

Christian Kiening | Ulrich Johannes Beil



Urszenen des Medialen



Von Moses zu Caligari



Wallstein

Christian Kiening | Ulrich Johannes Beil
Urszenen des Medialen

Christian Kiening | Ulrich Johannes Beil

Urszenen des Medialen

Von Moses zu Caligari



WALLSTEIN VERLAG

Gedruckt mit Unterstützung des vom Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung und von der Universität Zürich
getragenen Nationalen Forschungsschwerpunkts »Medienwandel –
Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven«

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet
diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2012
www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf
Bildvorlage: Tanja Kevic, Zürich
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen
ISBN (print) 978-3-8353-1127-5
ISBN (eBook, pdf) 978-3-8353-2294-3

Inhalt

Einleitung
7

1. Der schreibende Gott
Buch Exodus
19

2. Weben und Entweben
Homer, *Odyssee*
37

3. Ein Höhlenbewohner tritt ans Licht
Platon, *Politeia*
55

4. Liebe im Spiegel und im Echo
Ovid, *Metamorphoses*
77

5. Tafeln aus Stein und aus Fleisch
Paulus, *Zweiter Korintherbrief*
97

6. Ein Hirte wird zum Medium
Beda Venerabilis, *Geschichte Cædmuns*
117

7. Bilder auf Mänteln und Decken
Chrétien de Troyes/Hartmann von Aue, *Erec*
137

8. Einschreibungen und Verkörperungen
Bonaventura, *Franziskusvita*
159

9. Das absolute Medium
Nicolaus Cusanus, *De visione Dei*
181

INHALT

10. Geheimnisvolle Manuskripte und überflüssige Bücher
Miguel de Cervantes, *Don Quijote von der Mancha*
201
11. An den Grenzen von Text und Bild
Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon*
221
12. Das verschriebene Bild
Honoré de Balzac, *Das unbekannte Meisterwerk*
243
13. How I miss my phonograph!
Bram Stoker, *Dracula*
267
14. Ein Medium öffnet die Augen
Robert Wiene, *Das Cabinet des Dr. Caligari*
289
- Ausblick
311
- Anmerkungen
321

Einleitung

1 ¹ Im Anfang schuf Gott Himmel und Erde. ² Und die Erde war wüst und öde, und Finsternis lag auf der Urflut, und der Geist Gottes bewegte sich über dem Wasser. ³ Da sprach Gott: Es werde Licht! Und es wurde Licht. ⁴ Und Gott sah, dass das Licht gut war. Und Gott schied das Licht von der Finsternis. ⁵ Und Gott nannte das Licht Tag, und die Finsternis nannte er Nacht. Und es wurde Abend, und es wurde Morgen: ein Tag.¹

I

Von Anfängen lässt sich nur paradoxal erzählen. Sie sind gleichzeitig in der Zeit und vor der Zeit. Sie stehen an der Grenze von Nicht-Sein und Sein. Sie sind denkbar erst von einem Punkt aus, an dem sie bereits vergangen sind, dessen Möglichkeit sie aber überhaupt erst begründen. Anfänge eröffnen eine Kontinuität, der sie eine elementare Diskontinuität einschreiben. Sie werden von einer Erzählung ins Leben gerufen und sind doch in ihr schon vorausgesetzt. Noch einmal potenziert begegnen diese Paradoxa in Geschichten absoluter Anfänge. Sie berichten nicht bloß von der Entstehung eines Volkes oder der Geburt eines Helden, sondern davon, wie es überhaupt zu der Welt kam, von der die Erzählung handelt. Sie präsentieren Nennakte, die eine ontologische Dimension beanspruchen. Sie werfen Fragen auf, als deren – nicht Lösung, aber Bearbeitung die Erzählung erscheint.

So auch im ersten Schöpfungsbericht oder genauer -hymnus der biblischen *Genesis*. Er zählt zweifellos zu den wirkungsreichsten Texten der ›Weltliteratur‹.² Doch vieles bleibt in dieser sogenannten Priesterschrift, die wohl zur Zeit des babylonischen Exils (598-539 v. u. Z.) entstand, rätselhaft. Bereits der Beginn, das berühmte *b^e-rešchît* im hebräischen Text, wirft Fragen auf. Handelt es sich um einen absoluten oder einen relativen Anfang? Soll überhaupt in erster Linie die Zeit bezeichnet werden oder vielmehr das Werk, das in ihr entstand, das ›Erstlingswerk‹ Gottes? Sodann folgt im Text in hymnisch-ritueller Sprache eine Hervorbringung machtvoll auf die nächste. Zugleich aber wird nachdrücklich vorgeführt, dass ein Erzählen von absoluten Anfängen sich immer selbst unterlaufen, in Paradoxien verwickeln muss. Einerseits findet es immer schon vor dem Hintergrund anderen Erzählens statt; das sind hier der entstehungsgeschichtlich ältere Schöpfungsbericht ab *Genesis* 2,4b, der den Garten

Eden und den Sündenfall in den Blick nimmt, oder vorderorientalische Schöpfungsmythen, die als Folie der Absetzung dienen. Andererseits wohnt diesem Erzählen eine eigene zeitliche Logik inne, die mit jener der Schöpfung nicht identisch ist. Der erste Satz, auch wenn man ihn als Überschrift oder Motto nimmt, nennt Himmel und Erde schon als unterschieden, erst am zweiten Tag aber wird Gott dem Himmel seinen Namen geben. Die Verse 4 und 5 berichten die Trennung von Licht und Finsternis sowie deren Benennung als Tag und Nacht, Vers 14 aber konstatiert dann, die Erschaffung der Lichter am Himmel diene dazu, »den Tag von der Nacht zu scheiden«.

Uneinheitlichkeiten wie diese wurden von der Bibelforschung meist als Ausdruck der vielsträngigen Vorgeschichte des Genesis-Textes gelesen.³ Doch lassen sie sich auch verstehen als Spuren einer bewusst bewahrten Vielstimmigkeit, sinnschwere Worte, aufgeladen durch die Tradition und ausgereizt in ihrer Spannungshaftigkeit. Der Spannungshaftigkeit eines Erzählens, das an den Beginn aller Differenzen zurückzugehen verspricht, selbst aber von Differenzen gezeichnet ist und zugleich Differenzen überbrückt: im Geist (Gottes), im Menschen, in der Sprache. Im Zentrum des Schöpfungsberichts steht das Unterscheiden: zunächst von Licht und Dunkelheit, dann von oben und unten, von Flüssigem und Festem. Schon der erste Buchstabe im hebräischen Text, Beth, repräsentiert, was vor allem in der kabbalistischen Tradition eine Rolle spielen wird, die Zahl 2 – eine Zweiheit also schon in allem Anfang!

Das darin implizierte und im Folgenden narrativ entfaltete Unterscheiden vollzieht sich in der Doppelung von Hervorbringen und Einteilen: Es schafft substantiell das Unterschiedene und semiotisch die Unterscheidungen, die schließlich auch in Bezug auf die Lichter am Himmel als ›Zeichen‹ (hebr. *’otot*, gr. *sēmeia*, lat. *signa*; 1,14) gelten werden. Diese mehrfache Differenz – zwischen Gott und der Welt, zwischen den Elementen der Welt, zwischen den Dingen und den Zeichen – ist es, die Vermittlungen nötig macht: Medien im weitesten Sinne des Wortes. Zu ihnen zählen nicht erst das Licht (hebr. *aur*; griech. *phōs*; lat. *lux*; 1,3/1,15), das als physikalische Form Übertragungen ermöglicht, oder das Bild (hebr. *tselem*; griech. *eikōn*; lat. *imago*; 1,26), das als mimetische Form Abwesendes anwesend macht. Dazu zählen beispielsweise schon die Namen, die den Bezug kennzeichnen zwischen Schöpfer und Schöpfung. Sie haben selbst paradoxen Charakter: Sie sind ebenso Ausdruck der von Gott eingeführten Unterscheidungen wie Bedingung der Möglichkeit von deren Benennung. Mit ihnen werden gleich eingangs grundsätzliche mediale Fragen virulent: Was ist es, was den Unterschied ausmacht, das

Wechselspiel von Differenzsetzung und -aufhebung begründet? Was ist es, was als zugleich Trennendes und Verbindendes fungiert?

Die Antwort scheint im Falle des Genesis-Textes einfach: Gott. Er ist derjenige, der nicht nur die Erde in ihrem Unterschied zum Himmel hervorbringt, sondern dann auch auf ihr, die zunächst *tobû wâ-vohû*, »wüst und leer« ist, alle möglichen Unterschiede einführt. Doch die Art, wie er das tut bzw. der Redaktor der Priesterschrift es beschreibt, ist eigentümlich. Hier agiert keineswegs eine über alle Unterschiede erhabene Instanz. Zwar deutet sich zunächst ein performativer Akt par excellence an. Gottes Sprechen und sein Handeln scheinen identisch oder allenfalls durch die Notwendigkeit eines zeitlichen und narrativen Nacheinanders geschieden: »Da sprach Gott: Es werde Licht! Und es wurde Licht« (1,3). Doch dann kommt es zu einer ganzen Kette von Folgehandlungen: Sehen, Handeln und Benennen. Ab dem dritten Schöpfungstag tritt noch das Urteilen dazu (»Und Gott sah, dass es gut war«; 1,10), bei den Lebewesen auch das Segnen (1,22). Es entsteht eine Spannung zwischen Wort und Tat, ein Beziehungsraum zwischen Schöpfungswort und Schöpfungshandeln – mit dem auch Vermittlungen in den Blick kommen.

Elohim, wie Gott in diesem ersten Schöpfungsbericht genannt wird, ist kein abstrakter Urheber der Welt. Er lässt sich auf sie, kaum sind ihre Elemente da, ein. Er betrachtet sie, benennt sie und beurteilt sie. Er besitzt von vornherein eine innere Gespaltenheit, spricht mit sich selbst, ja fordert sich selbst zur Schöpfung auf: »Lasset uns ...«. Ein Beobachtergott, der handelnd auftritt, sich selbst in Szene setzt, wie auf einer Bühne agierend die Bestandteile der Welt vorzeigt und benennt.⁴ Ein Gott, der in einem solchen Maße an der Welt interessiert ist, dass er sich schließlich ein Gegenüber schafft, ein Spiegelbild, in dem er die Beobachtung der Beobachtung beobachten kann. Unübersehbar wird die entscheidende Rolle dieser letzten Schöpfung betont: zunächst von Gott selbst (»als unser Bild, uns ähnlich«, 1,26), dann zweimal, in chiastischer Wendung, vom Erzähler (»Und Gott schuf den Menschen als sein Bild, als Bild Gottes schuf er ihn«, 1,27); am Ende bezeichnet Gott dieses Werk als einziges als »sehr gut« (1,31).

Das zeigt, wie sehr dieser Mythos final konzipiert, anthropologisch perspektiviert – und auf eine paradoxe Form der Vermittlung hin gedacht ist: Der Mensch, ähnlich, aber nicht identisch mit Gott, ist in Bezug zu diesem sowohl Alter ego wie Medium, doch ein Medium, das nicht einfach ein neutrales Drittes repräsentiert, sondern in einem Partizipationsverhältnis steht zu dem, von dem es ausgeht. Spätestens jetzt sollte klar sein: Wir haben es nicht mit einer naiven Ursprungserzählung zu tun. So ritualisiert der Text auftritt, ohne Erzählermarkie-

rung, aber voller Performativa, Ellipsen und Wiederholungsfiguren – er setzt zugleich Distanz voraus. Er präsentiert das Grundsätzliche des Anfangs, der Werkstiftung, der Zeichen- und Vermittlungshaftigkeit in einem narrativen Schauspiel, das oszilliert zwischen den Worten, die die Schöpfung hervorbringen und bezeichnen, und den Bildern, in denen sie sich realisiert und anschaulich wird.

II

Damit ist ein erster Eindruck gegeben, was es heißen und worin der Reiz liegen kann, ›Urszenen des Medialen‹ in den Blick zu nehmen. Medien-geschichte gibt es seit ungefähr einem halben Jahrhundert oder, nimmt man Vorläufer wie Rudolf Arnheim, Béla Balázs, Walter Benjamin, Bertolt Brecht oder Siegfried Kracauer dazu, seit den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts. Meist war sie eine Geschichte von spezifischen Techniken oder einzelnen Medien: des Bildes, der Schrift, des Buchdrucks, dann der Photographie, des Grammophons, des Telegraphen, des Telefons, des Films, des Radios, des Fernsehens, schließlich der elektronischen und digitalen Medien. Zwar hat sich in den letzten Jahrzehnten das, was in verschiedenen Theorien als Medium gilt, auf beinahe alles Existierende erweitert: »ein Stuhl, ein Rad, ein Spiegel (McLuhan), eine Schulklasse, ein Fußball, ein Wartezimmer (Flusser), das Wahlsystem, der Generalstreik, die Straße (Baudrillard), ein Pferd, das Dromedar, der Elefant (Virilio), Grammophon, Film, Typewriter (Kittler), Geld, Macht und Einfluss (Parsons), Kunst, Glaube und Liebe (Luhmann).«⁶ Doch vorherrschend blieben ein kommunikations- und nachrichtentechnischer Medienbegriff und eine Orientierung an den medialen Phänomenen der Gegenwart. Erst die neuere Medienphilosophie hat die Grenzen einer solchen Orientierung thematisiert und sich darangemacht, ein allgemeineres Verständnis des Medialen als eines ›Dazwischen‹ zu erkunden: »Das Medium steht als drittes zwischen zwei Momenten und nimmt in der Gesamtheit, die sie bilden, bestimmte Aufgaben wahr. Diese Aufgaben kann man vorläufig und unvollständig als Vermittlung, Übertragung, Transport, Ausdruck, Verkörperlichung usw. beschreiben.«⁶

Ein so allgemeines Verständnis bedarf der historischen und situativen Konkretisierung. Fürs Erste hat es aber einige Vorteile. Anders als im Modell des Mediums als eines Boten kommt man hier ohne Substantialisierung oder Personalisierung aus. Auch kann man die Probleme vermeiden, die sich in vielen der an der Trias Sender–Bote–Empfänger ausgerichteten Kommunikationsmodelle stellen. Solche Probleme sind zum

Beispiel eine Schematik von Form und Inhalt, Sender und Empfänger, Gelingen oder Störung von Kommunikation, eine Ausblendung der kulturellen und semantischen Bedingungen, unter denen Kommunikation stattfindet.⁷ In ihr sind ja nicht einfach ein A und ein B durch ein Mittleres verbunden, kommt es vielmehr zu komplexen Übertragungsvorgängen, bei denen Übertragenes und Übertragendes ineinander verflochten sein können. Statt einer einsinnigen Beziehung gibt es eine Vielzahl von Zirkulationen, statt eines einzigen übertragenden Stoffes eine Fülle von Vermittlungen, die, wie Michel Serres' ›Parasit‹, gleichzeitig ein- und ausgeschlossene Dritte sind – Figuren, die »Sein und Nicht-Sein«, »Pfeil und Nicht-Pfeil«, »Relation und Nicht-Relation« repräsentieren.⁸

Mit solchen Figuren des Dritten richtet sich unser Blick auf grundsätzliche Dynamiken und Prozesse von Medien im Gebrauch und auf deren Eigenlogiken – die immer auch historisch und kulturell spezifische sind.⁹ Will man ihnen nachgehen, könnte es sich als produktiv erweisen, weniger nach dem Wesen des Mediums¹⁰ als nach den Orten, Funktionen und Strukturen des Medialen¹¹ zu fragen, weniger vermeintlich klar umrissene Einzelmedien zu beschreiben als die Bedingungen zu beobachten, unter denen etwas als Medium erscheint: Gerade das Medienwerden »von Apparaten, symbolischen Ordnungen oder Institutionen, jenes Werden also, das aus Buchstabenfolgen ein Medium Schrift, aus beweglichen Lettern ein Medium Buchdruck oder aus geschliffenen Linsen ein optisches Medium macht, ist nicht von vornherein präjudizierbar und wird sich von Fall zu Fall auf je unterschiedliche Weise aus einem Gefüge aus diversen Bedingungen, Faktoren und Elementen vollziehen«. Die mediengeschichtliche Herausforderung bestünde dann darin, »jeweils historisch singuläre Konstellationen zu betrachten, in denen sich eine Metamorphose von Dingen, Symboliken oder Technologien zu Medien feststellen lässt«.¹²

III

Um solche Konstellationen soll es in diesem Buch gehen – historisch singuläre und zugleich enorm wirkungsreiche. Wir nennen sie ›Urszenen‹, verstehen diesen Begriff aber weder tiefenpsychologisch noch archetypisch, weder im Sinne traumatisierender frühkindlicher Erfahrungen (Freud)¹³ noch im Sinne einer medialen Grundfigur wie der des Boten (Krämer)¹⁴. Vielmehr interessieren konkrete Szenen, textuell-visuelle Ursprungsereignisse, in denen mediale Bedingungen einer bestimmten Gesellschaft vielleicht zum ersten Mal in dieser Deutlichkeit ans Licht

treten. Diese Ereignisse haben zwar nicht notwendig, wie dies für andere Urszenen veranschlagt worden ist, »bestimmte Regeln des Sprechens und Schreibens errichtet«. ¹⁵ Wohl aber haben sie beträchtliche Wirksamkeit über längere Zeit hinweg entfaltet, ja sich im Laufe der Rezeption zu Modellen verdichtet. ¹⁶ Sie sind »literarische« Ereignisse im weitesten Sinne, nämlich im Sinne eines Imaginären, das auch in religiösem, theologischem, philosophischem Schrifttum eine Rolle spielt. ¹⁷ Sie zeigen sich als Inszenierungen medialer Gegebenheiten im Rahmen von Weltentwürfen, als Erscheinungen des Sichtbaren oder Hörbaren, Räumlichen oder Gestalthaften, das sich den Sinnen darbietet. ¹⁸ An diesen Ereignissen entlang lässt sich mehr als eine Entstehungsgeschichte von Medien schreiben: eine *Imaginationsgeschichte* des Medialen.

Diese Geschichte widmet sich weniger dem Bild, das uns Medien von der Welt geben, oder dem Verhältnis, in dem dieses Bild zur sogenannten Wirklichkeit steht, als vielmehr den Bildern, die unsere Vorstellungen von dem, was medial sei, prägen. Zu solchen Bildern gehören: Moses, der auf dem Sinai die Gesetzestafeln empfängt, der Höhlenbewohner, dessen Erfahrung sich bei Platon als medialer Schein entpuppt, Narcissus und Echo, in denen die Heterogenität von Stimme und Spiegel zum Ausdruck kommt, dann die mittelalterlichen Formen der Ekphrasis und der Körperschrift, schließlich jene Momente, an denen die Neuzeit mediale Differenzen begründet: diejenige von Schein und Sein, Metapher und Wörtlichkeit, Literatur und Leben in Cervantes' *Don Quichote*, diejenige von Text und Bild in Lessings *Laokoon* oder diejenige zwischen dem spiritistischen Medium und dem technischen Apparat in Wienes *Caligari*.

Die Auswahl der Szenen ist unvermeidlich subjektiv, und jede Leserin, jeder Leser wird das eine oder andere vermissen: prägende Bildwerke, Abseitigeres, Außereuropäisches. Doch will die Auswahl nicht völlig beliebig sein. Sie beschränkt sich auf das Abendland, was nicht nur mit den Kompetenzen der Verfasser zu tun hat, sondern auch mit der Erwartung, durch diese Konzentration manche Fäden deutlicher sichtbar machen zu können: etwa die Vermittlungsrolle von Medien im Spannungsfeld von Immanenz und Transzendenz, die, säkularisiert, noch in die gegenwärtige Medientheorie hineinwirkt. ¹⁹ Außer den schon genannten Kriterien der Ursprungshaftigkeit, der Szenenhaftigkeit und der Wirksamkeit gehorcht die Auswahl überdies dem Prinzip, solche Stücke zu bevorzugen, die (a) eine hohe innere Dichte aufweisen, (b) repräsentativ sind für eine bestimmte Konstellation und, nicht zuletzt, (c) Verbindungen untereinander herzustellen erlauben: Paulus zum Beispiel (Kap. 5) greift auf Moses zurück (Kap. 1) und wird seinerseits von Bonaventura zitiert

(Kap. 8). Das Verhältnis von Materialität und Semiotizität, das die Web-szenen der Odyssee in den Blick nehmen (Kap. 2), spielt auch eine Rolle in der mittelalterlichen Ekphrasis (Kap. 7) und dann wieder, in anderer Weise, bei Lessings Trennung von Dichtkunst und Malerei (Kap. 11). Die Frage nach der Vermittelbarkeit einer medialen Erkenntnis, die Platon diskutiert (Kap. 3), wird von Ovid in der Narziss-Echo-Geschichte neu konfiguriert (Kap. 4) und von Cusanus in Überlegungen zu absoluter und eingeschränkter Perspektive aufgegriffen (Kap. 9). Die Beziehung schließlich zwischen der personalen und der materiellen Dimension des Medialen durchzieht verschiedene Texte und verbindet wie in einer Klammer die Erzählung vom Mittler Moses, mit der wir beginnen, mit jener vom Magier und Mystiker Caligari, mit der wir schließen.

Dass im Untertitel des Buches diese beiden Eckpunkte genannt und durch ein »von ... zu« verbunden sind, ist unschwer als Referenz an Kracauers berühmtes Buch *From Caligari to Hitler* zu erkennen. Dieses Buch ist neben einer Sozialgeschichte des frühen Films und einer Psychogeschichte des deutschen Volkes auch eine Mediengeschichte: Kracauer vergleicht den Film mit anderen medialen und kulturellen Formen der Zeit – »populäre illustrierte Zeitschriften und Rundfunksendungen, Bestseller, Anzeigen« –, schreibt ihm aber eine alle anderen Formen vereinnahmende Totalität zu: »Das Medium des Films [...] übertrifft diese Quellen an Einschließlichkeit. | Dank diverser Kamera-Tätigkeiten, des Schnitts und vieler besonderer Kunstgriffe sind Filme imstande und folglich verpflichtet, die gesamte sichtbare Welt gleich einem Elektronenstrahl abzutasten.« Damit wiederum biete es einen »Schlüssel zu verborgenen geistigen Prozessen« – hier denen einer Masse oder eines Volkes.²⁰

Das ist allerdings auch der Punkt, an dem wir Kracauer nicht folgen. Unser Untertitel hat keinen teleologischen Charakter, will keine fatalen Zwangsläufigkeiten suggerieren, auch keine Entwicklungs- oder Säkularisierungsgeschichte nahelegen. Vielmehr möchten wir andeuten: Die ausgewählten Szenen stehen in inneren Dynamiken zueinander. Seit einiger Zeit weiß man: Jüngere Medien lösen ältere weniger ab als dass sie ihre Funktion verändern. Sie erhöhen ihre Komplexität, verhelfen ihnen zu Effizienzsteigerungen – und machen sie beobachtbar. In diesem Sinne ist der Caligari-Film nicht einfach ein Fluchtpunkt der zweieinhalbtausend Jahre älteren medialen Erkundungen des *Buches Exodus*. Aber er verweist auf unterschwellige Berührungen in der Verknüpfung personeller und materieller Instanzen der Vermittlung. Indem er eine Archaik der Schrift inszeniert, schließt er an frühere Formen abendländischer Schriftinszenierung an, die er zugleich verwandelt.

Es eröffnet sich damit ein Netz vielfältiger Beziehungen und Rekurrenzen, das sich nicht im Sinne einer kontinuierlichen Geschichte auflösen lässt. Weder folgt das eine Ereignis stringent auf das andere, noch gibt es den einen roten Faden, der alle miteinander verketten würde. Jede der Szenen besitzt ihre eigenen historischen Kontexte, die wiederum ihre eigenen zeitlichen Tiefdimensionen mit sich bringen. Das macht es fragwürdig, die einzelnen Konstellationen in einer übergreifenden Geschichte oder Erzählung miteinander zu verbinden. Eher sollen strukturelle Analogien herausreten: zum Beispiel der Befund, dass die eigenzeitlich verschiedenen (medialen) Formen häufig mit Blick auf das profiliert werden, was sie nicht (mehr) sind.

Eine Imaginationsgeschichte des Medialen hat es fast immer mit Differenzsetzungen oder auch mit Rückgriffen zu tun. Indem sie nicht einfach Medien betrachtet, sondern mediale Gegebenheiten, in denen wiederum mediale Gegebenheiten vorkommen, die beschrieben, kommentiert oder in Handlungszusammenhänge versetzt werden, lenkt sie den Blick auf die Konturierung des Medialen im Modus des Relationalen: Gegebenes wird von anderen, älteren Formen her profiliert, auf Mediales oder auch Nicht-Mediales bezogen, im Kontext von Prozessen und Dynamiken, Mit- und Gegenläufigkeiten gezeigt. Nicht selten spielen Hindernisse eine Rolle, Widerstände, Abgründigkeiten, Zerstörungen, an denen sich die Protagonisten abarbeiten, was wiederum den Texten Gelegenheit gibt, Mediales in seinen Zusammenhängen und Verlaufsdimensionen zu beleuchten.

Die Relationierung lässt Effekte der Auratisierung, der Historisierung oder auch der Diskreditierung entstehen. Die Urszenen führen somit auf Medialitäten zweiten und dritten Grades. Auf Konstellationen, in denen Mediales in Medien und gerade dadurch als solches erscheint: im Schnittpunkt von geschriebenem Gesetz und mündlichem Wort im *Buch Exodus*, von Spiegelbild und Echo in den *Metamorphosen*, von Ekphrasis und Erzählprozess im *Erec*, von Manuskript, Bild und Drucktext im *Don Quijote*, von neuen technischen Apparaten und alten Medien des Heils in *Dracula*. Häufig spielt auch das Verhältnis von Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit eine Rolle: Platon lässt seinen Höhlenbewohner aus der Welt der Schattenprojektionen in eine direkt von der Sonne beschienene gelangen, deren Erfahrung der Höhlenwelt nur schwer vermittelbar ist; der Dichter der *Odyssee* gibt mit dem Tuch der Penelope einem Objekt breiten Raum, das gerade keinen Text bietet und sich überdies beständig wieder auflöst; Paulus stellt dem steinernen mosaïschen Gesetz eine unmittelbare und universale Herzenskommunikation gegenüber; Bonaventura umkreist eine körperliche Einschreibung,

welche die medialen Kategorien an ihre Grenze führt; Cusanus entwirft eine Form des unendlichen Blickes und des absoluten Sehens; Balzac lässt seinen wahnsinnigen Maler ein Bild herstellen, das sich jedem Modell klassischer Repräsentation sperrt. Sehr häufig werden also nicht nur Beziehungen gestiftet, sondern auch Grenzen ausgelotet: die Grenzen dessen, was die dargestellten Medien, aber auch die sie darstellenden vermögen.

IV

Den Durchgang durch solche Konstellationen führen wir bis in die zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts. Zwar kennt auch die Folgezeit prägnante Ereignisse und Formen, die für eine Imaginationsgeschichte des Medialen Bedeutung hätten: Jean Cocteau's theatralische Inszenierung der abwesend-anwesenden Stimme in *La voix humaine* (1932, Film 1948), Orson Welles' doku-fiktionales Hörspiel *The War of the Worlds* (1938) oder Michelangelo Antonionis Spiel mit der Macht der Photographie in *Blow up* (1966). Doch auch viele andere. Es scheint, als hätte die Moderne mit der allgemeinen medialen Beschleunigung auch die Halbwertszeit ihrer eigenen ›Urszenen‹ reduziert und als spräche manches dafür, an der Schwelle dieser Beschleunigung stehen zu bleiben und sich auf jene Konstellationen zu beschränken, in denen mediale Phänomene imaginiert werden, für deren Gemeinsamkeit es noch keine Begriffe und Diskurse gab – wohl aber narrative und figurative Darstellungsmöglichkeiten.

In den zwanziger Jahren, mit denen wir schließen, beziehen sich nicht nur die modernen Medien in neuartiger, intensiver Weise auf die älteren. Hier beginnt sich auch eine moderne Medienreflexion zu formieren und der zuvor seltenere Plural ›Medien‹ zu etablieren. Wenig nach dem Caligari-Film, 1921, reagiert Ludwig Wittgenstein in seinem *Tractatus* auf die seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert medial beschleunigte Technisierung, indem er kategorial vergleichbare Phänomene über eine Systemstelle aufeinander bezieht: »Die Grammophonplatte, der musikalische Gedanke, die Notenschrift, die Schallwellen, stehen alle in jener abbildenden internen Beziehung zu einander, die zwischen Sprache und Welt besteht. Ihnen allen ist der logische Bau gemeinsam.«²¹ In der gleichen Zeit wurde auch der eigentümliche Doppelcharakter von Medien, dass sie nämlich einerseits Wirklichkeit wiederzugeben beanspruchen, andererseits ein mit ihr nicht Identisches hervorbringen, theoretisch auf den Punkt gebracht und durch neue Apparaturen auf die Spitze getrieben. Im

Film etwa ist der »apparatfreie Aspekt der Realität [...] zu ihrem künstlichsten geworden und der Anblick der unmittelbaren Wirklichkeit zur blauen Blume im Land der Technik«. ²²

Diese Schwelle nicht zu überschreiten heißt, im Rahmen jener Szenen zu bleiben, für die das Unmittelbare noch nicht ganz ins Reich des Traums entglitten ist, vielmehr Mittelbares und Unmittelbares in je neuer Wechselwirkung steht. ²³ Jener Szenen, deren geschichtliche Wirkung sich in genügender Deutlichkeit abzeichnet und an denen sich unser Vorgehen, sich auf signifikante Konstellationen zu konzentrieren, bewähren kann. Ein solches Vorgehen besitzt zahlreiche Vorbilder. Eines der berühmtesten ist Erich Auerbachs Buch *Mimesis*, das zusammen mit dem sonstigen Werk des Romanisten jüngst wieder viel Beachtung gefunden hat. Ausgehend von ausführlichen Primärzitativen arbeitete Auerbach paradigmatische Stationen der literarischen Repräsentation der Wirklichkeit zwischen Homer und Virginia Woolf heraus. Er begründete sein Verfahren außer mit den spezifischen Arbeitsumständen des Exilierten mit der besonderen Erkenntnischance, die dem punktuellen Zugang eigen ist: »Etwas wie eine Geschichte des europäischen Realismus hätte ich niemals schreiben können; ich wäre im Stoff ertrunken, ich hätte mich in hoffnungslose Diskussionen über die Abgrenzung der verschiedenen Epochen, über die Zuordnung der einzelnen Schriftsteller zu ihnen, vor allem aber über die Definition des Begriffs Realismus einlassen müssen«. ²⁴ Sinngemäß gilt dies auch für eine Geschichte des Medialen, die sich im Übrigen zu jener des Realismus wie eine gleichzeitige Gegen- und Komplementärgeschichte verhält.

Allerdings kann das vorliegende Buch nicht wie dasjenige Auerbachs beanspruchen, ganze Epochen in nuce abzubilden. Sein Anspruch ist beschränkter: Es will kanonische Texte und hochkomplexe Passagen der abendländischen Tradition in ihren vielfältigen sprachlichen und kulturellen Schattierungen neu lesbar machen, ohne sie, wie verschiedentlich geschehen, einer Technikgeschichte des Medialen unterzuordnen. ²⁵ Nicht so sehr geht es im Blick auf die Moderne um Stellen, »in denen sich die Neuheit technischer Medien dem alten Buchpapier eingeschrieben hat«. ²⁶ Es geht um Reflexionsformen, welche die medialen Bedingungen, unter denen sie entstanden sind, zugleich bewahren und spiegeln, verfremden und inszenieren. Es interessiert also die phantasmatische Dimension des Medialen, wie sie greifbar wird an Phänomenen, die nicht einfach in der Welt anzutreffen sind, aber die in ihr anzutreffenden in besonderem Licht zeigen: Texte, die in der ihnen eigenen Performativität um die Möglichkeit kreisen, mediale Präsenz herzustellen und zugleich zu reflektieren. ²⁷

Das zu erschließen bedarf der experimentellen Form. Zu jedem der ausgewählten Beispiele gibt es Bibliotheken an Forschungsliteratur. Sie angemessen zu dokumentieren würde jeden Rahmen sprengen. Wir bemühen uns deshalb, das Gepäck der Anmerkungen so leicht wie möglich zu halten: wesentliche und repräsentative Arbeiten aus der Fachdiskussion zu nennen, denen wir viel verdanken und die für die weitere Beschäftigung mit dem Gegenstand Gewinn versprechen, aber die Leserinnen und Leser nicht in Spezialdiskussionen zu verstricken. Auch müssen wir, was die Rezeptionsgeschichte der Szenen angeht, uns auf knappste Andeutungen beschränken – sie würde in jedem einzelnen Fall ein dickeres Buch als dieses füllen. Die Hoffnung wäre, in der Beschränkung auf die ursprünglichen Szenen ein größeres Maß an Genauigkeit zu erreichen und so an (vielleicht allzu) vertrauten Texten neue Facetten sichtbar zu machen, die sich ihrerseits zu Facetten einer noch ungeschriebenen Geschichte medialer Imaginationen zusammenfügen, eines Nachdenkens über Schrift und Stimme, göttliche und menschliche Mittlerschaft, Spiegel und Echo, Bild und Text, Blick und Wahrnehmung.²⁸

1. Der schreibende Gott

Buch Exodus

24 ¹ Und zu Mose sprach er: Steig hinauf zum HERRN, du mit Aaron, Nadab und Abihu und siebzig von den Ältesten Israels, und werft euch nieder in der Ferne. ² Und Mose allein soll sich dem HERRN nähern, sie aber dürfen sich nicht nähern, und das Volk darf nicht mit ihm hinaufsteigen. ³ Darauf kam Mose und verkündete dem Volk alle Worte des HERRN und alle Rechtssatzungen. Und das ganze Volk antwortete mit einer Stimme und sprach: Alle Worte, die der HERR geredet hat, wollen wir tun. ⁴ Und Mose schrieb alle Worte des HERRN auf. Früh am andern Morgen aber errichtete er einen Altar am Fuss des Berges und zwölf Malsteine für die zwölf Stämme Israels. ⁵ Dann entsandte er die jungen Männer der Israeliten, und sie brachten Brandopfer dar und schlachteten Jungstiere als Heilsopfer für den HERRN. ⁶ Und Mose nahm die Hälfte des Blutes und goss es in Schalen, und die andere Hälfte des Blutes sprengte er auf den Altar. ⁷ Dann nahm er das Bundesbuch und las es dem Volk vor. Und sie sprachen: Alles, was der HERR geredet hat, wollen wir tun, und wir wollen darauf hören. ⁸ Darauf nahm Mose das Blut und sprengte es über das Volk und sprach: Seht, das ist das Blut des Bundes, den der HERR mit euch geschlossen hat, mit all diesen Worten.

⁹ Da stiegen Mose und Aaron, Nadab und Abihu und siebzig von den Ältesten Israels hinauf. ¹⁰ Und sie sahen den Gott Israels, und unter seinen Füßen war ein Gebilde wie aus einer Platte von Lapislazuli und klar wie der Himmel selbst. ¹¹ Gegen die Vornehmen der Israeliten aber streckte er seine Hand nicht aus. Und sie schauten Gott und assen und tranken.

¹² Und der HERR sprach zu Mose: Steig herauf zu mir auf den Berg und bleibe hier! Ich aber will dir die Steintafeln geben, die Weisung und das Gebot, die ich aufgeschrieben habe, um sie zu unterweisen. ¹³ Da machte sich Mose mit seinem Diener Josua auf, und Mose stieg den Gottesberg hinan. ¹⁴ Zu den Ältesten aber sagte er: Wartet hier auf uns, bis wir zu euch zurückkehren. Seht, Aaron und Hur sind bei euch. Wer eine Rechtssache hat, wende sich an sie. ¹⁵ Dann stieg Mose den Berg hinan, und die Wolke bedeckte den Berg. ¹⁶ Und die Herrlichkeit des HERRN liess sich auf den Berg Sinai nieder, und die Wolke bedeckte ihn sechs Tage lang. Und am siebten Tag rief er mitten aus der Wolke Mose herbei. ¹⁷ Die Erscheinung der Herrlichkeit des HERRN aber war vor den Augen der Israeliten wie ein verzehrendes Feuer auf dem Gipfel des Berges. ¹⁸ Da ging Mose mitten in die Wolke hinein und stieg den Berg hinan. Und Mose war auf dem Berg vierzig Tage und vierzig Nächte.¹

|

Medialität hat in früheren Zeiten zunächst einmal mit personellen Mittlern zu tun. Boten vermitteln zwischen herrscherlichen Instanzen und können dabei teilweise mit der Botschaft verschmelzen. Geister und En-

gel besetzen ein Zwischenreich zwischen Göttlichem und Menschlichem. Priester agieren als institutionalisierte Mediatoren, welche die rituelle Kommunikation zwischen Immanenz und Transzendenz kontrollieren. Eine der herausragenden Figuren unter den vorderorientalischen Mittlergestalten der Frühzeit ist Moses, die Zentralfigur des *Pentateuch*, der *Tora*.² Seine Geschichte beginnt im *Buch Exodus*, in einem Text, dessen Ereignisse, identifiziert man den Pharao der Unterdrückung mit Ramses II., im 13. Jahrhundert v. u. Z. anzusiedeln sind, dessen Entstehung die neuere Forschung aber frühestens auf das 8. Jahrhundert datiert.³ Als »Buch«, *Liber Exodi*, erscheint der Text sogar erst im Rahmen der Gliederung der lateinischen *Vulgata*. In der Tradition der griechischen *Septuaginta* wird einfach der Auszug als solcher benannt: *exodos (Aigyptou)*. Im Hebräischen läuft die Schrift wie viele andere Werke auch unter ihren Anfangsworten: »(dies sind) die Namen« – womit zugleich eine der frühen Funktionen von Schrift zum Ausdruck kommt: die Möglichkeit, Namen festzuhalten, Listen anzulegen, Genealogien herzustellen.

Darum geht es auch hier. Das *Buch Exodus* hält jene zentralen Ereignisse und Situationen der Geschichte Israels fest, in denen (1) Gott als solcher, als einer, als mächtiger, aber auch kommunikativer namentlich hervortritt, (2) ein Bund zwischen dem Volk und seinem Gott geschlossen wird, (3) die Gegenwärtigkeit Gottes innerhalb des Volkes durch kultische, rituelle und mediale Formen ermöglicht und auf Dauer gestellt wird, (4) in Gott wurzelnde Rechtssatzungen und Modelle für den Bau des Heiligtums festgehalten sind und schließlich (5) der Mittler profiliert wird, der bei all dem eine entscheidende Rolle spielt und in eine für die weitere Traditionsentwicklung kaum zu überschätzende Position hineinwächst: Moses als Autor des *Pentateuch*. Seine Geschichte ist über die eingangs genannten Namen mit jener der nach Ägypten gelangten Israel-söhne verknüpft. Und sie wird erzählt als eine mal mythisierende, mal rationalisierende Heldengeschichte, die von der Geburt über die Befreiung aus der Knechtschaft und die Sinai-Offenbarung bis zur Aufrichtung und Einweihung des Heiligtums führt. Die Fortsetzung in den weiteren Büchern des *Pentateuch* berichtet von dem 40-jährigen Zug durch die Wüste bis an die Grenze des verheißenen Landes. Dort hält Moses eine lange resümierende Abschiedsrede und stirbt im Alter von 120 Jahren – nachdem er einen Blick auf das verheißen Land getan, es aber nicht betreten hat.

Im *Buch Exodus* ist Moses der Auserwählte, der trotz des Befehls des Pharaos, alle neugeborenen Söhne der Hebräer zu töten, überlebt. Er ist der Berufene, dem der HERR bzw. sein Bote in einer Feuerflamme im Dornbusch erscheint und der von Gott selbst angeredet wird. Er ist das

Gegenüber von dessen erster Selbstoffenbarung als JHWH, sein ständiger Gesprächspartner, sein Sprachrohr gegenüber den Israeliten – wozu er allerdings erst gemacht werden muss: Anfangs erklärt er sich für unfähig, mit Worten zu wirken. Und noch als Gott ihm verspricht: »ich selbst werde mit deinem Mund sein und dich lehren, was du reden sollst« (4,12), bleibt er skeptisch. Er folgt dem Auftrag, bedient sich aber Aarons als eines Helfers, der die Worte, die JHWH zu Moses gesagt, und die Wunder, die er vor dessen Augen vollbracht hat, dem Volk übermittelt (4,30). Erst im Folgenden dann wird Moses zum verlängerten Arm Gottes gegenüber dem Pharao – im wahrsten Sinne des Wortes: Die Hand ausstreckend bringt er die Plagen über Ägypten. Er fungiert als Retter, der das Volk Israel aus Ägypten herausführt, als göttlicher Magier, der mit seinem Stab das Meer zu spalten vermag, als Strategie und Volksführer, der sich seinerseits auf einen göttlichen Boten stützen kann, welcher das Göttliche in sich trägt: »Sieh, ich sende einen Boten vor dir her, dich auf dem Weg zu behüten und dich an die Stätte zu bringen, die ich bereitet habe. Sei achtsam vor ihm und höre auf seine Stimme, verbittere ihn nicht. Er wird eure Missetat nicht vergeben, denn mein Name ist in ihm« (23,20 f.). Weiter ist Moses der Erhabene, dem sich der HERR am Berg Sinai offenbart und der sich erleuchtet von dort wieder zu den Seinen zurück begibt: »Aaron aber und alle Israeliten erblickten Mose, und sieh, die Haut seines Gesichts strahlte« (34,30). Er ist der erste Priester seines Gottes, ein prophetischer Fürbitter, ein Empfänger, Übermittler und Verschrifter des göttlichen Rechtswillens.⁴

Diese und andere Momente wurden zweifellos schon in Texten verarbeitet, die dem in den *Pentateuch* aufgenommenen *Buch Exodus* vorausliegen. Auch die Szenen auf dem Berg Sinai scheinen eine längere Überlieferungsgeschichte vorauszusetzen. Es gibt Dubletten und Wiederholungen Seite an Seite mit Sprüngen und uneindeutigen Beziehungen. Die ältere Bibelforschung versuchte daraus ähnlich wie bei der Schöpfungsgeschichte der *Genesis* die wechselvolle Verknüpfung verschiedener Quellen herauszulesen.⁵ Unverkennbar ist aber auch die hohe narrative Dichte der Szenen, die den Höhepunkt von Moses' Rolle als Auserwählter und Gottesmittler bilden.⁶ Immer wieder lässt der Redaktor ihn den Berg hinauf- und hinabsteigen, als wolle er die Vermittlungsbewegung zwischen JHWH und dem Volk schon an der Topologie zum Ausdruck bringen. Zugleich bietet das die Möglichkeit von Differenzierungen: Moses ist nicht allein, sondern Teil einer sorgsam geschichteten Gruppe. Während das Volk am Fuß des Berges zu bleiben hat, weil der Anblick des HERRN tödlich für gewöhnliche Menschen wäre, wird Moses von Aaron, Nadab, Abihu und siebzig der Ältesten Israels begleitet.

Auch sie aber dürfen sich nur in der Ferne niederwerfen. Allein Moses ist für den direkten Kontakt mit Gott bestimmt. Allein er vermag ihn auszuhalten und die Grenze zum Unverfügbaren zu überschreiten. Allein er vermag das von Gott Gesagte zu übermitteln. Die anderen nehmen zwar die Kommunikation zwischen Moses und dem HERRN wahr. Ihren Inhalt aber verstehen sie nicht. In diesem Sinne hatte Gott selbst im Rahmen seiner ersten Offenbarung am Sinai zu Moses gesagt: »Sieh, ich komme in einer dichten Wolke zu dir, damit das Volk es hört, wenn ich mit dir spreche, und damit sie auch an dich glauben für immer« (19,9). In der Tat, das Volk hört und sieht: den Donner, die Blitze, den Hörnerschall, den rauchenden Berg. Es ist beeindruckt und ergriffen von den Zeichen. Doch zu deren Konkretisierung in Form einer den Lebenden annehmbaren Botschaft braucht es den Mittler Moses: »Rede du mit uns, und wir wollen hören. Gott aber soll nicht mit uns reden, damit wir nicht sterben« (20,19).

Das oben zitierte 24. Kapitel schließt an diese Situation an. Es erinnert zunächst an die spezifischen Bedingungen des Aufstiegs: hier Moses, dort die engeren Vertrauten, in der Ferne das Volk. Sodann teilt Moses »dem Volk alle Worte des HERRN und alle Rechtssatzungen« mit (24,3) – also wohl die Anweisungen, die er zuvor (in den Kapiteln 20-23) von JHWH erhalten hat: Anweisungen bezüglich des Altarbaus, des Sklavenschutzes, der Sühne von Totschlag, Menschenraub, Körperverletzung, Verführung etc. Die Gültigkeit dieser Rechtsnormen wird in einem zugleich medialen und rituellen Akt bekräftigt. Moses gibt sich nicht zufrieden mit dem einmütigen mündlichen Bekenntnis des Volkes, sich an die Regeln halten zu wollen. Er schreibt die Worte auf, errichtet einen Altar, bringt Brand- und Blutopfer dar, liest das gerade gefertigte Schriftstück vor und besprengt zunächst den Altar, dann das Volk mit Blut, das seinerseits zur Bekräftigung der Worte dient: »Seht, das ist das Blut des Bundes, den der HERR mit euch geschlossen hat, mit all diesen Worten« (24,8).

Die von Gott mündlich geäußerten Worte werden also der Gefahr der Flüchtigkeit entzogen, indem sie (1) schriftlich festgehalten, (2) der Gemeinschaft zu Gehör gebracht, (3) als Modell des Handelns verstanden und (4) mit einem Opferritual verknüpft werden. Aufbewahrung und Umsetzung, Speicherung und Übertragung sollen gleichermaßen möglich sein, wobei eine Besonderheit darin liegt, dass bei der zweiten Bestätigung seitens des Volkes die Reihenfolge vertauscht wird. Nicht mehr folgt die Absicht des Handelns auf die Worte, sie geht nunmehr dem Hören voraus: »Alles, was der HERR geredet hat, wollen wir tun, und wir wollen darauf hören.« Damit bekennt sich das Volk ganz grundsätzlich zu seinem Gott und zu der Bereitschaft, das zu sein oder zu wer-

den, was dieser verheißen hat. Das bildet die Voraussetzung, dass nicht mehr nur Moses allein Gott begegnet, sondern auch die anderen 73, die mit ihm den Anstieg des Berges in Angriff genommen haben. Sie erleben nun die neuerliche Theophanie mit und sind in der Lage, den sonst den Normalsterblichen verwehrten Anblick zu ertragen: »Und sie sahen den Gott Israels, und unter seinen Füßen war ein Gebilde wie aus einer Platte von Lapislazuli und klar wie der Himmel selbst. Gegen die Vornehmen der Israeliten aber streckte er seine Hand nicht aus. Und sie schauten Gott und assen und tranken« (24,10 f.). Allerdings ist auch dieses Sehen ein eingeschränktes, es betrifft »*nicht den Thron* des Himmelskönigs, des Herrn der Heerscharen, des Gottes Israel, *nicht einmal den Schemel seiner Füße*, sondern was unter diesem ist, den *Fußboden*, auf dem Thron und Schemel stehen.«⁷ Dieser Fußboden, wohl aus (im Zweistromland üblichen) bemalten und glasierten Ziegeln bestehend,⁸ ist nicht der Himmel, sondern nur dessen Vorschein; er bietet die Möglichkeit, ihn sich vorzustellen. Auch sind die 74 Ältesten keineswegs schon in der Nähe Gottes angelangt. Im Folgenden gibt es einen weiteren Aufstieg, der nun wieder Moses und seinem Diener Josua vorbehalten ist.

Das Volk sieht die Herrlichkeit Gottes nur wie ein verzehrendes Feuer. Ihm bleibt auch später der unmittelbare Kontakt mit Gott erspart: Jedes Mal, wenn dieser im Zelt der Begegnung, außerhalb des Lagers, zu Moses spricht, kommt eine Wolkensäule vom Himmel herab und verhüllt den Eingang des Zeltes (33,9). Moses ist der Offenbarungsmittler, der JHWH in einzigartiger Unmittelbarkeit begegnet. Er ist gegenüber allen anderen Propheten dadurch ausgezeichnet, dass jener ihm in seiner eigenen Sprache, obschon »im Donner«, antwortet (19,19).⁹ Auch er aber erfährt seine Grenzen. Schon die erste Begegnung mit Gott am Berg Choreb zeigt sie ihm auf: Er sieht zunächst den Boten des Herrn im brennenden Dornbusch und will sich ihm nähern, worauf Gott ihn anruft und anlockt (»Hier bin ich«; 3,4), sich als der Gott seiner Väter zu erkennen gibt, gleichzeitig aber eine weitere räumliche Annäherung untersagt. Das dann folgende regelmäßige Zusammentreffen von Moses mit Gott kulminiert zwar in der Begegnung »von Angesicht zu Angesicht, wie ein Mensch mit einem anderen redet« (33,11). Doch die Formulierung ist bezeichnend: eine Begegnung im Wort und nicht etwa, wie das Angesicht nahelegen würde, im Blick. Wenig später stellt Gott explizit fest: »Du kannst mein Angesicht nicht sehen« (33,20). Was er seinem Gesprächspartner als Ersatz gewährt, ist eine unter komplizierten raumzeitlichen Bedingungen vollzogene Erscheinung: In einer Felspalte verborgen und durch die Hand Gottes geschützt, kann Moses den HERRN im Vorüberziehen, aus der Nachträglichkeit heraus sehen

(33,23). Sein Sehen zeigt sich so paradox als Nicht-Sehen-Können, als etwas, das zugleich geschieht und beredet wird. JHWH ermöglicht Moses eine performative Erfahrung, die aber an das Diskursive, das Sprechen und Verhandeln mit Gott, gebunden ist.

II

Zentral für die Gottesbegegnung, aber auch für die Kommunikation zwischen den Israeliten sind Formen des Sehens, Hörens und Sprechens. In ihrem Schnittpunkt steht jeweils Moses. Er sieht, was andere nicht sehen können und nicht sehen dürfen. Er hört, was Gott als Gesetz offenbart. Er spricht mit dem, der seinerseits mit seinen Worten das Programm für das künftige Schicksal seines Volkes festlegt. Als privilegierter Repräsentant Israels bildet Moses die Schnittstelle zwischen dem, was prinzipiell inkommensurabel ist: das Menschliche und das Göttliche. Er bildet den Umschlagspunkt zwischen einer prekären, ja potentiell tödlichen und einer erhabenen Kommunikation, das entscheidende Mittelglied der Homologie, die zwischen Gott und dem Mittler auf der einen Seite, dem Mittler und dem Volk auf der andern herrscht.

Doch geht es in der Erzählung nicht nur darum, den Ursprung des Gesetzes zu begründen. Das Interesse gilt auch seiner Fixierung, Aufbewahrung und Überlieferung. Damit kommt eine andere Medialität ins Spiel: nicht diejenige einer personalen Instanz, sondern die einer materiellen Trägerschaft. Die Vertikale, die Beziehung zwischen Himmel und Erde, Gott und den Menschen, repräsentiert durch den beständig auf- und absteigenden Moses, wird ergänzt durch eine Horizontale, in der die Weitergabe, die Traditionsstiftung, die irdische Verstetigung des göttlichen Gesetzes in der Zeit, in Gegenwart und Zukunft, von Bedeutung sind. Dafür spielen die Schrift und das Schreiben eine wichtige Rolle.¹⁰ Zuerst in 17,14, wo der HERR zu Moses sagt: »Schreibe dies zum Gedächtnis in ein Buch [vorsichtiger übersetzt: »ein Schriftstück«] und lass es Josua hören [oder auch: »präge es ihm ein«].« Der Schreibakt ist an einen mündlichen, memorativen Akt gekoppelt – und an einen rituellen: Statt mitzuteilen, ob Moses diesem Auftrag wirklich nachkommt, zeigt der Erzähler ihn nämlich im direkten Anschluss bei einer anderen Tätigkeit: »Er baute einen Altar und nannte ihn ›JHWH ist mein Feldzeichen« (17,15).

Erst im 24. Kapitel erfahren wir, dass Moses dem Schreibbefehl des HERRN nachkommt. Doch so prägnant die Schrift im Folgenden hervorzutreten scheint – sie hat auch eigentümliche Züge. Im Zentrum steht

nicht die schriftliche, sondern die mündliche Übermittlung. Die durch Gott offenbarten Rechtsordnungen werden als ›Zeugnis‹ (hebr. *odth*) bezeichnet, doch dieses ›Zeugnis‹ existiert schon materiell, bevor überhaupt eine Schrift erwähnt wird: Aaron stellt einen Krug mit Manna für die künftigen Generationen »vor das Zeugnis zur Aufbewahrung« (16,34). Auch die aufwändig hergestellte Lade, die im Heiligtum ihren Platz finden soll, ist für das ›Zeugnis‹ und nicht für ein näher gekennzeichnetes Schriftstück bestimmt.¹¹ In ihr soll das aufbewahrt werden, was Gott Moses aufträgt, und so liegt es nahe, den Akt des Schreibens durch jenen des Deponierens des ›Zeugnisses‹ abgeschlossen zu sehen – doch so klar ist die Sache nicht: Das ›Zeugnis‹ scheint mehr zu sein als das, was auf transportablen und in einer Lade verschließbaren Tafeln Platz hat.

Dazu kommt: Zwischen den beiden sehr materiell gedachten Schriftszenen, in denen das Tafelwerk hergestellt wird, begegnet plötzlich ein ganz anderer, eher metaphorischer und metaphysischer Schriftbegriff: Moses stellt seinem Gott anheim, wenn dieser dem Volk Israel seine Sünde nicht vergeben wolle, ihn selbst zu tilgen, »aus deinem Buch, das du geschrieben hast«. Und er erhält darauf keine eigentliche Antwort, sondern eine Bestätigung des Prinzips: »Wer gegen mich gesündigt hat, den tilge ich aus meinem Buch« (32,32 f.). Zum ersten Mal im *Pentateuch* trifft man hier auf die Idee einer himmlischen Buchführung, eines Buches des Lebens, der Werke oder der Schicksale, eine Idee, die später nicht zuletzt im Gefolge der Psalmen (69,29; 139,16) und der *Johannesapokalypse* große Wirkung entfalten wird.¹² Hier jedoch ist sie noch ganz unbestimmt. Sie impliziert eine dramatische Registratur, die über Tod oder Leben zu entscheiden scheint, unmittelbar darauf aber schon durch die Bereitschaft des HERRN, weiterhin auf sein Volk und Moses als dessen Führer zu setzen, beiseitegestellt wird: »Die Vorstellung des Buches wird nur eingebracht, um eine nicht näher beschriebene Form von Strafe bzw. Konsequenz der Sünde zu verdeutlichen, die im Folgenden dann aber gerade keine weitere Rolle spielen soll.«¹³

Im Ganzen scheint jedenfalls für die Kultur, die das *Buch Exodus* zeigt, Schriftlichkeit wenig zentral zu sein: Sie stellt eine medial auffällige, unselbstverständliche Form dar, schwankend zwischen einem Hervortreten in ausgeprägteste Materialität und einem Aufgehen im allgemeinen Zeugnis des Wortes und des Gesetzes. Das lässt sich verbinden mit dem, was man sonst über das frühe Israel weiß: eine weitgehend illiterate Gesellschaft, in der noch zur Zeit Davids und Salomons (10. Jh.) Schrift sich auf eine kleine Gruppe von Experten beschränkte, die sie primär für administrative, repräsentative, herrschaftliche Zwecke einsetzte. Erst in der späteren Königszeit scheint mit der Urbanisierung der jüdischen

Gesellschaft, dem Wachstum Jerusalems und der Ausdehnung königlicher Macht ein Kontext für die Formierung größerer schriftliterarischer Traditionen gegeben zu sein, die sich dann zur Zeit von Jesaja und Hiskija (8. Jh.) in der Niederschrift der Weisheitsliteratur und der älteren Prophetenbücher manifestieren.¹⁴

Für das *Buch Exodus* hat die Forschung denn auch textgenetisch argumentiert, die Erwähnungen der Schriftstücke seien spätere Zutaten im Text, ergänzt erst zu dem Zeitpunkt, als die Exodus- und Sinaigeschichten in den *Pentateuch* integriert wurden. Dieser Zeitpunkt könnte derjenige der josianischen religiösen Reformen des 7. Jahrhunderts v. u. Z. gewesen sein, die im Zuge einer Erneuerung des davidischen Großreichs der Schriftlichkeit besonderes Gewicht beimaßen.¹⁵ Das spiegelt sich im zweiten *Buch der Könige*, wo berichtet wird, ein Buch der ›Weisung‹, des ›Gesetzes‹ (22,8: *sēfer hattôrāh*) oder auch des ›Bundes‹ (23,2: *sēfer habbrūt*) sei im Tempel gefunden worden, das im Weiteren überhaupt erst die josianischen Reformen ausgelöst habe; die Forschung sieht dieses Buch in enger Beziehung mit dem *Deuteronomium*, in dem die Rechtsatzungen aus dem *Buch Exodus* aufgenommen sind.¹⁶ Der Zeitpunkt der Integration von Schriftverweisen könnte aber auch ein noch späterer gewesen sein, wenn man davon ausgeht, die Endredaktion des *Pentateuch* habe erst zum Zeitpunkt der Errichtung des zweiten Tempels (515 v. u. Z.) stattgefunden: »Schon wegen des für die immense Arbeit notwendigen institutionellen Rückhalts sowie der Möglichkeit, gleichermaßen auf die deuteronomisch-deuteronomistische und die priesterschriftliche Sprache und Tradition zurückzugreifen, wird man am ehesten an das Umfeld des Jerusalemer Tempels zu denken haben.«¹⁷

Die Frage der Datierung spielt weniger für die möglichen Schichten des Textes eine Rolle als für die Verständnishorizonte, vor denen das Erzählen von den Sinai-Ereignissen steht. Je später man sich die Entstehung denkt, desto mehr gehören die Schriftstücke einer numinosen Vorzeit an, die zwar in Gestalt der Lade David nach Jerusalem geholt (2 Sam 6) und Salomon in seinen Tempel übernommen hatte (1 Kön 1,20f.), die aber mit der Eroberung Jerusalems durch Nebukadnezar II. und der Zerstörung des Tempels (587/586 v. u. Z.) zum Mythos geworden war. Das Wissen des Verlustes stünde dann im Hintergrund der Ätiologie eines hoch aufgeladenen Gegenstandes, der eng mit der Begründung von Riten und Institutionen verbunden war, nunmehr aber seine Funktion geändert hatte: Nicht mehr sind die Tafeln das ›Zeugnis‹, das in der Lade eingeschlossen ist, sie verkörpern jenes Ungreifbare, von dem die aktuelle Überlieferung ihrerseits Zeugnis abzuliefern vermag. Die Distanz vom Ursprung, ja dessen Entzogenheit sind die Voraussetzung, diesem erst

eigentlich Geltung zu verschaffen, ihn in den Rang eines Gründungsereignisses zu erheben, das zugleich innerhalb und außerhalb der Traditionsbildung liegt.

Liest man die *Exodus*-Partien vor einem solchen Hintergrund, eröffnen sich neue Möglichkeiten zu verstehen, wie die Momente der Schriftlichkeit im narrativen Kontext funktionieren. Auffällig ist im 24. Kapitel, dass zwei miteinander verbundene und doch auch voneinander geschiedene Schriftstücke im Zentrum stehen. Sie treffen zusammen in ihrem Weisungscharakter, gehen aber in anderer Hinsicht auseinander: Das eine bleibt in seiner Materialität unkonkret, das andere wird als Steintafel benannt. Das eine hat einen menschlichen, das andere einen göttlichen Urheber. Das erste enthält die Worte, die der HERR geredet hat, das zweite ebenfalls göttliche Gesetze, nun aber nicht als sekundäre Verschriftlichung einer vorgängigen mündlichen Rede, sondern als spektakulärer Stiftungsakt einer hier extrem anthropomorphisierten Gottheit. Dieser zweite Text scheint nach Gottes Selbstaussage schon fertig zu sein, bevor Moses überhaupt den Berg besteigt. Gleichzeitig bildet er das Ziel von Moses' Aufenthalt auf dem Sinai: »Ich aber will dir die Steintafeln geben, die Weisung und das Gebot, die ich aufgeschrieben habe, um sie zu unterweisen« (24,12). Erst etwas später wird dieser Plural insoweit konkretisiert, dass man erfährt, es handle sich um zwei Steintafeln (31,18), Ausdruck vielleicht der Menge an Text, die auf ihnen Platz finden muss.

Aber wie steht es genau mit dem Inhalt? Von den »Worten« und »allen Rechtsatzungen« ist im ersten Fall die Rede, also wohl von den voranstehend mündlich mitgeteilten Verordnungen, von den »Steintafeln« im zweiten Fall sowie von »Weisung« und »Gebot«, wobei man die Letzteren wohl als Spezifizierung des Inhalts der Tafeln auffassen kann. Am einfachsten wäre es, sich die beiden Schriftstücke als komplementär vorzustellen. Das eine, von der Forschung meist als ›Bundesbuch‹ bezeichnet,¹⁸ hielte die Verordnungen fest, das andere die eigentlichen Gebote, den Dekalog. Das eine böte die ›Ausführungsbestimmungen‹, das andere den Kern des Gesetzeswerks. An einer solch klaren Verteilung war indes dem Redaktor des *Buches Exodus* nicht gelegen. Er teilt den Dekalog zu einem Zeitpunkt mit, da von seiner Verschriftung noch kaum die Rede ist, ja lässt überhaupt merkwürdig in der Schwebe, wer die Dekalogenthüllung miterlebt (20,1-17). Er blendet dann die göttliche Schriftstiftung in einem Moment ein, da die göttlichen »Weisungen« sich nicht auf den Dekalog, sondern auf die Errichtung des Heiligtums beziehen (24,12). Er identifiziert schließlich die Tafeln mit den »Worte[n] des Bundes«, den »zehn Worten« erst in einem Augenblick, da die Tafeln schon ein erstes

Mal zerstört und neu angefertigt wurden (34,29). Und er benutzt am Ende keinen Schriftbegriff, sondern wieder den Ausdruck ›Zeugnis‹ (*oduth*), um das zu benennen, was in die Lade des Heiligtums gelegt wird (40,20). Auf diese Weise wird die Aufmerksamkeit der Hörenden oder Lesenden auf den Konnex von Materialität und Inhalt der Schrift gelenkt und zugleich dieser Konnex als prekär erwiesen – hinsichtlich der Geltung und Sicherung des ›Zeugnisses‹.

Was der Text vorführt, ist: Die Stiftung einer göttlichen Urschrift und ihre Überlieferung seitens der Menschen sind zweierlei. Das schon am Beginn von Moses' Aufstieg auf den Sinai angekündigte Tafelwerk wird ihm am Ende von JHWH tatsächlich ausgehändigt: »Und als er aufhörte mit Mose zu reden auf dem Berg Sinai, gab er ihm die beiden Tafeln des Zeugnisses, Tafeln aus Stein, beschrieben vom Finger Gottes« (31,18). Moses macht sich an den Abstieg, »mit den zwei Tafeln des Zeugnisses in seiner Hand. Die Tafeln waren auf beiden Seiten beschrieben, vorn und hinten waren sie beschrieben. Und die Tafeln waren Gottes Werk, und die Schrift war Gottes Schrift, eingegraben in die Tafeln« (32,15 f.). Sukzessive setzen sich die Informationen zusammen. Das Material: Stein. Das Schreibgerät: der Finger Gottes. Die Art der Beschriftung: beidseitig. Die Technik des Schreibens: ein Eingraben oder Ritzen (hebr. *charut*, griech. *gráphein*). Damit scheint eine Form der Schriftlichkeit aufgerufen, die für den syrisch-palästinischen Raum selten belegt ist,¹⁹ ansonsten aber im Vorderen Orient durchaus verbreitet war.²⁰ Im mesopotamischen, assyrisch-babylonischen Kontext, zentral für die israelitische Geschichte, gab es öffentliche Urkunden, zum Beispiel des Königs, auf Stein; hier gab es auch die Idee einer Tafel der Schicksale im Sinne eines dauerhaften Rechtsdokuments, das Enlil als höchste Autorität, als Herrscher des Universums bestätigte.²¹ Königlichen Charakter hatte auch das eigenhändige Schreiben, das schon in älteren ägyptischen Texten begegnet. Ein hoher Beamter bemerkt zu einem ihm vom König selbst zugedachten Brief: »Es schrieb Seine Majestät selbst mit seinen beiden / zwei Fingern.« Ramses II., dessen in Stein gemeißelter Friedensvertrag mit Hattusilis III. (um 1280 v. u. Z.) als Parallele zum Bundesbuch in *Exodus* betrachtet wird, ließ auf einer Mauer den Gott abbilden, wie er den Namen des Königs aufschreibt: »Ich lasse dauern deinen Namen in deinem Haus in der Schrift meiner eigenen zwei Finger.«²²

Auch im Falle des *Buches Exodus* geht es um ein Zeugnis höchster Autorität und rechtsetzenden Charakters, eigenhändig und auf dauerhaftem Material, wobei das Schreiben mit dem Finger nicht wie bei den ägyptischen Beispielen (wo an die Haltung eines Pinsels gedacht sein dürfte) eine konkrete Praxis, sondern gerade deren Transzendierung im

Blick hat. Zugleich bringt das Material, denkt man sich den Text zwischen 8. und 6. Jahrhundert entstanden, auratisierende wie archaisierende Züge ins Spiel: keine Schrift auf Papyrus oder Tontäfelchen, wie sie in dieser Zeit geläufig waren, sondern ein schillerndes Stück, zugleich monumental und transportabel, beschrieben und bearbeitet, gekoppelt an den neuen Monotheismus und einen Gott, der selbst ein Bilderverbot im Hinblick nicht nur auf das Göttliche, sondern auf alles Existierende aufstellte (20,4) und wohl auf seiner Tafel verschriftlichte. Die ›mosaische Unterscheidung‹, also die Unterscheidung zwischen einer wahren und einer falschen Religion, dem einen Gott und den vielen Göttern, sie begegnet uns hier medienhistorisch gesehen am Übergang von der auf Riten gestützten Kultreligion zu einer auf heiligen Schriften basierenden Buchreligion.²³ Doch dieser Übergang erweist sich seinerseits als ein Narrativ, das im *Buch Exodus* erprobt wird – daraufhin erprobt, inwieweit es geeignet ist, mit einem vielfältigen kommunikativen Geschehen fertigzuwerden. Die Schrift als privilegierter Ausdruck des einen Gottes – das ist ja nicht einfach ein Modell, das erst der Durchsetzung bedurfte, sondern eine Idee, deren Geltungsbedingungen narrativ demonstriert werden konnten.

Bekanntlich kommt es gemäß der Erzählung zunächst nicht zu einer Platzierung der Tafeln in der dafür vorgesehenen und zuvor ausführlich beschriebenen Lade des Heiligtums. Denn zwischen der Übergabe der Tafeln an Moses und dessen Abstieg vom Berg ist die Episode vom goldenen Kalb eingeschoben. Sie droht alles bisher Erreichte, das Überstehen der ägyptischen Fronherrschaft, des Auszugs mit all seinen Gefahren, infrage zu stellen. Und sie gewinnt ihre Dramatik durch das Vorwissen bezüglich der Entwicklung. Gott selbst hat Moses schon (und der Erzähler uns) über den Abfall seines Volkes vom wahren Glauben informiert. Sehenden Auges begegnet der Mittler so den tanzenden Israeliten, die Tafeln in der Hand, die nun plötzlich einen anderen Charakter erhalten. Zunächst Zeugnis der unmittelbaren Begegnung mit JHWH und der göttlichen Stiftung der Gesetze, werden sie zur Verkörperung dessen, was das Volk zu verspielen droht. Viermal fällt an der zitierten Stelle 32,15f. das Wort ›Tafeln‹ (hebr. *haluchot*), als sollte den Lesenden oder Hörenden eingehämmert werden, was es bedeutet, wenn Moses wenig später, zornig, die Tafeln am Fuße des Bergs zerschmettert (32,19).

Fast möchte es scheinen, dieser habe die Tafeln überhaupt nur mitgenommen, um sie demonstrativ vor seinem Volk zu zerstören. Doch muss man die Psychologie gar nicht so weit treiben. Unverkennbar sind die vielfachen Bedeutungsdimensionen der Szene. So werden die Tafeln an jenem Berg zerschlagen, der zum Sinnbild der Möglichkeiten und