Ulrike Landfester

Tertium datur.
‚Schrift und Bild und Körper' als kulturtheoretische Denkfigur

Für Christian Sinn

Die Denkfigur ‚Schrift und Bild und Körper' ist eine der Reflexionsformationen, die im Verlauf der vergangenen Jahrzehnte in dem Maß an Gewicht gewonnen haben, in dem die inflationäre Ausdifferenzierung der abendländischen Episteme mit ihren pluralen Logiken und unüberschaubar vielfältigen Erkenntnisinteressen die von der bürgerlichen Moderne festgeschriebenen dichotomischen Ordnungsmodelle sukzessive überschreitet. Damit ist sie Bestandteil eines Projekts, das sich der aktuellen Krise der erkenntnistheoretischen Organisation von natur- wie geisteswissenschaftlichem Wissen in Abwehr nostalgischer Mythisierung jener Kohärenzgewißheit stellt, von der aus das Feld ‚Wissen' seit Beginn des 19. Jahrhunderts als integratives System gedacht worden war, indem es die programmatische Auflösung des klassifikatorischen Paarbezugs binärer Denkfiguren zugunsten einer dehierarchisierenden Flexibilisierung von Klassifikationsinstrumentarien betreibt. Schlüsselelement derartiger Instrumentarien ist dabei nicht länger die nominalistische Markierung oppositionell definierter Erkenntniseinheiten, sondern jene zwischen ihnen verlaufenden Differenzen, die, Bruchstelle und Ort des Übergangs zugleich, das Feld ‚Wissen' im Sinne einer „Kulturwissenschaft der Zwischenräume"[1] als unabgeschlossenes und unabschließbares Netz rhizomartig miteinander verbundener Spielräume für stets neu zu verhandelnde Mischungsverhältnisse aus Durchlässigkeit und Schließung kartographieren. Diese Differenzen bezeichnen somit eine metaphysische Position des Dritten, die, in der abendländischen Episteme längst faktisch erkenntnisrelevant, erst in jüngerer Zeit in Überwindung des *tertium non datur* des klassischen logischen Kontradiktionismus hin zu

---

1 Marianne Schuller, „Für eine Kulturwissenschaft der Zwischenräume. Plädoyer zur Einführung." In: *BildKörper. Verwandlungen des Menschen zwischen Medium und Medizin*, hg. von M.S., Claudia Reiche und Gunnar Schmidt. Hamburg 1998, S. 7-17.

einem prozessual ausgelegten *tertium datur* als erkenntnisrelevant auch reflektiert wird.[2]

Die triangulăre Struktur der Figur ‚Schrift-Bild-Körper' bezeugt diese metaphysische Position schon lange vor deren theoretischer Systematisierung, zeigt sich doch die Dreiecksbeziehung zwischen Schrift, Bild und Körper im Blick auf die Geschichte von der Rede vom Menschen in der Kultur als für diese Rede konstitutiv. In dieser Geschichte nämlich konstelliert die Bildung operativer – im Sinne von kontextbezogen aktivierten – Paarbindungen stets auch das scheinbar abwesende Dritte, insofern das Paar, gleich ob es sich um die Gruppierung Schrift/Bild, Bild/Körper oder Schrift/Körper handelt, in der Differenz im doppelten Sinne von Bruch und Übergang zwischen zwei der drei möglichen Positionen immer auch eine Fluchtlinie zur dritten Position einschließt: Bild – hier vornehmlich als personales Bildnis, als *imago*, verstanden – und Schrift konstituieren sich als unterschiedliche Zeichensysteme anhand der beiden inhärenten Referenz auf die Größe ‚Körper'; Bild und Körper anhand derjenigen auf die Schrift und Schrift und Körper ihrerseits schließlich anhand der Gleichzeitigkeit ihrer Engführung und Abgrenzung im Zeichensystem bildlicher Repräsentation.

Die hier postulierte triangulăre Formalanatomie der gedachten kulturtheoretischen Denkfigur basiert auf der Erkenntnis, daß der menschliche Körper, anders als Schrift und Bild, in seiner historischen Konkretion nicht begrifflich gefaßt werden kann, nicht einmal dann, wenn diese Konkretion in der aktuellen Jetztzeit in Frage steht. Die menschliche Physis ist rein formales und als solches auch rein formal beschreibbares Substrat eines Phänomens, das seine Relevanz für das Selbstverständnis des abendländischen *homo sapiens* nicht aus dem Substrat selbst, sondern aus dessen kultureller als anthropologischer Semantisierung bezieht. In der Verlaufsstruktur entsprechender Semantisierungsprozesse allerdings erscheint dieses Substrat an genau der Stelle wieder, an der es wahrnehmungstheoretisch wie begriffsgeschichtlich keinen Platz hat, an der Po-

---

[2] Vgl. dazu u.a. Michel Serres, *Der Parasit* [1980]. Frankfurt am Main 1987; *Third Sex, Third Gender. Beyond Dimorphism in Culture and History*, ed. by Gilbert Herdt. New York 1993; *Figuren der/des Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume*, hg. von Claudia Breger und Tobias Döring. Amsterdam 1998; Othmar Franz Fett, *Der undenkbare Dritte. Vorsokratische Anfänge des eurogenen Naturverhältnisses*. Tübingen 2000 (Perspektiven; 18); theoriegeschichtlich läßt sich diese Entwicklung über Niklas Luhmann und Charles Peirce bis zu Georg Simmel zurückverfolgen.

sition also des ausgeschlossen immer schon eingeschlossenen Dritten: Die eigentümliche Strahlkraft, die die Figur ‚Körper' entbindet, wo immer sie anthropo-phänomenologisch eingesetzt wird, entsteht am Fluchtpunkt einer Bewegung, die den kulturellen Sinn des Körpers aus seiner historischen Materialität ableitet und damit aus einer begrifflichen Leerstelle, die kontextabhängig unterschiedlich, immer aber auf der Basis einer Konsenszumutung darüber gefüllt wird, daß die Figur ‚Körper' vom konkreten Körper des Betrachters aus identifizierbar ist.

Das Phantasma einer solchen gleichsam unbegrifflich-begrifflichen Sinndimension ist integraler und vielleicht sogar zentraler Bestandteil des gesellschaftlichen Imaginären, wie es von den beiden Selbstverständigungssystemen Bild und Schrift hergestellt, tradiert und modifiziert wird. Im kultischen Bildgebrauch vorschriftlicher Kulturen erfüllt dieses Phantasma die Funktion einer Erinnerungsfigur, an der individuelle Empfindung und kollektives Gedächtnis aneinander vermittelt werden, einer Figur mithin, die die Versinnlichung der einzelnen Erfahrung, etwa in der Tradition des Totenporträts, zum Gegenstand gemeinsamer Erinnerung ermöglicht. Der Prozeß solcher Versinnlichung verläuft im Zusammenspiel von ritueller Kohärenzbildung, dessen Motor und Austragungsort der Körper ist, und der Produktion von Bildartefakten, die, bevor das Bild im Kontrast zur schriftlichen Abstraktion primär die Aufgabe des Abbildens zugewiesen erhält, aus der Differenz zwischen stilisiertem Körperbild und individueller körperlicher Realität heraus die aktuellen Gesetzmäßigkeiten der Semantisierung von ‚Körper' sichtbar machen und damit dem Körper des Betrachters Modelle zur Selbstwahrnehmung und -modifikation anbieten.[3]

---

3 Ich übertrage hier einen Terminus Jan Assmanns, der von diesem für überindividuell wirksame Paradigmen entwickelt wurde; zur Differenzierung meines Übertrags müßte hier wohl zwischen den von Assmann beschriebenen als Makro-Erinnerungsfiguren und meiner Verwendung des Begriffs ‚Körper' im Sinne einer Mikro-Erinnerungsfigur gesprochen werden. – Die drei Merkmale, die Assmann im Anschluß an Maurice Halbwachs für den Typus der Erinnerungsfigur benannt hat, lassen die des Körpers als in idealer Weise zur Kohärenzstiftung kollektiven Gedächtnisses erscheinen: Die Kontextualisierung des Körpers, wie sie ihn als semantische Größe erst erzeugt, stellt den Raum- und Zeitbezug dessen bereit, was zu erinnern ist, während die historische Distanz zu dem Erinnerten durch die jedem Mitglied der entsprechenden Gruppe umstandslos zugängliche identifikatorische Qualität der Figur ‚Körper' so lange handhabbar bleibt, bis die kollektive Körper-Imago selbst

Mit dem Übergang von der rituellen zur schriftlichen Kohärenzstiftung besetzt die Schrift insbesondere in ihren alphabetischen Erscheinungsformen die metaphysische Position des Dritten neben individueller körperlicher Realität und Bildartefakt und erzeugt damit jene Struktur, die die Denkfigur ‚Schrift und Bild und Körper' als trianguläre in der Rede über den Menschen in der Kultur buchstäblich festschreibt. Dabei handelt es sich von Anfang an nicht um eine Schließungsbewegung, sondern vielmehr um die Inauguration eines Prozesses, dessen Verlaufsbedingung die oben skizzierte dynamische Beziehung zwischen den drei Positionen Schrift, Bild und Körper ist. Im Kult-Bild vorschriftlicher Kulturen waren Zeichenhaftigkeit und Versinnlichung identisch, insofern der im Artefakt zur Erscheinung gebrachte Gegenstand nicht auf ein abgebildetes Anderes verwies, sondern als „Bildkörper, der als Tafel oder Statue eine physische Existenz und als Bildtypus ein eigenes Gesicht besaß"[4], Symbol einer eigenständigen charismatischen Präsenz war, das die im Artefakt verbürgte kollektive Kulturierungsarbeit gleichsam verkörperte. In dem Moment nun, in dem die Schrift die im Bildartefakt impliziten Gesetzmäßigkeiten der je aktuellen Semantisierung der Erinnerungsfigur ‚Körper' explizit selbst Bestandteil kulturellen Erinnerns werden läßt, beginnt sie, so diskret wie effektiv jene Abstraktionspotentiale zu vereinnahmen, die den Zeichencharakter des Bildartefakts ausgemacht hatten, und drängt letzteres damit wo nicht in eine Repräsentationsverpflichtung, so doch in die stete Auseinandersetzung mit dem Abbildungsvermögen des Bildes als seinem im Verhältnis zum menschlichen Körper eigentlichen Privileg gegenüber dem System Schrift.

---

einem Paradigmenwechsel verfällt. Ähnliches gilt für die Parameter des Gruppenbezugs und der Rekonstruktivität; im ersteren Fall ist es die Differenz zwischen dem einzelnen handelnden oder gehandelt habenden Körper und der Gruppe, die erinnerungsmächtig, und die identifikatorische Beziehung zwischen Einzel- und Gruppenkörper, die erinnerungsfähig ist, im zweiten Fall stellt die Figur ‚Körper' jederzeit eine Matrix bereit, an und in der kollektiv Erinnertes als Vergangenheit rekonstruiert und aktualisiert werden kann. Vgl. Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen.* München ^{3}2000 (Beck'sche Reihe; 1307), S. 37-42.

4 Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst.* München ^{5}2000, S. 24; die folgenden Überlegungen basieren weitgehend auf Beltings Erkenntnissen.

Diese schleichende Monopolisierung selbstreferentieller Artefizialität durch die Schrift findet ihren für die abendländische Episteme einschneidendsten Austrag in dem Bildverbot, das die Gründungsurkunde dieser Episteme, das Alte Testament, ausgesprochen hat: „Du sollst dir kein Bildnis machen, keinerlei Gleichnis, weder des, das oben im Himmel, noch des, das unten auf Erden, noch des, das im Wasser unter der Erde ist."[5] Sichtbarkeit der Schrift und Sichtbarkeit des Bildes werden hier einer kategorialen Unterscheidung unterstellt, die ihrerseits die Figur ‚Körper' neu definiert: Das Gottesbild des jüdischen Glaubens „war sichtbar nur im aufgeschriebenen Wort präsent. [...] Im Monotheismus bleibt für den universalen Gott nur die Unterscheidung der Unsichtbarkeit. Seine Ikone war die Heilige Schrift [...]."[6] Das Verbot, Bilder herzustellen, verhängt somit einen grundsätzlichen Verzicht des Menschen darauf, seine *imago* im Bildartefakt sinnlich erfahrbar zu machen; nach dem Bild Gottes erzeugt – „Und Gott schuf den Menschen ihm zum Bilde, zum Bilde Gottes schuf er ihn"[7] –, darf er in Abgrenzung zum Bilderkult des heidnischen Polytheismus die zeugende Macht selbst ausschließlich im geschriebenen Text erkennen. Für die Figur ‚Körper' bedeutet dies, daß sie zur Figur einer dem Körper selbst eingeschriebenen *différance* im Sinne Jacques Derridas wird: Ab-Bild einer unsichtbaren Vorgängergestalt, positioniert sich der historisch konkrete Körper des Gläubigen in der von Gott verbürgten menschlichen Kultur nicht länger anhand des identifikatorischen Blicks auf einen charismatisch präsenten Bild-Körper, sondern in Engführung mit einer Vor-Schrift, die der Figur ‚Körper' zwischen metaphysischer Ursprungsphantasie und nicht minder metaphysischer Heilserwartung eine präsenzorientierte Versinnlichung verweigert, also gleichsam in einem Zwischenraum zwischen der Konkretion des physischen Selbst und seiner kollektiven Abstraktion.[8]

Die Kulturation des Körpers im Zeichen dieser *différance* in der vom Alten Testament vorgegebenen idealtypischen Form allerdings erwies sich in der Praxis der abendländischen Christianisierung als aus zweierlei Gründen nicht durchsetzbar: Zum einen bedeutete der Verzicht auf den

---

5 5. Mose 5, 8.

6 Belting, *Bild und Kult* a.a.O., S. 17f.

7 1. Mose 1, 27.

8 Zu diesem Problemzusammenhang vgl. auch die Beiträge in: *Begin with the Body. Corporeality, Religion and Gender*, ed. by Jonneke Bekkenkamp and Maaike de Haardt. Leuven 1998.

eingeführten Adorationsmultiplikator der personalen *imago* einen Verlust an institutioneller Macht, der, wo er in der jüdischen Glaubensgemeinschaft durch einen in alle Lebensbereiche hinein kultisch ausgreifenden Logozentrismus aufgefangen wurde, die Integration von Gruppierungen heterogenster Provenienz zur Massenformation ‚Christentum' bis zur Unmöglichkeit erschwert hätte. Zum anderen besaß diese institutionelle Macht im Bilderkult des Römischen Kaiserreichs einen Exponenten, den zu boykottieren einen zu Ungunsten der Christianisierung verlaufenden Konflikt provozieren mußte: „Nicht umsonst", so Belting, „war den Christen erst der Krieg erklärt worden, als sie dem staatlichen Kaiserbild den Kultakt verweigerten."[9]

Unter dem doppelten Druck eines Geltungsanspruchs, der der Vermittlung durch das Bild bedurfte, auf der einen und der Notwendigkeit staatlicher Komplizenschaft bei der Durchsetzung dieses Geltungsanspruchs auf der anderen Seite brachte das Christentum daher einen eigenen Bilderkult hervor, der eine eigentümliche Balance zwischen dem Götterbild des heidnischen Polytheismus und dem im alttestamentarischen Bildverbot verdichteten Logozentrismus der Heiligen Schrift hielt. Bereits die Ikone der byzantinischen Antike, der früheste Bildtypus der christlichen Bildertheologie, vermittelt die Macht des Adorationsbildes, wie sie in Götter- und Kaiserbild operativ wird, sowohl mit der Schrift, insofern sie stets auf diese zurückverweist – der je bildlich dargestellte Heilige kann nur von den narrativen Zusammenhängen her identifiziert werden, in denen die Schrift seine Geschichte bewahrt –, als auch mit der Figur ‚Körper', da auch ihr Charisma, nicht zuletzt in Anknüpfung an die Tradition des Totenporträts, sich aus der Referenz auf den menschlichen als einem historischen Körper speist.[10]

Die Geschichte der Ikonoklasmen in der christlichen Kultur bezeugt, daß eben diese wirkungskonstitutive Referenz so lange neuralgischer Punkt des christlichen Bilderkults blieb, bis die Kunsttheorie der Neuzeit das Erbe der Bildertheologie antrat und damit den Konflikt um die Frage, mit welchem Recht das unsichtbare göttliche *noumen* bildlich sichtbar gemacht werden dürfe, im Bezugshorizont ästhetischer Bewertungsraster neutralisierte.[11] Auch dieser Horizont allerdings blieb und bleibt teilweise

---

[9] Belting, *Bild und Kult* a.a.O., S. 18.

[10] Vgl. dazu ebd., S. 20.

[11] Zur Geschichte der Ikonoklasmen vgl. bes. Belting a.a.O. sowie Norbert Schnitzler, *Ikonoklasmus – Bildersturm. Theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches*

heute noch durchzogen von den Folgen des Kunstgriffs, mit dem der byzantinische Bilderstreit nach einer mehr als ein Jahrhundert andauernden Krise 843 zugunsten der Bildadoration beendet wurde: Die Kanonisierung der Doppelnatur Christi als Gott und Mensch erlaubte die Darstellung des Letzteren als Abbild eines historischen menschlichen Körpers anhand der paradoxen Konstruktion, daß die anthropomorphe Form dieses Körpers, legitimiert durch die biblische Erzählung seiner Lebensgeschichte, den Begriff für dessen göttliche Unsichtbarkeit bereitstellt, wie sie aus den normativen Imperativen der Heiligen Schrift verbürgt wird. Hier wurde aus pragmatischen Gründen an der Heiligen Schrift eine hermeneutische Operation vollzogen, die dem ursprünglich die Unsichtbarkeit absolut setzenden Text mit der Ebene der historischen Quellennarration eine Ebene der Diskursivierung des Göttlichen abzwang, auf der sich an der Seite der Metaphysik der Schrift eine zweite, nämlich eine Metaphysik des Bildes verankern ließ. [12]

Unter der Doppelnatur Christi aber wurde unter einer Deckadresse stellvertretend ein Dilemma verhandelt, das bereits auf der normativen Ebene der Heiligen Schrift eingetragen ist: Wenn der menschliche Körper nach Gottes Bild geschaffen ist, dann bedeutet bereits die Existenz eines solchen Körpers eine a priori gegebene Übertretung des Bildverbots, ist er doch nichts anderes als die Versinnlichung des unsichtbaren Göttlichen. Theologisch erträglich war dieses Dilemma nur auf der Basis einer Grundannahme von der Metaphorizität alles weltlich Sichtbaren, die den Körper selbst auf den Status eines metaphorisch zu rezipierenden göttlichen Bildartefakts verpflichtete. Hier fand der mittelalterliche Reliquienkult seine Begründung, der den Körper des Heiligen wie denjenigen Christi als eine in sich zeichenhafte materielle Konkretisation des göttlichen Unsichtbaren begriff und daraus den Auftrag ableiten konnte, ihn zu kleinen und kleinsten Einzelzeichen fragmentarisiert gleich dem

---

Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts. München 1995; Herbert Beck/Horst Bredekamp, „Bilderkult und Bildersturm." In: Werner Busch (Hg.), *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen.* München/Zürich 1997, S. 108-126.

12 Vgl. dazu Hartmut Böhmes Forderung danach, die Metaphysik der Bilder als derjenigen der Schrift historisch zugeordnet wahrzunehmen, H. B., „Der Wettstreit der Medien im Andenken der Toten." In: *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*, hg. von Hans Belting und Dietmar Kamper. München 2000, S. 23-42. Hier: S. 28f.

Wort Gottes selbst unter den Gläubigen in Umlauf zu bringen[13]; und hier wurzelt auch die eschatologische Ästhetik des stigmatisierten als eines von Gottes Hand zum kultischen Bildartefakt geformten Körpers, des Körpers als *signifer*, wie sie in der Geschichte des Heiligen Franziskus ihren vielleicht eindrucksvollsten Austrag im Spätmittelalter findet.[14] So entstand neben den Metaphysiken der Schrift und des Bildes eine Metaphysik des Körpers, die das Problem der sinnlichen Präsenz erledigte, indem sie die im frühchristlichen Bilderkult implizit vorhandene Unterscheidung zwischen dem physischen Selbst und seiner kollektiven Abstraktion in eine explizite Binäropposition der menschlichen Physis als Trägermedium von Metaphorizität auf der einen und dem verborgenen und per definitionem verborgen bleibenden heilsgeschichtlichen Sinn der Metapher ‚Körper' auf der anderen Seite umschrieb und damit das Eigentliche des Körpers zum uneinholbar abwesenden Signifikat des metaphorischen Signifikanten ‚Körper' erklärte.

Die Privilegierung der Schrift, die Michel Foucault in *Die Ordnung der Dinge* als erkenntnistheoretisches Grundmuster frühneuzeitlicher Weltsicht diagnostiziert hat[15], erscheint im Verhältnis der drei Metaphysiken zueinander auf den ersten Blick als logische Konsequenz aus der hermeneutischen Operation, mit der Bild und Körper in das Kontinuum einer theologisch fundierten *lingua universalis* eingebunden wurden, legte diese Operation Bild wie Körper doch mit der Metapher auf eine an der Schrift gewonnene und selbst schriftförmige Struktur fest. Auf den zweiten Blick allerdings ist die Metapher als Modus bildlicher Übertragung selbst Produkt einer Übertragungsleistung zwischen sinnlich wahrnehmbaren Phänomenen und deren sprachlicher Abstraktion, hält also genetisch die Tatsache präsent, daß die Schrift in ihren historisch nachweisbaren Ursprüngen an das Verhältnis zwischen Bild und Körper anschloß und nicht umgekehrt. Bedingung ihres Funktionierens in Schrift und Sprache ist das ausgeschlossen eingeschlossene Absente als ein im Prozeß der Semiose von der *imago* zur Schrift Verlorengegangenes, das konkret figural Sichtbare, das seinerseits über die Metapher und ihr verwandte Redefiguren seinen Ort in der Sprache findet.

---

[13] Vgl. dazu Caroline Walker Bynum, *Fragmentierung und Erlösung. Geschlecht und Körper im Glauben des Mittelalters.* Frankfurt am Main 1996 (edition suhrkamp; 1731).

[14] Vgl. dazu den Beitrag von Urban Küsters im vorliegenden Band, S. 43-66.

[15] Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge* [1966]. Frankfurt am Main 1974 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 96).

So ist die Fetischisierung der Schrift in der frühen Neuzeit nicht ohne die Re-Fetischisierung des Bildes zu denken, mit der die Kunsttheorie in der europäischen Renaissance die Bildtheologie ablöst, das theologisch disziplinierte Charisma des sinnlich präsenten Adorationsgegenstandes aus seiner sakralen Schließung befreit und im Namen ästhetischen Selbstzwecks legitimiert, und ebensowenig ohne die Verschiebung des theologischen Blicks auf den menschlichen Körper hin zum naturwissenschaftlichen Forschungsinteresse: In dem Maß, in dem dieses Interesse die göttliche Schöpfung zu objektivieren unternahm, vergrößerte es die Distanz zwischen physischer Konkretion und heilsgeschichtlicher Metaphorizität immer weiter, bis die Figur ‚Körper' im 18. Jahrhundert zur Gründungsfigur jenes Authentizitätsdiskurses werden konnte, mit dem die bürgerliche Moderne die Identifikation des Subjekts als dialektische Beziehung zwischen überindividueller – sprachlich-begrifflicher – Kulturation einerseits und individueller, je körperlich verbürgter Natur andererseits entwarf.

In der Flugblattliteratur der frühen Neuzeit zeichnen sich bereits deutliche Spuren der Entwicklung ab, die das Zusammenspiel von Schrift, Bild und Körper in diesem Entwurf einem ersten Kulminationspunkt zuführt und von dort aus den Weg in die postmodernen Simulakrenuniversen weist. Am Übergang zwischen den Traditionen oraler Nachrichtenübermittlung und christlichen Bildkults in der spätmittelalterlichen Volkskultur hin zur sukzessiven Vermassung der Printmedien, wie sie am Ende des 18. Jahrhunderts zu einer ersten Blüte gelangen wird, dokumentiert diese Literatur die Auswirkungen, die die Erfindung des Buchdrucks im engeren und der Ausdifferenzierung medialer Reproduktionstechniken im weiteren Sinn auf die Denkfigur ‚Schrift-Bild-Körper' hat: in programmatischer Engführung von Bild und Schrift zu Artefakten nämlich, die in eben dieser Engführung stets auch den Blick auf das Zunehmen der gegenseitigen Abhängigkeit von Schrift, Bild und Körper im Zeichen der neuzeitlichen Medialisierung gesellschaftlicher Selbstverständigung freigeben.

Aufgrund des wirkungsbedacht sensationsorientierten Charakters des frühneuzeitlichen Flugblatts in derartigen Artefakten zuallermeist an Extrempositionen lebensweltlicher Körpererfahrung aufgerufen, wird die Figur ‚Körper' darin in zwei unterschiedlichen Typen der Engführung von Bild und Schrift inszeniert.[16] Der erste Typus, der den Körper im

16 Vgl. dazu Irene Ewinkel, *De monstris: Deutung und Funktion von Wundergeburten auf Flugblättern im Deutschland des 16. Jahrhunderts*. Tübingen 1995 (Frühe Neu-

Zeichen pathologischer und/oder juristischer Devianz aufnimmt – als monströse Fehlform in zahllosen Darstellungen von Mißgeburten wie etwa siamesischen Zwillingen oder spektakulären Einzelkrankheitsbildern und als Opfer gesellschaftlicher Gewalt in Gestalt von Verbrechen und/oder deren öffentlicher Sühnung durch Folter und Hinrichtung –, setzt die bildliche Darstellung des Körpers als mehr oder minder den Text ergänzende Illustration des darin Geschilderten ein, hält aber innerhalb des Flugblatts die Grenzen zwischen Schrift und Bild und damit implizit auch das Re-Präsentationsverhältnis des Bildes zum Körper intakt. Der zweite Typus dagegen unterläuft dieses Verhältnis, indem er in Einlösung der Idee von der Wortförmigkeit göttlicher Schöpfung den Körper in Gestalt eines Schrift-Bild-Hybriden entwirft, der durch die Außerkraftsetzung der Grenzen zwischen Ab-Bild und Vor-Schrift gleichsam auf Darstellungsebene Monster ist, so etwa in Darstellungen der Ecclesia als einem weiblichen Körper, der aus Zitaten der Heiligen Schrift und ihrer Rezeption zusammengesetzt ist (Abb. 1), oder in den weitverbreiteten Darstellungen einer stilisierten menschlichen Hand, der in Anknüpfung an die Traditionen antiker Mnemotechnik und frühchristlicher Handandacht auf Fingern und Handfläche schriftliche Anleitungen zur täglichen christlichen Gewissensprüfung eingetragen sind (Abb. 2, s. S. 20).

Beide Typen setzen die monströse Devianz als Instrument zur affirmativen Normierung des menschlichen Körpers ein; während aber der erste von ihnen darauf insistiert, daß die präsentierte Devianz Wiedergabe eines realen Ur-Bildes ist, stellt der zweite Typus das Schlüsselelement der theologischen Anthropologie, den Ursprung der Figur ‚Körper' in der Heiligen Schrift, gerade durch dessen kompromißlose Versinnlichung im hybriden Artefakt immer auch selbst als ein Konstrukt aus.

Ist nun dieser Konstruktcharakter im frühneuzeitlichen Flugblatt noch durch die Instanz Gottes als seinem Urheber heilsgeschichtlich abgesichert, so wird er, auf der Ebene des Bildes von der Kunsttheorie und der in ihr verankerten Lizenz zur schöpferischen Imagination des Körpers im Bild von solcher göttlichen Urheberschaft bereits weitgehend entfremdet, mit der Legitimation sprachlich manifestierter Ästhetik zur Sollbruchstelle zwischen heilsgeschichtlich perspektivierter und moder-

---

zeit ; 23), sowie Wolfgang Harms, *Das illustrierte Flugblatt in der Kultur der Frühen Neuzeit: Wolfenbütteler Arbeitsgespräch 1997.* Frankfurt am Main 1998 (Mikrokosmos; 50).



Abb. 1: *Idea Religionis: sive Emblema Theologicum.* Kupferstich, Nürnberg 1630.

ner Weltwahrnehmung. Alexander Gottlieb Baumgartens Kodifizierung literarischer Ästhetik als einem Eigenwert literarischer Texte, dessen Herstellung zwar analog zu den logischen Rasterungen philosophischer Erkenntnisfindung funktioniert, mit diesen aber nicht identisch ist, in seinen *Aesthetica* 1750/58 repräsentiert eine Entwicklung, die die *imaginatio* im Lauf des 18. Jahrhunderts als menschliches Schöpfungsprivileg

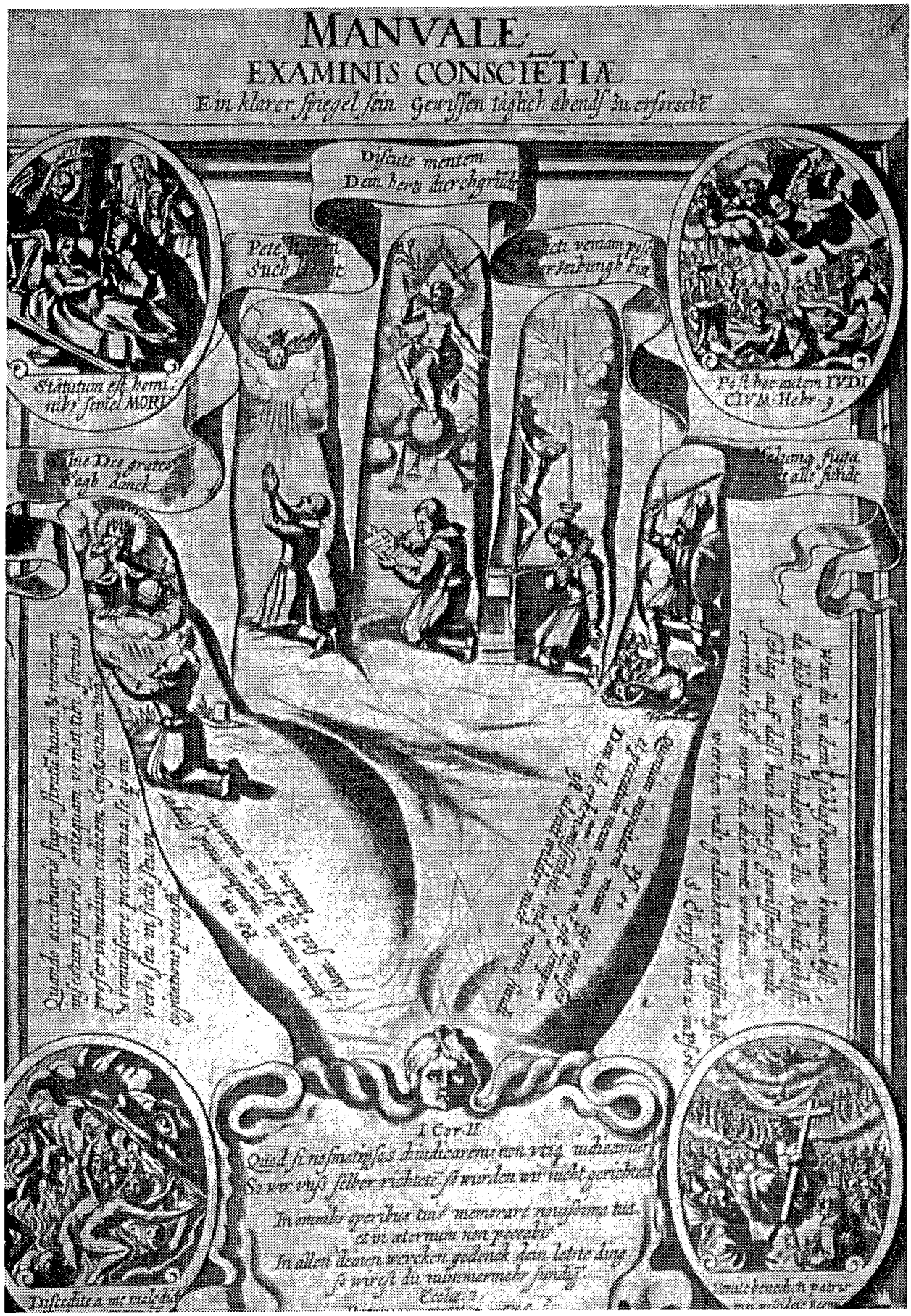


Abb. 2: *Manuale Examinis Conscientiae.* Kupferstich von Peter Overadt, Köln, 1. Drittel des 17. Jahrhunderts.

etablierte – und damit die Frage nach Ursprung und Funktion von Sprache selbst an die eben aufbrechende Frage nach der Verantwortung des Menschen in der und für die Geschichte zurückband. Das Argument, mit dem Herder sich 1770 in seiner Abhandlung *Über den Ursprung der Sprache* dezidiert gegen das theologische Paradigma von deren göttlicher Herkunft aussprach – „Der höhere Ursprung [der Sprache] ist, so fromm er scheine, durchaus ungöttlich: Bei jedem Schritt verkleinert er Gott durch die niedrigsten, unvollkommensten Anthropomorphien"[17] –, koppelt die Idee, daß weniger Gott als vielmehr der Mensch selbst seine und damit überhaupt die Geschichte formt, mit einer sprachkritischen Debatte, die, um die Möglichkeiten der Unterscheidung zwischen natürlichen und künstlichen Zeichen entflammt, gegen Ende des Jahrhunderts in einen Konsens über die grundsätzliche Arbitrarität des Verhältnisses von Zeichen und Bezeichnetem einmündete[18]: Sprache und damit Schrift, so die bei Herder bereits deutlich lesbare Gewißheit, sind nicht ‚höheren Ursprungs', sondern Effekte menschlicher Vergesellschaftung und als solche in letzter Konsequenz künstlich.

Diese Gewißheit reduzierte nicht nur die in der Heiligen Schrift postulierte Unsichtbarkeit des Göttlichen auf den Status einer durch gesellschaftliche Konventionalisierung hergestellten Metapher, sondern entmächtigte zugleich auch umgekehrt das Metaphorizitätsparadigma, das Bild und Körper auf die Repräsentation eines per definitionem Absenten festgelegt hatte. Für das Bildartefakt, davon legt unter anderem Johann Joachim Winckelmanns Rezeption der griechischen Antike Zeugnis ab, führte dies zur Klimax seiner Re-Charismatisierung im Namen der Kunst, wie sie in der Renaissance begonnen hatte. Ähnliches gilt für die Figur ‚Körper', allerdings im Namen der Natur, die sich im individuellen Körper als historisch-sinnliche Erscheinungsform des Anderen der Kunst schlechthin konkretisierte. Inzitament und Funktionsbedingung beider Umdeutungsprozesse war dabei die Kultur als eine Größe, die in dem Maß, in dem sie auf dem Weg über die Sprachkritik zur Kenntnis ihres eigenen Artefaktcharakters gelangte, der damit einhergehenden

---

17 Johann Gottfried Herder, „Über den Ursprung der Sprache." In: J. G. H., *Werke in zehn Bänden*, hg. von Martin Bollacher und Günter Arnold. Bd. 1: *Frühe Schriften 1764-1772*, hg. von Ulrich Gaier. Frankfurt am Main 1985 (Bibliothek deutscher Klassiker; 1), S. 695-810. Hier: S. 809.

18 Müller-Richter, Klaus/Larcati, Arturo: *Kampf der Metapher! Studien zum Widerstreit des eigentlichen und uneigentlichen Sprechens. Zur Reflexion des Metaphorischen im philosophischen und poetologischen Diskurs.* Wien 1996, S. 127.

Verunsicherung ihrer Erkenntnisgrundlagen durch die radikale Ontologisierung binärer Denkstrukturen entgegenarbeitete: Der Begriff ‚Kultur' bezeichnet zu Beginn der bürgerlichen Moderne ein reflektiertes und selbstreflexives Ordnungsbegehren, das durch die Charismatisierung von Bild und Körper das Andere diskursiver Normierungsverfahren und damit zugleich erst auch deren Eigenes konstruierte.

Die Figur ‚Körper' entfaltete dabei eine besondere Brisanz. Das politische Handlungsvermögen kultureller Ordnungsinstanzen hatte sich in der Vormoderne auf eine kausale Verfugung des Metaphorizitätsparadigmas mit dem Bauprinzip der Ständegesellschaft gestützt: Wenn der menschliche Körper Metapher eines abwesenden Göttlichen war und dieses Göttliche zur Legitimation seines jeweiligen sozialen Status herangezogen werden konnte, dann erlaubte das hierarchische Gefälle zwischen Machthabern und Untergebenen jederzeit die physische Zurichtung letzterer durch erstere, mit der diese ersteren das Recht göttlicher Machtvollkommenheit an den ihnen leibeigenen Kreaturen wahrnahmen. Je programmatischer jedoch die Aufklärung darauf zu insistieren begann, daß das bürgerliche Subjekt nicht mehr durch körperliche Zurichtung zu unterwerfen, sondern durch eine den Körper intakt lassende pädagogische Bildung zu erziehen und die Integrität des Körpers dabei Ausweis einer vollendeten Identifikation dieses Subjekts mit seiner – a priori moralisch auf das Gemeinwohl ausgerichteten – Natur sei, desto größer wurde das ideologisch-politische Gewicht der diskursiven Normierung und damit das ihres zentralen Mediums, der Schrift.[19] Quellgrund der obsessiven Binarisierungen, mit denen das kulturelle Diskursgefüge um 1800 seine Organisationsautorität begründet und stabilisiert, ist mithin die Grenzziehung zwischen einer Metaphysik der Schrift, die weitaus radikaler als je zuvor das Privileg der Normierung lebensweltlicher Zusammenhänge beansprucht, auf der einen und jeder nicht schriftförmigen Denkfigur auf der anderen Seite: In einem Zeitalter, das unter anderem die Folter als Ermittlungsverfahren in Kriminalfällen durch die Lektüre von Spuren nach dem Prinzip des konjekturalen Analogieschlusses ablöst, ist die Schrift Leitfigur auch dessen, was als Nicht-Schrift aus dem Organisationskomplex ‚Kultur' ausgeschlossen und damit faktisch restlos eingeschlossen wird.

---

[19] Vgl. dazu Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses.* Frankfurt am Main 1977 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 184).

Die Literatur der bürgerlichen Moderne weiß schon früh um den Artefaktcharakter dieser Normierungsverfahren, und sie ist es auch, in der die scheinbar so programmatisch ausgeschlossene Überschreitung der Positionen Schrift, Bild und Körper aufeinander seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts ihren immer neuen Austrag findet. Hatte Baumgartens Begründung der literarischen Ästhetik die Poesie in die Lage versetzt, ein Charisma für sich zu reklamieren, mit dem Geschriebenes sowohl an dem Präsenzanspruch von Bildkunst als auch an demjenigen körperlicher Natur teilhatte, so entwickelte sich aus der Kanonisierung solcher Teilhabe zum Index literarischer Ästhetik ein Modus literarischer Selbstreferenzialität, in dem Literatur nicht nur ihre sprachlich-diskursiven Konstruktionsbedingungen, sondern auch deren Interdependenzen mit Bildern und der Figur ‚Körper' verhandelte. Die Spannung zwischen bildlichen Konventionalisierungsmustern und physischer Eigentümlichkeit etwa, die Rahel Levin Varnhagens Auseinandersetzung mit ihren Porträts auf der einen und ihrem Körper auf der anderen Seite zugrunde liegt, ist bereits ein spezifisch modernes Phänomen: Rahel Levin Varnhagens schriftliche Darstellungen ihrer als einer eklatant häßlichen, von keinem Bildmuster konventionalisierbaren Physis artikulieren ihren Widerstand gegen die in ihren Porträts zum Bild erstarrten Zurichtungsmechanismen der bürgerlichen Gesellschaft um 1800, indem sie eine Opposition von normativer *imago* und körperlicher Eigentümlichkeit erzeugt und diese gleichzeitig im Medium der Schrift als einem diese Opposition sprengenden Dritten permanent produktiv destabilisiert.[20]

Systematisiert erstmals in der Genieästhetik, deren Poetiken durchweg aus der stets neu evozierten Spannung zwischen auktorialem Körper, Kulturationsmedium Schrift und dem Authentisierungsfaktor Imagination abgeleitet werden, wurde diese Selbstreferenzialität in Klassik und Romantik literarisch anhand der Grundannahme einer doppelten inneren Beziehung zwischen Bild und Wort inszeniert: Der Austausch zwischen Wort- und Bildkunst verschob sich von der einlinigen Abhängigkeit, wie sie im Sujet der Bildbeschreibung oder der bildlichen Gestaltung literarischer Stoffe impliziert wird, hin zur Stilfigur einer universalpoetischen Verunklarung der Grenze zwischen Kunst und Leben, entlang derer etwa beschriebenes Bild und Bildbeschreibung nicht mehr filiationskausal, sondern poetologisch aufeinander bezogen wurden. Parallel dazu geriet die rhetorische Tradition der tropischen als bildlicher Rede zum

---

20 Vgl. dazu den Beitrag von Eva Lindemann im vorliegenden Band, S. 67-86.

Konstruktionsprinzip einer Literatur, die die Partizipation des Tropus am Charisma des Bildes als Vorrecht und wichtigsten Ausweis literarischer Ästhetizität definierte.[21]

Die Parameter solcher als intermedialer immer noch primär an das Medium Literatur und damit an die Privilegierung der Schrift gebundenen Selbstreferenzialität erfuhren schließlich mit der Entwicklung von Bild- und Tonmedien gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine radikale Destabilisierung: „Die technische Aufzeichenbarkeit von Sinnesdaten", so faßt Friedrich Kittler zusammen, „verschiebt um 1900 das gesamte Aufschreibesystem. Zum wahrhaft ersten Mal hört Schreiben auf, mit serieller Datenspeicherung synonym zu sein. Zur symbolischen Fixierung von Symbolischem tritt die technische Aufzeichnung von Realem in Konkurrenz."[22] Das bedeutet, daß Literatur in ihrer Rolle als Medium zur ‚symbolischen Fixierung von Symbolischem' nicht nur den Verlust der bisher ihr immer noch mitinhärenten Option auf die glaubwürdige mimetische Repräsentation von Körpern und Bildern zu verwalten hat, wie sie die Literatur des Realismus beansprucht hatte, sondern im Zwang steht, die Positivierung dessen zu unternehmen, was Literatur im engeren und dem Medium Schrift im weiteren Sinne gegenüber der ‚technischen Aufzeichnung von Realem' uneinholbar eigentümlich ist.

Gleichzeitig bricht in der Auseinandersetzung um die Interdependenzen zwischen Schrift, Bild und Körper ein Problemfeld neu auf, das, im späten 18. und 19. Jahrhundert der Leitfigur ‚Schrift' verpflichtet geblieben, in der Medienkultur des 20. Jahrhunderts entscheidend erweitert wird. In ihrer Eigenschaft als schriftunabhängige Medien zur ‚technischen Aufzeichnung von Realem' vergrößern Bild- und Tonmedien einerseits den Abstand zwischen der Darstellung von Körpern in Bild und Schrift so weit, daß literarische Mimesisverfahren ästhetisch obsolet werden, und verringern umgekehrt den Abstand zwischen Körper und Bild bis zu einem Punkt, von dem aus etwa Roland Barthes in der Pho-

---

21 Vgl. dazu Gottfried Willems, „Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen. Skizze der methodischen Grundlagen und Perspektiven." In: *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposion 1988*, hg. von Wolfgang Harms. Stuttgart 1990, S. 414-429.

22 Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800-1900*. München 1987, S. 235; vgl. dazu auch : *Medien und Maschinen. Literatur im technischen Zeitalter*, hg. von Theo Elm und Hans H. Hiebel. Freiburg 1991 (Rombach Reihe Litterae); sowie Dieter Prokop, *Medien-Macht und Massen-Wirkung. Ein geschichtlicher Überblick*. Freiburg 1995 (Rombach Reihe Litterae; 34).

tographie die Verkörperungsmagie des Bildkults vor dem Zeitalter der Kunst restituiert sehen kann.[23] Unter dem Einfluß dieser Bewegungen wandelt sich die Denkfigur Schrift-Bild-Körper von einer Konstellation aus drei Positionen, die in paradoxer Verschränkung von Eigenständigkeit und gegenseitiger Abhängigkeit aufeinander bezogen, als Positionen aber zumindest erkenntnistheoretisch vereinzelbar sind, zu einer Figur von fundamental performativer Qualität: Fortan ist weder der menschliche Körper ohne seine Bindung an Schrift und Bild, noch die Schrift ohne diejenige an Bild und Körper, noch auch das Bild ohne seine Berührungspunkte mit Schrift und Körper denkbar, ohne daß einer der drei Positionen der Status einer ontologisch zweifellos zentralen Instanz zugewiesen werden könnte.[24] Schrift, Bild und Körper bilden stattdessen ein Feld ständig fluktuierender Interferenzen, auf dem die säkulare Medienkultur sich als Kultur der Oberfläche realisiert, eine Kultur mithin, die ihr Anderes nicht länger in einer fiktiven Tiefe, einem angenommenen ‚Dahinter' aufsucht, sondern in Oberflächentexturen, wie sie etwa anhand der von Rainer Maria Rilke und Aby Warburg nicht zufällig als kulturpoetologische Metapher eingesetzten Falte hergestellt werden können.[25]

Ein Beispiel für den Effekt dieser Entwicklung auf die Literatur ist Franz Kafkas Text *Die Bäume* mit seiner paradoxen Insistenz auf der empirischen Sättigung der Figuren ‚Körper' und ‚Bild' auf der einen und deren Substruktion im Artefakt Text auf der anderen Seite. Erschienen 1913 am Ende der Sammlung *Betrachtung*, ist er zwischen zwei Texten eingebettet, deren Titel ihrerseits das Elend eines nicht stattfindenden Sehens, der scheiternden Betrachtung zwischen Sehnsucht und Verzweiflung kommentieren: *Wunsch, Indianer zu werden* heißt der eine, *Unglücklichsein* der zweite und letzte des Buchs. Dazwischen folgende wenige Sätze:

> Denn wir sind wie Baumstämme im Schnee. Scheinbar liegen sie glatt auf, und mit kleinem Anstoß sollte man sie wegschieben

---

23 Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main 1985; vgl. dazu auch Hartmut Böhmes Kritik an Barthes in: H.B., „Der Wettstreit der Medien im Andenken der Toten" a.a.O., S. 34.

24 Hans Belting hat dies jüngst am Zusammenhang zwischen Bild und Körper aufgewiesen; H.B., *Menschenbild und Körperbild.* Münster 2000, bes. S. 8.

25 Vgl. dazu den Beitrag von Gabriele Brandstetter im vorliegenden Band, S. 87-121.

> können. Nein, das kann man nicht, denn sie sind fest mit dem Boden verbunden. Aber sieh, sogar das ist nur scheinbar.[26]

‚Wir' bezeichnet jene Größe, mit der Kafkas Werk geradezu obsessiv befaßt ist, die Figur ‚Körper' im Spannungsfeld zwischen dem individuellen Körper des Schreibenden und dem Inbegriff jener *conditio humana*, an dem jegliche literarische Selbstvergewisserung stets und unabweisbar vom Verschwimmen der eigenen Konturen am kreatürlich Gemeinsamen des kollektiven ‚wir' bedroht ist.

‚Baumstämme im Schnee' ist das sprachlich beschworene Bild, das gleichzeitig die Wahrheit über die Körper des ‚wir' preisgeben und den einzelnen schreibenden Körper als Urheber des Bildes von ihr abgrenzen soll, aber ‚das kann man nicht' – das imperative ‚sieh' nämlich lenkt den Blick nicht auf das Bild, sondern auf den Text selbst, auf die Schrift, die, insofern sie das gewählte Bild als Metapher zu erkennen gibt, die Wahrheit über den Körper nur ‚scheinbar' zu sagen vermag, weil ihr Funktionieren auf einem kollektiven Metaphorizitätskonsens basiert, und die also die Uneigentlichkeit, die schon dem Bild innewohnt, ins Unerträgliche potenziert, ins *Unglücklichsein*. „Diese Gespenster scheinen über ihre Existenz mehr im Zweifel zu sein, als wir, was übrigens bei ihrer Hinfälligkeit kein Wunder ist", resümiert der Icherzähler dort, um dann doch mit der Todesangst dessen, der um die Abhängigkeit seiner eigenen von der Existenz der Gespenster weiß, sich ein letztes Mal gegen den unvermeidlichen Verlust aufzulehnen: „Aber trotzdem", ruft er seinem Gesprächspartner zu, „wenn Sie mir mein Gespenst wegnehmen, dann ist es zwischen uns aus, für immer" – und sieh, sogar die Bedrohung ist nur scheinbar: „‚Aber das war ja nur Spaß', sagte er und zog den Kopf zurück."[27]

Spätestens seitdem Michel Foucault 1976 mit dem ersten Band seiner *Histoire de la sexualité* die Beziehung zwischen dem menschlichen Körper und den Diskursgefügen der abendländischen Gesellschaft als eine für beide Seiten konstitutive zu beschreiben begann, diskutieren Kultur- wie Naturwissenschaften die Frage, ob die Existenz des menschlichen Körpers jenseits derartiger Diskursgefüge überhaupt gedacht werden kann,

---

[26] Franz Kafka, „Bäume". In: F.K., *Schriften, Tagebücher, Briefe.* Kritische Ausgabe, hg. von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit. [Ohne Bandnumerierung:] *Drucke zu Lebzeiten*, hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt am Main 1994, S. 33.

[27] Franz Kafka, Unglücklichsein. In: A.a.O., S. 33-40. Hier: S. 39.

oder ob der Körper seine bisherige Funktion für die Authentisierung von Identität nicht nur dank dieser Gefüge erfüllen kann und damit gewissermaßen selbst Produkt kultureller Begründungszusammenhänge ist[28], ‚Gespenst' im Kafkaschen Sinne also – eine Frage, auf die Donna Harraway in ihrem Essay *A Cyborg Manifesto* 1991 die bisher wohl radikalste Antwort gegeben hat: „By the late twentieth century, our time, a mythic time, we are all chimeras, theorized and fabricated hybrids of machine and organism; in short, we are cyborgs."[29] Harraway durchschlägt hier den gordischen Knoten jenes Antagonismus zwischen Kunst und Natur, der dem Körper seit dem Epochenwandel zur Moderne seinen Platz im Anderen der Kultur zugewiesen hat, mit einer sprachlichen Geste, die für die kulturtheoretische Reflexion über das Dreiecksverhältnis von Schrift, Bild und Körper ebenso charakteristisch ist wie Kafkas Text über die Bäume. Das Bild des ‚cyborg' für eine Identität, die besagten Antagonismus verabschiedet hat, ist zugleich mehr und weniger als eine Metapher, mehr, indem es die Uneigentlichkeit, in der die abendländische Zivilisation den Körper zu verhandeln gewohnt ist, in einer Weise hypertrophiert, die einer Ironisierung dieser Gewohnheit gleichkommt; weniger, indem sie auf eine Technik verweist, in der die Hybridisierung von Körper und Maschine heute tatsächlich nicht nur möglich, sondern von

---

28 Zu dieser Debatte vgl. u.a.: *Der andere Körper*, hg. von Dietmar Kamper und Christoph Wulf. Berlin 1984 (Edition Corpus. Alltagswissen, Körpersprache, Ethnomedizin; 1); Christiaan L. Hart Nibbrig, *Die Auferstehung des Körpers im Text.* Frankfurt 1985 (edition suhrkamp NF 221); Margaret Lock, „Cultivating The Body: Anthropology and epistemologies of bodily practice and knowledge." In: Annual Review of Anthropology 22 (1993), S. 133-155; Marie-Luise Angerer, „The Body of Gender. Körper. Geschlechter. Identitäten." In: *The Body of Gender*, hg. Von M.-L. A. Wien 1995; Peter-André Alt, „Der fragile Leib. Körperbilder in der deutschen Literatur der frühen Neuzeit." In: *Colloquia academica*, hg. von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur <Mainz>. Mainz 1995. S. 7-31; Alois Hahn/Rüdiger Jacob, „Der Körper als soziales Bedeutungssystem." In: *Menschengestalten. Zur Kodierung des Kreatürlichen im modernen Roman*, hg. von Rudolf Behrens und Roland Galle. Würzburg 1995, S. 285-316, sowie Barbara Duden, *Body History/Körpergeschichte. A Repertory/Ein Repertorium.* Wolfenbüttel 1990 (Tandem – Kultur- und Sozialgeschichte 1).

29 Donna Haraway, „A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century." In: D.H., *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature.* New York 1991, S. 149-181. Hier: S. 150. – Zu Zusammenfassungen dieser Debatte vgl. Lock und Angerer a.a.O.

unzweifelhaft feststellbaren Rückwirkungen maschinell erzeugter Körperbilder auf die menschliche Physis begleitet ist: den Cyberspace.[30]

Harraways Cyborg ist hier zunächst einmal ein diskursiver Modus, in dem gedachtes Dreiecksverhältnis über seine sprachliche Verhandelbarkeit hinaus an historische Erfahrungen von Schnittstellen zwischen Schrift und Bild und Körper angekoppelt werden und damit wahrheitsmächtig referenziert werden kann. Als ein solcher Modus übernimmt er den Platz eines Phänomens, das seinerseits heute, des medizinischen Fortschritts etwa in der kosmetischen Lasertechnologie wegen, am Ende seiner Geschichte zu stehen scheint: der Tätowierung. Bis tief in das 20. Jahrhundert hinein unauslöschlich und gerade dieser Unauslöschlichkeit halber ein Faszinosum gewesen, das Generationen von Ethnologen, Medizinern und Psychologen, Juristen und Soziologen, ganz zu schweigen von Literaten und Bildkünstlern, beschäftigt hat, ist die Tätowierung inzwischen ohne weiteres aus der Haut entfernbar und gerät damit zu einem modischen Requisit von derselben Arbitrarität, wie sie Schmuck oder Kleidung anhaftet.

Vorher allerdings hatte sie die Strahlkraft eines Phänomens besessen, das in Beziehung zu allen drei Positionen der Denkfigur Schrift-Bild-Körper stand und damit deren Beziehungen untereinander buchstäblich an einer Schnittstelle dieser Positionen sichtbar machte – als Spur einer Verwundung setzte sie die menschliche Physis in Szene, deren Oberfläche sich heilend über der in die Haut eingetragenen Farbe schließen mußte, um die Tätowierung erst sichtbar werden zu lassen; insofern sie dabei aber nicht als taktil erfahrbare Narbe materiell zutage trat, sondern ausschließlich im optisch wahrnehmbaren Effekt der Farben selbst, kartographierte sie gleichsam innerhalb der Grenze, die die Physis von den Zeichensystemen kultureller Selbstverständigung schied, einen Zwischenraum, in dem diese Grenze sich selbst aufhob. Von den Sklaven- und Straftätowierungen der Antike über die Fisch-Symbole des Frühchristentums bis hin zu den zumeist noch mit Bildunterschriften versehenen Porträtgalerien auf den Körpern tätowierter Jahrmarktsartisten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist die Geschichte der europäischen Tätowierung eine Geschichte ostentativ lesbarer Zeichen – Bedingung dafür, daß die Tätowierung die Figur ‚Körper' als Physis in Szene setzen konnte, war eine Verinnerlichung kultureller Kommunikationsnormen,

---

[30] Vgl. dazu den Beitrag von Randi Gunzenhäuser im vorliegenden Band, S. 143-183.

die die Scheidung zwischen Physis und deren normativer Inszenierung als selbst kulturell produzierte Fiktion ausstellte.

So repräsentierte die Tätowierung spätestens seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, als die Festschreibung der Leitdifferenz zwischen Kunst und Natur diese Scheidung zum Paradigma abendländischer Körpererfahrung erhob, jenen blinden Fleck in der Geschichte der europäischen Kultur, den die Systemtheorie als die Unfähigkeit des Beobachters kennt, seinen eigenen Standort zu beobachten: Daß zwischen Kunst und Natur unterschieden werden kann, setzt Definitionsakte voraus, an deren Ursprung Kunst und Natur ontologisch identisch sind; daß zwischen Mensch und Medium unterschieden werden kann, setzt voraus, daß der Mensch, wie es Stefan Rieger unlängst formuliert hat, *„Medium der Medien"*[31], also auch und gerade als Körper mit den Zeichenstrukturen seines Kulturkreises identisch ist. Von der modernen Epistemologie systematisch verdrängt, wird das Wissen um diese Voraussetzungen durch die Tätowierung mit einer Radikalität zur Evidenz gebracht, derentwegen ihre Geschichte, gleichsam als die einer Mikro-Denkfigur, diejenige der Makrofigur Schrift-Bild-Körper noch einmal neu lesbar macht: Wenn die Redeordnungen der Kultur seit Beginn der Moderne nach Maßgabe einer Metaphysik der Schrift zur Mortifikation von Natur drängen, indem sie diese als Anderes der Kultur faktisch kulturell normieren, dann ist es die Tätowierung, die die Gewalt solcher Einschreibungsprozesse am Körper am überzeugendsten zur Erscheinung bringt; wenn Bilder, wie Dietmar Kamper formuliert, „aus massiven Verletzungen, aus schier unerträglichen Traumata" bestehen, die, indem sie den Schmerz, von dem sie sich nähren – die Angst vor der Vergänglichkeit – auf die Rückseite des Schirms verbannen, auf dessen Vorderseite sie ihn „bis zur Unkenntlichkeit vergessen machen"[32], dann ist es die Tätowierung, die diese Ambivalenz präsent hält, indem der Körper auf der Haut, euphorisch seine Macht über Schrift und/oder Bild reklamierend, zur Schau stellt, was ihm unter Schmerzen eingetragen wurde.

In diesem Sinn erwarb die Tätowierung lange vor Harraways Cyborg in der Rede vom menschlichen Körper den Status einer kulturkritischen

---

31 Stefan Rieger, *Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen.* Frankfurt am Main 2001 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 1520), S. 17.

32 Dietmar Kamper, „Bildzwang. Im Gefängnis der Freiheit." In: *Der zweite Blick* a.a.O., S. 13-21. Hier: S. 18.

Leitmetapher: Selbst Werk, sogar Kunstwerk, ist sie für Jacques Derrida ein „Protest gegen das tote Schriftzeichen, das sich vom Atem und vom Fleisch entfernt“[33], Schauplatz also einer schöpferischen Revolte gegen die kulturelle Deformation sowohl des Körpers als auch der Schrift, die dieser Deformation durch die Fleischwerdung einer differenzlosen Graphie entgegenwirkt – einer Revolte allerdings, die ihrerseits die Geschichte der Kulturierung des Körpers auf die Geschichte der Schrift hin transparent hält, als einen Prozeß, in dem, so Kamper, „die menschliche Kultur [...] von Anfang an als kodierende Schrift, als universelle Tätowierung funktioniert [hat], die nach Maßgabe großer Ordnungen Narben der Erinnerung zeichnete“[34]. Michel Serres schließlich setzt die Tätowierung bereits nur mehr als Metapher für die natürliche Identifikation des Körpers durch den Tastsinn ein: der Tastsinn, so Serres, macht die Oberfläche des Körpers selbst zu einer durch Erinnerung erworbenen Tätowierung im Sinne einer imaginären Dokumentation seiner Geschichte, „buchstäblich als Karte unserer Identität, als carte d'identité, wie ein Personalausweis“[35]. Hier wird die Tätowierung bereits auf die Effekte des Cyberspace durchlässig: Am Ende des 20. Jahrhunderts aufgrund desselben technischen Fortschrittes selbst löschbar geworden, der im Cyberspace die Verschmelzung von Körper und Medien nicht nur inszenierbar, sondern realisierbar macht, dämmert die im Phänomen Tätowierung einst zweifelsfrei lokalisierbare physische Realität der Schnittstelle zwischen Körper und Medien in die nicht länger referenzialisierbare Metaphorizität postmoderner Kulturtheoriebildung hinüber.

Bereits in der Bibel ist die Tätowierung im Sinne des dem menschlichen Körper eingetragenen Zeichens Modus der Rede über den Körper, eingelassen in die Gebotsstruktur, mit der die Bücher Mose den Umgang des Menschen mit seinem Körper in Kult und Alltag regulieren: Während der Gott der Genesis den Brudermörder Kain durch das Zeichen, das er seiner Stirn aufdrückt, ausdrücklich der irdischen Gerichtsbarkeit entzieht – „Und der Herr machte ein Zeichen an Kain, daß ihn niemand

---

[33] Jacques Derrida, „Die soufflierte Rede.“ In: J.D., *Die Schrift und die Differenz [1967]*, Frankfurt am Main 1978 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 177), S. 259-301. Hier: S. 289.

[34] Dietmar Kamper, „Der Geist tötet, aber der Buchstabe macht lebendig.“ In: *Schrift*, hg. von Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer. München 1993 (Materialität der Zeichen; Reihe A, 12), S. 193-200. Hier: S. 196.

[35] Michel Serres, *Die fünf Sinne: eine Philosophie der Gemenge [1985]*. Frankfurt am Main 1993, S. 20.

erschlüge, wer ihn fände"[36] –, verbietet das 3. Buch Mose dem Menschen die zeichenhafte Zurichtung seines eigenen Körpers: Als Ebenbild Gottes geschaffen, dürfen die Menschen „keine Platte machen auf ihrem Haupt noch ihren Bart abscheren und an ihrem Leib kein Mal stechen"[37]; usurpieren sie die Prärogative ihres Schöpfers, machen sie sich eines Sakrilegs gegen den Körper Gottes schuldig. Die Eigendynamik des Begehrens nach Bildern allerdings, mit der sich die christliche Volkskultur dem biblischen Bilderverbot widersetzt und die Kirche solcherart in die Rolle des größten vormodernen Medienverbundes zwingt, erfaßt auch die Tätowierung: Das Argument, anhand dessen die Kirche den byzantinischen Bilderstreit beendet, indem sie das Bild zum Repräsentanten göttlicher Schöpfungsautorität erklärt, erklärt auch die Tätowierung zur Emanation solcher Autorität. Die Kreuzzeichen, Fischsymbole oder Initialen des Namens Jesu, mit denen das Frühchristentum sich als *ingroup* zu erkennen gibt, die im Zustand visionärer Ekstase vollzogene Selbsttätowierung von mittelalterlichen Mystikern wie Heinrich Seuse, ja selbst die Tätowierungen, die die Jerusalempilger des 16. und 17. Jahrhunderts aus der Heiligen Stadt in die Heimat brachten, um die stattgehabte Reise zu dokumentieren[38], sie alle bringen an dem menschlichen Körper zur Erscheinung, was ihm längst von Gottes Hand eingeschrieben ist: die vertragliche Bindung an den Urheber, wie sie auch den Stigmatisierungen und Fragmentarisierungsästhetiken des menschlichen Körpers als „Körperschriften [...] im Spannungsfeld von charismatischer Laienfrömmigkeit [...] und kirchlichen Verschriftungsprozessen"[39] in der religiösen Kultur des Mittelalters zugrunde liegt und von dort aus noch die theologisch konnotierten Tätowierungen der Neuzeit semantisiert.

In dem Maß nun, in dem sich im 18. Jahrhundert im Verlauf des Epochenwandels zur Moderne die Achse, entlang derer Bild und Schöpfer einander repräsentierten, zur Achse zwischen Werk und Mensch verschiebt und das Paradigma des genialen Künstlers beginnt, das göttliche Schöpfungsprivileg zu usurpieren, rückt das Axiom von der Autonomie

---

36 1. Mose 4, 8.

37 3. Mose 21,5.

38 Vgl. dazu Otto F.A. Meinardus, „Jerusalemer Pilgerstätten auf Hamburger Armen. Zur Tätowierung eines Hamburger Jerusalem-Pilgers, 1669." In: *Beiträge zur deutschen Volks- und Altertumskunde 26* (1988/91), S. 117-122.

39 Urban Küsters, „Zeichen auf der Haut in der religiösen Kultur des Mittelalters." In: *Literalität und Körperlichkeit – Littéralité et Corporalité.* Tübingen 1997 (Kultur-Kreise; 1), S. 47-53. Hier: S. 47.

der Kunst diese selbst in den Blick: Kunst wird „als Medium [zum] Ausdruck eines geschärften, ästhetischen und poetischen Bewußtseins des Dazwischen, Form einer unabschließbaren Vermittlung im symbolischen Prozeß“[40]. Als solches Medium gerät die Kunst selbst zum Anlaß der nicht mehr abweisbaren Frage nach dem Mischungsverhältnis kultureller und natürlicher Determinanten, das dieses ‚Dazwischen‘ organisiert, einer Frage, die Goethe in seinen *Faust*-Dichtungen als Frage nach der alchimistischen Formel zur Herstellung des Menschen in Szene gesetzt hat: Mag sich auch Faust am Anfang angeekelt von der mechanischen Komponente solcher Herstellung abwenden – „Ihr Instrumente freilich spottet mein, / Mit Rad und Kämmen, Walz und Bügel“[41] – so zeigt sich am Ende, daß gerade die Geste, mit der Faust den Wirkungsspielraum dieser Instrumente zu überschreiten versucht – der Pakt mit dem Teufel – diesen Spielraum als Möglichkeitsbedingung jeder Schöpfung wieder in ihr Recht einsetzt: Es ist Mephisto, der Wagners Experiment künstlicher Zeugung gelingen läßt, den Homunkulus belebt und *ad spectatores* die Formel von der unauflöslichen Dialektik zwischen dem poetisch erzeugten Realitätseffekt und seinem Medium bereitstellt: „Am Ende hängen wir doch ab / Von Creaturen die wir machten.“[42]

In das Spannungsfeld dieses Bewußtwerdungsprozesses hinein bringt James Cook von seiner zweiten Weltreise im Jahr 1771 zusammen mit dem tätowierten Tahitianer Omai nicht nur das Wort ‚tat-tow‘ mit, das erstmals die Bildung einer homogenen Redeweise über Hautzeichnungen erlaubt, sondern auch noch eine Geschichte, die unter dem Enthusiasmus, mit dem die Kulturationsbewegungen der beginnenden Moderne den menschlichen Körper zur natürlichen Grundlage autonomer Subjektivität formieren, darin die Metaphysik der Schrift zutage fördert:

> Both sexes indent or prick the flesh about and below the hips in a multitude of places, with the points of sharp bones, and these in-

---

[40] Hans Ulrich Reck, „Bild als Medium – Zeichen der Kunst.“ In: *Der zweite Blick* a.a.O., S. 173-210. Hier: S. 188.

[41] Johann Wolfgang Goethe, „Faust I.“ In: *J.W.G., Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, hg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder und Edith Zehm. Bd.6.1: *Weimarer Klassik 1798-1806*, hg. von Viktor Lange. München 1986, S. 535-672. Hier: S. 553, V. 668f.

[42] Johann Wolfgang Goethe, „Faust II“. A.a.O., Bd. 18.1: *Letzte Jahre 1827-1832*, hg. von Gisela Henckmann und Dorothea Hölscher-Lohmeyer. München 1997, S. 103-351. Hier: S. 183, V. 7003f.

> dentures they fill with a deep blue or blackish paint, which ever after continues, and discolours the skin in those places, rendering it black. This practice is universal among them, and is called tattow, a term which they afterwards applied to letters when they saw us write, being themselves perfectly illiterate.[43]

‚Being perfectly illiterate', richten die Eingeborenen den von Cook protokollierten Blick auf die Schrift nicht auf den Inhalt des Geschriebenen, sondern auf den Prozeß des Schreibens selbst und damit auf dasjenige Element der europäischen Bildungskultur, in dem sich die Gewalt, die auch der indirekten Zurichtung des menschlichen Körpers innewohnt, am offensten zu erkennen gibt, vollzieht sich dieser Prozeß doch in einem Bewegungsablauf, dessen Beherrschung sich einer ebenso rigorosen wie irreversiblen Disziplinierung verdankt: „Die primäre ‚Gewalt der Schrift' ist jene Gewalt, welche die Schrift dem Körper dessen zufügt, der nach den Regeln schreiben will oder muß."[44]

Das mediengeschuldete Teufelswerk solchen Zusammenhanges zwischen Schrift und Gewalt gegen den Körper gelangt in Goethes Werk schon lange vor Entstehung des *Faust II* zum Austrag, in seinem Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* nämlich, in dem Goethe diesen Zusammenhang am Körper des Androgyns Mignon in das Schrift-Bild einer Tätowierung setzt.[45] Mit dem akrobatischen Körper Mignons tritt Wilhelm Meister aus der Welt des Theaters das Phantasma einer Naturpoesie entgegen, das, von der Genieästhetik des Sturm und Drang zur Begründung des Paradigmas literarischer Autorschaft erfunden, im Roman der Klassik bereits so fremd ist wie der tätowierte Tahitianer Omai in der europäischen Gesellschaft – ein Objekt halb abgestoßener, halb faszinierter Schaulust, das, ‚perfectly illiterate' wie die von Cook beschriebenen Ein-

---

43 [James Cook,] *A Journal of a Voyage round the World, In His Majesty's Ship Endeavour, In the Years 1768, 1769, 1770, and 1771; Undertaken in Pursuit of Natural Knowledge, at the Desire of the Royal Society: Containing All the various Occurrences of the Voyage. [...] To which is added, A Concise Vocabulary Of the Language of Otahitee.* London 1771. [Nachdruck Amsterdam/New York 1967 (Bibliotheca Australia 14)], S. 44.

44 Roger Chartier, „Macht der Schrift, Macht über die Schrift." In: *Schrift*, hg. von Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer. München 1993 (Materialität der Zeichen; Reihe A, 12), S. 147-156. Hier: S. 154.

45 Zu den folgenden Ausführungen vgl. ausführlich meinen Artikel: „Pathographien des Schreibens. Tätowierungen bei Johann Wolfgang Goethe und Franz Kafka." In: *Poetica* 33 (2002), H. 1-2, S. 159-189.

geborenen am anderen Ende der Welt, gleichwohl eben seiner Fremdheit wegen von diesem anderen Ende aus bloßzulegen vermag, was die europäische Welt im Innersten zusammenhält: Nach Mignons Tod erscheinen die Mechanismen diskursiver Identifikation, denen sie ihre Existenz verdankt, als „das Bild des Gekreuzigten, das auf ihren zarten Armen mit vielen hundert Punkten sehr zierlich abgebildet steht", „von verschiedenen Buchstaben und Zeichen begleitet [...] blaulich auf der weißen Haut".[46] Für den kurzen Augenblick, in dem die Leiche öffentlich ausgestellt wird, treffen Bild und Schrift hier am Körper zusammen, zeugt das ‚Bild des Gekreuzigten' von der kulturstiftenden Macht des Todes und die ‚Buchstaben und Zeichen' von deren Perpetuierung durch die Schrift; dann versenkt der Abbé die Tote „durch den Druck einer Feder"[47] in ihren Sarkophag: Zunächst durch ihre Einbalsamierung in die Nähe der Wachseffigien gerückt, die der Logik vormodernen Bilderkultes entsprechend die Anwesenheit der darin porträtierten Toten anzeigen, wird die Leiche aus dem Text unter Hinweis auf das Zusammenspiel von Handschrift und Buchproduktion als derjenigen Technik ausgeschlossen, anhand derer das Erzählen von der Unsichtbarkeit des Bildes in der Schrift selbst die evokative Macht des Bildes reklamiert.

Die Techniken von Produktion und Reproduktion hinterlassen in Kunst und Wissenschaft des 19. Jahrhunderts unübersehbare Spuren. In der Geschichte des Bildes reichen sie vom Porträt des berühmten marquesanischen Keulenträgers von 1804, der, über und über tätowiert, im klassischen Kontrapost zum schönen Wilden als Gegenbild zur europäischen Zivilisation stilisiert wird (Abb. 3), bis zur Fragmentarisierung des Körpers entlang der Umrißlinien seiner Tätowierungen: Bemüht, das Bild auf der Haut als Anschauungsmaterial dessen zu bewahren, was sich schriftlich nicht protokollieren läßt, publizieren Mediziner wie Rudolf Virchow ihre Fachgespräche darüber, wie tätowierte Hautstücke am besten zu konservieren seien, ob in Alkohol – die feuchte Methode – oder trocken,

> [...] von anhaftendem Fett und anderen subcutanen Geweben möglichst gereinigt und dann in Holzrahmen zum Trocknen an

---

[46] Johann Wolfgang Goethe, „Wilhelm Meisters Lehrjahre. Ein Roman." In: *Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe* a.a.O. (Anm.). Bd. 5: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, hg. von Hans-Jürgen Schings. München 1988, S. 578.

[47] A.a.O., S. 580.

der Luft aufgestellt [...], auf Glasplatten aufgezogen, durch einen Klebestoff (Leim, Gummi) befestigt und mit einer dünnen Lage von Firnis bedeckt[48]

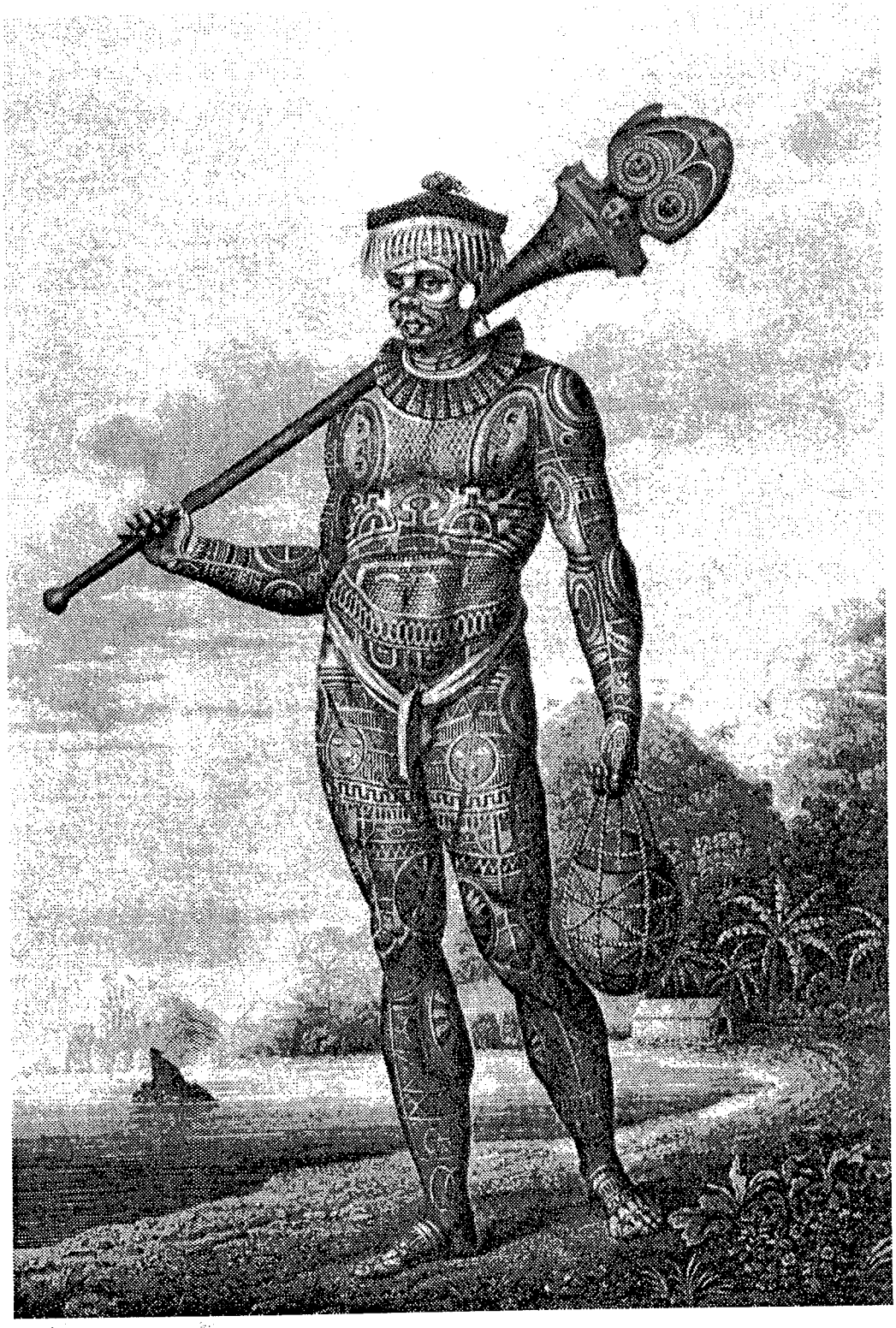


Abb. 3: *Ein Wilder von der Insel Nukahiva.* Kupferstich, Petersburg 1814.

48 Rudolf Virchow, „Europäische Tätowierungen." In: Zeitschrift für Ethnologie XXIX (1897), S. 328-331. Hier: S. 328.

– statt, wie in den *Lehrjahren*, als sinnstiftendes Element im Grundstein der symbolischen Ordnung zu verschwinden, zu deren bedingungslosem Austrag sich die Mitglieder der Turmgesellschaft bekennen, werden die Hautbilder, der wilhelminisch-viktorianischen Reliquienkultur gemäß gerahmt und hinter Glas gesetzt, als Schauobjekte an der Oberfläche dieser Ordnung exponiert. In fast parodistisch anmutender struktureller Vorwegnahme der Filmtechnologie zeichnet sich hier, am Ende des 19. Jahrhunderts, bereits die Deprivilegierung der Leitfigur ‚Schrift' durch die Medien des 20. Jahrhunderts ab: Damit das Faszinosum des menschlichen Körpers nicht nur diskursivierbar, sondern auch sinnlich erfahrbar erhalten wird, löst der Wissenschaftler ihn ebenso in Einzelbilder auf, wie es nur wenige Jahre später die Kamera tun wird, mit dem Unterschied, daß, wo der Film auf den sinnlichen Effekt einer optischen Bewegungssimulation abzielt und diesen diskursiv allenfalls stützt, das Bildarchiv des Wissenschaftlers umgekehrt – noch – Grundlage einer möglichst vollständigen Diskursivierung des menschlichen Körpers ist.

Was dem Künstler Sujet und dem Mediziner Präparat ist, wird Juristen, Anthropologen und Psychologen zum Anlaß einer Radikalisierung der Physiognomik: Hatten Lavater und Goethe als Physiognomen den Körper des Menschen als einen in sich zeichenhaften gedacht, an dem die Applikation von Tätowierungen eine ‚richtige' Lektüre unmöglich macht, so zieht etwa Cesare Lombroso 1876 in seinem Buch *L'uomo delinquente* daraus den Schluß, daß ein Versuch, den Körper anhand von Tätowierungen seiner kulturell verordneten Deutung zu entziehen, diesem Körper mit dem Verstoß gegen die Gebotsstruktur solcher Verordnung die Identität eines Gewaltverbrechers einschreibt – eine Schlußfolgerung, die Adolf Loos 1908 im Rahmen seines Plädoyers für eine Reinigung der bildenden Kunst von allen rein dekorativen Elementen unter der Überschrift *Ornament und Verbrechen* verabsolutiert: „Wenn ein tätowierter in freiheit stirbt, so ist er eben einige jahre, bevor er einen mord verübt hat, gestorben."[49]

„Die Schuld ist immer zweifellos"[50]: Mit diesen Worten erläutert der Offizier in Kafkas 1914 entstandener Erzählung *In der Strafkolonie* dem

---

[49] Adolf Loos, „Ornament und Verbrechen." In: A.L., *Trotzdem. 1900-1930.* Innsbruck 1931, S. 79-92. Hier: S. 79f.

[50] Franz Kafka, „In der Strafkolonie." In: *F.K., Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe,* hg. von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit. [Ohne Bandnumerierung:] *Drucke zu Lebzeiten,* hg. von Wolf

Reisenden Konstruktion und Verfahren des „eigentümlichen Apparates"[51], der dem Verurteilten sein Urteil als am Ende tödliche Ganzkörpertätowierung einschreibt. Wie aber einst an dem Reisenden Cook und seiner Geschichte von den tätowierten Eingeborenen die heimliche Metaphysik der Schrift letztlich in deren offene Sakralisierung umgeschlagen war, die dem poetologischen Diskurs der *Lehrjahre* zugrunde liegt, so überführt Kafka nunmehr in der *Strafkolonie* den Diskurs über die Tätowierung ganz im Sinne des *Wunsches, Indianer zu werden* radikal in das Gegenteil der diskursiven Entmythisierung des Körpers. Virchow wie Lombroso hatten leidenschaftlich darum gerungen, das geliebte und gehaßte Bild zu bewahren, der eine durch Präservation von Haut, um die Thesen seiner Arbeiten zur Zellularpathologie zu verifizieren, der andere durch eine unendliche Anzahl von Zeichnungen in seinen Büchern, um dasselbe für seine Thesen zur Physiognomie des Verbrechers zu erreichen – Kafka dagegen entwirft anhand der von seinem ‚eigentümlichen Apparat' ausgeführten Tätowierung eine Ästhetik der Oberfläche, die die Grenzen konkreter Körperlichkeit als Phantasma denunziert und stattdessen die Idee einer Identität entbirgt, die auch und gerade physisch durch ihre Textualisierung erst zu ihrer Existenz gelangt.

‚Aber sieh, sogar das ist nur scheinbar.' Bei der Vermittlung der Schulderkenntnis nämlich übernimmt nicht die Eintragung von Schrift, sondern die von Bildern – „Zieraten" – die entscheidende Funktion: Damit der Verurteilte nicht sofort stirbt, „müssen [...] viele, viele Zieraten die eigentliche Schrift umgeben; die wirkliche Schrift umzieht den Leib nur in einem schmalen Gürtel; der übrige Körper ist für Verzierungen bestimmt."[52] Gerade die Vielfalt der Bilder nun ist es auch, die den Körper einer der berühmtesten tätowierten Jahrmarktsattraktionen in Kafkas Zeit, der unter dem Namen La Belle Irene in ganz Europa bekannt gewordenen Irene Woodward, zum lohnenden Gegenstand einer Technik machte, die in Kafkas Apparat mit seiner Kreuzung aus dem zeitgenössischen, mit mehreren Nadeln bestückten und elektrisch betriebenen Tätowiergerät und dem mit einer Wachswalze bestückten Parlographen zitiert wird: Von Irene Woodward befanden sich bei ihrem frühen Tod 1915 angeblich achtunddreißig wächserne Ganzkörperporträts in euro-

---

Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt am Main 1994, S. 201-248. Hier: S. 212.

51 A.a.O., S. 203.

52 A.a.O., S. 218.

päischen Museen[53] – spricht die Ordnung der Schrift das Urteil gegen den Schreibenden, so erfüllt die des Bildes den Wunsch nach einer sich selbst überlebenden Identität auch und gerade des Körpers.

So kehrt das Phantasma der Naturpoesie, das Goethe mit Mignon der Erinnerung an ihr Sterben überantwortet hatte, in einem Begehren wieder, das, sich von der zweifellosen Schuld des Kulturationsmediums Schrift abwendend, auf Erlösung im Bild hofft. „Last night I woke up with a burning pain on me", berichtet Serafina, die Protagonistin von Tennessee Williams' 1951 uraufgeführtem Stück *The Rose Tattoo*,

> A pain like a needle, quick, quick, hot little stitches. I turned on the light, I uncovered my breast! On it I saw the rose tattoo of my husband! [...] And when I saw it I knew that I had conceived ...[54]

Für einen kurzen Augenblick nur wird die Rose, als Sinnbild sexuellen Begehrens auf der Brust des Mannes eingestochen, am Körper der Frau zum Sinnbild der Rolle, die sie selbst, gleich der Tätowierung, als Muster ihrer Identifikation begreift: „It only lasted a moment. But I *did* see it, and I *did* know, when I seen it, that in my body another rose was growing!"[55] Die transitorische Qualität des Zeichens allerdings lenkt den Blick auf die Arbitrarität der darin enthaltenen Bedeutungszuweisungen – nach dem Tod ihres Mannes verliert Serafina zusammen mit dem ungeborenen Kind auch den Glauben an die Wahrheitsmacht jenes Bildes, von dem aus sie, die gläubige Katholikin, die Normierung weiblicher Existenz durch den Kinderwunsch bisher fraglos übernommen hat. „I don't believe in you, Lady!", so apostrophiert sie, inzwischen ihres wahren Begehrens nach sexueller Befriedigung bewußt geworden, die Marienfigur auf ihrem Hausaltar: „You're just a poor little doll with the paint peeling off, and now I blow out the light and forget you [...]."[56]

Nur ein Jahr später stellt Ray Bradbury in seinem Erzählzyklus *The Illustrated Man* der hysterischen Symptomatik der weiblichen die Geschichtsversessenheit der männlichen Bildvision gegenüber. Was wie eine zufällige Begegnung des Icherzählers mit einem Anderen beginnt, der

---

53 Margot Mifflin, *Bodies of Subversion. A Secret History of Women and Tattoo.* New York 1997, S. 10ff.

54 Tennessee Williams, „The Rose Tattoo." In: T.S., *Sweet Bird of Youth, The Rose Tattoo and The Night of the Iguana.* New York 1976, S. 125-153. Hier: S. 146.

55 Ebd.

56 A.a.O., S. 238f.

über und über so kunstvoll tätowiert ist, daß die Zeichen auf der Haut zu sprechen scheinen – „he was a riot of rockets and fountains and people, in such intricate detail and colour that you could hear the voices murmuring small and muted, from the crowds that inhabited his body"[57] – endet als traumatische Erfahrung von der Macht der Bilder, die einzige leere Stelle auf der tätowierten Haut mit einer *preview* vom Tod des Zuschauers zu füllen:

> There remained only that empty space upon the Illustrated Man's back, that area of jumbled colours an shapes.
>
> Now, as I watched, the vague patch began to assemble itself, in slow dissolvings from one shape to another and still another. And at last a face formed itself there, [...] a face with a familiar nose and mouth, familiar eyes. [...] The picture on his back showed the Illustrated Man himself, with his fingers about my neck, choking me to death. I didn't wait for it to become clear and sharp and a definite picture.
>
> I ran down the road in the moonlight. I didn't look back.[58]

Das Leben, das dem tätowierten Bild kraft des Körpers, der es trägt, inhärent ist, zeigt dem Betrachter genau das, was er auf der Suche nach seiner Geschichte *nicht* zu finden hofft: die Geschichte seines Todes. Tödlich aber, so deutet der Text an, ist letztlich nicht die Geschichte selbst, sondern der unerschütterliche Glaube dessen, der vor dem Bild steht, an das, was er sieht – die Fähigkeit, sich von der Simulation zu distanzieren, endet in dem Augenblick, in dem die Bilder vom Betrachter selbst zeugen.

An diesem Konflikt zerfällt die Funktion der Tätowierungspraxis in der Rede über den Körper in zwei Ausdrucksextreme, die einander kontrapunktisch zugeordnet werden können: Wo der Körperkult von Bodybuilding und Schönheitschirurgie die Metaphysik der Bilder verschweigt, nach deren Mustern – etwa dem der Barbiepuppe[59] – der Körper einer Vollendung zugeführt wird, die sich als ‚Natur' ausgibt, insistieren Aktionskünstler wie Gina Pane durch Selbstverletzungsaktionen, zum Medienereignis inszenierten Gesichtsoperationen und Tätowierungsperformances auf der Präsenz des Körpers im Bild. Demgegenüber setzen

---

57 Ray Bradbury, *The Illustrated Man.* London/Glasgow/Toronto/Sydney/Auckland 1977, S. 11.

58 A.a.O., S. 240.

59 Vgl. dazu den Beitrag von Elke Brüns im vorliegenden Band, S. 123-142.

Filme wie Peter Greenaways *The Pillow Book* von 1996 den Körper in Bilder, an denen die Differenz zwischen Schrift und Bild im Zeichen des Scheinbaren endgültig verlischt, um desto nachdrücklicher als Differenz zwischen künstlerischem Postulat und Realität des Mediums hervorzutreten. Der Körper der Protagonistin Nagiko wandelt sich im Verlauf des Films vom Material, dem ihr Vater und später ihre Geliebten abwaschbare Kalligraphien auftragen, erst zur selbst schreibenden und endlich gar zu einer sich selbst tätowierenden Instanz: Nachdem Nagiko das Buch, das ihr Verleger aus der Haut ihres Geliebten hergestellt hatte, um die darauf aufgemalten erotischen Gedichte zu bewahren, unter einem Bonsaibaum begraben hat, tätowiert sie Teile dieser Gedichte auf ihren eigenen Körper: „This book and I have become indivisible. [...] Body and book are open. / Face and page. / Body and page. / Blood and ink."[60]

Der Unterschied aber zwischen abwaschbarer Pinselschrift auf der gegerbten Haut des toten Jerome und unlöschbarer Tätowierung auf der Haut Nagikos läßt sich vom Medium des Films nurmehr behaupten. Damit mündet die paradoxe Verschränkung von Aura und Spur, wie sie von Goethes poetologischem Diskurs über Virchows Konservierungstechniken, Lombrosos Physiognomik, Kafkas Auratisierung der Schrift und Williams' und Bradburys Protokollen des Begehrens das Verhältnis von Schrift und Bild und Körper bestimmt hatte, hier in einem Statement, das die Schrift als ein arbiträres Anderes des Bildes demjenigen Axiom unterstellt, von dem aus Donna Harraways Cyborg sich bereits als Realität definieren kann: „In bezug auf das Problem der Vergegenständlichung von Täuschungen bilden virtuelle Realitäten Artefakte, deren Musterung als Faltung des normalen Wahrnehmungsvermögens verstanden werden kann"[61], ist doch das, was als Realität wahrnehmbar ist, nicht länger von der technischen Erweiterung menschlichen Wahrnehmungsvermögens zu trennen. Goethes bekannter Widerwillen gegen Fernrohre und Brillen war schon in dem Moment ein Anachronismus, in dem er in *Faust II* das Glas der Phiole, in der der Homunkulus erzeugt wird, zur Daseinsbedingung der künstlichen Kreatur erhob: „Natürlichem genügt das Weltall kaum, / Was künstlich ist, verlangt geschloßnen Raum [...]."[62] ‚Geschloßner Raum' aber heißt schon bei Goethe nicht mehr Grenze, sondern Medium, das Fernrohr, in dem der Blick in das

---

60 Peter Greenaway, *The Pillow Book*. Paris 1997, S. 107.

61 Hans Ulrich Reck, „Bild als Medium" a.a.O., S. 178.

62 Johann Wolfgang Goethe, Faust II. a.a.O., S. 179, V. 6883f.

Weltall erst möglich, der gläserne Schirm, auf dem der in seinem Schutz hervorgebrachte Körper erst sichtbar wird – jene Denkfigur ‚Schrift-Bild-Körper' also, in der das Dritte der abendländischen Episteme als unhintergehbar Gegebenes eingeschrieben ist.