

In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik (Hg.): Wasser; Köln 2000,
S. 17–38.

Hartmut Böhme

Anthropologie der Vier Elemente

1. Vorbemerkungen

Auch wenn Thales von Milet das Wasser für den "Urgrund" hielt (und andere antiken Natur-Philosophen wiederum dem Feuer, der Erde oder der Luft den Vorrang eines Ursprungshaften einräumten), so ist für die europäische Kulturgeschichte der Einschnitt grundlegend, den Empedokles setzte, als er alle Elemente zu einer Tetrade zusammenfügte und in einen Prozeß der Verwandlungen und des Stoffwechsels setzte. Seither bildet die Vier-Elementenlehre für 2300 Jahre die Basis der Naturphilosophie, doch auch von Medizin, Anthropologie, Landschaftsästhetik und der elementenbezogenen Techniken. Eine Geschichte nur *eines* Elements läßt sich nicht schreiben: jedes Element erhält seine Qualitäten und Funktionen erst im Zusammenspiel mit den übrigen. Wissenschaftliche Arbeitsteilung hält sich an diese Integralität der Elemente nicht: es gibt eine Fülle einzelwissenschaftlicher Ansätze, die sich nur um ein Element scharen und von diesem jeweils nur sektorale Ausschnitte thematisieren. Auch in den Kulturwissenschaften ist diese Getrenntheit zu beobachten. Selbst Gaston Bachelard, der wie wenige von den Elementen her dachte, präsentiert diese in einzelnen Büchern, die zueinander kaum Bezug haben.¹ Ähnliches gilt für den Klassiker "La mer" (1861) des bedeutendsten Historikers des 19. Jahrhunderts, Jules Michelet, der vom Wasserreich wiederum nur ein Segment in Augenschein nahm. Heute publiziert Johan Goudsblom, der holländische Schüler von Norbert Elias, ein Werk über "Fire and Civilization" (1992) ohne Rücksicht auf den Kontext der *vier* Elemente. Dies sind sogar positive Ausnahmen von der normalen Wissenschaftspraxis,

Bücher jeweils über Trinkgebräuche, Wassernixen, die Kahnfahrt in der Literatur, antike Quell-Mythen, Wassermühlen im Mittelalter, die Besiedlungsgeschichte der Ostsee usw. zu schreiben. Das hat, binnendisziplinär gesehen, sein gutes Recht. Nur: das Wasser strömt durch alles hindurch – durch unsere Körper, die Industriesysteme, die Kanalisationen, die Pflanzen, die Länder, es steigt auf als Wolken und fällt als Regen herab und fließt von den Bergen ins Meer, bestimmt maßgeblich das Klima, umfaßt alle Kontinente, und macht das Land zur Minderheit. Wasser, die Elemente überhaupt, hält sich nicht an Disziplingrenzen.

Umgekehrt haben wir es niemals mit 'Wasser an sich' zu tun, sondern mit leiblichen, kulturellen oder wissenschaftlich-technischen Konstruktionen des Wassers. Wir trinken nicht einfach Wasser, sondern nehmen einen Schluck, der die Lippen benetzt, den Mund füllt, die Kehle hinabrinnt und im Magen gluckert – das ist: Wasser im physiologischen Schema der Trinkbewegung; es schmeckt weich, süß, säuerlich, abgestanden, prickelnd – das ist: Wasser im geschmacklichen Schema; wir trinken es in gierigen Zügen, Schlückchen für Schlückchen, als Begleitung zum Essen oder abwechselnd mit Wein – das ist: Wasser im Schema des Durstes und der kultivierten Trinksitten; wir trinken es, in Berlin, aus einer Flasche, die in der Auvergne mit Wasser aus den Tiefen des Vulkangesteins abgefüllt wurde – das ist: Wasser als industrielles Produkt mit dem Gütesiegel hochbesetzter 'Naturreinheit'; wir trinken es, weil wir die hydrologische Analyse auf den Etikett gelesen haben – das ist: Wasser als Objekt chemischer Analyse; wir trinken es aufgrund seiner Mineralien-Zusammensetzung – das ist: Wasser im Schema diätetischen Wissens; wir trinken es aus einer Glas- nicht Plastik-Flasche –: Wasser im Schema ökologischen Wissens; wir geben für dieses Wasser mehr Geld aus – das ist: Wasser im Schema von Geldwert, der von vielen Faktoren bestimmt wird: Herstellungskosten. Transportwege, Marktlage, Markenprestige, Kundenbewußtsein, Trinkgebräuche. Man kann dies auf beliebige Aspekte des Wassers ausdehnen: und man wird verstehen, warum

wir es mit kulturellem Wasser zu tun haben und nicht mit einem Naturstoff an sich. Auch H₂O ist nicht Wasser, sondern der kulturell, nämlich chemisch konstituierte Code 'für' Wasser. Und dies gilt für alle Erscheinungen und alles Wissen vom Wasser.

Weil dies so ist, spricht sich in allen Diskursen, Formeln und Symbolen, Theorien und Geschichten über das Wasser immer auch der Mensch selbst aus: in seinen symbolischen und praktischen Beziehungen, die er zu einem Element historisch aufgenommen hat, das von sich aus da ist, doch nicht an sich zugänglich ist. Deshalb wird hier ein doppelter Versuch unternommen: 1) es wird nicht das Wasser isoliert, sondern im Kontext des für Europa gültigen Vierer-Schemas der Elemente behandelt; 2) es wird das Augenmerk darauf gelegt, wie der Naturstoff Wasser zum Medium des Menschlichen geworden ist, anders gesagt: nicht das Wasser an sich, sondern die Anthropologie der Elemente steht im Zentrum: die Bildungsgeschichte des Menschen im Durchgang durch die Elemente. – Ich beginne in einem Feld, das für beide Ausgangspunkte charakteristisch und phänomennah ist: das Landschaftliche. Dieses zeigt sowohl die Integralität des Elementischen wie das Selbstbezügliche aller Naturerfahrung, die darum ein Spiegel der anthropologischen Reflexion ist. Danach entwickle ich die anthropologische Dimension historisch.²

2. Landschaftsästhetik als Wahrnehmung der Elemente

Wasser, Wolken und Himmel, Erde und Steine, Pflanzen und Bäume, Licht und Farbe formieren das Landschaftserleben nicht nur der europäischen Kulturen. Immer sind es steinerne Formationen, welche der Landschaft Halt und Gestalt verleihen – als ragende Gebirgszüge, wellige Hügel, in die Ferne ziehende Täler, dunkle Schluchten und Gründe, strebende Gipfel oder auch als schroffe Felsküsten, die sich dem Meer entgegenstemmen, das aufschäumend sich an ihnen bricht. Das Steinerne ist zumeist verhüllt vom Mantel der Pflanzen, der Felder und Wiesen, der

Wälder und Büsche. Leonardo nannte, noch ganz im Bann der leibmetaphorischen Deutung der Terra, die Felsen das Skelett der Erde, das vom Gewebe des Erd- und Pflanzenreichs bedeckt wird, doch diesem erst die morphologische Stabilität verleiht. Die Flüsse und Bäche, ober- wie unterirdisch dahinströmend, sind die Adern des Erdleibs, ein ewiger Kreislauf des Wassers. Und mächtig atmet in Ebbe und Flut die Lunge der Erde, die auch die Zirkulation der Ströme und Rinnsale antreibt. So werden für Leonardo Landschaften zu beredten Zeugnisse des lebendigen Organismus der Erde – und seiner Geschichte. Auf dieser Linie ist Landschaftsmalerei immer auch Bio-Graphie des Erdkörpers. Und vielleicht gilt von aller Landschaftskunst, daß sie sich mit der Geschichte der *objektiven* Natur verwebt – auch wenn sich gerade in ihr die *subjektiven* Stimmungen des Betrachters oder Malers verkörpern.

Wohl niemals darf dabei das Wasser fehlen, auf den gemalten Landschaften so wenig wie dort, wo wir den Blick in der Natur schweifen lassen. Die frische Quelle ist das erste Element des antiken *locus amoenus*, und von da an rinnt, strömt, brandet, sprudelt das Wasser durch die Landschaften aller Epochen. Schließen wir die Augen, so sehen wir ohne Ende gemalte und erinnerte Bilder, auf denen als stiller Teich, als munter hüpfender Bach, als stürzender Fall, als mächtiger Strom, als unendliches Meer das Wasser seine Allgegenwart bewährt. Und gar die Wolken – wer wollte sie missen, diese Verwandlungskünstler des Wassers. Besonders die Wolken bezaubern als flüchtig spielendes Medium das landschaftliche Auge: die bauchigen Formen, welche dem Himmel Tiefe verleihen und doch vor seiner monochromen Abgründigkeit schützen; die gezausten Formen, welche die Spur der Winde zeichnen; die am Horizont mit dem Meer flächig vermählten Boten der Ferne; die um die Gipfel dicht gelagerten Drohungen; die in Grau und Schwarz brodelnden Wände, aus denen das Gewitter hervorbricht; das zarte Gefieder, das über den Himmel fliegt; die flach übers Land gebreitete Decke der Melancholie; der raumauflösende Nebel über

Hügel und Tal; das Leuchten der goldbebänderten Luftschiffe, wenn die rosenfingrige Aurora sie schmückt; ihr silbernes Prunken, wenn nächtens vor schwarzem Grund sie am Mond vorbeiziehen ...

Noch stärker als das fließende Wasser zeichnen die Wolken die Spur einer nirgends verehrten Gottheit: der Flüchtigkeit. Sie ist die Signatur aller Dinge, selbst wenn sie sich zu stolzer Form erheben, zu Gebirgen aufgetürmt, die mit ihrem erhabenen Alter prunken. Und doch sind auch die Gebirge nur Wimpernschläge in der Tiefe der Zeit, welche durch nichts so markiert wird wie durch die Augenblicke der Wolken. Da, wo Landschaftsmalerei, wie es Carl Gustav Carus³ wollte, zur "Erdlebens-Kunst" wird, lagern sich die steinernen Riesen ins Bild als Monumente einer Zeitentiefe, die formgebend an ihnen gearbeitet hat. Sie sind gerade für diesen Augenblick *da* in ihrer schweigenden Ruhe, aus der dennoch ihr Prozeßhaftes, ihr erdgeschichtliches Werden und Vergehen, dem aufmerksamen Betrachter offenbar wird.

Kein größerer Gegensatz scheint denkbar als der zwischen den ziehenden Wolken, die kaum am Sein teilzunehmen scheinen, und der steinernen Welt, welche den tragenden Grund alles Lebendigen darstellt: der Erde und des Pflanzenkleides, der Tiere und Menschen, der Dörfer und Städte, aber auch der Flüsse und Seen, ja selbst des Meeres, das fügsam in den gewaltigen Steintälern zwischen den Kontinenten spielt. Und doch stellen beide, Wolken wie Steine, nur verschiedene Modalitäten der Zeit dar, die angesichts der gelagerten Formen allzu leicht vergessen würden, wenn die metamorphotischen Wolken nicht immer der Zeit eingedenk wären. Und so 'sehen' wir, durch die Wolken belehrt, die Zeit überall: der breite Fluß, der in weiten Schwüngen gegen den Horizont sich verliert, ist eines der ältesten Symbole überhaupt des Zeiten- und Lebensstroms; das Licht gibt die Tageszeit zu erkennen; die Pflanzen zeigen die Jahreszeit an; die Gebirge stehen da wie Ruinen einer unahnbaren Vergangenheit; die Tiere und Menschen, die noch so friedvoll in die Landschaft gruppiert sein mögen,

kehren ihre Zerbrechlichkeit hervor; die Zeugen der Zivilisation – das Feld, das Dorf, die ferne Stadt, das Segel auf dem Meer – bezeichnen das Lebendig-Schaffende so sehr wie das unausweichlich Untergehende. Je inniger sich das Bild der Landschaft mit den Zeichen der vergehenden Zeit erfüllt, umso so stärker rührt die Schwermut an, die aus allen starken Landschaften zu uns spricht.

Das Steinerne und Wasserhafte verbinden sich dort, wo das Eis zur dauerhaften Form wird. Auch das Eis kann zur landschaftlichen Gestalt werden, wie wir seit der Romantik wissen, als C.D. Friedrich sein "Eismeer" (1824) malte und als bei vielen Landschaftern alpine Gletscherformationen ins Bild traten. In die aufgegipfelten Eisschollen unter dem fahlen Licht der nördlichen Sonne klemmt Friedrich ein Schiffswrack, das so zum Symbol einer Todeslandschaft wird. Oder wuchtige Gletschermassen werden zwischen ungeheure Felswände gesperrt als starre Ströme, die zum *nunc stans* des Todes angehalten sind – oder als monumentale Zeugnisse einer urgeschichtlichen Natur erscheinen, in der kein Leben heimisch werden kann. Winzig sehen wir Menschen am Rande dieser gewaltig-stillen Macht, wie Merkzeichen der Verletzlichkeit alles Organischen angesichts einer lebensfeindlichen Erhabenheit.

Von den Eis-Landschaften, in denen das lebensspendende Wasser zum Sarkophag geworden ist, gelangt man zur Wüste, die im 19. Jahrhundert als mögliche Dominante des Landschaftlichen entdeckt wird. Wird im Eismeer das Fluidale zum Tödlich-Starren des Steinernen, so löst sich in der Wüste das Steinerne auf in die sandigen Wellen, die das Bild des unruhigen Meeres anhalten und in glühende Ödnis verwandeln, – belebt nur vom Allerflüchtigsten, den Einbildungen der Fata Morgana und den Versuchungen der heiligen Eremiten. Das Wüste überhaupt ist eine Erscheinung des Wassers und des Steins. Historisch taucht es auf, als die Metropolen als Steinwüsten und Steinmeere entdeckt werden. Es scheint nur so, als bildeten die Wüsten des Sandes und der Felsen, des Meeres und

des Eises die *Randzonen* der Erde. Je mehr die in die gemäßigten Zonen gebetteten Zivilisationen ihre Anfälligkeit entdecken, um so sichtbarer wird, daß der lebenssatt Landschaftstyp, der seit dem 16. Jahrhundert die Leinwände füllt, global und erdgeschichtlich betrachtet nicht die Regel, sondern die Ausnahme ist. Das Leben ist verschwindend in einem Kosmos, der ganze Weltensysteme hervorbringt, die doch nur Landschaften toter Materie sind. Die Himmelslandschaft, das Sternenzelt, das friedlichen Blinken der Sterne über der schlafenden Erde, die anderntags unterm Licht der Sonne aufs neue erwacht, umhüllt ein Leben, das durch göttliche Schöpfung ewig gesichert ist. Die Kälte des Friedrich'schen "Eismeers" hingegen, in dem das Schiff als Emblem menschlicher Geschichte scheitert, korrespondiert schon auf Erden mit dem Gesetz der Entropie, die alles Leben *in the long run* versteinern läßt. Wovon die lieblichen Landschaftsbilder hinter unserer Stirn und vor unseren Augen erfüllt sind – das sind Dokumente der Zufälligkeit des Lebens in einer kosmischen Landschaft des Todes.

Ohne Zweifel zeigt das landschaftliche Zusammenspiel der Elemente in unserer kunstgeprägten Erfahrung vor allem eines: lebensvolle Natur. Doch ebenso sicher gilt, daß schon mit Leonardo die Landschaftsästhetik auch zum Medium einer Gegeneinsicht wird: der Fragilität alles Lebendigen. Die schroffen Felshintergründe und leeren Ströme auf den Gemälden Leonardos zeigen ein totes Archiv der Naturgeschichte, aus der alles Leben bereits wieder abgezogen ist. In der Geschichte der Landschaft wurden zwar durchweg Steine, Wasser und Wolken als Elemente einer integralen Natur verwendet, in die das Lebendige – Pflanzen, Tiere, Menschen – eingebettet erscheint. Dieses Integral des Lebens konnte nur gesichert werden, indem die Künstler das Tödliche von Stein und Wasser und das Ephemere von Wolken 'bekleideten' mit den Farben des Organischen, 'einbauten' als gestalthafte Elemente der Natur, 'verwendeten' als Zeichen einer Naturgeschichte, die das Leben affirmiert. Zeit, Vergänglichkeit und Tod

waren in dieser Ästhetik Grenzphänomene des universalen Lebens. Man setzte ästhetisch um, was Immanuel Kant in der "Kritik der Urteilskraft" als seine optimistischste Idee ausprobierte: daß nämlich das Leben der Menschen in die Natur 'passen' könnte.

Wenn aber, was bei Leonardo nur den Hintergrund seiner Figurengemälde abgibt, die tote Natur, – wenn diese in den Vordergrund der Bilder tritt, geschieht eine Inversion der lebensvollen Gestalt der Landschaft: sie wird zum Medium einer Erfahrung, wonach das Leben ein Grenzphänomen der toten Natur ist. Überall dort, wo das Steinerne und das Wasser in seinen mortifizierenden Bedeutungen ins Bild tritt, als rohe Felsformation, als Wüste, als fürchterliche "Meeresstille", von der Goethe dichtet, als Eismeer, als erhabene Unwirtlichkeit des Hochgebirges, als sinnloses Spiel von Ebbe und Flut (das Faust so empört); und überall, wo die Wolken nicht mehr Form des glücklichen Augenblicks sind, sondern zu Zeichen sinnloser Zufälligkeit und drohender Gewalt, zur amorphen Decke des Unheils, zum Nebel einer universalen Depression werden –: da wird die Landschaft zum Reflexionsmedium, in welchem das Tödliche und das Entropische, das Urgeschichtliche und das Postapokalyptische bedacht wird. Sie klammern die Einrichtungen des Menschen und die zarten Formen des Organischen ein. Von diesen Rändern aus dringt das Gefahrvolle und Destruktive in die ästhetischen Formen ein. Damit löst sich, nicht nur als Reflex der industriellen und urbanen Moderne, die Ästhetik der schönen Landschaft auf und gibt Raum den zeitgenössischen Erfahrungen des Erhabenen, des Schreckens, der Dissoziation und des Widerstreits, die das Schöne mortifizieren.

Mehr als das Augenblickshafte glauben macht, sind die Landschaftsbilder tief mit der Philosophie und Religion verbunden. Und von Beginn an hat die Philosophie gerade das zum ersten Reflexionsobjekt erhoben, was den europäischen Landschaftsbegriff prägte: die vier Elemente. Sie sind die Wurzeln (rhizomata) oder Reihenglieder (stocheia), aus denen

die Natur sich bildet. Zwischen den Elementen entsteht ein dynamischer Austausch und Wandel. Die Dinge der Welt sind vorübergehende Verkörperungen, an denen gewöhnlich alle vier Elemente beteiligt sind.

An Wasser, Steinen und Wolken können wir das Dynamische und Bildende der Elemente ablesen. Eis und Wolken sind Aggregate des Wassers je nach Überwiegen des Kalten oder Warmen im Feuchten. Im 'Eis' überwiegt das Kalte so sehr, daß das Wasser der Erde ähnlich wird und gar 'Kontinente' zu bilden vermag; in den 'Wolken' ist das Warme so dominant, daß sie das Wasser im Übergang zur Luft zeigen. Im Stein ist das Trockene der Erde so stark, daß das Wasser wohl die Steine zermahlen kann, wie an der Wüste zu sehen ist: aber diese bleibt unveränderlich steinern. Nur das Feuer, wie die vulkanistischen Landschaftsbildern des 18. Jahrhunderts zeigen, vermag das Steinerne so anzugreifen, daß es Züge des Beweglichen gewinnt wie das Feuer selbst, bis es wieder erstarrt, abgelagert auf der Feste der Erde.

Über allem liegt das Licht, der Äther, der in seiner ersten Brechung, der Luft, zum landschaftlichen "Duft der Ferne" (Goethe) wird. Im Spiel der Farben und Schatten weist der Äther den Dingen ihre Lokalität und Kontur an. Der Äther ist das fünfte Element, in das, insbesondere in der Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts die Landschaften, getaucht sind. Sie stehen dadurch nicht nur in symbiotischer Beziehung zum Luftreich, sondern erscheinen immer als Emanationen des göttlichsten Elements, des Äthers. Ihm arbeiten von unten her die schwereren Elemente entgegen: das reine Licht könnte sich nicht zu Farben brechen, wenn nicht die opake Materie dem Licht die Möglichkeit seiner Erscheinung böte. Das Wasser, leichter und beweglicher als das Erdige, enthält andere Potenzen, die den Auftritt des Lichtes bedingen: oft sehen wir das Wasser einen Spiegel bilden, der den Himmel reflektierend vertieft und die horizontalen Umgebungsfarben von Büschen und Wäldern, Wiesen und Blumen wiedergibt. Oder das Wasser bricht das Licht zum Regenbogen, der sich über die Landschaft wölbt als

himmlisches Zeichen des Friedens. Mit Goethe zu sprechen, läßt der Regenbogen die 'Taten' des Lichts rein hervortreten. In Pans Stunde, dem wolkenlosen Mittag, liegt das Land im Bann einer erbarmungslos absoluten Herrschaft des Lichts. Wolken dämpfen es, sie tragen das Wasser über den Himmel, der sich dadurch verdunkelt und die Landschaft abschneidet von ihrer kosmischen Quelle. Der langsame Zug lockerer Wolkenverbände dagegen sorgt für unendliche Varianten des Lichtspiels zwischen Gleißern und Schatten. Und vollends offenbart die Landschaft ihren kosmischen Bezug bei Nacht, wenn mit der Schwärze der mächtige Gegenspieler des Lichts auftritt, zugleich aber diese Schwärze zur Voraussetzung wird, um das zarte Sternenlicht ins Landschaftliche zu integrieren oder die Dinge ins Reflexionslicht des Mondes getaucht zu sehen.

Die Elemente sind schließlich auch Bildner von Atmosphären oder Gefühlsräumen. Das Landschaftliche ist dadurch gekennzeichnet, daß objektive Naturformationen zusammentreffen mit subjektiven Dispositionen sinnlichen und ästhetischen Erlebens. Dies muß nicht harmonistisch verlaufen, im Gegenteil sind Momente der Dissonanz und der Verstörung häufig dem Atmosphärischen der Landschaft zugehörig. Auch ist das Harmonische heute eine trügerische Idylle, wenn nicht Kitsch, zustandekommend nur, indem man die Augen vor dem Destruktiven, Artifizialen und Zivilisatorischen verschließt. Gleichwohl ist 'Landschaft' nach wie vor ein Dispositiv der Naturerfahrung. Und Wasser, Steine, Wolken, Erde und Pflanzen sind darin wirkungsträchtige Elemente, die vielfache Modifikationen sinnlicher Wahrnehmung und emotionaler Gestimmtheit erlauben.

Dabei wird der Unterschied von Landschafts-Bildern und realen Landschaften bedeutend. Denn vor Bildern stehen wir still und können uns ins Bild versenken, bis diese zum Fenster für jene Anmutungen werden, die dem Bild eignen. Emotionales Echo und Reflexion bilden dann, vermittelt über das Auge, eine Konfiguration mit dem Gemälde oder der Fotografie, die

nun seine atmosphärischen Potentiale entfaltet. Anders ist es, wenn wir durch Landschaften wandern, hier ausruhend den Blick schweifen lassen und dort uns über Hindernisse hinwegmühen; wenn Gerüche und Geräusche sich dem Augensinn hinzugesellen; wenn schreitend wir den Grund spüren oder ständig der Gleichgewichtssinn uns im Kontakt mit dem Umgebungsraum hält (was gelegentlich mißlingt); wenn wir in Atem und Wind den Konrakt zum Luftreich spüren. Wie anders wirken die Wolken, wenn wir auf dem Rücken liegend den Untergrund spüren und der Blick senkrecht in den Himmel strebt – gegenüber der gehenden Bewegung mit der Blickdominante ins Horizontale und dem rhythmischen Kontakt der Fußsohlen auf dem Boden. Oder wir schwimmen in einen Bergsee hinaus: anders ist der Blick auf die umgebenden Felsformationen als vom Ufer aus, anders das Erleben des Wassers, ob es als Spiegelfläche vor uns liegt oder an unserer Haut entlanggleitet. Und welch ein Unterschied zwischen einer gemalten Gewitter-Landschaft, dem Beobachten des Gewitters aus einem Fensterauschnitt heraus (wie einst in Goethes "Werther") oder dem Überraschtwerden durch ein Unwetter bei einer Bergwanderung, das noch heute Urängste vor einer gewaltigen Natur auszulösen vermag, wenn die Wasser, von Blitz und Donner begleitet, auf die Felsen stürzen. So können die Landschaftsbilder eine Schule der Wahrnehmung darstellen; doch, so geschult, erschließt den Königsweg des Landschaftlichen noch immer der Leib, dessen Sinne und Gefühle sich mit dem landschaftlichen Raum zusammenschließen – mit Wasser, Wolken, Steinen und tausend Dingen und Formen mehr.

3. Voraussetzungen einer elementischen Anthropologie

Der Interaktionismus hat darüber aufgeklärt, daß der Mensch sich nicht aus sich selbst hat, sondern sich aus anderen und anderem bildet. Er steht zu sich in einem Verhältnis der Indirektheit. Die griechische Aufklärung

zwischen dem 6. und 4. vorchristlichen Jahrhundert hat diesen Gedanken auf drei Ebenen entwickelt: dem Logos, der Gattung, der Natur.

Zum einen ist der Mensch kraft des ihm einwohnenden Logos, der zugleich die Vernunft des Kosmos ist: der Mensch ist *zoon logon echon*, das Lebewesen, das den Logos, die Sprache hat, die ihn in Korrespondenz zum *nous* des Weltalls setzt. Im Anblick der Ordnung des Weltalls versteht der Mensch sich selbst. Der Mensch ist, wie die Stoiker sagten, *animal rationale*. Im Logos realisiert der Mensch sein Wesen, indem er den Logos zu dem alle Daseinsmomente dominierenden Faktor macht: Vernunft kommt dem Menschen zwar a priori zu, doch soll sie in zivilisatorischen Prozessen durchgesetzt werden. Hier kann, mit Immanuel Kant, der darin antiken Motiven der Selbstermächtigung der Personalität folgt, durchweg gelten: der Mensch macht sich qua Vernunft selbst. Darin besteht seine Autonomie. Von hier aus führt kein Weg zur Aufdeckung einer 'Anthropologie der Elemente'.

Die zweite Abstraktion, welche die Antike an der Idee der Indirektheit vornahm, ist in dem Prinzip des Aristoteles formuliert, wonach der Mensch einen Menschen zeugt (Metaphysik Z 8.1033b 32ff, 1049b17ff, 1070 a 4-6, De anima 415a-b). Damit wird der Mensch als Gattungswesen gesetzt und innerhalb der Gattung in die Reihe der natürlicher Zeugungen. Auf lange Sicht wird daraus der Gedanke der naturgeschichtlichen Evolution des Menschen: selbst als Vernunftwesen verdankt sich der Mensch nicht sich selbst, sondern der *longue durée* der Humangeschichte und ihrer Einbettung in die Evolution. Zur Reife gelangt diese Idee erst mit Charles Darwin Mitte des 19. Jahrhunderts: der Mensch ist ein Zweig am Baum der Evolution.

Die dritte Abstraktion, welche die Antike am Begriff des Menschen vornahm, ist die hier interessierende: der Mensch ist ein Erzeugnis der Natur. Nicht ein Gott ist Schöpfer, sondern die Natur selbst ist göttlich und also schöpferisch, eine Künstlerin, wie z.B. Ovid sagt (Met. XV,218), *daedala tellus*, wie Lukrez (De rer. nat. I,1ff) oder *sollertia naturae*, wie die Stoiker

formulieren (z.B. Cicero: De nat. deor. II,83). Was in der Natur im großen wirkt, das bildet im kleinen die Gestalt des Menschen. Platon hatte ("Timaios" 44dff, 90a) diesen Gedanken der Entsprechung von Makro- und Mikrokosmos zuerst entwickelt. Dafür sind die Elemente grundlegend. Sie stellen, nach dem uranfänglichen Chaos ('die Chora', Timaios 49a), die erste Ordnung der Natur dar. Als chthonisches Geschlecht ist der Mensch in seiner Physis elementisch aufgebaut.

Die Elemente sind die Bildner des Menschen. Dies ist der Ansatz, von wo aus eine Anthropologie der Elemente zu entwickeln ist. Wir halten sechs Grundsätze fest: 1. Der Mensch ist aus dem Anderen seiner selbst zu verstehen. 2. Dieses Andere ist die Physis, die Natur. 3. Die Natur wird in der Elementenlehre konzeptualisiert. 4. Sie bildet den Rahmen für Werden und Vergehen, Gesundheit und Krankheit des Menschen, aber auch seiner Vermögen, insbesondere der Sinne. 5. Anthropologie ist daher eine Bestimmung des Menschen aus seiner Natur. Anthropologie ist leibphilosophisch begründet, insofern der Leib dasjenige ist, wodurch er mit Natur zusammenhängt. Der Leib ist elementischer Leib. 6. Der Verlust dieser Tradition in der Selbstreflexion des Menschen wird durch die Entfremdung von Natur verursacht. Je näher wir der Gegenwart rücken, umso weniger ist die Natur das Andere unserer selbst, sondern sie verkümmert zum gesetzlichen Zusammenhang der Stoffe.

Damit wird weder die soziogenetische Historisierung noch die vernunfttheoretische Konstruktion der Humaniora in Abrede gestellt. Es geht nicht um eine Naturalisierung des Menschen, wohl aber darum, ihn in Abhängigkeit *und* in Absetzung von Natur zu begreifen. Die Anthropologie der Elemente ist selbst historisch zu verstehen: ein Konzept, das seit den Vorsokratikern für zwei Jahrtausende die Reflexion über die Natur des Menschen bestimmt hat. Auch die kulturalistische Interpretation des Menschen verdankt ihre Plausibilität der "kulturellen Selbstverständlichkeit", in der sie im Umlauf ist. Die Evidenz sekundärer

Umwelten, die schon der metropolitane Philosoph Cicero "quasi alteram naturam" nannte (De nat. deor.II, 152), hat die Gewichte dessen, was als relevant für die Bildung des Menschen angesehen wird, von der Natur auf die Kultur und die künstlichen Dinge verschoben. Diesem Ansatz wird heute weitgehend gefolgt. Hier geht es um eine andere Perspektive.

4. Welt aus Elementen

Bereits in den Mythen der Anthropogenie spielen die Elemente eine tragende Rolle. Der Körper der Menschen ist aus Elementen gemischt – ähnlich zum biblischen Schöpfungsbericht, wo der Urmensch aus Erde geformt und von Lebenshauch (*ruach, pneuma*) belebt wird. Substanzgebende Erde und geistförmige Luft vereinigen sich zur Körpergestalt des Menschen. Seele und Lebenswärme werden oft mit dem Feurigen, das Fluidale der Säfte und des Blutes mit dem Wasserhaften verbunden. In ägyptischen und vorderorientalischen Anthropogenien finden sich dafür Vorbilder, die in den griechischen wie jüdischen Kulturraum hineinwirkten. Erst nachdem Empedokles die Elementenlehre konsolidierte, lösten sich die Anthropogenie von skulpturalen Leitbildern, wonach Götter die Menschen wie Töpfer oder Künstler aus Stoffen formten. Solche Bilder begründeten die Mythen des Platonschen Demiurgen, vom Menschengestalt Prometheus, der Menschenzeugung aus Steinen durch den Prometheus-Sohn Deukalion und die lange Reihe von Künstler-Mythologien von Pygmalion bis zum Künstler als *homo secundus deus*, wie er zum Leitbild der Renaissance wurde.⁴ Indem Empedokles die Tetrade der Elemente festlegte, war der Rahmen gegeben nicht nur für eine allgemeine Dynamik der Natur, sondern auch die Bildung der Körper aus Elementenmischungen. Für die Epikureer emergieren die Elemente über Zufallsspiele aus einem chaotischen Materiemeer. Auch für entgegengesetzte Philosophien, sei's die platonische oder die stoische, bei denen die Welt einem teleologischen Plan entspringt, gilt, daß die Natur und jedes

Lebewesen aus Mischungen der Elemente gebildet wird. Auch darum hatte Empedokles die Elemente *rhizomata* genannt: Wurzelkräfte, während Platon von *stocheia* sprach: Reihengliedern, aus denen das Ganze und seine Teile sich bildet (Timaios 48b). Platon versuchte, die bei Empedokles noch halb mythologische Auffassung der Elemente zu rationalisieren, indem er ihnen geometrische Formen, arithmetische Verhältnisse, Symmetrie- und Proportionsbeziehungen zuordnet wie er auch Formeln angibt, nach denen die Elemente ineinander übergehen können (Timaios 56d/e).

5. Die Elemente und die Gastrosophie

Aristoteles teilt mit Platon die Auffassung, daß die Elemente die sinnliche Welt darstellen. Die elementische Welt ist nicht die Welt 'da draußen' – ohne Bezug auf Wahrnehmung. Diesen Punkt macht Aristoteles stark. Zum einen ordnet er die Elemente nach 'schwer' und 'leicht'. Diese Skalierung gruppiert die Elemente (Erde und Wasser versus Luft und Feuer; über diesen das fünfte Element: der Äther) und bildet die ringförmig um die Erde geordnete Schichtung der Welt von unten nach oben: daraus entwickelt sich das stabile Bildschema der *rota elementorum* (De caelo). Für Aristoteles erklärt sich aus den *dynameis* der Elemente die Physik der natürlichen Bewegungen, das Streben nach unten oder nach oben. Die Qualitäten haben ihre Wurzel in leiblichen Erfahrungen: es sind die Richtungsräumlichkeiten des Schweren, Bedrückenden, Niedersinkenden, Müden gegenüber dem frisch Aufstrebenden, Leichten, aufblühend sich Öffnenden, womöglich Erhabenen, was das Schema von Bewegungen hergibt. Ihnen entspricht die sinnliche Erfahrung der Elemente: nach oben strebt die Flamme, für alles Niedersinkende bildet die Erde das Zentrum. Zwischen diesen beiden, Erde und Feuer, stellen Wasser und Luft vermittelnde Bewegungsformen dar: dasjenige Wasser, das viel vom Feurigen enthält, steigt auf als luftiger Dampf; Wasser, das viel vom Kalten der Erde hat, fließt oder fällt herunter wie Flüsse oder Regen.

Wird die Physik der Elemente an sinnliche Erfahrung angeschlossen, so noch deutlicher die Chemie. Sie gründet auf den Gegensatzpaaren feucht/trocken und kalt/warm. Warum gerade diese Qualitäten, die zum Tastsinn gehören, ebenso wie die Gegensatzpaare wie etwa rauh/glatt oder dicht/dünn? Tatsächlich wendet sich Aristoteles gegen das gemeingriechische Visualprimat, welches die europäische Kultur prägt (De gen. et corr. B 2ff). Die Begründung ist, daß über diese Qualitäten die Nahrung charakterisiert wird: unser Körper, der in Hunger und Durst nach Feuchtem und Trockenem, Warmem und Kaltem getrieben wird, erspürt an den Dingen und Stoffen dasjenige, was ihm mangelt (De anima II 414b11). Ausdrücklich sagt Aristoteles, daß es für das Erkennen der Nahrung nicht darauf ankommt, was man sieht oder riecht, auch wenn diese Akte bei Suche und Bereitung von Nahrung eine Rolle spielen (De anima II 414b10). Da die Qualitäten als Kräfte zu verstehen sind, mit denen Körper auf Körper einwirken, ergibt sich eine Lehre vom Stoffwechsel, der zwischen den Elementen abläuft und an leibnahen Prozessen sein Vorbild hat: der Nahrungszubereitung, -aufnahme und -verdauung. Die Elementenlehre wird zur Stoffwechselchemie und zur Gastrosophie. Aristotelische Chemie ist die Lehre von der auf dem Tastsinn fundierten, kunstvollen Fähigkeit zur bekömmlichen Ernährung aus der Welt der Stoffe.

Diese Seite der Elemente hat man zu wenig beachtet, obwohl sie in der Alchemie große Bedeutung erlangt. In dieser geht es niemals nur um die Transmutation der Stoffe, sondern immer auch um die Selbstbildung des Menschen. Paracelsus nimmt die gastrosophische Seite auf: auch bei ihm werden durch Sepsis und Pepsis die Elemente in lebensdienliche Stoffe verwandelt: das Wässrige an uns dürstet nach Wässrigem, das Kalkhafte bedarf des Kalkes, das Luftartige inhaliert das Luftartige der Welt, das Steinerne (die Knochen) absorbiert das Mineralische etc. Entsprechend interpretiert Paracelsus die chemischen Techniken im Modell der Nutrition und nennt den Magen "einen Alchemisten in uns" (I, 199, II,35).⁵ Da Gott ein

Alchemist im Großen ist, erhält der Stoffwechsel im Essen, das Scheiden und Verdauen, Verwandeln und Abführen der Stoffe einen fast heiligen Status.

Paracelsus unterscheidet zweierlei Nahrung, diejenige aus den Elementen für das Fleisch, und diejenige aus dem Gestirn für den Geist. Das meint, "daß wir Menschen unser Fleisch und Blut von unserm Vater der Elemente und des Firmaments essen und trinken" (III, 72/3). Als "kleine Welt" nähren wir uns aus der "großen Welt" gleichsam "als ihr Kind". Dafür ist der Arzt zuständig. Die andere Nahrung überläßt Paracelsus den Theologen: denn wir werden auch "aus Gott gespeist und getränkt", indem wir Jesus essen. Die profane Nahrung erläutert Paracelsus so, "als spreche die Erde zu ihren Kindern: esset, das bin ich" (III, 73). Die Einsetzungsformel des Abendmahles wird hier zum Mysterium der Gaia.⁶

Am Essen zeigt sich, was es heißt, im Durchzug der Elemente zu leben. Essen ist nicht "Füllung, sondern eine Formerstattung" des Leibes (II, 33). "Die Verzehrerung der Form" aber "ist dem Menschen gesetzt als der Tod" (II,36), den wir "hinhalten müssen" durch Nahrung. Wir sind ein kunstreicher Verwandlungsorganismus, durch den die Nahrung in dasjenige geschieden wird, was wir selbst sind, und in dasjenige, was wir nicht sind, d.i. Gift und Tod (I, 196-220; vgl. I, 342/3). So formuliert Paracelsus die für jede Gastrosophie geltende Paradoxie: "Alles, das unsere Nahrung ist, das ist dasselbe, das wir sind; also essen wir uns selbst." (II, 32/3). Und: "So wird der Mensch gezwungen, sein Gift und Krankheit und Tod zu sich zu nehmen, zu essen und zu trinken." (I,197)

Diesem Doppelgesicht der Natur ist nicht zu entgehen. Sie erhält und verzehrt uns im selben Akt. Alchemist und Arzt sind bei Paracelsus Kulturbringer in dem Sinn, daß sie durch Scheidekunst versuchen, das Gift abzutrennen und den Tod "hinzuhalten". Im Besten ist der kultivierte Mensch ein Gastrosoph, ein Künstler der Nahrung, für beiderlei Leib. Er muß sich verstehen auf die "auswendige" Nahrung, die wir aus Erde, Wasser,

Luft in den vielerlei Gestalten von Pflanzen und Tieren zu uns nehmen; und er muß "das sichselbstspeisende" (I,210) kennen, jene Nahrung, die das *lumen naturale* des Menschen erhält: dies ist das Feurige. Kultur ist Gastrosophie.

7. Die Elemente und die Aesthesiologie

Als *Schamane* hatte Empedokles die Elemente als Götter angesprochen; als *Naturwissenschaftler* dienten ihm die Elemente für eine Theorie der Substanzen; als *Arzt* waren ihm die beseelten Elemente die Bildner des menschlichen Körpers. Auch wahrnehmungsphysiologisch sind die Elemente für Empedokles konstitutiv: mit ihm beginnt eine Tradition, wonach alle Wahrnehmung ihrem Wesen nach taktil sei. Selbst Platon, der das Auge zum ersten Sinn erklärt, erklärt das Sehen durch eine innige Verwebung des inneren (entströmenden) Lichtes und des äußeren (vom Gegenstand ausgehenden) Lichtes. Sehen ist eine feinstoffliche Kontaktwahrnehmung (Timaios 45b-47c).

Aristoteles berichtet, daß die alten Philosophen Denken und Wahrnehmung für dasselbe gehalten hätten – und jede Wahrnehmung komme durch Berührung zustande: "etwas höchst Seltsames", wundert sich Aristoteles. Empedokles, Demokrit, Epikur denken die Wahrnehmung so, daß von der Oberfläche der Dinge ein *Strom* feiner Abdrücke *abfließt* und durch das Auge sich in uns überträgt. Dieser selbständige *Bilderstrom* macht das Sehen zur Berührung (Über die Sinneswahrnehmung IV.442a 29ff.). Die Bilder machen sich selbst, lösen sich von den Dingen, aber auch von den seelischen Bewegungen ab, und füllen den Menschen mit Vorstellungen (z.B. Empedokles B 89, A 87).

Nach Empedokles nehmen wir die Dinge wahr, weil sie auf Verwandtes in uns treffen. Im Innern des Auges ist das Feuer, umgeben von Wasser, Erde und Luft. Aus dem Auge wird das Feuer als Sehstrahl auf die Dinge entsandt und so entsteht das Sehen. Umgekehrt fließen von den Dingen

feine Abdrücke ab. So fließt zwischen Leib und Dingen nach der Passung der Poren ein ständiger Strom des Gleichen zum Gleichen. "Denn mit der Erde (in uns) sehen wir die Erde, mit dem Wasser das Wasser, mit der Luft die göttliche Luft, aber mit dem Feuer das vernichtende Feuer, mit der Liebe die Liebe, den Streit mit dem traurigen Streite." (So zitiert Aristoteles Empedokles, in: De anima I. 404b 13ff)

In römischer Zeit liefert Lukrez eine Theorie der Wahrnehmung auf dieser vorsokratischen Linie, wobei er besonders auf Epikur rekurriert: "...es gibt das, was wir die Phantome (*simulacra*) der Dinge nennen; / wie Häutchen (*membranae*), die sich ganz von den Körperdingen losgerissen haben, / fliegen sie hierhin und dorthin im Luftraum". (De rer.nat. IV,30-33). Vom äußersten Rand der Dinge werden die Bilder und feinen Gestalten (IV, 42) abgehoben; sie erfüllen umherschweifend den Raum in alle Richtungen. Sie benutzen die Luft als Transmitter ihrer ultraschnellen Bewegung. So ist die Welt erfüllt von panoramatisch entströmenden zarten Bildern, die Lukrez als eine Art Membran oder Rinde oder Rauch oder Hitze faßt (IV,51/55/56). Von Natur her entäußern sich die Dinge in Bildern. Sie senden sichere Spuren ihrer Formen (IV,87) aus, den zarten Abhub der Dinge. Alle Körper sind Mitteilung – die *simulacra, figurae, imagines* sind die Ekstasen der Dinge. Alles ist, und ist zugleich das Medium seiner Darstellung. Die Welt ist auf Wahrnehmung hin geordnet (sie ist *aistheton*, IV,4 95ff).

Die elementische Natur ist ein fortwährendes Sich-Zeigen. Die Dinge und die wahrnehmenden Wesen treten zusammen in den "Medien" der Abströmungen, in den Texturen der raumerfüllenden Bilder. Die Elemente sind die Medien der Wahrnehmung. Das Denken ist in den Sinnen fundiert, in denen wiederum die Elemente sich zu spüren geben. Darum soll der Mensch Vertrauen (*fides*) in die Wahrnehmungswelt setzen.

Die Lehre vom Bilderstrom gehört zu den Wurzeln einer elementaristischen Naturästhetik. In ihr wird die mediale Seinsform der Dinge realisiert. Die Natur ist manifest. Die sinnlichen Dinge sind immer

schon über sich hinaus – in ihrer Sphäre, ihrem Fluidum; und derart sind sie beim anderen, insofern dieser in ihre Sphäre 'eingetaucht' ist. Die Simulakren sind die Ekstasen der Dinge, durch die sie wahrnehmbar werden: nicht als sie selbst, sondern in ihrer Ausstrahlung, in ihrer Atmosphäre, in welcher sie sich selbst transmittieren.

Hiermit ist die naturästhetische Seite der Elementenlehre erfaßt. Sie erklärt, warum die Elemente immer auch als Auratisches, als sinnlich präsente, gespürte Atmosphären begriffen und vor allem in der Kunst und Literatur bis in unsere Tage so auch gestaltet wurden. Die antike Wahrnehmungslehre ist freilich keine Ästhetik als Kunsttheorie, sondern sie ist Aisthesis – die kulturelle Form, in der die sinnliche Natur (die Elemente) gefaßt wurde. Diese Zusammengehörigkeit von Wahrnehmungsform und Elementen existiert heute nur noch residual: es hat eine folgenreiche Verschiebung in der Kultur der Wahrnehmung gegeben. Unsere Aufmerksamkeit ist nicht mehr auf das Spüren der atmosphärischen Präsenz der Dinge gerichtet, sondern auf das informationsablesende Identifizieren von Sachgehalten. Darin sind Auge und Ohr leitend geworden, als Vorposten von Information und Kognition. Eine Anthropologie der Elemente jedoch wird auf der Linie antiker Wahrnehmungslehre zu einer Theorie der Atmosphären und der Naturästhetik führen. Man begreift, daß die Elementenlehre durch naturwissenschaftliche Experimente gar nicht widerlegt werden konnte, weil es sich bei den Elementen nicht um nicht weiter zerlegbare Stoffe im Sinne des Elementarismus handelt, sondern um die Natur, wie sie sinnlich manifest wird. Diese Möglichkeit ist auch nach 1800 nicht untergegangen und setzt jene künstlerischer Unternehmungen ins Recht, die auch in der Moderne die Elemente ästhetisch präsent halten.

8. Elementaristische Medizin

Antike

Die Humoralpathologie gilt als die eigentliche Leistung der antiken Medizin. Naturphilosophische Prinzipien formieren zwischen Hippokrates und Galen die Systemgestalt der Medizin. Der Mensch ist mitten in der Natur. Darum ist die antike Medizin in weitester Erstreckung konzipiert: in Gesundheit und Krankheit verkörpert der Mensch die Natur. Ist in den Elementen ein zyklisches Moment mitgedacht, so zeigt es sich im Medizinischen darin, daß dem Regiment eines Saftes jeweils eine Epoche im Lebenszyklus bzw. eine Jahreszeit zukommt: dem warmen und feuchten (luftartigen) Blut entspricht Frühjahr und Kindheit; der warmen und trockenen (feurigen) hellen Galle korrespondiert Sommer und Jugend; zur trocknen und kalten (erdigen) schwarzen Galle treten Herbst und Mannesalter in Beziehung; der kalte und feuchte (wässrige) Schleim gehört zum Regiment des Winters und des Alters. In der Schrift "Die Diät" wird die historisch folgenreiche Geschlechterpolarität von Mann/Feuer (trocken/warm) und Frau/Wasser (feucht/kalt) auch in die Medizin eingeführt.

Es ist jedoch keineswegs selbstverständlich, daß wir die Elemente, das Jahr, den Lebenszyklus, die Säfte und Organe, die Kardinalfarben tetradisch ordnen. Bis zum 5. Jahrhundert kannte man nur drei Jahreszeiten und Lebensalter, nur drei Säfte, mal ein, mal zwei Grundelemente. Warum sollen Feuer, Wasser, Erde, Luft das Ganze der Natur darstellen? All dies ist Bann der Tetrade. Ist jedoch für letztere die Entscheidung gefallen, dann gerät alles in den Sog dieser Ordnungsfigur, so etwa auch die vier Kardinalwinde oder die Himmelsrichtungen, die ebenso Konstruktion sind wie die vier Wände des Hauses. Dann gilt auch die Verteilung des Tages in Morgen, Mittag, Nachmittag, Abend. Es gelten vier Verhaltensdispositionen je nach Regiment eines Saftes: daraus entwickelt die mittelalterliche Medizin die Temperamenten-Lehre (Sanguiniker, Choleriker, Melancholiker, Phlegmatiker). Und im scholastischen Ordnungseifer treten weitere Vierungen dazu: die vier Kardinaltugenden, die

vier Evangelisten, die vier Tonarten, die vier die Temperamente beherrschenden Planeten usw.

Diese Rota, die Vierung im Weltenrad, ist nicht nur ein Veranschaulichungs-Schema; sie ist die wichtigste symbolische Form des europäischen Naturdenkens. Man erkennt den konstruktiven Zug dieses Naturbildes. Die symbolische Form der Natur bestimmte nicht nur, als was diese *erfahren* wurde, sondern was sie *ist*. Darin liegt die kulturprägende Kraft des tetradischen Schemas. So lange es gilt, kann medizinisch wie naturphilosophisch, ästhetisch wie selbst theologisch niemand seinem Sog entkommen. Die Vierung im Kreis ist gewissermaßen zur Natur des Menschen geworden. Er ist inmitten des Kosmos plaziert. Er ist im Kleinen der Schauplatz des Großen.

So entziffert die antike Medizin das, was im und am Menschen erscheint, als Zeichen weiter Umgebungen: von elementischen Konfigurationen, von geographischen Lagen, von Luft und Wasser, Wind und Wetter, von Ernährung und Lebensweise. Das betrifft das Ethos in dem noch räumlichen Sinn, wonach Ethos die gebräuchliche Lebensordnung des Ortes bezeichnet. In diesem Sinn formuliert die Medizin die Ortung des Leibes im Raum der Natur. Diese Einbettung des Leibes führt zu dem 'ökologischen' Medizin-Konzept, wie es für das Corpus Hippocraticum gilt. Hier findet man die sorgfältige Berücksichtigung umgebungsräumlicher und zeitlicher Faktoren. Was ein jeder hier und jetzt in Gesundheit und Krankheit, in Geist, Seele und Körper ist –: das hängt von seiner Verortung im Reich der Elemente, in Region, Klima und Wetter, im Lebens-, Jahres- und Tageszyklus, aber auch vom Ethos, von der Lebens- und Ernährungsweise der Ethnie in der jeweiligen Polis ab. Die Schwäche der antiken Medizin, ihre Unkenntnis von endogenen Krankheitsursachen, ist ihre Stärke: der Wanderarzt kann nicht anders, als den Körper semiotisch abzutasten auf Hinweise, die das Environment des Kranken betreffen.

Insgesamt deutet die antike Medizin den Menschen als einen die natürliche Umwelt 'aufzeichnenden' Organismus. Galen bringt dies auf den Begriff. Der menschliche Organismus ist hier ein Art Seismogramm seiner Umwelten. Novalis wird später sagen: "Die Idee des Microcosmos / Cosmometer sind wir ebenfalls." (Novalis II, 594). Für Goethe ist der Leib "der größte und genaueste physikalische Apparat, den es geben kann" (HA VIII, 293). Dies sind Ausläufer der antiken Medizin, die zuvor bei Hildegard von Bingen und Paracelsus noch Höhepunkte fand.

Mittelalter

Die Elemente sind dem Mittelalter vertraut. Sie gelangten ins christliche Denken nicht als Theorie der Natur, sondern – über den Schöpfungsbericht – als erste Erscheinungen Gottes: dies sicherte ihnen einen Platz im theologischen Denken. Im späteren Mittelalter kamen die Kenntnisse der griechischen Wissenschaft hinzu, welche durch arabische Ärzte und Philosophen überliefert waren.⁷ In jedem Genesis-Kommentar spielten die Elemente und der Äther, *quinta essentia*, eine zentrale Rolle bei der Weltentstehung. Die Elementenlehre gehört also während eines Jahrtausends zum Bildungsstandard der Theologen und Naturforscher. Mit Hildegard von Bingen und Paracelsus skizziere ich zwei Autoren, bei denen eine Verknüpfung von Theologie, Anthropologie, Medizin und Elementenlehre vor Augen tritt.

Bei Hildegard (1098-1179) stellt der Körper ein offenes Gebilde im Stoffwechsel mit der Natur dar. Die Trennung von endogenen und exogenen Ursachen ist in der Hildegardschen Medizin untauglich. Der Mensch ist qua Leib in die Natur geordnet. Der Leib bezeichnet die Natur. Denn die Schöpfung ist so eingerichtet, daß der Leib und die Natur in einem 'physischen' Rapport stehen. Bei Hildegard ist der Mensch nicht als Gegenüber der Natur zu verstehen. Er ist das Andere ihrer selbst. In Rücksicht auf den anfälligen Leib ist es dem Lebensinteresse dienlich, seine Textur, den Text der Natur in ihm zu lesen. Der Körper ist ein stummes

Entziffern der Anatomie des Kosmos, die in der Medizin zur Sprache kommt – das ist die Pointe Hildegards, womit sie die Linie der antiken Medizin weiterführt, aber auch moderner Medizinanthropologie, etwa Viktor von Weizsäckers, nicht fern steht.

"Gott schuf auch die Elemente der Welt. Alle Weltelemente befinden sich *im* Menschen, und *mit* ihnen wirkt der Mensch. Sie heißen aber: Feuer, Luft, Wasser, Erde. Diese vier Grundstoffe sind in sich selber dermaßen durchflochten und verbunden, daß keines vom anderen geschieden werden kann; und die halten sich so im Gesamtverband zusammen, daß man sie das Firmament – das feste Gefüge des Weltalls – nennt." – "Die Elemente trinken alles, was zur Natur des Menschen gehört, wie ja auch der Mensch die Elemente in sich hineinnimmt; denn der Mensch lebt mit ihnen und sie mit dem Menschen, und dementsprechend strömt auch das Blut des Menschen" (Hildegard: Heilkunde 1957, 69).⁸

Die Elemente bilden die *compositio corporis humani*. Das ewig Bewegte der Natur ist der Grund für die innere und äußere Unruhe des Menschen: *homo destitutus* zu sein, ein 'unten hingestellter', 'preisgebener' – dies ist ein der Natur entstammendes Existenzial des Menschen. Die Elemente sind hier im Sinne der griechischen *physis* entwickelt: als das Wachsende und Erblühende. Ihr Wort dafür ist: *viriditas* – 'das Grün', 'die Frische', treffend mit 'Grünkraft' übersetzt. Auch der Leib, sofern er gesund ist, 'grünt' und zeigt jene sprießende Kraft und Frische, die den Frühling charakterisieren. Sie macht an den Elementen eine Wechselwirkung aus, welche man als 'Lebenskraft' bezeichnen kann. Das Feurige übersetzt sich in Gehirn, Blut, Nerven und Sinnesvermögen, d.h. es ist zuständig für intelligente und sensorische Leistungen und für den Wärmekreislauf. Die Luft ist zuständig für die Durchdringung des Körpers mit der Seele sowie für die Spezifikationen leiblicher Regungen: die Sexualität, die Affekte, die Mobilität und der Rhythmus des Leibes. Emotionale und leibliche Dynamiken sind Modifikationen des Atems. Das Wasserhafte spielt führt

die leiblichen Modifikationen des Festen und Fluidalen; es erfaßt den Leib in seiner Plastizität und in der Strömungsform seiner Erregungen.

Mit der *compassio* der Erde hat Hildegard eine fast symbiotische Beziehung erfaßt, durch welche der Körper zur Mitbewegung der 'großen' Natur wird wie umgekehrt diese den Menschen auch 'mitleidet'. Elementische Natur und Leib sind sich wechselseitig Resonanz. "Weil der Mensch aus den Elementen geschaffen ist, wird er auch durch die Elemente unterhalten, lebt im Verkehr mit ihnen und unterhält sich mit ihnen (in eis ac cum eis conversator)." (Heilkunde 1981, 243). Aus dieser Konsonanz leitet Hildegard eine doppelte Verantwortung ab: diejenige für die eigene Gesundheit und diejenige für die Natur. Jedes Tun des Menschen findet sein Echo im eigenen Leib und in der Welt. Die Leib-Elementen-Symbiose heißt: die Welt ist, wie der Mensch handelt. Gewöhnlich stehen Leib und Elemente in einem Gleichgewicht. Krankheit wird hingegen 'negativ' bestimmt: sie markiert etwas Abwesendes, einen Mangel. Sie ist nicht die Gegenkraft zum gesunden Leib. Sie ist darum wesenlos, nichtig, besser: nichtigend, kein *faciens*, sondern ein *deficiens*. Darum kann auch nicht die Krankheit, sondern nur der kranke Mensch in seinem Verhältnis zu sich selbst und zur Mitwelt behandelt werden. Diese Beziehung wird in der modernen Medizin umgedreht.

Frühe Neuzeit

Bei Paracelsus (1493–1541) interessiert hier seine Deutung des Lebensprozesses, wie sie sich aus seinem chemistischen wie semiologischen Weltbild ergibt, das den Körper als die komplexeste Verdichtung von Bedeutungen im Reich der Natur erscheinen läßt.⁹ Der Leib ist elementisch gedacht. So führt Paracelsus in seiner Hauptschrift "Philosophia sagax" (1537/8) aus:

"...er (= der Mensch) hat das von den vier Elementen zusammen, in ein Stück, ausgezogen, hat auch das Wesen der Weisheit, der Kunst und Vernunft von dem Gestirn ausgezogen, und hat beide Wesen, der Elemente

und des Gestirns, in eine massam zusammengestellt, welche massam die Schrift *limum terrae* nennt. ... Aus dem folgt nun: was aus den vieren ausgezogen ist, daß es das fünfte sei, und die vier sind aber in ihm gleich wohl wie in der Mutter" (III, 69).

Der Mensch ist Konzentrat, d.i. die Quintessenz der Natur, so wie das Licht Quintessenz der Elemente ist. Dabei hat der Mensch einen doppelten Leib, den corporalischen und den siderischen. Darin folgt Paracelsus dem platonischen wie christlichen anthropologischen Dualismus. Er gibt ihm freilich seine Pointe: der corporalische Leib wird aus Erde und Wasser gebildet – das entspricht dem Lehm, Schlamm, Ton, Kloß, woraus der Mensch geformt wird – und "schwimmt" in der Luft, die als Lebensmedium auch Chaos heißt. Sein anderer Körper ist von der siderischen Materie, also dem Element Feuer, und bildet seinen Geist-Körper (III,72; vgl. 84-107).

Diese Doppel-Leiblichkeit entspringt der Stellung des Menschen in der Natur: in dem einen unterliegt er ihr als bedürftiges Wesen, in dem anderen ist er Regent des Handelns, das sich als "Kunst *mechanica*" (III,85) zeigt. Beide Seiten des Menschen fallen in die Zuständigkeit des Arztes. Was der Arzt am Leib entziffert, sind Spuren, Indizes, Symptome von unsichtbaren Verhältnissen des Körperinneren und von unsichtbaren Verkettungen des Körpers mit seinen Umwelten. Die Körper-Signaturen bilden so einen Text des Leibes, der sich ins Innere wie ins Kosmische erstreckt. Dies bezeichnet die semiologische Seite des Medizinkonzepts des Paracelsus.¹⁰

Die Doppel-Leiblichkeit ist durchaus nicht metaphysisch zu verstehen. Der Leib ist ein Ensemble von entzifferbaren Mensch/Umwelt-Beziehungen, von Nah- wie Fernverhältnissen, die in den "Signaturen" zu lesen sind. Der Leib ist die Inkorporierung nicht nur der Kulturgeschichte, sondern auch der Elementengeschichte. Als Bühne der Naturgeschichte offenbart sich der Leib als Verwandter noch des Allerfernsten und Unmenschlichsten.

9. Gewalten und Ängste

Aus der Mythen- und Religionsgeschichte sind viele Katastrophen-Szenarien bekannt, die zum Ausdruck bringen, daß die Elemente als furchterregende Zerstörungsmächte angesehen wurden. Noch der aufgeklärte Ovid flicht in seine "Metamorphosen" zwei ausführliche Berichte über Fast-Untergänge der Erde: den Mythos von Deukalion, der parallel zur biblischen Sintflut auch deswegen verläuft, weil griechisch-römische wie jüdische Kultur auf gleiche vorderorientalische Sintflut-Mythen zurückgriffen. Der zweite Katastrophen-Mythos wird von Ovid in der Geschichte des Phaëton erzählt, der mit dem Sonnenwagen beinahe einen Weltbrand auslöst. Kataklysmos und Ekpyrosis (Wasser- und Feueruntergänge) sind feste Vorstellungsfiguren in der antiken Kultur. Sie haben auch in der Philosophie ihren Ort, wenn Heraklit das Werden und Untergehen des Weltalls im Feuer lehrt, die Stoa von regelmäßigen Weltbränden ausgeht oder Platon vom Untergang des sagenhaften Atlantis berichtet, das den Kern für vieler europäischer Wasser-Katastrophen abgibt. Erdbeben zählen zu den ersten Phänomenen, für welche die Vorsokratiker nach wissenschaftlichen Erklärungen suchten – jenseits der Zuständigkeit, die im Mythos der Meergott Poseidon auch für die Erdbeben innehatte. Dieser Gott, wovon die "Odyssee" noch lebhafteste Züge bewahrt, ist zugleich derjenige, von dem die tödlichen Ungewitter des Meeres ausgehen: der Schrecken aller Seefahrer von der "Odyssee" bis zu "Moby Dick". Wie das Wasser nicht nur labt, sondern in den Abgrund reißt, so spendet die Luft im Atem nicht nur Lebenskraft, sondern ist Schauplatz des wirbelnden Chaos, das Tiere, Menschen, Städte mit Entsetzen überzieht. Am furchtbarsten offenbart sich die Macht des Wetters im Blitz und Donner, die den obersten Göttern als Insignien ihrer Macht vorbehalten sind.

Mit der historischen Anthropologie haben die Elemente als Medien von Katastrophen insofern zu tun, als sie die Szenarien der 'großen Ängste' hergeben. Dies ist ein kaum bearbeitetes Feld, sieht man von Ausnahmen ab wie z.B. Jean Delumeaus Studie "Angst im Abendland" (1989), worin der

Angst vor dem Meer ein Kapitel eingeräumt wird. Doch ist dies wenig gegen die ungeheuren Verzweigungen der Angst. Soweit unsere Zeugnisse reichen, haben sich die Ängste vor der Natur gerade im Medium der Elemente entwickelt. Im Gegenzug wird die Technik ihre Macht genau in den Medien der Elemente entfalten: von der Zähmung des Feuers bis zu den Energietechniken, von den mythischen Flugphantasien bis zur Weltraumreise, von der Erfindung des Schiffes bis zur Territorialisierung des Meeres, von der mythischen Gaia, fruchtbare Mutter und verschlingender Abgrund, bis zur Erde, die in allen Tiefen und Höhen in den Besitz des Menschen genommen ist. In Feuer, Wasser, Erde und Luft wird die Macht der Natur am intensivsten erfahren und darum sind sie die großen Schulen der Angst. In Feuer, Wasser, Erde und Luft wird aber auch die Machtentfaltung der Menschen durch Technik am nachhaltigsten etabliert. Darum ist Technik auch eine Unternehmung zur Vertreibung der Angst vor Natur. Sie ist Erbin der Religionen, welche die Ängste, die die Technik real zu suspendieren verspricht, symbolisch stillzustellen suchten.

Diese Geschichte der Angst als Teil einer historischen Anthropologie ist noch zu schreiben. Sie wäre anti-rousseauistisch und unromantisch, wenn man Rousseau und die Romantik als die Punkte nimmt, von denen die modernen Ideologien einer friedlichen, den Menschen wie eine gute Mutter umschließenden Natur ausgehen. Es sind dies kulturelle Spätformen, die sich einer Stadt-Kultur verdanken – bereits unabhängig von Unbill und Gewalt der Natur. Die längste Strecke der Geschichte ist der Mensch von der Angst beherrscht, welche eine unberechenbare Natur auslöst. Niemals geügte es, daß die Menschen sich in Stämmen, Städten oder größeren Imperien zusammenschlossen. Die Religionen und Mythen legen ein beredtes Zeugnis davon ab, daß das menschliche Leben und die Einrichtungen der Lebensfristung als fragil und von Untergängen bedroht angesehen wurden.

Gewiß sind es immer auch die Menschen selbst, die sich wechselseitig zur Quelle der Angst wurden; Ängste spiegeln soziale Gewaltverhältnisse. Nicht zufällig aber hat Thomas Hobbes diese zwischenmenschliche Angst mit dem *Naturzustand* identifiziert (Leviathan, 1641). Der Mord ist der Kern dieser Angst. Man darf nicht vergessen, daß in den alten Religionen die Götter oft die Masken des Bösen tragen: sie wollen die Menschen töten. Diese uralte Angst vor den Göttern ragt noch in die Sintflut-Geschichte des Wettergottes Jahwe. Welch eine maßlose Brutalität herrscht bei den dynastischen Kämpfen der Götter in der "Theogonie" Hesiods. Die Mächte, welche die Welt beherrschen, müssen verfriedlicht werden. Religion ist die symbolische Form dieser Verfriedlichung. Sie drückt in den Bindungen, die sie zu den Göttern zumeist über Opfer-Rituale schafft, die Umkehrung der basalen Angst aus. Die Griechen in der Epoche vor der Polis-Kultur hatten aufgrund dieser primären Angst den Menschen als *ephemeros* bezeichnet: den Flüchtigen. Die bösen, gewaltigen und gewaltsamen, rachsüchtigen und auf den Menschen auch noch scheelenden, jähzornigen Götter: sie repräsentieren die angsterfüllte Lebenslage der Menschen in einer übermächtigen Natur, in und von der sie leben müssen, die ihre Verehrung heischt und die dennoch aufs grausamste den Menschen beseitigt, im Sturm der Elemente.

Wie weit ist von hier bis zu der platonischen Idee, daß die Natur den göttlichen *Nous* darstellt, eine schöne und lebensdienliche Ordnung. Es ist ein Gedanke, der sich weniger der Erfahrung der Elemente verdankt als dem daseinsentlasteten Nachdenken in einer Akademie im Schutz der Polis. Auch die gerechte Ordnung der ägyptischen *Ma'at* ist eine auf Verfriedlichung zielende Konstruktion, die aber die Bindekräfte von Staat und Gesellschaft schon voraussetzt.¹¹ Die harmonikalen, auf Gleichgewicht und Ausgleich der Gewalten, auf Form und Gerechtigkeit zielenden Weltbilder sind weniger aus ihrer Semantik als aus ihrer Funktion zu erklären, die sie für die grundlegende Kulturaufgabe haben: die Stillstellung der elementaren Ängste. Nicht nur der Tod, als Tribut an die gleichgültige

Natur, ist dabei zentral, sondern die großen Sphären der Gewalten, welche in der Tetrade der Elemente zusammengefaßt sind.

Vulkanausbrüche, Erdbeben, Feuerstürme, Überschwemmungen und Dürrekatastrophen, Unwetter, Meeresorkane und Schiffsuntergänge, auch Einschläge von Großmeteroiten, anhaltende Kälteeinbrüche – Katastrophen also, die oft zu Erschütterungen der sozialen Ordnung wurden, werden nicht nur in verschiedenen Kulturen, sondern auch innerhalb der Geschichte des Abendlandes unterschiedlich erlebt und gedeutet. Es ist eine Illusion anzunehmen, ein Vulkanausbruch oder eine Überflutung seien in der Antike dasselbe wie im Mittelalter oder heute. Man weiß darüber wenig. Es bedürfte einer historischen Abgrenzung von Katastrophen, die als solche der Elemente gelten, von anderen kollektiven Verheerungen, wie z. B. den Epidemien oder den großen Kriegen. Man hat zu sehr die homogenisierenden Deutungen beachtet, durch welche die Pest, ein Unwetter oder ein Erdbeben gleichermaßen als Strafe Gottes oder als Schicksalsschlag gedeutet wurden. Oder man hat Katastrophen, gleich welchen Typs, mit dem Aussetzen sozialer Bindekräfte und schlagartigen Anomien zu korrelieren versucht. Ereignisse wie z.B. das Erdbeben von Lissabon (1755) oder Erzählungen wie Heinrich v. Kleists "Erdbeben zu Chili" (1807) gaben derartigen modernen Sichtweisen das Schema vor: modellhaft ist an ihnen zu studieren, wie Prozesse postkatastrophischer Anomie nicht nur herrschende Ideologien kollabieren lassen, sondern zu einer stressbedingten, 'wilden' Konjunktur von willkürlichen Deutungen des offensichtlich Sinnlosen führen, bis sich die alten Integrationskräfte oder neue Gleichgewichte sozialer Ordnung über der Wunde, die der Gesellschaft geschlagen wurde, wieder schließen. Selbst über die Geschichte solcher postkatastrophischen Deutungswirbel weiß man wenig, nicht einmal über die häufige Verbindung zwischen Katastrophen und Sündenbock-Syndromen (auch dies hatte Kleist erkannt). Doch selbst wenn die mentalen Reflexe auf Katastrophen erforscht wären, so hätte man wenig gewonnen für eine Kulturgeschichte des Zusammenhangs von

Katastrophen-Typen und Formen der Angst, worauf eine historische Anthropologie der Elemente zielt.

Nicht auf die 'Physik' von Elementar-Katastrophen kommt es an, sondern auf die kulturellen Imagologien, die sich um sie lagern. Die Ängste, die durch die destruktiven Dynamiken von Wasser, Feuer, Luft oder Erde mobilisiert werden, sind als Todesängste oder als gefesselte Fluchtimpulse nur abstrakt benannt. Sie unterscheiden sich nicht nur im aktuellen Erleben, sondern auch in dem, was man die jeweiligen Erwartungsängste nennen könnte.

Ferner unterscheiden sich die Erfahrungen von Katastrophen nach dem materiellem Medium, in dem sie auftreten. Das Beben der Erde läßt Angst aus einem sonst unauffälligem 'Grund' entstehen, nämlich der Verwirrung des kinästhetischen Sinns. Auf dem Wasser wird Gleichgewicht nicht erwartet, hinsichtlich der Erde aber ist es eine 'fundamentale' Voraussetzung von Selbstgefühl und Handlungskompetenz. Die Panik, die aus dem plötzlichen Abriß der kinästhetischen Koordinationen hervortaumelt, fühlt sich anders an als die Angst, welche aus dem übermaßstäblichen Stress des Kälte- oder Wärmeempfindens bei Erfrierungs- oder Verbrennungskatastrophen aufspringt. Die Elementar-Katastrophen zeigen eindrucksvoll, wie recht die griechischen Philosophen hatten, wenn sie die Elemente als die sinnliche Natur entwarfen: es gibt eine unlösliche Verknüpfung zwischen den Elementen und den eigenleiblichen Empfindungen. Diese Unlöslichkeit ist es, die bei Katastrophen die Panik auslöst. Sie sind die fürchterlichen Lektionen, durch die das symbiotische Ineinander von Leib und Natur ins kulturelle Gedächtnis graviert wird. Bei Hitze- oder Kältekatastrophen ist die leibliche Empfindungsebene vor allem die Haut: sie bricht als die liminale Sphäre zusammen, in welcher sich Abgrenzungsprozesse von Innen und Außen, leibliche Integration und Wärmeregulation abspielen. Dies ist etwas anderes als Angstsituationen, die sich auf das Medium Luft richten. Die erstickende Enge, die in der Brust

entsteht und sich vergeblich im Fuchteln Raum, nämlich Luft zu machen versucht, ist eine andere Angst als diejenige vor Hitze oder Kälte oder als die beim Beben der Erde, wenn unwillkürliches Klammern an irgend etwas den Ausfall der leiblichen Verklammerung von Erde und Leib kompensieren soll (wie Kleist treffend beschreibt). 'Luftenge' wiederum unterscheidet sich je nachdem, ob im plötzlichen Abriß das Atmen abgedrosselt wird oder, wie nach Bergwerks-Unglücken berichtet, in einem langen Prozeß 'die Luft ausgeht', was zunächst zu einem Rhythmus von Rettungsversuchen und Apathie führt, bis ein Zustand leiblichen Verdämmerns eintritt, in welchem sogar für panische Angst zu wenig Luft da ist. E.A.Poe hat mehrfach die grauenhafte Angst beschrieben, die durch Wasserkatastrophen entstehen.

Bei Elementar-Katastrophen – bei Vulkanausbrüchen, Erdbeben, plötzlichen Überflutungen, Taifunen – kommt hinzu, daß sie mit einer energetischen Wucht eintreten, die alle gesellschaftlichen Abgrenzungssysteme durchschlagen und darum den ganzen Leib mitreißen. Dieser gleichzeitige Zusammenbruch von kulturellen und leiblichen Grenzen belehrt darüber, daß alle zivilisatorischen Einrichtungen auch einen leiblichen Sinn haben: sie stellen Staffelungen von Abgrenzungen dar, die das primäre Abgrenzungssystem, den integrierten Leib, schützend umhüllen. Gewiß ist Kleidung ein erweiterter Leib, aber auch das Haus, die Stadt, die Grenze zum Meer (der Deich) etc.. Zumindestens übernehmen sie subsidiär leibliche Funktionen der Abgrenzung bzw. des Austausch von Außen und Innen. Elementische Katastrophen zeigen, daß ein leibliches Band nicht nur zwischen Körper und Elementen, sondern auch zu den zivilisatorischen Umgebungen bestehen: sie sind gewissermaßen 'eingeleibt'. In seiner Erzählung zeigt Kleist eindrucksvoll, daß der gleichzeitige Kollaps körperlicher und zivilisatorischer Abgrenzungssysteme den Menschen zum 'reinen' Lebewesen machen – ohne das Bewußtsein, das ihn als soziale Identität auszeichnet. Die Tragik dieser Erzählung besteht darin, daß die Protagonisten fälschlich meinen, daß 'Lebewesen' und mithin 'Natur' zu sein

gleichbedeutend mit Frieden wäre: weswegen sie durch die Katastrophe, die einen Naturzustand herbeiführt, sich gerettet wähnen. Sie unterliegen dem Wahn rousseauistischer Natur der Unschuld und werden, tödlich, darüber belehrt, daß ihm der Prognostik entspringt, dessen Opfer sie werden. Der Naturzustand weckt nicht nur paradiesische, sondern vielleicht zuerst mörderische Züge.

Ist die Leib-Phänomenologie von Katastrophen nach den vier Elementen noch auszudifferenzieren, so gilt dies erst recht für deren kulturelle Imagologien. Es muß hier genügen, die Spannweite eines solches Untersuchungsfeldes im Blick auf die Anthropologie anzudeuten. Die Sintflut-Legende der Bibel und der Deukalion-Mythos der griechischen Überlieferung weisen eine Erstaunlichkeit auf: gerade Kulturen, die nicht von Überschwemmungskatastrophen heimgesucht waren, finden zu deren klassischer Formgebung. Daraus ist zu entnehmen: Imagologien elementischer Katastrophen sind nicht an Realereignisse gebunden. Gerade der Ausbruch des Vesuv im Jahre 79 n.Chr. beweist als Ausnahme diese Regel: wir haben hier den seltenen Fall, daß die Konservierung des historischen Augenblicks (Herkulaneum und Pompeji) gleichsam den Glutkern immer neuer Überlieferungen darstellt. Das ist weder nötig noch üblich. Charakteristisch ist vielmehr die Erzählung des Simonides von Keos, bei dem das Erdbeben, welches das Haus über einer Festversammlung zusammenstürzen läßt, so daß die Leichen zwecks Totenfeier nicht mehr zu identifizieren sind, zum Anlaß einer Theorie der topologischen Mnemotechnik wird.¹² Das Ereignis ist gleichgültig gegenüber dem, was daraus gemacht wird: ist es hier eine Theorie der Erinnerung, so ist es normalerweise die Erinnerung selbst, die das Ereignis ablöst, überlagert, weiterspinnnt, ausmalt, mit anderen Ereignissen verknüpft usw. Simonides liefert also die Meta-Erzählung zur Frage, wie Erzählungen von Katastrophen entstehen.

Dies ist der Zusammenhang, der für Elementen-Katastrophen und kulturelle Imagologien darzustellen wäre: die Geburt der Erinnerung und der Erzählung aus der Katastrophe. Ihr Schrecken und die Lust des Überlebens sind die Antriebe, die verständlich machen, warum das Erzählen von Naturkatastrophen eine Fusion entgegengesetzter Gefühle kultiviert, die in der Poetik des 18. Jahrhunderts als das "angenehme Grauen"¹³, als das Erhabene oder, in psychoanalytischer Sicht, als Angstlust dargestellt wurden.¹⁴ Über das Erzählen werden die namenlosen Ängste, in denen der Körper zum Schauplatz von Elementargewalten wird, benennbar und sind mit religiösen und philosophischen, später auch sozialen und psychologischen Interpretationen zu verbinden. Wo dies gelingt, wie in den Ovidischen Fassung der Deukalion- oder Phaëton-Mythe, der biblischen Sintflutgeschichte, dem Brief von Plinius d.J. über den Vesuv-Ausbruch, in den Bergwerks-Erzählungen der Romantik, den großen Meer-Epopöen von E.A.Poe, Hermann Melville oder Joseph Conrad – um Beispiele zu geben –, dort ist eine kulturell repräsentative Codierung von elementischen Katastrophen und den ihnen angeschlossenen Gefühlen und Deutungen erreicht, die für weite Rezipientenschichten ein Tableau für das imaginäre Erleben eigener Elementar-Emotionen bereitstellt.

Für eine kulturanthropologische Differenzierung von elementischen Katastrophen sind ferner geomorphologische Faktoren zu berücksichtigen. Sind die angesprochenen 'klassischen' Erzählungen abgelöst von Realereignissen, so kommt es hier gerade auf die Verbindung mit Realitäten an, welche das Erleben von elementischen Katastrophen in unterschiedliche Erwartungshorizonte plazieren. Das Zweistromland und das alte Ägypten können hier als Beispiele dienen: sind beide Kulturen "potamisch", also Flußkulturen in dem Sinn, wie Ernst Kapp (1845), Leo Frobenius (1923) oder Carl Schmitt (1942) geomorphologische Faktoren in die Analyse kultureller Formationen einbeziehen¹⁵, so bestehen entgegengesetzte Erwartungsdispositionen hinsichtlich von

Überschwemmungen: während der Nil für periodische Bewässerungen der Anbaugelände sorgt und so positiv in eine von Fruchtbarkeits- und Erneuerungssymbolen bestimmte Religion einbezogen werden konnte, so haben die ebenfalls periodischen Fluten des Euphrat-Tigris-Gebietes aufgrund mehrfacher Groß-Katastrophen zur Bildung der Sintflut-Sage und ihrer symbolischen Besetzung im Rahmen gewaltgesättigter Götterkämpfe Anlaß gegeben. Daß die "Odyssee" intensiv mit Ungewittern und Schiffbruch auf offener See befaßt ist, hängt mit der Lösug der griechischen Kultur vom Festland und vom Schiffsverkehr in Sichtnähe der Küste zusammen. Die "Odyssee" ist ein Zeugnis dafür, daß man mit der Angst vor dem offenen Meer fertigwerden muß, um eine Kolonialmacht zu werden. Marco Polo, der den Landweg nach China erschloß, hatte mit Ängsten vor fremden Kulturen zu kämpfen und mußte dazu kulturelle Kompetenzen entwickeln; Kolumbus, der den ozeanischen Raum eroberte, mußte dagegen mit dem unermesslichen Raum (vgl. die kopernikanische Wende) und den ihn erfüllenden abstrakten Ängsten (z.B. der Leere) fertig werden; dazu war keine "ethnographische" Kompetenz erforderlich. Meerränder wie z.B. Holland und Norddeutschland sind in ihren Leitbildern stark von der kämpferischen Auseinandersetzung mit dem Meer in Form von Deichbau und Landgewinnung geprägt. Die Ängste, die hier bewältigt werden mußten, weisen andere Verarbeitungsmuster auf als die Einübung in die Nachbarschaft zu einem aktiven Vulkan, die in der Vesuv-Umgebung kulturprägend wurde.

Schließlich zeigt die mediale Faszinationskraft von Naturkatastrophen, daß es auch in industriellen Gesellschaften ein Potential kultureller patterns gibt, die aus der Erfahrung mit den destruktiven Seiten der vier Elemente entstammen. Naturkatastrophen sind gut geeignet, das gesamte kulturelle Register von magischen wie wissenschaftlichen, religiösen wie literarischen, abergläubischen wie moralischen, kognitiven wie psychischen Dispositionen *auf einmal* zu mobilisieren. Was sonst auf unterschiedliche Institutionen verteilt, was in soziale Schichten und kulturelle

Deutungsebenen ausdifferenziert ist, was in Menschen als Tiefen- und Oberflächenängste und getrennte Rollensegmente auseinanderfällt – dies erfährt bei großen Elementar-Katastrophen eine instantielle und kollektive Mobilisierung und Verschmelzung. Durch diese entsteht die eigenartige kathartische Wirkung, welche die großen Untergänge selbst noch in den massenmedialen Aufbereitungen unserer Tage aufweisen: diese nutzen die historischen Tiefenschichten, welche sich in der Kulturgeschichte der Elemente und ihrer symbolischen Codierung abgelagert haben.

¹ Bachelard, Gaston: *L' Eau et les Rêves*; Paris 1942; – ders.: *La psychanalyse du feu/ Psychoanalyse des Feuers*; Paris 1949; München 1989; – ders.: Bd. 1: *La Terre et les Réveries de la Volonté*. Bd. 2: *La Terre et les Réveries du Repos*; Paris 1947/48.

² Zu einer isolierten Geschichte des Wassers vgl. Böhme, Hartmut (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*; Frankfurt/M. 1988; für eine integrale Geschichte der Elemente vgl. Böhme, Gernot / Böhme, Hartmut: *Feuer Wasser Erde Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*; München 1996.

³ Carus, Carl Gustav: *Briefe über Landschaftsmalerei*. Zuvor ein Brief von Goethe als Einleitung; Faksimiledruck nach der 2. vermehrten Ausgabe von 1835, mit einem Nachwort hg. v. Dorothea Kuhn; Heidelberg 1972.

⁴ Steiner, Reinhard: *Prometheus. Ikonologische und anthropologische Aspekte der bildenden Kunst vom 14. bis zum 17. Jahrhundert*; München 1991. – Rübner, Vinzenz: *Homo secundus Deus. Eine geistesgeschichtliche Studie zum menschlichen Schöpfertum*. In: *Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft* 63, 1955, 248-291.

⁵ Es wird zitiert nach: Paracelsus, Theophrastus von Hohenheim: *Werke*. Hg. v. Will-Erich Peuckert. 5 Bde. Basel 1965-1968; röm. Ziffer = Bandnummer; arab. Ziffer = Seitenzahl.

⁶ Böhme, Hartmut: *Transsubstantiation und symbolisches Mahl. – Die Mysterien des Essens und die Naturphilosophie*. In: *Zum Naturbegriff der Gegenwart*. 2 Bde. Stuttgart 1994, Bd. 1, S. 139–158.

⁷ Schipperges, Heinrich: *Einflüsse arabischer Medizin auf die Mikrokosmosliteratur des 12. Jahrhunderts*. In: *Miscellanea mediaevalia*, hg.v. Paul Wilpert, Bd. 1, Berlin 1962.

⁸ Es wird zitiert nach Hildegard von Bingen: *Heilkunde (Causae et Curae)*. *Das Buch von Grund und Wesen der Heilung von Krankheiten*; Übers. u. erl. v. H. Schipperges; 4. Aufl. Salzburg 1981.

⁹ Braun, Lucien: *Paracelse. Nature et Philosophie*; Straßbourg 1981. – Pagel, Walter: *Das medizinische Weltbild des Paracelsus: seine Zusammenhänge mit Neuplatonismus und Gnosis*; Wiesbaden 1962.

¹⁰ Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*; 3.Aufl. Frankfurt am Main 1980.

¹¹ Assmann, Jan: *Ma'at. Gerechtigkeit und Unsterblichkeit im Alten Ägypten*; München 1990.

¹² Goldmann, Stefan: Statt Totenklage Gedächtnis. Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos. In: *Poetica* 21 (1989), S. 43–66.

¹³ Zelle, Carsten: "Angenehmes Grauen." *Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert*; Hamburg 1987.

¹⁴ Balint, Michael: *Angstlust und Regression. Ein Beitrag zur psychologischen Typenlehre*; Stuttgart 1960.

¹⁵ Kapp, Ernst: *Vergleichende Erdkunde*; Braunschweig 1845. – Frobenius, Leo: *Vom Kulturreich des Festlandes*; Berlin 1923. – Boeckmann, Kurt von: *Vom Kulturreich des Meers*; Berlin 1923. – Schmitt, Carl: *Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung* (1942); Köln 1981.