes ans Werk machte, die Schildkröte zu töten und die Lyra zu bauen. Von Scham konnte dort keine Rede sein, obgleich die parallel geführten Bilder andeuten, dass die Intention des Blickes etwas mit den drängenden Sorgen zu tun hat und beide Bilder nicht allein einen Begriff von der Schnelligkeit geben sollen. Schnell schnappt die Falle zu, die Hermes als „liebliches Spielzeug“ bezeichnet, denn ἄθυρμα kann auch „Falle“ bedeuten. Apollons Versuch, Hermes mit Schlingen zu fesseln, beantwortet dieser mit dem feurigen Blick auf den Boden und dem anschließenden Stimmen und Spielen der Leier. Hermes' Antwort besteht aus dem bannenden Spiel: „Welche Kunst, welch Sang, um alle Sorgen zu schmelzen“ (447).

„At the same time, ἄθυρμα points out the tortoise's future use as a musical instrument, as ἄθυρειν can be employed in the sense of playing an instrument... In later Greek, ἄθυρμα can also mean a pet...“⁴ Dies könnte ein Hinweis darauf sein, dass die Schildkröte, der sich Hermes ausgerechnet nach dem Verlassen des geschützten Raumes, der von Mutter, der Höhle und der Wiege repräsentiert wird, wie einem „Übergangsobjekt“ zuwendet. Es nimmt ein mitt-

³Vers 415, der Text enthält eine Lücke. Vergados, S. 500, übersetzt: „Then indeed the mighty Slayer of Argos looked at the ground, with his eyes downcast, desiring to hide his shining eye-glances“.

⁴Vergados, S. 254

leres Stadium zwischen dem unbeseelten und beseelten Objekt ein, ein Stadium, das einem Seelenbegriff als Fügung von Lebendigem und Totem entspricht, eine Fügung, mit der versucht wird, einen verlorenen Status wieder herzustellen. Frisk nimmt für das Verb ἀθύρω „spielen, sich belustigen“ eine indogermanische Wurzel dhuer- „wirbeln, stürmen“ an und verweist auf θύω „opfern“ und „heftige Bewegung, daherstürmen“, auf das Substantiv θυμός „Geist, Mut, Zorn“, mit lateinischen und altindischen Entsprechungen, die identisch sind mit „Rauch“.⁵ Dem Wirbel liegt eine Raumvorstellung zugrunde, für die das altiranische θwasa „Luftraum“ und das awestische θwasa „eilig, rasch“ herangezogen werden können.⁶ Hinter dieser Form von Bewegung verbirgt sich ein Übergang, der nicht definiert und mit einem „negativen“ Vorzeichen versehen ist, deshalb auch als Leere, Einöde oder verlassenes Gebiet auftritt.

Im Hymnus an Demeter (16) bezeichnet καλὸν ἄθυρμα die Falle oder den Köder (δόλος) aus Blumen (Narzissen), deren Düfte „das lachende Weltall erfüllten“. Verdinglicht ist in dem Begriff aus der Jagd die List, mit der Hades die Persephone anlockt und in die Unterwelt zu den Seelen der Verstorbenen entführt. Dem jungen Dionysos wird ebenfalls Spielzeug zur Falle – darunter Ball, Kreisel und Spiegel, in den er blickt, bevor er von den Titanen, den Totengeistern zerrissen wird. Für Hermes liegt der Fall hingegen anders, hier ist die Schildkröte das Opfer, das ihr bereits auf den Panzer geschrieben war. Hermes erkennt in dem Tier ein *symbolon*, das einmal als Zeichen oder Vorzeichen, einmal als Zusammentreffen übersetzt wird. Beide Versionen laufen in ein und demselben Sinn zusammen, in dem eine scheinbar zufällige Begegnung als Omen

⁵Hjalmar Frisk: Griechisches Etymologisches Wörterbuch, 1973

⁶Heinrich Junker: Über iranische Quellen der hellenistischen Aion-Vorstellung; in: Vorträge der Bibliothek Warburg 1921/22, S. 157

gedeutet werden kann, so dass von einer „glücklichen Fügung“ die Rede ist. Augenblickliches Sehen und Sichfügen sind in dem Wort ῥῆδη vereint. Da das *symbolon* vielfach auch als Erkennungsmerkmal gebraucht wurde, weil die Bruchstellen der Stücke zueinander passen müssen, um beide als einer ursprünglichen Einheit zugehörig zu erkennen, liegt auch eine damit angedeutete Zugehörigkeit zu einem besonderen Bereich nahe, der beim Betreten Herkunftsnachweise verlangt, mit deren Hilfe eine Gestalt einem System gleichartiger Gestalten zugeordnet werden kann, weil es über „passende“ Merkmale verfügt. Das wahrnehmende Erblicken und Erkennen wird mit einer technischen Fügung gleichgesetzt, an der zwei getrennte Bereiche teilhaben, die einmal zusammengehörten.

Es handelt sich um die Fügung eines Seins, das auseinander gerissen wurde, nun aber in einer neuen Fügung, der technischen Herstellung des Zeugs, eine Rekonstruktion erlebt. Es ist der Weg, über die Regression (oder den Tod) zur Einheit des Seins zurückzukehren. Diese Symbolik durchzieht auffälligerweise die gesamte antike Vorstellung von einer Bruchstelle im Sein, an der unterschiedliche Sphären des Kosmos zusammengefügt sind.⁷ In der Wahrnehmungstheorie Platons, in der die konkurrierenden Optiken vereinheitlicht sind, geht der Sehvorgang von beiden Seiten aus. Der Sehstrahl trifft auf das vom Objekt ausgehende Phänomen

⁷Vergados, S. 251, zitiert Gauthier, um dessen These einzuschränken: „Gauthier... suggests that *σύμβολον* could mean here a présage or 'sign' (the tortoise is the first thing Hermes sees as he leaves his abode), but goes on to suggest that the tortoise is itself an object that has to be joined with something else (ox-hide and strings) to form a single object (lyre). This seems less convincing: unlike the lyre that was created from joining together disparate materials, a *σύμβολον* is a token of recognition that was a part of an original whole.“

und bildet den Wahrnehmungsvorgang des Objektes.⁸ Jede Wahrnehmung ist ein Zusammentreffen, „nichts ist ein an und für sich Bestimmtes, sondern immer nur wird für anderes... So muss man sowohl von dem Einzelnen reden, als auch von dem aus Vielem Zusammengefassten, durch welches Zusammenfassen man Mensch sagt und Stein...“ So ist das Einzelne Teil eines *symbolon*, das in der Wahrnehmung oder Erkenntnis zu einer Einheit zusammengefügt wird. Die Wahrnehmung ist als Bewegung zu verstehen, in der der Teil als Einzelnes in die Einheitlichkeit eines Ganzen einkehrt, die hier als hierarchisch strukturiertes System auftritt, in dem ein oberster Begriff in weitere Unterbegriffe gegliedert werden kann, wie es in Platons *Diairese* geschieht. Auf diese Weise sind sich alle Teile des Ganzen ähnlich und figurieren

⁸Eine entscheidende Stelle, in der Bewegung, Geschwindigkeit und Sehen zusammen gedacht werden, befindet sich im *Theaitetos* (156c ff.) über die Arten des Wahrnehmbaren im Sehen und Hören: „Sie will nämlich sagen, dass alles dieses, wie wir auch sagten, sich bewegt. In dieser Bewegung findet sich Schnelligkeit und Langsamkeit. Soviel nun langsam ist, das hat seine Bewegung an demselben Ort und in Beziehung mit dem Nahen und erzeugt auf diese Weise. Das auf diese Weise Erzeugte aber ist langsamer. Was aber schnell, das hat seine Bewegung in Beziehung mit Entfernterem und erzeugt so, und das so Erzeugte ist schneller; denn es geht im Raume fort, und in diesem Fortgehen besteht die Natur seiner Bewegung. Wenn nun ein Auge und ein solches anderes ihm Angemessene zusammentreffen und die Röte (so übersetzt Schleiermacher statt „weiße Farbe“) erzeugen nebst der ihr mitgeborenen Wahrnehmung, was beides nicht wäre erzeugt worden, wenn eines von jenen beiden auf ein anderes getroffen hätte: dann wird, indem beide sich bewegen, nämlich das Sehen aufseiten der Augen, die Röte aber aufseiten des die Farbe mit erzeugenden Gegenstandes, auf der einen Seite das Auge erfüllt mit der Gesichtswahrnehmung, und sieht alsdann, und ist geworden nicht eine Gesichtswahrnehmung, sondern ein sehendes Auge; auf der anderen Seite wird das die Farbe Miterzeugende erfüllt mit der Röte, und ist geworden auch wiederum nicht Röte, sondern ein Rotes, sei es nun Holz oder Stein oder welchem Dinge (wessen Oberfläche) sonst begegnet, mit dieser Farbe gefärbt zu sein...“

wie die unterschiedlichen Perspektiven dieses Ganzen. Die Diarese geht den Weg zurück in die Vielheit.

Das seltsame Bild einer tanzenden Schildkröte bezieht sich wohl auf den Sternenreigen am Nachthimmel, den man sich wie einen gewölbten, „bunt“ gemusterten Rücken vorstellt, wobei das Wort „bunt“ im Sinne von Schimmern, Schillern, Fleckigkeit zu verstehen ist (αἰόλος). Die Annahme, dass die Schildkröte ein Kosmosymbol ist, wird auf der mesopotamischen Harfe als Abbild der klingenden Planetenbahnen beruhen. Damit würde die Schnelligkeit, die zu Beginn des Hermes-Hymnus eine Rolle spielt, auf die relative Geschwindigkeit der Wahrnehmung der Planetenläufe und das Wettlaufmotiv verweisen, das auf die eleusini-schen Mysterien zurückgeht.⁹ Hermes selbst ist ein Läufer, auch in seiner Eigenschaft als Bote, der die Grenze zwischen Himmel und Erde kreuzt. Das zu δρόμος „Lauf, Wettlauf“ gehörende τρέχω „laufen, eilen“ umfasst auch die Kreisbewegung des Rades (τροχός „Rad“ zu idg. *dhrogho), die im rotierenden Bohrvorgang zusätzlich die Bedeutung eines Durchdringens hat, wie die im Text genannten Sorgen (περάω). Die Dynamik geht von einer Fluchtbe-wegung aus, die nicht möglich ist, wenn sie auf innere „Bewegun-gen“ beschränkt ist und sich mit einem durch die Brust jagenden Gedanken begnügen muss. Drang und Schnelligkeit sind in dieser Hinsicht nicht voneinander zu trennen und der Wendung als Ab-wendung in der Flucht bleibt nur die Kreisform oder der emotional getönte Wirbel. Die verhinderte Flucht besteht aus einer nach in-nen gerichteten Bewegungsdynamik, die als Falle erlebt werden muss. In drei etymologisch nicht beglaubigten Wortbeziehungen ließe sich ein Sinnbezirk erschließen, in dem der schnelle Lauf, der Blick und der Zuschauer im Drama ein und derselben Szenerie angehören; ἰέω hat zwei Bedeutungen: „laufen“ und „glänzen“,

⁹Oskar W. Reinmuth in: Der Kleine Pauly: Dromos

θεωρός, θεωρός ist „der eine Schau ansieht, Zuschauer, Festgesandter“. Im Drama als Ort des „Laufes“ finden sich Beobachter und Akteure wie im Olymp oder beim Symposion, auf dem die Lyra in der Runde weiter gereicht wird und derjenige zum Sänger bestimmt ist, der sie erhält, oder wo einer nach dem anderen seine *theoria* – wie in Platons Symposion – zum besten gibt. Die nach innen gerichtete Bewegungsdynamik wird dadurch entlastet, dass sie auf den Beobachter und das Beobachtete verteilt wird.

Hermes' Begrüßung der Schildkröte mit χοροτύπε setzt sich aus dem Tanz (*choros*) und dem Schlag (*typos*, beim Tanzen wird der Boden stampfend berührt) zusammen, der auch auf das Plektron anspielt, mit dem die Lyra geschlagen wird. Es handelt sich bei diesem Wort zu Beginn des Hymnus um einen Vorgriff auf das bevorstehende Herstellen der Lyra aus der getöteten Schildkröte, zumal bereits von Festen und Tänzen die Rede ist, zu denen die Lyra den pulsierenden Rhythmus vorgibt. Merkwürdig ist, dass Hermes bereits so früh die Schildkröte als Beteiligte an Tänzen anspricht, als sehe er in ihr von Anbeginn die Rolle vor sich, die sie einerseits bereits spielt, andererseits aber erst dann spielen kann, wenn er sie getötet und zur Lyra gemacht hat. So sieht eher eine Vision aus, die schließlich realisiert wird, oder eine Projektion, die sich im Erblicken und der Verwendung des Tieres nach der Umgestaltung ergibt.¹⁰ Da das mythische Denken dazu neigt, die Zukunft als ein Entrollen oder Entwickeln zu betrachten, das in der Zeitlosigkeit an fernem „Ort“ bereit steht, überlagern sich gern Vergangenheit und Zukunft, Erinnerung und Mantik. Diese Überlagerung führt, wie sich zeigen wird, in einen Zustand der Rekursion, in dem die Schnelligkeit und das Ruhen als zwei Sei-

¹⁰Vergados, S.252: „The tortoise is thus envisioned both as a lyre marking the rhythm through its music and as a dancing girl or *hetaira* (who walks σαῦλα, as we found out at 28) marking the rhythm by her movements or the clapping of her hands.“

ten derselben Medaille gelesen werden können. Das Gewesene ist das, was sich nicht oder nicht mehr bewegt, doch ebenso schnell vor Augen treten kann.

Die Himmelsbewegungen scheinen denn auch Anlass für eine Beobachtung relativer Geschwindigkeiten und Größen zu sein, die sehr unterschiedliche Entfernungen der Objekte zum Beobachter mit sich bringen. So häufen sich die Bilder über die Schnelligkeit, etwa der Wahrnehmung, die das Herz eines Mannes durchdringt, der von drängenden Sorgen verfolgt wird; oder des Flimmerns, das von den Augen „wirbelt“ (δινηθῶσιν, zu δινεύω). Der Gedanke beruht auf keiner realen Bewegung, die innere ist eine scheinbare Bewegung. Der dem Flimmern zugeschriebene Wirbel könnte vom flackernden Tanzen der Lichtreflexe oder einem Flimmern von schwachem Licht wie bei Sternen stammen, und der Wirbel so gemeint sein, wie Demokrit das Wort für das Durcheinanderwirbeln der Atome verwendet, bevor sie eine Ordnung eingehen. Die zufällige Verteilung der Sterne am Himmel als Ausgang für die Beobachtung einer geordneten Bewegung zu sehen, beruht auf einer Erkenntnis, dass sich hinter der augenblicklich wahrgenommenen Unordnung etwas verbirgt, das durch Beobachtung, Erinnerung oder Aufzeichnung sichtbar gemacht werden kann. Die Verteilung selbst setzt den unruhigen, flackernden Blick in Gang, der erst zur Ruhe kommt, wenn er eine feste Gestalt fixiert.¹¹

Bemerkenswert ist, dass die Charakterisierung im Hymnus von flimmernden Sternen am Nachthimmel auch auf die Schnelligkeit in der Folge von Gedanke und Tat bezogen werden kann, die Her-

¹¹ Aus den in Unendlichkeit und Ewigkeit lagernden Ereigniskernen gehen unter später rationaler Betrachtung die Regel und die Ordnung der Welt, das Gesetz hervor. Im Tanz aktualisiert sich das Ereignis, und das auf den Nachthimmel sich beziehende Muster des Panzers sowie die Anrede als Tänzerin verweisen auf ein Bild der Schildkröte als tönender Sternreigen, in dem sich ebenfalls ein Tanz vollzieht.

mes bei Verwandlung der Schildkröte in eine Lyra begleiten. Die Schnelligkeit bezieht sich auf die optische „Vibration“, das schnelle Wechselspiel von hell und dunkel, ein Flimmern, das vom Funkeln und Reflektieren von Lichtern hervorgerufen wird; αἰόλος präzisiert Frisk mit „schnell hin und her bewegen, Farbe wechseln“. Die Schnelligkeit des Gedankens korrespondiert mit der Schnelligkeit der Reflexe der Himmelslichter am Firmament,¹² für das der Panzer der Schildkröte (χέλυς, χελύνη) steht. In griechischen Texten findet sich kein direkter Bezug der Schildkröte zur Himmelskuppel. Indirekt könnte es sich bei Hermes um die Höhle handeln, in der er geboren wurde. Seine immer wieder ins Spiel gebrachten Windeln sind als Nacht und Dunkelheit übersetzbar, so, wie die Sonnenspirale die eingewickelte, das heißt sich in die Nacht zurückziehende Sonne bedeutet. Der Nachthimmel mit den Sternen als Abkömmlinge der Sonne sind ein Bild des Durchgangs und der Bewegung und die Sonne erscheint in der Metapher der Webenden und Spinnenden.¹³ Als sichtbare Schöpferin des Lichtes ist ihr nächtlicher Rückzug und morgendliches Auftauchen mit dem seltsamen Bild textiler Konstruktion, der Weltenwebe, verknüpft. Das Textile ist zugleich das Tektonische, die Zusammenfügung zweier Gegensätze, aufgeteilt in Licht und Dunkel. Für die Sonne bedeutet dies eine Doppelrolle, wenn sie als Schöpferin des Gewebes aus Licht und Dunkel in Erscheinung tritt, das am schönsten vom Sternenhimmel dargestellt wird. Der Gedanke ist indes nicht auf Licht und Dunkel beschränkt, für das das Wort „bunt“ genügen würde, sondern umfasst auch Farbe. Robert Eisler weist auf eine Talmudstelle hin, wo Schamsch, die Sonne, „Weber“ genannt wird, der das Manna, die Früchte und die

¹²Vergados, S. 255: αἰόλος is used of speckled animals... while... night is called αἰόλα on account of its stars.“ Siehe auch Marcellus Sidetes, Poeta medicus, 16, πολύστικτοι τε χελῶναι.

¹³Robert Eisler: Weltenmantel und Himmelszelt, 1910/2002, 244

Nahrung webt. Sein Wagen, der leuchtet und mit dem Leuchten das Manna webt, „ist von pupur“. ¹⁴ So steht die farbige Welt der Blumen und Früchte in enger Beziehung zur Sonne und zu den Farben des Lichtes.

Der Form wegen wurde das Wort *chelonion* auch für die Hirnschale und die Brust oder den Brustpanzer verwendet. Verschiedentlich ist das Wort χέλυσ, χελύνη mit χλόη „frisches Grün“ in Zusammenhang gebracht worden. Mit χλόη (Frisk: zur Wurzel ghel*; dazu lat. gloria, jedoch „schwach begründet“) erschließt sich ein komplexer, emotional getönter Sinnbezirk, dem das Gelb χλωρός, der Zorn χολή, aber auch γελάω „Lachen, Glänzen, Spotten“ angehört. ¹⁵

¹⁴Eisler, S. 226, Anm. 7

¹⁵Das hebräische *galgal* „Rad, Wirbel, Wirbelwind“ hat Robert Eisler (Weltenmantel und Himmelszelt, Bd. 2, S. 202,1) auf den Okeanos, den kosmischen Randstrom als ferne (oberste) Grenze bezogen; bei Hesekiel stehen die Räder in Beziehung zu Augen. Das phönizische „ogen“, Kreis, ist auf sumerisch „Uginna“ *Kreis, Gesamtheit* zurückzuführen, woraus Okeanos abgeleitet sein dürfte.

2 Lichtreflexe als Signale

Die Lichtsignale in Aischylos' „Agamemnon“ sind bereits als Vorboten späterer Kommunikationssysteme interpretiert worden. „In Aischylos Agamemnon liest man vom Fall Trojas, der per Leuchtzeichenkette nach Argos gemeldet wurde. Thukydides berichtet in 'Der Pelponnesische Krieg' von einer systematischen Fackelzeichenchoreographie, die zur Übermittlung von Truppenstärke und Positionierung der Spartaner ausgeklügelt wurde. Die Lichtsignale des Leuchtturms Pharos von Alexandria wurden durch eine Holzfeuerstelle... produziert.“¹ Aischylos' Drama beginnt mit einem Monolog des Wächters, der ein Lichtzeichen erwartet, das von Troja übermittelt und dessen Fall ankündigen soll. Eng geführt sind die Lichtsymbole der „nächtlichen Versammlung der Sterne“, die die Jahreszeiten bringen, „strahlende Herrscher in des Äthers Raum“, mit dem Leuchten des Feuers, das im Dunkel der Nacht den Sieg verkünden wird, dann mit Schlaf und Traum und schließlich dem Gruß, der Flamme gilt, die den Tag aus der Nacht weckt, als begänne die Sonne ihren Tageslauf. Klytaimnestra wird die Morgenröte als Freudenboten bezeichnen, der „aus dem Schoß der Mutter Nacht“ (εὐφρόνη) steigt. Es ließe sich εὐφρόνη, ein poetischer Ausdruck für „Nacht“, mit dem Licht aus dem Dunkel des Inneren vergleichen, wenn man hier φρήν zugrundelegt, eigentlich

¹Ana Ofak: Linien – Strahlen – Leuchtzeichen. eine Historiographie der Lichtsignalübertragung. Abstract eines Vortrags zum Workshop am Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik Humboldt-Universität zu Berlin, 10. Februar 2006

das Zwerchfell, wo die Seele sitzt; also: „Sinn, Seele, Geist, Verstand, Herz“.²

Die Schilderung des Weges der Lichtzeichen beginnt mit Hephaistos, der „vom Ida hellen Strahl gesandt“ – σέλας „Strahl“, auch für den im Auge aufblitzenden Zorn des Achilleus gebraucht, ist gebunden an Licht und Glanz verströmende Objekte, deshalb die starke Hinneigung des Wortes zum Glanz, zum Glühen und Schwelen, das nicht allein mit den Augen, sondern ebenso mit der Haut als Temperatur wahrgenommen wird. Hjalmar Frisk erwägt in seinem Griechischen Etymologischen Wörterbuch aind. svarnara „Lichtglanz“, und ein awestisches Wort „Ruhmesglanz“; im Sanskrit bedeutet *svanara* „Äther, heller Raum“, wobei „Raum“ mit *kakubh* (Sanskrit Dictionary: peak, beauty, space, summit, splendour) auf eine Spur der Stern- und Raumbezeichnungen führt. Das akkadische MUL.GAL kann bedeuten *kakkabu rabu* „Meteor“; MUL *kakkabu* „Stern, aufleuchten, anzünden“, GAL „groß“. MUL.MUL reduplizierte Form gleich *kakkabani* „Sternhaufen“ und *mulmullu* „Krummholz, Wurfmesser“.³ In der sumerischen Mythologie sind es die sieben Sterne der Plejaden und der Weg des Ea.⁴ Jaritz vermutet hinter dem Wurfmesser die Schandermagor oder Trumbasch, die die Form von Axt und Bumerang vereinigt. Die in Gilgameschs Traum gezogene Verbindung des vom Himmel gefallenen Sterns und der Axt dürfte nicht allein auf einem sumerischen Wortspiel beruhen, wenn die Viel- oder

²Im Timaios-Kommentar des Proklus werden die „Ratschläge der Nacht“ als Urquell orphischer Weisheit bezeichnet. Siehe Edgar Wind: Porus Consilii Filius. Anmerkungen zu den orphischen Ratschlägen der Nacht. In: Heidenische Mysterien der Renaissance, 1981, S. 320 f.

³Jaritz, S. 233

⁴Dietz-Otto Edzard: Reallexikon der Assyriologie und vorderasiatischen Archäologie, Bd. 10 Oannes

Siebenzahl⁵ der Sterne auch Axt bedeuten kann. Der Stier wurde schließlich ebenfalls mit dem Zeichen MUL geschrieben; seine enge Beziehung zur Axt liegt in seiner Rolle als Opfertier, zumal davon ausgegangen werden kann, dass er die wilde Kraft verkörpert, das Wilde und Rauhe, das im Opfer geteilt wird – die eine Seite davon weich, gebändigt, zahm. In der Zuordnung der Tierkreiszeichen des menschlichen Körpers in der antiken Astrologie nimmt der Stier, ursprünglich weiblich und im Haus der Venus, den Hals ein; so ist die der Herrscherin des Stier-Zeichens zugeordnete Gottheit die Venus.

Als Achilles Hektor tötet, wird dessen Hals als „schöne Haut“ bezeichnet, eine Kennzeichnung, die auch auf die Waffen zutrifft, die er Patroklos abgenommen („abgezogen“) hatte. Rational liegt die Wahl der Stelle für den Todesstoß günstig, der Text ist jedoch merkwürdig formuliert. Weich und Weichen, keinen Widerstand leisten, sind eines Sinnes. Man erinnert sich ähnlicher Stellen, die verwundbar sind, zum Beispiel die Ferse des Achilles, Siegfrieds Schulter. In der Übersetzung von Heinrich Voß ist denn auch von einer Wunde die Rede, obgleich das Wort nicht im Text steht. Der Stier als Symbol steht für die Wende von der Wildheit zur Zähmung, eine Symbolik, die auch die Beherrschung des Feuers umfasst, dessen wild verzehrende Art in der Metaphorik des Zügelns der Flammen und des Fressens weiterlebt. Die Zähmung des Feuers bedurfte der Mitwirkung einiger seelischer Mechanismen der Trieb- und Angstkontrolle, so dass die Beherrschung des Inneren wie des Objektbereichs gleichermaßen Voraussetzung sind für den Umgang mit dem Feuer. Bei einem Verlust der Umwelt der Primaten mit bewaldeten Flächen, nimmt Imre Hermann zweierlei Frustrationen an: Dem – möglicherweise wegen der Eis-

⁵Sieben gleich das Ganze, das Universum, šebettu; dazu Sabbath als vollendete Schöpfung am siebten Tag

zeit bedingten – Verlust des Baumes, auf den die Arme ausgerichtet sind, korrespondiert der Verlust des wärmenden Felles der Mutter.⁶ Damit wird eine psychische Dynamik in Gang gesetzt, die verloren gegangene Homöostase wieder zu erlangen. In den mythischen Vergleichen der Vegetation mit der Körperbehaarung findet sich die Parallele wieder, vor allem die zentrale Rolle des Baums mit hängenden Früchten in den Mythen verweist auf eine phantasmagorische Überblendung von Mutter und Baum.

Die Strahlen der aus der Nacht und am Horizont auftauchenden, flimmernden Morgensonne sind mit den Reflexen vergleichbar, die vom Glanz der Gegenstände ausgehen. Reflexe beruhen auf gebrochenen Strahlen (*anaklasis*), aus denen auch die Lichtzeichenkette in Aischylos' Agamemnon besteht. In der Schilderung der Lichtzeichenkette müsste die antike Optik berücksichtigt werden, bei der das Feuer des Auges das Sehen ermöglicht. Die Beziehung der Lichtbotschaft zu der Versammlung der nächtlichen Sterne bei Aischylos evoziert die alte Vorstellung von den Gestirnen als Übermittler von Botschaften aus dem Dunkel. Die älteste „Theorie“ der Lichtübertragung dürfte die antike Astrologie sein, die Hermeneutik der Konstellation von Himmelslichtern. Irene J. Winters Beobachtung zur Axt des Gilgamesch, dass perfektes

⁶Imre Hermann, *L'instinct filial*, Paris 1972, S. 366: „L'Homme primitif eut tout d'abord à vaincre sa peur congénitale du feu, une peur fondée sur l'expérience primitive des conséquence du feu, et aggravée par le 'feu' émanant des yeux fauves. Ensuite – et Freud attire notre attention sur ce fait – pur ne pas laisser le feu s'éteindre, l'Homme dut maîtriser son envie d'uriner dessus. Ce désir ne se ramène pas à un jeu d'érotisme urétral ou à une vantardise ambitieuse: le noyau en est formée par un incitation homosexuelle, déterminée par la montée des flammes. Un autre frustration instinctuelle, à propos du feu, rejoint le syndrome du craponnement: détaché de l'arbre, le Primate dut se résigner à la séparation et, pout consacrer son destin de ses propres bras, il dut livrer l'arbre, suppléant de la mère, à l'anéantissement.“

handwerkliches Gebilde als schön bezeichnet wird, deutet auf die Korrelation von Schönheit und Verkettung hin, die bei den Griechen als *techné* verstanden wurde. Auch der Demiurg erschafft den Kosmos nach Art des Handwerkes durch die *techné*. Ordnung beruht auf einer Folge von Schritten, an deren Ende das als vollkommen empfundene Werk steht.⁷ In der *anaklasis* bilden Brechung und Verkettung eine Einheit auf die Weise, wie die Lichter von Troja bis zum Schloss der Atriden als Signalkette übermittelt werden. Licht scheint eine alternative Bezeichnung für die Verkettung zu sein und für das Medium, das die Dinge untereinander bindet. Der Symbolwert des Lichtes ist die Bindung, die im Lichtstrahl bereits ins Symbolische hinüberspielt. „Das Weltall bedarf zum Zusammenhalt seiner Teile der Bänder wie der Körper der Sehnen, und der Gott des Timaios heißt ja der *syndesmos* des Weltkörpers... Die verschiedenen, die Welt (d.h. die Planeten auf ihrer Bahn) zusammenhaltenden Bänder sind wie die Sehnen eines Körpers oder die Nomoi eines Staates: der *Syndesmos* ist der Inbegriff der Einheit des durch die Bänder zusammengehaltenen Ganzen, das Zentrum, auf das alles bezogen ist.“⁸ In der Erzählung des Pamphyliers hält dieser aus Licht bestehender *syndesmos* den Kosmos zusammen, von Platon *iris* genannt, schillernde Farbphänomene, weshalb der Regenbogen ebenso bezeichnet wurde wie farbige Kreise um den Mond oder die „Lichtflamme“ (bei Aristoteles, *Meteorologica* 3,4). Die farbigen Kreise scheinen aus der Brechung der Lichtsäule hervorzugehen, ergeben kreisende farbige Wirbel, auf denen tönende Sirenen sitzen.

Die alternierende Metaphorik von Lichtstrahl und Faden begründet nicht allein den internen Zusammenhang des Kosmos,

⁷Auf dieselbe Weise versteht Platon die Verkettung der Argumente seiner Untersuchung in *Timaios* 69a

⁸Heinz Schreckenberg: *Ananke: Untersuchungen zur Geschichte des Wortgebrauchs*, ZETEMA, 1964, S. 93

sondern ebenso ein System der Übermittlung, der Botschaften und Signale,⁹ die ans Reich der Götter gebunden sind, die sich eben in Himmelserscheinungen und -lichtern äußern – im Donner, Blitzen oder Meteoritenfall. Im Schoße (zu γόνυ, Knie) der Ananke, so heißt es bei Platon, drehe sich die Spindel. Für Schrecken- berg ist dieses Bild ein Hinweis darauf, dass die Beschreibung Platons nicht wörtlich zu nehmen sei, sondern als symbolisch durchsetzte Anschauung vom Weltall. Die Bindung an die Götter gleicht dem Gelenk, dem die Kraft innewohnt, als sei das Knie der Sitz des Lebens, und wem die Knie gelöst werden, der sterbe. Schrecken- berg zitiert eine Reihe von Autoren, die die Bindungen mit ver- schiedenen Bildern belegen: „Wer kann deinem Blick entfliehen? Dein Wort, das große Netz, das Himmel und Erde umspannt, läßt sich auf das Meer nieder“ (Hymnus auf Marduk); „...sein Befehl erstreckt sich über Himmel und Erde.. Himmel und Erde umfas- send“; über die Macht der Götter: „Ein Netz, das an den Waldes- saum gelegt ist, eine ausgebreitete Schlinge, die am Meere aus- gestreckt ist, aus deren Maschen der Fisch nicht entkommt, in deren Garn der Wildochs gefangen wird, in deren Netz der Mensch ge- fangen wird.“¹⁰

In Platons Beschreibung tauchen Wörter auf, die in ihrer Be- deutung alle etwas Ähnliches ausdrücken, also redundant verwen- det werden, als gleite der Autor von Metapher zu Metapher als Umschreibung ein und desselben Sachverhaltes, eine Engführung zweier Unterschiede oder eine harte Fügung, die in der Arbeit der Schicksalsgestalten an der Spindel zum Ausdruck kommt; nichts anderes besagt Ananke, deren Etymologie das Verfolgen verschie- dener Fährten erlaubt. Frisk isoliert ἄγκλῶν „Ellbogen“ und ent-

⁹Die siebensaitige Lyra sei eine *analogia* (Proportion) des Tanzes der sieben Planeten, heißt es bei Philo de opificio mundi 42, § 126.

¹⁰Schrecken- berg, Ananke, S. 101, Anm. 74

faltet mögliche Bedeutungen, die vom Stamm *ank abgeleitet sind wie das altindische *āncati* „biegen, krümmen“; ἄγκιστρον ist der Haken, ἄγκυρα der Anker. Die Spindel dreht sich „im Schoße“ der Ananke – γόνυ ist das Knie, der Schoß eine metaphorische Verschiebung der Stelle, die für die Fügung und die Bewegung des Gefüges steht; im Knie liegt das Zentrum der Körperkraft und der Schnelligkeit.¹¹ Ein bezeichnende Nachbarschaft besteht zwischen den beiden Angst-Begriffen φόβος und ἄγونيا; φέβομαι „fliehen“ steht im Zusammenhang mit dem psychischen Motiv des Schreckens, deshalb φόβος gleich „Flucht und Furcht“. Ein ähnliches Bewegungsmotiv liegt in ἄγونيا vor, neben „Wettkampf“ zu ἄγον auch Anstrengung, Angst, Furcht; wobei das Verb ἄγω psychologisch neutralisiert ist zu einem Bewegungsbegriff mit „treiben, ziehen, gehen“. Es handelt sich also um eine Zusammenstellung von Begriffen, die in einem Ritus des Übergangs Bedeutung haben, aber keine objektive Beschreibung eines Weltmodells darstellen. Für das Licht, das mit einer Säule verglichen wird, benutzt Platon die Formulierung von ausgespannten Bändern – τετανός „ausgespannt, angespannt, gestreckt“ – und gleich danach spricht er vom Licht als Band des Himmels, dem σύνδεσμος, dessen *syn* auf die Zusammenfassung des Ganzen verweist. Das Licht, das zunächst im Vergleich mit dem Regenbogen

¹¹W. Pape, Deutsch-Griechisches Handwörterbuch, mit mehreren Stellenangaben aus Ilias und Odyssee. Frisk lässt eine vermutete Anknüpfung an den Winkel zu, an γενύς, nicht jedoch γονή „Erzeugung, Geschlecht, Same“ zu dem Verb γίγνομαι, wengleich der Hinweis auf althochdeutsch knot „Geschlecht“ zu denken gibt, denn γόνυ steht neben „Glieder“ auch für den Knoten an Halmen. Frisk stellt zur Wurzel *ank noch ὄγκος eigentlich „das Getragene, die Bürde, das Gewicht“ (Bedeutungen, die an das Lastschiff als fünftes Element im Timaios erinnern), mit lateinisch unca „Haken“ uridentisch. Das Brüllen steckt im Verb ὀνχάομαι „schreien, brüllen“, Frisk: semantisch naheliegend lat. uncare „brummen“. Sucht man unter „Angst“ als Zustandsgefühl der Enge, so ergibt sich ἄγχω „zuschnüren, erdrosseln“.

in einer Vielheit der Farben genannt wird, die als Bänder dienen, ist ein einziges als σύνδεσμος, das πᾶσαν συνέχον τὴν περιφορὰν, den ganzen Umlauf zusammenhält. Wesentlich ist, dass περιφορὰ weniger dem statischen Umfang entspricht, weniger der Kreislinie als der Bewegung im Kreise. Der Vergleich mit den Bändern an Schiffen scheint eher ein Echo einer anderen Metapher zu sein, σφαῖρας ὀλκάς bei Philolaos, von Diels übersetzt mit „der Kugel Lastschiff“. Der Abschluss des Kosmos ist keine Mauer, sondern eine Bewegung, ein Kyklos, der insofern den Zusammenhalt garantiert, als die Überbrückung von Distanzen nicht ohne Bewegung vorzustellen ist. Die platonische *chora* hat insofern viel mit der bewegt-bewegenden Form des Übergangs zu tun, als sie zwar begrenzt, doch als Überlagerung beider Seiten angesehen werden kann. Ihr Bezug zum Raum oder gar zum Abgrund als Chaos („Öffnung“), den Stenzel¹² etymologisch verfolgt, ist anders geartet als der geometrisch abgegrenzte, also eingegrenzte Raum. Deshalb scheinen die Ursprungsflüsse, die im Mythos der afrikanischen Ndembu mit den Farben Weiß, Schwarz und Rot verbunden sind, wie die anderen Ursprungsflüsse der Schöpfungsmythen vor der Entstehung eines fest umrissenen Raumes zu liegen und sind Symbole der Bewegungen des Übergangs.

Die Übersetzung von ἶρις mit Regenbogen schränkt die Bedeutung des Wortes auf die halbkreisförmige Erscheinung einer Brücke ein, während bei Aristoteles' Erwähnung von farbigen Kreisen um Mond und Lichtflamme eher an eine Art Umhof zu denken ist – eine bunte Aura, die sich wie eine begrenzende Oberfläche um den Körper legt. Beim menschlichen Körper übernimmt die Haut die Funktion, χρῶμα genannt, das auch für Farbe gebraucht wird (Platon Phaedr. 113b, Theaet. 153d). Das Verb χρίω („die Oberfläche eines Körpers berühren, darüber streichen“) wird

¹²Julius Stenzel: Zahl und Gestalt bei Platon und Aristoteles, 1924

auch für Färben und Schminken gebraucht; *χροιά* nennen die Pythagoreer die Fläche des Körpers, die zugleich seine Grenze ist. Der Grenzgedanke ist in dem Wortfeld enthalten, doch die Grenze hat die doppelte Bedeutung des Übergangs und des Schutzes, eine Ambivalenz, die im Kreis als umschließende Form und zyklische Bewegung ausgedrückt wird. Dass Platon (Staat X, 601a) *chroma* für die dichterisch kunstvolle Verwendung von Wörtern benutzt, heißt die Sprache von zusätzlicher Verzierung zu unterscheiden, den die Künstler ihr hinzufügen. Da bei Platon von *musikes chromaton* die Rede ist, scheint die Prosodie gemeint zu sein, denn *μουσική* „verziert“ die Sprache. Schön wird die Sprache durch diese Art Schmuck. „Denn wie die Werke der Dichter, entkleidet von den Farben dieser Tonkunst an und für sich vorgetragen, sich zeigen, das denke ich, weißt du...“ – sie verhalten sich wie ein Vortrag von Homers Epos zu einer schmucklosen Nacherzählung der Handlung. Dann folgt der Vergleich der *chroma* mit dem jugendlichen Gesicht der Reifezeit und der vorübergegangenen Blüte, denn diese gleichen Gesichtern der Jugendzeit, die schön, aber die Blütezeit hinter sich haben. Auf dem Gesicht liegt Glanz. Tyrtaeus: ὄφρ' ἐρατῆς ἤβης ἀγλαὸν ἄνθος ἔχη, „...solange die herrliche Blüte der lieblichen Jugend anhält“, wobei *aglaos* Erscheinungen bezeichnet, die glänzen, schmücken und als schön bezeichnet werden können, ganz im Sinne einer Ästhetik, die vom abstrahlenden Glanz ausgehend zwischen Herrlichkeit, Pracht und Schönheit wenig unterscheidet; mit *anthos*, die Blüte, wird das Aufkeimen bezeichnet, der Übergang des Blühens als Spitze einer Bewegung und entscheidender Punkt des Übergangs. So kommen auch Nebenbedeutungen wie Blütenpracht, Farbenschimmer und Glanz ins Spiel.¹³

¹³W. Pape: Griechisch-Deutsches Handwörterbuch, 1880

Der hier sichtbar werdende Schönheitsbegriff gleicht dem von Irene Winter angeführten mesopotamischen, dem im Kern das technoide Verbinden von unterschiedlichen Phänomenen zugrunde liegt. Das Verbinden erfüllt gleichzeitig die Funktion, den Übergang zu markieren. So steht die Fügung zugleich für die Bewegung – *fuga* gleich Flucht. Grenzen und Übergänge bringen deshalb Symbole, Metaphern und Begriffe hervor, die Schnelligkeit ausdrücken. Es scheint zwischen den Punkten des Übergangs keine Zeit zu vergehen, so dass das Licht im Mythos diese Form von schneller Bewegung am besten trifft. In der Emissionstheorie des Sehens meint Hero von Alexandrien, dass die Bewegung des Sehstrahls, der zu einem Stern führt und als dessen Bild wieder zurückkommt, mit grenzenloser Schnelligkeit erfolge.¹⁴

Leukipp, der von einer passiven Sinneswahrnehmung ausgeht wie Demokrit, scheint an eine Bewegung der Körperoberflächen hin zum Auge, ein Abfließen dünner Häute, den *eidola*, unter dem Einfluss von Licht gedacht zu haben, eine Theorie, die Lukrez¹⁵ dann übernimmt. „Leukipp seems to have taught that under the influence of light the surface of any visible object continually produces thin veils of matter, perhaps only one atom thick, which peel off and retain their shape as they fly with immense speed in every

¹⁴David Park: *The Fire within the Eye*, 1997, S. 62

¹⁵*de rerum natura*, 4, 30-53; „Erstens entsenden die Dinge gar oft, wie der Augenschein lehret, / Körper, die teils zerfließen und so sich im Räume verbreiten, / Wie sich der Rauch aus dem Holze, die Glut aus dem Feuer entwickelt, / Teils auch mehr sich verdichten und fester verweben, wie manchmal / Ihrem Puppengewand die Zikaden im Sommer entschlüpfen / Und wie das Kalb beim Akt der Geburt sich löst von der Hornhaut / Oder auch so wie sich ähnlich die schlüpfrige Schlange am Dornstrauch / Ihrer Hülle entledigt. So sehen wir öfter an Hecken / Prangen von Schlangenleibern die flatternden Siegestrophäen. / Steht nun dies so fest, so kann auch ein dünneres Abbild / Aus den Dingen entsteigen der Oberfläche der Körper.“
Übersetzung Hermann Diels

direction. Though they may be quite far apart in space, they arrive close together in time so that our view of changing scene is almost continuous, like what we see in the cinema.“¹⁶ Bei Epikur, der ebenfalls die *eidola*-Theorie vertritt, bleibt offen, ob es sich bei den *eidola* um Atome oder dünne Häute handelt, über die Lucretius berichtet. „There are images or patterns that have the same shape as the solid bodies we see but are very thin in texture. It is not impossible that emanations of this kind are formed near an object, and that as they flow away they retain its shape. We call them *eidola*. Furthermore, as long as nothing comes in the way to offer resistance, motion through the void covers any imaginable distance in an inconceivable short time.“¹⁷ Im Text ist von τύποι ὁμοιοσχήμενες die Rede, Abbilder gleicher Gestalt, die von einer Düntheit seien, dass sie sich der Wahrnehmung entzögen.

¹⁶Park, Eye, S. 36

¹⁷Park, Eye, S. 37. Diogenes Laertius über Epikur, 46

3 typos

Mit *typos* ist etwas bezeichnet, das von Vorgängen des Stoßens und Schlagens abgeleitet ist, aber ebenso den Umriss und die Gestalt meint, so dass einmal die Bewegung des „Abfließens“ enthalten ist und einmal die Grenze des Körpers in Form der Konturen, wobei es sich vermutlich um den zweidimensionalen Umriss handelt: „Besides this, remember that the production of the images is as quick as thought. For particles are continually streaming off from the surface of bodies, though no diminution of the bodies is observed, because other particles take their place.“¹ Dass die Körper nicht kleiner werden, liegt an einem Vorgang des Wiederauffüllens des Abgeflossenen. Es gibt keinen leer gewordenen Platz, der nicht von einem neuen Partikel besetzt werden würde. Die Bewegung entspricht der Rotation der Nahrung in Verzehr und Restitution der Natur. Der entscheidende Begriff ist ῥεῦσις. Das Strömen (ῥέω) wird auch im Sinne einer Bewegung von etwas hinweg gebraucht, ein Entströmen oder Abfallen wie beim Haar oder bei reifen Früchten, so dass die schnelle „Häutung“ des Körpers auch als ein Abfließen der unsichtbaren Abbilder verstanden wird. Eine solche Abbildungssequenz steckt im Begriff des ῥυθμός, wobei die Schnelligkeit der Bewegung bedeutsam ist. Diogenes Laertius verwendet an einer Stelle (X, 50) ein Wort, das die innere Schwingung des Gegenstandes ausdrückt, Ursache dafür, dass sich Bilder mit großer Geschwindigkeit in Richtung der Augen bewegen: „Die Ausströmungen werden bewirkt durch die innere Vibration (πάλλσις) der festen Körper (στερέμνια), die

¹Diogenes Laertius, Epikur 48, übersetzt von R.D. Hicks.

aufgrund ihrer Stetigkeit auch einen stetigen Fluss der abgestoßenen Materie verursacht“.² Diese allgemeine Begründung umfasst neben dem Sehvorgang auch das Hören. Es werden sowohl akustische als auch optische Phänomene auf das Pulsieren der Objekte zurückgeführt. Wie es zu dieser inneren Bewegung kommt, scheint keiner Begründung zu bedürfen. Man erinnert sich an die Vibration der *chora* im Timaios, die Platon als Übergangsprinzip zu Gestalten einführt, die aus der Trennung von Gleichem und Ungleichen entstehen. Offenbar liegt der inneren Bewegung der Objekte eine ererbte animistische Vorstellung zugrunde. Doch auch das vom Auge ausgehende Licht tritt nicht als ruhiges Strahlen, sondern als flackerndes und reflektierendes Phänomen in Erscheinung, das den Raum erfüllt.

Dafür, wie man sich die Unruhe innerhalb eines Objekts vorzustellen hätte, finden sich bei Marcel Mauss in seinem Text über den Gabentausch zwei Zitate. Die in einem Zirkulationsritus sich bewegenden Dinge, die *vaygu'a*, „sind keine indifferenten Dinge... Jedes von ihnen hat einen Namen, eine Persönlichkeit, eine Geschichte, ja selbst eine Legende, so daß manche Individuen sogar diese Namen annehmen... Ihre Besitzer befühlten und betrachteten sie stundenlang. Durch bloße Berührung werden ihre Kräfte übertragen. Man legt *vaygu'a* auf die Stirn und die Brust des Sterbenden, man reibt sie auf seinem Bauch, man läßt sie vor seiner Nase tanzen... Nicht nur die Armreifen und Halsketten, sondern auch Güter, Schmuck, Waffen – alles, was dem Partner gehört, ist so sehr vom persönlichen Gefühl, wenn nicht gar von der Seele durchdrungen, daß diese Dinge selber am Vertrag teilnehmen. Ein Zauberspruch, der 'Spruch der Schneckentrompete', dient dazu, die Dinge, die der 'Partner-Kandidat' erbitten und erhalten soll, nachdem man sie beschworen hat, zu verzaubern und zu ihm hin-

²Dietrich Lemke: Die Theologie Epikurs, ZETEMA 1973, S. 6

zuziehen... 'Eine Erregung bemächtigt sich seines Hundes, / Eine Erregung bemächtigt sich seines Gürtels / ... eines gwara (Tabu auf Kokosnüssen und Betel), / ...seiner Halskette *bagido'u*.'" Andere Geschenke, die arrival gifts, werden in einer „Formel aufgezählt: 'Mein Kalkspatel, er kocht; meine Kalkdose, sie kocht; mein kleiner Korb, er kocht...'"³

Der lateinische Begriff für die *eidola* heißt *simulacra*, später *species*, womit nun keine Substanzen mehr gemeint sind, sondern „it was the power with which one thing acts on another, but it always has the character of light“.⁴ Es handelt sich nicht mehr um sich bewegende Dinge, sondern die nun *species* genannten *eidola* durchlaufen einen Multiplikationsprozess wie der Schatten, der uns begleitet und in jedem Moment an einem neuen Ort wieder neu erschaffen wird. So zeigt sich noch bei Robert Grosseteste, Bischof von Lincoln, der alte Zusammenhang von Licht und Klang, wenn die Übertragung der Bilder des Objekts auf die „Idee“ des Objektes zurückgreift und diese ins Auge sendet. *Species* und Vollkommenheit der Körper sei Licht, sagt Robert, in dessen Theorie des Klangs die Bewegungen des klingenden Körpers auf einer Vibration beruhen, die die Vibrationen eines ursprünglichen Lichtes des Körpers in Gang setzen, das mit den *species* übertragen wird. Eine innere Vibration der Körper ist für den Klang leichter anzunehmen, weil er gespürt wird, doch die Annahme einer Vibration des Lichtes ist bereits bei Epikur und Lukrez nachzuweisen. Die Atome erhalten die nötige Geschwindigkeit dadurch, dass sie, also die Bilder, von nachfolgenden weitergestoßen werden. Die Stelle bei Epikur ist nicht ganz deutlich, sie wird durch eine ähnliche Argumentation von Lukrez erhellt: „Zu dieser Art gehört auch das Licht

³Marcel Mauss: Soziologie und Anthropologie, Bd. 2, 1989, Die Gabe, S. 47 und 51

⁴Park, Eye, S. 101

der Sonne und ihre Wärme, deshalb, weil sie aus winzigen Atomen bestehen. Sie werden sozusagen gestoßen und zögern nicht, den Zwischenraum der Luft zu durchschreiten, getrieben vom folgenden Schläge. Daher ist es notwendig, daß auf gleiche Weise die Bilder durch die undenkliche Weite hindurchlaufen können in einem Punkt der Zeit, erstens, weil eine (die) kleine Ursache besteht, weit hinten, die vorwärts treibt und sie vorstößt...“⁵ Hier wirkt die Lehre der *antiperistasis* nach. „Als Begründung für die Geschwindigkeit des Sonnenlichts wird der Stoß der nachdrängenden Materie angegeben.“⁶ Die zweite Ursache für Schnelligkeit liegt für Lukrez in der feinen und leichten Struktur der Bilder, die durch Poren in das Auge eindringen und von dort aus die Seelenatome in Bewegung setzen.⁷

Die alte Theorie der Schlagdichte, mit der die Höhe der Töne bei den Griechen begründet wurde, gilt im Prinzip immer noch. Roberts species, so vermutet Park, sei beinahe synonym mit den *energeia* des John Philoponus. Licht ist, so schreibt er in *Physica* (642, 11) „an incorporeal kinetic force (energeia kinetike) emitted from the luminous object, similar to the force imparted by the thrower to the body thrown.“ Eugen Petersen hält ῥυθμός für einen Energiebegriff, „wie ihn das Suffix erheischt“,⁸ womit „-thmos“ gemeint ist, das in Wörtern vorkommt, die ein aktives Tun bezeichnen, „ei-

⁵Dietrich Lemke: Die Theologie Epikurs. Versuch einer Rekonstruktion, *Zetemata* 1973, S. 7

⁶Lemke, Epikur, S. 7

⁷Lemke, Epikur, S. 7. Epikur, *De nat.* II (23.42 Arr.): „Denn wenn nur der feste Körper das Fortstoßen bewirken könnte, das Bild aber nicht, dann könnten nur die festen Körper auf die fortstoßende Weise schnell bewegt werden, die Bilder aber jedenfalls nicht auf die fortstoßende Weise, sondern nur gemäß dem, was sofort geschlossen werden kann aus dem geeigneten leeren Raum durch die Zusammensetzung zu dem, was leer, klein und fein ist.“

⁸Eugen Petersen: *Rhythmus*. Abhandlungen der Königlichen Gesellsch. d. Wissensch. zu Göttingen, philol. histor. Klasse, N.F. Bd XVI, 1917, S. 11

ne in bestimmte, für Auge und Ohr wahrnehmbare Wirkung ausgehende Tätigkeit. Meistens ist mit dieser Wirkung ein einstweiliger Abschluß gegeben, nach welchem beliebige Wiederholung möglich oder natürlich erscheint“.⁹ Demokrit verwendet das Wort im Sinne von „Wendung“, τρόπος, etwas Ähnliches meint σχῆμα „Gestalt“, alles Wörter, die aus Bewegung entstandene Formen bezeichnen, wie sie auch der Schrift eigen sind. Tropoi nennt man den Charakter, das Wesen als Bleibendes im Wechsel. Species, die lateinische Version der *eidola*, wird zu einem taxonomischen Begriff, und dessen Bestimmung besteht in der Verweisungsform, die der Sehstrahl zwischen Objekt und Subjekt, Ding und Auge herstellt. Die Begriffsbestimmung ist deiktisch, der Sehstrahl als kürzeste Verbindung von Objekt und Auge Repräsentation des Zeigens und des Zeigers – *idea*, *eidos* zeugen von der Identität dieses Repräsentierten, die sich offensichtlich erst über die Replik herstellt.

Für Empedokles ist die primäre Erfahrung die taktile, und die Sinnesorgane als Instrumente der Nachbildung schaffen im Sehprozess („Gesicht“) Repräsentationen. „The visual ray is like a long finger projecting from the eye, and sight is a kind of touch.“¹⁰ Die beiden unterschiedlichen Anschauungen vom Sehen, die einmal den Objekten den aktiven Part überlassen und einmal dem Subjekt, deuten auf eine Doppeldeutigkeit der Erfahrung hin. Die komplexere Ansicht nimmt eine anaklastische Bewegung des Sehstrahls an, der vom Auge ausgeht und mit den *eidola*, den Abflüssen vom Objekt, zusammentrifft und das Ergebnis ans Auge zurücksendet. Da das Wort *eidolon* jedoch noch zusätzlich in anderen bemerkenswerten Zusammenhängen auftritt, ist die optisch geometrische Betrachtung nicht hinreichend, die Anschauungen

⁹Petersen, S. 10

¹⁰Park, S. 35

zu erklären. Homer (Ilias, 5, 450) gebraucht es, um eine dem verwundeten Äneas gleiches Erscheinungsbild zu bezeichnen, das die Troer veranlassen soll, weiterzukämpfen. Es handelt sich um ein Phantombild, das für den Verstorbenen steht und in der Regel für den Schatten des Toten in der Unterwelt gebraucht wird. Die *καμόντων εἰδῶλα* in der Ilias (23, 72), die Bilder derer, die von ihrer Arbeit müde und schwach sind, verweisen auf den Zustand des Inaktiven, ausgedrückt durch Müdigkeit (Im ägyptischen Pantheon sind es die Müden von Hermopolis). Arbeit und Anstrengung verbinden sich mit der mühseligen Existenz; die Herstellung von Objekten, Schmuck und Architektur obliegt den Künstler-, „Technikern“, allen voran den Schmieden, die mit Feuer umgehen. Die zweite Schöpfung greift auf das Potential des Inneren, der abgeschiedenen Seelen zurück, der planenden Erinnerung, die das frühzeitliche Denken mit den Vorzeichen des Abgelebten und Toten versieht, um die Bilder von der objektiven Wahrnehmung unterscheiden zu können. Die mühselige Arbeit der Sterblichen ist eine drückende Last, die als Metapher das Innere, Kummer und Sorgen ausdrücken. Das griechische *kamatos* „Mühe, Drangsal“ und Kummer liegen eng beieinander wie die Sorge, die im Hermes-Hymnos vom bohrenden Gedanken begleitet wird.

Man könnte annehmen, dass das Gewahrwerden der innen auftauchenden Empfindungen und Vorstellungen, die durch entsprechende Zeugnisse alter Kulturen dokumentiert sind, als mentale Belastung empfunden wurde, die sich der Projektion schwer zu integrierender Selbstwahrnehmungen nach außen bedient. Die Psychoanalyse betrachtet die Projektion als Entlastungsstrategie. Diese Projektion ist jedoch nicht nur ein abstrakter Vorgang, sondern ein realer in der praktischen Herstellung von Dingen oder Skulpturen und Bildern, in denen sich das Projizierte wiederfindet. Platon hat die Täuschung, die in der Konkurrenz der Vorstellungen bestehen kann, in dem Höhlengleichnis dargestellt und auf die An-

schauungen der Optik, auf die Beziehung zwischen Auge und Gegenstand Bezug genommen. Das Feuer beleuchtet Gegenstände, die die Beobachter aber nur als Schatten zu sehen bekommen. Die Schatten sind die Abbilder, die wir sehen, jedoch findet dieses Sehen in der Höhle, Metapher für das Innere (camera) statt, das eigentliche Reich der Geister und Schatten oder das Totenreich. Der Aufstieg ans Licht zeigt, dass es sich um ein Reich des Übergangs handelt und der geschilderte Vorgang eine Erkenntnis, sich selbst in diesem Übergang zu befinden. Mit dem, was man mit den Augen wahrnimmt, sieht man nur die Schatten, weil unsere Anschauung defizitär ist. Die Abgüsse (Platon verwendet einmal den Ausdruck *Siegel*, Theaitetos 191c) liegen auf dieser Stufe der Wahrnehmung. In dem Gleichnis handelt es sich weniger um eine optische Theorie als um eine der Erkenntnis. Der Philosophie kommt es darauf an, einerseits die Phantasmata von den Eindrücken der äußeren Wirklichkeit zu trennen, und andererseits den wahren Kern, der in den nicht von außen stammenden Begriffen enthalten ist, gegen die inneren Phantasmata zu retten.

Die Optik des Empedokles hingegen enthält Begriffe und Vorstellungen, die aus einer mythischen Weltsicht stammen, ohne bereits als Metaphern behandelt werden zu können. Er konstruiert eine Optik, in der ein Objekt Informationen über seine Oberfläche ausstrahlt. Um diese zu lesen, schickt das Auge einen Augenstrahl, der die Umgebung des Objektes abtastet, zurück durch die Pupille in den sensitiven Teil des Auges, wo er ein geistiges Bild erzeugt.¹¹ Die dünnen Häute des Leukipp entsprechen den „Abflüssen“ (*ἀπορροαί*) mit Oberflächeninformationen bei Empedokles, der dem Sehen eine Art Reflexion zuschreibt. Beiden Bildern liegen die Schatten des Toten- oder Übergangsreiches zugrunde, und die bewegte Substanz als Abguss des Objekts ist bereits in-

¹¹Park, *Eye*, S. 35

strumentaler Produktion der Sinnesverarbeitung unterworfen. Aristoteles in *de sensu* (2.437 b 23 ff.): „Empedokles glaubt augenscheinlich das eine Mal, daß wir durch Heraustreten des Feuers (aus unseren Augen)... sehen. Bald erklärt er auf diese Weise das Sehen, bald aber infolge der Ausflüsse, die sich von den uns gesehenen Gegenständen absondern.“¹² Plutarch fügt hinzu, dass es sich bei diesen Abflüssen um das Werden und Vergehen handelt: „Denn es erfolgen ständig vielerlei Abflüsse nicht nur von Tieren und Pflanzen oder von Erde und Meer, sondern auch von Steinen und Kupfer und Eisen. Es vergeht ja auch alles dadurch, daß ständig etwas von ihm abfließt und ununterbrochen abgeht.“ Die Bemerkung kann auf ein Fragment von Empedokles bezogen werden: „Wissend, dass Abflüsse von allem, was da entstanden ist, stattfinden.“¹³ Im Sehvorgang wiederholt sich das Werden und Vergehen, dem die Dinge unterworfen sind, als Bewegung oder Veränderung innerhalb des aktuellen Eindrucks eines Gegenstandes. Epikur: „...there is a continuous flow from the surface of bodies – not revealed by diminution in their size, thanks to reciprocal replenishment...“¹⁴

Zu bedenken sind die *eidola* als Schatten, die erst durch das Feuer vom Körper getrennt werden und in den Hades wandern. Homer berichtet in der *Ilias* (23, 72 ff.): „Begrabe mich aufs schnellste, daß ich die Tore des Hades durchschreite! / Ausgeschlossen halten mich fern die Seelen, die Bilder der Ermatteten, / Und lassen mich noch nicht jenseits des Flusses zu ihnen kommen, / Sondern ich irre nur so umher an dem breittorigen Haus des Hades. – / Und gib mir die Hand, ich jammere! Denn nicht mehr wieder / Kehre ich aus dem Haus des Hades, wenn ihr mich dem Feuer

¹²Capelle, Vorsokratiker S. 230

¹³Hermann Diels: *Fragmente der Vorsokratiker*, fr. 89

¹⁴Siehe oben, Brief an Herodot, 46-53

übergeben.“ An anderer Stelle (II. 7, 410) heißt es, erst durch das Feuer würden die Toten besänftigt. Ehe der Leib nicht verbrannt ist, kann die Seele nicht in den Hades einkehren. Erklärungen für die Praxis der Verbrennung des Leibes gibt es einige, zum Beispiel die der Reinigung. Doch was heißt rein? Unvermischt? Das Feuer verzehrt den Körper, nicht die Seele.

Die vom Feuer des Auges getroffenen *eidola* vereinigen sich zu einer optischen Wahrnehmung, die Platon im Höhlengleichnis als eine Form von Projektion beschrieben hat, in der wir nur die *eidola* sehen, die als Schatten an den Wänden abgebildet sind. Das Feuer ruft die Wahrnehmung hervor, sein Flimmern und Flackern den bewegten Gegenstand. Unter Abflüssen sind hier kaum Flüssigkeiten zu verstehen, sondern der diskrete Strom von *eidola*. Damit verschiebt sich aber die metaphorische Bedeutung, weil es sich eher um ein Pulsieren handelt, eine Sequenz, die den fließenden Übergang simuliert, weil die *eidola*, wie es heißt, zu dünn sind, um die Wahrnehmung zu erreichen.¹⁵ Sie entsprechen offenbar den Grenzflächen eines Körpers, die als Übergänge zu interpretieren sind und als solche der Wahrnehmung entzogen.

Mit Begriffen der Schnelligkeit oder Feinstofflichkeit wird das Unsichtbare umschrieben. Das Feinstoffliche der Absonderungen rührt von dem Verb λέπω „schälen, die Rinde oder Schale abstreifen“ her; im übertragenen Sinne auch „essen“ oder „abgerben“.¹⁶ Der Körper hat eine Oberfläche, die ἐπιπολή genannt wird, weil der Körper im Raum unendlich viele Seiten hat, die bei der Bewegung dem Beobachter zugewendet werden können; πολεύω, πολέω, Rotation und Wendung können alternativ betrachtet wer-

¹⁵...λειπότησιν ἀπέχοντες μακρὰ τῶν φαινομένων. Diogenes Laertius: Epikur, Abschnitt 46

¹⁶Bei Apollodor, Ath. VII, 280e heißt es im Sinne von „das Fell über die Ohren ziehen“ die „Grenze abstreifen“ – λεπομένους ὄραν αὐτοὺς ὑπ’ αὐτῶν (Pape)

den, weil die Sichtbarkeit der Dinge im Raum entsprechend der Orientierung des Beobachters in ein Hinten (hinter dem Rücken) und ein Vorn (Sehfeld) geteilt wird, eine Teilung, die sich am Objekt spiegelbildlich wiederholt. Der unsichtbare Raum, das Dunkel, liegt hinter dem Beobachter und hinter dem beobachteten Objekt.

Diese Bedingtheit der Wahrnehmung tritt täglich bei Auf- und Untergang der Sonne in Erscheinung, deren Wärme- und Lichtstrahlen auf ähnliche Weise wie der Sehstrahl immer nur eine Seite des Körpers treffen können. Den Kosmos als *soma* zu sehen, heißt, ihn für einen dreidimensionalen Körper mit einer speziellen Oberfläche zu halten, die einer Grenze als Übergang zwischen zwei Teilen angemessen ist. Allein diese generelle Abgewandtheit der Hälfte des Seins ist existentiell und setzt den Seh- und Erkenntnisvorgang in Bewegung. Das Höhlengleichnis zeigt eine Situation innerhalb des Körpers, innerhalb eines Raumes, dessen Grenze zwar Licht durchlässt, doch die Gesetze der eingeschränkten Sichtbarkeit der Dinge gelten auch hier, die Schatten an der Wand, geworfen von den Objekten, die vom Feuerschein getroffen werden, gleichen den *eidola* der Optik und der Aufstieg aus der Höhle ans Licht gleicht der Seelenreise des Pamphyliers.

4 Scham und Mühsal

Hermes begrüßt die Begegnung der Schildkröte vor dem Eingang der Höhle mit der Bemerkung, dies sei eine glückliche Fügung, ein *symbolon*, das auf die Gemeinsamkeit der Merkmale hinweist, die er mit der Schildkröte teilt. Als Lyra täuscht die tote Schildkröte tönend vor, am Leben teilzunehmen. Er nennt sie *athyrma*, das mit Zier oder Spielzeug übersetzt werden kann, aber auch als Falle, wie im Homerischen Hymnus an Demeter, wo Blumen Hades dazu dienen, Persephone in die Unterwelt zu entführen. Das Schillern des Schildkrötenpanzers ist verführerisch wie der Augen-Blick. Nicht zufällig scheint das Momenthafte mit dem Blick zu verschmelzen, nicht allein wegen der Schnelligkeit des Lidschlages. Die Gegenwart als erlebte Konstruktion von Momenten hat etwas Verführerisches, wie es auch Faust begegnet. Das flimmrige Licht, der Ton, der Duft, am Ende die Schönheit bilden solche Momente, die nicht von Dauer sind und deshalb die Schnelligkeit besonders gut bezeichnen können. Am schnellsten bewegt sich der eine Moment zum nächsten. Eine solche Bewegung mit der Musik der Lyra zu konstruieren, bedeutet die Imitation der Zeit als Folge von Momenten in der Rückschau des Erlebens. Für diesen Sinnbezirk steht ein Wort, in dem Falle, Verführung und Anstoß ebenso enthalten sind wie die Unmittelbarkeit, mit der Ereignisse eintreten: *skandalon* ist das „krumme Stützholz an der Falle“, das mit dem Köder verschmilzt. In den Referenzbegriffen des Lateinischen oder Altindischen ist zudem die Aufwärtsbewegung enthalten, das Schnellen, Springen und Hüpfen (aind. *skandati*). Der Scholiast des Aristophanes, der in „Die Vögel“ (527) das Fallen-

stellen erwähnt, schreibt zu *σκανδάλεθρον*: „Das Wort ist nach den Holzstäben in den Fallen gebildet, (nämlich) von ihrem (gleichsam) hinkenden Zusammenschlagen, wodurch das hineingeratene (Tier) festgehalten wird.“ Der Moment schießt gewissermaßen hoch und markiert die lichte Gegenwärtigkeit, die im Skandal als verabscheutes Ereignis in Erscheinung tritt. Der Fall ist in der Tat ein Absturz ins Niedrige ebenso wie eine Erhebung im Ruhm – Ruf bedeutet beides, wobei hier noch der Name als Gerufener mitspielt. Die Bewegung des Aufschießens und Fallens, die vermutlich im Rotieren zusammengefasst werden kann, wird von Akrobaten vollzogen, deren Charakter darin besteht, Anteil am Hellen und Dunklen gleichermaßen zu haben. Das englische *shame* führt uns zu got. *skanda*, altenglisch *scand* ist der schändliche, anrühige Mann; mittelhochdeutsch steht *schemen* für schämen (Onion). Schemen oder Schatten führt bei Kluge zu altenglisch *scima*, mit dem griechischen *skia* verwandt. Ignoriert man die geläufige Zuordnung des Schatten zum Dunkeln, ergibt sich über eine Wurzel *skei- „leuchten“ der Doppelsinn des Scheinens als Helle und täuschender Abglanz. (Kluge: gotisch *skeimel* „Fackel“). Dieser Doppelsinn erhellt die Funktion der *eidola* des Sehvorgangs und ihre Beziehung zum Hades, der Unterwelt, die nicht einfach architektonischer Bestandteil eines Weltbaues ist, sondern dynamisch in Prozesse der Scham, des Verringerns, Verwerfens, Schmähens und Niederschlagens verwickelt. So führt das lateinische *pudor* „Scham-, Ehrgefühl“ zu *pavor* „Furcht, Zittern“ und *pavio* „schlagen, feststampfen“ (*παίω* „schlagen, stoßen“).

Die griechischen Wörter deuten etwas an, das die semitischen Verwandten deutlicher aussagen. Wenn die Falle eine substantivische Ableitung von „schnellen, hüpfen, springen“ bedeutet, dann handelt es sich um die Bewegung des Stellholzes und dessen Wirkung, Fallen des Tieres im Sinne einer tödlichen Gefangenschaft oder eines sofortigen Todes. Die beiden semitischen Wörter,

mokesch und *miksol*, stehen für die Falle bzw. den Anstoßstein und haben den gemeinsamen Oberbegriff „fallen“.¹ Aufgrund des Verbalstamms von *mokesch* nimmt Stählin eine Grundbedeutung „Mittel des Schlagens“ an, „und zwar weisen einige Spuren seiner Verwendung darauf, daß es ein Werkzeug der Jagd auf verschiedene Tiergattungen war, welcher Art, das ist nicht mehr ganz sicher auszumachen... Entweder ein Wurfholz, das ihn [den Vogel] im Fluge trifft... oder ein Schlagholz, das als Falle dient und den Vogel bei der Berührung zu Boden schlägt.“² Bedenkt man die Unschärfe der Verben hinsichtlich ihrer aktivischen oder passivischen Verwendung passen viele Begriffe für Affekte in die Aktionspole der Jagd, des Bewirkens und des Erleidens, der Treibens und der Flucht.

Der Sinnbezirk des Schambegriffs versammelt die Schnelligkeit, die Aufwärtsbewegung und gleichzeitig Erniedrigung mit der zusätzlichen Bedeutung des Geringen und Wenigen. Es könnte sich um die Dynamik handeln, die in einer Schamsituation einerseits die negative Selbstbewertung und andererseits die Fluchtbewegung nach dieser Bewertung antreibt, wobei diese Fluchtbewegung nicht realisiert werden kann. Dieses inhibitorische Moment unterscheidet die Flucht aus Angst von der Scham, die einen Zustand markiert, in dem die Motorik nicht funktioniert. Es kann sich einmal um einen frühkindlichen Zustand handeln, der unbewusst erhalten bleibt und in passenden Situationen wieder aufgerufen werden kann, und es kann sich um die „Regie des Traumes“³ handeln, um der Erhaltung des Schlafes willen symbolische Akte zu inszenieren. Ein solcher Akt greift indessen ebenfalls auf Erfahrungsbestände zurück. Bilz zitiert den Traum eines Studen-

¹Gustav Stählin: Skandalon. Anfänge und Frühgeschichte eines biblischen Wortes und seiner Sprach- und Sinnverwandtschaft, Gütersloh, 1930, S. 23

²Stählin, Skandalon, S. 24

³Rudolf Bilz: Studien über Angst und Schmerz, Frankfurt 1974, S. 133

ten, der von einer Büffelherde verfolgt wird und auf einen Baum flieht. „Der alleinstehende Baum als Bühnen-Requisit innerhalb des Traums dient demnach als Mitigans oder Korrigens in der *Verfassung einer Ausweglosigkeit* (Endgültigkeit)... Es gibt... eine in uns liegende Motorik, die man als die der *vertikalen Fluchtangst* bezeichnen kann. Sie tendiert nach einem oberen Pol der Geborgenheit... Das vertikale Moment im Angsterleben trug dazu bei, daß der Baum als Paßform erschien, die der Kletter-Intention zugeordnet ist. Eine Raum-Gegebenheit einer seits, nämlich das Objekt Baum, und die physische, d.h. neurophysiologische Disposition (= Bereitschaft) entsprechen einander. In der endlosen Steppe, die zunächst Bäume nicht zeigte, wird der Baum erstellt, als die Not am höchsten ist.“⁴ Der Kletterreflex ist jedoch ererbt, dient der Sicherung, und der Baum ersetzt als Bild die Mutter. In der Scham sind solche Symbolhandlungen offenbar versperrt, entweder weil es sich um bewusst erlebte Situationen handelt, in denen die Beobachtung durch andere eine Rolle spielt, oder um die Selbstbeobachtung, in der die Diskrepanz von Ichideal und Realität schmerzhaft zutage tritt. Vor sich selbst „wegzulaufen“, gelingt nur in der Spaltung.

Die Rede von den Sorgen in der Brust des Mannes, mit der der Autor des Hymnus Hermes' Denken vergleicht, dient außerdem der Markierung der Bewegung und Richtung, aus der die Bedrängnis kommt, aus dem Inneren; das im Text auftretende stärkere ἐπιστροφάω im Zusammenhang mit „häufig“ zielt auf eine dichte Frequenz, eine häufige Wiederkehr von Belastungen, die als Sorgen bezeichnet werden, μέριμνα, für das Frisk den Vergleich mit μείρομαι „als Anteil erhalten“ empfiehlt; dazu gehört das Nomen μέρος „Teil, Anteil“ und μέρος oder μοίρα „das vom Schicksal Zugeteilte“, dessen Wirkungen auch mit lateinischen Begriffen

⁴Bilz, S. 133 f.

beschrieben werden können, die für Formen des Beißens, Mal-
mens, Mahlens und Schmerzens stehen wie *mordeo* oder gar *mo-
rior*. Die im Hymnus angedeutete Wiederholungsfrequenz scheint
weniger der lastenden Sorge zu entsprechen als der Bewegung
des Aufreibens und Nagens. Das im Wort ἐπιστροφάω enthaltene
στροφή meint auch eine Wendung von außen nach innen, weil das
Aufmerksamkeit verlangende Innere die in der Regel nach außen
gerichtete Aufmerksamkeit umlenkt, die wache Weltbezogenheit
immer wieder nötigend nach innen gekehrt wird. Wenige Zeilen
später, wenn Hermes die Saiten mit dem Plektron anschlägt und
prüft, dann tut er das „einzeln“ – was aber bedeutet, dass es sich
bei den Tönen der Lyra um Teile eines Ganzen handelt, das als
nomos zu bezeichnen wäre.⁵

⁵Im Theaitetos 157b bezeichnet das Wort das Einzelne eines Zusammenhangs,
zum Beispiel den Menschen oder den Stein als Zusammenfassung – „und
jegliches Tier und seine Gattung“.

5 Mise en abyme

Als Teil eines Ganzen hat das Einzelne eine Position innerhalb des Ganzen wie der Teil einer Ordnung oder Reihe. Da das Verb *μείρομαι* „sein Anteil nehmen“ dem Nomen mit einer zusätzlichen Betonung auf „nehmen“ zugrunde liegt, wird eine Beziehung zu *νέμω* „verteilen“ vermutet.¹ „Die überwiegende Zahl der Belege bei Homer... zeigt *νέμειν* als ein Verteilen der Speise bei Tisch und der Gabe beim Opfer, und zwar ein Verteilen, dem das Teilen, d.h. das Zerschneiden oder dergleichen vorausgegangen ist.“² Wenn Hermes die Lyra mit dem Plektron *κατά μέρος* prüft, geht es um die zur Harmonie des Ganzen passenden einzelnen Tonhöhen der Saiten, also um die Stimmung. Der auseinander genommene Körper der Schildkröte findet in dieser Restitution einen neuen, mit einer Stimme versehenen Körper. Der auf der schnellen Bewegung liegende Akzent überschreitet den Sinn der Szene, Wort und Tat sind wie Mund und Hand, die Rede eine symbolische Handlung, dem Denken gleichzusetzen. Im Wort ist die Tat verborgen und in der Tat die Ausführung des Wortes als Kürzel der Rede, die ebenso wie die Tat aus einer verschachtelten Folge von Aktionen besteht, die als Ganzes ein Werk ergeben, in dem der Akteur selbst eingegangen und besonderer Teil des Ganzen ist, das das Ganze vertritt – eine Rekursion, die auch in der Textkonstruktion zu beobachten ist (Vers 57 ff.). Als Hermes die Lyra gefertigt hatte, „nahm

¹Walter Porzig: Die Namen für Satzinhalte im Griechischen und im Indogermanischen, 1942, S. 259. Porzig geht der Frage nach, ob und wie *νέμειν* „weiden“ und *νέμειν* „verteilen“ zusammenhängen.

²Jost Trier: Venus. Etymologien um das Futterlaub, 1963, S. 72

er sie und prüfte mit dem Plektron Saite um Saite. Da! Unter den Händen dröhnte es mächtig. Doch schön erklang's, wenn der Gott in den Pausen Stegreiflieder versuchte, wie jugendliche Gesellen, die sich bei üppigen Mählern necken mit scherzendem Zankwort. Neben Zeus, dem Kroniden, und Maia, der herrlich Beschuhten, nannte er den, den sie vorher gekost in vertraulicher Liebschaft, nannte mit Namen, sein eignes berühmtes Geschlecht.“

Als Hermes die Schildkröte erblickt, spricht er sie bereits als das Instrument an, das er bei Festen spielt, und sein Hymnus auf den Festen richtet sich an sich selber. Zudem sind Dichtungen wie der Homerische Hymnus auf Symposien vorgetragen worden, so dass der Lyra spielende Autor des Homerischen Hymnus in die Rolle des Hermes schlüpft und das Publikum, das im Text erwähnt wird, sich bei den Aufführungen des Symposion selbst „sehen“ kann.³ „Hermes Theogony is a mirror text effecting what Dällenbach calls 'paradoxical duplication'. Since Hermes narrates the creation of the world... his theogony must also contain the story of Apollo, who happens to be his audience, and must end with the events of Hermes' own life, including his lyre playing and his creation of the *Hymn*.“⁴ Wie der Autor, so beginnt Hermes seinen zweiten Gesang mit Mnemosyne und den Musen, eine Anknüpfung an Hesiod, der in der Theogonie den Effekt der Gabe beschreibt, den die Musen Königen und Poeten schenkt: Die Sorgen des Publikums zu zerstreuen.⁵ Lucien Dällenbach beschreibt in „The Mirror in the Text“ (1989) rekursive Strukturen in der Literatur, die André Gide „mise en abyme“ nennt. Damit wird ein Verfahren der Heraldik bezeich-

³Vergados, S. 11. In den Zeilen 424-425 steht, wie Hermes die Lyra Apollon überreicht, der zu seiner Rechten sitzt. Die Praxis des Weiterreichens im Kreise von links nach rechts geht mit der Aufforderung zu singen an denjenigen einher, der das Instrument erhält.

⁴Vergados, S. 12

⁵Vergados, S. 12

net, Wappen wiederum im Wappen usf. abzubilden. Das von der Form des Schildes abgeleitete Wappen kennzeichnet diese rekursive Form der Darstellung, und es ist typisch, dass die Rekursion auf Schilden erscheint, die seit der Medusa auf Abwehrzauber durch das Zeigen des Schreckens des Unendlichen oder des Abgrundes angelegt sind, dem Metallglanz als Reflex der Götter analog.

Die Geschichte vom Wettlauf zwischen der Schildkröte und Achilleus hat eine mathematisch-geometrische, eine metaphorische und eine kosmologisch-mythologische Schicht. Es sind jedoch nicht nur Zenons Paradoxien, die die Schildkröte in den Rang einer kosmologischen Metapher rücken, weil die Rennbahn als Symbol der Sonnenbahn gilt, sondern ebenso der Mythos von der Schildkröte als Musikinstrument. Im Wettlauf mit Achilles wird die Wahrnehmung der Relativität der Schnelligkeit von Bewegungen entfernter Objekte wie Himmelskörper auf der einen und naher Objekte auf der anderen Seite in eine Geschichte verlegt, der die Metapher der Rennbahn als Bahn der Himmelskörper und ihrem „Lauf“ zugrunde liegt. Dass die Bewegung von Objekten für unsere Beobachtung in der fernsten Ferne gegen Null tendiert, während die Erfahrung etwa des Sonnenlaufs eine andere Wahrnehmung zeitigt, liegt den Geschichten von der Relativität der Geschwindigkeiten ebenso zugrunde wie diese Relativität auf der Einführung einer festen Position des Beobachters beruht, der die Bewegung aus der Erinnerung als einer Art Aufzeichnung heraus rekonstruieren kann. Die Relation besteht in der Fixierung einer Position, die es erlaubt, eine Bewegung als solche zu erkennen. Für extrem ferne Punkte scheint sich der instantan beobachtete Stillstand eines Objektes unter Berücksichtigung der Kenntnis aus Erfahrung von dessen schneller Bewegung ein Widerspruch zu ergeben; für Aristoteles haben die Fixsterne die größte Geschwin-

digkeit⁶ – wahrzunehmen ist das Gegenteil. Wie sieht man, dass ein Gestirn seine Position ändert, wenn es sich vor unseren Augen nicht bewegt?

Die Geschichte vom Hasen und dem Igel präsentiert die Relativität von Ruhe und Bewegung unter dem Aspekt der Dingkonstanz oder Identität des Objektes, das sich bewegend nicht bewegt, wenn es einen Ortswechsel vollzieht. Zum Problem der Ontologie wächst sich das Phänomen der Identität unserer Objekte aus, die ebenso dem Nichtidentischen ausgeliefert sind, dem wir dank der wirksamen Identität wiederum nicht ausgeliefert sind. Der Panzer der Schildkröte birgt dieses Moment der festen Größe in der Statik der Wölbung als Zeichen bergenden Schutzes, der dem Himmel als Firmament zukommt, wobei im Flimmern der Grenzschale sowohl die Statik als auch die Bewegung vereint scheinen. Unveränderlichkeit der Gestalt, Wiedererkennbarkeit der Dinge verschmelzen mit dem Gefühl des Schutzes und des Abgeschirmtseins gegen das Fließen entgrenzter, flirrender Formen. Die harte Schale dient als Metapher für Konstruktionen und Rekonstruktionen der Dingkonstanz, und der Umriss einer Figur tritt als Zeichen der Identität in Erscheinung, wenngleich das Sta-

⁶Vom Himmel 289 b33: „Daß nämlich die Schnelligkeit des größeren Kreises eine größere ist, ist begreiflich, da alle um denselben Mittelpunkt zusammengefügt sind.“ In Kapitel 8 zeigt Aristoteles, „dass die Gestirne sich nicht selbst bewegen, sondern durch die Kreisbewegung des ganzen Himmels, in dem sie befestigt sind, mitgezogen werden. Das ganze Raisonnement bezieht sich offensichtlich auf die Fixsterne, denn es wird mit dem Argument operiert, daß die kleineren Kreise sich langsamer bewegen als die größeren, was sich nur an der Fixsternsphäre beobachten läßt. Die in der Polnähe befindlichen Sterne brauchen für eine Umdrehung die gleich Zeit wie diejenigen, die am Himmelsäquator sind; der Kreis der ersten ist aber kleiner als der der zweiten; also ist die Geschwindigkeit der ersten geringer als die der zweiten.“ (Paul Moraux: Der Aristotelismus bei den Griechen III, 2001, S. 220)

dium linearer Umgrenzung die Dinggestalt entweder im Vergehen oder im Aufbau zeigt.⁷ Deshalb scheint die Linearität die Dinge so zu repräsentieren, als seien sie noch nicht oder nicht mehr von dieser Welt.

Die anderen, die Musik betreffenden Geschichten über die Schildkröte, lassen sich als Echo auf den Topos vom tönenden Himmel verstehen, wobei die Version über den ägyptischen Hermes,⁸ in der von einer am Nil ausgetrockneten und mit Sehnen zum Klingen gebrachten Schildkröte berichtet wird, eher in jenes Reich führen, wo man das Abbild des Himmels vermutet – im Inneren des Leibes, dessen gespannte Nerven und Sehnen vom Leben zeugen, indem sie „singen“. Die tote Schildkröte beginnt als Lyra ein zweites Leben, eine Verwandlung, die im homerischen Hymnus über Hermes noch deutlicher als Restitution eines bewegten Körpers ausfällt, und der „Gesang“ des Instrumentes dann dem Hymnus dient. Dass die Schildkröte nun singen kann, verleiht ihr den Status eines Wesens aus einem Zwischen- oder Übergangreich, in dem sie lebt und nicht lebt. Dieses Übergangreich ist jedoch ein Prozess, der weniger wirbelnd als vielmehr in einer geordneten Folge verläuft, in der jedes Glied seinen Platz hat, weshalb die Musik als Zeitkunst ins Spiel kommt. So tritt die Schildkröte als Lyra in dem von Eusebius (*Praeparatio evangelista* XI 6, 37) überlieferten Hymnus auf, den angeblich die ägyptischen Priester sangen: „Ich bin die un-

⁷Im platonischen Eidos sollen wie in einem unsichtbaren Fluchtpunkt alle Unterschiede zwischen den einzelnen Erscheinungen einer Figur verschwinden. Mit der Erfindung der Schrift wird diese unveränderliche Zeichenhaftigkeit der Dingkonstanz zum System erhoben, zunächst in den Ideogrammen und dann unter dem Eindringen von Sprachlauten, die der gleichen Konstanz gehorchen, der Kombination aus bildhaftem Zeichen und Laut in den Buchstaben.

⁸Servius im Kommentar über Vergils *Georgica*; Verg. *georg.* 4, 463

zerstörbare Leier des Alls, die die Singstimmen der Drehungen
des Himmels im Einklang ordnete.“⁹

⁹εἶμι δ' ἐγὼ πάντων χέλυσ ἀφθιτος, ἣ τὰ λυρῶδη ἡρμοσάμην δίνης οὐρανίοιο
μέλη

6 Vor der Höhle

Der Homerische Hymnus an Hermes konstruiert mit der Begegnung der Schildkröte vor der Höhle eine Situation, die Hermes' Geburt in der Höhle symbolisch zu wiederholen scheint. Einmal ist der Austritt aus der Höhle, in der Maja ihn geboren hat, dieser Geburt selbst analog, zum anderen erblickt das Kind in der Schildkröte die Metapher seiner Mutter, die er in eine weitere Metapher versetzt, in ein Musikinstrument, in dessen Tönen ein uralter Tonfall mitschwingt. Der evolutionär älteste Ton eines Lebewesens dient der fernsinnlichen Berührung und Bestätigung innerhalb der Dyade. „The vocalization of the human neonate has been called an 'acoustical umbilical cord' insofar as it serves a a primary survival mechanism in obtaining food, warmth, and comfort for the otherwise helpless infant... For the first six to nine months of life, this form of communication comprises a universal language common to all infants and indifferent of cultural bias... Subsequently, phoneme imitation and word production begin to obscure this prelinguistic form of communication and, with the development of vocabulary, a grammar, and a syntax, a qualitatively different, culturally-bound linguistic communication system emerges.“¹ Das heißt, Musik ist keine Abstraktion aus der Sprache, sondern das akustische Signal ist an und für sich bedeutend, insofern Dauer und leichte Modulation der Tonhöhe artenspezifisch sind. Im evolutionären Übergang von Reptilien zu Säugern wird ein au-

¹J.S. Buchwald, C. Shipley, I. Altafullah, C. Hinman, J. Harrison and L. Dickerson: The Feline Isolation Call; in: *The Physiological Control of Mammalian Vocalization*, 1988, S.119

diovokales System ausgebildet, das die Kommunikation zwischen Muttertier und Neugeborenem aufrecht erhält. „In the evolutionary transition from reptiles to mammals three key developments were (1) nursing, conjoined with maternal care, (2) audiovocal communication for maintaining maternal-offspring contact, and (3) play behaviour.“² Hermes' Blick, der einer optischen Sinneswelt angehört, revoziert ein Bild, das auf eine akustische Sinneswelt verweist. Deren ursprünglicher Sinn, die Bindung, bleibt erhalten und dient später dem Zusammenhalt der Gruppe³, der in den Festen zelebriert wird, zu denen die Hymnen mit Begleitung der Lyra vorgetragen werden.

Die Schildkröte reiht sich ein in die Tierkörper repräsentierenden Musikinstrumente, wobei ihr Panzer bereits einen Hohlraum symbolisiert, der im Mythos für den Weltraum als abgeschlossenes und geschütztes Gebilde stehen kann. Sie ist das Wesen, das sein Haus oder seine Höhle mit sich trägt, ein gewissermaßen fötaler Zustand, der mit der Geburt einem Stadium der Gefährdung weicht. Das Thema des Schutzes klingt

²Paul D. MacLean: Evolution of Audiovocal Communication as Reflected by the Therapsid-Mammalian Transition and the Limbic Thalamocingulate Division; in: *The Physiological Control of Mammalian Vocalization*, S. 185. Siehe auch: MacLean (1985): Brain evolution relating to family, play and the separation call, *Arch. Gen. Psychiatry* 42: 405

³„Isolation calls generally are grouped together in the acoustic subcategory of 'tonal' or 'voiced' vocalizations, possessing the property of continuous tonal pitch over the main course of the call, with little obscuring broad band energy or abrupt frequency changes. The acoustic details that distinguish isolation call from other tonal calls in a given species' vocal repertoire have been worked out for only a few species. In some primates, tonal calls are given not only by separated individuals but also when the same individuals are in contact with social companions. These vocalizations, then, are part of a larger category of 'contact calls'“; John D. Newman: Investigating the Physiological of Mammalian Vocalizations; in: *The Physiological Control of Mammalian Vocalization*, S. 2

in Hermes' Rede an, „draußen“ lauerten Gefahren. So fungiert die Schildkröte einmal als mütterlicher Träger des ungeborenen Hermes, zum anderen als Hermes nach der Geburt, der vor der Höhle weilt, die er im Anblick der Schildkröte als Haus bezeichnet und damit an das „Haus“ der Schildkröte anspielt. Im Greifen und ins Haus Tragen wird die Bewegung des „Ausstoßens“ rückläufig. Der trägt (die Schildkröte), wird getragen – hier tritt Zenon ins Blickfeld, den Aristoteles in der Physik zitiert; der sich bewegende Pfeil stehe – ἡ ὁιστὸς φερομένη ἔστηκεν. Nimmt man φερομένη „sich bewegen“ wörtlich, so könnte man das Partizip Medium bereits zu den Paradoxien zählen, weil etwas auf sich selbst einwirkt und damit in Bewegung versetzt. Die Grundbedeutung „tragen“ verstärkt die gegensätzliche Konstruktion der Bewegung in ein Tragendes und ein Getragenes, ein Bewegendes und ein Bewegtes, wovon selbst der Wurf noch betroffen ist. Dass sich dahinter ein Körper-Seele-Problem verbirgt, weil die Seele als Beweger selbst bewegt wird, die „Einheit“ Mensch sich auf sich bezieht und einwirkt, liegt nahe. Diese Selbstbezüglichkeit taucht ebenfalls in der Wahrnehmung auf, die auf ein Wirkendes und ein Bewirktes oder Erleidendes verteilt ist, wenn sie wirksam wird. Die Kommentatoren des Hymnus nehmen an, dass er auf Hesiods „Erga“ (205 f.) Bezug nimmt, wo der Habicht der Nachtigall klarmacht, dass sie eine Erleidende ist, und nicht in Übermut verfallen soll, was ihre Lage nur verschlimmerte.⁴ Es ist, als wollte sich der Pfeil gegen die Hand auflehnen, die ihn abgeschossen hat. Die Zukunft der Schildkröte ist bereits Vergangenheit, als Hermes sie ins Visier nimmt, was auf die Vorstellung der mythisch vorbestimmten Zeit verweist, in der ein Omen und eine Mantik möglich ist. Auch hier bedeutet Übermut oder Hybris, der Täuschung zu erliegen, nicht Erleidender, sondern Akteur zu sein,

⁴Hesiod: Werke und Tage, München 1991, S. 99

die Bewegung nicht dem Beweger oder Bewegenden, sondern sich selbst zuzuschreiben. Wahrnehmung, der Blick, lässt sich so im kosmologischen Stil als schicksalhafte Begegnung bezeichnen.

Die Relativität der Bewegung, zu ruhen und zugleich den Ort zu wechseln, scheint zum Symbol der Paradoxie geworden zu sein, das die Schildkröte verkörpert, die sich bewegend nicht bewegt, wenn man sie in das ruhende Innere und das Gefährte, das Haus, zerlegt, das ebenfalls ruht, weil es von den Beinen getragen wird. Die innere Bewegung gleicht dem unbewegten Beweger, ein aristotelischer Topos vom Geiste Zenons. Das Futur von Tragen, ὄσω, tritt auf, als Hermes seine Absicht kundtut, die Schildkröte in eine Lyra zu verwandeln. Der Gedanke „fliegt“, weil er die Handlung vorausnimmt. Die spekulative Etymologie des Kratylos zeigt, dass die Nachbarschaft von Bewegen, Werfen, Zielen und Denken oder Ahnen Platon geläufig gewesen sein muss: „...for it appears to mean the motion (ὄσις) of the soul towards the essential nature of every individual thing, just as βουλή (intention) denotes shooting (βολή) and βούλεσθαι (wish), as well as βουλευέσθαι (plan), denotes aiming at something. All these words seem to follow δόξα and to express the idea of shooting, just as ἀβουλία (ill-advisedness), on the other hand, appears to be a failure to hit, as if a person did not shoot or hit that which he shot at or wished or planned or desired.“⁵

⁵420 c, Übersetzung von John Burnet

7 Circumambulatio

Alternativ zum bedeckenden Schutz ist das Umwandeln, die Circumambulatio zu sehen. Die Bewegung der Himmelskörper lässt sich in dieser Funktion durch Formen des Umwickelns ausdrücken, auch des Ab- oder Einrollens einer Fläche oder Decke wie in der Rede vom Einrollen des Himmels am Ende der Tage. Der Sanskrit-Ausdruck *ambara* steht für den Himmel wie für die Kreislinie, aber auch für das Gewand, die Null, die Nachbarschaft und den Äther – kurz, das Umgebende, zumal die Null nur innerhalb einer Reihenfolge von Zeichen mit Stellenwerten ihre Wirkung entfaltet. Die Zusammengehörigkeit von Punkt und Null liegt in der Beziehung zwischen Kreislinie und Zentrum, eine Beziehung, die in dem archaischen Umwandeln als ständige Aufmerksamkeit und Beobachtung des Umwandelten durch den Umwandelnden als rituelle Verherrlichung zum Ausdruck kommt. Verherrlicht wird die Identität des Umwandelten. Das Gewicht ist doppeldeutige Metapher für den Mittelpunkt als Schwerpunkt und Zentrum des Gleichgewichtes. Die Gestalt tritt als Ergebnis des Gleichgewichtes und des ständigen Ausgleichs der Kräfte in Erscheinung. Ihr Umriss dokumentiert eine Phase dieser Bewegung, so dass die geometrische Form des Kreises Urbild jeder umrissenen Gestalt ist. Dass sie als *eidōs* in der Ferne des Himmels angesiedelt ist, hängt wohl mit der Beobachtung zusammen, dass sich das ferne Gestirn, „wenn es sich bewegt, nicht bewegt“.

So spielen die Planeten die Rolle einer sich bewegenden Peripherie, die ihnen zugeschriebenen Töne sind Ausdruck der Verherrlichung, die in den Rufen der ägyptischen Priester ein Echo

finden. Der Hymnus ist eine Form von Circumambulatio und bezeugt die oft wiederholte Koppelung von Tönen und Kreisen. „Dass der Endzweck des Wortes die Rühmung sei, ist ein wiederkehrendes Thema der poetischen Tradition des Abendlandes. In dieser Tradition tritt die Rühmung in Gestalt der Hymne auf. Das Wort leitet sich aus der rituellen Akklamation ab, die bei den Hochzeiten gerufen wurde: 'hymen' (oft gefolgt von 'hymenaios'). Ihr entspricht keine bestimmte metrische Form, sondern sie bezeichnet seit ihren ältesten Zeugnissen, den Homerischen Hymnen, zunächst den Gesang zu Ehren der Götter.“¹ Robert Eislers Hinweis auf den Schellensaum des Mantels des Hohenpriesters, ein Abbild textiler Versionen des Himmels, bietet andererseits die Koppelung von Laut und Peripherie als eine späte Form des Lärmzaubers, der eher einem Schutz gleichkommt. „Die nächste Analogie würde wohl der rasselnde metallene Troddelsaum, die *θύσανοι* an der Aegis, an jenem primitiven Fellschild bilden, den die Götter noch zu einer Zeit behielten, wo ihre menschlichen Vorbilder längst zu anderen Schutzwaffen übergegangen waren und die apotropäische Kraft ihrer Schilde höchstens noch durch magische Schreckbilder, die Urformen alles heraldischen Ungeheuer- und Fratzenwerks zu verstärken trachteten.“²

Der Zweck der Erschaffung des Menschen wird verschiedentlich mit einer Verherrlichung begründet, die sich in der Circumambulatio oder dem Tanz vollzieht, wobei die Speisung der Götter den Grund direkter anzeigt, weil die Nahrung auf Erhaltung der Götter abzielt (Agamben/Mauss), an der die Menschen indirekt

¹Giorgio Agamben: Herrschaft und Herrlichkeit, Frankfurt 2010, S. 281

²Weltenmantel und Himmelszelt, 1910, S. 29. Das Wort steht für eine heftige Bewegung, wie das dazugehörige Verb *θύω* „stürmen, brausen, toben“ belegt, sowie *θυμός* „Geist, Mut, Zorn“. Nach Frisk ist das zweite *θύω* „rauchen, Rauchopfer darbringen“ ursprünglich mit dem ersten identisch, *θύμα* ist das Opfer, das eine innige Verbindung mit der Verherrlichung eingeht.

jedoch teilhaben. Der Kreislauf im Speisen der Götter und das Empfangen des Anteils der Menschen an der Speise im Opfer beruht auf Transsubstantiation. Im Kreislauf wird der Gott selbst zur Speise³, der Mangel treibt den Kreislauf an. Dies wirft Licht auf ein weiteres Wort der Timaiosstelle, das in der Regel mit „benutzen, verwenden“ übersetzt wird, im Kern jedoch auf etwas verweist, das nötig ist, gebraucht wird. *κατεχρήσατο* zu *καταχράω* „brauchen, missbrauchen“ geht auf *χράω* zurück mit zwei Bedeutungen: „die Oberfläche streifen, ritzen, greifen“ und „das Nötige geben, als Geschenk erteilen“, das auch den Orakelspruch betrifft; schwankend ist die aktive oder passive Bedeutung des Wortes, so dass die Begegnung mit einem Orakel ebenso gemeint sein kann wie das Benutzen und Gebrauchen von etwas. Es handelt sich offenbar um die Situation eines Mangels, der in einer aktiven Begegnung ausgeglichen werden soll, einer symbolischen, rituellen oder alltäglichen Handlung, verdichtet in der oratischen Geste, für die es in Ägypten das Zeichen für erhobene Arme gab, *k'*.

Giorgio Agamben verweist auf einen unvollendeten Nachlasterextext von Marcel Mauss, „der der Nahrung (*anna*) in den Brahmanas, dem theologischen Teil der Veden, gewidmet ist. Mauss zufolge nimmt unter den... Begriffen, die von den Brahmanen der vedischen Epoche geprägt wurden, der Begriff der Nahrung eine herausragende Stellung ein“.⁴ Das Opfer selbst ist nach Mauss nichts anderes als die Nahrung der Götter, die allerdings überraschenderweise auch die Form einer Hymne annehmen kann. „In der Theologie der Brahmanas ernähren sich die Götter von Hymnen.“⁵ Entscheidend ist jedoch die formale Strenge, in der diese metaphorische Nahrung dargeboten wird. Die metrische

³Agamben, *Herrschaft und Herrlichkeit*, S. 279 f.

⁴*Herrschaft und Herrlichkeit*, S. 279

⁵*Herrschaft und Herrlichkeit*, S. 281

Form der *viraj*, so heißt das vedische Metrum aus drei zehnsilbigen Versfüßen, wurde oft Liedern, die aus anderen Zusammenhängen stammten und eigene Form aufwiesen, geradezu aufgezwungen. „Die metrische Form und die nährende Eigenschaft hängen so wesentlich miteinander zusammen, dass die brahmanischen Theologen vorbehaltlos behaupten, die Hymne werde in Form der *viraj* gesungen“, ’weil die *viraj* zehn Silben hat, weil die *viraj* Nahrung ist... Diese Hymnen, Lieder, Versmaße, diese durch Zahlen ausgedrückten Dinge, diese Zahlen, diese rhythmischen Gebärden, Euphemismen, Rufe, die Nahrung bedeuten und in ihrem Verhältnis zu anderen so verteilt sind, wie die Nahrung im oder nahe beim Körper verteilt ist, all dies ist Bestandteil eines Systems, das sich uns erst erschließen wird, wenn wir eine Ideen- und Symbolgeschichte der Nahrung erarbeitet haben.“⁶

Der Hymnus an Hermes endet damit, dass Apollon Hermes die drei Bienen-Jungfrauen schenkt, die weissagen, das heißt die Wahrheit sagen können, wenn sie vom Honig gesättigt sind, wenn nicht, „trügen und täuschen“. Die Süße des Honigs korrespondiert der Süße des Gesangs, den Hermes zum Schlagen der Lyra Apollon vorträgt, der als Gegengabe wiederum Hermes die Dreiheit weissagender Bienen-Jungfrauen schenkt. Die Wirkung der Süße des Honigs ist den Substanzen vergleichbar, die in der mantischen Praxis benutzt werden und das Weissagen ermöglichen. Dabei ist die Versenkung in das Zurückliegende der eigentliche Grund für die Befähigung zur Prophezeiung, das Wissen des Gewesenen befähigt dazu, das Kommende zu kennen. Das Wissen der Götter stammt aus dem Wissen um die Vollendung, die seltenerweise von der Speise vertreten werden kann. „In the Hymn to Hermes the ’food of the gods’ is unquestionable identified as

⁶Agamben, Herrschaft und Herrlichkeit, S. 280 f. (Zitat im Zitat stammt von Mauss)

honey.“⁷ Die Hymnen, auch der Homerische Hymnus an Hermes, gehen von einer Zukunft aus, die bereits geschehen ist, so, wie Hermes von der noch lebenden Schildkröte sagt, sie sei auf Festen aufgetreten. Die Süße der Speise steht im Kontext der Vollen- dung, der Besiegelung eines ausgeglichenen Mangels. „Sie ent- fliegen bald hierhin, bald dorthin, / Speisen Honigwaben und brin- gen allem Erfüllung“ (559). Das Speisen nimmt die Bedeutung der Antwort an, die das Orakel gibt und das Geschehen besiegelt, als werde es damit gesättigt. „The verb *κραίνω* or *ἐπικραίνω*, which often appears in Homer in a prayer formula meaning 'to grant a wish', usually has a god or king as its subject, with Zeus being the most frequent... In all three instances, the verb retains its basic Homeric meaning, 'to give sanction of accomplishment.' Just as Zeus 'nods his head' to the request of men or other gods, there- by rendering them effective, so too the bee maidens, through their prophecies, enable things to come into being.“⁸ Sie gehören zur Dreiheit der Nymphen und nährenden Ammen oder Göttinnen. Die Nähe zur Pflanzenwelt ist in Nektar und Ambrosia zu finden, beide synonym mit Honig gebraucht, sodass sich hinter der Amme als Ersatzfunktion der Mutter die aufblühende Vegetation verbirgt, die das Leben versorgt. Sie erinnert an die *chora* des Timaios, auf die sich nach ihrer Erwähnung als Dreiheit von *on*, *chora*, *gene- sis* die Funktion der „Amme des Werdens“ anschließt. Die Entste- hung der „dritten Art“, wie sie genannt wird, beruht auf einer Art Sinnesschwäche, erfassbar *λογισμῶ τινι νόθῳ*. Derrida vermutet, es handelt sich um die Kennzeichnung einer unsaubereren Gedan- kenführung, angekündigt durch die Formulierung „wie in einem Traum“ (52 B), „was ihr ebenso den Scharfblick rauben wie auch

⁷Susan Scheinberg: The Bee Maidens in the Homeric Hymn to Hermes; in: Havard Studies in Classical Philology, Vol. 83, 1979, S. 5

⁸Scheinberg, Bee Maidens, S. 10

ein Vermögen der Divination verleihen kann.“⁹ Wollte man das *notho* wörtlich im Sinne der Abweichungen von der genealogischen Linie betrachten und an die Eskapaden von Zeus denken, so gehört zum Beispiel Hermes zu den Sprösslingen, die aus zweierlei Art bestehen und diesen Charakter auch in ihrem Sinnen und Trachten offenbaren. Der Gott der Alchemisten, die durch Legierungen Neues zu schaffen suchten, ist so doppelsinnig wie man auch von den Orakeln angenommen hat. Das Prinzip des Doppelsinns ist die Uneindeutigkeit dessen, was noch nicht eingetreten und deshalb seine Endgestalt noch nicht ins Unwiderruffliche geformt ist. Nur das Eingetretene kann eindeutig sein.

„Just as honey and bees are associated with oracles and prophets, so too honey and bees appear time and again in metaphors for poetry and poets“.¹⁰ Die Süße einer Rede oder Stimme entspringt dem Bedeutungsumfeld des oralen Raums, primär der Nahrung, sodass das Sprechen mit Nahrung assoziiert werden kann. In der Ilias (1.249) fließt die Rede von Nestors Zunge „süßer als Honig“ und die Stimme der Sirenen in der Odyssee (12.187) ist μελίγηρυν. „Poets also take advantage of the assonance of μέλι and words like μέλπω and μέλισμα“,¹¹ sodass noch im Etymologicon Magnum (um 1100) *meli* (Honig) mit *melos* als zusammenhängend angenommen werden. Auffällig ist indessen, dass die gelbe und grüne Farbe ursprünglich nicht genau unterschieden wurde. Nimmt man das Gelbe des Nektars und des Honigs als Wesentliches dieser Substanzen und nicht nur als Akzidentien, ergeben sich Beziehungen zwischen der Farbe und weiteren Sinnesempfindungen angenehmer Art wie Süße oder Glück, γλυκύς; Milch γάλα, γλάγρος, dazu führt Frisk das lat. lac auf

⁹Jacques Derrida: Chora, Wien 2005, S. 13

¹⁰Scheinberg, Bee Maidens, S. 22

¹¹Scheinberg, S. 23

eine Form *glakt- zurück, das in γλακτοφάγος „milchessend“ steckt, und führt zu lac mir. „lacht“ an; γελάω heißt „glänzen; lachen“; γέλως „Lachen“. Unser „gelb“ und „gold“ sind vom selben Stamm, nicht weit entfernt ist χλωρός „hellgrün, gelb; bleich“; gemeint ist das frische ins Gelbe schimmernde Grün. Laut Frisk gehen sie auf indogerm. ghel- zurück. Das Chi ersetzt das Kappa von γέλως in χλεύη „Scherz, Spott, Hohn“, Worte im Umfeld des Lachens. Das auffällig häufige Vorkommen der Amme anstelle der nährenden Mutter legt nahe, dass es sich um einen der mütterlichen Nahrungsspende alternativen Vorgang handelt, um eine Adoption, in der die Nahrung von einer Göttin verabreicht wird. „Wie ägyptische Darstellungen den König – der dadurch als Adoptivsohn der betreffenden Göttin aufgenommen erscheinen soll – am Busen einer Göttin saugend abbilden, wie altsumerische Texte in derselben Absicht die Säugung des Königs durch eine Göttin erwähnen, genauso wird nach griechischer Vorstellung die endliche Apotheose des Herakles und seine Aufnahme unter die olympischen Götter dadurch vollzogen, daß die Göttin Hera den bärtigen Helden als Säugling an die ambrosische Brust legt.“¹² Die Projektion der lebensspendenden und wachstumsfördernden Muttermilch auf Essenzen, die aus Pflanzen gewonnen werden, gleicht einer Wendung von der Mutterbrust zur Vegetation, eine Wendung, die in den Vegetationsmythen und -riten als Adoption nach der Wiedergeburt auftritt und „sehend“ macht. Diese Art von Sehen hat eine orale Quelle.

Irene J. Winter verfolgt die Spur der Süße bis zur Ästhetik in der Tradition der Sanskrittexte und der Theorie des *rasa*, ein Begriff, der viele Wörter umfasst, die eine Art oraler Verheißung ausdrücken wie Saft, Geschmack, Essenz oder Stimmung. Eine

¹²Rober Eisler: Orphisch-dionysische Mysteriengedanken in der christlichen Antike; Hildesheim 1966, S. 361 f. (Nachdruck von 1925)

ähnliche Überlagerung des Mediums der Prosasprache durch die kunstvolle Prosodie findet sich in der griechischen Poesie und Musik wieder. Dionys von Halikarnaß¹³ fasst die Unterschiede von musikalischer Melodie und phonetischer Akzentmelodie so zusammen: „Die Prosasprache tut bei keinem Substantiv oder Verb den Zeiten Gewalt an, noch verkehrt sie sie, sondern läßt den Silben, die einen lang, die anderen kurz, so wie sie von Natur sind. Musik und Rhythmus dagegen verändern die Silben durch Verkürzung und Verlängerung, sodaß sie häufig zum Gegenteil werden: Denn sie richten nicht die Zeiten an den Silben, sondern die Silben nach den Zeiten aus.“¹⁴ Das heißt letztlich: „Die Metrik vergewaltigt den Klang der Prosasprache, der Unterschied zwischen beiden ist eindeutig, die metrische Form von Sprache ist das Ergebnis eines Zwanges.“¹⁵ Die Steigerung dessen ist „die unheilbare Inhaltslosigkeit der Hymne, das Leerlaufen der Sprache als höchste Form der Verherrlichung“,¹⁶ die Aufhebung ihrer Signifikanz. In den Lauten, die die ägyptischen Priester den Göttern sangen, zerfällt die Sprache in ihre Bestandteile, die Vokale, deren kunstvolle Fügung auf der Voraussetzung der Isolation oder Zerstückelung der Sprache in ihre Bestandteile beruht. Am Beispiel Hölderlin zeigt Agamben den Sinn der Parataxe: „Man kann diese mit der harten Fügung einhergehenden Neigung zur Isolierung des Wortes, die die Alexandriner ‚ungebundenen Stil‘ nannten, als ‚hymnisch‘ bezeichnen. Sie beruht darauf, daß jede Doxologie letztlich die Preisung des Namens, also das Aussprechen und Wiederholen der Namen Gottes bedeutet.“¹⁷ Hierbei handelt

¹³de compositione verborum, Radermacher, 42, 15

¹⁴Mathias Bielitz: Zum Bezeichneten der Neumen, insbesondere der Liqueszenz, Neckargemünd 1998, S. 22

¹⁵Bielitz, S. 24.

¹⁶Agamben, Herrschaft und Herrlichkeit, S. 283

¹⁷Agamben, Herrschaft und Herrlichkeit, S. 284 f.

es sich um die Markierung einer Bruchstelle oder Fuge, und durch den Text scheint die pure Form der Sequenz hindurch, die auf dem vorher/nachher aufbaut.

So mag die Null ins Stellenwertsystem geraten sein, als Fuge, die eine Symmetrie mit gegensätzlichen Werten erzeugt. In Subhandus Poem Vasavadatta taucht die Null als Zeichen der Leere im Himmel auf. Die Sterne seien Nullen (*sunya-bindava*), die der Schöpfer bei der Berechnung (des Wertes) des Alls wegen der absoluten Wertlosigkeit des *samsara* mit seiner Kreide – der Mondichel – überall auf dem Firmament einzeichnete, „das die Finsternis einem tintengeschwärzten Felle ähnlich machte“. ¹⁸ Diese Null, die Subhandu schreibt, besteht aus einem Punkt. Gray übersetzt statt Wertlosigkeit „nullity“, womit eher eine Negation oder Bestimmung der Abwesenheit wie im sanskrit. *a-bhava* gemeint ist, weil das Nichts nicht positiv bestimmt werden kann (In der Philosophie des Vedanta heißt es: Da es keine Mäuse gibt, müssen Katzen da sein. Die zeitweise abwesend erscheinende Anwesenheit der Katzen wird indirekt durch die Abwesenheit von Mäusen bewiesen). ¹⁹ Es handelt sich in dem Text jedoch um die Bestimmung des Wanderns (*samsara*) der Seelen, das als wertlos und mit der Null versehen wird, und das Wandern gilt Übergang zwischen zwei Existenzweisen, ein „Zwischen“ als Angehören weder der einen noch der anderen Existenzform – ein dritter Wert, der aristotelisch ausgeschlossen ist. Was kann anderes gemeint sein als die Bewegung der Sterne oder Planeten, welche die in den Himmel versetzten abgeschiedenen Seelen repräsentieren?

Für den schwarzen Hintergrund der Sterne verwendet Subhandu das Bild eines Fellkleides oder Teppichs; *ambarā* steht für den

¹⁸Georg Büchner: Grundriß der indo-arischen Philologie und Altertumskunde; 1, 11, S. 78

¹⁹Sanskrit-English Dictionary, Oxford 1956/60, S. 60

Himmel, den Kreisumfang, die Null und den Äther, aber auch für das Umhüllende des Kleides, doch ebenso bezieht sich das Bild auf das Muster des Fells.²⁰ Die Null als kleines Kreiszeichen scheint auf den Kreis als Peripherie zu deuten. Im Symbol der „Decke“, eine weitere Lesart, ist das Verhüllen als besondere Form der Negation enthalten, für die die Null steht. Der Doppelsinn von *ambara* – „Himmel“ oder „Gewand“ – gehört in die Kategorie der Wortspiele, für die der Autor des Vasavadatta, Subhandu, bekannt ist. Er sagte von sich, er sei Hort der Klugheit hinsichtlich der Verwendung von Wortspielen in jeder Silbe. Es handelt sich um eine alte dichterische Praxis, die im Handbuch der Poetik von Dandin so beschrieben wird: „The pun, as a rule, enhances the beauty in all ambiguous statements: the speech is divided in two parts, the inherent statement [the 'manifest' content] and the ambiguous statement [the 'latent' content].“ Oder: „We consider a 'pun' to be a speech of a single form but of many meanings.“²¹ Zunächst steckt hinter dem Begriff das Spiel mit ähnlich klingenden Wörtern verschiedener Bedeutung, wie es im Gilgamesch-Epos vorkommt, wo das Wort für die Axt noch eine andere Bedeutung hat und auf die Rolle Enkidus als Sexualpartner Gilgameschs angespielt wird. Die Wortspiele waren auch in Sprachen des mesopotamischen Kulturkreises geläufig. Die Bezeichnung der Sterne als Punkte oder Nullen erfüllen nun selbst den Sinn der Überlagerung, des Mischens und der Doppeldeutigkeit. Dem lateinischen *pungo* „stechen“ lässt sich auf das indogermanische **poikos* „schneiden, stechen“ zurückführen, Wörter, die aus dem Umfeld des Stickens, Malens und Schmückens stammen, so dass man von einer ästhetisch gemeinten Bedeutung des Punktes ausgehen kann, wie man es von griechisch *poikilos* „bunt“

²⁰Louis Herbert Gray übersetzt „skin rug“

²¹Stephan von Bayer: *The Kult of Tara*, 1978, S. 7

her kennt. Punkt und bunt scheinen in gewisser Hinsicht dasselbe zu meinen, wenn es sich um die Grenze handelt, an der Gegensätze oder Unterschiede zusammenstoßen, so dass die Null als Ausdruck des Negativen dieser Grenze, für die es keinen positiven Ausdruck geben kann, weil sie von einer Seite aus gesehen immer nur das ist, was diese Seite eben nicht ist. Damit ist die Grenze eine andere Lesart für den Punkt und das Bunte und vielfach Begrenzte.

Etymologisch wäre das indische Wort für die Fünf dazu zu zählen, der man nachsagen könnte, sie vertrete die Zwei und die Drei als fundamentale Gegensätze des Zahlenraums (gerade / ungerade) in einer Einheit. Die Stelle erinnert an Platons rätselhaftes „ausmalen“ (διαζωγραφέω) einer fünften „Zusammenstellung“ im Timaios (54c). Eva Sachs²² zerlegt das Wort in *zoon* für Kosmos und *diagraphein* mit „Linien durchziehen“, um anzudeuten, dass es sich um eine Art Grundriss des Kosmos handelt; andere verwenden den Ausdruck „ausmalen“ im Sinne eines Zeichnens nach dem lebenden Vorbild, dem Urbild. Cornford: „There still remained one construction, the fifth; and the god used it for the whole, making the pattern of animals thereon.“²³ Diese Übersetzung knüpft an die Assoziation mit dem Tierkreis an, geometrisch hat Platon offenbar nur den Dodekaeder im Sinn, den Daniel Wytttenbach auf einen Ball bezieht, der an anderer Stelle bei Platon vorkommt. In Phaidon (110 b) beschreibt Sokrates eine andere Art Erde (γῆ), die man sich von oben betrachtet wie einen zwölfteiligen bunten Ball (δωδεκάσχυτοι σφᾶῖραι ποικίλη) vorstellen muss, „in so bunte Farben geteilt, von denen unsere Farben hier gleichsam Proben sind, alle die, deren sich die Maler bedienen“. Diese Erde sehen wir jedoch

²²Eva Sachs: Die 5 Platonischen Körper; Timaios. Philologische Untersuchungen 24, 1917, S. 47

²³Francis Macdonald Cornford: Plato's Cosmology, 1957, S. 211

von unten aus der Perspektive von „vielen Höhlungen“, πολλά κοῖλα, ein Bild, das Pherekydes' Pentemychos nahekommmt, sozusagen die Innenlinien des Fünfecks, die ein Pentagramm mit fünf Winkeln bilden. Das Wort scheint von „ku“-Formen zu stammen mit der Bedeutung des Hohlen wie κύλιξ „Schale, Becher“ und des Rotierenden wie κυλίνω „rollen, wälzen“. Dies scheint ein Hinweis darauf zu sein, dass das Bild- und Zeichenhafte in dem Wort *diazographon* nicht statisch, sondern als Spur zu lesen ist. Wenn die Grundbedeutung des Wortes ist „nach dem Leben zeichnen oder malen“, dann ist das Wesentliche gemeint, das das Leben ausmacht: Bewegung, die aus sich selbst heraus entsteht. Eva Sachs' Übersetzung mit „Grundriss entwerfen, skizzieren“ meint denn auch eine Be-Schreibung als Tätigkeit, wenn geometrische Figuren Zug um Zug konstruiert werden.

Ein Kreisen umgibt die Konstruktionen des Enthaltenseins, wobei wohl Wert auf die Verschachtelung gelegt werden muss. „It constitutes a geometrical matrix in the formation of the physical universe.“²⁴ Der Vorgang des Schreibens ist beiden Textstellen gemein, bei Subhando malt der Gott mit dem Mond als Kreidestück Nichtigkeiten, als sei die Spur des Schreibens Zeichen der Absenz oder Negation von Wirklichkeit. Plutarch nahm an, dass Platon den Tierkreis meinte, den *zodiacos kyklos*, für den es in Babylon den Namen AN.TER.AN.NA gab, „Wohnung oder Hain des Himmels“, wie Alfred Jeremias übersetzt und einen Asurbanipaltext erwähnt, in dem es heißt, bei einer kultischen Feier habe man sich unter Musikbegleitung gleich AN.TER.AN.NA um das Götterbild gedreht, also im Kreis um ein numinoses Zentrum, das damit eine Verehrung erfuhr. Meist steht das Wort jedoch für den Regenbogen mit seinem bunten Spektrum an Farben, die dann auch den Kos-

²⁴Ronald F. Kotrč: The Dodecahedron in Plato's Timaeus, 1981, in: Rheinisches Museum für Philologie, Neue Folge, 124. Band 3/4

mos Platons begrenzen. Die Farben erfüllen den gleichen Zweck wie die Töne, das heißt die elementaren Einheiten gewinnen in zeitlicher oder räumlicher Folge den Charakter einer symbolischen Konstruktion. Da es sich um Grenzphänomene am Rande des Kosmos handelt, liegen apotropäische Bedeutungen nahe.

Die „Notwendigkeit“ ist bei Platon eine Spindel am Ende des farbig leuchtenden Himmelsbandes, „vermittelt deren alle Sphären in Umschwung gesetzt werden“ (Staat 616 c), und der Gesang der Sirenen in Gang gesetzt wird. Es treten die Elemente von Musik und Malerei in Erscheinung, Töne und Farben. Da die *ananke* zusammen mit einem Haken auftritt, scheint sie sich ihren Sinn mit diesem zu teilen. Synonym ist ὄγκος „Eisenhaken“ mit einer zweiten Bedeutung „Last, Masse“, eigentlich „das Getragene, Tracht, die Bürde“, so dass der Kosmos ein Gebilde ist, das „getragen wird trägt“. Die Nebenbedeutung der Masse, „Gewicht“, eröffnet durch die Doppelbedeutung von „Gewicht“ den Blick auf das Motiv der Erhebung, der Würde und des Glanzes. In dem anklingenden Bild von Schiffen, deren Streben mit dem Lichtband verglichen werden, findet sich ein fernes Echo der Himmelsbarke, bei Philolaos „Lastschiff der Kugel“ als fünftes Element, σῶμα (fr. 12 τᾶς σφαίρας ὀγκᾶς πέμπτον). Das Getragene als Tracht erlaubt die Interpretation des fünften *soma* im Sinne einer Hülle in vielerlei Form – als Kleid, Maske oder feinstofflich. Es scheint aber der Träger zum Getragenen zu werden, was das fünfte Element so bedeutsam macht. So ergibt sich eine sinnvolle Beziehung des Verbs „nützen, brauchen“ der Timaiosstelle über *χρή* und *χρίω* „Oberfläche eines Körpers berühren, bestreichen“ zu *χρῶμα*, *χρόα* „Haut, Hautfarbe, Oberfläche des Körpers“. Frisk²⁵ verweist auf eine Beziehung von phrygisch *gegremenan* „bemalt, verziert, geschrieben“ zu *χρίω* und *γεγραμμένος*.

²⁵Griechisches Etymologisches Wörterbuch, 1973

Der „Unterton“ in den Wörtern des Ritzens, Kratzens und Reibens ist negativ im Sinne des Zermahlens. So wirkt Schleiermachers Übersetzung des λαμβάνω mit „verbrauchen“ treffend (Cornford: take up „aufnehmen“ geht in Richtung „Aufnehmende“ zu δέχομαι; siehe auch Tim. 49a). Damit wird ein Zeitmoment sichtbar. Frisk schlägt zudem eine Brücke von *chronos* zu Grundbedeutungen des Ergreifens im Sinne des Einhegens (*chronos* ist bestimmte Zeitdauer), dem das Gehege, der Hof und der Weideplatz zuzuordnen sind – χόρτος. Zeit wäre als substantielles Zehren oder Verzehren des *kosmos* zu verstehen, an dem die vier Elemente beteiligt sind.²⁶ Da das Verzehren auf der anderen Seite durch eine Restitution oder Rekonstruktion wieder ausgeglichen wird, scheint in der Vorstellung des Kreislaufs ein Moment der Rekursion innezuwohnen. „Die Welt nämlich gewährte sich ihr eigenes Schwinden als Nahrung (τροφή), und sie ist kunstvoll so gestaltet, daß sie alles in sich und durch sich erleidet und tut“ (Tim. 33c).

Das Ernähren heißt hier zugleich Hegen, und man geht wohl nicht fehl in der Annahme, dass die auf sich selbst bezogene Bewegung des Verzehrs sich in der kreisförmigen Drehung zeigt. Marcel Mauss beschreibt im „Essai sur le don“ diese Rotation anhand des Potlatch, dessen wörtliche Bedeutung er mit „ernähren, verbrauchen“ übersetzt; in einer Indianersprache hat es die Bedeutung „place of getting satiated“.²⁷ Die Ähnlichkeit mit Platons Amme

²⁶Der enge Zusammenhang von Zeit und Nahrung begegnet uns schon bei den Broten im Gilgamesch-Epos, deren Altern die verbrauchten Tage anzeigt.

²⁷„Die asiatischen Eskimo, die Yuit, haben.. eine Art Mechanismus erfunden, ein Rad, das mit allen möglichen Vorräten geschmückt und an eine Art Klettermast angebracht ist... Die Spitze des Mastes überragt ein Festzelt, dessen Mittelpunkt er ist. Innerhalb des Zeltes wird dieses Rad mit Hilfe eines weiteren Rades gedreht, und zwar dem Umlauf der Sonne folgend.“ Marcel Mauss: Die Gabe. In: Soziologie und Anthropologie 2, Frankfurt 1989, S. 31 f.

des Werdens und der *chora* als Ort der Sättigung ist auffällig, auch wenn deren Bewegung nicht kreisförmig ist, sondern schwankend als im Ungleichgewicht sich befindend. Die Bewegung steht am Anfang der Kosmogonie durch Trennung des Gleichen vom Ungleichen oder des Reinen vom Unreinen – Katharsis (κάθαρσις). Platon verwendet das Wort im Sinne von Reinigung von Schuld (Kratylos 405a) oder der Absonderung der Seele vom Leibe (Phaidon 67c). „Und wird nicht das eben Reinigung sein..., daß man die Seele möglichst vom Leibe absondere und sie gewöhne, sich von allen Seiten her aus dem Leibe zu sammeln und zusammen zu ziehen... Heißt dies aber nicht Tod, Erlösung und Absonderung der Seele von dem Leibe?“ An dieser Stelle kommt bei Platon ebenfalls der Kreislauf ins Spiel, in dem sich die Ewigkeit in der Seele ein Abbild geschaffen hat.

Doppelsinnig ist die körperliche Reinigung mit oder im Wasser als Hygiene auf der einen und als Ritual, etwa der Taufe oder des rituellen Bades, auf der anderen Seite. Das den Körper in innen und außen trennende Organ ist empfänglich für Grenzüberschreitungen. Die Haut mit einem neuen Gewand, einem Fell oder einer Maske auszustatten, liegt im Sinne solcher Grenzüberschreitungen als Verwandlungen des Umhüllten. Das Tierfell als Himmelsgrund bei Subhandu, aber auch der rotierende Tierkreis führen uns zu einer theriomorphen Schicht in den Kosmologien. Der Kosmos als Zeugnis einer neuen Ordnung wird noch bewegt von der Dynamik und unterschwellig Zügen der alten, und der in der neuen Ordnung lebende Mensch trägt in sich noch das Bild des „alten Menschen“, dem Tier. Das Tier wird zum Stellvertreter all dessen, von dem er sich getrennt hat. Es steht für die Last, die Schwerkraft, und die Verwandlung wird kultisch zelebriert, indem man sich Tiermasken oder -felle anlegt. Der Rückfall hingegen wird als Krankheit oder Unreinheit diagnostiziert, als Lycanthropie oder Kynanthropie bei den anti-

ken Ärzten und Denkern – eine „über die ganze Erde hin nachweisbare Form des manisch-depressiven sog. melancholischen Irreseins und der bestioiden Entartung..., die sich darin äußert, daß die Befallenen in Tiere verwandelt zu sein zum Teil glauben, zum Teil zu glauben vorgeben, indem sie die Lebensweise, insbesondere die amoralische, blutgierige Nahrungssuche und unverhüllte Sexualbetätigung der betreffenden Tiere nachahmen...“²⁸ Kollektiv ist die meist nur symbolische Regression im Ritus. Einzelne verlassen „zeitweilig oder dauernd die menschliche Gesellschaft, gehen als ‚Einzelgänger‘ oder Einsiedler ‚in den Wald‘, ‚in die Wüste‘ und leben als Ausgestoßene ‚mit den Tieren‘, als ‚Wilde‘ oder ‚Wilde Männer‘ mit dem Wilde.“²⁹ Die höchste Individualität und „Einsamkeit“, der Gott, verschmilzt mit dem der Gesellschaft Fernen und wild Gewordenen. *Autos* heißt das, was in der Einöde lebt (zu *au), und die logische Selbstbezüglichkeit dessen, der aus sich selbst heraus existiert, geht mit den Bildern der Einöde, Wüste, des Waldes und der fernsten Ferne einher. Die reine Selbstbezüglichkeit des Ausgesetzten korreliert mit dem Gotte-sphanta-sma als reines Identitätsprinzip, dessen Wildheitscharakter aus der Negation von Ordnung entspringt und als Schutz gegen die Auflösung der Identität genutzt werden kann, die ihm eine Ordnung abverlangt. So schützt paradoxerweise das Wilde das sozial Geordnete, der Wahn die Vernunft. Geschworen wird ursprünglich beim „Abgrund“, nämlich im Hinweis auf diesen, wenn der Eid gebrochen werden sollte.

Marcel Mauss hat die dialogische Struktur der Gabe als eine Form von Zirkulation numinos aufgeladener Güter beschrieben. Diese Güter, frühe Formen des Warenverkehrs, sind in den Sternen symbolisch zu Punkten als Essenzen reduziert und entfalten einen

²⁸Robert Eisler: Orphisch-dionysische Mysteriengedanken, 1925/1966 S. 285

²⁹Eisler, Mysteriengedanken, S. 286

metaphorisch gemeinten Austausch von Nahrung, der auch einer von Worten oder Zeichen ist. „Das magische Denken der Mesopotamier erlebt den Angriff der Ominazeichen auf eine Weise, als würde sich das Zeichen auf die Haut des Menschen legen: Das sumerische Wort *giskim* bedeutet Erkennungszeichen, Kennzeichen, Merkmal... es ist eine Bezeichnung für ein Zeichen stofflicher Natur... und bezeichnet das Tier, die Pflanze oder einen Gegenstand, an dem sich das Vorzeichen offenbarte, samt der ihm zukommenden (aktiven) Kraft, sei diese positiv oder negativ. Das Zeichen wurde als (fein)materielle ‚Abstrahlung‘ des Omenanzeigers bezeichnet, die sich wie eine Haut auf den Menschen legte, dem ein Vorzeichen erschienen war.“³⁰ Im Omen wird ein Zusammenhang konstruiert, der zum Teil auf Erfahrungen beruht und vorwissenschaftlichen Charakter trägt. Das Zeichen konstruiert eine Relation, im konkreten Fall eine gezielte, in Gang gesetzte Bewegung auf den Bezeichneten zu. „In der Assyriologie bezeichnet man das Wenn-Dann-Satzgefüge, in dem die Wertung einer Wahrnehmung als Omen festgelegt und niedergeschrieben wird, ebenfalls als Omen. Es besteht aus einem in der Regel mit *summa* ‚wenn; gesetzt, daß‘, eingeleiteten Hauptsatz, der das als zeichenhaft erkannte Beobachtete beschreibt, und aus einem zweiten Hauptsatz, in dem das Vorhergesagte benannt wird. Der erste Hauptsatz wird in Anlehnung an die Traditionen der griechisch-römischen Divinationslehren *Protasis* (gr.: ‚vorgelegte Frage‘; ‚Aufgabe‘; ‚Anliegen‘), der zweite *Apodosis* (gr.: ‚Zurückgabe‘, ‚Bezahlung‘; ‚Wiedergabe‘) genannt. Die Verknüpfung eines *summa*-Satzes (*Protasis*) mit einem weiteren Hauptsatz, der zukünftiges Geschehen beschreibt (*Apodosis*), findet sich auch in den sog. Gesetzen der Rechtsbücher (z. B. im *Codex Hammurapi*) sowie in medizinisch-

³⁰Stefan Maul: *Zukunftsbewältigung. Eine Untersuchung altorientalischen Denkens anhand der babylonisch-assyrischen Löserituale*, 1994, S. 7

diagnostischen Texten.“³¹ Der Orakelspruch trifft (zu) wie das Omen, scheint aber eine Antwort zu erwarten.

³¹Stefan Maul: Omina und Orakel, Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie, Band 10, 1./2. Lieferung, 2003, S. 45-88

8 Schutz und Hülle

Die Hirschkalbfelle, die sich die Mysteren in den Eleusinischen Mysterien und Dionysoskulten umhängen,¹ haben ihren Namen von der Farbe.² Das Bunte erscheint nicht allein auf der Oberfläche, sondern wird auch als Vordergrund-Hintergrund-Musterung erlebt, die für die Wahrnehmung nicht immer stabil ist. Der fixierte Gegenstand hebt sich vor dem nebulösen „Dunkel“ der Umgebung ab, die Sterne erzwingen Konfigurationen. In dem Begriff des Bunten, der bei Beschreibungen der Malerei mitgedacht werden muss, ist paradoxerweise zugleich der der Mischung enthalten, die man sich wohl als Überlagerung vorzustellen hat, in der die Momente nicht untergehen wie in Farbmischungen, in denen zum Beispiel zwei Ursprungsfarben zugunsten einer dritten verschwinden. Die Spektralfarben des Regenbogens, der für Platon noch als Bild für das „Band des Himmels“ diente, sind bunt im Sinne einer harten Fügung unterschiedlicher Farben. Im Parzival heißt es: „Feirefiz der bunte man – was beiden swarz und wiz“ (587, 2. 17). Das Wort scheint vom Pelzwerk – „des buntes“ – abgeleitet zu sein. Arabisch „farw(a)“ heißt der Pelz oder das pelzbesetzte Gewand, das dem Träger Schutz bieten und Kraft verleihen sollte. „The whole history of protective armour – the helmet, which the Greeks called λυκαία or κυνέη... – can be traced

¹Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens: Fell

²Frisk stellt νεβρός „Hirschkalb“ zu arm. nerk, -oy „Farbe“ und zu lat. niger „schwarz“, was insbesondere für die Bindung der Farbe an den Himmel von Bedeutung ist; περκνός „gesprenkelt, dunkelfleckig“, das Frisk ebenfalls heranzieht und lat. pulc(h)er „schön“ mit erwähnt.

back in the last instance to Dolon's λυκέη δορά, the ‚coat of skin‘ of the primitive ‚werwolf, ‚berserk‘, ‚leopardman‘ or ‚lion-man‘ whose idealized memory survives in the Greek Herakles.“³ Die zweite „Haut“ verbirgt ein anderes Wesen, oder überlagert, maskiert es. Die harte Fügung wird zum Kennzeichen des aus zwei Wesenheiten bestehenden Wesens, des Menschen und seiner Tier-schicht. Punctum ist Zeichen als der Ort, an dem sich die Gegensätze treffen (zu pugno, Wurzel *peuk, stechen, stoßen), und die Haut oder das Fell sind Grenzzonen, durchwirkt von den beiden Wesenheiten. Bunt ist deshalb die Mischung, weil sie nicht aus einem grauen Einerlei des Durchgerührten besteht, sondern die elementaren Gegensätze schimmern lässt. Auch Laster und Tugenden, Wildes und Gezähmtes, schimmern auf der Haut. Das Wilde steht für den Schutz des Gezähmten und Kultivierten, das Apotropaion ist das nach außen gekehrte wilde Innere, verkörpert in Masken, Verkleidungen und Abwehrwaffen. Das Sternpentagon, das als Apoptropaion gilt,⁴ ist Zeichen des Dodekaeders als Außenschicht des Kosmos, es bezeichnet Stufen, die ebenso beim Aufbau der Polyeder und deren Verschachtelung vorkommen. So scheint der Buntheit der Außenhaut des Kosmos ein ebensolches Moment des Schutzes anzuhafte.

Im Begriff der Hülle als äußerer Abschluss eines Körpers sind Oberfläche und Farbe (*chroma*) enthalten, so dass der Kosmos als Körper ebenfalls eine farbige Hülle hat, die man *bunt* nennen kann, weil sie aus mehreren unterschiedlichen Farben besteht. Den Farben scheint als Grenzphänomen etwas abwehrhaft Wildes anzuhafte, weshalb Farben unter anderem eine Schutzfunktion haben. Das Eintauchen in den flüssigen Farbstoff oder ins Feuer ist lesbar

³Robert Eisler: *Man into Wolf. An Anthropological Interpretation of Sadism, Masochism and Lycanthropy*, 1951, Anm. 153

⁴C. J. de Vogel, *Pythagoras and the early Pythagoreism*, 1966, Appendix S. 292: On the Babylonian origin of the pentagramm

als Regression in den Zustand des permanenten Gestaltwechsels als Medium des Unbegrenzten und Gestaltlosen, aus dem eine unverletzliche, abwehrhafte Gestalt erwächst.⁵

Aus den Zeiten des Tarantismus ist angesichts von Farben enthemmtes Verhalten überliefert, eine Affektüberschwemmung, die von bestimmten Farben ausging, vor allem Rot, aber auch Grün, Schwarz und Gelb. J. F. C. Hecker: „Die Augenzeugen beschreiben diesen Farbdurst als so auffallend, dass sie kaum Worte finden konnten, ihr Erstaunen auszudrücken. Wurden die Kranken der geliebten Farbe ansichtig, so stürzten sie, war ihnen der Eindruck noch neu, wie reißende Tiere auf den geliebten Gegenstand los, verschlangen ihn mit begehrliehen Blicken, küßten, herzten, liebkosten ihn auf alle Weise...“⁶ Besonders auffällig war die Sehnsucht nach dem blauen Meer. Otto Stoll: „Die Taranteltänzer versenkten sich förmlich in den Anblick der blauen Meeresfläche und Leute, bei denen die Ekstase besonders hochgradig auftrat, stürzten sich in blinder Wut in die Wellen. Die bloße Nennung des Meeres genügte, um diese Sehnsucht auszulösen.“⁷ Bei verhassten Farben gerieten die Kranken in Wut.

Für die Ägypter sind Farbe und „Wesen“ eins, weil vermutlich die Oberfläche des Körpers die ganze Gestalt repräsentiert und diese Oberfläche dem Begriff der Farbe gleicht, anders als in unserer, der Philosophie entstammenden Vorstellung von Substanz und Akzidenz. Farbe als Abstraktum ist wesentlich ein begriffliches Phänomen, wie Roman Jakobson beschrieben hat. So könnte sich die Gemeinsamkeit des Wesens der Schlange mit der Pflanzenfarbe des Papyrus aus dem Häuten der Schlange erklären. „Die Uräusschlange Uto (Kobra) ist mit dem Papyrus verschwistert...

⁵Siegfried schützte das Drachenblut und Achilles das Wasser des Unterweltflusses Styx.

⁶Die Tanzwut, Berlin 1832, S. 37

⁷Suggestion und Hypnotismus in der Völkerpsychologie, 1904, S. 560

Uto - *w3d.t* 'Die Papyrische' (d.h. die Papyrusfarbene) ist... mit der Pflanze ihrer Gemeinschaft zunächst durch den gleichen Namen verbunden; diese Gleichheit ist insofern auch eine sachliche, als die Gemeinschaft der Farbe von Pflanze und Schlange namenbildend war. Da überdies 'Farbe' (*iwn*) für den Ägypter 'Wesen' bedeutet, darf man hier mit besonderem Recht eine Identität von Name und Wesen voraussetzen.“⁸ Für die Wahrnehmungstheorie ist die Farbe ist insofern dem Gegenstand wesentlich, als sie zur Dingkonstanz beiträgt und die Identität des Körpers im Wechsel der Erscheinungen, zum Beispiel der Beleuchtung, mit sichern hilft. Statt „Wesen“ kann man in diesem Fall auch „Konstanz“ sagen. Für das lateinische *color* nimmt Jost Trier eine Etymologie an, die auf „Zaun, zäunen“ zurückzuführen ist, „auf der die Schicht 'bergen, verhüllen' erst aufsitzt.“⁹ Es handelt sich allerdings um ein Zaungeflecht für die mit Lehm verklebte Wand. Der Schutz, der mit der Hülle einhergeht, hat eine doppelte Struktur. Seine dichte Oberfläche, deren Glätte abweisend ist, besteht aus einer eng geführten Reihung. Was Trier an der mit Lehm gedichteten und farblich getünchten Wand erkennt, die Reihe hinter der Wand, scheint auf der Ambivalenz des Schutzes zu gründen, einmal als Sequenz und einmal als undurchdringliche Zone aufzutreten. Eine ähnliche Bedeutung scheint die Verkettung von Ziegeln zu haben. Der akkadische Terminus „tikpu“ bedeutet die Lage, Reihe oder Schicht von Ziegeln, aber auch Punkte und Flecken¹⁰ auf Oberflächen von Gegenständen, Tierkörpern¹¹ und Himmelskörpern

⁸Erman Grapow: Ägyptisches Wörterbuch, I, S. 53; Siegfried Morenz, Johannes Schubert: Der Gott auf der Blume. Nefertem und der Urolotus, 1954, S. 31

⁹Lehm. Etymologien zum Fachwerk, 1951, S. 52

¹⁰Alfred Jeremias: Handbuch der orientalischen Geisteskultur, 1929, S. 200 f.

¹¹„the spots on their rump are made of black wood - said of gazelle figurines“. Assyrian Dictionary, tikpu. S. 403

(„if the moon is full of red dots“).¹² Ornamente mit den Farben Weiß, Rot, Blau dokumentieren in Mesopotamien die Balance dreier kosmischer Bereiche wie Himmel, Erde und Unterwelt. Farben erscheinen als Derivate des Lichtes und Glanzes: „Beyond the value of patterning, both the popularity of the pairing of red with blue and the combination of red, white and blue, the highest value for colour in Mesopotamia appears to have been the quality of light and brilliance“¹³ Termini für hell und glänzend werden für Beschreibungen wertvoller Objekte verwendet wie Juwelen, Waffen und Kultstatuen, und bezeichnen gleichermaßen Reinheit und Heiligkeit. Namen dieser Objekte stammen ab von Zeichen für Sonnenlicht und die Farbe Weiß (UD/pesu).¹⁴ Die Beziehung zwischen Lichtglanz und -strahlen, die sich auf entsprechend glatten und polierten Oberflächen zeigen, und den Farben scheint so eng zu sein, dass die Farbkombinationen Symbolwerte des Lichtes enthalten und die Farbe als Derivat des Oberbegriffes Licht zu ver-

¹²Jaritz, Schriftarchäologie, S. 55, liest den Zeichenwert GÚN mit „Gefiederfarbe“, woraus „braun, rot“ und „bunt, gefleckt“ wird. „In den assyrischen Insektenlisten sind die fünf planetarischen Farben: Weiß, Rot, Grüngelb als Insektenfarben aufgezählt, dazu als fünfte: burrumu, bunt. Diese burrumu-Farbe (bei Valens poikilos) gilt bei den Babyloniern dem 5. Planeten, der Venus. Bei Plutarch hat deshalb Isis ‚bunte‘ Gewänder. Oder sollte es der blauen Farbe entsprechen?“ (Alfred Jeremias: Handbuch der Altorientalischen Geisteskultur, 1929, S. 178.) Bunt im Sinne von vielfarbig und gescheckt scheint im Sumerischen und Akkadischen dasselbe zu bedeuten (Akkadisches Handwörterbuch, v. Soden). „DAR or burrumu ‚polychrome‘ was a separate colour concept in its own right and while equating with the word ‚color‘, was perhaps most focussed within an idea of variegation, patterning or ornamentation, a word common to other ancient cultures...“ (Andrea Sinclair: Colour Symbolism in Ancient Mesopotamia. Ancient Planet Online Journal, Volume 2, 2012, S. 27.)

¹³Sinclair, S. 30

¹⁴Sinclair S. 30. Deimel nimmt für UD das Mondpiktogramm an, Jaritz die aufgehende Sonne

stehen ist. Ein anderes Wort, das man für Farbe gebraucht haben mag, ist weniger in polychromem Sinne gemeint. Es scheint die Eigenschaft zu haben, etwas aus der Umgebung hervorzuheben, von anderem zu unterscheiden.¹⁵

Farben werden zu Unterscheidungsmerkmalen, die Einheiten klassifizieren. Eine reife Frucht hat eine andere Farbe als eine unreife, es bleibt dennoch dieselbe Frucht. Farbe denotiert hier einen Zustand, eine Zone eines Spektrums. Dass das Licht die Gegenstände erst differenziert, die Sonne die Farben hervorbringt, dürfte zu den fundamentalen Wahrnehmungserfahrungen zählen. Farben werden zu Geschöpfen lichtspendender Phänomene wie Feuer und Gestirne. Das heißt, sie konnten dem Licht zugerechnet werden. Eine Mittelstellung nehmen die sichtbar reflektierenden Oberflächen von glatten oder metallenen Körpern ein, die deshalb in Mesopotamien in besonders enger Beziehung zu Gestirnen, der Sonne zumal, stehen. Feuer im weitesten Sinne ist Element der Wahrnehmung. „Mesopotamian texts, in both Sumerian and Akkadian, make apparent that all aspects of light are important, from the light issuing from the principal astral bodies – sun, moon, Venus (and thereby from the principal astral deities, Utu/Shamash, Nanna/Sin, and Ianna/Ishtar), to the ruddy intensity of fire, the shimmering of light on water, and the gleam of precious metals and other materials.“¹⁶

Die Verwendung des Lehms in der mythischen Schaffung des Menschen erlaubt eine Deutung der symbolischen Verschiebung

¹⁵A Concise Dictionary of Akkadian führt folgende Bedeutungen für *simtuan*: „mark, token; colour, paint“ im Sinne einer Kennzeichnung, deshalb 1. „ownership mark“ in *simtu sakanum* „to put a mark on animal, field, brick“, 2. „branding iron“, 3. „colour, paint“...

¹⁶Irene J. Winter: *Radiance as an aesthetic value in the art of Mesopotamia (with some Indian parallels)*, in B.N. Saraswati, S.C. Malik u. M. Khanna (ed.), *Art: the integral vision*, 1994, S. 123

von der fleischigen Substanz zum Ton oder des Tons zum Fleisch oder dessen äußerer Fläche: „In the Babylonian creation Myth, God turned men out like bricks from clay molds. It was men who built bricks into walls. The first grid, the brick wall, easily evokes associations with human body. The wall of handmade or hand-modeled clay-bricks, which is any clay wall made before the nineteenth century, has a rich and varied surface texture, like skin.“¹⁷ Der Ziegel oder die getrocknete bzw. gebrannte Form vertreten indessen nicht die „prima materia“, denn die hat nicht unbedingt eine feste Form: Speise, deren klebrige Substanz mit dem Bindemittel beim Bau verglichen werden kann (nicht zufällig heißt der Mörtel in manchen deutschen Regionen „Speis“). Das Trocknen oder Backen von Brot, das Schmieden von Metallen zählen zum gleichen Symbolbereich, wobei die technischen Prozesse in Konkurrenz zu den „natürlichen“ und entsprechend zeitabhängigen, also alchemisch gesehen werden.

Der Schluss, dass Feuer und Licht sämtliche Farben „enthalten“, die mit ihrem Auftreten an den beleuchteten Dingen erscheinen, war wohl immer eine zumindest stillschweigenden Annahme. In der Wahrnehmung wird Licht zum Auslöser der Erscheinung von Farben. Irene Winter bestätigt aber auch für die mesopotamische Ästhetik die Korrespondenz von Farbe und Empfindung.¹⁸ Supponiert wird eine den glänzenden Dingen ähnliche Er-

¹⁷Hannah B. Higgins: *The Grid Book*, 2009, S. 14. Sie zitiert den Philosophen Paul Good (*Time Sculpture*, 2002, S. 92): „Brick and the techniques of bricklaying... betray an alternative of the flesh – not raw but purple and made of identical cells. We create everything in our own image. The brick is the elemental self-portrait of the human species.“

¹⁸„Significant is..., that all of the terms seem to carry with them a physical sign (for example the outward manifestation of radiance), an inherent inner quality for which the outer sign stand (i.e., the state of sacredness or terribilità), and also a sense of the emotional response appropriate to the quality-plus-sign (e.g. awe, dread).“ Winter, *Radiance*, S.125

scheinung an Königen, die ihre Aura von Göttern, den Urhebern des Luminosen, empfangen. Das akkadische *melammu* bezeichnet diese Eigenschaft der Götter und ist dem indischen *tejas* ähnlich. „The term seems to convey a fiery energy contained within individuals, manifest as a flaming glow, and possessing brilliant energy.“¹⁹ Auch Kultobjekte werden mit einer solchen Aura versehen beschrieben. Für ein dem Gott Assur gewidmetes Bildnis wurde eine Krone geschaffen, die „clothed (wrapped) in melammu, adorned (literally, sprinkled) with vital energy, bearing dazzling awesomeness, bathed in radiance“.²⁰ Kunstwerke haben eine solche Aura geerbt, sie manifestieren Eigenschaften, die Götter tragen. „Primary among these qualities, I would argue, is the attribute of radiant light, which both reflects the inner nature of the work and affects those who view it. Radiance may therefore be said to be among the aesthetic properties of a work; and seems to function as does the Western concept of 'beauty', both intrinsic to the work and triggering positive response.“²¹

¹⁹Winter, Radiance, S. 126

²⁰Winter, Radiance, S. 127

²¹Winter, Radiance, S. 129. Die Silbe *me* steht im Sumerischen für göttliche Kraft (Elementary Sumerian Glossary, 1967). Jaritz, Schriftarchäologie, S. 144, deutet das Zeichen mit dem Wert *me-e*, *me-mu*... als „grafische Darstellung des Vorstehens, Herauskommens-, -fließens...“ Abgeleitet seien *me* „Stimme, rufen, sprechen, beten... Himmel, Mutter“. Dass auch an Strahlen gedacht werden könne, zeige ME.ME.ME „Glanz“.

9 Vom Glanz des Fügens

An die Spitze der ästhetischen Prinzipien Mesopotamiens setzt Winter die Absicht, eine starke Wirkung zu erzielen, die sie mit Sigmund Freuds Begriff der „Besetzung“ vergleicht.¹ Als Beispiel zitiert Winter die Axt, von der Gilgamesch träumt. Sie liegt am Eingang seines Zimmers und wird als sein künftiger Begleiter Enkidu gedeutet. „Clear from the text is an implication of delight in and passionate connectedness to objects and works – a vocabulary... that is identical to that describing lovers, positive aspects of the human body... or fertile landscape.“ Konstruktionen werden als schön und gut, passend und perfekt empfunden, nicht anders als Konstruktionen von Tempeln und Kirchen oder liturgische Objekte im frühen Christentum oder im Hinduismus bezeichnet wurden.² Begriffe wie „anziehend, verführerisch“ werden sowohl auf Menschen mit Sex-Appeal angewendet als auch auf eindrucksvolle Gebäude. Der Traum Gilgameschs wirft ein bezeichnendes Licht auf die Überlagerung von Begriffsbedeutungen, wenn von der Axt eine erotische Attraktion ausgeht, auch wenn es sich hierbei um ein Wortspiel handelt. „According to A.D. Kilmer, the symbols by which Enkidu is represented in the dream episodes make allusion to the Ištar cult: the meteorite, kišru, evokes kezru, who would be a male counterpart of a kezertu woman (a kind of cultic

¹ „...what in psychoanalytic literature is referred to as cathexion: deep attachment to a love object or its substitute“. Irene J. Winter: Defining „Aesthetics“ for Non-Western Studies; in: Art history, aesthetics, visuals studies, ed. by Michael Ann Holly and Keith Moxey, S. 12

² Winter, Aesthetics, S. 16

prostitute), and the axe, *haššinu*, evokes *assinnu*, a cultic performer who, typically as a eunuch, took the female role in the sexual act.“³ Die Begriffe für den Meteoriten wie für die Axt beruhen in beiden Träumen auf Wortspielen, hinter denen sich ein Catamitus verbirgt. Enkidu tritt im Traum einmal als vom Himmel Gefallener und einmal als Axt auf. Der Lichtglanz des Sterns wirkt auf Gilgamesch liebezend, während das sonstige Volk und die jungen Männer Enkidu die Füße küssen, als handele es sich um einen Säugling, wie es im Text heißt; die Assoziation mit einer Geburt und eines „Ausgestoßenen“ im Sinne eines Sprosses liegt nahe.

Stern und Axt stehen in Zusammenhang mit dem Brüdermotiv, das in der Geschichte von Kain und Abel möglicherweise ebenfalls eine Gestirnmotivik aufweist. Robert Eisler nimmt an, dass das Zeichen auf Kains Stirn ein Tau ist, ein Kreuzzeichen, das in der babylonischen Keilschrift für *samsu* „Sonne“ sowie „Niederschlagen, Niederwerfen“ steht und allgemein als Brandmal schlechthin gilt mit den Bedeutungen „Licht, Sonne, Feuer, glänzen, scheinen usw.“ Eisler sieht in Kain einen Schmiedegott mit dessen Zwillingsbruder Abel, weil das Tau-Zeichen auch als *tu’amu* „Zwillingsbruder“ gelesen werden kann.⁴ Das Brüdermotiv enthält generell ein letales Moment, ob es sich nun um ein Opferverhältnis handelt, das damit begründet wird, einer trage des andern Last bis zum Tod, oder dahinter ein Affekt steht, aggressive Kräfte zu ent-

³A. R. George, *The Babylonian Gilgamesh Epic*, 2003, Vol. 1, S. 452

⁴Ernst Rudolph Brünnow: *A classified list of all simple and compound cuneiform ideographs*, 1889. Das Ideogramm der gekreuzten Keile hat den Wert *tallu* und *tu’amu* „Zwillingsbruder“ und „älterer Bruder“, das heißt, dass der Unterschied der Verdopplung ohne Rücksicht auf die Zeitfolge gilt, Zwillings- und Brüdermotiv gleich behandelt werden. An erster Stelle steht das Kreuz als babylonisches Ideogramm für *šamsu* „Sonne“ und dann *nidi abi* „Niederwerfen, Niederschlagen eines Bruders“. Das Kreuz steht in dem älteren Zeichen für Sonne in einem Kreis.

laden – entweder in einem Projektionsverhältnis auf einen anderen oder auf das Selbst. In beiden Fällen ist eine Tötungsabsicht oder Unterwerfung im Spiel, die auf das „Ausstoßen“ einer schweren Belastung hinausläuft. Leopold Szondi hat dafür den Begriff des Kains-Komplexes eingeführt und ihn in Zusammenhang mit dem epileptischen, paroxystischen Anfall gestellt. „Das Ziel des Paroxysmaltriebes ist, sich *durch Überraschung* vor einer äußeren oder inneren Gefahr zu retten. Der paroxysmal-epileptiforme Faktor staut zuerst die Energien der groben Affekte auf; die Person wird in Wut oder Hass, in Zorn oder Rache, in Neid oder Ehrfurcht versetzt; so entsteht durch die Stauung der groben Affekte die *paroxysmale* Phase. Danach kommt die explosive Entladung in Form irgendeines Anfalls; die Person gerät in die *eleptiforme Phase*. Dann folgt die *Phase der Wiedergutmachung*.“⁵

In der Etymologie des ältesten Gilgamesch-Namens einer Götterliste aus Fara tritt der Doppelaspekt von alt und jung auf. „Die Folge von zwei Nomina, pabilga 'väterlicher Ahn' und *mes* 'Jüngling, junger Held', ist in der frühesten Namensschicht häufig. Der Name hieße dann etwa 'der väterliche Ahn (ist) ein jugendlicher Held.'“⁶ Da die Axt im Zedernwald eingesetzt wird und

⁵Leopold Szondi: Schicksalsanalytische Therapie, 1963, S. 333

⁶Walther Sallaberger: Das Gilgamesch-Epos, Mythos, Werk und Tradition, 2008. Nach A. R. George bezeichnet pa-bilga „an older kinsman of one's paternal family. The compound comprises *pa*, 'senior, firstborn' (usually written PAP = pa4), a term that often distinguishes the eldest brother from his juniors, and *bilga*, 'offshoot, fruit.'“ (The Babylonian Gilgamesh Epic, Vol. I, 2003/2010, S. 71) „Pabilga-mes means 'the forbear (was) a hero'. As a royal name it can be compared with the names of two early rulers of Umma, Pabilga-gi(?) and Pabil-gal-tuk. As will become apparent, the first element of the compound pa-bilga was dropped after the Fara period, so that the name became Bilgames, which might, alternatively, mean 'the offspring (is) a hero'. Both translations are appropriate for the heroic king of old par excellence but in view of the name's history and the parallel name

ihn schädigt, scheint es sich um die Störung und Wiederherstellung eines Gleichgewichts zu handeln, die mit dem Auftreten des brüderlich agierenden Paares Gilgamesch und Enkidu zusammenhängt. Das Auftreten Enkidus deutet auf eine Spaltung und das Opfer einer „Seite“ hin.

Die handwerkliche Arbeit des Weltenschöpfers sei das „Schmieden des Himmels und der Erde“, wie es in einer alten Sonderquelle der Genesis heißt.⁷ Gilgameschs Traum, der von Brocken erzählt, die vom Sternenhimmel auf ihn fallen, liest sich wie ein verdeckter Schmiedemythos, der vom Erschaffen erzählt, allerdings technisch, wobei die sexuelle Metaphorik deutlich ist und die Parallele zur natürlichen Zeugung gesucht wird. Die kosmologische Bergmetaphorik der mesopotamischen Kultur legt eine Beziehung von Sternen und Erzen nahe. Gilgameschs Körper wird ebenso mit Zahlen und Maßen beschrieben wie die Arche, die Hörner des Stieres oder Waffen. Er ist ein technisches „Wun-

Lugal-mes, in which the first element clearly refers not to the child but to a figure of honour, I find the former more convincing. Falkenstein rendered the hero's name with a slightly different nuance of *mes*, as 'der „Alte“ ist ein junger Mann'“. (George, S. 74; Falkenstein, RLA III, p. 357; siehe auch: S. Parpola: The esoteric meaning of the name of Gilgamesh, CRRA 43, p. 32) eine Lesart, die George ablehnt. Die sumerischen Schreiber haben möglicherweise die Axt in einer anderen Lesart des Namens versteckt. So „wurde das letzte Zeichen gelegentlich statt MAŠ auch BAR(.RA) gelesen; das lässt an die ebenso geschriebene sumerische Wendung gin bar 'mit der Axt bearbeiten, entasten' denken. Auch wenn der Name Gilgameš gesprochen wurde, so konnten die Zeichen auf der Ebene der Schrift ebenso gut sumerisch im Sinne von 'der den Baum mit der Axt bearbeitet' gelesen werden“ (Sallaberger). Parpola will eine versteckte Botschaft in dem Wort gefunden haben: „In his view the spelling hides an 'encoded message' identifying the hero with the sacred tree, viz. the one 'who matched [MAŠ] the tree [GIŠ] of balance [GÌN].“ (George, S. 87).

⁷Robert Eisler: Qain und die Qeniter; in: Le Monde Oriental 1929, Vol.XXII, S. 50 ff.

derwerk“, im Himmel geschaffen, wie Enkidu im zweiten Traum ebenfalls bezeichnet wird.⁸ So ruft Gilgamesch nach dem Tod des Freundes die Schmiede und Edelsteinschleifer auf, ein Bildnis des Körpers nach seinen Maßen zu schaffen. Enkidu, die Axt, ist Gilgameschs Schutz: „Die Axt an meiner Seite, meines Armes Zuversicht, das Schwert an meinem Gürtel, meines Gesichtes Schild, meine Festtagskleider, der Gürtel meiner Wonne“ (Tafel 8). Die technisch erstellten Bildnisse, die Werkzeuge und der Glanz sind Reflexe der in Schamasch vergötterten Sonne, die früh am Horizont flackert wie Feuerzungen.

Das Flackern und Zucken der Lichter provoziert die Ritualtänze junger Waffenbrüder, die ihre Schilde aneinanderschlagen und mit Geschrei die Sonne begrüßen wie die griechischen Kureten oder die Korybanten, Vegetationsdämonen im Gefolge der Großen Mutter, der Kybele. Der babylonische Tammuz, der Ishtar zugesellt ist, oder Attis der Kybele, sind beide schön genannte Jünglinge, die den Vegetationsgottheiten zuzurechnen sind, die jedes Jahr sterben müssen. Schönheit wird zum Begleiter des Todes, zum Zustand abgeschiedener Seelen. Kureten sind eine besonders geartete Schar von Seelen der Vorfahren. Sie sollen „nach gewissen Vorstellungen eine Art Urgeschlecht sein“, die ersten Menschen, und wie Bäume aus der Erde hervorgewachsen, darin den Korybanten ähnlich, „die ebenfalls, nach einem alten Gedicht, Bäumen gleich aus der Erde erwachsen sein sollen.“⁹

Schon in der Antike wurden die Kureten mit den römischen Saliern verglichen. Zwar sind die Kureten dämonische Tänzer, die Salier hingegen ein dem Mars dienendes Priesterkollegium von zwölf Tänzern, die im März ihre Reigen aufführen und in

⁸Sallaberger, S. 110

⁹Leopold v. Schroeder: *Mysterium und Mimus im Rigveda*, Leipzig 1908, S. 129 f.

Liedern von Helden der Vorzeit singen, doch pflegten die Salier „am Schluss ihres Liedes den Mamurius Veturius anzurufen, jenen mythischen Schmied, der angeblich auf Numas Wunsch zu dem einen vom Himmel gefallenen Schilde die übrigen elf hinzu verfertigte. Zu diesem Verdienst... schien es schlecht zu stimmen, wenn am Vortage der Iden des März ein mit Fellen bekleideter Mensch durch die Stadt geführt und mit langen weißen Stäben aus der Stadt hinaus geprügelt wurde, indem man ihn Mamurius Venturius nannte. Allein es ist auch schon längst klar erwiesen, daß dieser angebliche alte Schmied ursprünglich nichts anderes war als der alt gewordene Vegetations- und Fruchtbarkeitsdämon, der alljährlich vertrieben, resp. durch einen neuen ersetzt, gleichsam verjüngt werden muß... Die Salier sind die Verehrer des alten und des jungen Mars. Ihre... noch aus der Urzeit stammenden Tänze fördern und feiern zugleich den Sieg des jungen Jahres, des Frühlings, des neugeborenen Fruchtbarkeitsgottes“.¹⁰ Trotz der Beziehung des Mars zu den abgeschiedenen Seelen handelt es sich nicht um einen chthonischen Gott, denn „nach altarischem Brauch... fuhren sie in Wind und Sturm durch die Luft, sie hausten in Bergen, Wäldern und Wassern, lebten wohl auch in Tieren und Pflanzen fort“.¹¹ Von Schroeder vermutet im indischen Marut eine zum Mars parallele Figur. Im Rigveda sind die Maruts eine hüpfende, springende und tanzende Schar von gleichartigen, waffengerüsteten Jünglingen. Die Beziehung der Maruts zu ihrem Vater Rudra, „dem nachherigen Seelen- und Fruchtbarkeitsgott Civa, dem Todesgott und Herr der Gespenster“ verweist ins Reich der abgeschiedenen Seelen.¹² Zu dem Namen der Maruts liefert v. Schroeder eine Etymologie und hält es „für wahrschein-

¹⁰v. Schroeder, *Mysterium*, S. 142

¹¹v. Schroeder, S. 145

¹²v. Schroeder, S. 121

lich, daß die Wurzel *mar* „schimmern, glänzen“ den Namen zugrunde liegt“.

Der vom Himmel gefallene Schild des Schmiedes Mamurius Veturis erinnert an die vom Himmel gefallene Axt und den Meteoriten im Traum des Gilgamesch. Das Wortspiel der Sumerer, Meteoriten und Axt mit der „doppelgeschlechtlichen“ Ausrichtung Enkidus als Sexualpartner Gilgameschs in Verbindung zu bringen, verweist auf die doppelgeschlechtlichen Urwesen in den Kulturen der Großen Mutter und in Schöpfungsmythen wie den babylonischen, wo Tiamat zerteilt und aus den Teilen Himmel und Erde gebaut wird. Der phrygische Attis, wörtlich „der Schöne“, ist ein Teil des doppelgeschlechtlichen Agdistis und der Kybele zugeordnet, Tammuz der Ishtar, eine Liebes- und Kriegsgöttin, Schwester des Sonnengottes Schamasch, der ursprünglich als weiblich galt. Im Gilgamesch-Epos hilft Schamasch dem Helden mit der Sendung von Stürmen, was ihn in die Sturmgötter einreicht. Das achtstrahlige Stern- und Götterzeichen scheint als Abkürzung eines Urmythos gelten zu können. Die Erzählung des Aristophanes in Platons Symposion rückt die technoide Seite dieser Figuren ins Zentrum. Ihre Einheit gründet auf der Zwei, weil die erste Einheit der Zahl mit der Zwei beginnt. Und die Zwei ist hier gegliedert in zweimal vier Glieder (Arme und Beine) gleich acht. Die Arme und Beine geraten zu Protoformen von Werkzeugen, die die Natur nicht nachahmen, sondern zum Vorbild ihres Wesens werden, technisch zu sein, kunstvoll, und in diesem Sinne eben schön, aber auch in gewissem Sinne tot, geboren aus der Selbstreflexion oder Selbstbezüglichkeit, für die die doppelgeschlechtlichen Figuren stehen.

Die von Irene Winter über die Axt mitgeteilte Beobachtung, dass der Begriff des Schönen auf technisch hergestellte Objekte gemünzt ist, auf Tempelbauten wie auf Ritualobjekte, lässt sich mit dem Werturteil der Genesis – das Licht war „gut“, *tob* – eben-

so vergleichen wie mit den Kommentaren des Timaios über den Demiurgen. Die Fügung, die auf die primordiale Trennung scheinbar ganzheitlicher Wesen folgt, strahlt einen Glanz aus. Ihre Doppelheit lässt offen, ob sie als ursprungshaft Ganzes oder als zu einem Ganzen Gefügetes, als sekundär Ganzes zu verstehen sind. Platon begründet mit dem Mythos von den ersten Menschen das Begehren. Das aus dem Doppelwesen hervorgegangene Getrennte strebt danach, den Urzustand wieder einzunehmen. Die achtgliedrigen Wesen, Anthropoiden der ersten Stunde, sind Phantasmata des Begehrens, die als Ungeheuer empfunden werden, die getrennt werden müssen. Paradox erscheint, dass die Vereinigung die Trennung nur bestätigt. Es zeigt sich, dass das Phantasma der Einheit erst das Begehren produziert, das nicht zu stillen ist. Die mythische Trennung stellt indessen dieses Begehren oft symbolisch im Zwillingsmotiv dar.

Die altägyptische Lehre von den acht Urgöttern aus Hermopolis ist eine Elementenlehre, weil es sich um Einheiten handelt, die vor der Schöpfung existieren, so, wie Platons schwankende Amme des Werdens ebenfalls den Status vor der Einrichtung des Kosmos bezeichnet. Die Lesungen für das Zeichen der Acht Urgötter sind semitisch *tamani*, koptisch *esmun*, dem der Vegetationsgott Esmun entspricht.¹³ „Sehr merkwürdig sind nun aber die Schreibungen der griechisch-römischen Zeit, welche die Acht Urgötter als eine königliche Person auffassen und ihren (oft als pluralische Götterbezeichnung determinierten) Namen demgemäß in einen Königsnamenring eingeschlossen zeigen. Dabei wird dieser Name... offenbar nach einer Art Volksetymologie so geschrieben, als ob er aus dem Worte *hm* 'Kleiner, Kind' ... und dem Worte... 'müde, lässig, untätig sein' bestünde, das man offenbar nur noch mit einem *n* gesprochen haben muß. Und zwar wird die-

¹³Kurt Sethe: Amun und die acht Urgötter von Hermopolis, 1929, S. 37

ses letztere Wort dabei nicht selten mit dem Ideogramm für 'alt' geschrieben... Offenbar soll die Schreibung die Acht Urgötter als 'das Kind, das altersmüde geworden ist' bezeichnen...¹⁴ An anderer Stelle sind sie als „die Müden bezeichnet; dort sind sie als Verstorbene gedacht“, in der Unterwelt wesend, aus der die Sonne aufsteigt wie die Lotusblume aus den Urgewässern. „Die thebanischen Texte lassen die Acht, nachdem sie auf der Flammeninsel angelangt sind, auf den hohen Hügel treten und daselbst das Licht erschaffen, was eben ihre Aufgabe war“. Mit dem erwähnten *n* ist das Nun gemeint, die Personifikation des Urgewässers als der Älteste der Acht, der deshalb das Beiwort „der Alte“ erhält.¹⁵

¹⁴Sethe, S. 44

¹⁵Sethe, Amun, S. 61. Das Zeichen für die Zahl Acht wurde in griechisch-römischer Zeit mit einem Zeichen geschrieben, das dem koptischen Buchstaben gleicht, der wiederum dem griechischen Chi entspricht, hebräisch ein kheth, Zahlzeichen Acht. Das ägyptische Zeichen, ein mit einer Schraffur versehener Kreis, deutet Ernest Alfred Wallis Budge (An Egyptian Hieroglyphic Dictionary, 1922) in seiner Hieroglyphenliste als Korb. Sethe deutet es als Mutterkuchen. Die rituelle Verwendung des Korbes als Getreideschwinge lässt auf die Herkunft aus Vegetations- und Fruchtbarkeitskulten schließen, das Wort τῆρη auf jene Titanen, die das Dionysoskind schützten, Dämonen aus dem Reich der abgeschiedenen Seelen, worauf ihre weißen, „begipsten“ Gesichter deuten (Eisler, Mysterien). Die Zahl Acht und der Ortsnamen des Gaus „die Acht“ werden in griechisch-römischer Zeit mit einem Zeichen geschrieben, in dem eine Art griechisch-koptisches Chi (χ) auftritt (Sethe S. 37). Budge führt in seiner Hieroglyphenliste ein nicht eindeutig interpretierbares Zeichen auf, ein Kreis mit einer dunklen Schraffur, das nach seiner Vermutung für ein Sieb mit dem phonetischen Wert *kh*, im Hebräischen gewöhnlich mit dem *tau* wiedergegeben, phönikisch noch mit einem Kreuz geschrieben. Eisler führt das *tau* auf das entsprechende keilschriftliche Zeichen zurück. Da Platon die Trennung der chaotisch wirbelnden Elemente mithilfe einer Getreideschwinge anführt, könnte es sich bei der Hieroglyphe ebenso um einen rituell verwendeten Korb handeln. Später taucht im Timaios das Chi als Zeichen der Weltseele auf.

Es scheint also einen Zusammenhang von Vegetationskult und Dämonen bzw. abgeschiedenen Seelen zu geben. Unter den Spielzeugen des Dionysoskinds war auch ein Schwirrholz, das bekanntlich zu den Geräuschinstrumenten von Vegetationskulten gehört; speziell der R-Laut soll in Fruchtbarkeitsriten eine förderliche Wirkung entfalten. Lärmen und Schellen sollen „das Gras rufen“, ebenso der Donner die Erde.¹⁶ „Allen diesen offensichtlich imperativischen Rufen... ist der r-Laut gemeinsam. Er ist der Hauptträger der beabsichtigten sprachgestisch dargestellten Wirkung und dieses sprachliche Element ist kultischen Riten und Bräuchen eingegliedert, die auf eine Förderung des Wachstums, der Zeugungskraft des Lebens gerichtet sind... Das Rrrr stellt den gewünschten Vorgang offenbar sprachmimetisch dar“.¹⁷ Hanika beschreibt einen Stampftanz, der zunächst ohne Musik getanzt wird, dann folgt ein hohes Brrrr... und die Tänzer setzen sich in Bewegung in Richtung des Urzeigers, das heißt des Sonnenlaufs, um mit dem Stampftanz die Natur aufzuwecken. So wird *er/*or zur sprachlichen Bewegungswurzel, weil die Vibration ein Fließen lautlich imitieren soll. Es gebe eine etymologische Anknüpfungsmöglichkeit an griechisch *eros*. Das Weckmotiv, das ebenso in den Klängen von Glocken oder anderen Geräusche erzeugenden Instrumenten zum Ausdruck kommt, steht immer in Beziehung zur Sonne und ihrer wachstumsspendenden Kraft. Es scheint, als sei dies der Grund für die immer wieder auftauchende Beziehung der Sonne zum Tönen und der Neuorientierung des Leibes zur bewussten Aufmerksamkeit, dem Aufwecken, das ebenso mit einem Erhellen verbunden ist. Hell und laut sind syn-

¹⁶Siehe das reichhaltige Material über das „Gras ausläuten“ oder „Korn aufwecken“ bei Wilhelm Mannhardt: Wald und Feldkulte, 2 Bände, Berlin 1904.

¹⁷Josef Hanika: Der r-Laut in Fruchtbarkeitsriten und das Schwirrholz, Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde, 1952. München 1953, S. 85

onym, weil sie mit dem Wachen verbunden sind. Auf ähnliche Weise wären die Himmelslichter zu interpretieren, Leuchten in der Nacht, denen das die Helle begleitende Weckmotiv des Klanges zgedacht wurde. Die Ideogramme des ägyptischen Sonnengottes Ra (oder Re) bilden die Sonne oder den Mund nach. Das Lautzeichen R des Alphabets wird mit dem Ideogramm des Mundes geschoben. Bei der Schriftentwicklung wäre zu berücksichtigen, dass die Laute möglicherweise bereits mehr bedeuten als arbiträre Zeichen, also bildhaften Wert haben, der mit den Ideogrammen in Konkurrenz gerät. Die Bahn der Sonne wird in der Sonnenbarke vergegenständlicht in einem doppelten Ausdruck des Transportfahrzeuges und der Last, eine Vergegenständlichung der Bewegung. Für Hanika stellte der R-Laut ein Bewegungsgeräusch dar, eine Deutung, die bereits in Platons *Kratylos* vorgeführt wird (426 d). Etwas Ähnliches gilt für das S. So zitiert Karl Schneider in seiner Deutung der Runennamen S- und R-Strophen im Zusammenhang der Sonne als Wachstumsförderer. Das runische Zeichen R italischer Herkunft trägt den Namen *raido '(Sonnen-)Wagen' – mit dem Ideogramm eines Wagens.¹⁸ Auch Schneider findet für das Weckmotiv etymologische Belege zum *swegl rad*, das ein Musikinstrument gewesen sein müsse, „dessen Klang bis zur Decke des Burgsaales empordrang und ihn vibrieren ließ. Da wir für *swegl* als ursprüngliche Bedeutung 'Sonnenrad, Sonne' ermittelt haben... sehen wir in *swegl rad* eine Zusammensetzung der Primärbedeutung Sonnenwagen“.

Das an die Sonne gebundene Weckmotiv erlaubt es, die Welt der abgeschiedenen Seelen mit ihr in Verbindung zu bringen und die Feld-, Wald- und Fruchtbarkeitskulte weniger rationalistisch mit der wachstumsspendenden Kraft der Sonne zu erklären, als mit animistischem Glauben, der auf Projektionen beruht. Die Ver-

¹⁸Karl Schneider: Die germanischen Runennamen, 1956, S. 127

wandtschaftsbeziehungen enthalten das Brüder- als Verkettungsmotiv, das für die Erzählungen elementar ist, in denen sich die Abstammung auf ein Fernstes und Höchstes bezieht – eines Gottes oder Gestirns. Die genealogischen Schnitte verweisen auf die Möglichkeit, die Verkettungen bis an den Anfang zu verfolgen, so dass der Ahn und sein Glanz zum Abglanz im letzten Spross werden kann. Das Weiterleben des Alten im Jungen ist ein Weiterglänzen, eine Durchlichtung und Vergoldung der genealogischen Kette. Die Genealogie deckt sich mit den Toten im Erinnerungsraum, die Geschichte ist eine Verkettung der Lebensgeschichten und Handlungen der Ahnen. Dass der Tote auf diese Weise als Spur der Vergangenheit weiter wirkt, verleiht ihm den Status eines abwesend Anwesenden und nicht Handelnden, doch Wirkenden. Er wird zum Prinzip, wenn man darunter die Form eines Handelnden und doch Wirkenden versteht, die man als Charakteristika von Göttern kennt.

Der Tod ist im Brüder- oder Zwillingsmotiv inbegriffen; die Verdoppelung dient der Erhöhung des einen, bei der der „andere“ untergehen muss. Dass in der Kains-Erzählung der Jüngere getötet wird, mag tiefenpsychologische Gründe haben, andererseits ist der Tod oft ein Schicksal, das gerade den Jungen ereilt, wie es Isaak geschehen sollte. Das Jünglingsopfer ist schließlich weit verbreitet und an die Blüte der Vegetation wie an die der Reife gebunden. Das Kind stirbt, um dem Erwachsenen in ihm Raum zu geben. Das Jüngere ist sozusagen das Ältere, zu Überwindende, um einem Regelsystem, das dem Kind bislang unbekannt war, Geltung zu verschaffen. Dem sozialen Gefälle entspricht ein mentales, die Abspaltung vom vergangenen Status hat eine Entsprechung im inneren Erleben des Einzelnen, wirkt hier dennoch auf noch zu beschreibende Weise fort.

Seltsamerweise kann im Zwillingsmotiv auch das Tier die Rolle des Partners spielen, als stünde er für einen abgespaltenen Teil

des Selbst im Sinne einer totemistischen Tierschicht des Menschen mit gleichzeitiger Schutzfunktion. Der Schamane legt Tiermasken an, seine Seele senkt sich in die eines Enkels nieder, so wie die Seele eines Vorfahren in den Schamanen eindringen kann.¹⁹ Johann Jakob Bachofen hat die Brudermythe als Ausdruck einer Natursymbolik gedeutet. In den Brüdern sind die vereinten Gegensätze verbunden, Leben und Tod, Werden und Vergehen. „Sie treiben vereint demselben Ziele zu wie die Molioniden, ja der rasche Flug des Gespanns entsteht eben dadurch, daß das weiße und das schwarze Pferd ihre Anstrengung nach einem Ziele hin richten. Wie verschieden scheint nicht diese Auffassung von derjenigen, die in dem Wechselmorde der Ödipussöhne hervortritt. Und dennoch sind es nur zwei verschiedene Seiten derselben Grundidee, die hier zum Ausdruck kommen und in den vielen Gestalten des Brudermords in einer dritten Gestalt wiederkehren.“²⁰ Heino Gehrts übernimmt diese Idee, fasst sie jedoch genauer in der Interpretation des Opfers als Versuch, die negative Gegenkraft, die jede förderliche Handlung des Menschen hervorruft, zu neutralisieren. „Die Folge jeder Handlung ist religio; der Zwillingsbruder der Selbstbestimmung ist Verpflichtung. Das große Anliegen der ursprünglichen Opferkunde wird daher die Kunst gewesen sein, die Wirksamkeit der Gegenkräfte zu neutralisieren, so daß ein reiner Gewinn heraussprang, oder sie so zu lenken, daß auch sie selbst noch dem Gedeihen dienten... Nahe lag der Gedanke, Gewinn und Gegenschlag von vornherein auf zwei verwandte Träger zu verteilen. Verwandt, brüderlich, Zwillinge deshalb, weil Gewinn und Gegenschlag in einer Tat entspringen. Im Handeln eins, scheidet

¹⁹Carl Hentze: Die Tierverkleidung in Erneuerungs- und Initiationsmysterien. Symbolon 1960, S. 39

²⁰Johann Jakob Bachofen, Werke, Bd. 4, 1954, Versuch über die Gräbersymbolik, S. 25 f.; zitiert in: Heino Gehrts: Das Märchen und das Opfer, 1967, S. 32

das Brüderpaar sich erst in seinen Folgen: der eine trägt für beide den Gewinn davon – oder für Sippe, Stamm und Volk – der andere nimmt für beide den Ungewinn auf sich.. und nimmt ihn mit hinweg: in sein Geschick, in eine für ihn fortan feste kulturelle Rolle, ins Ausland, in den Tod,²¹ – der Ursprung aller Doppelämter, vieler Doppelgottheiten, des rituellen Bruderkampfes, des weit verbreiteten 'Sündenbocks', des griechischen Pharmakos...“²² So wird auch der Feind zu einer Art Bruder, auf den der Verlust gebürdet werden soll, der „Schaden des Feindes der eigene Gewinn ist“. ²³ Hermes geht ebenfalls nach diesem Prinzip vor, als er zugunsten der Lyra die Schildkröte tötet, die durch das Omen in verdeckter Verbindung mit ihm steht.²⁴

Die Spaltung der Welt in Schöpfungsmythen erklärt Gehrts mit der Aufspaltung des menschlichen Handelns in den Raum als Zonen von Heil und Unheil. Gehrts konstruiert ein System, indem die Steigerung des Gewinns so gestaltet werden muss, dass der Gegenschlag des Verlustes den Gewinn nicht wieder zunichte macht, das Ungleichgewicht also Prinzip des Gewinns ist und der Verlust, das Vergehen, dem Werden dient. Jeder primitive Beobachter musste davon ausgehen, dass in der Bewegung etwas kommt und zugleich geht, also nichts ohne Verlust entsteht. Diese Gewinn- und Verlustrechnung hält ein System in toto im Gleichgewicht, während in der lokalen Szenerie ein Spiel sichtbar wird, in dem die polaren Kräfte des Ganzen ausgeglichen werden müssen. Voraussetzung für eine solche Polarität wäre die Teilung, von denen

²¹ Siehe Mannhardt, Feldkulte, I, S. 417: Hinaustragung und Begräbnis des Vegetationsdämons

²² Gehrts, Märchen, S. 33

²³ Gehrts, Märchen, S. 33

²⁴ Das Brüder- oder Zwillingsmotiv ist insofern offen für andere Besetzungen, als es sich im wesentlichen um Dyaden handelt, in denen das Opfer dem existentiellen „Gewinn“ dient.

die Schöpfungsmythen berichten, während die Asymmetrien auf partikularen Erscheinungen beruhen, Störungen, die ausgeglichene Strukturen in Bewegung versetzen. Der Störfall tritt als Böses in Erscheinung wie Eris, die nicht Eingeladene, die in die Runde eindringt und den Apfel als Zeichen der Störung hineinwirft, die darin besteht, eine Wahl zu treffen und zu unterscheiden.

10 Ästhetisierung des Körpers

Anton Ehrenzweigs Psychoanalyse der Ästhetik nimmt ihren Ausgang von einem evolutionär erfahrenen Trauma, das mit dem aufrechten Gang des Menschen einhergeht, in dem ein ausgeglichenes System ins Ungleichgewicht geriet, das wieder ausbalanciert werden musste. Die Vermutung über den aufrechten Gang und die Wirkung dieser evolutionären Entwicklung auf die Triebökonomie ist zwar spekulativ, doch die Ästhetisierung als Folge der Überschwemmung des Körpers mit erotischer Besetzung an sich schlüssig, auch wenn eine andere Ursache für die libidinöse Energieverteilung vorgelegen haben mag.¹ Mit der gravierenden Veränderung der Triebökonomie ist der Zusammenbruch eines Systems verbunden, das sich auf einer evolutionären Stufe wiederfindet, die zwar eine gewisse mentale Stabilität garantiert, jedoch an die Umweltbedingungen neu angepasst werden muss. Die Restitution des Systems bestand in der Entwicklung eines bewussten und gezielten Handelns mit strategischen Zügen, die man in gewisser Weise auch „technisch“ nennen könnte. Die mesopotamischen Begriffe für „ästhetisch“ ansprechende Objekte deuten darauf hin, dass die Ästhetisierung von der Technik zunächst nicht abgetrennt gesehen werden kann, wie schließlich auch der griechische *techné*-Begriff zeigt. Schuld wird zu einer Ursache, die Balance wieder herzustellen, und der Opferritus scheint die Form

¹Das Energiekonzept war über längere Zeit hinweg nicht mehr akzeptiert worden. Autoren, die die Erfahrungen der Psychoanalytiker mit neueren Kenntnissen der Neurologie verbinden, akzeptieren das Phänomen unter einem anderen Begriffsrahmen.

zu sein, in der das geschieht. Das Opfer provoziert ein Denken in Ursache-Wirkungsketten, wobei das interne Schuldgefühl der supponierten Kausalität äußerer Erscheinungen korrespondiert. „According to Kelsen the modern myth of causality is a remnant of a primitive world explanation by guilt. The primitive is only interested in disasters and explains them as retribution for guilt.“² Die Individuation wird als Trennung und diese als Strafe für eine Schuld angesehen, oder umgekehrt: Die Katastrophe, das Trauma, wird Strafe für eine erst noch herauszufindende Schuld erlebt. Das Unheil ruft das Schuldgefühl hervor – so beginnt die Ödipus-Fabel mit dem Unheil als Suche nach Wissen oder der Wahrheit, die in der Regel in der Vergangenheit, dem Reich der abgeschiedenen Geister liegt. Ehrenzweig verweist auf die psychologisch bekannte Verlagerung von Schuldgefühlen nach außen in Form der Beschuldigung. Die Ursache für das defiziente Gefühl wird in der Umgebung gesucht und nach geltenden Regeln bereinigt. Deshalb das Opfer, die Absonderung und Vertreibung des Bösen und Unreinen in Wald und Wüste. Der Animismus bildet eine geeignete Basis für Absichten, die Natur zu manipulieren, mit Riten und Zauberkraften die Natur zu Leistungen zu bewegen, die sie sonst nicht erbringen würde.

Schuld ist ein Gefühl des Ungleichgewichtes, das in Beziehung zum Begehren steht, dem ein Gefühl des Mangels anhaftet, der ausgeglichen werden muss. Die Deutung der Unterscheidungsfähigkeit zwischen Gut und Böse im moralischen Sinne ist zu eng, denn eine qualitative Unterscheidung umfasst mehr und betrifft die Entgegensetzung einer vorgefundenen Objektwelt zu einer erzeugten, die die vorgefundene überlagert. Auf das Verspre-

²Anton Ehrenzweig: The Origin of the Scientific and Heroic Urge (The Guilt of Prometheus); in: The International Journal of Psycho-Analysis, Vol. XXX, 1949, S. 108. Vermutlich gemeint: Hans Kelsen, 1881-1973

chen der Paradiesesschlange folgt für Adam und Eva die Mühsal der Arbeit.³ Die mittelalterliche Neugierde strebt nicht zufällig nach dem Wissen um die Schuld und die Existenz von Hexen und Teufeln. Doch von Bedeutung ist ebenso die Unterscheidung zwischen gut (hebr. *tob*) und böse, die bereits in Genesis 1,4 anklingt, als das Licht für „gut“ befunden wird. Die Paradiesszene enthält wesentliche Elemente der Wahrnehmung des erotisierten, das heißt des schönen Körpers, eine Kenntnis, die mit der Unterscheidungsmöglichkeit von gut und böse zusammenhängt – oder ist es nur eine zwischen schön und hässlich (*ra* kann neben böse auch hässlich heißen, aber auch Genosse), gelungen und missraten? Die Redewendung vom Öffnen der Augen deutet auf eine Veränderung der Wahrnehmung hin.

Ehrenzweig nimmt Sigmund Freuds Bemerkung über den aufrechten Gang als Ausgangspunkt für eine Analyse des Sehens und der ästhetischen Bewertung von Objekten. „Das Zurücktreten der Geruchsreize scheint... Folge der Abwendung des Menschen von der Erde, des Entschlusses zum aufrechten Gang, der nun die bisher gedeckten Genitalien sichtbar und schutzbedürftig macht und so das Schämen hervorruft. Am Beginne des verhängnisvollen Kulturprozesses stünde also die Aufrichtung des Menschen. Die Verkettung läuft von hier aus über die Entwertung der Geruchsreize und die Isolierung der Periode zum Übergewicht der Gesichtsrerize, Sichtbarwerden der Genitalien, weiter zur Kontinuität der Sexualerregung, Gründung der Familie und damit zur Schwelle der menschlichen Kultur.“⁴

³ „The tempting serpent, promising forbidden knowledge, was held to be the Devil itself; so the first guilty knowledge of Good and Evil, was ascribed to the guilt of the 'Witch and the Devil'“. (Ehrenzweig, Origin, S. 108)

⁴Sigmund Freud: Das Unbehagen in der Kultur, Studienausgabe, Band IX, 1982, S. 229

Teufel und Schlange sind klassische Opfer, doch Adam und Eva werden ebenso vertrieben und mit endlichem Leben, also dem Tod bestraft wie viele Ausgesetzte und Geopferte. Beim Initiationsritus handelt es sich um ein internes Opfer, das unter anderem mit der eintretenden sexuellen Orientierung zusammenzuhängen scheint. Die Teilung in Körper und Seele bedeutet das Opfer eines vormals Ganzen. Das Pflücken des Apfels vom Baum, der Biss und die Vertreibung wiederholen die Teilung des Urmenschen Adam, aus dessen „Seite“ Eva entsteht. Nun erst kann von zwei Geschlechtern gesprochen werden, auch wenn beide erst von der Schlange darauf aufmerksam, das heißt: sehend gemacht werden müssen. In Anspielung auf die Paradiesszene meint Ehrenzweig, dass die Schaulust (*voyeur libido*) eine orale Quelle habe. „The pleasure of seeing a loved object derives from the infantile pleasure of devouring.“⁵ Diese Art Verlangen wird vom Mund auf die Augen verschoben, die nun „verschlingen“ wollen. „At a later stage of the infantile development the oral voyeur libido is absorbed into the genital libido and becomes concentrated in the genitals so that the sight of these becomes the maximum voyeur excitation“. Für die übrigen Glieder des Körpers gilt das Schönheitsprinzip, unter dem infolge der veränderten Perspektive auf die Sexualorgane die Überschwemmung des ganzen Körpers mit sexueller Energie umgewandelt wird in ästhetische Attraktion. Die Ästhetisierung des Körpers ist eine Gegenbewegung gegen die sexuelle Aufladung jeder Formwahrnehmung durch das Unbewusste. Umwandeln heißt: verwandeln, neu konstruieren. Ehrenzweig betont die Gefahr, die von der „pan-genitalen Krise“ ausgeht, weil Entdifferenzierung, ein Rückfall auf eine frühere Stufe der Evolution droht, wenn nicht nur die Sexualorgane mit Triebenergie geladen sind. „The aesthetic feeling in our vision served a dynamic function; it counterac-

⁵Ehrenzweig, Origin, S.109

ted the intense sexual ('pan-genital') significance with which our unconscious mind equips any seen form."⁶ Dynamisch heißt, zwischen beiden Kraftfeldern laufen ausbalancierende Prozesse ab, die sich in der optischen Wahrnehmung so darstellen, als spielten sie sich quasi auf dem Körper ab.

Anzunehmen ist ein notwendiger Restitutionsprozess der Geschlechterdifferenzierung, der sowohl den Teilungsmythen als auch Initiations- und Opferriten zugrundeliegt. Denn der aufrechte Gang scheint die bis dahin klare Lage verdunkelt zu haben, wenn Ehrenzweig meint, das weibliche Sexualorgan sei nun verdeckt, „the sole object of the male voyeur libido vanished from the sight“, während das männliche nun offen zur Schau stünde. Die vom Körper dann abgezogene oder umgewandelte Triebenergie in Attraktionen des Schönen trägt die Male der Zerstückelung und der technischen Rekonstruktion; die Formwahrnehmung steht unter hybridem Vorzeichen, es mit Totem und Lebendigem zugleich zu tun zu haben, so, wie Maschinen und Werkzeuge Projektionen der Glieder des Körpers sind, deren Orientierung und Ladung an Triebenergie weitgehend verschwand. Der Grund für die Krise, das Verschwinden der alten Ordnung, wird als Schuld wahrgenommen und nach außen verlagert. Ehrenzweig verfolgt diese Spur, wenn er die neuzeitliche Wissenschaft und die rationale Suche nach Ursachen in der Welt als Verschiebung der Suche nach der Schuld ansieht, die von der Projektion des Bösen auf Besessene und Hexen begleitet wird. Der Wissenschaftler befreie sich von der Schuldzuweisung durch die Annahme von reinen Ursachen für natürliche Prozesse. Die Differenzierung der Geschlechter mit der Eingliederung in eine neue Ordnung und Triebökonomie wird zur neuerlichen Aufgabe, die in einer Kultur des begehrenden Sehens bewältigt werden soll.

⁶Ehrenzweig, Origin, S. 108

Die Ilias (23, 638 ff.) berichtet von einem Gespann, den Aktorionen, das aus einem dynamischen oder triebhaften und einem lenkenden, die Richtung vorgebenden Teil besteht – eine Aufspaltung, die auch Platons Psychologie beflügelt hat, in der die beiden Teile jedoch einem einzigen Wesen angehören. Die Aktorionen führen gepaart: „Die waren Zwillinge: der lenkte beständig, / Lenkte beständig, / der andere trieb mit der Geißel. / So war ich einst! Jetzt aber sollen Jüngere solche Werke / angehen...“ Die Aktorionen werden unter anderem deshalb als unbesiegbar beschrieben, weil ihr Aussehen den Rad schlagenden Menschen gleicht, die Platon als Urwesen beschreibt, welche getrennt die beiden menschlichen Geschlechter ergeben. Die ursprüngliche Einheit gilt als Begründung für das Streben nach Vereinigung, als Ursache des Begehrens. Das Brüder- oder Zwillingsmotiv mag im sozialen Verbund ein Opfermotiv sein und als Bedingung einem Symmetriebruch innerhalb des Kollektivs dienen, ohne den kein Gewinn für das Ganze möglich ist. Das Opfer steht für den Wettbewerb der Einzelwesen untereinander. Im Einzelwesen angesiedelt, begründet das Zwillingsmotiv eine innere individuelle Dynamik mit ähnlicher Intention der „Rückkehr“ oder Vereinigung der Gegensätze. Die Aufspaltung im Mythos schafft ein sich selbst begehrendes Brüder- oder Zwillingspaar – ein Status, der durch das Opfer in der Teilung beendet wird. Das Opfer muss durch die Rituale der Initiation analog im Individuum ebenfalls vollbracht werden, um die Monstrosität der „doppelten Gestalt“ auszuschließen. Der Zeitpunkt ist insofern bedeutsam, als die Natur in der Geschlechtsreife die Richtung vorgibt und die Zeit davor dann nur noch als innerer Raum des Abgelebten zugänglich ist.

Ein Beispiel nichtinitiiertes Jugend und ihrem „infernalen Aspekt“, wie Heino Gehrts⁷ die von ihr ausgehende Kraft nennt,

⁷Märchen, S. 129

bietet der Bund der Unbeschnittenen, Ndomo, des afrikanischen Stammes der Bambara (Mali). Dieser Bund verfügt über eine eigene Macht, „die androgyne Macht“ der Adoleszenten. In seinen Masken und Musikinstrumenten lebt die Wanzo genannte Kraft aller beschnittenen Erwachsenen weiter, nachdem sie beim Beschneiden aus dem Blut und beim Sprung über das Feuer entwichen ist.⁸ Es handelt sich jedoch nicht um die „Fruchtbarkeit des Zeugenden, sondern um die Urkraft des Chaos“.⁹ Das heißt jedoch auch, dass die alles gestaltete Leben mit Vernichtung bedrohende Urkraft in Waffen und Schilden wirksam ist. Für das germanische Kriegerum legt Gehrts entsprechende Zeugnisse vor. Die Seele des Toten wandert in Schild, Speer oder Schwert, „und wenn sie solchergestalt die ‚Kampfmaske‘ beseelte, dürften wir annehmen, daß in der Schlacht sie die Führung übernahm“.¹⁰ In dem mittelalterlichen Epos, das vom Kampf zwischen dem Riesen Ecke und Dietrich von Bern berichtet, kommt es im Wald zu einem Dialog zwischen Dietrich, dessen Bruder in der Rabenschlacht gefallen ist, und Vasolt, dessen Bruder von Dietrich erschlagen worden war. Beide werfen sich vor, nicht allein zu kämpfen, sondern zusätzlich mit dem Herzen des toten Bruders, und Dietrich klagt: „Gott bewahre mich vor dir, du bist ja ein roter Degen!“,¹¹ eine rätselhafte Formulierung, die Gehrts mit dem rotgefärbten Gesicht des römischen Triumphators vergleicht, eine Farbe (Mennige), die für Götterstatuen verwendet wurde. Rot ist indogermanische Totenfarbe, und es triumphiert der Tote, dem der Sieg zu verdanken ist, weil er sich in der devotio geopfert hat. „In der keltischen Literatur sind der Rote Riese und der Ritter in der roten Rüstung

⁸Gehrts, Märchen, S. 130

⁹Gehrts, Märchen, S. 130

¹⁰Gehrts, Märchen, S. 138

¹¹Gehrts, Märchen, S. 141

Sendboten des Totenreiches.“¹² Die Farbe Rot scheint in der Unabhängigkeit des Symbols weniger mit dem Blut identifizierbar zu sein als mit der Übergangsform oder der Durchgangsstation des Totenreichs.

Die Aufspaltung des Werdens und Vergehens in das Brudermotiv strukturiert das soziale Feld, dessen Doppelorientierung im Individuum selbst eine eigene Systematik entfaltet. Die Beziehung zwischen dem geopferten Bruder als Kraft im lebenden oder in dessen Waffen und der Partnerschaft zweier Wesenheiten im Individuum, etwa Leib und Seele, scheint einem frühen Stadium des Selbstbewusstseins anzugehören, das über sich selbst mythologisch berichtet – wie weit diese Berichte mit real vollzogenen Handlungen übereinstimmen, wo die Grenze zwischen Realität und Phantasie liegt, ist für die Interpretation des Sinns einer Handlungsschilderung nicht entscheidend, zumal der Beobachter als Berichterstatter selbst nicht frei von perspektivischer Beschränkung ist. So kennt der Schamanismus die scheinbare Zerstückelung des Körpers, die im Grunde allen Initiationsriten als Idee der Erneuerung zugrunde liegt, jedoch muss die Unversehrtheit des Körpers garantiert werden. Die Aufgabe der Bewegung im Verlöschen und Wiedererstehen übernimmt der alternative „Körper“ – die Seele. Der Zeitfaktor, der im Brudermotiv enthalten ist, weil es immer einen älteren und einen jüngeren Bruder betrifft, die die genetische Linie verkörpern, das Vorher und Nachher, die Entfaltung der einen genetischen Substanz im Raum, schürzt sich zum Kreuz als Zeichen der diachronen und synchronen Existenz. Am Körper selbst vollzieht sich offenbar ein Opfer *pars pro toto*, der geopfert oder malträtierte Körperteil stirbt einen Stellvertretertod, der Gewinn bringen sollte. Am Individuum stirbt ein Teil den symbolischen Tod, oder das Indivi-

¹²Gehrts, Märchen, Anm. 30

dum selbst erleidet als Teil im Sinne des Gliedes eines Kollektivs den Opfertod. Dieser Tod vollzieht sich symbolisch als Durchgang durch die Tierstufe, die in der Wildnis, abgetrennt vom Kollektiv, erlebt wird. Sowohl der germanische Initiand wie der germanische Krieger kann in der Tiermaske erscheinen, als Wolfs- oder Bärenhäuter. „Die Völsungensage überliefert für das Kult-Chaos, die Weihewildnis oder den in ihr verbrachten Einweihungsabschnitt einen bedeutsamen Ausdruck, das Wort *óskop*, das sicher, seinem Ursprung nach das 'Ungeschaffene', das Ungestalte meint.“¹³

Mit Tod und Auferstehung sind zwei entgegengesetzte Bewegungen bezeichnet, die eine Sequenz von Gestalten hervorbringen. Die Schlange verdankt ihre zentrale symbolische Stellung dieser Bewegung, die sich in der alljährlichen Häutung zeigt. Die rituelle Schindung ist ein Opfer *pars pro toto*. Der aztekische Gott Xipe Totec ist ein „Geschundener“ und mit Linus und anderen ähnlich leidenden Opfern vergleichbar, deren Haut malträtiiert wird. Die Menschenopferpraxis des Herzausschneidens und Hauptabziehens, die seit dem 16. Jahrhundert die Berichte über die Azteken bestimmt, beruht jedoch offenbar auf magischen und weniger tatsächlichen Handlungen, also auf einer Lesung von Metaphern als Beschreibungen realer Vorgänge, um die fremde Kultur zu denunzieren. „So wird eine Agave, welche eine weibliche Gottheit verkörpert, 'enthauptet', wie dies in den Ritualen zur Herstellung des Rauschtrankes Pulque in symbolischer Weise geschieht.. Einen anderen wichtigen symbolischen Hintergrund für die Tötungsdarstellungen hat man bis heute noch überhaupt nicht berücksichtigt – die Initiation... Zwar ist in der Fachliteratur von den Schamanen im vorkolumbianischen Mesoamerika die Rede, jedoch kaum von deren Initiationsriten. Dabei sind gerade

¹³Gehrts, Märchen, S. 135

sie Schlüsselereignisse: Im Mittelpunkt des Rituals steht der mystische Tod. Der Kandidat 'stirbt' und erneuert sich.¹⁴ Das Herz steht für das Leben, sein Pulsieren für das Zentrum, von dem die Bewegung des Lebens ausgeht. Und es steht für das Innere, Verborgene, das die Haut umhüllt. Die Haut wird zum Symbol der Vermittlung im Ritus der Erneuerung und des Übergangs zwischen zwei Stadien. Sie ist damit auf bemerkenswerte Weise ein Objekt der Ästhetik, die auf dieser historischen Stufe tief in den Geist des Numinosen eingesenkt ist.

¹⁴Peter Hassler: Die Lüge des Hernan Cortes. Die Zeit, 11.09.1992. Die Habilitationsschrift über das Thema erschien 1992 unter dem Titel „Menschenopfer bei den Azteken? Eine quellen- und ideologiekritische Studie“. Das Herz ist wie in anderen alten Kulturen auch bei den Azteken eine Metapher für das Innere, und die überlieferten Rituale des grausamen Herausschneidens des Herzens, die so, wie in den überlieferten Techniken dargestellt, technisch offensichtlich nicht möglich waren, auch nicht als Beschreibung der Realität zu werten. „Das 'Herz bzw. die Seele aus dem Leibe schneiden' dürfte weniger als chirurgischer Akt denn vielmehr als symbolische bzw. magische Handlung oder einfach als Metapher zu verstehen sein... Möglicherweise verbirgt sich hinter dem 'Aus-dem-Leibe-Schneiden' eine Allegorie des Todes. Mit dem Tod kann aber auch ein mystischer Tod gemeint sein, welcher in Zusammenhang mit einer Initiation steht“. (Hassler, Menschenopfer, S. 226.)

11 Die Haut als Grenze

Die Attraktion der Haut als Objekt der Erotik gleicht der Faszination „perfekt“ gestalteter Kultobjekte. „Xipe Totec war auch der Gott der Goldschmiede, der angesehensten Handwerkerzunft in Mesoamerika... So macht Riese auf eine mögliche Assoziation bei den Azteken zwischen der Farbe des Goldes und der menschlichen Haut aufmerksam, die Xipe Totec übergestreift wurde. Diese Interpretation hat viel für sich, wenn man bedenkt, dass die Häute geschundener Opfer, die sich die Priester übergestreift hatten, gelb gefärbt waren und Teocuitlaquemilt (wörtlich: Goldenes Kleid) genannt wurden.“¹ Die goldenen Hohlformen von Figuren und das Überziehen von Schmuck mit Goldblech scheinen eine Analogie zu einem solch Goldenen Kleid, der übergestreiften Haut, darzustellen. Xipe Totec war eigentlich ein Gott des Ackerbaus und der Fruchtbarkeit wie die anderen Frühlingsgötter Linus, Tammuz oder Adonis. Eduardo Matos Moctezuma vergleicht die Goldschmiedearbeiten der Azteken in der Technik der „verlorenen Form“ mit der landwirtschaftlichen Kultivierung des Bodens. So scheinen die Jünglingsopfer zu Beginn der neuen Vegetation und des Bearbeitens des Ackers mit der Kultivierung der Erde und des Menschen in Analogie zu stehen. Die Veränderung der Haut geht mit der Fruchtbarkeit einher, und die damit verbundenen Initiationsriten beabsichtigen die Trennung von der Mutter-Imago als radikalen Schnitt der einstigen Symbiose. Der neue Zustand wird durch einen zeitweisen Rückfall ins Tierische erreicht; das Anlegen von Masken und Tierfellen als Demonstration der Wild-

¹Bertold Riese: Aztekische Chrestomathie, 1996

heit und Begierde zeugt davon. Bei Häuten und Fellen handelt es sich um Oberflächen mit Außen- und Innenseiten, Hohlformen, die auf eine Raumvorstellung schließen lassen, die von der Fläche als Grenzform aus gedacht ist. „Der Leib des Menschen nach seiner äußeren Erscheinung heißt sumerisch KUŠ, akkadisch zumru oder mašku (das letztere eigentlich: Haut als 'Kontur')“.² Der Töpfergott der Ägypter und die Analogie von Mensch und Gefäß in Mesopotamien deuten auf eine besondere Form, die eher als Grenzform denn als voller Körper zu sehen ist. „In der sumerischen Keilschrift spielt das Gefäß eine außergewöhnliche Rolle. Der Mensch galt als gefülltes Gefäß. Ein bestimmtes Zeichen (TA), das Abbild eines Topfes, ist die Bezeichnung für 'Form', 'äußere Erscheinung', 'Gestalt' an sich usw.“³

Die doppelt orientierte Perspektive auf die Innen- wie Außenwelt wird bei der Projektion mit berücksichtigt, so dass die Himmelsperipherie selbst doppelt orientiert ist, wie es in Platons Bericht des Pamphyliers dargestellt wird. Dabei kommt es zu einer Verkettung mehrerer Schichten, drei oder mehr wie beim Regenbogen als Bild des Weltenbergs. Doch selbst die doppelte Perspektive lebt von der Verkettung, deren Festigkeit die Konstruktion erst sichert. „Ich vermute, daß die Vorstellung vom Himmel als Berg übertragen ist von einer aus den Vorkulturen stammenden Vorstellung von der Erde als einem ausgehöhlten Berg, der in Vegetationsstufen aufgebaut ist, und über dem der Himmel, ebenfalls als ausgehöhlter Berg gedacht, sich wölbt. Diese Vorstellung klingt

²Jeremias, *Geisteskultur*, 1929, S. 90. Heinrich Zimmer (*Akkadische Fremdwörter als Beweis für babylonischen Kultureinfluss*, 1908, S. 48) übersetzt *maŠak* „Haut, Fell“, arab. *mask*.

³Siehe E. Unger: *Die Keilschrift und ihre Beziehungen zur Ornamentik*, in: *Jahrb. d. D. Vereins für Buch und Schrift*, Band II, S. 331 [Nr. 160], S. 39; zit. in: Jeremias, *Geisteskultur* S. 90. Kurt Jaritz verzeichnet unter TA = ta-tu-u das Urbild eines leeren Gefäßes.

noch wieder in der lateinischen Bezeichnung des Himmels als 'coelum', d.i. Hohlraum, und in dem großartigen Bilde der letzten Gespräche des Sokrates von der irdischen Erde als Höhle, an deren Wänden sich durch die Lichtöffnung von oben Schattenbilder einer darüber sich wölbenden himmlischen Welt zeigen. Sofern die Erde als Berg gedacht ist, schauen die Menschen über sich die Innenseite der himmlischen Bergwölbung, dessen von uns abgekehrte Seite ('Jen-seits') dann der eigentliche Himmel ist."⁴ Jeremias vermutet, dass diese Vorstellungen mit denen von sieben Erden (den sieben Klimata der Griechen entsprechend) verknüpft und zu den sieben Sphären einer himmlischen Welt umgestaltet wurden.

Für jene Zeit ist die Vorstellung eines Blicks von oben auf die Welt bemerkenswert. Eine andere Position, wenn auch nur imaginiert, einnehmen zu können, setzt eine Art von Sichselbstsehen voraus, perspektivisch eine Spiegelung oder Umkehrung der Blickrichtung, auch bekannt von Doppelgängererscheinungen mit Sequenzierung des Bildes. Jeremias erinnert „an die poetisch-lehrhafte Erdvorstellung des ersten Luftfliegers Etana, der auf Adlerfittichen emporsteigend schließlich die Erde von oben wie einen runden Korb sieht, in dessen Mitte ein Mehlhaufen liegt.“ Das Zeichen für die kosmische Vollzahl der Sumerer (36 000) ist ein Kreis innerhalb eines Kreises, so, wie der Hohlraum der Erde im Hohlraum des Himmels hängt – einem gefüllten Gefäß gleich. Die von oben gezeichnete Korbform könnte in der Hieroglyphe *h* fortleben, deren Bild Budge⁵ als Sieb deutet, und das im Hebräischen dem *chet* entspricht – „Gehege, Zaun, Gitter“. Der Sinn des Siebes ist es, Substanzen voneinander zu trennen, nimmt man $\sigma\acute{\epsilon}\omega$ „schütteln, erschüttern, schwingen“ als die Form der Bewegung, die zum Sieb gehört, dann ist der Unterschied zur Wurfel zu ver-

⁴Jeremias, Geisteskultur, 1929, S. 130

⁵Ernest Alfred Wallis Budge: An Egyptian Hieroglyphic Dictionary, 1922

nachlässigen. Unter den Deutungen von Platons Worfel im Timaios befindet sich auch der Korb als Gefäß, in dem das Kind ebenso wie die Früchte der Ackerkultur getragen werden. „Platos contemporaries would have recognized as an allusion to Eleusis the use of the winnowing fan or basket as a metaphor for chora. Scenes from the ceremony preserved in urn carvings show a priestess holding a liknon or winnowing basket over the head of the initiate.“⁶ Das Schütteln des Korbs diente in anderen Kulturen auch der Mantik, der Deutung der Konfiguration der im Korb liegenden Objekte. „The diviner 'sees' the situation of the querent by shaking the basket repeatedly and noting the relationship among the objects that come to the top each time. The harvesting symbolism in this context represented the winnowing of information to find the solution to the querent's problem.“⁷

Der Status des Unbestimmten und der Übergang zur Bestimmung des Initianden im biologisch-sozialen Kontext wird hier als Reinigungsprozess verstanden, für den das Bild eines Gerätes verwendet wird, der der Reinigung des Kornes von der Spreu dient. Dionysos wird *liknites* genannt, der im Korb hin und her Bewegte. Seine Beziehung zum Wasser wird vom Kult von Lerna beglaubigt. Er wird aus der Tiefe des Wasser heraufgerufen und Πελάγιος genannt (zu πέλαγος „Meer“).⁸ „Am Feste seiner Epiphanie riefen die Argivier den βουγενής Dionysos mit Trompetenstößen aus dem See von Lerna herauf und versenkten dem 'Tüthüter' ein Lamm als Opfer in die unergründliche Tiefe (Plutarch, Is. Os. 35)“.⁹ Das Wasser scheint für jene schaukelnde Be-

⁶Gregory Ulmer: Chora; in: Glossolalia. An Alphabet of Critical Keywords, Hrsg. Julian Wolfreys, Harum Karim Thomas, 2004, S. 35 ff.

⁷Ulmer, S. 37

⁸K. Kerényi, C. G. Jung: Einführung in das Wesen der Mythologie, 1980, S. 100

⁹Walter Otto: Dionysos Mythos und Kultus, 1933, S. 150

wegung zu stehen, die im übrigen jedes Getragene erfährt, aber auch typisch für das schwankend sich fortbewegende Kleinkind ist (toddler). Dionysos' enge Beziehung zu Nymphen und Frauen, die ihn auch noch als erwachsener Gott nähren, erziehen und begleiten, ist ebenso überliefert (Hom. Hymn. 26 z.B.). „Ammen“ (τιθηῖναι, Ilias 6, 132 u.a.) heißen die Begleiterinnen seiner rasenden Tänze.¹⁰

Das Band des Himmels in Platons ER-Mythos wird als Milchstraße gedeutet, *galaxias* oder *galaxias kyklos* genannt. Sie hält die beiden Hemisphären der Himmelkugel zusammen,¹¹ denn die Trennung gehört ebenso zur Ordnung des Kosmos wie der verbindende Übergang, der in entsprechenden Kontexten als Nahrungsspende oder -aufnahme symbolisiert ist. Einer der deutlichsten Hinweise auf die Beziehung der Himmelslichter zur Nahrung liegt in der Metapher von der Milchstraße vor. Die Milch wäre der süße Saft, der in der Tradition des Sanskrit als Essenz des Göttlichen galt, das in den Lichtern der Sterne verströmt und von allen Sinnen empfangen wird.¹² Eine analoge Vorstellung liegt in der pythagoreisch-orphischen Jenseitslehre vor, derzufolge „die Neugeborenen deshalb mit Milchnahrung aufgezogen werden müssen, weil die Seelen bei ihrem Sturz aus der himmlischen Heimat hinunter in die irdischen Leiber zuerst in die Milchstraße fallen... und dort sich an das Milchtrinken so gewöhnen, dass sie erst nach einer Zeit wieder entwöhnt werden müssen.“¹³ Die Milchstraße ist der Weg, den die Seelen im Kreislauf nehmen müssen. Die Rede vom Bockchen, das in die Milch gefallen ist, deutet Eisler so, es müsse eine in Gestalt eines Bockssternchens eben neu

¹⁰Otto, Dionysos, S. 160

¹¹Macrobius, Somnium Scipionis I, 12, 3. Über den Sturz der Seelen in die Milchstraße Porphyrios, de antro nymph. 28; zit. Eisler; Mysterien, S. 358

¹²Winter, Aesthetics, S. 9

¹³Eisler, Mysterien, S. 358

aus der Heimat bei den Göttern in die untere Leidenswelt und den wirbelnden Kreislauf der Geburten hinabgestürzte Seele sein. Die Milchstraße ist ein Grenz- und Jenseitsfluss, dessen Wasser weißer seien als Milch. Er erscheint einmal als Milch und einmal als Feuer, je nach Schuld derer, die ihn überqueren und entweder als Gerechte hineinfallen in die Milch oder als Frevler einen verzehrenden Feuerstrom erleben. Das Hineinfallen gleicht einer Adoption, einer symbolischen Säugung durch eine Amme. Die Reinigung des Getreides im Timaios nimmt vor diesem Hintergrund die Form des Werdens als Eintritt in den Kreislauf an. Die alternative Form der Reinigung bieten Feuer und Wasser oder Milch. Eisler zieht eine Stelle bei Origenes über die Feuertaufe Christi heran, der eine Wassertaufe des Johannes vorhergeht: „Er wird im Feuerstrom neben dem feurigen Schwert und in diesem Strom jeden taufen, der am Ende seines Lebens ins Paradies gelangen will, aber noch einer Reinigung bedürfen wird. Biblisch wie bakchisch ist der Gegensatz des Feuerstroms zu den Bächen des von Milch und Honig fließenden Jenseitslandes.“¹⁴ Geburts- und Kindheitsmythen sind als Übergangssymbole interpretierbar. Der Übergang ist darstellbar als eine Mischung der Gegensätze.

Die Mutterimago, die die Maske des Initianden bildet, kennt in ihrer Allumfassung kein Genus und entspricht dem Zustand der Undifferenziertheit vor der Ordnung, die in Agrargesellschaften in der Kultivierung des Bodens gründet, der eine tiefe Beziehung zum Körper pflegt. Der von Heino Gehrts erwähnte Ndomo-Bund hängt „in erster Linie nicht mit dem Urmann, sondern mit dem Urweibe zusammen... Das Urweib als Mythe und Maske, die Erde als Urelement, der Ndomo-Bund als Ursprung der menschlichen Gesellschaft sind alle drei von der chaotischen Macht des Wanzo

¹⁴Eisler, *Mysterien*, S. 366. Platon vergleicht die unter Donner und Dröhnen zur Geburt stürzenden Seelen mit fallenden Sternschnuppen. *Staat*, X 621b

durchdrungen, sind Gestalten in denen sie wirkt. Der Erwachsene, beschnitten, der Zeugung mächtig, hat sie abgestreift; darum ist er ohnmächtig, wo es um das eigentlichste ursprünglichste Werden geht; vom Ursprung abgeschnitten, versagt er an einem entscheidenden Punkt. Dort dagegen finden wir Urweib, Jugend und Erde in engstem Zusammenwirken: bei der Bearbeitung des Feldes, bevor noch das Samenkorn darein gestreut wird.“¹⁵

Platon hat die Paradoxie einer geschlechtsunspezifischen Mutter mit dem Begriff der Amme umgangen und die Mutterimago als allgemein versorgendes Prinzip gemeint. Für die metaphorische Verknüpfung von nährender „Haut“ und Acker oder Weide liegen zahllose Bilder bereit, die auf eine Übertragung der Erfahrung eines Säuglings mit der Brust als erste Projektionsfläche der Sättigung schließen lassen. In Timaios 88c wird Platon sich auf den Korb beziehen, wenn es um die Bewegungen der Seele geht, die den Körper gesund halten. Die Bewegungen, die der Körper von außen, und die, die er von innen erfährt, müssen durch Erschütterungen (*seismos*) aufeinander abgestimmt werden. „Ahmt er dasjenige nach, was wir die Ernährerin und Amme des Alls nannten, und gestattet vor allem dem Körper niemals, Ruhe zu halten, sondern setzt ihn in Bewegung und erzeugt in ihm gewisse Erschütterungen und begegnet so durchgängig auf natürliche Weise den inneren und äußeren Bewegungen und schüttelt die um den Körper schweifenden Eigenschaften und Teile und bringt sie nach ihrer Verwandtschaft in eine Ordnung zueinander, dann wird er... das Befreundete neben das Befreundete setzen und es so Gesundheit bewirken lassen.“

Neben gymnastischen Übungen wird auch Schaukeln auf See-reisen als reinigend und den Körper wiederherstellend empfohlen. Die Analogie von *liknon*, *plokanon* und *chora* erlaubt es, die

¹⁵Gehrts, Märchen, S. 131

chora als ein dynamisches Phänomen zu betrachten, weil die vibratorische Bewegung mehr bedeutet als Raum oder Ort. Platon beschreibt sehr genau die ausgleichende Bewegung, die durch die Vermittlung zwischen dem Inneren und dem Äußeren durch die Amme entsteht, so dass es sich bei der „Erschütterung“ um eine Erlebniszone handelt, die als Grenze zwischen innen und außen empfunden wird. Das heißt, innere Organe haben Anteil an der Grenzerfahrung, spürbar das Herz, symbolisch die Leber. Das spiegelnde wie bewegte Wasser oder flackernde, reflektierende Flächen sind Metaphern für die Bewegung zwischen innen und außen, in der Wahrnehmung erscheinen die „Bewegungen“ auf den Flächen als Zeichen des sich zeigenden Inneren. Die Unruhe der Oberfläche wird mit der Farbe assoziiert, das Ornament versetzt die Oberfläche in einen Rhythmus.¹⁶

¹⁶In der Musik Richard Wagners wird das Klangkolorit durch wellige Bewegungen der Instrumentaltöne erreicht. Die minimalen Abweichungen von einem fest gewählten Ton evozieren Empfindungen, die bemerkenswerterweise als farbig bezeichnet werden. Die musikalische Ornamentik folgt dem gleichen Prinzip.

12 Schaulust

Anton Ehrenzweig sieht in der Geschichte des bildnerischen Denkens der Kunst eine Auflösung der Dingkonstanz (vertreten im *eidōs*), die in den Werken früher Hochkulturen angestrebt wurde – zum Beispiel Ägypten, für deren Maler „the human body appeared as perfectly symmetrical, possessing two pairs of limbs of equal length and showing in whatever attitude the same harmonious proportions... The realistic painters of the Italian Renaissance... began to distort all constant proportions,,¹ Es handelt sich also nicht einfach um eine „realistischere“ Darstellung, denn die Perspektive „allowed the full ambiguity prevailing in the depth mind to intrude into the well-ordered and rational world of things constancies“. Auf der Bildoberfläche findet eine Szene statt, an der die Unruhe des Unbewussten die Formkonstanz der Dinge zu erodieren droht. Man könnte meinen, die Oberflächen der Dinge selber bildeten unter bestimmten Umständen solche Szenen – zum Beispiel, wenn sie glänzen und reflektieren, das Erscheinungsbild des Gegenstandes sich mit anderen mischt oder die Fläche sich „bewegt“. Licht und Farben, die an glänzenden und reflektierenden Flächen auftreten und dort auch jene Kräfte in sich bergen, die einmal dem Licht als Abkömmling einer numinosen Kraft zugeschrieben werden, wirken parallel zur *chora* und deren Vibration. An den ruhig strahlenden wie ebenso unruhigen Lichterscheinungen wird das Pulsieren des an der Oberfläche auftretenden Unbewussten verdinglicht.

¹Unconscious Form-Creation in Art. The British Journal of Medical Psychology, Vol. 22, S. 98 f.

Ehrenzweig begründet im Anschluss an Freuds Bemerkung in dem Text „Das Unbehagen in der Kultur“ die Schönheitsempfindung mit einer Erotisierung des ganzen Körpers in der Folge des aufrechten Gangs. „The adoption of an erect gait by the human race must have created a very severe sexual crisis; the female genitals disappeared from sight and with them the chief source of excitation leading to the sexual act; other now more visible parts of the female body like the breasts had to take over the function to attract the male by their sight. At first the non-genital parts of the body must have exercised the full maximum of excitation previously held by the genitals. This was dangerous as it might have created a total aberration of the sexual urge from the genitals to the new source of excitement; that this is possible is proved by the perversions of fetishism.“² Das Potential der Ästhetik liegt nach Ehrenzweig hier begründet. „The emergence of aesthetic enjoyment prevented this fatal turn of events. By partly destroying the transferred sexual excitement and converting it into beauty it reserved the maximum excitement to the ultimate perception of the genitals“. Die Evolution der Sexualorgane beruht auf dem allgemeinen biologischen Prinzip der Differenzierung, während die ungehinderte Ausweitung der Sexualisierung auf andere Organe oder die ganze Körperfläche die Gefahr einer Entdifferenzierung heraufbeschworen hätte. Die Ästhetisierung des Körpers und die Schaulust bedeuten einen Kompromiss. „The aesthetic tendency of surface perception is a product of the voyeur libido.“³ Ästhetik ist nicht primäres Phänomen der Anschauung, wie es die Gestalttheorie annimmt, sondern die Formprinzipien der guten oder abstrakten Gestalt unterdrücken alle „inkohärenten“ (Ehrenzweig) Formelemente, die den Anschein der Entdifferenzierung erwecken,

²Ehrenzweig, Form-Creation, Vol. 21, S. 211

³Ehrenzweig, Form-Creation, Vol. 22, S. 88

und Abkömmlinge des Unbewussten und Chaotischen sind. Daraus resultiert ein irrationaler Effekt, denn das rationale Prinzip der Wahrnehmung beugt sich den abstrakten Gestaltprinzipien, die die Wahrnehmung weniger zu den lebensnotwendigen bedeutungsvollen Formen als zu „guten“ Gestalten führen. Der Körper wird zum Projektionsschirm guter Gestalten, seine Geometrisierung und Formalisierung dient als Gegenbewegung der Entdifferenzierung. „The Greeks felt, that their aesthetic play with abstract form must also possess a rational meaning and they discovered geometry, the only science in which they excelled.“⁴ Die Preisgabe des Körpers an die Schaulust entwickelt sich parallel zur Geometrisierung der Natur, doch die Griechen führen damit nur den Weg fort, den die alten Hochkulturen begonnen haben. Der Körper als gestalteter Mikrokosmos ist das Modell für die Ästhetisierung der Natur.

Freud hat mit seinem Begriff der Schaulust eine Reflexion in Gang gesetzt, die Ehrenzweig weiterführt, wenn er das neue Blickbegehren mit einer Entdifferenzierung der Triebbindung an die Sexualorgane begründet; damit aber auch die scheinbare Einheit von Ästhetik im Sinne des Schönen und der Attraktion auf der einen und der „guten Gestalten“ der Gestaltheorie auf der anderen Seite erklärt. Die Versuche, eine Ästhetik auf mathematische Proportionen und geometrisch konstruierbare Formen zu gründen, sind eher naiv. Die kritische Entdifferenzierung und libidinöse Überschwemmung des Körpers ruft eine Gegenbewegung in den als „harmonisch“ empfundenen Proportionen hervor, auf denen die gute Gestalt sich gründet. „The Greek culture which invented geometry represented a vehement break-through of the pan-genital voyeur libido; it broke down the barrier of physical modesty and took an unashamed delight in the human body. Characteristically,

⁴Ehrenzweig, Form-Creation, Vol. 22, S. 92

archaic Greek art begins with a severe 'geometrical style'. Without transition, the strictly geometrical pottery of archaic Greece developed into the light-hearted Realism of later Greek vase painting. Our interpretation of primeval geometrical art as pan-genital symbolism would explain this abrupt transition. Both forms of art represent in different ways the same unashamed voyeurism of Greek culture, the archaic geometrical style even more so than the realism of later painting."⁵ Allerdings ist dieser geometrische Stil von den abstrakten Formen des späten klassischen Stils zu unterscheiden, ein echt ästhetisches Unternehmen, das Ehrenzweig als Reaktion gegen die pan-genitale Überschwemmung des Körpers interpretiert. Der geometrische Stil herrscht indessen in allen frühen Kulturen vor, das Ornament selbst ist aufgeladen mit pan-genitaler Bedeutung, wie Melanie Klein auch in Kinderzeichnungen herausgefunden hat. Das Ornament ist keineswegs abstrakt.

1905 tritt der Begriff der Schaulust in Freuds Texten zuerst auf, bezeichnenderweise zusammen mit dem Betasten des Sexualobjektes. Jedoch sei „der optische Eindruck der Weg, auf dem die libinöse Erregung am häufigsten geweckt wird und auf dessen Gangbarkeit... die Zuchtwahl rechnet, indem sie das Sexualobjekt sich zur Schönheit entwickeln läßt... Die mit der Kultur fortschreitende Verhüllung des Körpers hält die sexuelle Neugierde wach, die aber ins Künstlerische abgelenkt ('sublimiert') werden kann, wenn man ihr Interesse von den Genitalien weg auf die Körperbildung im ganzen zu lenken vermag“.⁶ Die Lust geht aus einem Erinnerungssystem hervor, lebenswichtige Funktionen nicht zu „vergessen“, und so bildet sie eine Art Suchfunktion im Begehren, eine Funktion, die auch im Blick enthalten ist. 1910 beschreibt Freud in dem Aufsatz „Die psychogene Sehstörung“ den

⁵Ehrenzweig, Form-Creation, S. 91 f.

⁶Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, Studienausgabe, Band V, 1982, S. 66

Konflikt, in den das Organ Auge geraten kann, wenn die Wahrnehmungsfunktion des Sehens von der triebgesteuerten Schaulust und dessen unbewussten Inhalten so weit überschwemmt wird, dass beide „der Verdrängung verfallen und vom Bewußtsein abgehalten werden, so ist damit die Beziehung des Auges und des Sehens zum Ich und zum Bewußtsein überhaupt gestört“. Das Objekt ist somit leicht vom Verschwinden bedroht und das System auf Hilfskonstruktionen angewiesen. „Freuds Theorie dieser erotischen Besetzung des Objekts (oder der Anaklasis), wie sie Jean Laplanche darstellt, erklärt unter anderem den skopophilen Impuls.“⁷ Das einzelne Bedürfnis könne befriedigt werden, nicht jedoch das Begehren, das vom lustvoll erfahrenen Objekt geweckt wurde, doch nie oder nur vorübergehend gestillt werden kann. Die Distanz zum Objekt wird unter der Voraussetzung, das Begehren zu stillen, unüberwindbar. Es scheint sich in dem Distanzsinn, dem Sehen, just dieses Phänomen zu vollziehen, so dass die Triebstruktur des Begehrens im Blick und dessen metaphorischen Rekonstruktionen aufgehoben ist.

Die Schaulust bildet das energetische Reservoir des Blicks. „Für uns wird das Privileg des Blicks fassbar in der Funktion des Begehrens, indem wir... die Adern entlangleiten, über die der Bereich des Sehens dem Feld des Begehrens integriert worden ist. Nicht zufällig bildet die Dimension des Optischen, die ich... die geometrale nenne, sich eben in der Zeit heraus, in der die cartesische Meditation die Funktion des Subjekts in seiner Reinheit inauguiert.“⁸ Im Flimmern scheint die Schaulust eine geeignete phänomenale Form zu haben. Lacan: „Das Wesentliche an der Beziehung zwischen Schein und Sein...: Es ist nicht in der Geraden, es ist im Lichtpunkt (dans le point lumineux) – im Strahlpunkt, in dem Rie-

⁷Rosalind Krauss: Das optische Unbewusste, 2011, S. 220 f.

⁸Jacques Lacan: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, 1980, S. 91

seln, dem Feuer, dem Springquell der Reflexe... Die ganze Oberfläche der Haut kann lichtempfindlich sein...“⁹ Das Pigment ist das Element lichtempfindlicher Organe, im Auge funktioniere es unendlich komplex. „Was Licht ist, blickt mich an, und dank diesem Licht zeichnet sich etwas ab auf dem Grunde meines Auges – nicht einfach jenes konstruierende Verhältnis, das Objekt, bei dem der Philosoph hängen bleibt – sondern die Impression, das Rieseln einer Fläche, die für mich nicht von vornherein auf Diskurs angelegt ist... Diesem Blickpunkt eignet stets etwas von der Ambiguität eines Juwels.“¹⁰ Diese Sichtweise hat die Optik der Antike bestimmt. Empedokles: „Wie wenn ein Mann, der in der Winternacht einen Ausgang vorhat, den Schein flammenden Feuers entzündet und sich eine Leuchte zurechtmacht, die gegen Winde aller Richtungen schützt... so barg sich damals in der runden Pupille das ursprüngliche Feuer, eingeschlossen in Häute und feine Hüllen...“¹¹ Das heißt, dass der Blick nicht allein unter optischen Bedingungen betrachtet werden kann. Denn in den Beziehungen, die in der Antike zwischen Himmel und Seele bestehen, spielt das Feuer eine zentrale Rolle als Element der Wildheit mit zerstörerischer Kraft. Der Kampf Marduks gegen Tiamat ruft das Chaos der Zerstörung gegen das Chaos auf, um die Ordnung zu installieren oder zu festigen. Im kämpferischen Blick ist die Androhung des Chaos enthalten, das für beide Seiten den Untergang androht. Das „innere Feuer“ des Auges geht über die Metaphorik hinaus. Bereits Imre Hermann zählte es zu den Urwahrnehmungen,¹² die in der Psy-

⁹Lacan, Grundbegriffe, S. 100

¹⁰Lacan, Grundbegriffe, S. 102 f.

¹¹fr. 84, Wilhelm Capelle, Die Vorsokratiker. Die Fragmente und Quellenberichte, 1963, S. 231

¹²Imre Hermann: Urwahrnehmungen, insbesondere Augenleuchten und Lautwerden des Inneren. Schweizer. Zeitschr. f. Psychologie und ihre Anwendungen, XVII, 1957, S. 553 ff.

chologie der Affektregulation in der präverbalen Phase des Kindes heute eine bedeutsame Rolle spielen.

13 Waffenglanz und Abwehrzauber

Als Achilles in der Schlacht um Troja sich die von Hephaistos geschmiedeten Waffen anlegt, spricht Homer vom leuchtenden Feuer in Achilles' Augen – πυρός σέλας (Ilias 19, 365). Ein solches Leuchten verursacht auch Athene; Homer vergleicht dieses Schimmern mit dem leuchtenden Rauch der Feuer, die von den Inseln bei Sonnenuntergang emporflackern, „So gelangte vom Haupt des Achilleus ein Glanz zum Äther“ – Ἀχιλλῆος κεφαλῆς σέλας αἰθέρ ἵκανε (18, 214) – und wiederholt das Bild, wenn Achilles die Waffen und den von Hephaistos geschmiedeten Schild anlegt, und „von dem ging weithin ein Glanz aus wie der des Mondes. / Und wie wenn draußen auf dem Meer ein Glanz den Schiffslenten erscheint / Von einem brennenden Feuer, und das brennt hoch auf den Bergen / In einem einsamen Gehöft; die aber tragen gegen ihren Willen / die Sturmwinde auf das Meer, das fischerreiche hinweg von den Ihren: / so gelangte von dem Schild des Achilleus der Glanz zum Äther“ (19, 374; übers. von Schadewaldt).

Der Schutz des Schildes besteht in der Verdinglichung des inneren Furors als Abglanz des Göttlichen, wie es bereits in mesopotamischen Texten über die Bedeutung des Glanzes zum Ausdruck kommt. Einen direkten Bezug zwischen seelischem Zustand und Waffenglanz stellt folgende Stelle her: „... die Augen / Strahlten ihm unter den Wimpern wie schreckliche Flammen des Feuers“ (19, 14), und der von Hephaistos geschmiedete Helm schimmert wie ein Stern. Der inneren Erregung entspricht ein entzündetes, aufloderndes Feuer oder flackerndes Leuchten, hier σέλας genannt. „That noun is exclusively associated with Achilles and his

armor, the armor's external glare verbally linked with an inner fire (σέλας) emanating from Achilles' eyes... That affinity of inner fire and outer gleam suggests likeness rather than difference between Achilles and the shield. Achilles' pleasure in the arms, we may surmise, stems not only from his aesthetic appreciation of their craftsmanship but also from kinship with its power."¹

Die Korrelation von innerem Erregungszustand und äußeren Erscheinungen ist in besonderem Maße an Feuer und Licht gebunden, die literarische Metaphorik bewahrt wohl wesentlich ältere Vorstellungen auf. Scully erweitert die Perspektive vom individuellen Furor: „I propose, a way of understanding the fire in Achilles' eyes and the uncommon pleasure he finds in beholding a divine vision of the cosmos. In Achilles' quasi-divine state, he moves toward a divine synoptic perspective, one especially shared by Zeus among the Olympians and embodied in his shield,"² eine Perspektive von oben auf das „kollektive Ganze“, in dem der Mensch aufgehoben ist. Damit rückt der kreisförmige Schild in die Reihe der Metaphern eines zum Block hart geschmiedeten Kosmos', dessen „Sinn“ von den Sternen als bewegt-bewegende Protagonisten eines sich entfaltenden Schauspiels aufgeführt wird. „For Achilles Hephaistos' creation gives pleasure because the image as a collective whole transcends human partition.“ Im Schild ist die Szenerie Homers zum Bild verdichtet, es zeugt in seiner glänzenden Härte „of the gods freedom from change, destruction and death“.³ Anders die Stelle an Hektors Hals, die Homer als „schöne Haut“ bezeichnet (22, 321 χροά καλόν), die weichste und dem Körper gefährlichste Stelle.

¹Stephen Scully: Reading the Shield of Achilles: Terror, Anger, Delight; in: Harvard Studies in Classical Philology, Vol. 101, 2003, S. 35 f.

²Scully, S. 41

³Scully, S. 43

Homer leitet in einer Verkettung der Zeichen von der Helle des Abendsterns über die strahlende Speerspitze und Wut Achilles' über zu jener Stelle, die der Speer dann trifft und das Leben Hektors auslöscht. „Schön“ ist die Haut (mit dem Nebensinn Farbe, Oberfläche, Körper, Leib, bei den Pythagoreern die Grenze jedes Körpers), der Sternenglanz und die schimmernde Speerspitze. Tod und Schönheit sind eng verschwistert. „Und wie der Stern unter den Sternen hinzieht im Dunkel der Nacht, / Der Abendstern, der als schönster Stern am Himmel steht: / So strahlte es von der Lanzenspitze, der gutgeschärften, die Achilleus / Schwang an der Rechten, Böses sinnend dem göttlichen Hektor, / spähend, wo seine schöne Haut am ehesten eine Blöße zeigte. / Dem aber umschlossen sonst überall seine Haut die ehernen Waffen, / Die schönen, die er der Gewalt des Patroklos geraubt, als er ihn erschlagen. / Dort nun zeigte sie sich, wo das Schlüsselbein den Hals von den Schultern trennt, / An der Kehle, wo die schnellste Vernichtung des Lebens ist...“

In der Psychoanalyse taucht die alte Bewertung des Lichtes unter dem Begriff der Libido wieder auf. Dabei handelt es sich nach Imre Hermann zunächst um eine regressiv zu verstehende Wärme- oder Temperaturorientierung. „Die klinische und analytische Erfahrung lehrt das ständige Emporbrechenwollen der Temperaturorientierungen bei stärkerer narzißtischer Besetzung. Besonders Schizoide und Depressive verstärken und überschätzen ihre Temperaturwahrnehmungen... Nach intravenöser Injektion von Kalziumsalzen wurde das Auftreten von Wärmeparästhesien, und zwar besonders an Mundhöhle, Zunge, Schlund, After und Genitalregion beobachtet, was eine Verknüpfung von Wärmeorientierung und Libido verrät und so das Mitschwingen dieser Empfindungen mit Libidoschicksalen verständlich macht.“⁴ Bei neurotischen

⁴Imre Hermann: Das Ich und das Denken, Imago 1929, S. 341 ff.

Störungen wie Frösteln oder Erröten scheint das Geburtstrauma im Spiel zu sein. Hermann vermutet eine Entwicklung des Farbensinnes aus dem Temperatursinn; dem entspreche die von Alfred Storch⁵ erwähnte Empfindung einer Schizophrenen, die statt der Sonnenwärme die Farbe als wirkendes Prinzip in den Mittelpunkt ihres Denkens setze. Sie sagt, man ziehe ihr, wenn man sie ansehe, die Farben aus den Augen heraus und dergleichen. Sie berichtet, dass nach einer Feldarbeit die Frühlingsblumen die Farben aus ihren Augen fortgezogen hätten, und sagt: „Farben ziehen von der Sonne her, sie sind bloß da, daß die Sonne ein Anhängsel hat, die Farben der Pflanzen ziehen in ihren Samen herunter, im Winter bleibt die braune Farbe als Schutz gegen Kälte. Die Blumen ziehen die Farben des Menschen an, machen, daß der Mensch betäubt wird. Wenn man die Pflanze in der Blütezeit anguckt, verliert man alle Farben. Die Farben machen das Wachstum, spenden Kraft zum Denken...“ Hier vertritt die Farbe das Sonnenlicht. Empedokles wird in Platons Menon 76c zitiert: „Es ist nämlich die Farbe ein Ausfluß von Stoffen, der unserem Sehorgan symmetrisch und daher wahrnehmbar ist.“⁶

Die Phantasmata in Prosa und Drama stammen aus der Vergangenheit – der individuellen wie der kulturellen des Kollektivs. Es werden an sich leblose, schattenhafte Figuren aufgerufen, die wie Aufzeichnungen wieder gelesen und inszeniert, darin mit Leben versehen werden. Das Technische wie Maschinelle steckt im Vorgang der Rekonstruktion, ob es sich um Ritus, Theater oder das Epos handelt. Worin besteht der Zwang zur Rekonstruktion? Platon spricht von Anamnese und Metempsychose, Aristoteles spricht von Wissen, Freud meint strukturelle Bindung der Libi-

⁵Das archaisch-primitive Erleben und Denken der Schizophrenen, 1922, S. 41 f.

⁶Wilhelm Cappelle: Die Vorsokratiker, S. 224

do. Die theatralen Aspekte der Revokation sind kaum anderen Ursprungs als die wissenschaftlichen, die Sokrates im Dialog zu festigen gedenkt. Das heißt aber auch, dass die abstrakten Formprinzipien der Geometrie von der Ästhetik schwer zu trennen sind. Aristoteles' εἰδέναι changiert zwischen dem Sehen und dem Gesehenen als Wissen.⁷

Aristoteles' Begriff des Metabolismus, des Umschlags, mit dem er die Bewegung begründet, geht zwar auf *ballo* (βάλλω) „werfen, treffen“ zurück, hat indessen auch eine mentale Komponente, die mit *boulomai* (βούλομαι) „wollen, entschließen, planen und raten“ nicht nur etymologisch benachbart ist. Frisk deutet die Nachbarschaft beider Wörter im Sinne von „sich im Geiste auf etwas werfen“ und spricht von einem ehemals strukturalen Zusammenhang der Wortbedeutungen. Der Impuls wird im Werfen, Stoßen oder Schlagen verdinglicht, so dass umgekehrt der sichtbare Stoß zur Metapher des inneren Impulses gerät, der in seiner starken Form aus dem Furor oder dem todbringenden Zorn hervorgeht. Die Sinne stehen im Mittelpunkt der Fernwirkungen von optischen und akustischen Phänomenen, so dass sich Impulshandlungen wie Stoßen und Werfen nicht nur als Metaphern anbieten, sondern diese Spannungs- und Entladungszustände des Körpers zum Vorbild haben. Empedokles' doppelte Bewegung des Sehvorgangs, die vom

⁷Pape zitiert ein älteres Wort mit Digamma *feido*, das im video erhalten ist, Frisk ergänzt aind. véda. Auffällig ist die Nachbarschaft οἶδεω „schwollen“, auch im Sinne des Zorns und der Leidenschaften. Platon verwendet es, um den schwankenden, unruhigen Zustand eines Staates zu kennzeichnen (Gorgias 518 e). Die hebräische Parallele zum Sehen als Erkennen ist „jada“ als Hinweis auf eine sexuelle Vereinigung. Die Gestalt ist eine Vereinigung von „Subjekt + Objekt“ und wird deshalb auch bei Platon als ein Zusammentreffen des Wahrnehmenden mit dem Wahrgenommenen gekennzeichnet. So wird die Vereinigung als eine Rückkehr zu einem früheren Zustand gesehen, als Rekonstruktion. Am Ende kommt Freud auf die Idee, dafür einen Todestrieb zu unterstellen.

Subjekt und vom Objekt gleichermaßen ausgeht, fasst Platon in einem Wahrnehmungstheorem über das Zusammenstoßen der in entgegengesetzter Richtung ausgesandten Elemente zusammen. Mit dem Begriff der *anaklasis* wird dieser Vorgang benannt, der immer eine Abweichung von jener Richtung beinhaltet, die die „Bewegung“ nehmen würde, wenn ihr kein Hindernis im Wege wäre.

Es ließe sich eine Geschichte zeichnen, die mit der Nachbildung von Lichtreflexen sowie Farben auf Statuen und Schmuck beginnt und sich bis zum Kinematographen hinzieht. Die französische Übersetzung der Freudschen Schaulust, die Lacan verwendet, lautet *pulsion scopique*, wobei die Lust als gerichtete Libido hier mit dem auffällig das eine Bewegung suggerierende Wort *pulsion* übersetzt und die Bedeutung somit leicht verschoben wird. Daraus ziehen die französischen Denker den Gewinn, den Blick der einfachen Geometrie der Abbildung zu entwenden und ihn statt dessen mit einer Dynamik der Vibration und des Flackerns auszustatten. Dem unruhigen Blick, dessen Auge keinesfalls ruht, weil es den Objektbereich abtasten und rekonstruieren muss, stehen die Affektionen der Reflexe und des Schönen gegenüber, in denen sich die Unruhe des Auges verdinglicht. Doch besteht in der Tat eine tiefer gehende Beziehung zwischen dem Pulsieren und der Lust in der antiken Vorstellung der Fortpflanzung der Bewegung durch stoßweise Berührungen, die Elemente über Distanzen hinweg erleiden, wie beim Schall, um zum Ziel zu kommen. „Die Beschaffenheit jedes Tons richtet sich nach Beschaffenheit der von dem tönenden Körper ursprünglich erzeugten Bewegung der Luft, welche sich so, wie sie ist, fortpflanzt, indem jeder Luftteil den nächsten in derselben Weise bewegt, wie er selbst bewegt wird.“⁸ So dürfte man die zuckenden Reflexe im Sinne einer von der Sonne ausgehenden

⁸Karl Zeller: Die Philosophie der Griechen, 1879, S. 915

Bewegung gesehen haben, die so schnell vonstatten geht, dass sie nicht wirklich gesehen wird, wie Empedokles angenommen haben soll.⁹ Es ist in diesem Zusammenhang daran zu erinnern, dass die Astronomie als *Astrologie* die Konfiguration der Sterne nutzt, die naturgemäß nur als Lichter wahrgenommen werden konnten und die Nachrichten aus der Ferne des Raums überbrachten, der als Ganzes und Abgeschlossenes alles enthielt, was jemals geschehen konnte. Die Ferne des Raums steht in Beziehung zur Ferne des inneren Raums, wie die antiken Vorstellungen über das Sehen und das Licht nahelegen.

⁹Die Zuckungsliteratur der Antike verweist ebenfalls auf die Vorstellung einer Übertragung, die als Pulsierende den Adressaten erreicht, wobei die sexuelle Konnotation in dieser Begriffswelt immer mitläuft. Das Auge wird in diesen Texten als *bolba* (Vulva) bezeichnet.

14 Pulsierender Blick

Die mentale Regression im 20. Jahrhunderts rückt eine alte theoretische Sicht auf die Funktion des Auges als Organ der Projektion oder Rezeption des Wirbels wieder in den Vordergrund. Marcel Duchamps Aversion gegen die „retinale“ Kunst, die Malerei, evozierte eine Diskussion über Bewegung als Bedingung oder Ursprung für die Statik des Bildes. Die Statik des Bildes ist eine Illusion, weil sie auf einem Prozess beruht, der den ständigen Korrekturen gleicht, die vom Gleichgewichtsorgan ausgehen müssen, um den aufrechten Stand des Körpers zu sichern. Das „Festhalten“ dürfte somit eines der grundlegenden Vermögen sein, Objekte der Wahrnehmung zu stabilisieren, es geschieht jedoch durch schnelle Bewegungen des Auges, Sakkaden, die die Reize der Netzhaut ständig erneuern. Duchamp trifft in seinen Erkundungen auf die wohl älteste Metapher des Lichtes, die Spirale. Er konstruiert eine Rotationsmaschine mit einer Spiralgrafik, der archimedischen Spirale, von der er farbige Wirkungen erhofft, die nicht vom Objekt zum Auge wandern, sondern erst im Sehvorgang entstehen und vom Auge erzeugt werden.¹ Duchamp intendiert das direkte „Spiel auf den Nerven“ im Triggern der Gegensätze von Schwarz und Weiß, Hell und Dunkel, Sehen und Nichtsehen usf. Man erkennt in dieser Annahme die antike, noch von Aristoteles vertretende Annahme, die Farben lägen zwischen den Extremen von Schwarz und Weiß. Der Anteil der Bewegung an der Farbdifferenzierung wird in der Antike durch den halbkreisförmigen Regenbogen als Überbrückung gegensätzlicher Be-

¹Lars Blunck: Duchamps Präzisionsoptik, 2008, S. 174

reiche ausgedrückt. Die Brechung des Lichtes durch ein Medium, das war den Alten sicher gewahr, stellte eine Form von Vermittlung zwischen dunkler und heller Substanz dar. Die Annahme, dass das Bildliche der Wahrnehmung, der Ding-Charakter der Erscheinungen durch ständige Bewegungsprozesse aufrechterhalten werden muss, läuft auf eine Umkehrung der Ideenlehre hinaus. Das Bild, die Idee, ist das Zweite als Ding-Konstanz, das aus einem Ersten, für uns flackernd ungeordneten, herausgebildet wird. Dies geschieht nicht in einem Vorbild-Abbild-Verhältnis, sondern in einem Rückkopplungsprozess zwischen Wahrnehmendem und Wahrgenommenen.

Es findet keine Abbildung der vermeintlich statischen Objektwelt auf der Retina statt, die wie das Gitter in den Anordnungen perspektivischer Zeichnungen wirken sollte. Die Retina ist keine Haut, die innen das nach Maßstäben abbildet, was außen stattfindet. Dieses Modell wird von dem einer rhythmischen Bewegung aufgelöst, „ein Takt oder eine Schwingung, ein pulsierendes Ein/Aus, Ein/Aus, Ein/Aus –, welcher an sich auf zerstörerische und entartende Weise der Stabilität des Raumes entgegenwirkt. Dieser Takt besitzt... die Kraft, eben die Kohärenz der Form zu zersetzen und aufzulösen, von der – wie man sich denken könnte – die Sichtbarkeit abhängt“.² Dieser Takt sei aus dem Bereich des Sichtbaren verdrängt, um eine Trennung der Sinne zu gewährleisten. Er unterscheide sich jedoch nicht strukturell vom Sehen, sondern wirke tief von innen heraus.³ Die Wirkungsstätte dieser Art Sehen lässt sich mit dem Begriff des Unbewussten näher beschreiben, das bei Lyotard zur Matrix wird, unter deren Zuständen einer sich als Rhythmus oder Schwingung erweist, ein Zustand, der die Matrix „aus dem Bereich des Figürlichen auszustossen und in

²Rosalind Krauss: Der Impuls zu sehen, Beutel-Verlag, Bern 1988, S. 7

³Krauss, Sehen S. 18

den Bereich der Zeit hineinzubringen scheint. Dass dies nicht der Fall ist, beweist das Beispiel der Matrix, welche Lyotard der Analyse unterzieht.“⁴ Lyotard beschreibt sie als Überlagerungen von Gegensätzen: „Wenn die Matrix unsichtbar ist, dann nicht, weil sie aus dem durch den Verstand Erkennbaren hervorgeht, sondern weil sie sich in einem Raum befindet, der jenseits des Erkennbaren liegt, die Regeln des Gegensatzes radikal bricht... Es ist ihre Eigenheit, viele Orte in einem Ort zu haben, und sie fügen zu einem Block zusammen, was nicht vereinbar ist.“⁵

Der Schein flackernden Feuers an den Höhlenwänden und die Schatten, die hier geworfen werden, sind zu einem Urbild der Wahrnehmung des Inneren geworden, aus dem die phantasmatischen Gestalten hervorquellen – Dämonen und Götter im Schattentheater, die vor dem invertierten Blick, dem Blick nach hinten oder rückwärts ins Vergangene, auftauchen. Zwei Welten, des Inneren und Äußeren, verdecken sich im Wechsel und die Innenschau fixiert den Beobachter auf einer Position. Beleuchtet die Sonne die Außenwelt, so das Feuer des Auges das Innere mit seinen Phantasmen, und das Schattenspiel ist die Technik, die Aufzeichnungen der Phantasmata wiederzugeben. Sehen ist Wiedersehen. So tritt das Flackern wiederum als essentiell in Erscheinung, als das Kino die Höhlenschau perfektioniert: „Und schaut man dahin, von wo dem Kino der letzte Groschen zufliegt, in diese seltsam flackernden Augen, die weit in die Geschichte der Menschheit zurückweisen, so steht es mit einem Mal riesengroß da: Schaulust...“⁶ Im selben Sammelband schreibt Theodor Meyer, der Novellen über Maschinen und Menschen veröffentlicht hat, über die „Hauptmacht des Kinematographen... Es handelt sich um

⁴Krauss, Sehen, S. 20

⁵Krauss, S. 20, Jean-Francois Lyotard: Discours, Figure, 1971, S. 283

⁶Walter Serner: Kino und Schaulust; in: Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm, 1984, S. 189

die traumhafte Wirkung, die jedem Kinematogramm anhaftet. Wie monoton fortlaufende Geräusche einschläfern können, so verursachen Bewegungen dieser Art ein leises Verträumen... Gewöhnlich wird die Übermüdung der Augen bei Kinovorführungen mit einer leichten Überanstrengung infolge des Flimmerns der Bilder erklärt. Teilweise ist dies sicher richtig, aber es lassen sich noch so viele Berührungspunkte mit Traumerscheinungen nachweisen, daß das Traumgefühl als im Prinzip des Kinematographen liegend angenommen werden muß“. ⁷ Müller erwähnt die Umkehrung der Bewegungsempfindung bei anfahrenden Zügen oder vorbeiziehenden Landschaften. Hier werde die Illusion des Lebens von etwas erweckt, das „nicht lebt“. Darin liegt auch der Reiz der Maschine, und nicht zufällig assoziiert Müller den Traum als phantasmatische Erinnerungsspur. Bei Platon wird die Situation deutlicher als Innen-Außen-Szene beschrieben, wobei nicht klar ist, was innen und was außen geschieht, wer oder was hier sieht oder gesehen wird. Das Sehen wird als Vorgang beschrieben, den andere inszenieren, wenn sie Gegenstände und Figuren herumtragen. ⁸ Sowohl Platons Vergleich mit den Menschen als Marionetten der Götter wie die Geisterschau des Schattentheaters dürften dem Gleichnis im siebten Buch des Staates zugrundeliegen. Die Positionen des Aktiven wie des Passiven sind in diesen Spielen ambivalent, sie verdecken sich gegenseitig. Die Fesselung ist ein Hinweis auf die Bewegungslosigkeit als Bedingung des Beobachterstatus'. Introspektion sistiert wie beim Schlaf das Aktionspotential, sie fesselt wie die flackernden Reflexe des Wassers, über das sich Narziss beugt. Die Bewegungslosigkeit versetzt den lebenden Beobach-

⁷Lebende Photographien, in: Kino und Schaulust, S. 120

⁸Offenkundig ist die Reminiszenz an die Prozession, die die Ankunft eines Gottes darstellte, dessen Bilder an seiner Statt herumgetragen wurden.

ter in den Status des starren Objektes, während der Objektbereich „lebt“ als interne Welt der Phantasmagorien.

Das helle Licht fällt ins Dunkel, es ist diese Bewegung, die die Himmelsbeobachtung mit dem Auge als Vergleich erlaubt und das Hell-Dunkel an die erste Stelle der „Farbwahrnehmung“ setzt. Träume und Erinnerungen sind farblich blaß, wenn die Farbe in der Vorstellung überhaupt eine Rolle spielt. Sie dient der Dingkonstanz und der Differenzierung von Oberflächen der Dinge während der Wahrnehmung. Ihre Loslösung vom Gegenstand muss einmal einen besonderen Grund gehabt haben. Bei glänzenden Oberflächen, die von einem dunklen Fond getragen werden und der Farbaspekt hinter der Lumineszenz zurücktritt, handelt es sich um die „Idee“ der Sichtbarkeit, der Helle, die aus dem dunklen Grund hervortritt und eine Bewegung wie bei erinnerten Szenen vermittelt. So wird auch der Lapislazuli in Mesopotamien zur Metapher. „In the Sumerian hymns to the temples of Ninhursag, Utu and Nergal... the interiors of the temples are apparently simply likened to lapis, rather than as a reference to their actual material decoration, and this reading is confirmed by the hymns to the temples of Utu in Larsa and Sippar, where the sungod is said 'to emerge from a lapis lazuli sky' ... the dark but still bright night sky, from which, precisely, the sun emerges to bring the day.“⁹ „Noch näher liegt allerdings der Vergleich mit dem Nachthimmel und den Sternen, wie es auch die Ägypter getan haben. Aus dem gleichen Grund wird dieser Stein noch heute 'Himmelsstein' genannt. Hier liegt also keine Farbbezeichnung vor, sondern ein Vergleich.“¹⁰ So treten

⁹Irene J. Winter: *The Aesthetic Value of Lapis Lazuli in Mesopotamia*; in: *Cornaline et pierres précieuses, La Méditerranée, de l'Antiquité à l'Islam*, 1999, S. 47

¹⁰Samantha Foulger: *Die Grundfarben im Sumerischen*, 2006, Universität Bern; Schweizerische Gesellschaft für Symbolforschung 2008, pdf-Text auf www.symbolforschung.ch

in der Literatur über Farben der Antike nicht selten Farbbegriffe auf, die einen großen Anteil an nicht-kolometrischen Informationen enthalten oder nicht primär der Farbeindruck meinen.

Zwar gehen die Analogien von Musikintervallen und Farben auf Mesopotamien zurück, doch war es den Griechen in der Musiktheorie gelungen, ein abstraktes System zu entwickeln, das auf Klangquellen nicht angewiesen war. Das Intervall lebt von der Relation, der hörbaren genauen Distanz der Töne untereinander; für Farben gilt das nicht. Es gibt keine aus einem System herausfallenden, also falschen Farbkombinationen, auch wenn von Farbharmonie bereits früh geredet wurde. Der englische Homer-Forscher und Politiker William Gladstone fand,¹¹ dass wirklich abstrakte Farbbegriffe in den Schriften Homers nicht vorkommen, nur Helligkeitsunterschiede mit den Gegensätzen hell und dunkel. Daraus kann zwar nicht geschlossen werden, dass die Griechen für Farbbempfindungen nicht empfänglich gewesen seien, wie Gladstone vermutet, sondern nur, dass ein vielseitiges Farbvokabular entweder keine Bedeutung hatte oder die Begriffe für Farben nicht in dem Umfang zur Verfügung standen wie heute. Ist eine Evolution der Farbwahrnehmung kaum anzunehmen, handelt es sich um ein sprachliches Phänomen und die überlieferten Wörter bieten die einzige Interpretationssubstanz. Auch wenn die Farbwörter immer nur im Kontext der Sprache interpretiert werden können, in denen sie auftauchen, ein Grün nicht mit dem Grün einer anderen Kultur und Sprache identisch sein muss, gehen Brent Berlin und Paul Kay von semantischen Universalien im Farbvokabular des Menschen aus. „Moreover, these universals appear to be related to the historical development of all languages in a way that can properly be termed evolutionary.“¹² Die größte Gemeinsamkeit bieten Weiß und

¹¹ Studies on Homer and the Homeric Age, 1958

¹² Brent Berlin, Paul Kay: Basic Color Terms, 1969, S. 1

Schwarz, falls eine Sprache nur zwei Begriffe für das Universale „Farbe“ hat; bei drei Begriffen kommt Rot hinzu, bei vier entweder Grün oder Gelb, nie beide zugleich, denn erst wenn eine Sprache über fünf Farbbegriffe verfügt, sind beide darunter. Bei sechs Begriffen ist Blau dabei, bei sieben Braun, bei acht oder mehr sind es Purpur, Rosa, Orange, Grau oder Kombinationen aus diesen. Bereits Lazarus Geiger vermutete 1867, „that man has become aware of colors in the order in which they appear in the spectrum, starting with the longest wavelength or, in his terms, 'in conformity with the scheme of the colour-spectrum, so that, e.g. the sensibility to yellow was awakened before that to green' ... But he was also aware that a recognition of the neutral colors appears early, and noted... that 'language... does not acknowledge the proposition that black is no color; it designates it at a very early period as the most decided contrast to red“.¹³ Es besteht eine Korrelation zwischen der Menge der Farbbegriffe und der Komplexität der Kultur und dessen Technologie, weshalb die Autoren von Evolution sprechen. Da dieses mit Schwarz und Weiß „beginnt“, scheint die Farbwahrnehmung und ihre begriffliche Fixierung auf der Lichtempfindung zu beruhen, weil davon auszugehen ist, dass mit Schwarz und Weiß das Dunkle und das Helle gemeint ist, die über das Auge wahrgenommen werden wie die Laute über das Ohr.

Mary LeCron Foster, die von einer Sprachentstehung ausgeht, in der die Artikulation der Phoneme gestisch zu verstehen und somit mit Sinn beladen ist, sagt, dass das Licht als Oberbegriff für Farben verstanden werden kann: „The recovered stem meanings in PL (Primary Language) are patently uncultural and far more basic than that what is usually assessed as basic vocabulary as well. This applies to most PIE (Primary Indo European) reconstructed vocabulary as well. Words for rock, for example, in daughter IE

¹³Brent Berlin, Paul Kay, S. 135

languages derive from stems with meanings of sharpness, projection and the like, or words for color from those of brightness or sheen. Cultural vocabulary must be assumed to be of far later date than the probably mid to late paleolithic horizon reconstructed here, when culture was incipient rather than formed.“¹⁴ Im Verhältnis von Licht und Farben wird somit auch eine hierarchische Struktur sichtbar, die bereits lange vor dem Auftreten des Homo sapiens wirksam war. „Nonlinguistic cultural manifestations are based on the same cognitive principle as characterize languages.“ Das leitende Prinzip ist paradigmatisch, dazu zählt die systematische Organisation, beruhend auf Ähnlichkeit und Differenz, Analogie und Opposition und Hierarchie. So ist wohl auch die Parallele zu erklären, die Jakobson-Halle¹⁵ zwischen der wachsenden Komplexität der Farbbegriffe aus Schwarz und Weiß und der Phoneme aus /pa/ und /a/ entdeckten. „The diffuse stop... with its maxima reduction in the energy output offers the closest approach to silence, while the open vowel... represents the highest energy output of which the human vocal apparatus is capable.“¹⁶ Der Hell-dunkel-Kontrast tritt in der phylogenetischen Entwicklung von Farbkategorien zuerst auf und wird mit den Begriffen von Weiß und Schwarz bezeichnet. Die erste wirkliche Farbe ist Rot, die in der folgenden Stufe auftritt. „The advent of the frequency dimension in sound is paralleled by the introduction of the hue, RED, in colour. Since BLACK continues to name much more of the cool-hued space than WHITE and since RED is focally a low brightness color, BLACK and RED contrast jointly with WHI-

¹⁴The Symbolic Structure of Primordial language; in: Human Evolution. Biological Perspectives, 1978, S. 86

¹⁵Roman Jakobson, Morris Halle: Fundamentals of language, 1956

¹⁶zit. Berlin/Kay, S. 105

TE on the brightness dimension and with each other in relation to hue.“¹⁷ Dem /a/ stehen /p/ und /t/ (für ROT) gegenüber.

Bei dieser Sicht auf die Farben handelt es sich also zunächst um sprachanalytische Orientierung, weil die Farbwahrnehmung nicht anders als über Wörter vermittelt werden kann, die Empfindungen bezeichnen sollen. Doch die Begriffe in kultisch ausgerichteten Gemeinschaften können Funktionen haben, die manchmal weniger die „richtige“ Übermittlung der Wahrnehmung meinen als den Symbolwert. In Mesopotamien, wie bereits erwähnt, dokumentieren Ornamente mit den Farben Weiß, Rot, Blau die Balance dreier kosmischer Bereiche wie Himmel, Erde und Unterwelt. Die Scheu vor der Farbe Blau scheint sich noch in Homers Epen widerzuspiegeln, der das Wort *κυάνεος*, das für Blau stand, fast nie verwendet hatte. Einmal bezeichnet Homer die Haare des toten Hektor als blau, an anderen Stellen bedeutet das Wort „dunkel, gefährlich“ oder „schrecklich“. Weder der Himmel noch die See werden jemals als blau bezeichnet, die See kann pupur sein, weiß, weinfarben, der Himmel bronze oder eisern, aber nie blau. Dass solche Beschreibungen wenig mit der Wahrnehmung zu tun haben müssen, zeigt Ilias 7.87, wo das Haus des Alcinuous mit einem Fries aus blauer Glaspaste versehen beschrieben wird. Fragmente einer solchen Paste sind in Tiryns gefunden worden und sie sind blau. In Euripides Medea ist von grünen Tränen die Rede und in Hecuba von grünem Blut.¹⁸ Hier scheint ebenfalls der symbolisch-emotionale Wert der Farbe die Erscheinung zu überdecken. Die ungünstige Wirkung des Blau in der Wahrsagesymbolik der Keilschrifttexte wurde auch als bannend verstanden (gegen den bösen

¹⁷Berlin/Kay, S. 107

¹⁸David Park: *The Fire Within the Eye*, 1997, S. 33

Blick) wie beim Ishtar-Tor und bei den Hochtürmen der Tempeltürme der Sumerer und Babylonier.¹⁹

¹⁹Ekkard Unger über Farben (Symbolik) im Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie

15 Im Status weder/noch

Ausführlich berichtet Victor Turner, der die Riten der Ndembu (Kongo) erforscht hat, über die wesentlich symbolische Bedeutung der Farben in diesem Stamm. Die Initianden des Ndembu erleben die drei Farben Schwarz, Weiß und Rot während ihrer rituellen Erfahrungen als numinos: „The basic three [color terms] are scared because they have the power 'to carry the man away'... they appear to transcended his conciousness. By representing these 'forces' or 'strands of life' by color symbols in a ritual context men may have felt that they could domesticate or control these forces... the experiences the three colors represent are common to all mankind.“¹ Kräfte zu bändigen oder zu kontrollieren heißt, „dass den Menschen im Ritual ihre Handlungsfähigkeit wiedergegeben wird, bzw. erhalten bleibt.“² Die Farben stehen für die drei Kräfte, die aus dem Hochgott Nzambi entspringen; Weiß je nach Zusammenhang für das Gute, das Leben, Gesundheit, Reinheit, Kraft, Macht usf. Der rituelle Prozess vermittelt den Initianden eine Symbolwelt, die die Wahrnehmungen und Begriffe der Alltagswelt mit weiteren Bedeutungen aufladen. Victor Turner nennt den Initiandenzustand liminal, weil er ein Grenzzustand ist, in dem weder das eine ist, was war, noch das andere ist, was erst kommt, so dass Turner von „liminal personae“ spricht. „Wer einen Passageritus durchläuft, ist dann nicht mehr die Person, die er oder sie früher war, aber auch noch nicht die Person, die er oder sie

¹Victor Turner: *The Forest of Symbols*, 1968, S. 90

²Till Förster: *Victor Turners Ritualtheorie. Eine ethnologische Lektüre*, www.unibas-ethno.ch/reakteure/foerster/dokumente/, 2004, S. 10

später, nach Abschluss des Ritus, sein wird. Es ist ein zweideutiger 'no longer/not yet' Status."³ Die Farbe Schwarz symbolisiert den Tod nicht als Ende, sondern als Zäsur einer existentiellen Stufe: „For the Ndembu, to 'die' often means to reach the end of a particular stage of development, to reach the terminus of a cycle of growth. When a person die he is still active, either as an ancestor spirit who keeps watch over the behaviour of his living kin and manifests himself to them in various modes of affliction, or as partially reincarnated in a kinsman in the sense of reproducing in the latter some of his mental and physical characteristics. Such a person hat undergone not merely a change in social status but also a change in mode of existence; here there is no question of annihilation. The term ku-fwa also stands for 'fainting', and, indeed on many occasions Ndembu have told me that they had 'died' and recovered after treatment by a doctor (chimbuki). An English idiom that perhaps hits off the Ndembu sense best is 'to have a black-out'. Death is a blackout, a period of powerlessness and passivity between two living states. There is also a connection between the concepts 'death' and 'maturation' (ku-kula) among the Ndembu. One tends to grow up by definite stages, each of which is the death of the previous stage, by a series of 'deaths and entrances'."⁴ Es ist bezeichnend, dass dieser Zustand der existentiellen Ambivalenz mit der Begegnung von Zeichen und Symbolen parallel läuft. Die bisher wahrgenommene Welt wird nun doppelt gelesen, sie hat zu dem einen Wert der sinnlichen Erscheinungen noch einen zweiten oder weitere Werte, die an diesen Erscheinungen haften. Weiß, Rot und Schwarz sind die einzigen Primärbegriffe für Farben, die die Ndembu kennen. Begriffe für andere Farben sind von ihnen abgeleitet, „Grau“ von „Weiß“ z.B., oder sie werden meta-

³Till Förster, Ritualtheorie

⁴Victor Turner: The Forest of Symbols, 1967, S. 72

phorisch umschrieben, „Grün“ mit einem Begriff, der Wasser von süßen Kartoffelkrautblättern bedeutet. Blaue Objekte werden oft schwarz genannt, gelbe oder orange mit rot zusammengeworfen, gelb manchmal als bienenwachsähnlich bezeichnet.

Der Ursprung der Farben Schwarz, Weiß und Rot liegt in „the mystery (or riddle, mpang’u) of the three rivers: the rivers of whiteness, redness, and blackness (or darkness)“, wie ein Ndembu dem Autor berichtet. Diese Kenntnis beruht auf einer Geheimlehre der Beschneidungsriten während der Phase des Ausschlusses der Novizen aus der Gesellschaft. Die Jungen und Mädchen werden in eine Hütte geführt, wo der Priester mit der Hacke Linien in den Boden zieht, die einem Kreuz gleichen, „but could also be made in the form of an Ndembu axe... or a hoe...“ Die Axt ist der Rote des einen Flusses zugeordnet, auch Fluss des Blutes oder schwarzer Fluss genannt, er repräsentiert „’a man with a woman’ or ’copulation’“. The man is represented by the axhead with its tang and the woman by the wooden shaft.“⁵ Der Mungo scheint ein Totemtier zu sein, denn sein Verzehr ist tabu; er trägt in den Beschreibungen auf dem Rücken Streifen in rot, weiß und schwarz. Ein Holzstab mit den Streifen, den die Novizen während der Beschneidungszeremonie mit sich führen und der ihr membrum virile repräsentiert, wird ebenfalls Mungo genannt. „It would seem to be a bisexual symbol for generative power and to represent the simultaneous action of all three color principles“.⁶ Turner sieht eine eindeutige Beziehung zwischen Schwarz und Sexualtrieb. So wird schwarze Rinde auf die Vulva während der Initiation aufgetragen, um die sexuelle Attraktion zu erhöhen. „Hence black represents that which

⁵Turner, S. 63. Schmiedehandwerk und Busch-Rodung sind Angelegenheiten der Männer, während der weibliche Körper die meisten Holzschnitarbeiten ausmacht.

⁶Turner, S. 73

is hidden... and is not only hidden, but an object of longing.“⁷ Die Bedeutung dieser Einschätzung reicht weit, weil das Schwarz als Negation zugleich das Reich der Vorstellung und der Gedanken repräsentieren kann, die im Verborgenen blühen, „begraben“ und unsichtbar. Das Denken in Oppositionen führt zu einer einfachen symbolischen Zuordnung, wenn es etwa nur das Schwarze und das Weiße, symbolisierend das Tote und das Leben, gibt; tritt eine dritte Farbe hinzu wie das Rote, handelt es sich zwar um triadische Relationen, die jedoch dyadisch behandelt werden. Turner zitiert einen Philosophen der symbolischen Logik, A. B. Kempe: „It is characteristically human to think in terms of dyadic relations: we habitually break up a triadic relation into a pair of dyads. In fact so ingrained is this disposition that some will object that triadic relation is a pair of dyads. It would be exactly as logical to maintain that all dyadic relations are triads with a null member“.⁸ In den Fällen, in denen Weiß und Rot mehr komplementär als antithetisch betrachtet werden, so folgert Turner, haben wir es sehr wahrscheinlich mit einer triadischen Relation zu tun, „of which black is the 'null member'... its absence from view may not necessarily mean its absence from thought. Indeed, its very absence may be significant since it is true emblem of hidden, the secret, the dark, the unknown – and perhaps also of potentiality as opposed to actuality. White and red, paired under the various aspects of male and female, peace and war, milk and flesh, semen and blood, are jointly 'life' (wumi); both are opposed to black as death and negativity.“⁹

⁷Turner, S. 73

⁸A. B. Kempe: On the Relation between the Logical Theory of Classes and the Geometrical Theory of Points; in: Proceedings of the London Mathematical Society, XXI, 1890

⁹Turner, S. 81

Die magisch-religiöse Bedeutung der Farbe ist Ursache für ihre Auswahl in der triadischen Anordnung weiß-rot-schwarz und für die Gewissenhaftigkeit, mit der Farben gesucht und ausgewählt werden. Nicht die Seltenheit der Pigmente sei der Grund für die Wertschätzung der Farben, meint Turner, sondern die magisch-religiösen Gründe veranlassen den Menschen, alle möglichen Schwierigkeiten der Suche nach geeigneten Stoffen und der Herstellung auf sich zu nehmen. So treten die Farbbegriffe in der Sprache auf, weil sie nicht nur eine denotative Funktion in der Beschreibung der Umwelt haben, sondern eine symbolische im Ritus und im Weltbild. Dass sie in der Initiation vermittelt werden, deutet auf eine Beteiligung des Systems der Kulturgemeinschaft hin, Turner vertritt jedoch gegen Durckheim die Ansicht, „that the human organism and its crucial experiences are the *fons et origo* of all classifications. Human biology demands certain extensive experiences of relationship. If men and women are to beget and bear, suckle, and dispose of physical wastes they must enter into relationships – relationships which are suffused with the affective glow of experiences. These are the very processes the Ndembu call 'rivers' – they stream from man's inner nature. The color triad white-red-black represents the archetypal man as a pleasure-pain process. The perception of these colors and of triadic and dyadic relations in the cosmos and the society, either directly or metaphorically, is a derivative of primordial psychobiological experience... The three colors white-red-black are for the simpler societies not merely differences in the visual perception of parts of the spectrum: they are abridgments or condensations of whole realms of psychobiological experience...“¹⁰

Die Untersuchungen von Berlin/Kay ergeben, dass Farben nicht als einzelne objektive Erscheinungen wahrgenommen werden,

¹⁰Turner, S. 91

sondern eher in Verbindung mit anderen Erscheinungen, so dass etwas Ähnliches vorliegen könnte wie bei den Klängen und der Intervallstruktur, allerdings ohne dass es möglich gewesen wäre, etwas der Musik Analoges, die Unabhängigkeit der Farbwerte vom Objekt in der Frühphase der Farbbegriffe zu entwickeln. Während Töne instrumental zu erzeugen sind, bleibt für die Farbe wenig mehr übrig als der eine oder andere Naturstoff zur Markierung von Objekten zu sein. Die metaphorische Übertragung der Farbe auf den Klang ist ähnlich unscharf und gebunden an das Klangspektrum des Instrumentes oder der Instrumentengruppe. Die wachsende Komplexität der Farbbegriffswelt wird mit der Wahrnehmung wenig zu tun haben, weil diese aus biologischen Gründen länger stabil ist als Sprache oder gar Schrift; eher handelt es sich um einen Aufmerksamkeitszuwachs gegenüber Farbwerten aus psychologischen und mythologischen Gründen, wie Victor Turner anhand der Erfahrungen mit den Ndembu nachzuweisen versucht. Es scheinen Gründe notwendig, Farben aus dem gesehenen Spektrum herauszulösen und in das Arsenal von Begriffen aufzunehmen und damit eine Vorstufe zu abstrakten Farbvorstellungen zu bilden. Der Vergleich mit den Musikintervallen fällt insofern positiv aus, als auch Farbbegriffe nie für sich allein auftreten, was der Fall wäre, wenn sie nur die sprachliche Übersetzung der Wahrnehmung wären. Sie bewegen sich hingegen in einem Spannungsfeld von Gegensatz und Zusammenspiel, Ausschließen oder Überlagern.

Der pythagoreischen Tafel der Gegensätze ähnlich sind die dem Weiß-Schwarz-Kontrast zugeordneten Paare gut/schlecht, rein/unrein, Glück/Unglück, Leben/Tod, gesund/krank usw. Weiß und Schwarz bilden die oberste Antithese im Realitätsschema, im Ritus treten jedoch oft Weiß und Rot als Paar in den Vordergrund, während Schwarz selten direkt in Erscheinung tritt. „In abstraction from actual situations, red seems to share the qualities of both white and black; but in action contexts red is regularly paired with

white.“¹¹ So spricht Turner von einem binären Weiß-Rot-System, in dem Schwarz häufig als Teil der Triade vernachlässigt wird. Da die Ndembu den Symbolen die Fähigkeit zuschreiben, die in einem Objekt liegenden Kräfte ins Spiel zu bringen, sie sichtbar zu machen, intendiert die Verwendung eines schwarzen Symbols Tod, Unfruchtbarkeit und Hexerei. Ein Kontext, in dem Schwarz offen dargeboten wird, ist die Initiation. Schwarz-weiß gestreifte Stöcke stehen für den symbolischen Tod und die darauf folgende Regeneration. Sonst gilt: „When black symbols are used... they tend to be swiftly buried or hidden from view.“¹² Rot scheint zu einer Bewegungssymbolik zu gehören, in der das ständige Vergehen und Entstehen ausgedrückt wird, das Schwarz rangiert als dritter Wert eines binären Weiß-Rot-Systems, als „often neglected member of the triad“, als die Bruchstelle, die Turner liminal nennt. „Liminality may perhaps be regarded as the Nay to all positive structural assertions, but as in some sense the source of them all, and more than that, as a realm of pure possibility whence novel configurations of ideas and relations may arise.“¹³

Der dritte Wert tritt als etwas hervor, das sich nicht klar bezeichnen lässt oder dessen Markierung eine doppelte Lesart hat und als unklar bezeichnet werden kann. Handelt es sich um die Markierung eines Zustandes, der in Initiationsriten zum Ausdruck kommt, so ist dieser Wert nicht nur negativ zu sehen – negativ nur aus der Perspektive der Ordnungen, die jenseits der rituellen Zone liegen. Diese Ordnungen gehorchen einem fest etablierten Muster, dessen Klarheit in dem Stadium des Übergangs von einer Ordnung zur anderen sistiert ist. Mary Douglas sieht in der Gefährdung des Musters den Grund für die Markierung der „anderen Seite“ der

¹¹Turner, S. 74

¹²Turner S. 80

¹³Turner, S. 97

Ordnung als unrein. „Wenn das Unsaubere etwas ist, was fehl am Platz ist, so müssen wir es von der Ordnung her untersuchen. Unsauberes oder Schmutz ist das, was nicht dazugehören darf, wenn ein Muster Bestand haben soll... Wo es Schmutz gibt, gibt es auch ein System. Schmutz ist das Nebenprodukt eines systematischen Ordnen und Klassifizierens von Sachen, und zwar deshalb, weil Ordnen das Verwerfen ungeeigneter Elemente einschließt. Diese Vorstellung von Schmutz führt uns direkt in den Bereich der Symbole und verspricht eine Verbindung mit Reinheitssystemen, deren Symbolgehalt augenfälliger ist.“¹⁴

Turner definiert Douglas' Begriff der Unreinheit im Sinne des Prinzips der Widerspruchsfreiheit als „a reaction to protect cherished principles and categories from contradiction.“¹⁵ Von der Perspektive der Ordnung und ihrer Muster aus gesehen, ist alles, was den Herstellungsregeln der Muster nicht entspricht, ihnen zuwider in jeglichem Sinne, also unrein. „The unclear is the unclean... From this standpoint, one would expect to find that transitional beings are articularly polluting, since they are neither one thing nor another; or may be both; or neither here nor there; or may even be nowhere (in terms of any recognized cultural topography), and are at the very least 'betwixt and between' all the recognized fixed points in spacetime of structural classification.“¹⁶ Die Ambivalenz des dritten Wertes fungiert somit auch als einfacher Gegensatz von Weiß und Schwarz, wobei Schwarz das ausdrückt, was aus der klaren Ordnung des Weißen herausgehalten werden muss. Die Oppositionen und Korrespondenzen ändern sich mit Hinzunahme weiterer Einheiten. Das geschieht beim Hinzutreten der Farbe Rot zu Schwarz und Weiß, den ursprünglichen Ge-

¹⁴Mary Douglas: Unreinheit und Gefährdung, 1985, S. 52 und 59

¹⁵Turner, Symbols, S. 97

¹⁶Turner, Symbols, S. 97

gensätzen. Das Rot nimmt nun die Stelle des Schwarz als Gegensatz zu Weiß ein und Schwarz wird unterdrückt, erhält einen Nullwert. Das Rot übernimmt in der Überlagerung von Schwarz und Weiß deren Werte und ist ein ambivalentes Symbol. Turner zitiert einen Informanten der Ndembu: „Red things belong to two categories; they act both for good and ill; (these) are combined...“¹⁷

Was als Wortspiel in Erscheinung tritt, hat seinen Ursprung in der Ambivalenz von Wörtern ritueller Texte, in denen zwei Bedeutungswerte zusammengefügt oder überlagert sind, womit ein dritter geschaffen werden soll, der weder der einen noch der anderen Bedeutung zugehört und insofern verdeckt ist. In Ehrenzweigs Terminologie handelt es sich um Ausdrücke des Unbewussten, das die Form der *superimposition* annimmt. Das Wortspiel mit der Axt im Gilgamesch-Epos ist ein Hinweis auf die Liminalität des doppeldeutigen Ausdrucks, zumal die sexuelle Unbestimmtheit der Traumfiguren ohnehin darauf verweist, sich in einem Stadium der Indifferenz zu befinden. Neophyten, so Turner, können behandelt oder symbolisch repräsentiert werden, als seien sie weder männlich noch weiblich. „They are symbolically either sexless or bisexual and may be regarded as a kind of human *prima materia* – as undifferentiated raw material. It was perhaps from the rites of

¹⁷Turner, Symbols, S. 70. Aristoteles war der Meinung, dass Farben sich in Gegensätzen bewegten wie Schwarz und Weiß. (Aristoteles: Über die Farben, erläutert durch eine Übersicht über die Farben der Alten, von Herbert Prantl, 1849, S. 90) Man erkennt darin die Absicht, die ursprüngliche Klarheit des Gegensatzes bei den Farben aufrechtzuerhalten, obgleich dies gerade bei Farben schwierig ist. So dienen in den antiken Texten oft Vergleiche mit Objekten der Angabe von Farben – wie zum Beispiel das Meer in Hesiods Theogonie veilchenfarben genannt wird – als dass ein fester Farbegriff verwendet wird. Da Aristoteles sich die Farben als aus der Mischung von Schwarz und Weiß entstanden denkt, gehören sie eigentlich zur Kategorie des „Unklaren“. In seinen Meteorologica bestimmt Aristoteles das Rot als eine Mischung aus Weiß und Schwarz.

the Hellenic mystery religions that Plato derived his notion expressed in his Symposium that the first humans were androgynous. If the liminal period is seen as an interstructural phase in social dynamics, the symbolism of androgyny and sexless immediately becomes intelligible in sociological terms without need to import psychological (and especially deep-psychological) explanations. Since sex distinctions are important components of structural status, in a structureless realm they do not apply.¹⁸ Auf der einen Seite drückt die Überlagerung die Ambivalenz aus, auf der anderen Seite die Koexistenz, wie die *techné* der Griechen. Was bedeutet dann aber die hohe Wertschätzung des Handwerks, dessen Produkte als schön bezeichnet werden? Ihr hoher ästhetischer Rang ist von der technischen Fertigkeit nicht zu trennen. Der Begriff der Schönheit ist mit einer Faszinationskraft behaftet, die schwerlich eine negative Kategorie sein kann. Man müsste wohl eher danach fragen, welche Ordnungsdynamik in den Ritualobjekten und -prozessen steckt, die sich allerdings von den schönen Gegenständen dadurch unterscheiden, dass sie allenfalls – wie Götterbildnisse – im heiligen Bezirk zur Schau gestellt werden.

Irene J. Winter stellt fest, dass es sich vor allem um emotional anregende Objekte handelt, darunter Objekte der religiösen Sphäre einschließlich Tempelarchitekturen, die als schön bezeichnet worden sind; „...the word 'beauty' for specific attributes deemed positive in Sumerian and Akkadian texts, such as 'well-ornamented', possessed of 'good form', 'grace', 'vitality', and 'luminosity' and wielding 'awesome power'.¹⁹ Götter oder Halbgötter und Dinge, die mit ihnen in Beziehung stehen, bilden ein Faszinationsnetzwerk. Die affektive Beziehung Gilgameschs zur Axt ist typisch für eine „implication of delight in and passionate connectedness

¹⁸Turner, S. 98

¹⁹Winter, Defining „Aesthetics“, S. 11

to objects and works – a vocabulary... that is identical to that describing lovers, positive aspects of the human body... or fertile landscape.“²⁰ Das höchste Lob, das ein Objekt oder eine Architektur bekommen kann, ist Freude oder Bewunderung bei dem Betrachter hervorzurufen, eine Emotion unter Beteiligung der Augen. „The textual descriptions of temples such as those that would have been set atop the ziggurats of Babylon and Ur attest to an anticipated experience of wonder on the part of the spectator before the sacred – the very word for ‘wonder’ being a compound comprised of a verb signifying intense visual engagement.“ Winter vermutet, dass derlei intensive visuelle Erfahrungen durch die übertrieben großen Augen ausgedrückt werden sollen, die charakteristisch sind für mesopotamische Statuen des dritten Jahrtausends.²¹

Rein ist der Körper von dem Augenblick an, da er getrennt ist, sich zum Beispiel Adam und Eva als sexuell differenziert gegenüber treten und „erkennen“. Diese Art sexueller Differenzierung gehört zur generellen Differenzierung, die mit jedem Erreichen einer neuen Stufe einhergeht, weshalb auch zwischen technisch hergestellten Objekten wie einer Axt, eines Bauwerks, eines Ornamentes oder eines herausragenden Menschen ästhetisch kaum unterschieden wird. Die griechische Nacktheit gewinnt, so Ehrenzweig, quasi religiöse Züge in ihrer offensiven Präsentation und der entsprechenden Präzision in der Nachbildung des mit Idealmaßen ausgestatteten menschlichen Körpers. Seiner Theorie zufolge und im Gegensatz zur Gestalttheorie ist Ästhetik

²⁰Winter, *Aesthetics*, S. 12

²¹Winter, S. 12 f. Die Erweiterung der Pupillen gehört zu jener vorsprachlichen Kommunikation der Mutter-Kind-Dyade, in der beim Neugeborenen in den ersten Monaten eine Struktur aufgebaut wird, mit deren Hilfe Affekte reguliert, Spannung abgebaut und eine emotionale Balance erreicht werden können. Die Erweiterung ist ein positives Signal der fürsorgenden Zuwendung.

nicht primäres Phänomen der Anschauung, sondern die Formprinzipien der guten oder abstrakten Gestalt unterdrücken alle inkohärenten Formelemente, die den Anschein der Entdifferenzierung erwecken. Entdifferenzierung wäre ein auch biologischer Rückfall, abgesehen von der ontogenetisch regressiven Dynamik im Rückgriff auf frühe Stadien der seelischen Entwicklung.

Was in der Psychologie als Unbewusstes bezeichnet und vom Bewusstsein als chaotisch empfunden wird, findet man im Kontext von Turner und Douglas als eine das strukturierende Muster bedrohende Gegenbewegung wieder. Die Empfindung, die Zone der Unschärfe, des Unklaren und Unreinen überwunden zu haben, dürfte mit dem Moment der Schönheit übereinstimmen, die die neue Form repräsentiert. Neben der symbolischen Bedeutung des Ausschlusses der Initianden aus der Gemeinschaft als Vorbereitung auf einen neuen Status innerhalb der Gemeinschaft fördert der Entzug der gewohnten Umgebung und die Reduktion äußerer Reize in der Dunkelheit des Waldes und in entsprechend vom Ritus vorgeschriebenen Situationen (Unbewegliches Liegen, Schweigen, Verkriechen, Meditation) die Projektion unbewusster Inhalte auf die Außenwelt – ein Vorgang, der formal den Überlagerungen und Ambivalenzen entspricht, die an sakralen oder künstlerischen Texten und Objekten zu beobachten sind. Den Initianden bietet sich die Objektwelt als Projektionsfläche ihrer Phantasmen, und sie vermischen die objektive Wahrnehmung mit den Phantasmata aus dem Inneren. Deren Erweckung ist wesentlich, die Überlagerung der beiden Welten zu gewährleisten, ohne dem Chaos der Unschärfe ausgesetzt zu sein.

16 Temperaturorientierung

Licht und Farbempfindung gehören dem gleichen System an wie die Temperaturorientierung – phylo- wie ontogenetisch. Die Haut empfindet Wärme, Nässe, Wind und Gewicht; man könnte in diesen Empfindungen einen Grund für die Vierzahl der Elemente Feuer, Wasser, Luft und Erde erkennen. Im Rahmen der Temperaturorientierung ergeben demnach die Farbwerte einen zwar metaphorisch symbolischen, aber nicht arbiträren Sinn. Für Feuer und Licht gilt dies umso mehr, was in der üblichen Haltung des Orators mit zur Sonne ausgerichteten Armen oder Handflächen zum Ausdruck kommt. Der Rhythmus von Anwesenheit und Abwesenheit verbindet sich mit dem von Licht und Dunkel, Wachen und Schlafen, aber auch von Nähe und Ferne, weil eine Wärmequelle ihre Wirkung mit wachsender Distanz verliert. Zur heißen Quelle wie Feuer gibt es eine optimale Entfernung. Doch scheint dieses rein physikalische Moment sich mit einem psychologischen zu überlagern. Der Schutz vor bedrohlichem Wärmeverlust muss nach der Geburt eine Weile noch von außen, also in der Regel von der Mutter geleistet werden, weil der Körper die homöostatischen Leistungen erst lernen muss. Neben der Nahrungsversorgung unter Beteiligung des Mundes ist die Haut der wesentliche Rezeptor für Mangel und Befriedigung, und die Suche nach der Brust nicht minder bedeutsam als die nach der Nähe des versorgenden Körpers, der Haut, die als Schleimhaut im Mund sowie als Wärme suchende Körperhülle das versorgende Organ par excellence ist. Imre Hermann hat diese frühkindlichen Bindungen als Anklammerungssyndrom bezeichnet und damit zur Kastrations-

theorie ein vermutlich älteres biologisches System der Abtrennungssymbolik hinzugefügt. Mund, Hand und Augen (als optisches Anklammerungsorgan) sind die am Syndrom beteiligten Organe. Da es sich um eine traumatische Erfahrung handelt, die im psychischen System immer als Mitspieler dynamischer Prozesse zu berücksichtigen ist, liefern die frühen Hauterfahrungen von Nahrungsaufnahme und wärmender Körpernähe reichhaltiges metaphorisches Material. Die Metapher, jemanden mit den Augen verschlingen zu wollen, deutet auf eine Überlagerung oder unscharfen Unterscheidung von Mund und Augen hin.

„Saugt also der Säugling am Finger, so ahmt er oft nachweisbar nicht nur die Funktion des Mundes, sondern auch die der Hand nach; in der Sprache der Libidotheorie ausgedrückt, dient er der Befriedigung nicht nur der Mund- sondern auch der Handzone. Diese oft beobachtbare Abhängigkeit der Befriedigung der Handzone von dem Befriedigungsverlangen der Mundzone führt uns zu einer anderen Beobachtungsgruppe hinüber. Beobachten wir, was während des Saugens oder Fütterns mit den Händen geschieht..., kommt die Nahrung zum Munde, so 'sperrt' das Kind gleichsam die Hand auf... Beim Säugling geht in einem bestimmten Alter während des Saugens gleichsam eine Kraftentfaltung in den Händen vor sich, in der Form extremer Spannung oder extremen Zusammenpressens der Finger. Führen wir also die Kraftentfaltung des Saugens auf erogene Spannung zurück, so muss auch die Kraftentfaltung, welche sich während des Saugaktes an den Händen offenbart, als derselben Quelle entspringend erkannt werden... Hand und Mund geben je ein Glied eines zusammenhängenden Systems ab.“¹ So sind beim Spracherwerb noch Mund wie Hand gleichermaßen beteiligt, und die Schrift ist eng

¹Imre Hermann: Anklammerung, Feuer, Schamgefühl. Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse und Imago, XXVI, 1941, S. 253

mit dem Artikulationssystem Mund/Hand verbunden. Paul Schilder ergänzt die Thesen Hermanns mit dem Hinweis auf die Fortsetzung des Anklammerungssyndroms im aufrechten Gang, dem sich selbst im Gleichgewicht Haltens. „Wichtiger ist, dass Augen und Anklammern und Gestütztwerden zu einer Vereinigung und Verschmelzung, oder wenn man will, zu einer Wiedervereinigung mit dem Körper der Mutter führen und so unmittelbar in den großen Strom der Libido geraten.“² Sehen unterstützt in hohem Maße den Gleichgewichtssinn und die Stabilisierung des aufrechten Gangs.

In Weltentstehungsmythen des nordischen Raumes spielt naturgemäß die Kälte eine größere Rolle als in warmen Ländern. In Snorris Edda (Gylfaginning) treten Hitze und Kälte bzw. Hitze und Wasser als erste Polarität auf, verkörpert in Feuer und Eis. „Als die Fluten, welche Eliwagar heißen, soweit von ihrem Ursprunge kamen, daß der Giftstrom in ihnen erstarrte wie der Sinter, der aus dem Feuer fällt, ward er in Eis verwandelt. Und da dieß Eis stille stand und stockte, da fiel der Dunst darüber, der von dem Gifte kam und gefror zu Eis, und so legte eine Eislage sich über die andere bis in Ginnungagap. Da sprach Jafnhar: Die Seite von Ginnungagap, welche nach Norden gerichtet ist, füllte sich an mit einem schweren Haufen Eis und Schnee und darin herrschte Sturm und Ungewitter; aber der südliche Theil von Ginnungagap war milde von den Feuerfunken, die aus Muspelheim herüberflogen. Da sprach Thridi: So wie die Kälte von Niflheim kam und alles Ungestüm, so war die Seite, die nach Muspelheim sah, warm und licht, und Ginnungagap dort so lau wie windlose Luft, und als die Glut auch dem Reif begegnete also daß er schmolz und sich in Tropfen auflöste, da erhielten die Tropfen Leben durch die Kraft dessen, der die Hitze sandte. Da entstand ein Menschengen-

²Paul Schilder: Sich-Anklammern und Gleichgewicht. Int. Zs. f. Psa. Jg. XXIII, 1937, Heft 2, S. 315

bild, das Ymir genannt ward“.³ Ymir ist ein doppelgeschlechtlicher Urmensch wie Purusha oder Platons Radmensch. In Runen-
gedichten tritt die i-Rune mit dem Lautwert *isa* als Eis auf. Die
Anschauung „von der Entstehung der Urmaterie, die im germani-
schen Norden den geographischen Umweltbedingungen entspre-
chend als Eis aufgefaßt wurde, und mehr noch die damit verbun-
denen Vorstellung, daß aus dieser toten Urmaterie sich alles le-
bendige Sein ableitet, hat ihren Niederschlag gefunden in den der
i-Rune gewidmeten Strophen.“⁴ In einem altenglischen Runenge-
dicht wird über die I-Rune gesagt: „Das Eis ist überkalt, unmäßig
glatt, / es glänzt glasklar, Edelsteinen gleich / eine Flur vom Froste
geschaffen, schön von Anblick.“ Karl Schneider nimmt an, dass
„das Eis nach seiner leuchtenden, funkelnden Eigenschaft benannt
wurde“. Dass es sich um indogermanische Vorstellungen handelt,
belegt Schneider mit einer Stelle aus dem Rigveda (X,12): „Eis
ist Flußrinde / und der Wogen Dach / und todgeweihter Männer
Gefahr... Eis nennen wir die breite Brücke / den Blinden muß man
führen.“ Von der breiten Brücke ist auch in einem altnorwegischen
Gedicht die Rede und erinnert an die zitierten Eismassen in der
Edda, die Ginnungagap ausfüllen. Schneider verfolgt eine Etymo-
logie von *isan zu indogermanisch *ai-s „leuchten“, bei der es sich
um eine Überlagerung der Gegensätze von Eis und Leuchten, Kal-
tem und Warmem handeln müsste.

Diese Überlagerung der Gegensätze drückt der Begriff der Anti-
peristasis aus, mit der Platon (Timaios 78 b) und andere die Bewe-
gung in einem nichtleeren Raum als auch die wechselseitige Ver-
drängung gegensätzlicher Phänomene erklären. Aristoteles nimmt
das Thema in den Meteorologica auf und verwendet hier den Be-

³Die Edda. Übertragung von Karl Simrock, 1876

⁴Karl Schneider: Die germanischen Runennamen. Versuch einer Gesamtdeu-
tung. Ein Beitrag zur indogermanisch/germanischen Kultur- und Religions-
geschichte, 1956, S. 149

griff Antiperistasis: „Mitunter sagt man auch, die Kälte brenne, oder dass sie erhitze, nicht eben wie die Wärme selbst, aber weil sie die Wärme sammelt und antiperistiert.“⁵ Für „kalt“ verwendet Aristoteles ψυχρός, das ebenso wie ψυχή von ψύχω „blasen, atmen“ abgeleitet ist. Im Hauch scheint sich die Überlagerung vom Kaltem und Warmem oder Heißem auszudrücken, zumal die Atmung als Zirkulation dieser Gegensätze dient. „Bei jedem Lebewesen sind seine inneren Partien um das Blut und die Adern am wärmsten, als ob es in sich eine Feuerquelle habe. Dieses verglichen wir mit einer Fischreuse, die in der Mitte in ihrer ganzen Ausdehnung aus Feuer geflochten sei, alle anderen, außen gelegenen Teile aber aus Luft. Das Warme also... entweiche seiner Natur nach zu seinem eigenen Ort nach außen zu dem ihm Verwandten; da es aber zwei Durchgänge gebe, den einen über den Körper nach außen, den anderen dagegen über Mund und Nase, so treibt es (das Feuer), wenn es nach der einen Seite stürmt, das an der anderen herum, das Herumgestoßene aber wird, wenn es ins Feuer gerät, erwärmt, das aber, was austritt, wieder abgekühlt. Ändert sich aber die Wärme und werden die Luftpartikeln auf ihrem Weg entlang des einen Ausgangs wärmer, dann geht das Wärmere wieder auf jenem Weg zurück, indem es zu seiner eigenen Natur eilt, und treibt so das, was über den anderen Ausgang seinen Weg nimmt, herum. Dadurch nun, daß dieses stets dieselbe Einwirkung erfährt und zurückgibt, wird von den beiden Impulsen ein hin und zurück umspringender Kreislauf erzeugt und läßt so das Einatmen und das Ausatmen entstehen.“

Die Gegensätze treiben die Bewegung im Kreislauf an, doch diese Vorstellung führt zu den weiteren Überlegungen, andere Formen der Bewegung, etwa des Wurfes oder des Sehstrahls, ebenso auf das Pulsieren zurückzuführen. Während Aristoteles die Be-

⁵Aristoteles: Meteorologica IV, 5, 5

wegung des Wurfes mit der Anziehung vergleicht, die ein Magnet auf Eisen bewirkt, setzt die Antiperistasis-Theorie ein Fortstoßen der Teile während des Bewegungsablaufes voraus, um die Dynamik der Fortbewegung zu erklären. Es gilt jedoch immer zu berücksichtigen, dass diese korpuskulare Erklärung der Bewegung möglicherweise aus der Vorstellungswelt des Wärme- und Kälteaustausches entsprungen ist. Nähe und Ferne, Anwesenheit und Abwesenheit sind eng an die Empfindung von Kälte und Wärme gebunden, Bewegung ist ein Distanzphänomen.

Aus der Einwirkung des Feuers auf das Eis entstand der Urmensch der nordischen Mythologie, Ymir (altnordisch Zwillling oder Zwitter), aus dessen Zerstückelung Himmel und Erde gebaut wurden; sein Fleisch ergab die Erde, sein Blut das Meer, die Knochen Felsen und Gebirge, das Haar die Bäume, die Augenbrauen Midgard, der Schädel den Himmel und aus seinem Gehirn wurden die Wolken. Die Zuordnung liest sich, wie in den vergleichbaren Kosmogonien, wie ein kaum verhüllter Hinweis auf die Projektion als Ursache der Kosmogonien und der ständigen Anwesenheit des Zwilling-, Brüder- oder Spiegelmotivs, in dem sich die Selbstbezüglichkeit dieser Projektion ausdrückt. In den ferneren Mystifizierungen des Buchstabens I setzt sich diese Reflexion als Motiv der Selbstbezüglichkeit, der Brückenfunktion und der symmetrischen Beziehung fort. Ymir, der projizierte Mensch, stellt die Brückenfunktion in ihrer Ambivalenz der trennenden Verbindung dar. Auch wenn er eine Metapher für die Erschaffung der Welt darstellt, ein Vorgänger für die wissenschaftliche Annäherung an die Funktionen der Natur, ist er mit dieser nicht zu verwechseln. Er wird immer eine Modellfigur sein, ein mentales Konstrukt, das aus Bestandteilen des Projizierenden besteht – die Psychoanalyse würde sagen: des Unbewussten, das die Abspaltung nötig hat, um die Integrität des „Restes“ zu gewährleisten. In der Psychoanalyse wird die Teilung und Zerstückelung des Urmenschen in der phan-

tasierten Kastration weitergespielt. Dabei wird aus der Kultur- und Mythengeschichte auf die phallische Mutter rekurriert, deren Doppelcharakter auffällig den Zwittermotiven des Urmenschen gleicht.⁶ Im Mythos der Kybele tritt die Entmannung zweimal auf: einmal bei dem Urwesen Agdistis, die ohne Penis zur Großen Mutter wird, das andere Mal entmannt sich Kybeles Jünglingsgeliebter Attis – eine Frucht aus dem Entmannungsblut des Agdistis – im Wahnsinn. Es scheint wohl so, dass Kybeles Sehnsucht nach Attis auf beider Herkunft aus dem Körper Agdistis' zurückzuführen ist. In Attis, der aus dem abgetrennten Glied des Agdistis über den Umweg der Frucht eines Mandelbaums erwuchs, ist kaum verschleiert der Penis/Phallus des Zwitterwesens wiederzuerkennen, das Begehren der Kybele hat seinen Grund in der Wiedervereinigung des Getrennten. Attis' Ursprung aus dem Mandelbaum macht ihn zum Vegetationsgott, dessen herausragendes Merkmal die Schönheit ist, vergleichbar den Vegetationsgottheiten Adonis und Tammuz, die die jahreszeitlich bedingten Veränderungen der Natur verkörpern im Gegensatz zu den weiblichen oder Muttergottheiten als stetiger Lebensquell. Das auffällig herausragende Schönheitsmerkmal der Vegetationsgötter ist untrennbar mit ihrem Tod verknüpft, aus dem das Werden wieder hervortritt. Ihre Schönheit ist ein Schwellenphänomen. Die den Muttergottheiten zugeordneten kriegerischen Jünglingsscharen begrüßen die aufgehende Sonne als einen solchen Übergang von der Nacht zum Tage, vom Schlafen zum Wachen als Metaphern von Tod, aus dem das Leben hervorgeht. Die Ambivalenz einer Wärme, Licht und Leben spendenden Sonne und ihrer Abwesenheit bei Nacht enthält das Schöpfungsmotiv der Entstehung des Lichtes aus dem Dunkel, der Wärme aus der Kälte.

⁶siehe Imre Hermann: The Giant Mother, the Phallic Mother, Obscenity. *Psychoanalytic Review*, 36, 1949, S. 302-307

Attis ist das in einen schönen Körper verwandelte Sexualorgan des Agdistis. So sähe die Lesart des Mythos vor dem Hintergrund von Ehrenzweigs These von der Umwandlung der den Körper überschwemmenden Libido in ästhetische Reize aus. Dass das Kastrationschicksal „in der Familie liegt“ und weiter vererbt wird, deutet auf die psychogene Dynamik hin. Der Verarbeitungszwang des Traumas stellt eines der Kräfte des allgemeinen psychischen Systems, und der mythologische Sinn mag die Wiederholung mit dem Jahreszeitenzyklus verknüpft haben. Schönheit wäre als das alternative Ziel des Begehrens zu definieren, das in der Andersheit auf die Augen beschränkt ist und mit dem Licht und dessen Derivaten, den Farben, mehr als mit allem anderen verbündet ist. Die Distanz der Augen zum Objekt verkörpert die Ferne, mit der diese Form des Begehrens, die Schaulust, es zu tun hat. Sehen fällt deshalb unter die mythologische Form der Teilung und in der Psychoanalyse unter die symbolische Form der Kastration oder Zerstückelung. Das heißt, dass Motive der Blindheit, des geraubten Augenlichtes die Trennung im System der optischen Wahrnehmung symbolisieren. Ist das Sehen ein Anklammern mit den Augen, dann kann die Loslösung vom Objekt wiederum mit dem Verlust des Augenlichtes symbolisiert werden. So heißt es in der Kosmogonie der Edda, den Blinden müsse man führen – über die Brücke des Eises, die den Abgrund, also die Distanz zwischen Subjekt und Objekt überwindet. Es ist zu erwarten, dass die aus dem Trauma der Trennung erwachsenen dynamischen Prozesse der „Heilung“ auf weiteren Entwicklungsstufen – also nach dem Berühren und dem Sehen, der Temperaturorientierung – zu beobachten sind.

Die Suche nach der Wärme beruht auf einem Anklammerungsinstinkt, wie Imre Hermann vermutet, und die Suche überhaupt ist ein Derivat dieses Instinktes. Man könnte mit Aristoteles auch sagen: Suche nach Wissen, wie es zur der „Katastrophe“ kam.

Bereits beim Schimpansen gilt: „La température du Chimpanzé nouveau-né est instable, même plusieurs semaines après sa naissance... La réflexe de recherche du nouveau-né, produit par un stimulus thermique, réflexe mis en évidence par Stirnimann, provient de cette donnée biologique.“⁷ Die Hinwendung zu einer schützenden Wärme erzwingt in der frühkindlichen Entwicklung eine Hinwendung zur Außenwelt, das heißt, dass die Urszene einer Ganzheit Mutter/Kind ohnehin ambivalent ist. Robert Bak nimmt eine archaische Stufe der Beziehung zur Objektwelt an, die von Wärmeempfindungen dominiert wird.⁸ Hermann konstruiert zu dieser ontogenetischen Sicht auf die Temperaturorientierung eine phylogenetische, in der der Verlust des Fells als Ursache für den Klammerreflex diesen erst begründet und eine Parallele zwischen dem Fell der Hominiden und den Bäumen gezogen wird, die wiederum dem Holz für das Feuer dienen. Die Kenntnis, dass Reibung Wärme verursacht, beruht auf frühen eigenen Erfahrungen mit der Haut einschließlich des Sexualaktes, der oft in Bildern über die Erzeugung des Feuers als halb verdecktes Motiv auftaucht.

⁷Imre Hermann: L'instinct filial, 1972, S. 150

⁸„Selon Ganestrini les réactions de déplaisir les plus violentes dues au toucher, et cela sans la moindre latence, sont provoquées précisément par la stimulation du froid... La besoin biologique de chaleur s'accompagne d'un besoin de protection contre la déperdition de chaleur, d'où la tendance... s'accrocher à des objets, pour assurer notamment une certaine constance de la chaleur...“ (Hermann S. 150, Zitat Robert Bak: Temperatur-Orientierung und Überfließen der Ichgrenzen in der Schizophrenie, in: Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie XXVI, 1941)

17 Übergang

Die Bedeutung der Übergangszonen zeigt sich auch in der Veränderung derer, die sie durchschreiten. Der abstrakte Begriff der Bewegung beruht auf dem Bild des Übergangs, der Wendung der dem Beobachter zugekehrten Oberflächen des Körpers. Diese Bewegung beruht auf der Wahrnehmung der eigenen abgewandten Seite im Rücken und der im Bewusstsein mitlaufenden Teilung, die vom Beobachter wie im Höhlengleichnis selbst vollzogen wird.¹ Er selbst kann als die Fläche beschrieben werden, die das hinter ihm Liegende von der Vorderseite trennt. Die sich in der *eidola*-Theorie ablösenden Häute müssen nicht identisch sein, sondern garantieren den jeweiligen Status der dem Beobachter zugewandten Seite des Körpers. Es sind Momentaufnahmen, die erst nach der Umrundung das ganze Bild ergeben. Der Körper setzt sich somit aus lauter Flächen zusammen, deren regelmäßige Polyeder Platon als Elemente bezeichnet. Eine fünfte Zusammenfügung bildet die Idealform des Körpers (Timaios 55c), der der Kugel eingeschriebene Dodekaeder. Dass dieses Element auch Äther genannt wurde, zeugt von der feurigen Besonderheit der Oberflächensubstanz des kosmologischen *soma*. Im Timaios ist die fünfte „Zusammenfügung“ das Werk eines Malers, womit die Handwerkerdimension des Demiurgen unterstrichen wird. Bereits in der Vorstellung des Demiurgen (28c) wird das Werk, der Kosmos, mit einem Begriff aus der Ästhetik bezeichnet, *καλός* oder gar *κάλλιστος* „das Schönste“. Die aus Winkeln konstruierten

¹Die Krümmung von Körpern ist im frühkindlichen Stadium ambivalent, das Kind nimmt konvexe Oberflächen auch konkav wahr.

Körper werden ebenfalls schön genannt (53e): „...denn das werden wir niemandem einräumen, daß es irgendwo schönere Körper zu sehen gibt als diese, deren jeder eine Art vertritt. Dahin müssen wir also streben, die durch ihre Schönheit ausgezeichneten vier Arten von Körpern zu konstruieren und zu erklären, daß wir ihre Natur zur Genüge erfaßt haben.“ Schon in der mesopotamischen Kultur ist Schönheit mit technisch perfekt hergestellten Objekten verbunden. Es ist bemerkenswert, dass Platon Feuer, Erde, Wasser und Luft der Klasse der Körper zurechnet.

Der Körper hat Ausdehnung (βαθός), die von der „Natur der Fläche“ umgeben ist (ἐπίπεδον). Die Fläche als Ebene ist vom Fuß abgeleitet, dessen hervortretendes Merkmal seine ständige und rhythmische Berührung des Bodens ist. Die Körpergrenze mit Berührungskontakt ist der Fuß, in zweiter Linie die mit besonderen Aufgaben beim Verfertigen von Dingen betraute Hand, die im Text neben dem Fuß mit einem περιλαμβάνω (zu λαμβάνω „ergreifen“) vertreten ist.² Man bewegt sich offenbar in dem Wortfeld von Hand, Greifen und Werkzeugen, zumal viele technische Begriffe von λαμβάνω abgeleitet sind. Das Labyrinth ist als Haus der Doppelaxt bezeichnet worden, weil labrys (Lydisch für pelekys) die Axt heißt, wie Plutarch angibt. Die Etymologie von pelekys, idogerm. *peleku, wurde ursprünglich als Lehnwort aus dem Akkadischen (pi-la-aq-qum oder pi-lak-ku, sumerisch balak) gedeutet, doch pi-lak-ku wird heute als „Spindel“ gelesen. Die Kombination aus Füßen und Rad, die man auf Vasenbildern findet, erlaubt eine metaphorische Verbindung. Kerényi hat das Labyrinth als Tanzplatz gedeutet, gekennzeichnet von der choreographierten

²Frisk führt das Wort auf eine indogerm. Wurzel *slag zurück; λάζομαι „ergreifen“ ist eine ältere poetische Form (Homer) von λαμβάνω; λακτίζω „mit der Ferse stoßen, mit dem Fuß ausschlagen“, λαβή „Griff, Angriffspunkt usw.“ Frisk: „λάβρος „heftig, ungestüm“ seit alters her zu λάζομαι gestellt“ – offen ist die Beziehung zu λάβρος „Axt“.

Bearbeitung des Bodens mit den Füßen, hinter der man das Gefühl erkennen kann, die in der Berührung des Körpers mit einem anderen „Körper“, dem Erdboden steckt.³

Platon setzt die Oberfläche aus Dreiecken zusammen. „Alle Dreiecke gehen auf zwei zurück, deren jedes einen rechten und sonst spitze Winkel hat... Das also setzen wir an den Anfang des Feuers und der übrigen Körper...“ Damit ist das Umfassen oder Umgreifen der Ausdehnung durch die Oberfläche auf das Dreieck und dessen Winkel reduziert.⁴ Von welcher Art die Dreiecke als Oberflächen sind, ist interpretationsbedürftig. Eva Sachs geht

³Die rituelle Bedeutung der Doppelaxt als Instrument des Tieropfers in der Kultur Kretas ist zum Hakenkreuz in Beziehung gesetzt worden, das sich auf Vasenmalereien Kretas befindet. Kreuze oder Hakenkreuze befinden sich auf Bildnissen neben Köpfen von Opfertieren. So könnte man annehmen, dass die Teilung des mehrgliedrigen Menschen, der sich radschlagend bewegt, in Platons Mythos auf ein solches Opfermotiv verweist und mit den Darstellungen der Triskeles gemeint ist. Bei Plutarch (de Isis et Osiris 35, p. 364) ist vom „ägyptischen Stier“ die Rede – ἄξιος ταύρος, eigentlich „würdiger Stier“. Dass Würde oder Wert etwas mit der Axt zu tun haben, scheint bereits der Traum Gilgameschs von der Axt nahezu legen, wenn gleich die Etymologie dergleichen nicht bestätigt. Das Tau und das Hakenkreuz erscheint indessen ebenso wie die Doppelaxt als Opferzeichen zwischen Hörnern des Stiers auf Fundstücken aus Kreta. Das zum Opfer auserlesene Tier bekommt einen Wert, der sich im Zeichen des Tau ausdrückt. Der Wert des Opfers ist auch als Tauschwert zu lesen, der im Stier symbolisiert wird, in *aleph*, dem ersten Buchstaben des Alphabets ebenso wie im Tau, dem letzten, wie Wolfgang Schultz vermutet und dem Stier ein Gegensatzpaar zuordnet (Das Hakenkreuz als Grundzeichen des westsemitischen Alphabetes. Memnon 1909, S. 108)

⁴Der Buchstabe lambda oder labda besteht aus einem spitzen Winkel, die Lamdoma des Pythagoras, ein aus Punkten bestehendes gleichschenkliges Dreieck mit der Punktzahl 20 und der Ambivalenz von drei und vier. Im hebräischen Alphabet entspricht das *lamda* dem *lamed* (semit. lamb-), zwanzigster Buchstabe des Alphabets und *kav* „gekrümmte hohle Hand“ genannt, *kol* „fassen, messen“.

von einem fehlerhaften Ansatz bei Platon aus, demzufolge ein dreidimensionaler Körper aus mathematischen Dreiecken bestehen könnte, was nicht möglich sei. „Bei der Schilderung des Tetraeders sehen wir, daß er offenbar geglaubt hat, ein stereometrischer Körper werde aus vier Dreiecken zusammengesetzt (54d)... Das ergibt die Vorstellung, die nachher von Platon weiter ausgeführt wird, als seien die Flächen, die doch in Wahrheit nur Grenzen des Körpers gegenüber dem umgebenden Raum sind, auch nach innen seine Grenzen: als wäre die Oberfläche des Körpers eine unsichtbare, unstoffliche, unendlich dünne Haut... Es scheint, daß die Vorstellung, z.B. die Kugel sei innen hohl, auch sonst bei den Griechen herrschte; so ist das ganze 'Philolaische Weltsystem' mit seinen konzentrischen Kugeln in Wahrheit aus lauter hohlen Kugeln zusammengesetzt. Wir sahen bei Philolaos die Auffassung, als sei die Form der Kugel gewissermaßen eine solche Haut, die sich um den eigentlichen Körper herumlegt und ihn zwingt, eine Kugel zu bleiben.“⁵

Die „unendlich dünne Haut“ ist jene Grenze des Körpers, die als Bilder sich im Sehvorgang von der Oberfläche des Körpers zum Auge bewegen. Wollte man diese Zone im Sinne eines Übergangs verstehen, wäre sie von einer dritten Art, auf die weder das Körperliche noch das rein Mathematische zutrifft. Der Übergang ist ohnehin Thema dieser Timaios-Stelle, wo Platon die Beziehung der regelmäßigen Polyeder untereinander über die Form der Elemente klären will, um den Übergang von einer Form zu anderen zu verstehen. Die Elemente als kleinste gemeinschaftliche Vielfache erlauben eben diese Übergänge, wenn die Körper aus ihnen aufgebaut sind und wieder auf sie zurückgeführt werden können. „Es wird ein Bild gesucht, an dem der Übergang der Elemente in-

⁵Eva Sachs: Die fünf Platonischen Körper. Philologische Untersuchungen 24, 1917, S. 217

einander mit Hilfe der Atomtheorie klargemacht werden kann. Also nicht die ästhetische Rücksicht auf die Schönheit der Formen war es, die Platon bewog, von Demokrits Auffassung von der Gestalt der Grundstoffpartikeln abzuweichen, sondern der Wunsch, für eine neu erkannte Tatsache eine mathematisch eindeutige Erklärung zu geben. Darum wählte er die Form der regulären Körper: erstens, weil nach seiner Auffassung aus dem Tetraeder ein Oktaeder und ein Ikosaeder werden kann, denn alle drei bestehen ja aus gleichseitigen Dreiecken; zweitens, weil diese Körper κάλλιστα sind, ebenso wie das gleichseitige Dreieck κάλλιστον ist. Sie sind das nicht im Sinne des ästhetischen Vergnügens, das sie hervorrufen, sondern im Sinne des 'Philebos', dem καλόν = μέτριον ist.“⁶ Die Elemente erweisen sich hier als „substanzielle Formen“ mit einem dritten Wert neben Position und Negation, der dem Werden als Übergang zugeschlagen wird. Feuer, Wasser, Erde und Luft liegen vor der optischen Wahrnehmung, sind taktil zu erfassende Phänomene, die einen Zustand des Wahrnehmenden bezeichnen, der primär taktil empfindet. Die Geometrie wird zur Wissenschaft des Übergangs, indem Platon Beziehungen zwischen den Phänomenen herstellt, die in Gesetze gefasst werden, mit deren Hilfe Modelle zu erzeugen und zu modifizieren sind, so dass das ganze geometrische Modell universal anzuwenden ist, um die Einheit der Erscheinungen zu demonstrieren.

Den Elementen ist der Sequenzcharakter eigen, weil es sich zudem um Erscheinungen des Übergangs handelt. Die Dreizahl verfügt über ein Mittleres, die Vierzahl über zwei Mittlere, deren Verhältnis untereinander einen *desmos* ergeben können. „Daher schuf der Gott, als er den Körper des Alls zusammensetzen begann, ihn aus Feuer und Erde. Daß sich zwei Bestandteile allein ohne einen dritten wohl verbinden, ist nicht möglich; denn

⁶Sachs, Körper, S. 209

ein bestimmtes Band in der Mitte muß die Verbindung zwischen beiden schaffen. Das schönste aller Bänder aber ist das, welches sich selbst und das Verbundene, soweit möglich, zu einem macht. Das aber vermag ihrer Natur noch am besten die Proportion (*analogia*) zu bewirken“ (Tim. 31b,c). Ein Mittelglied reiche für eine ebene Fläche aus, für dreidimensionale Dinge sind zwei Mittelglieder nötig. Zwischen Feuer und Erde werden also Wasser und Luft als Mittelglieder eingefügt, die in der σύστασις des Kosmos verbraucht wurden (ἔιλεφεν). Das Wort lässt sich auch mit „arbeiten“ übertragen oder „verarbeiten“, weil das Greifen aktivisch zu verstehen ist, so wie ein Handwerker die unbearbeiteten Teile zu einem sinnvollen Ganzen zusammenfügt. In Timaios 69a vergleicht Platon seine Argumentation mit der Arbeit eines Handwerkers: „Da nun vor uns wie vor Zimmerleuten als Baumaterial die Arten der Ursachen gesondert bereitliegen, aus denen die noch verbleibende Untersuchung zusammengewebt werden muß...“

Der solchermaßen gestaltete Übergang wird immer wieder als schön bezeichnet. Die Verbindung zwischen Ausgangspunkt und Ziel bedarf einer perfekten Bewegungsfigur, die im gezielten Wurf, in der treffsicheren Rede, im gelungenen Werk zum Ausdruck kommt. Die in der *anaklasis* hervortretenden Erscheinungen, wie der Regenbogen, gelten als sichtbare Zeichen der schönen Verkettung, doch bereits die Hinzufügung der roten Farbe zum Schwarz und Weiß, die Aristoteles als Ergebnis der Mischung aus den Gegensätzen hervorgehen lässt, erlaubt den Übergang der Gegensätze in einem dritten Phänomen. Die gedankliche Nachbildung der Konstruktion, die in dem philosophischen Text abläuft, zeigt die Einheit des Ganzen auf, für die Platon das Bild des Gewebes verwendet. Sein Text ist der Nachvollzug dessen, was der Demiurg vorkonstruiert hat. Die vielen Verweise auf das Handwerk, das Spinnen, Weben, Zimmern, Schmieden usw., scheinen mehr als bloße Metaphern zu sein. Sie verweisen vielmehr

auf einen gemeinsamen Ursprung hin. Die Herstellung eines Objektes folgt einem rekursiven Prozess, in dem jeder neue Schritt auf dem fertiggestellten vorherigen aufbaut und in ihn integriert (eingeschachtelt) werden muss. Erst die Integration des neuen Schrittes in die vorhandene Konstruktion im „Rückschritt“ erlaubt die Fortführung des Prozesses. Und diese rekursive Rückbindung des Neuen ins Alte bildet den eigentlichen Zusammenhang und -halt des Ganzen. Es handelt sich nur um ein Modell, dessen durchgängiger Zusammenhang der Teile im Herstellungsprozess plausibel wird; die Einführung eines Demiurgen ist hiermit bezeichnend, weil er für die Überlagerung der vorgefundenen Welt durch synthetische Prozesse steht, die mit dem Begriff der *techné* versehen sind und die Einheit der Wahrnehmung, des Denkens und Machens sichert. Die Projektion bietet hingegen die Gefahr der Verfehlung der Realität, sich auf sie einzulassen, muss also einen Gewinn bedeuten haben. In der Lehre vom Sehstrahl wird die Projektion zum Wahrnehmungsmodell, in dem die Schicht auf der Oberfläche des Objektes eine entscheidende Rolle spielt, weil ihre Bedeutung über die geometrische Orientierung der Optik hinausgeht. Die komplexere Lehre, die Platon vertritt, beruht auf der *anaklasis* des Strahls, der auf das Objekt zielt und von diesem zurückgeworfen, dann im Auge empfangen wird. Hier ist Sehen eine Reflexion.

Im Bösen Blick tritt die projektive Macht des Auges negativ in Erscheinung, zeugt aber von einer Ahnung von Projektionen aus einem Bereiche, in dem man von alters her Formen der Seele wie der *nephesch* des Alten Testaments angenommen hat. „Es ist eine Eigentümlichkeit in der Kraft des Nephesch und seinem Wesen, zu wirken in den Grundstoff der Welt, und Formen zu zerstören und andere hervorzubringen. Es geht die Wirkung von manchem Nephesch in ein anderes Wesen über, so daß der Ruach schon durch seine Imagination Schaden hervorbringen, ja sogar

einen Menschen durch die Machscha (Imagination) töten kann, und umso mehr noch, wenn er zu den Bösaugigen gehört.“⁷ *Naefaesch* נַפֶּשׁ wird oft summarisch mit Seele übersetzt, doch sind die Bedeutungen, die der Begriff Seele umfasst, kulturell sehr kontextabhängig und die Seele kann ebenso den Leib bedeuten, sein Begehren und seine Bedürftigkeit als Antrieb. Der Mensch hat eine hungrige und durstige *naefaesch* (Psalm 107,9); nach dem Einblasen des Odems (Genesis 7) „war der Mensch eine lebendige *naefaesch*“. Für *naefaesch* „in der hebräischen Bibel lassen sich zwei Entwicklungsebenen herausarbeiten: einerseits von der atmenden Kehle als Sitz des Lebens hin zu einem Symbol für die Person; andererseits von der Kehle als Sitz des Begehrens im allgemeinen Sinne hin zum Konzept der Seele als Locus des Selbst (Schroer/Staubli 2005)... Als Sitz de Begehrens wird *näfäš* im alten Testament mit dem Überlebens- und Sexualtrieb verknüpft sowie mit einem ganzen Spektrum von Empfindungen wie Liebe, Hass, Freude, Schmerz, Trauer, Angst. Der Übergang von *näfäš* als Kehle zur 'Seele' als Sitz der Empfindungen ist fließend, da sich viele Empfindungen über die Kehle äußern... *Näfäš* bezeichnet somit das 'Selbst'... bzw. die 'individuierte Vitalität.“⁸ „Zum Ausdruck der Selbstheit und des Reflexionsverhältnisses dienen neben *svá-* und *svayám* in der alten Sprache *tanú-* (Leib), später *atmán-* (Seele).“⁹ Das Reflexivverhältnis scheint als das eigentlich Psychische angesehen worden zu sein, wenn semitisch das Wort für Seele als Reflexiv im biblischen Griechisch diente.¹⁰ Gemeint

⁷Een Jacob 46; zitiert in: S. Seligmann: Der Böse Blick und Verwandtes. Ein Beitrag zur Geschichte des Aberglaubens aller Zeiten und Völker, 1. Band, 1910, S. 15

⁸Ukrike Steinert: Aspekte des Menschseins im Alten Mesopotamien: Eine Studie zu Person und Identität im 2. und 1. Jt. v. Chr., 2012, S. 273

⁹J.W. Wackernagel: Altindische Grammatik III, 1930, S. 488

¹⁰Wackernagel S. 490

ist *naefaesch*, arabisch *nafsun* „Seele“; akkadisch *napistum* „Leben“, das auch den Körper oder die Person als Ganzes bezeichnen kann. So heißt es im Gilgamesch-Epos: [Von] wo ist (dieser) Lebende entkommen? Kein Mensch sollte in der Katastrophe überleben!“¹¹

Die Erkenntnis der Einheit des Vielen mit dem Sehen zu vergleichen, heißt, den Sehvorgang selbst als eine zusammenfassende Konstruktion zu interpretieren, aus der beim Beobachter die Erscheinung der Dinge hervorgeht. Denn das Licht des Auges ist die feurige Substanz, aus der der Sehvorgang das Bild erst schmiedet, wenn man von der Lehre der aktiven Funktion des Auges ausgeht. Das Licht als feurige Substanz verbindet das Verschiedene in der Reflexion zu einer einzigen wahrnehmbaren Gestalt. Nicht anders als die Schmiededämonen oder -götter wie die Zyklopen, die einäugigen Schmiedegesellen des Hephaistos, dessen Hinken er mit vielen anderen mythischen Figuren teilt, die das Feuer beherrschen – verstümmelter Fuß und Feuererzeugung treten gern zusammen auf, als würde das Feuer an die Stelle des Fußes treten, wie es die psychoanalytische Symbolik wohl interpretieren würde. Freud nannte das Feuer phallisch und das Eindringen des feurigen Stammes ins Auge wäre sexualsymbolisch deutbar, wobei die Substanz des Auges in der griechischen Lehre als feurig und wässrig zugleich beschrieben wird.¹² Das Auge ist angesichts dessen eine doppelgeschlechtliche Wesenheit, das mit einer Macht ausgestattet ist, die in verschiedenen Schöpfungsmythen Ursache einer Teilung sind, aus deren Bestandteilen die Welt konstruiert wird. Die Arbeit Polyphems läuft in der Höhle ab, unter Tage, im Dunkeln oder dort, wo die Sonne in der Nacht verschwindet,

¹¹ Steinert, Mesopotamien, S. 286

¹² Die beiden gegensätzlichen Modi des Auges kehren in der Redewendung vom lachenden und weinenden Auge wieder, wobei die Paarigkeit der Augen dem verteilten Affekt dient.

die Übergangsgestalten hausen und nur zweidimensionale Schatten sehen. Vielleicht ist es überhaupt die Welt des Zweidimensionalen, zu der die Einäugigkeit passt. Einäugige Figuren sind oft der Welt des Wilden, Kulturfernen und Dunklen verschwistert. Der Status des Nichtinitiierten oder kulturell Ungeformten lebt in einem Status des Vorweltlichen. Ironisch ist die Szene der Identifikation von Odysseus, der sich nennend nicht nennt, sich offenbarend verbirgt, was gleichbedeutend ist mit der Unsichtbarkeit von Odysseus angesichts der Blendung. Odysseus raubt Polyphem in rotierender Bewegung das Augenlicht mit dem Feuerschaft, als finde die Szene in der Mitte des feurigen Pols statt, in dem zerstört und rekonstruiert wird. Ein Wortspiel rettet Odysseus das Leben – die ähnlich klingenden Wörter von Niemand und Selbst, *outis* und *autos*, wobei der eine Name nur eine Negation von etwas ist – Nicht-Jemand, ebenso *autos* mit der Negation *au**, ein Namenloser, der sich nun mit der Blendung des Kyklopen einen Namen macht. Die Ähnlichkeit der Wörter der Sprache, die im Wortspiel genutzt werden, entlarvt eine doppelte Existenz, in der die eine Existenz die andere verdeckt, eine Verdeckung, in der die Negation auf die Existenz einer Position verweist, selbst also einen Wert hat.

Die Konstruktion der Einheit durch Einführung von Elementen als Basis aller Umwandlungen von Körpern in andere Körper erlaubt auch die Konstruktion von Geräten, in denen sich die neue Ordnung gegen die der „Natur“ etabliert – doch nicht allein durch „materielle“ Elemente wie Atome, sondern auch mental. Die Geometrie ist Sinnbild dieser Ordnung, zumal sie Grundlage der Konstruktionen wie der mathematischen Beschreibung der Welt wird, wenngleich es sich nicht um die ansich seiende Objektivität handelt, sondern um Modelle der Beschreibung. Dennoch erlaubt die Geometrie nun, auf ihr eine rationale Theorie der Fernwirkung zu errichten, weil Übergänge, Veränderungen und

Distanzüberwindungen mathematisch klar zu beschreiben sind. Doch ist das der rationale Teil des Unternehmens, der andere basiert auf demselben Gewinn und ist weniger rational. Denn der Zusammenhang ist auch ein psychischer, die einzelne Seele verfügt ebenso über Fernwirkung, weil sie in der Lage ist, sich in einen anderen Zustand zu verwandeln, so, wie der Geometer einen Körper in einen anderen, einen Polyeder in einen anderen umwandeln kann, und beide nur die linke und die rechte Seite einer Gleichung bilden. Mit den ersten Kosmosmodellen, mit denen sich die Vereinheitlichung der Wahrnehmung unter Prinzipien zeigt, tritt auch die Fernwirkung von Kräften auf, die seelischen Prozessen entspringen. Die Teilung und Rekonstruktion des Kosmos durch Marduk symbolisiert die Errichtung einer spezifischen Ordnung, die alles ausschließt und mit negativem Vorzeichen versieht, was ihren Regeln nicht gehorcht. Das Absehen von jeder Wahrscheinlichkeit der natürlichen Übertragung von Botschaften in der Astrologie und die konkurrierenden Lehren von Sehstrahl und *eidola* können nur darauf zurückgeführt werden, dass sich Projektionen innerhalb des psychischen Systems abspielen, wo das Entfernte und zeitlich fern Liegende kein räumliches, sondern ein systembedingtes Phänomen ist, das der Mythos selbst thematisiert. Die augenblickliche Überwindung von Raum- und Zeitdistanzen wird nur im Mythos verwirklicht, weil die Phänomene sich im virtuellen, d.h. mentalen Raum abspielen. Die Trennschärfe der Theorien zwischen einer Wahrnehmung des Inneren und des Äußeren ist somit nicht besonders scharf. In der historischen Frühphase theoretischer Entwürfe ist das Gewicht projektiver Vorstellungen groß und nur unzureichend mit den überlagerten Objektdaten abgeglichen, wie es im Fortgang der Naturwissenschaften gelingt.

Demokrit modifizierte die Ansicht seines Lehrers Leukipp, der begründet, warum man im Dunkeln nicht sieht, dahingehend, dass er meinte, wir sähen in der Dunkelheit, wenn unsere Sinne im

Schlaf sensibilisiert sind, denn dann flössen die *eidola* in der Nacht umher und füllten unsere Träume. Plutarch berichtet über eine „alte Theorie Demokrits..., *eidola* dringen durch die Poren in die Tiefen des Körpers ein, und indem sie wieder emporsteigen, bewirken sie die Traumgesichte. Diese [*eidola*] flögen überall umher, sie trennten sich von Geräten und Kleidern und Pflanzen, am meisten aber von Lebewesen, wegen deren ständiger Erschütterung und Wärme. Sie hätten nicht nur gestaltartige Ähnlichkeiten, die ein Abdruck des Körpers seien, ...sondern sie nähmen auch Spiegelungen der seelischen Bewegungen und Überlegungen in sich auf und rissen diese mit sich fort, und indem sie in Begleitung dieser hineindrängten, redeten sie wie beseelte Wesen und teilten den Empfängern die Meinungen, Gedankengänge und Strebungen derer mit, die sie ausgesandt hätten, jedesmal, wenn sie die Bilder bei der Berührung [mit unserem Körper] wohlgeordnet und unversehrt bewahrten.“¹³ Für die bewusste Wahrnehmung kommen sie kaum in Betracht, gleichwohl geht Demokrit davon aus, dass die Wahrnehmungsweisen nur alternativ auftreten können und das Bewusstsein die innere Wahrnehmung überlagert bis verdrängt, es sei denn, so wäre zu ergänzen, es handelt sich um Halluzinationen. Diese Beschränkung könnte die Irritation erklären, die Theophrast ausdrückt, wenn er sagt, „wenn er eine Ausströmung annimmt, wie in seiner Schrift 'Über die Idole [Abbilder]', wozu hat er es dann nötig, eine Prägung anzunehmen? Denn die Idole sind bereits von sich aus eine Spiegelung [im Auge].“ Ausführlicher berichtet Theophrast über das Sehen bei Demokrit: „Das Sehen leitet er von der Spiegelung [Erscheinung des Bildes im Auge] ab. Über diese äußert er sich ganz eigenwillig: die Spiegelung entstehe nicht unmittelbar in der Pupille, sondern die Luft zwischen dem Seh-

¹³Plutarch: Gespräche beim Gastmahl (Quaest. conv.) 734F-735C, Diels/Kranz 68 A 77

organ und dem Gesehenen werde, indem sie komprimiert werde, sowohl vom Sehenden als auch vom Gesehenen geprägt. Denn von jedem [Ding] gebe es immer eine Ausströmung. Darauf spiegele sich diese [geprägte] Luft, die hart [geworden] sei, und eine andere Farbe [bekommen] habe, in den feuchten Augen...“¹⁴ Die Prägung von beiden Seiten, dem Sehenden und dem Gesehenen kehrt als Schlagen oder Pulsieren in Wahrnehmungs- und Bewegungstheorien wie der Platons wieder.

Dabei fällt auf, dass die von Demokrit ins Spiel gebrachte Wärme mit einer Bewegung in Zusammenhang gebracht wird, die wenig mit der Art der Temperatúrausbreitung zu tun zu haben scheint. Es handelt sich um die *antiperistasis* genannte Lehre von der Bewegung durch Austausch und stoßender Verdrängung. Die gegenseitige Verdrängung von Kälte und Wärme wird als ein Platzwechsel von Einheiten durch stoßweises Verdrängen von gegensätzlichen Phänomenen in einem nicht leeren Raum betrachtet. Dem liegt die Vorstellung einer Anziehung von Gleichartigem und einer Abstoßung von Gegensätzlichen oder Ungleichartigen zugrunde, ein von Empedokles eingeführtes und allem zugrunde liegendes Prinzip von Streit und Freundschaft. Von der Wärme sagt Platon im *Timaios* (79 d), „daß sie naturgemäß an ihren Platz, zu dem Verwandten hingehet“. Wo Gleichartigkeit herrsche, müsse man Ruhe annehmen, wo Ungleichartigkeit, Bewegung. Bedeutsam ist, dass das Verhältnis von Wärme und Kälte mit Bewegung in Verbindung gebracht wird, die wir eigentlich festen Körpern zuschreiben.

In seiner *Meteorologie* versucht Aristoteles den Ursprung von Sternschnuppen zu erklären, die dadurch entstehen, dass „die warmen Teile der Erdausdünstung einander aufsuchen, wodurch sie entzündet werden und sodann durch Abstoßung und den von den

¹⁴Über die Sinne 50, 54, 51; Diels/Kranz: Demokrit 68 A 135

kalten Teilen ausgehenden Druck durch die Luft gejagt werden“.¹⁵ Das Stoßen kommt durch einen Druck zustande, der zwischen heißen und kalten Teilen entsteht. „Mitunter erzeugt die durch Bewegung erwärmte Ausdünstung diese Erscheinungen, mitunter wird die Wärme abgestoßen und durch die der Kälte wegen verdichtete Luft davongejagt; daher kommt es, daß ihre Bewegungen mehr einem Wurf als einem Brande ähnlich sind.“¹⁶ Es herrscht in diesen Vorstellungen ein deutliches Schwanken vor zwischen der Bewegung eines Körpers im Raum und den Auswirkungen von Kälte auf Wärme und Wärme auf Kälte, die Dynamik erzeugen. An anderer Stelle heißt es, dass die abgekühlte Ausdünstung sich sammelt, „indem sie sich also sammelt und abwärts strebt, stößt sie durch ihre Verdichtung die Wärme hinab und wirft sie in dieser Richtung“.¹⁷ Unter der Verdichtung ist ein Druck zu verstehen, der durch die Bewegung entweicht wie beim Wurf eines Körpers die Anspannung sich löst. Die Gegensätzlichkeit von Anziehung und Abstoßung ist unzweideutig auf körperlich-emotionales Verhalten zurückzuführen, was von Empedokles mit Begriffen aus der Gefühlssphäre ganz offen ausgedrückt wird. Kälte entsteht durch Verdichtung, die die Wärme abstößt und „davonjagt“. Die Dichte scheint in diesem Bild der Motor der Bewegung zu sein, wenngleich sich Platon die Bewegung als Rotation vorstellt, die er am Atmen exemplifiziert (79b ff.). Der Abstoßungsvorgang bewirkt eine Rotation. „Da es keinen leeren Raum gibt, in welchen ein bewegter Körper einzudringen vermöchte, der Atem sich aber von uns nach außen bewegt, so ist das, was daraus folgt, bereits jedem klar, daß er nämlich nicht in Leeres dringt, sondern das ihm Benachbarte von seinem Platz fortstößt; das so Fortgestoßene aber

¹⁵Kirstine Meyer: Zur Geschichte der Antiperistasis; in: Annalen der Naturphilosophie Bd. 3, 1904, S. 419

¹⁶Meteorologica I, 4, 7

¹⁷Met. I, 4, 9

vertreibt seinen jeweiligen Nachbarn, und dieser Notwendigkeit zufolge wird alles nach der Stelle, wo der Atem herauskam, herumgetrieben, dringt dorthin ein, erfüllt sie und folgt dem Atem, und das alles erfolgt gleichzeitig wie bei der Umdrehung eines Rades, da es keinen leeren Raum gibt.“

Dem gleichen Prinzip gehorchen auch „Vorgänge wie das Werfen von Gegenständen, die, losgeworfen, sich durch die Luft fortbewegen oder auf der Erde... sowie auch die der Töne, welche als schnell und langsam, hoch und tief erscheinen und bald wegen der Ungleichförmigkeit der durch sie in uns hervorgerufenen Bewegung unharmonisch sich bewegen, bald aber auf Grund von Gleichförmigkeit harmonisch“ (80a). Platzwechsel und Rotation sind alternative Beschreibungen des Bewegungsvorganges, der ebenso in der Optik vorkommt, wenn Sehstrahl und Emanationen des Gegenstandes aufeinander treffen und in dieser Begegnung die optische Wahrnehmung entsteht, das „Gesicht“.¹⁸ Das fortgestoßene Element, an dessen Stelle sich ein anderes setzt, verkörpert das Bild der Veränderung am Ort, während die Bewegung im Raum sich auf Stoß und Rotation gründet, welche die Spur des Stoßes bezeichnet. In dieser Verknüpfung überlagern sich Wärmephänomene und deren Auswirkungen sowie die kosmologischen Konstrukte der Planetenbewegungen und ihrer nicht allein meteorologischen Auswirkungen auf die Erde. Claudius Ptolemäus hat sich sozusagen beiden Seiten mit zwei Abhandlungen gewidmet, von denen der eine Text sich mit der Berechnung von Planetenbewegungen, der andere sich damit beschäftigt, wie die Konfigurationen der Sterne und Planeten Ereignisse auf der Erde

¹⁸Platons Erklärung des Magnetismus scheint der Porentheorie der Optik analog zu sein; siehe Thomas Schirren: *Aisthesis vor Platon: eine semantische Untersuchung zum Problem der Wahrnehmung*, 1998, S. 224

beeinflussen.¹⁹ Betrachtet man die babylonischen Listen mit Vorhersagen, so scheinen sie ebenfalls zum Teil unter dem rationalen Ansatz der Korrelation von Sternbewegungen und Ereignissen auf der Erde entstanden zu sein. Es handelt sich dabei um einen Analogieschluss, der auf unmittelbar beobachtbare Auswirkungen von Sonne oder Mond und Erscheinungen auf der Erde zurückzugehen scheint. Derlei Erkenntnisse sind eingebettet in eine rudimentäre Theorie des Zusammenhangs von Ereignissen und Erscheinungen, die als Unheil besonderer Aufmerksamkeit bedürfen. Gerade im Unheil und seiner Ankündigung bzw. der Ermittlung seiner Ursache wird die Dringlichkeit einer Theorie des Zusammenhangs sichtbar. So verliert das Sehen seine neutrale Funktion der reinen Wahrnehmung von Gegenständen, sondern ist eingebettet in emotionale Dispositionen.

¹⁹Almagest „is the treatise on the calculation of planetary of movement... He says at the beginning that astronomy allows two kinds of predictions. We can accurately calculate the configurations of the stars and planets at any future time. That is the subject of *Almagest*, which speaks no word of what we would call astrology. *Tetrabiblos* tells about the other kind, less certain, which shows how those configurations influence earthly events. Ptolemy's list of the ways the sun and the moon affect temperature, weather, seasons, and tides contains a few surprises: the lunar phases changes the flow of rivers and the growth of plants and animals. Obviously sun and moon, and presumably the other planets also, affect existent things as well as processes of germination and fruition. But how? ...In principle it could be answered by comparing planetary and configurations with records of actual events, but the configurations never repeat exactly, and one not know how much variation the system should allow...“ (Park, Eye, S. 69)

18 Sehen und Gesehenwerden

Bezeichnenderweise ist in der Genesis das „Gesicht“ im Sinne von Sehen und Erkenntnis mit der Schuldfrage verknüpft. Die Sicht auf die Nacktheit bedeutet, dass das Sehen nun im Rahmen des Begehrens liegt, welches mit Schuld im Sinne von Begründung und Ursache verknüpft ist. Das Begehren heißt „Sehen“ im Sinne von offenbar werden (Leviticus 13,12: offenbar, offensichtlich); wörtlich: Augen (*ayin*) öffnen. Die Nacktheit korrespondiert der Möglichkeit des Sehens als Gesehenwerden. In der Nacktheit tritt ein verstärktes Bewusstsein des Gesehenwerdens zutage, das für das Sichselbstsehen eine bedeutsame Grundlage bildet. *Ayin* ist das Auge, der Schein und die Quelle; *erom* „nackt“, klingt ähnlich wie *arum* „schlau“; man nimmt an, dass es sich um ein Wortspiel handelt. Die Anspielung auf das Wissen ist dem Offenbarwerden gleich, eine Übertragung der Klugheit der Schlange auf Adam und Eva. Da die Texte wohl ursprünglich kein zusammenhängendes Ganzes waren, sondern aus verschiedenen Quellen stammen, handelt es sich um eine eigene Geschichte, die im Öffnen der Augen als Offenbarwerden das Lichtmotiv wiederholt, das nach der Scheidung von Himmel und Erde auftritt. Von Licht ist zwar nicht die Rede, doch von einem Vorgang des Sehens und Erkennens (*yada'*), das eine zusätzliche Bedeutung in der Umschreibung des Geschlechtsverkehrs hat. Das Licht des ersten Kapitels könnte einer älteren Metaphorik angehören und das meinen, was mit dem Erkennen und Wissen als substanzloser Vorgang zum Ausdruck

kommt.¹ Die Unschärfe zwischen Erkennen und „Werden“ im Sinne von Verschmelzen findet man auch in den als ähnlich empfundenen griechischen Wörtern für „erkennen“ und „werden“ wieder – γιγνώσκω, γίγνομαι mit der Wurzel *gno, wenngleich die etymologische Beziehung nicht belegt werden kann. Auffällig ist jedoch die Rolle des Dreiecks in Lichttheorien, sowie in Platons Timaios. Die Wurzel hat die Grundbedeutung „Winkel“, γωνή ist die Nachkommenschaft oder seit der Ilias metaphorisch der Same. Der Zusammenhang von Winkel oder Dreieck und der „Erzeugung“ einer Geschlechterreihe ist, wenn die Etymologie den Gedanken nicht stützt, doch durch die vielen Zeichensymbole des Dreiecks als Vulva belegt, die als Abwehrzauber gegen den Bösen Blick verwendet wurde. Dass das Auge selbst als Zeichensymbol gegen den Bösen Blick im Sinne eines Gegenzaubers diene, erlaubt den Schluss, dass die Rezeptivität des Auges doppeldeutig zu verstehen ist. Im Timaios setzt Platon das elementare Dreieck dem Feuer gleich, eine Analogie, die in der Optik ihren Niederschlag findet wie bei Robert Grosseteste, der in dem Traktat über Linien, Winkel und Figuren die Nachfolger der *eidola*, die *species*, mit pyramidalen Formen ausstattet.²

Dass Platon mit *eidos* ein Wort verwendet, das auf ein Verbalnomen von „Sehen“ oder „Wissen“ zurückgeht, führt ebenso zur doppelten Orientierung des aktiven und passiven Prozesses im Sinne von Sehen gleich Aussehen, Gestalt. Da es sich im Timaios um die Konstruktion des Kosmos handelt, ist die semantische Schattie-

¹Robert Grosseteste sagt: „By light, we understand first, the invisible light acting everywhere for three days; second, angelic nature turned toward the contemplation of god; and third, we understand the action of light is what compels formless matter to become formed. For every form is some kind of light, and light also makes manifest the matter it informs...“ (Park, Eye, S. 104)

²Park, S. 102

rung von Wissen treffend – es ist eine Beschreibung, das heißt ein Bild im Vollzug aus einem Wissen heraus, weshalb es dem Finden gleicht.³ Die schärfere Version des Findens, das etwas Passives und Zufälliges an sich trägt, ist das Verfolgen und Streben mit Begriffen aus der Jagd, wobei die Metaphorik der Jagd vom Tier als dem Wilden ausgeht, das mit dem Begehren gleichzusetzen wäre.⁴

Platon nennt den Weg, auf dem das Wissen erlangt wird, ἡ δια-
ρετικὴ μέθοδος. „Die Suche nach der ἀλήθεια τῶν ὄντων, das Stre-
ben nach dem Seienden realisiert sich für Platon in der μέθοδος
im Schema der εἶδη bis zum ἄτομον εἶδος; dies ist die erste In-
terpretation der τοῦ ὄντος θήρα (vgl. R 486 5 ff. mit Sph 253 E
1 ff...) weswegen Platon die Dialogform beibehält. Platon legt be-
kanntlich keine Lehre dar, sondern begnügt sich, nach einem un-
gewiss geahnten Gegenstand im Dialog zu beschreiben. Die Ge-
sprächspartner gehen diesem Objekt nach (μετίεμαι), indem sie
sich an seinen vollkommenen Abdrücken (ἵχνῳ) orientieren, d.h.

³Kluge, Etymologie der deutschen Sprache, 1995, führt „wissen“ auf indoger-
manisch *woida zurück, das auch altindisch véda, griech. oida, altirisch ro-
fetar usw. zugrundeliegt. „Dieses drückt den am Subjekt erreichten Zustand
aus, der durch die Handlung *weid- 'finden (erkennen, erblicken) erreicht
wird, also 'ich habe gefunden, erkannt' = 'ich weiß'. Im Sanskrit heißt vin-
dati „er findet“, vidya „Wissen“, veda „ich weiß“; das griechische οἶδα hatte
ursprünglich ein Digamma. Das Wort Finden führt zu einer Spur der indo-
germanischen Wurzel *pent- im Sinne von „gehen, reisen“; im Lateinischen
petere „suchen, zielen“ zur nasalierten Form *pet (C.T. Onions, Dictionary
of English Etymology). Die gleiche Wurzel liegt in penna „Flugfeder, Fe-
der am Pfeil, Pfeil“ vor, aus *petsna, *pet „eilen, fliegen, fallen“; griech.
πέτομαι „fliegen“, πίπτω „fallen“ – auch vom Würfel, der im Mahabharata
aus Pfeilen besteht.

⁴Das Eilen in *pet hat im griechischen ἔεμαι „begehren, eilen“, aus einem Wort
mit beginnendem Digamma einen ähnlichen Begriff, und das Objekt der
Begierde entspricht der eigenen Begierde, die bei Platon tierisch ist. Lat.
venio „kommen“ ist zwar mit venor „jagen“ nicht unmittelbar verwandt,
eher steckt im Jagen eine Form des heftigen, ungestümen Gehens.

sich etwa anhand von Beispielen langsam zum Allgemeinen vorarbeiten...“⁵ Das Atom wird zur Spitze, die der methodische Prozess erreicht: „Das Erreichen des höchsten Punktes wird in einem anderen Bild als Anschauen eines unmittelbar sichtbar werdenden Lichtes dargestellt; denn das Höchste kann der Mensch nicht ergreifen... er kann es berühren, aber nur durch Erschauen. Hier findet die Jagd ihr Ende; der äußerste Punkt menschlichen Strebens ist erreicht und damit auch die Grenze des Jagdbildes.“⁶ Durch Erschauen berühren – Sehen ist eine Form des Tastvorgangs im „Berühren“ des ἄτομον εἶδος. Im Symposion (210 E 2 ff.) vertritt das Schöne diese Spitze, die auf einem hinaufführenden Weg erreicht wird.⁷ Der Übersetzung „wunderbare Vision“ liegt das Verb „herabschauen“ zugrunde, καθοράω.⁸ Dieses Herabschauen ist passiv insofern zu verstehen, als die Vision als etwas verstanden werden kann, das auf den Sehenden herabschaut, auf ihn zukommt, so wie es in dem ὀπάζω „verfolgen, zum Begleiter geben, mitsenden“ ausdrückt. So steht ὄπις „Ahndung, Vergeltung der Götter“ durchaus dem ὀπωπτα „ich beobachte, nehme wahr“ nahe. Damit kehrt sich die Richtung der Jagd in dem Bild um, und der Verfolger entpuppt sich als Verfolgter, der Jäger als Gejagter, Sehen wird zu einem Gesehenwerden.⁹

⁵C. Joachim Claassen: Untersuchungen zu Platons Jagdbildern, 1960, S. 53

⁶Claassen, Platon, S. 26

⁷Kluge: „schön“ ist ein Verbaladjektiv zu „schauen“. Eine andere Spur findet man in beauty, das mit lat. bellus zu bonus führt altlat. dvonus, skr. duvas „Ehrerweisung“, *dwe „ehren, schätzen: bene, bellus (aus *dvenolos).

⁸Im Text κατόψεται, das in dieser Flexion auf ὄψ verweist.

⁹Der Stamm hat noch eine zweite Bedeutung, „Stimme“, ὄσσα „(vorbedeutende) Stimme, Gerücht“ im Sinne einer Weissagung, die sich auch im Sehen ausdrücken kann; ὄσομαι „(geistig) schauen, ahnen“. So scheint die Grundbedeutung der Wurzel beide Sinne zu umfassen, das Sehen wie das Hören gleichermaßen, so dass eine allgemeinere Bedeutung zugrunde liegen muss.

Sehen ist ein Fernsinn, der Beobachter ein Späher aus der Ferne, die der Höhe gleicht ist, wenn man den Raum als Tiefe im Sinne der Ausdehnung versteht. Der Anteil der Höhenvorstellung im Sehen steckt in dem Zeit- und Folgebegriff ὄψι, ὄψε „hinterdrein, spät (am Abend)“, das Frisk¹⁰ mit ὕψι „in der Höhe, oben; in die Höhe, empor“ vergleicht, und verweist auf lateinisch *ops*- neben *op*, *ob* „auf – hin, nach – hin“. Über ὄπωπτα „ich beobachte, nehme wahr, erblicke“ meint er: „Als Grundlage sämtlicher Formen dient ein seiner ursprüngl. Funktion nach unklares Wort ὀπ- (‘sehen’ oder ‘Auge’)... ὄσσε läßt auf idg. *oq(u)- schließen.“¹¹ In ὄσσε „die beiden Augen“ steckt ein alter Dual. Eine engere etymologische Beziehung zu *okeanos* lässt sich nicht ermitteln, wengleich der Randstrom des Kosmos wohl auf das sumerische *ogen* „Kreis“ zurückgeht.¹² Die Vorstellung einer schnell pulsierenden und *eidola* abstoßenden Oberfläche, die die Umgebung erfüllen, liegt in der Optik Leukipps vor. Die andere Version von Strahlen aussendenden Augen basiert ebenfalls auf einer Bewegung der Quelle, wenn von einem aktiven Auge die Rede sein soll.¹³ Aus dem Zusammenspiel der beiden eher metaphorisch zu verstehenden Theorien ließe sich schließen, *dass ohne ein Gesehenwerden und sich selbst Sehen es kein Sehen im spezifischen Sinne gibt, kein bewusstes Sehen.*

¹⁰Griechisches Etymologisches Wörterbuch, 2. Band, S. 458

¹¹Frisk, S. 408

¹²ὄξύς „schnell, geschwind“ zur idg. Wurzel *okus „schnell“, hypothetisch zu *ak-, *ok- gehörend „scharf“; ὄξρος „spitz, äußerster, höchster“ im Sinne der Grenze, der Oberfläche und des Saums. Immerhin wird *acutus*/ὄξύς in der Musik auch für die Höhe gebraucht und hier war die Höhe von der Geschwindigkeit von Pulsen oder Schlägen abhängig.

¹³Das zuckende Auge in der Zuckungsliteratur des alten Orients übermittelte Botschaften über weite Entfernungen hinweg und gehört zum Bereich der *Omina*.

Der Aufstieg gehört zu einer Symbolik der Verehrung der Höhe, ob nun damit die Sonne gemeint ist oder wiederum nur ein Bild für etwas nicht Darstellbares und nur zu Denkendes. Die *methodos* ist neben ihrer Bedeutung als spezifischer Gang des Erwerbens von Erhellung nicht nur eine Art Aufstieg zum Licht, sondern entspricht der Ehrerbietung, die dem Licht bereits in Mesopotamien als Symbol der Macht und der Kraft entgegengebracht wurde.¹⁴ Schönheit von Menschen und Dingen wird zum Ausgangspunkt einer Bewegung, die zur Kenntnis (*mathema*) der Schönheit selbst führt, die das Ziel (*telos*) ist. Für denjenigen, der sich auf den Weg des Wissens begibt, handelt es sich offenbar um eine Regression, mit der die Bewegung in Gang kommt. Der Raub des Ganymed als Vorbild des Knabenraubes entspricht dem Ausschluss der Initianden aus der Gemeinschaft in den entsprechenden Riten, ein vorübergehendes Eintauchen in die Wildnis, die Zeus in der Gestalt des Raubvogels symbolisiert. Der Raub ist ein Jagdmotiv, der Raub des Lichtes, wie im Persephone-Mythos, nicht minder. Die Thematik der Wildheit verschränkt sich mit dem der Begierde oder dem gerichteten Begehren, das in der Erotik nur kultiviert ist. In der Rede der Diotima im Symposion wird der Eros als Erscheinungsform des Mangels eingeführt. „Das spezifisch Erotische des Actaeon-und-Diana-Mythos beruht in der Zusammenführung von Begehren und Erkenntnis. Eros – so Diotima in Platons Symposion – ist 'Zeugen... im Leiblichen wie im Geistigen', ist ineins Zeugungs-, Tätigkeits- und Erkenntnistrieb und vermag als solcher die Gegensätze Trieb und Geist zu integrieren. Dass Actaeon Jäger ist und Diana – unter anderem – Göttin der Jagd, gewinnt hieraus Stringenz: In der Metapher des Jagens, die philosophisch-erkenntnistheoretisch auf Platons 'Jagd nach dem Sein' zurückgeht, können Eros und Erkenntnis zusam-

¹⁴Das lateinische *ops* „Macht“ geht in diese Richtung.

mengeführt werden...“ Bei Giordano Bruno (*De gli eroici fuori*) wird Actaeon zur Allegorie des Intellekts, der sich auf die Jagd nach göttlicher Weisheit begeben hat und die göttliche Schönheit zu fassen sucht.¹⁵

Die Schönheit verdeckt das eigentliche Motiv des Begehrens, solange sie als Bild bezeichnet wird, dessen Urbild nur geahnt werden kann; τοῦ ὄντος θήρα „die Jagd nach dem Sein“ scheint eine Jagd nach dem Jetzt, das nicht zu fassen ist und das die Initianden als Übergang erleben – ihrer selbst und als Form. Der Übergang scheint in diesem Sinne jenen Moment zu betreffen, der schwer oder nie zu treffen, zu erjagen ist. Das Ziel im emphatischen Sinne ist dieser Moment des Jetzt, dessen Vermittlung über Symbole immer nur Schatten erzeugt. Es scheint, als sei der Rückschlag eine Möglichkeit, das Jetzt immer wieder zu passieren und dessen Gegenwärtigkeit zu erleben. Die mikrologische Arbeit an diesem Übergang liegt der Initiation wie der Verwandlung generell zugrunde.

¹⁵Maria Moog-Grünewald: *Diana und Actaeon*; in: *Diana und Actaeon. Der verbotene Blick auf die Nacktheit*, 2008

19 Zwischenstation Wildnis

Der Blick nach oben entspringt unter gewissen Umständen der Erniedrigung, die aufzuheben der reziproke Blick nach oben dienen soll, um einen zerbrochenen Zusammenhang wieder herzustellen. So geht der Blick zu den Göttern, die in der Höhe wohnen. Das Niederschlagen der Augen in der Scham, das Abwenden des Gesichtes, gleicht der einmal so eingerichteten und der Situation angemessenen Erniedrigung, die ihre Ursache in der frühkindlichen Erfahrung im Umgang mit der Pflegeperson hat. In der Psychologie der Affekt-Regulation des Kleinkindes tritt eine ähnliche Szene in Erscheinung, wenn dem Kind ein unfreundlicher oder gar verabscheuender Blick der Pflegeperson begegnet: „This expression might appear only briefly, but children do perceive it. When they see a disgusted face they turn sharply away and seem inhibited for a moment. It is likely that such behaviour reflects shame.“¹ Die Erweiterung der Pupillen gelten als Zeichen der positiven Zuwendung, die entsprechend mit der gleichen Erweiterung der Pupille beantwortet wird. Die abwehrende Haltung drückt sich in einer Verengung oder einem roten Glühen der Pupille aus, die auf Seiten des Kindes mit „a corresponding fire of shame (humiliation)“ beantwortet wird.² Öffnen und Schließen der Pupillen haben hinsichtlich der Muskelkontraktion symbolische Bedeutungen des Aufnehmens oder Ausschließens. Dem Ausschließen korrespondiert die Scham als Versuch des Verschwindens angesichts eines Blicks, der eine Aversion gegen das Angeblicktwerden hervor-

¹Allan N. Schore: *Affect Regulation and the Origin of the Self*, 1994, S. 206

²Schore, S. 207

ruft. In dieser Szenerie gilt der Blick als existenzielles Symbol, er scheint mit einer Jagdszene vergleichbar, in der das Opfer von der Bildfläche zu verschwinden beabsichtigt. „The sudden shock-induced deflation of positive affect which supports grandiose omnipotence has been phenomenologically characterized as a whirlpool – a visual representation of a spiral... and as a 'flowing off' or 'leakage' through a drain hole in the middle of one's own being... The individual's subjective conscious experience of this affect is thus a sudden, unexpected, and rapid transition from what Freud called 'primary narcissism' – a sense of being 'the center and core of the universe,' to what Sartre (1957) described as a shame triggered 'crack in my universe'“.³ Der Blick ist insofern leitend in der Entwicklung einer auf Selbstregulation angelegten Struktur, die der äußeren Einwirkung zunehmend weniger bedarf. Das Gefälle, der vertikal orientierte Raum, wird internalisiert.

Der Rückgriff auf Erinnerungsbestände, die bei Platon die Dimension einer Erkenntnistheorie annehmen, erzeugen so das Moment der Gegenwart, doch liegt in diesem Prozess des Rückschlags auch ein biologisches Phänomen begründet. August Stärcke hat dafür den Begriff der Retrogenese eingeführt. „Es ist merkwürdig, wie auch beim Gewissen die allgemeine Regel zutrifft, daß das Neue sich nicht aus der höchsten, d.h. zeitlich letzten Bildung entwickelt, sondern aus einem zurückgebliebenen niedrigen Teil. Jede Entwicklungslinie ist eine Sackgasse; das Neue entspringt dann wieder einer Knospe, die tiefer, bisweilen viel tiefer lag. Nicht längs dem Weg der Evolution, sondern längs dem der Revolution bewegt sich die Entwicklung. Nur aus einem zeitweiligen Chaos wird die Erneuerung geboren. Was sich weiterentwickeln wird, muß erst auf dem Wege der Regression gewesen sein. Wir wollen diese Regel als das 'Gesetz der Retrogenese' be-

³Schore, S. 208

zeichnen.“⁴ Das Gewissen sei eine Nachwirkung von früher erlebten sozialen Pflichten, deren Moral sich nicht mit dem decken muss, was das Individuum gelernt hat. Kritisch ist die Phase der Gewissensbildung in der Pubertät und dem Eintritt in die sozial wie rituell organisierte Gemeinschaft, weil jedesmal, wenn jemand „in seiner Ontogenese eine gesellschaftliche Entwicklung wiederholt, in Gewissenskonflikt gerät. Er soll etwas als unbrauchbar fortwerfen, was ihm ein Teil seines Selbst geworden war, er soll dies für Prinzipien eintauschen, die er zuvor verurteilen gelernt hatte.“⁵ Innerhalb der erwachsenen sozialen Gemeinschaft wird das Gewissen des Individuums oft gespreizt, Verhalten, das im privaten Bereich pönisiert wäre, wird mit trickreicher Argumentation entschärft – Töten unter den Regeln der Staatsräson ist ein Beispiel. „Mit Recht wird daher jeder wichtige Schritt in der sozialen Ontogenese durch ein Fest gefeiert, wie wir sie in den Pubertätsriten am schönsten entwickelt sehen. Feiern, die die antimoralischen (Orgien) oder heteromoralischen (Feste) Phasen vertreten, die der neuen Kristallisation notwendigerweise vorangehen müssen. Ein Fest ist ein Zeitraum, indem etwas Verbotenes zur Pflicht wird. Die älteren Kristalle müssen sich erst auflösen.“⁶ Die Initiationsriten leiten von den Regeln der familiären Gruppe unter der Domäne der Frauen über in komplexere Regeln, die auf älteren historischen Schichten und Erfahrungen beruhen. Das Individuum als jüngster Spross der Linie regrediert auf frühere Stufen

⁴August Stärcke: Das Gewissen und die Wiederholung. Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse 15, 1929, S. 225. Stärcke übernimmt ein Prinzip der Evolutionstheorie für sein psychologisches „Gesetz der Retrogenese“. Demzufolge sind die auf tieferer Organisationsstufe stehenden Organismen veränderlicher sind als die höher entwickelten und dienen eher der Bildung neuer Formen.

⁵Stärcke, Gewissen, S. 226

⁶Stärcke, S. 226

und integriert sie in sein Selbst, was nicht ohne Gewissenskonflikte abläuft.

Die Beziehung der Initiationsriten zur Wildnis beruhen auf der Regression, das Tier wird zum Bild der vorübergehenden Auflösung des Gewissens und symbolisiert den Umgang mit alten Schichten der sozialen Gemeinschaft. Man kann hinzufügen, dass es dem Denken und seinen Regelformen nicht viel anders ergeht. Die Durchsetzung des neuen Gewissens verläuft über eine Art Selbstbestrafung, die „leicht dem Frevel gleicht, nur mit dem Unterschied, daß sie gegen die Person des Frevlers gerichtet ist“.⁷ Stärke berührt damit nichts Geringeres als die Brechung der Richtung der beabsichtigten Handlung, die man Reflexion nennen kann, ein Vermögen des Bewusstseins, das sich selbst gegenübertreten kann. Die biologische Basis für dieses psychologische Verhalten liegt in der Definition der Handlung, dass „jede Tat, jede Bewegung, wenn sie nicht gehemmt wird, rhythmisch wiederkehrt. Die einmalige Tat ist eigentlich immer eine gedämpfte Serie... die Missetat mit ihrer Wiederholungstendenz, im allgemeinen eine motorische Aktion mit ihren Wiederholungen.“ Die Richtungsänderung der Intention „wandelt die Wiederholung der Handlung in Selbstbestrafung und Reue um“. Das gilt zunächst für den Einzelnen und dessen Schuldgefühl. Schuld beruht auf einer Form von verdeckter Selbsterkenntnis und auf der Erfahrung der Wildheitsqualitäten im Rückgriff auf ältere Stufen sozialen Verhaltens, die den Initianden in der rituellen Phase in irgendeiner Form als Ahnen oder Totengeister begegnen. Die erkenntnistheoretische Methode als Jagd bedarf vor diesem Hintergrund der gemeinschaftlichen Suche. „Die Jagdbilder leisten noch mehr. Für den Griechen jener Zeit ist die Jagd selbstverständlich ein gemeinschaftliches Unternehmen zahlreicher Beteiligter, des-

⁷Stärke, S. 230

sen Erfolg von gutem Zusammenwirken abhängt; ein Gleiches gilt für die Dialektik. Für Sokrates ist das Übereinstimmen der Aussagen zweier Partner, sofern diese gewisse Voraussetzungen erfüllen, Kriterium der Wahrheit (homologia)... Platon spricht in den späteren Werken von einem διαλέγεσθαι der Seele mit sich selbst.“⁸

Mit der Rückbezüglichkeit der ungezügelter Handlungsantriebe begegnet das Subjekt seiner Wildheit wie im Spiegel und tritt ihm als Bild objektiven Unheils in Erscheinung, das allenthalben wirklich wird. So wird zwischen dem objektiven Unheil und dem subjektiv aufblitzenden Zorn nicht unterschieden, die Drohung des Zorns liegt im Ereignis des Chaos, in dem beide Seiten in einer unaufhebbaren Entdifferenzierung zugrunde gehen. „The primitive mind did not differentiate between the 'burning' Prometheus wish within and the raging element without. Freud suggests that what today is a mere symbol of a thing was once identical with the thing symbolized. In taming the destructive self-consuming element of fire, man also learned to control its self-destructive Prometheus wish, of which the fire is the strongest symbol.“⁹ In der Regel werden solch regressive Prozesse mit Gegenmaßnahmen verhindert, es sei denn ein gewisses Maß an Regression sichert die Stabilität des Ich. Regression heißt seit Freud, Rückgriff auf primitivere Stufen der Organisation – der psychischen in Parallele zur biologischen als Basis der Evolution. So geht Ehrenzweig davon aus, dass die Schärfe, mit der das wache Bewusstsein arbeitet, sozusagen an der Spitze des Wahrnehmungssystems steht: „Only when our surface mind is quite awake with rational tension at its height, is our eye sharply focused on the real things around us and strives to per-

⁸Claassen, Jagd, S. 54

⁹Anton Ehrenzweig: The Origin of the Scientific and Heroic Urge; in: The International Journal of Psychoanalysis, XXX, 1949, S. 120

ceive as pregnant and simple a gestalt as possible.“¹⁰ Der Blick ist geschärft auf ein Ziel hin, die Gestalt. Wenn der Blick jedoch nach innen geht, und die Energie ist vom Oberflächenbewusstsein abgezogen und in die Tiefe gerichtet, „then our vision loses its sharp and well-defined edge, the forms perceived become more fluid and intermingle and separate in a continuous flux.“ Formal treten solche Erfahrungen als Überlagerungen in Erscheinung (superimposition), die in der Kunst zwar möglich sind, doch das rationale Bewusstsein zu unterscheiden strebt und Klarheit und Distinktheit als Bedingungen der Dingkonstanz verlangt. Doch die Teilung scheint insofern einem Opfer zu entsprechen, als – wie im Brüdermärchen – ein Teil fürs Bewusstsein bewahrt und festgehalten wird, während das andere versinkt. Die Gestalt bekommt einen Hintergrund, der das Herabgesunkene repräsentiert und als verlassene Stufe der Entwicklung kennzeichnet, ein Goldgrund, in den die Vergangenheit getaucht ist. An Freud anknüpfend, teilt Ehrenzweig die Wahrnehmung des Körpers ein in eine Stufe der reinen sexuellen Appetenz und eine der ästhetisch orientierten Begierde, in der der Körper als schön empfunden wird. Die Ästhetisierung überlagert die Begierde, die hinter die sexuelle Differenzierung zurückzufallen droht. Daraus folgt eine Projektion von Ordnung und Schönheit in die äußere Welt. „Our archaic unconscious mind still treats all visual objects as genital objects“, und die durch das Bewusstsein gefärbte Ästhetik setzt an diese unbewusste Intention die Schönheit.¹¹ Die Überschwemmung des Körpers mit Triebenergie wird durch Schönheit gebändigt, in der die reflexive Bewegung sich zu einem Bild oder Werk formt, in dem die Energie

¹⁰Unconscious Form-Creation in Art. The British Journal of Medical Psychology, Vol. 21, 1947-1948, Part I u. II, S. 189

¹¹Ehrenzweig, Origin, S. 108

erhalten bleibt. Die Begierde treibt anaklastisch das gestaltende Formbewusstsein an.

„The current theory explains guilt feelings as derived from outward aggression which is inhibited by the super-ego and then turned inward against the ego in form of guilt feelings. This interpretation fits only the guilt feelings attaching to aggression against the external world, but it cannot explain, or does so insufficiently, guilt feelings to aggression against the ego.“¹² Die Lösung liegt in der Verlagerung selbstdestruktiver Tendenzen auf die mentale Ebene des Über-Ich, mythologisch personifiziert in den Erynien. Derlei gegen sich selbst gerichtete Aggression gehört zu den Stufen beim Aufbau eines sich selbst regulierenden Ich. Melanie Klein verweist auf die Rede von den Gewissensbissen und denkt, dass im ersten Lebensjahr aggressive Wünsche mit Saugen und Verschlucken verbunden sind, und nach innen gewendet und vom Über-Ich benutzt werden, das die orale Aggression in Form eines nagenden Gewissens aufrecht erhält. „Instead of suffering or wishing physical mutilation, the ego submits to the less dangerous mental attacks by the 'gnawing' super-ego.“¹³ Auf der anderen Seite wird für das Schuldgefühl die Ursache im Objektbereich gesucht, wo das psychologische Motiv umgewandelt wird in ein naturwissenschaftliches, das auf Ursache-Wirkungsketten beruht, womit schließlich Zusammenhänge dargestellt werden können. Schuld wird zum Auslöser von Wissen über Zusammenhänge, in denen Gegensätze und Unterschiede auf wenige Elemente zurückgeführt und vereinheitlicht werden können. Elemente oder Atome sind erste Ursachen in einer von der Aggression gereinigten Form, von der in deutlicher Weise allenfalls noch das Feuer zeugt. Dessen beißende und verzehrende Wirkung reduziert die Dinge auf einen

¹²Ehrenzweig, *The Scientific Heroic Urge*, S. 111

¹³Ehrenzweig, S. 111

„substanziellen“ Zustand. Seine leuchtende Art teilt den hellen vom dunklen Bereich als ebensolche erste „Ursachen“, und Erkenntnis gleicht dem Prozess der Erhellung, dem Weg aus dem Dunkel, in dem es wenig Unterschiede gibt und die Dinge keine Gestalt haben. Platons Diarese, die stetige Teilung der Begriffe als Methode, das wahre Wissen zu finden, ist damit vergleichbar. Am Ende des Prozesses steht im Objektbereich das Atom als jenes Moment, das alternativ zum Selbst gesucht und gefunden wird. Doch da das Selbst nicht Ziel des Unternehmens ist, tritt es nur verdeckt auf – als Beobachter und als Einheitssubstanz, die das Ganze zusammenhält.

Als Ödipus nach der Ursache des Unheils forscht, trifft er am Ende auf sich selbst. Dieses Offenbarwerden führt zum Verlust des Sehens, eine Paradoxie, die sich in der Polyphemepisode wiederholt, wenn Polyphem sich an die Weissagung erinnert, er würde durch Odysseus' Hände sein Auge verlieren. Doch das Wortspiel mit dem Namen Odysseus deutet darauf hin, dass er die Blendung sich selbst zugefügt hat, das Offenbarwerden der Weissagung die Verdunkelung des Auges zur Folge hat – eine Folge der Wendung, eine Selbstreflexion, oder triebtheoretisch eine Kastration. Derjenige, der sieht, kann das Sehen nicht sehen, das heißt, wenn er sieht, sieht er nicht mehr, er erblindet. Da es sich um eine Projektion handelt, die als Schuld oder Ursache Ziel der Suche ist, scheint diese Suche ins Unendliche zu gehen und ein Ding an sich zu produzieren, wenn die Projektion sich nicht überhaupt auflöst und der Beobachter, das Selbst, zum Vorschein kommt. Der Beobachter und der perspektivische Fluchtpunkt bilden ein Spiegelverhältnis, das sich in Heautoskopien zeigt, die als Dopp-legängererscheinungen bedrohliche Züge annehmen. Die Projektion hält nur der „Projektor“ zusammen, und es muss eine Situation geben, in der er zwangsläufig in Erscheinung tritt.

Die autoaggressiven Tendenzen enden zuweilen in der Verdunkelung des Bewusstseins. Das Offenbarwerden kann zur „Offenbarung“ von Halluzinationen oder Phantasmen werden, die den Objektbereich mit Inhalten des Selbst überlagern. „The avenging Erynies of Greek mythology personify not only the tormenting guilt feelings but also the underlying wish for self-destruction, hunting the guilty man down and driving him to madness (i.e. madness caused by the mental anguish of guilt feelings).“ Die Lichtmetaphorik, die eine Art Begriff für das Ziel der Suche in Anspruch genommen wurde, weil das eigentliche Ziel nicht in Erscheinung treten könne, Licht also die Verdinglichung einer ideellen Substanz repräsentiert – diese Lichtmetaphorik also ist überlagert von Bildern und Symbolen, von „Gesichten“, blendenden Erscheinungen und Phantasmagorien, in die sich das reine Strahlen bricht. So geht das „Schöne“ und Glanzvolle eine Allianz mit dem Unheil ein, im griechischen Pantheon von Pandora verkörpert, die Rache nehmen soll für das Feuer, das die Menschen von Prometheus bekamen. Der größte Unheilsverkünder ist Johannes, der Apokalyptiker. Er berichtet, wie er „alsobald im Geist (pneuma) war“ und dort einen Regenbogen um einen Stuhl sieht, auf dem „einer saß, der gleich anzusehen war wie der Stein Jaspis und Sarder“, vor dem Stuhl ein gläsernes Meer, dem Kristall gleich, um den Stuhl herum vier Tiere „voll Augen vorn und hinten“, begleitet von Donner, Stimmen und Blitzen sowie sieben Feuerfackeln, die vor dem Stuhl brannten – die sieben Geister Gottes (4,5), die dann (5,6) die sieben Augen des Lammes sind. Hesekiel (1,13) sieht ebenfalls vier Tiere, von denen – wie bei Johannes – eines ein menschliches Antlitz hatte. Die Tiere waren wie feurige Kohlen anzusehen oder wie Fackeln zwischen ihnen, sie „liefen hin und her wie ein Blitz“. Die sieben Feuerfackeln werden später mit den Augen des Lamms verglichen. Dann erscheinen vier Räder, deren Felgen voller Augen waren. Auch hier ist der Himmel wie ein Kristall.

Die Steine und das Kristall zeugen ebenso von den Grenzen des Himmels wie die Radfelgen, von Robert Eisler als Tierkreis interpretiert. Das phönizische „ogen“, Kreis, gehe auf sumerisch „Uginna“ *Kreis, Gesamtheit* zurück, das Wort ist aus A = Wasser und gan = umfassen zusammengesetzt, so dass das weltumfassende Randmeer ebenso gemeint ist wie das Himmelsrad, das Hesekiel als Radfelge sieht. Die Grenzen der Welt zu „sehen“ heißt das Ganze und dessen Ende zu sehen. Der Blick, der sich in den Augen manifestiert und bis an die Grenzen des Kosmos als Ganzheit geht, nimmt den Übergang wahr, in dem sich Anfang, der Ursprung, und Ende begegnen.¹⁴ Das Augenmotiv der Apokalypsen deutet auf ein allseitiges Gesehenwerden, eine Durchlichtung des Kosmos, die sich in unendlich vielen Augen niederschlägt. „Ich meine, daß wir im Schauspiel der Welt angeschaute Wesen sind. Was uns zum Bewußtsein macht, das setzt uns auch mit demselben Schlag ein als speculum mundi... In diesem Sinn erscheint uns das Schauspiel der Welt als allsehend. Eben da ist jene Phantasie, die wir in der Perspektive Platons finden, die Phantasie eines absoluten Wesens, dem die Eigenschaft des Allsehenden übertragen ist... Die Welt ist allsehend, aber sie ist nicht exhibitionistisch – sie provoziert nicht unsern Blick. Wenn sie anfängt zu provozieren, setzt auch schon das Gefühl des Befremdlichen ein.“¹⁵ Der reflektierte Blick schafft sich das Bild des verfolgenden Blicks, der von der Selbstbeobachtung nur ein Schritt weit entfernt und schärfer ist, sich in einer Apokalypse zum endgültigen Unheil auswächst, das der Schauende in Form von Bildern, die aus der Zukunft zu ihm

¹⁴In diesem Sinne repräsentierten die ersten Farben der afrikanischen Ndembu, das Weiße, Schwarze und Rote die Ursprungsflüsse, bei Johannes sind es die Farben der Pferde, zu dem noch ein viertes kommt, das grüngelb aussieht, chloros, wie das junge, helle oder leuchtende Grün junger Sprossen oder Pflanzen.

¹⁵Lacan, Grundbegriffe, S. 81

kommen, erlebt. Da die Schau bis ans Ende der Welt führt, trifft sie dieses Ende räumlich wie zeitlich, weil hier kein Unterschied mehr besteht.

Das Auge gehört zu den Organen des Übergangs, der eine Grenze markiert, die selbst nur in Bewegung Anteil an den Seiten haben kann, die sie begrenzt. Die Rotation hält die Verbindungen zwischen den beiden Zonen aufrecht, die aus der Projektion hervorgehen, eine Maßnahme, die die verschiedensten Bilder hervorgebracht hat – neben Himmelskreisen das Schöpfrad, die auf- und niedergehenden Eimer, die Spiegelungen zwischen Himmel und Erde. Robert Eisler entdeckt in den *eidola* die „Sachseelen“ primitiver Kulturen.¹⁶ „Im wesentlichen muß der Vorgang so verlaufen sein, daß dieselbe Abspaltung durch Traum- und Gedächtnisphänomene, als deren Geschöpfe die Bildseelen der Menschen in das primitive Weltsystem eintreten, auch von unbelebten Dingen derartige Spiegelbilder abgelöst hat. Wie Mensch- und Tierseelen können auch solche 'Sachseelen' ihre Körper überleben und mit jenen zusammen in irgend ein Jenseits eingehend gedacht werden. Dieses Land der Abgeschiedenen selbst muß natürlich in irgend einer Weise als Abbild irdischer Örtlichkeiten... vorgestellt werden. Hat man aber einmal angefangen, dieses ursprünglich irgendwo auf oder gar unter der Erde gelegene Seelenland mit den Ahnengeistern und ihrem Besitztum an entrückten Sachseelen in den Himmel zu versetzen, so lag die Versuchung nahe, diese Spiegelbilder irdischen Lebens auch wirklich in den bedeutsamen Konfigurationen des Sternenmeeres wieder finden zu wollen.“¹⁷ Die ursprünglich nur traumhaften Sachseelen, die den *eidola* und *deikela* des Demokrit gleichen, würden an

¹⁶Edward Tylor (*Primitive Culture*, 1871) prägte den Begriff „object souls“; dazu Ernst Mach: *Erkenntnis und Irrtum*, 1905, S. 94

¹⁷Robert Eisler, *Weltenmantel*, S. 218

Größe und Vollkommenheit über ihre wirklichen Vorbilder hinaus wachsen „und werden aus vergänglichen, subjektiven Abbildungen der Dinge zu bleibenden, wahrhaft seienden, mangellosen und ewigen Wesenskernen der Erscheinungen; die εἶδωλα und δεικελα des Demokrit verwandeln sich in die εἶδη der Platonischen Begriffsontologie, die die uralte mystische Vorstellung der Sachseele... enthalten.“ Da es sich auch bei den Himmelserscheinungen nur um Abbilder handeln kann, wird der Himmel selbst zu einem handwerklich gefertigten, soweit er mit den Sinnen wahrgenommen wird wie die Dinge auf Erden. Seine Bildhaftigkeit bleibt Modell, Projektion, die das verbirgt, was hinter ihr liegt, als dasjenige, was sie hervorbringt. Die Projektion verschließt grundsätzlich den Zugang zum „Projektor“. Daraus ergibt sich das reichhaltige Arsenal an Metaphern der Verdeckung, die vor allem im Weben ausdrucksmächtig geworden ist, weil es mit ihm weniger um die Fügung geht wie beim Schmieden und Zimmern, als um die Einheit von Fügung und Verdeckung, Verdichtung und Grenze. So ist die Vorstellung vom bunt gestickten Himmelskleid zu verstehen, in das die ganze sichtbare Welt eingewirkt erscheint.¹⁸

¹⁸Die Sonne gilt als Weberin, weil sie das Lichtkleid webt. Von Jahve, heißt es im 104. Psalm: „Gehüllt in Licht, wie ein Kleid (ka-salmah), spreitest du den Himmel aus, wie einen Zeltumhang (ka-jeriah).“

20 Heilsamer Wahn

Nach Sigmund Freud kommt eine innere unterdrückte Wahrnehmung „als Wahrnehmung von außen zum Bewusstsein, nachdem sie eine gewisse Entstellung erfahren hat. Die Entstellung besteht beim Verfolgungswahn in einer Affektverwandlung; was als Liebe innen hätte verspürt werden sollen, wird als Haß von außen wahrgenommen. Man wäre versucht, diesen merkwürdigen Vorgang als das Bedeutsamste der Paranoia und als absolut pathognomisch für dieselbe hinzustellen, wenn man nicht rechtzeitig daran erinnern würde, daß 1. die Projektion nicht bei allen Formen von Paranoia die gleiche Rolle spielt und 2. daß sie nicht nur bei Paranoia, sondern auch unter anderen Verhältnissen im Seelenleben vorkommt, ja, daß ihr ein regelmäßiger Anteil an unserer Einstellung zur Außenwelt zugewiesen ist“.¹ Die Unterdrückung innerer Wahrnehmungen hat ihre Ursache unter anderem in Konflikten, die sie im Bewusstsein des Ich anrichten würden. Die Weltuntergangsphantasien Daniel Schrebers, auf den sich Freud mit diesem Text bezieht, sind ebenfalls einer Projektion zuzuordnen, die der inneren Katastrophe entstammt, „seine subjektive Welt ist untergegangen, seitdem er ihr seine Liebe entzogen hat“.² Typisch sind die von Schreber verwendeten Begründungen der Katastrophe – Vereisung durch sich Zurückziehen der Sonne oder Erdbeben. Die Sonne und ihre Strahlen oder Strahlen überhaupt, die wie Nervenbahnen die Welt durchziehen, bilden einmal die Verbindung, die

¹Über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia, Studienausgabe Band VII, S. 189

²Freud, Paranoia, S. 193

Schreber zur Außenwelt hat, zum anderen versorgen sie ihn mit der Wärme, die in der psychoanalytischen Nomenklatur Libido heißt. Schreber teilt die Großartigkeit seiner Vision mit denen anderer Apokalypsen und Visionen eines Chaos, aus dem eine neue Welt hervorgeht. Freud hält den Wahn für einen Heilungsversuch, denn die untergegangene Welt „baut der Paranoiker wieder auf, nicht prächtiger zwar, aber wenigstens so, daß er wieder in ihr leben kann. Er baut sie auf durch die Arbeit seines Wahns. *Was wir für die Krankheitsproduktion halten, die Wahnbildung, ist in Wirklichkeit der Heilungsversuch, die Rekonstruktion*“.³ Im Fall Schreber vollzieht sich im Körper eine Verwandlung, er wird weiblich, die Haut wird mit „Wollustnerven“ durchzogen, die „beim Weibe am ganzen Körper, beim Manne nur am Geschlechtstheil und in dessen unmittelbarer Nähe sich befinden... Für mich ist nun subjektiv gewiß, daß mein Körper – nach meiner wiederholt kundgegebenen Auffassung in Folge göttlicher Wunder – derartige Organe in derselben Weise zeigt, wie dies sonst nur beim weiblichen Körper der Fall ist. Ich fühle... unter der Hautoberfläche Gebilde von faden- oder strangartiger Beschaffenheit“, dank unausgesetzten Zuströmens von Strahlen oder Gottesnerven.⁴ Auch wenn Schreber mit der sexuellen Spannung des ganzen weiblichen Körpers einen Topos der Volkspsychologie übernimmt, bleibt die halluzinierte Identifikation mit dem weiblichen Körper als warmem, von Strahlen durchsetzten Körper bestehen, und die Absenz der Sonne in der Untergangspanthasie wird ausgeglichen, jedoch durch das Licht von Sternen: „Was die Veränderungen am Sternenhimmel betrifft, so bin ich jetzt der Meinung, daß die Nachrichten über den Verlust des oder jenen Sternbildes sich nicht auf die Sterne selbst bezogen haben – diese sehe ich nach wie vor am

³Freud, Studienausgabe VII, S. 193

⁴Daniel Paul Schreber: Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken, 2003, S. 202

Himmel – sondern nur auf die unter den Sternen angesammelten Seligkeiten. Diese aber sind vollständig aufgezehrt worden, d.h. die betreffenden Nerven in Folge der Anziehungskraft in meinem Körper aufgegangen, in welchem sie dann den Charakter weiblicher Wollustnerven angenommen und meinem Körper auch sonst ein mehr oder weniger weibliches Gepräge, insbesondere der Haut die dem weiblichen Geschlechte eigentümliche Weichheit verliehen haben.“⁵ Die libidinös überschwemmte Haut ist also die weibliche Haut.

Die psychologische Begründung für Doppelgängererscheinungen geht von einer Entlastung durch Abspaltung aus, eine Form der Rettung des restlichen Körpers bei Opferung eines Teils, die auf biologischer Basis bereits von niederen Tierarten praktiziert wird, wenn sie in Gefahr ein Teil des Körpers abstoßen. Die Projektion verfolgt ein gleiches Ziel, was bedeutet, dass sie homöostatischen Zwecken dienen könnte. Der Tod ist ein Ereignis, das besser bewältigt werden kann, indem Vorstellungen, die mit ihm zusammenhängen, projiziert werden. Das würde die enge Bindung des Todes an das Abbild als Projektion erklären. Die Doppelgängererscheinung kommt in der Literatur als Vorbote des Todes vor.⁶ Älter als die Erfahrung des Abbildes im Spiegel dürfte die der *pupilla* sein, die Spiegelung des eigenen Gesichtes im Auge des anderen. Die *pupilla*

⁵Schreber S. 64

⁶In Untersuchungen der Erscheinungen schreiben ihnen die Patienten in der Regel keine psychologische Bedeutung zu. „They may be interpreted as an evocation of a relatively low level representation of one’s own face as it has been more or less extensively contemplated in mirrors or other reflecting surfaces. The regular full frontal view of the hallucinated face and the frequent absence of the lower body parts may support this view.“ (Peter Brugger: Reflective mirrors: Perspective-taking in autoscopic phenomena; in: Cognitive Neuropsychiatry, 2002, 7 (3), S. 186)

entspricht dem kreisförmigen Bildmedaillon, das auf antiken Sarkophagen das Brustbild des Verstorbenen darstellt.⁷ Die entlastende oder helfende Rolle der Doppelgängererscheinungen wird von verschiedenen Autoren beschrieben, wobei die Projektion von Symptomen, psychischen oder somatischen, entscheidend ist.⁸ Carl Wernicke schuf 1900 das Wort Transivitivismus, um eine Projektion zu bezeichnen, mit der die Symptome zur Rettung des Selbst auf einen anderen übertragen werden.

Der Doppelgänger trägt die Last oder agiert die Wünsche aus, die das Selbst sich versagen muss. In der Psychiatrie wird die Bezeichnung Transivitivismus benutzt, um die halluzinierte Vermischung zu bezeichnen, die eine Person mit einer anderen eingeht. Charlotte Bühler hatte entdeckt, dass der Transivitivismus bei kleinen Kindern nicht ungewöhnlich ist. Das Phänomen scheint jedoch nicht nur auf Menschen beschränkt zu sein, sondern die Entlastung kann auch von Puppen oder Dingen übernommen werden, womit sie an die Übergangsobjekte Winnicotts erinnern.⁹ Lacan interpretiert die als Übergangsobjekt vorgestellte Spule von Freuds Neffen nicht als Mutterersatz, sondern „als ein kleines Etwas vom Subjekt, das sich ablöst, aber trotzdem ihm zugehörig ist, von ihm bewahrt wird. Man könnte in Anlehnung an Aristoteles sagen, dass der Mensch mit seinem Objekt denkt. Mit seinem Objekt überspringt das Kind die Grenzen seines Bezirks, der sich in Gräben verwandelt hat, und beginnt so die Beschwörung.“¹⁰ Das Bedürfnis nach der Rückkehr der Mutter könnte sich auch in ei-

⁷Platon, Alkibiades I, 132, nimmt einen Spiegel zu Hilfe, um das eigene Selbst erblicken zu können; s.a. Eisler, *Mysterien*, S. 371 Anm. 2

⁸Brugger, *mirrors*, S. 188

⁹siehe Kazuhiko Hitomi: *Transitional Subject in Two Cases of Psychotherapy of Schizophrenia*; in: *Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie*, 2002, S. 39 ff.

¹⁰Jacques Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, 1996, S. 68

nem Schrei ausdrücken, jedoch geht es „vielmehr um die Wiederholung des Fortgehens der Mutter als Ursache für eine *Spaltung** im Subjekt – die durch das alternierende Spiel des *fort-da**, das ein *hier oder da* ist, überwunden wird und das in seinem Alternieren nur das *fort** eines *da** meint und das *da** eines *fort**. Das Spiel meint wesentlich das, was, weil vorgestellt, nicht da ist – es ist *Repräsentanz** der *Vorstellung**.“¹¹

Die Überlagerung von Wahrnehmungstypen, die Anton Ehrenzweig „superimposition“ nennt, und die bei kunstvollen Konstruktionen wie der Prosodie z.B. vorkommen, scheint sich einer frühen Unschärfe in der Subjekt/Objekt-Differenzierung zu bedienen. August Stärcke nimmt an, dass unterschiedliche Intensitäten der Wahrnehmungstypen, etwa der inneren und äußeren Wahrnehmung zu Überblendungen führen. „Zu den mißlichsten, am wenigsten zugänglichen und für uns Psychiater rätselhaftesten Erscheinungen gehört das Halluzinieren. Wir werden nie etwas davon verstehen, wenn wir nicht annehmen, daß jedermann fortwährend halluziniert, diese halluzinierten Bilder jedoch durch die grellen Projektionen der Sinnesorgane überschattet werden, wie das Sternenlicht am Tage. Es bleibt ein Problem: Durch welche Kraft sind die Halluzinationen bei einzelnen Personen so resistent, daß sie sich inmitten der Sinnesempfindungen behaupten? Das wäre möglich a) durch Ablendung der Sinnesreize, z.B. durch Narzißmus, b) durch besondere Intensität der Kraft oder Kräfte, die sich in Halluzinationen ergießen.“¹² Das Gewissen scheint „als treibende Kraft der Halluzinationen einen wichtigen Beitrag zu liefern.“¹³ Damit wäre die Inhibition mit der Folge der Ablenkung (Inklination) der Intensionsrichtung mit ein Grund für Phantas-

¹¹Lacan, Grundbegriffe, S. 69

¹²Stärcke, Das Gewissen und die Wiederholung, S. 222

¹³Stärcke, S. 222

mata. Ihre Vermischung mit der Realität trägt allerdings Züge eines Transivismus im Sinne Wernickes, demzufolge Bereiche der Wirklichkeit in den Status von Übergangsobjekten versetzt werden, die eine dritte Realität bilden.¹⁴ Die Überlagerung von Realitäten greift auf frühere Entwicklungsstadien zurück, indem die Unschärfe zwischen Subjekt und Objekt genutzt wird, Teile des Objektbereichs mit Projektionen des Selbst zu versehen, die den Objekten eine neue Bedeutung verleihen. Die Projektion motiviert die Herstellung von solchen Objekten einer dritten Realität, die die Regression überwinden und das Ich stabilisieren soll. „The transitional subject is a mechanism that works in the process of recovery of such enfeebled ego-conscious.“¹⁵ Das heißt, dass jene Überlagerungsobjekte mental-emotionale Anteile des Subjektes haben, von denen es sich in einem Akt der Verdinglichung trennt mit der Folge, dass die Objekte mit dem Leben des Subjektes einen Zusammenhang bilden und auf eine scheinbare Weise belebt erscheinen. Offenbar funktioniert die Überlagerung auch so, dass sie nicht nur die Seite des materiellen Objekts zeigen kann, sondern auch eine Seite, hinter der das materielle Objekt verschwindet und etwas anderes hervortritt, das als Geist bezeichnet wird. Die zwei Seiten bilden zwei Welten.¹⁶

Das transivistische Objekt gleicht den mit einer Seele ausgestatteten Objekten. Die psychische Ladung der Übergangsobjekte

¹⁴Gaetano Benedetti benutzt den Ausdruck für eine Interaktion zwischen Therapeut und Patient, wenn sich eine autonome psychische Realität mithilfe eines Übergangsobjekt entwickelt hat. Diese „Realität“ gehört zu keiner der Personen, sondern wird von einem phantasmatischen Subjekt vermittelt; siehe Hitomi, S. 40

¹⁵Hitomi S. 41

¹⁶Hitomi kommt wohl deshalb zu dem Schluss, dass das Subjekt Aspekte eines phantasmatischen Subjektes hat, eine Ansicht, die der von August Stärcke gleicht, wenn er sagt, die Wahrnehmung würde die Halluzinationen überblenden.

entwickelt ihre eigene Dynamik, die einmal die technische Produktion antreibt, die das Vorzeichen der Sphäre von Übergangsobjekten trägt. Die Produkte wirken – entweder magisch-psychologisch als Ritualobjekte oder physikalisch-energetisch als Maschinen. Das projektive Moment in den Objekten bildet erst die Grundlage, sie als etwas anderes zu sehen als es in der Wahrnehmung normalerweise der Fall ist. Der analytische Blick auf das Objekt scheint das an Aggression zurückzugeben, was in der Selbstwahrnehmung enthalten ist und zur Rekonstruktion des Objektbereichs beiträgt. Der Geist-Ding-Dualismus, der aus der Projektion stammt, verändert die Einstellung gegenüber der stofflichen Seite des Objektes. Die Möglichkeit der Selbstmanipulation, die das Gewissen mit sich bringt, scheint auch im transitiveistischen Objektbereich realisierbar, der sich unter anderem im Spiel manifestiert. Es ist kein Zufall, dass die Geometrie zur Leitwissenschaft wurde, denn sie erlaubt das Analysieren der Projektionsflächen, die vom Licht erhellt werden und die Oberflächen der Körper bilden. Das Gewissen als Autor der Manipulation wird im Begriff der Ursache neutralisiert und in der Geometrie in reine Beziehungsregeln aufgelöst. Damit den „Geist“ des Objektes erfasst zu haben, bedeutet, es in Gestalt des Handwerkers neu erschaffen zu können. Der Geist, der den transitiveistischen Objekten innewohnt, ist unruhig, er erscheint wie gefangen und drängt auf Befreiung, die in einer frühen Anschauung am Feuer demonstriert werden konnte, das aus dem Feuerstein oder dem brennenden Baum hervortrat.

Unter der Perspektive der subjektiven oder einer kollektiven Phantasie sind die Schöpfungsmythen mit jenen Verwüstungen und Entleerungen an emotionalen Inhalten zu vergleichen, die auch Schreber erlebt und in Weltuntergangsphantasien beschrieben hat. Der einzige Unterschied besteht darin, dass das Vorher ausgelöscht ist und so getan wird, als beginne alles von

einem Ursprung an. Die Vision der Schöpfung beginnt jedoch auffälligerweise nicht mit dem Nichts, sondern mit dem Chaos und der Finsternis oder mit einer Genealogie der Ungeheuer und ihren Taten. Wer auch immer die Vision hatte, sie beruht auf subjektiver Phantasie wie jede Offenbarung, ihre Verbreitung bedeutet allerdings, dass die kollektive Erfahrung der Vision folgt und sie ins Recht setzt. Die Katastrophe fand statt, doch welche? Liest man die Rekonstruktionen, die aus dem Zusammenbruch hervorgegangen sind, ließen sich vielleicht die Ursachen dafür ermitteln.

Der Sehstrahl hat ein Vorbild in den sichtbaren Sonnenstrahlen, die durch Wolkenlücken fallen. Die Brechung in Farben, die im Regenbogen sichtbar werden, also die Beziehung zwischen Sonnenstrahlen und Farben als abgelenkte Strahlen, beruhen auf der Annahme, dass Farben in der Mitte zwischen dem Weißen und Schwarzen entstehen, wobei das Rote als dritte „Farbe“ (wenn man bei beiden Ränder von Weiß und Schwarz als Farben nimmt) hervorgehoben ist. Die Ablenkungen des Lichtes, die sich in Farben darstellen, gleichen den Inklinationen des Klangs, aus dem die spezifischen Folgen von Tönen hervorgehen. Epikur vertritt somit ein Modell, in dem sowohl der Klang als auch die Helligkeit zwei Erscheinungen ein und desselben Phänomens sind. Die sich stoßend fortbewegenden Bilder gleichen den sich stoßend fortbewegenden Tönen. Der Stoß bedeutet, dass es sich um eine serielle Bewegung handelt, d. h. um die Wiederholung von Grundgestalten oder Umrissen in schneller Folge. Sie sind auch typisch für Auflösungsprozesse des Weltbildes aufgrund des Rückgriffs auf frühe psychische Entwicklungsstadien oder einer vorübergehenden Wahrnehmungsschwäche, wie sie bei temporären Doppelgängererscheinungen vorkommen, die Goethe oder Ernst Mach beschrieben haben. Die Reduktion der Welt auf das Zweidimensionale und Multiple ist der Versuch einer Rekonstruktion des Objektbereichs aus dem Grundriss. Von

einem Katatoniker wird berichtet, dass er nach der Psychose seinen Körper linienartig sah und die Erscheinung mit Schnittmustern verglich. Sein Körperschema veränderte sich so, dass er das Gefühl hatte, es würde ein Abguss genommen oder ein Modell geformt.¹⁷ In einem anderen Fall wirft der Halluzinierende Schattenmenschen aus seinem Körper heraus. Offensichtlich ist in diesen Fällen die Dynamik des Abstoßens, die der Körper an sich selbst vornimmt, eine Bewegung, im Vergleich zu der die Statik der Doppelgängererscheinung auf einer Reduktion der Komplexität des Phänomens zu beruhen scheint. Die Ähnlichkeit dieser Dynamik mit den vom Objekt durch Vibration abgestoßenen *idola* lässt den Schluss zu, dass die gesamte Wahrnehmung unter dieses Prinzip der Multiplizität gestellt ist. In diesem Stadium hat das Sehen allerdings wenig mit Licht zu tun, allenfalls mit Nervenimpulsen, die im Fall Schreber in Analogie zu den Lichtstrahlen stehen. So bleibt es in den Theorien über die optische Wahrnehmung lange unklar, wie sich die Gestalt der Objekte und das Licht zueinander verhalten, weil die multiplen Projektionen aus der subjektiven Körperempfindung sich am Objekt unter rationalen Prämissen nicht erklären lassen. So stellt sich ein Schwanken der Theorien zwischen sich vervielfältigenden species des Objekts, Wurfbahnen von Tennisbällen und einem Vergleich mit den Schatten her, die das sich bewegende Objekt ohne Pulsationen mit sich führt.

¹⁷Irmgard Müller-Erbach: Zur Psychologie und Psychopathologie der Doppelgängererscheinungen, 1951, S. 75

21 Zerstückelte Bewegung

Wie Duplizitäten und Sequenzen im Bunde mit Todes- und Schlafzuständen sind, zeigen auch epileptoide Dispositionen. Freud beschreibt in seinem Dostojewski-Aufsatz einen Zusammenhang von Epilepsie und Tötungsabsicht, und Leopold Szondi diagnostiziert epileptische Anfallsformen als unterdrückte unbewußte Tötungsabsicht, die mit Hilfe eines organisch vorgebildeten Abwehrmechanismus' durch tonisch-klonische Krämpfe, d. h. durch symbolische Selbsttötung abgewehrt würden. Er nennt die Tötungsgesinnung „Kainskomplex“ und erinnert an den Totschlag, den Moses an dem Ägypter verübt hat. Moses sei, dem Zeugnis nach, ein Stotterer gewesen, und in dieser Störung sieht Szondi einen krampfartigen Impulsrückstau mit zuckenden Entladungen. „Der Hinweis auf das Stottern läßt den Schluß zu, dass sich eine primitivere Schicht der Zuckung durchsetzt, die den glatten Bewegungsablauf stört; die nicht ausgeführte Tat legt die Sequenz der Motorik frei. Die Selbsttötung ergibt in der Hemmung des Tötungsverlaufes das Bild der Zerstückelung. Die Katastrophensituation jener Impulse ergibt indessen nicht allein das Bild der Granulierung eines ehemals Kontinuierlichen, nicht bloß das des Zerfalls, der Vielheit, der Stufung. Im Einzelschritt steckt eine Drehung, oder es sind überhaupt beide nur in unseren Bildern zweierlei Wesens. Jeder Schritt vollzieht eine Kreisform, in der sich Duplizitäten bilden, die ihre Richtungen gegeneinander kehren. Es nisten sich hier Doppelgänger, Zwillingmotive und Spiegelserien ein, durchleuchtet von der Helle der absoluten Gegenwart, dem Endstadium einer wie immer gearteten entelechialen Kette

von Weckstadien. Die absolute Gegenwart ist in diesem Sinne ein Bild eines jeden Todes, ein *memento mori*.“¹

Die Geometrie ist zunächst eine Wissenschaft der Distanz und der Fläche, die nicht nur eine Dimension repräsentiert, sondern die Symbolik des Toten im Stadium des Übergangs. Sie ist deshalb eine Wissenschaft der Beziehungen, und der Übergang wird durch Schritte und Zahlfolgen konstruiert. Geometrie diente vor allem dem Bau von Gräbern und Tempeln als Grabstationen des Übergangs, denn der Tod bedeutet in den frühen Anschauungen eine Umwandlung in einen neuen Zustand. So folgen die Konstruktionen, die auf Proportionen und Abbildungen beruhen, einer Logik der Metamorphose, die in mathematische Prozesse übersetzt werden kann. Strahlen und Linien mit ihren Anfangs- und Endpunkten bilden die Elemente, Dinge ineinander übergehen zu lassen und jede Form von Bewegung, die auf Veränderung generell basiert, mit diesen Elementen zu modellieren. Die Vielheit der Schritte wird im Zahlenraum abgebildet, so dass die Zahl ebenfalls ein Symbol ist für die Überwindung der Distanz. Sie ist ein Ersatz für das Fließen, denn dieses mag man für das Leben halten, das Zwischenreich muss mit diskreten Stufen vorlieb nehmen, deren Bewegung im Vorhof der vollkommenen Bewegung bleibt. Das trifft ebenso auf die Bewegung der Atome zu, aus denen sich die Dinge zusammensetzen sollen, und die etwa bei Demokrit durchaus keine ruhenden Punkte sind, sondern umherschwirrende oder wirbelnde Einheiten, deren Unruhe sich offenbar der ganzen Gestalt des Objekts mitteilt und es in Vibration versetzt. Platon geht noch einen Schritt weiter und setzt gleich geometrische Formen als Atome ein, um die Rekonstruktion der Welt auf reine Mathematik zurückzuführen und den Körper, soweit er noch

¹Arnulf Marzluf: Bild, Sequenz und Selbstbewußtsein. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1987, S. 151 f.

an einen lebendigen erinnert, zu tilgen. Diese Teilung ist die letzte mögliche und hinterlässt den reinen Stoff und die reine Form in einem Prozess der Reinigung als Bestreben, etwas, das als Mischung oder Überlagerung empfunden wird, zu trennen. Auf diese Weise ist eine Art Abbild des Lebens künstlich herstellbar, indem beide Gegensätze in einem neuen Verfahren wieder zusammengefügt werden, wie es in den Kosmogonien geschieht.² Die Zuordnung von geometrischen Figuren wie Quadraten oder Kreisen zu Göttern verlangt Fähigkeiten der geometrischen Konstruktion. „The combination of gods into a single god is a familiar phenomenon in ancient religions, and if a god is assimilated to a square, this would lead to a problem of finding a square equal in area to the sum of two squares (more correctly: the observation that in a right triangle the square on the hypotenuse is the sum of the squares on the legs would have an immediate theological application).“³ Ursprung dieser Geometrie ist nach Seidenberg die Praxis der ägyptischen Seilspanner im Umgang mit dem Pflock und dem Seil zur Konstruktion von Kreisen und Quadraten, eine Technik,

²Die Tonkugeln, die in Mesopotamien gezählte Gegenstände beinhalten und Bilder dieser Gegenstände in einem zweiten Schritt außen auf der Kugel zeigen, vertreten selbst das Objekt als ein aus Vielheiten Zusammengesetztes. Die Zahl, so Clarissa Herrenschmidt, die diese Kugel repräsentiert, ist Ursprung der Schrift (Ancestor of the West, 1996, S. 83). Die Gematrie wird diese Beziehung von Schrift und Zahl nutzen und den Buchstaben des Alphabets Zahlen zuordnen, aus denen sich zusammengesetzte Objekte ergeben. Der Buchstabe als Stoicheion gleicht der Zahl als arithmetisches Element, aus denen das Objekt – ganz pythagoreisch – zusammengesetzt ist, denn „alles ist Zahl“.

³A. Seidenberg: The Ritual Origin of Geometry; in: Archive for History of the Exact Sciences, 1962

die auch die alten Inder zum Bau von Opferaltären verschiedener Gestalten angewendet haben.⁴

Geht man zu Empedokles zurück, wird die Beseelung der Elemente deutlich. Die Elemente „lieben“ (Fragment B22,5), „sehnen sich“ (B21,8; B110,10), „freuen sich“ (B 27,4). Mindestens ebenso schwer wiegen die beiden elementaren Gegensätze von Liebe und Streit, *philotes* und *neikos*, um die Vibration in den Objekten als Projektion anzusehen. In Fragment B 17, 22 ff. macht Empedokles keinen Unterschied zwischen den menschlichen Begriffen Liebe und Hass und deren Anwendung auf eine kosmologische Elementenlehre. „Bald nämlich wächst Eines zu einem Einigen aus Mehrerem zusammen, bald scheidet es sich auch wieder, aus einem Mehreres zu sein: Feuer, Wasser, Erde und der Luft unendliche Höhe, sodann gesondert von diesen Elementen der verderbliche Streit, der überall gleich wuchtige, und in ihrer Mitte die Liebe, an Länge und Breite gleich.“ „Die Katharmoi zeigen deutlich, daß der Ursprung dieses Dualismus in den religiös-ethischen Vorstellungen des Philosophen zu suchen ist. Die Anwendung auf physikalische Vorgänge zeigt das Bemühen, auch das Naturgeschehen zwischen die beiden Pole Streit und Liebe zu spannen.“⁵

Wenn bei Demokrit vom Körper nur noch primäre Qualitäten wie Größe, Gestalt und Lage, vielleicht auch Gewicht übrig bleiben, mit denen sich die Atome unterscheiden, so gilt dies für die psychische Bewegung ebenfalls, die auf einen Wirbel reduziert wird, dem vom empedokleischen Anthropomorphismus nichts mehr anzumerken ist. Demokrit nannte die Qualitäten *ῥυσμός*, *τροπή*, *διαθιγή*, später hießen sie *σχῆμα*, *θέσις*, *τάξις*. Demokrits Wirbel, der die Atome ineinander verkettet, um dann ein materiel-

⁴Die Sumerer glaubten, dass die Grundrisse von Tempeln von den Göttern stammten und ihnen im Traum übermittelt worden waren.

⁵Carl Werner Müller: Gleiches zu Gleichem. Ein Prinzip frühgriechischen Denkens; Klassisch-philologische Studien, Heft 31, 1965, S. 33

les Substrat zu bilden, sind den Vibrationen (πάλλσις „Schwingen“) der festen Körper Epikurs vergleichbar. Das zu πάλλω „schwingen, schütteln, springen“ gehörende Wort wird Platon für die Sonderung benutzen, mit der Gleiches sich zu Gleichem gesellt. Das Schwingen des Korbes über dem Initianden in den Eleusinischen Mysterien deutet auf einen Reinigungsritus hin, der auf die Bildung einer neuen Gestalt hinausläuft, die von der alten sich ablöst. Die Ablösung der neuen Gestalt aus dem Vermischten und ineinander Übergehenden ist ein Gestaltungsprozess von atomaren Wirbeln und Pulsationen (Schlägen). Die Verkettung zu einer Einheit, der stofflichen Erscheinung, verursacht auf der anderen Seite eine Trennung, die in der Optik als Gegensatz von hell und dunkel, licht und schattig auftritt. So sind die sichtbaren Dinge zwangsläufig hell, von unterschiedlicher Reinheit. Die durch Pulsation in Richtung des Auges bewegten *eidola* erfüllen den Tatbestand der Einheit von Helle, Gestaltung und Reinigung als Prozess.

Es kommt ein weiterer Aspekt hinzu, der in der Symbolik des Schlagens enthalten ist – Schuld und Bestrafung, ein Zusammenhang, der im Wort des Anaximander ebenfalls eine kosmologische Dimension hat. In dem Beispiel der afrikanischen Ndemu war all das unrein, was nicht in die Ordnung passte, worunter man die „Anordnung“ oder *taxis* verstehen kann, die in der Folge der Lehre Demokrits eine der Qualitäten der Atome war, und die auch gern mit der Anordnung von Buchstaben verglichen wurde, die an der richtigen Stelle stehen mussten, damit das Wort den Gegenstand „vertreten“ kann. Man findet hier schon eine Analogie des Stoicheion-Begriffs als Element und Buchstabe, die sich beide zu einem *kosmos* vereinen, einer geordneten Reihe. Die in den Kosmogonien vorkommende Teilung eines Vorgefundenen kehrt auf der Ebene der Konfiguration aus dem Wirbel Demokrits und der Sonderung des Gleichen vom Ungleichen wieder. Die Teilung in Freundliches und Feind-

liches, Bindendes und Lösendes gehört zum Grundbestandteil der Schöpfungsgeschichten, wenngleich die Gegensätze vermittelt sind durch Mischungen aus beiden, die die Bewegung verursachen als Impuls der Herstellung der Gegensätze und der klaren Ordnung einer Folge oder Stufung zwischen den Gegensätzen, als führe eine ständige Aufwärtsbewegung von der Regression zur Spitze des Bewusstseins, eine Bewegung, die als Reinigung empfunden wurde. Der Durchgang durch Feuer, Wasser, Erde oder Luft hat in der rituellen Symbolik reinigenden Charakter. Ihr Elementarcharakter verbindet die Gestaltlosigkeit mit den nicht weiter teilbaren kleinsten Partikeln, unsichtbaren und nur indirekt (Demokrit: mit dem Verstand) zu erschließenden Atomen oder Ideen. Die Unterscheidung und Teilung als Reinigung tritt als Prozess der Zerkleinerung in Erscheinung, als Zerlegung in die kleinsten Teile, aus denen das Ding besteht und mit denen es in der Auflösung auch verschwindet. So lässt Demokrit das Ding aus der Verkettung von Atomen entstehen, die sich „streiten“ (στρασιάζω „aufstehen, sich empören, streiten“) und wieder vergehen, wenn diese Verkettung sich löst. Das Wahrgenommene ist das aus Atomen Zusammengesetzte, die pulsierende Folge von Bildern nimmt die gleiche Grundbewegung auf, Stoßen oder Schlagen, die die Atome zur Bildung des Stoffes vollziehen. Der Weg vom Objekt zum Auge ist anders als „schlagend“ nicht vorstellbar und wird bei Aristoteles' Begriff der Bewegung als Metabolismus zur Erklärung hinzugezogen. Die Stasis hingegen ist die Art von Bewegung, die die Gestalt des Dings hervorbringt, einmal durch einen Prozess, der anthropomorph mit Streit bezeichnet wird, und dann mit Erhöhung oder Erhebung.

An der Optik wird sichtbar, wie die Strahlen in der Frühphase der Beschreibung des Lichtes als pulsierend empfunden werden. Die bei Sonnenaufgang lärmend auf ihre Waffen schlagenden Kureten oder Korybanten stellen eine weitere Metapher neben dem Streit dar, der unter den Atomen bei der Bildung des Stoffes oder

Objektes herrscht. Der Glanz auf den Waffen der Krieger der Ilias spiegelt ebenfalls die Pulsationsvorstellung von Sonne, Feuer und Licht, hinter der die Katastrophe in der Auflösung der Verkettungen droht und als Weltuntergangsszenario aufscheint, in dem Wasser (Flut) oder Feuer die zerstörerischen Elemente sind, weil sie als Elemente des Anfangs zu diesem zurückführen. Die Beziehung zwischen Feuer und Wasser lässt sich auf eine dritte Qualität zurückführen, in der beide vereint sind. So meint Empedokles, wenn er das Fließen mit der Wärme in Verbindung bringt, nachdem er auf die beiden Gegensätze der Liebe und des Streites als Prinzipien des Werdens und Vergehens von Pflanzen und Tieren aufmerksam gemacht hat: „Blicke auf die weiteren Zeugen dieser meiner früheren Worte... auf die Sonne, ganz warm und glänzend zu schauen; auf all die unsterblichen Himmelskörper, die mit Wärme und strahlendem Glanze genetzt sind, auf das Naß in allem, dunkel und kühl, auf die Erde, aus der das Grünende und Feste strömt...“⁶ Wärme und Fließen wird als eine Empfindung beschrieben, die als Hautsensation erkennbar ist. Die Strahlen des Lichtes und der Wärme, die als aus einer Quelle stammend empfunden werden, fließen nicht nur metaphorisch, sondern körperlich. Dass Lichtstrahlen fließen, ist nicht zu sehen, sondern nur anzunehmen, wenn sie als Wärme wahrgenommen werden, die sich auf der Haut ausbreitet, sie durchströmt und durchfließt. Der Pythagoreer Alkmaeon führt die Poren als Nervenstränge ein, die im Körper für die Wege zuständig sind, auf denen die Sinneswahrnehmungen übermittelt werden.⁷ Und Daniel Schreiber phantasiert in seinem Wahn Wollustnerven unter die Haut. Die Optik ist anfangs noch wärmeorientiert, bevor sie in der Geometrie auf-

⁶Diels, Empedokles fr. 21

⁷W. Kranz: Empedokles und die Atomistik, Hermes, Zeitschrift für die klassische Philologie, 1912/1967, S. 27

geht. Ein merkwürdiger Weg der Begriffe führt zum Fell *νάκη*, *νάκος*, wenn es um die Festigkeit geht, denn Empedokles sagt, alle Körper bestünden „aus sich abwechselnden *ναστά* und *πόροι*, die sich wie Positiv und Negativ verhalten. Die *ναστά* sind die Träger der *ἀπορροαί*, die im Falle der Mischung zweier Substanzen jeweils in die 'Kanäle' (*πόροι*) der anderen eindringen. Das sei aber nur bei gleichen oder ähnlichen Stoffen möglich, da allein bei diesen die *πόροι* und *ἀπορροαί* kommensurabel (*σύμμετροι*) sind“.⁸ Frisk sieht keine Etymologie für *νάσσω*, wengleich eine Beziehung zu „wolliges Fell“ in Erwägung gezogen wird, wohl wegen der Nähe zur Dichte und Fülle als einer Form des Festen, an dem Halt zu finden ist. Homer verwendet das Wort für Telemachos' Stampfen auf der Erde.

Das Auge vertritt die Hände, die das Objekt greifen oder Berühren. Daran erinnern nicht nur Vorstellungen der vorsokratischen Optik, wo der Tastsinn als Basis der Sinneswahrnehmung gilt, die sich im Dunkeln orientiert. Die Ikonographie des Strahlenkranzes und der Krone deutet auf eine als fundamental empfundene Gleichstellung des behaarten Kopfes als Spitze des Körpers mit der Sonne. Der Bekränzte ist der Aufgestiegene und die Krone symbolisiert den Strahlenkranz der Sonne, zuweilen wohl auch den Abglanz der Sonne auf Mond oder Sterne, die die Nacht erleuchten. Die erleuchtete Nacht steht für die innere Helle der Erkenntnis und das die Dunkelheit erleuchtende Licht. Im Symposium Platons (203 b) tritt *Poros* auf als trunken von der Weisheit seiner Mutter *Metis*. Das Licht in der Nacht schuf bei den Orphikern die Gottheit Nyx.⁹ Poros' Parallelfigur ist Dionysos, dessen Bocksgestalt ebenfalls eher der dämonischen als der hellen Sei-

⁸Müller, Gleiches zu Gleichem, S. 34

⁹Edgar Wind, S. 320. In der Kabbala ist En Sof der erste Grund, in Kritias (120 b) ist die Rede vom nächtlichen Ratschlag, und Hades galt als Gott höchster Intelligenz.

te zugerechnet werden muss. Die Solar- und Astralsymbole des Kopfschmucks wie Strahlenglanz, Diadem, Reifen und Binde, in denen die Rotation der Planeten noch zu erkennen ist, treten bereits früh zusammen mit Tierhörnern auf, so dass die ähnlich klingenden Wörter *cornua* und *corona* einen gemeinsamen Sinn ergeben, zumal der Stier mit der Sonnenscheibe zwischen den Hörnern eben diese als solar kennzeichnen wie ein Determinativ. Ist die Tierschicht als untergegangene Sonne und Ort der abgeschiedenen Seelen zu interpretieren? Der Stier ist das bekannteste Opfer und Dionysos wird von den Titanen zerrissen, also ebenfalls zerstückelt und geopfert. In der Legende von Samson raubt Dalila mit dem Haar Samsons auch dessen Kraft, zudem verliert er das Augenlicht. Die Ähnlichkeit von Samson mit der sumerischen Verkörperung der Sonne, Schamasch, unterstützt die Annahme der Analogie von Haar und Augenlicht mit der Sonne. „Samson, le champion de la lutte contre les Philistins, est en hébreu Shimshôn 'Celui de Shamsh ou du Soleil'. Dans l'onomastique de Ras Shamra un nom similaire est *Shpshyn*, rapproché de Samson par M. Virolleaud... Quant à la divinité solaire, elle est représentée à Ougarit par la déesse Shapash qui joue un rôle assez affecté dans la mythologie. Son nom est une déformation phonétique de Shamash. Son sexe est le même que chez les Arabes où Shams 'soleil' est féminin. Le triple culte de Dagan, qui est le froment, du dieu de la pluie, qui féconde le sol, du soleil qui fait germer la moisson, nous le voyons s'épanouir dans la région qui fut sans contredit le centre de diffusion du prestige de Dagan, à savoir le moyen Euphrate...“¹⁰

Frühe ägyptische Hieroglyphen zeigen menschliche Figuren mit erhobenen abgewinkelten Armen und gespreizten Fingern, die

¹⁰Édouard Dhorme: Les avatars du Dieu Dagon. In: Comptes-rendues des séances des l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 94e année, N. 2, 1950, S. 188 f.

Strahlen zu symbolisieren scheinen. Die Spreizung der Finger geht im frühkindlichen Stadium auf eine Spannung zurück, die zum Moro-Reflex zählt und auf Erschrecken reagiert. Die Hieroglyphen stehen für die *Ka* genannte Lebenskraft, die den Körper des Menschen beim Tod verlässt wie eine Seele. Die später als Adorationsgeste bekannte Haltung richtet sich an die Sonne, als sei die Intention eine Berührung im Empfangen der Strahlen, die die Hände straffen und spreizen. Hermann Müller-Karpe¹¹ vergleicht Wandbilder aus Vorderasien, auf denen „nach oben gewinkelte Arme“ zu sehen sind, „was bei ihnen als Ausdruck heftiger Bewegung passend erscheint... Nach oben gewinkelte Arme mit geöffneten Händen zeigen auch die durch riesige Skorpione gefährdeten Menschen auf der Samarra-Schale...“¹² Damit ist eine weniger beschaulich wirkende Schicht freigelegt, als es die Adoration glauben macht, denn wir haben es auch mit der Haltung von Fluchtbewegungen oder Panik zu tun, für die Angst die Motivation ist. Diese Flucht findet nun nicht in der Ebene statt, sondern verläuft vertikal. „Es gibt mancherlei Angst und Angstverhalten. In der Fluchtangst bzw. Angstflucht vollziehen sich Koordinationen, die erst im Laufe etlicher Monate ausreifen, denn das neugeborene Kind in seiner pyramidalen Verfassung vermag nicht zu fliehen, d.h. nicht davonzurennen. Bei jeder Angst, gleichviel welche Verlaufseffekte sie zeigt, d.h. welche der Garnituren von Erbkoordinationen in die Erscheinung tritt, ist eine adrenerische Verfassung (= Stimmung) hohen Intensitätsgrades im Spiele... wir werden uns mit einer vertikal verlaufenden Angst beschäftigen müssen, die nach oben tendiert.“¹³ Es handelt sich um Angst-

¹¹Handbuch der Vorgeschichte II, 1968, Jungsteinzeit: Kult und Religion, S.386

¹²Müller-Karpe, S. 383

¹³Rudolf Bilz: Studien über Angst und Schmerz. Paläoanthropologie Band 1/2, 1974, S. 87

Reflexe des Festhaltens am mütterlichen Körper, das mit reflexhafter Verkürzung der unteren Extremitäten und einem Ausstrecken der Arme einhergeht. Angst heißt ausweglos, eine Zustand, „der das Subjekt in die Regression zwingt, so daß es sich infantilistisch benimmt, als wäre es in einer vorpyramidalen Verfassung. Wenn das Subjekt die Festhaltehande ausstreckt und die Beine, einer Intention folgend so stellt, als ob es hochklettern oder sich mit den Beinen oder supinierten Füßen festhalten wollte, so bezeugt es damit, wie kindlich ohnmächtig es ist, angewiesen auf die 'höhere Macht', zu der es emporstrebt. Wenn es am Hals seiner Mutter hängt, so ist es geborgen, da ist ihm das Laufen wieder abhanden gekommen. Die Ausreifung dieser Funktion gilt nun nicht mehr, und der bereits erworbene Schatz von reifen Koordinationen wird annulliert.“¹⁴

Aus mittelminoischer Zeit (um -2000) stammen Darstellungen von Menschen mit erhobenen Händen unter einer Sonne, „wobei das durch Spiralhaken angegebene Haar der Menschen auffallend den durch ebensolche Spiralhaken angegebenen Strahlen der Sonne entspricht.“¹⁵ Die Spirale gehört mit zu den ältesten geometrisch gezeichneten Formen mit Beziehung zur Sonne und zum Licht. Die Sonne auf dem Bronzewagen von Trundholm ist auf einer Seite mit Goldblech versehen, die andere scheint die nächtliche Seite der Sonne zu thematisieren; auf beiden Seiten befinden sich Kreis- und Spiralmuster. Die Spirale lässt sich als Form beschreiben, die alternativ das Einrollen und Ausrollen darstellt, und sie stellt die geometrisch vereinfachte Form des Wirbels dar, dessen Binde- oder Anziehungskraft zusätzlich durch Hakenmotive verdeutlicht wird, die spezieller auf die ergreifende Form des Festhaltens ausgerichtet sind. Die Spiralen auf der Sonnen-

¹⁴Bilz, Studien, S. 95

¹⁵Müller-Karpe, III. Band, Kupferzeit, I. Teilband, 1975, S. 726

scheibe bilden zum Teil auch S-Formen. Vor allem gelocktes Haar oder Fell (des Bockes) scheint der Bedeutung der Spirale entgegenzukommen.¹⁶ Zwar bietet die Mondsichel das geeignetere Bild eines Hakens oder einer urtümlichen Axt, doch sind Sonnen- und Mondmotive nicht immer klar auseinanderzuhalten, weil die Ursache des Mondlichtes lange bekannt gewesen sein dürfte, und seine Reflexion spätestens in Zeugnissen der antiken Optik mit der Verhinderung der Bewegung des Lichtes und dem Brechen der Strahlen zusammengesehen wird, wie es in dem Begriff der *anaklasis* zum Ausdruck kommt.

¹⁶Die Nachbarschaft von Locke und Spirale oder Wirbel ist in Leonardo da Vincis Werk zentral. Sein Interesse an der Form von Strudeln und Wasserwirbeln führt zu ähnlichen Formbildungen von Haaren.

22 Wirbel und Spiralen

Die ältesten Spiralförmigkeiten finden sich in den jungsteinzeitlichen Höhlen. Geht man davon aus, dass ein Zusammenhang besteht zwischen dem Ort und der Bedeutung der Zeichnungen, so ist die Höhle als umschließende Form ein Inneres, das in Analogie zum Inneren des Körpers anzusehen ist. Eine Deutung der Spiralförmigkeit in diesem Sinne liegt in der mesopotamischen Redewendung vom „Palast der Eingeweide“ als Bezeichnung für die Darmwindungen der Opfertiere vor, die der Weissagung dienen. „Die Linie, die für den Zeichner allen Variationen zugrunde lag, ist offenkundig die Spirale. Man sieht die verschiedenen Urformen in den Eingeweiden der verschiedenen Opfertiere... Man erblickte da einen Palast: den „Palast der Eingeweide“... Was dieser Palast eigentlich sei, wurde erkannt. Es ist die Unterwelt, die sich, wie es aus den verschiedenen Gestaltungen der Eingeweide erhellt, zur Welt der Lebenden verschieden verhalten kann: bald günstig, bald ungünstig. Sie erscheint da, im tiefsten Grunde des scheinbar rein körperlichen Phänomens als höhere Realität in der Form eines spiralen Bauwerks, dessen Windungen durch die Gedärme des geschlachteten Tieres ebenso nachgebildet sind wie etwa die Himmelsregionen durch die Leber.“¹ Doch die Unterwelt ist kein Ort, sondern ein Durchgang, der durch die Gedärme präzise symbolisiert ist. Die Bereiche des Äußeren und des Inneren – vom Bewusstsein und dessen Perspektive aus betrachtet – sind durch einen labyrinthischen Gang verbunden, der logisch schwer zu fassen ist.

¹Karl Kerényi: Labyrinthstudien; in: Humanistische Seelenforschung, 1966, S. 229

Dass es sich um keinen Ort handelt, bezeugt der Kopf des Humamba, der „Eingeweide-Mensch“, dessen Kopf aus lauter Gedärmen besteht.

Die Orientierungslosigkeit, die sich mit dem Labyrinth als Metapher verbindet, ist im körperlichen Schwindel begründet, und die Spirale ist seine geometrische Formbildung mit der Tendenz einer Bewegung zur Mitte und nach innen zu. Man könnte diese Bewegung als ursprüngliche Form des Haltens und Klammerns ansehen, die in den Spiral- und Windungsformen aller Art symbolisiert sind. Mag die Sonne zwei Existenzformen aufweisen, einmal licht und anwesend und einmal „dunkel“ und abwesend, so wäre ihre Spiralform als Ein- und Ausrollen nachvollziehbar, der Auf- wie Abstieg käme dem Weg nach innen wie nach außen gleich. Das innere Festhalten würde einer der beiden Tendenzen des Wirbels entsprechen, der Aufstieg als Herstellung der aufrechten Position. Formal käme diese doppelte Bewegung dem Sinn von Regressionen nahe, den Halt auf einer frühen Stufe zu finden und von dort aus die neue „Richtung“ anzusteuern, eine Regression, für die der Weg der untergehenden Sonne ebenso steht wie der Initiationsweg durch die „Wildnis“. Die Spiralformen des Jungpaläolithikums der Megalithanlage von Newgrange treten in Kombinationen von zwei oder drei ineinanderlaufenden Linien auf, in der späteren Ornamentik sind die einzelnen Spiralen der Dreierkombinationen reduziert, so dass sie von der Mitte aus hakenförmig auslaufen. Ikonographisch werden sie den aus drei abgewinkelten Beinen des Triskeles zugeordnet, eine Überlagerung zweier Bewegungsmotive – des Laufens und Kreisens, von Platon in dem Urmenschmythos auf die Vierzahl der Gliedmaßen bezogen, die in Analogie zum Dreibein eine dem Quadrat nahe kommende vierfache Hakenform entspricht. Die Formen können zu Mustern kombiniert werden, in denen die einzelnen Objekte, weil sie aus Linien bestehen, sich durch Linien zu einem zusammenhängenden Ganzen

verbinden lassen. Hier geht die rollende Bewegung des Objektes in dessen Bewegungspur über; das Ornament ist keine Verzierung, sondern ein Merkmal spiralförmiger Dynamik.

Der nächste Schritt, der auf die Spiralfolgen folgt, besteht in der Symmetrisierung, also der Vorliebe für einfache geometrische Formen, die weniger das Greifen als vielmehr das Umschließen und das Starre, Feste betreffen. Die Formstrenge verdeckt die ursprünglichen Impulse, die der Bewegungsspur zugrundeliegen, weil es sich um eine körperliche, vom Auge noch nicht umfassend kontrollierte Bewegung handelt. „Die Spirale als Formelement zeichnerischen Gestaltens läßt sich bis auf früheste Entwicklungsstufen zurückverfolgen. Sie entsteht aus dem Schwungkritzeln und hat einen Rest der Dynamik jener ursprünglichen Bewegungsform noch in sich. Lange bevor das Kind einen Kreis zeichnen kann, bringt es gekrümmte Linien und spiralenartige Gebilde hervor. In diesem Stadium ist der Akt des Zeichnens noch als darstellende Gebärde und sein Ergebnis als Bewegungsspur zu verstehen. So geben Kinder 'Räder' als Spiralen wieder, indem sie die Bewegung des Drehens nachahmen, nicht aber die sichtbare Form des Rades.“² Die Spirale führt Navratil zurück auf einen „mächtigen Bewegungsantrieb, ohne das Bewußtsein eines Zieles“, wobei die Fliehkraft einer rotierenden Spirale ebenso augenscheinlich ist wie der verschlingende Strudel in einer Bewegung zum Zentrum. Die Schließung der Linie zum Kreis erfordert die Fähigkeit, die Linie kontrolliert geradeaus oder in einer Kurve zu zeichnen, sich also mit jedem Zug rekursiv auf den vorangegangenen Weg zu beziehen, um eine Gestalt hervorzubringen. Das gelingt sowohl den Kindern als auch Erwachsenen im schweren Anfall von Psychosen erst in einem Schritt, der auf das Kritzeln folgt. Die geschlossene Form lässt sich auch als Umriss bezeichnen, der ausdrückt, dass et-

²Leo Navratil: Schizophrenie und Kunst, 1965, S. 100 f.

was eingeschlossen oder umgrenzt ist. In der Regel werden Körper als geschlossene Formen gezeichnet und die von ihnen abgeleiteten Dinge ebenso, zumal sich darin auch die Identität des Gemeinten erweist, das heißt, die Vollzähligkeit der Merkmale, von denen kein Merkmal hinzugefügt oder abgenommen werden kann. Das Objekt, der Körper, ist in dieser Hinsicht „voll“, ein Ganzes. Unter diesem Aspekt sind die Schatten ebenso zu deuten wie die Veränderungen des Mondes in den verschiedenen Phasen, und die Gründung von Tempeln unterliegen ebenso der Notwendigkeit eines geschlossenen Grundrisses, dessen Proportionen die Einheit und Geschlossenheit des Gebildes noch erhöhen. Hier hat die Geometrie einen sakralen Ursprung, und ihre Schwesterwissenschaft, die Astronomie, lotet die geschlossenen Formen des Kosmos nach seiner Gründung, also „Schließung“ aus. Betrachtet man die Folge: offene Kritzelform, Spirale, geschlossene Form, dann steht die Spirale in der Mitte als Übergang zur Schließung. Navratil nimmt an, dass die Fähigkeit zu geometrisierendem Gestalten angeboren und „ihre Manifestation an die Triebhemmung gebunden ist. Aus diesem Grunde konnte der primitive Mensch... schon die einfachsten geometrischen Gebilde, welche er vor jeder Beimengung einer Darstellungsabsicht schuf, als schützende und bannende Zeichen betrachten. Sie waren durch die Hemmung seiner eigenen, von ihm selbst bedrohlich erlebten triebhaften Impulse zustande gekommen und stellten einen 'Schutzwall' gegenüber den Affekten dar. So wurden sie zu Symbolen einer höheren Ordnung..., nachdem er seinen Leidenschaften und Ängsten nicht mehr gewachsen war.“³

Das Schwungkritzeln geht aus dem Muskelreflex hervor. Assoziiert sind diesen Bewegungen Schaukel- und Wellenformen als Nuklei von spiralförmigen Wirbeln. Bewegungsformen dienen der

³Leo Navratil: Schizophrenie und Kunst, 1965, S. 79

Stabilisierung des Körpers in für ihn günstigen Lagen unter Aufwendung von Muskelkraft, die zunächst unkoordiniert und ziellos eingesetzt wird, obgleich auch später das Unkoordinierte wie ein Hintergrundrauschen für glatte und gezielte Bewegungen bestehen bleibt, im Spiel oder Sichttreibenlassen freigelegt werden – bewusst angestrebt in der Kunst einschließlich der Musik. Vincent van Goghs Malerei ist voller Spiral- und Wellenbewegungen, die diffuse Zustände wie Wolken in Formen zwingen und somit stabilisieren. Die Diagnose der Krankheit van Goghs als verdeckte Epilepsie, die zunächst in Frankreich gestellt und vor allem in Deutschland verworfen worden war, hat Manfred van der Beeck wieder aufgenommen.⁴ „Die Vielfalt seiner ‚Anfälle‘, die ‚wie ein Sturm‘ vorübergehen, aber eine starke Erschöpfung hinterlassen, sprechen für die verschiedenartigen Ausdrucksformen mannigfach zu beobachtender epileptischer Äquivalente, wie wir heute wissen. Wenn seine stumpfe Verwirrtheit mit Augenblicken der Begeisterung bis zur Prophetie, wo er sich wie ein griechisches Orakel fühlt, wechseln, so haben wir Inhalte, dass Vincent häufiger Auraerlebnisse gehabt haben muss.“⁵ Die Aura leitet den epileptischen Zustand ein, muss aber nicht immer über die optischen Sensationen hinauskommen. Die bunten Bilder der visuellen Aura sind mit Angstgefühlen verbunden, denen Kopfschmerzen vorhergehen. Eine Patientin berichtet, „unmittelbar wenn die Kopfschmerzen einsetzen, habe sie fast im selben Moment die Gesichter vor sich in Form farbenfreudiger Visionen... Sie finde nie wieder eine solche Lichtfülle und sie werde ‚von der Farbenpracht und von der Schönheit erschlagen... die Landschaften und Sterne, die Paradiesvögel und Farben, alles wirble um sie herum, wie

⁴Seine Übernahme der Kretschmerschen Typenlehre ist allerdings merkwürdig naiv.

⁵Manfred van der Beeck: Merkmale epileptischer Bildnerie. Mit Pathographie van Gogh, 1982, S. 36

wenn sie in einem Karussell sitze“⁶. Und über van Gogh: „Man weiss nicht, ob sich die sternartigen, kreisförmigen, labyrinthischen Formen und Wellen überspringender Wolken entfernen oder näherkommen, je nach innerer Spannungslage des Betrachters. Wir wissen aber, dass solche Gebilde bei Menschen, die Außerlebnisse haben, in dieser Weise vorkommen, wie sie geschildert werden. Konzentrische Kreise, die sich auf einen zubewegen, Bahnen, in die man hineingezogen wird oder die zerstörerisch auf einen zukommen, Treppen- und Brunnenwindungen, Fallgefühle bis zum Schwarz-werden und Versinken, sind Sensationen einer Aura, wie sie mit Worten beschrieben wurden und nun in Form labyrinthischer Kreissetzungen ins Bild gesetzt werden, jedoch kaum spontan, höchstens nach Aufforderung und meist zufällig, wie am Rande. Es handelt sich jedoch um psychographische Notierungen von eminenter Wichtigkeit...“⁷

Auffällig ist die Empfindlichkeit der epileptoiden Konstitution für flackerndes Licht, schnelle Hell-Dunkel-Folgen, die die Erscheinungsbilder der Wahrnehmung zerhacken. Mikrologisch kehren solche Zerstückelungen in den kurzen Pinselstrichen wieder, die für einen großen Teil der Bilder van Goghs typisch sind. In der impressionistischen Malerei ist das Licht ebenfalls Auslöser für eine granulいたe Struktur, man möchte annehmen, dass auch die Hell-Dunkel-Malerei Rembrandts zu den identifizierbaren Pinselstrichen und ihrem atomistischen Charakter geführt haben. Das würde bedeuten, dass mit dem Licht unter anderem eine Zerstückelungsmotivik verbunden ist, die als Symbol einer Wiedergeburt interpretierbar, also auch meistens in Metaphern von Naturprozessen dargestellt wurde, ohne die dahinter liegenden Bedeutungen meinen zu können. Es bleibt beim Bild, das interpretiert

⁶in der Beeck, S. 48 ff.

⁷in der Beeck, S. 45

sein will. So setzt Max Raphael in der Deutung der Spirale bei der „Ideologie der Wiedergeburt“ an, die „zunächst gegenständlich, und zwar durch Menschen oder deren Geschlechtsglieder dargestellt wird. Es gibt aber eine ungegenständliche Darstellung durch (geometrische) Zeichen, ohne daß mit der Form der Grundgedanke selbst wesentlich verändert wird... Die ursprünglichsten dieser Zeichen: die Spirale und das Diagonal-Kreuz (X) finden sich bereits im Paläolithikum... Das X-Zeichen resp. seine Bestandteile treten in Zusammenhängen auf, die die Interpretation als Wiedergeburtzeichen sehr wahrscheinlich machen.“⁸ Es setzt sich aus einem nach oben und einem nach unten offenen Dreieck zusammen, die Raphael anhand der Kontexte als männlich und weiblich interpretiert und als Beispiel das indische Shri Yantra in der Beschreibung Heinrich Zimmers anführt: „Like the Shiva-Shakti images, the Shri Yantra symbolizes life, both universal life and individual, as an incessant interaction of co-operating opposites. The five female triangles expanding from above and the four male emerging from below, signify the continuous process of creation. Like an uninterrupted series of lightning flashes they delve into each other and mirror the eternal procreative moment – a dynamism nevertheless exhibited in a static pattern of geometrical repose.“⁹

Das Shri Yantra ist ein Linienwerk, bestehend aus einem Rahmen, der in der tantrischen Tradition „erschauert“ genannt wird, also „zitternd wie Frost“, und neun innen liegenden Dreiecken, deren Spitzen gegensätzlich angeordnet sind, fünf weisen nach unten, vier nach oben. Das nach unten weisende Dreieck symbolisiert das Weibliche, das nach oben das Männliche und heißt das Feuer. „Die neun bedeutet die erste Offenbarung des Absoluten

⁸Max Raphael: Wiedergeburtsmagie in der Altsteinzeit, 1979, S. 141

⁹Raphael, S. 142; Heinrich Zimmer: Myths and Symbols in Indian Art and Civilization, 1946

bei seiner Differenzierung in gestufte Polaritäten...“¹⁰ Das Absolute erscheint nicht repräsentiert, sondern ist von dem Gläubigen als ein entschwindender Punkt oder Fleck inmitten des Ineinanderspiels der Dreiecke zu visualisieren; als der 'Tropfen' (bindu). Dieser bindu ist der Kraftpunkt, das unsichtbare, sich entziehende Zentrum, von dem aus sich das ganze Diagramm ausdehnt.“¹¹ Während die vier gegensätzlichen Dreiecke sich verbinden, bleibt das fünfte übrig, um sich mit dem sich entziehenden Zentrum zu vereinigen. Der vibrierende Rahmen und die innen liegenden Dreiecke führen zu Platons vibrierender *chora* und dem Dreieck als ideelles Atom und Baustein des Kosmos. Das Zittern lässt sich nur dann mit den Schwingungen des *liknon* vergleichen, wenn man von einer Vergrößerung der Bewegung ausgeht oder die Vibration einen keisend-schwingenden Impuls auslöst, sie sich sozusagen in der Spirale organisiert. So kann ein Bewegungsmuster in ein anderes springen, wenn die dahinterliegende Dynamik stärker wird, wie man es von den Bewegungsmustern der Tiere kennt. Auch komplexe Systeme neigen zu Sprüngen von Muster zu Muster, wenn ihnen Energie zugeführt wird. Aus dem Bewegungsmotiv gehen Dreiecke hervor.

Zimmern beschreibt den Ausdruck *yantra* als „ein Instrument zur Zügelung der psychischen Kräfte durch ihre Konzentrierung auf ein Modell oder Muster..., das von der visionären Einbildungskraft des Gläubigen reproduziert wird... So ist es eine 'Maschine' zur Stimulierung von inneren Visualisierungen, Meditationen und Erlebnissen“.¹² Das Suffix -tra in *yantra* wird nach Zimmer zur Bildung von Substantiven gebraucht, die Werkzeuge oder Geräte bezeichnen. Und *yam* bedeutet, „'Zügel, unterwerfen, herrschen,

¹⁰Zimmer, Indische Mythen und Symbole, 1972, S. 164

¹¹Zimmer, S. 164

¹²Zimmer, S. 158

kontrollieren'. Das Verbum *yam* bedeutet, Kontrolle über die in einem Element oder Wesen enthaltene Energie zu gewinnen. So bezeichnet *yantra* zuerst einmal jede Maschine – Maschine allerdings in einem vortechnischen, vorindustriellen Sinn genommen: einen Damm etwa, um Wasser zur Bewässerung der Felder zu sammeln; ein Katapult, um Steine gegen eine Festung zu schleudern, kurz jeden Mechanismus, dazu bestimmt, um für ein menschliches Willensziel Energie abzugeben.“¹³ Irene Winters Analyse des mesopotamischen Begriffs für Schönheit, der auf rituelle Objekte, Schmuck und Bauwerke gleichermaßen zutrifft, insofern sie faszinieren, scheint etwas Ähnliches zu meinen. Es sind Ziele, die die Aufmerksamkeit fokussieren und sie so ausrichten, wie es in einem Steuerungsprozess zugeht. Die Ausrichtung auf ein Ziel verbindet zwei Punkte, von denen der eine attrahiert und der andere intendiert. Liegt das Ziel innen im Meditierenden, ist er selbst das Ziel und hat das Steuer in der Hand, so, wie ein sich selbst steuerndes System, das einen stabilen Punkt produziert, das Selbst genannt wird und infolge seiner Beharrung als Substanz oder Ewigkeit wahrgenommen wird. So wie die Steuerung des körperlichen Gleichgewichts von der Psychologie in Analogie zu Überichfunktionen gesetzt wird, so wirkt das Muster des *yantra* kybernetisch.¹⁴ Als eine solche Dauer, die als Zeitvorstellung ambivalent ist, weil die offenbar in der Dauer steckende Ewigkeit das Fließende des Zeitgefühls sistiert, wären Begriff als auch Figur von *aion* zu verstehen. „As regards to etymology, both the noun *aion* and the adverb *aiei/aei/aien* („always“) appear to be derived from the Indo-European root *aiw-, to which etymologists have attributed the meaning „force of life“ or „duration (of life)“

¹³Zimmer, S. 157

¹⁴Der von vielen Epen beschworene kriegerische Geist bildet ein ebensolches Muster wie andere heftige Erregungen, die ein Ziel haben; Angst kennt in diesem Sinne nur ein diffuses oder „negatives“ Ziel.

or both.“¹⁵ Die Endung entspricht den Namen, die Geräte tragen, und sie enthalten möglicherweise auch Bewegungspartikeln (entstanden aus der Wurzel *ei, i). Als Odysseus mit seinem Ruder über Land geht, hält der ihm Begegnende dies für eine Worfschaukel, weil dieses Agrargerät naturgemäß besser zur Umgebung passt als ein Werkzeug der Meeresfahrt. Da es sich beim Ruder nicht allein um ein Bewegungsinstrument, sondern auch um ein Steuer handelt, liegt seine Bedeutung im Vergleich mit der Worfel, die Gleiches und Ungleiches trennt, in einem dritten Wert, der beide umfasst, Worfel und Steuer.

In Johannes von Geresas Beschreibung des Aion auf einer Ekphrasis lautet, er führe das umherwirbelnde Steuer der Harmonie.¹⁶ Diese Metapher vereint die Kreisbewegung mit einer entgegengesetzten Intention, der festgehaltenen Richtung. Oder sollte damit ausgedrückt werden, dass erst aus der Bewegung das Ziel hervorgeht? Das von Gerasa verwendete Wort für Steuer, οἰήτιον, führt laut Frisk die für Werkzeuge typische Endung *-oion*, und das in der Odyssee (9, 483) vorkommende Wort für Steuer, οἴαξ, hat ebenfalls eine auf Werkzeuge verweisende Endung *-ax*. Eduard Schwyzer¹⁷ verweist auf die Bewegungslaute in den Endungen (-i), die auch bei „gehen“ vorkommen. Adjektive, die auf *-e(i)os*, *-a(i)os* oder *-oios* ausgehen, sind solche der Zugehörigkeit, das heißt, dass die Geräte mit Bewegungscharakter zudem auf eine Koppelung verweisen, wie sie in der Endung *-αξ* angelegt ist (ἄξων). Es scheint, als seien harte Stoffe geeignet, Metapher für die Zeitvorstellung der Dauer zu sein, ein Doppelsinn, den die lateinischen *durus* und *duro* ausdrücken, wobei *duro* sowohl

¹⁵Heleen Maria Keizer: A Study of Aion in Greek Literature and Philosophy, the Septuagint and Philo, S. 16. Siehe auch J. Pokorny, Indogermanisches etymologisches Wörterbuch I, 1959: aiu-.

¹⁶Conrad Lackeit: Aion, 1916, S. 95

¹⁷Griechische Grammatik, 1939, S. 674

„härten“ als auch „fortdauern“ bedeutet, und durus „hart“, die Etymologie jedoch unterschiedlich angesetzt wird: bei Hermann Menge (Griechisches Großwörterbuch) einmal duro zu griechisch δῆν „lange, fern“, Wurzel dewā, dū „in die Länge ziehen“, und einmal durus zu griechisch δρῦς Baum, skr. dāru Holz. Das „in die Länge ziehen“ ist ein Vorgang, der einem Ereignis entspringt, das fließt, bis es zu einem Ende kommt. Frisk führt die Zusammensetzung δηναιός „lange lebend, lange dauernd“ an, δῆν werde „gewöhnlich zu αἰών, αἰεὶ gezogen“. Es liegt also die Vorstellung einer Spanne zugrunde, die sowohl zeitlich als auch räumlich wegen der zusätzlichen Bedeutung der Ferne zu verstehen ist, die in den Kosmologien in diesem doppelten Sinn haben. Ein entsprechendes Wort ist unser „dehnen“, das auf eine indogermanische Verbalwurzel *ten- „ziehen, dehnen“ zurückgeführt werden kann, ai. tanoti, griech. τεινω; Frisk: aind. tāna- „Faden, Ton“.¹⁸ Der Vorgang des Dehnens und Spannens, der Zeit ebenso verbraucht wie Raum, steht also in Zusammenhang mit einem Gerät, das die Spannung repräsentiert. Das wirbelnde Steuer umfasst weniger die Orientierungslosigkeit des Wirbels als vielmehr dessen Zugkraft, die den Sinn des Gerätes besser trifft. Es handelt sich um einen anderen (Wahrnehmungs-)Raum als den der objektiven Orientierung. Heinrich Junker deutet einen Zusammenhang an zwischen einer Raumvorstellung und einem Wirbel, als handele es sich um einen Raum, der durch den Zeit verbrauchenden Wirbel erst ge-

¹⁸ „The view expressed above, that the restriction to standard equipment was originally a ritual restriction and that the first three of Euclid’s postulates have a ritual origin, is not an isolated one, but is part of a wider view that the whole of Greek geometry had ritual origin... the three classical problems, the duplication of the cube, the squaring of the circle, and the trisection of an angle, the problems on which the Greek geometry founded itself, all arouse from definite theological motives.“ A. Seidenburg: Peg and cord in ancient Greek geometry, scripta mathematica, 1959, S. 109

bildet wird. Die Acht in der Form der Hippopede könnte diese Verknüpfung symbolisieren, zumal diese Form der Schleife als X kosmologische Bedeutung hat und als Zeichen der Planetenbahnen Raum und Zeit gleichermaßen zusammenfügt. Bei Platon zwingt das Chi Selbiges und Verschiedenes zusammen. Da es sich um einen der objektiven Wahrnehmung gegenüber anderen, die Wahrnehmung negierenden Raum handelt, wird er als Luftraum bezeichnet, dessen Andersheit als Nichts oder Leere bestimmt wird. Der Etymologie zufolge handelt es sich jedoch nicht um reines Nichts, sondern um die Negation eines Bestimmten.¹⁹

Die Schleife entsteht durch die Ekliptik und den Lauf der Sonnenbahn, eine Bewegung, die auch als Doppelschleife in entsprechenden Symbolen auftritt, die Bewegungen der Sonne abbilden sollen. Da der Himmelskörper selbst nicht als rotierend in Erscheinung tritt, sondern seine Bahn zieht, bietet sich in der Interpretation des Symbols kurviger und spiraler Linien die Verschmelzung mit dem Wirbel einer körperlichen Erfahrung an. Die in der Jungsteinzeit auftretenden Formen erleiden vielseitige Umbildungen durch strenge Geometrisierung und Reduktion bis zum einfachen X, dem somit die Schleife zugrunde gelegen haben mag. Das ineinander Verschlungensein von Raum und Zeit erlaubt, vergangene Phänomene als fern zu behandeln, womit sie nicht völlig aus der Welt verschwunden sind und wiederkehren können. Die Metempsychose trägt diesem Denken Rechnung, so dass Max Raphael die eckige Schleife als zwei aufeinander stehende Dreiecke interpretieren kann, die für die Wiedergeburtsmagie stehen,²⁰ das heißt für die rituelle Erneuerung des Selbst, das den symbolischen Tod erleidet, der in den regressiven Prozessen der Psychose neu

¹⁹Heinrich Junker: Über iranische Quellen der hellenistischen Aion-Vorstellung, 1923, S. 157

²⁰Samsara ist im Sanskrit das Rad der Geburten, ständiges Wandern.

aufleben kann. Da für das Opfer ein Tier ausgewählt wird, scheint eine symbolische Gleichung von Selbst und Tier zu bestehen. So treten Sonnensymbole in unterschiedlichsten Formen im Zusammenhang mit dem Opfertier auf, dem Stier zum Beispiel. Die Verlagerung des Todes auf das Tier erscheint in gleichem Lichte wie der regressive Rückzug des Initianden in die Wildnis und der Ausstoß des Geächteten aus der Gesellschaft, der das Kainszeichen trägt, das als Zeichen des zu opfernden und erhöhten Tieres gelten hat.²¹

Die Regression ist in erster Linie phantasmatisch oder symbolisch. Aus ihr schöpft der Ritus die Kraft des sich erneuernden Lebens und das Denken die Rekonstruktion der Welt über Symbole. Der Zerstörung kommt unter diesen Umständen eine besondere Bedeutung zu. Die kultivierte Form des Gewissens und des Über-Ichs arbeitet mit dosierter Autoaggression, die kulturell abgestützt ist durch allgemeine Verhaltenskodices. Die Versagungsleistungen sollen auch von anderen erbracht werden, Neid ist der Ausdruck des Ungleichgewichts dieser Leistungen. „Was man später in der Gesellschaft als Gemeingeist, *esprit de corps* usw., wirksam findet, verleugnet nicht seine Abkunft vom ursprünglichen Neid. Keiner soll sich hervortun wollen, jeder das gleiche sein und haben. Soziale Gerechtigkeit will bedeuten, daß man sich selbst vieles versagt, damit auch die anderen darauf verzichten müssen...“²²

²¹Wolfgang Schultz (Das Hakenkreuz als Grundzeichen des westsemitischen Alphabets, Memnon, 1909) liest im Hakenkreuz, dem Sonnenrad, das Tau, letzter Buchstabe des semitischen Alphabets, das mit einem Stierzeichen beginnt, welches der Schleife näher steht als das kreuzförmige Tau. Da sich beide Punkte in der Symbolik eines Endes, das zum Anfang wird, berühren, sind die Zeichen der Bedeutung nach ähnlich, und die von Schultz zitierte Ansicht Hommels, es handele sich beim Tau um das Symbol des letzten Planeten, des Saturn, trifft den gleichen Sachverhalt.

²²Sigmund Freud: Massenpsychologie und Ichanalyse, Ges. Schr. VI, S. 322

Neid wird in der Antike so beschrieben, wie man es vom Gewissen her kennt: „ein im Inneren nagendes und verzehrendes Gift, ἰός, eine Krankheit, νόσος...“²³ Die Überwachungsfunktion des Über-Ich ist im Auge symbolisiert, das neidische Blicke wirft. Die Funktion tritt am deutlichsten bei den Göttern auf. Der Götterneid „war nicht machtlos und passiv, er hatte eine furchtbare, weithin reichende Waffe, nämlich das Auge des Gottes. Gleich einem Blitz – oder... als ein Blitz selbst – fährt der vernichtende Blick aus diesem neidischen Auge hervor und zerstört (σωματοφθορεῖν), worauf er trifft (βάλοι). Das aber ist nichts anderes als der böse Blick, der als φθόνος θεῶν in der griechischen Antike... zum Attribut der neidischen Götter wurde.“²⁴ Das Auge wird bei Herodot (7.10 ε) zur Waffe: „Der Gott, wenn er in Neid gerät... zerstört mit seinem Blitz alles Herausragende, er schleudert seine Geschosse... in große Häuser und Bäume...“

Der Wurf ist eine Metapher für den Blick, der ebenfalls fernhin trifft, doch gibt diese Metapher einen Hinweis auf den komplexen Vorgang des Werfens als ein präzises Zielen und Entfernen oder Wegwerfen zugleich. In der Projektion wird das entfernt, was den Projizierenden belastet. Das am anderen beobachtete eigene Bestreben wird bestraft/zerstört – vollzieht sich somit an beiden Enden der Projektion, denn im Treffen wird das Eigene und das Andere getroffen.²⁵ In der antiken Theorie des Sehstrahls „bleibt das gedankliche Konzept von der Emission eines materiellen oder besser psychisch-physischen feuerartigen Sehstrahles stets erhalten und erweist sich so als die fundamentale Konstante der griechi-

²³Thomas Rakoczy: Böser Blick, Macht des Auges und der Neid der Götter, 1996, S. 8

²⁴Rakoczy, Blick, S. 10

²⁵In Aischylos' „Agamemnon“ spielt ein Pampurstoff eine Rolle, den zu betreten sich Agamemnon scheut, weil er dabei zerstört werden könnte wie Leib und Leben – ein Hinweis auf die Symbolik dieses farbigen Stoffes.

schen Optik... Aufschlußreich ist die Tatsache, daß einige Verba des Sehens gerne als Komposita mit den Präpositionen ἀπό und ἐξ verwendet werden, die das Sehen so als Fortbewegung von einem Ursprung charakterisieren... Manche Stellen bei Homer lassen sich überhaupt nur auf der Grundlage der Sendetheorie verstehen, so wenn Il. 5.770 ff. die Sehkraft eines Mannes, der durch Nebel von einer Klippe herab weit auf das Meer hinaus schaut, als Vergleich dient für die Distanz, welche die Pferde der Hera durch ihre gewaltige Sprungkraft überbrücken.“²⁶

In der Überbrückung von Distanzen im Raum spielt das Pferd als Träger eine besondere Rolle. Anders als getragen zu werden, scheint es für ein bestimmtes Bewusstsein keine Möglichkeit der Fortbewegung zu geben, was die Bewegungstheorie von Zenon bis Aristoteles beschäftigte, denn bei Veränderungen, zu denen der Ortswechsel gehört, bleibt etwas als Träger, d.h. als Substanz erhalten. In dem Bedeutungsraum des Lichtes nimmt das Pferd als Sonnenmetapher im Indogermanischen eine besondere Stellung ein. Die Bewegung der Sonne findet im Lauf des Pferdes eine Metapher, die auf eine andere Erfahrungsschicht für schnelle Bewegungen hinweist. Die Bahnen der Gestirne dienen einem systematischen Denken in Kategorien der Ferne und Distanz als Wege der Zeit, die man sich als Personifikation eines schnellen Trägers vorstellen mochte, eines Pferdes oder Rades, beide vereint im von Rossen gezogenen Wagen. Die Bewegung eines Himmelskörpers auf den Lauf eines tierischen oder menschlichen Körpers zu beziehen, ist regressiv. Angemessener ist das Bild des Werfens oder Schießens, das eine ballistische Vorstellung voraussetzt, die dem bogigen Weg der Sonne entspricht. Noch Parmenides hat das Bild des Sonnenwagens benutzt, um seine Lehre von dem „was ist“, zu demonstrieren. Die Fahrt mit dem von Stuten gezogenen Wagen

²⁶Rakoczy, Blick, S. 34

geht zum Licht. „Und die Achse in den Naben gab den Kreischton einer Rohrpfife von sich vor Hitze, so wurde sie getrieben von den zwei gedrehten Rädern zu beiden Seiten, wenn schleuniger sich sputeten die Sonnenmädchen, mich vorzufahren, hinter sich das Haus der Nacht, dem Lichte zu... Da ist das Tor der Straßen von Nacht und Tag...“²⁷ Alternative Übersetzungen für Hitze sind „leuchtend“ zu αἰθρηρ, und für gedreht „wirbelnd“ zu δίνη, ein Wort, das dem spiraligen Sonnensymbol besser entspricht.²⁸ Da die Lichtmetaphorik einiges mit der Wahrheit zu tun hat, des im Lichte Offenbaren, handelt es sich um eine Erkenntnis, die einen Weg zurücklegen muss, um erfahren zu werden. So ist die Überwindung der Distanz wesentlich für die Wahrnehmung dessen, was im Licht ist – wie doppelsinnig auf interne und externe Wahrnehmung hier auch angespielt wird. Bei Johannes von Gerasa wird der Wirbel des Aion – „der die Zeugung des Lebens bewahrt im Wirbel“ – νοερός genannt, zu νοέω „wahrnehmen, denken“. Die Gleichsetzung von Wirbel und Denken verweist auf ekstatisch mentale Wahrnehmungen. Das aus den Initiationsriten bekannte Übergangsmotiv ist auf die mikrologische Form des Sehens ebenso übertragbar wie auf die des ganzen Lebens, weshalb die Zeit gleich Lebenszeit oder Leben ist, das sich im Auf- und Abstieg der Sonne symbolisiert. Die Spiralform deutet indessen auf eine Dynamik hin, die in den Wörtern für den Wirbel zum Ausdruck kommt. Die Angst verdichtet sich in Jagd- oder Verfolgungsmotiven, wobei der Sog des Wirbels einem Verschwinden eher gleicht als einer Flucht in die Weite. Es handelt sich um ein Verkriechen oder Verbergen, weil die raumgreifende Flucht nicht möglich ist – um eine Flucht nach innen wegen Ausweglosigkeit.

²⁷Uvo Hölscher (Hrsg.): Parmenides. Vom Wesen des Seienden. Die Fragmente

²⁸Das dazugehörige Verb δίνω „ich fürchte, ich fliehe, treibe in die Flucht, jage“, zeugt von der emotionalen Komponente des Wirbels.

Die Astronomie und die Optik sind die ersten Wissenschaften, die auf Kreisformen und Linien aufgebaut sind, Momente der Lichtmetaphorik der Himmelskörper. Die Gründungen von sakralen Gebäuden werden in Indien und Ägypten mithilfe von Seil und Pflock ausgeführt; es sind Verdinglichungen der Linien und Kreise. Die Erkenntnis steht somit nicht nur lose metaphorisch dem Licht nahe. Etymologisch führt die Spur der Wörter für den Wirbel zum Leuchten, was bereits in den Bildendenkmalern und den Symbolen für die Sonne zum Ausdruck kommt. Aus der Wurzel *di sind Begriffe für Leuchten, Tag und Zeus oder deus ableitbar, skr. dideti „er leuchtet“, δῆλος „hell, offenbar“, Diana usw. Die Beziehung zu Angst, Flucht und Jagd stiftet das Licht als verfolgendes Auge, personifiziert in den Göttergestalten der Licht- und Sonnenkulte. Franz Cumont beschreibt,²⁹ wie aus dem mazdaistischen Mithra der babylonische Sonnengott Shamash wurde: „Die gelehrte und geschlossene Theologie der Chaldäer schlich sich in den primitiven Mazdaismus ein, welcher mehr eine Summe von Traditionen als ein organisches System wohldefinierter Lehren war. Die Legenden der beiden Religionen wurden einander näher gerückt... Ahura-Mazda wurde mit Bel verschmolzen, der über den Himmel herrscht, Anahita der Ishtar assimiliert, welche den Planeten Venus regiert, und Mithra wurde die Sonne, Shamash. Dieser ist in Babylonien, wie Mithra in Persien, der Gott der Gerechtigkeit, wie jener erscheint er im Osten, auf dem Gipfel der Berge, und vollführt seinen täglichen Lauf auf einem glänzenden Wagen“. Mithra ist im Avesta „der Genius des himmlischen Lichtes. Er erscheint vor Sonnenaufgang auf den felsigen Gipfeln der Berge; während des Tages durchheilt er auf seinem von vier weißen Rossen gezogenen Wagen die Räume des Firmaments, und wenn die Nacht herniedersinkt, so erleuchtet er noch mit einem ungewissen Schimmer

²⁹Die Mysterien des Mithra, 1923/1975, S. 11

die Oberfläche der Erde, 'immer umsichtig, immer wachsam'. Er ist weder die Sonne, noch der Mond, noch das Sternenheer, sondern mit Hilfe dieser 'tausend Ohren' und dieser 'zehntausend Augen' überwacht er die Welt. Mithra hört alles, sieht alles, er ist allwissend, niemand vermag ihn zu täuschen.“³⁰. Hier ist das Licht bereits in eine Funktion übergegangen, die dem psychologischen Überich entspricht, das in Göttern eine Funktion übernimmt, die Freud in Massenpsychologie und Ich-Analyse beschrieben hat.

In δῶλο „verfolgen, wegtreiben, anklagen“ wird das Bewegungsmotiv erweitert um das Gericht. Als Jäger erweist sich der Blick, um die Ordnung zu sichern und ihr Entgegenstehendes zu vernichten. Von ihr geht ein Glanz aus, wie es vom Schmuck, rituellen Objekten oder Bauwerken der Mesopotamier gesagt worden ist. Licht erscheint nicht allein als physische Helligkeit oder Wärme, sondern die handwerklich gut geschaffenen Objekte strömen auf symbolischem Wege eine ebensolche Wirkung aus. So tritt das Licht, mit dem zum Beispiel die Genesis beginnt, als genereller Herstellungsfaktor eines Gebildes namens Welt in Erscheinung, wengleich die Differenz zwischen dem technischen Machen und dem natürlichen Werden verdeckt ist und jeder Ansatz einer Darstellung der Herstellung und der Funktion unterbunden, wengleich das Prozesshafte in der Folge von Tagen bestehen bleibt und siebenstufig erfolgt, von den Fugen der Nacht durchsetzt. Das Neidmotiv tritt in Form der Hybris der Engel in Erscheinung. Wie in anderen mythologischen Fällen von Erhebungen untergeordneter Akteure wird die hierarchische Stufenform verletzt, die in den Stufentempeln ebenso verdinglicht sind wie in analogen Konstruktionen, in denen der erste Schritt im zweiten usf. enthalten ist, womit das Grundprinzip der Rekursion als Verschachtelung und der Hierarchie erfüllt wird. So handelt es sich

³⁰Cumont, *Mysterien*, S. 3

um mehr als eine Metapher, wenn die staatliche Konstruktion der alten Hochkulturen ein Abbild der Kosmologie ist und diese wiederum in Artefakten wie Tempeln nachgebildet wird. Die hierarchische Stufenform in sozialen Strukturen liest sich wie ein Abbild der Evolution. Deshalb sind starke Kräfte beteiligt, hierarchische Formen zu zementieren, um den erreichten Zustand zu erhalten. Indem die temporäre Regression, wie August Stärcke annimmt, jedoch die Dynamik einer Entwicklung aufrecht erhält, ohne die es keinen weiteren Schritt geben könnte, liegt die Dynamik mit den beherrschenden Kräften im Widerstreit. Man könnte mit Mephisto sagen, sie seien das Böse, das stets das Gute schafft.³¹

³¹Freud wählt für die Seelenerforschung seltsamerweise die Metapher Archäologie, obgleich sein Schichtenmodell so dynamisch ist wie das evolutionäre, das heißt, die frühen Schichten weniger Sedimente als noch immer aktive, meist unbewusste Prozesse sind. Psychologen, auf die Darwin noch frischen Einfluss haben konnte wie William James etwa, nahmen den theoretischen Ansatz auf, den man heute evolutionäre Psychologie nennt.

23 Ortloses Auge

Gott verkörpert in seiner Stellung zur Welt als System, das beobachtet, wie es sich selbst beobachtet und auf diese Weise zugleich bei sich und außer sich ist, die Paradoxie, die die Rekursion hervorbringt. Vergleicht man den Blick der Beobachtung mit dem Machen in der Herstellung eines Objektes, ergibt sich eine ähnliche Situation, weil die sequenziert ablaufende Konstruktion den Konstrukteur „bewegt“, der wiederum die Konstruktion steuert. Das Herstellen oder Schaffen ist ein logisch komplexer Prozess, dessen einfache Form dem Werfen entspricht: „You need something like a serial buffer memory in which to load all the muscle commands in the right order and with the right timing relative to one another – and then you pump them out blindly, without waiting for any feedback.“¹ Das feedback ändert bei der Herstellung von Objekten die Arbeitsgrundlage insofern, als die Geschwindigkeit keine Rolle spielt und Korrekturen an der Ausführung vorgenommen werden können, während die Folge festgelegt ist. Der Blick des Handwerkers ist „diskriminierend“, denn er teilt seine Welt in das entstehende Objekt und dessen Umgebung, die aus der Wahrnehmung ausgeschlossen wird. Seine im Prozess eingeschlossene Rolle des Beobachters trifft solange diese Unterscheidung, bis das Produkt fertiggestellt ist. Innerhalb des Prozesses finden ebensolche Unterscheidungen am Objekt statt, dessen Auf-

¹William Calvin: *Evolving Mixed Media Messages and Grammatical Language: Secondary Uses of the Neural Sequencing Machinery Needed for Ballistic Movements*; in: J. Wind et al. (eds), *Language Origin: A Multidisciplinary Approach*, S. 166

bau verschachtelt genannt werden kann, weil bestimmte Akte nur an bestimmten Stellen der Ausführung möglich sind und das Diskriminieren alle anderen Akte ausschließt, die im Moment jeweils nicht anstehen. Die Metapher vom Lichtwerden kann somit erschlossen werden als Blick, der diskriminiert und in der Markierung einer Seite die andere von sich ausschließt.² Auf diese Weise ließe sich verstehen, warum Phänomene wie Glanz, Reflektieren oder Leuchten denselben Wert haben können wie perfekt gebaute Objekte, so dass die Rede vom Beschauen des guten Werks am Ende seiner Herstellung auf den diskriminierenden Blick und dessen Beziehung zum Licht zurückzuführen ist. Im Glanz tritt der Prozess gebündelt in Erscheinung. Das auffällige Schwanken der frühen Theorien des Sehens deutet auf eine Basisvorstellung vom Sehen als einem „handwerklichen Vorgang“, der mehrere Konstruktionsschritte umfasst. Der Glanz lässt sich als Bindungsphänomen der Elemente des Objekts und seiner Herstellungsschritte beschreiben, eine Funktion, die metaphorisch von Linien, Bändern und dergleichen ausgedrückt wird. Sie zeugen von einer Einheit, die der Vielheit der Relationen von Momenten der Erscheinung eine unveränderliche Oberfläche und Außenseite verleiht.

Im Glanz tritt die Emergenz des Systems zutage, die vom Auge verarbeitet wird. Das Auge steht innerhalb wie außerhalb des Systems, ortlos wie der Gott bei Nikolaus von Cues.³ Der Prozess des

²Siehe George Spencer-Brown: *Laws of form*, 1969. Platon beschreitet mit der *Diairesis* den Weg der Unterscheidungen anhand von Begriffen, an deren Folge am Ende eine Erkenntnis stehen soll.

³Anthony Wilden: „If god is everywhere in the system, then God, the ultimate constraint, is not a controlling agency external to the system, as is a household thermostat, for example. In other words, the primary locus of constraint and control in this medieval system is exactly where it actually is in all non-engineered living systems: it is in the structural relations of

Sehens betreibt in der Herstellung eines Objektes unentwegt Abbau und Aufbau. Dieser Wandlungsprozess, der die inneren Organe als Metaphern für die Bewegungen des Kosmos tauglich machte, verläuft im ständigen Verbrauchen und Wiederherstellen jedoch katastrophisch. Denn „in adaptic cybernetic systems, internally and externally generated noise does not therefore lead necessarily to breakdown. If a system can restructure its codes at relevant levels so as to generate new order out of disorder, it will undergo an evolution or a revolution, as the case may be. In a properly dialectical sense, the system will have passed through an *Aufhebung* by means of which the old order forms the basis of and at the same time gives way to the new; and as a whole, survives.“⁴ Dies könnte auch als Beschreibung des Versuches gelten, mittels Opfer eines Teils des Körpers den ganzen aus einer Katastrophenlage heraus zu retten. Das Opfer markiert aber auch den vorübergehenden – symbolischen – Tod des Körpers in der Figur des *pars pro toto*, die in den Opferriten ebenfalls mit einer Verletzung des Körpers oder einer Verstümmelung einhergehen.

Sigmund Freud interpretiert dieses Opfer als Selbstbestrafung für eine Schuld des Todeswunsches gegenüber dem Vater. Im System steht der Vater für die Zwang- und Kontrollfunktion der Spitze der Hierarchie. Da diese Spitze aus Emergenz entsteht, ist sie immer von Auflösung bedroht. So scheint das Opfer eine Abwehr

the system itself. Like Cusa's god, structural relations are everywhere, but since (like memory) they cannot be located or localized, we may also say that they are nowhere at the same time. Constraint and control, as in natural ecosystems and in most social ecosystems, lie in the hierarchical and heterarchical networks of the system itself, both at the level of the individual subsystem and at the level of the whole.“ Cybernetics of Cybernetics, in: Klaus Krippendorff (Hsg.): *Communication and Control in Society*, 1979, S. 17 f.

⁴Foerster, S. 15

gegen den Todeswunsch zu sein. „Das Urbedürfnis der Vaternötigung wird mit Hilfe eines organisch vorgebildeten Abwehrmechanismus abgewehrt,“⁵ nämlich der Epilepsie. Sie bietet den Opferformen der Zerstückelung eine somatische Begründung und wird zum Symbol auf der „untersten Stufe“ der Körpermotorik, der Zuckung, die im Flimmern von Licht eine optische Entsprechung findet und von dieser ausgelöst werden kann. Der Bewegungsfluss wird aufgelöst in Stöße, der glatte Verlauf in diskrete Schritte zerlegt, so, wie die prismatische Refraktion Lichtstrahlen in ein buntes Farbspektrum zerlegt. In „Dostojewski und die Vaternötigung“ schreibt Freud: „Was in der Gleichartigkeit der geäußerten Symptome zum Vorschein kommt, scheint eine funktionelle Auffassung zu fordern, als ob ein Mechanismus der abnormen Triebabfuhr organisch vorgebildet wäre, der unter ganz verschiedenen Verhältnissen in Anspruch genommen wird, sowohl bei Störungen der Gehirntätigkeit durch schwere gewebliche und toxische Erkrankungen als auch bei unzulänglicher Beherrschung der seelischen Ökonomie, krisenhaftem Betrieb der in der Seele wirkenden Energie. Hinter dieser Zweiteilung ahnt man die Identität des zugrunde liegenden Mechanismus der Triebabfuhr. Derselbe kann auch den Sexualvorgängen, die im Grunde toxisch verursacht sind, nicht ferne stehen; schon die ältesten Ärzte nannten den Koitus eine kleine Epilepsie, erkannten also im sexuellen Akt die Milderung und Adaptierung der epileptischen Reizabfuhr.“⁶ Dostojewski erlebte die ersten Anfälle in jungen Jahren als Zustand des Sterbens. Er hatte ein Gefühl, „als ob er sogleich sterben müsste“, erzählte er später einem Freund. Die energetische Entladung wird offenbar als Sterben erlebt, das oft mit entsprechenden Halluzinationen von Erinnerungsbildern und Licht einhergeht.

⁵Leopold Szondi: Triebpathologie, Band 1, 1952, S. 492

⁶Sigmund Freud: Ges. Schr., Bd. XII, S. 11,12; zit. Szondi, S. 492

Freud schreibt, man kenne den Sinn solcher „Todesanfälle“, die eine Identifizierung mit einem Toten bedeuten oder einem Lebenden, dem man den Tod wünsche. „Der letztere hat dann den Wert einer Bestrafung“, so Freud, der Todeswunsch sei die Urquelle der Schuld. Dieser vorübergehende Tod wird im Ritus aufgesucht, er ist Teil eines Restrukturierungsversuchs. Wildheit und Ausschluss aus der Gemeinschaft, die die Initiation prägen, gehen mit der Aufhebung der Hierarchie einher, an deren Spitze in der Regel mit Zwangs- und Steuerungsmaßnahmen versehene Vaterfiguren stehen. Es gibt denn auch kaum einen Schöpfungsmythos ohne Usurpation. Dass es sich bei Dostojewski um eine psychogene Krankheit handelt, begründet Freud auch damit, dass die Anfälle in Sibirien ausblieben, weil er nun anders gestraft war. Szondi teilt die Analyse Freuds insofern, als er die unkontrollierbare Abfuhr von Energie in der Epilepsie als eine Form von Selbstaggression erkennt, während das Gegenteil dieser reflexiven Form in einer nach außen gerichteten Gewalt besteht, die zum Verbrechen führen kann. Das Abfuhrpotential setzt in der einen Form den psychischen Apparat einer Strukturierung aus, die zu religiöser Gestimmtheit, ethischer Haltung und Milde bis zur Unterwürfigkeit führt, im anderen Fall überschwemmt die Triebenergie Kontroll- und Hemmungsinstanzen. „In his later writings, Szondi terms the paroxysmal-epileptiform drive factor(e) 'the ethical factor'. It determines the penting up of the crude affects of anger, hate, vengefulness, envy, and jealousy to the point of sudden and explosive discharge. On the other hand, the same factor, with its opposite tendency, determines the awakening of conscience, tolerance, justice, altruism, and piousness. Szondi refers to the penting up of crude affects to the point of murderous intent as the 'Kain complex'. Moses, who had killed an Egyptian, fled, had religious visions, he heard the voice of God and became his prophet, bringing to his people the commandments. In Moses both poles

of the ethical factor are clearly evident.“⁷ Die Aura des Anfalles wird als glücklich erlebt, oft als leuchtend und farbenprächtig, eine Wahrnehmung, die einen Hinweis auf die Bindekraft des Glanzes sein könnte, kurz bevor die Zerstückelung beginnt. Freud interpretiert diese Aufeinanderfolge von Seligkeit und Katastrophe als Glücksempfinden angesichts des Todes. Solche leuchtenden Botschaften finden sich in unterschiedlichsten Varianten in der mythischen und religiösen Literatur wieder. Zum Beispiel in Platons 10. Buch des Staates, wo der Pamphylier ER eine Jenseitsreise unternimmt, einen brüllenden Schlund erlebt, der den Unreinen den Überweg ins Lichtreich verwehrt; schließlich erblickt er das Lichtband des Himmels und die Spindel der Notwendigkeit, ein hierarchisch strukturiertes Gerät, das von drei Schicksalsgestalten in Bewegung versetzt wird.

Die Zäsur, die Anton Ehrenzweig für die Revolution der psychischen Struktur durch den aufrechten Gang ansetzt, kommt der Katastrophe gleich, die sich in Untergangsszenarien und Schöpfungsmythen niedergeschlagen hat. Eine Folge ist die libidinöse Überschwemmung des Körpers durch Zusammenbruch der hierarchischen Strukturen des psychosomatischen Systems. Nach Szondi können überspannte Triebe für epileptoide Phänomene verantwortlich sein. Auffällig ist die Verbindung epileptoider Formen mit der Einwirkung von Hell-Dunkel-Kontrasten, starken Lichtreflexen oder Blitzen, vor allem in sequenzierter Form. So sind die Korybantentänze bei aufgehender Sonne nicht allein dem anbrechenden Tag zuzuschreiben, sondern dem Flackern der Strahlen bei Überquerung des Horizontes. Das Zucken der Tänzer wird vom „Zucken“ der Lichterscheinungen hervorgerufen, wobei die

⁷Dietrich Blumer: The Psychiatric Dimension of Epilepsy. Historical Perspective and Current Significance; in: Psychiatric Aspects of Epilepsy, 1984, S. 56. Entgegen manch landläufiger Annahme ist die explosive Entladung in der Epilepsie nicht primär auf Zerstörung ausgerichtet.

auf glänzenden Gegenständen entstehenden Reflexe in die gleiche Kategorie des „zuckenden Lichtes“ gehören, das einen leichten Schwindel hervorrufen kann, der von den Korybanten wahrgenommen und in Tänzen umgesetzt wird. In der epileptoiden Disposition treten oft Empfindungen in Erscheinung, die mit dem Begriff *nausea* bezeichnet werden. Sie sind der Seekrankheit ähnlich, eine vom Schwanken verursachtes, mit Schwindelgefühlen und Übelkeit behaftetes Befinden. Lichtreflexe scheinen eine solche Wirkung der „Erleichterung“, die mit Schwanken und Schwindel einhergeht, zu erzeugen, und den Gemütszustand zu erheben. Der Raum nimmt dabei eine eigene Qualität an, als werde er aus dieser Bewegungsform geboren.

Das iranische *ṭwasa*, Raum, ist etymologisch mit Wörtern des Wirbels verwandt, und die Bewegungsformen der den Korybanten gleichenden Tänzer des Indra, die Maruts, bilden „eine hüpfende, springende, tanzende Schar von gleichaltrigen, waffengerüstete Jünglingen. Vers 80, 20, 22 des Rigveda enthält das Wort für diese Bewegung der Maruts, *kubhanyavah*, das Leopold von Schroeder mit „sich drehend“ übersetzt (eine andere Version bietet Graßmann mit „hüpfend“), und dem die Wurzel **kubh* zugrunde liegt. Sie kommt in *kumbha* „Topf“ vor, sowie in dem Flussnamen *kubhâ*, bei dem es sich um eine drehende, sich windende oder krümmende Figur handelt.⁸ Es ist eine Bewegungsfigur, die den spiraligen Zeichnungen entspricht, die seit der Jungsteinzeit auf Felsen zu sehen sind und wohl die Sonne darstellen, weniger deren ruhiges Strahlen als das reflexhafte Aufleuchten am morgendlichen Horizont oder auf glatten Flächen und Himmelskörpern.

Die Erweiterung des Zeichens zu Verkettungen in laufenden Mustern deutet auf eine weitere Eigenheit des epileptoiden Erlebens hin, die Vorliebe für Muster und Ornamente. Die Herstel-

⁸Leopold von Schroeder: *Mysterium und Mimus im Rigveda*, 1908, S. 47

lung von Mustern kommt einem Bedürfnis nach, bestimmte Reize zu erlangen, die vom Betrachten dieser Muster ausgehen. So scheint in der Jungsteinzeit eine psychische Disposition entstanden zu sein, die zu Musterbildungen wie Spiralförmigkeiten geführt hat. Beim Krankheitsbild als starke Ausdrucksform dieser Disposition spricht man von „pattern sensitive epilepsy“, seit R.G. Bickford 1953 den ersten Fall beschrieb.⁹ Die stärksten Auslöser für zwanghaftes Betrachten, das in seltenen Fällen auch einen Anfall hervorrufen kann, bieten demnach extreme Schwarz-weiß-Kontraste, doch „der Bereich, der... das Syptom zwanghafter Zuwendung hervorruft, ist außerordentlich umfangreicher und variabler.“¹⁰ Löst man den Zwang aus dem Krankheitsumfeld und betrachtet ihn als extreme Form von Faszination, so würden sich Parallelen zur Attraktion von Produkten ergeben, die Ritual- oder Kunstobjekte hervorrufen. Die auratischen Erscheinungen können gedeutet werden als Versuch der Anfallsabwehr, so dass das Flimmern nicht nur als Auslöser für Anfälle, sondern auch als Abwehr dienen kann – sozusagen wie eine apotropäische Maßnahme, die eine Bedrohung mit denselben Mitteln zu bekämpfen sucht. Robert Efron veröffentlichte 1957 eine Arbeit über eine Patientin, deren Anfälle durch einen bestimmten Geruch verhindert werden konnten. Da der Geruch nicht so leicht erreichbar war, gelang eine Verschiebung, nach der der Anblick eines glänzenden Silberarmbandes das Auftreten der Anfälle verhinderte, schließlich genügte die gedankliche Vorstellung. Im Lauf der Zeit beschränkten sich die Anfälle

⁹Bickford, R.G., Daly, D., Keith, H.M.: Convulsive effects of light stimulation in young children. *American Journal of Diseases of Childhood*, 1953, S. 170-183

¹⁰F. Rabe, G. Wahl: Zwanghaftes Musterbetrachten; in: *Psychische Störungen bei Epilepsie. Psychosen, Verstimmungen, Persönlichkeitsveränderungen*. Hrsg. Heinz Penin, 1973, S. 204

auf die Aura, ehe sie ganz verschwanden.¹¹ Auch beim Geruch zeigt sich angesichts dieser Fallstudie, dass die zu einigen Epilepsien gehörende unangenehme Geruchshalluzination während der Aura in das gesamte Erscheinungsbild gehören und von außen kommender Geruch den Anfall dämpfen kann. Unter der Annahme, dass die Aura ein letzter Versuch ist, den Zusammenbruch zu verhindern und nicht nur als Epiphänomen zu verstehen ist, wäre die Geruchshalluzination intentional zu interpretieren. Einen Geruch gezielt aufzusuchen, ist von der Halluzination inspiriert; ebenso gibt es andere Formen der Unterdrückung aufkommender Anfälle durch Stimulation: „Impulses set up in the visual pathways by photic stimulation are depressed when the animal is at the same time exposed to an auditory or olfactory stimulus. If a change in the direction of attention can thus selectively inhibit afferent inflow, and if, as has been suggested, the evocation of epileptic discharge may sometimes depend on a particular stimulus pattern, the effect of a deliberate switch of attention in arresting certain seizures might thus be expected.“¹² Beim weniger bedrohlich belasteten Affektgeschehen nennt man das Phänomen Ablenkung, die den Aufbau von Spannungen konterkariert.

¹¹Robert Efron: The conditioned inhibition of uncinat fits. *Brain* 80, 1957, S. 251-261; zit. in: Rabe, Wahl: Zwanghaftes Musterbetrachten S. 211

¹²Sir Charles Symonds: Excitation and Inhibition in Epilepsy. *Proceedings of the Royal Society of Medicine. Section of Neurology*, 52, 1959, S. 26

24 Homerisches Gelächter

Das Ornamentale ist in van Goghs Malerei deutlich ausgeprägt und hebt sich vom Hintergrund aus Pinselstrichen und Wirbeln ab. Musterbildung deutet auf einen hohen psychisch energetischen Druck hin. Das Muster ist keineswegs abstrakt, sondern Ausdruck starker Emotionalität. Ehrenzweig interpretiert die geometrische Form des Ornaments als Reaktion auf die pan-genitale Überschwemmung des Körpers. Der geometrische Stil herrsche in allen frühen Kulturen vor, das Ornament selbst sei aufgeladen von „pan-genitaler Bedeutung“, was Melanie Klein anhand von Kinderzeichnungen gezeigt habe.¹ Das heißt, dass die Strenge oder „Steifheit“ des geometrischen Stils auf einen Bändigungsversuch von Fliehkräften zurückzuführen ist. Während die Charakterisierung des geometrisch Ornamentalen streng wirkungsästhetisch gemeint ist, verwendet Ehrenzweig den gestalttheoretischen Begriff der „guten Gestalt“, um die Formen nach ihrer Einfachheit und deutlichen Rezeption von den „gestaltfreien“ zu unterscheiden. Der Formbildungsprozess geht den Weg, den unbewusste Momente durchlaufen, wenn sie bewusst und ins System des Bewusstseins integriert werden, sich also dessen Artikulationsregeln beugen müssen. Der Gestaltungsprozess rekonstruiert die Formen, die aus dem Unbewussten kommen. Das Gesetz der strengen Proportion (Nietzsche über das Apollinische) gilt für die „gute“ oder schöne Gestalt. So deutet das verstärkte Auftreten geometrischer Formen auf eine Dynamik des Ausgleichs gegensätzlicher Gestaltungstendenzen, die man als auf- und abbauend, strukturierend und

¹The Psycho-Analysis of Artistic Vision and Hearing, 1953, S. 133

verflüssigend charakterisieren kann. Ehrenzweig bezieht sich auf Freuds Text über den „Witz und seine Beziehung zum Unbewussten“ und sieht in der ästhetischen Befriedigung, die ein Kunstwerk bietet, eine Analogie zum gelungenen Witz, bei dem sich die kurzfristige Verwirrung im Lachen auflöst, als sei man einer ausweglosen Situation entkommen wie bei einem Halslöserätsel, dessen Lösung den Tod vermeidet. „The form processes in art and in the joke differ only quantitatively in their speed, but not in quality. In the artistic experience we find a gradual and smooth transition from gestalt-bound to gestalt-free modes of perception and vice-versa; in the form process of the joke we find an abrupt switch-over between surface and depth perception.“ Über ein solches Werk berichtet Homer in der Odyssee (8, 325), als Hephaistos Aphrodite und Ares in einem feinen, unsichtbaren Netz gefangen hält, dessen Anblick bei den Göttern, so wörtlich, ein „unauslöschliches“ (ἄσβεστος) Gelächter entfacht oder erregt. Unauslöschlich stammt aus dem Umgang mit dem Feuer, das nicht zu bändigen ist, und wie ein hemmungsloses Lachen als Triebabfuhr solange andauert, bis die Energie erschöpft ist. Die seligen Götter lachen, so steht es jedenfalls im Text, weniger über die peinliche Lage als über das kunstvolle Werk (*techné*), das der erfindungsreiche Hephaistos geschaffen hat, so dass die Beziehung von Lachen und Werk der Ästhetik, die Irene Winter für Mesopotamien annimmt, auf diese Textstelle ansatzweise übertragen werden kann, will man Lachen als Reaktion auf eine Art von Werk interpretieren, das schön ist, wobei der Begriff der Schönheit für eine Konstruktion gilt, die auf einem unerwarteten, „witzigen“ Einfall beruht. Die Redewendung vom „Witz“ einer Sache, vom „Dreh“, meint eben das, was in dem Werk steckt, das der „einfallsreiche“ Hephaistos geschaffen hat. Nicht ohne Bedeutung ist jedoch, dass Hephaistos durch sein Werk etwas zur Schau oder bloß stellt, und damit Lachen provoziert.

Das anfallartige Lachen, das auf einer tiefer liegenden, somatischen Schicht in Gang gesetzt wird, beruht nach Herbert Spencer auf dem Versuch, die Reizüberflutung des Nervensystems abzubauen. Das ist die Sicht des 19. Jahrhunderts, und sie passt zu Freuds energetischer These von einem festen Potential, über das der Seelenhaushalt verfügt, eine Ansicht, die eng an die physikalische Theorie geschlossener Energiesysteme anknüpft und dann nur noch Verschiebungen innerhalb der Systemgrenzen zulässt. Heute scheint dies eher wie eine Metapher für einen Sachverhalt zu wirken, der in der Terminologie der Hirnforschung eine neue Lesart bekommt: „Nach alledem wird es nicht überraschen, wenn wir die kortikalen Erregungsprozesse, die ihr Epizentrum im aufsteigenden Aktivierungssystem haben, als die physiologischen Korrelate jener Prozesse betrachten, die in der Psychoanalyse unter dem Postulat der 'psychischen Energie' eingestuft werden. Es erscheint uns sinnvoll, die Systeme der aufsteigenden Aktivierung als – um Freuds bildhafte Sprache zu benutzen – das große 'Reservoir' zu bezeichnen... Obwohl die Stimulierbarkeit der Gehirnaktivität aus verschiedenen Quellen, einschließlich der Außenwelt gespeist wird, bleibt der Aktivierungsprozess selbst immer endogen. Was auch immer die eigentliche Ursache für die Aktivierung gewesen sein mag, der Grund des kortikalen Tonus wird letztendlich über diese Kernsysteme des Gehirns übermittelt. Damit können wir möglicherweise von einem neuropsychologischen Korrelat für ein grundlegendes metapsychologisches Prinzip ausgehen – nämlich , daß die endogene psychische Energie die einzige treibende Kraft des psychischen Apparats ist.“²

Der Abbau von Spannung, die Entladung, die dem Lachen eigen ist, gleicht dem Ausstoßen. Das Mechanische im Lachen drückt zunächst nur die Organfunktion des Körpers als Maschine

²Karen Kaplan-Solms, Mark Solms: Neuro-Psychoanalyse, 2005, S. 250 f.

aus und vermittelt der Wahrnehmung die Teilung in Körper und Empfindung oder Seele. Hermes lacht, bevor er aus einem Lebewesen eine Maschine konstruiert, und die Götter lachen ebenso über die Technik der Falle, die Hephaistos gebaut hat, doch das Lachen reagiert auf das Befremdliche und Tote der Technik. Es ist apotropäisch wie das technische Werk sich gegen das böse Omen richtet. Nicht zufällig erwähnt Hermes die Abwehrkraft der Schildkröte gegen „leidvollen Zauber“, eine Kraft, die sie nun mit der Lyra vertauscht, die den Zuhörern die Sorgen zerstreut, wie es im Text heißt. Dies fügt sich im übrigen zur gemusterten Rückenschale des Tiers, dessen „Buntheit“ einen Schutz gegen das herankommende Böse bietet. ἐπηλυσίη „Bezauberung, Behexung“ ist mit der mesopotamischen Vorstellung identisch, derzufolge sich das Omen auf die Haut des Opfers legt, denn das Nomen ist vom Verb ἔπηλυσ „herankommend, fremd“ abgeleitet – ἐλεύσομαι „gehen, kommen“; ἐλεύσις „Ankunft“. In dieser Hinsicht macht die Schildkröte eine Metamorphose durch, zumal die Lyra den Zorn des Lichtgottes und weit treffenden Pfeilschützen Apollon besänftigt, der die Waffe mit der Lyra tauscht, den gespannten Bogen mit den gespannten Saiten.

Das Gefühl der Begegnung eines Omens gleicht der Entfremdung, die bestimmte Empfindungen des eigenen Körpers verursachen. Das Omen ist auratisch, „anwehend“. Die Schutzhülle, die die Schildkröte trägt, korrespondiert mit der Windel, die Hermes wie eine Rüstung trägt oder sich darin zu verstecken pflegt. Vergados³ weist auf die Bedeutung des Wortes καταδύνειν für die Krieger hin, wenn sie ihre Rüstung anlegen: „The poet may be suggested that σπάργανα are Hermes’ armour.“ Hermes macht sich stark. Es handelt sich dabei weniger um das Requisit eines Säuglings als um das gewickelte Gewebe, das das Kind umgibt.

³Homeric Hymn to Hermes, S. 408, zu Zeile 237

Direkt benachbart ist dem καταδύσειν das Eintauchen oder Anziehen „καταδύω, so dass eine Einheit von Untertauchen und Sich-Schützen gegeben ist (δύομαι, δύνο „sich eintauchen, eindringen, einschlüpfen, anziehen; oft mit Präfix ...κατα-). So mag das Windeln in der Antike auf einen symbolisch gemeinten Schutz oder eine Abwehr zurückzuführen sein, die im Hymnus durch drei Bilder – Höhle, Wiege, Windel – ausgedrückt wird, die zudem auch für die Nacht stehen können. Die Komik, die in der Rede von der duftenden Windel liegt, findet in Wort θυθέντος (zuθύο 1. „sich heftig bewegen“, 2. „in Rauch aufgehen lassen, opfern“; aind. dhu-no-ti „schütteln“.) eine Begründung, weil die Vorstellung des Rauches mit hinzugedacht werden muss, als seien Rauchen und Riechen vom selben Sinnstamm. Im *thymos* ist die auratische Bewegung zusammengefasst, die im Inneren aufsteigt und mentale Prozesse in Gang setzt, die dieser als Wirbel, Erregung und Brausen beschriebene Aura etwas entgegengesetzt.

Wird der Wirbel von Leo Navratil als eine der Formen verstanden, die eher dem Zusammenbruch des seelischen Systems widerstehen sollen, als es auszudrücken, und eine primitive Form der Strukturierung bedeuten, die als komplexer Prozess im Wahnsystem in Erscheinung tritt, so sind die Epen auch als komplexe Metaphern der Rekonstruktion zu verstehen. Im Begriff des *nous* sind die rausch- und rauchhaften Momente unterdrückt, wenngleich das Wort noch an sie erinnert. „Die alte, nicht unmögliche Verbindung mit germ. z.B. got *snutrs* ‚weise, klug‘... ist von Schwyzer Festschr. Kretschmer 247ff. wieder aufgenommen und weiter ausgebaut worden unter der Grundbed. ‚Spürsinn‘.“⁴ Die Schnelligkeit des Gedankens, den Hermes beim Planen der Lyra durchzuckt, entstammt dem olfaktorischen *nous* und dessen Basis im stürmischen Brausen, das man im Bild des vom Auge abgehenden

⁴H. Frisk: Griechisches etymologisches Wörterbuch, 1991, νόος, νοῦς

Wirbel wiederfindet. Derlei bildhafte Zeichen, die für einen mentalen Zustand stehen, kennzeichnen die Mantik, in der Techniken des Provozierens von Anfällen angewandt wurden, um für Omina empfänglich zu sein. Diese Form von Gedanken scheint den Orakelempfänger aus der Ferne anzufliegen, wie ein Auge die *eidola* empfängt, die mit höchster Geschwindigkeit den Weg vom Ding zum Auge zurücklegen.

Dass der Blick Distanzen instantan überbrückt und somit als schnellstes Medium hat gelten können, ist eine auf Rationalität beruhende Erklärung. Beachtung sollte jedoch auch dem Auge als ein Organ geschenkt werden, dessen Bewegungen mit dem Fokus der mentalen Aufmerksamkeit zusammengehen. Unter emotionaler Spannung können Augen rollen, oder bei einer Irritation flackern, als würden die Schwankungen emotionaler Steuerung sich im Hin und Her der Augenbewegungen ausdrücken.⁵ Im Auge sind Lichtempfindlichkeit mit der über Muskeln angetriebenen Körpermotorik am engsten miteinander verbunden. Die Überbrückung von Distanzen, die Zeit verbraucht, kann unter Bedingungen der Störung von motorischen Zentren eine Wahrnehmungsverzerrung erleben. Efron beschreibt den Fall einer epileptischen Aura mit Störungen des Zeitgefühls, bei dem Zeit sich entweder langsam und extrem schnell fortzubewegen schien. „Events seem to be out of order, or the patients have particularly intense experiences of *déjà vue* or *clairvoyance*.“⁶ Die Anfälle, die im Bereich des Sprachzentrums begannen, „gave rise to various subjective disturbances of time sense during the aura... It seemed to me that language is inherently a temporal activity: words are uttered

⁵ „There are... specific motor centers that, if stimulated electrically, give rise to specific, definable muscular contraction, for example, the frontal eye fields, which play an important role in the eye movement control.“ Robert Efron: *The Decline and Fall of Hemispheric Specialization*, 1990, S. 4

⁶Efron, *Decline*, S. 16

in a particular temporal order... this is true for spoken and written language.“ Die Störung motorischer Areale sistieren die sequentielle Struktur von Zeit und Sprechen, dann wohl auch Denken, soweit es als innersprachliches Vermögen und als Planung einer sequenziell auszuführenden Handlung anzusehen ist.

25 Nach der Katastrophe

Ehrenzweig hatte die Geometrie und ihr entsprechend geometrische Muster als Versuch gedeutet, der Überschwemmung des Körpers mit libidinöser Energie eine Form zu geben. Der Geometrie wohnt ein inhibitorisches Moment inne, das die Grenzformen von Punkten, Linien und Bögen auf Ausdehnungen – Flächen oder Räumen – nutzt. Das geometrisch-ornamentale Erleben tritt bei Halluzinationen in den Vordergrund. Die motorischen Funktionen sind blockiert, während das Erregungsniveau hoch ist. Eine Ableitung der Erregung über die Motorik ist nicht möglich, beim Träumen allenfalls in Augenbewegungen des REM-Schlafs. Es scheint nahezuliegen, dass sich die von der Gestaltpsychologie „gut“ genannten Gestalten einer verstärkten Innenwahrnehmung darbieten und den Gestaltungsprozess steuern, der dann allerdings motorisch verläuft. Navratil sagt dazu, dass die Prinzipien des Gestalterlebens auch für die Vorgänge der Gestaltung Bedeutung haben. Der rechte Winkel gilt als eines der ursprünglichsten Ordnungselemente, zumal er „Gefügequalität“ besitzt.¹ Solche Ordnungsqualitäten treten in Krisen verstärkt in Erscheinung, sind als Regression nur unter der Voraussetzung einer Suche nach evolutionshistorisch zurückliegenden Schichten zu verstehen, die nach Störungen oder gar einem Zusammenbruch jüngerer Konstrukte erreicht werden, da sie jedoch dem Unbewussten angehören, wie das meiste der vorangegangenen Entwicklungsstadien, sind sie „unangepasst“ archaisch. „Die geometrischen Kategorien im

¹Leo Navratil: Schizophrenie und Kunst, 1965, S. 72

graphischen Gestalten der Schizophrenen sind als Ergebnis eines Restitutionsversuches zu verstehen.“²

Was genau unter archaisch zu verstehen ist, das zu klären rückt die geometrischen Formen in ein historisches Licht und entkleidet sie der Ontologie. Denn sie hängen offensichtlich mit den Merkmalen zusammen, die den sich aufrecht bewegendem, Werkzeuge herstellenden und einfache grafische Formen beherrschenden Menschen ausmachen. Da gravierende systemische Veränderungen mit Krisen verbunden sind, die in den Aufbau des Systems eingreifen, ihn verändern oder auch zeitweise chaotisieren, wären die scheinbar klaren geometrischen Formen und „guten Gestalten“ ebenfalls Zeichen der Krise. Die Ästhetisierung der Gestalt in der Bezeichnung „gut“ und im kunstvoll gestalteten Stil, so Ehrenzweig, deutet auf eine Dynamik der Kräfte hin, die zwischen der gestaltungsfreien dionysischen und der geformten apollinischen herrscht. Die Gestalt wird erst dann als eine „gute“ erkannt, wenn sie Kräfte bindet, die der Tiefenwahrnehmung des Unbewussten und seinen gestaltungsfreien Phänomenen entstammen. „We inferred that the aesthetic and plastic feelings served the superego in maintaining the surface perception against the pressure exerted by the unconscious perception.“³ Gut und schön beruht auf einer Formbildung, in die Kräfte der unbewussten Wahrnehmung, die gestaltungsfrei zu nennen sind, integriert sind. Nach Freud sind unbewusste Inhalte selbst nur durch Symbolbildung und Verschiebung bewusst und artikulierbar; die Wahrnehmung des Nichtartikulierbaren bringt Ehrenzweig ins Spiel, um zu zeigen, wie die

²Navratil, S. 74. „Das 'Rhythmisch-Ornamentale' im 'Halluzinatorisch-Schöpferischen' ist nach Fischer die biologische Grundlage des manieristischen Stils bei den Schizophrenen und bei Gesunden“, S. 26. Siehe auch: Roland Fischer: Über das Rhythmisch-Ornamentale im Halluzinatorisch-Schöpferischen. In: *Confinia psychiatrica*, 13, S. 1-25, 1970

³Ehrenzweig, *Artistic Vision and Hearing*, S 60f.

bewusste „Oberflächenwahrnehmung“ sich unter der Integration von gestaltfreien Phänomenen des Unbewussten verändert und als ästhetisches Phänomen wahrgenommen wird. „The struggle between surface and depth perception is really a struggle for the full energy charge. Freud introduced the concept of a fixed amount of mental energy which is shifted between the different layers of the mind. What depth perception gains in energy is lost to surface perception and vice versa... The secondary elaboration process helps the surface mind to win back the lost energy charge, and the energy charge is now used in aesthetic pleasure.“ Diese Auseinandersetzung dauert nun bereits mehrere tausend Jahre und führte zu einer Überentwicklung der ästhetischen Sinneswahrnehmung, die Ehrenzweig als Reaktion gegen die Überschwemmung der Wahrnehmung mit undifferenzierten archaischen Trieben bezeichnet. Die sogenannten einfachen Formen der guten Gestalt, die geometrischen und ornamentalen Lineaturen der alten Kulturen sind demnach nicht abstrakt im Sinne einer emotionslos leeren und starren Form, sondern triebgeladen, mit Ehrenzweigs Worten „pangenital“. Das sind sie ebenso wie die dreidimensionalen Architekturformen als Symbolformen des menschlichen Körpers. Die ausdrucksmäßig leer erscheinenden Formen der Geometrie sind Derivate der Formen, in denen sich Triebe zeigen – rhythmisch, sich wiederholend, zielend.

Die griechische Kultur ist besonders geprägt von der Ästhetisierung des Körpers und seiner Proportionen. Dessen künstlerische Gestaltung verknüpft Geometrie mit Erotik als Schutzwall gegen das Formlose der Triebüberschwemmung. Die Geschichte der Windeln zeigt, dass das Neugeborene einer Prozedur ausgesetzt wird, die seine Bewegungsfreiheit außerordentlich einschränkt und die „Bekleidung“ als Formung des Körpers verstanden wird. Für die Windel im Hermeshymnus hat der Autor noch ein alternatives Bild bereit – die Asche, die die Holzkoh-

lenglut in sich birgt und verbirgt wie die Windel den Hermes. Die komische Betonung des Duftes der Windel kommt somit nicht von ungefähr, auch wenn der Duft der Götter ein oft wiederkehrender Topos ist.⁴ Diese Textstelle ist wieder ein Vorgriff auf Hermes' Erfindung des Feuers. Bekannt ist, dass Asche die Feuerglut vor Abkühlung bewahrt, so, wie der Körper selbst sich mit Kleidung gegen das Abstrahlen der Wärme schützt. Der energetische Haushalt des Körpers besteht aus der konstant gehaltenen Temperatur, die ein Pendant in der libidinösen Spannung hat, welche ebenfalls auf Formen der Begrenzung angewiesen ist. Der Abfall dieser Spannung wird in der psychiatrischen Literatur so beschrieben, dass der Kranke Weltuntergangsphantasien durchlebt, dabei aber, sozusagen als Fall auf eine sichere Stufe, auf vegetativ konditionierte Muster wie die Spirale stößt. Die Konditionierung ist die Voraussetzung für die Bedeutung geometrischer Formen, die der Rhythmik und Wiederholung vegetativer Funktionen entspringen. Windel und Kleidung nehmen die Bedeutung einer elastischen Begrenzung des energetischen Haushaltes des Körpers und der psychischen Struktur an – beide befinden sich im Austausch mit der Umgebung, so dass das Kleid ein Umschlag im doppelten Sinne des Wortes genannt werden kann. So wird das Kleid zum Oberbegriff für symbolische Konstruktionen, die den Schutz sichern, indem sie den Austausch regeln, der in der Hermes-Figur ohnehin personifiziert ist.

Der Tausch enthält notwendigerweise das Wechselspiel von Verbergen und Entbergen, von Verschwinden und Auftauchen. Das „Übergehen“ eines Objektes in ein anderes, eine Vermittlung, wird im Tausch über den Wert vermittelt, ein Vorgang, der Her-

⁴Für das Anlegen der Windel wird *καταδυνύειν* gebraucht, das entweder „verstecken“ oder „einrollen“ heißt. Es wird auch für den Untergang der Sonne verwendet.

mes besonders charakterisiert.⁵ Der Tausch setzt ein Gefühl des Mangels voraus, das von einem Begehren geleitet wird. Dieses Begehren eint beide Besitzer, es ist das energetische Potential der Bewegung der Objekte. In der Rolle des Boten findet bei Hermes zwar kein Tausch statt, doch die Verschiebung der Nachricht von A nach B gleicht der Bewegung eines Objektes von A nach B, dem Verschwinden in A und dem Auftauchen in B. Dass der kontinuierliche Weg dieses Versteckspiel unsichtbar gestaltet, weil die A-B-Strecke unendlich unterteilt werden kann, ändert an der Tatsache nichts, dass der Ortwechsel des Objektes im Raum auf das Verschwinden an einem und das Auftauchen an einem anderen hinausläuft.⁶

Die die Glut bedeckende Asche schützt die Wärme vor dem Abfließen an die kalte Umgebung, so dass die Asche psychoanalytisch auch als Symbol für die Mutter interpretiert werden kann, die diesen Schutz im Körperkontakt bietet. Imre Hermann, der den Baum dem mythischen Material entsprechend für eine Mutterimago hält, verweist auf das dem Baum entspringende Feuer. Die Holzkohlenglut ist ein Bindeglied in der Dyade, in der die Stabilisierung des Wärmehaushaltes von der Mutter ausgeht, bis das Kind die Leistung selber vollbringen kann, selbst „glüht“, so dass die Feuerentfaltung oder das Anzünden des Holzes im Reiben symbolisch als Übertragung oder ein Überfließen der Wärme in der Dyade verstanden werden kann. Die Vernichtung des Holzes im Feuer ersetzt jedoch nicht nur die fehlende Wärme einer abwesenden Quelle, sie bestätigt in der Vernichtung noch einmal die Abwesenheit in einem symbolischen Akt der Opferung mit der

⁵Während Ehrenzweig die Suche mit dem im aufrechten Gang „verlorene“ weibliche Genitale begründet, liegt für Imre Hermann die Ursache im abhanden gekommenen Objekt des „Begreifens“ – für beide ein grundlegendes Motiv für das Denken und Handeln.

⁶Aristoteles beschreibt den Fall anhand von Umschlagspunkten.

ihm eigenen Ambivalenz der Vernichtung und Hypostasis, begleitet von Schuld und Erniedrigung. Diese Situation lässt sich auf die in Kosmogonien übliche omnipotenzbewusste Überhebung oder Auflehnung zurückführen, die in der Genesis den Weg in schamhaftes Sichverbergen und mühseliges Arbeitsleben führen.

Zwischen der Schildkröte und Maia, Hermes' Mutter, scheinen die Texte eine verdeckte Beziehung nahezulegen. Maia wird sogleich zu Beginn als schön gelockte, schamhafte Nymphe eingeführt, die niemals zur Versammlung der seligen Götter kam und in einer dunklen Höhle des Berges Kyllene wohnte. Sophokles erwähnt in einem Satyrspiel eine Nymphe Kyllene, die als Amme des Hermes-Kindes gedient haben soll, während Maia krank war. Von der Verwandlung einer Nymphe in eine Schildkröte berichten der Fabeldichter Äsop, Pausanias und der Grammatiker Servius. Demnach wollte die Nymphe nicht zur Hochzeit von Zeus erscheinen und lieber in ihrem Haus bleiben, worauf sie – in einer Version von Zeus, in der anderen Version von dem zu ihr entsandten Hermes – in eine Schildkröte verwandelt wurde mit der Begründung, denn nun könnte sie immer in ihrem Haus bleiben. Als eine der sieben Pleiaden war Maia mit dem nächtlichen Himmel verbunden, Zeus soll die Göttin „Nacht“ als Maia angerufen haben, um sich von ihr ein Orakel zu erbitten.⁷ Der Panzer der Schildkröte trägt im Hermes-Hymnus eine Charakterisierung (αἰόλος), die ebenfalls auf den Sternhimmel zutrifft.⁸

Scham und Verborgenheit sind eines Sinnes, doch ist das Wort für Scham oder Scheu, αἰδώς, ambivalent, weil es einerseits die Wirkung ausdrückt, die von Göttern oder Menschen ausgeht, andererseits die Verdeckung dieser Wirkung – zum einen in dem

⁷Karl Kerényi: die Mythologie der Griechen. Band I: Die Göttergeschichten, 1977, S. 129

⁸Athanassios Vergados: The 'Homeric Hymn to Hermes'. Introduction, Text and Commentary, 2012, S. 255

Wirkenden, der seine Wirkung verdecken will, zum anderen im Bewirkten, der sich vor der Wirkung verbirgt, je nach Beziehung, in die beide Seiten geraten. Ehrfurcht vor etwas Eindrucksvollem setzt einen Bewirkenden und ein Bewirktes voraus, eine Schönheit und einen Liebenden, einen Gott und einen Anbetenden. Dass die Schönheit scheu sein muss, um Wirkung zu entfalten, der Gott verborgen, um magisch zu sein, belastet *aidos* mit der zusätzlichen Ambivalenz aktiver und passiver Wirkung, zumal sie im Feld des Sehens entsteht, wo Blicken und Erblicktwerden eine komplexe Bewertungsstruktur bilden. Bruno Snell prägte dafür die Rede vom Schweben zwischen Subjekt und Objekt.⁹ Athenaios (Deipnosophistes XIII, 564a) zitiert Lycophron: „Denn weder eines Knaben Antlitz noch das der mit Gold geschmückten Mädchen oder das der Frauen, deren Brüste wohl, ist schön, wenn es nicht sittsam ist.“¹⁰ Laut Aristoteles (Rhetorik 1384a) liegt *aidos* in den Augen. Im Homerischen Hymnos an Demeter (213-215) sagt Mantaneira: „Heil dir, Weib, du scheinst mir nicht von niedrigen Eltern, / Sondern edelgeboren; es leuchten Würde und Anmut / Dir aus den Augen wie nur bei rechtverwaltenden Herrschern.“

Das Wort kann aktiv und passiv gebraucht werden, der aktive Sinn liegt in der Attraktion, der Ausstrahlung, der passive im Abbruch der Beziehung oder Verdeckung, die dem Blick innewohnt, der mit dem Ausdruck der Scheu oder Scham behaftet ist. Darin liegt ein doppeltes Spiel, das in der Verborgenheit des Wertvollen und Schönen besteht. „In following the trail of words that

⁹Die Ausdrücke für den Begriff des Wissens in der vorplatonischen Philosophie. Philologische Untersuchungen, 29. Heft, 1924

¹⁰Claus Friedrich: Athenaios. Das Gelehrtenmahl, Stuttgart 2000, 1. Teil Buch XI-XIII, S. 179. Dass *Aidos* der Schönheit zur Blüte bringt, erfasst eher eine andere Übersetzung. C.D. Yonge: „No boy, no maid with golden ornaments, No woman with a deep and ample robe, Is so much beautiful as modest; for 'Tis modesty that gives the bloom to beauty.“

mean enclosing, wrapping, and covering, one is soon confronted with 'aidos'.¹¹ Interpretiert man die darin liegende Ambivalenz als Überlagerung von Öffnen und Schließen, dann wird die Paradoxie offenbar. Schamhaftes, „bedecktes“ Verhalten ist reflexiv und weiß um – das heißt beobachtet – die Wirkung, und reagiert mit Zurückhaltung bis Verborgenheit. Doch ebenso ruft schamhaftes Verhalten Attraktion hervor, auf die eine Reaktion des anderen folgt, die wiederum schamhaftes Verhalten provoziert. Die Situation ist rekursiv, wenn das Verbergen zum Anlass der Attraktion wird, die wiederum nur auf Verbergen hinauslaufen kann. Dieser Dynamik entspricht die Bewegung der Spirale. Eine andere Rekursion des Blicks findet sich in dem Fragment „Oinomaos“ von Sophokles, wo Hippodameia über Pelops sagt: „So blickt der Luchs, wenn er auf Jagd ist nach / der Liebe, gleichsam einen Blitz hat er im Blick; / durch diesen wird er selbst erhitzt, / doch er verbrennt¹² auch mich / indem er mit dem Auge schätzend / Maß nimmt wie des Werkes Zollstock nach der / Richtschnur geht und gerade macht.“¹³

Die Scham hat in der neuropsychologischen Forschung besondere Aufmerksamkeit erfahren, weil sie mit dem Umschlagen eines Affektzustandes von hohem – narzisstisch omnipotentem – Selbstgefühl einen Schock im Verlust dieses Gefühls hervorruft. In diese Situation einbezogen sind der Blick oder das Angeschautwerden, das Erröten und ein Gefühlswirbel, der „phänomenologisch mit einem 'Whirlpool' verglichen wird – die visuelle Repräsentanz eines Strudels (Potter-Efron 1989) – und als ein 'Sich-auflösen' oder ein 'Ausrinnen' durch ein 'Abflussloch', von dem es 'mitten in seinem Sein' durchbohrt ist, beschrie-

¹¹Ferrari Gloria: Figures of speech: the picture of Aidos. In: Metis. Anthropologie des mondes grecs anciens. Volume 5, no. 1-2, S. 188

¹²eigentlich „erwärmen“ (θάλπω), hier im Sinne von „erhitzen“

¹³Friedrich, Athenaios, S. 180

ben (Sarte 1945 [Orig.], S. 313, Dt. 1962, S. 341). Das subjektive bewusste Erleben dieses Affektes ist somit ein plötzlicher und unerwarteter schneller Übergang von einem Zustand, den Freud (1914) als 'primären Narzissmus' – d.h. ein Gefühl, 'das Zentrum des Universums zu sein' – und was Sartre als 'schaminduzierte 'Auflösung meines Mikrokosmos' (ebd.) beschrieb.¹⁴ Scham richtet gleichsam einen Scheinwerfer auf den Menschen, der dann nur noch das Bedürfnis habe, aus dem Blickfeld zu verschwinden und sich zu verstecken. Beim Strudel handelt es sich um das gleiche Gefühl, das die psychotischen Weltuntergangsphantasien hervorbringen. In der verschachtelten Genesis-Erzählung wiederholt sich das Tohuwabohu in der Szene von Adam und Eva, die sich verstecken – hinter Feigenblättern und unter Bäumen, die Schutz vor der Blöße geben sollen, welche jedoch ihren Grund in der bedrohlichen Selbstbeobachtung hat, die plötzlich als Stimme und Antlitz Gottes personalisiert in Erscheinung tritt. Von Scham (Gen. 2.25; beschämt, hebr. *bosh*) kann insofern die Rede sein, als sie Motiv für das Verstecken ist. Die Nacktheit und die Klugheit, die Schutzlosigkeit und die List sind im Wortspiel des Textes eines Sinnes.¹⁵ Die List, Voraussetzung technischer Fertigkeiten, ist immer wieder ein Merkmal des Erniedrigten, des Handwerkers im Kleinen wie im Großen, auch wenn er auf Erden zu Ehren kommt. Das Gelächter schlägt ihm wie seinem Werke entgegen, dessen „Witz“ den Nutzen ausmacht.¹⁶

¹⁴Eva Rass (Hrsg.): Allan Schore: Schaltstellen der Entwicklung, 2012, S. 77

¹⁵H. Junker: Baum der Erkenntnis, Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 2

¹⁶Die Figur des Harlekins beruht auf der Pointierung der Komik in der Erniedrigung, und sein Aufenthalt liegt auf der Grenze jeweilig gegensätzlicher Welten, das heißt, er ist in beiden zuhause, wenn sein Ort nicht ganz der der Unterwelt ist, aus der er aufzutauchen pflegt. Der Witz besteht im Umschlagen von einer Welt zur anderen, das die Akrobaten im Überschlag als symbolische Bewegung ausführen.

Es scheint, als ginge der Blick des Auges über den Abgrund der Grenze, die die Gegensätze bilden, und die Bewegung der *eidola* vom Objekt zum Auge sowie die Bewegung des feurigen Lichtes vom Auge zum Objekt sei eine Begegnung des Dunkels (Objekt) und der Helle (Auge), in der sich beide wechselweise verdecken und unsichtbar machen, entsprechend der antiken Antiperistasis-Lehre, derzufolge ein Phänomen das andere unterdrückt und verdunkelt. So wird das Wort für den Herrn der Unterwelt, Hades, von seiner Verborgenheit im Unsichtbaren abgeleitet – Ἄιδης zu *a-vida*, die Tarnkappe wird Ἄιδης κρυφή genannt. Peter Bayle in seinem 1780 erschienenen „historisch-kritisches Buch für Dichterfreunde“ beschreibt den Sachverhalt in der Kommentierung der Ovidschen Metamorphosen: „Die Kälte vertreibt ihren Wirkungskreis so weit sie nur kann und verdrängt ihren Feind. Die Hitze macht es ihr wieder so und eins ums andre setzen sich diese zwei Kräfte in Besitz des Sieges die eine im Winter, die andere im Sommer. Sie machen es wie siegreiche Heere, die, so bald sie eine entscheidende Schlacht gewonnen haben, ihren Feind zwingen, sich in Festungen zu retten, ihn da verfolgen, belagern und bis aufs äusserste bringen. Die Kälte flüchtet den Sommer über in unterirdische Gruben und Hölen und um nicht ganz unterdrückt zu werden, verdoppelt sie die Anstrengung ihres Strebens und befestigt sich so gut sie kann, durch ihre Kraft (Antiperistasis). So macht es die Wärme den Winter über. Die Philosophen, welche die Wirkungen der Natur aus den Kräften der Elemente erklären, lehren, daß jede Eigenschaft sich Mühe giebt die Gegenstände, welche sie bekriegt, so zu unterjochen, daß sie nicht zufrieden ist, sie zu ihren Vasallen zu machen, die ihre Farbe tragen müssen. Sie will sie auch sogar zu ihrer eigenen Beschaffenheit umschmel-

zen.“¹⁷ Die *antiperistasis* beinhaltet aber noch einen anderen Sinn, der in der Verdrängung eines Phänomens durch ein anderes im Raum ohne Leerstellen besteht, wo ein Ding einen anderen Platz nur dadurch einnehmen kann, dass das darauf befindliche fortgestoßen wird. Die *antiperistasis* wird als Kreislauf beschrieben, der auf Verdrängung benachbarter Teile beruht, die Verdrängung ist die Bewegung. Aristoteles (Physik 214 a): „Und diese Sachlage ist vor aller unser Augen sowohl bei der Rotation körperlicher Kontinuen wie auch bei der (Rotation) von Flüssigkeiten,“ zum Beispiel bei den Teilen der Kreisbahnen eines Wagenrades oder einer Wassermenge.

Diese Bewegungslehre führt in der Kosmologie zum Motiv des Schlagens, das die tief sinnige Praxis des Symposions erklärt, die Lyra im Kreis der Teilnehmer von Platz zu Platz weiterzureichen, so, wie die Planeten im Umschwung gemäß der *antiperistasis* sich durch Stöße fortbewegen. Es dürfte sich dabei ursprünglich im Sinne der *antiperistasis*-Lehre um einen Verdrängungswettbewerb handeln, zumal es beim Wettbewerb um die besten Gesänge oder vorgetragenen Geschichten geht. Im Wettbewerb werden Hierarchien organisiert und Leistungstufen abgebildet. „Das Ich-Ideal strebt nach einer Meisterschaft – ein Reifungstrieb, der eine psychische Repräsentanz aller Wachstums-, Reifungs- und Individuationsprozesse beim Menschen darstellen würde.“¹⁸ Es handelt sich beim Ich-Ideal um eine Steuerungsinstanz, die dazu dient, den Erhalt der Selbstachtung und das narzisstische Gleichgewicht zu regulieren. „Die Realisierung des Ideals führt zu einer wachsenden Selbstachtung, während ein Scheitern der Ansprüche des Ideals

¹⁷Daraus entwickelt die Gnosis eine Kampf zwischen dem Licht und der Finsternis.

¹⁸Schore, Entwicklung, S. 76

(Scham) eine Abnahme der Selbstachtung zur Folge hat.“¹⁹ Selbstachtung, so Schore, sei ein „affektives Bild des Selbst“. Das Ich-Ideal bildet sich am Ende einer Übungsphase und erlaubt durch Regulierung der Erregungszustände ein erfolgreiches Durchlaufen der Wiederannäherungskrise. Die Errichtung eines inneren Objektes ist für die Funktion des Überichs und des Ichideals von Bedeutung.²⁰ Dieses Prinzip der Meisterschaft liegt dem Vermögen zugrunde, Objekte zu schaffen, die jene Bewunderung hervorrufen, von der Irene Winter im Hinblick auf symbolisch relevante handwerkliche Produkte in Mesopotamien sprach, ein Urteil, das für spätere Epochen und Regionen ebenso gültig sein dürfte. Die Bewunderung bezieht sich jedoch immer auf ein Gefälle, und sie geht von einer Position aus, die in gewissem Sinne als eine erniedrigte angesehen werden muss, wenn die Vertikale etabliert ist. Bewunderung ist zunächst ein optisches Phänomen. Die sich weitende Pupille, die Irene Winter als typisches Bild-Zeichen des Divinatorischen auf antiken Darstellungen von Figuren interpretiert hat, hat den ambivalenten Charakter des Sich-Öffnens und Einlassens oder Empfangens, das in der Dyade von Mutter und Kind dieselbe Bedeutung annimmt, während die Verengung das Gegenteil ausdrückt, Ablehnung und Abscheu, die auf der anderen Seite der Blickachse Scham oder ein Gefühl der Erniedrigung auslöst. Das Erlebnis wird mit einem Bruch der Beziehung beantwortet, womit sich das Kind zu schützen gedenkt.

Die Pupille gilt als fundamentales Organ der vorsprachlichen Regulation der frühkindlichen Affekte. Die Internalisierung ihrer Ausdrucksbewegungen einschließlich der positiven und negativen Effekte auf die Gemütslage konstituieren die innere Selbst-

¹⁹E. Turiell: An historical analysis of the Freudian conception of the superego. *Psychoanalytic Review*, 54, 118-140

²⁰James S. Grotstein: Some Perspectives of Self Psychology; in: A. Goldberg (Hsg.): *The Future of Psychoanalysis*, 1983, S. 165-203

beobachtung als Steuerungsinstrument des Selbst. Der Raum, den der wertende Blick schafft, entfaltet sich auch in der mentalen Innenwelt als dynamische Bewegung des Austauschs von Unten und Oben. Die Scham, die den Status des Selbstgefühls abrupt verändert, das Selbst in die Tiefe versenkt, wird zum Ausgangspunkt der Schöpfung, den ein kosmogonischer Mythos beschreibt: Dreimal musste Satan, das abgespaltene Selbst des Gottes, auf die Tiefe des Meeresgrundes tauchen, um Stoff zur Schaffung der Welt heraufzuholen. Die ersten beiden Male scheiterten, weil er dies in seinem Namen und nicht, wie befohlen, im Namen Gottes tat.²¹ Die defizienten Figuren phantasmatischer Erzählungen, alle in gewissem Sinne künstlerische Handwerker,²² tragen offen oder verborgen das Stigma des Erniedrigten, aber auch Komischen. Im Gelächter steckt die Herabsetzung über den Komiker ebenso wie die Bewunderung über seine Leistung.²³

Die Nacktheit scheint so, wie die Griechen schließlich den unbekleideten Körper in der Skulptur und Vasenmalerei behandelt haben, einer „technoiden“ Schönheit zu dienen. „Klugheit“ als

²¹Mircea Eliade: *Le Créateur et son Ombre*. Eranos-Jahrbuch 1961, S. 210 ff.

²²In keinem dieser Mythen, sei es, daß man an den webenden und stickenden Semes-Argaman-Haukum-Rokem der Semiten, an den Zas des Pherekydes, oder die Kore-Harmonia-Φύσις der Orphiker, sei es, daß man an die Töpferwerkstatt des Chnum, des Ea, des Aruru, des Prometheus, oder Pygmalion, oder an die geschmiedeten Menschen und Tiere des Hephaistos und der Kyklopen denkt – nirgends ist das zeugende Urbild eine bloße Zeichnung an sich, ein Schatten oder ein wunderbares Lichtbild, wie der Unkundige es vielleicht erwarten würde; fast überall ist vielmehr die Urschöpfung mit der Erdschwere eine niedrigen Handwerks, mit der Mühsal physischer Demiurgie belastet.“ (Robert Eisler, *Weltenmantel*, S. 235)

²³αἰδώς „Ehrfurcht, Scheu, Scham“ wird auf eine interessante Zusammensetzung aus dem privativen *a* und ἰδεῖν „sehen, erscheinen“ zurückgeführt. Die Negation drückt ein Sichabwenden aus, ein Abscheu wie in ἀδελος „verhasst, verderblich“ oder „unsichtbar, dunkel“ (Frisk), wohl wegen des Wortspiels mit δῆλος „einleuchtend, offenbar“.

„trickreiches, trügerisches“ Vermögen ist ein intrinsisches Moment dieser Schönheit, die als Abbild das Vorbild zu übersteigen gedenkt, das Kunstwerk über die Wirklichkeit zu stellen, wenngleich die Ähnlichkeit der Kunst mit dem Vorbild aus dem Bild ein Trugbild macht, das Wirklichkeit nur vorspiegelt. Diesen Unterschied zwischen „wahrer“ Übersteigerung und Täuschung herauszuarbeiten, mühte sich die Philosophie seit Platon ab. Das Niederschlagen der Augen in der Scham steht stellvertretend für das Niederschlagen des Selbst, auf das die Klugheit ebenso wie die Erniedrigung der Schlange übergegangen ist. So wird das Sichselbstsehen in der Metapher der Nacktheit als Selbstentblößung zu einem Akt der Differenzierung oder gar Spaltung in Gegensätze, die den Raum in ein Unten und ein Oben aufreißt. Unten west die Scham in Gestalt der Hässlichkeit (*αἰσχρός* umfasst beides) und des Defizienten im Austausch mit seinem Gegensatz, dem Lichten und Schönen. Der Austausch scheint schon früh als Wirbel empfunden worden zu sein, aus der sich die Rotation und die Kreisform bildet. Die antike Optik, die in der reiferen Form eine Bewegung vom Auge zum Objekt und wieder zurück zum Auge annimmt, greift nicht nur das Unterweltmotiv in den *eidola* auf, sondern auch den Wirbel der Reflexion. Die Wahrnehmung wird zum Konstrukt aus Gegensätzen, ein Mittleres, in dessen Künstlichkeit Strategien verborgen sind, die der Geometrie ebenso dienen wie den Künsten. Das Konstrukt dient der Stabilisierung im Kampf der Gegensätze, es bietet Formen an, den Wirbel in seiner alles entleerenden Grenzenlosigkeit zu beschränken. Überschwemmung oder mitreißender Strudel – das Feuer nicht zu vergessen, das die Reibung im Wirbel hervorbringt – die unterschiedlichen Bilder des Untergangs haben denselben Sinn des energetischen Verzehrs. Der Austausch innerhalb des Wirbels, der aus dem Aufreißen der Gegensätze und dem Zusammenbruch eines als Ganzes empfundenen

Systems hervorgeht, stellt sich als Verzehr dar, oder im Ausdruck reiner Bewegung: als kreisende Form.

Die Spannung, die von der schaminduzierten Lage erzeugt wird, bildet den Grundriss einer Bewegungsdynamik. Die für die Lage notwendige Selbstbeobachtung erlaubt oder erzwingt gar eine Selbstreflexion mit konstruktiven Ansätzen einer Bewegungstheorie, die die Körperspannung zur Grundlage hat, in der jedoch das Niederschlagen in der Scham mit der Tendenz zur Auslöschung eine Gegenbewegung hervorruft, das vertikale Losschnellen mit der Gefahr der Hybris. Die Bewegung enthält somit bereits Bewertungsmomente, die die Kosmologien durchsetzen. Unten und oben sind nicht gleichwertig, sondern die Fluchtbewegung geht nach oben und beschreibt einen Weg, der zwischen zwei Polen liegt. Die Flucht wird nie endgültig sein können, der Rahmen bleibt bipolar, wenngleich sich zwischen den Polen Skalen einnisten, die als Stufen eines Übergangs zu verstehen sind. So liegen die Farben in der Vorstellung archaischer Gesellschaften zwischen schwarz und weiß, die Töne zwischen hellen und dunklen oder hohen und tiefen. Die Alchemisten von Babylon bis zu Finnegans Wake haben ein System entwickelt, in dem die Bewegung eine eindeutige Richtung hat und vom Verachteten zum Edlen, von niederen Stoffen zu hoch geschätzten führt. Der Lapis überbrückt die Gegensätze und enthält sämtliche Farben. Es scheint in den Konstruktionen der Bewegung zwischen den Polen generell nicht die Höhe das anzustrebende Ziel zu sein, sondern die Aufhebung der Gegensätze, die als Vereinigung bezeichnet wird. „The importance of color sequence in alchemy grew out of the theory of the prima materia and the attempt to make basic metals resemble gold. Considering black as the absence of qualities, the alchemist sought a black substance at the beginning of the process and manipulates it through a series of color changes to form the Philosopher’s Stone. The pro-

cess moved from black to red or violet...“²⁴ Der Prozess umfasst den Stoff ebenso wie den Geist und führt beide zu einer Einheit zusammen, in dem es kein Oben und Unten mehr gibt, versteht man nach geläufigen Interpretationen das Unten als Stoff und das Oben als Geist. Darin liegt ein konstruktives Moment, eine technische Operation der Herstellung intelligibler Substanz – Kunst. Denn die Gegensätze können nicht völlig in der Einheit aufgelöst werden, wenngleich dies intendiert ist; sie bleiben sichtbar in den Verbindungen der Stoffe und ihrer psychischen Wirkungen. Damit wird die Auflösung der Gegensätze in der Einheit nur symbolisch vollzogen, als Zeichen – man könnte auch sagen als Täuschung. Die Farben sind nur Abglanz der Vereinigung von Helligkeit und Dunkelheit, als Oberflächenphänomen der Gegenstände vertreten sie dann die Ambivalenz der Welt als Zwischenreich der Polarität und als „glänzende“ Konstruktion einer verlorenen Einheit. Sie ist eine Falle, die einer unbekannteren Dynamik dient, zunächst jedoch auf vielerlei Weisen die Einheit anstrebt. Die Genesis bietet die Teilung eines Anthropos Adam in die Reproduktionswesen Mann und Frau, nachdem die Schlange die Falle gestellt hat und seltsamerweise mit Einsicht lockte. Klarer formuliert das Gilgamesch-Epos den Sachverhalt, wenn Enkidu aus seiner Tierschicht durch den Akt mit der Dirne Schamchat befreit wird, und „tief war seine Einsicht“ (Übersetzung von Stefan Maul; 1. Tafel, Zeile 203). Die Vereinigung des Gegensatzes schafft ein intellektuelles Vermögen (Stefan Maul übersetzt mit „Einsicht, Verstand“), das ist ein kombinatorisches, den Gegensatz im Akt vereinigendes Vermögen, als seien Kombinatorik und sexuelle „Fügung“ zwei Seiten derselben Medaille.²⁵

²⁴Barbara DiBernard: *Alchemy and Finnegans Wake*, New York 1948, S. 86

²⁵Schott übersetzt, Schamchat sagt, Enkidu sei nun weise wie ein Gott.

Die Veränderung der Tierschicht Enkidus und die Gottähnlichkeit begründen wie in der Genesis eine vertikale, mit einer Werteskala ausgestatteten Ordnung. Die Fähigkeit zur Unterscheidung von gut und böse gründet sich auf die Fähigkeit, Täuschung und Versuchung zu erkennen und ihnen zu widerstehen. Die Scham tritt als Umschlag des Inneren nach außen in Erscheinung und verdoppelt das Erscheinungsbild, sofern beide Seiten nicht übereinstimmen. Die Spaltung des Subjektes wird sichtbar. Die Schuld, etwas getan zu haben, ergießt sich über die ganze Person, als sei der innere Sinn entdeckt, der bislang verdeckt war. Daraus ergibt sich für die archaischen Gesellschaften ein Codex sozial konformen Verhaltens durch Beobachtung durch den anderen, der die Spaltung feststellt. Die Situation wird in der griechischen Sprache mit Wörtern bezeichnet, die mit *aidoio* die objektive wie die subjektive Perspektive gleichzeitig berücksichtigt. Der Beschämte ist der sich Schämende. „Das griechische Substantiv *αἰδώς* (für Scham) leitet sich von dem medialen Verb *αἰδέομαι* her. Wer sich schämt, ist grammatisch gesehen zugleich (aktives) Subjekt wie auch (passives) Objekt der Handlung.“²⁶ Es handelt sich also um eine letztlich objektiv zu beschreibende Situation, in der es mindestens zwei Mitspieler gibt, die unter den Affektbegriff der Scham fallen, sodass die Gegenbewegung ebenso doppelt orientiert ist: Der Prozess der Rekonstruktion der normalen Lage, die Flucht aus der Scham, gelingt nicht ohne Beteiligung und Anerkennung des anderen. Unter dieser Bedingung sind alle Begriffe, die diese Rekonstruktion beschreiben wollen, aktiv und passiv zugleich oder wenigstens alternierend. Die Regulierung des Affektes ist sozial vermittelt. „Im Moment der Scham offenbart sich ein normativer Konflikt:

²⁶Martin Meyer: Scham im klassischen griechischen Denken. In: Zur Kulturgeschichte der Scham, Hamburg, 2011

Der Schämende glaubt sich mit den Augen eines anderen oder mit den Augen mehrerer anderer zu sehen. Seine Scham ist wesentlich von der Annahme bestimmt, sein Verhalten erfülle nicht die von dieser Gruppe geteilten normativen Erwartungen.“²⁷ Ihre Erwartungen gleichen einer lückenlosen Geschlossenheit des Systems, einer Dichte gegen äußere Feinde, insofern bedeutet die Scham ein Signal, die Lücke zu kontrollieren und zu schließen. Nicht viel anders geht es in dem sich Schämenden zu, der den Abgrund unter sich öffnen sieht. Das Sich-selbst-Sehen stimmt mit dem Gesehenwerden überein und die Bewertung ist von beiden Perspektiven aus eine ähnliche. Es herrscht eine Parallelität zwischen dem subjektiv erlebten Affekt der Scham und Bestürzung der Gruppe; beide Seiten verschmelzen in ein und demselben Affekt, sodass man von einem kollektiven Erleben sprechen kann.

²⁷Meyer, Scham, S. 35

26 Katharsis

Offenbar ist der Sachverhalt kollektiven Erlebens der Scham übertragbar auf andere Affekte, die in der griechischen Tragödie relevant werden. Für Aristoteles bedeutet der „Durchgang durch derartige Affekte“ (πάθημα) eine Katharsis, eine Reinigung, die den Riss wieder schließt. Aristoteles' *περάνουσα* basiert auf einer Bewegungsvorstellung vom Zielen, Erreichen einer anderen Seite oder vom Vollenden einer Aktion im Sinne von etwas zustande bringen. „Man hat darüber gestritten, ob *pathemáton* als 'Genitivus objectivus' oder als 'Genitivus subjectivus' aufzufassen wäre... Ich behaupte..., dass dieser 'Durchgang durch die Affekte', wie er sich im Theater des Dionysos in Athen zugleich, simultan, auf der Bühne und in den Gemütern der 30000 Zuschauer vollzog, und der so, in dieser Simultaneität, diese historisch gewachsene Form ausmacht, muß in dieser Gestalt als ein rein 'objektiver' (nicht: zugleich 'objektiver' und 'subjektiver') Vorgang angesehen werden.“¹ Mit „derartigen Affekten“ meint Aristoteles *ἔλεος* und *φόβος*, das man mit Jammer und Schrecken übersetzen kann, Wörter, die eher etwas ausdrücken, das sich ereignet und den Menschen zustößt und weniger eine subjektive Empfindung bedeuten, so, als sei der Affekt etwas, das in gewissem Sinne als fremd erlebt wird und „medial“ zu bestimmen ist. Das Verb *φοβέω* wird aktivisch gebraucht mit der Bedeutung „in die Flucht schlagen, scheuchen“ und passivisch mit „fliehen, flüchten, in die Flucht geschlagen werden“, oder „in Schrecken setzen“, dem „sich

¹Johannes Lohmann: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik; in: Archiv für Musikwissenschaft, Jahrgang XXXVII, Heft 3, 1980), S. 179

fürchten“ gegenüber steht. Wolfgang Schadewaldt, der sich gegen die neuzeitliche Psychologisierung archaischer Affektbegriffe und ihre Interpretation als Gefühle wendet, verweist insbesondere auf eine Stelle der Ilias (24, 503 ff.), wo es sich bei ἔλεος um einen Affekt handelt, den man nicht mit „Mitleid“ übersetzen kann. „Als Priamos den Achilleus in seiner Hütte anfleht... und ihn dabei an den eigenen Vater erinnert, da erhebt sich in Achilleus der Drang (ἔμερος) zur Wehklage um seinen Vater, sie schluchzen beide reichlich, Achilleus um seinen Vater, Priamos um seinen Sohn; Stöhnen erhebt sich im Hause; als aber Achilleus den Jammer (γόος) ausgenossen (!)² und ihm die Begierde zur Klage von Zwerchfell und Gliedern (!) weggegangen... usw. Hier ist einmal die naturhaft-starke Kraft des ἔλεος: wie er spontan heraufkommt und den ganzen Leib ergreift (auch die *πραπίδες* sind leiblich gedacht), in allen Einzelzügen eindrücklich geschildert, sowie auch das 'Ergötzen', das der Jammer auch sonst auslöst, hervorgehoben.“³ Mit der Katharsis ist eine Bewegung definiert, die den Abgrund durchmisst, den der Affekt signalisiert. Die mit dem Begriff der Seele belegte Bewegung ist nicht nur metaphorisch, denn er beschreibt den Weg, der zwischen zwei Zuständen liegt und als Rückkehr in einen Ausgangszustand, also als kreisförmig bezeichnet werden kann. Wenn Aristoteles von Affekten und ihrer kathartischen Wirkung spricht, handelt es sich um Begriffe, die den jeweiligen Affekt und dessen „Bewegung“ bezeichnen, die kreisförmig verläuft. Die passive Wirkung, das Erleiden, ist eine Begegnung mit dem Unheil, das sich auch substantiell bemerkbar macht und das Kollektiv oder den Einzelnen mit Symptomen

²τέρω „sättigen, befriedigen, ergötzen“; im Text im Sinne von „sich satt klagen“.

³Wolfgang Schadewaldt: Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes; in: Zeitschrift für klassische Philologie, 83 (1955), S. 137 f.

überzieht. In der Sage von Ödipus leidet die Stadt Theben unter dessen Schuld, das heißt, dass der Einzelne eines Kollektivs durch eklatante Normverletzung über dieses Kollektiv Schande und Unheil bringt. Nicht nur erliegt der Einzelne der Scham in der Verletzung der objektiven Normvorstellungen und trägt die Folgen, sondern seine Taten verändern auch die Lage des Kollektivs. Deswegen institutionalisierte Fürsorge, in die der Einzelne eingebunden ist, wird in solchen Fällen „blamiert“. Im Ägyptischen Totenbuch, Kap. 14, ist von Göttern die Rede, die „schamerfüllt und verworren“ sich angesichts der „Missetaten“ verhalten können, von denen sich die Seele im Jenseits gereinigt sehen will. Hier zeigt sich eine Doppelbindung der Scham.⁴

Es scheint, als sei das Affektverhalten in der Mutter-Kind-Dyade eine Art Urszene solcher Fälle. Michael Lewis schildert eine Beobachtung des Verhaltens einer Mutter, deren Kind in einer Testsituation nicht die von ihr erwartete Leistung vollbringt. Die Reaktion der Mutter deutet Lewis als verdeckte Scham, die sich im missbilligenden, verärgerten Gesichtsausdruck und hartem Tonfall der Mutter äußert, als habe das Kind die Mutter, respektive ihren Einsatz und ihre Fürsorge sozusagen „beleidigt“. Die Zuwendung und Fürsorge, die selbst als Aufwand und besondere Leistung erlebt wird, bekommt eine negative Antwort, so, als werde die Leistung missachtet, oder sogar mehr als diese, sondern auch die Person, die diese Leistung erbringt. Diese Szene setzt den Wert von Leistungen voraus, die kulturell, also über symbolisch fundierte Strukturen wie Lernen erbracht werden, das auf de-

⁴ „Sich-schämen“ und „die Augen niederschlagen“ werden mit dem Wort *tm* bezeichnet. Erman/Grapow (Wörterbuch der Ägyptischen Sprache; V, 367): „vor (den Leuten)“. Ein zweites *tm* kann „dich“ heißen, das alternative *tn* „du“, es handelt sich Wörter, in denen es um Beziehungen zwischen Personen geht. Die Hieroglyphe für *t* ist ein Seil mit zwei Ösen und steht für die 2. Person, singular, feminin: „du, dein“ (Erman/Grapow, V, S. 397).

finierte Ziele ausgerichtet ist. Der Unterschied zwischen der Norm innerhalb der Dyade und des sozialen Gefüges, in das der Einzelne integriert wird, ist marginal, zumal ihre Durchsetzung die Überlebenschancen der Gruppe sichert. Notwendigerweise steht dem Zwang zum Lernen die Herabsetzung des Wertes dessen gegenüber, der sich aus seiner defizienten Lage befreien muss, wobei die Psychologie zwischen einzelnen Leistungen und dem Wert der ganzen Person unterscheidet, die beim Bewerten von einzelnen Leistungen nicht berührt sein soll. Regelt die Scham allerdings die Durchsetzung von Normen, wie es in der griechischen Kultur geschieht, ist eine solche Differenzierung obsolet, denn sie trifft die ganze Person. Das Spiel bietet nun die Möglichkeit von Nebenkriegsschauplätzen, die mit einem Als-ob-Charakter ausgestattet sind – die Person als Rollenfigur inbegriffen. Der Erniedrigungszwang ist ein Dilemma des Lernvorgangs, der deshalb als Spiel verläuft und die Person in eine Rolle versetzt, die das Selbst spaltet, indem es „verkleidet“ auftritt. Zwischen beiden Seiten verläuft ein Prozess, an dessen Ende ein Werk steht, das den Prozess als Vereingung der beiden Seiten dokumentiert. Der Handelnde als Handelnder in einer Rolle ist ein Gespaltener mit der Tendenz zur Fügung, die allerdings nur Zeichen der Einheit sein kann, nicht die Einheit selber. Darin besteht das Pseudos der Fügung.

Im Rollenspiel, das in der Regel auf den Beobachter angewiesen ist oder für den Beobachter inszeniert wird, tritt die Bewertung der Handlung und der Leistung zutage, denn der Zweck der Übung ist die Präsentation der Spannung des Bewertungsgefälles. „All the terms discussed in this section [Elenchos] are connected with 'how things look' and with 'what people say'; these are the words which indicate the grounds for *aidos* and the conse-

quences of ignoring it.“⁵ Das Aussehen wird einem Urteil ausgesetzt, in dem ethische oder ästhetische Kategorien kaum unterschieden sind. Dabei scheint die Hervorhebung ein kritisches Ereignis zu sein. Schönheit ist deshalb mit Scham verbunden, weil Herausragendes Aufmerksamkeit erregt, die eine nähere Begutachtung erforderlich macht. Offenbar ist die Ambivalenz von Herausragendem so stark, dass sie das Bewusstsein als Unterscheidungsvermögen aufruft. Das homerische *aidos* dient nach Cairns unter anderem der Ächtung des Exzessiven. Scham begrenzt den Antrieb des aus der Regel schlagenden Verhaltens. Auf der anderen Seite werden in Wettkämpfen und Kriegshandlungen partiell „Exzesse“ provoziert, was ihre Reichweite auf das Spielerische und den existentiellen Gegner streng begrenzt. Scham und Schuld hängen insofern zusammen als die Missachtung des angemessenen Verhaltens, wenn nicht gar der Spielregeln, mit einer Übertretung von Grenzen verbunden ist, die schuldig werden lassen und den Schuldigen in den Mittelpunkt der Beobachtung stellen. „We saw... that the terms which place conduct in the category of that which is liable to arouse popular disapproval refer fundamentally to appearances. Society’s condemnation of inappropriate conduct is thus of a quasi-aesthetic nature, based on ‘how things look’; one consequence of this is the excess is condemned and moderation, that which conforms most closely to the norm, is approved.“⁶ Der Doppelsinn im Herausragen tritt im Hymnus auf Hermes klar in Erscheinung, wenn der Gott als *ἀναιδείη* bezeichnet wird, „a pejorative term, it is presented not as reprehensible, but as admirable, and the god is celebrated as a patron of the clever trickster.“⁷

⁵Aidos. The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature; Oxford 1993, S. 67

⁶Cairns, Aidos, S. 131

⁷Cairns, S. 159

Der Diebstahl von Apollons Rindern gilt Hermes' Mutter als unverschämt, doch erinnert die Formulierung ἀναιδείην ἐπιειμένε an die Windel, in der sich Hermes nach der Tat zu verbergen gedenkt, wobei Vergados⁸ auf die Bedeutung des Wortes καταδύνειν für die Krieger hinweist, wenn sie ihre Rüstung anlegen. Die Kleidung steht für eine mentale Disposition, die einerseits Grenzen des normalen Lebens zu überschreiten beabsichtigt, andererseits der Abwehr dient, die die damit verbundene Gefahr mit sich bringt. Mit der Rüstung legt sich der Krieger gleichsam ein Verhalten zu, das die soziale Norm sprengt und den Abgrund aufruft, vor dem es sich zu schützen gilt. Im Wettkampf wird der Krieg ins Spiel verlegt. „The Homeric line 'Always the best and superior to others' refers doubtless to heroic martial achievement in the main; but it says nothing about how one should be superior, and it could be interpreted in terms other than the purely noble. Or, to put it the other way around, *poneria* could also be a form of heroism. The gods themselves, even apart from Hermes, can reflect this aspect of the Greek temperament...“⁹ Das Verb πένομαι „sich mühen, Mangel haben“ bezeichnet den Zustand des Verlangens und mühevollen Strebens, der eine negative Bewertung erfährt und in dessen Verschärfung zum Bösen und Schlechten tendiert, zur *πονηρία*, der Schlechtigkeit und moralischen Unvollkommenheit. Damit besteht ein Spannungsfeld zwischen einem Verhalten nach ethischen Grundregeln und ihrem Überschreiten aus dem Verlangen heraus. Frisk geht auf die Bedeutungsgeschichte des Wortes ein und meint, dass πένομαι ursprünglich eine „gewisse Art der häuslichen Arbeit bezeichnete und von da aus verallgemeinert wurde. Zum Vergleich bieten sich dann Ausdrücke für 'spannen, flechten, weben' ... an, dazu noch nhd. usw. *spinnen*. Hier steht das

⁸Homeric Hymn to Hermes, S. 408, zu Zeile 237

⁹Whitman, S. 34

Werk als Ergebnis einer Anspannung im Vordergrund, die einen Zustand des Mangels überwindet. Dies auf jede Art der Herstellung von Gegenständen zu beziehen, rückt das Hergestellte ins Licht der Verbesserung des mangelhaften Zustandes. Zieht man das lateinische *pondeo* zu Rate,¹⁰ bietet sich mit den Bedeutungen „hängen“ und „wiegen, wägen“ eine metaphorische Interpretation der Spindel an. Bei Platon wird sie mit der *ananke* in Verbindung gebracht, deren Bedeutung von *ponos* nicht allzu fern liegt.¹¹ Der Spindel scheint die Form des Windens und Drehens zugrunde zu liegen, die in Verbindung mit Zwang und Mühsal auf die mythische Bewegungsform der Wiederholung verweist, die das Dasein unter anderem als Last oder gar Strafe verschärft ausweist, die als Enge, Bedrückung oder Fesselung erlebt werden. Sowohl etymologisch als vom Sinn her wären „Angst“ und „Acht“ hinzuzunehmen – Angst wegen der Grundbedeutung von körperlich empfundener Enge, aus der heraus zu fliehen wäre; Acht als Bann des Ruhelosen. Der Zwang zur Flucht enteignet dem Angstvollen den Ort, der zum Sein dazugehört, und Bewegung ist grundiert von der Ruhelosigkeit des Ortlosen, die im Wort der Planeten als Irrende und Wanderer enthalten ist.

Man möchte die Himmelsreise des Pamphyliers Er in Platon zehntem Buch des Staates als einen solchen Wanderer bezeichnen, der von einem Band des Himmels berichtet, das ein Licht sei und dem Regenbogen vergleichbar. Es sei ausgespannt von oben her durch den ganzen Himmel und die Erde und sei das Band des Himmels, σύνδεσμος τοῦ οὐρανοῦ. Schreckenberglieft *uranos* alternativ als *kosmos*, also als Weltall (wie in Timaios 31 a ff.) und

¹⁰Lateinisches etymologisches Wörterbuch von A. Walde und J.B. Hofmann, 2. Band, 1954, S. 278

¹¹Pape, Griechisch-deutsches Wörterbuch: „oft auch Leiden, Mühsal, Not“ wie in Sophokles, Philoktet 210, über einen, „der mühselig des Weges einerschreitet“.

nicht nur als Himmel im Gegensatz zur Erde, sodass das Band des Himmels den Zusammenhalt des Kosmos betrifft, für den Platon noch ein weiteres Bild parat hält, das dreibordige Schiff, das von sogenannten ὑπόζωματα zusammengehalten werde, „Trossen, die bündelartig unter der Wasserlinie den Kiel entlang liefen und wohl auch innen ausgespannt werden konnten“. ¹² Es scheint sich in dem Bild um ein Echo des Himmelsozeans zu handeln, das auch in der Rede von der Bildung des Kosmos und dem fünften Element bei Philolaos vorkommt: „der Kugel Lastschiff“, σφαίρας ὀλκάς, eigentlich das „Gezogene“; ὀλκή ist der Zug, das Schleppen, aber auch das Einatmen, Schlucken und der Trunk, dem vor dem Hintergrund des Ziehens ein Saugen zugrunde liegen muss. Man muss sich den Kiel wohl oben liegend vorstellen, um die kuppelförmige Bildung einer Kosmosvorstellung mit dem Schiff in Verbindung zu bringen, dessen Kiel die Pythagoreer mit dem Zentralfeuer vergleichen. Es gebe in der Mitte um das Zentrum ein Feuer, der Herd des Alls und Zusammenhang und Maß der Natur genannt, συνοχὴν καὶ μέτρον φύσεως, vom Demiurgen dem All wie ein Kiel als feste (τρόπεως δίκην προυπεβάλετω) Grundlage eingezogen. Das Wort für den Kiel, τρόπις, beschreibt die Stelle des höchsten (oder tiefsten) Punktes der Wölbung, den Wendepunkt, den in einer Vorstellung vom kuppelartigen Kosmos die Sonne einnehmen würde. Ὅχεω, „tragen, ertragen, leiden“, entstammt dem Sinnbezirk von Fahrzeugen oder Reittieren, ebenso des Waren führenden Lastschiffs; daneben klingt mit ὄχη „Unterhalt, Nahrung, Speise“ der Herd der das Feuer umsorgende Hestia an.

Die den Kosmos zusammenhaltenden Verknüpfungen bilden nach Philolaos also nicht weniger als nach Platon Maßverhältnisse, auf denen sich die Ordnung gründet. Das Ziehen tritt

¹²Heinz Schreckenber, Ananke. Untersuchungen zur Geschichte des Wortgebrauchs, München 1964, S. 95

in einem weiteren Zusammenhang auf, als Platon im Timaios nach dem Verbrauch der vier Elemente zur Bildung des Kosmos noch ein fünftes einführt, mit dem er ihn „ausmalte“, wobei bei διαζωγραφεῖν ebenfalls an ein Ziehen (von Linien) zu denken und im Sinne eines Überzähligen zu verstehen ist, das immer dann erscheint, wenn bei einem Ganzen ein Teil übrig bleibt, der die Teile zu einem Ganzen bindet und sowohl zu den Teilen dazugehört als auch nicht dazugehört. Das Überzählige tritt als Nahrung dessen auf, der Mangel leidet, und die Frucht an der Stelle nimmt, wo das Ganze seine Grenze hat und in sich selbst zurückläuft. „Die Welt nämlich gewährte sich ihr eigenes Schwinden als Nahrung (τροφή), und sie ist kunstvoll so gestaltet, daß sie alles in sich und durch sich erleidet und tut“ (Tim. 33c).

In 71c ist vom Denken die Rede, das Erscheinungen malt, φαντάσματα ἀποζωγραφοί, worunter Vorstellungsbilder zu verstehen sind, sodass es sich bei dem ζωγραφεῖν um Bilder handelt, die den ambivalenten Status haben, zu sein und nicht zu sein. Die Tiefe des Bildes besteht darin, etwas sichtbar zu machen, das nicht sichtbar ist, so, wie die Bänder, die den Kosmos zusammenhalten, ebenso wenig sichtbar sind, aber im Bild sichtbar gemacht werden können. Es drückt sich in der Metaphorik des Kleides oder Textils ein unterschwelliges Wissen über die Projektionen aus, die die Objektwelt überziehen und auf den Wahrnehmenden als Attraktor wirken und ein Begehren auslösen, das über den Nutzen der Objektwelt, das Leben zu sichern, hinaus schießt. Der Apfel als Symbol der Schönheit und der Attraktion steht für den Überschuss, in dem der Baum in seinem Teil sich selbst enthält und verkettet. Die Verkettung ist erster Grund des Zusammenhangs der Natur, die „nicht aus sich heraustritt“. Für den Begriff des Bildes ist auch der des Zeichens einzusetzen, „...whether the object is alive or inani-

mate, it is perceived as a sign“.¹³ So ist das Zeichen ebenso wie das Bild immer eine Erscheinung der Verkettung, in der sich der logische Zusammenhang als Ursache-Wirkung wie der psychologische Zusammenhang als Begehren spiegelt.

Eine den *hypozomata* parallele Spannung (τείνω) schreibt Platon der Spindel der Ananke zu, von der die Bewegungen des Kreislaufs ausgehen. Offenbar ist mit der Spindel – ῥήλακάτη – der Spinnrocken im Sinne einer Achse gemeint, die die Mitte des Wirbels (Spinnwirbels – σφόνδυλος) bildet.¹⁴ Platon führt nach dem Vergleich mit dem Regenbogen die Bedeutung der Farben noch einmal aus, bevor die Wirbel und ihre Geschwindigkeiten in Proportionen zueinander gesetzt und mit Tönen der Sirenen versehen werden. Wie dunkel die Stelle auch sein mag, die Beschreibung der Spannung des Lichtbandes und der Spindel passt zu den Tonstufen der Sirenen und den Farbstufen der Wirbel – bunt, weiß, gelb und rot, sodass die Spektren von Tönen und Farben als Erscheinungen einer Spannung gesehen werden können, die sich in diesen bildhaften Erscheinungen zeigen, worunter das Gewebe, die Stickerei ebenso zählen wie die Zeichnung und das bunt Gemalte. Mit der Textil-Metapher des Spinnens und Webens ist das Erscheinungsbild als „Kleid“ oder Abbild gemeint, im Falle des Menschen als das Vermögen, das Bild als das wahrnehmen zu können, das den Sinnen verborgen ist. Aus den Thomasakten, einem apokryphen Text der spätantiken Gnosis, ist ein Seelenhymnus überliefert, der Suche eines Königssohns nach der Perle als

¹³Sheldon Brivic: *The Veil of Sign, Jacques Lacan, and Perception*, Urbana and Chicago 1991, S. 4

¹⁴Das Wort assoziiert die Wirbelsäule als Stütze, die die Last des Körpers trägt. Sie mit der Arbeit und der Versorgung in Verbindung zu bringen, erinnert an die *Circumambulatio*, die der Pflege und Versorgung der Götter dient, abgeleitet davon die dienende Art des Umsorgens als Bewegung in der Peripherie.

Urseele. Er bekommt sein Kleid, das er zu Haus hinterlassen hatte, zugeschickt und „wie ich nun des Kleides ansichtig wurde, erschien es plötzlich gleich einem Spiegelbild meiner selbst zu werden... Ich sah, dass es sich zum Sprechen anschickte, und vernahm den Klang seiner Lieder...: 'Ich bin das Tätige in den Taten dessen (d.h. deinen), für den man mich bei meinem Vater aufzog und nahm an mir selbst wahr, wie meine Gestalt entsprechend seinen Werken wuchs.'“¹⁵ In diesem Sinne ist Majas Rede zu verstehen, Hermes sei in Schamlosigkeit gekleidet.

Ob man nun von Last oder Schuld als Ursache des Lastens spricht, die Differenzierung gelingt nur über die Entgegensetzung des Erlebens (der Last) zum Auslöser (der Schuld), der Spaltung in Erleiden und Wirken. Der eine Teil der Bedeutung des Wortes Schuld, die Ursache, führt in die Richtung des Bannes, des Zwangs, der in der physikalischen Theorie zur notwendigen Abfolge einer Wirkungskette führt, in der die Gravitation die Rolle der Last übernimmt.¹⁶ Es ließe sich eine Verbindung zwischen der Last und dem Hergestellten annehmen, das unter Mühen entsteht. Das Kleid wäre dann als Metapher der Bürde als Begleiter der Schuld zu lesen, die mit der Übertretung von Grenzen entsteht, die in einer Ordnung gesetzt sind. Der Zwang tritt als Folge der Übertretung in Kraft, die Ordnung „zweiten Grades“ geht aus der Übertretung einer Ordnung hervor, die sich von der ersten absetzt. Die Versetzung des Körpers in den Status des Kleides im antiken Denken, seine Herabsetzung in die Hülle, die abgelegt und

¹⁵Hans Jonas: Gnosis und spätantiker Geist I, Göttingen, 1964, S. 325 f.

¹⁶Der Rücken ist Lastträger. So liest Heinz Schreckenberger (Ananke, S. 91) Platons Beschreibung des *syndesmos* als den Körper zusammenhaltende Bänder, Hypozomata, „ein Bündel von Gurten, die den Kiel verstärken, der wie ein Rückgrat den Schiffskörper zusammenhält“. Doppelsinnig ist der Wirbelbegriff, σφόνδυλος – das körperliche wird verstärkt durch νῶτον, den Rücken.

wieder angezogen werden kann, lässt die Vermutung zu, dass der Leib selbst als Rekonstruktion oder Konstruktion gelesen werden muss, die technischen Wesens ist. Die Einschreibung des Körpers in Proportionen, die dem Anthropos-Mythos entlehnt ist, versieht die Selbsterfahrung einer Entgrenzung mit geometrisch strukturierten Haltepunkten.

Anton Ehrenzweigs Beobachtung, die archaische Kunst habe den Körper geometrisch rekonstruiert, erlaubt die Schlussfolgerung, dass ein Zwang, der in der Herstellung von Dingen abgebildet wird, zu dieser Maßnahme geführt haben mag. Ehrenzweig begründet nicht nur die Revolution der Wissenschaften zu Beginn der Neuzeit mit der Triebkraft der Schuld, sondern die Konzentration der Griechen auf die Geometrie in Wissenschaft und Kunst. Der Geometrie liegt eine Koppelung von Dynamik und Statik zugrunde, der Bewegung im Wirbel und im Fallen bzw. Werfen auf der einen und der Begrenzung dieser Bewegungen auf der anderen Seite, die als Zwang auftreten. Die Bewegung ist ein Begriff für die „Freiheit“ innerhalb eines Systems, das auf das Bewegte Zwang ausübt, wenn Grenzen (Punkte) gesetzt werden. Die Last als Ursache oder Grund übt den eigentlichen Zwang aus, der an der Grenze als Gegenwehr in Erscheinung tritt. Mit αἴτια wird einerseits der Grund als erste Ursache von Naturkräften bezeichnet, wie bei Platon und Aristoteles, andererseits steht das Wort für Anklage und Schuld. Ein zusätzliches Licht auf den Sinnbezirk der Wörter wirft αἰτέω „fordern, begehren“. Die neutral wirkende Ursache, der wirkende Grund, bekommt eine triebtheoretische Färbung, sodass das Begehren die Vorstellung von Gründen und Ursachen beflügelt haben mag, eine subjektive Emotion auf objektive Zusammenhänge projiziert worden ist. Für den Psychologen Ehrenzweig wäre das inhibitorische Moment, das dem Begehren Grenzen setzt, es abwehrt, ursächlich für die Wahrnehmung des Begehrens im steuernden Bewusstsein. „Formal liegt es sehr na-

he, in αἴτιος (und αἴτια) eine Ableitung des auch dem Verb αἴτεω zugrunde liegenden Nomens *αἴτος „Anteil“ (s. αἴνυμαι, αἰτέω) zu sehen.“¹⁷ Der Anteil ist das Ergriffene, αἴνυμαι „greifen, nehmen“, zu indogerm. *ai-* „greifen“ (Frisk). In dieser Metaphorik begegnen sich griechische und hebräische Vorstellungen, die Wahl des Anteils oder die Zuteilung (μέρος entspricht dem Ergreifen der Frucht vom Baum. Für den Teil steht aber auch μέρος, zu μείρομαι „sein Anteil nehmen“). Die Beziehung zur Speise ist kaum verdeckt. Das Herumreichen der Speisen bei Tisch wird ebenso περιφορά genannt wie die Umschwungslinie der Planeten, den die Ananke antreibt; in der griechischen Mathematik sind die περιφέρεια die Umfangslinien von mathematischen Körpern.

Das *peri* steht für die kreisförmige Bewegung, das Umwandeln und Umsorgen, das die Gliedmaßen im Gegensatz zum Körper bezeichnet. Sie versorgen ihn, erben vom Mund jedoch das primäre Ergreifen und übernehmen. Die Glieder werden als bewegendbewegliche Teile und Werkzeuge des Körpers wahrgenommen. Es handelt sich beim *peri* um einen Begriff für den Übergang, weshalb die Bewegung in Teile gegliedert ist, die in der Metapher vom Herumreichen der Speisen bei Tische sowie der herumgereichten Speisen selbst auch als „Bisse“ oder Verkostungen oder Prüfungen, gustationes, interpretiert werden können. Zweimal verwendet Platon den Mund im Zusammenhang mit der Himmelsreise des Pamphyliers und seiner Erwähnung von Richtern zwischen Spalten des Himmels und der Erde, einmal wenn der Mund laut brüllend die Seelen der Bösen nicht durch die Öffnung στόμα lässt, und einmal für die „Lippen, Ränder“ χεῖλη der ineinander geschachtelten Wirtel der Ananke. Die Öffnungen als Grenzen zwischen dem Ort der reinen und der unreinen Seelen und der Mund als Organ der Prüfung führt zu einer der Grundfunktio-

¹⁷Frisk, I, S. 41

nen des Essens, der Prüfung des „Einzulassenden“ und die Teilung in Gutes und Schlechtes. Die Zukost heißt im Hebräischen *peri*, auch Baumfrucht, Nachkommen; Ertrag und Folge, so heißt auch die Frucht des Paradiesbaumes (*pardes*, der Obstgarten). Peh, der erste Buchstabe des Wortes, heißt der Mund, die Öffnung; die Portion und den Teil. Wie die Sprachpartikeln etymologisch zueinander stehen, ändert nichts an dem Sinnkomplex, in dem der Mund die Grenze zwischen Innen und Außen bildet und das Organ ist, an dem sich die Bewertung ursprünglich vollzieht. Man wird die Mundhöhle und -öffnung mit dem mythischen Ort der Prüfung, den Grenzregionen des Kosmos, vergleichen müssen.

27 Urhöhle Mund

René Spitz nannte die Mundhöhle eine „Urhöhle“,¹ weil sie mit einer Grunderfahrung von Innenräumen verbunden ist, gleichwohl nicht statisch wie der geometrische Raum, weshalb die Hand vom Mund die Disposition des Ergreifens ererbt hat. Der Saugreflex, so Spitz, stehe dem Klammerreflex der Hand in nichts nach. Die Hand ist evolutionär jedoch jünger als Mund oder Schnauze. Überlagert wird die Mundhöhlenerfahrung beim Saugakt von der Wahrnehmung des Gesichtes der Pflegeperson, in der Regel die Mutter, sodass der Ausdruck des Gesichtes, vornehmlich der Augen und des Mundes, in das Gefühl der Innenraumwahrnehmung der Mundhöhle mit einfließt. Das wäre insofern bedeutsam, als damit auch die Affektregulation und die Schamempfindung in das Raumgefühl (Versinken) eingebunden ist. Die Orientierung verläuft zunächst über die vom Säugling innen empfundenen Reize des Labyrinths, die bei der Lageveränderung auftreten, wenn das Kind in die Stillposition gebracht wird. Die Mund-Metapher gewinnt ihre räumliche Dynamik also vom Cortischen Organ, dessen Reizung Drehschwindel und Schwimmgefühle hervorrufen.² Die Hautoberfläche des Mundes wird zum Zentrum

¹René Spitz: die Urhöhle; in: Psyche, IX. Jahrgang, 11. Heft, Februar 1956

²„Sowohl Isakower wie Lewin erwähnen Schwindel, Murmeln und Geräusche, die für die von ihnen beschriebenen Zustände charakteristisch seien... Auch dies kann durch direkte Beobachtung für das Neugeborene nachgewiesen werden. Es ist experimentell nachweisbar, daß derjenige Reiz, der zum frühesten bedingten Reflex führt, eine Veränderung der Gleichgewichtslage ist.... Wenn etwa nach dem achten Lebenstag der brusternährte Säugling von seinem Lager aufgenommen und in die Stillpo-

der Kontaktwahrnehmung (Spitz), zumal die ersten Erfahrungen des Kindes zwischen Innenhaut und Außenhaut nicht unterscheiden. Spitz spricht von einer Nicht-Differenzierung im Wahrnehmungssektor. „Die Mundhöhle, in welcher intero- und exterozeptive Wahrnehmungssysteme vereinigt sind, bildet die Basis einer Weise des Wahrnehmens (wir könnten von 'Wahrnehmung nach dem Höhlenmodus' sprechen), wobei Innen und Außen gegeneinander ausgetauscht werden können und eine Vielfalt anderer Empfindungen und Wahrnehmungen entspringen.“³ Die Austauschbarkeit der Orientierungsrichtungen besteht in der ambivalenten Interpretationsmöglichkeit, die das frühe intraorale Erleben mit sich bringt und darin besteht, „daß das Kind die Brust in sich hineinnimmt, während es zugleich in Arme und Brust der Mutter eingehüllt ist... Dies ist im wesentlichen das Urbild für die Lewinsche Formel 'essen und gegessen werden'“.⁴

Der Schwindel entsteht zwar durch die Reizung des Cortischen Organs, die Relationen der von René Spitz beschriebenen Wahrnehmungskontakte provozieren jedoch an den Grenzen eine Ununterscheidbarkeit zwischen Innen und Außen. Die Grenze ist ortlos und nur im Übergang von einer Seite zur anderen und bestimmbar. Der Übergang ist mit einem Richtungswechsel verbunden, eine von außen nach innen genommene Welt – eine Internalisierung von Objekten wie es im Stillvorgang vorkommt – schafft ein kompliziertes Raumerleben. Die Ausstoßung innerer Erfahrungen wäre der reziproke Vorgang. „Der Entstehung der Wahrnehmung und des psychischen Erlebens hat nun weitreichende Konsequenzen. An dieser Stelle setzt die Leistung der Unterschei-

sition gebracht wird, so wendet er den Kopf der ihn haltenden Person zu und öffnet den Mund. Es ist dabei gleichgültig, ob diese Person männlich oder weiblich ist.“ Spitz, Urhöhle S. 650

³S. 657

⁴Spitz, Urhöhle, S. 657

dung von innen und außen ein; diese Unterscheidung festigt sich nach und nach und führt in ununterbrochener Entwicklung zur Trennung von Selbst und Nichtselbst, Selbst und Objekten und schließlich auch zum Bejahen und Verneinen in der Urteilsfunktion (Freud 1925).“⁵ W. Hoffer⁶ spricht von einem „mouth-self“, das fortschreitend zum Körper-Selbst ausgeweitet werde. Damit erhält der Körper eine spezifische Struktur der Einschachtelung, die der frühen Mundhöhlenerfahrung analog ist und der metaphorischen Konstruktion von Sphären des antiken Kosmos dient. So gibt es auch hier kein Draußen, das nicht alternativ als Drinnen gelesen werden muss. Das seltsamste Bild, das zu dieser Überlagerung von Innen- und Außenperspektiven passt, ist der Kopf des Humbaba des Gilgamesch-Epos, dessen Gesicht aus Darmschlingen gebildet ist. Es handelt sich, psychologisch ausgedrückt, um die Verknüpfung „der intraabdominalen Empfindung mit dem intraoralen Erleben“, für das Spitz Fallbeispiele bringt. Die gleichen Auslöser, die einem Patienten Empfindungen im Munde verursachten, waren ebenso für ähnliche Sensationen im Bauch verantwortlich, der sich wie der Mund zusammenzieht. T. M. French berichtet von einem Mann mit sehr sensibel reagierenden Labyrinth, der hin und wieder nach einer Stuhlentleerung das Gefühl hatte, hin und her zu schwanken, später trat an dessen Stelle die Empfindung, etwas Komisches gesehen zu haben; in der Analyse assoziierte er Darmschlingen oder eine Schlange, die im Mastdarm Erschütterungen verursachte.⁷

Wahrnehmung, so Spitz, ist zunächst Kontaktwahrnehmung, ehe die Distanzwahrnehmung über das Auge gefestigt wird. Der gefühlte Hautkontakt verschmilzt beim Stillen mit der Wahrneh-

⁵Spitz, S. 649

⁶Oral Aggressiveness and Ego Development, Int. J. Psychoan., XXXI, 1950

⁷T.M. French: Beziehung des Unbewußten zur Funktion der Bogengänge; Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse, XVI, 1930, Heft 1, S. 73

mung des Gesichtes, Wärme und Sehen bilden eine Einheit. Die übliche Interpretation der antiken Optik des Auges, Feuer als Ursache der Helligkeit und die Helligkeit als Ursache des Sehvermögens betrachten, bekommt damit eine Wendung, wenn man das Feuer als Metapher für die Wärme nimmt, die im Kontakt entsteht und in den Farbstreifen symbolisiert sind, die im Feuerschein ebenso enthalten sind wie im Regenbogen (Iris) oder der Aura von Gestirnen, die wie eine Schutzhülle um den Kern wirken. So heißt es auch vom Zentralfeuer, es liege um den Mittelpunkt herum (Philolaos A 16: ἐν μέσῳ περὶ κέντρον). Es liegt die Analogie nahe, die Ausbreitung des Schalls der der Wärme und des Lichtes gleichzusetzen. Die Lichtbrechungen des Regenbogens in Farben und die „Brechungen“ des Schalls in einzelne Tonstufen werden in dem Begriff des *desmos* zusammengefasst, den man sich aus zweierlei Perspektiven vorstellen kann – als Spannung zwischen den Enden des Spektrums und als regenbogengleich parallel auf Kreislinien verlaufende Streifen. Diese feurige Mitte als kosmologische Rotationsachse ist der spiralförmig dargestellten, rotierenden Sonne vergleichbar. Das frühzeitig einfache Symbol der Spirale für Bewegung um einen Mittelpunkt hat man als Sonnensymbol bezeichnet, wobei die Sonne zunächst keinen Anlass gibt, sie mit einer Drehbewegung in Verbindung zu bringen, es sei denn, sie entstammt einem Emotionskomplex von Wärme, Bewegung und Rotation. Sollte die Symbolik der Rotation durch die Empfindung von leichtem Schwindel zustande kommen, sind mehrere Bewegungsursachen denkbar, Bewegungen, die auf Beschleunigung des Körpers beruhen – Heben, Fallen, Tanzen, Reiten usw. Die Rotation bildet das Gefühl der körperlichen Drehung ab, die durch labyrinthische Reizung zustande kommt, welche jedoch ebenso akustische Phänomene wie Rauschen oder Tonempfindungen provozieren kann. Die Vorstellung von tönenden Planeten könnten als Zeugnis für Beteiligung des Labyrinth-Organ

an einer kosmologischen Zuschreibung der Töne dienen. Die Einheit von Rotationsgefühl und Laut wird darin ihre Ursache haben und wirft auch einiges Licht auf die der Sonne zugeschriebenen Phänomene der Rotation, des Reitens und des Pfeifens und Tönens, Motive, die im Sonnenwagen zusammenfasst sind. In den Orphischen Hymnen ist Helos der Pfeifende oder Tönende, im Lehrgedicht des Parmenides pfeifen die Achsen des Sonnenwagens wie die Syrinx. Hier geht es mit hoher Geschwindigkeit zum Licht der Erkenntnis, ein Unternehmen, bei dem Ikarus jedoch abstürzte. Der Levitation ist offensichtlich der Fall nicht fremd, denn sie gründet sich auf das Gefühl der Bodenlosigkeit und des Schwebens. Der Himmel ist labyrinthisch, zumal die Aufhebung der normalen Orientierung mit der Erde unter den Füßen eine Voraussetzung für Kosmosmodelle ist, in denen der auf Kreisbahnen sich bewegende Körper etwas Vergleichbares mit dem Zentrum als Fixpunkt hat. Im Drehschwindel verschiebt sich die feste Grundlage der Orientierung, die sich auf die Gravitation bezieht und die Raumrichtungen festlegt, und die Körperachse übernimmt die Funktion des Mittelpunktes, und die „objektiven“ Vorstellungen des Selbst, die auf ein imaginäres Körperzentrum bezogen sind, beginnen um dieses Zentrum zu rotieren. Eine solche Selbstwahrnehmung könnte den kosmologischen Rotationsmodellen zugrunde liegen, zumal die Planeten als auf Kreisbahnen sich bewegende Körper, in Mesopotamien zum Beispiel, divinitorischen Status hatten. Die Himmelsreisen basieren auf der Ununterscheidbarkeit einer Körperwahrnehmung, die vom inneren Sensorium des Labyrinths ausgeht. In der Regel stammen die Daten aus der Beziehung des Körpers (der Augen, der Haltung und Lage, der Beschleunigung) zur Umgebung, doch scheint das labyrinthische System Daten aus dem Inneren des Körpers ähnlich interpretieren zu können, worauf phantasmatische Vorstellungen zurückgreifen und die Realitätswahrnehmung überlagern.

28 Der Künstler als Alchemist

Wie aus dem Inneren ein solches Phantasma aufsteigen kann, beschreibt James Joyce in „A Portrait of the Artist as a Young Man“. „Er hörte in seinem Inneren eine verworrene Musik wie von Erinnerungen und Namen... und aus jedem verebbenden Zug der nebelhaften Musik klang stets ein langgezogener rufender Ton, der wie ein Stern das Dämmerdämmer durchstach. Wieder! Wieder! Wieder. Es rief eine Stimme von jenseits der Welt. – Hallo, Stephanos! – Hier kommt der Dedalus!... Komm her, Dedalus! Bous Stephanoumenos! Bous Stephaneforos!“, Es handelt sich in Wirklichkeit um die Rufe der neckenden Jünglinge am Wasser, die „in Lärm und Menge Zuflucht vor der geheimen Furcht in ihrer Seele gesucht,, so wie er vor dem Geheimnis seines eigenen Leibes stand, ein Gedanke, dem die Bemerkung über die Adoleszenzmerkmale seiner Schulkameraden vorhergeht. Die Rufe und die aufsteigenden Phantasien brausenden Wassers, über das sich eine geflügelte Gestalt in die Luft erhebt, wirkt wie eine Aura bevorstehender, initiationsgleicher, somatischer Erschütterung. „Sein Herz zitterte; sein Atem ging rascher und ein wilder Geist fuhr ihm über die Glieder, als schwingte er sich hoch auf, sonnenwärts. Sein Herz zitterte in einer Ekstase der Angst und seine Seele war im Flug... Ein Augenblick wilden Flugs hatte ihn befreit... Die Angst, in der er Tag und Nacht sich bewegt, die Ungewissheit, die ihn eingekreist, die Scham, die ihn innerlich und äußerlich erniedrigt hatte – Bahrtücher, die Linnen des Grabs? Seine Seele war auferstan-

den aus dem Grab der Knabenzeit...“¹ Die äußeren Wahrnehmungen verlieren ihren objektiven Charakter und treten von innen in Erscheinung, „von jenseits der Welt“. Aus den Rufen der Schulkameraden, die Stephens Absonderung mit Verspottung kommentieren, wird ein Ruf und aus der Anrufung der Namen und Wortspiele wie Dedalus, Bous Stephaneforos oder Bous Stephanoumenos werden Identifikationen mit Figuren der Mythologie. Daidalos war Baumeister des Labyrinths, das reine Innen, aus dem kein Weg hinausführt. Daidalos gehört zu den Konstrukteuren einer zweiten Welt, die den Projektionen des Inneren entstammen und deren Wege immer nur dorthin führen, wo die Einfälle und Phantasmagorien wohnen. In den Wortspielen klingt die Herabsetzung mit einem Lorbeerkranz Geehrten zum Stier an, der für das Opfer ebenfalls mit einem Kranz gekennzeichnet wurde, denn die passive Form des Verbs (στεφανώω „bekränzen“) ist στεφανομαι und bedeutet „zum Opfer vorbereitet“. Das Gefühl der Wiedergeburt, die Auferstehung „aus dem Grab der Knabenzeit“ stattet Joyce mit den Insignien des Opfers aus, dessen Apotheose aus dem Sterben entspringt. Die den Ruf ankündigenden Motive sind das brausende Wasser, das akustisch die Unsicherheit des Schwankens auf dem Wasser ebenso evoziert wie das Verschlungenwerden im Strudel, das an Ikarus erinnert, der aus Hybris zu hoch flog („Jesses, ich versauf!“); die Motive sind Levitation, Herzklopfen, Angst und Scham. „Sein Herz zitterte in einer Ekstase der Angst und seine Seele war im Flug. Seine Seele schwang sich hoch auf in einer Luft jenseits der Welt und der Leib, den er kannte, wurde in einem Atemzug geläutert und seiner Ungewißheit entbunden...“ Existenzielle Bedrohung und Erniedrigung klingt an, aus der jedoch die Befreiung gelingt und die das Fundament des Artifex Joyce bilden.

¹James Joyce: Ein Porträt des Künstlers als junger Mann, Frankfurt 1986, S. 190 f.

„At the end of the novel, by calling on Dedalus as his father, Stephen again identifies himself with the fallen Icarus. The attempt to transcend this world completely by means of art is bound to fail.“²

Ursache und Wirkung überlagern sich, die Hybris, die den Absturz verursacht, entspringt gleichzeitig der Tiefe nach dem Fall, sich ihr zu entwinden – eine in sich widersprüchliche Situation, für die von den Alchemisten die Figur der Einheit der Gegensätze gilt. Mathematisch ausgedrückt, handelt es sich um Girolamo Cardanos Wurzel aus minus eins, die zwei Lösungen mit gegensätzlichem Vorzeichen hat, eine mathematische „Erfindung“, die auffällig zu einer Zeit kommt, in der die Alchemie ihre hohe Blütezeit hatte.

Die generelle Absicht der Verbesserung der Schöpfung liegt auch der Alchemie zugrunde. Die Veredelung der Materie kommt einem Schöpfungsakt gleich, der sie aus einem Zustand der Erniedrigung zu erlösen gedenkt. Es handelt sich jedoch weniger um eine Verbesserung eines Zustandes als um die Wiederherstellung eines Zustandes vor seiner Erniedrigung, biblisch: vor seinem Fall. Der Grundstoff der Schöpfungsmythen bietet den Alchemisten Vorbild, den Versuch der Erhöhung, die er Kunst nennt, selbst zu wagen. Da es sich um die Fügung von Gegensätzen handeln sollte, liegt die Konzentration auf Stoffe nahe, die der Verachtung anheimgefallen sind. Allemal ist das Handwerk eine Kunst der Fügung von Stoffen oder Objekten, in denen das „Hohe“, das Göttliche, enthalten ist, kondensiert im technischen Gerät, als Schein in Ritualobjekten. In den Götterbildern wohnt der Gott wie der Einfall im technischen Gerät. Als Zeichen oder Zeiger auf eine Herkunft gerät seine Dignität ins Zwielicht, in den Verdacht der Täuschung, der vor allem dem Bild und seiner Repräsentationsfunktion anhaftet. Im Ausgestoßenen etwas Bedeutsames zu sehen, heißt für den Alchemisten die Umkeh-

²Barbara DiBernard, *Alchemy and Finnegans Wake*, New York 1980, S. 28

rung der Vorzeichen. Sein Interesse an Ausscheidungsstoffen des Körpers, die in animistischen Kulturen den Körper selbst repräsentierten und mit ihm in Verbindung standen, führt zur Grundfunktion des Zeichens, ursprünglich ein Grenzzeichen als Markierung von Identitäten. Der Grenzstein markiert das dem innerhalb seines Bezirks lebenden Körper; er gehört zum Operationsbereich des Körpers und ist somit Teil des Körpers. Es liegt nicht fern anzunehmen, dass die Steinhäufen als Vorläufer der Grenzsteine (Hermen) eine Form der Instrumentalisierung der animalischen Losung ist. Mit ihr wird eine andere Identität wahrnehmbar, die der eigenen Abgrenzung dient. Die Unterscheidung gründet sich auf eine Ausscheidung als Zeichen der Identität, des Eigenen, der Besonderung und der Eigenschaft. Achtung und Verachtung liegen eng beieinander, weil das Ausschließen auf dem emotionalen Impuls des Verwerfens angewiesen ist. Dabei scheint das kontrollierte Verwerfen eine Leistung zu sein, die Strukturen aufbaut. Die Fähigkeit, den Spannungsabfall zu portionieren, erlaubt den Aufbau einer Signalstruktur wie die Bildung von Lauten beim Ausatmen. Analog dazu kann man sich auch Bewegungsabläufe vorstellen, die zwar emotional initiiert, doch durch Inhibition gesteuert sind wie die Hand, die gezielt wirft, statt impulsiv zu schlagen. Ehrenzweig glaubt, dass das inhibitorische Moment in der Atmung beim Sprechen und Singen mit der Fähigkeit der Kontrolle über die Analfunktionen zusammenhängt. „This inhibition of the oral expulsion of air would be psychologically identical with the mysterious inhibition of anal expulsion by anal disgust in which I have come to see more and more the starting point of all human civilization.“³ Die Zäsuren im Spannungsabfluss gliedern den Strom und werden zur Grundlage für Gliederungen. Die Abscheu

³Anton Ehrenzweig: *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing*, New York, 1953, S. 166

dient als Regulator des Spannungsabflusses und wird über den Gesichtsausdruck vermittelt, der Scham hervorrufen und mit deren Unterstützung den Fluss terminieren kann. Die Scham hat dann die produktive Funktion der Regulierung von Grenzen und wirkt bei der Bildung von Haltepunkten innerhalb eines grenzenlosen Fließens mit; sie ist formbildend.

Diesem strukturellen steht ein emotionaler Vorgang zur Seite, dem Halten oder Aushalten von Spannungen. Der Vorgang des Ausstoßens scheint sich mit einem kontinuierlichen Fließen nicht zu vertragen, doch energetisch handelt es sich um die Folge eines Staus, der sich explosionsartig löst und dem Werfen näherkommt als dem Fließen. Antonio Damasio zieht eine Parallele zwischen dem Immunsystem, das auf dem Körper unzutragliche Stoffe reagiert, indem es sie als fremd, d.h. dem somatischen Selbst als nicht zugehörig markiert und ausstößt. Widerwille (disgust) sei eine Emotion mit ähnlicher Funktion, die der Aufrechterhaltung der Identität des mentalen Selbst dient. Die Identitätsbildung greift auf eine evolutionär uralte und fundamentale Emotion zurück, mit deren Hilfe dem Körper unzutragliche Substanzen verwehrt werden. An der Entstehung des (episodischen) Gedächtnisses, auf das sich auch das personale Identitätsempfinden stützt, ist dieser Mechanismus beteiligt; sich einen Geruch, Geschmack oder eine Farbe zu merken, kann überlebenswichtig sein, weshalb Übelkeit und Schwindelgefühl mit zu den gravierenden Erfahrungen zählen, die deshalb mit der Erinnerung besonders stark verbunden sind. Ambivalent sind nun diejenigen Stoffe, die als körpereigene markiert sind und ausgestoßen werden, so, wie die aus dem Inneren kommenden Wahrnehmungen von Emotionen als unzutraglich markiert und ausgestoßen werden müssen, wenn sie von den objektiv wirkenden Verhaltensmustern, den sozialen Normen, nicht zugelassen oder gar pönisiert werden. In der Psychoanalyse befindet sich dieses Ausgestoßene meist im Unbewussten als ambivalenten-

ter, gegensätzlich codierter Inhalt, dem Selbst nicht und wiederum doch noch zugehörig.

Der Gliederung liegt demzufolge die Sequenz zugrunde, die sich im Wechsel von (Be)halten und Ausstoßen ergibt, dem die Markierung von Eigenem und Nicht-Eigenem zugrunde liegt. Diese Formbildung enthält jedoch auf den ersten Blick im Sprechvorgang kein Inhalt, wenngleich im Puls gegenläufiger Bewegungen bereits eine Sortierung in Annehmen und Ablehnen abläuft. Man könnte annehmen, dass das Ornament als Aufzeichnung einer solchen Bewegung gelten kann. Diese Dynamik treibt auch das Wechselspiel von Kräften, die die „chaotischen“ Formbildungen des Unbewussten und die guten Gestalten des Bewussten bestimmen und auf Versuche des Unbewussten hinauslaufen, die begrenzenden Gestalten des Bewussten aufzulösen, wie Ehrenzweig annimmt. „We inferred that the aesthetic and plastic feelings served the superego in maintaining the surface perception against the pressure exerted by the unconscious perception. The struggle between surface and depth perception is really a struggle for the full energy charge. Freud introduced the concept of a fixed amount of mental energy which is shifted between the different layers of the mind. What depth perception gains in energy is lost to surface perception and vice versa.“⁴ Die im „Witz und seine Beziehung zum Unbewussten“ formulierte These wird von der Neuropsychanalyse heute weiterhin gestützt, baut auf einem energetischen Modell auf, das einer Triebtheorie zugrunde liegt. Die größte Verschiebung von Energie findet beim Einschlafen und Aufwachen statt, Freud sprach von „Besetzungen“ des Wahrnehmungssystems. Es scheint jedoch so, dass Wahrnehmungen interner Zustände den Bildungsregeln von Vorstellungen

⁴Anton Ehrenzweig: *The Psychoanalysis of Vision and Hearing*, New York, 1953, S. 60

des Bewusstseins entsprechen müssen und hier geformt werden, ein Tatbestand, der den Zugang zu unbewussten mentalen Inhalten nur über Umwege ermöglicht, die der Unterstützung durch energetische Ladungen bedürfen. „The act of artistic creation too entails a withdrawal of energy from the surface mind into the deeper layers which in the case of automatic art drains the surface mind of its energy charge altogether. The amount of energy thus liberated is employed in the unconscious automatic form play, and released in the Dionysian emotions. The secondary elaboration process helps the surface mind to win back the lost energy charge, and the energy charge is now used in aesthetic pleasure.“⁵ Das Modell insinuiert die Überschreitung einer Grenze, an der Formbildungen entstehen, die ornamental verlaufen. Sie entbehren der Dreidimensionalität, sind im Ursprung linear. Einrollen und Ausrollen sind Bewegungen, die den gegensätzlichen Flussverläufen der Besetzungsenergie entsprechen könnten und in mäanderförmigen Mustern dargestellt wurden.⁶ Die linksläufige Bewegung entspricht der Wendung nach innen und ist dem Greifen und der Einverleibung analog, die rechtsläufige Bewegung ist zentrifugal, das Werfen hingegen durchläuft beide Richtungen. Beide Bewegungen dienen der Erhaltung der Identität, die eine durch die zentripetale Bewegung des Ergreifens und Festhaltens, die andere durch Abwehr oder Ausstoßen dessen, was nicht eigen sein soll oder ist.

Einmal steht das Werfen in Zusammenhang mit dem aufrechten Gang, dessen Körperstellung für den Wurf notwendig ist, zum anderen soll die geometrisierende Ornamentik und das Denken in geometrischen Kategorien einer sistierten Ordnung der Triebstruk-

⁵Ehrenzweig, S. 61

⁶Hermann Kern: Labyrinth, München 1982, S. 34. Die Randverzierung der Schale zeigt eckige nach innen und nach außen laufende Linien. In der voll ausgebildeten Form befindet sich der wieder nach draußen führende Umkehrpunkt in der Mitte der um sie spiralförmig pendelnden Bewegung.

tur durch den aufrechten Gang symbolisch neuen Halt vermitteln. Die Projektion verbindet beide Momente. Das Ausstoßen und Werfen verläuft in geometrischen Kategorien und wird scheinbar vom Affekt des Ausstoßens gereinigt. Diese Reinigung gelingt in der sich entwickelnden theoretischen Geometrie, der Affekt selbst bleibt im schauenden Begehren, der Schaulust jedoch weiterhin erhalten, weil das Objekt als „Überschwemmungsgebiet“ der Entdifferenzierung und der strukturierenden Ornamentierung zugleich dient und „schön“ wird. Der Abstand wird als Ergebnis der Projektion unüberbrückbar, die als Glanz in Erscheinung tritt, besser: als Abglanz, ein Begriff, der das Projektionsverhältnis von Lichtquelle und Aufscheinen besser bezeichnet. Die qualifizierende Bedeutung, das Verwerfen, steckt einmal in der Abhängigkeit des Glanzes von der Lichtquelle und der Abbildlichkeit, des Schattenhaften oder Materiellen, auf dem der Glanz aufscheint, wenn es geformt ist. Der Sekundärwert des Glanzes scheint ihn auf eine Stufe mit verworfenen Stoffen zu setzen, die in verschiedenen Mysterien aus diesem Grund einer Art Erlösung bedürfen, einer Rückführung oder Rückkehr, in den Status der Reinheit, eine Umkehrung der Projektion als Hinwendung zu dem, was auch als Selbst bezeichnet worden ist. Simon Forman nennt in seinen alchemistischen Schriften das silberglänzende Antimonium „Cako“⁷, hinter dem sich das hebräische „kochan“ verbirgt, der „Stern“. Das Wort lässt sich bis in die mesopotamischen Kulturen zurückverfolgen; *kakabu* ist der Stern (Jaritz; Jensen, Kosmologie S. 45, zu *kababu* funkeln), *kubu* der Fötus oder das Metall im Schmelzofen. Die Doppelnatur des Sterns, licht und dunkel zugleich sein zu können, bezeugt der Meteorit, der im Traum von Gilgamesh die Ankunft

⁷Lauren Kassell: The Food of Angels: Simon Forman's Alchemical Medicine. In: Secrets of Nature Astrology and Alchemy in Early Modern Europe (ed. William R. Newman and Anthony Grafton), Cambridge (Mass.), London 2001, S. 346

Enkidus ankündigt und mit ihm eine Wesensgemeinschaft teilt. „Da erschienen mir die Sterne des Himmels. / Wie ein Brocken des Anum fallen sie immer wieder auf mich hernieder.“⁸ Allein das Entfachen von Feuer mittels Steinen erlaubt den Rückschluss auf das lichte Wesen eines steinernen Himmelskörpers, ob er nun das Licht nur reflektiert wie der Mond das Sonnenlicht oder selbst leuchtet, ein Unterschied, über den in der Antike gerätselt wurde. Licht und Wärme aus dem Stein holen zu können, mag erklären, warum der Stein (die Ka'aba zum Beispiel) und das Herdfeuer ein Symbol für die Mutter und der Funke als „Sproß“ des Steins (der Ungeborenes in sich trägt) gedeutet werden konnte, wobei des psychologischen Ursprungs des Motivbereichs wegen die Dyade die Symbolik bestimmt und weniger der biologisch-naturhafte Komplex, sodass in die Dyade als Grundprinzip sowohl das Brüder- als auch das inzestuöse Mutter-Sohn-Motiv eingeschrieben werden kann. Für die Alchemie sind solche Bezüge von Bedeutung, weil die Natur technologisch gesehen wird, um sie als eine Materie behandeln zu können, die mehr ist als sie scheint.

Der Gegensatz der Alchemisten erlaubt die Bestimmung des Lebendigen als Paradox: „Ich bin das Schwarze des Weißen und das Rote des Weißen und das Gelbe des Roten“.⁹ Auf den Gegensatz von Kälte und Wärme bezogen ist der bereits von Platon und Aristoteles verwendete Begriff der Antiperistasis. „Mitunter sagt man auch, die Kälte brenne, oder dass sie erhitze, nicht eben wie die Wärme selbst, aber weil sie die Wärme sammelt und antiperistiert.“¹⁰ Eine dem Feuer analoge Rolle spielt das Wasser,

⁸247 f., übersetzt von Stefan Maul

⁹Aus dem *Rosarium Philosophorum*, zit. in: C.G. Jung: *Mysterium Coniunctionis I*, 1978, S. 44

¹⁰Aristoteles: *Meteorologica IV*, 5, 5. René Spitz führt den Zustand der Undifferenziertheit der Empfindungen innerhalb des psychischen Systems des Neugeborenen auf „das Phänomen des sogenannten 'Überfließens' (over-

das dem Stein entspringt, sodass sich Feuer und Wasser im Bild der „Großen Göttin“ überlagern: „Aber unter dem „κόσμοιο μέσοσ θρόνοσ“ ... entspringt nicht nur die Quelle aller Ströme, sondern dort brennt auch, schwimmend über dem heiligen Quellsee, das Zentralfeuer der Welt.“¹¹ Bezieht man die Symbolik auf die Brust als erstes Objekt der Erfahrung von Flüssigem und Wärme, so gilt die phantasmatische Analogie von Stein und weiblicher Brust, die ebenfalls in der *kub-/kab-Etymologie erscheint, rechnet man die von Eisler zitierten Wörter für den Busen hinzu: *arabisch ka'ab* ist der „Würfel“ und das „Mädchen mit reifer Brust“, *ku'ub* der „Busen“ – dies ist vor dem Hintergrund eines Aerolith-Fetischs namens Ka'aba zu bedenken. Die Ambivalenz von Umschließen und Umschlossenwerden (René Spitz) kehrt in der Figur der Höhle, die ebenso als Berg gedeutet werden kann, wieder. Der Berg hat ebenso eine Stützfunktion für das All wie die umschließende Höhle, gekennzeichnet durch die Mittelsäule als Markierung des stützenden Mittelpunktes. Der Omphalos, der als Nabel die bindende Stützung der Dyade ausdrückt, wäre als Verschiebung der unbewussten Erinnerung an die Situation des Stillens zu deuten. Die Mundhöhle ist nach Spitz das erste Wahrnehmungsorgan, an dem sich auch die Unterscheidung von innen und außen, Selbst und Objekt, also die Grenzbildung von Selbst und Nichtselbst vollzieht, der auch die Urteilsfunktion zugrunde liege. Im Ausstoßen wird einerseits

flow) beim Neugeborenen“ zurück. „Gemeint ist damit eine der Irridation ähnliche Erscheinung beim Neugeborenen: ein in einem sensorischen Bezirk gebotener Reiz wird durch eine Reaktion, die einem (oder mehreren) beliebig anderen Bezirk angehört, beantwortet.“ (Spitz, Urhöhle, S. 643) Damit sind expressis verbis keine Gegensätze angesprochen, doch eine Brückenfunktion. Metaphorisch tritt sie in dem nordischen kosmologischen Opus Gylfaginning in Erscheinung, wo es heißt, das Eis, die Urmaterie, bilde eine Brücke über den Abgrund.

¹¹Robert Eisler: Kuba-Kybele, S. 201 f.; In: Philologus, Band LXVIII, Leipzig 1909

die Objektwelt errichtet und vom Selbst abgetrennt, andererseits eine Bewertung vorgenommen, die von der Negation ausgedrückt wird. Der Stein oder Fels steht in vielen Mythen für die Stütz- und Haltfunktion. So scheint die Säule als Stehende dem Menschen nachgebildet zu sein.¹²

Nimmt man an, dass das Interesse der Alchemisten an Faulstoffen und Exkrementen¹³ als regressiv zu interpretieren ist und sie die Schranke zur unbewussten Bewertung dieses ausgestoßenen Stoffes überschritten haben, um das niedrig Bewertete als Ausgangspunkt ihrer Kunst zu nehmen, die sich zum Ziel nahm, einen Schöpfungsprozess in Gang zu setzen, der beim Niedrigsten zu beginnen hat, so erscheint die Herme ebenfalls im Licht der Regression und lässt sich als verdeckte Losung interpretieren. Der biologische Identitätsmarker ist im Laufe der Evolution erhalten geblieben, er hat vermutlich an Bedeutung und Wirkung in dem Maße zunehmen müssen, wie das einzelne Gattungsmittglied aus der Gattung hervorgetreten und individuiert worden ist. Die Bewertung der exkretorischen Stoffe als abstoßend läuft auf ein Ver-

¹²Die antike Herme wird auf den Stein oder Steinhaufen zurückgeführt, der den „eigenen“ Bereich markiert; ἔρμα ist die Stütze, die unter die ans Land gezogenen Schiffe gelegt wurden, um sie aufrecht zu halten (Frisk).

¹³„Ebenso gehört in dieses Gebiet des 'ὄχθινος' (Unterirdischer Hermes) die in Manuskripte vorkommende Darstellung excretorischer Acte inclusive vomitus“ (C.G. Jung: Symbolik des Geistes, 1948, S. 122). In ὀχέω „tragen, ertragen, erleiden“ enthält die Stützfunktion eine emotionale Nebenbedeutung, die wohl auch mit ὀχή „Unterhalt, Nahrung, Speise“ zusammenhängen. In ὄχος „Hügel, Uferrand“ sind Grenze und Hügel gleichermaßen enthalten. ἕρα gleich χεῖρά „Loch, Höhle“ zu χέζω „schießen“; da es sich um die Öffnung einer Höhlung handelt, ist χεῖλος „Lippe, Rand“, das Platon im 10. Buch des Staates für die Ränder der Wirtel verwendet, zugehörig. Der Vomitus wird von den Alchemisten als Reinigung angesehen, die sich ohnehin auf die Region im unteren Bauchraum konzentriert (Siehe Max Retschlag: Die Alchemie und ihr großes Meisterwerk der Stein der Weisen, 1934)

bot der Präsentation der Identität hinaus, auf die Verpflichtung der Verdeckung von individuellen Signalen, um die erreichte Leistung der komplexen Signalbildung aufrechtzuerhalten. Psychoanalytisch wird dieses Vermögen als Inhibition angesehen, die mit der Kontrolle über Körperfunktionen einhergeht.

Ökologisch dienen Exkreme unter anderem der Bestimmung eines Areals als Lebensraum, der zum Reproduktionssystem des Körpers zu zählen ist. Das inhibitorische Moment der Kontrolle über die Ausscheidungsorgane übernimmt deren Bedeutung eines Identitätssignals und rekonstruiert dessen Zeichencharakter in einer komplexen Abfolge von Stößen, die dem Ausstoßen ein Muster verleihen.¹⁴ Der Mund als Grenzorgan steht mit dem Geruchssinn in Verbindung, der mit der vor ihm liegenden Nase die Eingänge prüft. Dass eine punktuelle Markierung Grenzcharakter haben kann, ist psychologisch ableitbar und vor allem über die Verbindung von Körperöffnung und Markierung der Innen/Außen-Perspektive nachzuvollziehen. Eine Grenze ist nur linear vorstellbar, und eine lokale Grenzmarkierung selbst nur auf linearen Spuren wie Wegstrecken sinnvoll, weshalb die Hermen auch meist an Wegrändern oder Kreuzwegen stehen. Die Teilung eines Weges oder einer Linie begrenzt ebenso wie die Teilung des Raumes oder der Ebene. Ein Punkt hingegen kann keine Fläche teilen. Unter dem Aspekt des Ausstoßens sind jedoch zwei Räume und die

¹⁴ „Die Möglichkeiten der ‚Markierung‘ eines Territoriums reichen in der Tierwelt, vom Setzen olfaktorischer Duftmarken mit Urin, bis zu visuellen territorialen Ausdruckshandlungen bei Rhesusaffen in Form von rhythmischen Bewegungen des erigierten Genitales. Beim Menschen dienen vor allem visuelle Symbole zur Darstellung territorialer Grenzen. Die Angewohnheit vieler primitiver Kulturen, so genannte ‚Hauswächter‘ in Form von Phallusartigen Steinskulpturen zur Demarkierung von Hausgrenzen zu verwenden, erinnert aus vergleichend-ethologischer Sicht an das zuvor zitierte Ausdrucksverhalten der Rhesusaffen.“ (Gerald Wiest: Hierarchien in Gehirn, Geist und Verhalten, 2009, S. 36)

Überschreitung eines Grenzpunktes beteiligt, ein Vorgang, der einer Errichtung gleichkommt. In den Schöpfungsmythen ist diese Errichtung vertikal und mit einem Bewertungsgefälle verknüpft, das über Auf- und Abstiegskonstruktionen überwunden werden kann, die beim Kreuzen der Grenze behilflich sind. Dieser Akt gilt als gut und schön.

29 Körpergrenzen

Die exkretorische Markierung bezeichnet das Feld, das der Körper in Besitz genommen hat, ohne dass eine lineare Grenze sichtbar wäre. Sie besetzt ein Feld, das zur Umwelt des Körpers gehört, der sich über die Organe hinaus auf dieses Feld erstreckt. Das Feld vertritt die „Nährende“, die Amme, die eine Erinnerung an die Mutter-Kind-Dyade ist, die vom Kind zunächst als ökologische Einheit erlebt wird. Das von René Spitz beschriebene oral grundierte Raumgefühl umfasst in einem zweiten Schritt den objektiv erlebten, distanzierten Raum, in dem ein Rest der alten Ununterschiedenheit erhalten bleibt, in der der Körper des anderen Teil des eigenen Körpers ist. Man könnte nun sagen, dass die taktile Wahrnehmung des anderen Körpers, die mit dem Saugvorgang beginnt, punktuell die Grenzen der Körper kreuzt, sodass die Grenze ebenfalls zunächst nur als taktil punktuelle Wahrnehmung erlebt wird. Diese Wahrnehmung scheint sich in Protoformen der Geometrie niedergeschlagen zu haben. Die Distanz wird paradoxerweise taktil erlebt, weil etwas „anderes“ in den Wahrnehmungsraum eindringt, ihn reizt, affiziert. Diese Reizung setzt in der Regel eine Reaktion in Gang, um die „Ruhe“ wieder herzustellen, wie August Stürcke¹ annimmt. Die von der Gestalttheorie „gut“ genannte Gestalt, erfüllt offenbar diesen Zweck der Wiedergewinnung einer homöostatischen Ruhelage, sodass die Geometrie auch in diesem Kontext zu sehen ist. Geometrische Konstruktionen haben stabilisierenden Charakter in seelisch labilen Situationen. Der Geome-

¹ August Stürcke: Über Tanzen, Schlagen, Küssen. Imgao 1926

trie liegt eine gewisse Rhythmik zugrunde, ein Schematismus, den man biologisch primitiv nennen könnte.

August Stärcke hat Stufen der „Motilitätsentwicklung“ vorgestellt, die auf einem Energiemodell beruhen. Demzufolge gab es einen ursprünglichen Zustand, in dem „die Lebewesen Energie aufspeicherten, die auf Anlaß eines von außen kommenden Reizes oder nach Überschreitung irgend einer Schwelle in die Motilität floß...“² Nach der tonisch genannten Stufe mit Entladungen von viszeralen Spannungen und Sekretionen (sympathische Nervensystem ist Organkorrelat) folgt der Tonus mit Unterbrechung (axiales Nervensystem) – „die zwei Arten der Innervierung entsprechen diesen beiden Stufengruppen... die folgende Stufe ist die rhythmische Wiederholung. Die auffälligsten Reste sind beim Menschen Herz- und Atembewegungen, das Saugen des Neugeborenen, das Blinzeln, der Coitus, der Tanz und andere religiöse und künstlerische Handlungen und Spiele (Schaukeln). viele psychotische Erscheinungen (stereotype Bewegungen, Schreien usw.) sind Regressionen zu dieser Stufe.“ Der Rhythmus ist bereits vorhanden, wenn die Erregung abfließt, doch auf der tonischen Stufe ist die Frequenz noch sehr hoch, „die weitere Entwicklung der Motilität besteht aus einer Abnahme dieser Frequenz“. Den Erregungsstufen liegt eine entsprechende Motorik beim Zeichnen zur Folge, sodass die glatte Bewegung eine entwickeltere Stufe mit ausreichender Hemmung voraussetzt. Grundlegend bei diesem energetischen Modell ist die lustvolle Empfindung beim Spannungsabbau, den man sich in dem Modell von Stärcke seriell oder rhythmisch vorstellen muss. Er nimmt an, dass die Hemmungen bei den höheren Stufen über Zensurmechanismen zwar Phantasie und Motilität gleichermaßen betreffen, doch die Phantasie weniger als die Motilität. An der Herstellung von Artefakten wären Phantasie und

²August Stärcke: Psychoanalyse und Psychiatrie, 1921, S. 47 ff.

Motilität gleichermaßen beteiligt, wobei das Spiel mit der Hemmung und der Entladung gliedernde und ordnende Funktion hat und höhere Kulturleistungen durch Inhibition ermöglicht.

Im Rhythmus des Zählens tritt dieses Spiel ins Bewusstsein. Imre Hermann hatte ebenfalls das Zählen als eine symbolische Form von Handlungsschritten interpretiert. In den griechischen Zahlfiguren werden Markierungen symmetrisch angeordnet, sodass es sich um Besetzungen einer Fläche handelt, die von innen her, von den Punkten begrenzt wird, sodass $\chi\omega\rho\acute{\iota}\zeta\omega$ „trennen“ als auch „stellen“ (einmal zu *choris* und einmal zu *chora*) beide Vorgänge trifft, die Begrenzung durch Teilung und die Bestimmung des Ortes in der Markierung mit $\delta\rho\omicron\varsigma$,³ „Berg“ oder $\delta\rho\omicron\varsigma$ „Grenze, Grenzzeichen“. Die Geometrie kommt ins Spiel, wenn der Gnomon durch Anordnung von Steinen gerade von ungeraden Zahlen unterscheidet, die geraden Zahlen Rechtecke und die ungeraden Quadrate bilden. „It is easy to see how this way of representing numbers would suggest problems of a geometrical nature. The dots which stand for the pebbles are regularly called 'boundary-stones' ($\delta\rho\omicron\iota$, termini, terms), and the area which they occupy, or rather mark out, is the 'field' ($\chi\acute{\omega}\rho\alpha$).“⁴ Die steinernen Grenzzeichen zeugen von den Hemmungen fließender Entladungen, von der Kontrolle über exkretorische Akte im eigentlichen wie symbolischen Sinne. Das Gute an einer Gestalt ist somit weniger wegen seiner Einfachheit im Wahrnehmungsprozess von Bedeutung als dass damit bezeugt ist, dass und wie die Entladung in kontrolliert gehemmter Form zustande kommt. Dieses Gute ist die Voraussetzung des Schönen, wenngleich die inhibitorische Starrheit ein System der Geometrie hervorgebracht haben mag, der Unruhe des psychischen Kräftehaushalts jedoch nicht gewachsen ist, sodass es zu

³Julius Stenzel: Zahl und Gestalt bei Platon und Aristoteles, 1924, S. 83

⁴John Burnet: Early Greek Philosophy, London 1908, S. 115

Überschüssen kommen muss. „Bei jeder Hemmung der Reaktion einer höheren Stufe findet die gestaute Libido die nächst niedrigeren Stufen zur Entleerung vor und bahnt außerdem neue Wege an. Zum Teil bleiben diese auf das Denken beschränkt (die Phantasie). Der Inhalt der Phantasie kann nichts anderes sein als die Besetzung der Imago, welcher die Realisierung gehemmt wurde, das heißt die Wunscherfüllung. Der Einfluß der Zensur auf diese Phantasien ist offenbar schwächer als die der Hemmung auf die übrige Motilität. Sind sie stark besetzt, dann durchbrechen sie die Zensur und werden auf der Erinnerungsstufe, – bei gleichzeitiger starken Verdrängung auf einer niedrigeren Stufe (Begierde, Angst usw.) – bewußt.“⁵

Auch wenn geometrische Formen allein nicht genügen, wirkt ihr Prinzip der Begrenzung in schön empfundenen Objekten weiter. Im Symposium tritt Diotima auf, um dieses Prinzip der Begrenzung in der Hemmung der Triebe einzuführen und einen Weg aufzuzeichnen, der stufenweise von der Schönheit des einzelnen Körpers über die Schönheit der Körper an sich zur inneren Schau eines Schönen an sich führt. Der Ausgangspunkt ist typisch für die griechische Zuwendung zum nackten Körper. Ehrenzweig interpretiert die geometrische Phase der Vasenkunst als Zeichen des „pan-genitalen“ Durchbruchs, der durch die Geometrie gebändigt wird, um zu einer appollinischen Darstellung zu gelangen. „The subtle sense for proportion and measured harmony which gave us the Greek temple style is a truly aesthetic achievement which is so incredibly refined, because it is a reaction against the previous reckless pan-genital break-through.“⁶ Durchbruch könnte man auch als Entladung im Sinne Stärckes bezeichnen. Die

⁵Stärke, Psychoanalyse, S. 53

⁶Anton Ehrenzweig: Unconscious Form-Creation in Art. The British Journal of Medical Psychology, Part I-III, 1947-1948, Volume 21, 22; Vol. 22, S. 97

Schaulust, die mit dem Schönen verbunden ist, ist insofern bereits von der begrenzenden Hemmung bestimmt, als sie vom unmittelbaren Ergreifen Abstand nimmt, darauf sogar beruht, sodass das Begehren die Unendlichkeit des Ungehemmten auf sich nehmen muss. Das schöne Objekt trägt die Gestaltung und Hemmung, die dem Betrachter, der sich nicht sattsehen kann, in der Schaulust abgeht.

Diese „voyeur libido has also an oral source“.⁷ Das Kind überwindet der Theorie zufolge seinen destruktiven Zwang zur Verschlingung des geliebten Objekts durch den Lernprozess, sich mit dem Ansehen zu begnügen. René Spitz hat gezeigt, wie Mundhöhle und Gesicht der Mutter zusammen erlebt werden, um die Stellvertretung der Mundhöhle durch das Gesicht zu bahnen, des taktilen Empfindens durch das Sehen. Diese individualpsychologische Perspektive ist aufgehoben in einer generellen, wenn jedes visuell wahrgenommene Objekt mit genitaler Bedeutung aufgeladen erscheint, weil der aufrechte Gang die Sicht auf die Sexualorgane verändert und das präzise Muster visueller Triebrichtung aufgehoben oder undeutlich gemacht hat mit der Folge einer Regression auf eine weniger differenzierte Stufe, die Ehrenzweig pan-genital nennt. Von hier aus wird der Versuch einer neuerlichen Differenzierung unternommen, die das chaotische Material organisiert. Schönheit überlagert die Regression und ruft ein Gefühl der gelungenen „Flucht“ oder des Entkommens hervor. Sie ist deshalb überwiegend ein Phänomen der Konstruktion dieses Entkommens, eine Strategie, die sich im Werk verwirklicht, dem Schöpfer der Schönheit dient sie als Restitution einer verlorenen Welt. Eine Neuorganisation der Triebstruktur deutet Sigmund Freud in „Das

⁷Anton Ehrenzweig: The Scientific and Heroic Age. The International Journal of Psychoanalysis, Volume XXX, 1949, S. 109

Unbehagen in der Kultur“ an,⁸ wenn er den aufrechten Gang mit der Loslösung der olfaktorischen Bindung als Teil der Oralität an die verdeckten Sexualorgane in Verbindung bringt. Die Attraktion wird nun über das Sehen vermittelt. Die Scham gilt ihm als Schutz für die ständig sichtbar gewordenen Genitalien, vor allem den männlichen, wobei, worauf Ehrenzweig hinweist, das weibliche Genitale eben vor der männlichen Schaulust verborgen ist. Mit der Präsentation der Brüste scheint eine Verschiebung der Attraktion des weiblichen Genitals einhergegangen zu sein, wobei die alte Bindung von Brust und Mundhöhle berücksichtigt werden muss, die eine Regression in Gang setzt. Scham folgt dieser Regression und zeugt somit von der Wahrnehmung des Rückfalls hinter die erreichte Stufe der Trieborganisation, Auslöser für eine Strategie, aus dieser Situation wieder herauszukommen. In der Szene von Adam und Eva spielt der orale Aspekt denn auch die entscheidende Rolle beim schamvollen Sichverstecken, das auf ein Bewusstsein hinweist, eine regressive Phantasie entwickelt zu haben. Ehrenzweig interpretiert die Freud-Stelle unter Berücksichtigung der Thesen Melanie Kleins in seiner weitergehenden Analyse von Schaulust und aufrechtem Gang unter dem Begriff der Schuld als Reaktion auf den unbewussten Wunsch nach dem Verschlingen der Genitalien, die in Analogie zur frühkindlichen Mutterbrust gesehen werden können.

Der Abbruch des Blickkontaktes in der Scham, den Freud als Schutzfunktion interpretiert, muss heute als Wiederholung jener Blickkonstellation angesehen werden, in der Ablehnung und Kommunikationsabbruch seitens der Pflegeperson signalisiert wird, die damit Schamverhalten beim Kleinkind auslöst, aus dem es wieder herausfinden muss. Es ist wohl so, dass das Schamverhal-

⁸Sigmund Freud: Das Unbehagen in der Kultur, Studienausgabe Band 9, Frankfurt Main, 2009, S. 235

ten mit der Wahrnehmung einer drohenden Regression verbunden ist, die als erniedrigend und hässlich empfunden wird. Sie zu überwinden, dienen Maßnahmen, die man als Erlangen einer Form von Schönheit bezeichnen kann, die sich zunächst auf den Körper bezieht, der in einer spezifischen Kultur als objektiv schöner und angenehmer bestimmte Kriterien zu erfüllen hat. Er ist zunächst nicht „naturschön“. Dass er zum Beispiel in der Genesis als nackt bezeichnet wird, beruht auf der Wahrnehmung eines Mangels oder einer plötzlichen Schutzlosigkeit. Nacktheit ist kein ursprünglicher, sondern ein reduzierter Zustand, eine Beraubung, die eine Dynamik in Gang setzt, den Körper wieder mit Schutzfunktionen auszustatten, sodass man auf den Körper trifft, der die reine Nacktheit überwunden hat, indem er als schön bezeichnet werden kann – aus welchen Gründen auch immer. Der Schönheitskanon der Griechen hat seine Wurzeln in der Geometrie, primitive Kulturen operieren mit allerlei Applikationen oder Mutilationen des Körpers. Den Körper hinter derlei kulturellen Überformungen zu verbergen, scheint eine Möglichkeit, den Körper zu schützen.

30 Vorbild Evolution

Der Schamzustand geht mit einer Beraubung des Schutzes einher, und da der Blick des anderen der Auslöser ist, handelt es sich um ein Phänomen sozial zu interpretierender Beraubung mit im Ernstfall bedrohlichen Konsequenzen des Ausstoßens aus der kulturell definierten Gemeinschaft in die Wildnis. Die Scham entstünde jedoch nicht erst im Menschen, sondern auf gewisse Weise im Tier, das den Zustand, den der aufrechte Gang mit sich bringt, durch Unterscheidung (Ausstoßen) verarbeiten muss. Greift man Ehrenzweigs These auf, so bedeutet das kontrollierte Ausstoßen der Luft ein Indienstnehmen primitiver Abflüsse für die Konstruktion höherwertiger Prozesse. Die Schiefelage in der Balance von Selbst und Umwelt kann damit ausgeglichen werden, sodass neue Anpassungsfunktionen hinzukommen. Man hätte es hier mit der Umbesetzung einer primären Rolle, die Entladungen spielen, durch eine sekundär dienende zu tun, die in den Figuren eines existentiellen Schichtenmodells die unterste Stufe einnehmen. Dieses Modell wird in Analogie zu den Stufen der Evolution gesehen, wenngleich angesichts der Zusammenarbeit von „Modulen“ von einer einfachen Stufung keine Rede sein kann.¹ Die Regression bestünde im Rückgriff auf die Funktion analer Markierung, der Weg aus ihr in der Nutzung des Systems für die Entwicklung einer oralen Kommunikation, wobei das orale System das olfaktorische mit enthält. Der phylogenetische Prozess sollte sein Echo in der ontogenetisch zu verfolgenden Beherrschung der Muskulatur in der Kleinkind-

¹Lucio Vinicius: Modular Evolution. How Natural Selection Produces Biological Complexity. Cambridge 2010

phase haben. Die ägyptische Hieroglyphe für Riechen, Atmen steht ebenfalls für ein „Sich-Gesellen zu“ oder „Sich-Vereinigen mit“, und zeugt davon, dass die Nase metaphorisch eine ähnliche Funktion wie die Mundhöhle übernimmt, und die sexuelle Komponente des Pneuma im Griechischen als Mittel der Vereinigung und Vermischung hier ihre Ursache haben mag. Vor diesem Hintergrund ist Sprache nicht nur ein semantisches, sondern auch ein kommunikatives System mit dessen stärker betonter Bindung an eine einmal erlebte Einheit. Freud sieht den Geruchssinn nach der „Aufrichtung des Menschen“ in seiner ursprünglichen Funktion entwertet, sodass „die gesamte Sexualität, nicht nur die Analerotik, ein Opfer organischer Verdrängung zu werden drohte, so daß seither die sexuelle Funktion von einem weiter nicht zu begründenden Widerstreben begleitet wird, das eine volle Befriedigung verhindert und vom Sexualziel wegdrängt zu Sublimierungen und Libidoverschiebungen... So ergäbe sich als tiefste Wurzel der mit der Kultur fortschreitenden Sexualverdrängung die organische Abwehr der mit dem aufrechten Gang gewonnenen neuen Lebensform gegen die frühere animalische Existenz...“²

Folgt man der Theorie der Mikro- oder Aktualgenese, so entsteht an einer bestimmten Stelle des Prozesses vor dessen Ende ein Abbruch von Intentionen, die vor dem aufrechten Gang ganz durchlaufen wurden. Für die Gestalten, die im Prozess durchlaufen werden, bedeutet dies ein „non finito“, das allerdings auf andere als die angestrebte Weise vollendet werden muss. Es liegt nahe, hier Leistungen des visuellen Systems dafür in Anspruch zu nehmen. Die Inhibition markiert eine Stelle, die dann freigelegt ist und als solche im Vergleich zum vollen Durchlauf des Prozesses regressiv genannt werden kann. Regressiv wäre dann weniger die Aktualisierung des Analerotischen als der Rückgriff auf eine evo-

²Freud, Unbehagen, S. 235

lutionär vorangehende Stufe, die der Restitution der verloren gegangenen Leistung mit anderen Mitteln dient. Ontogenetisch bietet sich die orale Phase an, in der die Nahrung als Ausgangsbasis für Übergangsobjekte dient, die vermutlich in den Vokalisierungen fortleben, mit denen das Kind auf Objekte zielt. Namen sind, so Heinz Werner, deshalb sozial aufgeladen: „For us, the child’s orientation towards naming reflects intensely social motive of sharing experiences about objects with others... the child, in using names, enters an entirely novel stage, as far as his and the other’s experiences are now shared or shareable through the quasi-objective, externalized medium of audible symbolic vehicles.“³ Die prägenitale Stufe der Reproduktion ist die der Vermischung in der Zirkulation von Stoffen innerhalb einer Einheit, wie das Kind sie zunächst erlebt. Es wird diesen Prozess später selbst aktiv in Gang setzen und Übergangsobjekte so behandeln wie es selbst behandelt worden ist. Es wäre zu bedenken, ob der Name nicht die Rolle der Nahrung übernommen hat. Einen Hinweis darauf könnte neben dem Motiv aus der Genesis die von Giorgio Agamben erwähnten Hymnen, die den Göttern als Speise dienen sollen.⁴

„Aus Sicht Mikrogenese werden frühe Phasen eines kognitiven Prozesses in spätere Phasen übernommen. Dieses Modell ist somit weniger durch eine Kontrolle der tieferen Elemente durch die Oberfläche charakterisiert, sondern der mikrogenetische Prozess verläuft von der Tiefe zur Oberfläche. Archaische Formen der Kognition werden dadurch nicht als Enthemmungsphänomene, sondern als frühe Erscheinung eines sich entwickelnden Vorganges gesehen. Störungen der Mikrogenese, in Form von neurologischen oder psychiatrischen Symptomen, könnten in dieser Hinsicht als Elemente eines unterbrochenen Vorganges verstanden

³Heinz Werner, Bernard Kaplan: Symbol Formation, London 1984, S. 100

⁴Giorgio Agamben, Herrschaft und Herrlichkeit, S. 279 f.

werden, die vorzeitig an die 'Oberfläche' gelangt sind.“⁵ Der Fehler gibt somit den Blick auf eine Schicht frei, die einer älteren Entwicklungsstufe angehört. „Der Fehler, bzw. das positive Element eines Symptoms wird so gesehen zur Momentaufnahme eines Prozesses, der sich vorzeitig, und damit in unvollständiger Form manifestiert (Brown, 1988). Ein Fehler ist dadurch implizit als Erscheinung eines normalen, aber unterbrochenen Prozesses zu verstehen. Eine Störung oder Läsion an einer bestimmten Stelle des Gehirns bedingt, dass der mikrogenetische Prozess bis zum Läsionsort zwar normal abläuft, der Entfaltungsprozess ab dieser Stelle jedoch nicht fortschreiten kann. Das Erscheinungsbild des Symptoms korreliert deshalb mit der Höhe der Läsion. Analog zu den pathologischen Phänomenen der Aphasien, könnten 'physiologische' Störungen der Sprache – etwa das Versprechen im Sinne einer Freudschen Fehlleistung, oder das Sprechen im Traum – als Manifestationen eines passageren 'Rückfalls' auf tiefere Funktionsebenen des Sprachprozesses vorgestellt werden (Brown, 1988).“⁶ Dieser Rückfall kann als Versuch gewertet werden, die Schiefelage einer Anpassungsleistung aus der Vergangenheit in Erinnerung, das heißt ins Bewusstsein zu bringen, das für Lösungen von „Aufgaben“ zuständig ist. Insofern ist die Fehlleistung bedeutend, ebenso wie ein neurotisches Symptom. In solchen Fällen konkurrieren die jüngere Schicht mit älteren Schichten um die Aktualisierung des Bewusstseinsprozesses. „Das Konzept der Mikrogenese versteht jede Form der Entwicklung als Prozess, der von einem allgemeinen und undifferenzierten Zustand zu einem differenzierten und hierarchisch integrierten Zustand führt. In Bezug auf das Denken bedeutet dies, dass die basale und undif-

⁵Gerald Wiest: Hierarchien in Gehirn, Geist und Verhalten. Wien, New York 2009, S. 92

⁶Wiest, Gehirn, S. 92

ferenzierte Stufe der Denkorganisation als Anhäufung von Bildern oder einfachen Konzepten vorgestellt werden kann. Diese frühen Formen des Denkens werden in der mikrogenetischen Theorie auch als 'primäre Ansammlungen' (primary aggregations) zusammenhängender Ideen bezeichnet (Arieti, 1962). Die 'primären Ansammlungen' sind derart organisiert, dass auf dieser Ebene eher Bedeutungszusammenhänge, als spezifische Inhalte erfasst werden.⁷ Die Stufe gleicht dem Freudschen Primärprozess. „Dabei stehen Denkinhalte in einem losen und assoziativen Zusammenhang, und es überwiegen Mechanismen wie Verdichtung und Verschiebung, sodass einander ähnliche Elemente leicht vertauscht werden können.“⁸ Auch können Phänomene, die ein gemeinsames Merkmal besitzen, gleiche Bewertung erfahren, sodass eine negativ besetzte ältere Erfahrung mitsamt ihrem Merkmal (eine Frisur zum Beispiel) auf die Gegenwart übertragen werden und hier ihr Wirkung entfalten kann. Die negativ besetzte Frisur bestimmt realitätsfremd die negative Bewertung ihres Trägers.

Die Fehlleistung im Falle eines Versprechers wird von Theoretikern der Mikrogenese auch als Beispiel für Formulierungsmuster angesehen, die untereinander um die Dominanz in der Artikulation konkurrieren. „...instead of a slip involving a word, the speech product included one or more sentences that not only were inconsistent with what you had in mind (as in the case of ordinary speech errors), but expresses its own fully elaborated, coherent 'message', a message, that you did not have any prior awareness of.“⁹ Da das Sprechen zu schnell abläuft, um von einer vollständig bewussten Steuerung des Prozesses auszugehen, kommen unbewusste Abläufe ins Spiel. Der vorliegende Typ mikrogenetischer

⁷Wiest, Gehirn, S. 105

⁸Wiest, S. 105 f.

⁹Ralph E. Hoffman: Microgenesis of Schizophrenic Symptoms; in: Cognitive Microgenesis (ed. by Robert E. Hanlon), 1991, S. 144

Sprachstörung beruht auf „a failure in (unconsciously) sorting out competing discourse intentions. This in turn produces a potential disparity between the 'message' that is consciously registered in the mind as the intended speech act and what ends up expressed by a competing discourse plan.“¹⁰ Das Zusammengespanntsein zweier Phänomene aus unterschiedlichen Systemen nennt Ehrenzweig superimposition und sieht darin eine Möglichkeit der Gestaltwerdung unbewusster Inhalte, die er gestaltfrei nennt. „We saw... how the gestalt-free perception of the depth mind contained 'too general' things and images which could be visualized only as a superimposition of several adult concepts into the undifferentiated perception. As the secondary gestalt elaboration sets to work it cannot but 'condense' this superimposed perception into a nonsensical though fully articulate 'condensation'.“¹¹ Freud war der Ansicht, dass das Unbewusste auch keinen Unterschied zwischen antithetischen Bedeutungen wie hoch und tief oder stark und schwach mache. Kurth Rathe „quotes Freud's discovery that the symbol language of the unconscious mind favours the use of such 'antithetical' symbols which is also found in archaic languages ('altus' denoting 'high' as well as 'deep', etc.)“¹² Die Künste leben von der Gestaltfreiheit, indem sie in Formprozessen einen zu den klaren Gestaltformen von Bewusstseins- und Wahrnehmungsinhalten alternativen Aufbau betreiben.¹³

Der temporäre Rückgang auf eine im Vergleich zur erreichten primitiver zu nennende Stufe wird in Riten symbolisch vollzogen. In der Initiation schlägt der Entwicklungspendel zurück ins Wilde, um dort den Initianden mit den Symbolen einer anderen Welt

¹⁰Hoffman, *Microgenesis*, S. 144

¹¹Ehrenzweig, *Vision and Hearing*, S. 113

¹²Ehrenzweig, *Vision*, S. 181

¹³In seiner Kritik an der Gestaltpsychologie ist die Berliner Schule gemeint, nicht die Leipziger, die der Mikrogenese nahesteht.

bekannt zu machen, in die er dann eintritt. Mit der Symbolik der Taufe tritt die Chaosqualität des Wassers in Kraft. Die Künste zelebrieren eine analoge Bewegung des Rückschlags, der aus der Stabilität einer Endgestalt herausführt in frühere Stadien von großer Variationbreite an Gestaltungsmomenten. Das wahrgenommene Objekt als ausdifferenzierte Endgestalt ist Veränderungen nicht mehr zugänglich, der Differenzierungsprozess ist abgeschlossen. Anders die innere Vorstellung eines Objektes, die auf das klare Ziel der von den Sinnesdaten bereitgestellten Informationen verzichten muss und damit auf den Detailreichtum des realen Objekts. Das erlaubt infolge der Unschärfe phantasmatische Ergänzungen. Die Theorie der Mikrogenese, die den Wahrnehmungsprozess eines fixierten Objekts als blitzschnellen Durchlauf phylogenetischer Stadien interpretiert, untersucht denn auch die organischen Strukturen, die die Mikroprozesse tragen. Jason W. Brown vermutet, dass sich in der linken Hemisphäre des Gehirns „focal zones“ herausgebildet haben, die in der Ontogenese jeweils neu gebildet werden. „These focal zones are conceived as levels that, in the course of development, built up language and neural structure... According to this model the differentiation of asymmetric focal neocortex repeats in ontogenesis the pattern established in the evolution of the sensorimotor areas, namely, a core differentiation of a specialized zone within a more generalized field.“ Die Lateralisierung folgt aus dem Einschub eines „focal neocortex“ als Zwischenstufe zwischen dem „generalized neocortex“ und dem „sensorimotor cortex“, der evolutionären Endstufe der Spezialisierung. Dieses Muster „is consistent with the general pattern of evolutionary branching from earlier, less individuated forms rather than from end stages of specialization.“¹⁴ Charles Darwin schreibt in „Die Entstehung der Arten“: „...jeder Teil des organischen Baus,

¹⁴Jason W. Brown: *The Life of Mind*, 1988, S. 34

welcher ohne Nachteil für das Individuum erspart werden kann, wird erspart... Vielzählige Teile sind veränderlich in Zahl und Struktur, vielleicht auch deshalb, weil dieselben durch natürliche Zuchtwahl für einzelne Verrichtungen nicht genug spezialisiert sind, so daß ihre Modifikationen durch natürliche Zuchtwahl nicht besonders beschränkt worden sind. Aus demselben Grund werden wahrscheinlich auch die auf tiefer Organisationsstufe stehenden Organismen veränderlicher sein als die höher entwickelten und in ihrer ganzen Organisation mehr differenzierten. Rudimentäre Organe bleiben ihrer Nutzlosigkeit wegen von der natürlichen Zuchtwahl unbeachtet und sind deshalb veränderlich.“¹⁵ 1930 formuliert Ronald Aylmer Fisher in seiner *Genetical Theory of Natural Selection* ein Prinzip, demzufolge natürliche Selektion ein selbst-inhibierender Prozess ist, weil Selektion den am besten Angepassten bevorzugt und die Auswahl eine Verringerung der Anpassungsmöglichkeiten bedeutet, ein Verblässen der genetischen Varianz. „As selection eliminates the unfit, only the fittest survive; among the survivors, selection proceeds in the following generations to keep only the fittest among the fittest; eventually, one expects a single allele at each locus to survive, corresponding to the survival of a single 'fittest' combination of alleles in an originally variable population. In other words, additive genetic variance in fitness is now predicted to vanish not as a result of sexual reproduction (as in the case of inheritance), but as a consequence of natural selection itself.“¹⁶ So sei anzunehmen, dass Populationen eine konstante Reserve verborgen vererbbarer Variation von Merkmalen der Individuen vorhalten, bis eine Veränderung in De-

¹⁵Charles Darwin: *Die Entstehung der Arten*; in: *Gesammelte Werke*, 2009, S. 467

¹⁶Lucio Vinicius: *Modular Evolution. How Natural Selection Produces Biological Complexity*, Cambridge 2010, S. 43

mographie, Umgebung oder andere Faktoren für alternative Allele sich eine Gelegenheit bietet, einige Fitness-Effekte zu erzeugen.¹⁷

¹⁷Vinicius, Evolution, S. 44

31 Mikrogenese des Blicks

Daraus speist sich ein Prinzip der Regression als Potential schöpferischer Prozesse. Die Introspektion ermöglicht den Zugriff auf Stufen, die für aktuelle Objektwahrnehmungen und Handlungen keine unmittelbare Geltung haben, deshalb aber eine gewisse Variationsbreite an Gestaltungsmöglichkeiten aufweisen. Die Theorie der Mikrogenese, die auf Wahrnehmungsexperimente des Wiener Entwicklungspsychologen Heinz Werner zurückgeht, nimmt an, dass die exterioire Wahrnehmung von Objekten als Endstadium eines Prozesses anzusehen ist, der erst im Abgleich mit den Sinnesdaten stabil ist und als momentaner Akt den Gestaltungsprozess abschließt, Variationsmöglichkeiten der Endgestalt zunehmend elimiert und das Objekt fixiert. Jason W. Brown meint, dass das Selbstbewusstsein als Innenperspektive auf einer Unterbrechung der Repräsentation dieser Endgestalt des externen Objekts oder einen Rückschritt bedeutet. „Consciousness of the self is the end result of a historical process of consciousness development, but the prominence of the self as an inner event, and the fact that inner events are stages on the way to exteriorized objects, implies that self-consciousness is not a 'higher' phase in human mentation but a retreat from external objects to preparatory (internal) phases in the object formation.,¹ Selbstbewusstsein trete in der vorletzten Phase der Objektgestaltung hervor, ein Umstand, der mit dem Evolutionsprinzip übereinstimme, demzufolge „new

¹Jason W. Brown: Mental States and Perceptual Experience; in: Cognitive Microgenesis, 1991, S. 66

formations occur as outgrowths of earlier layers, not as terminal additions“.²

Der letzte Schritt besteht im „Ausstoßen“, einem Übergang des innen abgelaufenen Prozesses, der mit einem Gewährwerden verbunden ist, das als Selbstbewusstsein bezeichnet werden kann. Brown setzt eine Beziehung von Selbst und seinen Objekten voraus, die ein Selbstbewusstsein ermöglicht. Die Bedingung dafür, dass man ein Objekt wahrnimmt, ist das Gewährwerden des Objekts durch das Selbst und zugleich des Selbstes als Subjekt des Gewährwerdens. Ein leeres Gegenübertreten des Selbstes als Objekt des Bewusstseins ist damit ausgeschlossen, weil das Bewusstsein des Bildes und des Objektes bedarf. „The self is the subject of consciousness, and images and objects are what the self is conscious of. When one is conscious of being conscious, the object of consciousness is not the self but an idea or description of the self in a state of consciousness. The self is conscious in the context of a perception.“³ Die Bewegung endet in einer Begegnung des vorletzten, phantasierten Objektbildes mit dem Objekt der von außen kommenden Wahrnehmungsdaten, wobei der Reiz der Wahrnehmungsorgane die innere Bewegung des Gestaltungsprozesses auslöst, der im Erkennen endet, bei dem beide Seiten in einem Schlag zusammenkommen. Platon hat ein ähnliches Modell des Zusammenstoßens von inneren und äußeren Bildern, das Sokrates im Theaitetos (156 e) so beschreibt: „Wenn nun ein Auge und ein solches anderes ihm Angemessenes zusammentreffen und die Röte⁴ erzeugen nebst der ihr mitgeborenen Wahrnehmung, was beides nicht wäre erzeugt worden, wenn eines von jenen beiden auf ein anderes getroffen wäre: dann wird, indem beide sich be-

²Brown, *Mental States*, S. 66

³Brown, S. 65 f.

⁴Schleiermacher ersetzt Weiße durch Röte.

wegen, nämlich das Sehen aufseiten der Augen, die Röte aber aufseiten des die Farbe miterzeugenden Gegenstandes, auf der einen Seite das Auge erfüllt mit der Gesichtswahrnehmung, und sieht alsdann, und ist geworden nicht eine Gesichtswahrnehmung, sondern ein sehendes Auge; auf der anderen Seite wird das die Farbe Miterzeugende erfüllt mit der Röte, und ist geworden auch wiederum nicht die Röte, sondern ein Rotes, sei es nun Holz oder Stein oder welchem Dinge (wessen Oberfläche) sonst begegnet, mit dieser Farbe gefärbt zu sein.“ Wirkendes wird mit Schnelligkeit, Leidendes mit Langsamkeit identifiziert, jedoch sind beide aufeinander bezogen, sind keine an und für sich selbst Seiende, sondern immer nur für ein anderes Seiende. Das Leidende als Gegensatz der Schnelligkeit könnte hier die Rolle des Bewegungslosen oder des Objektbildes spielen. Die Vorstellung von Sein ist somit fehl am Platze und muss entfernt werden, „ausgestoßen“ (Schleiermacher) – ἐξαιρετέος. Die schärfere Formulierung Schleiermachers enthält die Vorstellung des Zusammentreffens als Endpunkt der Bewegung, sodass das Sein für das Bild steht, das wie ein vom Prägestempel erzeugtes Abbild erscheint. Das Zusammentreffen eines Anstoßenden und eines Angestoßenen bringt zum Beispiel Schwarz oder Weiß hervor, „und jede andere Farbe aus dem Zusammenstoßen (τὸ προσβάλλον) der Augen mit der ihr zugehörigen Bewegung“ (153 e, 154 a). Das fixierte Objekt, das Bild, ist Produkt des Stoßens, für Platon ein „falsches Sein“, das er ausgesondert, ausgestoßen (Schleiermacher) wissen will.⁵

Auffällig ist, dass das Aufeinandertreffen der „Gegensätze“ in der Wahrnehmung zum *typos* führt, in dem der Schlag und die Gestalt zusammengedacht werden. Diese Vorstellungen haben eine gewisse Ähnlichkeit mit denen, die in psychisch abnormen

⁵Die Positionen Heraklits und Parmenides' erscheinen vor diesem Hintergrund als einseitig.

Zuständen beobachtet wurden. Irmgard Müller-Erbach, die Fallbeispiele von psychisch Gesunden und Kranken zusammengetragen hat, berichtet in einem Fall über die Wahrnehmung linienartiger Körper nach dem Abklingen eines katatonischen Zustands. „Jetzt kann ich wieder denken, was ich denken will, vorher habe ich denken müssen, was sie mir eingegeben haben... Mitten drin habe ich mich selbst ein paarmal gesehen, einmal war es nur der Kopf, dann die ganzen Formen des Körpers, so linienartig... Die Formen sind wie bei einem Schnittmuster gewesen, schön schlank, wie bei einem Modell, und da ist es mir vorgekommen, ich sei ein Zwillingsskind. Es muss noch eine zweite Nebenläuferin dasein... Vielleicht ist die Hölzl auch das Kind, die Ähnlichkeit ist ja da und vielleicht hat jetzt jemand probieren wollen, ob das Maß stimmt. Die hat ganz die gleiche Figur wie ich. Das haben sie mir in den Kopf einiglegt. Die Körperlinie habe ich gespürt so ähnlich wie einen dünnen Gipsabguß. Es war wirklich so, wie wenn ein Abguß gemacht wird, so eine Art Modell ist abgformt worden.“⁶ Die imaginäre Zwillingsschwester scheint, so Müller-Erbach in ihrer Deutung, eine Mitpatientin zu vertreten. Die Patientin erlebt eine Überlagerung von Motiven der Verdoppelung – linear geometrische, biologische, somatische und soziale. In einem anderen Fall treten „Schattenmenschen“ auf. „So im März habe ich etwas ganz Neues gelernt. Das war das 'Schattenwerfen'. Bei dem Anblick jedes Menschen hat es mir die Augen herumgeworfen und ich habe dann im nächsten Augenblick diesen Menschen als Schattenmenschen davonfliegen sehen. Wenn ich z.B. Sie jetzt als Ärztin im weißen Kittel dastehen sehe, im nächsten Augenblick schon, wenn ich schnell zur Seite schaue, sehe ich Sie davonfliegen als Schatten, auch im weißen Mantel,

⁶Irmgard Müller-Erbach: Zur Psychologie und Psychopathologie der Doppelgängererscheinungen, München 1951, S. 75 f.

aber ohne richtigen Körper, ohne Herz und im Ganzen viel kleiner.“⁷ „Nicht nur Menschen muß ich ’werfen’, sondern auch alle möglichen Gegenstände, die ich anschau.“⁸ Sie sei als Schattenfrau geprügelt und gemartert worden. Müller-Erzbach interpretiert das Werfen von Schattenmenschen als Abschieben unangenehmer Körperempfindungen, andererseits ist das Schlagen und Prügeln ein eigener Topos, der von der diskret sequenzierten Bewegung abgeleitet zu sein scheint und in der Selbstbegegnung als eine Art Bestrafung empfunden werden kann. Die Rückkehr der Bewegung im Gewahrwerden des Selbst drückt die Patientin im Bild der „Schattenwelt“-Umdrehungen aus, die entstehen, wenn zuviele Schattenmenschen geworfen sind und sie rufen: „Zurückzählen“. Dann werden aus den vielen Schattenmenschen wieder wenige.

„Durch die eigenartige Blicktechnik des kurzen, scharfen Fixierens, mit darauffolgendem ruckartigen Wegblicken, hat sie offenbar gelernt, optische Nachbilder zu erzeugen. Der Ursprung dieses Schattenmenschenwesens aus optischen Nachbildern wird dadurch deutlich, daß durch das Schließen oder Verbinden der Augen die Erzeugung von Schattenmenschen jederzeit verhindert werden konnte. In diesem Fall also sind die optischen Nachbilder oft verkleinert worden, sodaß herumfliegende Schattenmenschen ohne Körper und Seele erzeugt werden. Diese Schattenmenschen wurden nun zu leeren, optischen Erscheinungen, in welche die Patientin ihre Qualen hineinfühlte. Diese Schattenmenschen litten, schrien und tobten für sie herum... Die Schattenmenschen sind Stellvertreter, Sündenböcke.“⁹ Mit der eigenartigen Blicktechnik des Fixierens und ruckartigen Wegblickens werden optische Nachbilder erzeugt, die vom Objekt abgelöst sind und reproduziert wer-

⁷Müller-Erzbach, Doppelgänger, S. 95

⁸Müller-Erzbach, S. 97

⁹Müller-Erzbach, S. 100

den. Dieser künstlich erzeugte Nystagmus verhindert gerade das, was der unwillkürliche Nystagmus sichert: die ruhige Lage des fixierten Objektes. Während es sich bei den Nachbildern um einen sensorischen Input handelt, der von Objekten ausgeht und das optische System so erregt, dass es diese Bilder erzeugt, werden halluzinierte Phänomene zwar ebenfalls vom Gehirn erzeugt, jedoch ohne dass ihnen eine klare Zuordnung eines Objektes zukommt. Allenfalls wäre eine psychische Anregung anzunehmen, die eine derartige Halluzination verursacht. Sie würde eine Bindung des Bildes ans Objekt verhindern und der Halluzinierende die Objektwelt nicht mehr erreichen. „The subject cannot apprehend that his images are false because he no longer has an object world for comparison. A perception which develops only to the stage of an image fails to recapture the object world. The object world, being a derivative of the image world, no longer exists. The image is real to the psychotic because it is the only object that he has.“¹⁰ Dies lässt den Schluss zu, dass die Distanz zur Repräsentation externer Objekte mit der Produktion von Bildern einhergeht und die Maskierung der vorhergehenden Stadien der Repräsentation in solchen Fällen gelockert ist, sodass es zu Überblendungen zweier Welten kommt.

Das Schlagen wird zur basalen Bewegung der Wahrnehmung, in der optischen wie der akustischen gleichermaßen, wenn der Aufbau des Wahrgenommenen von der archaischen Stufe ausgeht und sich im letzten Moment an die Sinnesdaten anschließt, ob es nun um akustische oder optische Daten handelt.¹¹ Ein Bild sei ein

¹⁰Brown, Mind, S. 243

¹¹Das Bild muss auf der Netzhaut ständig stabilisiert werden. Das geschieht durch Augenbewegungen. Wenn man das Bild auf der Netzhaut fixiert, indem man das Objekt etwa mit einer Vorrichtung auf einer Kontaktlinse befestigt, sodass es sich mit jeder Augenbewegung mitbewegt und auf der Netzhaut fixiert bleibt, verblasst das Bild und verschwindet nach wenigen

verblasstes Objekt, schreibt Brown, weil das Bild wie das Objekt nur unterschiedliche Punkte auf einem Kontinuum der Entfaltung darstellen. „An object is a late state in the microgeny of images.“ So lassen sich unter bestimmten Umständen auch Momente der Vorstadien des Objektes an diesem selbst in einer Form der Überlagerung von Vor- und Endstadium wahrnehmen. Man könnte dies auch Projektion nennen, bei der das Objekt angereichert ist durch konstruktive Momente, die es als Gewordenes oder Technoides ausweisen. Dieses Zusammenspiel von Rückgriff und Vorgriff schafft eine intelligible Welt, dessen einigendes Band oszillierend vom Subjekt geschaffen wird. Das Objekt wird transparent gegenüber den Vorstadien, damit angereichert mit Strukturelementen des Aufbaus, die als Material für intelligible Konstruktionen dienen. Ähnlich verläuft die Wahrnehmung akustischer Prozesse. Tonhöhe und -Skala scheinen dem Objekt zu gleichen, weil sie sich von der Empfindung gelöst haben, um als objektives Material in der Musik für die Konstruktion von Empfindungen zur Verfügung zu stehen. Vom reinen Objekt, das eher einem Geräusch gleicht, trennt es das synthetisch-konstruktive Moment, die Tonleiter als Auswahlprodukt aus dem Geräusch. Dem zur Seite steht die Strukturierung des Klangs als objektiver Signal- und Bedeutungsträger. „Neural processes underlying the action microgeny have the nature of rhythmic or oscillatory programs that may be derived as a series of harmonics from fundamental rhythms at the core of the action structure, possibly linked to other patterns of rhythmic

Sekunden. „Offenbar besteht die Funktion der Augenbewegungen zum Teil darin, das Bild rasch über die Rezeptoren zu verschieben, damit diese nicht adaptieren und aufhören, dem Gehirn das Bild zu signalisieren.“ (Richard L. Gregory: Auge und Gehirn. Psychologie des Sehens. Hamburg 2001, S. 67) Die schnellen Augenbewegungen oder Sakkaden beim Suchen und Fixieren von Objekten erwachsen aus einem schwachen hochfrequenten Muskelzittern.

motility such as respiration, and even circadian rhythms... For example, a deep nodal rhythm might support a system for postural tone, while successive derivations of this rhythm might transform postural tone into actions such as rocking or walking and ultimately to selective limb action and digital movements, and the individuated vocal movements of speech. Speech, of course, can also be viewed as a type of rhythmic activity... Rhythmic factors, tonality, and the engagement of respiratory mechanisms are important at the earliest stages of speech production.“¹²

Sehen und Hören sind beide auf Bewegungen angewiesen, die ihre „Bilder“ stabilisieren. Gregory macht auf ein Phänomen aufmerksam, das für die Deutung der Umrisse als Stellvertreter von Körpern hinzugezogen werden kann: Ränder und Umrisse sind für die Wahrnehmung sehr wichtig, was ein einfacher Test zeigt. „Wenn wir ein weißes Blatt Papier betrachten, werden die Bildränder des Papiers auf der Retina hin und vergeschoben und die Rezeptoren ständig erregt. Im Zentrum des Bildes haben diese kleinen Bewegungen jedoch keinen Effekt, denn hier werden lediglich Flächen gleicher Helligkeit verschoben, sodass sich die Stimulation nicht verändert. Trotzdem verblasst der mittlere Teil des Papiers nicht. Warum das so ist, verstehen wir noch nicht ganz; es lässt sich jedoch darauf schließen, dass Ränder und Umrisse für die Wahrnehmung sehr wichtig und Signale von einem großen Gebiet gleicher Helligkeit weniger interessant sind. Das ist eine ökonomische Weise, Botschaften zu vermitteln.“¹³ Die Malerei beginnt historisch mit Linien in Höhlen, deren Dunkelheit den Vorstellungen und dem Prozess des Abbildens günstig erschienen sein dürfte. Von den Wahrnehmungen der Tierszenen sind elementare Phänomene des Bildaufbaus, Linien, übriggeblieben, die

¹²Brown, *Mind*, S. 303

¹³Gregory, S. 67

die Bedingungen einer vollen Gestalt nicht mehr erfüllen können. Max Raphael interpretiert die Höhlenzeichnungen thematisch als Wiedergeburtsszenen mit tierischen und menschlichen Figuren in magischer Konstellation und deshalb die Höhle als symbolischen Raum. Die Nachbilder laden sich mit der Bedeutung einer Regression auf Vorstufen der Realität auf, die als Zonen des Übergangs vom Toten zum Lebenden, vom Vergangenen zum Gegenwärtigen empfunden werden. Der Bezug zur Tierstufe erwächst aus einem Empfinden der Begegnung mit Fernen als Frühem, das als Innenwahrnehmung auftritt, die mikrogenetisch als Vorstufe der Objektwahrnehmung betrachtet werden kann. Höhle und Innenwahrnehmung überlagern sich als Symbolbereich des Durch- und Übergangs, mythologisch in der Figur des Minotaurus dargestellt. Linear-geometrische Ansätze der Darstellung zeugen von einem Rückgriff auf Vorstufen der Objektbildung. Die Vorstufen sind insofern instabil, als die Variationsmöglichkeiten innerhalb des Prozesses mit wachsender Annäherung an das Endstadium eingeschränkt werden. Instabil heißt aber auch, dass die Möglichkeiten der Gestaltung noch nicht ausgeschöpft sind. Es herrscht das Prinzip der Selektion von Darstellungsmöglichkeiten, die dem momentanen Phänomen am passendsten zukommt. Initiations- und Wiedergeburtsszenen bilden diesen Prozess nach, indem sie die Regression in die Metapher des Todes kleiden, aus dem neues Leben erwächst. So gehen die Sterbenden und Initianden in Gefilde ein, die raumzeitlich entrückt sind.

32 Mängelwesen

Analysiert man die Ehrenzweigsche These vor dem Hintergrund des Prinzips der Evolution, eine neue Entwicklung durch einen Rückgriff auf weniger spezialisierte Formen in Gang zu setzen, so handelt es sich im psychoanalytischen Sinne um eine Form von Regression, die in bestimmten Fällen der Heilung dienen soll. Die Psychoanalyse geht hier von einer Unangepasstheit an die Umwelt aus, die eine Neuausrichtung erzwingt. Diese Beschreibung ist eine Anlehnung an die Begriffe der Evolutionstheorie, wobei die Schwäche der Anpassung ontogenetisch ein ständiges Ungleichgewicht und Schief lagen provoziert, die auf Hilfskonstruktionen angewiesen sind, um die notwendige Interaktion mit der Umwelt zu gewährleisten. Anthropologisch gilt der Mensch seit Herder als unvollkommener für das Überleben in natürlichen Umwelten ausgestattet als das Tier; in seiner Abhandlung über den Ursprung der Sprache nennt Herder den Menschen ein „Mängelwesen“. Dass das Tier an seine natürliche Umwelt besser angepasst ist als der Mensch an eine vergleichbar unkultivierte, das heißt, wilde, forderte Herder zu einem grundlegenden Vergleich heraus, in dem die körperlichen Defizite des Menschen, in der Wildnis zurechtzukommen, etwas mit seiner mentalen Überlegenheit zu tun haben musste. Mit dem Begriff der Umwelt definiert Jakob Johann von Uexküll eine enge Korrelation von Körperfunktionen und Lebensraum, Grundlage für Humberto Maturanas Theorie lebender Systeme. Der Mensch hat sich jedoch eine Umwelt geschaffen, die man „zweite Natur“ genannt hat. Antrieb des Aufbaus dieser zweiten Natur ist das technische Vermögen, inkorporiert in

Demiurgen und Göttergestalten. Max Bense bezieht sich auf die Anthropologische Philosophie Max Schelers, Heideggers und Arnold Gehlens, wenn er schreibt: „Das von ihnen allen zugestandene Mißverhältnis zwischen Natur und Mensch reicht über Nietzsche, Herder, Pascal u.a. weit zurück. Man darf von ihm ausgehen... Es ist nicht gesagt, daß die technische Welt der bisher einzige Versuch einer Selbsteinrichtung des Menschen innerhalb der Natur sei, aber es scheint sich hier um den planmäßigsten und vielleicht erfolgreichsten der bisher möglichen Versuche dieser Art, durch die ein evidentes Mißverhältnis kompensiert werden soll, zu handeln.“¹ Gründlich ist der evolutionäre Rückgriff auf ein Entwicklungsstadium, das jene große Lücke hinterlässt, die das Werden des Tiers von dem des Menschen unterscheidet. „Der Neugeborene ist daher eine Art 'physiologischer', d.h. normalisierter Frühgeburt.“² Der Mensch erreicht das dem Tier entsprechende Stadium, das dieses bei der Geburt hat, nach dem ersten Lebensjahr, dann nämlich, wenn der artgerechte aufrechte Gang und die arttypische Kommunikation durch Worte erreicht wird. Adolf Portmann nennt es „weltoffenes Verhalten der Reifeform.“³ Es geschehen „naturgesetzliche Abläufe beim Menschen im ersten Lebensjahr statt unter allgemein gültigen Bedingungen im Mutterleibe bereits unter einmaligen Voraussetzungen...“⁴ Dem Menschen ist es zugeordnet, entscheidende Ausbildungsphasen seines Verhaltens und seiner Körperformung in enger Wechselwirkung von psychischen und körperlichen Geschehnissen außerhalb des Mutterleibes zu durchleben.“⁵

¹Max Bense: Kybernetik oder Die Metatechnik einer Maschine; in: Ausgewählte Schriften, Band 2, Stuttgart 1998, S. 446

²Arnold Gehlen: Der Mensch, Wiebelsheim 2004, S. 45

³Biologische Fragmente zu einer Lehre vom Menschen, 1951, S. 80 f.

⁴Portmann S. 74

⁵Portmann, S. 81; zitiert in Gehlen, Mensch, S. 45

Der späte Eintritt der Geschlechtsreife, der ebenso auffällig ist wie die nachfötale Reifung, gewinnt eine symbolische Bedeutung, die der Kompensation der Mängel ähnlich ist, die von Bense technisch gesehen wird. Die Riten ziehen eine Analogie zur viele Jahre zurückliegenden Geburt, deren besondere Form der Wiederholung mit einer neuen Welt bekannt macht. Wie der Neugeborene die Welt betritt, so der Novize die „zweite Natur“, die er jedoch erst im Rückgang, im symbolischen Durchleben der natürlichen Geburt erreicht. Die Geschlechtsreife stellt angesichts der Bedeutung des aufrechten Gangs in Ehrenzweigs These eine Herausforderung der Neuorientierung dar, die über das Gewicht, das die Reproduktion für die Gesellschaft spielt, hinausgeht. Die Gesellschaft feiert in den Initiations- und Pubertätsriten zwar die generelle Reproduktion des Lebens und der Natur, jedoch auch die Markierung des Übergangs, von Victor Turner Schwellenzustand oder Liminalität genannt. „Die Eigenschaften des Schwellenzustands (der 'Liminalität') oder von Schwellenpersonen ('Grenzgängern') sind notwendigerweise unbestimmt, da dieser Zustand und diese Personen durch das Netz der Klassifikationen, die normalerweise Zustände und Positionen im kulturellen Raum fixieren, hindurchschlüpfen. Schwellenwesen sind weder hier noch da; sie sind weder das eine noch das andere, sondern befinden sich zwischen den vom Gesetz, der Tradition, der Konvention und dem Zeremonial fixierten Positionen. Viele Gesellschaften, die soziale und kulturelle Übergänge ritualisieren, verfügen deshalb über eine Vielzahl von Symbolen, die diese Ambiguität und Unbestimmtheit des Schwellenzustands zum Ausdruck bringen. So wird der Schwellenzustand häufig mit dem Tod, mit dem Dasein im Mutterschß, mit Unsichtbarkeit,

Dunkelheit, Bisexualität, mit der Wildnis und mit einer Sonnen- oder Mondfinsternis gleichgesetzt.“⁶

Die Unbestimmtheit ist ein Vorstadium neuer Bestimmtheiten, die die Gesellschaft mit ihren Regeln und Symbolen setzt, sodass sie sich selbst über diese Unbestimmtheiten auch variieren kann. Im Vergleich zur perfekten Form der Anpassung an Umwelten, in denen das Angepasste sich auf den effektiven Gebrauch seiner Mittel verlassen kann, liegt die Stärke der Unbestimmtheit im Bedrohungs- und Gefahrenpotential der Regression im Verein mit den Möglichkeiten flexibler Anpassung und der „Überholung“ der Fitness des Angepassten. Die Wiederholung ist nie vollkommen; sie ist es in keiner Reproduktion. Turner beschreibt Rituale der Ndembu, die den Novizen Schmerzen, Wunden und lebensgefährliche Verstümmelungen zufügen.⁷ Für diese an den wirklichen Tod grenzenden Rituale stehen in den Kulturen der Muttergottheiten der griechischen und römischen Antike sterbende Vegetationsgötter, Söhne der Großen Mutter, die die Blütezeiten der Natur repräsentieren, ihre „Schönheit“. Diese erblüht, wie es bei Lykurgos heißt, unter der Einwirkung von *aidos*. Der Charakter von Scheu und Ehrfurcht gleicht in gewisser Weise der Demut als Haltung der Unterwerfung, die Turner mit dem Schwellenzustand in Verbindung gebracht hat – dazu gehört auch die Nacktheit als Zeichen sozialer Indifferenz. „Schwellenwesen wie Neophyten in Initiations- oder Pubertätsriten können symbolisch als Wesen dargestellt werden, die nichts besitzen. Sie mögen als Monsterwesen verkleidet sein, nur ein Minimum an Kleidung tragen oder auch nackt gehen und so demonstrieren, daß sie als Schwellenwesen keinen Status, kein Eigentum, keine Insignien, keine weltliche

⁶Victor Turner: Das Ritual. Struktur und Antistruktur, Frankfurt/New York 2005, S. 95

⁷Ritual, S. 162

Kleidung, also keinerlei Dinge besitzen, die auf einen Rang, eine Rolle oder eine Position im Verwandtschaftssystem verweisen – kurz, daß die nichts aufweisen, was sie von ihren Mitneophyten oder -initianden unterscheiden könnte. Ihr Verhalten ist normalerweise passiv und demütig...“⁸ Die Scham ist eine Geste der Passivität und Unterwerfung im Gegenüber der Blicke und signalisiert einen Schwellenzustand, der temporär ist und eine neue Stufe anstrebt. Die Wildheitsqualitäten des Übergangs treten allenthalben in der Ästhetik in Erscheinung, spielen hier jedoch eine ambivalente Rolle, weil „schön“ ein Gegenbegriff zu „hässlich“ ist, das man mit dem Wilden verbindet. Dem Schmerz des Neophyten entspricht das Erleiden kultureller Artefakte als Aufzeichnungen des Übergangs. Zu berücksichtigen ist jedoch die Dynamik des Übergangs, der kein Schönes und kein Hässliches kennt, denn beide erscheinen erst in der Rückschau als feste Begriffe und Phänomene, die aus dem Übergang hervorgehen und uns erst anschließend verfügbar sind. Schön bedeutet die gelungene Fügung als Markierung liminaler Prozesse.

⁸Turner, Ritual, S. 95