

Sandra Fluhrer / Alexander Waszynski (Hg.)

TANGIEREN – SZENEN DES BERÜHRENS



Sandra Fluhrer / Alexander Waszynski (Hg.)

Tangieren – Szenen des Berührens

ROMBACH WISSENSCHAFT • REIHE SCENAE

herausgegeben von Gabriele Brandstetter und Clemens Risi

Band 20

Sandra Fluhrer / Alexander Waszynski (Hg.)

Tangieren – Szenen des Berührens

Auf dem Umschlag: *In Many Hands*, Performance von Kate McIntosh,
Uraufführung 2016, Pact Zollverein Essen,
Foto: Dirk Rose, © Kate McIntosh

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) –
Projektnummer 387749687. Zusätzlich wurde der Druck durch die
Dr. German Schweiger-Stiftung unterstützt.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-96821-002-5 (Print)

ISBN 978-3-96821-003-2 (ePDF)



Onlineversion
Nomos eLibrary

1. Auflage 2020

© Rombach Wissenschaft – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft mbH &
Co. KG, Baden-Baden 2020. Gedruckt in Deutschland. Alle Rechte, auch die des
Nachdrucks von Auszügen, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung,
vorbehalten. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Inhalt

ALEXANDER WASZYNSKI / SANDRA FLUHRER

Einleitung 7

Berührungsgebote und -verbote

SUSANNE GÖDDE

Kontaktmagie: Zur Inszenierung der rituellen Berührung in der griechischen Tragödie 21

ANDREA ERWIG

»Fernnähe«
Rilkes Poetik und Sozialität des Taktile – mit Exkursen zu Simmel und Plessner 45

JOHANNES KLEINBECK

»beinah erotisch«: Die männlichen Liebesbedingungen von Hamachers Philologie 69

CORNELIA ORTLIEB

Fortgesetzte Übergriffe
Objekte des Vergessens und die Aporien einer DDR-Geschichte
»zum Anfassen« 85

Vermittlungen

BETTINA BRANDL-RISI

»In many hands« – Berühren im Publikum 113

ALEXANDER WASZYNSKI

»deadly space between« – Berührungen als mediale Schnittstellen
in Claire Denis' *Beau travail* 131

Inhalt

HANNA SOHNS	
Zur Unruhe der filmischen Berührung: Pasolinis <i>Teorema</i>	147

Überforderungen

KAY KIRCHMANN	
Zwischen Blendung und Berührung	
Licht und Schatten als taktile Phänomene im Film	171

CLEMENS RISI	
Oper als Überforderung	
Historische und aktuelle Praktiken der Ansteckung zwischen	
Zumutung und Begeisterung	189

JOHANNES UNGELENK	
»Touching this dreaded sight«	
Die anstößige Wucht des Theaters in Shakespeares <i>Hamlet</i> und <i>The</i>	
<i>Tempest</i>	203

Berührungspolitik

SANDRA FLUHRER	
Glitschiges Terrain: Carl Schmitt, das Theater und das Meer	223

JULIA PRAGER	
Berührende Gesten – Mediale Spielweisen der Affektion in Rimini	
Protokolls <i>Situation Rooms</i>	245

GERKO EGERT	
Gewaltsame Improvisationen	
Die prekäre Politik der Berührung	265

KATIA SCHWERZMANN	
»Coupling Parts That Are Not Supposed to Touch« oder die	
Berührung als Kritik	283

Autorinnen und Autoren	301
------------------------	-----

Einleitung

In der Geschichte der Ästhetik ist das Taktile immer wieder verdrängt oder übersehen worden; den Vorrang des Visuellen hat es nie ernsthaft angreifen können. Wird das Berühren doch thematisch, läuft es Gefahr, überbetont oder unterschätzt zu werden.¹ Auf- und Abwertungen des Berührens gehen häufig mit Hoffnungen auf oder Ängsten vor Formen ›unmittelbarer‹ Wahrnehmung einher, die mit dem Tastsinn assoziiert werden.²

Bereits Aristoteles hatte die Besonderheit des Tastsinns allerdings darin ausgemacht, dass er mit Fleisch und Haut selbst zum ins Körperinnere verlegten Medium wird.³ Die Ambivalenz des Berührens schwindet mit der Berücksichtigung ihrer Medialität freilich nicht. Vielmehr tritt die Spannung zwischen Vergessenheit und Emphase des Medialen hinzu. Ansätze, die der Medialität des Berührens⁴ respektive der Taktilität des Medialen⁵ Aufmerksamkeit schenken, haben sich daher für historische wie

-
- 1 Vgl. zuletzt Mika Elo: *Light Touches. A Media Aesthetic Mapping of Touch*, in: *Figures of Touch. Sense, Technics, Body*, hg. von Mika Elo und Miika Luoto, Helsinki 2018, S. 33–58, hier S. 37; sowie grundlegend: Ulrike Zeuch: *Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit*, Tübingen 2000.
 - 2 Vgl. u.a. Nicolas Pethes: *Die Ferne der Berührung. Taktilität und mediale Repräsentation nach 1900*. David Katz, Walter Benjamin, in: *Lili 117.30 (2000)*, Taktilität, hg. von Ralf Schnell, S. 33–57; sowie zuletzt die Tagung »Von Körper zu Körper: Praktiken und Fantasien der Unmittelbarkeit« von Martin Danneck und Roman Seifert im Mai 2019 an der Universität Basel im Rahmen von *eikones*.
 - 3 Vgl. Aristoteles: *Über die Seele*, übers. von Willy Theiler. 6. Aufl. Darmstadt 1983, S. 44–46 und 49 (II, 11 und III, 1; 423a–424a und 424b). Vgl. zu Aristoteles' Mediologie in diesem Zusammenhang: Emmanuel Alloa: *Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie*, Zürich 2011, S. 129f.
 - 4 Vgl. u.a. Mika Elo/Miika Luoto (Hg.): *Figures of Touch. Sense, Technics, Body*, Helsinki 2018; Karin Harrasser (Hg.): *Auf Tuchföhlung. Eine Wissensgeschichte des Tastsinns*, Frankfurt a.M./New York 2017; Jana Herwig/Alexandra Seibel (Hg.): *Texture Matters. Der Tastsinn in den Medien (haptisch/optisch 2)*. *Maske und Kothurn* 62.2–3 (2016); Natalia Binczek: *Taktiler Kino, taktiles Fernsehen*. *Walter Benjamins und Marshall McLuhans medientheoretische Überlegungen*, in: *Beobachtung aufzeichnen*, hg. von Helmut Lethen und Annegret Pelz, Göttingen 2016, S. 51–66; Natalia Binczek: *Kontakt: Der Tastsinn in Texten der Aufklärung*, Tübingen 2007.

systematische Betrachtungen des Berührens in den Künsten und Kulturpraktiken als besonders fruchtbar erwiesen.

Die Beiträge dieses Bandes untersuchen den Zusammenhang von Berühren und Medialität an Formen des Szenischen. Der vielschichtige Einsatz von Materialität, Bewegung, Semiosis, Performativität und Überschreitung kann dabei dazu beitragen, den Debatten um eine Hierarchie der Sinne die Aufmerksamkeit für multisensorische Konstellationen und ein Denken der Überkreuzung von Wahrnehmungsprozessen im Sinne Maurice Merleau-Pontys entgegenzusetzen.⁶ Gerade das Berühren gibt Anstoß zu einem komplexen Sinnesdenken.⁷ Szenen des Berührens ziehen physiologische und motorische Dimensionen des Berührens in den Raum der Ästhetik und bringen sie in Zusammenhang mit dem Affektiven.⁸ Unverzichtbar ist eine Historisierung ästhetischer Konstellationen wie des Blicks auf sie.

Der hier in Anschlag gebrachte Begriff des Szenischen schließt mehrere Dimensionen etablierter Szenenbegriffe ein und erprobt die Produktivität des Versuchs, die Szene als flexible Konstellation zu denken. Unterschied-

5 Vgl. u.a. Florian Sprenger: Lob des Berührens. Zur phantasmatischen Dimension der Elektrizität und ihrer Medientheorien, in: *Abendländische Apokalypse. Kompendium zur Genealogie der Endzeit*, hg. von Veronika Wieser, Christian Zolles, Martin Zolles, Catherine Feik und Leopold Schlöndorff, Berlin 2013, S. 177–196; sowie Florian Sprenger: *Medien des Immediaten. Elektrizität – Telegraphie – McLuhan*, Berlin 2012.

6 Vgl. Maurice Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, hg. von Claude Lefort, übers. von Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels, München 1994 [Paris 1964], S. 172–203.

7 Vgl. dazu insbes. das Kapitel »Berühren« bei Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004, S. 101–113; sowie zur intermediären Bühne: Maiju Loukola: *A Little Distance, Please – On the Relationship Between Mediality and Touch*, in: *Figures of Touch. Sense, Technics, Body*, hg. von Mika Elo und Miika Luoto, Helsinki 2018, S. 121–151. Zuletzt sind mehrere tanzwissenschaftliche Publikationen zum Berühren erschienen: Gabriele Brandstetter/Gerko Egert/Sabine Zubarik (Hg.): *Touching and Being Touched. Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement*, Berlin 2013; Gabriele Brandstetter: *Tanz als »Touch Screen«*. »Contact und Distract« in Meg Stuart & Philipp Gehmachers *Maybe Forever*, in: *Bild, Blick, Berührung. Optische und taktile Wahrnehmung in den Künsten*, hg. von Tina Zürn, Steffen Haug und Thomas Helbig, Paderborn 2019, S. 161–172; Gerko Egert: *Berührungen. Bewegung, Relation und Affekt im zeitgenössischen Tanz*, Bielefeld 2016; *Scores#1. Touché (2011)* [tanzquartier Wien] hg. von Walter Heun, Krassimira Kruschkova u.a.; Jean-Luc Nancy: *Ausdehnung der Seele. Texte zu Körper, Kunst und Tanz*, ausgew. und übers. von Miriam Fischer, Zürich/Berlin 2010.

8 Unser Band kann dabei u.a. anschließen an: Clemens Risi/Jens Roselt (Hg.): *Koordinaten der Leidenschaft. Kulturelle Aufführungen von Gefühlen*, Berlin 2009; Gabriele Brandstetter/Bettina Brandl-Risi/Kai van Eikels (Hg.): *Schwarm(e)motion. Bewegung zwischen Affekt und Masse*, Freiburg i.Br. 2007.

liche Dimensionen des Szenenbegriffs können darin stärker oder schwächer zum Vorschein treten: das dramentheoretische Verständnis der Szene als spezifische Figurenkonfiguration und dramaturgische Handlungseinheit, der theatergeschichtliche Bezug zur Spielfläche über die griechische *skēnē* sowie übertragene Anwendungen des Begriffs auf Dispositive der Theatralität, etwa in Literatur, Philosophie, Psychoanalyse und Kulturgeschichte.⁹ Jüngere literatur- und theaterwissenschaftliche Untersuchungen haben Angebote erarbeitet, Querbezüge zwischen den Künsten stärker hervorzuheben: So ist die Szene als »leere Rahmung, als dem Wirklichen entrissener Zeit-Raum der Repräsentation«¹⁰ verstanden worden, was erlaubt, eine strukturelle theatrale Dimension literarischer Texte zu erschließen. Mit dem Band *Flucht und Szene* (2018) haben Juliane Vogel und Bettine Menke die transitorische und potenziell gewaltsame »Rückseite der Szene«¹¹ in den Blick genommen: Was folgt daraus für den transitorischen und potenziell gewaltsamen Charakter von Berührungen und deren »Szenografien«?¹² Eine bewegliche Verbindung dieser Dimensionen zeigt das Szenische als Formation, die theatrale Praktiken und Arrangements, Imaginationen und Materialisierungen gleichermaßen und im Zusammenspiel erfassen kann. Szenen des Berührens handeln das Verhältnis der Sinne innerhalb wechselnder historischer (medialer, diskursiver und politischer) Rahmungen jeweils neu aus.

-
- 9 Vgl. grundlegend Christopher Balme: Art. Szene, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, hg. von Erika Fischer Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat, 2. Aufl., Stuttgart/Weimar 2014, S. 345–347; sowie: Christine Lubkoll/Claudia Öhlschläger (Hg.): Schreibszenen. Kulturpraxis – Poetologie – Theatralität, Freiburg i.Br. 2015; Christopher Balme/Erika Fischer-Lichte/Stephan Grätzel (Hg.): Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter, Tübingen/Basel 2003; Helmar Schramm: Karneval des Denkens. Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts, Berlin 1996. Eine erste umfassende Darstellung historischer und systematischer Dimensionen des Szenenbegriffs hat Heiko Christians vorgenommen: *Crux Scenica. Eine Kulturgeschichte der Szene von Aischylos bis YouTube*, Bielefeld 2016.
- 10 Ethel Matala de Mazza und Clemens Pornschlegel: Einleitung, in: *Inszenierte Welt. Theatralität als Argument literarischer Texte*, hg. von Ethel Matala de Mazza und Clemens Pornschlegel, Freiburg i.Br. 2003, S. 9–23, hier S. 13.
- 11 Juliane Vogel und Bettine Menke: *Das Theater als transitorischer Raum. Einleitende Bemerkungen zum Verhältnis von Flucht und Szene*, in: *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*, hg. von Bettine Menke und Juliane Vogel, Berlin 2018, S. 7–23, hier S. 10.
- 12 Zu dieser Prägung vgl. Gerhard Neumann/Caroline Pross/Gerald Wildgruber (Hg.): *Szenographien: Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*, Freiburg i.Br. 2000.

Szenische Künste sind sinnliche Künste. Sie erzeugen multisensorische Erfahrungsräume, die sich durch die Kopräsenz von Agierenden, Architektur, Ausstattung und Publikum auszeichnen können. Es lassen sich zahllose Ausprägungen des Berührens benennen: vom Kontakt der Körper mit dem Bühnenboden, den Masken und Requisiten, über körperliche, verbale und affektive Gesten in der Bühnenhandlung bis zum Gerührt-, Aufgerührt- und Bewegtwerden der Rezipient*innen durch auditive, visuelle, haptische und olfaktorische Eindrücke. Auch wenn taktile Konstellationen seit dem mittleren 20. Jahrhundert unter Schlagworten wie dem Performativen und dem Postdramatischen besonders in den Fokus gerückt sind, eignet den theatralen Künsten seit jeher eine komplexe Sinnlichkeit und ein enger Bezug zum Tastsinn.¹³ Ebenso interessant wie die Geschichte der Hervorkehrung von Körperkontakt und taktiler Affizierung ist deren Verdrängungsgeschichte. Besonders die Theaterpoetiken des 18. und 19. Jahrhunderts zeichnen sich durch Plädoyers für die Konzentration auf das Semiotische und ein Absehen vom Somatischen aus.¹⁴ Fragen des Berührens verlieren dabei nicht gänzlich an Relevanz, rücken aber häufig in den Bereich der Metaphorik.¹⁵

Beim Film handelt es sich auf den ersten Blick um ein »völlig flächige[s] Darstellungsmedium, unkörperlich, ohne Textur und Material«, was aber, wie Antonia Lant schreibt, kein Hindernis dafür darstellt, »eine vollständigere Illusion [von] Physikalität und Exaktheit« zu erzeugen »als jede frühere Kunst«. ¹⁶ Auf und jenseits der Leinwand, dem Kontaktstoff zum Publikum, bringt der Film durch Kameraführung, Lichtgestaltung, Schnitt- und Montagetechnik, taktile Relationen hervor.¹⁷ Anke Zechner

13 Vgl. etwa Alex C. Purves: *Touch and the ancient senses*, London/New York 2018; Farah Karim-Cooper: *The hand on the Shakespearean Stage: gesture, touch and the spectacle of dismemberment*, London 2016.

14 Vgl. etwa Johann Jakob Engel: *Ideen zu einer Mimik*. Mit erläuternden Kupfertafeln, Berlin 1786; Johann Wolfgang v. Goethe: »Regeln für Schauspieler [1803]«, in: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 18: *Ästhetische Schriften, 1771–1805*, hg. von Friedmar Apel, Frankfurt a.M. 1998, S. 857–883.

15 Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 102f.

16 Antonia Lant: *Haptisches Kino*, übers. von Werner Rappl, in: *Texture Matters. Der Tastsinn im Kino (haptisch/optisch 1)*, hg. von Klemens Gruber und Antonia Lant, *Maske und Kothurn* 58.4 (2012), S. 31–67 [zuerst erschienen als *Haptical Cinema*, in: *October* 74 (1995), S. 45–73].

17 Vgl. hierzu grundlegend: Laura U. Marks: *The Skin of the Film. Intercultural Cinema. Embodiment, and the Senses*, Durham 2000 und Vivian Sobchack: *What my Fingers knew. The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh*, in: dies.: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley 2004, S. 53–84.

hat unter Rückgriff u.a. auf Maurice Merleau-Ponty, Gilles Deleuze und Georges Didi-Huberman die Umriss eines ›haptischen Kinos‹ beschrieben, das aus der Prämisse eines Sehens *als* Berühren entwickelt wird.¹⁸ Welche Bedeutung dem Taktile zugesprochen wird und wie das Taktile im Verhältnis zum Visuellen gedacht wird, unterscheidet sich über die Geschichte des Films und des Kinos hinweg. Walter Benjamin geht in seiner Filmtheorie insgesamt von einer »taktile[n] Qualität« des Films aus: Die Filmbilder drängen stoßweise auf den Betrachter ein und lenkten ab, statt sich einer distanzierten Kontemplation anzubieten.¹⁹ Die »Chockwirkung« des Kinos, die Benjamin herausstellt, ähnelt dadaistischen und formalistischen Montagepraktiken, etwa Eisensteins ›Attraktionsmontage‹. Solche komplexen Spiele mit Nähe und Distanz, die über den Tastsinn geführt werden, weichen in der Hochzeit des Unterhaltungskinos dem Interesse an der Immersion. Veränderungen in der Beschaffenheit der Leinwand, die mit der Weiterentwicklung der Farbfilmtechnologie zusammenhängen, begünstigen den Eindruck von Plastizität; die sich zeitgleich verändernde Kinoarchitektur unterstützt zum einen die Konzentration auf die Leinwand und fügt dem durch das Sehen induzierten taktilem Eindruck zum anderen die samtene Haptik gesteigerten Sitzkomforts bei.²⁰

Dieser Band fragt danach, wie sich die Spannung zwischen Distanzverlust und Aussteuerung im Berühren an der Nahtstelle von Rezeption und ästhetischer Praxis beschreiben lässt. Um Zugriff auf eine taktile Wahrnehmung zu bekommen, wird das Dispositiv der Sicht mitunter, theoretisch wie praktisch, abgetragen. Liegt schon im Verlust der optischen Kontrolle ein taktiles Moment? Ein Beispiel: In ihrem Buch *Tanz-Lektüren* (1995) hat Gabriele Brandstetter die Transformation des Drehanzes um 1900 nachvollzogen. Das religiöse Ritual des Derwisch-Tanzes wird von

18 Anke Zechner: *Die Sinne im Kino. Eine Theorie der Filmwahrnehmung*, Frankfurt a.M./Basel 2013, S. 96ff.

19 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [Fassung von 1939], in: ders.: *Gesammelte Schriften I.2*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, S. 471–508, hier S. 502. Vgl. dazu Natalie Binczek: *Taktiler Kino, taktiles Fernsehen. Walter Benjamins und Marshall McLuhans medientheoretische Überlegungen*, in: *Beobachtung aufzeichnen*, hg. von Helmut Lethen und Annegret Pelz, Göttingen 2016, S. 51–66.

20 Vgl. zu dieser Entwicklung im Zusammenhang mit der Verbreitung der anamorphotischen Breitbildtechnologie CinemaScope in den 1950er-Jahren: Sheena Scott: *Feeling the Screen. The Changing Textures of the 1950s French Movie Theatre*, in: *Texture Matters. Der Tastsinn im Kino (haptisch/optisch 1)*, hg. von Klemens Gruber und Antonia Lant, Maske und Kothurn 58.4 (2012), S. 81–98.

der ästhetischen Avantgarde entdeckt und dabei aus der pluralen Anlage – mit 9, 11 oder 13 Tänzern – gelöst. Brandstetter interpretiert die ekstatische Kreiselbewegung, die im Solotanz dargeboten und als »Entrückung an das Publikum« inszeniert wird, als Variante einer Auflösung von Subjekt-Grenzen, als eine Art des kontrollierten Kontrollverlusts.²¹ Anders als in der Pirouette des Balletts sind die Augen der Tänzerin geschlossen: »Die Augen gleiten im Wirbel mit, ein Fixpunkt ist nicht auszumachen, und die optische Raum-Orientierung geht gewissermaßen verloren.«²² Nur den Boden berührt die Tänzerin, doch womöglich wird das Berühren auch noch auf andere Weise thematisch: nicht nur im Luftwiderstand, sondern auch im Kontakt zum Publikum, das seinerseits »tangiert« wird.

Die Distanzleistung »Theorie« teilt mit dem »Theater« eine Etymologie, die auf das Sehen verweist. Wenn das Berühren die Vorordnung der Sicht, mithin die Möglichkeit der Distanznahme angreift, zugleich aber nur als »vermittelte Unmittelbarkeit« gedacht werden kann, stellt sich die Frage nach Medialität und Sinnlichkeit auch der Theoriebildung, nach einem Unkontrollierbaren – als der gemeinsamen Schnittfläche zwischen Medialität, Performativität und Taktilität²³ – innerhalb des Bereichs größtmöglicher Regelungsdichte. In diesem Sinn lässt sich die Kulturgeschichte des Berührens auch als eine Problemgeschichte des epistemischen Dispositivs der Theatralität verstehen.²⁴

Der Philosoph Jean-Luc Nancy, für den »Berühren« nicht nur ein Lese- und Denkverfahren, eine philosophisch-philologische Praxis, sondern

21 Gabriele Brandstetter: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1995, S. 267.

22 Ebd.

23 Eine Theorie der Performativität bedarf der Emphase einer genuin medialen Wahrnehmung. Vgl. hierzu Sybille Krämer (Hg.): *Performativität und Medialität*, München 2004. Praktiken und Arrangements des Berührens und Weisen taktiler Rezeption sind hierfür zentrale Ausgangspunkte. Performanz und Berühren treffen sich nicht nur im Komplex der »Verkörperung«, sondern auch im gemeinsamen strukturellen Problem der »Unkontrollierbarkeit«. Vgl. zu diesem Aspekt der grundlegenden sprachphilosophischen Beobachtung John L. Austins: Uwe Wirth: *Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität*, in: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, hg. von Uwe Wirth, Frankfurt a.M. 2015, S. 9–60. Zur schwierigen Verhältnisbestimmung zwischen dem Begriff der Performativität und der ästhetischen Praxis vgl. Eckhard Schumacher: *Performativität und Performance*, in: *Performanz*, S. 383–402.

24 Vgl. u.a. Christopher Balme/Erika Fischer-Lichte/Stephan Grätzel (Hg.): *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*, Tübingen/Basel 2003.

auch eine politische Utopie darstellt, hat das ›Berühren‹ wie folgt beschrieben: »so nahe es irgend möglich ist, vorbei gehen und gleichzeitig unmerklich und im Innersten Abstand wahren, ›berühren‹ ist bis an die äußersten Grenzen gehen und deren Unbestimmtheit teilen, und es bedeutet auch, sich beeinflussen, ›anstecken‹ zu lassen.«²⁵ Berühren findet in Schwellenräumen von Körpern statt, in Grenzgebieten, die im Prozess des Berührens ihre Form spürbar werden lassen: Im Berühren zeigt sich die Unbestimmtheit von Körpergrenzen, ihr Ausgefranstsein, ihr Schillern, ihre Formbarkeit und eine Ahnung ihres Widerstands.

Intensive, ansteckende Verhältnisse zwischen Körpern müssen nicht mit starken Zugriffen einhergehen. Oft sind es gerade kleine Abstände, die affizieren. Das Berühren eignet sich damit auch als Reflexionsmoment für grundlegende Fragen der Repräsentation. Vom Berühren aus lassen sich Abstände zwischen Dargestelltem und Darstellung, konstitutive Lücken zwischen Medium und *message* ausloten. Bernhard Waldenfels spricht hier, besonders für das Theater, von einer »mimetische[n] Differenz«, die Raum für das Pathische schafft, das Angegangenwerden durch das Theater, das alle am Theater beteiligten Körper betrifft.²⁶ Nancy betont die Bedeutung des doppelten Körpers, das Körpersein und Körperhaben, für die Spiele der Präsenz und der Intensität, die für ihn die theatrale Repräsentation ausmachen.²⁷ Das In-Szene-Setzen und Erfahren dieser Dopplung, die das Fremdsein und -werden des Eigenen einschließt, macht die szenischen Künste auch zu Experimentierfeldern für das Erleben von Alterität.

25 Jean-Luc Nancy: Die Künste formen sich im Gegeneinander, übers. von Susanne Ditschler, in: *Aisthesis. Zur Erfahrung von Zeit, Raum, Text und Kunst*, hg. von Nikolaus Müller-Schöll und Saskia Reither, Schliengen 2005, S. 13–19, hier S. 16. Erika Fischer-Lichte hat, allerdings mit einem anderen theoretischen Interesse, das Paradigma der Ansteckung für das Theater der Moderne analysiert und daran die Aspekte der Liminalität und Körperlichkeit herausgestellt: Erika Fischer-Lichte: *Zuschauen als Ansteckung*, in: *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, hg. von Mirjam Schaub, Nicola Suthor und Erika Fischer-Lichte, München 2005, S. 35–50. Die »Übertragung« des medizinischen Paradigmas auf das Feld des Ästhetischen muss Gegenstand einer gesonderten Reflexion bleiben.

26 Bernhard Waldenfels: *Mimetische Differenz und pathische Impulse*, in: *AufBrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation*, hg. von Patrick Primavesi und Olaf A. Schmitt, Berlin 2004, S. 62–67.

27 Jean-Luc Nancy: *Body-Theatre*, übers. von Susanna Lindberg, mit Miika Luoto, in: *Figures of Touch. Sense, Technics, Body*, hg. von Mika Elo und Miika Luoto, Helsinki 2018, S. 13–31, hier S. 28.

Nancys Beschreibung des Berührens als kleinster vorstellbarer Abstand, als ›nahe Ferne‹, entstammt einem Aufsatz mit dem Titel »Die Künste formen sich im Gegeneinander«. Das Berühren als gedankliche Form stellt dabei eine Annäherung an die Frage nach dem Verhältnis der Künste in Aussicht, die aus den Künsten selbst heraus geschieht und nicht (oder nicht allein) der historischen Ästhetik, nicht dem Wissenschaftssystem oder der Kulturpolitik entstammt. Vielmehr geht es darum, nach der Spürbarkeit der Künste und Praktiken zu suchen und Künste, Kulturpraktiken und ihre Differenzen als Phänomene sensorischer Erfahrung zu erkennen.²⁸

Die Interdependenz der Künste erfordert in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung ein Zusammenspiel der Disziplinen. An deren Berührungspunkten setzt die Fragestellung des vorliegenden Sammelbands an. Das ausgelotete Spektrum von Berührungen erstreckt sich dabei von ›Zärtlichkeit‹ und ›Unruhe‹ bis zu ›Überforderung‹ und ›Eskalation‹. Das Wort *tangere* umgreift diese Spannweite: vom ›Anrühren‹ bis zum ›Übergriff‹. Mit dem Schlagwort ›tangieren‹ möchten wir die Frage nach den Praktiken und Arrangements des Berührens so stellen, dass gerade nicht das, was nur am Rande betreffen mag, gemeint ist, sondern dass, umgekehrt, von den Rändern und dem flüchtigen Kontakt her das verhandelt werden kann, was gerade deswegen angeht, weil es sich vielleicht nie gänzlich unter Kontrolle bringen lässt.

Zu den Beiträgen des Bandes

Die hier versammelten Texte eint der Ansatz, Berührungen nicht nur als Phänomene zu beschreiben, sondern zugleich als systematische Problemmarkierungen zu diskutieren. Die Beiträge sind im Kontext des DFG-Netzwerks »Berühren: literarische, mediale und politische Figurationen« entstanden und gehen zum überwiegenden Teil auf die Tagung »Tangieren – Praktiken und Arrangements des Berührens in den performativen

28 Vgl. zur »Trennung der Sinne« in den Institutionen der Künste und dem provokanten Umgang damit im Surrealismus sowie in Performancekunst und Body Art des mittleren 20. Jahrhunderts, etwa bei Marina Abramović: Claudia Tittel: Touch me! Berührung als subversive Geste in der Performancekunst der 1960er-Jahre, in: Bild, Blick, Berührung. Optische und taktile Wahrnehmung in den Künsten, hg. von Tina Zürn, Steffen Haug und Thomas Helbig, Paderborn 2019, S. 137–150, hier S. 141.

Künsten« zurück, die am 12. und 13. April 2018 im Experimentiertheater der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg stattfand.

Die Beiträge des ersten Abschnitts, *Berührungsgebote und -verbote*, diskutieren, inwiefern das Verzögern und Vermeiden, das Nichterreichen und Blockieren von Berührungen als integrale Momente des Berührens selbst gefasst werden können oder sogar müssen. Umgekehrt wird aber auch danach gefragt, welche Implikationen mit einem *Berührungsgebot* einhergehen. SUSANNE GÖDDE beschreibt den konstitutiven und mitunter paradoxen Stellenwert taktile Praktiken für das antike griechische Schutzsucheritual der Hikesie, das sie kulturgeschichtlich und kulturtheoretisch einordnet. Am Beispiel von Aischylos' *Hiketiden* werden heterogene Ebenen, mithin die Gewaltsamkeit des Berührens, herausgestellt und auf die Frage der Asylie zurückbezogen. Ausgehend von Neuverhandlungen der Nähe-Ferne-Relation zu Beginn des 20. Jahrhunderts skizziert ANDREA ERWIG Weisen, Berührungen ebenso wie deren Vermeidung zu denken: Im Mittelpunkt stehen Rainer Maria Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910), die Unmittelbarkeit und Berührungsangst auf ein System der sozialen Distinktionen beziehen. Mit Rilkes poetischer Soziologie des Berührens verbindet Erwig soziologische und philosophisch-anthropologische Überlegungen zur ›Sozialität des Taktile‹ bei Georg Simmel und Helmuth Plessner. JOHANNES KLEINBECK zeigt, dass sich Werner Hamachers Neujustierung der Philologie (2009) auf ein Modell von Männlichkeit zurückführen lässt, das Sigmund Freud mit einer Hemmung des Sanften und Zarten in Verbindung gebracht hat. Demgegenüber ist zu restituieren, was nur einer Lektüre der Zärtlichkeit zugänglich bleibt und sich nicht, wie bei Hamacher, unter eine allgemeine Bestimmung der Sprache bringen lässt. Am Beispiel des Ausstellungskonzepts des Berliner DDR-Museums, das mit dem Slogan einer »Geschichte zum Anfassen« wirbt, arbeitet CORNELIA ORTLIEB die Ambivalenz des museumsdidaktischen Berührungsgebots heraus und zeigt, wie der Erlebnisimperativ spätestens mit der vermeintlich ›erlebbar‹ gemachten Geschichte von Überwachung und Inhaftierung an seine Grenze gerät.

Die nachfolgende Sektion *Vermittlungen* widmet sich der Medialität, Materialität und Diskursivität des Berührens für Kino und Theater im Detail und befragt Phantasmen der Unmittelbarkeit von ihren vielschichtigen Präfigurationen her. BETTINA BRANDL-RISI analysiert die Performance *In many hands* (2017) von Kate McIntosh hinsichtlich solcher Momente, in denen das Publikum körperlich interagiert. In historischer und systematischer Perspektive lassen sich diese Berührungskonstellationen mit

Praktiken des Affektabbaus wie dem Applaus und dem architektonischen Wandel des Zuschauerraums in Verbindung bringen. ALEXANDER WASZYNSKI stellt an Claire Denis' *Beau travail* (1999) heraus, dass Figurationen des Berührens als komplexe Schnitt- und Umschlagpunkte medialer Relationen inszeniert sind. Dort, wo Körper auf der Leinwand unmittelbar in Kontakt geraten, zeigen sich zunächst intertextuelle und intermediale Konfigurationen. Ausgehend von mikrologischen Beobachtungen am Umgang mit kinematografischen Praktiken und filmischen Objekten entziffert HANNA SOHNS in Pier Paolo Pasolinis *Teorema* (1968) eine implizite Kinotheorie. Entscheidend hierfür ist zum einen eine Erweiterung des Reliquienbegriffs, zum anderen der zugleich szenische wie systematische Fluchtpunkt der ›Wüste‹.

Strukturen der Vermittlung wirken nicht nur distanzierend, sondern enthalten zugleich Momente des Unkontrollierbaren und der Überschreitung: Die drei Beiträge der Sektion *Überforderungen* widmen sich solchen Momenten in Kino, Oper und Theater, an denen mediale und diskursive Konstellationen starke pathische Reaktionen hervorbringen oder hervorzu- bringen suchen. Anhand einschlägiger filmgeschichtlicher Beispiele erläutert KAY KIRCHMANN, wie das Kino im Topos der Blendung auf seine eigenen technischen Bedingungen – die Erzeugung des Projektionsbildes aus dem gleißenden Lichtbogen – reflektiert. Zusammen mit den Gefährdungen des Auges werden dabei immer wieder Situationen des Tastens exponiert. CLEMENS RISI untersucht Techniken der Affektproduktion bei Claudio Monteverdi und Hector Berlioz. Besonders hebt er den Aspekt eines unwillkürlichen physischen Ergriffenseins aufseiten des Publikums heraus, das sich – mit Bezug auf ein hydraulisches Körpermodell des 17. Jahrhunderts – auf den Einsatz spezifischer musikalischer Mittel zurückführen lässt. JOHANNES UNGELENKS Beitrag rekonstruiert anhand von Shakespeares *Hamlet* (1601) und *The Tempest* (1611), wie die theatrale Logik der Sicht durch eine kontagiöse Bewegung des Taktiles zugleich unterlaufen und reflektiert wird. Die Berührungskraft des Theaters wird historisch innerhalb frühneuzeitlicher Vorstellungen theatraler Ansteckungskraft und systematisch mit Bezug auf Hans Blumenbergs Konzept der Betroffbarkeit konturiert.

Der letzte Abschnitt gilt Formen der *Berührungspolitik*. Findet sich in Hierarchien der Sinne das Taktile häufig nachgeordnet, wird dadurch das Berühren für Fragen des Politischen gerade besonders interessant. In ästhetischen Praktiken und Arrangements des Berührens können schon kleinste Berührungsverhältnisse Asymmetrien der Macht offenlegen oder hervorbringen. Umgekehrt erweisen sich großflächige politische Entwürfe als

betreffbar durch Modi der Taktilität. SANDRA FLUHRER widmet sich den theatralen und sinnesphysiologischen Dimensionen der Land-Meer-Differenz bei Carl Schmitt (1942ff.) und zeigt, wie Hans Blumenbergs *Schiffbruch mit Zuschauer* (1979) kritisch in diese für Schmitts politische Anthropologie zentrale Grenzziehung interveniert. Gegen Schmitt wird in Anschlag gebracht, wie Theatralität als Wahrnehmungsdispositiv über architektonisch-mediale und imaginäre Dimensionen des Theaters der Formlosigkeit des Meeres verbunden bleibt. In einer detaillierten Analyse der Partizipationsweisen, die Rimini Protokolls *Situation Rooms* (2013) anbietet, zeigt JULIA PRAGER, wie das Potenzial der Geste als theatrale und ethisch-politische Kategorie neu umrissen wird. Mit Bezug auf das Modell der Vierten Wand und das Brechtsche Theater wird die Verflechtung von Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit als Reflexion gestischer wie medialer Gewalt lesbar. GERKO EGERT legt dar, dass Berührungen auf vielfältige Weise zu Improvisationen zwingen. Damit kann, wie Egert an Situationen eskalativer Polizeigewalt rekonstruiert, ein brutaler Zug einhergehen. Ästhetische Verfahren der Kontaktimprovisation entwickeln demgegenüber Techniken, den Konnex von Gewalt und Improvisation in eine emanzipatorische Politik der Berührung umzusetzen. KATIA SCHWERZMANN diskutiert unterschiedliche Ansätze des New Materialism, etwa von Karen Barad, Donna Haraway und N. Katherine Hayles, und bestimmt deren strategisch-diskursive Einsatzzpunkte. Die Figur der ›Kopplung‹, verstanden als Verstoß gegen Unvereinbarkeitsgebote, wird als Szene des Berührens gefasst und mit einer Umwidmung des Begriffs der philosophischen ›Kritik‹ verbunden.

Dank

Für die inspirierenden Diskussionen im Rahmen der Erlanger Tagung danken wir allen Vortragenden, Mitdiskutanten und Gästen. Die Installationen von Camilla Schlie (Theater Erlangen) im Experimentiertheater haben uns auf vielfältige Weise den Aporien des Berührens nähergebracht. In der von Gabriele Brandstetter und Clemens Risi herausgegebenen Reihe *Scenae* hat der vorliegende Band einen idealen Ort gefunden. Friederike Wursthorn und Eva Lang danken wir herzlich für verlagsseitige Betreuung und Lektorat, Katrin Birzele für das Korrektorat. Für die Übernahme des Druckkostenzuschusses gilt unser Dank der DFG und der Dr.-German-Schweiger-Stiftung. Patrick Graur und Sarah Dönges haben uns mit größter Sorgfalt bei der Erstellung des Manuskripts unterstützt.

Berührungsgebote und -verbote

Kontaktmagie: Zur Inszenierung der rituellen Berührung in der griechischen Tragödie

1. Einführung: Transgression und Destruktion

Berührung kennt in unserer Sprache viele Grade: Berührt werden kann man von einem Blick, von einem Hauch, durch ein Gefühl, das innerlich bewegt, oder durch einen anderen Menschen, also durch unmittelbaren Kontakt von Haut zu Haut. Berührung kann sehr sanft und vorsichtig geschehen, aber auch nachdrücklich, wie etwa im Falle des kräftigen Händedrucks, der weniger Ausdruck einer Emotion als einer Konvention ist. Ob wir bei der Erfahrung physischer Gewalt und Verletzung noch von Berührung sprechen wollen, sei dahin gestellt, denn der Begriff ist überwiegend positiv konnotiert. In einem sehr abstrakten Sinne sind auch Gewalt und Verletzung die Folge eines Kontakts. Berührungen definieren in essenzieller Weise Nähe und Distanz, und die von ihnen ausgehende Spannung und Energie wird auch dann spürbar, wenn die Berührung nicht oder noch nicht realisiert worden ist. Umgekehrt kann der Wunsch nach intimer Berührung, etwa im Liebesakt, Körpergrenzen transzendieren. Ebenso sehr wie Kultur generell nicht ohne Berührung vorstellbar ist, lässt sich nicht leugnen, dass unterschiedliche Kulturen Berührungen in je spezifischer Weise praktizieren, wahrnehmen und versprachlichen. Auch innerhalb einer Kultur gibt es signifikante diachrone Veränderungen.

Die griechische Literatur kennt einige eindrucksvolle Beispiele für die Abstufung unterschiedlicher Intensitäten von Berührung. Das mögen zwei Schilderungen des Rituals der Hikesie (des Bittflehens) verdeutlichen, das im weiteren Verlauf dieses Beitrags eingehender behandelt wird. An dieser Stelle geht es vor allem darum zu zeigen, wie die griechische Literatur den Kontakt zwischen zwei Körpern über die Körpergrenzen hinaus als intensive Verschmelzung ins Bild setzt. Das erste Beispiel stammt aus der Homerischen *Ilias* (um 700 v. Chr.): Als die Göttin Thetis im ersten Gesang bei Zeus Unterstützung für ihren gekränkten Sohn Achill erwirken will, bringt sie ihr Anliegen mittels der rituellen Bittgestik vor, was der Erzähler wie folgt kommentiert:

Und sie (Thetis) setzte sich vor ihm (Zeus) nieder und faßte seine Knie
Mit der Linken und griff ihm an das Kinn mit der Rechten
Und sprach und flehte zu Zeus Kronion, dem Herrn: [...].¹

Als Zeus aber mit Schweigen reagiert, intensiviert Thetis ihre Bitte, indem sie den Druck der Berührung verstärkt:

Thetis aber, so wie sie seine Knie ergriffen,
So hielt sie sich angeklammert (*empephyia*) und fragte zum zweiten Male wieder: [...].²

Die Vorstellung, die der griechische Vers aufruft und die Schadewaldt hier mit dem Partizip ›angeklammert‹ wiedergibt, ist tatsächlich viel radikaler: Das griechische Partizip *empephyia*, von *emphyomai*, ›einwachsen‹, arbeitet mit dem Bild einer Verschmelzung der beiden Körper, so als könne Thetis durch die Umklammerung mit ihren Händen in die Knie ihres Gegenübers eindringen – ein Bild, das dem Übersetzer offenbar in der deutschen Sprache nicht opportun erschien. Homer verwendet diese surreale Vorstellung nicht einmal ausschließlich für die rituell intensivierte Bitte. Auch in der nichtritualisierten Begegnung zwischen Hektor und Hekabe im 6. Gesang verbinden sich die Hände von Mutter und Sohn in Form dieses vegetativen Bildes. Der Erzähler leitet den berührenden Dialog, der in das private Umfeld des Troiakämpfers Hektor einführt, mit dem folgenden Formelvers ein: »Und sie wuchs ihm ein in die Hand, sprach das Wort und benannte es heraus: [...]«. ³

Ein anderes, scheinbar entgegengesetztes Bild für eine extrem nachdrückliche Berührung in einer Bittsituation wählt Euripides in der *Hekabe* (um 425 v. Chr.): Die troianische Königin Hekabe, die Odysseus bittet, die bevorstehende Opferung ihrer Tochter Polyxena abzuwenden, erinnert diesen an eine frühere Situation, in der der Grieche als Bittfleher zu ihr kam:

Hekabe: Denkst du noch dran, wie als Spion nach Ilion
du kamst, entstellt durch schlechte Kleidung, und vom Auge
dir blut'ge Tränen auf das Kinn herniederrannen, ...
Odysseus: Ich denk noch dran. Es prägte tief sich mir ins Herz.
[...]
Hekabe: ... und meine Knie du umschlangst, voller Angst, ...

1 Homer: *Ilias*, Neue Übertragung von Wolfgang Schadewaldt, Frankfurt a.M. 1975, 1, V. 500–502; S. 20.

2 Ebd., 1, V. 512f.; S. 20.

3 Ebd., 6, V. 253; S. 103.

Odysseus: Daß meine Hand in deinem Kleide fast verdorrt (*enthanein*)!

Hekabe: ... und ich dich schonte, aus der Stadt dich laufen ließ?

Odysseus: Auf daß ich heut das Sonnenlicht noch sehen kann.⁴

Mit dem Verbum *enthanein*, das eigentlich ›sterben‹ (oder genauer: ›in et-
was [hinein] sterben‹) bedeutet und für das der Übersetzer Dietrich Ebe-
ner hier das Bild des Verdorrens wählt, versucht Euripides die verzweifelte
Dringlichkeit – vielleicht auch das zeitliche Andauern – der Geste, die
eine Geste um Leben und Tod ist, zum Ausdruck zu bringen.

Bevor die rituellen und magischen Konnotationen der Hikesie-Berüh-
rung ausführlicher untersucht werden, sei noch ein kurzer Blick auf ein
anderes griechisches Ritual geworfen, in dem Berührung prominent ist
und das für die Tragödie eine hohe kulturelle und performative Relevanz
besitzt: die Totenklage. Im Zentrum dieses Rituals steht die symbolische
Autodestruktion des eigenen Körpers: rhythmische Schläge gegen den
Kopf sowie das Zerkratzen der Wangen und das Zerrauen der Haare. All
diese Gesten haben die Funktion, die Trauernden in einen außer-sozialen
Zustand zu versetzen, in dem sie sich den Verstorbenen annähern. Die
Bildkunst wie die Literatur, insbesondere die Tragödie, haben ein großes
Interesse an diesem Ritual, das die Gewalt des Todes und der Trauer nach-
zustellen vermag.⁵ Zahlreiche Vasenbilder dokumentieren die zentrale Be-
deutung von Gestik und Berührung bei der Totenklage.⁶ Während die
geometrische Kunst in ihrer symmetrischen Darstellungsweise die Gewalt
der Trauer noch zu dämpfen scheint, wird die Gestik in den Bildern seit
der frühklassischen Zeit dynamischer (Abb. 1 und 2). Die Trauernden, die
meist neben einem aufgebahrten Leichnam zu sehen sind, also während
der sogenannten Prothesis, werden gezeigt, wie sie sich mit der Hand an
den Kopf schlagen oder die Arme zur Klage ausstrecken; vor allem aber

4 Euripides: Hekabe, in: ders.: Werke in drei Bänden, aus dem Griechischen übertragen
von Dietrich Ebener, Bd. 1, Berlin/Weimar 1979, V. 239–248; S. 156.

5 Zur Inszenierung der Trauer in der Tragödie siehe Susanne Gödde: Pathos in der griechi-
schen Tragödie, in: Handbuch Literatur & Emotionen, hg. von Martin von Koppenfels
und Cornelia Zumbusch, Berlin/Boston 2016, S. 209–243, bes. S. 218–223.

6 Vgl. Alan Shapiro: The Iconography of Mourning in Athenian Art, *American Journal of
Archaeology* 95 (1991), S. 629–656; sowie Donna C. Kurtz und John Boardman: *Greek
Burial Customs*, London 1971.

findet sich die für die Trauer so zentrale und auch in der Literatur topisch begegnende Berührung des Verstorbenen selbst.⁷



Abb. 1: Prothesis-Szene, schwarzfiguriger Terrakotta-Pinax, um 520–510 v. Chr., New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 54.11.5.



Abb. 2: Prothesis-Szene, Grabtafel des Exekias, um 540–520 v. Chr., Paris, Louvre, Inv. Nr. MNB 905.

7 Wie wichtig die Berührung der Toten für die Trauer ist, hat Euripides in seinen *Schutzflebenden* (oder *Hiketiden*, 425–420 v. Chr.) dramatisiert: vgl. dazu Susanne Götde: *Das Drama der Hikessie. Ritual und Rhetorik in Aischylos' Hiketiden*, Münster 2000, S. 116–131.

Die Tragödie eignet sich die Rhythmik und das Schmerzhaftes dieses Rituals an und macht daraus ein Gattungselement, den Kommós, den Klagegesang, der seine Bedeutung vom Schlag (*koptein*) als Geste und vor allem als akustisches Moment bezieht, was die auffälligen p- und k-Alliterationen im griechischen Original des folgenden Textes aus Aischylos' *Choephoren* (458 v. Chr.) unterstreichen. Der Text wird hier wegen der visuellen, akustischen und taktilen Vorstellungen, die er erzeugt, zitiert – jede Mutmaßung über die in der Uraufführung ausgeführten Körperbewegungen des Chores, der dies singt, muss jedoch weitgehend Spekulation bleiben:

Ich schlug in Klag, asiatischer, mich, der Kissier Klang
Und Weis, in jammerschreindem Sang.
Unirrbaren Schlages, blutüberrieselt konnt man schaun,
Dicht nacheinander auftreffend, Hände, im Ruck bewegt,
Von oben jählings hinab. Und dazu dröhnte mir,
Vom Krachen dumpf, mein unselges armes Haupt.⁸

Nach diesem kurzen Eindruck von der Intensität der rituellen Berührung in der griechischen Antike und ihrer Inszenierung in Kunst und Literatur sollen im Hauptteil dieses Beitrags nun der Wirkmechanismus und die Darstellungsformen der Hikesie, also des antiken griechischen Bitt- und Asylrituals, umfassender beleuchtet werden. Nach einer Erläuterung des Ablaufs dieses Rituals wird das scheinbar paradoxe Verhältnis von Berührung und Unberührbarkeit besonders hervorgehoben (2). In einem weiteren Schritt (3) referiere ich das gängige Deutungsmodell für die rituelle Berührung bei der Hikesie, das auf die ethnologischen Termini ›Kontaktmagie‹ und ›Tabu‹ zurückgreift. Abschließend (4) soll vorgeführt werden, wie Aischylos in seiner Tragödie *Die Schutzflehenden* (463 v. Chr.) das Ritual in den Koordinaten des Geschlechterkonflikts verhandelt, indem er die Unberührbarkeit des Schutzflehenden mit der Unberührbarkeit der Jungfrau verschränkt.

2. Die Hikesie und ihre rituelle Gestik: Unberührbarkeit durch Berührung

Das Ritual der Hikesie kommt zum Einsatz, wenn Fremde oder Verfolgte unter Berufung auf göttlichen Schutz (meist durch den obersten Gott Zeus)

8 Aischylos: *Die Weihgußträgerinnen*, in: ders.: *Tragödien und Fragmente*, hg. und übers. von Oskar Werner, München 1959, 3. verbesserte Auflage 1980, V. 423–429; S. 139.

Aufnahme erbitten oder ein anderes dringendes Anliegen rituell einklagen.⁹ Die wörtliche Bedeutung des Terminus Hikesie rekurriert auf das Ankommen in der Fremde (vom Verbum *hikneomai*, ›ankommen‹) und ruft zugleich den ausgestreckten Arm desjenigen auf, der das rettende Ufer erreichen will. Schutzflehende (griechisch *hikétai*) signalisieren ihr Begehren und ihren rituellen Status durch Accessoires, insbesondere einen Olivenzweig, an dem baumwollene Bänder (Binden) befestigt sind, sowie durch eine bestimmte Gestik und durch kodifizierte Redeformeln. Es gibt zwei Grundformen der Hikesie: Nach der ersten betritt der oder die Schutzsuchende ein beliebiges Heiligtum, dessen Grund und Grenzen ihm oder ihr idealiter Unverletzbarkeit garantieren. Jeder, der sich in dieser Weise selbst als Schutzsuchender einführt, kann in den Grenzen des Heiligtums Anspruch auf solchen Schutz erheben, selbst ein Blutschuldiger, der in der Heimat sein Bleiberecht verloren hat. Vorzugsweise erklärt der Schutzsuchende dieses Anliegen durch Niedersitzen an – also Kontakt mit – dem Altar.

Eine zweite Form des Schutzflehens richtet sich direkt an eine Person, die über die politische Macht verfügt, den Schutz zu gewähren. In diesem Fall ersetzt der Adressat den heiligen Grund, sein Körper, dessen Berührung der Schutzflehende sucht, wird zum Supplement für den Altar. Wie eingangs an der Hikesie der Thetis in der *Ilias* gesehen, sind diejenigen Körperteile, die bei der Hikesie bevorzugt berührt werden, das Kinn und die Knie des Gegenübers; auch die Hände finden häufiger Erwähnung. Mit dieser Gestik wird zunächst ein Anspruch, die Bitte um Aufnahme, formuliert. Zwar erreicht der Schutzflehende im Moment des Kontakts mit dem heiligen Grund oder dem Adressaten eine temporäre Unverletzlichkeit, er wird *asylos*, das bedeutet, er darf ›nicht geraubt‹, man könnte auch sagen, nicht gewaltsam ›berührt‹ werden. Doch ist das komplexe Ritual – man spricht auch von der Institution der Hikesie oder Asylie – mit dem Eintreffen des Schutzsuchenden am heiligen Ort noch lange nicht abgeschlossen. An die Interessensbekundung, die Bitte um Aufnahme und Schutz, schließen sich häufig langwierige juristische und politische Ver-

9 Ausführlich zu diesem Ritual und seiner literarischen Verarbeitung: John Gould: Hiketeia, in: *Journal of Hellenic Studies* 93 (1973), S. 74–103; Josef Kopperschmidt: Hikesie als dramatische Form, in: *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, hg. von Walter Jens, München 1971, S. 321–346; Susanne Gödde: *Das Drama der Hikesie*; Jonas Grethlein: *Asyl und Athen. Die Konstruktion kollektiver Identität in der griechischen Tragödie*, Stuttgart/Weimar 2003; Christian Traulsen: *Das sakrale Asyl in der Alten Welt. Zur Schutzfunktion des Heiligen von König Salomo bis zum Codex Theodosianus*, Tübingen 2004; Fred S. Naiden: *Ancient Supplication*, Oxford 2006.

handlungen an, denn oftmals steht der Schutzsuchende im Zentrum eines Interessenkonfliktes zwischen Adressat und Verfolger der Hikesie.¹⁰ Einen Schutzsuchenden abzuweisen oder gar zu töten galt zudem als schwerer Verstoß gegen göttliches Recht. Der Hiketes »klebte« geradezu an seinem potenziellen Beschützer, bisweilen wurde der Kontakt gewaltsam gelöst, damit dieser sich der Verpflichtung entziehen konnte.

In der antiken griechischen Literatur – zumal in Epos und Tragödie – finden sich unzählige Szenen solcher ritueller Körperkontakte, die Konflikte und Krisen zuspitzen und zugleich regulieren und choreografieren. Dabei fällt auf, dass die personale Hikesie, also der körperliche Kontakt mit einem Gegenüber, fast ausschließlich in der Literatur belegt ist, während die Geschichtsschreibung und die Bildkunst überwiegend die Schutzsuche im Heiligtum oder am Altar kennen. Das folgende Beispiel zeigt, wie das Ritual von der existenziellen Situation des Asylsuchenden auf eine beinahe alltägliche Gesprächssituation übertragen wird. In Euripides' *Hippolytos* (428 v. Chr.) setzt die Amme alles daran, ihrer Herrin Phaidra den Grund für deren Leiden, nämlich die Liebe zu ihrem Stiefsohn Hippolytos, zu entlocken und sie wendet die rituelle Gestik und Berührung an, um ihr Gegenüber unter Druck zu setzen:

- Amme: Was ist das Schlimme denn, das dich zum Tode treibt?
Phaidra: Laß mich nur schuld sein! Meine Schuld trifft ja nicht dich.
Amme: Du willst es nicht, doch bin mit dir auch ich verloren.
Phaidra (wehrt der Amme, die ihr zu Füßen fällt):
Was tust du? Willst mich zwingen (*biadsé*), hängst an meiner Hand?
Amme: An deinen Knien auch, und will von dir nie lassen!
[...]
Phaidra: Geh bei den Göttern und laß meine Rechte los!
Amme: Nein, weil du, was du schuldig bist, mir noch nicht gibst.
Phaidra: Ich will es. Deine treuen Hände achte ich (*sebas*).¹¹

Unter dem Druck der rituellen Berührung, der in dieser kleinen Szene durchaus als Gewalt (*biadsé*) gefasst wird, gibt Phaidra nach, da sie eine religiöse Scheu (griech. *sebas*) vor den Händen der Amme, die ihre rechte

10 Dieser Interessenkonflikt, für den der Akt der Berührung nicht mehr konstitutiv ist, steht im Zentrum der Arbeit von Josef Kopperschmidt: Hikesie als dramatische Form; zum Transit des Schutzflehenden siehe auch Susanne Gödde: Asyl als Übergang: Transiträume in der griechischen Tragödie, in: Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden, hg. von Bettine Menke und Juliane Vogel, Berlin 2018, S. 26–48.

11 Euripides: *Hippolytos*, in: ders.: Werke, Bd. 1, V. 322–335; S. 108.

Hand und ihre Knie berühren, empfindet. Der rituelle Körperkontakt scheint alle sonstigen rationalen oder persönlichen Argumente der Verweigerung und der Ablehnung auszustechen.

Ein zweites Beispiel repräsentiert ebenfalls nicht die Asylbitte im engeren Sinne, sondern ein weiteres topisches Hikesie-Szenario, nämlich die Bitte des unterlegenen Gegners um Verschonung auf dem Schlachtfeld, hier in einer Szene aus der *Ilias*. Als Menealos den Troianer Adrestos gefangen nimmt, fleht dieser um sein Leben und will sich mit Lösegeld freikaufen:

Doch Adrestos ergriff alsdann seine [sc. Menelaos', S.G.] Knie und flehte:
»Fange mich lebend, Atreus-Sohn! Und nimm angemessene Lösung!
Viele Kostbarkeiten liegen in meines Vaters Haus: [...]«¹²

Menelaos ist gerade im Begriff, sich erweichen zu lassen, als Agamemnon zu seinem Bruder tritt und ihn an das Gebot der totalen Ausrottung Troias erinnert (Il. 6, 55–60). Bevor der Schutzflehende Adrestos getötet werden kann, muss jedoch der Kontakt zu seinem potenziellen Lebensretter Menelaos gelöst werden:

So sprach er (Agamemnon) und stimmte um den Sinn des Bruders, der Held,
Da er das Rechte riet. Und er (Menelaos) stieß von sich mit der Hand
Den Helden Adrestos, und der gebietende Agamemnon
Stach ihm in die Weichen. Und er fiel zurück, und der Atride
Trat mit der Ferse auf die Brust und zog heraus die eschene Lanze.¹³

Die Leichtfertigkeit, mit der Agamemnon sich über das angeblich göttlich verbürgte Recht auf Schutz hinwegsetzt, dokumentiert entweder die Hybris der griechischen Feldherren oder aber die Durchlässigkeit des Sakralgesetzes. Zugleich bezeugt die Szene die unbestreitbare Bedeutung der körperlichen Berührung, deren Lösung eine *conditio sine qua non* der Gewalttat ist.

Hikesie-Berührungen auf dem Schlachtfeld finden sich in der Bildkunst selten dargestellt. Auf einer antiken Gemme (Abb. 3) ist die Hikesie des Dolon gegenüber Odysseus abgebildet, die, wie wir aus *Ilias* 10 wissen, ebenfalls mit dem Tod des Bittflehenden endet. Die Darstellung zeigt, wie Dolon sich, trotz seiner knienden Position, bemüht, mit der linken Hand (die rechte berührt das Knie des Odysseus) auch das Kinn beziehungsweise den Bart des Gegners zu erreichen, was dazu führt, dass der Künstler die

12 Homer: *Ilias* 6, V. 45–47; S. 98.

13 Ebd., 6, V. 61–65; S. 98.



Abb. 3: Dolon fleht gegenüber Odysseus um sein Leben, Gemme, 3.–2. Jh. v. Chr., Blacas Collection, British Museum, Inv. Nr. 1867,0507.444 © The Trustees of the British Museum.

ausgestreckte Hand unnatürlich groß und lang abbilden musste. Walter Burkert, der dieser Abbildung das Bild von zwei ebenfalls um ihr Leben flehenden Kriegsgefangenen im Bangladesch der 1970er-Jahre gegenüberstellt (Abb. 4), deutet das Ritual – »touching the knees of the threatening partner« – als »appeasement ritual«.¹⁴

Wie eminent wichtig der physische Kontakt für die Hikesie ist, dokumentieren drei weitere Zeugnisse aus der historiografischen und biografischen Literatur. Berühmt ist Plutarchs Version des sogenannten Alkmeoniden-Frevels in seiner Vita des Solon (2. Jahrhundert n. Chr.): Als im 7. Jahrhundert v. Chr. Kylon in einem Putschversuch die Akropolis besetzen wollte und dieser Versuch misslang, wollte er den Schutz des Heiligtums in Anspruch nehmen, um so der Gewalt seines politischen Gegners Megakles zu entgehen. Als Megakles ihn jedoch überredete, den Tempel zu verlassen, befestigten Kylon und seine Leute ein Seil am Bild der Athene, um sich beim Abstieg durch die Verbindung zur Göttin abzusichern. Auf der Höhe des Heiligtums der Erinyen, so schmückt Solon das Ereignis aus, sei das Seil gerissen, woraus Megakles schloss, dass die Göttin seinen Feinden den Schutz verwehrte, und sie tötete:

14 Walter Burkert: *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley/Los Angeles/London 1979, S. 45.