

Das Ende des Falls: Aufprall

MIRJAM GOLLER

Ich begann, [...] den Lüster über meinem Kopf zu betrachten. PLURALE I
Ein schöner Lüster. Aber ein bißchen arg schwer. Wenn der jetzt (2002), 25–46
abreißt und jemandem auf den Kopf fällt – das würde furchtbar
weh tun ... Doch nein, wahrscheinlich würde es gar nicht weh tun:
während der abreißt und fliegt, sitzt du nichts ahnend da und
trinkst zum Beispiel Sherry. Und wenn er dich erreicht hat, bis du
schon nicht mehr unter den Lebenden. Ein schwerer Gedanke: Du
sitzt da und von oben auf dich drauf – der Lüster. Ein sehr
schwerer Gedanke ...
Doch nein, warum schwer? ... Angenommen, du sitzt da nach
einer durchzechten Nacht und trinkst Sherry, und es fehlt dir nur
ein einziger Schluck, um wieder klar im Kopf zu werden – und da
saust dir der Lüster auf den Kopf – ja, das ist wirklich schwer ...
Ein erdrückender Gedanke. Ein Gedanke, den nicht jeder ertragen
kann. Besonders mit Brummschädel.
Aber wärest du mit folgendem Vorschlag einverstanden? Wir
bringen dir jetzt achthundert Gramm Sherry, und dafür hängen wir
über deinem Kopf den Lüster aus und ...

Wenedikt Jerofejew: *Die Reise nach Petuschki*¹ 1 Jerofejew 2000, 15f

Sturz, Fall und Aufprall: Lokalisierung

Damokles-Schwert, hängende Lüster, alles, was ins Fallen geraten könnte, signalisiert oder markiert in einer drohenden Stillständigkeit einen möglichen Beginn: den Beginn eines Falls, der an sich noch nichts Bedrohliches hat, möglicherweise auch positiv konnotiert ist als Flug und Moment der Befreiung.

Furchtbar, zum Fürchten allein ist das Ende des Falls, keine sanfte Aufkunft, sondern der Moment, in dem Materie Materie schlagartig berührt. Wo und wann die Zeit stillsteht. Illusion des Augenblicks,

Illusion des Jetzt(-Punkt)s, die abrupte Zerstörung einer Kontinuität.

Ins Fallen geraten I: pfeilgrad nach unten stürzen, aufrallen. Zerspringen, zerspringen, aus. Ende. Aufklatschen, zerplatzen, zerspringen, zerbrechen, abprallen.

Ins Fallen geraten II: trudeln, dem Boden langsam näher kommen, aufkommen. Über den Boden schreidern und dann schrundig liegen bleiben oder über den Boden schmieren und dann kleben bleiben.

The rest is silence.

Es geht um den Moment des Aufkommens.

Es geht um das harte, beschleunigte Gegeneinander von Körpern oder begrenzten Flächen oder Räumen. Grenze scheint nötig, die – schmerzhaft vielleicht – berührt wird.

Aufprall, das Ende des Flugs und Falls, physikalisch verordneter Telos, Ende von Bewegung. Sukzessive Entwicklung oder punktueller Schock.

Aufprall tobt, blitzt, explodiert.

Oder Aufprall kann sein: Wenn etwas zu sich selbst kommt, wenn eine semiotische Differenz verschwindet und etwas präsent und ansichtig wird.

Es geht um den Moment des Aufkommens. Und es geht um das, was – vielleicht – danach kommt.

Fundus

Sturz, Flug und Fall an sich könnten als konstitutive Momente von Kunstproduktion, gleichsam als Kulturtechnik verstanden werden. Die griechische Mythologie führt grundlegend Ikarus und Dädalus und Phaëton an, deren Fall und Sturz von Sonnenhöhe und Firmament je eine andere Ätiologie beschreibt: Ikarus' Höhenflug scheitert an der Nähe zur Sonne, trotz Warnung seines kunstfertigen Vaters Dädalus, der die prothetischen Flügel für die Flucht aus der kretischen Gefangenschaft gebaut hat (er galt sagenhaft auch als der erste Bildhauer und größte Künstler seiner Zeit).²

2 Vgl. Strätling
2002

Phaëton wiederum ist jener Halbgott, der einen kosmischen Unfall auslöste, als er den Sonnenwagen seines Vaters Helios so ungestüm übers Firmament lenkte, dass dieser auf die Erde stürzte. Phaëton bezeichnet aber auch jenes mythologische Ereignis, mit dem der Sonnen-

untergang, die tägliche Berührung von Jenseits und Diesseits erklärt wird, und das wie der Ikarussturz in der Kunstgeschichte divers und immer neu interpretiert wurde.

In unterschiedlichen Kunstgattungen wie bildender Kunst, Literatur oder Oper setzt sich der Fall motivisch und als Verfahren fort.

In der Literatur vor allem des späten 19. Jahrhunderts lassen sich vielfach Ohnmachten, Todesstürze, Epilepsien (Fallsuchten) und Höllenfahrten finden.

Alice in Lewis Carrolls *Alice im Wunderland* fällt in einen Kaninchenschacht, und mit diesem Fall beginnt das Erzählen der wundersamen Ereignisse in dieser anderen Welt.

Die Sanfte in der gleichnamigen Erzählung Fedor Dostoevskijs stürzt sich aus einem Fenster in den Tod, und dieser Tod erst regt ein atemloses, sich gleichsam wiederum überstürzendes Erzählen ihres Ehemannes an, der sich von seiner Mitschuld an ihrem Tod freisprechen möchte und diesen erzählten Todessturz – der ursächlich für seinen Monolog ist – bis zum Ende seiner Erzählung aufschiebt. Und auch hier erscheint der Sturz vermittelt, zitiert in der Rede des Dienstmädchens.³

3 Vgl. Goller
2000

Lev Tolstojs Anna Karenina stürzt sich unter einen Zug. Dieser gewaltsame Tod am Ende einer Liebe, die gleichzeitig auch einen gesellschaftlichen Abstieg – oder Sturz aus der Petersburger und Moskauer Gesellschaft – bedeutet, wird erzählend vorbereitet durch einen anderen Sturz unter einen Zug, einen Unfall, der sich gerade da ereignet, als sich Anna Karenina und Aleksej Vronskij zum ersten Mal begegnen – auf dem Bahnhof.

Die Fallsucht/Epilepsie – auch als »heilige Krankheit« bezeichnet – scheint ebenfalls prominent in der Literatur auf.⁴ Die wohl bekanntesten Figuren russischer Romanliteratur sind Fürst Myškin in Dostoevskijs *Der Idiot*, der unter Epilepsie leidet und zu Beginn des Romans nicht nur epileptisch fällt, sondern dabei auch noch eine Treppe hinunterstürzt, ebenso wie der vierte der *Brüder Karamazov*.

4 Vgl. hierzu
Engelhard 2000;
Tellenbach 1992

Die Opernliteratur führt in der letzten Szene der Oper *Tosca* (1900) thematisch und motivisch Varianten des Fallens vor: Floria Tosca gibt ihrem Geliebten Mario Cavaradossi, der zum Schein hingerichtet werden soll, Anweisung, wie er denn zu fallen habe, damit das echt ausse-

he. Er fällt dann auch perfekt – tot nämlich, weil die Hinrichtung zum Schein eine zum Schein verkehrte Scheinhinrichtung war. Als Tosca dies entdeckt, stürzt sie sich von den Zinnen der Engelsburg in den Tiber. Mit diesem Sturz endet die Oper, ähnlich wie die als polnische Nationaloper bekannt gewordene *Halka* von Stanisław Moniuszko (1848/1858), in der sich die Protagonistin zuletzt von einem Felsen stürzt.

Begriffe

Sturz und Fall sind nicht synonym. Zwar beschreiben beide eine Bewegung, die sich – wenigstens einer ersten assoziativen Vorstellung zufolge – auf einer vertikalen Achse vollzieht. Die entspricht auch einem physikalisch verordneten Telos dieser Bewegung, die einer Definition

5 Newton 1980 von Gravitation folgt.⁵

Dem Sturz wohnt, wiederum assoziativ, ein gewaltsameres oder beschleunigteres Moment inne, das dem Fall nicht eigen ist, der – jenseits physikalisch ausgeloteter Naturgesetze – möglicherweise auch mit einer Vorstellung von Flug und Befreiung konnotiert werden kann. Das Phänomen *Fallen* kennzeichnet dann eine übergreifende Bewegung.

Der Sturz weist eine transitive wie eine intransitive Option auf: Etwas oder jemand kann gestürzt werden, sich stürzen oder aber auch selbst stürzen.

Sämtlichen Phänomenen des dargestellten Fallens und Stürzens ist ein *Erzählen* immanent, ein zeitlaufgebundenes, prozessuales Moment der wahrnehmbaren Veränderung, wie sie vielfach in eben solchen Motiven vorgeführt werden und vielleicht auch performativ wirksam werden – wie beispielsweise die ästhetischen Texte, die im Motiv der

6 Gerigk 2000 Epilepsie das Fallen thematisieren und gleichzeitig vorführen.⁶

Aufprall als Plötzliches

Der Literaturwissenschaftler Karl Heinz Bohrer skizziert – zunächst auf Grundlage der Ästhetik Nietzsches und Kierkegaards – einen Zeitbegriff der klassischen Moderne, der das Eigene, die Subjektivität als

7 Bohrer 1981b, 43 Gegenposition zur Kontinuität des Zeitverlaufs setzt.⁷ Der Begriff des Plötzlichen, den er als Diagnoseterminus für die Epoche ein-

führt, ist ein eminent zeitgebundener Begriff, ist Gegenpart zum Zeit-*verlauf* (den Bohrer aber nicht subjektiv setzt, sondern lediglich als Kontinuität wahrnehmbar beschreibt). Das Plötzliche nach Bohrer stellt sich als subjektiv perspektivierte Reduktion des Zeitverlaufs auf einen Zeit-*Punkt* heraus.⁸ Mit Bohrer könnte man sagen: Die Zeitverlaufserfahrung des Falls wird radikal gebrochen: Aufprall.

8 Bohrer 1981b,
43

Fallen oder Stürzen allein bedeuten noch keinen radikalen Abbruch einer Kontinuität, auch wenn der vielleicht ruckartig vor sich gehende Wechsel einer Bewegungsrichtung (der in seiner Plötzlichkeit und Geschwindigkeit eher an den Sturz denken lässt) oder auch das gleitende Ändern (hier wäre vielleicht der Fall anzusiedeln) dies assoziieren mögen.

Beide Versionen des Richtungswechsels sind innerhalb einer Kontinuität zu denken, die zunächst *nicht* verlassen wird. Die Zeitverlaufserfahrung, die mit der Kontinuität auch nach Bohrer einhergeht, wird nicht unterbrochen, auch wenn sich die Geschwindigkeit, der dynamologische Aspekt, verändern mag. Eine Diskontinuität tritt erst mit dem Aufprall ein, dem absolut zu setzenden Ende. Die Reduktion des Zeitverlaufs, der ein linear gedachtes Konstrukt ist, also ein geometrisch zweidimensionales Moment, auf einen Punkt (eine eindimensionale Vorstellung) – in diesem Zusammenhang ebenfalls ein Konstrukt oder eine Metapher –, geht in dieser Verwandtschaft mit dem Phänomen des Aufpralls aber nicht auf: Die Wahrnehmung eines Aufpralls (je von außen gesehen, und dies scheint weiterhin ein wichtiges Moment zu sein: dass nämlich in sämtlichen Fall-, Flug-, Sturz- und Aufprallfiguren die Perspektive eine objektivierende ist oder sogar sein muss, keine subjektive) vollzieht sich an seinem Effekt, dieser wiederum scheint zeitlich *verlängert*.

Oder tatsächlich: »It's not the fall, that kills you, but the sudden stop.«

(Umgekehrt findet die Verbindung von Fallen, Aufprall und Tod übrigens im Sprechen über den Krieg statt: Soldaten fallen. Soldaten werden von Projektilen getroffen, die tödlich auf den Körper aufprallen, fallen dann in den Tod – oder sind im Fallen schon tot.)

Exkurs: Anekdote

Anekdotisch sei auf eine Auseinandersetzung zwischen dem Komponisten Giacomo Puccini und Victorien Sardou, dem Schriftsteller, der die literarische Vorlage zu *Tosca* verfasst hat, hingewiesen: Sardou bestand für das Bühnenbild der Uraufführung darauf, Tosca von den Zinnen der Engelsburg ausdrücklich in den Tiber springen zu lassen, der da gar nicht vorbeifließt. Obwohl die *Opernhandlung* mit Toscas *Sprung* in die Tiefe endet und die Musik gleichzeitig mit einem Orchestertutti schließt, das einen gewaltigen Tonraum eröffnet, also melodisch keineswegs eine Bewegung nach unten beschreibt, der Aufprall eines Körpers also nicht mehr zum Geschehen zählt, wurde die Vorstellung des auf steinigem Grund aufschlagenden Körpers der Hauptfigur zum Streitpunkt zwischen Puccini und Sardou.⁹

9 Aus einem
Brief von
Giacomo Puccini
an Giulio Ricordi
vom Freitag, dem
13. Januar 1899.
Zitiert nach
Csampai/
Holland 1987, 167

Wasser, das Sardou als gleichsam milde Form der entgegenkommenden Aufschlagsfläche vorschlägt und das die Möglichkeit eines nicht deformierenden Eintauchens assoziiert, scheint auch sonst probates Mittel der Vermeidung von Körperdestruktion zu sein: In Baz Luhrmans Film *William Shakespeare's Romeo and Juliet* (1996) fallen alle Figuren, die zu Tode kommen, ins Wasser oder kommen mit Wasser in Berührung – Romeo und Julia selbst, Mercutio, bevor er von Tybalt erstochen wird, Tybalt, stürzt rückwärts in einen Brunnen, als er von Romeo erschossen wird und bleibt liegen, blutend, aber intakt.

Die prominenten Stürze aus der antiken Mythologie enden ebenfalls je im Wasser: Ikarus stürzt ins kretische Meer, Phaëtons Amokfahrt übers Firmament wird durch einen zornigen Blitz beendet und Phaëton selbst wird in die Mündung des Flusses Eridanos geschleudert.

Unsichtbarkeiten, visuelle Leerstellen oder: *The rest is silent*

Das *Ende* der vorgeführten oder dargestellten Bewegung bleibt als vorgeführtes und dargestelltes ausgespart, die Erschütterung, das Plötzliche, Abrupte wird nicht erzählt, das Auftreten der Diskontinuität wird nicht *gezeigt*, visuelle Wahrnehmbarkeit bleibt aus. Gezeigt, beschrieben oder erzählt wird je der Fall bzw. Sturz selbst (wie bei *Tosca*, *Anna Karenina*) und – wenn das Narrativ noch nicht zu Ende ist – das anschließende Liegen (wie in *Die Sanfte*).

The rest is silent. Gerade kein umfassend drohendes und leer kommentierendes Hamlet'sches Schweigen, sondern eines, das vom abgestürzten Gegenstand, Körper ausgeht.

D. h., Flug, Fall und Sturz sind Gegenstand des Erzählens und Zeigens, Aufprall bleibt ausgespart, der darauffolgende Status wird jedoch wiederum ausführlich vorgestellt, geradezu hypertroph visualisiert. Es werden still liegende Körper vorgeführt – die Ereignislosigkeit dieses Liegens dehnt die Zeitdauer des Anblicks. Bohrer spricht im Zusammenhang mit dem Plötzlichen auch von einer Subjektivierung der Zeit in der Moderne.¹⁰

10 Bohrer 1981a

Sämtlichen gefallenen und fallenden Figuren ist zudem eigen, dass dieses stille Liegen einen unversehrten Körper vorführt bzw. das Ende des Falls das Ende der Darstellung (und in performativen Genres auch das Ende der Vorstellung) bedeutet.

Vor der Aktionskunstform der Happenings der 1960er Jahre gibt es – zumindest in der Moderne – keine *Darstellung* knöchern zerschellter Körper, zerplatzter oder aufgeschnittener Häute oder zertrümmerter Schädel.

Davon sprechen auch die stürzenden und fallenden James Bonds und 007-Varianten, die aus großer Höhe mit trockenem, akustisch nachbearbeitetem Geräusch auf dem Boden oder auf anderen Körpern aufschlagen, ohne je sichtbare Deformationen davonzutragen. Die Blessuren, die kurzzeitig sichtbar sind, bleiben an der Oberfläche. Diese Unversehrtheit, die so in der Comic-Strip-Tradition wohl am explizitesten geworden ist, ist vorgeführter und manifest gemachter (Tages-) Rest eines ewigen Phantasmas.

Auch in Metaphoriken des gestürzten/gefallenen Engels oder der gefallenen Frau ist stets – und wiederum metaphorisch – nur ein moralischer, d. h. nicht somatischer Defekt angesprochen, der, wenn ein Auf- und Ankommen in einer anderen, je unsanfteren Realität überhaupt beschrieben ist, ein andauerndes Vorführen eines *Falleffekts* an einem intakten Körper versucht, dessen Dauerhaftigkeit das Vorführen eines Verlusts an Fallhöhe vielleicht auch erst ermöglicht. (So zeigt sich Anna Kareninas Sturz vor den Zug als einzig konsequente Todesart in der erzählenden Darstellung.)

Symptomatisch ist hier vielleicht auch die Verschiebung – oder Ver-

drängung – solcher Darstellungen von Körperzerstörung ins Horrorggenre festzustellen.

In Dostoevskijs *Die Sanfte* wird zum *Ende* des Textes das *Ende* der jungen Frau erzählt:

Ich ging sofort wieder hin, um zu sagen, daß es kalt ist, gnädige Frau könnten sich erkälten – aber da sehe ich: sie steigt auf das Fensterbrett und steht schon ganz aufgerichtet im offenen Fenster, mit dem Rücken zu mir, hält in den Händen das Heiligenbild. Mein Herz bleibt mir stehen, ich schreie: ›Gnädige Frau! Gnädige Frau!‹ Sie hört es, will sich so wie zu mir umwenden, wendet sich aber doch nicht um, und – tritt ins Leere, preßt das Heiligenbild an die Brust und stürzt hinab!

Ich weiß nur noch, daß sie, als ich an der Haustür ankam, noch warm war. [...] Ich erinnere mich nur noch jenes Bauern; er rief mir die ganze Zeit zu: ›Nur eine Handvoll Blut ist aus dem Mund geflossen, nur eine Handvoll, eine Handvoll!‹ und wie, zu mir gewandt, immer auf das bißchen Blut auf der Steinplatte. Ich ... glaube, ich berührte das Blut mit dem Finger, beschmutzte den Finger, betrachtete darauf meinen Finger (dessen erinnere ich mich noch genau), der Bauer aber schreit weiter: ›Nur eine Handvoll, eine Handvoll, eine Handvoll!‹ ›Was für eine Handvoll?‹ soll ich ihn plötzlich gefragt haben. Man sagt, ich hätte die Hände erhoben und mich auf ihn gestürzt.¹¹

11 Dostojewski
1984, 451

Zu *Beginn* seines Monologs erzählt der durch den Todessturz zum Witwer gemachte Pfandleiher, wie seine tote Frau aufgebahrt liegt, und diese reglos stille Präsenz bringt ihn zum Sprechen:

Solange sie hier liegt, ist ja noch alles gut: jeden Augenblick kann ich zu ihr gehen und sie ansehen ... Aber morgen, wenn man sie fortträgt, wie ... wie soll ich dann allein zurückbleiben? Sie liegt jetzt im Gastzimmer auf dem Tisch: man hat dort zwei L'hombre-Tische zusammengeschoben: den Sarg wird man erst morgen bringen, einen weißen, mit weißem Seidenrips ausgeschlagen ... Übrigens nicht davon wollte ich jetzt ... Ich gehe die ganze Zeit umher und versuche, mir das alles zu erklären [...] ¹²

12 Dostojewski
1984, 453

Für den verwitweten Pfandleiher ist dieses reglos stille Liegen des toten Körpers der Beginn einer – vermeintlichen – Erkenntnis. Der Leichnam ist durch seine Unversehrtheit dem lebenden Körper seiner Frau so ähnlich, dass die somatische Präsenz ausreicht, um eine narrative Kontinuität zu gewährleisten. Und gerade diese Kontinuität, die letztlich Erzählen ausmacht, ist durch den Aufprall als deformatorisches Moment gefährdet.

Schon sechs Stunden mühe ich mich damit ab, kann meine Gedanken noch immer nicht zusammenhalten [...] Das, gerade das ist ja das Entsetzliche, daß ich alles verstehe!¹³

13 Dostojewski
1984, 453

Die durch Zeitdehnung übersteigerte visuelle Darstellung der stillen Spuren des Aufpralls lässt sich mit der auffällig visuellen Erkenntnismetaphorik in der abendländischen Beschreibungstradition zusammenschließen. Das durch Fall und Aufprall verursachte nachträgliche Verstehen scheint typisch. Die diversen Fälle und Stürze in Literatur und Oper münden in einer tödlichen körperlichen Regungslosigkeit und finden in der mit visueller Begrifflichkeit belegten Erkenntnismetaphorik der abendländischen Geschichte eine Entsprechung oder ihren diskursiven Ursprung. Sprachenübergreifende Epochenbezeichnungen wie ›Aufklärung‹/›enlightenment‹/›éclaircissement‹/›просвѣщеніе‹ gehören dieser visuellen Konturierung des Wissensdiskurses ebenso an wie ›Erleuchtung‹, ›erhellend‹, ›Erklärung‹ und ›Einsicht‹ und beschreiben sämtlich Zustände des ab einem als offenbarend markierten Augenblick stabilen Wissens, das unveränderlich ist, analog zum Konzept naturwissenschaftlich definierter Naturgesetze, die unabhängig von Kontexten und Situationen gültig sind.

In *Anna Karenina* ist der Tod der Protagonistin ebenfalls mit einer neuen, gleichsam im Augenblick des Aufpralls ausgelösten Einsicht verknüpft:

Aber sie wandte die Augen nicht ab von den Rädern des heranrollenden zweiten Wagens. Und genau in dem Augenblick, als die Mitte zwischen den Rädern sich ihr gegenüber befand, warf sie die rote Reisetasche fort und stürzte sich, den Kopf zwischen die Schultern gedrückt, unter den Wagen auf die Hände und ließ sich mit einer leichten Bewegung, als wenn sie gleich wieder aufstehen wollte, auf die Knie nieder. Und im selben Augenblick packte sie das Entsetzen vor der eigenen Tat. »Wo bin ich? Was tue ich? Wozu?« Sie wollte sich aufrichten, zurückwerfen, aber etwas Riesengroßes, Unerbittliches stieß sie vor den Kopf und riß sie am Rücken mit fort. [...]

Herr, vergib mir alles!« sagte sie, als sie fühlte, daß kein Widerstand mehr möglich war. [...] Die Kerze, bei deren Licht sie das von Unruhe, Betrug, Kummer und Nebel erfüllte Buch gelesen hatte, flammte noch einmal auf, so hell wie nie zuvor, beleuchtete ihr alles, was bis dahin noch im Dunkeln gelegen hatte, knisterte, verlor ihren Schein und erlosch für immer.¹⁴

14 Tolstoi 1985,
1159

Auf der sprachlichen Ebene ist dieses plötzliche Verstehen visuell markiert. Die Kerze fügt sich in den abendländischen Kontext der Lichtmetaphorik für Momente der Erkenntnis.

In den Opern *Tosca* und *Halka* kommt es nach divers ausgeführtem und vorgeführtem Fallen jeweils schockartig zu Erkenntnis oder Aufklärung: Nach Cavaradossis perfekt vorgeführtem Todesfall bemerkt Tosca *bestürzt* seinen echten und nicht gespielten Tod und stürzt sich selbst von den Zinnen der Engelsburg.

Aufseher Es ist soweit!

Cavaradossi Ich bin bereit.

(Der Aufseher nimmt das Register der Verurteilten und steigt die Treppe hinab.)

Tosca *(zu Cavaradossi, sehr leise und mit verstohlenem Lachen)* Denk daran: Beim ersten Schuss fallen ...

Cavaradossi *(leise, ebenfalls lachend)* Fallen.

Tosca Und steh nicht auf, bevor ich dich rufe.

Cavaradossi Nein, Geliebte!

Tosca Und fall richtig.

Cavaradossi *(lächelnd)* Wie die Tosca auf der Bühne.

Tosca *(bemerkt Cavaradossis Lächeln)* Lach nicht ...

Cavaradossi *(ernst)* So?

Tosca So. [...]

Tosca Schon geht die Sonne auf ... Warum zögern sie noch? ... Es ist eine Komödie, ich weiß ... aber diese Angst scheint endlos! ... [...]

(Sieht, dass der Offizier den Säbel senken will, und hält sich die Ohren zu, um die Detonation nicht zu hören. Gewehrsalve. Dann macht sie Mario mit dem Kopf ein Zeichen, er solle fallen, und sagt:)

Jetzt! Stirb! ... *(Sieht ihn am Boden liegen, wirft ihm eine Kussband zu)*

Das ist ein Künstler! ... *(Tosca ist höchst erregt: Sie hat die ganze Aktion verfolgt und gefürchtet, Cavaradossi könnte sich aus Ungeduld zu früh bewegen oder sprechen. – Leise zu Cavaradossi.)*

O Mario, beweg dich nicht. Sie gehen ... schweig! Sie gehen ... steigen hinunter. *(Sie meint, die Soldaten könnten noch einmal auf die Plattform zurückkehren, und wendet sich erneut an Cavaradossi.)*

Beweg dich noch nicht ... *(Sie läuft zur Brüstung, lehnt sich vorsichtig darüber und guckt hinunter. – Sie eilt zu Cavaradossi.)*

Mario, los, auf! Gehen wir! ... Gehen wir! ... Auf! *(Beugt sich hinab, um Cavaradossi beim Aufstehen zu helfen: plötzlich stößt sie einen unterdrückten Schrei des Entsetzens und der Überraschung aus und betrachtet ihre Hände, mit denen sie den Mantel angehoben hat.)*

DAS ENDE DES FALLS: AUFPRALL

Ah! (*Kniet nieder, zieht schnell den Mantel weg und springt bleich und entsetzt auf.*)

Tot! ... Tot! ... (*Mit wirren Worten, Seufzern und Schluchzen wirft sie sich über Cavaradossi.*)

O Mario ... tot? Du? So? So stirbst du? ... So? ... Deine arme Floria!
(*Unterdessen dringen aus dem Hof unterhalb der Plattform und der kleinen Treppe, zuerst verworren, dann immer näher, die Stimmen Sciarrones, Spolettas und einiger Soldaten herauf.*)

Sciarrones Stimme Ich sag euch, erstochen!

Undeutliche Stimmen Scarpia? ... [...] Ah! Tosca, du sollst sein Leben teuer bezahlen ...

Tosca Mit dem meinen! (*Spoletta will sich auf Tosca stürzen, aber sie springt auf und stößt ihn so heftig zurück, dass er beinahe rücklings die Treppenöffnung hinunterfällt, dann läuft sie zur Mauerbrüstung und ruft von oben.*)

O Scarpia, vor Gottes Thron! ...

(*Sie stürzt sich in die Tiefe, Sciarrone und einige Soldaten, die heraufgestürmt sind, eilen zur Brüstung und schauen hinunter. Spoletta steht starr vor Schrecken.*)

(*Der Vorhang fällt schnell*)

Cavaradossis Fall ist – so von Tosca selbst kommentiert – perfekt, *vollendet*. Ein Fall kann jedoch nur als vollendet, perfektiv, bezeichnet werden, wenn er sein Ende hat. Ein Ende des Falls ist immer ein Aufprall oder eine Auflösung des Fallenden. Tosca erkennt vor dem Leichnam Cavaradossis die Intrige des Polizeichefs Scarpia, den sie ihrerseits zu überlisten versuchte und ermordet hat, und flieht auf den Turm der Engelsburg, um sich von dort in den Tiber zu stürzen. Dieser Sturz ist jedoch nicht auskomponiert, sondern löst sich in einem großen Tonraum auf, in dem Ton-Höhe ebenso wie Ton-Tiefe ausgelotet sind. Toscas letzter gesungener Ton ist sogar deutlich höher als ihre vorherige Sequenz. Spoletta wiederum, Polizeicharge und Scarpias Zuträger, steht angesichts des Falltodes »starr vor Schrecken« und übernimmt damit die darzustellende stille Visualität nach einem Aufprall. Er wird damit zum Gefallenen dieser Erzählung, während Toscas Partie in triumphaler Höhe endet und keineswegs einen schrecklichen Fall in diese Tiefe beschreibt.

Es geht, hier exemplarisch an Texten des 19. Jahrhunderts vorgeführt, um den nicht dargestellten Augenblick des Aufkommens, des

Aufpralls, der eine kristallin stillständige Spur nach sich zieht: ein liegender, unversehrter Körper. *Ansicht* oder *Aufsicht*.

Es geht um die Kette von Fall – Aufprall (in der Darstellung ausgespart) – Eintritt in eine neue Kontinuität, die mit einer anderen Stufe des Wissens über das, was geschehen ist, einhergeht. *Einsicht*.

Denkt man diese beiden Momente zusammen, den liegenden unversehrten Körper und die transitorisch erreichte Stufe anderen Wissens, »würde das bedeuten, dass die *Außenperspektive* oder die *Sicht auf* einen stillen Rest eines Sturzes oder Falls die neue Kenntnis ermöglicht. Hierarchische Höhe ohne Angst um Höhenverlust, denn der ist – andernorts – bereits vollzogen.

Insofern ist es wirklich Erkenntnis, die Wolfgang Flatz in seiner Berliner Performance beabsichtigte, als er den Bullen Bodo aus 40 Metern Höhe stürzen ließ und sich selbst dabei – kopfüber an einem Kran hängend – als Christusfigur mit blutigen Malen an Kopf und Händen präsentierte (Wolfgang Flatz, Berlin 2001).

Wenn also Venedikt Erofeev in *Die Reise nach Petuschki* über den »schweren Gedanken« sinnieren lässt, den der Lüster überm Kopf des Ich-Erzählers erzeugt, werden motivisch Erkenntnistmetaphoriken – die des Lichts (und hier sogar des Lichtträgers, des Lüsters) und des Falls mit tödlichem Aufprall – eingebaut, die für den gesamten Text programmatisch sind: die durch fortgesetzten Alkoholkonsum des Erzählers aufgeschobene und gleichzeitig in die Nähe gerückte Erkenntnis. »Du sitzt da und von oben auf dich drauf – der Lüster. Ein sehr schwerer Gedanke ...«¹⁵

15 Jerofejew
2000



Karlheinz Bohrer ordnet in seinem Aufsatz *Zur Vorgeschichte des Plötzlichen. Die Generation des »gefährlichen« Augenblicks* eben diesem Augenblick eine Qualität zu: Er entwickelt, ausgehend von Konzepten Nietzsches und Kierkegaards, eine Beschreibung dieses »gefährlichen Augenblicks«, der eine Variante des in der modernistischen Poesie allfälligen ekstatischen Augenblicks sei,¹⁶ an Hugo von Hofmannsthals *Reitergeschichte* und bezeichnet ihn auch als »Epiphanie«.¹⁷ Bohrer schreibt:

16 Bohrer 1981b,
55
17 Bohrer 1981b,
63

Hofmannsthals ›Augenblick‹ ist einer der ersten Belege für dieses negative, theoriefreie Ausgesetztsein des reflektierenden, aber von tradierten Sicherheiten abgesprengten Künstlers. Die ›Epiphanie‹ des ›Augenblicks‹ ist ihm das einzig substantiell Gebliebene. Es ist nicht ›symbolisch‹ interpretierbar, weist nicht über sich hinaus, sondern stellt umgekehrt jede Art von vorweggenommener Kontinuität in Frage.¹⁸

18 Bohrer 1981b, 63

Dabei stellt sich jedoch die Frage, ob das Plötzliche, das eine temporale und auch eine poetologische Qualität vorstellt und nach Bohrer eine moderne Erscheinung ist,¹⁹ nicht dem (epochenübergreifenden) Konzept des Aufpralls eingegliedert werden kann (als dessen Teil). Das Konzept des Aufpralls könnte das der Plötzlichkeit noch anders beschreibbar machen, indem es zur temporalen Struktur (die auch eine poetologische ist) die einer materiellen Qualität fügt. Effekt des Aufpralls scheint stets ein temporaler Stillstand zu sein – solange man ›temporal‹ als ein *Zeitverlaufsmoment* versteht. Effekt scheint aber auch etwas zu sein, dessen man *ansichtig* werden kann, einer wie auch gearteten Materialität – somatischer oder textueller Natur.

19 Bohrer 1981b, 55

In den gesichteten Texten ist diese Materialität stets auf fiktionsrealer Ebene anthropomorph somatisch. Als poetologische oder überhaupt kunsterzeugende Qualität – jenseits der Realität im Erzählten (und dass dem Fallen ein erzählendes Moment innewohnt, wurde schon angesprochen) – ist diesem Effekt auch ein substantiell-sprachliches Moment eigen: Aufprall gerinnt zu Erzählung, löst Erkenntnis aus, löst Erzählung aus, und dies geschieht in Ansicht von betont unversehrten Körpern.

Der Weg zum Aufprall in der Darstellung ist also einerseits einer der Außenperspektive und andererseits einer, der durch die Sicht *auf* den gefallenen Körper zum Fall zurückführt.

Paul Zumthor schließt in seinem Aufsatz *Körper und Performanz* Zeit und Körperpräsenz ebenfalls zu einem hypertroph semantischen Moment zusammen:

Performanz hingegen ist ein anthropologischer Begriff, der sich auf die Bedingung der Darbietung und Wahrnehmung bezieht. [...] Er verweist daher auf einen Zeitpunkt, der als Gegenwart erfahren wird, wie auch auf die konkrete Anwesenheit von Teilnehmern, die unmittelbar in die Handlung einbezogen sind. In dem Maße, in dem sich der Forscher fast gezwungen sieht, diesen Gesichtspunkt hervorzuheben, kann man von der Perfor-

- 20 Zumthor 1995, 704 manz sagen, daß sie außerhalb des Zeitflusses steht. Sie aktualisiert mehr oder weniger zahlreiche, mehr oder weniger klar erahnte Möglichkeiten.²⁰

Die von Zumthor angesprochene Position außerhalb des Zeitflusses deckt sich mit Bohrrers »gefährlichem Augenblick«. Was bei Bohrer deutlich visuell markiert ist – der Effekt des »gefährlichen Augenblicks« in der »Epiphanie« – beschreibt Zumthor für die Präsenz des ganzen Körpers.

Das Phantasma des unversehrten Körpers

- Phantasma des unversehrten Körpers, der intakten Oberfläche, die ein unzertrümmertes Soma umschließt, ist Grundthese von Jacques Lacans Narzissmusstudie *Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion*.²¹ Dabei fällt auf: Der Auslöser des von Lacan beschriebenen und viel zitierten jubilatorischen Effekts, der bei einem Kleinkind eintritt, wenn es sich zum ersten Mal im Spiegel erblickt und sieht, dass die Empfindung motorischer Unzulänglichkeit, die es bis dahin – ohne den homogenisierenden Blick in den Spiegel – hatte, scheinbar nicht zutrifft, ist deutlich visuell bestimmt.

Lacans Rhetorik folgt der Tradition, Erkenntnis mit visueller Metaphorik zu belegen (*Blick in den Spiegel als Bildner*). Er motiviert sein ganzes Konzept visuell. Dies spricht einerseits für den Konstruktcharakter des Spiegelstadiums als Modell, andererseits lässt sich durch diese Anpassung an Formulierungskonventionen vielleicht auch eine andere Tradition klären, die der unbedingten Visualität nach einem – ausgesparten – Aufprall in Darstellungen.

In Lacans *Spiegelstadium* bleibt der freudige Moment eines Bewusstseins der eigenen Homogenität dem Menschen nicht dauerhaft erhalten: In nächtlichen Traumsequenzen kehren die Körperteile, die im Spiegelbild als zugehörig zu einem zusammenhängenden Körper erkannt wurden, als geflügelte Insekten in Einzelteilen zurück.

Psychoanalytisch gedacht, könnte in der Aussparung des Aufpralls als definitiver Zerstörung des Körpers ein narzisstischer Selbsterhaltungstrieb liegen: Aufprall, Auftreffen bedeuten Deformation, Ende der Kontinuität, die narzisstisch beibehalten werden soll.

Selbst die vermeintlich sanftere Aufschlagfläche Wasser – in den

Mythen von Ikarus und Phaëton, besonders betont in *Tosca*, in *William Shakespeare's Romeo and Juliet* – passt sich in das psychoanalytische Spiel und Muster ein: Wasser ist dem narzisstischen Prinzip näher als der Spiegel selbst. Der mythologische Narziss stand selbstverliebt vor seinem sich im Wasser spiegelnden Bild still und stürzte sich schließlich in Bild und Wasser hinein.

Mit Lacan lässt sich sagen: Homogenität oder Unversehrtheit ist nicht Urzustand, weil das erste Körperbewusstsein eines der motorischen Unzulänglichkeit und Zusammenhanglosigkeit ist, sondern Telos, *Herstellung* von (somatischer) Kontinuität in der Sicht *auf* einen intakten Körper. So wird das Drama des antiken Narziss zum Prototypen einer Fall- und Sturzgeschichte. Narziss erblickt sein Bild im Wasser, eine Erscheinung, Moment der ›Epiphanie‹, Überwinden der Differenz zwischen dem begehrten Anderen und sich selbst, Sturz ins Wasser, Verschmelzung, Ende der Geschichte. Im Narziss-Mythos verläuft die Richtung der Erkenntnis in umgekehrter Richtung als bei den bisher dargestellten Fällen: Narziss geht durch den Sturz ins eigene Bildobjekt des intakten Körpers verlustig, den er begehrt hat, dessen Erscheinung er verfallen ist. Im Spiegelbild findet Narziss ein Objekt, das für den Fall und Sturz und die damit verbundene Visualität unabdingbar zu sein scheint. Der Fall ins begehrte Objekt, eine unendliche Annäherung, kann nur ein »gebremster Fall« sein, einer, der den Aufprall nicht herbeiwünschen kann, weil es die als unendlich intendierte Vergrößerung des Objekts vernichtet.

Postmoderne russische Literatur spielt mit dem Motiv und Verfahren der Körperauflösung. Diese Umkehrung des narzisstischen Prinzips – durch Körperzerstückelung (u. a. bei Jurij Mamleev), durch Verflüssigung im Verwesungszustand (u. a. bei Vladimir Sorokin), durch Anthropophagie (u. a. bei Alina Vituchnovskaja) – widerspricht diesem nicht. Die *Entblößung* des narzisstischen Prinzips macht dieses nicht ungültig, schreibt es – in einem quasi neuen Stadium der Erkenntnis, die dann wiederum narzisstisch funktioniert – noch fort.²²

22 Vgl. Goller
2003

Diese Rekurrenz einer quasi somatisch motivierten Leerstelle, nämlich ein Absehen von der Darstellung von Körperzerstörung durch Zertrümmerung und Aufsplitterung, setzt ein anthropomorph somatisches Denken voraus.

Eine Durchsicht der Motiviken des Sturzes und des Falls in Kunst, Literatur und Oper bestätigt diese Lesart, die den Fall nicht nur in Materie sichtbar macht, sondern definitiv mit dem menschlichen Körper verbindet, historisch bis etwa Mitte des 20. Jahrhunderts. Im Aktionskunstgenre *Happening*, wenn Klaviere in Trümmer stürzen (beispielhaft die *piano drops* der Fluxus-Bewegung der 1960er Jahre)²³ oder tote Kühe aus Hubschraubern gestürzt werden, in denen der Aufprall im Zentrum des Ereignisses steht, scheint gerade die Zertrümmerung zentral zu sein. Im *piano drop* von Duvall im April 1968, als ein Klavier aus einem Helikopter gestürzt wurde, war das Aufprallgeräusch mit Spannung erwartet. Das Instrument hätte eigentlich mit polyphonem Clusterklang zerschellen sollen, fiel aber in den Matsch.

Und selbst bei der Berliner *drop*-Version eines Sturzes, bei dem der Aufprall eines toten Rinds als medien- und ekelträchtiges Ereignis intendiert war, wurde der gestürzte Bulle Bodo vorher ausgeweidet, alle blutgefüllten Innereien entfernt, und auch der aus der entsprechenden Höhe von 40 Metern wahrscheinlich leicht zu deformierende Schädel wurde vor der Aktion abgehackt. Was schließlich aufprallte, war eine kompakte Masse Fleisch, die trotz der im Bauch des Tieres platzierten Feuerwerkskörper nicht explodieren konnte (wie Flatz es angesagt hatte), sondern trotz des Aufpralls unzerteilt blieb.²⁴ Was Flatz vorgesehen hatte, war ein empörter Fingerzeig auf den Umgang mit Fleisch, diesmal im Zusammenhang mit der aktuellen BSE-Debatte, und auch da ließe sich in der andauernden Laborungewissheit, ob die Kreuzfeld-Jakob-Krankheit denn nun durch den Rinderwahnsinn ausgelöst werden kann, ein unheimlicher Konnex zwischen Mensch und Tier herstellen.

Aufprall selbst scheint – im Gegensatz zum visuell hypertrophierten *Danach* – *akustisch* markiert. Aber sowohl beim *piano drop* in Duvall als auch bei der Berliner Kuh-Performance blieb das erwartete Aufschlaggeräusch enttäuschend schwach, und gerade dies wurde in den Besprechungen hervorgehoben.

Bohrers »Epiphanie«²⁵ – der Kierkegaardschen »Stummheit« als Effekt auf den »Überfall eines plötzlichen Schreckens« verwandt²⁶ – scheint fiktionaler Moment eines ewigen Wunsches zu sein, ausge dehnter Moment des Genusses der körperlichen Totalität.

Gleichzeitig bedeutet Aufkommen, Ankommen, Auftreffen, Aufprall Ende einer Kontinuität. Diese Ambivalenz – Denken des Endes als Schrecken (Möglichkeit der Deformation) und Denken des Endes als Überführung in Wunscherfüllung, die im Mythos von Narziss schon angelegt ist – rückt den Aufprall in die Nähe eines weiteren psychoanalytischen Modells: in die Nähe des Tabus.

Das Tabu markiert per definitionem schon zwei Pole menschlichen Verhaltens und Denkens: das äußerst Achtbare und das äußerst zu Verachtende. (›Acht‹/›Achtung‹ verweisen wiederum auf Aufmerksamkeit, auf physische und psychische Präsenz, auf Wahrnehmung, und gerade diese ist im Tabu *ausgeblendet*.)

Dass das Denken des Aufpralls und die offensichtliche Vorsicht in seiner Darstellung Anlass eines *Verhaltens* ist, heißt weiter, dass Aufprall stets Sicht *auf ein Objekt* ist und subjektiv auch fiktional nicht stattfindet.

In *Die Sanfte* ist der Blick auf den Fall der Sanften ein mehrfach gebrochener: Fall und Aufschlag erscheinen in der vom Ehemann zitierten Rede des Dienstmädchens. Die erkenntnisträchtige Innensicht der Anna Karenina im Moment des Sturzes vor den Zug ist der Allwissenheit eines auktorialen Erzählers geschuldet. Cavaradossis perfekt vorgeführter und vollendeter Fall in *Tosca* wird durch ihren angstvollen Monolog gezeigt, ihr eigener Sturz in die Tiefe bleibt als Paratext im Libretto verborgen. Weder Musik und Text führen die Bewegung in die Tiefe vor, die aufwärts strebende Melodieführung Toscas deutet lediglich die hastige Flucht auf den Turm an. Der Polizeispitzel Spoletta, der Toscas Ende »starr vor Schrecken« ansehen muss, wird durch diese Übernahme der Funktion des Liegens nach dem Aufprall zum Verlierer. Nicht diejenigen, die vollendet gefallen sind, Scarpia (von Tosca erstochen), Cavaradossi und schließlich Tosca selbst, deren Fall weder im Text thematisiert wird, noch in der Musik auskomponiert ist, sondern im Paratext verbleibt und sich in Aufführungen fürs Publikum nicht sichtbar vollzieht. Der Effekt dieses Falls wird auf Spoletta übertragen, dessen Schreckensstarre fürs Publikum ein-sichtig ist.

Die *piano drops* der 1960er Jahre führen *Gegenstände* vor, Dinge, die einen Objektstatus haben und immer eine Auf-Sicht ermöglichen, per se schon eine Außenperspektive vorgeben.

Das Zusammenfallen der unbedingten Visualität, des *Ansichtig*-Werdens, und des Aussparens, einer tabuierenden Geste, betont die Perspektive einer gleichsam beobachtenden Position, die den Aufprall an-sieht.

Eine Sicht auf, ein Wissen um das narzisstische Phantasma des unversehrten Körpers führt dann jene Literatur vor, die sich gerade mit der Zerstückelung befasst. Insofern stellen die dismorphomanischen Phantasmen der Postmoderne – die verwesenden, zerschnittenen, aufgesägten, gefressenen Körper – keinen (Tabu-)Bruch dar, sondern schreiben sich in diesem Vorführen des neuen Wissens, in der Sicht *auf* das narzisstische Phantasma, in eine Kontinuität ein.

Metatexte

Die Figur des Falls und vor allem des ausgesparten Aufpralls findet in der Figur des *Aufschubs* eine Entsprechung in der Philosophiegeschichte des 20. Jahrhunderts. Wenn Jacques Derrida im Konzept des Aufschubs – semiotisch gesprochen – ein temporalisiertes Zeichenmodell aufbaut, das das Bezeichnende in ständiger und das Bezeichnete niemals einholender Verweisbewegung zeigt, könnte dieser *niemals* eintreffende (eine zeitliche Vorstellung), *nirgendwo* stattfindende (eine räumliche Vorstellung) Punkt des idealen Zusammenfalls von Signifikant und Signifikat ebenso als in der Tradition des ausgesparten Aufpralls stehend beschrieben werden.

27 Derrida 1989

In seiner Schrift *Wie nicht sprechen? Verneinungen*²⁷ nimmt Derrida den traditionellen Abschiedsgruß der Ostjuden »Nächstes Jahr in Jerusalem« in Überschneidung mit einer Einladung an die Hebräische Universität von Jerusalem zum Anlass, den Aufschub in seiner u-topischen und u-chronischen Qualität quasi narrativ vorzuführen:

Er spricht davon, einen Vortrag in Jerusalem halten zu müssen, und der im Ritual des Abschiedsgrußes angesprochene Ort (himmlisches) Jerusalem erscheint als oszillierend zwischen Begehren und Einlösung, als Ort, der erreichbar scheint und dessen Erreichbarkeit sich gleichzeitig (durch Heiligkeit, und dies wäre dem Tabu entsprechend) verbietet. Vergegenwärtigung, die Ankunft auf einer temporalen Ebene bedeutet, scheint unmöglich, denn eine Entscheidung darüber, ob die gebotene Verbeugung vor der Heiligkeit Jerusalems nicht gerade das

vorführt, was gleichsam ehrerbietig aufgeschoben werden soll (Hier und Jetzt kann nicht heilig sein), kann stets nur retrospektiv getroffen werden, oder aber in hoffnungsfroher Voraussicht auf das Kommende, also prospektiv, aber niemals präsent, obwohl man sich – *vielleicht* – im Vollzug der Einlösung befindet.

Bereits versprochen habend, *gleichsam wider Willen*, wusste ich nicht, *wie* ich dieses Versprechen würde halten können. [...] Vor allem wusste ich nicht, wo und wann ich es tun werde. Nächstes Jahr in Jerusalem, sagte ich mir, vielleicht, um die Erfüllung des Versprechens unendlich aufzuschieben (*différer*). Aber auch, um mich selbst davon in Kenntnis zu setzen, und ich habe diese Botschaft sehr wohl erhalten, daß es an dem Tag, an dem ich tatsächlich nach Jerusalem gehen würde, nicht mehr möglich sein würde zu vertagen. Es wird geboten sein, es zu tun.

Werde ich es tun? Bin ich in Jerusalem? Nun, das ist eine Frage, auf die man niemals in der Gegenwart, auf die man allein im Futur oder im *passé antérieur*, der ›Vorvergangenheit‹, wird antworten können.

Warum auf dieser Vertagung beharren? Weil sie mir nämlich weder vermeidlich noch insignifikant zu sein scheint. Man kann niemals entscheiden, ob sie – als Vertagung – nicht genau dem Statt gibt, was sie aufschiebt. Es ist nicht sicher, dass ich heute mein Versprechen halte, aber es ist genauso wenig sicher, dass ich es, indem ich noch die Erfüllung verzögere, nicht dennoch – bereits (*déjà*) – gehalten habe.

Anders gesagt: bin ich in Jerusalem oder anderswo, weit entfernt von der heiligen Stadt? Unter welchen Bedingungen befindet man sich in Jerusalem?²⁸

28 Derrida 1989, 26f

Hier wird aber auch klar, dass die zeitliche und räumliche Differenz, die sich hinter einem einzigen Begriff – Jerusalem – verbirgt, eine Objektivierung bedeutet und dies wiederum im doppelten Wortsinne: Sie macht im Abstand zwischen sprechendem Ich und in Betracht gezogener Version von Jerusalem eine Position von Subjekt und Objekt klar; und sie setzt durch die vom sprechenden Ich nicht entscheidbare Frage nach dem Status des jeweiligen Jerusalem diese in einen überindividuellen Raum. (Diesen überindividuellen Raum benennt Derrida später nach Platons Dialog *Timaios* auch als *chōra*).

Aufschub wird – assoziativ – horizontal auf einer Zeitachse gedacht, könnte aber auch vertikal vorgestellt werden (wenn man diese beiden Richtungen einer euklidischen Geometrie als Vermessungsrichtungen der Welt annehmen mag). Denkt man nämlich Aufschub

als gehemmten Fall, der nie zum Aufprall kommen kann oder – in psychoanalytischer und damit explizit anthropomorpher Perspektive: – (unbewusst) nicht will, heißt dies reflektierend auch, dass die Tradition der Aussparung des Auftreffens mitgedacht werden muss. Ausgespart werden kann nur, was stattfindet bzw. dessen Eintreffen als möglich in Betracht gezogen werden muss.

- 29 Derrida 1995 Das Konzept der Derrida'schen *Dissémination*²⁹, dem produktiv un-
steten Spiel der Signifikanten ohne Bindung an ein zuzuordnendes
Signifikat, der semantischen Streuung und Zerstäubung, fällt dieser
polymorphen Phantasie und Variante des Kompakten ebenso anheim
30 Foucault 1990 wie Foucaults Heterotopien³⁰, die Orte ohne Ort meinen, historisch
auftretend immer zu Krisenzeiten, oder Deleuze' und Guattaris *Rhi-
31 Deleuze/
Guattari 1997 zom*, semantischer Wucherungen ohne teleologische Ausrichtung.³¹

Kein Ende in Sicht

So gesagt, ist es unsicher, ob man im Zusammenschluss von narzisstischem Körperphantasma, tabuierter möglicher Deformation, unbedingter und erkenntniserzeugender Visualität wirklich zu einem Ende kommen kann.

Dennoch der Versuch eines Abschlusses: Es sei noch einmal auf *Tosca* hingewiesen. In Otto Schenks Sammlung von Opernkatastrophen *Tosca auf dem Trampolin* stürzt sich die Sängerin der Floria Tosca librettogerecht in eine vermeintliche Tibertiefe, kommt – fürs Publikum unsichtbar – auf einem gefederten Untergrund auf und taucht – als Effekt des Aufpralls – hinter den Zinnen der Bühnenburg wiedergängerisch und fürs Publikum sehr sichtbar auf. Anders als ewige Wiederkehr geht wohl doch nicht.

Literatur

- Bohrer, Karlheinz: Utopie des Augenblicks und Fiktionalität. Die Subjektivierung von Zeit in der modernen Literatur. In: ders.: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt/M. 1981, 180–218. [Bohrer 1981a]
Bohrer, Karl Heinz: Zur Vorgeschichte des »Plötzlichen«. Die Generation des gefährlichen Augenblicks. In: ders.: *Plötzlichkeit*, 43–6. [Bohrer 1981b]

- Csampa, Attila/Holland, Dieter (Hg.): *Giacomo Puccini: »Tosca«. Texte. Materialien. Kommentare*. Reinbek bei Hamburg 1987.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Rhizom*. In: dies.: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Dt. Berlin 1997, II–42.
- Derrida, Jacques: *Chōra*. Dt. Wien 1990.
- Derrida, Jacques: *Dissémination*. Dt. Wien 1995.
- Derrida, Jacques: *Wie nicht sprechen. Verneinungen*. Dt. Wien 1989.
- Dostojewski, Fjodor: Die Sanfte. In: ders.: *Sämtliche Erzählungen*. München ⁶1984, 451–497.
- Engelhard, Dietrich von (Hg.): *»Das ist eine alte Krankheit«. Epilepsie in der Literatur. Mit einer Zusammenstellung literarischer Quellen und einer Bibliographie der Forschungsbeiträge*. Stuttgart 2000.
- Foucault, Michel: Andere Räume. In: Barck, Karlheinz / Gente, Peter / Paris, Heidi u. a.: *Aisthesis. Wahrnehmung oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1990, 34–46.
- Gerigk, Horst-Jürgen: Der Sturz als Metapher: Über Epilepsie im Gedicht. In: Engelhardt, Dietrich von /Schneble, Hansjörg/Wolf, Peter (Hg.): *»Das ist eine alte Krankheit« Epilepsie in der Literatur*. Stuttgart 2000, 51–58.
- Goller, Mirjam: Die suizidale Rhetorik einer warmen Leiche. Dostoevskijs Erzählung »Krotkaja« als Beispiel einer Schreibweise des Verstumens. In: Goller, Mirjam/Klimeniouk, Nikolai/Küpper, Stephan/Müller, Elena/Raßloff, Ute/Soldat, Cornelia (Hg.): *Osteuropäische Lektüren. Beiträge zur 2. Tagung des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft Berlin 1998*. Berlin 2000. 47–60.
- Goller, Mirjam: Flüssige Körper. Verortung und Verformung des Anthropomorphen (in Literatur und Literaturtheorie). In: Arns, Inke/ Goller, Mirjam/Strätling, Susanne/Witte, Georg (Hg.): *Kinographien*. [Erscheint 2003].
- Jerofejew, Wenedikt [Erofeev, Wenedikt]: *Die Reise nach Petuschki*. Dt. München ⁸2000. 15f.
- Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion. In: ders.: *Schriften I*. Olten, Freiburg 1973, 62–70.
- Newton, Isaac: Mathematische Prinzipien der Naturlehre. In: Borzeszkowski, H.-H. von/Wahnser, R. (Hg.): *Newton und Voltaire. Zur Begründung und Interpretation der klassischen Mechanik*. Berlin 1980,

81-134.

Strätling, Susanne: Fallbilder und Bildfallen. Über das Prinzip der Bewegung in einigen Sportfotografien Aleksandr Rodčenos. In: *PLURALE 1* (2002), 143-163.

Tellenbach, Hubertus: *Schwermut, Wahn und Fallsucht in der abendländischen Dichtung*. Hürtgenwald 1992.

Tolstoi, Leo: *Anna Karenina*. Zürich 1985 [Berlin 1928].

Zumthor, Paul: Körper und Performanz. In: Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt/M. ²1995, 703-713.

<http://parapluie.de/archiv/sprung/abstrich.html> [= www1, 13.12.2003]

<http://seattlepi.nwsourc.com/century/notz10.shtml> [= www1, 13.12.2003]

<http://www.troyhartman.com/pianodrop.htm> [= www1, 13.12.2003]

<http://www.heise.de/tp/deutsch/special/auf/9124/1.html> [= www2, 13.12.2003]

<http://www.flatz.net/fleisch/> [= www2, 13.12.2003]