

Schädel-Meditationen

Zur Kulturgeschichte eines Denkmodells

Ursula Renner

„Tell me where is fancie bred, / or in the heart or in the head.“ (III,2) Diese Elementarfrage des Kaufmanns von Venedig hat schon die Antike beschäftigt: Der griechische Arzt Alkmaion von Kroton lokalisierte im 6. Jahrhundert v. Chr. die Sinneswahrnehmungen, Gedächtnis und Vernunft im Gehirn, für andere war das Herz Zentralorgan der Gedanken oder das Zwerchfell.¹ Wenn am Beginn des 21. Jahrhunderts das Gehirn als Prozessor aller unserer Verhaltensleistungen gilt, so scheint sich das Problem ein für alle Mal erledigt zu haben. „Wir gehen heute davon aus“, schreibt Wolf Singer, „daß alle unsere Verhaltensleistungen, die höchsten kognitiven Funktionen und mentalen Prozesse eingeschlossen, auf neuronalen, also materiellen Prozessen in unseren Gehirnen beruhen.“ Glaube, Wille, Vorstellung, alles ehemals Innere des Ich, ist auf das Gesamtorgan des Gehirns verteilt. Hartnäckig aber bleibt das Problem, dass die

zu erklärenden Phänomene nur aus der Ersten-Person-Perspektive erfahrbar [sind]. Wahrnehmungen, Gefühle und Intentionen hat man, ihre Wirklichkeit erschließt sich nur aus eigenem Erleben. [...] Die Beschreibung der zugrunde liegenden neuronalen Prozesse hingegen erfolgt aus der Dritten-Person-Perspektive. Wie diese beiden Beschreibungssysteme aufeinander bezogen werden können [...] – das ist die große epistemologische Frage [...], sicher aber ist, daß jedwede Annäherung der beiden Beschreibungssysteme – und diese scheint unvermeidlich – zu tiefgreifenden Veränderungen unseres Selbstverständnisses führen wird.²

¹ Vgl., mit weiterführender Literatur, Gunter Mann, „Organ der Seele – Seelenorgane: Kranioskopie, Gehirnanatomie und die Geisteskranken der Goethezeit“, in: ders./Franz Dumont (Hrsg.), *Gehirn – Nerven – Seele. Anatomie und Physiologie im Umfeld S. Th. Soemmerrings*, Soemmerring-Forschungen 3, Stuttgart/New York 1988, S. 133–157, und Günter Patzig, „Leib und Seele – das aristotelische Paradigma“, in: Norbert Elsner/Gerd Lüer (Hrsg.), *Das Gehirn und sein Geist*, Göttingen 2000, S. 9–27, 20. In der Zürcher Frühaufklärung spitzte sich das Problem auf die Frage zu, ob eine ‚zwyköpfige‘ Geburt auch zwei Seelen habe.

² Wolf Singer, „Ignorabimus? – Ignoramus“, in: *FAZ*, 23.9.2000, S. 52. Vgl. auch ders., *Der Beobachter im Gehirn. Essays zur Hirnforschung*, Frankfurt /M. 2002. Zur Geschichte s. Michael Hagner, *Homo cerebrialis – Der Wandel vom Seelenorgan zum Gehirn*, Frankfurt/M. 2000. Beinahe alle Wissenschaften greifen gegenwärtig den neuen Leib-Seele-Diskurs auf; s. auch das „Manifest“ von elf Neurowissenschaftlern, in: *Gehirn & Geist* 6, 2004.

Im Folgenden geht es um einige historische Etappen dieses „Selbstverständnisses“, das sich, wenn Singers Prognosen stimmen, im Wissensrausch der Gehirnforschung grundlegend wandeln wird. Mein Thema ist nicht die Geschichte des Leib-Seele-Problems, sondern die historisch-anthropologische Selbstreflexion im ‚Denkmodell‘ des Schädels. Man kann den Schädel als einen starken Signifikanten bezeichnen, denn an ihm lässt sich die Unterscheidung von Geist/Seele und Körper noch einmal treffen als Unterscheidung von Schädel und Inhalt oder, wie es in der Goethezeit heißen wird, Schale und Kern. Unter ‚Denkmodell‘ verstehe ich eine dynamisch sich verändernde Schnittmenge von Wissen und ästhetischer Praxis, mit der eine Kultur sich über sich selbst verständigt.³ An einem Bild und fünf Texten möchte ich längsschnittartig zeigen, wie im Zeichen des Schädels Selbstbeobachtungsformen und das Sprechen über den Menschen generiert werden.⁴

Im Unterschied zum Gehirn hat der Schädel eine harte Form. Sie wird beim lebenden Menschen durch die materielle (und symbolische) Grenzfläche der Haut umhüllt und kommt erst nach seinem Tod vollends zum Vorschein, bleibt dann aber auf lange Zeit erhalten. Zu Lebzeiten das maßgefertigte Gehäuse des Gehirns, ist der Schädel nach dem Tod das objekthafte, geschlechtsindifferente Rudiment dessen, was der Mensch einmal war.

Das Alte Testament sah vor, dass die Gebeine der Auferstehenden wieder zusammenkommen und mit Fleisch, Haut und Odem neu belebt werden (Hesekiel 37,1ff., Hiob 19,25–27). Das Neue Testament gestand den Gläubigen eine neue Auferstehungsleiblichkeit zu (2. Kor. 5,2ff.), die allerdings, wenn man etwa an mittelalterliche Auferstehungsszenarien denkt, der alten zum Verwechseln ähnelt.⁵ Die Möglichkeit einer wie auch immer gearteten Belebung der Gebeine ist eine Grundfigur des magischen Denkens vieler Kulturen.

Wenn die altägyptische Kultur mit ihrem ausgeprägten Totenkult den Leichnam gar nicht erst verfallen lässt, sondern mumifiziert, geschieht das im Dienst einer Reintegration der Person unter den Bedingungen des Gestorbenseins. „Der Körper steht hier nicht als ein materielles Substrat der ganzheitlichen

³ Vgl. dazu Ralph Konersmann, *Kulturphilosophie*, Hamburg 2003, S.15.

⁴ Zum Thema allgemein s. Folke Henschen, *Der menschliche Schädel in der Kulturgeschichte*, (Reihe: Verständliche Wissenschaft 89), Berlin/Heidelberg/New York 1966. Unter der Überschrift „Skulls“ präsentiert der Band von Liana DeGirolami-Cheney (Hrsg.), *The Symbolism of ‚Vanitas‘ in the Arts, Literature, and Music. Comparative and Historical Studies*, Lewiston u.a.1989, Studien zum Motiv des Schädels in den Künsten.

⁵ Das Mittelalter ist dem *corpus integrum*-Denken verpflichtet. Die Trennung der Körperteile setzt sich erst allmählich bei den Heiligen-Reliquiaren durch. Vgl. Arnold Angenendt, *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*, München 1994, S. 152ff. Durch Indienstnahme des plastischen Bildwerkes wird aber die zufällige oder künstliche Reliquienteilung aufzuheben gesucht, um den Heiligen wieder als ein Ganzes erscheinen zu lassen. Hier spielt das Kopf-Reliquiar eine besondere Rolle (vgl. ebd. S. 183ff.). D.h., das Ritual bevorzugt oder braucht die ‚ganze‘ Gestalt, um ‚Präsenz‘ und ‚lebendige Kraft‘ zu plausibilisieren.

Person im Blick, das im Tode wie Schlacke von ihm abfällt, sondern vielmehr als eine Art symbolischer Form der Person, die auf geheimnisvolle Weise an der personalen Ganzheit teilhat.“ Was in dieser Kultur fehlt, ist der für das Abendland zentrale „Begriff von Transzendenz, der überhaupt erst die klare Unterscheidung von Form und Materie bzw. Leib und Seele ermöglicht.“⁶

Demgegenüber betreibt die neuzeitliche westliche Kultur im wesentlichen Zerlegung. Seit der Renaissance, so der französische Psychoanalytiker Didier Anzieu, ist sie „von einem Grundgedanken geblendet. Erkennen heißt die Schale zertrümmern, um an den Kern zu kommen.“⁷ Dieser Kern, das musste die Neuropsychiologie im 19. Jahrhundert entdecken, lag paradoxerweise an der Peripherie: im Cortex, der ‚Rinde‘ der äußeren grauen Substanz, welche die weiße bedeckt. Heute ist diese Vorstellung von ‚Schale und Kern‘ vollends defundiert, Großhirnrinde und die anderen Teile des Gehirns sind mit dem Körper in einer permanenten konzertierten Aktion. Geblieben ist interessanterweise die semiotische Aktivität im Zeichen des Schädels.

Etymologisch hat das mhd. Wort ‚schedel‘ die Bedeutung ‚Schale‘ oder ‚Gefäß‘.⁸ Der vermeintliche Inhalt dieses Gefäßes, das Gehirn, ist nicht mehr da. Der Schädel des toten, einstmals ganzen Menschen ist, rhetorisch gesprochen, eine *Synekdoche*, zeichentheoretisch heißt das, dass sein Referent inexistent, bestenfalls transzendent ist. Da es ihn aber einmal gab – nenne man ihn nun Mensch oder Individuum mit Geist oder Seele – ist dem Schädel eine Geschichte von Anwesenheit und Abwesenheit eingeschrieben. Das macht ihn zu einer Art Hyperzeichen, bei dem immer auch die Frage nach der Körperlichkeit des Menschen und seiner Transzendierungsmöglichkeit im Spiel ist. Die Körperlichkeit der Person kann beim Anblick des Schädels nurmehr gewusst, als mentales Bild erinnert oder aber imaginiert werden. So gesehen markiert und repräsentiert der Schädel die (gleitende) Grenze von *soma* und *sema*. „Einige sagen“, heißt es in

⁶ Jan Assmann, „Re-Membering Osiris: Vom Totenkult zur kulturellen Erinnerung“, in: Gabriele Brandstetter/Hortensia Völckers (Hrsg.), *Re-Membering the Body. Körper-Bilder in Bewegung*, Ostfildern-Ruit 2000, S. 44–78, 46.

⁷ Didier Anzieu, *Das Haut-Ich* [1985], Frankfurt/M. 1996, S. 20. Cesare Lombroso formuliert das stellvertretend für das unglückliche 19. Jhd. so: „Es ist eine gar traurige Aufgabe, die uns zu teil geworden ist. Wir haben mit dem Secirmesser der Analyse [...] die zarten und verschiedenfarbigen Gewebe und Hüllen zu zerlegen und zu zerstören [...] und zum Ersatze unserer Zerstörungsarbeit sind wir nicht einmal imstande, neue und höhere Ideale [...] zu bieten; dem Jammerrufe des Beraubten und Entblößten können wir nur antworten mit dem eisigen Lächeln des Cynikers!“ So bietet er am Ende seines Kultbuches wenigstens Einblick in die „Anomalie der Schädel großer Männer“. Ders., *Genie und Irrsinn in ihren Beziehungen zum Gesetz, zur Kritik und zur Geschichte*, nach der 4. Aufl. des ital. Originaltextes übers. von A. Courth, Leipzig o.J. (1887), S. 1 und S. 432–434.

⁸ Grimmsches Wörterbuch; nach Adelung bezeichnet der „Schedel“ „ohne allen Zweifel den Begriff des hohlen Raumes“. Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart*, Wien 1808. Bd. 3, Sp. 1390f.

Platons *Kratylos*-Dialog, „die Körper [*soma*] wären die Gräber [*sema*] der Seele.“ (400c)⁹

Genau diesen Überschuss an Bedeutungen stellt das wohl berühmteste Requisit der Theatergeschichte aus, womit es seine schnöde Bestimmung bei weitem übersteigt.¹⁰

I *Hamlet*

Im letzten Akt von Shakespeares *Hamlet* sehen wir den Königssohn auf dem Kirchhof, wo die Totengräber ihr Geschäft verrichten. Die Passagen, auf die es mir ankommt, seien (in der Schlegel-Tieckschen Übersetzung) noch einmal auszugswise in Erinnerung gerufen:

ERSTER TOTENGRÄBER:[...] Hier ist ein Schädel, der Euch dreiundzwanzig Jahre in der Erde gelegen hat.

HAMLET: Wem gehört er?

[...]

ERSTER TOTENGRÄBER: [...] Dieser Schädel da war Yoricks Schädel, des Königs Spaßmacher.

HAMLET: Dieser? *Nimmt den Schädel.*

[...]

HAMLET: Ach, armer Yorick! – Ich kannte ihn, Horatio: ein Bursche von unendlichem Humor, voll von den herrlichsten Einfällen. Er hat mich tausendmal auf dem Rücken getragen, und jetzt, wie schaudert meiner Einbildungskraft davor! mir wird ganz übel. Hier hingen diese Lippen, die ich geküßt habe, ich weiß nicht wie oft. Wo sind nun deine Schwänke? deine Sprünge? deine Lieder, deine Blitze von Lustigkeit, wobei die ganze Tafel in Lachen ausbrach? Ist jetzt keiner da, der sich über dein eignes Grinsen aufhielte? Alles weggeschrumpft? Nun begib dich in die Kammer der gnädigen Frau, und sage ihr, wenn sie auch einen Finger dick auflegt: so'n Gesicht muß sie endlich bekommen; mach' sie damit zu lachen! – Sei so gut, Horatio, sage mir dies *eine!*

[...] Glaubst du, daß Alexander in der Erde solchergestalt aussah?

⁹ „Das Wort ‚Soma‘ (mit Körper zu übersetzen) bezeichnete ursprünglich einen Leichnam, nämlich das, was vom Einzelnen übrig bleibt, nachdem sein inkarniertes Leben und seine physische Vitalität ihn verlassen haben und er zu einer reinen und reglosen Figur geworden ist, einem Bildnis. Er wird für andere zum Objekt der Schaustellung und Klage, bevor er, verbrannt und begraben, ins Unsichtbare entschwindet.“ Jean Pierre Vernant, „Dim Body, Dazzling Body“, in: Michel Feher u.a. (Hrsg.), *Fragments for a History of the Human Body*, Bd. 1, New York 1989, S. 21.

¹⁰ Die Literatur allein zu dieser Szene füllt Ordner; stellvertretend für die neuere Forschung seien hier lediglich genannt Marjorie Garber: „Remember me: *Memento Mori* Figures in Shakespeare's Plays“, in: *Renaissance Drama* 12 (1981), S. 3–25, Esha Niyogi De, „When Our Deep Plots Do Pall: Endings and Beginnings in the Graveyard Scene in ‚Hamlet‘“, in: *Shakespeare Yearbook* 1 (1990), S. 59–80; Andrew Sofer, „The Scull on the Renaissance Stage. Imagination and the Erotic Life of Props“, in: *English Literary Renaissance* 28 (1998), S. 47–74, 47. Der Text im Folgenden nach William Shakespeare, *Dramen*, Bd. 2, Berlin/Weimar 1971, S. 392ff.

HORATIO: Gerade so.

HAMLET: Und so roch! pah! *Wirft den Schädel hin.*

HORATIO: Gerade so, mein Prinz.

HAMLET: Zu was für schnöden Bestimmungen wir kommen, Horatio! Warum sollte die Einbildungskraft nicht den edlen Staub Alexanders verfolgen können, bis sie ihn findet, wo er ein Spundloch verstopft?

HORATIO: Die Dinge so betrachten, hieße sie allzugenau betrachten.

HAMLET: Nein, wahrhaftig, im geringsten nicht. Man könnte ihm bescheiden genug dahin folgen, und sich immer von der Wahrscheinlichkeit führen lassen. Zum Beispiel so: Alexander starb, Alexander ward begraben, Alexander verwandelte sich in Staub; der Staub ist Erde; aus Erde machen wir Lehm: und warum sollte man nicht mit dem Lehm, worein er verwandelt ward, ein Bierfaß stopfen können?

Der große Cäsar, tot und Lehm geworden,

Verstopft ein Loch wohl vor dem rauhen Norden.

O daß die Erde, der die Welt gebebt,

Vor Wind und Wetter eine Wand verklebt! (397f.)

Die Szene zitiert und inszeniert das Vanitas-Thema, das um 1600 schon auf einer beinahe hundert Jahre alten *memento-mori*-Tradition in den bildenden Künsten aufruhrt. Aber es ist bei Shakespeare – ebenso wie der Geist von Hamlets Vater – ein Palimpsest mit neuer Funktion. Gedächtnis und Erinnerung bekommen einen lebensweltlichen Horizont.¹¹

Der Verwesungsprozess löscht alle individuellen Ausdrucksmerkmale, was bedeutet, damit setzt das Gespräch von Horatio und Hamlet ein, dass jeder Schädel jeder gewesen sein könnte. Hätte man doch, wünscht sich Hamlet, „*the trick to see*“, d.h. eine Schädelphysiognomik, mit der diese Knochen wenigstens imaginär wiederbelebt werden könnten. Hamlet braucht die Information des Totengräbers,¹² um zu erfahren, dass hier der Schädel seines Freundes aus Kindertagen vor seinen Füßen liegt – Yorick, der Hofnarr, der einst mit seinem Esprit und seiner unvergleichlichen Phantasie den Hof unterhalten hat. Hamlet reagiert mit unwillkürlichem Schauder und Ekel, jenem Affekt, den die Totengräber-Profis nachhaltig unter ihren clownesken Radotagen begraben haben. Hamlets Körpersprache, sein Schaudern, verweist darauf, wie sehr seine Seele involviert ist. Er trauert nicht allein um ein verlorenes Liebesobjekt, sondern ist, worauf

¹¹ Eine solche Lektüre deckt sich mit der neueren Shakespeare-Forschung, die in V,1 bereits eine Umschrift der ikonographischen Tradition der „meditation on death through the medium of a skull“ sieht. Vgl. Phoebe S. Spinrad, „Memento Mockery: Some Skulls on the English Renaissance Stage“, in: *Explorations in Renaissance Culture* 10 (1984), S. 1. Wenn aber Spinrad behauptet, dass am Ende des 16. Jahrhunderts der Schädel nur noch eine „dead metaphor“ sei, so stimmt das eben nicht.

¹² Vergleichbar erhält bei Lucian (*Totengespräche* XVIII) der Neankömmling auf die Frage: „Wo sind die schönen Männer und die weiblichen Schönheiten?“ zur Antwort: „Dieser Schädel hier ist Helenas“.

Vanitas-Bilder in aller Regel setzen, in ein Spiegel-Szenario verwickelt.¹³ Shakespeares Text inszeniert das ver-rückt, und zwar insofern, als der Totengräber kolportiert, Hamlet sei „toll geworden“, ein ‚Narr‘ also wie Yorick. Wenn er sich dann noch über die Unkenntnis des Fragers mokiert, die jeden Narr übertreffe, so macht sein Gerede beiläufig Yoricks Schädel zum symbolischen Zeichen oder auch *simulacrum* von Hamlets eigenem Schicksal:

ERSTER TOTENGRÄBER: Von allen Tagen im Jahre kam ich just den Tag dazu, da unser voriger König Hamlet den Fortinbras überwand.

HAMLET: Wie lange ist das her?

ERSTER TOTENGRÄBER: Wißt Ihr das nicht? Das weiß jeder Narr. Es war denselben Tag, wo der junge Hamlet geboren ward, der nun toll geworden und nach England geschickt ist. (396)

Als Schädel-Betrachter ergänzt Hamlet, was fehlt: „Hier hingen diese Lippen, die ich geküßt habe, ich weiß nicht wie oft“ (397). Er weist auf das Zeichenspiel der Memoria, von Anwesenheit vs. Abwesenheit, das alle Schädelmeditationen inszenieren, und erinnert sich an Yoricks kommunikative sinnliche Präsenz. Hamlet spricht von Yoricks Geschichten, seinen Sprüngen, seinen Liedern, seiner Schlagfertigkeit. Dieser imaginativen Verlebendigung entspricht, dass Hamlet den Schädel anredet und ihn auffordert, die Königin zu besuchen. Damit ist er nicht mehr bei seiner individuellen Erinnerung, sondern er referiert auf das kulturelle Gedächtnismuster des Knochenmannes, der Gertrud zum Totentanz abholen soll.¹⁴ Er überblendet seine Trauer und distanziert sich mit einem allegorischen Metatext.

Hamlets an Horatio gerichtete Frage nach Alexander dem Großen führt den Faktor des politischen Handelns und des chronikologischen Gedächtnisses ein und streicht ihn durch. Yorick, Alexander oder Cäsar sind sich als finale Endstücke gleich geworden. Der Tod annihiliert nicht allein die körperliche, sondern auch die soziale und historische Differenz. Nur im kollektiven kulturellen Gedächtnis spielen die Unterscheidungen eine Rolle und behalten oder bekommen dort ihre – politische oder ideologische – Funktion.

Diese ‚schnöde Bestimmung‘ veranlasst Hamlet zu dem makabren Vorschlag, den Weg der Schädel bis auf die pulverisierte Schwundstufe zu verfolgen, wo man immerhin noch Bierfässer mit ihnen stopfen könnte. Sein Sarkasmus trifft insofern ins Schwarze, als seine schneidenden Worte – griech. *sarkazein* = das Trennen des Fleisches vom Knochen – jene Zerstörung wiederholen, die den Körpern widerfährt, ihre materiale Verdinglichung. Er kontert den Bibelton – ‚Staub zu Staub‘ – mit einem radikalen Naturalismus. Moralisch liegt die Provo-

¹³ Vgl. Marie-Claude Lambotte, „La Destinée en miroir“, in: Alain Tapié (Hrsg.), *Les Vanités dans la peinture au XVIIe siècle. Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption*, Paris 1990, S. 31–41.

¹⁴ Indem Hamlet auf Gertruds zugeschminktes Gesicht weist, spielt er auf Maskerade und Camouflage der getarnten Verbrecherin an – Totenschädel wie Maske verweisen gleichermaßen auf das Doppel von Anwesenheit und Abwesenheit.

kation darin, dass er die Pietät verletzt, zeichentheoretisch, dass er den Schädel de-semiotisiert. Denn Rohmaterial gewinnen und technisch verarbeiten, heißt, einen Signifikanten löschen.

Auf engstem Raum dekliniert Shakespeares Friedhofsszene bedeutungsstiftende Muster von Erinnerungs- und Gedächtnisarbeit durch:

- als Objekt verweist der Schädel auf einen toten Menschen;
- mit einem Namen verbunden auf einen konkreten abwesenden Körper, der den Schädel einst umhüllt hat, und auf den Geist, dem er wiederum Schale war;
- als ‚speculäres Zeichen‘ auf das Schicksal des Betrachters;
- als allegorisches Zeichen auf einen – bereits obsoleten und travestierten – kulturellen Diskurs;
- als symbolisches Zeichen auf den entdifferenzierenden Tod.

Mit Hamlets unmöglichem Vorschlag, damit Dichtungsmasse für Bierfässer herzustellen, wird am Ende die Möglichkeit zur Sprache gebracht, Zeichenfunktionen zu löschen. Darin liegt das eigentliche Skandalon seiner Rede, sein Protest gegen die Leerstelle ‚Tod‘.

II Die Gesandten

Für die Shakespearezeit sind Schädel in der bildenden Kunst ubiquitär und in oft raffinierte manieristische Darstellungsformen verwickelt. Vexierbilder haben Konjunktur, so dass der Perspektivenspezialist Jean-François Niceron im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts feststellen konnte, dass Bilder, „die ein menschliches Gesicht und, von der rechten Seite gesehen, einen Totenschädel darstellen“, üblich seien.¹⁵

Geht man an die Anfänge solcher Kippbilder zurück, so findet sich zwei Generationen früher bereits eine Metareflexion im Zeichen des Schädels,¹⁶ Hans Holbeins Doppelbildnis *Die Gesandten* von 1533 (National Gallery, London; Abb. 1/Abb. 2),¹⁷ die an Komplexität die spätere Artistik weit übertrifft.

¹⁵ Jean-François Niceron, *La Perspective curieuse ou magie artificielle des effets merveilleux*, Paris 1638, S. 50f. Vgl. Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*, Les Perspectives dépravées II, Paris 1984, S. 148.

¹⁶ Eine Verbindung zwischen *Hamlet* und den *Ambassadors* ist in der Forschung häufiger hergestellt worden, so etwa – im Anschluss an Stephen Greenblatts präzise Bild-Analyse (ders., *Renaissance Self-Fashioned: From More to Shakespeare*, Chicago 1980) – von Andrew Sofer, op. cit. und Marjorie Garber, op. cit., u.a. Für seine Relektüre des „Spiegelstadiums“ hatte Jacques Lacan 1964 Holbeins Bild in seinem *Seminar XI* in den Dienst genommen.

¹⁷ S. dazu die neueren Untersuchungen von Susan Foister/Ashok Roy/Martin Wyld, *Making and Meaning. Holbein's Ambassadors*, London 1997, und Jeanette Zwingenberger, *Holbein der Jüngere. Der Schatten des Todes*, Bournemouth 2000.



Abb. 1: Hans Holbein d. J.: *Die Gesandten*, 1533, London, National Gallery

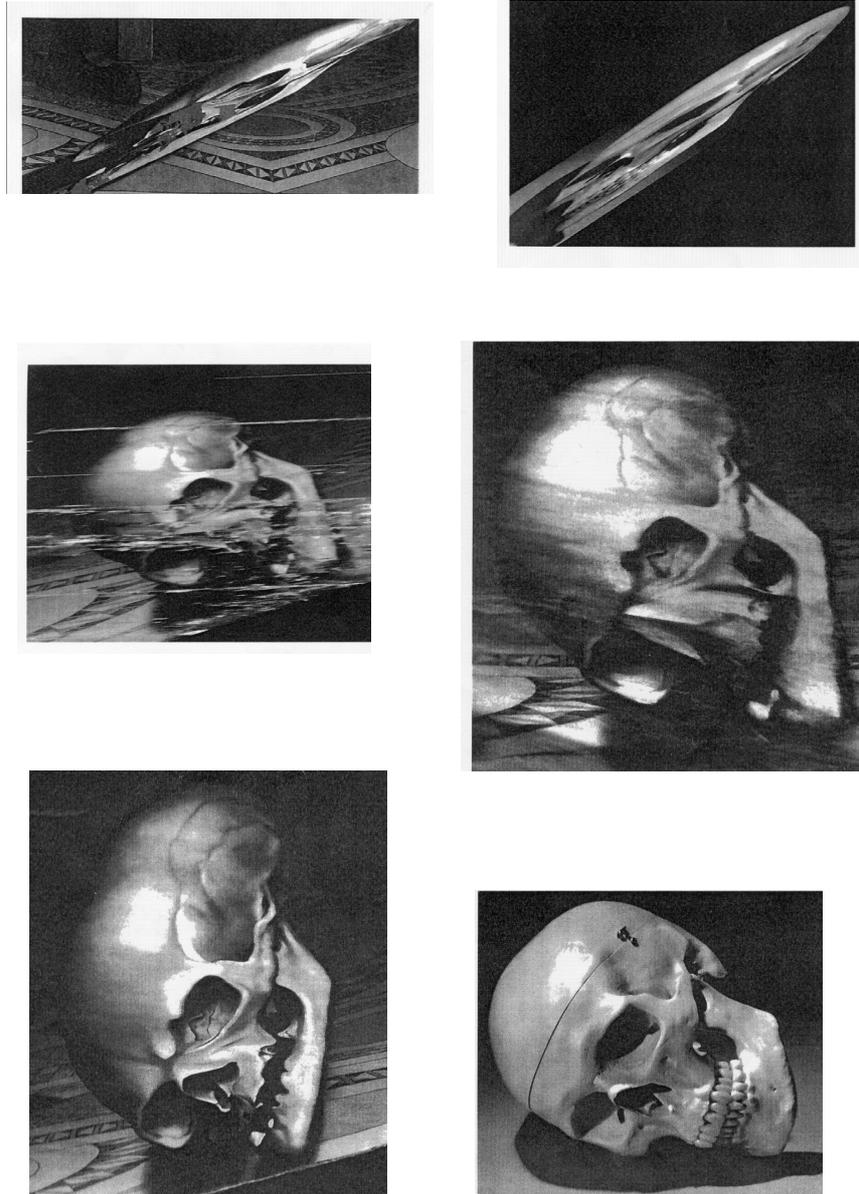


Abb. 2: Stadien der Rekonstruktion von Holbeins anamorphotischem Schädelbild¹⁸

¹⁸ In: Foister/Roy/Wyld, *Making and Meaning*, op. cit., S. 94f.

Auch hier seien nur einige Aspekte herausgegriffen. Der französische Ambassador am englischen Hof, Jean de Dinteville, und der zukünftige Bischof von Laveur, Georges de Selve, präsentieren sich in einem Ambiente und im Kontext eines stillebenartigen Arrangements mit signifikanten Gegenständen, die ihre Macht, ihre humanistische Bildung und ihre politisch-religiöse Gesinnung demonstrieren.¹⁹ Alles dies ist mit einem so raffinierten und kunstvollen Realismus-Effekt gemalt, dass die diagonal in die vordere Bildmitte gestellte, seltsam dysfunktionale Scheibe als Störung umso mehr ins Auge springt. Dass diese Scheibe einen Totenschädel anamorphotisch spiegelt,²⁰ lässt sich mit der selbstbewussten Wahrnehmungslogik der Zentralperspektive, die alles andere im Raum so eindrucksvoll vor Augen stellt, allerdings nicht erkennen. Das anamorphotische Spiegelbild produziert eine Handlungsanweisung, die eine veränderte (Ein-)stellung im Doppelsinn von Körperhaltung und mentaler Gesinnung fordert: Das Zerrbild des Totenschädels (ein virtuelles ‚Bild‘ gleichsam) kann der Betrachter erst entschlüsseln, wenn er sich im Raum bewegt und eine andere Sicht einnimmt – ganz im Sinne der Etymologie des Begriffs ‚Anamorphose‘, die darauf verweist, dass der Betrachter selbst tätig sein und das Bild zurückformen muss. Für diese Initiierung in ein ‚sinn‘stiftendes figurales Sehen muss der Betrachterblick sich von der so reichen, realistisch gemalten (und das heißt: illusionistisch repräsentierten) Welt der Oberflächen abwenden. Wechselt er den Modus, wird die desillusionistische (die Opolis der realen Dinge transzendierende) spirituelle Botschaft des Spiegels ‚lesbar‘.²¹ Ein Zugleich der beiden differierenden Zeichenordnungen gibt es nicht. Die Gesandten, die selbst den Totenschädel ja nicht sehen können, werden – im Wortsinne – ‚Botschafter‘, Assistenzfiguren im Dienste einer anderen Opolis. Mit ihrem Medium, der emblematischen Kartu-

¹⁹ „The objects on the table between them [...] represent a mastery of the Quadrivium, that portion of the Seven Liberal Arts comprising Music, Arithmetic, Geometry, and Astronomy, while a mastery of the Trivium – Grammar, Logic, and Rhetoric – is implied by the very profession of the two figures. They are thus in the possession of the instruments – both literal and symbolic – by which men bring the world into focus, represent it in the proper perspective. [...] The terrestrial and celestial spheres, the sword and the book, the state and the church, Protestantism and Catholicism, the mind as measurer of all things, and the mind as unifying force, the arts and the sciences, the power of images and the power of words – all are coincided in Holbein’s painting and integrated in a design as intricate as the pavement.“ Greenblatt, *Renaissance*, op. cit., S. 17f.

²⁰ Die Anamorphose galt im 16. Jhd. als Seh-Wunder, denn sie konnte nur mit einem spezifischen Teleskop oder einem Glaszylinder ‚decodiert‘ werden. Schon Leonardo experimentierte damit. Vgl. Foister, *Holbein’s Ambassadors*, op. cit., S. 50ff., und Baltrušaitis, *Anamorphoses*, op. cit., (unter kulturgeschichtlicher Perspektive), und Fred Leeman, *Anamorphosen. Ein Spiel mit der Wahrnehmung, dem Schein und der Wirklichkeit*, München 1975 (unter technischer Perspektive), sowie (textuell) Gerhart Schröder, *Anamorphosen der Rhetorik. Die Wahrheitsspiele der Renaissance*, München 1997.

²¹ Zu den verschiedenen Reflexionsebenen s. Zwingenberger, *Holbein*, op. cit.; eine dichte Lektüre bietet auch Christian Kiening, *Das andere Selbst. Figuren des Todes an der Schwelle zur Neuzeit*, München 2003, S. 146–148.

sche des Spiegels, appellieren sie an den Betrachter, sich in Bewegung zu setzen. Unterstützt wird ihre Botschaft durch den Schatten der Scheibe, der im Widerspruch zur Logik des Licht- und Schattenspiels im Bildraum steht. Doppelt codiert – als natürliches, indexikalisches Zeichen und als ein symbolisches Zeichen, einen Schatten etwa, den der Tod vorauswirft – gibt der Schatten ebenso eine Deutungsanleitung wie die gelehrten Requisiten auf dem Tisch zwischen den Gesandten.

Die Anamorphose, virtueller Signifikant für den undarstellbaren Tod, macht so auf das Paradox von permanenter Präsenz wie Unbegreifbarkeit des Endgeschicks aufmerksam.²² Wo im Bildbinnenraum die Wahrnehmung umschlagen kann, am oberen linken Bildrand, kommt subtil das Kreuz mit der Heilsbotschaft in den Blick. Es ist an der Grenze des schweren grünen Brokatvorhanges situiert, halbverdeckt an der einzigen schmalen Öffnung. Der Vorhang verbirgt, was nur geglaubt, aber nicht gewusst werden kann, jenen Raum hinter der ‚Bühne‘ der sichtbaren Welt, der erst nach dem Tod offenbar wird. ‚Übergangsobjekt‘ dafür ist das Kreuz.

Ziehen wir ein Fazit für das Thema der Schädelmeditation: In der Notwendigkeit, sich auf eine andere Sehordnung einlassen zu müssen, um eine Bildstörung beheben zu können, verbirgt sich eine mehrschichtige Decodierungsanleitung für den Betrachter: Sie zielt auf den allegorischen Subtext der Vanitas oder Melancholie²³ und auf den eschatologischen des Heils, aber auch auf den piktoralen einer Reflexion über Zeichen und Repräsentation. Der Modus, über den dies generiert wird, ist das Wahrnehmungs- oder Perspektive-Paradigma.²⁴ Es weist auf den Zeichencharakter der Dinge als ein Anwesend-Abwesendes, auf die mediale Konstruktion der Welt wie auf die verdeckte Anwesenheit des Todes im Leben. Kommuniziert wird, vorausgehend mit Goethe gesprochen, ein ‚offenbares Geheimnis‘ (Schädel wie Kruzifix muss der Betrachter erst entdecken), wobei der Tod, anders als die Verheißung der Auferstehung, an einem nachhaltig irri-

²² „To see the large death’s-head requires a still more radical abandonment of what we take to be ‚normal‘ vision; we must throw the entire painting out of perspective in order to bring into perspective what our usual mode of perception cannot comprehend.“ Greenblatt, *Renaissance*, op. cit., S. 19. Zur Methode, wie dies technisch gehen konnte, s. Foister, *Holbein’s Ambassadors*, op. cit., S. 52ff.

²³ Zum Melancholie-Diskurs, auf den auch die zersprungene Saite der Laute weist, s. Foister, *Holbein’s Ambassadors*, op. cit., S. 40 und 57. – Dass auch ein Wortspiel mit dem Namen des Urhebers – Ho[h]l-Bein – im Spiel sein könnte, darauf hat schon Erwin Panofsky hingewiesen („Galileo as a Critic of the Arts“, 1954).

²⁴ Im Bild inszeniert und bricht diese Ebene auch die Agraffe am Barett von Dinteville, auf der ein Schädel abgebildet ist, der im Spiegel reflektiert wird. Vgl. Foister, *Holbein’s Ambassadors*, op. cit., S. 46. – „Perspektive“ ist in der Renaissance nicht lediglich eine Vorschrift für optischen ‚Realismus‘, sie ist vielmehr eine Theorie darüber, wie Objekte dem menschlichen Auge erscheinen (etwa wenn sie nah oder fern sind), mithin eine Reflexion darüber, wie Wahrnehmung funktioniert. Vgl. dazu, am Beispiels Leonardos, Martin Kemp: „Il concetto dell’anima in Leonardo’s Early Skull Studies“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34 (1971), S. 115–134, S. 121.

tierenden Nicht-Ort innerhalb der Zeichen- und Repräsentationslogik ins Bild gesetzt wird.

III *Geheimes Tagebuch. Von einem Beobachter Seiner Selbst*

Während der barocke Vanitas-Kult im Wesentlichen Varianten dessen bietet, was schon Shakespeare und Holbein komplex inszenieren, geraten im 18. Jahrhundert die Zeichen ins Rotieren. Es ist jene Hoch-Zeit der Zeichenreflexion, die mit Hamlets Wunsch nach dem „trick to see“, der physiognomischen Lesbarkeit von individuellen Zügen nicht nur des Gesichtes, sondern auch der Schädelformationen, ernst zu machen sucht und dabei in eine Krise der Semiotisierung gerät. Nachdem im 17. Jahrhundert der preußische Arzt Johann Sigismund Eltzholz bereits (vermutlich Soldaten-)Leiber vermessen²⁵ und seine Einsichten unter dem Titel *Anthropometria* (1654) veröffentlicht hatte, experimentierte im 18. auch der berühmte niederländische Physiologe Pieter Camper (1722–1789) mit Vermessungen an Schädeln. Seine Entdeckung sind die „Gesichtslinie“ (*Linea facialis*) und der „Gesichtswinkel“. Johann Caspar Lavater berichtet darüber im 4. Band seines Kultbuches der *Physiognomischen Fragmente* (1775–78) und versucht, diese Methode seiner Parawissenschaft einzuverleiben.

Mir geht es nun nicht um Lavaters Physiognomik, sondern um eine Geschichte aus dem Vorfeld der *Physiognomischen Fragmente*, die er in seinem *Geheimen Tagebuch. Von einem Beobachter Seiner Selbst* (1771)²⁶ erzählt (Abb. 3). Es ist die Geschichte einer Begegnung mit einem Schädel, sie geht einher mit zwei Trauerverstößen. Unter dem Tagebucheintrag vom 11. Januar 1769 erzählt er, wie er auf Rückreise von der Beerdigung seines besten Freundes Felix Heß in einem Wirtshaus einkehrt. Weil lärmende Zecher seine Trauer stören, führt ihn der Wirt ins Cabinet seines Sohnes, eines Chirurgen, mitten unter „Skeleten und *Foetibus*“ (120). Lavater beginnt zu zeichnen und gerät ins Meditieren:

²⁵ Die Kranimetrie wird sich bis zum 20. Jahrhundert fortsetzen; prominentes Beispiel sind die Studien des Chirurgen und Anthropologen Paul Broca (1824–1880), einem der Gründerväter der Neurophysiologie, mit seinem zur Normierung eingesetzten „Schädelindex“, etwa so: „Der vordere Schädelvorsprung des Weißen [...] übertrifft den der Neger um 4,9%.“ Zit. nach Stephen Jay Gould, *Der falsch vermessene Mensch*, Frankfurt/M. 1988, S. 105.

²⁶ [Johann Caspar Lavater], *Geheimes Tagebuch. Von einem Beobachter Seiner Selbst*, Leipzig 1771 (im Folgenden zit. nach dieser Ausgabe) – Zur Editions-geschichte vgl. Christoph Siegrist in: Johann Kaspar Lavater, *Unveränderte Fragmente aus dem Tagebuche eines Beobachters seiner Selbst*, Schweizer Texte. Bd. 3, Bern/Stuttgart 1978, S. 21ff. Das *Geheime Tagebuch* umfasst nur einen Monat, den um ein Jahr zurückdatierten Januar 1769.

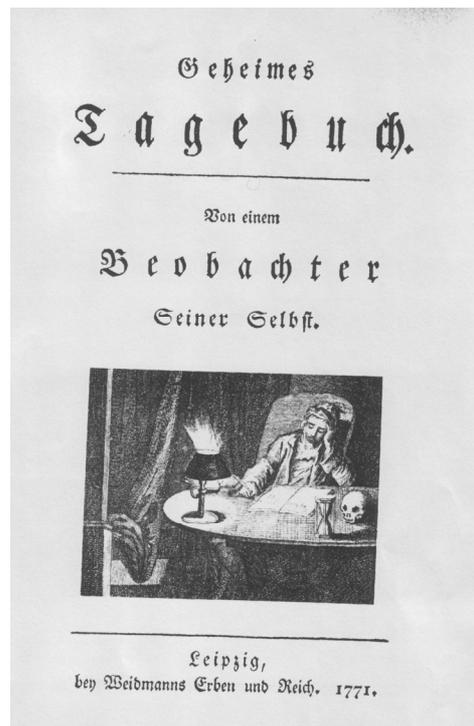


Abb. 3: [Johann Caspar Lavater] *Geheimes Tagebuch*.
Von einem Beobachter Seiner Selbst, Leipzig 1771

Ich [...] nahm Bleistift und Papier und zeichnete mir einen Totenkopf, so gut ich konnte, nach der Natur. Da ich fertig war, dachte ich erst daran, daß sich der Kopf von dem Skelete abheben ließ; ich wagte es also, ihn abzunehmen, und hielt ihn eine Weile auf meiner Hand. Das war also, dachte ich, der Schädel von einem wirklichen Menschen, der einmal so lebendig war, als ich itzt bin – Einst wird vielleicht auch mein Körper zergliedert und das Cabinet eines Operators zu zieren bestimmt seyn; einst wird mein Schädel vielleicht auch so beobachtet, nachgezeichnet, ausgehoben, und herumgetragen werden können – Ist es möglich, daß mein Kopf, dieser Sitz so mancher Kräfte, dieser lebendige Ausdruck der Seele, einst diesem ähnlich werde? – Hierinn – in diesem Schädel da, den ich mit meinen beiden Händen halte, wohnete etwas – das mehr werth war, als die ganze leblose Schöpfung – Ach! Mein Freund – bald, bald wirst du auch lauter Knochen seyn – schauervoller Gedanke! Ich ziehe den Vorhang vor – und wirklich steckte ich meinen Schädel wieder auf das Skelett, weil ich jemanden kommen hörte, und stellte mich vor die kleinen unreifen Foeten, welche in Brandtwein aufbehalten wurden. – So klein, so unausgebildet – war einst auch ich. O schwacher Anfang meines Daseyns! O seltsames Ende! ich sehe hier die Gränzen meines Auftritts auf Erden – Erst war ich, Gott

weiß, was? ich ward – ich hieng unmerklich klein an einem Faden – ich wuchs – mein Herz schlug, es fieng an zu athmen, zu leben – in der Nacht des geschlossenen Mutterleibes. Ich ward mit Schmerzen und Wehen geböhren – von meiner Mutter abgeschnitten – ein weinendes hülfloses Kind – Fleisch und Bein, lebendig, empfindend; ich wuchs, übte meine Glieder, ward krank und wieder gesund, und nun lebe ich noch, und Morgen vielleicht, vielleicht heute noch entflieht Leben und Wärme aus meinem Körper – ich liege da – werde von Würmern oder Menschen entfleischt – und meine Gebeine, Gebein, wie ich hier vor mir sehe, bleiben noch von dem, was itzt an mir sichtbar ist, übrig – – O unergründlicher Anfang, o undurchdringliches Ende meines Lebens auf Erden – wie bin ich entstanden? wann habe ich angefangen zu seyn? welche Veränderungen werden vielleicht in wenigen Tagen mit *diesem*, diesem meinem Körper vorgehen? – O allzu handgreiflicher Beweis, daß ein unsichtbarer, allmächtiger, ewiger Geist ist, dem ich mein Daseyn zu danken habe, daß ich nichts dazu beygetragen, weil ich in keiner Sache so sehr unwissend bin, als in derjenigen, welche meine eigene Existenz betrifft. Diesen Gedanken überließ ich mich, und konnte mich dabey der äußersten Befremdung nicht erwehren, daß die meisten Menschen immer so sehr über sich selbst hinschielen, über ihre eigne Existenz, den Anfang und das Ende ihres Körpers, der mit ihrer eigenen Person so unzertrennlich und wesentlich verbunden zu seyn scheint, niemals in Bewunderung und tiefes Erstaunen gerathen, in einer beständigen Zerstreung, Unbekanntschaft mit sich selbst, und [...] in einer so himmelweiten Entfernung von sich selber dahin leben; dahin träumen, sollte ich sagen. – Ich gerieth auf den Einfall, mir einen Schädel von einem Menschen anzuschaffen. (122–24)

Lavaters Meditation wird ausgelöst durch ein Ereignis und ein Zeichen – den Tod des Freundes und ein Skelett mit Schädel. Damit verbinden sich verschiedene Handlungen: 1. Er zeichnet den Schädel ‚nach der Natur‘, d.h. hält ein potentiell Studienobjekt fest. 2. Er demontiert den Schädel und verfällt darauf, dass auch sein Schädel einst ein Studienobjekt werden könnte: „beobachtet, nachgezeichnet, ausgehoben, und herumgetragen“ (122). Das Zerlegen des Skeletts verletzt die Pietät; deshalb setzt er es, als er Schritte hört, wieder zusammen und wendet sich, 3., den Foeten zu. Der Anblick dieser Toten im frühesten Lebensstadium animiert ihn, sein eigenes Leben in Entwicklungsschritten *ab ovo* zu rekonstruieren. Die Zeugung bleibt eine Leerstelle: „Erst war ich, Gott weiß, was?“ (122) Als Embryo dann hing er an einem Faden, wuchs, dann schlug das Herz, dann begann das Herz zu atmen (123), dann folgten die Geburt, die er über die Wehen und Schmerzen der Mutter benennt, und Abnabelung. Danach kam das weinende hilflose Kind, das empfindende Wesen also. Am Ende ist er wieder beim Tod und im Futur: Leben und Wärme werden dem Körper entfliehen, Würmer oder Menschen (wahrscheinlich die Pathologen) werden seinen Körper entfleischen; geblieben sein wird, was er vor sich sieht – Gebein mit Schädel.

Das provoziert die Sinnfrage, und so füllt er die anfängliche Leerstelle seiner Zeugung mit der Überzeugung, dass seine Existenz sich dem Willen eines „ewigen Geistes“ (123) verdanke.

Am vorläufigen Ende dieser geordneten Assoziationskette steht 4. das Staunen über das Leben (die *admiratio*), jene Haltung zwischen Ahnungslosigkeit und Wissen, die noch nicht binär in wahr/unwahr codiert ist und die sich so gut für alle Spekulationen eignet. Schließlich wünscht er sich, 5. einen eigenen Schädel zum Meditieren. Zu seiner Freude schenkt ihm der Wirt „einen schönen weissen Schädel“: „In meinem Leben war mir kein Präsent so angenehm gewesen, wie dieser Todtenkopf; ich konnte ihn nicht anders, als eine Art von Heiligthum ansehen – das vormalige Gehäuse eines unsterblichen Geistes“. (125)²⁷

Wieder zurück zuhause, findet er eine gesellige Runde vor; er gerät ins Plaudern, vergisst seine Trauer (verschweigt dabei schamhaft den ihn schon nicht mehr beglückenden Schädel), zündet sich noch eine Pfeife an, trinkt ein Glas Wein dazu – und fällt unversehens in eine tiefe Depression. Nicht anders verhält er sich doch als die palavernden Zecher im Wirtshaus, denen er so verächtlich den Rücken gekehrt hatte. Zerknirscht geht er ins Bett.

Das Ende dieses denkwürdigen 11. Januar 1769 verbirgt das Tagebuch hinter einer Geheimschrift. Im Klartext: „Schambrasso ma femme und vergoß meinen Saamen an ihr. A me bruta eques vis!!!...“ (130).²⁸

Wie lässt sich diese Krisengeschichte verstehen? Das „Geständnistier“, zu dem nach Foucault der abendländische Mensch im 18. Jahrhundert geworden ist, hat Mühe, Trauer und Lust – und zwar gleich die dreifache: zum Wissen, zum Geschichtenerzählen und zur Sexualität – mit der religiös verordneten Memoria unter einen Hut zu bringen. Schon die Schädel-Meditation im Wirtshaus versteckte ja den Geschlechtsakt. An die Stelle von Samenzelle und Ei wurde der zeugungsmächtige göttliche Geist gesetzt.

Lavaters Problem ist ein Rollen-Konflikt, der mit Diskursüberschneidungen zu tun hat: Lavater, der Beobachter, entdeckt einen Schädel als willkommene Anschauungsobjekt (und als solches zeichnet er ihn ‚nach der Natur‘); Lavater, der Pfarrer, wünscht sich den Schädel, um seiner Trauerverpflichtung nachzukommen (und vielleicht dabei doch auch ein bisschen weiter parawissenschaftlich zu beobachten); Lavater, das empfindsame Wesen, hat Lust – zu parlieren, zu trinken, Sex zu haben –, müsste aber eigentlich trauern. Anatomisch-physio-

²⁷ Vgl. dazu den 7. Brief der *Aussichten in die Ewigkeit*. Johann Caspar Lavater, *Aussichten in die Ewigkeit in Briefen an Georg Zimmermann*, 4 Bde. Zürich 1768–1778, hier Bd. 1, Zürich 1768, S. 9–9ff.

²⁸ Zur Ambivalenz der – äußerst durchsichtig encodierten – Geheimschrift s. Stefan Rieger, „Literatur – Kryptographie – Physiognomik. Lektüren des Körpers und Decodierung der Seele bei Johann Caspar Lavater“, in: Rüdiger Campe/Manfred Schneider (Hrsg.), *Geschichten der Physiognomik. Text – Bild – Wissen*, Freiburg 1996, S. 387–409. – Zu diesem Komplex allgemein s. Alois Hahn/Volker Kapp (Hrsg.), *Selbstthematization und Selbstzeugnis: Bekenntnis und Geständnis*, Frankfurt/M. 1987.

logisches Labor, religiöses Memorialobjekt und Begehren sind so wenig kompatibel, dass er seine tiefe Scham im Geständnisdiskurs des Tagebuches offenbart und das, worüber er sich nicht zu sprechen traut, kryptographisch ebenso verbirgt wie beichtet.

Wie im *Hamlet* ist auch hier der Schädel mehrfach codiert: er figuriert als natürliches Zeichen (das Beobachtungsobjekt), als allegorisches (*memento mori*) und als ‚speculäres‘ – in dem nun aber die eigene Lebensgeschichte zwischen Geburt und Sterben reflektiert wird, die eine schöpferische Kraft verantwortet. Für das Phänomen, dass der Todesgedanke auch das Begehren antreibt, sich selbst am Leben zu spüren, hat Lavater keine Verwendung in seinem System. Sein Problem ist, dass er derart mit der Konstruktion von Bedeutung beschäftigt ist, dass die Akte der Lust für ihn unbrauchbar sind. Nur was repräsentiert oder repräsentierbar erscheint, ist wertvoll. Wo er keine Semiose produzieren kann, fällt er in ein tiefes Loch.

So werden Lavaters *Physiognomische Fragmente* zum Schauplatz für Bedeutungsproduktion.²⁹ Sein „XIV. Fragment. Menschenschädel.“ endet mit einer Hymne auf jenen „Theil des menschlichen Körpers [...], der über alle Erkenntniß, allen Glauben, alle Vermuthung wichtig ist“, und zwar, weil er ihn – normativ – an das Konzept der Gottesebenenbildlichkeit koppelt:

[...] O du – du naher, herrlicher, du offner / Verhüllter Gottes Tempel!
 ...Allerheiligstes! / Der Menschheit Allerheiligstes, du Menschenschädel...
 / Und einst – o einst .. vielleicht eh' ich erreicht das Ziel, / Eh' ich vollendet
 das Buch der Menschheit .. / [...] / Vielleicht eh' ich mit bebender und
 schwacher Hand / Gezeichnet vom Alphabet der Offenbarung / Der Menschen
 Herrlichkeit – nur wenig Silben – / Bist du – entseelte Schaale ...
 Schädel!... Urbild / Dem Zeichner oder Menschenforscher, oder / Bist
 Lehrtext dem Zergliederer, / Der mit dir spielt, um den die Schüler horchen,
 / Ohn' Ehrfurcht vor der unnennbaren Gottheit – / Und ohne Lustgefühl an
 ihrer Menschheit.³⁰

IV Schillers Schädel

Der alte Goethe wird im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts die (Zeichen-)Krise, die Lavater wortreich zu übertünchen gesucht hat, mit einer sich selbst affirmierenden Schädel-Meditation souverän überspringen. Er widersetzt sich damit gleichzeitig einem illusionslos den Tod konstatierenden Materialismus Hegelscher Provenienz:

²⁹ Vgl. dazu Ursula Renner, „Ein Setzkasten physiognomischer Lettern – Johann Caspar Lavaters Bildarchiv“, in: Gerhard Neumann/Claudia Öhlschläger (Hrsg.), *Inszenierungen in Schrift und Bild*, Bielefeld 2004, S. 17–47.

³⁰ Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und der Menschenliebe*, Bd. II, 1775–1778. Faksimiledruck. Zürich 1968.

Der Schädelknochen ist kein Organ der Tätigkeit, noch auch eine sprechende Bewegung; es wird weder mit dem Schädelknochen gestohlen, gemordet usf., noch verzieht er zu solchen Taten im geringsten die Miene, so daß er sprechende Gebärde würde. – Noch hat auch dieses *Seiende* den Wert eines *Zeichens*. Miene und Gebärde, Ton, auch eine Säule, ein Pfahl, der auf einer öden Insel eingeschlagen ist, kündigen sich sogleich an, daß noch etwas anderes damit gemeint ist, als das, was sie unmittelbar *nur sind*. Sie geben sich selbst zugleich für Zeichen aus, indem sie eine Bestimmtheit an ihnen haben, welche auf etwas anderes dadurch hinweist, daß sie ihnen eigentümlich angehört. Man kann sich wohl auch bei einem Schädel, wie Hamlet bei Yoriks, vielerlei einfallen lassen; aber der Schädelknochen für sich ist ein so gleichgültiges, unbefangenes Ding, daß an ihm unmittelbar nichts anderes zu sehen und zu meinen ist als nur er selbst [...].³¹

Goethes prominentes titellooses Gedicht „Im ernsten Beinhaus war’s“ beschließt 1829 die 2. Fassung der *Wanderjahre*, dort mit dem rätselhaften Nachsatz in Klammern „ist fortzusetzen.“ Entstanden ist es in der Nacht zwischen dem 25. und 26. September 1826, in jenen Wochen, als Goethe Schillers Schädel in seinem Haus am Frauenplan aufbewahrte.

Im ernsten Beinhaus war’s wo ich beschaute,
 Wie Schädel Schädeln angeordnet passten;
 Die alte Zeit gedacht ich, die ergraute.
 Sie stehn in Reih’ geklemmt die sonst sich haßten,
 Und derbe Knochen die sich tödlich schlugen
 Sie liegen kreuzweis’, zahm alhier zu rasten.
 Entrenckte Schulterblätter! was sie trugen?
 Fragt niemand mehr; und zierlich thätige Glieder,
 Die Hand, der Fuß zerstreut aus Lebensfugen.
 Ihr Müden also lagt vergebens nieder,
 Nicht Ruh im Grabe lies man euch, vertrieben
 Seyd ihr herauf zum lichten Tage wieder,
 Und niemand kann die dürre Schaale lieben,
 Welch herrlich edlen Kern sie auch bewahrte.
 Doch mir Adepten war die Schrift geschrieben,
 Die heiligen Sinn nicht jedem offenbarte,
 Als ich in Mitten solcher starren Menge
 Unschätzbar herrlich ein Gebild gewahrte,
 Daß in des Raumes Moderkält und Enge
 Ich frey und wärmefühlend mich erquickte
 Als ob ein Lebensquell dem Tod entspränge.
 Wie mich geheimnißvoll die Form entzückte!
 Die gottgedachte Spur, die sich erhalten!
 Ein Blick der Mich an jenes Meer entrückte
 Das flutend strömt gesteigerte Gestalten.
 Geheim Gefäß! Orakelsprüche spendend,

³¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, „Physiognomik und Schädellehre“, in: ders., *Phänomenologie des Geistes* [1807], hrsg. von Johannes Hoffmeister, Hamburg 1952, S. 244.

Wie bin ich werth dich in der Hand zu halten,
 Dich höchsten Schatz aus Moder fromm entwendend.
 Und in die freye Luft, zu freyem Sinnen,
 Zum Sonnenlicht andächtig hin mich wendend.
 Was kann der Mensch im Leben mehr gewinnen
 Als daß sich Gott=Natur ihm offenbare
 Wie sie das Feste läßt zu Geist verrinnen
 Wie sie das Geisterzeugte fest bewahre.

Die Umstände der Entstehung des Gedichtes³² seien hier nur knapp referiert:

1825 wurde die Sammelbegräbnisstätte des Kassengewölbes auf dem St. Jakobs-Kirchhof zu Weimar geräumt. Bei dieser Gelegenheit sollten Schillers Gebeine eine eigene Ruhestätte bekommen, was Weimar-Reisende längst eingefordert hatten. Nun stellte sich die Situation in der Gruft als derart desolat heraus, dass eine Identifikation der Knochen schwierig war. In einer Nacht- und Nebelaktion nahm sich der Bürgermeister Karl Lebrecht Schwabe schließlich eigenhändig der Sache an, und er wurde (vermeintlich allerdings nur!) fündig.³³ Schwabe plante eine weithin sichtbare Touristenattraktion. Statt eines Erdgrabes beschloss man jedoch, die Überreste vorläufig in der Herzoglichen Bibliothek aufzubewahren. Der Schädel wurde im Sockel von Danneckers berühmter, annähernd lebensgroßer marmorner Schiller-Büste eingeschlossen und gegenüber der Goethes platziert.³⁴

Aufbewahren, nicht in die Erde versenken – dafür wurde jener ausgezeichnete Ort der (heutigen Anna-Amalia-)Bibliothek gewählt, an dem man sammelte und verwaltete, was Weimar kostbar war. Der Schädel wurde musealisiert, der Zugang reglementiert. Christlicher Totenkult, in einer Spätvariante des mittelalterlichen Büstenreliquars, und säkulare Kunstreligion wurden so ineinander projiziert, dass die Grenze zwischen Bibliothek und Weihestätte in Fluss geriet.

Goethe ließ sich bei der offiziellen Überführung von Schillers Schädel entschuldigen. Er scheute die öffentliche Inszenierung und wohl nicht zuletzt die Konfrontation mit der antizipierten Memoria seiner eigenen Person, die diesem

³² Albrecht Schöne hat ihm inzwischen eine eigene Monographie gewidmet; der Text wird hier nach der bei ihm gebotenen Fassung der Reinschrift von Goethes Hand abgedruckt. Ders., *Schillers Schädel*, München 2002 (im Folgenden Schöne), S. 78f. – Die umfangreichste Dokumentation zu dem historischen Ereignis findet sich bei Max Hecker, *Schillers Tod und Bestattung. Nach Zeugnissen der Zeit im Auftrag der Goethe-Gesellschaft dargestellt von Max Hecker*, Leipzig 1935 (im Folgenden Hecker).

³³ „Die Aufsuchung des Schädels Schillers im Kastengewölbe war mir geglückt. Ich hatte das *Haupt* des unsterblichen Dichters, und angenommen, daß der Kopf der Sitz geistiger Tätigkeit und geistigen Wirkens ist, trug ich keine Sorge um die andern Gebeine, die ich als Laie in der Anatomie aus einem Haufen Totengebeine ja auch nicht herausfinden konnte.“ Hecker, S.127.

³⁴ Riemer hatte 1827 den Antrag gestellt, in den Sockeln der Porträtbüsten von Goethe, Herder, Schiller und Wieland ‚kleine Archive‘ einrichten zu dürfen, ein hieratischer Gestus, der Reliquie und Schrift gleichermaßen Memorialcharakter zuweist.

Akt implizit eben auch innewohnte. Sein Schädel-Gedicht konstruiert eine gänzlich andere Form des Gedenkens: statt öffentlichem kulturellen Gedächtnis beschwört es ein individuelles Offenbarungserleben, statt rituellem Trauergestus feiert es emphatisch Lebenssinn. Eindrucksvoll zeigt Wilhelm von Humboldts Bericht an seine Frau vom 29. Dezember 1826 etwas von Goethes Haltung:

Heute nachmittag habe ich bei Goethe Schillers Schädel gesehen. Goethe und ich – Riemer war noch dabei – haben lange davor gesessen, und der Anblick bewegt einen gar wunderbar. Was man lebend so groß, so teilnehmend, so in Gedanken und Empfindungen bewegt vor sich gesehen hat, das liegt nun so starr und tot wie ein steinernes Bild da. Goethe hat den Kopf in seiner Verwahrung, er zeigt ihn niemand. Ich bin der einzige, der ihn bisher gesehen, und er hat mich sehr gebeten, es hier nicht zu erzählen. [...]

Goethe nahm nur den Schädel und ließ die übrigen Gebeine in der Bibliothek in einen Kasten niederlegen. Da sollen diese ruhen, bis er selbst stirbt. Dann hat er auf dem neuen Kirchhof, wo sich auch der Großherzog eine Familiengruft errichtet hat, eine Gruft neben dieser zurichten lassen. In dieser will dann er mit Schiller begraben sein. Ob man den Schädel auch in die Gruft tut, überläßt er dann den Übrigbleibenden. Jetzt liegt er auf einem blausamtenen Kissen, und es ist ein gläsernes Gefäß darüber, das man aber abnehmen kann. Man kann sich wirklich an der Form dieses Kopfes nicht satt sehen. Wir hatten einen Gipsabguß von Raffaels Schädel daneben. Der letztere ist regelmäßiger, haltener, in ganz gleich verteilter Wölbung. Aber der Schillersche Kopf hat etwas Größeres, Umfassenderes, mehr auf einzelnen Punkten sich ausdehnend und entfaltend, neben anderen, wo Flächen oder Einsenkungen sind. Es ist ein unendlich ergreifender Anblick, aber doch ein sehr merkwürdiger. Daß man bei der Niederlegung des Kopfes Reden gehalten, daß Schillers Sohn dabei tätig gewesen ist, ist gegen Goethes Absicht geschehen, der auch keinen Teil daran genommen. Er ist vielmehr den Tag verweist. Goethes Absicht ist allein gewesen, die Gebeine und besonders den Schädel herauszufinden, hervorzusondern von den übrigen, die durch eine Art Nachlässigkeit im Gewölbe vermischt lagen, und sie schicklich und anständig aufzubewahren, bis man sie der Erde auf eine angemessene Weise zurückgeben könnte. So, liebe Li, wirst Du auch nichts hierin finden, das irgendeine Zartheit verletzte. Vielmehr liegt in der Vereinigung zweier großer Männer, die sich so nahe im Leben standen, auch im Grabe etwas Schönes und edel Empfundenes. Goethe spricht von seinem eigenen Tode mit einer großen Ruhe und Gelassenheit, mit mehr selbst, als ich erwartet hätte. Ich glaube aber, daß glücklicherweise der Zeitpunkt noch weit entfernt ist. Er hat eigentlich weder Krankheit noch Krankheitsstoff, wie es scheint. Ein großer Beweis dafür ist, daß er, der sonst so regelmäßig ein Bad besuchte, jetzt ohne allen Schaden nun schon zwei- oder gar dreimal die Kur unterlassen hat. Er ist kräftig, heiter und sehr produktiv, auch an allem mehr oder weniger Anteil nehmend. [...] Alle seine Sinne sind noch von gewohnter Schärfe.³⁵

³⁵ Wilhelm und Caroline von Humboldt, *Briefe*, Gernsbach 1963, S. 531–533.

Humboldts Brief ist so beeindruckend, weil er statt Goethes verweigertem Kommentar etwas über dessen Umgang mit dem Schädel sagt – als eines mit Ehrfurcht betrachteten, auratisch wirkenden Gegenübers im Grenzbereich zwischen Mensch und Ding, Subjekt und Objekt. Gleichwohl bezeugt der Brief noch Reminiszenzen jener physiognomisch-phrenologischen Lektüre, die Goethes Gedicht in einen Initiationsdiskurs umwertet. Galls Phrenologie,³⁶ die Lehre von der Lokalisierung der moralischen und intellektuellen Eigenschaften des Menschen auf der Gehirnoberfläche, mit der Goethe sich eingehend beschäftigt hatte, schwingt im Gespräch mit Humboldt noch mit, im Gedicht dagegen ist die wissenschaftliche Beobachterrolle im Credo eines ‚anschauenden Sehens‘ transzendiert.

An Lavater hatte Goethe, der in seiner Jugend bei Christian Loder Anatomiekurse belegt und selbst seziert hatte,³⁷ 1781, nun selbst Ausbilder, geschrieben:

Auf unserer Zeichenakademie habe ich mir [...] vorgenommen mit den Lehrern und Schülern den Knochenbau des menschlichen Körpers durchzugehen [...], sie auf das merkwürdige *dieser einzigen Gestalt* zu führen und sie dadurch auf die erste Stufe zu stellen, das bedeutende in der Nachahmung sichtlicher Dinge zu erkennen und zu suchen. Zugleich behandle ich die Knochen als einen Text, woran sich alles Leben und alles menschliche anhängen läßt [...].³⁸

Die Knochen als „Text, woran sich alles Leben und alles menschliche anhängen lässt“ – darum geht es auch in Goethes Gedicht.³⁹

³⁶ S. dazu Martin Blankenburg, „Seelengespenster. Zur deutschen Rezeption von Physiognomik und Phrenologie im 19. Jahrhundert“, in: *Gehirn – Nerven – Seele*, op. cit., S. 211–237, und Sigrid Oehler-Klein, *Die Schädellehre Franz Joseph Galls in Literatur und Kritik des 19. Jahrhunderts*, (Soemmerring-Forschungen 8), Stuttgart/New York 1990 – Galls Tournee durch Deutschland und Europa, die ihm enorme Publizität bescherte, begann 1805.

³⁷ Goethe hatte 1776 einen kleinen Beitrag über Tierschädel zu Lavaters *Physiognomischen Fragmenten* beigesteuert. Zu Goethe und Loder vgl. Manfred Wenzel, „Die Emanzipation des Schülers: Goethe und sein Anatomie-Lehrer Justus Christian Loder“, in: *Gehirn – Nerven – Seele*, op. cit., S. 239–257.

³⁸ Goethe, *Weimarer Ausgabe* (WA) IV 5, 217. Vgl. Rudolf Virchow, *Goethe als Naturforscher und in besonderer Beziehung auf Schiller. Eine Rede nebst Erläuterungen*, o.O. 1861, S. 89–103, s.a. Moritz Baßler, „Goethe und die Bodysnatcher. Ein Kommentar zum Anatomie-Kapitel in den *Wanderjahren*“, in: *Von der Natur zur Kunst zurück. Neue Beiträge zur Goethe-Forschung. Gotthart Wunberg zum 65. Geburtstag*. Tübingen 1997, S. 181–197, und Durs Grünbein, „Anatomie im Todesjahr. 1832“, in: *Neue Rundschau* 110 (1999). – Dass „Knochen als Text“ erscheinen, entspricht dem medizinischen Diskurs, der im Gefolge Condillacs die medizinischen Symptome als Sprache bezeichnet und dem die Krankheiten „als Text dienen“. Pierre Jean-Georges Cabanis, *Observations sur les Hôpitaux*, zit. nach Michel Foucault, *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, Frankfurt/M. 1976, S. 75.

³⁹ Für die Schädel-Semantik Goethes ist ein vergleichender Blick auf Lessing erhellend, der „die ekeln Begriffe von Moder und Verwesung“, das Bild eines „häßlichen Gerippes“, nicht zu assoziieren wünschte: „Auch sie [die Künstler der Antike] werden dafür lieber ein Bild gewählt ha-

Für den Kontext der ‚Schädel-Meditationen‘ ist aufschlussreich, dass es im Versmaß von Dantes *Göttlicher Komödie* geschrieben ist, der Terzine. Das Metrum ist ein fünfhebiger alternierender Elfsilber. Bei Goethe sind es elf Strophen, womit die Horizontale des Verses in der Vertikale der Strophen noch einmal gespiegelt wird. Eine vergleichbar dichte formale Verzahnung stellt auch der Reim her: Er verknüpft jeweils das letzte Wort der Mittelzeile der Vorgängerstrophe mit dem Reimpaar der nächsten (aba; bcb; cdc...). So entsteht der Eindruck einer komplex verschränkten fortlaufenden Kette, die, metaphorisch, als Verweis auf die alles Sein verknüpfende ‚catena aurea‘ gelesen werden kann.⁴⁰ Jedes Ende einer solchen strukturellen Koppelung muss deshalb gewaltsam erscheinen.⁴¹

Wie also sieht das Ende aus? Goethe beginnt und endet seine Meditation über das „Endgeschick“ (Auerbach) wie Dante: Die 1. und letzte Strophe sind durch einen Kreuzreim gleichsam blockiert: sie erscheinen gegenüber dem unendlichen Progress der Dreizahl willkürlich gesetzt.⁴² So wird der Figur der unendlichen Bewegung eine zweite eingeschrieben – die eines zwar willkürlichen, aber in sich zirkulären Alpha und Omega. Dies entspricht der Semantik von Goethes Vierzeiler am Ende: „Was kann der Mensch im Leben mehr gewinnen / Als daß sich Gott=Natur ihm offenbare / Wie sie das Feste läßt zu Geist verrinnen / Wie sie das Geisterzeugte fest bewahre.“

Vor diesem Hintergrund lässt sich auch eine weitere Hypothese zu dem rätselhaften Nachsatz in den *Wanderjahren* – „Ist fortzusetzen.“ – aufstellen (s.u.).⁴³

ben, welches uns auf das, was es anzeigen soll, durch einen anmutigen Umweg führet: und welches Bild könnte hierzu dienlicher sein, als dasjenige dessen symbolischen Ausdruck die Sprache selbst sich für die Benennung des Todes so gern gefallen läßt, das Bild des Schlafes.“ Gottfried Ephraim Lessing, „Wie die Alten den Tod gebildet“, in: ders., *Werke 1767–1769*, hrsg. von Klaus Bohnen, Frankfurt/M. 1985, S. 778. Goethe stilisiert nicht, er ritualisiert, wenn er vom Realismus des Beinhauses über die Isolierung des einen Schädels am Ende bei einem Offenbarungserleben anlangt.

⁴⁰ Vgl. dazu Arthur A. Lovejoys klassische Studie *The Great Chain of Being. A Study of a History of an Idea* (1933), und, im Hinblick auf Goethe, Margrit Wyder, *Goethes Naturmodell. Die Scala Naturae und ihre Transformationen*, Wien 1998, S. 8.

⁴¹ Auch die *Divina Commedia* spielt auf allen Ebenen: physisch-materiell (das ‚volume‘ der Textrolle), formal-strukturell (die Terzine), inhaltlich-allegorisch (Verknüpfung der Seinsebenen / Ewigkeitserwartung) die Problematik des Endes und Endens durch. Vgl. dazu das Kapitel „The Significance of Terza Rima“ von John Freccero, *Dante. The Poetics of Conversion*, ed. and with an introduction by Rachel Jacoff, Cambridge/London 1986, S. 258–271, auf das auch Wolfgang Kemp, „Das letzte Bild. Welt-Ende und Werk-Ende bei Giotto und Dante“, in: Karlheinz Stierle/Rainer Warning (Hrsg.), *Das Ende. Figuren einer Denkform*, München 1996, S. 415–434, hinweist (S. 432).

⁴² „A and Z [...] are rime *rivelate*, arbitrary beginnings and endings for an otherwise autonomous and infinite forward movement, whose progress is recapitulation. So terza rima may be characterized as a movement that begins and ends arbitrarily.“ Freccero, *Dante*, op. cit., S. 261.

⁴³ Vgl. dazu die Kommentare der Frankfurter Goethe-Ausgabe: *Gedichte 1800–1832*, hrsg. von Karl Eibl, Frankfurt/M. 1988, S. 1200–1203, und der Münchner Ausgabe: *Die Jahre 1820–1826*, hrsg. von Gisela Henckmann und Irmela Schneider (*Sämtliche Werke*, Bd. 13.I), München

Die erste Terzine konstruiert eine Art Erzählrahmen. Er benennt den Ort mit dem damals zwar noch gebräuchlichen, aber schon etwas antiquierten Begriff des Beinhauses, und die eigene Haltung als ‚Beschauen‘, die sich am Ende, ganz analog zu Dante, zur offenbarenden ‚Schau‘ wandelt.⁴⁴ Auf Überfüllung weist das doppelte Nomen „Schädel Schädeln“, auf die fatale Einlagerungs- und Sortierpraxis das ‚angeordnet‘ und ‚passen‘. Ebenso altertümlich erscheint die grammatikalische Form, mit der das Schlüsselwort der *memoria*, ‚Gedenken‘, mit der Zeit verbunden wird: „Die alte Zeit gedacht ich“.⁴⁵

Nach dem traditionellen rhetorisch-allegorischen Memoria-Aufriss wird in der vierten Terzine der Akt der Störung der Toten benannt und formal durch das einzige Enjambement im Text markiert. Es lässt innerhalb eines an sich schon bewegungsvollen Versmaßes nochmal eine, und zwar gegenläufige, Bewegung statt haben, was semantisch durch das wahrhaft unmögliche Verb „heraufvertreiben“ unterstrichen wird. „Vertreiben“ ist eine horizontale Bewegung des Ortswechsels; „herauf“ eine vertikale von unten nach oben: miteinander gekreuzt ergibt dieses Kunstwort ein Bild für die Turbulenz der Ausgrabungsaktion.

In der Negation – „Und niemand kann die dürre Schaale lieben, / Welch herrlich edlen Kern sie auch bewahrte“ – wird hier jenes neue morphologisch-biologische Denkmodell von ‚Schale und Kern‘ eingeführt, das der allegorischen *memento-mori*-Metaphorik entgegengesetzt wird.⁴⁶ Mit dem adversativen

1992, S. 739–741. Eine Zusammenfassung der verschiedenen Interpretationen gibt Norbert Oellers im *Goethe-Handbuch*, Bd. 1: *Gedichte*, hrsg. von Regine Otto und Bernd Witte, Stuttgart/Weimar 1996, S. 491–495. Zu neueren Lektüren s. Bernhard J. Dotzler, „Ist fortzusetzen. Goethes Gedicht ‚Bei Betrachtung von Schillers Schädel‘ und die technische Welt der Poesie: Spuren Frankenstein“, in: Rudolf Druх (Hrsg.), *Der Frankenstein-Komplex. Kulturgeschichtliche Aspekte des Traums vom künstlichen Menschen*, Frankfurt/M. 1999, S. 62–78, und Manfred Schneider, „Ein Geistergespräch der Klassik. Die Nacht vom 25. zum 26. September 1826“, in: *Neue Rundschau* 110 (1999), S. 94–99; schließlich jetzt Schöne, op. cit.

⁴⁴ Dante, *Göttliche Komödie*, Übersetzung von Karl Streckfuß, neu hrsg. von Paul Th. Hoffmann, Berlin o.J., S. 440. – Vor Goethes Tagebucheintrag vom 25. September 1826 – „Nachts Terzinen“ – heißt es: „Streckfußens Fegefeuer und Paradies Dantes“ in Anspielung auf den letzten Band der Dante-Ausgabe, die Karl Streckfuß Goethe geschickt hatte.

⁴⁵ Vgl. Dantes „Inferno“ (VII,109–11): „Dort stand ich nun und sah nach jener Fluth / Und sah im Sumpfe Leute, koth’ge, nackte, / Zugleich des Jammers Bilder und der Wuth. / Man schlug sich nicht mit Fäusten nur, man hackte / Mit Haupt und Brust und Füßen auf sich ein, / Indem man wild sich mit den Zähnen packte. / Mein Meister [Vergil, der Dante das Inferno zeigt] sprach: Sohn, sieh dieser Pein / Die Seelen derer, so der Zorn bezwungen.“. Vgl. Schöne, op. cit., S. 57.

⁴⁶ Der methodologische Begriff der Morphologie findet sich bei Goethe ab 1797 in seinen Tagebüchern und in seiner Korrespondenz mit Schiller. „Goethe definiert die Morphologie als Lehre von der Gestalt, von der Bildung und Umbildung der Körper. Sie umfaßt die Gesetze, nach denen die Konstitution der Lebewesen, ihre innere Natur geregelt ist, und die Gesetze, nach denen ihre Veränderung durch die äußeren Umstände, ermöglicht wird.“ Dorothea Kuhn, „Goethe und die Biologie“, in: Günter Schnitzler/Gottfried Schramm (Hrsg.), *Ein unteilbares Ganzes. Goethe: Kunst und Wissenschaft*, Freiburg 1997, S. 323–357, S. 347. Entsprechend sieht

„Doch“ beginnt der Gegendiskurs. Dem in das Mysterium Eingeweihten ermöglicht die sich zeigende „Schrift“, den *einen besonderen Schädel* zu gewahren, das „unschätzbar herrlich [...] Gebild“. Der Schädel wird Medium, und zwar ein exklusives, denn er trennt den Adepten von jenen, die nur die dürre Schale, d.h. das tote Objekt sehen. Es ist ein Modus des Wahrnehmens, von dem Goethe in der *Anschauenden Urteilskraft* sagt, er bewirke, „daß wir uns, durch das Anschauen einer immer schaffenden Natur, zur geistigen Teilnahme an ihren Produktionen würdig machen.“⁴⁷

Wenn Goethe und der ehemalige Mediziner Schiller sich über einem botanischen Vortrag, der die Natur „zerstückelte“, näher kamen, Schiller die Synthese feierte, die als Idee schlechterdings unsichtbar sei, so gibt Goethe hier noch einmal freundschaftliches Widerwort: Er beharrt auf der Sichtbarkeit. Offenbarende Anschauung verwandelt das konventionelle Zeichen des Schädels, das auf Sterblichkeit verweist oder metonymisch den Dichter und sein Werk repräsentiert, in ein Symbol im spezifisch Goetheschen Sinn. Das „geheim Gefäß“ erhält jene paradoxe Dimension, die es aus der Distinktionslogik der Zeichenwelt entbindet.⁴⁸ Die lebendige Teilhabe, die es stiftet, überträgt sich zunächst ganz physiologisch: In der „Moderkälte“ und Enge des Beinhauses fühlt sich der Betrachter plötzlich frei und erwärmt: „Als ob ein Lebensquell dem Tod entspränge.“ Diese Opposition von Kälte und Wärme korrespondiert mit der Opposition von Zerstückelung der Skelette (Beinhaus) und Ganzheit der kostbaren „Form“. „Gebild“, „Form“ und „Gefäß“ – im breiten Spektrum von Glocke bis Kunstwerk⁴⁹ – sind Denkfiguren des Widerstands gegen die Kontingenz der gestaltauflösenden Zeit; konsequenterweise tauchen „Schädel“ und „Knochen“ als Begriffe im weiteren Verlauf des Textes auch nicht mehr auf.⁵⁰

Goethe in einer Notiz die Metamorphose als das Grundprinzip der Morphologie: „Die Lehre der Metamorphose ist der Schlüssel zu allen Zeichen der Natur“. Vgl. Kuhn, ebd., S. 349.

⁴⁷ Johann Wolfgang Goethe, *Werke (HA)*, hrsg. von Erich Trunz, Bd. XIII, Hamburg 1967, S. 30f.

⁴⁸ Vgl. dazu die Bestimmung von Sigrid Schade, Monika Wagner und Sigrid Weigel, nach denen das Symbol im Goetheschen Sinne eine „Verkörperung“ sei, deren Strategie ein „Überspringen“ der Zeichenrelation in der „Identifizierung des Zeichens und der körperlichen Erscheinung als sinnliche Wahrnehmung“ sei. Dies. (Hrsg.), *Allegorien und Geschlechterdifferenz*, Köln u.a. 1994, S. 5.

⁴⁹ Die „Form“ definiert Sulzer in seiner *Allgemeinen Theorie der Künste* (Leipzig 1792–4, reprint Hildesheim 1970, S. 251) als ‚Seelen in sichtbarer Gestalt‘; damit die Form ‚sprechend‘ wird, meint Herder in seinem *Plastik*-Aufsatz, sei ‚Sympathie‘ notwendig: „Nur innere Sympathie, d.i. Gefühl und Versetzung unseres ganzen menschlichen Ichs in die durchtastete Gestalt“. Johann Gottfried Herder, *Werke*, hrsg. von Wolfgang Proß, Bd. II: *Herder und die Anthropologie der Aufklärung*, München/Wien 1987, S. 514 und 518.

⁵⁰ Insofern hat der Schädel denselben Status, den Goethe in Rom der Plastik zugesprochen hatte: „Auf Anatomie bin ich so ziemlich vorbereitet, und ich habe mir die Kenntnis des menschlichen Körpers bis auf einen gewissen Grad nicht ohne Mühe erworben. Hier wird man durch die ewige Betrachtung der Statuen immerfort, aber auf eine höhere Weise hingewiesen. Bei unserer medizinisch-chirurgischen Anatomie kommt es bloß darauf an, den Teil zu kennen, und

Wenn dieser Offenbarungsdiskurs aus der Lektüre von ‚heiligen Zeichen‘ (Orakelsprüchen) gewonnen wird, so taucht der ‚Geist‘ dessen, der sich in der „gottgedachten Spur“ des Schädels zeigt, auch in der Spur des Textes auf: indem nämlich hier – nur für den Eingeweihten, möchte man sagen – Schillers Gedicht *Die Götter Griechenlands* (1788) durchscheint, wo es heißt: „Alles wies den eingeweihten Blicken / alles eines Gottes Spur.“⁵¹

Mit Blick auf den Schluss von Goethes Gedicht versuche ich ein Resümee: „Was kann der Mensch im Leben mehr gewinnen, / Als daß sich Gott=Natur ihm offenbare / Wie sie das Feste läßt zu Geist verrinnen, / Wie sie das Geisterzeugte fest bewahre.“ Mit diesem Credo einer „perpetuierlichen Rückkopplungsschleife“⁵² von Schale und Kern⁵³ wird das konventionelle allegorische Todeszeichen des Schädels aus der binomischen Differenzbestimmung von Signifikant und Signifikat, Figur und Gedanke entlassen. Es wird, nach Goethes Denkfigur des Symbols, zu einer ontotheologisch fundierten, nur paradoxal zu fassenden Manifestation einer Realpräsenz, zum ‚transzendentalen Signifikat‘: „Es [das Symbol, U.R.] ist die Sache, ohne die Sache zu sein, und doch die Sache; ein im geistigen Spiegel zusammengezogenes Bild, und doch mit dem Gegenstand identisch.“⁵⁴ Eben dieses ist die Botschaft des Chiasmus, mit dem Goethe

hierzu dient auch wohl ein kümmerlicher Muskel. In Rom aber wollen die Teile nichts heißen, wenn sie nicht zugleich eine edle, schöne Form darbieten.“ Goethe, *HA*, op. cit., Bd. XI, S. 163.

⁵¹ Schillers Zeilen „Ausgestorben trauert das Gefilde, / keine Gottheit zeigt sich meinem Blick, / Ach! von jenem lebenswarmem Bilde / Blieb nur das Gerippe mir zurück“, werden in Goethes Gedicht gleichsam umgekehrt. Auf das subtile Intertextualitätsspiel, das den Dialog mit Schiller fortsetzt, kann ich hier nur hinweisen. So könnte man beispielsweise Goethes Gedicht mit seinem Symbol-Begriff als eine Übertreffung des Allegorischen bei Schiller lesen; womit der Text ‚retten‘ würde, was Schillers Gedicht beklagt, die Vergänglichkeit im Gewande einer unwiederbringlichen mythischen Einheit, in der das Göttliche den Menschen nahe war. Vgl. andererseits Goethes Text *Über den Zwischenkiefer des Menschen und der Tiere* (1784/1820), in dem er von seiner „Verbindung mit Schillern“ spricht, die ihn „aus diesem wissenschaftlichen Beinhaus [der Beschäftigung mit osteologischen Problemen] in den freien Garten des Lebens rief.“

⁵² Dotzler, op. cit., S. 74.

⁵³ 1820 schreibt Goethe in seinem Gedicht *Allerdings*: „Natur hat weder Kern / Noch Schale, / Alles ist sie mit einem Male; / Dich prüfe du nur allermeist, / Ob du Kern oder Schale seist?“ (HA I, S. 359) Es richtet sich gegen Albrecht von Hallers Diktum von 1730: „Ins innre der Natur dringt kein erschaffner Geist, / Zu glücklich, wenn sie noch die äußre Schaale weist“ („Die Falschheit menschlicher Tugenden“, in: *Gedichte des Herrn Haller*, Wien 1769, S. 69), und Goethe formuliert darin seine Überzeugung einer Ordnung der Phänomene, bei der der Beobachter immer auch involvierter Teilnehmer ist, Innen und Außen sich in der Erfahrung vereinigen. Vgl. dazu Schöne, op. cit., S. 59 und 105, und Gernot Böhme, „Natur hat weder Kern noch Schale. Goethes Methode der Naturbetrachtung“, in: Gerhard Sauder (Hrsg.), Goethe. *Ungewohnte Ansichten*, (Annales Universitatis Saraviensis. Phil. Fak. 17), St. Ingbert 2001, S. 9–21. – Zur Gott=Natur vgl. Spinozas *Deus sive natura*, dazu auch Schöne, op. cit., S. 73.

⁵⁴ Johann Wolfgang Goethe, „Philostrats Gemähle. Nachträgliches“, in: WA 49, Abt. 1, S. 136–148, 142. Vgl. dazu Thomas Böning, „Allegorisieren / Symbolisieren“, in: Heinrich Bos-

sein Gedicht beschließt, und des paradoxen Proliferationsgestus von „ist fortzusetzen“. Für den Betrachter des Schädels verwandelt sich – gleichsam pygmalionisch – die Materie der Knochen in ‚lebendige Gestalt‘, ein gefülltes ‚heiliges‘ Zeichen.⁵⁵ Da Offenbarung ein Medium benötigt, ist sie fest begrenzt (Indikativ), als immaterielle ist sie grenzenlos offen (Konjunktiv). So spendet das vermeintliche Nicht-Zeichen Leben, selbst wo seine materiale Erscheinung den Tod voraussetzt!

Durchgängig hat die Grammatik diesen Vorgang semantisiert: Vom Präteritum des ersten Teils geht mit dem Gewahrwerden des ‚geheimen Gefäßes‘ (neunte Terzine) die Zeit ins Präsens und in Partizipialkonstruktionen über – in die dynamisierte Gegenwart also – und mündet schließlich in die Schweben- und Schwellenform der rhetorischen Frage im Konjunktiv Präsens („offenbare“ und „bewahre“), also Möglichkeit und Wunsch. Und läuft, nimmt man die Parenthese des Nachsatzes hinzu, auf ein Fortsetzungsprojekt zu. Indem er ein solches hat, lebt ein Mensch.

Fragt man nach dem Status von Goethes Text in der Reihe der Schädelmeditationen, so wäre hier der singuläre Versuch unternommen, im ‚*mythe personnelle*‘ (Charles Mauron) individueller Bedeutungsstiftung aus der Semiotik des Todes und der Ordnung der Repräsentation auszurechnen, die symbolische Form des Schädels mit einer Aura des Kunstsakralen zu versehen und sie für das eigene Lebensprogramm in Dienst zu nehmen.⁵⁶

V *Ur-Geräusch*

Als Rilke 1919 seinen Prosa-Text *Ur-Geräusch* verfasst,⁵⁷ liegt ein Jahrhundert anatomischer Labore, mit experimentellem Ingenieurgeist betrieben, hinter der europäischen Kultur. Einher damit ging die Revolution der neuen Medien. Beides hat der semiotischen Aktivität neue Impulse verliehen, wie, zeigt Rilkes Text

se/Ursula Renner (Hrsg.), *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*, Freiburg 1999, S. 157–175, 167f.

⁵⁵ Vgl. Goethes berühmten Satz zu Eckermann: „Ich brauche nur zum Fenster hinauszusehen, um in den straßenkehrenden Besen und herumlaufenden Kindern die Symbole der sich ewig abnutzenden und verjüngenden Welt beständig vor Augen zu haben.“ (17.1.1827) Auf die weitgehenden (metaphysischen) Implikationen des Symbol-Begriffs kann hier nicht näher eingegangen werden.

⁵⁶ Das ‚vertikale‘ Denkmodell von Tiefe und Oberfläche, das nach Foucault (*Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/M. 1974, S. 308) etwa zwischen 1775 und 1795 das ‚horizontale‘ des Tableaus ablöst, wird hier beim späten Goethe noch einmal bekräftigt, womöglich beschworen (was ein Index für drohenden Verlust wäre).

⁵⁷ Rainer Maria Rilke, „Ur-Geräusch“, in: ders., *Sämtliche Werke*, hrsg. vom Rilke-Archiv in Verb. mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Bd. VI, Frankfurt/M. 1987, S. 1085–1093 (im Folgenden Seitenzahlen im Text).

paradigmatisch. Es geht dort um die Erinnerung an zwei Ausbildungserlebnisse, eines aus der Schul-, eines aus der Studienzeit, die nun, 1919 – also etliche Jahre später – in einem höchst eigenwilligen Gedanken- und Schreibversuch fusionieren.

Das erste Erlebnis fand im Physikunterricht statt. Die Schüler mussten einen Phonographen nachbauen, jenes Gerät zur Schallaufnahme und -wiedergabe, das Thomas Edison 1878 erfunden hatte. Dazu musste ein Papptrichter mit einer Papiermembrane verschlossen werden, in den eine Borste eingesteckt worden war. Der Empfänger war eine mit Wachs überzogene, drehbare Walze, in die der borstige Stift die Tonwellen einritzte, sobald jemand in den Klangtrichter sprach oder sang. Das Wunder dieser „geheimnisvollen Maschine“ aber war, so der Erzähler, folgendes:

ließ man gleich darauf den eifrigen Zeiger seinen eigenen [...] Weg wieder verfolgen, so zitterte, schwankte aus der papiernen Tüte der eben noch unsrige Klang, unsicher zwar, unbeschreiblich leise und zaghaft und stellenweise versagend, auf uns zurück. Die Wirkung war jedesmal die vollkommenste. (1086f.)

„Vollkommen“ ist sie, weil der lärmende Schülerhaufen plötzlich andächtig still wird. Wie sehr sich dem Erzähler die eingeritzte Spur eingepägt hat, merkt er erst Jahre später, als seine Aufmerksamkeit in den Anatomie-Vorlesungen an der Ecole des Beaux-Arts in Paris wie magisch von einem Schädel angezogen wird:

meine Betrachtung sammelte sich immer wieder zur Untersuchung des Schädels, in dem, sozusagen, das Äußerste, wozu dieses kalkige Element sich noch anspannen konnte, mir geleistet schien, als ob es gerade hier überredet worden wäre, [...] um ein letzthin Gewagtes, im engen Beschluß schon wieder grenzenlos Wirkendes in seinen festen Schutz zu nehmen. (1088)

Unüberhörbar sind die Anklänge an Goethes Schädel-Gedicht, und auch die Reaktion erscheint vertraut:

Die Bezauberung, die dieses besondere, gegen einen durchaus weltischen Raum abgeschlossene Gehäus auf mich ausübte, ging schließlich so weit, daß ich mir einen Schädel anschaffte, um nun auch so manche Nachtstunde mit ihm zuzubringen [...]. (1088)

Bei seinem *Tête-a-Tête* im Kerzenschein entdeckt er plötzlich die „Kronennaht“ auf dem Schädel (Abb. 4). Sie wird zum Auslöser einer *memoire involontaire*, die das Erlebnis mit dem Phonographen, „an eine jener unvergessenen Spuren, wie sie einmal durch die Spitze einer Borste in eine kleine Wachsrolle eingeritzt worden waren“ (1088f.), wieder aufruft.

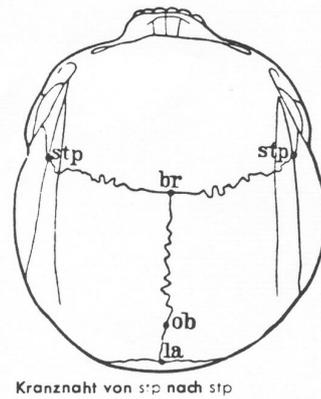


Abb. 4: Zeichnung einer Kranznaht, in: Kittler, *Grammophon*, S. 71

Es ist diese dreifache Spur – auf der Phonographenwalze, auf dem Schädel und die Fusion in der Erinnerung –, die eine „ganze Reihe von unerhörten Versuchen“ (1089) und wiederum Jahre später seine „vorsichtige Mitteilung“ davon, eben das, was der Leser vor sich hat, motiviert. Es ist daraus ein in seiner Suchbewegung beinahe ‚abastender‘ Text entstanden:

Die Kronen-Naht des Schädels (was nun zunächst zu untersuchen wäre) hat – nehmen wirs an – eine gewisse Ähnlichkeit mit der dicht gewundenen Linie, die der Stift eines Phonographen in den empfangenen rotierenden Cylinder des Apparates eingräbt. Wie nun, wenn man diesen Stift täuschte und ihn, wo er zurückzuleiten hat, über eine Spur lenkte, die nicht aus der graphischen Übersetzung eines Tones stammte, sondern ein an sich und natürlich Bestehendes –, gut sprechen wirs nur aus: eben (z.B.) die Kronen-Naht wäre –: Was würde geschehen? Ein Ton müßte entstehen, eine Ton-Folge, eine Musik... Gefühle –, welche? Ungläubigkeit, Scheu, Furcht, Ehrfurcht –: ja, welches nur von allen hier möglichen Gefühlen? verhindert mich, einen Namen vorzuschlagen für das Ur-Geräusch, welches da zur Welt kommen sollte... [...] (1089f.)

Rilkes *Ur-Geräusch* dokumentiert, wie die hirnhysiologischen Entdeckungen in die Literatur der Moderne und wie die medientechnische Aufrüstung in die literarische Selbstbeschreibung eingehen.⁵⁸ Die Phantasie vom Schädel entwirft die Utopie eines ‚urtümlichen‘ Aufschreibesystems.⁵⁹ Wenn Rilke später spekuliert,

⁵⁸ So überzeugend Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1986, S. 62ff., und ders., *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München 1985, S. 321ff.

⁵⁹ In zweierlei Hinsicht könnte man sie als eine Umkehrung des Descartschen Modells der „traces“ bezeichnen: jene graben sich 1. als graphische Repräsentanten des Objekts *im Innern* an die Gehirnwand des Gedächtnisses ein; und stehen 2. in einer Abbildfunktion zum wahrgenommenen Gegenstand, während Rilkes Spur außen und der Referent arbiträr ist bzw. er womöglich ohne einen solchen auskommt, also der Utopie eines Originären folgt. Zum *turn* die-

dass über das Grammophon der Weg geöffnet werden könnte, „Linien und Zeichnungen elementarischer Herkunft, die in der Natur vorkommen, in Klangerscheinungen zu verwandeln“,⁶⁰ so hat er einen romantischen, mindestens in der Romantik popularisierten Traum. Was einst dem „Zauberwort“ zukam, die Welt zum Klingen zu bringen, wird nun über ein medientechnisch-physiologisches Scanning phantasiert, über einen Sender, das zum Klangkörper mutierte Gehäuse des ehemals menschlichen Kopfes, und einen Empfänger, der die Kreuznaht der Schädeloberfläche dekodiert, deren Spur aber keinen Verursacher mehr hat...

Das Neue an diesem futuristisch-surrealen Denkmodell ist, dass die Erzeugung des Ur-Geräusches ohne ein Subjekt und ohne einen zeichen- und sinnstiftenden „Geist“ gedacht wird.⁶¹ Da es niemanden gibt, der die Zeichen encodiert, haben wir es mit einer „absoluten Übertragung oder eben Metapher“ zu tun:

Niemand hat vor Rilke je vorgeschlagen, eine Bahnung zu decodieren, die nichts und niemand encodierte. Seitdem es Phonographen gibt, gibt es Schriften ohne Subjekt. Seitdem ist es nicht mehr nötig, jeder Spur einen Autor zu unterstellen, und hieße er Gott.⁶²

ser Denkmodelle (Abbildlichkeit vs. Arbitrarität) um 1800 s. Albrecht Koschorke, „Wissenschaften des Arbiträren. Die Revolutionierung der Sinnesphysiologie und die Entstehung der modernen Hermeneutik um 1800“, in: Joseph Vogl (Hrsg.), *Poetologien des Wissens um 1800*, München 1999, S. 19–52, 24ff. – Das Geräusch eröffnet insofern ein anderes Paradigma, als es *per se* kein ikonisches Zeichen ist. Descartes hat dieses Problem – „qu’il y a plusieurs autres choses que des images“ – in *La Dioptrique* (4. Discours) schon thematisiert.

⁶⁰ Brief vom 5.4.1926. In: Rainer Maria Rilke, *Briefe*, hrsg. vom Rilke-Archiv in Verb. mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Karl Altheim, Bd. 3, Frankfurt/M. 1987, S. 937f.

⁶¹ Im *Berliner Tageblatt* vom 25.6.1901 findet sich die Schilderung eines anderen revolutionären phonographischen Events – die Substitution des Redners, mit der das Doppel von Anwesenheit und Abwesenheit, wie es den Repräsentationsmedien zu eigen ist, ausgestellt wird: „Eine Rede durch den Phonographen. Aus Antwerpen wird mit vollem Ernst berichtet: ‚Genosse Fabri, der aus Belgien ausgewiesen ist, hielt dieser Tage in einer hiesigen Versammlung der Werkarbeiter eine Rede, ohne in der Versammlung anwesend zu sein. Er hatte die Instruktionen, die er seinen Parteigängern erteilen wollte, in einen Phonographen hineingesprochen, den man auf die Rednertribüne stellte.‘ – Fehlt nur noch der Name des ausgezeichneten Systems, das den Phonographen als Versammlungsredner einzuführen geeignet ist. Der wird sich aber wohl in der nächsten Notiz einstellen.“ Und der von Arthur Schnitzler 1900 in die deutschsprachige Literatur eingeführte ‚Innere Monolog‘ des *Leutnant Gustl* wird 1909 als phonographisches Verfahren beschrieben. Es wird von gesprochen von der „Stimme eines Erzählers, der sich selber unwissentlich beobachtet, um unwissentlich von den Regungen seines Unterbewußtseins Kunde zu geben. Diese Novelle ist eine *unmerklich beschriebene Wachswalze*.“ Anton Lindner, „Arthur Schnitzler“, in: *Neue Hamburger Zeitung* vom 14.12.1909 (Herv. U.R.). Zur ‚phonographischen Methode‘ um 1900 vgl. bereits Richard Hamann/Jost Hermand, *Naturalismus* [1972], Epochen deutscher Kunst von 1870 bis zur Gegenwart, Bd. 2, Frankfurt/M. 1977, S. 250–257.

⁶² Kittler, *Grammophon*, op. cit., S. 71f.

Für das Denkmodell von ‚Schale und Kern‘ heißt das, es wird nun im Kontext eines technischen Mediums phantasiert, das eine wie auch immer geartete Resonanz erzeugt. So spricht Rilke zur selben Zeit auch von einer Sprache aus „Wortkernen“ und dass sein *Urgeräusch* „eine Prosa im Experiment-Vorschlag“ sei, man aber nur „um eine minimale Schicht hinab[gelange]“; man könne nur ahnen, „wie sich dort reden ließe, wo das Schweigen ist.“⁶³

Das Zentrum ist peripher geworden, das Spiel der Zeichen disseminiert die festen Bedeutungen. Sprechen lässt sich nur über die Ereignisse an der Oberfläche der Dinge; alles andere ist Ahnung – oder eben die Saat, die Semiose aktiviert.

VI Schädelbasislektionen

Seit einer ersten gehirnhysiologischen Wende um 1900 hantieren Dichter-Ärzte wie Arthur Schnitzler (*Leutnant Gustl*) oder Gottfried Benn (*Gehirne*), aber auch ‚wilde‘ Expressionisten wie Georg Heym (*Der Irre*), phantastische Physiologen wie Mynona (*Die Bank der Spötter*) oder Baumeister theatraler Schädelstätten wie Samuel Beckett in der einen oder anderen Form mit Schädel-Phantasien. Sie meditieren nicht mehr, sondern okkupieren Schädel und Gehirn als Räume der Beobachtung, der Sektion, der Wucherung oder der Zerstörung. Gegenwärtig, nach beinahe weiteren hundert Jahren, ist es Durs Grünbein, der sich am nachdrücklichsten dem verlassenen Zyklopenbau von ‚Schale und Kern‘ widmet. In den *Schädelbasislektionen* (1991) seiner Texte eruiert er, was im Zeitalter der ausdifferenzierten Naturwissenschaften und Medizin für Herz und Hirn übriggeblieben ist. Nicht viel: Das transzendente Signifikat der Anthropologie, der ‚ganze Mensch‘, hat sich in anatomische Funktionssegmente und Reflexe aufgelöst. Der Herzschlag ist nicht mehr Lebenssymbol, sondern verhallt als Schallwelle, der Schädel wird über die Computertomographie wahrgenommen oder als anthropomorphe Trümmerlandschaft metaphorisiert. Eines der wenigen Liebesgedichte Grünbeins gipfelt in dem Befund: „Ein wenig Druck auf empfindliche Stellen, und es brach Schweiß aus“. Was bleibt ist „Physiologie aufgegangen in Dichtung“ – mit diesem Diktum über Büchner sagt Grünbein auch etwas über sein eigenes Schreibprogramm, mit dem er im Sprechakt der Vivisektion sein Veto einlegt.⁶⁴ Nach dem Tod gibt es nur Leerstellen und Fehlanzeigen. In einem Aufsatz über Totenmasken leugnet Grünbein die Möglichkeit jeglicher Sinnhaftigkeit, die sich aus der Schädel-Meditation rekrutieren könnte:

⁶³ Brief an Elisabeth von Schmidt-Pauli, 14.8.1919; zit. nach Donald Prater, *Ein klingendes Glas. Das Leben Rainer Maria Rilkes*, Hamburg 1989, S. 509.

⁶⁴ S. Durs Grünbein, „Den Körper zerbrechen. Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1995“, in: ders., *Galilei vermisst die Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989–1995*, Frankfurt/M. 1996, S. 75–86; ders., „Wo man selbst ist, kann kein anderer sein“, in: *FAZ* vom 24. Juni 2000, S. 144.

„Das Vielbeschworene Abwesende im anwesenden Abbild [hier der Totenmaske, U.R.] ist eine Chimäre. Der brutalen Neugier der Lebenden, ihrem biologischen Überlegensein hält sie nicht stand.“⁶⁵ Wo die Totenmaske sich dem „Extremfall“ des Schädels nähert, ist sie nichts als „physiognomischer Mondkrater [...], der niemals dem Lebenden glich und nun als schlechtestes aller Zeugnisse seiner Präsenz überdauert.“⁶⁶ So scheint am Ende der Schädel als symbolische Form suspendiert – nur noch metaphorisierbar, als „Mondkrater“ etwa oder „schwarzes Loch“. Indem er aber dieses tut, stopft auch Grünbein eben nicht Bierfässer, sondern hält die Zirkulation der Rede anthropologischer Selbstreferentialität in Gang. Was schon Diderot gegen die dogmatischen Kadaververzehrer seiner Zeit einzuwenden hatte (in seinem „Anatomie“-Artikel in der *Enzyklopädie*),⁶⁷ reklamiert auch Grünbein: seine nervigen, oft sarkastischen (also fleischverzehrenden) Wortschaltungen zielen darauf, dass es in allen physiologischen Erkundungsfahrten nicht nur um Materie geht, sondern um die Transitstrecke zwischen Geburt und Tod, über der der Himmel nicht mehr kantianisch erhaben, sondern „strenger gestirnt“ ist:

Denk von den Wundrändern her, vom Veto
 Der Eingeweide, vom Schweigen
 Der Schädelnähte. Das Aufgehn der Monde
 Über den Nagelbetten führt
 Andere Himmel herauf, strenger gestirnt.⁶⁸

⁶⁵ Durs Grünbein, „Das aufgegebene Gesicht“, in: Ulrich Ott/Friedrich Pfäfflin (Hrsg.), *Archiv der Gesichter. Toten- und Lebendmasken aus dem Schiller-Nationalmuseum Marbach*, Marbacher Kataloge 53, 2. durchges. Aufl. 1999, S. 11–20, 18.

⁶⁶ Grünbein: „Das aufgegebene Gesicht“, op. cit., S. 19.

⁶⁷ Vgl. dazu die schöne Laudatio von Iso Camartin auf den Huchel-Preisträger 1995; abgedruckt u.d.T. „Das Veto der Eingeweide“, in: *NZZ* 104, 6./7. Mai 1995, S. 53.

⁶⁸ Durs Grünbein, *Falten und Fallen. Gedichte*, Frankfurt/M. 1994, S. 38.