

Die verlassene Bühne.

Cathrin Nielsen

Wenn ich Ingrid Honneths Atelier- oder Ausstellungsräume betrete, überkommt mich das Gefühl, eine verlassene Bühne zu betreten, einen Bereich, aus dem sich die Leidenschaften, Motive und Dramaturgien, die die Körper üblicherweise in ein Gespinnst unzähliger Geschichten eintauchen, zurückgezogen haben, jene Geschichten, die ihn zur wechselseitigen Passion zwingen, die ihn ins Licht der Handlung und des Wortes befreien. Dieses Gefühl des Bühnen-, ja Traumartigen mag nicht allein der Tatsache geschuldet sein, dass Ingrid jahrelang als Ausstatterin für verschiedene Theater gearbeitet hat, auch wenn ihr das zweifellos die Aura einer hintergründigen Werkmeisterin verleiht, einer Fädenspinnerin eigener Art – so wie die drei Parzen Klotho, Lachesis und Atropos als ‚Sekretärinnen‘ des Zeus die scheinbar autonome Dramaturgie unseres Lebens mit schwer fassbare Fäden durchwirken, deren Verkörperung in Form der „Schiere“, der „Spindel“, der „Schriftrolle“ oder dem Buchstaben in unserer Alltagswelt herumgeistern. Als wären diese Schicksalsinstrumente wartende Requisiten oder Asservate, in denen Erinnerungssegmente in Form von Spuren lagern, die den Weg weisen in Exzesse von Gewalt, in versunkene Berührungen oder Handlungsstränge. Die Dinge als Wiedergänger sozusagen einer in einen tausendjährigen Schlaf gesunkenen Welt.

Überhaupt sind es die Dinge, die auf dieser Bühne diesseits der Geschichten die Regie übernehmen. Geisterhaft auseinandergerissene Papierkörper, die da den Raum bevölkern, herumstehen, hängen, lautlos zu wandern scheinen, sich mal aufblasen, mal verschwindend klein werden, die Zeit stillstellen und die Kausalität über den Haufen werfen. „Kamm“, „Bleistift“, „Messer“, „Schlüssel“, „Specklandschaft“, Körperfragmente, abgeworfene Häute, Attrappen des Fleisches. Wie im Traum oder in den surrealen Erzählungen von José Saramago, in denen Türen den, der ihre Schwelle übertritt, zu kratzen beginnen, oder Stühle auf höchst menschliche Weise „zusammenklappen“, sich die Beine brechen oder schwitzen, andererseits jedoch eigenmächtig verschwinden oder sich unentwirrt um unsere Finger schlingen – setzen auch die Papier-Objekte Ingrid Honneths die gängige Auffassung von Subjekt und Objekt außer Kraft. Sie sind nicht länger das, womit *wir* als Subjekte hantieren, was wir gebrauchen und in den Dienst nehmen; sie selbst nehmen plötzlich den Rang des Subjekts ein, als wüssten sie viel mehr von uns als wir von ihnen, als wären sie es, die uns die ‚Formen der Anschauung‘ vorschreiben: den Raum, dem sie entsteigen, die Zeit, die sie entfalten, das Verhältnis von Ursache und Wirkung, von Täter und Opfer. Und ist es nicht so, dass „der Stuhl“, „der Löffel“, „das Glas“ ein ganzes Heer an Geschichten aufrufen, weil bereits unzählige Männer und Frauen vor uns ein Glas an die Lippen gesetzt haben, in Erwartung, in Lust oder Hast, so wie wir alle in den Bewegungen zusammenfließen, mit der wir einen Stuhl heranziehen, eine Tür öffnen oder

mit der Gabel hantieren? So wie jedes Wort, das wir flüstern oder herausschreien, ja jeder Laut und Buchstabe eine Allgemeinheit implizieren, die sich seiner (unserer!) Erst- und Einmaligkeit brutal widersetzt, weil, wie Hugo von Hofmannsthal einmal bemerkt, tausend Tote mitreden, wann immer wir den Mund öffnen?

Nicht wir haben die Dinge – die Dinge haben uns. Sie wachsen plötzlich zu Größen an, zu denen wir in einem Verhältnis der Abhängigkeit stehen, weil sie auf eine ebenso beklemmende wie tröstliche Weise das Überdauern wachrufen, das im Alltäglichen steckt: das Schneiden, Ritzen, Perforieren, Übermalen, Verbinden, diese endlosen Tätigkeiten, in die der Einzelne wie Abertausende vor ihm verschwindet und in die Millionen nach ihm wieder eingehen werden wie flüchtige Materie in zeitlose Formen. Sie sind in den kleinsten Artefakten präsent, in der Nadel, im Streichholz, im Kanten Brot, im Schlüssel, im Kamm, sie sind, wie es bei Schopenhauer heißt, verkörperter Hunger, verkörperte Gier, Materialisierungen menschlicher Bedürftigkeit, und offenbaren so etwas vom Rätsel unserer Existenz.

So wird einerseits seine geheimnisvolle Quelle im Inneren des Gegenstandes offenbar, andererseits erscheinen diese Dinge ja hier, auf der traumartig verlassenem Bühne der Ingrid Honneth, irgendwie von uns getrennt. Wir stehen vor ihnen wie Alice vor den Spielkarten der Herzkönigin, zunächst vielleicht in der Haltung des neugierigen Betrachters und Zuschauers, dann zunehmend wie in banger Erwartung auf das, was da kommen wird. Denn die eigentliche Funktion der Dinge, *uns aus der Beschränkung auf unseren Körper zu befreien*, ist hier aufgehoben. So lange der Hammer sich zum Hämmern hergab (oder die Spielkarte zum Spielen) und das Messer eines war, mit dessen „Zuhandenheit“ zu rechnen war, das heißt damit, dass es auf eine handhabbare Weise zur Stelle war, um das Brot zu schneiden oder einen festlichen Braten zu zerlegen – solange die Dinge also in *unsere* Beweggründe und Geschichten verstrickt waren, konnte man von seinem Körper absehen. Von diesen Intentionen befreit und in ihre schiere Vorhandenheit aufgebläht spiegeln sie dagegen unseren eigenen Körper ebenfalls in seiner bloßen Faktizität wider und versetzen ihn damit an einen Ort der Verletzbarkeit und Angst. Wenn es so ist, dass unsere Artefakte unsere Intentionen widerspiegeln, wenn sie unseren Bedürfnissen ein Antlitz verleihen und uns auf diese Weise dazu verhelfen, aus dem Rumor unserer rein fleischlichen Existenz herauszutreten, dann stellt das zur Überdimensionalität aufgeblasene, definitiv *nicht* handhabbare Ding eher eine Waffe dar denn als ein Werkzeug. Es unterbindet unseren „ekstatischen“ Zugang zur Welt, wie Heidegger das nennt, also die Tatsache, dass wir unseren Körper allererst durch Dinge und in ihnen abgelagerten Handlungsaufforderungen realisieren können: der Stift, um eine Notiz zu machen, der Streichholz, um mit ihm eine Zigarette zu entzünden, der Mantel, um hineinzuschlüpfen. Die überdimensionierten Gegenstände und Körperfragmente in diesem Raum dagegen schweigen. Ihre fehlende Funktionalität macht sie zu Schmerzstücken, zu

Zeichen dieser verwehrten Möglichkeit, vom Körper Abstand zu nehmen und ihn im Ausgriff auf Wünsche, Intentionen oder Leidenschaften aus seiner schieren Faktizität zu befreien.

Jedes menschliche Artefakt stellt eine Erweiterung bedürftiger, wünschender, antizipierender Wesen dar, eine Art Fortsetzungsorgan. Es verliert seine unheimliche Neutralität nur im Hinblick auf den Unterschied von fühlender und toter Materie, und deshalb antizipieren wir die Aufforderung, die in einem Gegenstand schlummert, entweder als einen Akt der Transzendenz oder als einen Akt des Verwundens, als etwas, das uns eine Welt aufschließt oder aber als etwas, das sie brutal verstummen und uns mit unserem Körper alleine lässt. Dinge sind (mit anderen Worten) nicht (nur) geduldig; in ihrem bloßen Daliegen tun sie zugleich ihre Indifferenz gegen uns kund. Jeder Stein, jedes Messer, jeder Draht geben sich dazu her, von uns verwendet zu werden, sie geben sich aber ebenso dazu her, uns zu vernichten. In ihrem Buch *The Body in Pain* beschreibt die amerikanische Kulturwissenschaftlerin Elaine Scarry, dass und wie sich jedes Arrangement der Folter zum Ziel setzt, die Zerstörung von Welt, die man im Schmerz erleidet, systematisch nachzubilden, indem es den menschlichen Sinngehalt aus den Gegenständen abzieht, ihre geschichtliche Substanz auslöscht und so den Kontext der Zivilisation kollabieren lässt.¹ In der Einverleibung der Welt in das Waffenarsenal des Folterers wird jedes Ding, ja werden gerade die intimsten und vertrautesten Gegenstände zu „Agenten des Schmerzes“. Fenster, Tür, Wasserhahn, Bügeleisen und Stuhl verwandeln sich in Requisiten der Tortur und tragen doch, wie Scarry mit Verweis auf Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie* schreibt, unvermeidbar die Signatur des Häuslichen in sich, dessen Verstümmelung sie zugleich erheischen, wie der berühmte kafkasche Todesapparat mit seinen Stacheln einer vergrößerten und gleichzeitig verfeinerten Nähmaschine gleiche. Ihr Sinn liegt jedoch nun nicht mehr darin, unseren Körper zu erweitern, sondern ihn zu profanieren, das heißt, ihn auf seine krude Materialität, sein rohes Fleisch zurückzustoßen, so wie der um die Martersäule geflochtene Leib des verurteilten Verbrechers zu einem Stück de-humanisierter Natur, zur ‚Rinde‘ werden soll, zum Schorf der Welt.

Die Geschichte des perforierten Körpers und einer in seiner Vernichtung antizipierten Wiederauferstehung ist uralte (wenn man Osiris denkt, an Orpheus oder an das Götterkind Zagreus, das von den Titanen zerrissen wurde, um als Dionysos wiederzukehren). Immer stellt die Zerstückelung eine katastrophale Überschreitung dar, deren innerstes Zentrum auf einen „pathologischen Urzustand“ verweist, die „inthropathische Erfahrung [...] der verstreuten Glieder“², die eines Gottes, eines Demiurgen, Regisseurs und Fädenziehers bedarf, der sie erneut zusammenzubringen, ihnen Haut überziehen und den Odem einer gemeinsamen Welt verleihen soll. Der zerstörte Körper steht seit jeher gleichermaßen für den „Ausgespienen“ einer alten Ordnung wie für den Heiligen, für den schieren Rest wie für das Versprechen einer „zweiten Geburt“, wie auch das aus seinem *um-zu* gefallene Ding in seiner dysfunktionalen

Vorhandenheit zwischen Abfall und Kunst changiert, zwischen dem, was unerbittlich aus der Welt herausfällt und dem, was sie auf eine dramatische Weise unterbricht und in eine neue Seinsweise hebt. Die Ambiguität des Dinges wie die Offenheit des mit den Artefakten so merkwürdig verschmolzenen menschlichen Körpers wird (wie gesagt) erst durch Geschichten aufgelöst, dadurch, dass sie sich in Bedeutungskontexten verwirklichen, die sie aus ihrer sinnlosen, riesenhaften Präsenz befreien. Körperfragmente setzen daher Angst frei, aber auch ein Gedächtnis oder Visionen ihrer zukünftigen Integrität, so wie der gläubige Christ durch den gekreuzigten Körpers Jesu den heilsgeschichtlichen Zusammenhang seiner Auferstehung durchschimmern sieht. In der theatralischen Darstellung des Karfreitagsgeschehens werden die Zuschauer unmittelbar mit dem inszenierten Vorgang der Zerstörung konfrontiert, bei dem der Körper Ziel der Peiniger ist, insofern er willentlich der Monopolisierung durch den Schmerz ausgesetzt wird, die dazu führt, dass die Welt versinkt. Die Gründungsgeschichte der Auferstehung wird hier selbst als Katastrophe, als Trauma in Erinnerung gerufen, wobei der Körper Jesu als Medium und Objekt zugleich fungiert. Wie er werden auch die Requisiten der Folter – die sogenannten Passions- oder Leidenswerkzeuge: Nägel, Hammer, Schweißstuch, Zange, Leiter und Strick – später zu herausragenden Gegenständen der Ikonografie, verwandeln sich von der Waffe zum „Siegeszeichen“, zum Zeichen eines vollbrachten Todes umwillen eines neuen, in welcher Hinsicht auch immer ‚eigentlichen‘ Lebens. Körperfragmente: Karthografien der Versehrbarkeit – Paraphernalia des Glücks.

All diese Motive finde ich in den Arbeiten Ingrid Honneths wieder: In den zerstreuten Gliedern – eine Arbeit von 2012 heißt kurz „Schlachtfeld“ –, in dem beklemmenden Nebeneinander von Fleisch und Schere, von Messer, Nadel und Faden, von Revolvern, Füßen und Brüsten, Bügeleisen, Drahtbürsten, herumliegenden Hautsäcken und Schriftzügen aus monströsen Riesenlettern. Selbst zwischen Spektakel und Andachtsbild schwankend evoziert diese verlassene Bühne die doppelte Ebene der Vernichtung und der dahinter aufscheinenden Erlösung – *zumindest* in ihrer Stille und Distanz, zumindest in ihrem Dauern, zumindest in ihrer unanfechtbaren, wenn auch pervertierbaren Intimität. Aber sie evoziert noch mehr. Denn wir haben es hier ja nicht einfach mit Requisiten einer abgeschlossenen Theatervorstellung zu tun oder mit Asservaten eines Gewaltexzesses oder Fragmenten eines gewesenen Lebens, wie Günther Eich sie in seinem berühmten Gedicht *Inventur* beschwört:

Dies ist meine Mütze,
dies ist mein Mantel,
hier mein Rasierzeug
im Beutel aus Leinen. [...]
Mein Teller, mein Becher,
ich hab in das Weißblech den Namen geritzt.
Geritzt hier mit diesem kostbaren Nagel,

den vor begehrlchen Augen ich berge. [...]

Ingrid sammelt oder bannt diese Alltagsobjekte nicht einfach, sondern sie rekonstruiert sie – in einer eigentümlichen Zwiesprache mit ihrem eigenen Körper – neu, Stück für Stück. Sie selbst hat diesen Vorgang des stillen, langwierigen Vernichtens oder „Entwirklichens“ und Neuanfertigens einmal als einen Prozess der „Aufhebung des Zweckprinzips“ beschrieben, als eine „Reduktion“, die darauf ziele, die Dinge von dem Fluch zu befreien, nützlich sein zu müssen.³ Damit scheint sie die Ambivalenz oder Neutralität, die in jedem Ding schlummert, seine Gefügigkeit wie sein Bedrohungspotenzial, die unseren Körper (wie ich es oben versucht habe darzustellen) einmal in seiner Erweiterbarkeit, das andere Mal in seiner brutalen Versehrbarkeit widerspiegeln, ihrerseits gewissermaßen durchzustreichen und auf eine noch tiefere Stufe der Ambivalenz zurückzuführen. Dinge, denen wir mit gebundenen Händen gegenüberstehen, ja die wir nicht einmal in Gedanken in eine zweckvolle Tätigkeit weiterführen, sie sozusagen zum Einsatz bringen können (so wie unsere Körperteile ja nicht nur aus Knochen, Fettgewebe und Blut bestehen, sondern zugleich aus zahllosen Bewegungsintentionen, die darauf warten, abgerufen und realisiert zu werden) – solche Dinge übersieht man entweder oder aber sie werden monströs, stehen im Weg, ziehen einen in Bann. Man gafft sie an, so wie Kinder Gegenstände, die ihnen fremd sind, oder wie man (zudringlich und scheu gleichermaßen) in das Gesicht eines Menschen sieht, der schläft und damit auf eine von uns unteilbare Weise in seinen *idios kosmos* verstrickt ist, in die höchst private Intimität seiner „inneren Bühne“, zu deren Objektivitätsprinzipien wir keinen Zugang haben. Aber was heißt es, dieses Gaffen in einen künstlerischen Herstellungsvorgang zu übersetzen? Was heißt es, „innere Falltüren zu öffnen“ und sich auf eine „Reise in die Dichte der Dinge“ zu machen, wie Francis Ponge das nannte, und zwar, um ihnen auf eine andere Weise eben diese Dichte zurückzuerstatten, um ihnen den Fluch des Funktionalen, ihre Unscheinbarkeit, ihr Weggelebtwerden abzustreifen und sie als sie selbst auftreten zu lassen? Was ist das für eine Form der Resurrektion, die an den Brauch mancher lateinamerikanischer Länder erinnert, der Opfer einer Diktatur dadurch zu gedenken, dass man sie – die Toten – einzeln namentlich auf die Bühne ruft: „*presente!*“?

Ingrid arbeitet (wie gesagt) nicht mit den Alltagsgegenständen selbst, sondern rekonstruiert sie auf eine sehr aufwendige Weise neu. Man könnte diesen Vorgang zunächst schlicht als einen Prozess der Erinnerung bezeichnen. Abwesendes wird in die Anwesenheit gerufen („*presente!*“), aber dieses Rufen vollzieht sich hier in der einsamen Stille eines langwierigen Herstellungsvorgangs, an dessen Anfang grauer Zellstoff steht, Pappmaché, und irgendeine aus ihrer Zielgeraden genommene Bewegungsintention (das Entkorken einer Flasche Wein, das Gefühl des Fallens, das Geräusch der einschnappenden Haustür, in dem sich die Intimität eines ganzen Lebens zusammenfasst). Rekonstruktionen aus der grauen Zone gewissermaßen, aus Zellfasern zerlesenen Altpapiers – aus dem zerschwemmten

Geschichtsgewebe der Zeitung, in dem Tagesereignisse, Lebensläufe, trunkene, abgetane Momente wie Gespenster auftauchen, einander durchkreuzen, für den Moment kollaborieren und wieder versinken – und dem Raum des Erinnerns, von dem Bergson sagt, in ihm sei eigentlich *immer alles zugleich* gegeben, sodass auch hier Abertausende Berührungen, Worte, Selbsthätungen und Massaker, das ganze Zerstückeln, Versenken, Verschließen, Ausradieren, Neujustieren, Zusammennähen, Verkleben, Auflösen, Maskieren, Übermalen, das wir Tag für Tag leben, ja in jedem Moment *sind*, in eine Form zusammengefasst werden, die „Schere“ ist, „Spindel“ und „Schriftrolle“, „Nadel“, „Gabel“, „Streichholz“ und „Schlüsselbund“, „Messer“, „Bleistift“, „Faden“, und die (wie die eingangs erwähnte Parzen) über oder hinter unserem Leben walten und die doch nichts anderes *sind* als wir selbst, jede und jeder in jedem Augenblick neu.

Wenn es der körperliche Schmerz ist, der die Welt zusammenbrechen lässt, der alle Geschichten abschneidet und alles Außen vernichtet, dann lässt sich dieser Indifferenzpunkt des Er-Innerns (Klees „grauer Punkt“), den derjenige einnimmt, der sich aus der Bühne des Lebens mit all ihren Handgriffen der Schöpfung und Zerstörung herauskatapultiert, um sie erneut als Bühne in sich entstehen zu lassen (als einen Ort nicht der Bedürftigkeit, sondern als einen Ort der Erkenntnis), umgekehrt als einen Zustand beschreiben, in dem der Schmerz der Anschauung gewichen ist, die Grausamkeit einer großen Ruhe, in dem all diese Körper-Dinge nicht mehr auf ihren leidvollen Ort in einer sie übermächtigenden Inszenierung verwiesen sind, sondern auf diese in ihnen angesiedelte Evokation des Schöpferischen selbst. Eine Anschauung allerdings, die sich weniger durch das Auge vollzieht, als durch den eigenen Körper, als rief er selbst sich zu:

„presente!“

Henry Miller hat es einmal so ausgedrückt: „Man tritt vom Spiegel weg, und der Vorhang geht auf. *Séance permanente*.“

1 Elaine Scarry: *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, New York 1985.

2 Michel Serres: „Zerstückelung“, in: *Das Fragment. Der Körper in Stücken*. Deutsche Ausgabe des Katalogs der Ausstellung *Le corps en morceau* vom 5. Februar bis 30. Juni 1990 im Musée d'Orsay in Paris, S. 33-37.

3 Ingrid Bach: *Small World* (2000).