

Interkorporeität von Frau und Mann – Ein Entwurf ausgehend von Maurice Merleau- Pontys Figur des Chiasma

1. Interkorporeität von Person-en und Welt

1.1. ‚Etre au monde‘

Der französische Philosoph Maurice Merleau-Ponty entwirft in der unvollendet gebliebenen Schrift *Le visible et l'invisible* das „Ineinander“¹ von wahrnehmender Person und Welt als „être au monde“². Wir sind in der Welt. Unser Körper ist ein Ding unter Dingen. Er ist mit ihnen verwandt. Als Wahrnehmbarer ist er Objekt, als Wahrnehmender Subjekt. Die Verdoppelung des Körpers als Wahrnehmender-Wahrgenommener situiert M. Merleau-Pontys Denken außerhalb der traditionellen Subjekt-Objekt-Philosophie. Unser Wahrnehmen richtet sich auf die Welt. Unser In-der-Welt-Sein ist ein Der-Welt-Angehören durch unseren Körper und sein Offensein zur Welt. Das Ineinander von Person-en, Körper und Welt kann anhand der Figur des Chiasma ausgehend von der Erfahrung des Sichberührens der Hände konzipiert werden. Wenn ich mit einer Hand meine andere Hand berühre, spüre ich eine Hand als fühlende und die andere als gefühlte. Ich bin zugleich Subjekt und Objekt der Wahrnehmung. Versuche ich, diese duale Konfiguration umzukehren, mache ich die Erfahrung eines Hiatus im Moment des Umschlagens des Fühlens und Gefühltwerdens der beiden Hände. Das Überkreuzen von Fühlen und Gefühltwerden beim Sich-Berühren meiner beiden Hände ergibt sich daraus, dass mein Händepaar meinem Körper angehört. Dieser eine Körper – der Bürge für das Chiasma von Fühlen und Gefühltwerden – wird als Spürender-Gespürter gleichsam zu zwei Körpern. Er ist, wie M. Merleau-Ponty sagt, „weder eins noch zwei“. Im Chiasma findet eine zwiespältige Bewegung der Verbindung-Unterscheidung statt. Es sind zwei Hände – ein Paar – die sich in der Berührung finden und sich findend als Linke und Rechte unterscheiden. Ihre Paarbeziehung ist weder ausschließlich komplementär noch gegensätzlich, sondern differenzierend-über-

greifend. Zusammen mit dem Augen- und Ohrenpaar situiert das Händepaar den Körper durch die je unterscheidend-verfühlende visuelle, akustische und taktile Orientierung im dreidimensionalen Raum.

1.2. ‚Etre à l’autre‘

Im Kontakt zweier Personen beispielsweise beim Händedruck eröffnet sich ein Beziehungsraum der Interkorporeität. Bei jeder Begegnung werden die zusammentreffenden Personen auf unterschiedliche Weise und in graduell verschiedener Intensität zu unterschiedlichen Interkorporeitäts-Konstellationen miteinander verflochten. Die andere Person ist nicht lediglich Gegenstand meiner Wahrnehmung wie in der traditionellen Konzeption. Sie ist eine wahrnehmend-wahrgenommene Person. Beim Händedruck oder wenn ich die Hand einer anderen Person halte, fühle ich ihre Hand und spüre zugleich meine Hand als gefühlte – ich spüre die Hand der anderen Person als spürende. Es findet eine Dehiszenz statt, d.h. ein Aufspringen des einen auf sich und sein Wahrnehmen bezogenen Körpers für die andere Person. Sie sind weder eine noch zwei. Das wechselseitige Spüren erschöpft sich nicht in der Sinneswahrnehmung. Beim Berühren der Hände werden immer auch emotionale oder gar sinnliche Momente eines Kontaktes bemerkbar, beispielsweise Widerwille, Zuneigung oder Sinnlichkeit.

Gretchen am Spinnrad

Meine Ruh ist hin,
Mein Herz ist schwer,
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.

Wo ich ihn nicht hab,
Ist mir das Grab,
Die ganze Welt
Ist mir vergällt.

Mein armer Kopf
Ist mir verrückt,
Mein armer Sinn
Ist mir zerstückt.

Meine Ruh ist hin,
Mein Herz ist schwer,
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.

Nach ihm nur schau ich
Zum Fenster hinaus,
Nach ihm nur geh ich
Aus dem Haus.

Sein hoher Gang,
Sein edle Gestalt,
Seines Mundes Lächeln,
Seiner Augen Gewalt,

Und seiner Rede
Zauberfluss,
Sein Händedruck,
Und ach, sein Kuss!

Meine Ruh ist hin,
Mein Herz ist schwer,
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.

Mein Busen drängt
Sich nach ihm hin.
Ach dürft ich fassen
Und halten ihn,

Und küssen ihn,
So wie ich wollt,
An seinen Küssen
Vergehen sollt!

Oh, könnt ich ihn küssen,
So wie ich wollt,
An seinen Küssen
Vergehen sollt!

An seinen Küssen
Vergehen sollt.
Meine Ruh ist hin
Mein Herz ist schwer.

In F. Schuberts Vertonung von J.W. Goethes Gedicht „Gretchen am Spinnrad“ wird die Verschlingung der geschlechtlich verschiedenen Interkorporeität hörbar. Das Lied setzt mit der Klavierbegleitung ein. Der regelmäßig fließende Sechzehntelrhythmus des Spinnrades in der rechten Hand der Klavierstimme und die in den Stoßbewegungen der punktierten Halben der linken Hand fassbaren Fußtritte, die das Rad über die vier Achtel des schwingenden Fußbretts in der Oberstimme der linken Hand des Klaviers in Bewegung halten, sind akustischer Ausdruck der inneren Bewegtheit der liebenden Frau. Margarethe, die bei ihrer Arbeit am Spinnrad in Gedanken bei Faust ist, und ihr Spinnrad sind im Zusammenspiel dieser Rhythmen chiastisch verschränkt weder eins noch zwei und für die Zuhörenden körperlich anwesend.

F. Schubert verflucht diesen rhythmischen Hintergrund der Unruhe von drehendem Spinnrad und liebender Frau mit J. W. Goethes Text, indem er die erste Strophe des Liedes zweimal als eine Art Refrain in den Verlauf des Gedichtes einfügt und das Lied mit den beiden ersten Versen „Meine Ruh ist hin, Mein Herz ist schwer“ schließt. Gretchen findet die vor der Begegnung mit dem geliebten Mann gewohnte innere Ruhe nicht mehr. Ihr ‚*être au monde*‘, das sich über das unbewusste Spüren der körperlichen Grundempfindungen konstituiert, ist durcheinander geraten. Die Abwesenheit des Geliebten, macht alles unerträglich: „Die ganze Welt ist mir vergällt“. ‚*Etre au monde*‘ bedeutet immer schon ‚*être à l'autre*‘ – sich in der rhythmisch schwingenden Bewegung auf die andere Person zu, von ihr weg halten.

Im Lied wird die chiastische Bewegung aufeinanderzu-voneinanderweg der Liebenden, die auch während der Abwesenheit der geliebten Person weitergeht, hörbar. Ab Takt 51 schwingt das Trittbrett – der Hiatus der chiastischen Dehiszenz – stumm im Crescendo und Accelerando der pianissimo beginnenden Fußtritte.³ Gretchen stößt immer stärker und schneller. Der Körper des geliebten Mannes ist da – in Gretchens Erinnerung, ihren Gefühlen. Sie sieht seinen hohen Gang, seine edle Gestalt, seines Mundes Lächeln und erliegt von neuem seiner Augen Gewalt. Sie hört seiner Rede Zauberfluss. Sie spürt seinen Händedruck. Die Intensität des chiastischen Daseins des abwesenden Geliebten im Körper Margarethes setzt sich in die energische Bewegung der zunehmend stärker hörbaren, beinahe forcierten Klavierbegleitung des drehenden Rades

und des mit aller Kraft tretenden Fußes um. Das Rad überdreht. Beim Spüren des Kusses stößt Gretchen mit dem Fuß gewaltsam das Trittbrett auf den Boden und bremst die Drehbewegung abrupt. Sie verweilt – selbstvergessen, ganz der Erinnerung hingegeben – im Kuss. Die Fermate auf dem eingestrichenen G, der zweithöchsten Note des Liedes, eröffnet in der Regularität des Metrums einen gleichsam von anderswo herkommenden Zeitzwischenraum des stillstehenden Fließens der Zeit. Nach einer Pause – in der Gretchen das hinuntergepresste Fußbrett durch die Gewichtsverlagerung auf den Hinterfuß aus der Blockierung löst – setzt sie das Spinnrad erneut in Bewegung. Die linke Hand des Klaviers setzt auf dem tiefen A – der tiefsten Note des Liedes – *pianissimo* ein. Der Fuß stößt das Trittbrett ohne Gewalt aber kraftvoll nach unten, es kommt schwerfällig in Bewegung – ein Achtel verbunden mit einem punktierten Viertel – und versetzt das Rad in eine zögernde Schwingung von sechs Sechzehnteln in einem Achtel endend, die ein weiterer Fußtritt unterbricht. Das Rad steht einen Augenblick von zwei Achtelpausen still. Noch zweimal wiederholt sich dieses zögernde Ansetzen bis das Rad in einer regelmäßigen Drehung von 12 Sechzehnteln schwingt und Fuß und Trittbrett von der fließenden Bewegung der rechten Hand des Klaviers mitgetragen werden.

Der Rest des Liedes, also insgesamt etwa die Hälfte, kreist um Gretchens Verlangen, den geliebten Mann zu küssen und von ihm geküsst zu werden. F. Schubert macht die Intensität des Verlangens mit den Anweisungen „*crescendo a poco e accelerando*“ hörbar. Diese zweite Hälfte des Liedes ist fast durchgehend *Forte* und *Fortissimo* mit den durch die *Forzati* gut hörbaren Stößen des Fußes. Gretchens Ruh ist hin. Ihr Herz ist schwer. Das Lied schwingt mit einem „*Decrescendo e ritardando*“ im *Pianissimo* aus. Der Fuß lässt sich in punktierten Vierteln auf dem dritten Notenwert also nicht auf dem betonten ersten Wert vom auf- und abschwingenden Trittbrett mittragen, ohne Energie zuzuführen. Das Tempo des Rades nimmt in einem „*Diminuendo pianissimo*“ kontinuierlich ab, bis es stillsteht.

Die Durchwachsung der Interkorporeität erwächst insbesondere in intimen Beziehungen, bei denen die taktilen Kontakte mit Händen und Lippen den ganzen Körper betreffen. ‚*Faire l’amour*‘ ist eine chiasmisch verschlungene Bewegung aufeinanderzu-voneinanderweg des Sich-Einschwingens der beiden Partner in einen gemeinsamen Rhythmus von schwingenden Stoß- und Gleitbewegungen. Es eröffnet sich ein Hiatus, der die Verwicklungen des ‚*désir*‘ in Bewegung hält. Dieser ‚*désir*‘ gilt nicht nur dem Körper des Partners/der Partnerin sondern seiner/ihrer Persönlichkeit, d.h. immer auch seinem/ihrer Anderssein. Es bildet sich eine Vertrautheit mit dem Partner/der Partnerin heraus, die aus der erotischen Interkorporeität des wechselseitigen taktilen Sich-Spürens und Gespürtwerdens beim Küssen und beim Liebesakt erwächst. In der Begegnung mit einer andern Person eröffnet sich eine gemeinsame und je

verschiedene Welt des Wahrnehmens, Empfindens, Denkens, die sich in dieser Begegnung jeweils neu konstituiert. Diese Konstellation zweier Personen und ihrer gemeinsam-verschiedenen Welten ist immer schon eingebunden in Konstellationen mit weiteren Personen.

Das Lied entwickelt, indem es Gretchens Kontakt mit dem Spinnrad in Musik setzt, die Beziehungskonstellation von Gretchen und Faust. F. Schubert, der wohl nie selbst an einem Spinnrad gearbeitet hat, gelingt es, J.W. Goethes Text derart in Musik zu setzen, dass eine Person, die spinnen kann, den Kontakt mit dem Spinnrad, den aktiven Hintergrund der Bein- und Körperbewegungen beim Hören des Liedes spürt. Dabei wird zugleich F. Schuberts Sensibilität spürbar – sowie seine Sinnlichkeit, die der Komponist in einer liebenden und begehrenden Frau verkörpert. Die Zuhörenden, ihre Sensibilität und Sinnlichkeit, die sie in ihren je eigenen Beziehungskonstellationen leben, sind in der akustischen Wahrnehmung mit den Konstellationen des Liedes, die Gretchen, das Spinnrad, den abwesenden Geliebten und den Komponisten je verschieden verbinden, chiastisch verschlungen.

1.3. *Das chiastische Durchwachsen der Interkorporeität*

Die Denkfigur des Chiasma verbindet vier Momente. Graphisch lässt sich die Figur als Kreuzung in der Form des griechischen Buchstabens χ darstellen. Das sich berührende Händepaar, die sich küssenden Lippen verschlingen sich in einer aktiv-passiven Wechselbeziehung. Meine Lippen (ML) fühlen aktiv die Lippen der anderen Person (AL). Diese sind sowohl passiv (p) gefühlte, als auch aktiv (a) fühlende meiner Lippen, die damit ihrerseits passiv sind.

$$ML_a - AL_p / AL_a - ML_p / ML_a - AL_p / AL_a - ML_p$$

Die Form der Figur ML – AL – AL – ML wird in der Stilistik als Chiasma bezeichnet.

Mit dieser chiastischen Struktur verschränkt ist ein weiteres Chiasma: Beim Fühlen der Lippen der anderen Person spüre ich meine Lippen als gespürte. Ich spüre das Spüren der anderen Person, die ihrerseits mein Spüren spürt. Die chiastische Dehiszenz aufeinanderzu-voneinanderweg entfaltet einen ungeschlossen-unabschließbaren Vorgang wechselseitigen Ineinanderwucherns. Dabei findet keine dialektische Synthese statt. Die beiden Bewegungspole stehen nicht in einem Gegensatz zueinander. Sie heben sich weder gegenseitig auf, noch ergänzen sie sich zu einer Einheit. Die chiastische Konstellation bildet eine Familie verwandter Spielarten der Verflechtungen, die je in ihrer Eigenart in den Blick genommen werden müssen. Allgemeine Aussagen wie die folgenden, dienen lediglich der Orientierung. Sie entwickeln keine für

alle Familienmitglieder gültige Grundstruktur. Das chiasmische Geschehen kann beispielsweise in Form von Wellenbewegungen, einer Spiegelung, einer Verschiebung, einer Drehung, einer Abweichung, einer Dezentrierung, einer Umkehrung, einer Verkehrung, einer Wendung erfolgen. Die dabei stattfindenden Bewegungen verquicken sich auf verschiedene Weise, sich verschlingend, verfilzend, verzahnend, verwirrend, ineinander wuchernd, sich übergreifend. Es lassen sich verschiedene Arten von Verbindungsstellen ausmachen: Nahtstellen, Schnittflächen, Auswechslungen – z.B. bei Balken –, Gelenke, Scharniere, Spiegelachsen, die Kopulation in der sexuellen Begegnung von Frau und Mann.

In der chiasmischen Dehiszenz brechen die Berührungsstellen auf, entfalten Asymmetrien im Zwischenraum von weder eins noch zwei. Es eröffnet sich ein je verschiedener, auf den konstituierenden Vorgang bezogener Hiatus – weder etwas noch nichts. Diese Konstellation ist nicht fundiert. Sie hält sich – vergleichbar mit den Planeten unseres Sonnensystems – in der sich anziehenden und abstoßenden Bewegung der Konstellation als ganzer und ihrer Elemente untereinander. Die elliptischen Planetenbahnen drehen um zwei Fixpunkte, von denen nur einer mit einem Fixstern besetzt ist. Es handelt sich um eine Konstellation von weder einer noch zwei Achsen, die ihrerseits von der zentrifugalen-zentripetalen Bewegung der um sie kreisenden Planeten und der zwischen diesen aktiven Kräfte gehalten werden, ohne im Weltraum befestigt zu sein, in dem sie wie andere Sonnensysteme in Bewegung ist.

Gretchen, ihr Spinnrad und der abwesende Geliebte bilden eine derartige interdependente chiasmische Konstellation von ‚être au monde‘ und ‚être à l'autre‘.

2. Das Chiasma von Sprache, Körper und Welt

Die Denkfigur des Chiasma betrifft – wie erwähnt – auch die Relation von Sprache und Welt. M. Merleau-Ponty versucht, ausgehend vom Körper zu denken. Sein Ansetzen beim Körper stellt die philosophische Reflexion mit der Implikation eines gleichsam körperlosen Denkens insofern vor ein Problem, als unser Körper immer schon eine Vielzahl von sprachspielimmanenten Bedeutungen hat. Unsere Körper sind in der Sprache sozio-kulturell verfasst und zugleich gehört unser Sprechen zur „Naturgeschichte“⁴ der Menschen. Die philosophischen Sprachspielen der Ontologie bilden Spielarten der Interaktion von Körper sowie Welt und Philosophierenden, denen es nie gelingt, direkt zu den Dingen vorzustoßen. Kann M. Merleau-Ponty, indem er auf dem Sprechen von Wahrnehmung, also der Relation von Körper und Welt beharrt, eine indi-

rekte Ontologie entwerfen, die der sprachlichen Verfassung von Objekten und Subjekten entgegen?

Seine Reflexion auf das Verhältnis von Sprache und Körper sowie Welt nimmt die Feststellung des naiven Wahrnehmungsglaubens – d.h. der nicht zu rechtfertigenden Gewissheit, dass es etwas gibt und dass alle in einer gemeinsam-verschiedenen Welt leben – zum seinerseits zu reflektierenden Ausgangspunkt seiner Überlegungen. Das ‚Es gibt Welt‘ bezieht sich nicht auf eine vorsprachliche Welt, die in einem binären Ansatz hinter der sprachlichen Konstruktion gesucht werden könnte. Als Sprechend-Entwerfende sind wir diesem Entwurf immer schon immanent. Welt und Körper sind nicht Objekte, die von einem unabhängigen Subjekt – einem ‚kosmotheoros‘ – von einem externen Standort aus betrachtet und untersucht werden könnten. Die wechselseitige Immanenz von Sprache und Körper sowie Welt ist unhintergebar. Das Entwerfen von Welt ist immer ein sprachspielimmanenter Prozess der Interaktion, dem wir mittels Sprache auf die Spur kommen können. M. Merleau-Pontys Ansatz einer indirekten Ontologie spürt in seiner Verwendung von Sprache der chiasmatischen Verfilzung von sprechenden Subjekten und widerständigen Objekten nach. Er unterscheidet zwischen der „parole parlante“, in der erworbene Bedeutungen fixiert werden, und dem „langage opérant“, der aktiv, schöpferisch erobert, als Prozess des Entstehens einer Ding-Sprache, die das Geschehen tangential berührend eine Ontogenese ausdrückt.⁵ In der Sprache spricht ‚etwas‘, das nicht Sprache ist, ohne etwas Nichtsprachliches zu sein.

Dieser Ansatz impliziert ein Sprachverständnis, das sich nicht in der Referenz erschöpft, ohne diese, die dem naiven Wahrnehmungsglauben implizit ist, auszuschließen. Sein Verständnis von Bedeutung als Differenzierungsprozess steht im Zusammenhang mit F. de Saussures struktureller Linguistik der Differenz. Es geht ihm jedoch nicht um ein geschlossenes Sprachsystem, sondern um den schöpferischen Charakter der Sprache und deren unabschließbare Offenheit für ... Die schöpferische Sprache der Philosophie nähert sich Literatur und Dichtung an. In den letzten Schriften reflektiert Maurice Merleau-Ponty nicht nur auf das schöpferische Potential der Sprache. Im Vergleich mit früheren Werken ist eine bemerkenswerte Veränderung seines Sprechgestus festzustellen. Es fällt insbesondere der passivische Sprachstil und das Fluktuieren der Bedeutung von Begriffen im Zusammenhang mit dem jeweiligen Kontext auf. Er entwickelt selbst eine sinnliche Begrifflichkeit, eine Sprache der „chair“. Er gestaltet eine schöpferische, bewirkende Sprache in der Gegenstände und Sprache nicht als Bezeichnetes und Zeichen aufeinander bezogen sind, sondern sich als Praxis einer chiasmatischen Hervorbringung wechselseitig erschaffen. Dabei wird der Hiatus des Überspringens der chiasmatischen Bewegung als Schweigen hörbar. Dieses Schweigen ist lediglich aber immerhin über diese Praxis des hervorbringenden Sprechens wahrnehmbar. M. Merleau-Ponty

ist ein wagemutiger Don Quixote: mit seinem Unternehmen des Entwurfs einer indirekten Ontologie sucht er sprechend das schweigende Werden der Dinge, ihr Leben, hörbar zu machen.

3. Geschlechtlich verschiedene Konstellationen der Interkorporeität

3.1. Die geschlechtlich verschiedenen Konfigurationen des psychophysischen Körpers

Wir stehen hier vor zwei ineinander verwickelten Schwierigkeiten. Zum einen stellt sich die Frage, nach der unauflösbaren Durchwachsung von psychischen und körperlichen Momenten einer Person. Und zum anderen geht es darum, dass diese Durchwachsung der beiden für die Person konstitutiven Momente geschlechtlich verschieden ist und sich in der abstoßenden und anziehenden Begegnung mit anderen Personen konstituiert, die ebenfalls geschlechtlich verschiedene psychophysische Wesen sind.

Die Beziehung von physischem und psychischem Körper wird in der philosophischen Tradition unter dem Stichwort Leib-Seele/Geist-Problem angesprochen. Anhand der Figur des Chiasma kann für die Schwierigkeit, wie die Verwachsung von physischen, psychischen und intellektuellen Momenten zu denken ist, ein fruchtbarer Lösungsansatz entwickelt werden. Eine Person konstituiert sich als psychophysische Konfiguration im chiastischen Durcheinanderwachsen mit anderen Personen und der Welt.

Das Durcheinanderwachsen des geschlechtlich verschiedenen psychophysischen Körpers über Wahrnehmung und körperliche Grundempfindungen ist immer ein sprechhandlungsimmanentes Geschehen, an dem andere Personen sprechend und handelnd mitwirken. Der psychische Körper entwickelt sich während der Schwangerschaft und nach der Geburt während unseres ganzen Lebens zusammen mit dem physischen Körper, dessen Wahrnehmungen, Bedürfnissen und deren Befriedigung im wechselseitig spürend-gespürten Kontakt mit anderen Personen. Ich erinnere an die Darstellung des Eröffnens des wechselseitigen Spürens einer anderen Person im taktilen Kontakt des Händedrucks, des Küssens und der Liebesbeziehung. Diese Erfahrungen situieren sich auf dem Hintergrund der insbesondere taktilen Konfiguration-Konstellation der Interkorporeität von Mutter und Kind während der Schwangerschaft, wie sie sich während 40 Wochen über wechselseitige Wahrnehmungen und Empfindungen entwickelt. Das ungeborene Kind lebt in der psychophysischen Konfiguration der Mutter und teilt deren Grundempfindungen wie z.B. Entspannung, Zufriedenheit, Glück, aber auch Hektik und Stress,⁶ und deren Konstellationen mit

anderen Personen, insbesondere seinem Vater, den es hört, dessen Hände es auf dem Bauch der Mutter wahrnimmt und den es spürt, wenn seine Eltern sich lieben. Nach der Geburt dehiziert der sich über Geruchs-, Geschmacks-, Gehörs-, Gesichts- und Gefühlserinnerungen im Zusammenhang mit körperlichen Grundempfindungen wie Hunger und Durst, Müdigkeit, Sinnlichkeit konfigurierende psychophysische Körper immer von neuem auf andere Personen und damit auf neue Empfindungen zu, die in einem unabgeschlossenen Geschehen mit dem Ensemble der Erinnerungen chiasmatisch ineinander wuchern. Im tätigen Gespräch sind die beteiligten Personen einander spürend im Kontakt. Dieser Kontakt betrifft nicht nur das intellektuelle Verstehen, sondern auch das Gefühlsleben und den Körper. Das schöpferische Sprechen dringt zum stummen Werden der Person vor.⁷

Das Sprechen *vom* Körper blendet dessen sexuelle Differenzierung aus. Demgegenüber ist festzuhalten, dass der weibliche und der männliche Körper eine chiasmatische Konstellation von ‚weder eins noch zwei‘ bilden, in welcher *der eine menschliche Körper zu zwei geschlechtlich verschiedenen Gestalten dehiziert, ohne sich in einer Zweiheit der Geschlechter zu befestigen*. Diese Konstellation im Rahmen der Zweiheit wird noch dadurch kompliziert, dass der Körper einer Person in sich selbst eine zwiespältige Bewegung in Richtung Verdoppelung macht. Er öffnet sich als wahrnehmender-wahrgenommener nicht nur der Welt, vielmehr der anderen Person, die ihrerseits wahrnehmend-wahrgenommene ist. Das Flechtwerk der sexuell verschiedenen Konfiguration einer Person und ihrer Beziehungskonstellationen mit anderen Personen und deren sexuell differenten Konfiguration konstituiert sich wechselseitig. Unser geschlechtlich verschiedener Körper, der den Hintergrund für unsere Beziehungen bildet, impliziert immer schon geschlechtlich verschiedene Konstellationen mit anderen Personen, die ihrerseits den Hintergrund für unsere geschlechtlich verschiedene Persönlichkeit bilden.⁸

3.2. Zweigeschlechtlichkeit als geschlechtlich verschiedene Interkorporeität

In Abgrenzung von einem dichotomischen Ansatz, bei dem die Frau das Gegenteil oder die Ergänzung des Mannes darstellt, ist ein Denken der sexuell differenten Interkorporeität zu gestalten, welches das chiasmatische Durcheinanderwachsen der geschlechtlich differenzierten Konfigurationen und Konstellationen von Frauen und Männern in gleich- oder verschiedengeschlechtlichen Beziehungen entwirft. Anhand der Denkfigur des Chiasma, die eine Konstellation von weder eins noch zwei entwickelt, kann die Zweigeschlechtlichkeit nichtdichotomisch gefasst werden. Die chiasmatische Bewegung aufeinanderzu-

voneinanderweg löst die Zweierheit nicht in der Vereinigung auf, belässt sie aber auch nicht in der Binarität. In der chiasmatischen Dehiszenz auf das andere Geschlecht zu kann eine Frau ‚männliche‘ Züge ihrer Person entwickeln und ebenso kann ein Mann ‚weibliche‘ Züge seiner Person ausbilden. Die sexuell differente Konfiguration einer Person bewegt sich, ausgehend von ihrer geschlechtlichen Gestalt im nichtbinären Zwischenraum der Konstellation von weder einem noch zwei Geschlechtern.

Kehren wir zu Margarethe und ihrem Spinnrad zurück. F. Schuberts Lied gestaltet ein sonores Körperbild, in dem die Verschränkung der geschlechtlich verschiedenen Interkorporeität hörbar wird. Gretchens Körper und ihre in der Paarkonstellation mit Faust erregte Sinnlichkeit, die sie in der Gegenstandskonstellation mit dem Spinnrad lebt, nehmen in der ästhetischen Konstellation der Interpretation in den geschlechtlich verschiedenen Körpern der Zuhörenden Gestalt an. Der Träger, welcher Gretchens Gestalt durch Raum und Zeit in den Zuhörenden konfiguriert, ist die musikalische Materialität. Diese ist immer schon sprechhandlungsimmanent. Die verschiedenen musikalischen Kulturen haben verschiedene musikalische Sprachen mit verschiedenen Tonsystemen und unterschiedlichen Notationen und Techniken entwickelt, welche im Musikunterricht vermittelt werden. F. Schuberts Kompositionen sind geprägt von der okzidentalen, mathematisch orientierten Musikkultur, wie sie zu Beginn der Neuzeit – am deutlichsten in den Werken Johann Sebastian Bachs – auf dem Hintergrund des sich gleichzeitig anbahnenden mathematisch-physikalischen Weltbildes entstand. Dass die musikalische Materialität nie an sich fassbar ist, sondern immer nur auf dem Hintergrund einer bestimmten musikalischen Ausdrucksweise in einer bestimmten Musikkultur, heißt nicht, dass ihre Bedeutung eindeutig fixiert wäre. Die musikalische Materialität – das macht ihren Reichtum aus – ist mehrdeutig.

In F. Schuberts Liedern sprechen Frauen und Männer ihr Verlangen aus. In den Liedern für eine Stimme sind sie in der Regel allein, im Kontakt mit Gegenständen, z.B. einem Spinnrad, oder Tieren wie den Krähen, die den Wanderer auf der Winterreise begleiten, oder der Natur – fließendem Wasser, Eis, Bäumen, der Sonne. Diese Kontakte finden in der Klavierbegleitung Gestalt. Sie ist vieldeutig und betrifft nicht lediglich die äußere Welt, sondern immer auch das Innenleben, die Konstellation mit dem/der fernen Geliebten. Außen und Innen sind über dieselbe sonore Materialität chiasmatisch verwuchert. Das Ineinanderwuchern von Personen mit den Dingen der Welt betrifft zwei chiasmatische Bewegungsmomente. Eine Bewegung setzt beim äußeren Moment des Kontakts mit den Dingen, Lebewesen und Personen d.h. den Körpern ein und geht hin zum Spüren, zur Integration des Kontakts in die eigenen psychophysische Konfiguration. Der wahrnehmende Kontakt schließt die Körper zusammen. Gretchen und ihr Spinnrad sind intim miteinander verbunden.

Während Jahren sitzt sie tagein, tagaus an ihrem Rad und spinnst Leine. Sie kennt die Eigenschaften und Dickköpfigkeiten ihres Spinnrades. Sie reagiert – zum Teil unbewusst – auf ihr Rad, lässt sich von diesem lenken, so wie sie es ihrerseits durch ihre Art, es zu verwenden, ihren Tritt, ihre Handfertigkeit geprägt und dadurch dessen Eigenheiten verstärkt oder ausgemerzt hat. Das Rad sitzt ihr im Fleisch. Gretchen und ihr Spinnrad bilden eine Konstellation. Die Arbeit geht ihr von der Hand. Die Bewegungen des Fußes mit dem Trittbrett sind eingespielt. Alles läuft „ohne Absicht, außer dem Zusammenhang von Denken und selbstbewusster Aufsicht“⁴⁹. Das zweite Bewegungsmoment des Verwachsens von Person-en und Welt/Dingen betrifft das Spüren. Margarethe ist in Gedanken und Empfinden bei ihrem abwesenden Geliebten. Sie gibt sich der Erinnerung seines Gangs, seiner Rede, seines Händedrucks, seines Blicks, seines Kusses hin. Sie kann ihre Gefühle, deren Intensität im Kontakt mit dem Spinnrad *ausleben*. F. Schubert gibt der Innerlichkeit des Verlangens mit der vieldeutigen Gestaltung der musikalischen Materialität Ausdruck.

In allen Werken lässt sich die Verflechtung mehrerer Klangebenen bemerken, die je nach Gesichtspunkt unterschiedlich gedeutet werden können. Es findet sich immer eine Klangebene mit einem mehr oder weniger schnell fließenden Notenlauf. Die fließende Sechzehntelbewegung in der rechten Hand der Klavierbegleitung von „Gretchen am Spinnrad“ wird im Zusammenhang mit dem Liedtext als Drehbewegung des Rades hörbar. In anderen Werken beispielsweise der „Schönen Müllerin“ gibt die fließende Begleitung dem Wasser und dem darin drehenden Mühlrad Gestalt. Die stillstehende Fließbewegung im zweiten Satz des Streichquintetts in C-Dur erinnert mit seiner unabgeschlossenen, unabschließbaren Bewegung an ein träge fließendes Gewässer, aber auch an die stillstehende Bewegung der Zeit in Momenten der Selbstvergessenheit. In „Suleika I“ bläst der Ostwind säuselnde Kunde vom fernen Geliebten. Diese regelmäßig fließende Bewegung, die jeweils das ganze Lied und große Teile eines Instrumentalsatzes durchzieht, ist mit einem Klopfrhythmus im Bass der linken Klavierhand oder des Cellos durchsetzt. Das Stoßen von Gretchens Fuß auf das Trittbrett des Rades ist in der Ballade „Der Zwerg“ ins Anstoßen des Schiffskörpers gegen den regelmäßigen Rhythmus der Wellen verwandelt. Im „Erkönig“ verschlingt sich das Pferdegetrappel, das während des ganzen Liedes die Beziehung zum Boden vermittelt, mit den Stößen der Windböen. Das regelmäßig wiederholte, aber nicht monotone oder stereotype Klopfen des Basses wird – nicht nur in „Gretchen am Spinnrad“, wo die liebende Frau sich der Erinnerung an den Geliebten hingibt und ihr Verlangen aktiv in kräftige Fußtritte umsetzt – als die Stoßbewegungen der chiasmischen Kopulation des Liebesaktes spürbar. Die Interpretation des Musikstücks verschlingt im Kontakt mit dem Instrument die Sensibilität und Sinnlichkeit des Komponisten mit derjenigen Gretchens, der Interpretierenden und der Zuhörenden zu einem

sonoren Körperbild. Dabei werden nicht isoliert einzelne Klangebene und der Text hörbar. Die geglückte Interpretation ist ein ‚faire l’amour‘, das in der Selbstvergessenheit der ‚jouissance‘ einen Zeitzwischenraum des gleichzeitigen Ineinanders aller Momente eröffnet.

Anmerkungen

- 1 Es ist bemerkenswert, dass M. Merleau-Ponty regelmäßig den deutschen Term verwendet, um der unlösbaren Verflechtung der „chair“, d.h. von wahrnehmend-wahrgenommenem Körper und Welt, der Beziehung zweier Personen, von Individuum und Gesellschaft Ausdruck zu geben.
- 2 M. Merleau-Ponty: *La phénoménologie de la perception*, Paris 1945, beispielsweise S. 270, wo der Term „être au monde“ im Zusammenhang mit der Synergie der Sinne entwickelt wird.
- 3 Vgl. die Anweisungen Schuberts ab Takt 51. Von einem Pianissimo geht es über ein *Crescendo a poco* zu einem *Forte* in Takt 60 und einem weiter zunehmenden *Crescendo* und einem *Accelerando* ab Takt 63 zu einem *Fortissimo*, in dem die Fußtritte Gretchen noch durch *Forzati* hervortreten.
- 4 Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, Werke Band I, Frankfurt/M. 1984, § 25.
- 5 Vgl. dazu Regula Giuliani: *Sprache und Erfahrung in den Schriften von Maurice Merleau-Ponty*, Bern 1983, S. 214 ff.
- 6 Das ungeborene Kind ist beispielsweise den Giftstoffen, die eine von Tabak, Alkohol oder von anderen Drogen abhängige Mutter zu sich nimmt, ausgesetzt. Es entwickelt möglicherweise eine drogenabhängige Konfiguration.
- Nach der Geburt hat es in schweren Fällen unter anderem Entzugserscheinungen und braucht medizinische und psychologische Betreuung.
- 7 Kinder, die in der Wildnis, in der Gemeinschaft mit wilden Tieren aufgewachsen sind, entwickelten eine andere psychophysische Konfiguration und Beziehungskonstellation als Kinder, die in der Gemeinschaft mit Menschen aufwachsen. Dies betrifft nicht nur die beschränkte Fähigkeit von so genannten ‚enfants sauvages‘, im späteren Kontakt mit Menschen sprechen zu lernen, d.h. die verbale Kontaktfähigkeit, sondern deren Persönlichkeitsentwicklung und Beziehungsfähigkeit insgesamt.
- 8 Diese doppelt verschränkte Grundfigur-Relation – denken Sie an Kippfiguren, wie sie die Gestaltpsychologie verwendet – konstituiert sich wechselseitig. Sowohl M. Merleau-Ponty als auch L. Wittgenstein haben sich intensiv mit den Überlegungen der Gestaltpsychologie auseinandergesetzt. Der jeweils unterschiedliche Neuansatz ihrer Philosophie ist durch diese graphischen und klanglichen Möglichkeiten, komplexe Beziehungskonstellationen zu fassen, maßgeblich geprägt.
- 9 Uwe Johnson: *Mutmassungen über Jakob*, Frankfurt/M. 1988, S. 75.

Literatur

- Giuliani-Tagmann, Regula:** *Sprache und Erfahrung in den Schriften von Maurice Merleau-Ponty*, Bern 1983.
- Hiltmann, Gabrielle:** *Aspekte sehen. Bemerkungen zum methodischen Vorgehen in L. Wittgensteins Spätwerk*, Würzburg 1998.
- Hiltmann, Gabrielle:** „Haben philosophische Konzeptionen ein Geschlecht? Friedrich Nietzsches närrische Kritik am autoerotischen Monismus“, in: *Topos* 5, 2002, S. 2-3, 101-121.
- Hiltmann, Gabrielle:** „Philosophie dürfte man eigentlich nur dichten‘. Ludwig Wittgensteins Sprach- und Philosophieverständnis“, in: *Die Philosophin* 1997/16, S. 10-22.
- Johnson, Uwe:** *Mutmassungen über Jakob*, Frankfurt/M. 1988.
- Merleau-Ponty, Maurice:** *La phénoménologie de la perception*, Paris 1945 (deutsch: *Die Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966, Nachdruck 1974).
- Merleau-Ponty, Maurice:** *Le visible et l'invisible*, Paris 1964 (deutsch: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München 1986).
- Schubert, Franz Peter:** *Op. 2, D 118*, Text von Johann Wolfgang von Goethe, in: internationalen Schubert-Gesellschaft (Hrsg): *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. VI: Lieder*, Bd. 1a, Kassel u.a. 1970, S. 10-19.
- Wittgenstein, Ludwig:** *Philosophische Untersuchungen*, Werke Band 1, Frankfurt/M. 1984.