

Mag in vergangenen Zeiten der Held und Soldat sein Prestige als Verführer der Teilhabe seines Körpers an dem Diskurs (der Fama, dem Ruhm) über seine Taten verdanken, so durchlaufen ihn heute lediglich die Energieströme eines Evolutionsprozesses und die Kräfte von Ereignissen, die er an keinem Punkt mehr selbst beherrscht. Die militärischen und die nachrichtentechnischen Maschinen holen in den Blick, was theoretisch längst bekannt ist: Die Sender von tödlichen oder lebenspendenden Nachrichten (Projektilen oder Spermatozoen) fungieren nur als Schaltstationen von anonymen Prozessen, in denen ihnen ein Zufall der Evolution das Bewußtsein beschert, als Akteure zu handeln. Nicht Aktivität oder Passivität, das Verhältnis von Sender und Empfänger, verbindet (trennt) die Geschlechter; vielmehr vereint sie jenes biologische Schicksal, das sie – wie Freud im Anschluß an Weismann erklärte – beide lediglich als »Anhängsel« des virtuell unsterblichen Keimplasmas ihre Mission erfüllen läßt.¹⁸⁹ Doch das »Keimplasma« der sozialen Systeme sind ihre Nachrichtenwege.

6. Nachrichtenverkehr II: Kanäle

Geist: Röhren und Matrizen

An den Kanal des Geistes angeschlossen zu sein, bedeutete einmal ein großes Privileg für wenige auserwählte Frauen und Männer: Weder die Priester der Antike noch die Verwalter der christlichen Telekommunikationen verschafften jeder beliebigen Seele diesen begehrten Kontakt. Alle Nachrichtenlinien des Geistkanals – die Dämpfe, die Ausgießungen, das Wehen, der Atem, die feurigen Zungen – richteten ihre Botschaften entweder an Orakelpriesterinnen, Heilige, Besessene, träumende Nonnen; oder an schriftmächtige Priester, Apostel, Kirchenväter. Jeder neue Nachrichtenkanal – wie sonst wollte man die Einrichtung des Geistes klassifizieren? – sucht erst einmal gezeichnete oder ausgezeichnete Abnehmer. Als dann die Literatur den Geist an unkontrollierbare Mengen von Leserinnen und Autoren anschloß, da war mit dem Privileg auch bald der Kanal am Ende: Der Geist gab einen Teil seines Geistes auf. Von der Herrschaft des christlichen Geistkanals blieb nur die Verteilung der Funktionen Schreiben/Lesen auf Männer und Frauen. Spätestens seit dem 18. Jahrhundert organisiert der neue, irdische Dichtergeist die Beziehung der Geschlechter als innerweltlichen Informationsfluß. Was es aber mit diesem Geist auf sich hat, liegt immer noch im Dunkel der theologischen Pneumatologie, der germanistischen Geisteswissenschaft und der historischen Forschung über vortechnische Übertragungswege.

Eine hinreichende Vorstellung vom alten christlichen Geistkanal gibt die Ikonographie der Verkündigung. Solange der Geist den Malern vor allem biblische Motive diktierte, verlangte er immer wieder danach, daß das Zeugnis des Apostels Lukas über die Empfängnis der Jungfrau Maria in Szene gesetzt werde. Auf drei Kanälen empfängt die Jungfrau Maria dort die Botschaft Gottes, die sie schwanger werden läßt: durch den Engel, durch die Taube und über den Lichtstrahl, den viele Maler unmittelbar von Gott ausgehen lassen, um ihn auf Marias Kopf zu richten. Eine hart umstrittene Tradition gab vor zu wissen, daß Maria durch das Ohr schwanger geworden sei. Man findet im 9. Jahrhundert, in der Kritik des Bischofs von Lyon, Agobard, an dem zeitgenössischen *Antiphonarium* – dem Textbuch der liturgischen Gesänge –, noch Spuren des Streites über diese Frage. Im *Antiphonarium* hieß es sinngemäß: »Er stieg als Gesandter des göttlichen Sitzes vom Himmel herab, betrat, mit einer purpurnen Stola bekleidet, durch das Ohr der Jungfrau unsere Welt und kam als Licht



Abb. 13: Nordportal der Würzburger Marienkapelle. Jesus gleitet auf dem Geistkanal in Marias Ohr.

und als göttlicher Schöpfer der Welt durch die goldene Pforte wieder hervor. « Agobard widersprach dieser naiven Lesart von einem körperlichen Eintritt Gottes durch das Ohr der Jungfrau. Indem er an die akustische Wirkung von Reden erinnerte, schlug er einen anderen Text vor: »Die heilige Jungfrau empfang den Gottessohn durch den Klang der himmlischen Worte.«¹ Welch großer Volkstümlichkeit sich aber die Doktrin von der Empfängnis durch das Ohr erfreute, das zeigen viele künstlerische Darstellungen der Verkündigungsszene. So steuert beispielsweise auf einem Gemälde Filippo Lippis der Geistesstrahl zielsicher das Gehörorgan der überraschten Jungfrau an. Einfacher noch löst eine Version der Verkündigung auf dem Tympanon des Nordportals an der Würzburger Marienkapelle das Übertragungsproblem. Der Künstler verbindet den Mund Gottes und das Ohr Marias mit einem biegsamen Rohr, durch das der Vater des Erlösers, ohne Furcht vor Interferenzen durch andere Schwingungen im Raum, seinen Atem, die Liebe, den Logos überträgt. Das ist der Kanal des Geistes. Auf dem Rohr gleitet, damit sich niemand über die Funktion dieser Röhre Illusionen hingibt, der winzige Gottessohn ins Ohr seiner künftigen Mutter.



Abb. 14: Michelangelo Caravaggio, *Der schreibende Matthäus*, 1596. Der Delegierte des Geistes führt die Schreibhand des Apostels.

Viele dieser Verkündigungsszenen schließen Maria noch an einen vierten Kanal an: Sie liest in einem Buch. Davon wußte zwar der Apostel Lukas nichts, doch verlangten die Theologen aus gutem Grund, daß sich der Geist in eine literate Frau ergießt. Ohne kleine sexuelle Prämien läßt sich auch der reinste Geist nicht dirigieren. Denn wer schreibt die spirituellen Nachrichten auf? Die Apostel. Die gleichen Strahlen, der gleiche Engel, die gleiche Taube soufflieren den Aposteln ihre Texte oder führen ihnen die Hand.² Und für wen schreiben sie? Wieder für Leserinnen. Zunächst weist der Geist Schreibern und Leserinnen eine gleiche rezeptive Position zu. Maria empfängt wie jeder Apostel als Matrize den Geist (sie als Gebärmutter, er als Schriftstock für Vervielfältigungen). Während Maria in ihrem Leib die Frucht des Geistes nährte, trugen die Apostel, wie sich Chrysostomos ausdrückte, den Geist in ihrem Innern: Sie wurden »(...) durch die Gnade zur lebendigen Schrift und zu lebendigen Gesetzbüchern.«³ Animiert durch die unterschiedliche sexuelle Matrizierung feiert nun der Geist seine Einmaligkeit dank ewiger Wiederholungen in der Geschlechterkommunikation. Neben dem großen zirkulären Informationslauf zwischen Gott und den Menschen, die unablässig seine Mitteilungen an ihn zurückschicken, etabliert sich der kleine Schaltkreis der zwischengeschlechtlichen Kommunikation, in der Apostel schreiben, damit es Frauen lesen, um das Gelesene nach Gelegenheit auch noch einmal zu halluzinieren.

Der Geistkanal konnte als Verteiler der sexuellen Positionen innerhalb des christlichen Geschlechtersystems so rasch eingerichtet werden, weil die Antike längst eine Konzeption des Geistes (Pneuma) entwickelt hatte, die nur noch auf die christliche Botschaft abgestimmt zu werden brauchte. Diese alte Geisttheorie beherrscht bis in unsere Tage hinein die Vorstellungen von dem, was Mitteilungen sind; nicht ganz so lange diente die Lehre vom Pneuma zur Erklärung aller Informationsvorgänge innerhalb des Organismus. Eine erste Zusammenfassung der frühen medizinischen und philosophischen Anschauung über das Pneuma verdanken wir Aristoteles. Gemäß der aristotelischen Kybernetik des Körpers muß man sich das Pneuma als ein Organ vorstellen, das seinen Sitz im Herzen hat, und von dort aus über Arterien- und Nervenkanäle innere Empfindungen und äußere Sinnesdaten registriert und Bewegungen steuert.⁴ Auch die Prozesse der Formbildung gibt Aristoteles in die Steuerungs- und Übertragungsfunktion des Pneumas. Zwar erkannte bereits ein Zeitgenosse des Aristoteles, Protagoras von Kos, den Unterschied von Venen und Arterien. Aber die Lehre von den pneumatisch regulierten Vorgängen im Körper, die der große Mediziner Galen kanonisch zusammenfaßte, bewahrte sich ihre Gültigkeit noch mehr als eineinhalb Jahrtausende lang bis zur Entdeckung des Blutkreislaufes durch William Harvey im Jahre 1628. Erst Descartes gab den Lebensgeistern in seinem *Traité des passions* aus dem Jahre 1649 eine neue Zentrale. Die Seele, eine Drüse ohne organische Ausdehnung mit Sitz im Gehirn, sammelt und verteilt die Affekte, die Empfindungen, die motorischen Bewegungen und die Einbildungen durch Vermittlung der Lebensgeister.⁵ Ohne eine genaue Vorstellung von den Stoffwechselprozessen und von der Kybernetik des körperlichen Systems behalf sich die Wissenschaft mit Geistern als Transmittieren der seelischen und organischen Vorgänge. Da nun das Pneuma alle physiologischen Übertragungen steuerte und sich den Körpersäften Blut, Schleim, Sperma, Galle beimischte, mußte diese feinste Materie aus Wärme und Wind zur Schöpfungssubstanz schlechthin erklärt werden. Bereits die Antike dachte sich das Pneuma als Träger göttlicher Mitteilungen.⁶ Aber man gab ihm in der Ordnung der Welt keine richtige Behörde wie dem christlichen Pneuma. Überhaupt quälte sich der neue Geist mit allerlei Resten aus der heidnischen Epoche. Aus jener guten Zeit, da die Menschen und Götter noch problemlos miteinander kommunizierten, indem die Götter Träume und andere »luftige Dämonen« in Bewegung setzten, während die Menschen mit Opferrauch antworteten, stammt die auch für Christen vertraute Vorstellung, daß der Geist einen »süßen« Duft ausströmt.⁷ Arbeit für Hunde- und Menschennasen.

Dieser »süße« Geruch bereichert immer noch die Erotik des christlichen Nachrichtenverkehrs zwischen Gott und den Menschen. Woher jedoch kommt diese sexuelle Farbe? Warum bringen die Boten Eros, Engel, Satan, Geister, Vampire, Briefträger immer auch eine Lust? Warum strömen erotische Attraktionen unaufhaltsam durch den Kanal des Geistes? In der kaum zu überblickenden theologischen Debatte über den christlichen Geist schafften es weder Konzile noch Enzykliken, diese unbegreifliche Erotik zu tilgen. Noch Papst Johannes Paul II. bezeichnet den Geist als christlichen Nachfolger des Boten Eros: »Er ist die Liebe als Person.«⁸ Man wird noch sehen: Neufundene Nachrichtenwege werden von Anbeginn an erotisiert, weil Erotik / Liebe vorderhand ein Kanal ist. Den sonst so reinen paulinischen Geistkanal durchrieselt noch reichlich geheime Erotik. Denn auch das neue Gesetz verlangte, daß Frauen mit Freude empfangen, was Gott, Apostel und Priester ohne Unterlaß senden. Die Wirkungen der großen Religionen beruhen ja auf der Regel der Repetition und Permanenz der Gottesbotschaften. Außerdem prozessiert der christliche Schaltkreis seine Testamente noch über die Relais der Geschlechter. Jorge Luis Borges analysierte an diesem Geistkonzept vor allem die Funktion, den Sinn, die Sinnmassen zu kontrollieren.⁹ Doch da der alte Geist nur aus Papieren und Sätzen bestand, mußte ihm außer der Magazinierung des Sinns noch eine raffinierte Bestandsgarantie gegeben werden. Daher die Erotik. Die Geschlechterkommunikation bildet den Fluch und den Segen dieser aus der Kontingenz von Götterlaunen genommenen Verbindung. Sie funktioniert bis heute (Segen), aber ihre Erotik kann keiner tilgen (Fluch). So half es nichts, die Engel zu desexualisieren; in den christlichen wie atheistischen Liebesodes heißen sich die Liebenden »Engel« und »Gott« und beten sich an. Vergeblich auch, die Boten zu Beamten zu ernennen. Chrysostomos, der Fachmann für das Nachrichtenwesen unter den Vätern der Ostkirche, verglich in seinem *Kommentar zum Matthäusevangelium* den Heiligen Geist mit einem kaiserlichen Boten, der zwar von geringer Stellung sei, dem aber höchste Ehre und Achtung entgegengebracht werden.¹⁰ Dies entsprach auch der neugewonnenen Würde, die der Geist auf dem Konzil von Konstantinopel im Jahre 381 erwarb. Ein kollegialer Beschluß beförderte den Kanal zur dritten göttlichen Person, um damit die Trinität eigentlich dogmatisch zu befestigen. Aber als Person konnte der Geist nie so recht populär werden. Zu viele ungelöste Probleme des Wissens und der Übertragung lud man in sein Ressort. Die fröhscholastische Philosophie des Johannes Scotus Eriugena teilte dem Geist noch die Funktion zu, alle im göttlichen Schöpfungswort festgelegten Ideen auf die

Dinge und Lebewesen zu übertragen.¹¹ Dieses Problem raubt noch heute diversen Forschern den Schlaf, nicht zuletzt den Biologen: In welchem Gedächtnis speichern die Dinge ihre Formen?¹² Populärer als der Geist ist allemal die Liebe. Daher legte Augustinus in seinem dogmatischen und philosophischen Werk *De Trinitate* fest, daß der Geist innerhalb der göttlichen Trinität die Liebe (*caritas*) zwischen Gott und seinem Sohn vermittelt.¹³ Private Familienpost also. Die Familien-Liebe stiftet eine Verbindung, und allein aus dieser schlichten Tatsache bezieht der Geist sein Renommee. In einem umfangreichen *Traktat über die Gottesliebe* (1616) vergleicht François de Sales die Anziehungskräfte der Liebe mit der physikalischen Wirkungsweise eines Magneten.¹⁴ Gott und der Geist sichern ihre Attraktion, indem sie zwischen den Geschlechtern Schriften und Nachrichten zirkulieren lassen. Daher ergießt sich der Geist bisweilen auch in kleine Maschinen: Als »Finger Gottes« taugt er sowohl zum Schreiben wie zur Dämonenaustreibung. Dazu muß man wissen, daß der Exorzismus von Priestern an Frauen betrieben wurde, die sie zuvor hysterisiert hatten.¹⁵ So läuft das Wissen durch einen spirituellen Schaltkreis. Chrysostomus selbst verglich die (dem Willen entzogene) Einwirkung des Geistes mit dem körperlichen Vorgang des Erbrechens.¹⁶ Solche Väter-Sätze programmierten, ohne es zu wollen, auf den Matrizen der Geschlechter neue Hysterien: imaginäre Schwangerschaften bei Männern¹⁷, Anorexien und Bulimien bei Frauen.

Auf den bildlichen Darstellungen der Verkündigungsszene, die das 17. und 18. Jahrhundert hinterlassen haben, fehlt plötzlich der Geistkanal. Keine Taube, keine Strahlen, kein Rohr aus dem Mund Gottes. Der Engel allein übermittelt die frohe Nachricht. Das Buch auf Marias Pult muß die anderen Kanäle geschluckt haben. Bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts nannte der Lyriker und Geistliche John Donne den Heiligen Geist einen »feurigen und beredten Schriftsteller«.¹⁸ Der Geist fuhr nicht mehr einem oder einer Auserwählten in den Leib, sondern diktierte von ferne. Die Distanz wurde immer größer, bis schließlich jeder, der schrieb, auch über Geist verfügte. Noch gehörte das Schriftprivileg Männern, während bereits ganze Völker alphabetisiert wurden. Das große Projekt *Bildung* der Goethezeit unternahm den letzten Versuch, eine Kultur, die gesamte Nation an einen Geist, der die Liebe zum Vaterland verschickte, anzuschließen. An den Literaturgeist. Die Katastrophe dieses deutschen Geistes im 20. Jahrhundert steht in den Geschichtsbüchern. Wer kann und will heute den alten Geist erneut aus dem Grab rufen, da sich außer dem erotischen Verlangen noch ungezählte polymorphe Leidenschaften durch so viele Kanäle zwängen? Manche versuchten es doch, wie



Abb. 15: Adrien van de Velde, *Verkündigung an Maria*, 1667.
Der Geistkanal schließt, die Lilie verwandelt sich in ein Schreibgerät.

zum Beispiel der von allen guten Geistern verlassene Otto Weininger. Weininger, der die Abschaffung des Koitus forderte, weil er der sittlichen Idee des Menschen zuwiderliefe, stapelte reichlich Argumente dafür, daß die Telegonie (Fernzeugung) – Gottes großes Privileg – auch unter Mensch und Tier möglich sei.¹⁹ Vielleicht erlebt das ausgehende Jahrhundert doch noch eine Wiederbelebung des alten erotischen Geistes. Die Rocksängerin Nina Hagen leitet ihre Atemspende über die moderne Technologie aus Übertragungen und Speicherungen. Jedenfalls verkündet sie: »Ich bin der Kanal Gottes.«²⁰

Post: Engel und Wunschmaschinen

Vom Erlöschen des Gottes-Geistes profitierten die Schriftsteller. Die immerhin von den Aposteln erfundene Geschlechterkommunikation, in der sich Männer als Autoren und Frauen als Leserinnen zuarbeiten, wurde durch die Einrichtung der Literatur nur noch intensiviert. Als ehemaliger Souffleur sah sich der Geist zum Genie säkularisiert, seine Funktionen als Kanal übernahm die Post. An diese Umschreibung des Geistkanals in den Literaturkanal und an die dabei zwischen den Geschlechtern aufkommenden Komplikationen erinnert Honoré de Balzac in seinem Roman *Modeste Mignon* aus dem

Jahr 1844. Der männliche Held dieser Geschichte ist ein Dichter, und er heißt daher Kanal. Mit vollem Namen Constant Cyr Melchior Baron de Canalis. Alle Namen des Romans erzählen Mikrogeschichten. So trägt die weibliche Heldin, die reizende Modeste Mignon, den goetheschen Nachnamen, weil ihr eine deutsche Mutter das Verlangen nach romantischer Poesie in die Seele gelegt hat. Diese Mutter, Tochter eines Frankfurter Bankiers, hört ihrerseits auf den literarischen Vornamen Bettina. Modeste muß durch die Herzenspein eines Mignon- wie Bettina-Schicksals, denn der Roman erzählt vom Unglück und Glück eines Briefverkehrs zwischen Dichter und Leserin. Modestes Vater führt zwar den Titel Comte Charles de la Bastie, aber nach dem Niedergang seines Hauses reist er als Kaufmann mit wechselndem Glück zwischen Amerika und Konstantinopel hin und her, um das wirtschaftliche Elend von seiner Familie abzuwehren. Die Phantasie der Leserin Modeste wandert unterdessen durch alle zeitgenössischen romantischen Bücher, und sie träumt in den glänzendsten Märchenfarben die Poesie des Literatur-Glücks; endlich beschließt sie, ihr Herz dem edelsten Männertypus, einem Dichter, zu schenken; dies jedoch nicht, ohne den Erwählten vorher in einer Korrespondenz gehörig geprüft zu haben. Die Literatur der Epoche schenkte ihr die Illusion, daß sie durch das Gitter von Lettern in den Herzen lesen könnte. Modeste erwählt sich den zweitrangigen Lyriker Baron de Canalis, dessen geschöntes Konterfei ihr in einer Buchhandlung ins Auge gefallen war. Nachdem sie über einen literarischen Agenten in Erfahrung gebracht hat, daß Canalis noch Junggeselle ist, schreibt sie ihm unter Pseudonym einen ersten Brief. Canalis aber verfügt bereits über ein ganzes Archiv von leidenschaftlichen Frauenbriefen, und er taxiert jeweils Reichtum und Schönheit der Verfasserinnen mit solcher Routine, daß er Modestes Pseudonym gleich durchschaut. Seine Erfahrung sagt ihm, daß sich ein solcher »Postengel« bei näherem Hinsehen doch nur in eine »verarmte Engländerin« oder in ein »häßliches Mädchen« verwandelt, »das einen Ehemann sucht«. ²¹ Er überläßt die Beantwortung des Briefs seinem Sekretär und Freund Ernest de la Brière. Dem jungen Sekretär schenkte die Natur zum Glück den sicheren Instinkt für die Sprache reiner Mädchenherzen, und so fädelt er im Namen von Canalis auf dem Postweg eine wunderbare romantische Liebes-Affäre ein. Zunächst versucht Ernest noch, der unbekannteren Verehrerin die Liebe zu den Dichtern auszureden, aber Modeste begreift dies nur als Zeichen von Edelmut und Bescheidenheit an ihrem Angebeteten. In solcher Bescheidenheit spiegelt sich ihr Vorname, und darin winkt ihr das Schicksal zu, daß auf der anderen Seite ein wahrer Dichtergott

spricht. Denn bereits in ihrem fünften Brief offenbart Modeste ein dringendes religiöses Anliegen:

Man wendet sich an Gott, wir bitten ihn um eine Unmenge von Dingen, doch er bleibt stumm. Von Ihnen erwarte ich alle die Antworten, die uns Gott verweigert.²²

Wo Gott schwieg, muß der Dichter sprechen. Und jeder Satz, den Ernest von Paris nach Le Havre schreibt, trifft ins Schwarze dieser Erwartung. Auch Modeste antwortet genau in dem Ton, der eine Männerseele dazu treibt, alle Lebensgeister mit Herzklopfen zu beschäftigen. Heimlich fährt Erneste nach Le Havre, um unter der Deckadresse nach der Briefschreiberin Ausschau zu halten. Was ihm beim Anblick des Mädchens seine Augen sagen, geht über die Träume aller träumenden Sekretäre weit hinaus. Bald verlangt auch Modeste, daß sie Gelegenheit bekommt, den vermeintlichen Dichter einmal unbeobachtet zu sehen: An einem Sonntag umkreist Ernest mit einer weißen Rose im Knopfloch die Kirche von Le Havre. Und auch Modestes Augen sagen: Er sieht aus wie der Gott, der ihr geschrieben hat. Jetzt könnte der Postkanal zugunsten direkter Worte geschlossen werden. Aber zwischen den beiden steht noch die Mauer des Betrugers. Ernest muß die Maske des Autornamens fallen lassen und gestehen, daß die Briefe, die Modeste erhielt, nicht von Gott gekommen sind. Damit sinken seine Aussichten auf ihr Herz erst einmal in den Abgrund. Jetzt schlägt vielmehr die Stunde des wirklichen Dichters. Als nämlich Canalis erfährt, daß Modeste nach der erfolgreichen Rückkehr ihres Vaters ein Millionenerbe erwartet, erwacht sein Interesse an der Verehrerin. Der Dichter ist jedoch, die Anzeichen trügen nicht, ein Komödiant der Liebe (403). Kein Roman kann zulassen, daß ein Betrüger eine schöne reiche Frau bekommt. Es beginnt eine lange Zeit der Prüfungen. Zuletzt entscheidet sich Modeste doch für den kleineren Betrüger Ernest, der ja wahrer als der Dichter die Sprache des Herzens gesprochen hat. Durch eine Reihe von Tests kann er erfolgreich beweisen, daß er schüchtern ist (das Stocken beherrscht). Zwar hat Ernest betrügerisch den Postkanal von Canalis benutzt, aber doch nur um die Wahrheit zu sagen.

Balzac widmete diesen Roman »Einer Fremden«. Hinter dem Anonymat verbirgt sich die Gräfin Eveline Hanska, eine Balzac-Leserin, die unter diesem Pseudonym 1832 an den Dichter geschrieben und mit ihm diese Korrespondenz über beinahe achtzehn Jahre hinweg fortgesetzt hatte. Die Literaturpost vermittelte zwischen Paris und der Ukraine. Das romantische Verhängnis wollte jedoch, daß Balzac

kurz nach der lang ersehnten Hochzeit starb. Der Roman *Modeste Mignon* ist daher mindestens zweimal wahr. Denn die Geschichte erinnert nicht nur an die historische Einrichtung des literarischen Postweges, der an die Stelle des Geistkanals trat; Balzac hält in *Modeste Mignon* auch fest, wie die Literatur-Post mit einem Schläge die Paranoia des erotischen Wünschens aktiviert. Was geht in Modeste vor, nachdem sie ihren ersten Brief an den verehrten Dichter abgeschickt hat? Sie halluziniert Hypostasen des Geistes und Besuche von Dämonen:

Heute können sich alle jungen Mädchen, seien sie nun romantisch oder nicht, vorstellen, in welcher Ungeduld Modeste mehrere Tage lang lebte! Die Luft war erfüllt von feurigen Zungen. Die Bäume erschienen ihr als Gefieder. Sie spürte ihren Körper nicht mehr, sie schwebte in der Natur! Unter ihren Füßen beugte sich die Erde. Voller Bewunderung für die Einrichtung der Post, verfolgte sie ihr kleines Papierblatt durch den Raum (. . .). Sie war gefangen, ja besessen wie im Mittelalter.²³

Im Banne noch der alten Nachrichtenwege glaubt Modeste, daß sie mit dem Geist korrespondiert, wenn sie ein paar Zeilen an einen Dichter richtet. Bis die Antwort eintrifft, fühlt sich das Mädchen zugleich pfingstlich heimgesucht und dämonisch besessen. Die Literatur ist voll von diesen Dämonen, denn die Liebe wartet immer auf Post. Selbst wenn zwei im gleichen Raume Blicke und Worte wechseln, nehmen ihre Signale wie Mignons Papierblatt einen Weg durch Zeit und Raum. Als Dante zum erstenmal den Gruß Beatrices empfangt, spürte er den Geist ganz wie die Jungfrau Maria, nämlich »daß ihre Worte sich bewegten, um an mein Ohr zu dringen«. ²⁴ Eine Ekstase legt anschließend seine Sinne lahm. Alle erotischen Blicke und Worte werden geschickt und empfangen und verteilen sich im Netzwerk zwischen den Körpern.

Aber lebten die verliebten Paare stets in einem Raum, so wüßte die Welt nichts von der Liebe, und alle Literatur und Musik bliebe stumm. Das Glück, das den Lesern aus den bis zum Himmel gestapelten Liebesakten entgegenseufzt, brachte zumeist einmal die Post. Und noch mehr Unglück geht zu Lasten von Nachrichten, die ihre Adressaten zu spät oder gar nicht erreichen! Charlotte von Kalb legte dieses Verhängnis ihrem angebeteten säumigen Korrespondenten Jean Paul bündig auseinander: »Billette, die so spät kommen, sind immer Todesboten«. ²⁵ Dies gilt auch für Billette, die nicht kommen, denn an der Stelle eines erwarteten Briefes wimmeln gleich schwarze Dämonen. »Seit 3 Tagen warte ich nun schon wieder auf eine Nachricht von Dir«, beklagt sich Clara Wieck im Juli 1839 aus

Paris gegenüber Robert Schumann, »ich hab vergangene Nacht so fürchterlich geträumt, daß Du mich verlassen habest, daß ich noch immer ganz außer mir bin darüber.« ²⁶ Um die Dämonen in Schach zu halten, betreibt Clara den nominalistischen Exorzismus aller Verliebten: »Deinen Namen rufe ich gar oft aus, wenn ich allein bin, und jeden Abend ist Robert das letzte Wort daß ich leise noch ausspreche.« ²⁷ Im Postverkehr ist der Wahn der Bruder der Angst. Nur für Augenblicke können sie durch einen Brief besänftigt werden. So erinnert sich Cosima Wagner bisweilen an die Zeit der Trennung von Richard; allein postalische Nachrichten verbanden sie, doch ließ sich das Verlangen nie beruhigen. Das Tagebuch maskiert das Begehren als Hunger: »Diese Briefnot, dieser Heißhunger nach Nachrichten und diese Not, sobald der Brief gelesen, die Depeschen – Gott! wer kann das ahnen, der nicht so furchtbar geliebt hat.« ²⁸

Die Nachrichtenwege sind die Domäne des Imaginären und des Begehrens. Die Rationalisierung der Welt, die heute so gerne beklagt wird, verdankt sich nicht zuletzt dieser Kanalisierung der Phantasmen in Postwegen, Telephonanlagen, Telegraphenleitungen, Hörfunkapparaten und Fernsehmaschinen. Dort hausen die Phantome, Gespenster, Vampire und Elementargeister vergangener Zeiten. Daß sich in der Epoche der beschleunigten Telekommunikation der Wahn und der Wahnsinn der Liebenden eher noch gesteigert hat, belegt ein Brief von Karl Kraus an Sidonie von Nádherný. Er trägt das Datum und die Uhrzeit vom 14. 5. 1914, 5 Uhr, und soll den Weg von Wien nach Janowitz nehmen:

Dein heutiger Brief läßt mich ermessen, was Du gestern (am 13.) vielleicht wieder bis zum Abend durchlitten hast. Natürlich hatte ich wie immer am 12. und zwar um 5 Uhr einen rekomm. Brief abgesandt. Dein morgiger Brief wird hoffentlich die Nachricht bringen, daß er *überhaupt angekommen* ist, wie Dein heutiger die Mittheilung über den Taborer Brief gebracht hat. Aber man ist doch wirklich nicht auf der Welt, um der österreichischen Post nachzukeuchen (. . .). Der Brief aus Tabor gieng also immerhin 26 Stunden nach Janowitz, der rekomm. Brief vom 12. scheint auch so lang, wenn nicht länger gebraucht zu haben. Bitte um genaue Mittheilung, *wann* er gekommen ist, damit ich Beschwerde machen kann. Ich fürchte, daß am Ende der gestrige (13.) dieselbe Verzögerung hat, und der heutige auch, oder aber alle drei *zugleich* ankommen. (Für das seinerzeit überhaupt nicht zugestellte Telegramm wurde das Geld zurückgegeben.) Man kann wirklich in diesem Staat nicht länger leben.

Bitte glaube, daß am Nichteintreffen eines Briefes – solange die Verabredung des täglichen Schreibens besteht – *nichts anderes* als die elende Post die Schuld trägt und stelle Dir bis zum Eintreffen die besten, wahrsten und liebendsten Worte vor, die drin stehen. Ich bin von der Arbeit zumal heute furchtbar ge-

hetzt. Sonst würde ich Dir *Beispiele* für solche Worte geben! Darum nur das nächstliegende: »Ich liebe Dich.«²⁹

Es gibt kaum eine schönere Urkunde für die Verzweigungen der postalischen Paranoia. In einem Staat, dem die Post aus den ordnenden Händen der Beamten gleitet, kann man nicht leben, denn er gibt einem alle Hände voll zu tun, die ruinierte Folge der Nachrichten (Regelmäßigkeit ist das Gebot des Geistes an jede Liebe) wiederherzustellen. Alles an Zeit und Buchstaben frißt der Zwang, die Daten und Serien der Botschaften zu sichern, Beschwerden an die Behörde abzufassen und die Geliebten zu beruhigen. Keine Zeile bleibt zu sagen, was einzig doch gesagt werden muß. So lautet die Bitte an die Geliebte: Wenn einmal der erwartete Brief nicht kommt, dann denke ihn Dir selbst. Schreib Dir in Gedanken nur die wahrsten und liebsten Worte (Liebe ohne Betrug), dann werden Deine Briefe den Nachrichten, die unterwegs ins Stocken geraten sind, auf den Buchstaben gleichen. Es ist doch zum Staunen, welche Wunder das Unglück hervorbringt. Vielleicht schreibt man am besten immer nur sich selbst. Arthur Schnitzler will von solch einem Mann gewußt haben. In seinen Papieren findet sich die Notiz: »Ich kannte einen, der am Abend stets an sich selber einen Brief aufgab, nur um am nächsten Morgen zur Postzeit keine Enttäuschung zu erleiden. Aber mir war nie klar geworden, ob es ein Narr oder ein Weiser war.«³⁰ Ein solcher Narr oder Weiser ist der verliebte Held in Marcel Prousts *Suche nach der verlorenen Zeit*. Sein Verlangen diktiert ihm die Briefe, die er von Gilberte zu bekommen wünscht:

Alle Abende malte ich mir beglückt diesen Brief aus, ich glaubte ihn zu lesen, ich sagte mir jeden Satz davon her. Plötzlich hielt ich erschrocken inne. Ich wurde mir auf einmal bewußt, daß, wenn ich einen Brief von Gilberte bekäme, es auf keinen Fall dieser sein könne, da ich ihn ja selbst verfaßt hatte. Und von da an bemühte ich mich, meine Gedanken von den Worten abzuwenden, von denen ich mir so dringend wünschte, daß sie sie an mich schriebe, aus Furcht, durch ihre Vorwegnahme gerade sie – die liebsten, die ersehntesten – aus dem Bereich des Möglichen auszuschließen.³¹

Wie auf die sexuelle Selbstbefriedigung stößt der angehende Schriftsteller auch auf die postalische Selbstbefriedigung: Nachrichten ohne Text. Nur kurze Zeit verschwendet er auf die törichte Idee, daß sich der Briefverkehr zwischen ihm und der Geliebten auf tatsächlich gesprochene oder geschriebene Worte stützen müßte. Es geht um die Verbindung. Darum setzt Karl Kraus das »Ich liebe Dich« nur rasch ans Ende seines Liebesbriefes, der sonst kein einziges zärtliches Wort

enthält, sondern nur Buchstaben, die vor Sorge um die Regelmäßigkeit und Stabilität der Postlinie vibrieren. Das »Ich liebe Dich« ist nur der Index der Nachricht: »Ich bin, ohne es zu sagen, die unerschütterliche Verbindung der Liebe«. Alle Liebe vergeudet ihr Sprechen an diese Sorge. Unzählige Zeugnisse aus den Archiven der beiden letzten Jahrhunderte zeigen dies mit dramatischer Deutlichkeit.

Der leise Verdacht im Brief von Karl Kraus, daß der Staat die postalischen Kommunikationswege nicht mehr garantieren kann, wächst in Thomas Pynchons Roman *Die Versteigerung von No. 49* zu einem paranoischen Wahn-System aus, das beinahe alle Daten der Geschichte umschreibt. Die Heldin des Romans, Oedipa Maas, schleppt wie Balzacs Modeste Mignon einen mythisch belasteten Namen mit sich herum. Das Testament eines verstorbenen Liebhabers macht sie zur Vollzieherin von riesigen Vermögenstiteln. Dieser tote Mann, der auf ähnlich undurchschaubare Weise wie Vater Mignon Reichtümer mal gewonnen, mal verloren haben soll, trug allerdings den wenig vertrauenerweckenden Namen Pierce Inverarity. Die Erfüllung ihres Auftrages bringt Oedipa nun auf die Spur eines geheimen Postsystems in den Großstädten Kaliforniens, das zuletzt immer dichter zu werden scheint und dessen Embleme plötzlich aus allen Winkeln hervorwuchern, daß Oedipa nicht mehr weiß, ob dieses zweite geheime Nachrichtennetz ein Wahn oder eine Wirklichkeit ist. Alle Männer, die sie trifft, legen jeweils einen merkwürdigen sexuellen Geschmack an den Tag und gehören dem Tristero-System, wie sie es nennt, auf rätselhafte Weise an. Eine der vielen Spuren, die sie zu diesem System führen, ist der vom Protagonisten eines elisabethanischen Dramas gestotterte Buchstabe T.³² Bald muß Oedipa glauben, daß diese geheime Undergroundpost »als Kommunikationskanal für Leute mit unorthodoxen sexuellen Neigungen« dient.³³ Doch ist die Tristero-Post nicht nur ein spezieller erotischer Kanal (wie alle Post), sondern auch ein kryptisches Nachrichtennetz, das innerhalb der amerikanischen Gesellschaft die unmögliche Unterscheidung von Wahrheit und Betrug sicherstellt. Zuletzt sagt sich Oedipa, daß sie entweder einem Komplott aufgesessen ist oder daß sie auf eine »verborgene Schicht« ihrer Träume gestoßen ist:

(...) auf ein Nachrichtennetz, über dessen Drähte eine ganz schöne Menge von Amerikanern aufrichtig miteinander kommunizieren kann, während sie ihre Lügen, ihr routinemäßiges Geschwätz, das sich bis zum Erbrechen wiederholt, all die Früchte ihrer geistigen Armut, dem offiziellen Verteilungssystem der Regierung anvertrauen (...).³⁴

Das Tristero-System, von dem Oedipa entweder träumt oder das nur als geheime Einrichtung existiert, schreibt offenbar in schwer lesbaren paranoiden Zeichen den alten Literaturkanal fort, über den sich seit dem 18. Jahrhundert die schönen Seelen in aller Aufrichtigkeit verständigen wollten. Vieles spricht dafür, daß es nur ein Phantom des Traumes und des Wünschens ist. Die Kunst und Literatur verlangten nur zu heftig nach diesem postalischen Ideal der reinen Verständigung. Von einem solchen Traum berichtet Franz Kafka seiner Brieffreundin Felice Bauer am 17. II. 1912:

Vorgestern in der Nacht träumte ich zum zweiten Mal von Dir. Ein Briefträger brachte mir zwei Einschreibebriefe von Dir und zwar reichte er mir sie, in jeder Hand einen, mit einer prachtvoll präzisen Bewegung der Arme, die wie Kolbenstangen einer Dampfmaschine zuckten. Gott, es waren Zauberbrieft. Ich konnte soviel beschriebene Bogen aus den Umschlägen ziehn, sie wurden nicht leer. Ich stand mitten auf einer Treppe und mußte die gelesenen Bogen, nimm es mir nicht übel, auf die Stufen werfen, wollte ich die weiteren Briefe aus den Umschlägen herausnehmen. Die ganze Treppe nach oben und unten war von diesen gelesenen Briefen hoch bedeckt und das lose aufeinandergelegte, elastische Papier rauschte mächtig. Es war ein richtiger Wunschtraum.³⁵

Kein Zweifel: Hier bekennt sich Kafka zur Lektüre von Freuds *Traumdeutung*, und er gibt seinen Traum zu den Akten der Psychoanalyse. Der Wunsch, die Erotik, arbeiten hier nicht mit Umschriften sexueller Handlungen oder Objekte. Das Verlangen entfaltet seine Pracht in der Mechanik eines kontinuierlichen Verkehrs: Der Kanal ist die Erotik. Solches Wünschen streicht alle Unterbrechungen, denn auf der Zeitachse des Begehrens markiert der Brief, die Depesche immer nur einen hellen Punkt, während die Restzeiten die Schwärze der Not bezeichnen. Das Kontinuum macht sich im Rauschen vernehmbar. Das Rauschen ergeht so ununterbrochen wie der Wellengang des Meeres; hingegen erzeugen kurze Stockungen oder Atempausen in einer Rede gleich kleine und kleinste qualvolle Leerzeiten.

Dieser Traum kennt zahlreiche Doppel. Eines der schönsten ist der letzte Traum von Richard Wagner. Er ging vermutlich Wagners letztem Erwachen am 13. Februar 1883 voraus. Bülow's Tochter Daniela notierte ihn in einem Nachtrag zu Cosimas Tagebuch, das mit der Chronik des 12. Februar abbricht. Er hält ein vollendetes postalisches Delirium fest:

Einer der Träume in den letzten Nächten war, daß er Briefe von Frauen erhalten hat, einen von Frau Wesendonck, (einen von) einer von Papa oder Mama

vergessenen Frau; daß er die beiden nicht aufmachte, sondern zu beiden Seiten auf den Tisch hinlegte und sich sagte: Wenn nun Cosima eifersüchtig wird.³⁶

Auch dies ist ein richtiger »Wunschtraum« von zwei Zauberbrieffen. Nur eine ganz oberflächliche Zensur sorgt für seine Leerstellen. Denn daß der Inhalt der beiden Frauen-Briefe unbekannt bleibt, gehört zur weisen Artikulationsweise solchen Wünschens. Auch Kafka wußte keine Einzelheiten über die Schrift auf den unzähligen Bögen, die er im Traum von Felice empfängt. Das Rauschen der Wünsche, das Verlangen im postalischen Delirium verzehrt alle Lettern. Die andere Leerstelle in der überlieferten Traumerzählung aus der letzten Nacht, der getilgte (vergessene) Name der zweiten Absenderin, läßt sich ohne Mühe nachtragen. Der Schatten der »von Papa oder Mama vergessenen Frau« gehört ohne Zweifel Judith Gautier. Mit ihr unterhielt Wagner zwischen 1876 und 1878 eine geheime leidenschaftliche Korrespondenz, bis Cosima davon erfuhr und eben eifersüchtig wurde.

Der Traum dokumentiert die zugleich *weise* und *närrische* Kraft des Wünschens, das sich im Traumwunder des Postempfangs die schönsten Bilder vorgaukelt. So betrügt man mit den einfachsten Mitteln die Welt und sich selbst. Dies animierte bereits Joseph Addison 1712 zu einer Bemerkung im *Spectator*, wo es heißt: »Ich glaube zum Beispiel, jedermann träumt hin und wieder, daß er Dokumente, Bücher oder Briefe liest, in welchem Fall die Erfindungsgabe so bereitwillig zur Stelle ist, daß der Geist, überwältigt, seine eigenen Eingebungen für die Kompositionen eines anderen hält.«³⁷ Die besondere Eingebung des Träumers Wagner schreibt nun die Entscheidung, die Briefe nicht zu öffnen, der Eifersucht Cosimas zu. Damit ist der Inhalt der Briefe zugleich bezeichnet und doch in jenem Dunkel gelassen, das dem Wünschen die Lust einer unerschöpflichen Textur schenkt. Nicht erst Kafka entschlüsselte das Geheimnis dieser Unendlichkeit und Ungelesenheit. Bereits der große Traumtheoretiker und Deuter Artemidorus von Daldis brachte in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts unserer Zeitrechnung in seinem Traumbuch das Geheimnis jener dämonischen Inszenierung zu Papier. Im Kapitel 44 *Von Briefen, Schriften, Buchstaben und Büchern* klärt er auf:

Eine reine Tafel, darauf man pflegt zu schreiben, wann einem davon träumet, das bedeutet die Ehe-Frau desselben, dem der Traum vorgekommen. Dann eine solche Tafel mag bekommen allerley Form und Gestalt der Buchstaben, die darin geschrieben werden. Die Bücher bedeuten den Trieb und das Leben desselbigen, den davon träumet.³⁸

Das mag schon unter der Herrschaft des Geistkanals gedeutet sein. Denn das erotische Verhältnis von Schreiben und Lesen zwischen Männern und Frauen setzt ja immer voraus, daß die weiblichen Matrizen unbeschrieben sind. »Mein Herz ist ein weißes Buch, wo Sie selbst das eintragen, was Sie lesen«, sagte Modeste Mignon zu ihrem Gesprächspartner.³⁹ Das unbeschriebene Blatt muß nicht unbedingt, wie Artemidorus meinte, die Ehefrau darstellen: Die (Männer-) Träume Prousts, Kafkas, Wagners, Bemerkungen in den *Vorlesungen* Freuds⁴⁰ legen klar, daß das Begehren vor allem nach unerschöpflichen Nachrichten verlangt. (Warum Frauen innerhalb dieses alten Verteilers »unbeschrieben« sein mußten, wurde bereits oben analysiert.⁴¹) Viele dieser Post-Delirien und Träume wollen unbedingt durch vorhandene oder selbsterfundene Maschinen solche unendlichen, ununterbrochenen Nachrichtenflüsse sicherstellen. Einschreibebriefe, die nicht leer werden, Tafeln, auf denen keine Buchstaben niedergehen, Briefe, die nicht geöffnet zu werden brauchen. Cesare Pavese verwandelt im Traum die geliebte Frau in ein Radio.⁴² In Giorgio Manganellis *Amore* sammelt ein rätselhafter Postbote »billets doux«, die von einer Eiche fallen, ein und ordnet sie, um sie zu verschenken. Nicht alle dieser Zauberbriefe sind beschrieben, und ein offenbar im Dienste der postalischen Wunschmaschinen verrückt gewordener Postbote erklärt dazu: »Im seltenen, freilich nicht ungünstigen Fall, daß Sie ein unbeschriebenes auflesen, können Sie hineinschreiben, was Sie wollen, und dieses Billet Doux wird dann absolut ebenso gültig sein, wie wenn es jener Absender geschrieben hätte, den Sie im Sinn haben.«⁴³ Noch ein anderer Schriftsteller konzipierte eine Liebesmaschine, einen Apparat für einen kontinuierlichen Buchstabenfluß: Herman Melville. Dem verehrten, eigentlich geliebten Freund Nathaniel Hawthorne schickte Melville im November 1851 folgenden Bauplan eines Zauberbriefes:

P.S. Ich kann noch nicht aufhören. Wenn die Welt nur aus Zauberern bestünde, wüßte ich, was ich zu tun hätte. Ich würde an dem einen Ende meines Hauses eine Papiermühle einrichten und ein endloses Band aus Papier auf meinen Schreibtisch rollen lassen; auf dieses Band würde ich tausend, nein, eine Million, eine Milliarde Gedanken schreiben, und das alles in Form eines Briefes an Sie. Der göttliche Magnet wirkt in Ihnen, und mein Magnet gibt ihm Antwort.⁴⁴

Der »göttliche Magnetismus« als Zeichen für die Attraktion der Liebe liest sich wie eine Reminiszenz aus dem *Traktat von der Gottesliebe* des François de Sales. Offenbar kann der Literaturkanal seine Genealogie nicht vergessen. Als Geistkanal wurde er gegründet. Die

Paranoia, die die Menschen seit seiner Schließung immer wieder befallt, ruhte einmal in dem deliriösen Kontinuum von Gottes Mitteilungen. Alle Träume von der Liebespost gehen durch die gleichen Traumwege.

Telephon: Atem und Stimmen

Taugt vielleicht auch das Telephon zur Wiederaufrüstung des alten Geistkanals? In einer boshaften Bemerkung seiner Abhandlung *Zur Genealogie der Moral* bezeichnet Nietzsche den einst so verehrten Richard Wagner als »Bauchredner Gottes«, weil er unter dem Einfluß Schopenhauers die Musik in den Dienst der Offenbarung stellen wollte. Einmal im Zuge vergibt Nietzsche an gleicher Stelle noch mehr spöttische Ehrentitel: Jetzt sei der Musiker »eine Art Mundstück des ›An-sich‹ der Dinge, ein Telephon des Jenseits (. . .)«. ⁴⁵ Der Vergleich klingt weniger spitz, wenn man weiß, daß Telephone in der Frühzeit des Mediums vermietet wurden, um Konzerte mitzuhören. Cosima hielt in ihrem Tagebuch fest, daß Sohn Siegfried im Februar 1883 in Venedig auf der Piazza per Telephon einer Sängerin zuhörte, was das väterliche Jenseitstelephon amüsierte.⁴⁶ Doch verschafften andere Nutzungsmöglichkeiten dem Telephon von der ersten Stunde an den Ruf, ein erotisches Medium zu sein. Soufflierte Gott nicht auf telephonischem Wege der unschuldigen Maria seinen göttlichen Willen? Ende des 18. Jahrhunderts gab es ernsthafte Pläne, mit Hilfe von Röhren Schallübertragungen über lange Strecken hinweg zu probieren. Ein Zisterziensermönch war dabei beteiligt.⁴⁷ Jahrtausendlang ergoß sich das Pneuma nur in prekären Materien: als Wind, Sturm, Feuer oder Rauschen. Das Telephon jedoch trug den Geist in der Materialität des Atems unmittelbar heran an die Ohren, die sonst immer nur geflügelte Worte in ihr Inneres gleiten lassen mußten. Die Erotik erobert den Telephonkanal so leicht, weil er Körperdaten überträgt, die sich in gleicher Intensität nur unter der Bedingung ungewöhnlicher physischer Nähe vernehmen lassen. Stimme und Atem des anderen hören sonst nur Paare oder Familienmitglieder so genau. Hingegen legt das Telephon gleich in seiner Frühzeit die Ohren der Hörenden unmittelbar an die Organe der Sprechenden. So scharf nimmt man nur geliebte Personen wahr. Marcel, der hypersensible Held in Prousts *Suche nach der verlorenen Zeit*, schildert eine ganze Reihe von körperlichen Telephonerfahrungen; die intimste gilt der Stimme der Großmutter. Die Körpernähe ihrer Stimme im Telephon ist die Liebe:

(...) so war denn auch, was ich unter der kleinen an mein Ohr gepreßten Wölbung eingefangen hielt, die von allen ihr wesensfremden, sie täglich vorübergehend in Frage stellenden Zwängen befreite, nunmehr unwiderstehlich meine Brust zum Springen erfüllende beiderseitige Liebe.⁴⁸

Ein solcher Grad von Intimität und Nähe kann nur durch eine Maschine, die zugleich filtert und verstärkt, hergestellt werden. Die kulturkritischen Gesänge über die Vereinsamung und Isolation der Menschen durch »massenmediale Ohnmachtserfahrungen«⁴⁹, vergessen solche seltenen Phänomene. Kommunikationstechnologien wie das Telephon brachten sowohl Erweiterungen als auch Verfeinerungen des erotischen Kontakts mit sich. Die Literatur jedenfalls bemächtigte sich längst dieser Erotik der Stimme und beutete sie erzählerisch aus.⁵⁰ Die Feststellung, daß am Telephon nur geliebte Personen so genau wahrgenommen werden können, gilt allerdings auch in der Umkehrung, daß die körpernahe Wahrnehmung einer Stimme und eines Atems das Verlangen wecken können. In der Novelle *Die Sirene* erzählt Dieter Wellershoff von einer solchen Telephonliebe. Eines Tages sucht eine weibliche Telephonstimme den Hochschulprofessor für Sprachpädagogik Elsheimer heim. Eingehüllt in tiefe Seufzer und Atemzüge bittet sie ihn um Gehör und Verständnis für einen Liebeskummer. Elsheimers anfänglicher Versuch, sachlich zu reagieren, wird bald von einer machtvollen Neugierde verdrängt. Was mag das für eine Frau sein, die mit solcher Stimme nach seinem Verständnis verlangt? Die Verbindung stellt sich täglich wieder her, und der Mann wird von diesem immer weiter ins Erotische hinüberspielenden Kontakt abhängig. Doch alle Versuche Elsheimers, die Frau auch zu sehen, mißlingen. Verabredungen hält sie nicht ein. Vielmehr besteht sie darauf, daß ihre Telephonstimmen nur als Verlockungen für ihre wechselseitigen Phantasien dienen dürfen. Doch die Lust kommt auch aus dem Versprechen vollkommener Verständigung:

Komm zu mir, sagte sie, ich kann deine Gedanken lesen. Ich verstehe alles, ich verurteile nichts. Ich bin das einzige Wesen, dem du dich zeigen kannst. Komm, du kannst nichts vor mir verheimlichen, denn ich bin dein Spiegelbild, und ich brauche dich, wie du mich brauchst.⁵¹

Das Spiegelbild entzieht sich jedoch immer weiter, bis der Professor aus Frustration und zunehmendem Familienärger beschließt, das Verhältnis zu beenden. Doch sie reagiert mit Schluchzen und Stammeln – Geräusche, aus denen die Verbindung aufgebaut worden war. Wie aber soll er sich der Sirenenmacht entziehen? Durch Musik. Während



Abb. 16: Aus der Frühzeit des Telefons. Das neue Medium und der Satz der Sätze.



Abb. 17: Aus der Frühzeit des Telefons. Telephonieren, um den »Schreibbefehl« durchzugeben.

die Frau immer wieder anruft, legt Elsheimer eine Platte auf, und der Sirengesang erstickt:

Diesmal konnte sie kaum noch sprechen. Es war ihre alte Sprachstörung, nur schlimmer, heftiger, als ersticke sie. Er brauchte nicht darauf zu antworten, die Musik mit ihrer geordneten Energie sprach an seiner Stelle. Er konnte zuhören, wie sie die Sprache verlor. Ja, sie konnte nicht mehr sprechen. Er mußte schon angestrengt lauschen, um noch ein paar Worte zu erhaschen.⁵²

Die Musik läßt die Stimme der Sirene zerfallen, und der Sprachpädagoge befreit sich so von dem Bann intimer physischer Daten. Das Verlangen, das hat McLuhan nicht bedacht⁵³, entsteht durch die visuelle Privation bei der Wahrnehmung bestimmter, sonst unhörbarer Körpergeräusche. Ist erst das Begehren geweckt, schießen die Phantasien wie Stichflammen empor. Die Erotik benötigt sonst keine Nachrichten: Die Rede vom Verstehen liefert eine bekannte literarische Liebessprache nach, die auf den Schwingungen der Erregung mittanzt.

Die Entscheidung Elsheimers, der Sirene zu widerstehen, wurde durch die Unbehaglichkeit bestärkt, die von der eigenen Familie ausging. Ehefrau und zwei Töchter wechselten sich in der Funktion des Dritten ab, der alle Intimitäten stört. Ehe die Dichter dem Telephon einen Platz in Gedichten, Theaterstücken und Romanen zuwies, erlitten sie selbst erst einmal die neuen Störungen. In der Nacht zum 27. Dezember 1893 schreibt Adele Sandrock an Arthur Schnitzler einen indignierten Brief. Der Dichter, den sie vor gerade vier Wochen erobert hatte, empfing von ihr bereits den Ehrentitel des Gottes und das Versprechen der Anbetung. Doch Schnitzler verhält sich nicht wie ein Gott, und sie beklagt sich in dem Brief über seine kühle Reaktion während eines eben geführten Telephongesprächs. Sie hatte ihn im Café Central angerufen und ihm die unvermeidliche Frage gestellt: »Hast Du mich lieb?« Seine Antwort war nur stockend erfolgt, und so macht sie ihm klar: »Ich muß es als äußerst befremdend bezeichnen, daß Sie, der Sie sonst rasch und fließend sprechen, dieses ›Ja‹ so mühsam von den Lippen brachten, als ob es jenes ›Ja‹ wäre, das den Bund fürs Leben besiegelt.«⁵⁴ Zur gleichen Nachtstunde schickte ihr Schnitzler folgende Zeilen:

Meine geliebte Dilly, ich muß dir noch rasch schreiben, denn durch's Telephon konnt' ich nicht mir dir redn. Es standen drei Kerle neben mir, die nicht wegzuekeln waren. Ich bin ganz nervös geworden. Ich konnte nicht hineinfenken: Ich hab dich lieb – du hast es freilich gut gehabt, allein und unbe-
lauscht. Jetzt frozzeln sie mich vom Tisch nebenan, ich müsse dem Patienten,

der mich antelephonirt, ein Recept schicken, du siehst, es wird einem schwer gemacht, vom Kaffeehaus aus zärtlich zu sein.⁵⁵

Einen solchen Miniaturunfall konnte erst das Telephon auf die Oberfläche der sozialen Beziehungen bringen. Gottlob unterhält die Post noch einen zweiten (wenngleich unzuverlässigen) Kanal, um derlei Verwicklungen noch rechtzeitig brieflich aufzuknoten. Aus Sorge um neue babylonische Katastrophen erforscht auch schon die Soziologie solche von Telefonen ausgehenden Krisen der Intimität.⁵⁶ Zur Inszenierung von Telephonerotik setzen Schriftsteller daher auch immer nur Paare miteinander in Verbindung. Schon aus der wechselseitigen Unsichtbarkeit ergeben sich unübersehbare Möglichkeiten zur Täuschung. Der Betrug (oder seine Vermeidung) bleibt indessen eine Angelegenheit der Literatur. Der spanische Autor Javier Tomeo setzt in seiner Erzählung *Der Löwenjäger* aus Fabeln, Betrug und Illusionen eine kleine verrückte Unterhaltung zusammen. Es ist das Protokoll eines Telephongesprächs, das ein angeblicher Löwenjäger mit einer ihm unbekanntem Frau führt, deren Stimme ihm ein Irrtum oder eine Fehlschaltung ins Ohr gesetzt hat. Jetzt hat er sie mit Absicht wieder angewählt, denn er ist eine fürs Telephon gesegnete Plaudertasche. Der Löwenjäger erzählt ihr fabelhafte Geschichten aus seinem Leben und von seinen Abenteuern in Afrika. Dabei versucht er immer wieder, das Gespräch ins Erotische zu wenden, indem er über die Paarung der Löwen oder von der großen Klitoris der Hyänenweibchen spricht. Aber was ihn selbst erregt, sind die telephonisch übertragenen intimen Körpersignale. Nachdem er schon mehrfach die »beunruhigende Atmung« seiner Gesprächspartnerin erwähnt hat, bricht schließlich das Geständnis aus ihm heraus:

Begreifen Sie denn nicht, meine liebste Nicolasa, daß genau Sie die Frau meiner Träume sind? Ja, Ja, meine angebetete Prinzessin! (...) Sie, die Sie es geschafft haben, mir den Kopf zu verdrehen allein mit dieser göttlichen Stimme, die Gott Ihnen geschenkt hat, und mit dieser unwiderstehlichen Atmung, die Sie haben, wenn Sie die Telefonmuschel dicht an Ihre Lippen halten.⁵⁷

Doch mehrten sich die Anzeichen, daß der Löwenjäger in Wahrheit ein verrückter Dichter ist, und die Hörerin am anderen Ende des Telephonkanals scheint ihm einen solchen Eindruck auch anzudeuten. Bereits die wiederholte Versicherung, er trüge »sein Herz auf der Zunge«⁵⁸ machte ihn verdächtig; wenig später läßt er sogar offen, ob er ein dichtender Löwenjäger oder ein löwenjagender Dichter ist. Ein Poet am Telephon auf Frauenfang: Das kann nicht gutgehen. Der alte

Literaturkanal sicherte den Autoren eine bessere Ausgangslage: Die Leserinnen meldeten sich von selbst, und der Dichter konnte sich die Prüden, die Armen, die Häßlichen zur Not vom Leibe halten; aber über den Zufall ans Telephon gelockte Hörerinnen lassen sich nicht so einfach manipulieren. Diese Partnerin jedenfalls zeigt keine Neigung, mit dem fabulierenden Löwenjäger eine »nie dagewesene Liebe zu erleben«. ⁵⁹ Der romantische Dichter reagiert dann auch auf den Verdacht der Verrücktheit mit Wut, Vorwürfen und Verachtung:

Sie waren es, niemand anders als Sie, die die ganze Zeit obszön durch die Nase atmeten, immer wieder die Lippen an der Sprechmuschel rieben und lange Schweigepausen machten, damit ich mir die verführerischsten Vorstellungen von Ihnen machen konnte. . . (. . .) Seitdem Sie zu sprechen begonnen haben, habe ich nicht einen Augenblick aufgehört, sämtliche Tonfälle Ihrer Stimme, Ihre sämtlichen Nuancen und Pausen, Ihr ganzes Gehüstel und scheinbares Zögern zu analysieren. . . (. . .) Und ich versichere Ihnen, wenn ich nicht im Grunde genommen ein Mann mit Prinzipien wäre (und Sie keine Vogelscheuche, die es nicht wert ist, ein süßes Liebesopfer zu empfangen), dann würde ich mir jetzt auf Ihr Wohl ganz gewaltig einen abwischen (. . .). ⁶⁰

Sobald die Telephonerotik in Sex übergeht, kann die Literatur ihre Akten schließen; daher enden auch alle Telephonerzählungen und Telephonstücke – von Renard ⁶¹ über Cocteau bis zu Wellershoff und Toméo – entweder tödlich oder mit dem Abbruch der Leitung. Die kleinen Happy-Ends der Selbstbefriedigung spielen in einem Realen, das für die Literatur allenfalls noch Zwitschern abwirft. Den Dichtern geht es um die Materialität und Abgeschlossenheit eines dialogischen Sprechens, bei dem die beiden der Erogenität ihrer zufällig mitübertragenen physiologischen Daten anheimfallen. Das Telephon gibt somit zugleich Geheimnisse der Literatur wie der Literatursubjekte preis. (Weder Film- noch Radiostimmen können das Körperrauschen beim Telephonieren sinnvoll einsetzen.) Das Verlangen benötigt keine ganzen Menschen, sondern nur Leitungen, über die sich Partialobjekte wie Stimme, Blicke, Gerüche oder auch Spuren übertragen lassen. Sogar die gegenwärtig vor allem in den USA und in Frankreich aufblühende Telephonsexindustrie ⁶² zehrt von der Bindung des Verlangens an Partialobjekte, an Teile des Körperrealen. Auch der Telephonsex bietet Kontakte mit Stimmen und Geräuschen, und selbst wenn diese Stimmen obszöne oder pornographische Reden führen, trägt dies weniger zum Sex-Effekt bei als die mitrauschende Physiologie des anderen. Die unbeirrbar Torheit der Humanwissenschaftler aller Branchen vermutet nun bei jeder Kommunikation, die nicht dem Idol der Unmittelbarkeit huldigt, entwe-

der psychische Störungen oder aber erfindet Secondhand-Rationalitäten, indem sie diese unschuldigen Spiele und ihre Konjunktur der Aids-Angst zuschreibt. ⁶³ Allerdings betrügen sich die Erotik-Konsumenten, die ihre Lust aus technischen Verschaltungen mit Bildern, Stimmen, Organen beziehen, nicht selten auch selbst. Dies gilt zumal für die Literatur. Da offenbar bereits aus wenigen Sinnesdaten Befriedigung gezogen werden kann, entsteht der Glaube an die Lesbarkeit von Seelen über Texte, genau so, wie aus Geräuschen des Telephonierens die Phantome des begehrten Geschlechts emporsteigen.

Die Liebe gewinnt durch das Telephon dafür an Möglichkeiten zur Komplikation und damit zur Thematisierung ihrer selbst. Ist erst einmal die Verbindung hergestellt, vermag die Liebe über nichts anderes mehr zu reden als über die Liebe. Das macht auch ihren Suchtcharakter aus. Und die alte romantische Not der Schumanns und Wagners, die in den langen Intervallen zwischen zwei Briefen wohnte, steigert sich heute noch durch die wesentlich kürzeren Intervalle, die zwischen Telephongesprächen liegen können. Der Journalist Henryk M. Broder berichtet, daß sich in den USA bereits Selbsthilfegruppen für Telephonsüchtige nach dem Muster der Anonymen Alkoholiker gebildet haben. ⁶⁴ Er schildert eindrucksvolle Fälle von Kontaktneurosen, die gerade auf der Basis einer extrem günstigen apparativen Ausstattung wuchern, von der Paare früher nur träumen konnten. Selbst das tragbare Minitelephon wird keine Abhilfe schaffen, weil das Verlangen bekanntlich eines nach dem Verlangen des Anderen ist. Auch als Wunschmaschine arbeitet das Telephon nicht nach den Bauplänen der literarischen Träumer.

Und die Kinoträumer? Unter den unzähligen Telephonszenen im Kino muß eine hervorgehoben werden: Die Szene in der Peep-Show in *Paris, Texas* von Wim Wenders. Jane und Travis haben sich seit dem Ruin ihrer Beziehung vor Jahren aus den Augen verloren. Er ist herumvagabundiert und zeitweilig in autistischen Wahn versunken, sie hat sich eine Existenz als Prostituierte in der Peep-Show aufgebaut. Jetzt sind sie in zwei durch einen durchsichtigen Spiegel getrennten Kabinen per Telephon miteinander verbunden; er kann sie sehen, während er für sie unsichtbar bleibt. Es entwickelt sich so – wie in der *Odyssee* – eine Anagnorisis-Szene, der bewegende Prozeß eines Wiedererkennens. Travis erzählt ihre gemeinsame Geschichte. Es ist eine unglückliche Liebesgeschichte, und sie wird an einem Ort erzählt, wo vermutlich nur unglückliche Liebesgeschichten spielen. Am veruchten Ort, durch technische Mittel kann ihre Geschichte immerhin ans Ende gebracht werden. Kein Hund, keine Amme, kein Geheim-

code werden benötigt. Jane lernt über das Telephon, die Stimme ihres Mannes wieder von anderen zu unterscheiden, nachdem, wie sie sagt, alle Männer seine Stimme angenommen hatten.⁶⁵ Zugleich wird sie akustisch mit ihrer verlorenen Vergangenheit verbunden. Zuvor bereits hatte der wahnsinnige, desrealisierte Travis bei seinem Bruder mit Hilfe eines Super 8-Filmes, der Szenen aus besseren Familientagen zeigte, sein vergessenes Leben wiedergefunden: Es gab also schon eine Anagnorisis des Helden mit sich selbst. Diese Rührung ist exakt das, was Aristoteles »eleos« nannte. Freilich ist das Erkennen einer Stimme noch eine sehr viel bewegendere Angelegenheit als die Dämmerung des Bewußtseins durch Bilder. Klug, wie Schriftsteller sind, beläßt es auch der Drehbuchautor des Films, Sam Shepard, dabei: Die Szene, die die beiden trotz aller Distanz in solche Nähe bringt, führt zu keinem Happy-End. Die Erotik des Telephonkanals verläuft stets in momentanen Ereignispunkten. Gäbe es ein weitergehendes Versprechen darin, so wäre es Betrug.

Filmische Anagnorisis ohne die Hunde wie in der *Odysee* oder in den *Folies Tristan*. Der Zuschauer der Anagnorisis von *Paris, Texas* wiegt sich in der Illusion, daß ihm rührende Authentizitäten geboten werden. Wo Hunde auf den Plan treten, da riecht es nach Betrug. Daher erfolgt der Trennungsdiallog in dem berühmten Telephonmelodram von Jean Cocteau *Die geliebte Stimme* auch unter Beisein eines Hundes. Ein Paar begräbt eine Liebe am Telephon unter lauter zarten Lügen. Der Zuschauer kann dabei nur die Frau hören und beobachten. Wie der Beginn den Betrug, so benötigt das Ende einer Liebe das Lügenspiel, wenn sich der Rest nicht in Haß und Kränkung ergießen soll. Es ist ein Spiel, worin der Tod mitmischt, wenn die Trennung der (Telephon-)Verbindung eben die Trennung der (Liebes-)Verbindung sein soll:

Weißt du noch, wie Yvonne sich darüber wunderte, daß die menschliche Stimme durch eine so fein geschlungene Schnur dringen kann. Ich habe die Schnur um meinen Hals gelegt, ich habe deine Stimme um meinen Hals Jetzt müßte das Amt uns zufällig trennen.⁶⁶

Nicht das Amt trennt die beiden (sie werden während des Gesprächs unablässig unterbrochen), sondern das Ende des Stücks. Aber eines wird ganz deutlich, daß die Frau den Gedanken, seinem Wunsch nach einer Trennung nachzugeben, nur ertragen kann, indem sie sich mit Erinnerungsfetischen umgibt: seine Handschuhe, Briefe, Photos, der Hund und die Stimme. Sie wird sie immer wieder hören müssen. Die Trennung ist der Betrug.

Grammophon: Treue und *high fidelity*

Das Grammophon könnte die Stimme zum Fetisch machen, ginge es tatsächlich nur um die Stimme. Es ist ein wahrer Betrug dabei, wenn das Grammophon Stimmen speichert. Daher wacht seit den frühen Anfängen ein Hund über der Grammophonie: der jedem bekannte Hund, der »der Stimme seines Herrn« lauscht. Eine Geschichte voller Zufälle brachte einem Foxterrier mit Namen Nipper diesen Ruhm ohne Beispiel, als er von einem bereits jahrelang unter Staub liegenden Bild von der Hand seines Besitzers Francis Barraud auf das Markenzeichen der Firma Victor Talking Machine sprang. »His Master's Voice« suggerierte die Spiegelung der Treue hündischer Ergebenheit und eines Speichereffekts realer akustischer Ereignisse in jener Genauigkeit, die noch in unseren Tagen *high fidelity* heißt. Klangtreue und moralische Treue halten nicht über den Begriff miteinander Kontakt; im Phänomen des Stimmrealen und seines Fetischwertes fallen beide zusammen. Nipper steht zwar nicht unmittelbar, aber doch als Emblem im Feld jener Fragen, die hier gestellt werden: Gleich mit der Erfindung des Grammophons wird auch dieser Datenspeicher erotisch ausgebeutet. Gerade hatte im Jahr 1877 Thomas Alva Edison den ersten Phonographen der erstaunten Welt vorgeführt, da fand Jules Verne bereits eine erzählerische Verwendungsmöglichkeit für die neue Maschine. Im Jahr 1879 erschien sein Roman *Die Leiden eines Chinesen in China*. Der reiche Kin-Fo lebt, bevor seine Leiden beginnen, in Schanghai. Auf dem neuesten Stand der Technik, die seiner Indifferenz und Trägheit entgegenkommt, unterhält er seine Geschäftskorrespondenz nur noch mit Hilfe eines Phönographen. Die gleiche Maschine dient ihm jedoch auch zur zärtlichen Verbindung mit seiner Auserwählten, Madame Lé-U, die in Peking lebt:

»Was stand in ihrem letzten Brief?« fragte er sich. Und anstatt den Deckel der Schachtel zu öffnen, drückte er auf einen Knopf an der einen Schmalseite. Sogleich ließ sich seine sanfte Stimme vernehmen:

»Kleiner älterer Bruder! Bin ich denn für dich nicht mehr die Meia-Hua-Blume, wie sie im ersten Mond blüht, deine Aprikosenblüte des zweiten Mondes? Mein teures Herz aus Edelstein, dir sende ich tausend, zehntausend Morgengrüße!...«

Unverkennbar die Stimme einer jungen Frau, deren zarte Worte hier durch einen Phonograph wiedergegeben werden!⁶⁷

Die Aprikosenblüte erhält auf dem gleichen Träger eine Antwort, die leider das Glück dieser Korrespondenz zerbricht. Kin-Fo hat durch einen Konkurs der Kalifornischen Zentralbank sein gesamtes Vermö-



Abb. 18: Nipper: das Emblem der beiden Treuearten.

Abb. 19: Illustration zu Jules Verne. »Die Leiden eines Chinesen«. Erotische Nutzung des neuen Mediums Grammophon.

gen verloren und leistet in seiner Antwort auf die Geliebte Verzicht. Sie begeben sich in einen kleinen Wettlauf des Edelmutes. Sie will ihn, wie sie phonographisch durchgibt, auch ohne Geld; er hingegen will, um sie von allen Sorgen zu erlösen, eine hohe Lebensversicherung abschließen und anschließend Selbstmord begehen. Am Ende stellt sich der Konkurs als Fiktion heraus und Kin-Fo erhält seine Aktienwerte sowie die liebliche Aprikosenblüte zurück. Das Grammophon hilft dabei zwar nicht weiter, doch zeigt die Geschichte, wie sich bereits an die erste Serie von Phonographen die Vorstellung heftet, daß es zum Tausch und zur Übertragung von erotischen Signalen dienen kann. Der Bedarf scheint groß gewesen zu sein, weil die Stimmen soeben durch das Telephon in ihrem physiologischen und tonalen Reiz vernehmbar geworden waren. Schnitzlers Korrespondenz mit der Telephonbesitzerin Adele Sandrock birgt ein Dokument für diesen Bedarf. Offensichtlich entstand es aus der Unfähigkeit der Schrift, weder Spuren des Realen noch Zeichen der Treue zu testieren. Der Schluß eines Briefes vom 2. Januar 1894 lautet so:⁶⁸

Leb wohl, und führe bis zu unserm Wiedersehn ein Leben, in welchem die Treue sechsmal unterstrichen ist. –
Adieu, du Schatz! – Küsse, Küsse, Küsse

Arth

halloh

Ich versuch nemlich das Halloh so zu schreiben, wie du's sprichst

h

ha o

Es geht nicht!

l h

o

ha.. o

Unmöglich!

o

l

high fidelity ist moralisch und phonetisch nicht zu haben. Unmöglich, wie Schnitzler schreibt, ist dieses Reale ihrer Stimme. Es wiederholt sich nur dann in phonetischer Treue, wenn man sie selbst darum bittet oder anruft. Die Wiederholung bildet, so hat Derrida gezeigt, das logische Prinzip, und wir fügen hinzu: das erotische Geheimnis des Grammophons.⁶⁹ Der Betrugsspezialist Franz Kafka, der bekanntlich auch ungeheuer fasziniert war von allen technischen Übertragungslinien und Speichern, träumte nicht nur von Zauberbriefen, die ihm seine Geliebte und zweimalige Verlobte Felice schicken sollte, sondern ebenso von einer magischen Schallplatte. Da Felice in der Firma Carl Lindström A. G. beschäftigt war, die – nach der Konzep-

tion Jules Vernes – Diktiergeräte und Parlographen herstellte, lag der Wunsch nahe, den Kafka am 27. November 1912 äußerte:

Ich, ich muß gar kein Grammophon hören, schon daß sie in der Welt sind, empfinde ich als Drohung. Nur in Paris haben sie mir gefallen, dort hat die Firma Pathé auf irgendeinem Boulevard einen Salon mit Pathephons, wo man für kleine Münze ein unendliches Programm (nach Wahl an der Hand eines dicken Programmbuches) sich vorspielen lassen kann. Das solltet Ihr auch in Berlin machen, wenn es das nicht schon gibt. Verkauft Ihr auch Platten? Ich bestelle 1000 Platten mit Deiner Stimme (...).⁷⁰

Einem, der wie Kafka alle Kontakte in Unendlichkeiten träumt («unendlich liebe» Photos, «unendlicher Verkehr», «unendliche Briefe», «unendliche Programme»), muß eigentlich die Schallplatte die Erfüllung bringen. Aber da Träume gar nicht erfüllt werden wollen, überträgt Kafka die realisierbare Unendlichkeit (Wiederholbarkeit) einer Grammophonplatte mit Felices Stimme in eine numerische oder rhetorische Unendlichkeit. Das Verlangen benötigt das, was es haben will, in Intensitätszuständen. Das Potential an mechanischen Steigerungen macht den ungeheuren Reiz der technischen Archive und Übertragungen aus. In der technischen Frühzeit der Schallaufnahmen würdigte daher die Literatur neben geschäftlichen Nutzungen nur erotische Funktionsmöglichkeiten der Phonographen. *high fidelity* interessiert aber nicht nur Theoretiker des Betruges und der Stimme wie Kafka (der genau wußte, daß man sich wie K. im Prozeß zum toten Hund verwandeln muß, um dem Gesetz treu zu sein); die Schallplatte rückt nach 1910 auch in die Höhe philosophischer Paradigmen. Zunächst in Wien. So läßt Robert Musil den männlichen Protagonisten seines Romans *Der Mann ohne Eigenschaften* von den beiden *fidelities* sprechen. Im Gespräch mit seiner Schwester Agathe erzählt Ulrich etwas ungenau den größten Fall eines Ehebetruges, den die europäischen Gerichtsakten kennen. Es ist die Geschichte des Martin Guerre, der verschollen schien, bis sich unter seinem Namen ein Mann bei seiner Frau meldete, der sich später als raffinierter Doppelgänger mit Namen Arnaut du Tilh entpuppte. Doch die alleingelassene Frau Bertrande de Rols und ihre Familie erkannten den falschen als den richtigen, bis eben doch der wahre Martin zurückkehrte und in einem Prozeß über zwei Instanzen hinweg seine Identität unter Beweis stellte.⁷¹ Von dieser Betrugsgeschichte und der Frage nach der *high fidelity* der Sinne kommt Ulrich auf das Problem von Ähnlichkeit und Abbildung in der Kunst und Wissenschaft und behauptet: »Eine Theorie kann sich in ihren Folgen mit der Wirklichkeit decken, und die Wirklichkeit mit der Theorie. Eine Ton-

walze ist das Abbild einer Singweise (...).⁷² Das ist ein typisch Wiener Traum, denn auch Ludwig Wittgenstein verstieg sich in seinem *Tractatus logico-philosophicus* zu solchen kühnen Hypothesen:

Die Grammophonplatte, der musikalische Gedanke, die Notenschrift, die Schallwellen, stehen alle in jener abbildenden internen Beziehung zueinander, die zwischen Sprache und Welt besteht.⁷³

Die Schallplatte leistet der Philosophie der Sprache keine guten Dienste. Wohl aber den Fetischisten, den Archivaren, den Liebenden. Die Androide Hadaly in Villiers de l'Isle-Adams Roman *Eva der Zukunft* wird ja auch durch kleine phonographische Tonrollen stimmlich gerüstet. Allerdings hat sie ihr Konstrukteur weniger durch Sound als durch klassische Texte programmiert. Dennoch soll die Stimme so echt erklingen, daß ein Nipper (der historische Nipper wurde im Jahre des Erscheinens von *Eva der Zukunft* 1886 eben zwei Jahre alt) sie nicht verbellen würde; Edison ist sich seiner Sache sicher:

Nun, ich wette, daß dieser Hund – der seine Herrin selbst im Dunkeln unter Tausenden erkennen würde – ich wette, daß (...) er fröhlich auf dies Scheinwesen zuspringen und ohne Zögern erkennen wird!⁷⁴

Ein Nipper würde schweifwedelnd Hadalys künstliche Haut lecken und ihr bestätigen, daß sie Alicia sei. Dieser für Hundenasen undurchschaubare Betrug – der imaginäre Körperkontakt – ist indessen die Quelle unendlicher männlicher Befriedigungen. Der Betrug/die Befriedigung durch *high fidelity*-Effekte verweist auf die beiden Aktionsformen des Verlangens: Kontakt mit dem Realen des Körpers gewinnen und die »unendliche« Repetierbarkeit dieses Kontaktes sicherstellen. Nichts anderes erzählt auch Bertolt Brecht in seinem Gedicht *Gedanken eines Grammophonbesitzers*. Der in diesen Versen spricht, besitzt seit 1904 das »rührende Stück Holz«, in dem die Stimme der Sängerin Adelina Patti »eingeweckt« ist. Er verfügt nur über diese eine Aufnahme, die er immer wieder spielt: »Ihre Stimme ist noch ganz gut, sie genügt noch lange für mich./ Wahrscheinlich wird es auch noch meinen Enkeln vorsingen/ eines Tages (...).⁷⁵ So sprechen Erzählungen wie Gedichte unisono von Frauenstimmen, die männliche Sammler als erotischen Fetisch aufbewahren, der eine ewige Verfügbarkeit zu garantieren scheint. Als Speicher von physikalischen Ereignissen im Realem ähnelt die Grammophonplatte der Photographie. Aber die akustischen Spuren konnten niemals den gleichen Status erreichen wie die optischen. Obgleich inzwischen Magnettonbänder jedermann (wo bleibt der weibliche Fetischismus

der Stimmen?) die technischen Möglichkeiten zur Tonaufnahme bereitstellen, hat sich das Tonarchiv nie in gleicher Weise als Familienarchiv etabliert wie das Photoalbum. Die Geister und Gespenster der toten Lieben ruft man lieber durch Beschwörung von Photos als durch Anrufung ihrer Stimmen. Dies ist wohl zwei Gründen zuzuschreiben. Einmal verändern sich das Äußere und die Stimme unter zwei unterschiedlichen Geschwindigkeiten des Alterns. Das stimmliche Reale zerfällt langsamer als das physiognomische. Solche Unterschiede schenken uns Sängern, die noch mit 60 Jahren jugendliche Helden auf der Bühne verkörpern können. (Hingegen erleben wir heute das technische Altern unserer Ton- und Bildaufnahmen.) Zum anderen verbinden sich mit dem von der Stimme getragenen Phantom sehr viel aufdringlichere und unheimlichere Wiedergängererlebnisse. Der Dichter Michel Leiris erzählt im zweiten Band seiner einzigartigen Erinnerungsschrift *Die Spielregel* vom Besuch in einem Tonarchiv. Warum, so fragt er sich, stiftet »ein Geräusch, das für uns wie eine Stimme aus dem Jenseits klingt«, solche Verwirrung?

(...) vielleicht deshalb, weil hinter ihm das gleiche Schweigen lauert, aus dem es aufgestiegen zu sein scheint wie jemand, der sich aus dem Abgrund retten konnte und nun zaghaft an die Pforte unseres Ohres pocht, um uns sein Anliegen vorzutragen?

Ou-vrez-moi
cet-te-porte
où-je-frappe
en-pleurant (...)

So sprach mehr als zwanzig Jahre nach der Aufzeichnung in den Archives de la Parole der inzwischen verstorbene Guillaume Apollinaire auf einer Schallplatte, die eine (wegen des Tonfalls des Vortrags) eintönige, aber durch die schlechte Qualität der Aufnahme noch stimmlosere und nach Art uralter Filme wie von Regen zerschrammt klingende Stimme zurückbrachte. Man stellt sich den todtraurigen Toten vor, dessen Selbstgespräch aus weiter Ferne herandringt (...).⁷⁶

Ein Tonarchiv speichert selbstverständlich *Dichterstimmen* als Spur eines Geistes. Das akustische Testament bemächtigt sich des Hörers mit ganz anderer Gewalt als jenes Wort, das nach Wittgenstein auch ein Abbild der Realität sein sollte. Die Verwirrung entspringt der Tatsache, daß Stimme und Körper eben nie getrennt waren, bis der Phonograph diese Einheit zerriß. Schon vor dem Erscheinen der Photographie war die Kultur mit der Differenz von Bild und Person vertraut. Die Stimmkonserve läßt einen Körper partiell wiederaufstehen. Aber es ist ein zerrissener Körper, und mit seiner über den

Phonographen wiederbelebten Stimme sucht er vergeblich seine verstreuten Gebeine noch einmal zu sammeln. Über die Erotik toter Dichterstimmen gibt es keine Zeugnisse. Sobald der Körper abgestorben ist, verlieren auch alle Körperspuren ihr erotisches Prestige. Der Fetisch vertritt nicht den Geist, sondern den Körper, aus dem auch Dichter bestehen.

Man muß ein wenig mit dem Unheimlichen vertraut sein, das solche Stimmen aus dem Grabe begleitet, um eine kleine Geschichte August Strindbergs lesen zu können, die dieser in seinem *Blaubuch* (1908) erzählt, das voller paranoischer, telepathischer, okkultistischer, skurriler, besessener Beobachtungen steckt. Die Geschichte trägt den Titel *Auf dem Dachboden*. Ein Mann stößt auf dem Dachboden, wo er etwas sucht, zufällig auf »Reliquien« seiner kurzen Ehe. Es sind Geschenke, die er seiner Frau gemacht hat, aber auch »vorgeschnittene« Gegenstände aus ihrer Kindheit. Schließlich fällt sein Blick auf einen Hängeschrank, der nach seiner Erinnerung Kinderspielzeug enthalten müßte:

Er öffnete den Hängeschrank; da war keine Spieldose, aber da lag ein Phonograph, sehr klein und einfach, ein Spielzeug, das nur ein Wort sagen konnte, ein einziges! Er erinnerte sich nicht, welches.

Der Schlüssel lag daneben; er zog das Uhrwerk auf; und dann öffnete er den Riegel.

Es summte zuerst wie eine Biene; aber es stach hinterher nicht, sondern es flüsterte, das einzige Wort, das es konnte:

– Geliebter!

Und mit ihrer Stimme! Ja, es war ja von ihr hineingesprochen, wenn er es auch vergessen hatte.

– Geliebter! Da schrie er zu Gott, er brüllte gegen den Himmel, und dann fiel er zu Boden! Und wie er da lag, konnte er nur jammern:

– Wenn sie wenigstens tot wären! Wenn –⁷⁷

Die Stimme der Geliebten wohnt in dem Grammophon, und nur ein Wort, das Schlüsselwort ihrer erotischen Konversation, hält der Speicher fest. Die Zeit hat es eigentlich zum Epitaph der Liebe gemacht, deren Einzelheiten er selbst schon aus dem Gedächtnis geräumt hat. Doch klingt das Wort immer noch wie die unsterbliche Versprechung, die nicht gehalten hat. Es war eine Stimme aus dem Himmel, denn dort holen sich die Schwüre der Liebenden ihr Credo. Und so richtet sich der Protest des Mannes an diese Adresse. Wie kann Gott eine solche Geistererscheinung, ein solches Pfingsten zulassen, da das Feuer der Worte auf der Zunge längst erloschen ist? Wenn sich Worte auf diese Weise in fliegende Dämonen verwandeln,

vermag ein Phonograph selbst radikal Aufgeklärten die Gespensterfurcht zu lehren.

Vom Autor vielleicht gar nicht bedacht, gibt die Geschichte aus dem *Blaubuch* doch eine kurze Lehre über das Auseinanderbrechen jener beiden Treuearten, deren eine *Versprechen* und deren andere *high fidelity* heißt. Das Treueversprechen überlebt bisweilen nur kurze Zeit jenen ekstatischen Zustand eines Liebenden, der ihm Worte auf die Lippen läßt, die er für die Ewigkeit gesprochen glaubt. Dagegen leistet eine Maschine das Unmögliche, nämlich eine Rede, ein Versprechen in seinem Urzustand zu erhalten. Das in seiner Funktion gestorbene, als Laut virtuell unsterbliche Wort aus dem Phonographen verweist auf die (phonographische) Bedingung aller Versprechen. Gerade weil sie ihre eigene Dauer beschwören, müssen sie dauernd wiederaufgelegt werden. Die unbedingte Wiederholung des Schwurs bildet eines jener grammophonischen Prinzipien, das Liebende gegen die Ermüdung der Versprechungen und Schwüre aufbieten. Im Anfang waren Wunsch und Unmöglichkeit von *high fidelity*.

Television: Höhepunkte und Blackouts

Also gilt der Satz: »Im Anfang war das Grammophon«? Er gilt nicht allein, denn immer wenn Anfang oder Ende beschworen werden, geht es um das Nachrichtenwesen. Darum gilt ebenso: »Im Anfang war das Wort« (Johannes); oder: »Im Anfang war die Post« (Derrida⁷⁸); oder »Im Anfang war das Telephon« (Derrida⁷⁹). Und das Ende? Nach der *Apokalypse* des Johannes wird am Ende der Zeit das Buch des Lebens aufgeschlagen und Gericht gehalten. Nachdem aber die Geschichte selbst das Weltgericht darstellt, wie Hegel erklärt, lautet der Stand des Wissens: »Am Ende ist das Fernsehen« (Hegel). Ein solcher letzter Satz wurde von Hegel zwar nirgendwo wörtlich niedergelegt; aber er enthält die Quintessenz der poetischen philosophischen Spekulation mit dem Titel *Phänomenologie des Geistes* (1806). Diese Abhandlung erzählt die lange Reise des Geistes durch die Kontinente von Bewußtsein, Selbstbewußtsein, Vernunft bis hin zum absoluten Wissen. Die weite Fahrt endet bekanntlich auf Golgatha, an einem mythisch sehr renommierten Ort, zugleich eine Erhebung, von der aus man auch sehr viel besser sehen kann. Aber diese Höhe gibt dem Ende der *Phänomenologie* nicht auch schon die Erhabenheit, um als Fernsehtheorie zu gelten. Die von Hegel erzählte Geschichte des Geistes umfaßt dessen ganze Zeit vom Urknall bis zur völligen Sättigung der ersten implosiven Leere mit empirischen Da-

ten. Indem der Geist in der *Phänomenologie* eine vollständige Reisechronik, die Biographie seines philosophischen Werdens erhalten hat, ist er am Ziel. Er ist zu Hause. Er kann sich ausruhen, denn nach dem Weg durch Zeit und Geschichte, nach seiner Zerstreuung in das Geisterreich, nämlich in kontingente Daten und Ereignisse, verfügt er am Ende über eine Art Weltformel und über ein vollständiges Wissen. Auf Golgatha erlebt der Geist seine Apotheose, indem er sich auch auf einer gewaltigen Masse von toten Daten (die Knochen der Schädelstätte verkörpern das Empirisch-Zufällige) erhebt. Von der mythischen und geometrischen Höhe der Schädelstätte aus betrachtet der Geist vergangene und gegenwärtige Ereignisse von ferne wie »eine träge Aufeinanderfolge von Geistern (...), eine Galerie von Bildern«. ⁸⁰ Fernsehen der Vergangenheit. Nicht anders als der Weingeist klärt sich Hegels Geist unter Absonderung von Schaum und Resten zum televisionären Herrn der Welt. Das illustriert der Philosoph in einem Schiller-Zitat, des letzten Worten des Buches: »aus dem Kelche dieses Geisterreiches / schäumt ihm seine Unendlichkeit.« ⁸¹ In dem Vers bereitet sich die Vorstellung ein Fest, daß sich am Ende alles Wissen, alle Information in einem Punkt zusammenfassen lassen. Auf Golgatha residiert das Teleskop der Vergangenheit und der Gegenwart. So als ob der Kelch des Geisterreiches wie eine universelle Bildermaschine, als Interface aller Zeiten funktionierte. Hegels Geist ist kein Kanal mehr wie der christliche Geist, sondern eine Zentrale allen Wissens und aller Information. Etwas ganz gleiches besagt ja auch Marshall McLuhans Formel von dem elektronischen Dorf. Bezogen auf das Subjekt, das in diesem Dorf lebt, bildet die ganze elektronisch vernetzte Welt die Erweiterung seines Zentralnervensystems. Es sitzt im Zentrum und ist technisch in der Lage, von jedem Punkt der Erde akustische, optische Informationen abzurufen. Es kann diese Daten auf beliebige Weise prozessieren und braucht, um über alles Wissen zu disponieren, nicht mehr zu reisen wie noch Odysseus, mit dem Hegels Geist seit D. F. Strauß gerne verglichen wird, oder wie Bowman, der Held von Kubricks *Space Odyssey*, der durch filmische Zeiten und Räume geistert.

Der Satz »Am Ende ist das Fernsehen« darf als ein hegelscher Schlußsatz gelten, weil es der Bildschirm (die technische Version dessen, was in der *Phänomenologie* noch »eine Galerie von Bildern« heißt) erlaubt, in punktueller Konzentration über eine ungeheure Menge von Weltdaten zu verfügen. Ganz wie der Geist sitzt der Bewohner des elektronischen Dorfes auf einem Thron, auf der Höhe eines gewaltigen Friedhofs von Ereignissen und Wissen. An diesem Ende übernimmt auch das Fernsehen die Funktionen eines erotischen Ka-

nals. Besser als alle Theorie zeigen das erotische Fernsehgeschichten, die auch die Steuerungen des televisionären Nachrichtenweges im Unbewußten sichtbar machen. Man schlage Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin* auf. Die weibliche Hauptfigur Erika Kohut ist als Künstlerin das Produkt einer qualvollen Dressur. Ihre Mutter fesselte sie an die Klaviermaschine und außerdem an die Fernsehmaschine, um sie der Versuchung durch alle störenden Dritten wie Männer zu entziehen. Nun betritt aber doch, wenn auch spät ein junger Mann die Szene der auf die beiden Frauen geschrumpften Familie. Es ist ein Klavierschüler Erikas mit Namen Walter Klemmer. Bislang verschaffte sich Erika immer nur heimliche kleine Lüste in Peep-Shows und Pornokinos, jetzt steht sie an der Schwelle zu einem wirklichen Glück. Allerdings zeichnen sich schon erste Komplikationen ab, denn Erikas sexueller Geschmack verlangt sadomasochistische Stimulanzien, die ihr Klemmer nicht verschaffen mag. Außerdem wacht die Mutter in der gemeinsamen Wohnung. Doch eines Abends gehen Erika und Walter in ihr Zimmer, schieben eine Kredenz vor die Tür, um zu verhindern, daß ihnen die Mutter dazwischenfunkelt. Die schaltet gemäß dem gemeinsamen abendlichen Ritual den Fernsehapparat an, um die Nachrichten zu verfolgen. Statt mit der Mutter fernzusehen, möchte Erika jetzt Sex mit einem Mann. Dennoch soll sich nach Erikas Wunsch das Liebespiel in ihrem Zimmer auf den Nachrichtenfluß aus dem Fernsehapparat abstimmen. Aber die Unglücksnachrichten, die aus dem Geisterreich der Elektronik schäumen, lassen ahnen, daß den Helden kein süßes *Happy-End* beschieden sein wird. Zu mechanisch verbindet der Erzählgang den televisionären und den sexuellen Horror. Erika unterwirft ihre Phantasien sowohl der Hardware- wie der Software-Gewalt des Bildschirms. Sie hat Walter schriftlich eine ganze Reihe von Wünschen unterbreitet, wie das von ihr gewünschte sadomasochistische Liebespiel laufen soll. Klemmer jedoch liest ihren Brief mit wachsendem Widerwillen:

Ihm wird soeben vorgeschlagen, daß er für Erika ein Art Schürze aus festem schwarzem Plastik oder Nylon besorgen und Löcher hineinschneiden soll, durch die Man Blicke Auf Geschlechtsorgane Wirft. Klemmer fragt, wo eine solche Schürze hernehmen, wenn nicht stehlen oder basteln. Nur Guckkastenausschnitte bietet sie dem Mann, das ist ihrer Weisheit letzter Schluß, höhnt der Mann. Hat sie auch dies vom Fernsehen entliehen, daß man nie das Ganze sieht, immer nur kleine Ausschnitte, jeder für sich aber eine ganze Welt? Den jeweiligen Ausschnitt liefert der Regisseur, den Rest liefert der eigene Kopf. Erika haßt Menschen, die nicht denkend fernsehen. Man profitiert von allem, wenn man sich öffnet. Der Apparat liefert Vorgegebenes, der Kopf fertigt die äußeren Hülsen dazu. (...) Er zerreißt Liebende und fügt zu-

sammen, was der Serienschreiber getrennt wissen wollte. Der Kopf biegt um, wie er es haben will.⁸²

Erika möchte, daß Fernsehcodes das erotische Szenario modellieren. Der elektronische Kanal soll die Partitur ausarbeiten, nach der sie ihre Distanzen zwischen ihren liebesbereiten Körpern löschen. Doch klappt es nicht, weil das Fernsehen nicht eine, sondern viele Sprachen auswirft. Damit sich zwei Verlangen aufeinander abstimmen, benötigen sie das Glück einer gemeinsamen Sprache (oder Sendung). Andere Autoren zeigen, daß vor allem solche Sendungen die erotische Annäherung erfolgreich steuern, die aus dem Repertoire des Zufalls kommen.

In Alberto Moravias Roman *Die Reise nach Rom* (1988) kehrt der Student Mario nach fünfzehn Jahren, die er in Paris verbrachte, in das Haus seines Vaters nach Rom zurück. Nach dem Tod der Mutter hatte ihn ein Onkel aufgezogen. Gleich in der ersten Stunde seiner Rückkehr in das Haus wird er von einer Erinnerung überfallen, die ihn nicht mehr losläßt. Als er in das Wohnzimmer tritt und von der Tür aus den Rücken des Sofas und dahinter den Fernsehapparat sieht, erscheint vor den Augen seines Gedächtnisses eine Szene aus der Kindheit: Damals überraschte er seine Mutter beim Liebesakt mit dem Partner seines Vaters, während der Fernsehapparat lief. Die Erinnerung ist da und doch nicht ganz da, und Mario muß sie mit Hilfe des Vaters wiederaufbereiten. Sie stellen die Szene gemeinsam nach, Mario verwandelt sich wieder in das Kind, das der Mutter an jenem Abend nur den gewohnten Gutenachtkuß ablocken wollte, der Vater spielt als Statist den Rivalen. Die vollständige Erinnerung kehrt Mario aber nur aus zufälligem Grunde wieder: Im Augenblick der Rekonstruktion läuft wie damals im Fernsehen ein Fußballspiel. Von nun an verwandelt sich die Erinnerung in eine Zwangsvorstellung:

Ich saß stundenlang auf dem Sofa vor dem Fernseher, schaltete den Bildschirm an, löschte alle anderen Lichter und drehte und wendete meine Versuchung, ohne zu irgendeinem Ergebnis zu gelangen. Die Szene zwischen meiner Mutter und Terenzi, die so lange verdrängt gewesene Szene, die jetzt, einmal aus dem dunkelsten Grund des Gedächtnisses, wo sie lange ungekannt geruht hatte, hervorgeholt, immer öfter wieder vor meine Augen trat, schien eine unauslöschliche und zugleich unverständliche Vitalität zu besitzen. Da, in dem Dunkel erschien meine Mutter, setzte sich rittlings auf den Schoß ihres Liebhabers: Nun beugte sie sich etwas zur Seite, strich sich die ihr ins Gesicht fallenden Haare zurück und half dem Mann, in sie einzudringen; da, jetzt fing sie an, die Hüften vor- und zurückzubewegen; jetzt sah sie mich und gebot mir, mich nicht zu rühren und bis zum Ende des Liebesakts

zuzusehen; jetzt kam der Orgasmus, sie riß den Mund auf wie zu einem Schrei; und jetzt ließ sie plötzlich das Gesicht auf die Schulter des Mannes fallen und leckte ihm, dankbar und aufgelöst, Ohr und Hals.⁸³

Es ist alles schon gelaufen für den armen Sohn Mario. Dies in zweierlei Hinsicht. Einmal betrachtet er sich als Dichter, aber alle Gedichte, die er gern schreiben möchte, sind bereits zu Papier gebracht, ausgerechnet von Guillaume Apollinaire, dem Dichter der *Elftausend Ruten* und dem Gespenst der Stimme, das Michel Leiris in den *Archives de la Parole* erschienen ist. Zum anderen grub sich die Liebesszene der Mutter mit dem Partner des Vaters wie ein Trauma in alle seine Sinne und Organe. Gebieterisch verlangen sie bei allen weiteren sexuellen Phantasien und Erlebnissen, daß ihnen die Daten dieser Situation in völliger Frische nachgereicht werden. Jede Frau, die er trifft, nimmt jeweils die Züge seiner Mutter an, aber erst als die ausserkorene zweite Frau seines Vaters auftaucht, findet er die geeignete Partnerin, um die Erinnerung auch zu inszenieren. Sie ist bereit, »(...) mit mir die Szene nach dem, was sie selbst mit treffender Intuition das Drehbuch der Wiederholung genannt hatte, zu wiederholen.«⁸⁴ Die künftige Stiefmutter erfüllt die Bedingungen, um die, wie Mario meint, erlösende ödipale Reprise zu vollziehen: Paarung mit einer Mutter vor dem laufenden Fernsehgerät. Erst die Wiederholung, ihre Durcharbeitung macht das vergangene Ereignis zu einem *begriffenen* Ereignis, wie es die Bildungsidee der *Phänomenologie*, der Hegelschen Fernsehtheorie, verlangt.

Aus dem reichen Angebot, das der amerikanische postmoderne Roman an Geschichten aus dem erotischem Kanal der Fernsehlektronik erzählt, soll hier noch eine ins Programm genommen werden. Sie gehört in den Roman der postalischen Paranoia von Thomas Pynchon, *Die Versteigerung von No. 49*. Oedipa Maas begibt sich auf die Reise in die Geschichte des verstorbenen Liebhabers Inverarity. Eines ihrer ersten Abenteuer führt sie in ein Motel, wo plötzlich der Rechtsanwalt Metzger auftaucht, den der Tote als zweiten Testamentsvollstrecker benannt hat. Eigentlich wollte Oedipa den Abend allein vorm Fernseher verbringen und sich *Bonanza* anschauen. Doch nun sitzt sie dort gemeinsam mit Metzger, der ihr erzählt, wie er in seiner Jugend als Kinderfilmstar gearbeitet hat. Der Zufall oder eine geschickte Lüge von Metzger arrangieren es, daß gerade eine Folge dieser Serie mit dem kindlichem Schauspieler Metzger über die Mattscheibe geht. Es ist wieder eine Geschichte ohne Mutter: Der Vater, der kleine Sohn und ein Hund sind auf der Flucht. Dieser Rückblick in die Kinderwelt des Anwalts, den ein Zufall zu ih-

rem Partner gemacht hat, dabei gehöriger Alkoholkonsum, vor allem aber das gemeinsame Fernsehen geben der Situation bald eine erotische Dynamik. Metzger erfindet eine schöne Verbindung von Erotik und Serienkontingen: Oedipa soll den Fortgang der Geschichte im Fernsehen erraten; wenn sie sich irrt, muß sie ein Kleidungsstück opfern. Sie wettet auf das Unerwartete, doch das Erwartete geschieht. Sie versucht, die Sache in die Länge zu ziehen, indem sie alle nur verfügbaren Kleider erst einmal übereinanderstreift.

Die Dinge wurden immer unklarer. Irgendwann ging sie ins Bad und versuchte, in den Spiegel zu schauen, sie konnte ihr Bild aber nirgends sehen. Einen Moment lang erlebte sie nackten Horror. Dann fiel ihr aber doch rechtzeitig ein, daß kein Spiegel mehr da war (...). Sie schloß die Tür hinter sich und benutzte die Gelegenheit, um torkelnd, fast geistesabwesend, noch einen Slip und einen Rock sowie einen Hüfthalter und ein Paar Kniestrümpfe anzuziehen. Der Gedanke, daß Metzger verschwinden würde, falls die Sonne je wieder aufging, machte sie betroffen. Sie war sich nicht sicher, ob sie das wollte. Als sie wieder ins Zimmer kam, hatte Metzger nur noch eine Turnhose an und war mit dem Kopf unter der Couch fest eingeschlafen. Er hatte einen stehen, und außerdem fiel ihr sein dicker Bauch auf, den der Anzug vorher verborgen hatte. Auf dem Bildschirm spießten sich Neuseeländer und Türken gegenseitig mit Bajonetten auf. Mit einem Schrei stürzte sich Oedipa auf ihn, warf sich über ihn und begann ihn zu küssen, um ihn zu wecken. Seine strahlenden Augen sprangen auf, durchbohrten sie, ihr war, als könnte sie diese Schärfe irgendwo zwischen ihren Brüsten fühlen. Mit einem gewaltigen Seufzer, der ihre ganze Härte aus ihr herauszuschwemmen schien, sank sie neben ihn, sie war so schwach, daß sie ihm nicht helfen konnte, sie auszuziehen; er brauchte zwanzig Minuten dazu, in denen er sie hin und her rollte, sie so und so hinlegte, er kam ihr vor wie ein in die Länge geschossenes, kurzhaariges kleines Mädchen, das mit einem Pokergesicht seine Barbie-Puppe auszieht. Sie schlief sogar ein- oder zweimal ein dabei. Als sie schließlich erwachte, merkte sie, daß sie gefickt wurde; sie stieg in ein sexuelles Crescendo ein, wie man auf einen Zug aufspringt, der schon fährt, oder als würde bei bereits laufender Kamera eine Szene dazwischengeschnitten. (...) Sie und Metzger kamen genau in dem Augenblick, wo jedes Licht im Haus, einschließlich das aus dem Fernseher, plötzlich ausging, erlosch, tot war und schwarz.⁸⁵

Die Spiegelung, die zu Beginn im Badezimmer ausbleibt, gelingt als Dopplung zwischen dem Fernsehprogramm und der erotischen Balgerei zwischen Oedipa und Metzger davor. Die Synchronie spielt auf mehreren Ebenen zugleich. Vor allem zwei Signale aus dem Fernsehen finden unmittelbar im Geschehen davor eine Wiederholung: das Aufspießen (Bajonette, Phallus, Blick) und der Blackout. Das Programm schaltet sich von selbst aus, nachdem es die beiden bis zum

Höhepunkt gebracht hat. Andere Interferenzen zwischen Bildschirm und Beischlaf wollen, daß Oedipas Bewußtsein völlig vom filmischen und televisionären Code erfaßt wird und ihr der sexuelle Akt wie eine zwischengeschnittene Aufnahme erscheint.

Alle drei literarischen Beispiele über Kopplungen und Vernetzungen von Television und Erotik zeigen auf ganz ähnliche Weise, wie der Fernsehcode das Verhalten von Körpern steuert, wie sich das fleischliche Ereignis mit Bildsequenzen verflucht. Dies geschieht nicht nur durch Berührung von zwei Oberflächen. Über den Fernsehkanal schaltet sich jeweils auch ein historisches Programm zu, das in das aktuelle Geschehen hineinwirkt. In allen drei Fällen scheint eine biographische Frühzeit von einem sanften, reingeblienen familialen Code gewiegt: Erika Kohut lebt immer noch mit ihrer Mutter zusammen, die bereits den Vater als Störenfried ihrer dualen Beziehung aus dem Haus getrieben hatte. In Moravias Erzählung bildet die ganze Geschichte nur eine ödipale Reprise; schließlich bringt in Pynchons Roman die Heldin selbst den mythischen Namen des Ödipus ins Spiel. Durch die Verbindung, die der Fernsehkanal auf jeweils ganz andere Weise mit den Kindheiten herstellt, überlagern die televisionären Signale die familialen Ordnungen, oder sie schließen Allianzen mit ihnen. Doch spielen nicht nur biographische Kindheiten über die elektronische Maschine mit, sondern alle Szenen zeigen nach wie vor eine ödipale Struktur, da überall der gegengeschlechtliche Elternteil fehlt: Erikas Vater, Marios Mutter sowie die Mutter in Metzgers Fernsehserie. Die Familiensprache wirkt immer noch nach, denn die Liebeshungrigen bleiben an die Infantilisierungsmacht der wahren oder nachgefolgten Eltern gebunden. Die Zeichen aus dem Fernsehkanal überfallen die Geschlechter mit solcher Gewalt, weil dieser offenbar die Position eines Elternteils einnimmt: ein Dritter, der verschwindet.

Der Blackout, den Metzger und Oedipa beim Orgasmus erleben, verdoppelt den Schwund der Sinne auf der Höhe der Ekstase; aber er erinnert auch an den Blackout des Ödipus, der sich im Augenblick der Selbsterkenntnis selbst blendete. Und es spielt noch jener Blackout aller postmodernen Endzeitphilosophie mit hinein. (Auch Hegels Geist wäre ohne die Fernsicht auf die Vergangenheit nur der »leblose Einsame« in visueller Privation.) Das christliche Ende öffnet ein Buch. Das moderne Ende ist das Fernsehen. In Pynchons apokalyptischem Roman *Die Enden der Parabel* wird das postmoderne Ende der Geschichte als Filmriß erzählt: Kein Energieausfall auf Golgatha, sondern Blackout im Kino der Welt.

Heilige: Die Schriften der Engel

Es ist nicht so einfach, von Gott persönliche Nachrichten zu erhalten. Der Herr der Welt streut seine Mitteilungen durch den Raum und erwartet, daß sie von allen gelesen werden. Die ins Unendliche wachsende Lesbarkeit des Kosmos, der Welt, der Dinge und der Seelen¹ beschränkte die Möglichkeiten für gesonderte Botschaften des Himmels. Gerade daher wurden sie aber so überaus begehrt. Aus diesem einzigartigen Gott-Verlangen schossen ungeheure, zugleich rührende und wahnsinnige Frömmigkeiten hervor; an ihrer Seite entwickelten sich raffinierte Klosterindustrien, die sich auf Betrug mit Gottesnachrichten spezialisierten. Verlangen ist immer dort, wo Mangel herrscht. Warum aber gibt sich der Christengott nicht wie Dionysos durch Fülle und Überfluß kund, warum zeigt er sich nicht in der Freude, im Genuß? Für die Verknappung der Gottesnachrichten sorgt eine Kirchenpolitik, die ihre Macht auf die Priorität der Schrift gründet, auf das Zeugnis einmaliger Theophanie. Solche Schrift darf sich nicht ohne weiteres vermehren und aus der Kontrolle geraten. Da Gott selbst nicht schreibt, muß der Kontakt mit dem Geist oder mit Boten Gottes gesucht werden oder mit jenen Zeichen, in denen er sich gezeigt hat. Wer mit Gott kommunizieren will, muß in seiner Sprache sprechen: in der Sprache der Körperwunden.

Zwar kennt die volkstümliche und hagiographische Tradition allerdhand Beispiele von menschlichen Kontakten mit Gott; doch waren nicht alle Verbindungen auch seriös. Theresa von Avila, die geheimnisvolle Mystikerin, warnt in ihrem Traktat *Von der Liebe Gottes* vor solchen Fehlverbindungen. Erst mit der Zeit stelle sich heraus, ob

(...) es wahre Gnaden Gottes seyen und nicht etwan ein Betrug des bösen Feinds und Melancholeyen oder Phantastereyen, die von eygner Natur entstehen (...).²

Aber die kirchliche Feststellung, ob in dem Zeichen, in der Vision, im Wunder, in der Ekstase wirklich Gott gesprochen hat³ und ob nicht Wahnsinn, Hexerei oder Betrug ihre dämonische Stimme erhoben haben, erfolgte immer erst sehr viel später. Ein Subjekt der Offenbarung muß zunächst durch ein Feuer von Martyrien und dann noch einmal durch die Härteproben der Zeit, ehe es das fromme Gedächtnis als einen Heiligen aufnimmt. Doch der Wahnsinn dieses beben-

teratur spricht, selbst in der schrecklichsten Version einer technologischen Zukunft, kommt sie nicht ohne die Liebe aus. Das ist unrettbar ihre Bindung an den Betrug.

10. Endspiele um Liebe oder Betrug

Das Ende des Stockens: Disco

Ein Endspiel in der Geschichte von Liebe und Betrug könnte beginnen, wenn die Erlösung von der Sprache auch die blinde Macht des Stockens beseitigte. Allerdings ist das Stocken gerade ein solches Ende, eine momentane Implosion des Sprechens, weil die »Menge des zu Sagenden«, wie sich Kafka, ein Held der Stockungen, ausdrückte, Zungen und Federn lähmt. Das Stocken ist ein Zögern vor dem Übergang in ein anderes Sein, denn durch den Sprung über die Schwelle eines einzigen Wortes verwandelt sich der Sprechende in einen anderen: in einen Liebenden, in einen Ekstatiker, in einen Verbrecher oder in einen Toten. Mit der Gefahr, die Sprache zu verlieren, beginnt immer ein Endspiel. – Neben verschiedenen Liturgien des Endspiels, worin Worte abgestreift oder einbüßt werden, verfügen alle Kulturen über ein Repertoire von Sonderzeichen, die eine gleitende Erlösung aus den Fesseln der Sprache versprechen; diese Zeichen ersetzen die Schwingungen der Worte durch eine rhythmische Bewegung des Körpers: den Tanz.

Diese einzige codierte nichtverbale Sprache des Verlangens spricht der Körper allein im Verbund mit anderen. Trotz aller Einwendungen des heiligen Augustinus gibt es keine andere Residenz des Verlangens als den sexuellen Körper. Kontinuierliche rhythmische Bewegungen versetzen den Organismus des Tanzenden in einen anderen Zustand, in den Zustand des Verlangens, das selbst den Gesang seiner physiologischen Transformation anstimmt. In seinem ebenso unterhaltsamen wie gelehrten Buch zur Geschichte der Tanzregularien, *Die Passion, ein anderer zu sein*, verfolgt der französische Rechtshistoriker Pierre Legendre die Bemühungen der mittelalterlichen Theologen, das Tanzen aus der neuen christlichen Kultur der Liebe und der abgeräumten Gesetze zu tilgen.¹ Der Heilige Cäsar, Bischof von Arles, legte im 9. Jahrhundert das Problem offen, indem er erklärte: »Selbst wenn die Christen in die Kirche gehen, kommen sie als Heiden wieder heraus, denn die von den Heiden übernommene Gewohnheit des Tanzens ist noch nicht verschwunden.«² Die Christen erbten den Tanz als heidnische Sitte, und diese Herkunft genügte für den bischöflichen Verdacht, daß er die neue christliche Instituierung der Geschlechter unterlaufe. Ein striktes Verbot des Tanzes und des körperlich betonten Gesangs stieß indessen auf Schwierigkeiten, weil die mittelalterlichen Bischöfe bei ihrer Inspektion der Sterne (sie inspizierten, indem

sie Aristoteles und Ptolemäus lasen) feststellten, daß Gott offenbar selbst den Kosmos in rhythmische Bewegungen versetzt hatte: Philosophen und Dichter beschrieben die Bewegungen der Himmelsphären und Planeten als ästhetisches Zusammenspiel von leuchtenden Körpern und Bahnen in majestätischen Zirkulationen zu erhabener Sphärenmusik. In Dantes »Paradiso« bewegen sich auch die heiligen und weisen Bewohner des Jenseits in Reigenform durch die astralen Räume. Gottes gesamte Liegenschaften schwingen und drehen sich in einer feierlichen Choreographie von der Hand des Schöpfers selbst. Gott, der Weltenmeister, ist auch ein Tanzmeister. Der festliche Chorus auf Erden stimmt sich daher in zeremoniellen Miniaturen symbolisch auf die Schwingungen der großen himmlischen Ordnung ein. So erklärt es jedenfalls Honorius von Autun im 12. Jahrhundert. Honorius entzifferte in den Tanzreigen das ptolemäische Libretto:

Durch die Kreisbewegung wollte man die himmlischen Umdrehungen (firmamenti revolutionem) sichtbar werden lassen; durch das Reichen der Hände die Verbindung der Elemente; durch die Musik des Gesangs die Sphärenharmonie; durch die Gebärden des Körpers die Bewegungen der Tierkreiszeichen; durch das Klatschen der Hände oder Klappern der Füße das Krachen des Donners.³

Die Semiotik des Tanzes leugnet ihre Kontakte mit der heidnischen Kultur, indem sie auf vielfältige Weise die Sprache des Himmels imitiert. Doch läßt sich die Bedeutung des Tanzes als rituelle Verbindung und Trennung der begehrenden sexuellen Körper nicht so leicht vergessen. Im Tanz präparieren sich die Leiber der Geschlechter in einem mehr oder minder ausgeprägten ästhetischen Code allein für die visuelle Konfrontation mit den anderen. Rudolf zur Lippe folgt in seiner Untersuchung über die Hofballette im 16. und 17. Jahrhundert, *Naturbeherrschung am Menschen*, einer falschen Spur, wenn er die komplizierten zeremoniösen Bewegungen und Figuren des Gesellschaftstanzes als Sublimations-Codes analysiert, die den sexuellen Körper lediglich disziplinieren sollten. Die »stumme Rhetorik« des Tanzes, wie man Ende des 16. Jahrhunderts sagte⁴, die Elemente von Pose, Metrik, Memoria sollten vielmehr den Körper vorteilhaft zur Geltung zu bringen: ihn begehren und begehrenswert machen.⁵ Zur Lippe betont die Tatsache, daß sich die Hofballette für eine Ostentation aristokratischer Unterschiede gegenüber der »Menge« zusätzliche Regeln auferlegten; doch das Spiel läßt sich nur unter großen Verrenkungen als ästhetische Legitimierung lesen, als ob die »Herrschenden vor den Beherrschten als Träger des Gattungsfortschritts«

erscheinen wollten⁶; vielmehr sollten die Zuschauer gerade durch Bewunderung / Begehren die Distanz zu den Mächtigen genießen. Die tanzenden Herrscher drehten und reihten sich ihrerseits wieder als Repräsentanten der Höchsten Macht. In seinem Buch über die *Passion, ein anderer zu sein*, betont Legendre, daß die Verankerung der Tanzsemiotik im Jenseits (am Ort des Anderen) für die ekstatische Technik des Tanzes unbedingt notwendig war. Der tanzende Körper wurde, wie sonst nur beim Ordeal, selbst zum sprechenden Organ Gottes erhoben.⁷ In dieser Funktion öffneten der Reigen, seine Semiotik und die dazugehörige Musik einen »Kanal Gottes«, wie die Rocksängerin Nina Hagen so schön sagt.⁸ Man kann in den Libretti der Hofballette und in den Tanz-Traktaten sehr genau verfolgen, wie die Konjunktion von Ballett und Astronomie bis ins 17. Jahrhundert hinein ungebrochen fortbestand. Zur Lippe führt in diesem Zusammenhang einen zeitgenössischen Kommentar an: »jene schönen und unterschiedlichen Bahnen, gerade und gebogene, die mit so viel Anmut gezogen werden, sind dieselben Konjunktionen und Oppositionen (...), die fast täglich zwischen den Planeten und ihren Sphären am Himmel auftreten.«⁹ Die künstliche Sprache der astronomischen Semiotik dient keineswegs allein dazu, zwischen den sonst beziehungslosen Personen elitäre Verbindungen zu knüpfen. Alles Wissen, alle Wissenschaften des Mittelalters waren kosmologisch verortet. Doch bleibt es eine Besonderheit der Tanzregel, daß die Verbindung zum Kosmos bis heute nicht verlorengegangen ist.

Unabhängig von seiner an Norbert Elias angelehnten These, daß die komplizierten Figuren der höfischen Ballette zur epochalen Evolution des Triebverzichts gehörten und den Unterschied zur derben, grobsinnlichen, bisweilen auch manischen Tanzwut des Volkes suchten, belegt zur Lippe auch, daß der stumme sprachlose Code dieser Tänze die erotische Kommunikation der Körper eröffnete. In einer Stelle des Traktates *Orchésographie* von Thoinéau Arbeau (1589) heißt es: »ohne Worte sage der Tänzer zu der von ihm geliebten Frau: »liebe mich, begehre mich.«¹⁰ Auf dem Weg von der höfischen Gemessenheit der festlichen Ballette zur Diskokultur unserer Tage verlor die Sprache des Tanzes keineswegs ihre guten astronomischen Beziehungen, sondern fuhr munter fort, Begehrenszustände im kosmischen Code anzuzeigen. Allerdings erlebte auch diese Sprache Revolutionen (Drehungen der Bedeutungs-Sphären), die ihre Zeichen und ihre Regeln einem trügerischen Ideal von Unmittelbarkeit und Wahrheit annäherten. Man höre einen Tanzbericht aus dem Jahre 1772. Lotte und Werther tanzen erst Menuett und dann Walzer:

Nun gings, und wir ergötzten uns eine Weile an manchfaltigen Schlingungen der Arme. Mit welchem Reize, mit welcher Flüchtigkeit bewegte sie sich! Und da wir nun ans Walzen kamen, und wie die Sphären umeinander herumrollten, gings freilich anfangs, weils die wenigsten können, ein bißchen bunt durcheinander. Wir waren klug und ließen sie austoben, und wie die Ungeschicktesten den Plan geräumt hatten, fielen wir ein und hielten mit noch einem Paare, mit Audran und seiner Tänzerin, wacker aus. Nie ist mirs so leicht vom Flecke gegangen. Ich war kein Mensch mehr. Das liebenswürdigste Geschöpf in den Armen zu haben und mit ihr herumzufliegen wie Wetter, daß alles ringsumher verging und – Wilhelm um ehrlich zu sein, tat ich aber doch den Schwur, daß ein Mädchen, das ich liebte, auf das ich Ansprüche hätte, mir nie mit einem andern walzen sollte als mit mir (...).¹¹

Kosmologie, Erotik, Ekstase. Der neue Tanz der Jugend, der Walzer, revolutionierte um 1770 die Bewegungskultur¹²; aber er veränderte nicht den alten Code des Tanzes, der das Verlangen durch die Bewegung der Planeten schwingen ließ. Wenn Werther und Lotte »wie die Sphären herumrollten«, dann reihten sie sich ein in die »firmamenti revolutio« des Honorius von Autun. Der gestirnte Himmel über ihnen und die Sprache des Verlangens in ihnen. Die Verstärkerwirkung, die diese einzige wortlose Sprache des Verlangens auf das Verlangen selbst ausübt, treibt das tanzende Subjekt weit über die alltäglichen kleinen Gefühle hinaus. Wie beim Mystiker, der seinen Körper durch Lektüre, Gebet, Gesang auf die Resonanz der Himmelsworte abstimmt, spricht durch den ekstatisch geladenen Leib des Tänzers der imaginäre Ursprung der Worte selbst. Kein Wunder, daß die Pädagogen der Aufklärung das Vergnügen des Walzertanzens mit schrillen Warnungen bekämpften. Seit Schließung des Geistkanals galt der ekstatische Narzißmus, dem Tänzer huldigen, als eine Form des Wahnsinns. Der Glaube an himmlische Mitteilungen in diesem Zustand war zusammengebrochen. Der narzißtische Körper teilte sich über Spiegelungen sein Verlangen selbst mit, und das hatte eine Revolution der irdischen Dinge zur Folge.

Im Jahre 1842 beobachtete Heinrich Heine in Paris das nächste Stadium in der Evolution der Tanzkultur. Die neuen Tänze schienen ein Endspiel der alten Ordnungen und Hierarchien einzuleiten, denn in den Pariser Gesellschaften tanzte nur noch das Volk mit sichtbarem Vergnügen. Die alté Klasse verfügte über keine Geheimnisse mehr, die sie in Allegorien feierlicher oder erregter Bewegungen mitteilte. Der neue Beschleunigungstanz, der Cancan, brachte zunächst nur das Begehren in obszöne Sichtbarkeit; doch las Heine diese allzu verständliche Sprache auch als drohende Revolution der politischen und kulturellen Wertssysteme:

Es sind aber nicht bloß die geschlechtlichen Beziehungen, die auf den Pariser Bastringuen Gegenstand ruchloser Tänze sind. Es will mich manchmal bedünken, als tanze man dort eine Verhöhnung alles dessen, was als das Edelste und Heiligste im Leben gilt (...), jede Art von Begeisterung, die Vaterlandsliebe, die Treue, den Glauben, die Familiengefühle, den Heroismus, die Gottheit.¹³

In greller Deutlichkeit verraten die Bewegungen der Körper hier die Zustände des Verlangens. Die Tanzenden verlassen den rhythmischen Gleichklang mit der ewigen Revolution der Gestirne; ihre Bewegungen kündigen vielmehr in einer Pantomime die künftige Revolution der irdischen Ordnung an. Auch den Gesellschaftstänzen in den Pariser Kneipen liegt ein Text zugrunde, eine stumme Rede, doch die Schwingungen und Bewegungen der Körper und Glieder artikulieren ein Verlangen nach Umschrift der Bewegungsgesetze im alten sozialen Kosmos.

Trügt der Anschein nicht, so stehen die Pädagogen unserer Tage in einem noch viel heftigeren (und aussichtsloseren) Kampf mit den Astralleibern der tanzenden Jugendlichen als ihre Kollegen im 18. Jahrhundert. In ihren Protokollen kommt Endzeitstimmung auf. Alle besorgten Pädagogen und Soziologen, die sich mit der Kultur der Discotheken auseinandersetzen, beklagen den Einbruch der verbalen Kommunikation, der dort zu beobachten ist.¹⁴ Ein ganz neuer Selbstbetrug der Natur macht sich auf der Szene in den Discos breit. Daher analysiert ein Mediziner besorgt die Steigerung der Aktivität des vegetativen Nervensystems unter der Einwirkung extremer Beschallung und rhythmischer Effekte. Sie beeinflussen »Atmung, Puls, Blutdruck, Muskelspannung, Hautwiderstand und hirnelektrische Aktivitäten.«¹⁵ Durch maschinelle Einwirkung verschieben sich die Daten exakt auf den Meßgeräten, die auch Lügendetektoren an die Organe anlegen. Signifikante Steigerungen dieser physiologischen Daten melden nach der kriminologischen Lesart des wahren Körperzustandes den organischen Selbstbetrug. Dieser Betrug ist aber das Ziel (Sinn). Die Kids steigen in die Discotheken, um durch rhythmische Schwingungen, durch Oszillationen des vegetativen Systems und Soundwellen in Trance oder Ekstase zu geraten. Schon die Mediziner der Antike beobachteten solche Veränderungen bei den korybantischen Riten oder bei der bacchantischen Mania.¹⁶ Es genügte damals, wie Alkibiades im *Symposion* erklärt, den Klang der Pansflöte zu vernehmen, um in die korybantische Ekstase hinüberzuschwingen. Der bacchantische Tanz umfaßte ein kleines Repertoire von kollektiven Bewegungen und rhythmischen Mustern, die rasch den Zustand der Mania herbeiführten. Auch die dionysischen Tänze

stimmten sich in kosmische Schwingungszustände ein. In den *Bacchen* des Euripides heißt es: »Schwinge des Narthex/ Mutwilligen Stengel!/
Bald wird die ganze Erde/ Im Tanze wirbeln!/
Bromios führt alle Reigen an,/ Hat die Scharen der Frauen/ Aufgescheucht von Webstuhl und Spindel.«¹⁷ Die modernen Discotheken steuern bereits durch elektronische Verstärker die Musik in einem Bereich von 80 bis 120 Dezibel und erzeugen, wie die kritischen Pädagogen entsetzt feststellten, allein durch diese akustische Massage eine »kathartische Wirkung«; der antike Besucher der dionysischen Theaterfeste kassierte erst nach Stunden auf steinernem Sitz die kathartische Prämie von tragisch erlebtem »Jammer und Schrecken«. Heute fände auf dem Theater der Jugend nur noch »Stummfilmkommunikation« statt, beklagte Lienhard Wawrzyn.¹⁸ Erst entziehen sich die Heranwachsenden der elterlichen Disziplin und anschließend der Kulturmacht der Sprache. Heftiger noch verdammen zeitgenössische Soziologen und Pädagogen, daß der Discotanz gar nicht mehr auf geordnete Paarbildungen abziele, sondern zu narzißtischen Selbstdarstellungsexzessen verlocke.¹⁹ Andere rücken den Disco-Genuß in die Nähe der Onanie-Schrecken, bei denen die Erzieher seit Anfang des 18. Jahrhunderts das Gruseln erlernten. Sogar der SPIEGEL verfiel in die Klage der Autoren der *Allgemeinen Revision* von 1780, als er den Disco-Tanz als »genuinen Ausdruck des kurzgeschlossenen, masturbatorischen Vibrator-Sex unserer Zeit« bezeichnete.²⁰

Darf sich ein junger Mensch künstlich erregen? Die Discos sind artifizielle Stimulations-Maschinen und reißen die jungen Leute weg von den alten subtilen Geistes-Ekstasen der Musiken, Bücher und Gesellschaftstänze. Die große Gefahr wittern Jugendwächter zumal in der Bedeutungslosigkeit dieser Erregung. Ist die Ekstase ohne Kontakt zum Großen Sinn nicht einfach eine Art von Droge wie sexueller Genuß ohne Liebe? Was schon bei Heine anklang: Glaube, Familie, Vaterland, Heldentum und Gott dürfen die Menschen in Erregung versetzen; nicht aber nichts. Die physiologischen Erregungen der Disco-Tänzer unterbrechen aber keineswegs alle Kommunikationen und Bedeutungen. Vielmehr verabreichen die Discos ihre ekstatischen Schübe trotz revolutionärer Technik unter ganz traditionellen Zeichen. Eine gleiche Semiotik von Drehungen der Tanzflächen (Revolutionen) und bewegten Spotlights (Sternen) sowie Lichtorgeln (Planetenbewegungen) hält die Erinnerung an die alten kosmischen Codes des Tanzes wach. Die Discotechnik erlaubt es heute auch, die Seligkeiten in Dantes »Paradiso« als psychedelische Licht- und Soundeffekte zu erkennen.

Und viele starke und lebendige Lichter
Sah ich, die um uns einen Kranz geschlungen;
Noch süßer war ihr Ton als hell ihr Leuchten.
(...)
Und also singend sind die Glutensonnen
Dreimal um uns im Kreis herumgezogen
Wie Sterne, nahe ihrem festen Pole.
Sie schienen mir wie Frauen, die vom Tanze
Zwar nicht sich lösen, aber schweigend harren,
Bis sie die neuen Töne wieder hören.²¹

Musik, Reigen, Lichtorgeln, Trancezustände – das Paradies ist eine himmlische Disco, der damals auf Erden kein Ballett-Libretto zu gleichen vermochte. Heute versuchen sie es. Wie Pausch berichtet, warb die Berliner Discothek *Jet Power* bereits in den siebziger Jahren mit Assoziationen an Jumbo Jets. Jeden Abend leitete dort der Disc-Jockey das Musikprogramm mit Richard Strauss' *Zarathustra* ein, der Titelmusik aus Stanley Kubricks *Space Odyssey*.²² Aber heute noch hypnotisieren Discos ihr Publikum mit Technologie-Simulakren. Darin erschöpft sich ihre Faszination längst nicht. An diesem Ort läßt sich exklusiv das Verlangen als Schwingungs-Zustand zeigen. Der Soundeffekt der Musikmaschinen, der die Besucher an Preßlufthämmmer erinnert²³, erzeugt physikalisch das erotische Körpergefühl; rhythmische Repetitionen produzieren ebenso mentale Ausnahmezustände. Der romantische Psychiater Johann Christian Reil berichtet von einer angeblich wahnsinnigen Patientin, die mehr als 160 Jahre vor der ersten Disco bereits fünf Monate ohne Unterbrechung auf ihr Knie hämmerte.²⁴ Unsere Kids könnten gar nicht mehr leben und denken ohne die getrommelten Stimuli aus Kassettenrecordern und Radios. Unter dem rhythmischen Schirm des Disco-Sounds wird auch eine stockungslose Kommunikation möglich. Dies ließe sich als technisch simulierter Demosthenes-Effekt bezeichnen.²⁵ Demosthenes führte seine Sprechübungen unter dem Rauschen des Meeres durch, um dem störenden Feedback-Effekt des Sich-selbst-Hörens (Ursprung des Stotterns) zu entgehen. Ebenso suchen die Jugendlichen günstige Kommunikationsbedingungen in den Discos. Der Sound mildert alle Hemmungswirkungen, die das Über-Ich an der Zunge auslösen kann. Sound und Ekstase reduzieren die Verantwortung für die eigene Rede.²⁶ Wolfgang Scherer, der das bislang einzige Buch über die symbolischen und mentalen Sound-Effekte vorgelegt hat, feiert die elementare Wirkung des Sounds auf die Sinne als »Auslöschung der buchstäblichen Ordnung«.²⁷ Allerdings läßt sich unter den Revolutionen der Disco-Maschinen nicht ewig jede Rede ver-

meiden. Das endgültige Endspiel findet auch dort nicht statt. Zuletzt gilt dann doch wieder, daß die richtige Sprache gesprochen werden muß. Irgendwann kehrt der Betrug zurück. Spürbar überziehen Gänsehäute die Schriftrücken der Disco-Pädagogen, wenn sie die Worte einer Rocker-Braut zitieren, die die modernen Derivate der alten Werther-Sprache nicht mehr hören mochte, weil sie die für betrügerisch hält: »Die Typen, die Rocker, die sind nämlich unheimlich ehrlich. (...) Und, weeste, bei so 'nem Typ, der sagt, Alte, ich hab Bock auf dich, stehste viel mehr druff, als wenn er zu dir sagt, Mäuschen, ich liebe dich.«²⁸ Unter der Regie des vollendeten Kulturverfalls laufen die Anbahnungen in der Disco leichter und schneller, ohne daß komplexe Begehrenssprachen beherrscht werden müssen. Das Ergebnis: Temposteigerung auch hier durch Eliminierung der anspruchsvollen Codes. Allerdings registrieren die Pädagogen mit Befriedigung, daß die raschen Genüsse der Disco-Kids auch ihren Preis haben, und sie führen dafür die alten Belege ins Feld. Mit oder ohne Sprache gilt: *post ekstasin omne animal triste*.²⁹

Die kritischen Reden von der Ekstase, vom Narzißmus, von der Unterwanderung der Sprache durch den Tanz fallen den Erziehern nicht als Geschenk der Disco in die Hände, sondern sie drehen sich im Recycling patristischer Satzungen. Allerdings machen die neuen Musikmaschinen auch Geschenke: die Befreiung vom Diskurs bei der wechselseitigen Kontaktierung der Geschlechterkörper. Kleidung, Tanz, Habitus sind zwar reduzierte, aber ausgesprägte, schnell wechselnde Codes der Moden, der Werbung, bisweilen aber auch subkultureller Sprachen. Für den sexuellen Kontakt liefern sie die Informationen und Illusionen. Die Körper der Geschlechter können sich so in der Discothek zum erstenmal allein über optische Abtastungen zum sexuellen Kontakt vorarbeiten. Im Ritual der Partnerwahl werfen die Tänzer den Ballast der Sprachstörungen ab, die vor allem die jungen Männer hemmen. Jetzt basiert die Wahl auf dem Trug einer schillernden Poetik von Körperzeichen. Sie funktioniert aber auch nur so lange, wie die alte Sprache der sexuellen Anbahnung, die konventionelle, buchstäbliche, verbale Sprache, zur konventionellen Regulierung des Verlangens, im Zustand des Erbleichens fortexistiert. Denn die Poesie ist ein Stadium der Sprache oder vielleicht der linguistische Prozeß, worin die Worte kaum merklich ihren regulativen Charakter ablegen. Andererseits bringen die Discotheken keine Dichter mehr hervor. Die Fluktuation der notwendigen Informationen funktioniert ohne die Deklaration, ohne die Verführerrede. So zerfällt die Notlage jener Dichter, die durch die »Menge des zu Sagens«, durch die Komplexität dessen, was sie den Worten anver-

trauen möchten, ins Stocken geraten. Dafür erscheint am Horizont, wo diese alte Männernot versinkt, eine neue Poesie, die aber von den Resten der anderen Poesien lebt. Allerdings benötigt jedes Paar, um den Weg von der sprachlos eingeleiteten Paarung zur Beziehung zu finden, zuletzt doch die Rede. Wer aber produziert die wahren Worte unserer Tage? Immer noch reagieren Frauen mit Liebesbereitschaft auf Dichter und Texte. Welche Gewißheit versprechen sich diese altmodischen Leserinnen vom verblichenen Charme der literarischen Rede? Oder verfügt der Autor über Macht? Welche Verbindlichkeiten tragen heute Dichter-Sätze? Oder Dichterinnen-Sätze, denn offenbar wird der Beruf, die Liebe zu preisen, heute vor allem von Frauen ausgeübt. Doch müssen immer noch die großen Beziehungen durch Männersätze begründet werden. Ihren Wortlaut diktieren Dichter nicht mehr. Aber ihren eigenen Wert als Zeichen vor der Schwelle, als Probe auf das Endspiel findet sich bisweilen in Verse gebannt, wie sie der Lyriker Gottfried Benn niederlegte: »du kannst nur diese Hand, die schmale fassen/ und diesmal noch das tiefe Wort erneun.«³⁰

Der Aufstand gegen die Differenz

Unser Fin de siècle erlebt noch ein anderes Endspiel gegen das Stocken, das an der Grenze der Geschlechter aufkommt. Nicht die Erlösung von der Sprache, sondern die Erlösung von der Differenz. Der Geschlechterunterschied ist wie alle Unterschiede für sich allein völlig bedeutungslos. Aber in der Art aller Unterschiede treibt er unkontrollierbar Bedeutungen hervor. Begreiflich sind daher die Versuche unserer Tage, den kulturellen Unterschied der Geschlechter zu tilgen, ihn aus jeder willkürlichen Zuschreibung herauszuschälen. Sie sind ebenso begreiflich wie vergeblich. Tatsächlich lassen sich alle empirischen Unterschiede der Geschlechter nur statistisch fassen. Sie sagen über niemanden etwas aus. Stets muß man von vorn beginnen, will man festhalten, was diese Frau, was dieser Mann als Geschlechtswesen ist. Ein philosophisch dekretierter »Ursinn der Geschlechter«³¹ ist Unsinn; nur als biologische Funktion hat die sexuelle Verschiedenheit eine Basis: daß sie Wahlen ermöglicht. Die Prozedur der Wahlen, die durch künstliche, gewaltsame, illusionäre, betrügerische, zufällige Ereignisse gesteuert werden, erwies sich in der Natur ganz offensichtlich als ein vorteilhaftes Verfahren.³² Der menschliche Evolutionserfolg beruht auf der sexuellen Vermehrung, die Neukombinationen von Erbmaterial erlaubt. Evolution entspricht einer Wendung der Natur selbst. Die Urgeschichte des menschlichen Vor-