

Techniken des Leibes

Herausgegeben von
Jörg Sternagel und Fabian Goppelsröder

272 Seiten • Broschiert • € 29,90
ISBN 978-3-95832-085-7

© Velbrück Wissenschaft 2016

Einleitung

I.

Der Leib hat, folgen wir einem zentralen Grundzug phänomenologischen Denkens, eine Doppelstellung inne: Er ist in der Welt und zugleich das Medium des Zugangs zur Welt. Er ist Mittel, *unser* Mittel, überhaupt eine Welt zu haben. Vor den Techniken mit Apparaturen und Instrumenten steht die Gesamtheit der *Techniken des Leibes*. Das Verhältnis von Natur und Kultur entfaltet sich im leiblichen Verhalten, im praktischen Umgang mit den Dingen, in materiellen und performativen Bedingungen. In aktueller Eingewöhnung durch Betätigung geht Erlerntes in die Welt ein. Im wiederholten Tun wird ein Habitus erworben, der sich im Entstehen der sichtbaren Welt sedimentiert. Zwischen Kulturen und Generationen platziert sich der Leib als erstes technisches Medium des Menschen, der im mimetischen Umgang und Inkorporation weiter trägt und gibt, praktiziert und fungiert. Die Technik (*techne*) als Darstellung und auch kunstvolle Herstellung und Gestaltung orientiert sich am Leib, der mit seinem Vermögen und seiner Geschicklichkeit etwas erscheinen lässt, findet und erfindet, sich aneignet und umformt. *Techniken des Leibes* verweisen damit auf eine Verbindung zwischen sowohl Wissen und Können (*ars*) als auch Bilden und Schaffen (*poiesis*). Sie *vermeinen* Grundweisen des Formgebens. *Techniken des Leibes* fokussieren so auf seine Findigkeit als ein Durchgangspunkt phänomenologischer Betrachtungen seiner beständigen Bewegungen auf die Welt zu, *im Erfahren* zwischen Intention und Vollzug, im *Verstehen* der Übereinstimmung zwischen dem, worauf wir abzielen und dem, was uns gegeben ist. *Techniken des Leibes* setzen sich in ihren Grundzügen des Denkens von Techniken des Körpers ab, sie fügen diesen Konzepte von Leiblichkeit hinzu, schärfen ihre Denkweisen und Begrifflichkeiten und gehen auf Gegebenheiten in unserer leiblichen Erfahrung zurück, die sich nicht als abstrakte Erklärungsmodelle herleiten lassen, sondern vielmehr zunächst situativ

verortet und *in actu* als performative Praxis beschrieben werden müssen. Unsere Welt ist eine der offenen Phänomene, in der ein Umgreifen stattfindet zwischen meinem Leib, der Welt und dem Leib des Anderen.

II.

Unser Leib ist immer im Spiel, er fungiert als *Umschlagstelle*, auch wenn wir über ihn sprechen. Als Gesamtheit des Selbst und Materialität des Körpers wirkt er bis in die Sprache hinein, wie in der Aussage »Hier sitze ich«, in der sich die leibliche *Situierung* in der Welt andeutet, die in die Rede, ihren propositionalen Gehalt, in Aussage und Inhalt eingeht. Wir bewegen uns in einem Gegenwartsfeld und gehen von dem aus, was wir aktuell vor und um uns sehen; wir befinden uns im Bereich des Aktuellen, im Bereich der Dinge. Unsere leibliche Situation konstituiert sich, sie zeigt mit Edmund Husserl auf, dass das, was uns in der aktuellen Situation begegnet, sich selbst als etwas Gewordenes bekundet. Unser Sinn macht ein Werden, eine Genesis in der Welt durch. Die Welt tritt nicht von außen als bloße Ergänzung hinzu, sondern die Situation enthüllt sich selber als welthaft, insofern als das, was mir hier und jetzt begegnet, über sich hinaus verweist.

Was ist damit gemeint? Husserl führt in den *Cartesianischen Meditationen* 1929 ein Beispiel an, das seine auch *genetische* Phänomenologie veranschaulicht: es geht ihm um ein Ding, mit dem wir praktisch umgehen, die *Schere*. »Das Kind, das schon Dinge sieht, versteht etwa erstmalig den Zwecksinn einer Schere, und von nun ab sieht es ohne weiteres im ersten Blick Scheren als solche; aber natürlich nicht in expliziter Reproduktion, Vergleichung und im Vollziehen eines Schlusses.«¹ Vielmehr wird es der Schere gewahr, erfasst diese in Apperzeption, die kein Analogieschluss, kein Denkakt ist. »Jede Apperzeption, in der wir vorgegebene Gegenstände, etwa die vorgegebene Alltagswelt ohne weiteres auffassen und gewährend erfassen, mit einem Blick ihren Sinn mit seinem Horizont verstehen, weist intentional auf eine ›Urstiftung‹ zurück, in der sich ein Gegenstand ähnlichen Sinns erstmalig konstituiert hatte. Auch die uns unbekanntes Dinge dieser Welt sind, allgemein zu reden, ihrem Typus nach bekannte. Wir haben dergleichen, obschon gerade nicht dieses Ding hier, früher schon gesehen. So birgt jede Alltagserfahrung eine analogisierende Übertragung eines ursprünglich gestifteten gegenständlichen Sinnes auf den neuen Fall, in seiner antizipierenden Auffassung des Gegenstandes als den ähnlichen Sinnes. Soweit Vorgegebenheit, soweit

¹ Edmund Husserl, *Cartesianische Meditationen. Eine Einleitung in die Phänomenologie*, Hamburg: Meiner 2012, S. 111, V. Meditation, § 50, Die mittelbare Intentionalität der Fremderfahrung als »Appräsentation« (analogische Apperzeption).

solche Übertragung; wobei sich das in weiterer Erfahrung als wirklich neu Herausstellende des Sinnes wieder stiftend fungieren und eine Vorgegebenheit reicherem Sinnes fundieren mag.«² Als vierjähriges Kind sehe ich vor neununddreißig Jahren im Kindergarten in Paderborn zum ersten Mal eine Schere und weiß nicht, was diese Schere ist. Ich spiele mit ihr, werde zwar von meiner Kindergärtnerin ermahnt, vorsichtig zu sein, doch schneide ich mich trotzdem in meinen rechten Daumen. Ich lerne dadurch, wie ich eine Schere gebrauchen muss, *er-lerne*, wie die Erwachsenen sie benutzen, *er-lerne*, was eine Schere ist. Doch dieses *Er-lernen* impliziert in der Folge auch ein *Ver-lernen*: in meiner Grundschule in Schlangen bei Paderborn sehe ich mich als sechsjähriges, linkshändiges Kind beim ersten Schreiben von der Schulleitung gezwungen, auf Rechtshändigkeit umzustellen. Ich verliere so auch den erlernten Gebrauch der Schere wieder und vermag bis heute nicht, *gerade* zu schneiden, habe darüber keine Kontrolle. Mein Leib *entzieht* sich. Ich erfahre damit, was sich trotz aller Dressur über Techniken des Leibes mit *Fremdheit des eigenen Leibes* beschreiben lässt. Als dreiundvierzigjähriger Erwachsener sehe ich die Schere dort auf meinem Schreibtisch liegen, und es bekundet sich mit Husserl eine vielfältige Geschichte in diesem Gegenstand: zunächst meine persönliche, in deren Verlauf ich, nach meiner Verletzung des rechten Daumens, gelernt habe, was eine Schere ist, im Prozess eines, so könnten wir festhalten, kulturellen Erlernens, das sich im Hinterfragen desselben fortsetzt.³ Die Schere selbst verweist auf eine Technik-, Werkzeug- und Produktionsgeschichte, sie ist nicht ein einfacher Gegenstand, der völlig aus dem Nichts auftaucht, sondern sie verkörpert eine persönliche und kollektive Geschichte. Mit den Überlegungen zur Leibphänomenologie von Bernhard Waldenfels lässt sich an dieser Stelle fortfahren, um herauszustellen, dass die Schere auch an der Metaphorik des Schneidens, auf einer sprachlichen Ebene, teilnimmt, immer dort, wo es einschneidende Ereignisse und Schnittpunkte gibt, auch im erneuten Rückgriff auf Husserl, im Zuge eines sowohl *aktiven* als auch *passiven* Erwerbs: »Der aktive Erwerb wäre das, was aus früheren Aktivitäten stammt, was ich durch wiederholtes Handeln erworben habe, er gestaltet die persönliche Geschichte. Der passive Erwerb verweist auf das, was meiner eigenen Aktivität vorausgeht, auf ein Lernen, das der Vorgeschichte einer Person angehört. Der aktive Erwerb betrifft die Geschichte einer Person, der passive Erwerb ihre Vorgeschichte.«⁴

² Ebd., S. 110.

³ Vgl. vom Verfasser weitere Variationen zur »phänomenologischen Schere« u.a. in *Pathos des Leibes. Phänomenologie ästhetischer Praxis*, Zürich/Berlin: diaphanes, 2016, insbesondere das Kapitel »Sujet, Komposition, Ausdruck«, S. 55–66.

⁴ Vgl. Bernhard Waldenfels, *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 181–201, speziell S. 181–185;

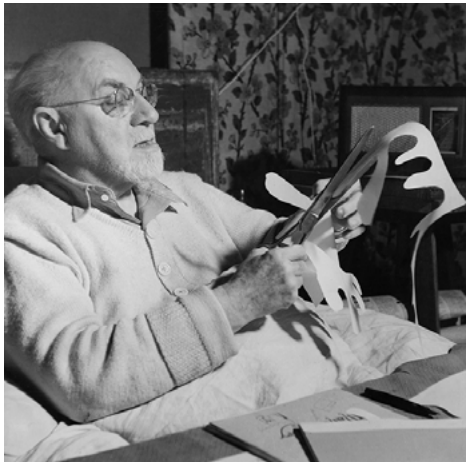


Abb. 1: Henri Matisse
beim Scherenschnitt

III.

Im aktiven *und* passiven Erwerb gewinnt die Schere eine auch künstlerische Komponente und verhilft beispielsweise im Scherenschnitt dazu, in die Farbe hineinzuschneiden. Henri Matisse nennt diesen Prozess in seiner kleinen Pädagogik der Kunst, die 1947 im Nachsinnen über seine geklebten Schnittbilder für das Buch *Jazz* entsteht, »Mit der Schere zeichnen«.⁵

Matisses Papierarbeit mit dem Scherenschnitt für seinen Band *Jazz* ist eine mit Figuren aus Mythologie und Folklore, unter anderen mit Ikarus, einem Clown und einem Messerwerfer. Der Künstler beginnt sie auf vorbereiteten, kolorierten Bögen in Gouachefarbe mit der Schere zu »malen«. Er vereint im Ausschnitt und Zusammenschnitt von Körpern in szenischen Anordnungen auf Tafeln Zeichnung, Malerei und Skulptur, die von Texten begleitet werden: »Diese Bilder in lebhaften und heftigen Farben haben sich herauskristallisiert aus Erinnerungen an den Zirkus, an Volksmärchen und an Reisen. Ich habe diese Seiten geschrieben, um die Reaktionen auf meine chromatischen und rhythmischen Improvisationen zu besänftigen, um einen »tönenden Hintergrund« zu schaffen, der sie trägt, sie umgibt und so ihre Eigentümlichkeiten bewahrt.«⁶ Im Bild *Le Clown* wird aus dem Stegreif von Matisse in seinem Hier und Jetzt genau diese Eigentümlichkeit erreicht. Sie entfaltet sich, indem

Aktuelle und habituelle Leiblichkeit, Situation und Welt, Zitat S. 185.

⁵ Vgl. Henri Matisse, »Jazz« (1947), in: ders., *Über Kunst*, Zürich: Diogenes 1982, S. 200.

⁶ Ebd., S. 203.

der Auftritt des Gauklers in weiß vor einem schwarzen Hintergrund aus Matisses Geübtheit heraus hineingeschnitten und geklebt wird, Vorbildern folgend gerahmt von einem gelben Vorhang, dessen wellenförmige und wiederum schwarze Linienführung die Bewegung des Künstlers auf der Bühne erahnen lässt. Eine weitere Umrahmung setzt ihn damit ins Zentrum einer Manege, deren blaue Konstruktion von weißen Stegen unterbrochen ist. In den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit des Betrachters rückt so über die Improvisation und Invention des Scherenkünstlers ein tänzelnder Clown, was noch durch die Hinzunahme von roten Flammenmustern auf seinem Körper prononciert wird. In der hier in Graustufen gezeigten Reproduktion wird diese wohl komponierte Verteilung der einzelnen Papierelemente deutlich, die als über improvisierende Strukturen aktivierte Praxis zum Beispiel den Kopf des Gauklers als in den Raum dynamisch eindringend erscheinen lässt, wie gleichsam der eines Jazzmusikers, der auftritt und sein Spiel beginnt:

»Das Leben mit den Augen eines Kindes betrachten.«⁷ Auch Matisses Arbeit *Le Clown* steht im Kontext des Kennenlernens. »Alles, was wir im täglichen Leben sehen, wird mehr oder weniger entstellt durch erworbene Gewohnheiten.«⁸ Das Bild könnte aus dem Studium der Biographie des französischen Finanzministers Etienne de Silhouette aus dem 18. Jahrhundert hervorgegangen sein, der angeblich aus Geiz sein Schloss nicht mit teuren Gemälden, sondern mit günstigen Scherenschnitten schmückte und diesen Schnitten damit eher unfreiwillig seinen eigenen Namen *Silhouette* verlieh. *Le Clown* zeigt sich aus seiner Alltäglichkeit heraus und inspiriert weiter, mit Jean Starobinski fortzufah-



Abb. 2: Henri Matisse, *Le Clown*,
1943

⁷ Vgl. Matisses gleichnamigen Essay über künstlerisches Schaffen von 1953, in: ders., *Über Kunst*, a.a.O., S. 261–264.

⁸ Ebd., S. 261.

ren und über das Porträt des Künstlers als Gaukler nach der *Sache der Kunst* zu fragen: »Nicht ohne ein gewisses Staunen stellen wir zunächst fest, daß die Clown-Darstellung nicht nur die Wahl eines malerischen oder poetischen Motivs ist, sondern eine versteckte und parodistische Art, die Frage nach Sinn und Wesen der Kunst zu stellen. Seit der Romantik – die Entwicklung kündigte sich zwar schon früher an – waren der Possenreisser, der Gaukler und der Clown die hyperbolischen und absichtlich verzerrenden Bilder, welche die Künstler gerne von sich selbst und dem eigentlichen Wesen der Kunst gaben.«⁹ Über die verhüllte Selbstdarstellung der Artisten entwickelt sich eine Poetik des Clowns, in deren Ausgestaltung der Clown den Menschen etwas Wesentliches veranschaulicht. Er bringt ihnen ihren Zustand zum Bewusstsein. Matisse's Schaffen ist eines, das, von dieser Poetik ausgehend, erneut bei der zu seinen Schnitten gehörigen Schere angesetzt werden könnte. Es ist ein Schaffen, das nach Matisse selbst unter Anstrengung geschieht, die nötig ist, um sich von der Entstellung durch erworbene Gewohnheiten zu befreien, die von vorgefertigten Bildern ausgeht. Sie erfordert, so die Perspektive Matisse's, Mut vom Künstler, der »alles so anschauen muß, als sähe er es zum ersten Mal, wie er es als Kind getan hat, und wenn er diese Fähigkeit verliert, kann er sich nicht mehr auf originelle, das heißt persönliche Weise ausdrücken.«¹⁰ In Eingewöhnung durch Betätigung, aber auch Entstellung geht das von ihm so Erlernte in die Welt, in das Bild ein, der schöpferische Akt lagert sich ab, oder in der Sprache Husserl's, der sich eines Terminus aus der Geologie bedient, *er sedimentiert sich*.

Wir haben es mit einer verwickelten Geschichte des Bildes, der Technik, des Werkzeugs, des Designs und der Produktion und Rezeption zu tun, die Schere und Scherenschnitt gleichermaßen umfasst. Neben jedem Scherenschnitt hängt ein anderer, der auf weitere verweist. Mit Husserl wird an dieser Stelle eine Komponente des auch künstlerischen Betätigens und Lernens sichtbar, die *Aktualität des Leibes* im praktischen Umgang mit den Dingen, und es kommt an dieser Stelle noch eine zweite Komponente hinzu, die der wiederholten Handlung. Matisse erwirbt einen bestimmten Habitus durch wiederholtes Tun. Er hat eine Gewohnheit, die nicht das ist, was er gerade tut, wie das Ansetzen des Scherenschnitts, sondern was ihm darüber hinaus zur Verfügung steht. Indem ihm die Schere immer wieder als Schere begegnet ist, vermag er von ihr ausgehend Variationen wie den Schattenriss ins Bild zu bringen, seine wiederholte Handlung *sedimentiert*, lagert sich gleichermaßen ab. Gewöhnung heißt mit Husserl auch für Matisse, dass wir lernen, in der Welt zu wohnen, und dass überhaupt eine Welt für uns entsteht. Genau diese

⁹ Vgl. Jean Starobinski, *Porträt des Künstlers als Gaukler. Drei Essays*, Frankfurt am Main: Fischer 1985, S.10.

¹⁰ Ebd., S. 262.

Verschränkung von Aktualität und Habitualität wird hier von Husserl und Matisse dokumentiert, auch in Anlehnung an das lateinische *docere*, gelehrt. Mit Husserl schließen sich phänomenologische Fundamentalbetrachtungen über den »wirklichen Menschen« an, als reales Objekt wie andere in der natürlichen Welt, im Vollzug von Bewusstseinsakten, dem menschlichen Subjekt zugehörig, als Vorkommnis der natürlichen Wirklichkeit. Der Leib als erlebter und durchlebter, nicht als beseelter Körper wird zum *pathischen* Ereignis und gehört keiner Ordnung der Repräsentation an. Unsere leibliche Situation, in der wir jetzt sitzen oder stehen, sehen, hören, wahrnehmen und zu der Matisse im Bild mitgehört, verweist damit auf mehr, als auf das was Hier und Jetzt gegeben ist. Situation und Erfahrung bedeuten von der Welt her, von der Position des Betrachtenden, Sprechenden, Wahrnehmenden und umfassen die Subjektivität des Wahrnehmens, die intentionale Gerichtetheit auf ein Objekt, mit der Objektivität des Ausdrucks, einem Geschehen, das entsteht, wie der Schnitt als Ausdruck in einer ontologischen Ordnung leiblicher und künstlerischer Gesten. Hier und Jetzt ist das Aufeinandertreffen mit dem Anderen eines in einer kulturellen Gesamtheit, am Ort des Horizonts, wo er oder sie präsent ist und durch die Gesamtheit erscheint, wie das Ding durch seinen Kontext. Im schöpferischen Ausdruck, in der Ausgedrücktes untrennbar vom Ausdruck ist, sind wir Subjekt und Teil der Welt zugleich. Ausdruck, Wirken bzw. künstlerisches Schaffen setzen sich in der leiblichen Erfahrung vor dem Horizont der Welt ab, rücken diesen ins Licht, definieren Kultur und nehmen so nicht nur an der ontologischen Ordnung teil, sondern sind selbst ontologisch, indem sie das Erfassen des Seins ermöglichen. Unsere Welt erweist sich als eine der offenen Phänomene, in der ein Umgreifen stattfindet zwischen meinem Leib, der Welt und dem Leib des Anderen.

IV.

Der vorliegende vierte und letzte Band in der Reihe »Kulturen der Leiblichkeit« versammelt in den ersten drei Teilen jeweils drei Beiträge, die aus Vorträgen auf der Tagung »Techniken des Leibes« in Berlin im September 2014 hervorgegangen sind und erweitert diese im letzten vierten Teil um drei zusätzliche Beiträge. Alle vier Teile werden jeweils von einem Kommentar bzw. einer Assoziation begleitet, die in unterschiedlicher Ausführlichkeit mit den jeweiligen Texten oder über sie hinaus eigene Positionen zum Thema herausarbeiten. Das Nachwort schließt das Buch ab. Fragen nach Medialisierungen des Leibes werden durchgehend mit Fragen nach Verleiblichungen der Medien verbunden und rücken im Zuge phänomenologischen Denkens lebensweltliche Vollzüge in den Vordergrund, die sich um *Techniken des Leibes* zwischen Aneignung

und Abweichung in Ausgestaltungen von Praktiken, Sinnlichkeit und ihrer Ausdrucksformen ereignen: (1) Über die *Technizität von Leiblichkeit* verschränken sich Reflexionen über das Zur-Welt-Sein-durch-einen-Leib mit Überlegungen zur Genese der sichtbaren Welt, zwischen Aktualität und Habitualität, in der alltägliche Verrichtungen zwar über den Leib geschehen, diese aber auch im Unterschied und in Unterscheidung zu Maschinen jeglicher Art setzt. (2) Die *Sensibilität des Maschinellen* hingegen verweist zurück auf den menschlichen Leib, indem sich ein intentionaler Bogen zwischen Wahrnehmung, Motilität und Handlung aufspannt und Techniken des Leibes zum Vehikel werden, von dem aus künstlerische Praktiken möglich sind, die beispielweise Bewegungen aufzeichnen und digital bearbeiten. (3) In einer *Logik der Medialität* treffen leibphänomenologische und medientheoretische Überlegungen aufeinander, die in Auseinander-Setzungen den Leib als fungierendes Medium diskutieren und Fragen nach den Konsequenzen für weitere Beschreibungen von Medium und Kultur stellen. (4) Mit Blick auf menschliche Praktiken findet sich der *Ort der Technik* in der Verwendung verschiedenen Materials, *durch* mediale Anordnungen hindurch, in denen etwas *als* etwas Bestimmtes zwischen Materie und Form, Sinn und Sinnlichem, Werkzeug und Werk gestaltet wird.

Im ersten Teil *Technizität von Leiblichkeit* eröffnet *Harun Maye* mit seiner Frage »Lassen sich Körper- und Kulturtechniken am Leitfaden des Leibes denken?« den Band und stellt in seinem Beitrag eine medienwissenschaftliche Kulturtechnikforschung ins Zentrum seiner Überlegungen, in der nicht die Frage nach den *Techniken des Leibes*, sondern nach den *Techniken des Körpers* virulent ist. *Marc Rölli* entfaltet in »Kybernetik ohne Steuerung. Reflexionen über die Menschmaschine« Perspektivierungen, die den Begriff der Menschmaschine revidieren und damit ermöglichen, die traditionelle Differenz von Mensch und Maschine zu hinterfragen. *Stefan Kristensen* diskutiert in »Der Leib und die Maschine. Merleau-Ponty, Deleuze und Guattari zum Verhältnis von Leiblichkeit und Technik« und arbeitet mit dem Begriff des Körperschemas als eine Verhaltens- und Wahrnehmungseinheit, in der sich technische Hilfsmittel einfügen können. Zu den Beiträgen dieses Teils kommentiert *Reinhold Görling* in »Die erste Person als Technik des Körpers/Leibes«, dass eine Technik des Körpers oder des Leibes ein Denken provoziere, im Zuge dessen sich Dimensionen der Selbstaffektion in den Vordergrund drängen, die sich mit Gilles Deleuze über Fragen des Maschinellen, der Technik und der Subjektivierung ausdifferenzieren: Mit dem Beispiel der Kontraktion des menschlichen Herzens, so Görling mit Deleuze, sei das Herz eine Maschine, die Selbstaffektion eine Technik und die Subjektivierung Zäsur. Die Kontraktion des Herzens verdoppele die Handlung, supplementiere sie durch ein Abstraktes, durch eine Technik, den Rhythmus.

Im zweiten Teil *Sensibilität des Maschinellen* geht *Moritz Queisner* in »Bildoperationen. Das Problem der Mensch-Maschine Interaktion bei bildgeführten Interventionen« beispielhaft auf die medialen Produktionsbedingungen roboter-assistierter Operationssysteme ein, um zu zeigen, wie bildgeführte Interventionen in der minimal-invasiven Chirurgie die Beziehung zwischen Arzt und Patient konzipieren, indem sie das Verhältnis von Anschauung und Bildlichkeit sowie von Körper und Bild verändern. *Katerina Krtilova* stellt in »Technisches Begreifen. Von »undinglichen Informationen« zu *Tangible Interfaces*« die Frage, ob ein Prozessieren von Daten mit einem Begreifen im buchstäblichen Sinne zusammengedacht werden kann, einem Ergreifen von etwas mit den Händen, einem an den Leib gebundenen Begreifen. *Dennis Clausen* verfolgt unter dem Titel »Akteure, Medien und Leiblichkeit. Ein leibphänomenologischer Beitrag zu einer Akteur-Medien-Theorie« die Frage, welchen Ort technisch-mediale Objekte in ihrer Beziehung zu subjekthaften Akteuren einnehmen und wie die Art und Weise dieser Beziehung im Lichte aktueller technischer Entwicklungen konzeptionell gefasst werden kann. Der Kommentar von *Volkmar Mühleis* zu den drei Beiträgen dieses Teiles thematisiert unter dem Titel »Fleisch-Maschine« die Frage nach der Beziehung von Mensch und Maschine vor dem Hintergrund von vor allem Maurice Merleau-Ponty als eine zwischen Fleisch und Maschine. Der Mensch lebe, so Mühleis mit Merleau-Ponty, in einer stofflichen Durch- und Überkreuzung mit der Stofflichkeit der Welt. Abseits christlicher Vorstellungen von der Fleischwerdung des Geistigen gehe es dabei um die Fleischlichkeit des Menschlichen, als seiner Einbezogenheit in die Welt.

Im dritten Teil *Logik der Medialität* wählt *Emmanuel Alloa* in »Aktiv, Passiv, Medial. Spielarten des Vollzugs« einen Leibbegriff, der herausstellt, dass durch den Leib Dinge erfahren werden, er dadurch zum Unding wird. *Tobias Nikolaus Klass* thematisiert in »Der utopische Körper als Medium« den Körper bei Foucault, der im Plural erscheint. Zu den Körpern gehört auch der utopische, alles verbindende Körper. *Antje Kapust* untersucht in ihrem Beitrag »Die Treppe als Prinzip der Diagonale. Kulturtechniken, Medialität und Leiblichkeit im Anschluss an Misha Kuballs *Agora / Arena*« und setzt durch Verschiebungen gewohnter Sehprozesse und des normalen leiblichen Zur-Welt-Seins ein Aufmerken frei, das sich den nicht mehr fraglosen Selbstverständlichkeiten von Techniken oder Kulturpraktiken öffnet und neue Zugänge und Einsichten erfindet. Die von den drei Texten dieses Teils inspirierte und über sie hinausgehende, längere *Assoziation* von *Michael Mayer* verbindet unter dem Titel »Dies ist, nicht« christliche Vorstellungen von der Fleischwerdung des Geistigen mit der Fleischlichkeit des Menschlichen als Einbezogenheit in die Welt, indem sie mittels eines detaillierten Nachvollzugs der biblischen Geschichte Abrahams den Tod des Anderen mitdenkt, der

anders ist als der Tod, den ich zu sterben habe, der nicht mein Tod ist. Mayer fragt im Zuge seiner Gedankenführung, ob sich die gegenwärtigen Diskurse einer Phänomenologie des Leibes und der Alterität nicht zu sehr in einer »Metaphysik der lebendigen Gegenwart« der Lebenden zusammenschließen und damit die »absolute nichtgegenwärtige Gegenwart der Toten« ausschließen.

Im vierten Teil *Ort der Technik* stellt *Käte Meyer-Drawe* in »Das anthropologische Märchen vom Menschen als Mängelwesen« menschliches Reflektieren als selbst körperlich und damit schon immer technisch geprägt in den Vordergrund. Menschliches Denken veräußere sich, um sich nicht einzubüßen. Technik begründet menschliche Möglichkeiten, ihr Bewusstsein als Artefakte zu vergegenständlichen, in denen es sich wiederfinden oder verlieren kann. *Martina Hefler* hinterfragt in »Der Mensch als Leib. Menschenbilder in einer technischen Kultur« aus historischer Perspektive, wie diskursive Formationen ein wirkmächtiges Bild »des Menschen« konzipierten und damit Teil einer Hervorbringung des jeweils Menschlichen überhaupt sind. Dabei geraten zwangsläufig die Gemachtheit der Menschenbilder und Differenz-Ziehungen in den Blick. *Dieter Mersch* nimmt in »Exposition und Passion. Neue Paradoxien des Schauspielers« in den Blick und verweist auf die prekäre Existenz jeder Darstellung zwischen Sein und Schein, Rolle und Wirklichkeit, Figuration und Verkörperung oder Präsenz und Re-Präsentation. *Thomas Bedorf* rekurriert unter dem Titel »Widerständigkeit in der technischen Welt? Eine Assoziation« auf die Beiträge, indem er Fragen nach der Differenz in der Doppelerfahrung des Leibkörpers hervorhebt, in der sich Verwicklungen ins Technische bemerkbar machen: Mit Marcel Mauss verdeutlicht Bedorf, dass ohne den über Techniken habitualisierten Körper die leibliche Existenz des Menschen nicht zu denken sei, Techniken, die, mit Pierre Bourdieu, als Vollzugstechniken ein Können herausbilden, das uns in gleicher Weise hat, wie wir es haben. Bedorf stellt damit eine korporale Differenz heraus: Habitualitäten haben uns durch den Körper, wir haben das gegebene Können unsererseits durch den Leib.

Das *Nachwort* von *Fabian Goppelsröder* beschliesst den Band und lässt sowohl die zugrundeliegende Tagung als auch eine Auswahl an Beiträgen des Bandes Revue passieren, um das Verhältnis von Mensch und Technik als ein weiter aktuelles und grundlegendes zu diskutieren, in der ›ubiquitous computing‹ und ›augmented reality‹ langsam Einzug in unser Denken finden, was auch für die Arbeit mit dem Begriff des Leibes Konsequenzen hat. Goppelsröder verortet diese in ein Verhältnis zwischen Mensch und Technik, wo es ihm auf das Zusammenspiel ankommt, in dem auch der Leib nicht mehr die Identität in Abgrenzung zum Körper sichere. Der Leib sei vielmehr Teil der Artikulation jener Selbstdifferenz,

die sich aus dem methodisch unhintergehbaren In-der-Welt-Sein zwangsläufig ergebe.

Jörg Sternagel
Potsdam, im Juli 2016