

Helga Peskoller

Vorweg:



- **Bild 1: Wäscheberg** –

Was, wenn Berge ein Haufen voller Wäsche wären? Ausgezogen, hingeworfen, im Winter fest, erstarrt, im Sommer luftig wie Schleier und zwischen den Zeiten einmal angefeuchtet und ein anderes Mal bleich, ausgetrocknet und spröde?

Wie würden wir uns denn dort fortbewegen und was sprechen, wo einsinken oder stecken bleiben; mit welcher Art von Erfahrung wäre denn das verbunden und was könnte einem bestenfalls zustoßen inmitten dieser Wäscheberge oder auch zuwachsen an Erfahrung, Wissen und Erkenntnis – plötzlich und unverhofft, oder auch planvoll und gewollt?

Erste Fragen zum Anfangen; bei der Wäsche allein bleibt es nicht, es wird komplizierter, schwieriger und filigraner auch.

Berge und Mythos

Folgendes hat 4 Teile und dauert 40 Minuten, wurde in Innsbruck vorbereitet, in St. Petersburg ausgefaltet und fertig gestellt im Prättigau; die Bilder stammen von Helmut Eberhöfer, Fotograf aus dem Engadin, er lebt seit Jahren in Österreich und ist heute anwesend.

Worüber gesprochen wird, handelt vom Bild. Das Bild, so lautet die These, ist das andere des Körpers. Da Bilder immer mehr zeigen als sie verdecken und immer mehr verdecken als sie zeigen, entsteht Spannung. Aus dieser Spannung zwischen sichtbar und unsichtbar, Verhüllen

und Enthüllen, Transparenz und Opazität heraus ist dieser Vortrag entstanden. Er verfolgt die Absicht, Wahrnehmung als Bedingung für das Denken und als eine Passage von Erfahrung spürbar zu machen. Die Hoffnung ist, Sehen im Modus des Tastens zu ermöglichen. Diese Hoffnung, sehend zu tasten und tastend zu sehen ist an ein Experiment geknüpft und dieses Experiment versteht sich als eine erkenntnisproduzierende Versammlung,¹ die im besten Fall, die Sicht auf die Berge zumindest für den Moment verändert.

Machen wir diesen Versuch: Denn der Tastsinn, zwischen Nah- und Fernsinn, reicht so weit wie unsere Hände und Füße und er hängt wie kein anderer Sinn ab von der Haut. Die Haut ist als Sinn der Sinne allen anderen Sinnen gemein, denn Auge und Ohr, Nase und Mund bestehen selbst nur aus lauter Häuten. Somit stellt die Haut die Verbindung dar, ist Brücke, sie ist selbst ein Übergang und bildet die banale, gemeinschaftliche, von allen Sinnen geteilte Ebene.²

Auf diese von allen Sinnen geteilte Ebene zu achten, heißt gleichzeitig, dem Auf- und Abtauchen der Bilder zuzusehen. Bilder, die nicht rennen, sondern langsam sind, kriechen. Diese langsam kriechenden Bilder nehmen ihren Ausgang in der Trübheit und sich nach und nach in Klarheit und Schärfe verwandeln, um gegen Ende hin erneut einzutrüben. Aber das dauert. Dazwischen wird sich die Haut als Übergang wie Wäsche ausbreiten: Nebel, Schleier, Schnee, Tuch, Fell oder Pelz, merkwürdig gemischte Orte also – ein Anfang:

- Digitale Überblendung: Enthüllung mit Musik, 3 Min. -

1. Wolken, Nebel

Diese Bilder erinnern an die Schlüsselsequenz von Fellinis „La Dolce Vita“, wo sich zwei Menschen an verschiedenen Ufern des Strandes gegenüber stehen und miteinander zu sprechen versuchen. Aber der Versuch misslingt, weil er vom Rauschen des Meeres übertönt wird. Im Gesicht der beiden lässt sich die Trauer über die Unmöglichkeit der Verständigung ablesen. Die Situation pendelt zwischen einem Fast-Verstehen und der Unmöglichkeit von Kommunikation. Diese Störung sprachlicher Verständigung ist ein wiederkehrendes Motiv, Fellini lässt Sprache und Rauschen zusammenfallen und verhilft der Sprache durch ihre Abwesenheit zu einer besonderen Form von Präsenz.

Was für das Hören gilt, könnte, dachte ich mir, auch für das Sehen gelten: Wolken und Nebel irritieren, provozieren den Blick, sie werfen das Sehen auf sich selbst zurück und verleihen

¹ Vgl. Böhme 2006, 87

² Vgl. Serres 1998, 88

ihm dadurch eine besondere Form von realer Gegenwart. Denn wo es nichts mehr zu sehen gibt, steht das Sehen selbst auf dem Prüfstand und Spiel.

Genau dem weicht das Sehen aber aus, bohrt sich in den Nebel, um eine Lücke auszumachen, eine kleine Öffnung, durch die etwas und nicht nichts zu sehen ist. Schließlich gibt das Medium nach, der Blick kann sich lösen, was verdeckt war wird in aller Schärfe sichtbar, was sichtbar war wird unsichtbar und der Blick ist nicht mehr irritiert, vom Ein- oder Versinken bedroht, sondern er erhebt sich, in dem das Medium zurück tritt und dadurch eine Distanznahme des Blicks möglich wird, der seiner sich wieder mächtig fühlt, den Gegenstand, der nun als Gegenstand erkannt werden kann, fest ins Auge fasst, so, wie man ein Stück Fleisch auf die Gabel spießt, um zuzubeißen.

Aber ist das richtig, stimmt es, dass Bilder wie Fleisch gegessen und verspeist werden können? Oder verhält es sich umgekehrt, dass die Bilder den Körper fressen? Sollte es nämlich so sein, dass die Bilder *das andere* des Körpers sind und sie, die Bilder, sich auf inflationäre Weise vermehrt haben, würde die Vermutung nahe liegen, dass nicht der Körper die Bilder, sondern die Bilder den Körper fressen und je mehr sie werden, umso rascher und gründlicher kommt uns dieser, der Körper als *das andere* der Bilder abhandeln.

Nun, Berge sind Körper und zwar große, feste und mächtige sogar. Aber selbst sie können, wie das Auge, der Gesichtssinn soeben erfahren musste, im Nu verschwinden. Obwohl im Vergleich zu den schweren Bergen Wolken und Nebel federleicht und beweglich sind und sehr viel weniger wiegen wie die Berge selbst, können sie sich vor die Berge schieben, diese verhängen, einhüllen und unseren Blick verstellen. Und während sie das tun, legen sie eine Spur, die hilft, die Funktionsweise unseres Gesichtssinns zu erkennen.

Das war der Grund, diese milchig weißen, langsam sich verschiebenden Bilder an den Anfang zu stellen, begleitet von der Violine Paul Gigers mit dem Titel „Alpsegen“.

Sie, diese weichen, Kriechbilder stellen nämlich nicht nur die Frage nach der Bedingung der Qualität eines Mediums, sie beantworten diese Frage auch und die Antwort lautet: Ein Medium erfüllt seine Funktion erst dann, wenn es selbst im medialen Vollzug verschwindet und selbst vollkommen transparent wird. Oder dann, um mit der Berliner Medienphilosophin Sybille Krämer zu sprechen, wenn das Medium selbst in der Eigenschaft einer „ästhetischen Neutralität“ dem Strom der Sinnesdaten entzogen ist. Der Existenzphilosoph Sören Kierkegaard hat das einst plastischer ausgedrückt, wenn er schreibt:

„Wenn ein Mensch so spräche, dass man den Schlag der Zunge hörte, so spräche er schlecht; wenn er so hörte, dass er die Luftschwingungen hörte statt des Wortes, so hörte er schlecht; wenn jemand ein Buch so läse, dass er beständig jeden einzelnen

Buchstaben sähe, so läse er schlecht. Gerade dann ist die Sprache das vollkommene Medium, wenn alles Sinnliche darin negiert ist.“

Wenn ein Medium also nur dann perfekt ist, wenn ihm das Sinnliche fehlt, müssen sich Medien als unvollkommen und nutzlos erweisen, wenn die absolute Durchsichtigkeit der medialen Oberfläche durch Trübungen eingeschränkt ist.

Das bedeutet konkret, wenn das Bild, wie in diesem Fall die Fotos mit Wolken und durch Nebel besetzt, oder das gesprochene Wort durch Lärm übertönt bzw. aufgrund von Unkenntnis der Sprache sinnlos wird, dann wird immer auch das Medium als Datenträger mitverhandelt. Darauf verweist das Beispiel, aber das wäre nicht schon alles: Das Beispiel weist auch noch darauf hin, dass das Verhältnis von Klarheit und Trübheit nicht dichotom gedacht werden kann, sondern dass es in einer Art Wechselspiel von Transparenz und Opazität etwas in Anwesenheit bringt, das ansonsten verborgen bliebe. Für die Eigenlogik dieser Dynamik scheint daher weniger das Entweder-Oder als viel mehr das Sowohl-als-auch bezeichnend zu sein, wodurch das Augenmerk sich auf die besonderen Momente der *Grenzverwischung* legt.

Die Reichweite der Grenzverwischung hört aber beim Phänomen nicht schon auf, es betrifft auch das epistemologische Gefüge. Darauf hat der Erziehungswissenschaftler, Soziologe und Philosoph Dietmar Kamper in seinem Buch „Zur Soziologie der Imagination“ 1986 hingewiesen, wenn er dazu aufrief, ein neues Spiel zu beginnen. Neu in dem Sinne, dass nicht die Spielregeln gegen diejenigen gekehrt werden, die sie bislang diktiert haben, sondern mit neu ist eine neuartige Logik gemeint, die er als Logik der Unschärfe bezeichnet hat und darüber schrieb, ich zitiere:

„Nicht erst seit gestern gibt es Überlegungen, wie man der Gewalt entkommt, die einem im Nacken sitzt. Es sind offenbar Konstellationen möglich, in denen es weder gelingt, fortzufahren noch stillzuhalten, in denen überhaupt die Alternative völlig ungeeignet ist, Lösungen aufzutreiben. Deshalb soll als ‚Schlussfigur‘ eine neuartige Logik zitiert werden, die weder affirmativ noch kritisch ist, die weder durch Forcierung einer ohnehin verlorenen Erkenntnis, noch durch Hypostasierung eines aussichtslos-ohnmächtigen Widerstandes den Zerfall des Realen wie die Konjunktur des Imaginären beschleunigen muss. Es dürfte klar sein, dass in solcher Lage keine Radikalisierung der den Prozess begleitenden Theoreme und Dispositive herhalten kann. Vielmehr müsste es eine mit mimetischer Subtilität gesteigerte Wahrnehmung der Verhältnisse selbst sein, die hier eintritt.“³

Als Kamper das geschrieben hat, war „Der Parasit“ von Michel Serres bereits erschienen und dieses merkwürdige Buch, das von Schnorrern und Schmarotzer handelt und unter der Hand

³ Kamper 1986, 111

eine Theorie der Gabe entwickelt, die im Zeichen eines exzessiven Nehmens steht, worauf ich jetzt aber nicht eingehe, dieses Buch also, das von einem Autor verfasst wurde, der als Mathematiker und Wissenschaftstheoretiker jahrelang die Sackgassen und Einbahnstrassen der abendländischen Metaphysik und neuzeitlichen Wissenschaft studiert hat und dann angesichts dieser festgefahrenen Möglichkeiten gegenwärtigen Denkens für das Intermediäre plädiert hat, dieser Michel Serres war es, der Dietmar Kamper zu einer „topologischen Unschärfe“ inspiriert hat, Zitat:

„These oder Antithese? Die Antwort ist ein Spektrum, ein Band, ein Kontinuum. Wir werden niemals mehr Ja oder Nein auf Fragen der Zugehörigkeit antworten. Drinnen oder draußen? Zwischen Ja und Nein, zwischen Null und Eins erscheinen unendlich viele Werte und damit unendlich viele Antworten. Die Mathematiker nennen diese neue Strenge unscharf: unscharfe Untermengen, unscharfe Topologie. Den Mathematikern sei Dank: Wir hatten dieses unscharf schon seit Jahrtausenden nötig.“⁴

2. Dunst, Schleier

Auf die Mischung kommt es an, auf die dünne Haut, die Membran mit ihren feinen Nuancen im Übergang, die ein filigranes Band, Spektrum, Kontinuum bilden, das nicht auf ein Ja oder Nein, auf klar oder trüb zu reduzieren ist, sondern von gemischten Orten handelt, die zart sind, durchlässig und unscharf und die Grenze selbst verwischen.

Ein Bild dafür wäre der Dunst oder Schleier, der in seinen vielfältigen Erscheinungen und Bedeutungen als Motiv und Metapher des Mediums fungiert, als sein Dispositiv, das regelt, was und wie etwas zu sehen ist, was es dabei zu wissen und nicht zu wissen gibt.



- Bild 3: Dunst, Schleier -

Der Dunst oder Schleier unterläuft die Logik des Dualismus – sichtbar oder unsichtbar – und stellt Elemente für eine Epistemologie des Dritten in Aussicht. Deshalb könnte er sich als

⁴ Serres 1981,89

die Figur einer Mediengeschichte erweisen, die weder die gemeinsamen strukturellen Probleme von Bild und Text noch ihre jeweiligen Besonderheiten aus den Augen verliert. Ohne das hier nun weiter vertiefen zu können, taucht unweigerlich eine neue Frage auf und die lautet: Um welches Dritte handelt es sich? Nun, es gibt da mehrere Varianten, eine liegt im Untergrund, im Souterrain der Bilder und, daran hat Dietmar Kamper erinnert, als er schrieb, Zitat:

„Wenn die Wirklichkeit, wie allenthalben konzidiert wird, längst ins Bild gesetzt ist, wenn das Bild der Wirklichkeit gewissermaßen für die Wirklichkeit steht, was geschieht dann im Souterrain der Bilder und wie kommt man an dieses Geschehen heran? Eine symbolische Lektüre betrifft bestenfalls die Feinheiten des Bildaufbaus: Vordergrund und Hintergrund, Figur und Umgebung, Mitte und Rand, Kontur und Verschwommenheit usw., taugt aber nicht für die Kehrseite und den Untergrund der Bilder, nicht einmal für eine gelassene Wahrnehmung des gebrochenen Rahmens. Vielmehr gibt es von daher Fluchtbewegungen in Richtung des Zusammenhangs und der Einheitlichkeit der Bildfläche, die wahrscheinlich angstbesetzt sind. Hier und fürs Folgende wird dagegen probeweise eine ‚diabolische‘ Wahrnehmung angenommen, die im Stande sein könnte, die Dissoziation, die Divergenz, den Dissens im Bild der Wirklichkeit mit Rücksicht auf Kehrseite und Untergrund auszuhalten. Die neue Qualität des realen – nach dem Bruch des Bild-Rahmens und nach dem Scheitern der meisten Versuche, ihn zu restaurieren – bedarf einer neuen Resonanzfähigkeit, die der irreduziblen Vielfalt gewachsen ist.“⁵

Es wird auf die Wahrnehmung gesetzt und zwar auf eine, die auch „sehen“ lässt, was im Rücken und unterhalb der Bilder geschieht. Bezeichnet wurde diese besondere Art der Wahrnehmungsfähigkeit als „diabolisch“. Das meint nicht teuflisch, sondern mindestens zweifach gespalten. „Diabolische Wahrnehmung“ (ursprünglich: war-nehmung, zwischen Achtung und Gefahr verspannt) und symbolische Lektüre (von Beschreibungen aus dem Fundus des Überlebens) sind *nicht* gegeneinander exklusiv, sondern aufeinander bezogen wie der Untergrund und die Oberfläche, Kamper ein vorletztes Mal, Zitat:

„Die sogenannte Wirklichkeit ist nämlich nicht vorhanden. Sie wird immer in mehreren Schichten produziert und in rückwärtiger Folge schichtenweise wieder abgebaut. Der Abgrund ist der bewegte Körper, der nicht in die Welt passt. Der Grund wird gelegt von einer körperlichen Einbildungskraft, die sich in einer ersten Todesgefahr zur Wehr setzt. Auf dem mühsam gelegten Grund im Abgrund der Welt spielen sich dann Riten und Mythen ab, die nach und nach diverse Oberflächen ausbilden. Das Bild der Wirklichkeit stellt schließlich ein Sammelsurium von Resten dar, die in halbverstandenen Gewohnheiten kombiniert werden. Für den Fall des Rückfalls übernimmt zunächst die symbolische Lektüre zweierlei Aufgaben: eine Hermeneutik des Sinns, der vergessen wurde, und eine Dekonstruktion der Gründe, die historisch produziert und bis zur Unkenntlichkeit überbaut worden sind. Die diabolische

⁵ Kamper 1996, 107

Wahrnehmung setzt ein, wenn die Einbildungskraft nicht mehr funktioniert und die Ängste des Anfangs zurückkehren.“⁶

Am Fuße des Abgrunds, auf seinem Grund, sollen sich die Riten und Mythen abspielen bzw. einlagern und dort die erste Oberfläche ausbilden, über die sich dann das Sammelsurium von Bildern legt, sich darüber wölbt, aufschichtet und faltet, um dann in rückwärtiger Folge erneut abgetragen zu werden. Bei diesem Vorgang des Abtragens setzt bestenfalls diese zweifach gespaltene, „diabolische Wahrnehmung“ ein und zwar weil die Einbildungskraft ins Stocken gerät, nicht mehr so ganz funktioniert und dadurch die Ängste des Anfangs zurückkehren.

Das wiederum sind aber jene Ängste, gegen die man die Riten und den Mythos gesetzt hat. Sie, diese gegen die Angst vor dem Abgrund entwickelten Mythen und Riten werden dann, wenn die Angst auftaucht, für den Moment spürbar und treten in Erscheinung, wenn die Einbildungskraft zögert oder gar aufhört und in sich zusammenbricht.

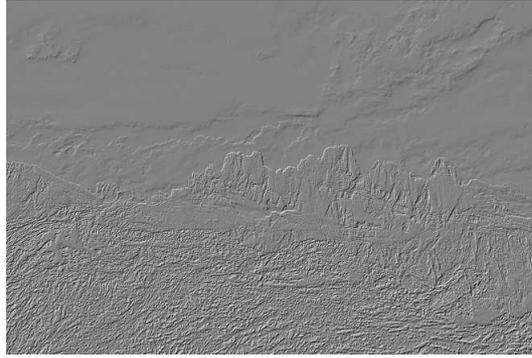
Wenn also das der Fall ist, haben wir es mit Riten und Mythen zu tun als „Bilder“, die wirklicher sind als die wirklichen Bilder über die Welt. Das mag erstaunen, sind sie doch selber nur Bilder über Bilder oder genauer gesagt, das Bild unterhalb der Bilder, Zitat:

„Mythen können“, so Renate Schlesier, „am prägnantesten als kulturelle Erzählungen mit besonderer Bedeutsamkeit definiert werden, deren Erforschung als eine kulturwissenschaftlich-hermeneutische Aufgabe ersten Ranges begriffen werden muss. Doch worin besteht jene Bedeutsamkeit? Es mag sein, dass man dieser Bedeutsamkeit am ehesten dann auf die Spur kommt, wenn man die Mythen sowohl als Denk- und Ausdrucksform wie auch als eine Lebens- und Handlungsform begreift und als solche ernstnimmt (Kerényi 1976, 219), also als spezifische Form einer Übersetzung, Umwandlung, Anwendung und namentlicher Benennung von religiös interpretierter, zitierfähiger Realität.“⁷

Nun haben wir uns über das Zeigen von und Sprechen über Wolken, Nebel, Dunst und Schleier als Dispositiv zum inhaltlichen Kernstück des Vortrags vorgewagt und schauen nun, an der Kante des Abgrunds in ihn hinein. Darauf wurde bereits hingewiesen, der Mythos spannt sich wie ein Netz in den Abgrund hinein oder vielleicht liegt er noch tiefer und ritzt sich in die Wände oder spannt sich wie ein Band oder Bett in den Grund hinein. Wie auch immer sich das mit dem Mythos, Bild und Abgrund verhält, das Verhältnis reizt per definitionem als ein Vieldeutiges und Freud variierend ließe sich sagen, dass die Mythen wie der Umgang mit ihnen durch „Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten“ charakterisiert sind. Schon deshalb wird ihre Analyse unendlich sein müssen.

⁶ Kamper 1996, 109

⁷ Schlesier 1997, 1084f



- **Bild 4: Relief** -

Exkurs 1: Das Relief

Wenn sich aufgrund der Vieldeutigkeit die Analyse von Mythen als unendlich erweist, was zeichnet dann die Berge aus, was wohnt ihnen inne? Diese Frage kann überraschend einfach beantwortet werden: Berge zeichnet das Erhabene aus.

Damit ist zunächst nur einmal das Faktum gemeint, dass die Berge plastisch sind, von ihrer Basis abstehen, sich aufwölben, aufstehen, eben erhaben sind und über einen reliefartigen Charakter verfügen. Nicht mehr aber auch nicht weniger meint die Bezeichnung „erhaben“. Dass es seit dem 18. Jahrhundert noch anders kam und neben dem Schönen das Erhabene zur prominenten Kategorie der Ästhetik wurde, das ist eine andere Geschichte. Wobei sich genau genommen hinter dem Neuen etwas Altes verbirgt und dieses Alte besteht darin, was die antike Rhetorik „*pithanon*“ genannt hat und ihr als Maßstab galt. Eine Rede ist also nur dann gut, wenn sie auch glaubwürdig ist. Bereits im 1. nachchristlichen Jahrhundert wurde diese Glaubwürdigkeit ein Gegenstand des Nachdenkens. Der griechische und römische Rhetor Pseudo-Longinus hatte als erster ein Konzept zur Glaubwürdigkeit ausgearbeitet, in dem das *Sublime* mit ausgesagt wurde. Übersetzt hat man dieses Konzept dann im England des späten 17. Jahrhunderts und seine Wirkung war nachhaltig.

Was aber meint das *Sublime*? Das *Sublime* des Pseudo-Longinus war das Übergewöhnliche, das, was Staunen erregt, was erschüttert und stets mächtiger als das Überredende oder das nur Gefällige ist.

Diese Bestimmung führt weg vom Inhalt und hin zur Form, genauer, zu den Formen der „Aufweisung des Geistes“, wie es hieß. Damit ist ein Erkenntnisbegriff gemeint, auf den sich Longinus gestützt hat und bei dem Erkenntnis von der lebendigen Berührung ausgeht und auf eine solche hinaus läuft. Die Erkenntnisform, die daraus abzuleiten ist, wäre die taktile. Sie wahrt diese zarte, innere Bindung an das Erkannte und begreift nur durch die Berührung, Rührung oder das Ergriffensein. Damit steht diese Erkenntnis in einem schroffen Gegensatz zum neuzeitlichen Erkenntnisbegriff, der stark über das Bewusstsein bestimmt wird und bei

dem Leben und Erkennen strikt voneinander getrennt ist und damit entwertet, was der Zudringlichkeit des Bewusstseins widersteht.

Bei Longinus gab es jedoch nichts zu erkennen, wenn man nicht gleichzeitig auch hineingezogen und ins Leben verwickelt war. Erkennen hing deshalb immer auch von der praktischen Lebensführung ab und diese bereitet eine mögliche Erfahrung des Sublimen vor. Das Sublime kann erfahren, wem ein Gewährwerden des eigenen Todes zugewachsen ist, heißt es bei Longinus, denn ohne ein solches Gewährwerden sind die Menschen nicht tief genug vom Leben berührt und können folglich auch nicht darüber hinaus gehoben werden.

In dieser Beschreibung tut sich das Sublime als eine Differenz in der Ungeschiedenheit kund. Das heißt, dass durch die Wahl des Ausdrucks, die Verdichtung des Ausgewählten unbeirrt und im Zustand höchster Spannung zu vermitteln ist zwischen Verharren und Bewegtheit, Kontrastieren und Beziehen, Selbsterhebung und Selbstauflösung. Der Struktur des Sublimen wohnt somit eine Gleichzeitigkeit des Verschiedenen inne. Das erzeugt eine drastische Präsenz, die ihren Ausdruck in der Klarheit findet, eine Klarheit, die um die Zustände des Trüben weiß. Zudem ist dem Sublimen oder Erhabenen auch Unwirkliches beigemischt. Es haftet ihm eine untilgbare Fremdheit an, ein Übermaß, das in sich verharrt, Kontinuität bewahrt und nie mehr vergessen werden kann. Das Erhabene ist somit Anfangs- und Sinngrund, Wirk- und Zielhorizont.⁸

Das klingt etwas abstrakt, deshalb möchte ich ein Beispiel bringen. Dieses Beispiel befindet sich an einem Ort, der sich erhebt von seiner Basis, ein starkes Relief hat, somit „erhaben“ ist und über tausend Meter aufragt. Es handelt sich um eine Wand am El Capitan im Yosemite Valley/Kalifornien. An dieser Wand versucht sich eine Frau namens Lynn Hill. Sowohl der Ort, also auch die Wand und ihr Tun, sprich das Klettern, das vom Taktilen, d.h. primär von der Berührung ausgeht, erzeugen Fremdheit in Form einer drastische Präsenz. Gezeigt wird ein kurzer, verlangsamter Ausschnitt eines Videos. Es hat weder Ton noch Farbe, ist still und Schwarz-Weiß und zeigt auch nicht den Abgrund, die Tiefe. Sie gibt es auch und würde möglicherweise einen „Delightful Horror“, wie es im 18. Jahrhundert hieß, hervorrufen, aber darum geht es jetzt nicht. Es kommt auf die Berührung an und an ihr hängt der Rest.

- *Video verlangsamt: Lynn Hill „The Nose“, 3 Min.* -

Was wurde vorgeführt? Zunächst ein besonderes Verhältnis zwischen Mensch und Natur, könnte man vereinfacht sagen. Dieses Verhältnis besteht aus einem Stück Fels und dem

⁸ Vgl. Peskoller 2002

Versuch, sich daran festzuhalten, vorwärts zu kommen. Wobei für das Vorwärtskommen die Hände entscheidend zu sein scheinen, die Füße übrigens auch.

Beides, Hände wie Füße, tasten sich vor in einem kargen Raum, spüren das Gegenüber und werden von ihm berührt. Diese doppelte Berührung weist über den Charakter des Bildes hinaus, lässt an eine Skulptur denken oder an eine Performance auch. Diese präzise Bewegung an dem übermächtigen Ding, das El Capitan heißt, den kein Auge auf einen Schlag zu erfassen oder einzuordnen vermag, diese präzise Bewegung hängt von dem ab, was gerade noch ertastet werden kann und das wurde sichtbar.

Mit dieser Sichtbarkeit wurde unbemerkt ein abstraktes Bild des Taktilen entworfen. Es könnte noch verfeinert werden und damit wäre eine unebene, scheckige, fließende, gleichsam elastische Karte gemeint, die dem Tastsinn folgt, indem sie ihn selbst vorführt und ausstellt. Diese Karte unseres Tastsinns ersetzt die Geometrie durch eine Topologie, den Gesichtspunkt und die Darstellung durch den konkreten Fels, seinen winzigen Löchern, den Ritzen und Sprüngen im Kalk oder die feinen, scharfen Linien im Granit, die Kerben, Zacken und seine Rillen. All das hinterlässt auf der Haut, die sie berührt und von der sie berührt wird, ein Relief und dieses Relief kann als flüchtiges „Tastbild“ vorgestellt werden, das sich auszeichnet durch Kontingenz.

Das bedeutet, dass alles jederzeit auch anders sein kann. Denn geht man vom Taktilen aus, übernimmt die Kontingenz die Regie. Ist das der Fall, müssen die Gewichte der Erkenntnis neu verteilt werden. Das Taktile rückt ins Zentrum und taucht ein in den inneren Sinn, der weiß um das Leben und es um jeden Preis zu erhalten sucht.

Das ist weder mit Roh-, Derb- oder Grobheit verbunden, im Gegenteil. Ihm, dem Tastsinn, der hineinreicht in den inneren Sinn und mit ihm verbunden ist, dieser Tastsinn ist mit einem besonderen Feingefühl ausgestattet. Und in diesem unerhörten Reichtum der Tastempfindung scheint sich eine neuartige Form der Abstraktion abzuzeichnen, dies zumindest von zwei Seiten aus: von der Seite der heterogenen Gemische und von jener Seite, wo der Geometer das Messen aufgibt, um singuläre Formen wie Kerben, Mulden, Grate oder Gänge ein- und abzuschätzen.

Viele Philosophen, sagt Michel Serres, beziehen sich auf den Gesichtssinn, aber nur wenige auf das Gehör, Dietmar Kamper hat dazu gehört, und noch weniger setzen ihr Vertrauen auf den Tastsinn.⁹

3. Schnee, Fell, Pelz, Tuch

⁹ Vgl. Serres 1998, 24

Bisweilen fällt Schnee, legt sich wie ein Tuch über die Berge und schmiegt sich an sie. Das kann Schnee besser als Glas, weshalb er dem Fell oder Pelz ähnlich ist.



- Bild 5,6: Felsfell/Pelzstein -

Schnee ist aber nicht warm wie Fell oder Pelz, er steht für die Kälte. Die Malerei der Romantik hat zwei große Interpreten der Kälte hervorgebracht: Zum einen Caspar David Friedrich, der 1774 geboren wurde und schon in der Kindheit einen Geschmack von der Tragik des Winters erhielt, als sein Bruder bei dem Versuch, ihn, der im Eis eingebrochen war, zu retten, selbst ums Leben kam. Später wird sich in den grandiosen, erhabenen Landschaften Friedrichs zeigen, wie Schnee, Tod und Verklärung sich eng miteinander verbinden. In seiner „Winterlandschaft“ von 1811 beispielsweise winkt dem verkrüppelten Jungen jenseits der Schneefelder Erlösung in Form einer Kirche, die aus dem fernen Nebel ragt. Der zweite große Maler des Schnees ist J.M.W. Turner, der, wie schon Brueghel vor ihm, die Gebirge Europas aufsuchte, um Schnee und Eis in ihrer Härte zu erleben. 1802, wenige Monate nachdem er im Alter von 26 Jahren in die Royal Academy gewählt worden war, reiste er in die Alpen. Bei diesem und den folgenden Besuchen erlebte Turner die Gefahren des Schnees aus nächster Nähe. Je reifer seine Kunst wurde, desto stürmischer seine Landschaften und der Schnee: Von einer sanft über die Landschaft gebreiteten Decke verwandelte sich der Schnee zu einer mächtigen, beängstigenden Gewalt. 1810 malte er den „Niedergang einer Lawine in Graubünden“ und auf diesem Bild sieht man eine Hütte von einer gewaltigen herabstürzenden weißen Welle dem Erdboden gleichgemacht.

Statt dieses dramatischen Bildes habe ich heute ein anderes mitgebracht. Dieses Pausbild von der in Wien lebenden Künstlerin Martina Tscherni ist sehr viel jünger, es befindet sich in einem Kasten, hebt und schwenkt man ihn, rieselt und fließt Schnee über den BERG, so der Titel des Bildes, an dessen Basis sich ein Haufen weißer Kristalle sammelt. Diese Leihgabe der Künstlerin darf berührt und soll auch bewegt werden, später, dann, wenn der Vortrag fertig ist.

„Von der fließenden Welt“ heißt im Japanischen Ukiyo-e und dafür gab es im 19. Jahrhundert auch noch zwei Spezialisten, auf die sich Manet, Degas, Van Gogh und viele andere bezogen haben: Hokusai und Hiroshiges. In ihren Schneelandschaften betonen beide die Schönheit des Schnees, aus der die Ruhe spricht und das ist in der japanischen Kultur ein hohes Gut. Bereits im Jahr 1661 hat man definiert, was Ukiyo-e bedeutet, Zitat:

„Lebe im Moment, betrachte den Mond, die Kirschblüten und die Ahornblätter, liebe Wein, Weib und Poesie, begegne der Armut, die dir ins Gesicht starrt, mit Humor und lass dich nicht von ihr entmutigen, lass dich vom Strom des Lebens mitreißen wie eine Kalebasse, die flussabwärts treibt; das bedeutet ukiyo.“¹⁰

Vom Strom des Lebens mitreißen lassen, flussabwärts treiben; Kunstschnee über ein Bild vom Berg rieseln lassen oder den Vorberg des höchsten Berg der Erde auf einre Wäscheleine in Venedig zum Trocknen aufhängen.



- Bild 6: Everest Vorberg auf Tuch im Wind -

Kommen wir zu einem Schluss.

4. Haut, Wäsche, Mythos

Es kam doch anders. Vielleicht hatte sich jemand heute erwartet, über die Berge als Schöpfungen, Kinder von Göttern zu hören, über Orte des Paradieses also, Orte der Toten, Orte von Riesen, Zwergen, Mischwesen oder Ungeheuern und derer, die sich außerhalb der Gemeinschaft stellen. Davon war nichts zu hören, weder Räuber noch Eremiten kamen vor. Höchstens Klettern, auch da stellt man sich für kurze Zeit außerhalb der Zivilisation und der Gesellschaft. Ich habe Klettern auch aber vor allem deshalb gezeigt, um den Modus zu wechseln: Vom Sehen zum Tasten mithilfe einer neuzeitlichen, kulturellen Praktik, inmitten einer Natur, die nicht von Menschen gemacht wurde, dennoch können sie sich darin bewegen mittels des Tastsinns, der so eng mit der Haut verbunden ist, die so genau empfindet, Inseln

¹⁰ zit. nach Englisch 2009, 213

bildet, Keime, Knöpfe, Blütenstände so komplex wie Weidenkätzchen. Sie, die Haut ist gleichsam Bildträger, sprich Medium und Leinwand der Sinne, sie ist das Kontinuierliche und Durchgehaltene an den Sinnen, ihr gemeinsamer Nenner; jeder einzelne ist aus ihr hervorgegangen, bringt sie auf seine je eigene Weise und in seiner Qualität kraftvoll zum Ausdruck.

Geht man also vom Tasten, nicht nur vom Sehen aus, müssen die Gewichte der Erkenntnis anders verteilt werden. Das hat der Vortrag dadurch versucht, dass das Intermediäre und die Logik der Unschärfe in den Mittelpunkt standen und die Bilder dafür waren Nebel, Dunst oder Schleier. Nicht Ja oder Nein, kein Entweder-Oder, weder klar noch trüb, Licht oder Schatten, draußen oder drinnen, sondern beides als etwas im Dazwischen, das die Sinne dadurch schärft, weil es unscharf wird, halb verdeckt und halb gesehen.

Es kommt auf das „und“ an, auf die Verbindung, das Spektrum, das wie ein Band Kontinuität herstellt und während das geschieht, gerät man in den Zustand der Wanderung, Veränderung, des Wechsels und der Wandlung, sanft, unmerklich, wie zufällig nur.

Dabei ging es aber immer auch um den Berg, am Anfang wurde er als ein Haufen voller Wäsche, am Schluss als eine Projektion auf Leintuch im Wind vorgeführt. Und es ging um den Mythos als ein vieldeutiges Bild im Abgrund, das vom Erzählen herrührt, von einem Erzählen der Ahnen als Denk- und Ausdrucksform aber auch als Lebens- und Handlungsform. Davon wurde etwas äußerst langsam vorgeführt, es war Lynn Hill am El Capitan.



- Bild 7: Waschküche -

Ansonsten habe ich mich darauf beschränkt, etwas von der Macht von Mythen zu zeigen, sie selbst aber nicht weiter zu erzählen, auch wenn es mehr als genug über sie zu berichten gibt. Es kam mir auf etwas anderes an, untergründig beschäftigte mich die Frage, wie kann es gelingen könnte, Bilder vom Berg ab- und ein klein wenig weg zu waschen? Mit dieser Frage war über die Wäsche dann auch die Haut ins Spiel gekommen und mit ihr das Thema der Sinne, genauer des Tastsinns und über ihn die Frage nach der Erkenntnis.

Das war die Strecke, die hinter uns liegt und endet tut das Ganze wo es begonnen hat, nur in umgekehrter Folge.

- *Digitale Überblendung: Verhüllung, 3 Min.* –

Literatur

- Böhme, Hartmut: Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne. Rowohlt: Reinbek b. Hamburg 2006.
- Serres, Michel: Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1998.
- Kamper, Dietmar: Abgang vom Kreuz. Wilhelm Fink: München 1986.
- Serres, Michel: Der Parasit. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1981.
- Schlesier, Renate: Mythos. in: Wulf 1997, 1079-1086.
- Schöne Aussicht/Bella Vista: Der Blick auf die Berge von Segantini bis Weinberger. Katalog zur Ausstellung 14.11.2002-9.3.2003, *kunst Meran*.
- Englisch, Charlie: Das Buch vom Schnee. Rogner & Bernhard: Berlin 2009.
- Peskoller, Helga: 180⁰ – Wendungen des Erhabenen. in: Schöne Aussicht 2002, 140-165.
- Wulf, Christoph (Hg.): Vom Menschen. Handbuch der Historischen Anthropologie. Beltz Handbuch: Weinheim/Basel 1997.