

Opazität

MARKUS RAUTZENBERG

«...das Ganze erscheint zwar sinnlos, aber in seiner Art abgeschlossen.»
Franz Kafka, *Die Sorge des Hausvaters*

Opak ist, was undurchsichtig ist. Bereits eine solch basale Qualifikation kommt nicht ohne Verdachtsmoment [1] aus, denn undurchsichtig meint immer auch trübe, zwielichtig, *shady*. Es ist kaum möglich, Opazität positiv zu bestimmen. Stets scheint eine Negation vorzuliegen, eine Beeinträchtigung von Transparenz: Die Sprache, die man nicht versteht, wird zum Geräusch, die falsch belichtete Fotografie zum Ärgernis, das Flackern und Britzeln abgenutzten Filmmaterials zu optischer Irritation, die man versucht <auszublenden>, um auf das Bildgeschehen *dahinter* achten zu können. Die Gier nach immer höheren Bildschirm-Auflösungen etwa ist unschwer als Transparenz-Wahn erkennbar, der das Vergessen der medialen Vermittlungsebene als technisch implementierte Begehrensstruktur offenbart. Der Durchblick auf ein Dahinter- oder Darunterliegendes wird gehindert, ungeachtet der Möglichkeit, dass es vielleicht gar kein <Dahinter> geben mag, ein Durchblick vielleicht nie möglich war.

Die Metapher der *black box* bezieht aus dieser Logik ihre Evidenzkraft, egal ob sich in dieser Schrödingers Katze, ein psychisches System oder die durch das Betriebssystem abgeschottete Funktionsebene des Computers befindet. Entscheidend ist die unhintergehbare Uneinsehbarkeit des Opaken. Es ist jedoch zu fragen, ob die hier zur Anwendung kommende Denkbewegung, die stets durch eine Art Verblendung hindurch, auf etwas Dahinter- oder Darunterliegendes vorstoßen will (Fenstermetapher von Alberti bis *Windows*) und somit dem platonischen Gang aus der Höhle hinaus folgt, dazu angetan ist, das Verhältnis von Transparenz und Opazität adäquat zu fassen.

Opazität macht aus einem Ding ein *Un-Ding*, aus etwas (zumindest virtuell) Durchsichtigem etwas Trübes/Getrübtes [2] und es ist kein Zufall, dass dem Begriff der *Störung*, der Perturbation, *turbatio* zugrunde liegt; ein Terminus, dessen semantische Bandbreite von der «Trübung» bis zur «Aufwiegelung», also von der dezenten Verweigerung zum offenen Aufruhr reicht. Aufruhr auch deshalb, weil der Verbergungsqualität des Opaken offenbar eine so starke Beunruhigung inhärent ist, das Gegenwehr erforderlich scheint. Konnotationen der Kontamination und Verunreinigung [3] liegen dann nahe, Opazität daher ein genuin defizitärer Seinsmodus zu sein, den es zu vermeiden gilt. Dies genau ist die Strategie der Informationstheorie Shannonscher Provenienz, der es vor allem um störungsfreie Kommunikation als Problem der Nachrichtentechnik geht. Hier gilt die *noise-source* als Ebene feindlicher Interzeption, die zwar stets vorhanden, aber immer der störungsfreien Vermittlung, d.h. der Transparenz medialer Vollzüge entgegengesetzt scheint. Wo *noise* ist, soll *information* werden; das ist der Wahlspruch der Nachrichtentechnik und frühen Kommunikationstheorie.

Aber bereits der Titel von Shannons so einflussreichem Paper – *Communication in the Presence of Noise* – zeigt, dass die Argumentation sich hier der optischen Metaphorik von Transparenz und Opazität verdankt: Gelingende Kommunikation ist nur *vor dem Hintergrund der Störung/des Rauschens* denk- und wahrnehmbar. Es handelt sich um eine Denkfigur der Emergenz, d.h. *information* muss dem allgegenwärtigen Rauschen mittels Algorithmen und Filtertechniken erst abgerungen werden, bevor *information* und *noise*, Transparenz und Opazität überhaupt unterschieden werden können. Auf bestimmte Art und Weise sind Transparenz auf Opazität, *information* auf *noise* angewiesen und umgekehrt, jedoch offenbar nicht einfach nur dahingehend, dass etwas auf sein Gegenteil als Distinktionsmerkmal bezogen ist.

I. Odradek

Die Faszination, die von Kafkas Erzählung *Die Sorge des Hausvaters* ausgeht und die sich in immer wieder neu ansetzenden Interpretationen weit über die Literaturwissenschaft hinaus dokumentiert, liegt in der Meisterschaft und Konsequenz begründet, mit der die Ambiguität der Existenz von Odradek narrativ konstruiert wird. Odradek ist ein Wesen, das im Haushalt des Erzählers (des Hausvaters) anzutreffen ist und dessen Existenz merkwürdig uneindeutig zu sein scheint. Aus seinem Namen lassen sich weder Bedeutung und sprachliche Herkunft, noch geschlechtliche Identität ableiten. Auch lokalisierbar ist Odradek nicht; so scheint er/es immer in einem atopischen Dazwischen, in Räumen des Transits beheimatet zu sein («auf dem Dachboden, im Treppenhaus, auf den Gängen, im Flur» [4]).

Nach einer verhältnismäßig langen Beschreibung der Physiognomie Odradeks, die es schafft, deutlich und detailliert zu sein, ohne auch nur den Hauch von Anschaulichkeit zu besitzen, heißt es:

«Man wäre versucht zu glauben, dieses Gebilde hätte früher irgendeine zweckmäßige Form gehabt und jetzt sei es nur zerbrochen. Dies scheint aber nicht der Fall zu sein; wenigstens findet sich kein Anzeichen dafür; nirgends sind Ansätze oder Bruchstellen zu sehen, die auf etwas Derartiges hinweisen würden; das Ganze erscheint zwar sinnlos, aber in seiner Art abgeschlossen. Näheres läßt sich übrigens nicht darüber sagen, da Odradek außerordentlich beweglich und nicht zu fangen ist.»

[5]

Es ist das Kunststück des Textes, dass Odradek umso unsichtbarer wird, je genauer der Erzähler (und mit ihm die Imagination des Lesers) hinzuschauen versucht. Alle noch so detaillierten Beschreibungen von Odradeks Physiognomie führen beim Erzähler nur zur Einsicht in die Sinnlosigkeit des Darstellungsunterfangens.

Das Wort «Gebilde» ist hier deswegen so präzise gewählt, da es sich um eine Art Sichtbarkeit handelt, die sich im fluiden Zustand des Zur-Erscheinung-Kommens befindet, ein «Bild» im Prozess des Bildwerdens also, das aber nicht zum Abschluss kommt, nie zu fester Form gerinnt. Betont wird jedoch gleichzeitig gerade die insistierende Unabweisbarkeit Odradeks, man kann ihn/es also nicht ignorieren oder für nichtig erklären, so gerne man dies aufgrund seiner Nicht-Fassbarkeit auch täte: «Natürlich würde sich niemand mit solchen Studien beschäftigen, wenn es nicht wirklich ein Wesen gäbe, das Odradek heißt.» [6]

Alle scheiternden Beschreibungsversuche ändern nichts an dieser Wirklichkeit Odradeks, die gleichzeitig als unbeholfen und nahezu stumm aber auch als «beweglich und nicht zu fangen» konturiert wird. Die Erzählung beschreibt eine Wirklichkeit ohne Sichtbarkeit und entspricht darin Odradeks tonlosem Lachen. [7] Dieses Gebilde ist somit tatsächlich auch als fiktives Konstrukt und Vorstellungsbild «sinnlos, aber in seiner Art abgeschlossen» d.h. <Form> ohne <Inhalt>, <Medium> ohne <Botschaft>. Was bleibt, ist allein eine Insistenz, die gerade in ihrer <Sinnlosigkeit> das Augenmerk auf die *Präsenz des Sinns* lenkt, auf jene Aspekte der Sinn-genese also, die zwar Bedingung der Möglichkeit des Erscheinens sind, als solche aber gerade nicht in Erscheinung treten können. Im logischen Zwielflicht der Erzählung lässt sich die Gestalt Odradeks immer gerade *nicht* deutlich erkennen, während an dessen Vorhandenheit jedoch zu keinem Zeitpunkt Zweifel bestehen.

Immer jedoch, wenn ein sinnstiftendes Attribut zur näheren Beschreibung herangezogen wird, kommt sofort ein neues hinzu, welches das vorhergehende nicht einfach nur negiert, sondern so modifiziert, dass aus der Addition der Beschreibungsmerkmale ein Sprachgebilde entsteht, das – um eine in diesem Zusammenhang einschlägige Begrifflichkeit Martin Heideggers zu bemühen – zwischen *Zuhandenheit* und *Vorhandenheit* changiert. Die Anhäufung von Beschreibungsversuchen des Wesens Odradek, die auf dem knappen Raum von nicht einmal einer Seite eine beträchtliche Anzahl von Textgenres von der wissenschaftlichen Abhandlung bis zum Tagebucheintrag aufbietet und parodiert, verdeckt indem sie aufdeckt und umgekehrt.

II. Heidegger

Es ist dabei kein Zufall, dass der Erzähler Kafkas die Vermutung anstellt, das Gebilde Odradek «hätte früher irgendeine zweckmäßige Form gehabt und jetzt sei es nur zerbrochen», denn die Frage nach der Zweckmäßigkeit ist nur eine weitere Frage nach dem Sinn. Was Zweck hat, ist Teil der Welt, geht im praktischen Umgang auf und gehört somit zur Ebene jener Objekte, die Martin Heidegger «Zeug» nennt. [8]

Der Begriff des Zeugs meint ab Sein und Zeit einen Seinsmodus, der ganz in der «Verweisungsmannigfaltigkeit des Um-zu» [9] eingebettet ist, dessen Dasein also durch ein Unauffällig-Sein im Vollzug des praktischen Umgangs gekennzeichnet ist. Kierkegaards Beispiele lauten:

«Wenn ein Mensch so spräche, daß man den Schlag der Zunge hörte usw., so spräche er schlecht; wenn er so hörte, daß er die Luftschwingungen hörte statt des Wortes, so hörte er schlecht; wenn jemand ein Buch so läse, daß er beständig jeden einzelnen Buchstaben sähe, so läse er schlecht. Gerade dann ist die Sprache das vollkommene Medium, wenn alles Sinnliche darin negiert ist.» [10]

In exakt diesem, letztlich aristotelischen, Sinn [11], wird der Eindruck von Unmittelbarkeit, im Sinne eines optischen Durchscheinens, das Sinnbild von Transparenz schlechthin und bleibt immer dann theoretisch relevant, wenn es um die Emergenz von Sinn und (medial verstandener) Zweckmäßigkeit geht:

«Ich richte z. B. meinen Blick auf ein Haus. Ganz nah vor meinen Augen befindet sich die durchsichtige Luft. Von ihr nehme ich nichts wahr, ich blicke durch sie hindurch. [...] Beim Wahrnehmen durch das Gehör liegen die Dinge meist ebenso. Wir hören z. B. eine Pfeife. Was zwischen uns und der Pfeife ist, wird übergangen, wir hören durch die Luft, wie wir durch die Luft sehen.» [12]

Da es sich bei den Zeug-Analysen Heideggers eben auch um eine der philosophisch folgenreichsten Versionen der Denkfigur Transparenz/Opazität handelt, liegen auch hier neben der Werkzeug-Metaphorik auf Sichtbarkeit bezogene Argumente nahe: «Für den, der zum Beispiel eine Brille trägt, die abstandsmäßig so nahe ist, dass sie ihm auf der Nase sitzt, ist dieses gebrauchte Zeug umweltlich weiter entfernt als das Bild an der gegenüber befindlichen Wand.» [13] Die hier in Nähe und Distanz übersetzte Wechselwirkung von Transparenz und Opazität besagt vor allem, dass «umweltlich», also im tätigen Umgang mit der Welt, Dinge gerade dann umso unsichtbarer, oder genauer gesagt, *durchscheinender* sind, je mehr sie in der Sinnhaftigkeit ihres Gebrauchszusammenhanges aufgehen.

Dies ist auch die Logik des Erzählers von Kafkas *Sorge des Hausvaters*, wenn er vermutet, Odradek habe einstmals einen Zweck gehabt. Was Odradek nämlich jetzt für den geplagten Hausvater so irritierend macht, ist, dass ersterer allein aufgrund der Tatsache sichtbar zu sein scheint, dass ihm eine Zweckhaftigkeit nicht zugesprochen werden kann, es jedoch andererseits keine Anzeichen gibt, dass er/es jemals in die «Verweisungsmannigfaltigkeit des Um-zu» eingebettet war.

Wie alle Objekte, deren Zweck- oder Sinnhaftigkeit in Frage steht, fällt auch Odradek auf (und ‹aus dem Rahmen›) und ist in seiner Nutzlosigkeit zugleich unabweisbar als auch ungreifbar. Diese Gleichzeitigkeit aber ist entscheidend. Während die Transparenz der Zuhandenheit Heidegger zufolge scheinbar ausschließlich darin besteht, dass die Dinge in ihrer Zweckhaftigkeit just für den Sinn durchsichtig sind, der Ihnen im praktischen Umgang gegeben ist, tritt Opazität genau dann zutage, wenn diese Zweckhaftigkeit getrübt, d.h. gestört wird, das Zeug zum Beispiel ‹zerbrochen› ist. Odradek ist zwar in der ihm eigenen enigmatischen Art auffällig, aber eben nicht zerbrochen oder auf andere Weise ‹bloß vorhanden›, er scheint in einem Zwischenreich von Zuhandenheit und Vorhandenheit, Transparenz und Opazität zu existieren, in dem eine Dichotomisierung dieser beiden Ebenen nicht mehr möglich ist:

«Die Modi der Auffälligkeit, Aufdringlichkeit und Aufsässigkeit haben die Funktion, am Zuhandenen den Charakter der Vorhandenheit zum Vorschein zu bringen. Dabei wird das Zuhandene noch nicht lediglich als Vorhandenes betrachtet oder begafft, die sich kundgebende Vorhandenheit ist noch nicht gebunden in der Zuhandenheit des Zeugs. Diese verhüllt sich noch nicht zu bloßen Dingen. Das Zeug wird zu ‹Zeug› im Sinne dessen, was man abstoßen möchte; in solcher Abstoßendenz aber zeigt sich das Zuhandene als immer noch Zuhandenes in seiner unentwegten Vorhandenheit.» [14]

Wiederum kommen optische Metaphern zum Einsatz, die nun vor allem die Alterität des so ‹begafften› betonen sollen. Es ist hierbei nicht nur rhetorisch bemerkenswert, dass Heidegger nicht den viel stärkeren Ausdruck ‹begafft› im Text kursiviert, sondern ‹betrachtet›. Wichtig ist somit offenbar ein bestimmtes Element optischer Wahrnehmung, das eine ‹Abstoßendenz› (begaffen) immer schon beinhaltet. Dies ist das Element des Erscheinens selbst, das durchscheinender Transparenz entzogen ist, sich nie der Zuhandenheit fügt und damit letztlich immer ein Moment von Alterität und Verbergung im Vollzug visuellen Weltbezugs walten lässt. Es zeigt sich – und hier trifft sich Heideggers phänomenologische mit Kafkas poetologischer Perspektive –, dass Transparenz und Opazität, Zuhandenheit und Vorhandenheit niemals sauber voneinander zu trennen sind und sich ein Erscheinen gerade in und durch Verbergung ereignet. Zugespitzt formuliert: Transparenz und Opazität, Zuhandenheit und Vorhandenheit sind zwei Modi *derselben* Verbergungsdynamik, die sich nicht nur in der ‹Abstoßendenz› von Störungen und Irritationen zeigt. Perturbation ist nicht mit Opazität gleichzusetzen, der dann Transparenz als dessen Gegenteil gegenübergestellt werden könnte. Was sich in Störungen zeigt, ist Opazität *in* der Transparenz, das ‹Zuhandene in seiner unentwegten Vorhandenheit›.

Der Begriff der «Auffälligkeit» ist in einem zweiten Schritt dazu angetan, zu zeigen, dass diese grundständige Denkfigur der Verflechtung von Transparenz und Opazität im Sinne des Zuhandenen in seiner unentwegten Vorhandenheit sich nicht nur in Störungen zeigt, *sondern als Basis des Zeigens selbst zu betrachten ist*. Von *Sein und Zeit* bis in das Spätwerk hinein wird das Denken Heideggers auf diese vom Ereignis der Sichtbarkeit inspirierte Grundfigur bezogen bleiben. Der für den Kunstverkaufsatz zentrale Wahrheitsbegriff der «Unverborgenheit» etwa, der die Dynamik des «zweifachen Verbergens» [15] wiederum anhand einer optischen Metapher auf den Begriff bringt, bleibt dieser steten Dynamik von Transparenz und Opazität (hier «Streit» genannt) bis ins Detail der Argumentation hinein verpflichtet. [16]

Entscheidend für die These, dass Transparenz und Opazität nur zwei graduell verschiedene Seinsweisen derselben genuinen Verbergungsbewegung sind, die im Zuge des Verweisungszusammenhanges von Welt sowohl störend als auch konstitutiv wirken, ist zuletzt eine Beobachtung Heideggers, die in ihrer Einfachheit berückend ist: Damit etwas überhaupt in Erscheinung treten kann, muss es sich von der Fülle des Wahrnehmungsmaterials abheben, d.h. *auffällig* werden, noch bevor es in einem wie auch immer gearteten Verweisungszusammenhang dienlich, zuhanden, transparent sein kann. [17] Aufsässigkeit und Auffälligkeit unterscheiden sich hier nur graduell und nicht kategorisch. Während Aufsässigkeit die «Abstoßendenz» in den Vordergrund stellt, und somit in Richtung Störung und Irritation als Durchkreuzung von Zuhandenheit interpretiert werden muss, liegt der Akzent der Auffälligkeit auf dem Anteil von Vorhandenheit innerhalb von Dynamiken der Zuhandenheit.

Was also im einen Fall als Destruktion von Transparenz erscheint, wird im anderen Fall durch eine leichte Akzentverschiebung zur Bedingung der Möglichkeit letzterer. Zwar kann man kein Buch lesen, indem man jeden einzelnen Buchstaben liest, aber wenn die Buchstaben gar nicht erst als solche erkannt werden, ist ein Lesen nicht einmal als Möglichkeit gegeben.

Worin besteht also die «Methode Odradek» aus der Perspektive der Zeuganalysen? Die *Sorge des Hausvaters* zeigt im Vollzug der Sprache ein «unsichtbares Bild», indem der Vorgang des zur Erscheinung-Kommens (hier im Medium der Sprache) selbst thematisch wird. Odradek ist ontologisch nicht zu fassen und trotzdem unabweisbare Wirklichkeit. Er/es ist zu nichts dienlich, hat keinen «Sinn» und ist gerade deshalb Gravitationszentrum einer Erzählung, die auf höchst unanschauliche Weise anschaulich ist. Odradeks Unzuhandenheit zieht wie ein Magnet den Sinn an, der sich quasi um dieses Gebilde herum drapiert und ihm so *Kontur* verleiht, so undeutlich diese auch sein mag.

Odradeks Seinsmodus ist in gleichem Maße Auffälligkeit und Aufsässigkeit, Irritation mit prekärer Ontologie und Bedingung der Möglichkeit des Sprachgebildes namens *Die Sorge des Hausvaters* zugleich.

Diese Art und Weise wie Erscheinung zur Welt kommt, ist natürlich vor allem auch Grundproblem der Bildtheorie, das sich in der Figur/Grund Problematik exemplarisch zeigt [18], aber nicht auf diese beschränkt bleibt. Vielmehr ist entscheidend zu betonen, dass es sich hier um eine Denkfigur handelt, die aus der Sphäre des Optischen stammt und über diese hinausgehend epistemische Funktion übernimmt, indem sie erlaubt, anhand einer optischen Wahrnehmungsmetapher ein logisches Problem (nämlich des «ausgeschlossenen Dritten») in Tuchfühlung mit der Phänomenalität der sichtbaren Welt zu bewältigen. Es ist daher nicht weiter verwunderlich, dass auch Gebilde existieren, die in einer Art Inversion der Odradekschen Seinweise sichtbar sind, ohne wirklich zu sein.

III. Freud

Das Problem der Bildlichkeit als solches hat sich Sigmund Freud nie explizit gestellt. Darüber hinaus ist auffällig, wie wenig der Begründer der Psychoanalyse Bilder in seine Schriften einbezog. Vielmehr ragen diese, wenn sie es denn einmal in einen fertigen Text schaffen, als illustrative Fremdkörper merkwürdig deplatziert in die Schrift hinein, selbst dann, wenn sie zur unmittelbaren Evidenzkraft des Gesagten maßgeblich beitragen. [19] Die *implizite* Bildtheorie Freuds hingegen, die bereits in zentralen Kapiteln der *Traumdeutung* zu finden ist, harret noch ihrer umfassenden Rekonstruktion. Für eine solche müssten auch jene Texte neu gelesen werden, die sich explizit mit Bildwerken beschäftigen. Zu diesen gehört neben dem Aufsatz «Der Moses des Michelangelo» auch die, im historischen Rückblick eher glücklose, Arbeit «Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci» von 1910.

In diesem Text, auf den Freud sehr stolz war und den er für einen seiner literarisch gelungensten hielt, steht eine bestimmte Kindheitserinnerung Leonardos im Mittelpunkt, die unter der von Freud geprägten Bezeichnung «Geierphantasie Leonardos» bekannt geworden ist. Es handelt sich dabei um eine vermeintliche oder reale Erinnerung Leonardos, die im *Codice Atlantico* festgehalten ist und deren ins Deutsche übersetzten Wortlaut Freud wie folgt wiedergibt:

«Es scheint, daß es mir schon vorher bestimmt war, mich so gründlich mit dem Geier zu befassen, denn es kommt mir als eine ganz frühe Erinnerung in den Sinn, als ich noch in der Wiege lag, ist ein Geier zu mir herabgekommen, hat mir den Mund mit seinem Schwanz geöffnet und viele Male mit diesem seinen Schwanz gegen meine Lippen gestoßen.» [20]

Es würde einigen Raum einnehmen, die gewundenen Argumentationswege vollständig nachzuzeichnen, mit denen Freud eine ganze Psychopathologie Leonardo da Vincis auf der Grundlage dieses einen unscheinbar wirkenden Textstücks konstruiert. Vereinfacht ausgedrückt, geht es Freud darum, eine gewisse, in der Forschung seiner Zeit vieldiskutierte und gut belegte, Hemmung Leonardos zu erklären, die sich in dem Umstand zeigt, dass kaum eines der wenigen Werke des Florentiner Meisters jemals vollendet wurde. In «Eine Kindheitserinnerung des Leonardo» versucht Freud unter Aufbietung all seiner schriftstellerischen und argumentativen Fähigkeiten einen «Fall Leonardo» zu konstruieren, der dessen Hang zum Unvollendeten mit einer pathologischen Passivität zu begründen versucht. Diese wurzele in Leonardo da Vincis homosexueller Neigung, welche wiederum auf eine zu enge Mutterbindung zurückzuführen sei. Diese biographistische Interpretation künstlerischen Schaffens ist in der Nachfolge Freuds eine Zeit lang zu einer populären Analysemethode innerhalb der Kunstwissenschaften geworden. Im historischen Rückblick hat dies – nicht ganz ohne Berechtigung – zur Diskreditierung der *Kindheitserinnerungen* geführt.

Es soll an dieser Stelle jedoch nicht erneut um eine methodologische Kritik des hier zur Anwendung gebrachten, kruden Biographismus, sondern um die Gravitationskraft gehen, die vom Erinnerungsbild Leonardos und vor allem von Freuds Interpretation desselben ausgegangen ist und letztlich sogar im Stande war, sichtbare Evidenz zur produzieren, die ohne jede Wirklichkeit auskommt.

Der Geier in der Kindheitserinnerung Leonardos ist für Freud in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich: Zum einen ist für den Psychoanalytiker die Tätigkeit des Geiers bemerkenswert, der «den Mund des Kindes öffnet und mit dem Schwanz tüchtig darin herumarbeitet» [21]; ein Vorgang, der von Freud unmittelbar mit Fellatio in Verbindung gebracht wird. Zum anderen führt diese vermeintlich homoerotische Phantasie Leonardos Freud auf direktem Wege zu jener passivischen Grunddisposition des Homosexuellen «an sich», die wiederum über die Verbindung Schwanz – Fellatio – Brust auf die säugende Mutter verweisen soll. Freuds Pointe ist dabei, dass der Geier als Symbol für die Mutter identifiziert wird, indem er eine ziemlich weit hergeholte Verbindung zur ägyptischen Mythologie und zwar über die «mütterliche Gottheit» *Mut* herstellt, deren Darstellung «geierköpfig gebildet wurde oder mit mehreren Köpfen, von denen wenigstens einer der eines Geiers war. Der Name dieser Göttin wurde *Mut* ausgesprochen; ob die Lautähnlichkeit mit unserem Wort Mutter nur eine zufällige ist?» [22]

Freud setzt alles auf eine Karte: Mit dem Bild des Geiers steht und fällt die gesamte Argumentation und der Autor der *Kindheitserinnerung* nimmt selbst fadenscheinige philologische Herleitungen in Kauf, um diesen Nukleus seiner Argumentation zu untermauern. Dem Leser der Leonardo-Studie wird der selbst für Freuds Verhältnisse ungewöhnlich hohe Spekulationsgrad des Aufsatzes ebenso auffallen, wie die Tatsache, dass das ganze Konstrukt beim Lesen nichts desto trotz durchaus plausibel wirkt und die klaffenden Lücken in der Beweiskette die Tendenz haben, erst im Nachhinein gänzlich zu Tage zu treten.

Ungeachtet dessen wurden Freuds Bemühungen zunächst belohnt und die epistemische Macht der psychoanalytischen Methode war bereits 1913 offenbar groß genug, um selbst diesem im Vergleich eher schwächeren Text innerhalb des Freudschen Gesamtwerks zu unverhofftem, neuen Beweismaterial zu verhelfen. 1919 fügt Freud der Neuauflage der *Kindheitserinnerungen* eine Fußnote hinzu, welche diesen erstaunlichen Fund dokumentiert und obwohl Freud selbst sich skeptisch gibt, was die Beweiskraft dieser *trouvaille* betrifft, so lässt er es sich doch nicht nehmen, diese gänzlich aus der Quelle [23] zu zitieren und deren Bezugspunkt, Leonardos *Heilige Anna Selbdritt* in der schematischen Zeichnung Pfisters, abzudrucken:



Abb: 1 >

«Auf dem Bilde, das die Mutter des Künstlers darstellt, *findet sich nämlich in voller Deutlichkeit der Geier, das Symbol der Mütterlichkeit*. Man sieht den äußerst charakteristischen Geierkopf, den Hals, den scharfbogigen Ansatz des Rumpfes in dem blauen Tuche, das bei der Hüfte des vorderen Weibes sichtbar wird und sich in der Richtung gegen Schoß und rechtes Knie erstreckt. Fast kein Beobachter, dem ich den Fund vorlegte, konnte sich der Evidenz dieses Vexierbildes entziehen.»

[24]

Aber damit nicht genug. Nicht nur, dass eine verblüffende, anatomische Ähnlichkeit besteht, selbst der Schwanz, der tüchtig im Mund des Kindes »herumarbeitet«, ist zu sehen, denn der Fuß des Geiers befindet sich genau auf der Höhe des Mundes des abgebildeten Knaben. Derartige Beweiskraft in Form von bis heute sichtbarer, bildlicher Evidenz ist kaum zu entgehen und doch hielt die Rezeptionsgeschichte bekanntlich eine letzte, jedoch entscheidende Pointe zu diesem neuralgischen Punkt von Freuds *Kindheitserinnerungen* bereit. Wie sich nämlich bald herausstellte, beruht Freuds «Geierphantasie» auf einem Übersetzungsfehler. [25] In der von Freud verwendeten, deutschen Übersetzung des *Codice Atlantico* wird das italienische *nibbio* mit «Geier» übersetzt, während jedoch eigentlich «Milan» richtig wäre, der Name einer Greifvogelart, die mit einem Geier keinerlei Ähnlichkeit aufweist.

Man könnte nun, und das ist natürlich auch getan worden, ob dieser Tatsachen hämisch werden und Freuds Aufsatz jeden Wert absprechen, schließlich fällt das mühsam errichtete Argumentationsgebäude der *Kindheitserinnerung* zusammen, da der Geier in seinen so ausführlich dargestellten, symbolischen, mythologischen und bildlichen Dimensionen sich für die zitierte Textstelle als irrelevant erwiesen hat. Viel interessanter erscheint es jedoch, den Blick auf ein Vexierbild zu lenken, dessen Figur sich vor einem Grund abhebt, dessen Skandalon es ist, keine Wirklichkeit *sui generis* zu besitzen. Um was handelt es sich bei diesem Grund? Um reine Fiktion? Die persuasive Kraft eines Textes? Die epistemische Macht eines Diskurses?

Viele Antworten wären möglich. Das Faszinosum aber bleibt: Aus der Opazität eines sinnlosen Stoffgewirrs heraus emergiert eine Form, die nicht aus den Rockschoßen eines Bildobjekts oder den Intentionen eines Malers besteht, sondern aus Elementen des Sinns gemacht ist, die als solche unsichtbar sich direkt im Sichtbaren manifestieren, ohne einer empirischen Wirklichkeit zu entsprechen. Bis heute bedarf es entgegen der Behauptung Pfisters einiger Anstrengung, den Geier überhaupt zu entdecken, von schlagender Evidenz kann keine Rede sein. Es bedarf im Gegenteil einiger visueller Persuasion durch Hervorhebung innerhalb der schematischen Zeichnung, damit der Geier aus den Rockfalten hervortritt. Für das Bild des Geiers in den Rockschoßen der «Anna Selbdritt» ist die Wahrheit oder Fehlerhaftigkeit der Freudschen Argumentation nicht von Belang, die Bedeutung die einstmals zur Emergenz der Figur geführt hat, ist im Gang der Wissenschaftsgeschichte diffundiert, durch Widerlegung aufgelöst worden und vielleicht ist damit auch die einstmals möglicherweise stärker ausgeprägte Evidenzkraft verschwunden und in Opazität zurückgesunken.

Was einmal zuhanden war sinkt wieder in Vorhandenheit ab. Das Bild des nun nutzlosen Geiers selbst ist jedoch immer noch da, eine halb lächerliche, halb unheimliche Sichtbarkeit ohne eigene Wirklichkeit, sinnlos geworden aber «in seiner Art abgeschlossen», zu einem Artefakt geronnen. Das Spiel von Transparenz und Opazität lässt Wesen, Entitäten, Präsenzen und auch Bilder zurück, die Zeugnis ablegen von der Kontingenz der jeweiligen Zuschreibung; was bleibt sind Zeugen der *turbatio*, des «Streits» zwischen Transparenz und Opazität, deren Interdependenz in der Differenz an ihnen ablesbar bleibt.

Fussnoten

Seite 136 / [1]

Boris Groys, *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München 2000.

Seite 136 / [2]

Vgl. zur Begriffs- und Ideengeschichte der Differenz von Transparenz und Opazität den Eintrag von Emmanuel Alloa, *Opazität/Transparenz*, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart 2011, 445-449.

Seite 136 / [3]

Michel Serres, *Der Parasit*, Frankfurt a. M. 1987.

Seite 137 / [4]

Franz Kafka, *Die Sorge des Hausvaters*, in: ders., *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt a. M. 1989, S. 139.

Seite 137 / [5]

Ebd., S. 139.

Seite 138 / [6]

Ebd., S. 139.

Seite 138 / [7]

Ebd., S. 140: «...es ist aber nur ein Lachen, wie man es ohne Lungen hervorbringen kann.»

Seite 138 / [8]

Odradek mit den Zeuganalysen Heideggers in Zusammenhang zu bringen hat in jüngster Zeit vor allem Hartmut Böhme im Zuge seiner kulturwissenschaftlichen Analyse der Dingwelt ertragreich unternommen: Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek 2006.

Seite 139 / [9]

Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1993, S. 93.

Seite 139 / [10]

Sören Kierkegaard, *Entweder – Oder*, München 1998, S. 82.

Zum Konzept des Durchscheinenden als Gründungsfigur philosophischer Bild- und Medientheorie seit Aristoteles, einschließlich einer historischen und systematischen Rekonstruktion der Denkfigur von Transparenz und Opazität nebst einer darauf aufbauenden medialen Phänomenologie, siehe grundlegend Emmanuel Alloa, *Das durchscheinende Bild*, Berlin –Zürich 2011.

Fritz Heider, *Ding und Medium*, Berlin 2005, S. 32.

Heidegger, *Sein und Zeit* (Anm. 9), S. 107.

Ebd., S. 74.

Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks*, in: ders., *Holzwege*, Frankfurt a. M., S. 1-75, hier S. 42.

Siehe dazu ausführlicher: Markus Rautzenberg, *Die Gegenwendigkeit der Störung*, Berlin–Zürich 2009, S. 165-177.

Heidegger, *Sein und Zeit* (Anm. 9), S. 80.

Gottfried Boehm, *Zu einer Hermeneutik des Bildes*, in: Hans-Georg Gadamer, *Gottfried Boehm (Hg.), Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt a. M. 1978, S. 444-471.

Man denke etwa an die berühmte Zeichnung der Wölfe auf dem Baum als Illustration des zentralen Traums des <Wolfsmanns>.

Sigmund Freud, *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, in: ders., *Studienausgabe Band X: Bildende Kunst und Literatur*, Frankfurt a. M., S. 109.

Ebd., S. 112.

Ebd., S. 114.

Es handelt sich um die Studie Kryptolalie, Kryptographie und unbewußtes Vexierbild bei Normalen des Freud-Schülers Otto Pfister aus dem Jahr 1913.

Zitiert nach Freud, Kindheitserinnerung (Anm. 20), S. 140.

Siehe die editorische Vorbemerkung zu den Kindheitserinnerungen (Anm. 20), S. 89.

Abbildungen

Seite 144 / Abb. 1

Oskar Pfisters <Geierphantasie> nach Sigmund Freud, Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci, in: ders., Gesammelte Werke, Bd. 8, Frankfurt a. M. 1999, S. 187.