

II

Die Erschütterung

Renate Schlesier

Medusa oder: La belle différence*

»Sie schien intelligent und psychisch normal und trug das Leiden, welches ihr Verkehr und Genuß verkümmerte, mit heiterer Miene, mit der ›belle indifférence‹ der Hysterischen, mußte ich denken.«

S. Freud, Studien über Hysterie D:
Fräulein Elisabeth v. R. . .

Medusa entzieht sich einer klaren und eindeutigen Präsentation. Aber wir sind gewarnt. In Platons Dialog »Phaidros, oder: Über das Schöne« hat kein Geringerer als Sokrates davon abgeraten, sich mit ihr zu befassen, mit ihren Schwestern, ihren Kindern, mit ihrer ganzen Sippschaft. Denn nur ein gewaltiger, ungeheurer Mann, ein *deinos anèr*, wäre dem gewachsen: also ein Mann, der ebenso gewaltig und ungeheuer sein müßte wie dieses mythologische Wesen, ein Mann, der, Sokrates zufolge, viele Mühen auf sich zu nehmen hätte und am Ende doch nicht sich selbst erkennen würde und nicht wüßte, was ihn von Ungeheuern unterscheidet.¹

Ich möchte Sie ermutigen, diese Warnung zu mißachten, und lade Sie ein, der vieldeutigen Gewalt und der ungewissen Schönheit dieses menschenähnlichen Ungeheuers nachzuspüren. Bestimmt wollen Sie Medusa genauer kennenlernen. Dann werden Sie mir sicherlich gestatten, sie Ihnen vorzustellen.

Medusa hat einen üblen Ruf. Er lautet: Ihr Blick, ihr Anblick sei tunlichst zu vermeiden, denn ihr Anblick, ihr Blick versteinert. Sie ist etwas, das wahrgenommen werden kann und doch nicht wahrgenommen werden darf, vorausgesetzt, daß einem das Leben lieb ist. Kann sich die Lehre von der *aisthesis*, der Wahrnehmung, kann sich die Ästhetik an ihr bewäh-

ren? Wer über sie und ihre Erscheinungen nachdenkt, wird mit Widersprüchen konfrontiert, die durch ästhetische Reflexion nicht zu lösen sind.

Medusa ist der Name einer Mythenfigur, die zu der Spezies der Gorgonen gehört. Die Gorgonen sind nicht die einzigen Gottheiten der antiken griechischen Mythologie, die in Gruppen auftreten und einen gemeinsamen Gattungsnamen tragen. Fast immer sind die Mitglieder solcher Gruppen weiblichen Geschlechts, oft sind es drei an der Zahl, und es sind undeutliche, mehr oder weniger düstere, mehr oder weniger freundliche Gestalten. Musen und Sirenen, Erinyen und Horen, Charitinnen und Moiren bilden derartige Gruppen. Doch ebensowenig wie ihre Gaben ist ihr Auftritt als Gruppe verlässlich. Der Gattungsnamen kann zum Eigennamen einer Einzelfigur werden. Die Muse und die Erinys, die Moira und die Gorgo sind selbständige Gottheiten, die auf Gruppenzugehörigkeit nicht angewiesen sind.

Medusa trägt einen redenden Namen. Er bedeutet: »die Herrschende«, »die Waltende«, »die an etwas Denkende«. Die Gorgo Medusa hat zwei unsterbliche Schwestern, Sthenno, »die Starke«, »die Gewaltige«, »die Mächtige«, und Euryale, »die Weitspringende«, »die Weitumherschweifende«. Von den drei Gorgonen-Schwestern ist allein Medusa sterblich.

Medusa genöß die Liebe. Poseidon, der Gott des Meeres, lagerte sich mit ihr auf einer sanften Wiese voller Frühlingsblumen.

Medusa erlitt ein trauriges Schicksal. Der Held Perseus, von Göttern geleitet, schnitt ihr, ohne sie dabei anzublicken, den Kopf ab, steckte ihn in einen Sack und übergab ihn der Göttin Athene, nachdem er seine Feinde mit Hilfe des Medusenhauptes versteinert hatte.

Medusa hatte zwei Kinder, die, ähnlich wie Athene, auf ungewöhnlichem Wege zur Welt kamen. Als Perseus ihren Kopf vom Rumpf getrennt hatte, entsprangen der blutenden Halsöffnung ein riesenhafter Jüngling namens Chrysaor, »Goldschwert«, und das Pferd Pegasos, das Zeus seine Insignien, Blitz und Donner, bringt, bevor es zum Flügelpferd der Dichter wurde.

Medusas Haupt blieb wirksam, doch erhielt es keinen festen Platz. Nicht allein an Athenes Panzer, sondern auch an unzähligen anderen Orten finden wir es wieder.

Medusas Haupt hört nicht auf, zu erschrecken und zu schmücken, abzustoßen und anzuziehen.

Doch wie sieht Medusa aus? Was für ein Gesicht hat sie? Was sind die besonderen Merkmale ihres Kopfes und ihres Körpers?

Am einfachsten wäre es jetzt vielleicht, Medusa im Bilde vorzuführen. Denn eine Fülle von Darstellungen der Gorgo, der Medusa, der Gorgonen-Schwestern, und vor allem: des Gorgoneion, also des Medusenhauptes, sind uns überliefert.² Ja, wir müssen wohl aufgrund der vorhandenen archäologischen Zeugnisse davon ausgehen, daß nichts von antiken Künstlern so häufig dargestellt wurde wie das Medusenhaupt.³ Wir finden es an Gebäuden aller Art, an Giebeln und auf Mauern, an Tempeln, Privathäusern und Grabbauten; wir sehen es an den Rüstungen der Krieger, an Waffen, Schilden, Helmen, Harnischen, Beinschienen, Streitwagen, an Zaumzeug und Panzer der Pferde; es ist auf Wandgemälden und Mosaiken, auf Münzen und Schmuckstücken dargestellt; an den Geräten des täglichen Gebrauchs in Haus und Tempel ist es zu sehen, an Stühlen, Lampen, Kandelabern, an allen erdenklichen Gefäßen, auf Deckeln und an den Henkeln der Mischkrüge für Wein und Wasser, auf den Ölamphoren, den Schminkkästchen, den Trinkschalen.

Die unübersehbare Vielzahl der Bildzeugnisse beginnt im 7. vorchristlichen Jahrhundert. Dabei ist die Gestaltung des Medusenhauptes außerordentlich variantenreich. Zwar können wir es an gewissen Merkmalen mit einiger Sicherheit erkennen, doch diese Merkmale sind nicht kanonisch fixiert und selten auf das Gorgoneion und die Gorgonen beschränkt; niemals sind die möglichen besonderen Kennzeichen alle zusammen vorhanden, einige verschwinden schließlich ganz, neue treten hinzu. Die Ausbildung dieser Merkmale ist eine selbständige Leistung der Bildkunst, sie ist nicht einfach eine bildliche Umsetzung der Schriftzeugnisse, sie läßt sich nicht direkt und detailgetreu aus den Texten ableiten.

Um den Blick für diese Spezifität des Gorgo-Bildes zu schärfen, empfiehlt es sich also, zunächst zu fragen: Was erfahren wir über die Gorgonen und über das Aussehen der Medusa, ihres Gesichtes, Kopfes und Körpers, über ihre besonderen Eigenschaften und Fähigkeiten durch antike Dichter und Mythographen?⁴

Homer – der älteste uns bekannte antike Dichter –, dessen Epen ins 8. Jahrhundert datiert werden, nennt Medusa nicht, sondern nur, in vier Versen, die Gorgo.⁵ Das Aussehen der Gorgo beschreibt er nicht, sondern gibt von ihr eine Charakteristik: Sie sei ein »schreckliches Ungeheuer«, dessen Haupt »schrecklich und grauenvoll«, *deinè te smerdnè te*, ist.⁶ In der *Ilias* erfüllt das Gorgo-Haupt eine nützliche Funktion im Dienst des Krieges: Es ist Teil der Aigis⁷, des Brustpanzers der Athene, und gehört zu ihren fürchterlichen Waffen. Auch als Mittelpunkt des Agamemnon-Schildes⁸ dient es kriegerischem Zweck. Für Agamemnon wie für Athene ist es eine wirkungsvolle Waffe; das heißt, es ist nicht nur ein dargestelltes Gorgonenhaupt, das wie ein Kunstwerk zwar betrachtet werden kann, aber selbst nicht blickt. Vielmehr wird ausdrücklich betont, daß es wirklich die Gorgo ist, die aus Agamemnons Schild grauenvoll herausstarrt, *deinon derkomenè*. Ebenso furchtbar blickt sie aus dem Gesicht des trojanischen Helden Hektor: In wilder Kampfes-Raserei, so heißt es, »hat er die Augen der Gorgo«⁹ – also nicht etwa: »blickt er *wie* die Gorgo«. Nicht mit einem Vergleich, nicht mit einer Metapher haben wir es in diesen Aussagen zu tun.

Das Gorgonenhaupt ist Homer zufolge also nicht risikolos anschaubar, die Macht seines Blickes nicht bezwingbar. Und es läßt sich nicht auf etwas nur Dargestelltes reduzieren. Es ist immer an allen Orten, an denen es erscheint – und seien diese noch so emblematisch oder noch so menschenkörperlich –, selber präsent. Die für die Gorgo charakteristische Präsenz wird in der *Ilias* in ihrem Beiwort zusammengefaßt: Sie ist *blosyropis*¹⁰, »die furchtbar Blickende«.

In der wohl später als die *Ilias* entstandenen *Odyssee* ist keine Rede von einer Einsetzbarkeit der Gorgo, ihres Hauptes oder ihrer Augen durch Heroen und ihre göttlichen Verbündeten, um Gegnern auf dem Schlachtfeld Schrecken einzujagen

und den Tod zu bringen. Dort wird das Gorgonenhaupt nur ein einziges Mal erwähnt. Und es ist ausschließlich Bestandteil eines Gefühls, es ist nicht selber anwesend, weder auf Waffen noch in menschlichen Augen; ihm gilt allein die Furcht, daß es sich zeigen *könnte*: Odysseus bricht seine Befragung der Toten am Eingang der Unterwelt ab, als die bleiche Angst ihn überfällt, Persephone, die Todesgöttin, könnte ihm das Gorgonenhaupt senden.¹¹

Fassen wir zusammen, was wir durch Homer über die Gorgo erfahren: Sie ist ein Ungeheuer, dessen Kopf eine selbständige, schreckenerregende und todbringende Macht besitzt, die in seinem fürchterlichen Blick liegt. Ob sie einen Körper hat oder einmal hatte, bleibt unbestimmt, wird freilich auch nicht ausgeschlossen. Ist sie abstoßend häßlich? Ist sie berückend schön? Wir erfahren darüber nichts. Wir können uns mit Hilfe von Homer kein Bildnis von ihr machen.

Hesiod – der erste antike Dichter, der in seinem Werk seinen Namen nennt – nennt in der *Theogonie*, um 700, auch als erster den Namen der Medusa.¹² Er stellt uns in dieser Schrift eine Unzahl von Götternamen vor, darunter die der Medusensippschaft. Er schildert Geburt, Liebesgenuß, Gebären und Tod der Medusa, doch auch er schweigt von ihrem Aussehen, ja, er erwähnt im Unterschied zu Homer mit keinem Wort ihren Blick, die Todesmacht, die ihr Blick ausstrahlt. Von ihren Schwestern heißt es in der *Theogonie* knapp, sie seien unsterblich und alterslos. Sie selbst ist hier so wenig schrecklich, daß sie durch ein mitleidiges Beiwort bestimmt wird, *lygrapathousa*, »die Bittres Leidende«¹³.

Im pseudo-hesiodischen *Schild des Herakles* hingegen wird das Aussehen der Gorgonenschwestern zum ersten Mal beschrieben.¹⁴ Mit rasender Geschwindigkeit verfolgen sie den Helden Perseus, der mit dem abgeschlagenen Gorgonenhaupt im Sack entflieht. Medusas Haupt bleibt also unsichtbar in dieser Geschichte, und diese Unsichtbarkeit wird vom Dichter nicht durch Benennung oder gar Beschreibung des unsichtbar Bleibenden, weil im Sack Versteckten, außer Kraft gesetzt. Denn zur Voraussetzung dieser Geschichte gehört, daß das Aussehen des Medusenhauptes verschwiegen werden kann.

Doch die Entsetzlichkeit der Gorgonen-Schwestern wird hier, wo sie agieren, ausgemalt: Sie strecken die Zunge heraus, knirschen mit den Zähnen, werfen wilde Blicke, und an ihren Gürteln winden sich zwei Schlangen. Die Schlangen aber erscheinen als Verdoppelung der Gorgonen: Akustisch und optisch tun jene dasselbe wie diese. Verwunderlich ist noch nicht die Versicherung des Dichters, dies alles sei auf dem Schild des Herakles zu *sehen*. Verwunderlich ist freilich seine Mitteilung, dies alles sei auch durch den Schild des Herakles zu *hören*. Denn es handelt sich auch in diesem Falle, wie bereits bei Homer, nicht um den Schein der *Kunst*, nicht nur um den *Schein* des Schrecklichen. Die Gorgonen auf diesem beschriebenen Schild sind nicht dargestellt wie etwas, das sich nur dem Blick eines Zuschauers präsentiert und über dessen weitere sinnliche Dimensionen höchstens Vorstellungen möglich sind. Uns wird vielmehr durch den Dichter ausdrücklich versichert, daß unter den Schritten der Gorgonen auf dem Schild ein gewaltiger, schriller Lärm ertönte. Durch die erscheinende Präsenz der Gorgonen sind die Zuschauer in zuschauende Zuhörer verwandelt.

Auch Hesiod macht uns also Medusa nicht vorstellbar. Aber gerade deshalb ist unseren Vorstellungen über sie freier Lauf gelassen. Zugleich werden die bisher noch freien Vorstellungen über die Gorgonen-Schwestern erstmalig gebunden und eingegrenzt: Dem Bild der unsterblichen Gorgonen fügt der *Schild des Herakles* die verzerrten Züge und die Schlangen hinzu, als zusätzliche Augen und Münder in Tailen-Höhe, nicht als Kopfschmuck oder Haareratz. Doch die akustische und optische Präsenz der Gorgonen-Schwestern und ihrer Schlangen sprengt ihre nur bildliche Vorstellbarkeit.

Ein milderes Bild von den Gorgonen – zugleich ein nicht mehr epiphanisches, sondern narratives – entwirft im 6. Jahrhundert der Hymnendichter Pindar. In seiner *10. Pythischen Ode* wird Athene vorgeführt als die Geleiterin des Gorgo-Töters Perseus, der den Feinden seiner Mutter Danae den Versteinerungstod bereitet, mit dem schlangen-umwundenen buntfarbigen Haupt der Gorgo in den Händen.¹⁵ Von dieser spezifisch gorgonischen Tötungsweise erfahren wir hier zum

ersten Mal. Und dazu gehören die Schlangen, die nun erstmalig dem Gorgo-Gesicht verbunden sind. Zum schönen, doch tödlichen Anblick des Medusenhauptes gesellen sich in der 12. *Pythischen Ode* todtraurige, doch wunderschöne Töne.¹⁶ Zum Lobe eines siegreichen Flötenspielers wird dort von den unbesiegbaren Gorgonen-Schwestern berichtet, wie sie nach dem Tode der »schönwangigen«¹⁷ Medusa eine Klage anstimmten, bei der ihren jungfräulichen Mündern Klänge entströmten, die sich mit den aus den Schlangenhäuptern erschallenden Lauten vermischten. Um diese hinreißende Klage nachzuahmen, habe Athene die Flöte erfunden, und die Flötenweise, zur Erinnerung an die Gorgonen und ihre Schlangen, »die Vielköpfige«¹⁸ genannt, weil ihr Vorbild, der gorgonische Klagegesang, von vielen Köpfen erzeugt worden war.

In diesen Oden Pindars wird die Schönheit, nicht aber die Schrecklichkeit der Gorgonen auf ihr Aussehen und auf von ihnen erzeugte Geräusche zurückgeführt. Medusas Haupt zwar, so wird hier erstmalig mitgeteilt, versteinert¹⁹, doch die Schlangen an ihm wirken eher als anziehender Schmuck denn als etwas, dessen Anblick abstößt und Grauen erregt. Die Stimmen der Schlangen und der Gorgonen-Schwestern aber, die im Chor ertönen, werden als Einstimmung in die berühmte und berückende Flötenweise gepriesen. Und Medusas Aussehen ist alles andere als entsetzlich. Zum ersten Mal hören wir, daß sie kein ungeheuerliches Gesicht besitzt. Sie ist kein Monstrum. Ihre Wangen sind schön. Doch gerade die schöne Medusa ist es, der nachgesagt wird, daß der Anblick ihres Gesichtes versteinert.

Die attischen Tragiker des 5. Jahrhunderts komplettieren und komplizieren das Gorgonen-Bild. Aber durch keinen von ihnen erfahren wir, ebensowenig wie durch Homer, von der Sterblichkeit der Medusa. Ja, kaum daß ihr Name auf der Schrift-Fläche, bei Hesiod und Pindar, erschienen war, verschwindet er wieder. Medusas Name fällt in der Tragödie ebensowenig wie in den homerischen Epen.

Bei Aischylos treten die Gorgonen, im Unterschied zu Homer, als Gruppe auf. Doch differenziert sind sie allein durch ihre Zahl, nicht durch unterschiedliche Eigenheiten.

ischylos läßt Prometheus über die drei Gorgonen-Schwertenerzählen, sie seien geflügelt – was kein Dichter vor ihm erwähnte –, hätten Locken aus Schlangen – die kein Dichter vor ihm ihrem Körper so eng assoziierte – und haßten die Menschen: Kein Sterblicher könnte bei ihrem Anblick den Atem bewahren.²⁰ Hier bilden die drei eine unteilbare Einheit: Alle haben sie einen tödlichen Blick, und keine von ihnen erscheint besiegtbar oder gar sterblich. Ihre tödliche Wirkung auf die Menschen aber ist zum ersten Mal durch einen Menschen selber zugeschriebenes Gefühl motiviert.

Die Göttin Athene verbinden Sophokles und Euripides auf noch engere Weise als frühere Dichter mit der Gorgo. Während Athene bei Homer das schrecklich blickende Gorgonenauput auf ihrer Rüstung trägt, bei Pindar den Helden Perseus zur Medusa-Tötung geleitet, nach vollzogener Tat aber die Gorgonen-Töne nachahmt und die Flöten-Töne ihnen nachbildet, besitzt sie diesen beiden Tragikern zufolge selber den Gorgo-Blick: Ajas nennt sie, die Erzeugerin seiner mörderischen Wahnsinns-Verblendung, »die gorgoäugige«, *gorgopis*.²¹ In Euripides' *Ion* wird Athene gar selber zur Gorgo-Töterin, *gorgophonē*²², erklärt. Perseus bleibt unerwähnt. Die Tötung der Gorgo durch Athene erscheint als Besiegung eines weiblichen Monstrums durch eine Göttin, die aus dem Monstrum eine Siegestrophäe, aus der Trophäe aber das ihr selber spezifische Emblem macht: Den von Schlangen umsäumte Skalp dieses gewaltigen Ungeheuers, mit dem sie sich nach dem Mord an ihm schmückte, sei die Aigis.²³ Durch ihre Gorgo-Tötung habe Athene auch das doppelte Blut der Gorgo erbeutet: Ein Tropfen aus dem einen bringe Heilung, ein Tropfen aus dem anderen den Tod.²⁴ Es ist so, als ob Athene sich den schrecklichen Gorgo-Blick restlos angeeignet hätte; und für die Ambivalenz der Gorgo zeugt nurmehr allein ihr Blut.

In einem früheren Stück des Euripides wird gar einer ganzen Stadt der finstere Blick der Gorgo nachgesagt²⁵, nämlich derjenigen, die unter dem Schutz der gorgoäugigen Göttin steht: Athen. Andererseits ist nicht Athene, sondern sind ihre Widersacherinnen, die Erinyen, gorgoäugig²⁶ für Orest, der seine Mutter erschlägt, ohne sie anzublicken²⁷, wie Perseus die Medusa.

Wie in der homerischen *Ilias* können die Heroen Gorgoaugen besitzen. Wiegenkind die Gorgoaugen getötet hatte, die Bahn der

d
G
He
In
wie in
sinnbr
nichts e
sen mas
seine sch
dieses Ung
eignet habe
macht über
Gorgo oder e
ten großen Tra
gorgoäugige He

Ich halte hier inn
mußte eine Skizze
deutlich werden: Hä
ter (oder der in meine
phen des 3. vorchrist
derts³⁵) über die Gorgo

anzieht, weil er zum Tod verführt. In der Zweideutigkeit, mit der der frontale Blick den Tod verspricht, bleibt die Anerkennung dieses Versprechens aufgehoben. Außer Kraft gesetzt wird face-to-face. Bannende Blicke, die sich ineinander spiegeln, lassen keine Überlegenheit einer Blick-Seite zu. Schrecklich tödlich ist der frontale Blick dann, wenn sein Spiegel blind bleibt.³⁸

Dieser frontale Blick ist das, was der verwirrend vielfältigen Darstellung der Gorgonen und des Medusenhauptes in Literatur und Bildkunst gemeinsam ist, was die erstaunliche Wandlungsfähigkeit ihres Typus möglich macht, was aber auch die Grenzen und die Grenzüberschreitbarkeit ihrer Wahrnehmung und Vorstellung bewirkt hat. Nur wenn vom Spezifikum der Gorgo, ihrem Unzerstörbaren und Lebendigsten, also ihrem Blick, abgesehen wird, läßt sie sich klar und eindeutig als entweder schön oder häßlich bestimmen. Doch dann kann sie auch kein göttliches Wesen mehr sein, und ihre eigenen Verwandlungen haben ihr Ende gefunden.

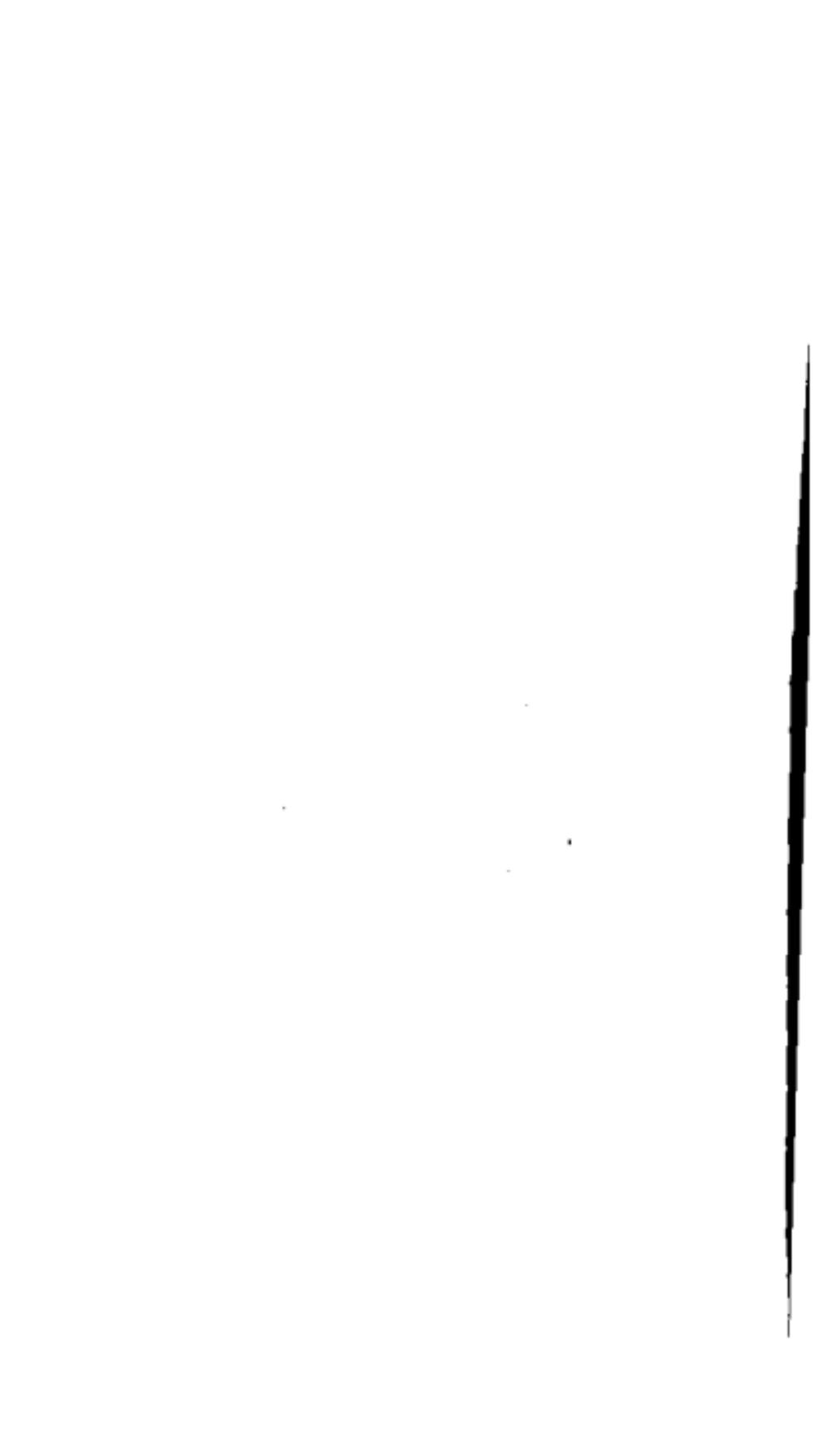
Die Probe auf dieses Exempel des autonomen Gorgo-Blicks lieferte im 1. vorchristlichen Jahrhundert der römische Dichter Ovid. In seinen *Metamorphosen* erklärt er den Blick der Medusa zu einer Konstruktion der Athene, die mit römischem Namen Minerva heißt. Für Ovid sind die Götter tot, sind nur noch Namen, die sich dazu eignen, Erzählungen über vielfältig vorstellbare, doch ein für allemal abgeschlossene Verwandlungen miteinander zu verbinden.³⁹ So kann Ovid im Medium einer Literatur, die nichts mehr ist als Literatur, als ein Perseus auftreten, dem es endlich gelingt, einen scharfen Schnitt zu vollziehen zwischen der wahrscheinlichen, aber ungeschicklichen Schönheit eines weiblichen Wesens namens Medusa und der todbringenden Entsetzlichkeit eines höchst ungeschicklichen halb-göttlichen Ungeheuers weiblichen Geschlechts, das man aus konventioneller Gewohnheit Medusa nennt.

Was erzählt uns Ovid?⁴⁰ Medusa war eine vielbegehrte Frau, deren herrlichste Schönheit, *clarissima forma*, in ihren Haaren bestand. Doch sie, die sterbliche Frau, entweihete den

Fehler

R

Wiederholung
von
Aufnahmen



Um den Blick für diese Spezifität des Gorgo-Bildes zu schärfen, empfiehlt es sich also, zunächst zu fragen: Was erfahren wir über die Gorgonen und über das Aussehen der Medusa, ihres Gesichtes, Kopfes und Körpers, über ihre besonderen Eigenschaften und Fähigkeiten durch antike Dichter und Mythographen?⁴

Homer – der älteste uns bekannte antike Dichter –, dessen Epen ins 8. Jahrhundert datiert werden, nennt Medusa nicht, sondern nur, in vier Versen, die Gorgo.⁵ Das Aussehen der Gorgo beschreibt er nicht, sondern gibt von ihr eine Charakteristik: Sie sei ein »schreckliches Ungeheuer«, dessen Haupt »schrecklich und grauenvoll«, *deinè te smerdnè te*, ist.⁶ In der *Ilias* erfüllt das Gorgo-Haupt eine nützliche Funktion im Dienst des Krieges: Es ist Teil der Aigis⁷, des Brustpanzers der Athene, und gehört zu ihren fürchterlichen Waffen. Auch als Mittelpunkt des Agamemnon-Schildes⁸ dient es kriegerischem Zweck. Für Agamemnon wie für Athene ist es eine wirkungsvolle Waffe; das heißt, es ist nicht nur ein dargestelltes Gorgonenhaupt, das wie ein Kunstwerk zwar betrachtet werden kann, aber selbst nicht blickt. Vielmehr wird ausdrücklich betont, daß es wirklich die Gorgo ist, die aus Agamemnons Schild grauenvoll herausstarrt, *deinon derkomenè*. Ebenso furchtbar blickt sie aus dem Gesicht des trojanischen Helden Hektor: In wilder Kampfes-Raserei, so heißt es, »hat er die Augen der Gorgo«⁹ – also nicht etwa: »blickt er wie die Gorgo«. Nicht mit einem Vergleich, nicht mit einer Metapher haben wir es in diesen Aussagen zu tun.

Das Gorgonenhaupt ist Homer zufolge also nicht risikolos anschaulich, die Macht seines Blickes nicht bezwingbar. Und es läßt sich nicht auf etwas nur Dargestelltes reduzieren. Es ist immer an allen Orten, an denen es erscheint – und seien diese noch so emblematisch oder noch so menschenkörperlich –, selber präsent. Die für die Gorgo charakteristische Präsenz wird in der *Ilias* in ihrem Beiwort zusammengefaßt: Sie ist *blosyropis*¹⁰, »die furchtbar Blickende«.

In der wohl später als die *Ilias* entstandenen *Odysee* ist keine Rede von einer Einsetzbarkeit der Gorgo, ihres Hauptes oder ihrer Augen durch Heroen und ihre göttlichen Verbündeten, um Gegnern auf dem Schlachtfeld Schrecken einzujagen

und den Tod zu bringen. Dort wird das Gorgonenhaupt nur ein einziges Mal erwähnt. Und es ist ausschließlich Bestandteil eines Gefühls, es ist nicht selber anwesend, weder auf Waffen noch in menschlichen Augen; ihm gilt allein die Furcht, daß es sich zeigen *könnte*: Odysseus bricht seine Befragung der Toten am Eingang der Unterwelt ab, als die bleiche Angst ihn überfällt, Persephone, die Todesgöttin, könnte ihm das Gorgonenhaupt senden.¹¹

Fassen wir zusammen, was wir durch Homer über die Gorgo erfahren: Sie ist ein Ungeheuer, dessen Kopf eine selbständige, schreckenerregende und todbringende Macht besitzt, die in seinem fürchterlichen Blick liegt. Ob sie einen Körper hat oder einmal hatte, bleibt unbestimmt, wird freilich auch nicht ausgeschlossen. Ist sie abstoßend häßlich? Ist sie berückend schön? Wir erfahren darüber nichts. Wir können uns mit Hilfe von Homer kein Bildnis von ihr machen.

Hesiod – der erste antike Dichter, der in seinem Werk seinen Namen nennt – nennt in der *Theogonie*, um 700, auch als erster den Namen der Medusa.¹² Er stellt uns in dieser Schrift eine Unzahl von Götternamen vor, darunter die der Medusensippschaft. Er schildert Geburt, Liebesgenuß, Gebären und Tod der Medusa, doch auch er schweigt von ihrem Aussehen, ja, er erwähnt im Unterschied zu Homer mit keinem Wort ihren Blick, die Todesmacht, die ihr Blick ausstrahlt. Von ihren Schwestern heißt es in der *Theogonie* knapp, sie seien unsterblich und alterslos. Sie selbst ist hier so wenig schrecklich, daß sie durch ein mitleidiges Beiwort bestimmt wird, *lygrapathousa*, »die Bittres Leidende«¹³.

Im pseudo-hesiodischen *Schild des Herakles* hingegen wird das Aussehen der Gorgonenschwestern zum ersten Mal beschrieben.¹⁴ Mit rasender Geschwindigkeit verfolgen sie den Helden Perseus, der mit dem abgeschlagenen Gorgonenhaupt im Sack entflieht. Medusas Haupt bleibt also unsichtbar in dieser Geschichte, und diese Unsichtbarkeit wird vom Dichter nicht durch Benennung oder gar Beschreibung des unsichtbar Bleibenden, weil im Sack Versteckten, außer Kraft gesetzt. Denn zur Voraussetzung dieser Geschichte gehört, daß das Aussehen des Medusenhauptes verschwiegen werden kann.

Doch die Entsetzlichkeit der Gorgonen-Schwestern wird hier, wo sie agieren, ausgemalt: Sie strecken die Zunge heraus, knirschen mit den Zähnen, werfen wilde Blicke, und an ihren Gürteln winden sich zwei Schlangen. Die Schlangen aber erscheinen als Verdoppelung der Gorgonen: Akustisch und optisch tun jene dasselbe wie diese. Verwunderlich ist noch nicht die Versicherung des Dichters, dies alles sei auf dem Schild des Herakles zu *sehen*. Verwunderlich ist freilich seine Mitteilung, dies alles sei auch durch den Schild des Herakles zu *hören*. Denn es handelt sich auch in diesem Falle, wie bereits bei Homer, nicht um den Schein der *Kunst*, nicht nur um den *Schein* des Schrecklichen. Die Gorgonen auf diesem beschriebenen Schild sind nicht dargestellt wie etwas, das sich nur dem Blick eines Zuschauers präsentiert und über dessen weitere sinnliche Dimensionen höchstens Vorstellungen möglich sind. Uns wird vielmehr durch den Dichter ausdrücklich versichert, daß unter den Schritten der Gorgonen auf dem Schild ein gewaltiger, schriller Lärm ertönte. Durch die erscheinende Präsenz der Gorgonen sind die Zuschauer in zuschauende Zuhörer verwandelt.

Auch Hesiod macht uns also Medusa nicht vorstellbar. Aber gerade deshalb ist unseren Vorstellungen über sie freier Lauf gelassen. Zugleich werden die bisher noch freien Vorstellungen über die Gorgonen-Schwestern erstmalig gebunden und eingegrenzt: Dem Bild der unsterblichen Gorgonen fügt der *Schild des Herakles* die verzerren Züge und die Schlangen hinzu, als zusätzliche Augen und Münder in Tailen-Höhe, nicht als Kopfschmuck oder Haarersatz. Doch die akustische und optische Präsenz der Gorgonen-Schwestern und ihrer Schlangen sprengt ihre nur bildliche Vorstellbarkeit.

Ein milderes Bild von den Gorgonen – zugleich ein nicht mehr epiphanisches, sondern narratives – entwirft im 6. Jahrhundert der Hymnendichter Pindar. In seiner *10. Pythischen Ode* wird Athene vorggeführt als die Geleiterin des Gorgo-Töters Perseus, der den Feinden seiner Mutter Danae den Versteinertod bereitet, mit dem schlangen-umwundenen buntfarbigen Haupt der Gorgo in den Händen.¹⁵ Von dieser spezifisch gorgonischen Tötungsweise erfahren wir hier zum

ersten Mal. Und dazu gehören die Schlangen, die nun erstmalig dem Gorgo-Gesicht verbunden sind. Zum schönen, doch tödlichen Anblick des Medusenhauptes gesellen sich in der 12. *Pythischen Ode* todtraurige, doch wunderschöne Töne.¹⁶ Zum Lobe eines siegreichen Flötenspielers wird dort von den unbesiegbaren Gorgonen-Schwestern berichtet, wie sie nach dem Tode der »schönwangigen«¹⁷ Medusa eine Klage anstimmten, bei der ihren jungfräulichen Mündern Klänge entströmten, die sich mit den aus den Schlangenhäuptern erschallenden Lauten vermischten. Um diese hinreißende Klage nachzuahmen, habe Athene die Flöte erfunden, und die Flötenweise, zur Erinnerung an die Gorgonen und ihre Schlangen, »die Vielköpfige«¹⁸ genannt, weil ihr Vorbild, der gorgonische Klagegesang, von vielen Köpfen erzeugt worden war.

In diesen Oden Pindars wird die Schönheit, nicht aber die Schrecklichkeit der Gorgonen auf ihr Aussehen und auf von ihnen erzeugte Geräusche zurückgeführt. Medusas Haupt zwar, so wird hier erstmalig mitgeteilt, versteinert¹⁹, doch die Schlangen an ihm wirken eher als anziehender Schmuck denn als etwas, dessen Anblick abstößt und Grauen erregt. Die Stimmen der Schlangen und der Gorgonen-Schwestern aber, die im Chor ertönen, werden als Einstimmung in die berühmte und berückende Flötenweise gepriesen. Und Medusas Aussehen ist alles andere als entsetzlich. Zum ersten Mal hören wir, daß sie kein ungeheuerliches Gesicht besitzt. Sie ist kein Monstrum. Ihre Wangen sind schön. Doch gerade die schöne Medusa ist es, der nachgesagt wird, daß der Anblick ihres Gesichtes versteinert.

Die attischen Tragiker des 5. Jahrhunderts komplettieren und komplizieren das Gorgonen-Bild. Aber durch keinen von ihnen erfahren wir, ebensowenig wie durch Homer, von der Sterblichkeit der Medusa. Ja, kaum daß ihr Name auf der Schrift-Fläche, bei Hesiod und Pindar, erschienen war, verschwindet er wieder. Medusas Name fällt in der Tragödie ebensowenig wie in den homerischen Epen.

Bei Aischylos treten die Gorgonen, im Unterschied zu Homer, als Gruppe auf. Doch differenziert sind sie allein durch ihre Zahl, nicht durch unterschiedliche Eigenheiten.

Aischylos läßt Prometheus über die drei Gorgonen-Schwester erzählen, sie seien geflügelt – was kein Dichter vor ihm erwähnte –, hätten Locken aus Schlangen – die kein Dichter vor ihm ihrem Körper so eng assoziierte – und haßten die Menschen: Kein Sterblicher könnte bei ihrem Anblick den Atem bewahren.²⁰ Hier bilden die drei eine unteilbare Einheit: Alle haben sie einen tödlichen Blick, und keine von ihnen erscheint besiegbare oder gar sterblich. Ihre tödliche Wirkung auf die Menschen aber ist zum ersten Mal durch ein ihnen selber zugeschriebenes Gefühl motiviert.

Die Göttin Athene verbinden Sophokles und Euripides auf noch engere Weise als frühere Dichter mit der Gorgo. Während Athene bei Homer das schrecklich blickende Gorgonenhaupt auf ihrer Rüstung trägt, bei Pindar den Helden Perseus zur Medusa-Tötung geleitet, nach vollzogener Tat aber die Gorgonen-Töne nachahmt und die Flöten-Töne ihnen nachbildet, besitzt sie diesen beiden Tragikern zufolge selber den Gorgo-Blick: Ajas nennt sie, die Erzeugerin seiner mörderischen Wahnsinns-Verblendung, »die gorgoäugige«, *gorgopis*.²¹ In Euripides' *Ion* wird Athene gar selber zur Gorgo-Töterin, *gorgophonē*²², erklärt. Perseus bleibt unerwähnt. Die Tötung der Gorgo durch Athene erscheint als Besiegung eines weiblichen Monstrums durch eine Göttin, die aus dem Monstrum eine Siegestrophäe, aus der Trophäe aber das ihr selber spezifische Emblem macht: Den von Schlangen umsäumte Skalp dieses gewaltigen Ungeheuers, mit dem sie sich nach dem Mord an ihm schmückte, sei die Aigis.²³ Durch ihre Gorgo-Tötung habe Athene auch das doppelte Blut der Gorgo erbeutet: Ein Tropfen aus dem einen bringe Heilung, ein Tropfen aus dem anderen den Tod.²⁴ Es ist so, als ob Athene sich den schrecklichen Gorgo-Blick restlos angeeignet hätte; und für die Ambivalenz der Gorgo zeugt nurmehr allein ihr Blut.

In einem früheren Stück des Euripides wird gar einer ganzen Stadt der finstere Blick der Gorgo nachgesagt²⁵, nämlich derjenigen, die unter dem Schutz der gorgoäugigen Göttin steht: Athen. Andererseits ist nicht Athene, sondern sind ihre Widersacherinnen, die Erinyen, gorgoäugig²⁶ für Orest, der seine Mutter erschlägt, ohne sie anzublicken²⁷, wie Perseus die Medusa.

Wie in der homerischen *Ilias* können bei Euripides auch die Heroen Gorgoaugen besitzen: vor allem Herakles, der als Wiegenkind die gorgoäugigen Schlangen²⁸ der Göttin Hera getötet hatte, dem jedoch zum schlechten Ende seiner Laufbahn die von Hera gesandte Lyssa, die Göttin der wilden Raselei, erscheint, und zwar mit dem Marmorgesicht der Gorgo, umgeben von hundert Schlangenköpfen.²⁹ Durch ihren Anblick und ihre Flöten-Töne besänftigt oder versteinert ihn Lyssa freilich nicht, sondern versetzt ihn in wilde Bewegung, macht ihn zeitweise wahnsinnig³⁰, so daß sich in seinen Augen gorgonische Pupillen verdrehen³¹, aus ihm eine männliche Mänade, ein »Bakchos des Hades«³², wird und er Frau und Kinder massakriert.

Zu den mit der Gorgo verbundenen Gottheiten, der Todesgöttin Persephone, dem Blitz- und Donner-Gott Zeus und seiner Lieblingstochter, der Krieger- und Städte-Schützerin Athene, kommt bei Euripides also Herakles' Erzfeindin Hera, die Zeus-Gattin, hinzu, ja auch in der Sphäre des rasenden Gottes Dionysos und sogar in Apollons delphischem Orakel-Heiligtum³³ werden Gorgonen von ihm lokalisiert.

In Euripides' Tragödien erscheint die Gorgo also, ähnlich wie in den Epen Homers, als ein eingestaltiges, tod- und wahn-sinnbringendes Wesen, von dessen Tötung durch Perseus wir nichts erfahren, als ein Ungeheuer mit furchtbarem Blick, dessen maskenhaft ablösbares, autonomes Gesicht allein durch seine schrecklichen Augen charakterisiert wird. Mit Hilfe dieses Ungeheuers und seines Todesblicks, den sie sich angeeignet haben, demonstrieren Götter ihre unanfechtbare Übermacht über die Menschen. Denn den Menschen kommt die Gorgo oder eine Ähnlichkeit mit ihr nicht zugute. Beim letzten großen Tragiker sind die gorgoäugigen Heroen, wie der gorgoäugige Hektor Homers, der Vernichtung verfallen.

Ich halte hier inne. Meine Präsentation der Gorgo-Literatur mußte eine Skizze bleiben.³⁴ Doch eines konnte vielleicht deutlich werden: Hätten wir nur die Berichte der antiken Dichter (oder der in meinem Überblick nicht erwähnten Mythographen des 3. vorchristlichen bis 5. nachchristlichen Jahrhunderts³⁵) über die Gorgonen, über Medusa und ihren Kopf, so

wäre es uns nicht möglich, von ihrem Aussehen eine präzise Vorstellung zu bilden.

An die Beschreibung ihres Körpers verlieren die Dichter kaum ein Wort. Das einzige besondere Kennzeichen, über das sich alle einig sind, ist ihr Blick, dem zu begegnen ein tödliches Risiko in sich birgt. Ist eine Gorgo häßlich? Oder ist sie schön? Nichts Sicheres und Unzweideutiges wird uns darüber verraten. Um die isolierte Darstellung eines Gorgonenhauptes einzuordnen, vermitteln uns die Schriftzeugnisse keine sicheren Kriterien. Immer bleibt ein Zweifel erlaubt, ob Perseus' Abschlagung des Medusa-Kopfes mitgemeint ist oder nicht. Wir besitzen keine Klarheit darüber, wodurch der unsterbliche Kopf der getöteten Medusa von der todbringenden Maske eines Ungeheuers mit unsterblichem Körper oder gar einer Gottheit unterschieden werden kann.³⁶ Aber gibt es nicht wenigstens Merkmale, die allen Gorgonen spezifisch sind? Auch darüber läßt sich kaum Gewißheit erzielen. Zwar können wir zuweilen an den Schlangen ihrer Haare oder ihres Gürtels eine Gorgo erkennen. Doch wenn sie fehlen, ist nicht garantiert, daß uns nicht doch eine Gorgo vorgeführt wird. Verzernte Gesichtszüge, bleckende Zähne im geöffneten Mund, eine heraushängende Zunge mögen gorgo-spezifische Ausdrucksformen sein. Freilich bleibt es möglich, eine Gorgo auch ohne diese ausgeprägten Züge als Gorgo zu erkennen. Und auch die unverzerrte Schönheit eines Gesichts läßt nicht notwendig auf Gorgo-Absenz schließen.

Denn was wir einzig wissen, ist dies: Augen, die uns frontal³⁷ anblicken, deuten auf die Präsenz der Gorgo und der Gorgo-Sphäre hin. Die Anziehungskraft dieses Blicks ist das, was die Gorgo auf spezifische Weise schrecklich macht, sei sie nun von gräßlicher Häßlichkeit oder von gleißender Schönheit, sei sie welcher Gottheit auch immer zugeordnet oder sei sie von jeglicher derartiger Zuordnung frei. Wie kommt die Schrecklichkeit dieses Blicks zustande? Im frontalen Blick ist das Gegenüber als ebenbürtig anerkannt. Wird diese Ebenbürtigkeit nicht eingelöst, dann kann dem Blick nicht standgehalten werden, dann erst besitzt er unwiderstehliche Macht über sein Gegenüber, dann erst ist er tödlich. Doch tödlich kann er nur wirken, weil er nicht nur abstößt, sondern auch

anzieht, weil er zum Tod verführt. In der Zweideutigkeit, mit der der frontale Blick den Tod verspricht, bleibt die Anerkennung des Gegenübers aufgehoben. Außer Kraft gesetzt wird dieses Versprechen einzig in der simultanen Anerkennung des face-to-face. Bannende Blicke, die sich ineinander spiegeln, lassen keine Überlegenheit einer Blick-Seite zu. Schrecklich, tödlich ist der frontale Blick dann, wenn sein Spiegel blind bleibt.³⁸

Dieser frontale Blick ist das, was der verwirrend vielfältigen Darstellung der Gorgonen und des Medusenhauptes in Literatur und Bildkunst gemeinsam ist, was die erstaunliche Wandlungsfähigkeit ihres Typus möglich macht, was aber auch die Grenzen und die Grenzüberschreitbarkeit ihrer Wahrnehmung und Vorstellung bewirkt hat. Nur wenn vom Spezifikum der Gorgo, ihrem Unzerstörbaren und Lebendigsten, also ihrem Blick, abgesehen wird, läßt sie sich klar und eindeutig als entweder schön oder häßlich bestimmen. Doch dann kann sie auch kein göttliches Wesen mehr sein, und ihre eigenen Verwandlungen haben ihr Ende gefunden.

Die Probe auf dieses Exempel des autonomen Gorgo-Blicks lieferte im 1. vorchristlichen Jahrhundert der römische Dichter Ovid. In seinen *Metamorphosen* erklärt er den Blick der Medusa zu einer Konstruktion der Athene, die mit römischem Namen Minerva heißt. Für Ovid sind die Götter tot, sind nur noch Namen, die sich dazu eignen, Erzählungen über vielfältig vorstellbare, doch ein für allemal abgeschlossene Verwandlungen miteinander zu verbinden.³⁹ So kann Ovid im Medium einer Literatur, die nichts mehr ist als Literatur, als ein Perseus auftreten, dem es endlich gelingt, einen scharfen Schnitt zu vollziehen zwischen der wahrscheinlichen, aber ungefährlichen Schönheit eines weiblichen Wesens namens Medusa und der todbringenden Entsetzlichkeit eines höchst unwahrscheinlichen halbgöttlichen Ungeheuers weiblichen Geschlechts, das man aus konventioneller Gewohnheit Medusa nennt.

Was erzählt uns Ovid?⁴⁰ Medusa war eine vielbegehrte Frau, deren herrlichste Schönheit, *clarissima forma*, in ihren Haaren bestand. Doch sie, die sterbliche Frau, entweichte den

Tempel der Minerva, denn dort vereinte sich der Meergott mit ihr. Deshalb habe die Göttin zur Strafe das Haar der Medusa in häßliche Schlangen verwandelt. Von nun an wirkte der Anblick der Medusa nicht mehr attraktiv, sondern versteinernnd. Auf diese Weise wurde nach Ovid die schöne Liebesmedusa zur häßlichen Todesmedusa.

Erst bei Ovid, erst in diesem Augenblick ihrer mythologischen Entwicklung wird die Schönheit der Medusa zum Anfang ihrer Schrecklichkeit⁴¹, die nicht mehr ertragen noch bewundert werden kann, denn in der Mythen-Wirklichkeit verschmäht sie nie, uns zu zerstören. Die Gelassenheit eines Vexierbildes aber verlieh ihr von jeher die Bildkunst, die unsere Reflexion mit ihrem Blick, ihrem Anblick konfrontiert. »Perseus siegt immer neu, und immer gibt es Medusa.«⁴²

Anmerkungen

- * Eine leicht veränderte Fassung dieses Textes wurde unter dem Titel *Medusa. Vexierbild des tödlichen Blicks 1985* an der Wiener Hochschule für angewandte Kunst, 1987 und 1988 an den Universitäten Graz und Bonn vorgetragen.
- 1 Auf Phaidros' Frage am Ilissos, ob hier nicht der Windgott Boreas die Nymphe Oreithya geraubt habe und ob Sokrates daran glaube, nennt ihm dieser genauere mythologische Fakten dieser Geschichte in verschiedenen Varianten und fügt dann hinzu: »Ich aber, o Phaidros, finde dergleichen im übrigen ganz artig (allos), nur daß ein gar kunstreicher und eifriger Mann dazu gehört, der eben nicht zu beneiden ist (lian de deinou kai epiponou kai ou panu eutuchous andros), nicht etwa wegen sonst einer Ursache, sondern weil er dann notwendig auch die Kentauren in die Gerade bringen muß und hernach die Chimaira, und dann strömt ihm herzu ein ganzes Volk von dergleichen Gorgonen, Pegasen und anderen unendlich vielen und unbegreiflichen, wunderbaren Wesen, und wer die ungläubig einzeln auf etwas Wahrscheinliches bringen will, der wird mit einer wahrlich unzierlichen Weisheit viel Zeit verderben. Ich aber habe dazu ganz und gar keine, und die Ursache hiervon, mein Lieber, ist diese: Ich kann noch immer nicht nach dem delphischen Spruch mich selbst erkennen. Lächerlich also kommt es mir vor, solange ich hierin noch unwissend bin, an andere Dinge zu denken. Daher also lasse ich das alles gut sein; und annehmend, was darüber allgemein geglaubt wird, wie ich eben sagte, denke ich nicht an diese Dinge, sondern an mich selbst, ob ich etwa ein Ungeheuer bin, noch verschlungener gebildet und ungetümer als Typhon, oder ein milderer einfacheres Wesen, das sich eines göttlichen und edlen Teiles von Natur erfreut.« (Platon, *Phaidros* 229 d–230 a; deutsche Übers. von Friedrich Schleiermacher, bearb. von D. Kurz).

- 2 Eine jeweils verschieden akzentuierte Auswahl aus dem umfangreichen Bildmaterial bieten: (zum Gorgonenhaupt) E. Buschor, *Medusa Rondanini*, Stuttgart 1958, und J. Floren, *Studien zur Typologie des Gorgoneion*, Münster 1977; (zum Perseus-Medusa-Mythos) J. M. Woodward, *Perseus. A Study in Greek Art and Legend*, Cambridge 1937; K. Schauenburg, *Perseus in der Kunst des Altertums*, Bonn 1960; K. Schefold, *Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst*, München 1978, S. 81 ff. sowie (mit F. Jung) *Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München 1988, 100–107; zur Spezifität des Gorgo-Bildes vgl. auch A. Giuliano, Art. »Gorgone«, in: *Enciclopedia dell' Arte Antica, Classica e Orientale* Bd. 3, Rom 1960, S. 982 ff. sowie Françoise Frontisi-Ducroux, »Au miroir du masque«, in: Institut d'archéologie et d'histoire ancienne, Lausanne/Centre de recherches comparées sur les sociétés anciennes, Paris, *La cité des images. Religion et société en Grèce ancienne*, Lausanne und Paris 1984, S. 147 ff. (deutsch: C. Bérard/J.-P. Vernant u. a., *Die Bilderwelt der Griechen*, Mainz 1985, S. 217–241); zur Gorgonen-Ikonographie vgl. Abb. 5–9.
- 3 Das Gorgoneion sei »der meistdargestellte Gegenstand der antiken Kunst«: Floren (wie Anm. 2), S. 5; trotz einer zu seiner Zeit noch weniger umfangreichen Materiallage konnte die auffällige, hervorragende Häufigkeit des Gorgoneion als »figürlichem Schmuck« hervorgehoben werden bei R. Gädechens, Art. »Gorgo«, in: *Ersch-Gruber, Allgemeine Encyclopädie d. Wissensch. u. Künste*, 1. Section, hrsg. v. H. Brockhaus, 74. Teil, Leipzig 1862, 387–435; s. dazu auch A. Furtwängler, Art. »Die Gorgonen in der Kunst«, in: W. H. Roscher, *Lexikon der griech. u. röm. Mythologie*, 1886–1890, 1701–1727; G. Glotz, Art. »Gorgones«, in: Ch. Daremberg/E. Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Bd. 2.2, Paris 1896, 1615–1629 (s. auch Abb. 10, 14–19).
- 4 S. den Überblick bei K. Ziegler, Art. »Gorgo«, in: *Pauly-Wissowa, Realencyclopädie der class. Altertumswiss.* (= RE), Bd. 7 (1910), 1630–1655; zur Interpretation der Gorgo als Maskenfigur, die für die religiöse Erfahrung der Andersheit im antiken Griechenland kennzeichnend ist, s. J.-P. Vernant, »L'autre de l'homme: la face de Gorgô«, in: M. Olender (Hrsg.), *Pour Léon Poliakov: Le racisme. Mythes et sciences*, Bruxelles 1981, S. 141–155, deutsch in: R. Schlesier (Hrsg.), *Faszination des Mythos. Studien zu antiken und modernen Interpretationen*, Frankfurt am Main 1985, S. 399–420; vgl. auch Anm. 34.
- 5 Die Homer-Verse sind: *Ilias* 5, 741; 8, 349; 11, 36; *Odyssee* 11, 634.
- 6 *Il.* 5, 741 f.; vgl. *Od.* 11, 634.
- 7 Athenes Aigis: *Il.* 5, 738–742; zur Aigis als Schildform vgl. H. Borchhardt, »Frühe griechische Schildformen«, in: *Archaeologia Homérica Bd. 1: Kriegswesen 1: Schutzwaffen und Wehrbauten*, Göttingen 1977, S. E 56.
- 8 *Il.* 11, 36.
- 9 *Il.* 8, 349: *Gorgous ommat' echon* ...
- 10 *Il.* 11, 36.
- 11 *Od.* 11, 633–635.
- 12 Hesiod, *Theogonie* 276.
- 13 *Theog.* 270–281.

- 14 *Aspis* 223–237.
- 15 Pindar, *Pyth.* 10, 45–48.
- 16 *Pyth.* 12, 6 ff.; *gorgós* abgeleitet von sankr. *garj-*, schreien, drohen, bei A. Fick, *Vergl. Wörterbuch der indogermanischen Sprachen*, Göttingen ³1874, S. 72; zu den akustischen Konnotationen des Namens der Gorgo vgl. auch Thalia P. Howes, »The Origin and Function of the Gorgon-Head«, *American Journal of Archaeology* 58/3, 1954, S. 212; Verbindung der Gorgo mit schrillen Tönen im Rekurs auf Schriftquellen, nicht auf Etymologie, bei Vernant (wie Anm. 4), S. 377.
- 17 *Pyth.* 12, 16: *euparaou*; »schönwangig« (*kallipareous*) sind bei Hesiod (*Theog.* 270) auch die Schwestern der Gorgonen, die von Geburt an kahlköpfigen Graien. – Die für ihn skandalöse Vorstellung einer Schönheit von Monstren versuchte A. Puech durch seine Pindar-Übersetzung und -Kommentierung abzuwenden: »L'adjectif dont se sert Pindare ne signifie pas nécessairement, comme on l'entend souvent, *aux belles joues*, et n'oblige pas à croire qu'il ne fait pas de Méduse un *monstre*; le poète vient de parler de la race *monstrueuse* de Phorcos; en réalité, l'épithète signifie: *qui a de grosses joues*« (*Pindare, Bd. 2: Pythiques*, texte établi et traduit par A. Puech, deuxième édit. revue et corr., Coll. Budé, Paris 1931, S. 169, n. 2).
- 18 *Pyth.* 12, 23 (vgl. dazu A. Köhnken, *Die Funktion des Mythos bei Pindar*, Berlin 1971, S. 144 f.); zu den akustischen Aspekten der Gorgo-Mythologie s. ausführlicher R. Schlesier, »Das Flötenspiel der Gorgo«, in *Notizbuch 5/6: Musik*, hrsg. v. R. Kapp, Berlin und Wien 1982, S. 11–57.
- 19 *Pyth.* 10, 48; vgl. aber *Pyth.* 12, 11 ff., wo – im Zusammenhang mit dem Medusenhaupt als Waffe des Perseus – die Versteinerung nicht erwähnt wird.
- 20 Aischylos, *Prometheus* 798–800; vgl. auch *Eumeniden* 48 f., wo die Erinyen mit den Gorgonen verglichen (nicht gleichgesetzt) werden.
- 21 Sophokles, *Ajas* 450; vgl. auch Euripides, *Helena* 1316.
- 22 Euripides, *Ion* 1478, vgl. ebd. 991.
- 23 *Ion* 989–997; vgl. Euripides, *Elektra* 1254–1257, wo Orest verkündet wird, Athene werde ihn mit dem Gorgo-Schild vor den Erinyen beschützen.
- 24 *Ion* 1003–1005.
- 25 *Hiketiden* 321–323.
- 26 *Orest* 261.
- 27 *Elektra* 1221–1223; vgl. bereits Aischylos, *Choephoron* 831–836.
- 28 *Herakles* 1266.
- 29 Ebd. 883.
- 30 Ausführlicher dazu: R. Schlesier, »Héraclès et la critique des dieux chez Euripide«, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di lettere e filosofia*, Ser. 3, 15. 1, 1985, S. 7–40, sowie: »Der Stachel der Götter. Zum Problem des Wahnsinns in der Euripideischen Tragödie«, *Poetica* 17. 1–2, 1985, S. 1–45; »Götterdämmerung bei Euripides?«, in: *Der Untergang von Religionen*, hrsg. v. H. Zinser, Berlin 1986, S. 35–50.
- 31 *Herakles* 868; vgl. 990; andere Heroen mit Gorgo-Ähnlichkeit bei Euripides: Parthenopaios (*Phoinikerinnen* 146), Eteokles und Polyneikes (ebd. 454–456), Pentheus (*Bakchen* 990).
- 32 *Herakles* 1119; vgl. die Interpretation bei Vernant (wie Anm. 4), S. 412 f.
- 33 *Ion* 224.

- 34 Die einzige bisher existierende monographische Darstellung der Gorgonen-Mythologie, W.H. Roschers Abhandlung »Die Gorgonen und Verwandtes« (*Studien zur griech. Mythologie und Kulturgeschichte vom vergleichenden Standpunkte*, Heft 2, Leipzig 1879), die die Gorgonen naturmythologisch als »Gewitterwolken« deutet, ist hoffnungslos veraltet und noch nicht durch eine kritische religionsgeschichtliche Monographie ersetzt. Vgl. aber jetzt den Dossier und die Interpretation bei J.-P. Vernant, *La mort dans les yeux*, Paris 1985 (deutsch: *Töd in den Augen. Figuren des Anderen im griechischen Altertum: Artemis und Gorgo*, Frankfurt/Main 1988).
- 35 Insbesondere Hyginus, *Fabulae* 64; Pseudo-Apollodor, *Bibliotheca*, II, 4. 2 und 3; Apollonios Rhodios, *Argonautika* 4, 1513–1517; Pausanias, *Periegesis* II, 21. 5–7; VIII, 47.5; IX, 34.2; Diodorus Siculus, *Bibliotheca* III, 54 f.
- 36 Buschor (wie Anm. 2) unterscheidet kraß zwischen »zwei Gorgonenhäupter(n) verschiedener Art«, die »der griechische Mythos gekannt« habe, da sonst das »Verständnis« des Bildmaterials nicht möglich sei: »Wenn sie auch gelegentlich in hellenistischen und kaiserzeitlichen Darstellungen ineinander übergangen und wenn auch die moderne Mythographie und Bilddeutung sie lange Zeit vermengte, so ist doch ein Verständnis zumal der frühen und klassischen Darstellungen ohne ihre Unterscheidung nicht möglich« (S.32); die vorwiegend tektonisch verwendeten, von jedem Bezug zum Perseus-Mythos losgelösten Darstellungen des Medusenhauptes vom sog. schönen Typus führt Buschor auf Phidias, den Erbauer des Parthenon-Tempels, zurück, und dessen supponierte »Begegnung« mit der »Ordnung des Todes«: »Diese Begegnung befähigte ihn, das alte Bild des Hadesdämons völlig seiner märchenhaften Schreckenszeichen zu entkleiden, das Hadeswesen ganz in sein eigenes menschliches Wesen aufzunehmen, sein Bild fast wie ein geistiges Selbstbildnis mit dem ganzen Ernst jenes Vorgangs zu erfüllen« (S. 39). – Im Unterschied zu Buschors durch Goethe (*Italienische Reise*, April 1788) inspirierter ontologischer Deutung der Medusa Rondanini (Abb. 11) dominiert in neueren archäologischen Gorgonenhaupt-Interpretationen zumeist ein magie-theoretischer und formalistischer Primitivismus, vgl. z. B. Floren (wie Anm. 2), der das Gorgonenhaupt als Schadensabwehr-Zauber versteht und »die überaus reiche Zahl der Darstellungen des Gorgoneion in der antiken Kunst« auf dessen »apotropäische Wirkung« zurückführt; dieser »Sinngehalt« sei zwar später »verlorengegangen«, doch habe es für die Künstler nahegelegen, auf das Gorgoneion dennoch zurückzugreifen – wegen seiner besonderen formalen »Eignung, runde oder quadratische Flächen zu füllen« (S. 6).
- 37 Zum Beginn frontaler Gesichts-Darstellung im 7. Jahrhundert und ihrer zunächst ausschließlichen Bindung an die Gorgo-Figur vgl. P. M. Laporte, »The Passing of the Gorgon«, *Bucknell Review* 17, 1969, S. 55–71; zur Dominanz der Frontalität bei Dionysos-Köpfen: W. Wrede, »Der Maskengott«, *Mitteil. d. deutsch. archäol. Inst., Athen. Abt.* 53, 1928, S. 66–95; Vergleich der Frontalität bei den »Maskengöttern« Gorgo, Artemis und Dionysos: F. Frontisi-Ducroux u. J.-P. Vernant, »Figures du masque en Grèce ancienne«, *Journal de Psychologie* 1–2, 1983, S. 53–69 (jetzt in: Vernant/P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne deux*, Paris 1986, 25–43); ohne Rekurs auf das Gorgo-Gesicht würdigt M. Treu die spezifische Beto-

- nung von Anblick und Blick in archaischer Zeit: *Von Homer zur Lyrik. Wandlungen des griechischen Weltbildes im Spiegel der Sprache*, München ²1968 (= *Zetemata* 12), S. 55–70. (zur Frontalitäts-Tradition vgl. auch Abb. 13).
- 38 Das hier nur paraphrasierte Spiegel-Motiv, das im frontalen Blick selber zum Ausdruck kommt, wird seit dem 4. Jahrhundert zuweilen auf eine extra dargestellte, sichtbare Spiegelung des Gorgonenhauptes verlagert, wobei Perseus beim Kopfabschlagungs-Akt Medusas Bild gefahrlos im Spiegel seines Schildes im Auge behält; literarisch ist das Spiegel-Motiv erst bei den römischen Dichtern Ovid und Lukian nachweisbar. Vgl. dazu K. Ziegler, »Das Spiegelmotiv im Gorgomythus«, *Archiv für Religionswissenschaft* 24, 1926, S. 1–18, sowie Schauenburg (wie Anm. 2), S. 24–27. – Die Spiegelung des Medusenhauptes im Schild führt ein religionskritisches Moment in den Perseus-Mythos ein: Perseus ist dadurch auf die praktische Mithilfe der Göttin Athene nicht mehr angewiesen; dieser rationalistische Charakter des Schild-Spiegels hat auch bei Carraccis *Medusa und Perseus* (1595/97), Rom, Palazzo Farnese (Abb. 4), Pate gestanden; demgegenüber erscheint Peruzzis Deckenbild *Medusa und Perseus* (1510/11), Rom, Villa Farnesina: Loggia di Galatea (Abb. 2), bei dem Medusa sich zwar im Schild spiegelt, Perseus aber nicht auf das von ihm abgewendete Schild, sondern auf das ihm zugewendete Medusengesicht blickt, wie die Darstellung eines Versteinerungsvorgangs.
- 39 Zu Ovids Reduktion der Götter auf abstrakte Begriffe vgl. Ada Neschke, »Erzählte und erlebte Götter. Zum Funktionswandel des griechischen Mythos in Ovids 'Metamorphosen'«, in: *Die Restauration der Götter. Antike Religion und Neo-Paganismus*, hrsg. v. R. Faber u. R. Schlesier, Würzburg 1986, S. 133–152. – Zur Tradition der Medusa-Vermenschlichung s. auch Berninis »Porträt«-Büste der *Medusa* (1630), Rom, Konservatoren-Palast (Abb. 12).
- 40 Ovid, *Metamorphosen* IV, 780–802.
- 41 Rilke schreibt zu Beginn der ersten Duineser Elegie: »(...) Denn das Schöne ist nichts/als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,/und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh't,/uns zu zerstören.« (...)
- 42 K. Schefold, »Das Dämonische in der griechischen Kunst«, in: *EPMH-NEIA. Festschrift Otto Regenbogen*, Heidelberg 1952, S. 30, n. 8. – Neben Venus gehörte der Medusenhaupt-Träger Perseus zu den wenigen Gestalten der griechischen Mythologie, die von der Antike her durch das gesamte Mittelalter hindurch bis in die Renaissance kontinuierlich – und zwar als Sternbild auf Sternkarten – tradiert wurden (vgl. Abb. 1); s. dazu, im Anschluß an Forschungen der Warburg-Schule, E. Langlotz, »Perseus«, *Sitzungsberichte d. Heidelb. Akad. d. Wiss., Phil.-hist. Klasse* 1951/1; vgl. auch A. Neschke, »Vom Mythos zum Emblem. Die Perseuserzählung in Ovids *Metamorphosen* (IV. 607–V. 249)«, *Der Altsprachliche Unterricht* 25.6., 1982, S. 76–87, sowie K. Heinrich, »Das Floß der Medusa«, in: *Faszination des Mythos* (wie Anm. 4), S. 353 ff., v. a. zu Cellinis *Perseus* (1545/54), Florenz, Piazza della Signoria: Loggia dei Lanzi (Abb. 3).



Abb. 1: Sternbild des Perseus, Hyginus-Ausgabe von 1502.



Abb. 2: Baldassare Peruzzi, Perseus blickt Medusa an, Deckengemälde 1510/11, Rom, Villa Farnesina.



*Abb. 3: Benvenuto Cellini, Perseus, Bronze-
gruppe 1545-1554,
Florenz, Piazza della
Signoria: Loggia dei
Lanzi.*



*Abb. 4: Annibale Carracci, Perseus köpft Medusa, Lunettenfresko 1595-
1597, Rom, Palazzo Farnese.*

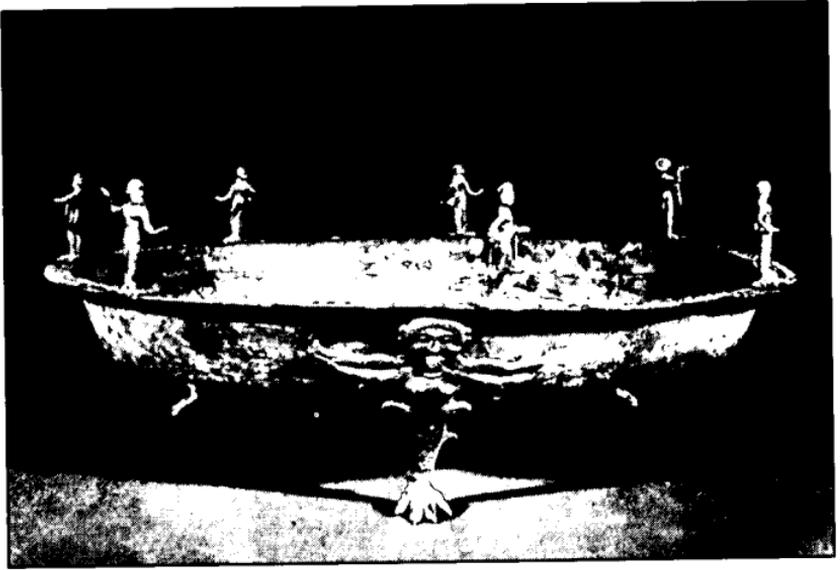


Abb. 5: Gorgo-Nixe, etruskisches Bronzebecken, 5. Jh. v. Chr. (?), Chiusi, Museo Etrusco.



Abb. 6: Geburt von Chrysaor und Pegasos, kypriotischer Sarkophag aus Golgoi, Anfang des 5. Jhs. v. Chr., New York, Metropolitan Museum.

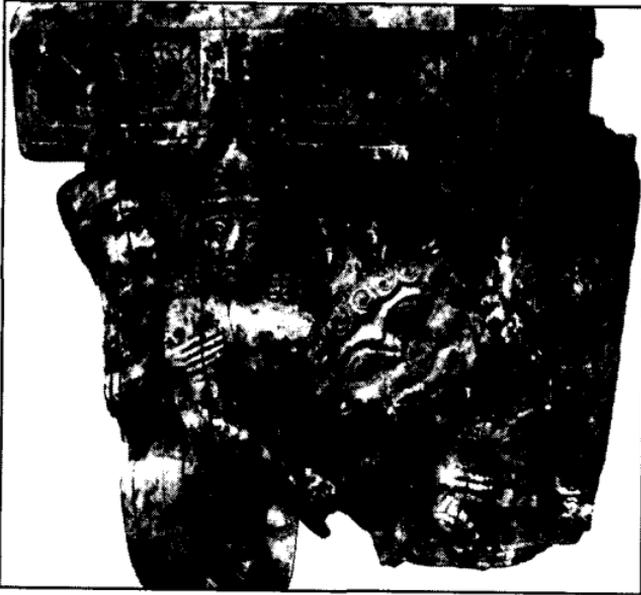


Abb. 7: Perseus köpft Medusa mit Hilfe von Athene, Elfenbeinrelief aus Samos, um 630/20 v. Chr., Museum Samos.



Abb. 8: Perseus köpft Medusa (Kentauren), Reliefamphora aus Böotien, Anfang des 7. Jhs. v. Chr., Paris, Louvre.



Abb. 9: Perseus flieht vor den Gorgonen, schwarzfigurige Lekythos, 6. Jh. v. Chr., Paris, Bibliothèque nationale.



Abb. 10: Athene mit Gorgoneion, rotfigurige Bauchamphora des Andokides aus einem Grab in Vulci (Detail), um 525 v. Chr., Berlin, Staatliche Museen, Antikenabteilung.



*Abb. 11: Medusa
Rondanini, römische
Marmorkopie
nach griechischem
Original (Phidias)
aus dem 5. Jh. v.
Chr., München,
Glyptothek.*



*Abb. 12: Lorenzo Berni-
ni, Medusa-Büste 1630,
Rom, Konservatoren-Pa-
last.*



Abb. 13: Stuck-Kopf, aus einem Haus in Mykene, 13. Jh. v. Chr., Athen, Nationalmuseum.



Abb. 14: Gorgoneion zwischen zwei Augen, Augenschale, 6. Jh. v. Chr., Neapel, Museo Archeologico.



Abb. 15: Gorgoneion, Tétradrachme aus Athen, um 530/20 v. Chr., Paris, Bibliothèque nationale.

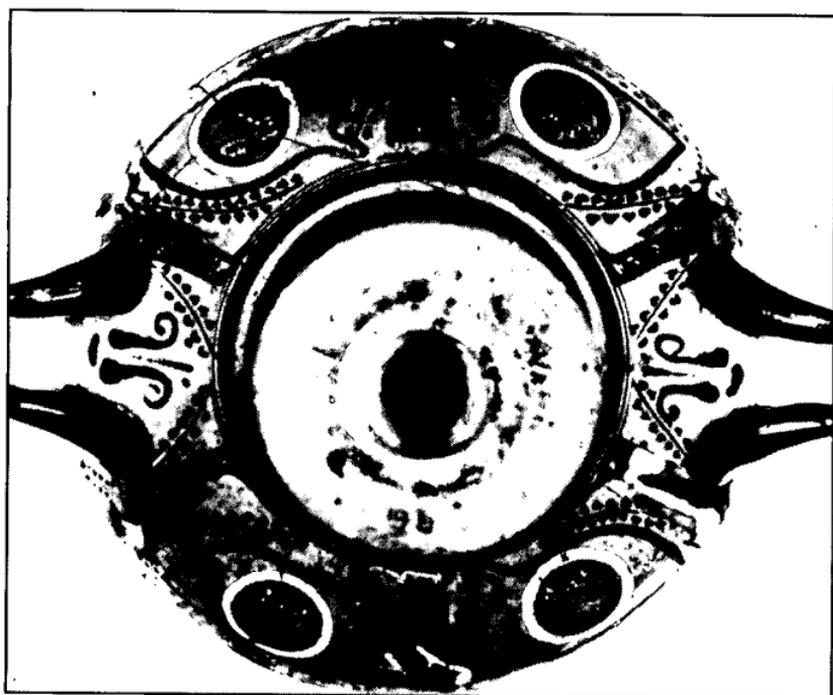


Abb. 16: Augen mit Gorgoneia als Pupillen, Augenschale, 6. Jh. v. Chr., Cambridge/England, Fitzwilliam Museum.



*Abb. 17: Gorgoneion,
Kanne der Gnathia-
Gattung, zirka 300
v. Chr., Sammlung
Ludwig, Basel, Anti-
kenmuseum.*

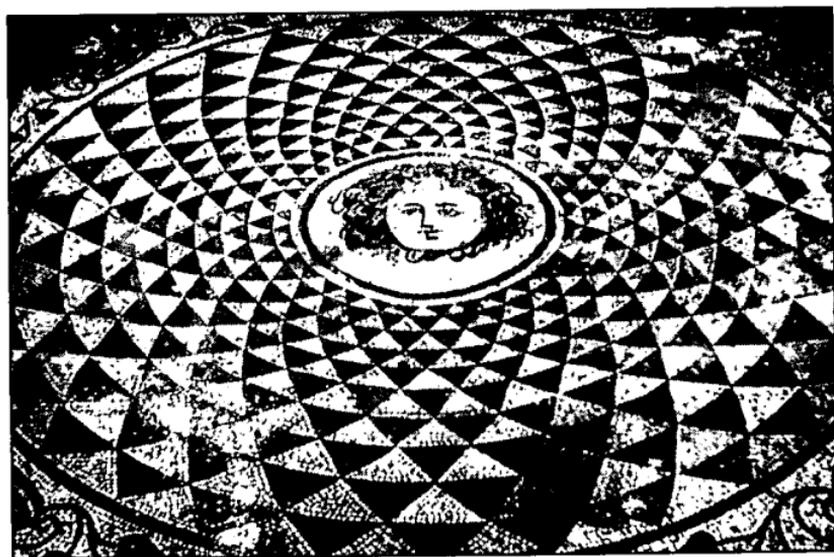


Abb. 18: Gorgoneion, römisches Mosaik, Bergama/Türkei.



Abb. 19: Gorgoneion, Terrakotta-Votivmaske aus dem Heiligtum der Artemis Orthia, Sparta, um 550 v. Chr., Museum Sparta.

Friedrich Cramer
Schönheit und Chaos – zur Dynamik
biologischer Strukturen

1. Einführung: Dürers Selbstportrait

Man kennt das berühmte *Dürer*-Selbstportrait, ich meine das in München in der Alten Pinakothek hängende: Ein schöner junger Mann mit wallenden Locken und gepflegtem Schnurrbart, ein Idealbild an Schönheit. Eine Fotografin, Frau Ziemer, hat sich einmal den Trick erlaubt, das Portrait in der Mitte zu halbieren und die beiden Hälften jeweils gespiegelt zusammzusetzen, so daß zwei Gesichter entstanden, eines mit gedoppelter linker Gesichtshälfte, das andere mit gedoppelter rechter Gesichtshälfte. Erstaunlicherweise sind sich die beiden Bilder ganz unähnlich. *Dürers* und ganz generell das menschliche Gesicht ist unsymmetrisch. Darüber hinaus sind die beiden so entstandenen Bilder furchtbar langweilig (Abb. 1). Jede Spannung ist aus dem Gesicht verschwunden, jedes Interesse an dem Gesicht erlahmt. Kunst ist eben nicht vollendete Harmonie, ist nicht Perfektion. Das wußten übrigens auch die klassischen islamischen Künstler. Sie brachten an formschönen, hochdurchstilisierten Kunstwerken absichtlich Unsymmetrien an, angeblich weil die Symmetrie Allah allein vorbehalten sei. Ich kann mir nicht vorstellen, daß Allah so langweilig ist.

Ich möchte die These behandeln: Schönheit ist immer dort am ergreifendsten, am deutlichsten, wo sie an die Grenze zum Chaos vorstößt, wo sie ihre Ordnung freiwillig auflöst, bis an die äußerste Grenze zum Chaos hin. Schönheit ist die schmale Gratwanderung zwischen zwei Abstürzen, auf der einen Seite die Auflösung aller Ordnung in Chaos, auf der anderen die Erstarrung in Symmetrie und Formen. Nur auf diesem gefährlichen Grat entsteht Schönheit, wird Gestalt.

2. Das chaotische Prinzip in biologischen Strukturen

Wir bewundern an der Natur ihre sich immer wiederholende Schönheit und Ordnung, die Symmetrie einer Blüte, das geometrische Muster eines Tannenzapfens. Leben ordnet die tote Materie zu hochkomplexen Gebilden, die ihre Ordnungsschemata in Vererbungsgesetzen weitergeben können. Je tiefer wir in die molekularen Bereiche der Biologie vordringen, indem wir die Erbsubstanz, die Nukleinsäure, erforschen, um so deutlicher sehen wir diese Ordnungsschemata. Wir können die Vererbungsschrift der Doppelhelix lesen, gewissermaßen den *Corpus juris*, nach dem im Reiche der Natur die Ordnung sich immer wieder herstellt, die Lebewesen »Gestalt« gewinnen. Ordnung ist in unserem herkömmlichen Begriffssystem etwas Statisches. Fast apriorisch denken wir bei raumzeitlicher Ordnung an einen Endpunkt, zu welchem alles in dieser vorgegebenen Ordnung erstarrt. Kristallisation wäre dann das Idealbild von Ordnung. Zweifellos kann ein Kristall »schön« sein, von kalter, lebloser Schönheit, niemals aber ein Kunstwerk. Ich werde Ihnen zeigen, daß die Ordnung und Schönheit des Lebendigen kein statisches Phänomen ist, nicht der Kristallisation vergleichbar, sondern ein dynamisches Entstehen von Ordnung auf der einen Seite, immer begleitet vom Zerfall der Ordnung, von Chaos, auf der anderen Seite: Leben ist auch Zerfall. Die Evolution der Arten könnte nicht verstanden werden, wenn es nicht das Prinzip der Selektion gäbe, das heißt wenn nicht mit dem Entstehen einer neuen Art andere Arten ausstürben. Die Bakterien im Komposthaufen könnten nicht existieren, wenn sie nicht die hochkomplexen, molekularen Strukturen der Blätter und Gräser in diesem aufgeschichteten Haufen zerstören dürften.

Wissenschaft wendet sich in diesem Jahrzehnt hochkomplexen Problemen zu, die früher als unlösbar galten, ja, als außerhalb der exakten Naturwissenschaften stehend. Das gilt insbesondere für die Biologie, für die man bis in die Neuzeit hinein nicht ohne eine *vis vitalis*, ein Lebensprinzip, eine Entelechie oder ähnliches, auskam. Wir können die Entstehung des Lebens heute im wesentlichen in mathematisierter, das heißt physikalisch-gesetzmäßiger Form verstehen und

beschreiben. Danach entfalten sich (evolvierten) hochkomplexe Strukturen zu immer höheren, stärker differenzierten, besser angepaßten Formen. Das Genom, die Erbeigenschaften, die DNS, wird in der Zeit verändert, die Arten haben ihre Geschichte. Dieser Vorgang, selbstverständlich naturgesetzlich verlaufend, ist wegen seiner Komplexität nicht prognostizierbar, er enthält indeterministische Elemente, Verzweigungsstellen, Fulgurationspunkte.

Prognostizierbarkeit ist kein Kriterium für Wissenschaftlichkeit mehr. Die Situation beginnt sich – ursprünglich ausgehend von der Quantenphysik – in den Naturwissenschaften ganz allgemein zu verändern. Wir stoßen hier an eine Grenze in der Beschreibung des Lebendigen, die in Analogie zu setzen ist zur *Heisenbergschen* Unschärfe-Relation in der Beschreibung der Elementarpartikel. *Prigogine* schreibt dazu:

»Den Vorstellungen der klassischen Physik lag die Überzeugung zugrunde, daß die Zukunft durch die Gegenwart determiniert sei und man daher durch ein sorgfältiges Studium der Gegenwart die Zukunft enthüllen könne. Das war natürlich nie mehr als eine theoretische Möglichkeit. Dennoch war diese unbegrenzte Vorhersagbarkeit in einem gewissen Sinne ein wesentliches Element des wissenschaftlichen Bildes von der physikalischen Welt. Man könnte sie vielleicht als den grundlegenden Mythos der klassischen Wissenschaft bezeichnen.«

Dieser Abschied von der Prognostizierbarkeit der physikalischen Ereignisse nun auch in der makroskopischen Welt heißt natürlich nicht, daß die Wissenschaft hier am Ende wäre, daß man jetzt anfangen müsse, »... das Unerforschliche ruhig zu verehren« (*Goethe*). Das heißt nicht mehr und nicht weniger, als daß man vom »Mythos der Prognostizierbarkeit« Abschied nehmen muß, daß die newtonische Denkweise der generellen Linearisierbarkeit von Differentialgleichungen für die heute von der Wissenschaft behandelten fundamental-komplexen Systeme eine unzulässige Vereinfachung darstellt.

Ich will zwei Beispiele für heute von den biologischen Wissenschaften behandelte, fundamental-komplexe dynamische Systeme geben.

Das erste Beispiel ist leicht verständlich, aber bislang nur qualitativ zu behandeln: Die Evolution der Arten, hier die der Hominiden (Abb. 2). Das Wesentliche ist, daß wir es mit einem Stammbaum zu tun haben, der Verzweigungspunkte enthält, an denen nicht nur die Prognose versagt, sondern an denen etwas Neues, etwas nie Dagewesenes entsteht. Die Schöpfung ist gewissermaßen in viele kleine Kurationsprozesse aufgespalten, Monaden der Kuration, die nun in ein wissenschaftlich beschreibbares Stammbaumsystem eingeordnet werden.

Das zweite Beispiel ist schwerer verständlich, aber wir konnten es kürzlich quantitativ beschreiben. Es betrifft die Biosynthese der Eiweißkörper, also der Grundsubstanzen alles Lebendigen. Diese Eiweiße bestehen aus streng geordneten Ketten von 20 verschiedenen Aminosäuren. Bevor diese in die Proteine eingebaut werden, müssen sie, obwohl sie alle 20 einander sehr ähnlich sind, sorgfältig ausgewählt werden. Man kann sich diese Aufgabe, zunächst rein theoretisch, in einem binären Auswahlssystem vorstellen (Abb. 3). Aber wie soll das praktisch vor sich gehen? Wir haben den Fall der sehr ähnlichen Aminosäuren Isoleucin/Valin näher studiert. Man kann nun theoretisch zeigen, daß kein Enzym in der Welt, ja sogar kein physikalisches System in der Welt, zwischen diesen beiden ähnlichen Aminosäuren besser unterscheiden kann als mit einer Fehlerrate von etwa 1:5. Das ist natürlich eine katastrophale Situation und würde rasch zu einem Chaos, zu einem Zusammenbruch der Wechselwirkung der Proteine in lebenden Systemen führen. Die Natur hat deshalb ein ganz neues Prinzip der Auswahl erfunden, nämlich einen Selektionsstammbaum. Dabei wird die Richtigkeit der Aminosäure mehrmals abgefragt. Aber die erste und die folgenden Fragen sind grundsätzlich verschiedener Natur (Abb. 4). Man kann nur ein einziges Mal die Frage im klassischen Sinne stellen, nämlich am thermodynamischen Gleichgewicht. Wenn die Substanz richtig ist, wird sie weiterverarbeitet. Wenn sie falsch ist, wird sie zurückgewiesen. Es findet am Gleichgewicht kein Energieverbrauch statt. Von dieser ersten Art sind fast alle biologischen Abbau- und Umsetzungsreaktionen. In der Synthese der Eiweiße, in der also eine höhere Präzision als die

nach einfach physikalisch-chemischen Prinzipien mögliche gefordert wird, wird nun ein zweiter und eventuell mehrere Folgeprozesse nachgeschaltet. Nachdem die Aminosäure eingebaut ist, wird nachträglich noch einmal gefragt: War das richtig? Wenn ja, ist es gut. Wenn die Antwort nein lautet, muß die Substanz wieder zerstört werden. Es findet ein Korrekturlesen statt, sehr ähnlich dem Korrekturlesen einer Korrekturfahne beim Druck. Dadurch wird zusätzliche Energie verbraucht. Wir haben es nicht mehr mit einer einfachen Selektion zu tun, sondern mit einer Selektionskaskade oder einem Selektionsstammbaum. Stoff-Fluß, das heißt chemische Umsetzung, und Energiefluß sind hier unmittelbar miteinander gekoppelt. Wir begegnen hier einem ganz neuartigen chemischen Reaktionstyp, der sich weit entfernt vom Gleichgewicht abspielt. Materie, die künstlich, das heißt durch Energieaufwand, im Nichtgleichgewicht gehalten wird, hat aber gänzlich andere Eigenschaften als Materie im Gleichgewicht. Wenn im Gleichgewicht die Materie einen Stoß, hier einen Energiestoß erhält, wird sie um einen mittleren Zustand herumpendeln und schließlich wieder in den Ausgangszustand zurückkehren. Im Nichtgleichgewicht (Abb. 5) bewirkt dieser Stoß ein Herunterfallen. Der Ausgangszustand kann nicht mehr oder nur unter hohem Energieaufwand erreicht werden. Von dieser letzteren Art ist alle lebende Materie. Leben ist eine gefährliche Wanderung auf schmalen Grat. Materie im Gleichgewicht ist einförmig, langweilig. Materie im Nichtgleichgewichtszustand ist sensibel und hochspezifisch.

Ich will wieder konkret werden und hier nicht kryptische, nach Schellingscher Naturphilosophie klingende Sätze anbieten. Die Auswahl der Aminosäuren erfolgt nach Art eines Evolutionsstammbaums unter Energieverbrauch weit entfernt vom Gleichgewicht (Abb. 6), wobei ein großer Energie- und Materialaufwand betrieben wird. Allein durch diesen wird die Materie in den Nichtgleichgewichtszustand versetzt, der eine Genauigkeit der Unterscheidung von Isoleucin und Valin von 1 Fehler in 30 000 statt der klassisch zu erwartenden 1 Fehler in 5 ermöglicht. Die Charakteristika dieses neuartigen enzymatischen Systems sind:

1. Verzweigungspunkte mit Rückkopplung,

2. Energie wird verwendet, um Ordnung aufzubauen,
3. die Gesetze der klassischen Thermodynamik müssen um die der Nichtgleichgewichtsthermodynamik erweitert werden. Da es sich bei diesem Selektionsprozeß um einen dissipativen, das heißt um einen energieverbrauchenden Vorgang handelt. Zum Beispiel werden für das Steigern der Genauigkeit von 5 auf 30 000 sechs zusätzliche Moleküle ATP verbraucht.

Soweit unser unmittelbarer experimenteller Beitrag zum Materiebegriff in dissipativen Systemen. Bei genauem Hinsehen zeigt sich nun, daß es viele Systeme dieser Art gibt. Ja, ich behaupte, daß die heute für uns interessanten, noch unge lösten Probleme des Verständnisses biologischer, historischer, kultureller oder kognitiver Strukturen nur mit den eben hier dargelegten Prinzipien zu lösen sind. Hierfür habe ich zwei Beispiele gegeben, sie ließen sich fast beliebig vermehren: Prozesse des Zentralnervensystems, Wachstum, Formenbildung, Embryogenese, kognitive Prozesse, Strömungen, Blutkreislauf und vieles andere mehr.

3. Ordnung und Entropie

Jeder kennt die Vorstellung vom Zerfall der Ordnung, das heißt der Zunahme der Entropie und vom allmählichen Wärmetod. Der 2. Hauptsatz der Thermodynamik gilt natürlich, aber er behandelt einen Sonderfall, nämlich den eines abgeschlossenen Systems, in dem allmählich alles zum Gleichgewicht kommen kann. Wie wir jetzt etwa seit Mitte dieses Jahrhunderts wissen, ist diese Welt aber eine Nichtgleichgewichtswelt. In ihren wesentlichen Strukturen ist sie evolutiv. In evolutiven Stammbaumsystemen sind Energieflüsse mit physikalischen und chemischen Ereignissen verknüpft, so daß immer Neues entstehen kann. Gestalt wird gewonnen, wenn der Energiefluß aufhört, stellt sich sofort das thermodynamische Gleichgewicht ein. Das System ist aber dann tot. Wenn es mir zum Beispiel gelänge, das thermodynamische Gleichgewicht der Stoffe meines Körpers in Sekundenschnelle zu erreichen, würde ich mich in ein Rauchwölkchen, Wasserdampf und ein Häufchen Asche auflösen.

Was auch immer wir in unserer Wissenschaft tun, wir müssen vereinfachen. Im 19. Jahrhundert, das die Dampfmaschine als eine wesentliche Struktur behandelte, war es sinnvoll, eine reversible Thermodynamik und den Entropiebegriff zu schaffen und irreversible Systeme als einen Sonderfall anzusehen. Am Ende des 20. Jahrhunderts, wo wir das Leben, die Evolution, komplizierte Hirnprozesse, die Entstehung des Kosmos als die großen wissenschaftlichen Themen vor uns haben, ist es sinnvoll, die klassische Thermodynamik und den 2. Hauptsatz als einen Sonderfall und die Energetik irreversibler Systeme als den Normalfall anzusehen.

4. Die Entstehung des Schönen in der Natur

Ich möchte mit einem weiteren Ansatz zur Behandlung solcher Systeme fortfahren, der zur Erklärung der schön geordneten Muster von zum Beispiel Tannenzapfen oder Sonnenblumenkörben von *Peter Richter* gemacht worden ist. Dabei ging man aus vom Prinzip des Wachstums, also einem dynamischen Prinzip, das die Pflanzen, hier die Sonnenblumen, zum Wachsen »zwingt«, und vom Prinzip der gegenseitigen Inhibierung der einzelnen Wachstumsregionen, denn nicht jeder Teil der Pflanze kann beliebig nach allen Seiten hin wachsen, sondern muß auf das Ganze Rücksicht nehmen. Ein rückgekoppeltes Prinzip also.

Leben stellt Ordnung her. Ich verweise als einfaches Beispiel auf das hochgeordnete Muster eines Tannenzapfens (Abb. 7), einer Distel (Abb. 8) und eines Sonnenblumenkorbes (Abb. 9). Botaniker haben nun herausgefunden, daß die Schnittstellen der Kurven bei den Tannenzapfen, ähnlich bei Ananas und bei den Sonnenblumen, einem bestimmten Zahlenverhältnis gehorchen, der sogenannten *Fibonacci-Reihe*, die der italienische Mathematiker *Leonardo da Pisa*, genannt *Fibonacci*, im Jahre 1208 in ganz anderem Zusammenhange aufgestellt hat. Die *Fibonacci-Reihe* besteht darin, daß das nächste Glied immer die Summe der zwei vorhergehenden Glieder ist (Abb. 10). Die *Fibonacci-Reihe*, die sich auch durch den unten aufgeführten mathematischen Ausdruck wiedergeben läßt, ist aber gleichzeitig die mathematische Formulie-

rung des »Goldenen Schnittes«. Gerät man hier unversehens in pythagoräische Zahlenmystik, verläßt man den Boden der physikalisch begründeten Tatsachen? *P. Richter* konnte kürzlich zeigen, daß diese Figuren und Zahlenverhältnisse notwendig herauskommen, wenn man das Prinzip des Wachsens bei gleichzeitiger Abstoßung, also ein rückgekoppeltes dynamisches Prinzip anwendet.

Zahlentheoretisch kann man zeigen, daß dieser Ausdruck, nämlich die goldene Zahl, ein Kettenbruch ist, der das irrationalste aller Zahlenverhältnisse darstellt, sozusagen den Übergang von Ordnung zu Chaos. Und dieser wird als die höchste Schönheit und Harmonie empfunden. Schönheit ist die Synthese von Ordnung und Zerfall.

Das bringt uns nun ganz in die Nähe der Kunst. Wir können sagen: Ein Tannenzapfen oder eine Blüte ist ein Kunstwerk der Natur. Wissenschaftlich wissen wir aber, daß jede geordnete organische Struktur einen Kompromiß darstellt in einem dynamischen System zwischen Ordnung und Chaos, angesiedelt hart am Rande des Zerfalls, des Todes. Und dies empfinden wir als Schönheit. Ist das eine individuelle Einbildung? Offenbar nicht, denn aus rein biologisch-physikalischen Prinzipien ergibt sich so etwas wie der Goldene Schnitt – und wenn es überhaupt ein objektives Maß für Schönheit gibt, dann sind es doch Regeln von der Art des Goldenen Schnittes (oder des Farbenkreisels). Und dieser steht wie jede hochorganisierte biologische Struktur hart an der Grenze zum Chaos. Fragen über Fragen. Und damit komme ich wieder zu meiner ursprünglichen These zurück: Schönheit ist immer dort am deutlichsten, am ergreifendsten, wo sie ihre Ordnung freiwillig auflöst bis an die Grenze zum Chaos hin.

Dafür jetzt Beispiele aus dem Bereich der Kunst.

5. Kunst als Synthese von Ordnung und Chaos

Kunst ist im Übergang am eindruckvollsten. Das möchte ich an drei Beispielen erläutern.

Das eine ist *El Greco*. *El Greco*, ein Flüchtling aus Konstantinopel nach der türkischen Eroberung und ganz der erstarrten byzantinischen Ikonenmalerei verpflichtet, hat unter dem

Eindruck seiner neuen Heimat Spanien die Formen in unerhörter Weise gesprengt. Ich denke da an das Bild »Gewitter über Toledo«, das in New York im Metropolitan Museum hängt. Eine Explosion an Farbe und Formen, aber gerade noch zusammengehalten. Nicht von ungefähr hatte *El Greco* Schwierigkeiten mit der Inquisition.

Ein anderes Beispiel ist *Kandinsky*. Ich denke dabei an die Periode von 1908 bis 1910, die in München im Lenbachhaus so wundervoll dokumentiert ist. Vor dieser Zeit hat *Kandinsky* konventionell dekorativ in Jugendstilmanier gemalt, schön, aber nicht bewegend. 1908 beginnt er den gegenständlichen Stil zu verlassen, hält aber noch an erkennbaren Gegenständen fest. Eine unglaubliche Folge von Komplexitäten, farblichen Explosionen entwickelt sich. 1910/11 ist dann diese fantastische Übergangsphase beendet. Das Gegenständliche wird vollends verlassen, eine abstrakte, konstruktivistische Malerei beginnt, von der man nicht sagen kann, ob sie Chaos oder schon wieder neue, erstarrende Ordnung ist.

Kunst an dieser Grenze zum Chaos zu schaffen, kann Überforderung und Gefährdung für das Kunstwerk und den Künstler bedeuten. *Hölderlin* war an dieser Grenze, an dieser ungeheuren, gefährlichen und beschwerlichen Grenze, von der er sich in die Geisteskrankheit zurückgezogen hat. Ich möchte das erläutern und ausdrücken mit dem Gedicht von *Hölderlin*: »In lieblicher Bläue«, das, wie es in den Literaturgeschichten immer heißt, aus der »Zeit der geistigen Umnachtung« stammt, nachdem *Hölderlin* schon etwa 15 Jahre im Tübinger Turm am Neckar zugebracht hatte. Das Gedicht beginnt simpel, schlicht, ordentlich, langweilig, zurückgezogen. Dann auf einmal in der Mitte bricht das alte Feuer, das unerträgliche Chaos noch einmal durch, um alsbald wieder zu erlöschen. Das Gedicht hat nur diese eine Stelle, die man als Kunst bezeichnen kann, dann fällt es in beschauliche Ordnung zurück.

In lieblicher Bläue . . .

In lieblicher Bläue blühet mit dem
Metallenen Dache der Kirchturm. Den
Umschwebet Geschrei von Schwalben, den

Umgißt die rührendste Bläue. Die Sonne
Gehet hoch darüber und färbet das Blech,
Im Winde aber oben stille
Krähet die Fahne. ...

Und so harmlos geht es eine ganze Weile weiter. Plötzlich
bricht es auf:

...
Gibt es auf Erden ein Maß? Es gibt
Keines. Nämlich es hemmen den Donnergang nie
die Welten
Des Schöpfers. Auch eine Blume ist schön, weil
Sie blühet unter der Sonne. Es findet
Das Aug' oft im Leben Wesen, die
Viel schöner noch zu nennen wären
Als die Blumen. O! ich weiß das wohl! Denn
Zu bluten an Gestalt und Herz und ganz
Nicht mehr zu sein, gefällt das Gott?

Und hier ist die unerträgliche Gratwanderung beendet. Der
Abstieg, ja Absturz beginnt, fade Ordnung und Langeweile
breiten sich aus.

Die Seele aber, wie ich glaube, muß
Rein bleiben, sonst reicht an das Mächtige
Mit Fittichen der Adler mit lobendem Gesange
und der Stimme so vieler Vögel. Es ist
Die Wesenheit, die Gestalt ists.
Du schönes Bächlein, du scheinst rührend,
Indem du rollest so klar, wie das
Auge der Gottheit, durch die Milchstraße.

...

6. Bildliche Darstellung von Chaos

Die Mathematik ist heute in der Behandlung von Systemen
mit chaotischen Lösungen ziemlich weit vorangekommen,
und auch die Physik behandelt solche Systeme. Ein einfaches
Beispiel für ein chaotisches System ist das Doppelpendel, also
ein Pendel mit einem zusätzlichen Gelenk, einem Knie. Ein so

einfaches System ist bereits chaotisch, es läßt sich nicht berechnen. Kürzlich haben *Peitgen* und *Richter* Gleichungen für solche Systeme auf Computer-Bildschirmen dargestellt, die ich abschließend zeigen möchte (Abb. 11, 12, 13, 14).

Ich behaupte: Simple Computer-Grafik ist keine Kunst – ist technische Zeichnung. Erst das Element des Chaotischen macht sie zur Kunst. Deshalb sind die hier vorgelegten Werke, grafische Darstellungen von Gleichungen mit chaotischen Lösungen, wirkliche Kunstwerke. Denn es ist das Chaos nach vorwärts. Wenn nämlich Schöpfung sich nach vorwärts auflöst, ist sie ja nicht vernichtet. Im Chaos nach vorwärts ist die ganze Idee der Schöpfung ungeteilt, ungetrübt vorhanden und fruchtbar. Im Gegensatz zum Anfangschaos der völligen Unordnung ist das Chaos nach vorwärts ein mit Ideen gesättigtes Chaos, das die Materie zu neuer, höherer Ordnung re-formieren kann. Ordnung kann sich zum Chaos hin transzendieren und Gestalt werden.

7. Schluß: Betroffenheit durch Kunst

Kunst kann man nicht billig haben. Kunst ist nicht ohne Betroffenheit möglich, Betroffenheit des Künstlers, die eine Betroffenheit des Betrachters oder Zuhörers hervorruft. Wir werden an den in Kunst stattfindenden Ordnungs- und Zerfallsprozessen, an diesem evolutiven Prozeß beteiligt, wie es *Rilke* in der 8. Duineser Elegie sagt:

Und wir: Zuschauer, immer, überall,
dem allen zugewandt und nie hinaus!
Uns überfüllts. Wir ordnens. Es zerfällt.
Wir ordnens wieder und zerfallen selbst.

Literatur

F. Cramer: Fundamental Complexity – a Concept in Biological Science and Beyond. *Interdisciplinary Science Reviews* 4, 132–139 (1979). *F. Cramer*: Chaos und Ordnung – die komplexe Struktur des Lebendigen, Stuttgart 1988.

M. Eigen, P. Schuster: *The Hypercycle*. Springer-Verl. Heidelberg, Berlin, N. Y. 1979.

- W. Freist, F. Cramer*: A Binary Code Model for Substrate Recognition. *J. Theor. Biol.* 58, 401–416 (1976).
- W. Freist, F. Cramer*: Isoleucyl-tRNA-Synthetase from Baker's Yeast, Two Step Proofreading. *Biochemistry* (1985).
- F. v. d. Haar, H. J. Gabius, F. Cramer*: Aminoacyl-tRNA Synthetasen als Zielenzyme für eine rationale Arzneimittelentwicklung. *Angew. Chem.* 93, 250–256 (1981). *Angew. Chem. Int. Ed. (engl.)* 20, 217–223 (1981).
- H. O. Peitgen, P. H. Richter*: Morphologie komplexer Grenzen. Forschungsschwerpunkt »Dynamische Systeme«, Bremen 1984.
- H. O. Peitgen, P. H. Richter*: Harmonie in Chaos und Kosmos. Forschungsschwerpunkt »Dynamische Systeme«, Bremen 1984.
- I. Prigogine*: Zeit, Struktur und Fluktuation (Nobel-Vortrag). *Angew. Chem.* 90, 704–715 (1978).
- P. H. Richter, R. Schranner*: Leaf Arrangement – Geometry, Morphogenesis and Classification. *Naturwiss.* 65, 319–327 (1978).
- R. Thom*: Structural Stability and Morphogenesis. Benjamin, New York 1975.



*Abb. 1 a: Dürers Selbstporträt (Alte Pinakothek, München).
Foto des Originals*

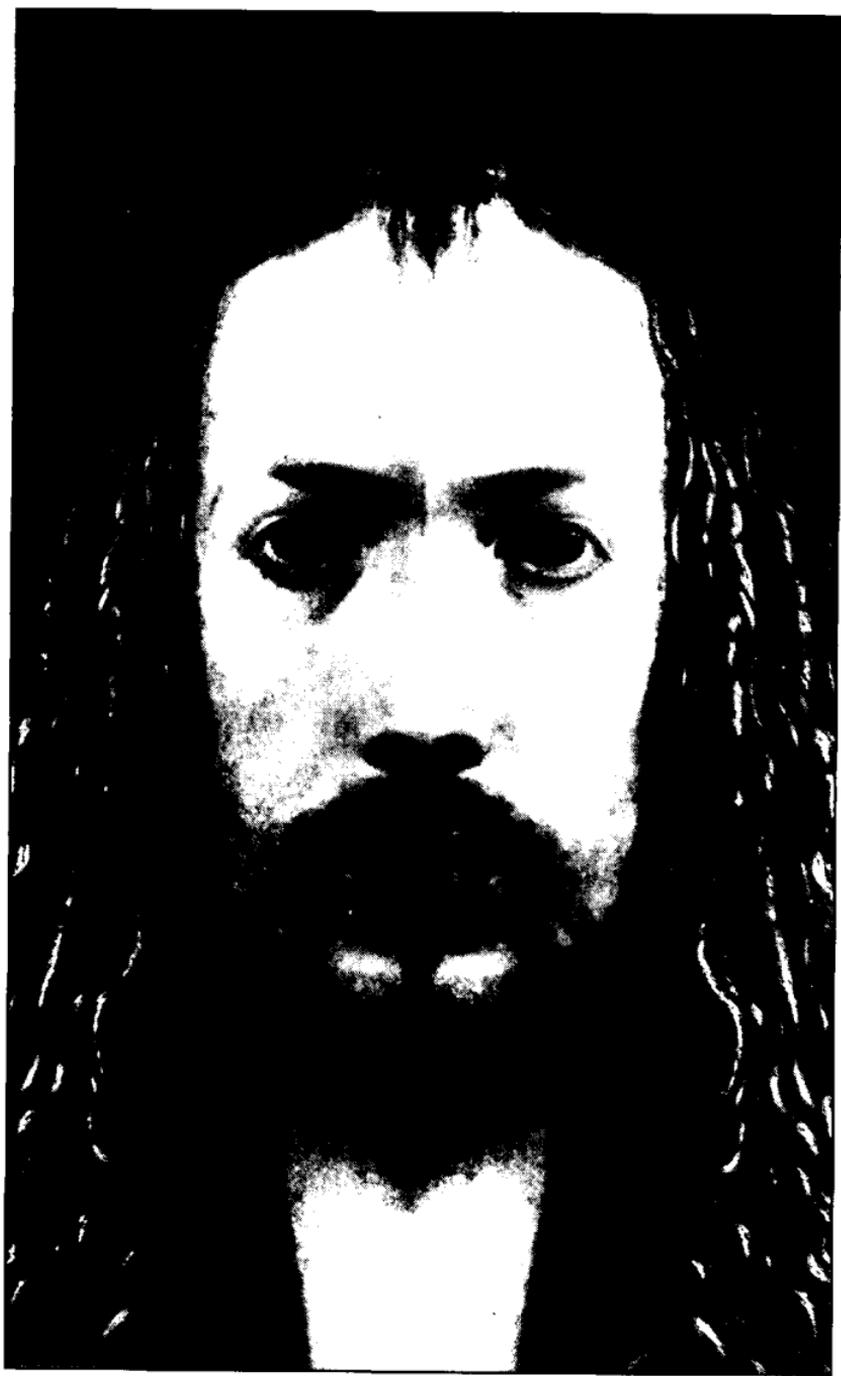


Abb. 1b: Zwei linke Hälften zusammengesetzt.



Abb. 1 c: Zwei rechte Hälften zusammengesetzt.

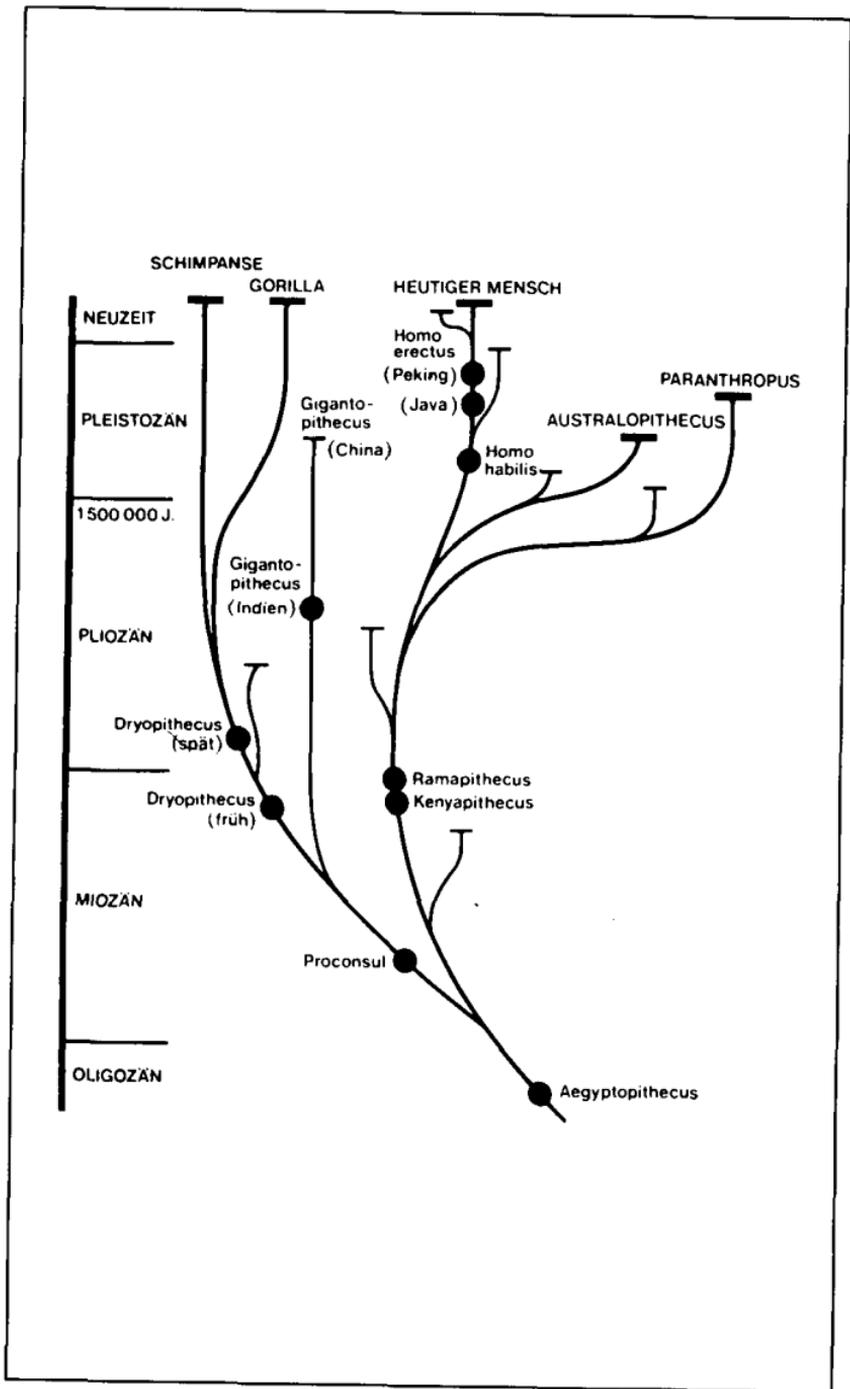


Abb. 2: Evolutionsstammbaum des Menschen.

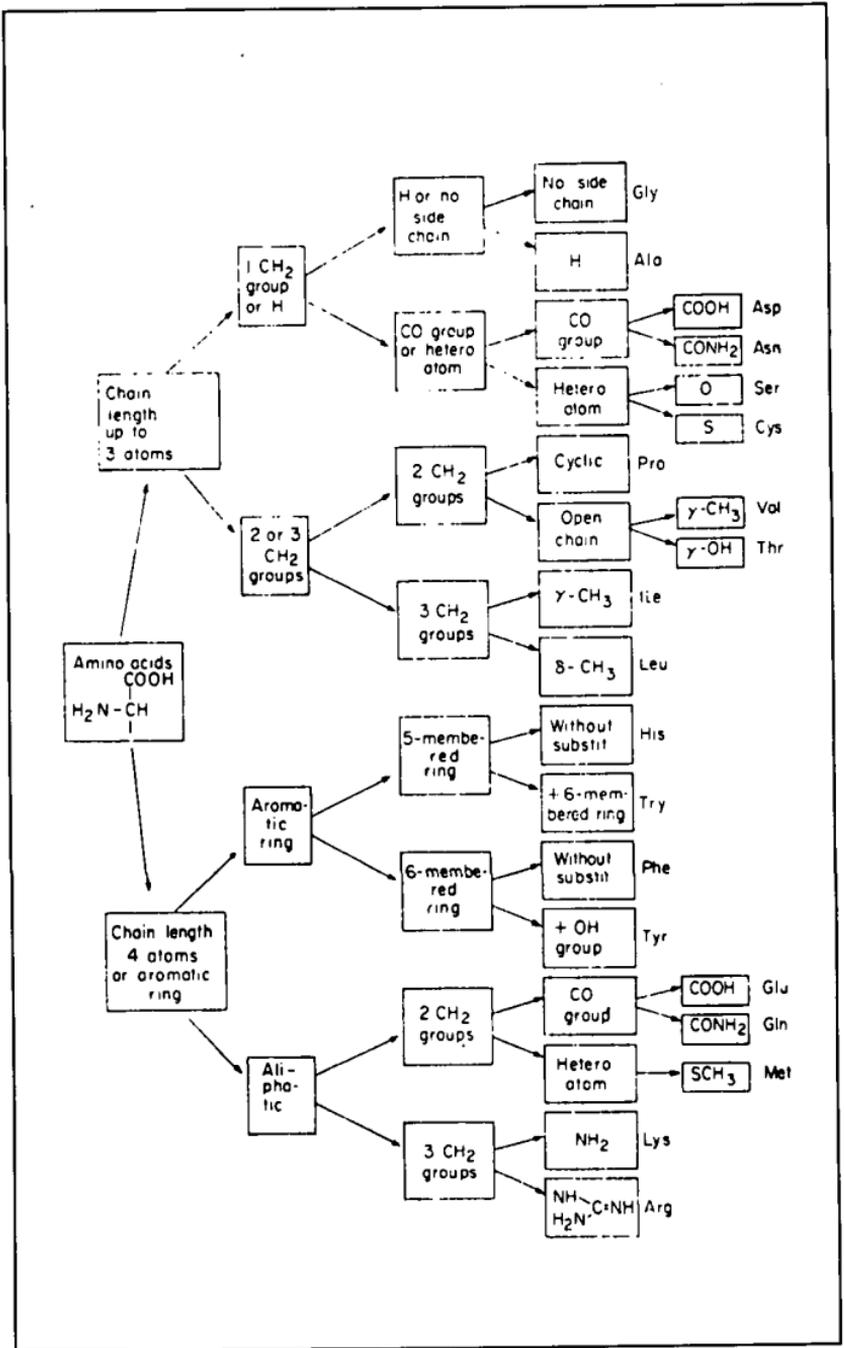


Abb. 3: Entscheidungsbaum bei der Auswahl der 20 Aminosäuren (W. Freist und F. Cramer, 1976).

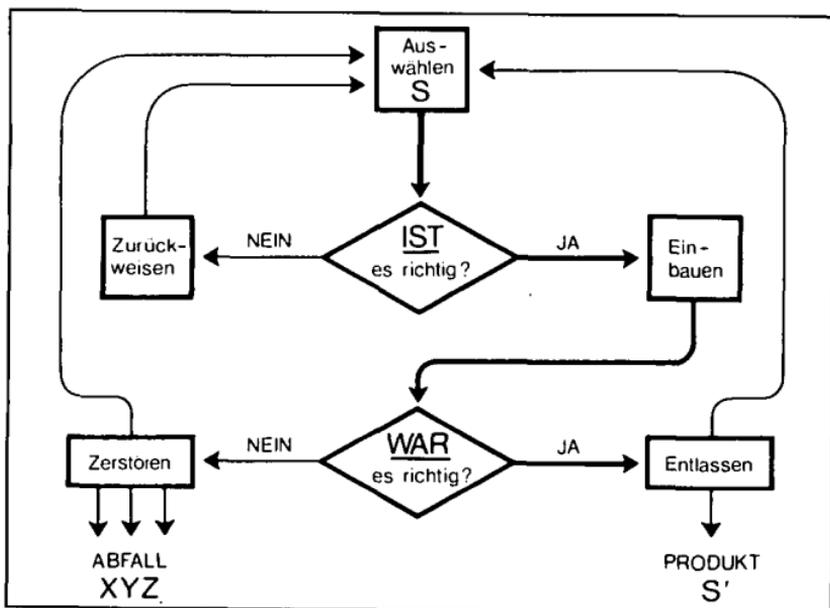


Abb. 4: Fließschema bei einem mehrstufigen Auswahlprozeß (F. v. d. Haar, H. J. Gabius, F. Cramer, 1981).

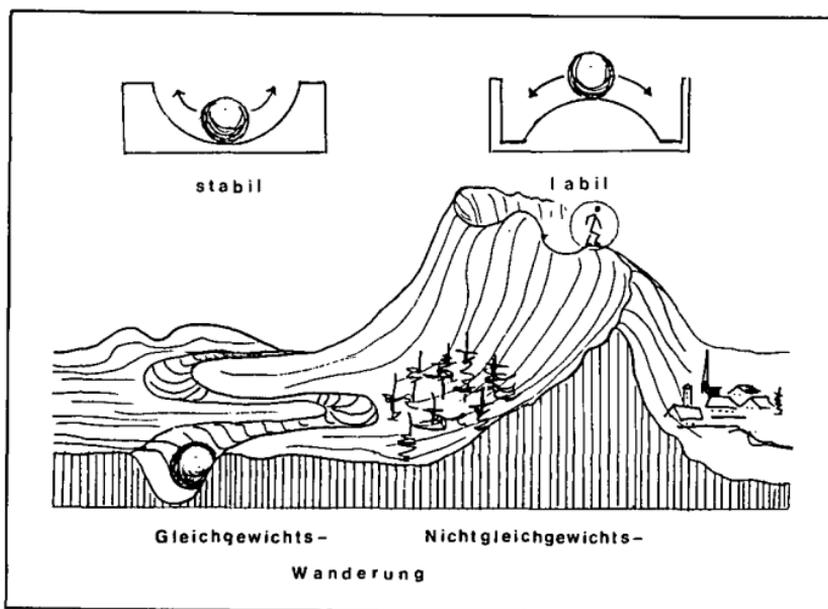


Abb. 5: Der prinzipielle Unterschied zwischen Gleichgewichts- und Nichtgleichgewichtsprozessen.

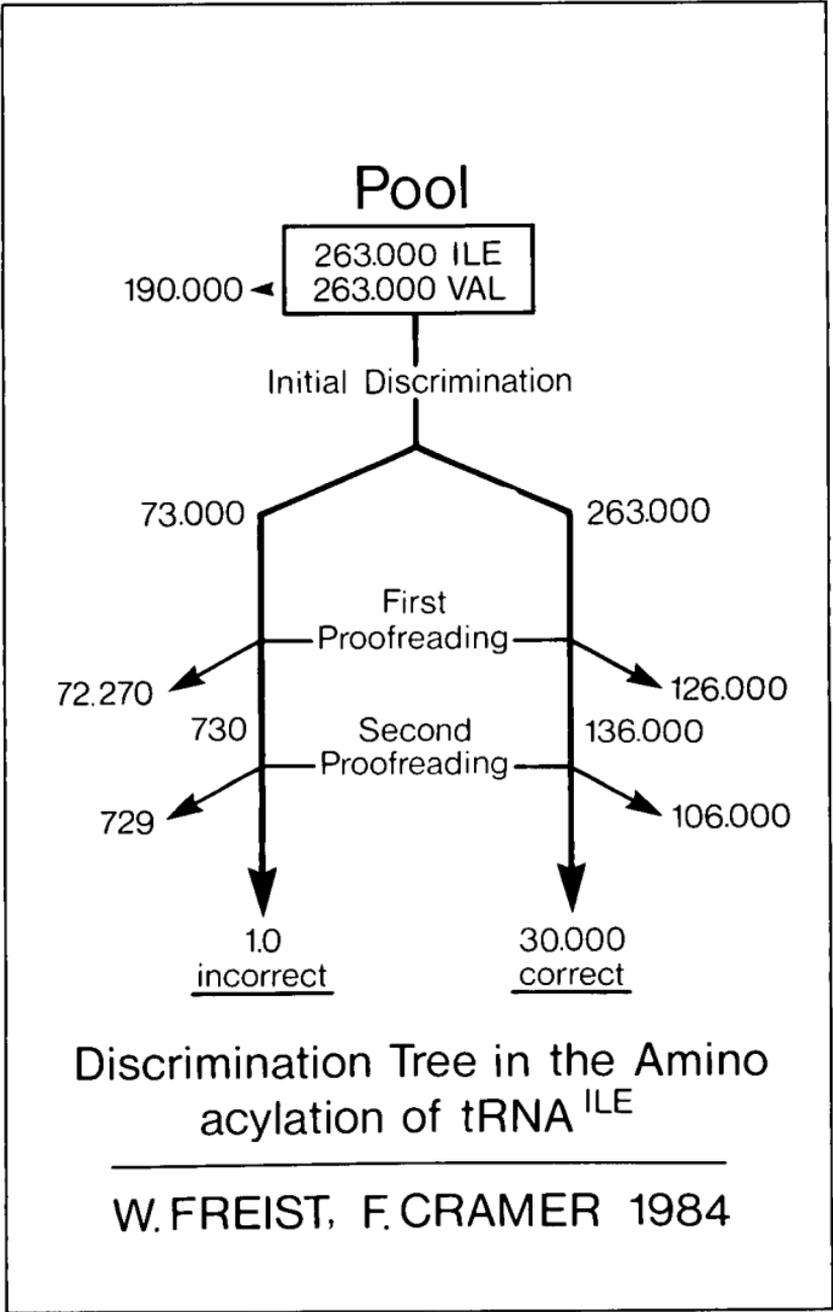


Abb. 6: Selektionsstammbaum bei der Unterscheidung von Isoleucin und Valin in der Beladung von isoleucinspezifischer Transferribonukleinsäure (W. Freist und F. Cramer, 1985).

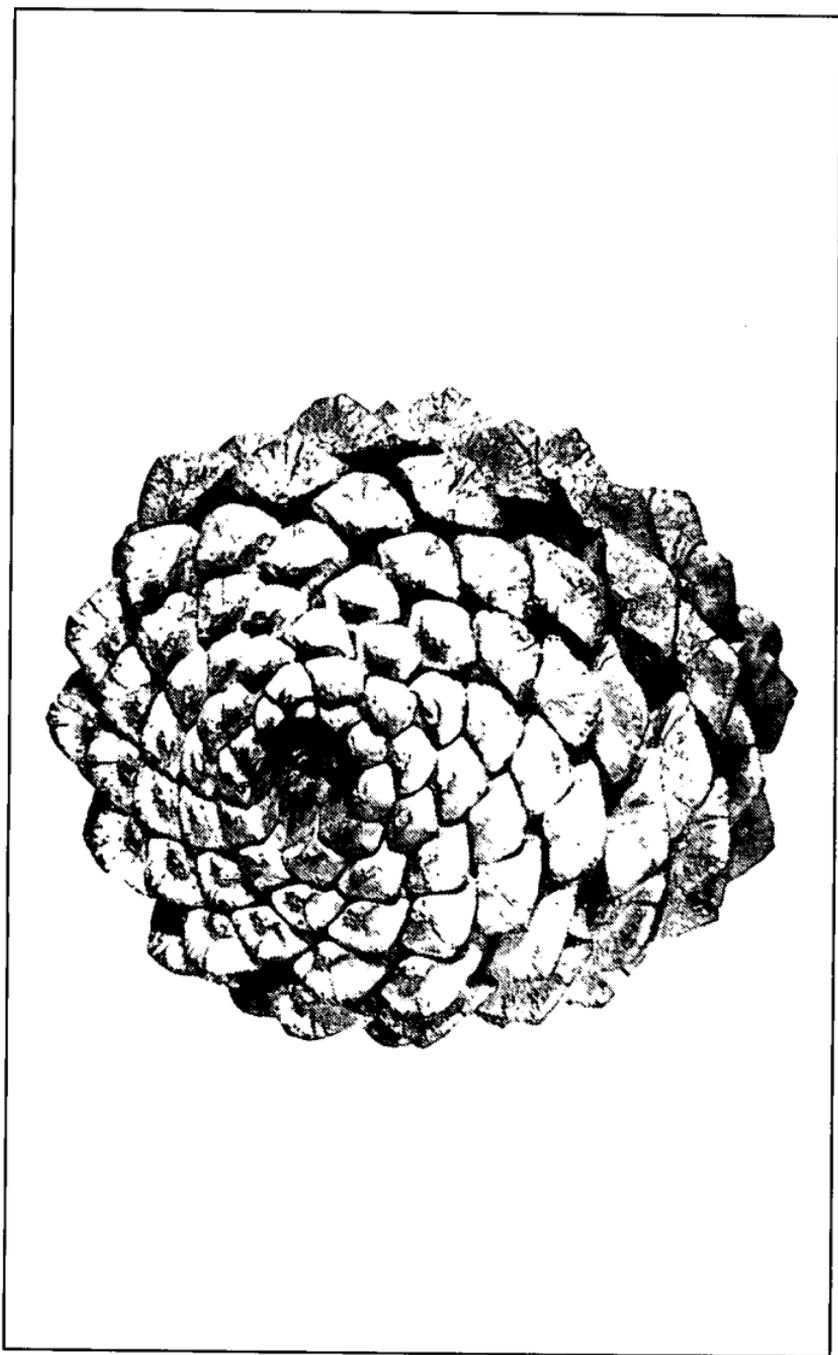


Abb. 7: Geometrisches Muster der Tannenzapfen (P. H. Richter und R. Schraner, 1978).

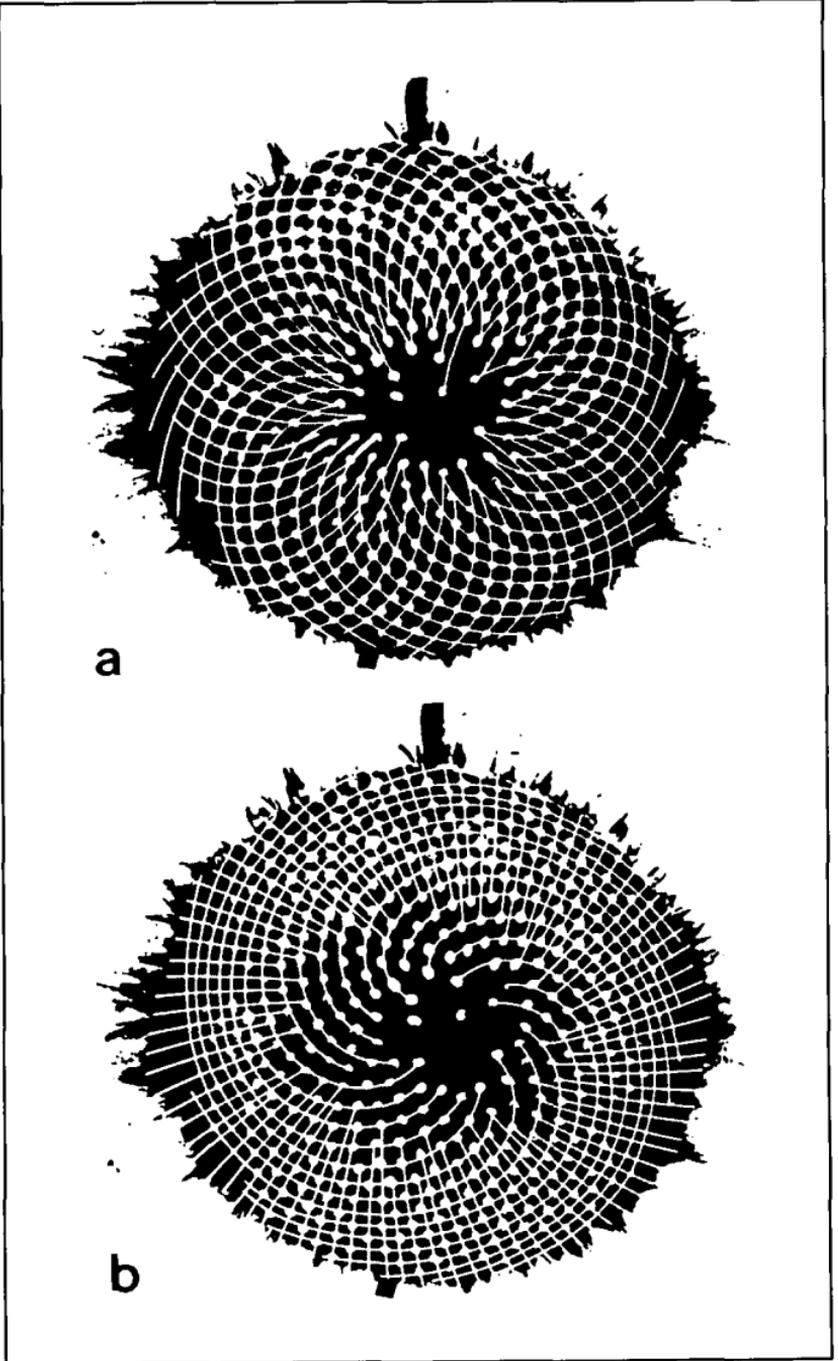


Abb. 8: Muster des Blütenkorbes einer Distel.

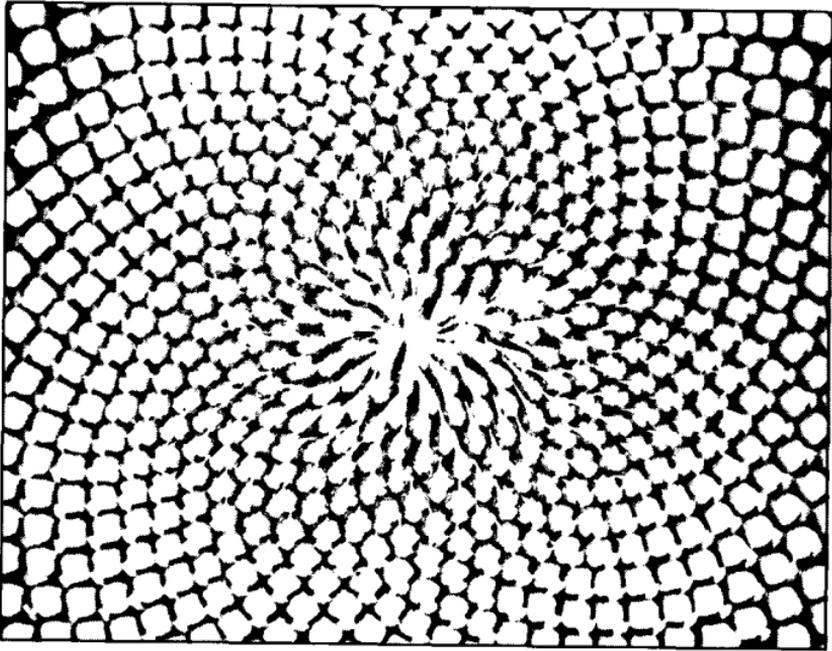


Abb. 9: Muster der Sonnenblume (Foto P. H. Richter).

Fibonacci-Reihe

1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, ...

Quotient zwischen benachbarten Gliedern = 1,618 ... (Goldener Schnitt)

Goldener Schnitt

Der längere Teil verhält sich zum Ganzen wie der kürzere zum längeren:

$$d : 1 = (1 - d) : d$$

$$W = w_0 + \frac{1}{w_1} + \frac{1}{w_2} + \frac{1}{w_3} + \frac{1}{w_4} + \frac{1}{w_5} \dots$$

Abb. 10: Fibonacci-Reihe und Goldener Schnitt.

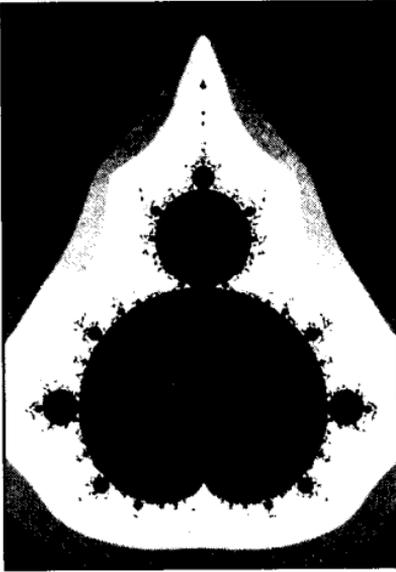


Abb. 11: Mandelbrot-Menge von $Z^2 - C$ in einem Geschwindigkeitsgebiet (H. O. Peitgen, P. H. Richter, Univ. Bremen).

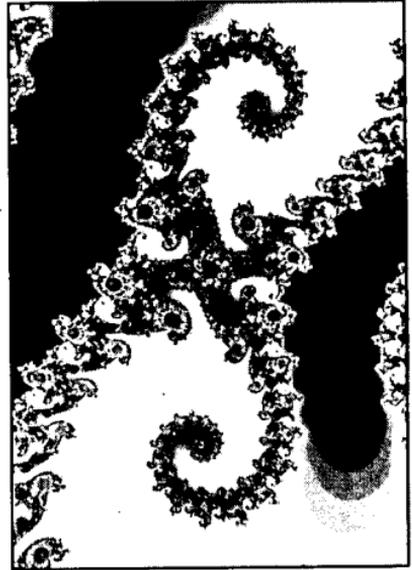


Abb. 12: Rand der vorher gezeigten Mandelbrot-Menge (H. O. Peitgen, P. H. Richter, Univ. Bremen).



Abb. 13: Reelle quadratische Familie (H. O. Peitgen, P. H. Richter, Univ. Bremen).

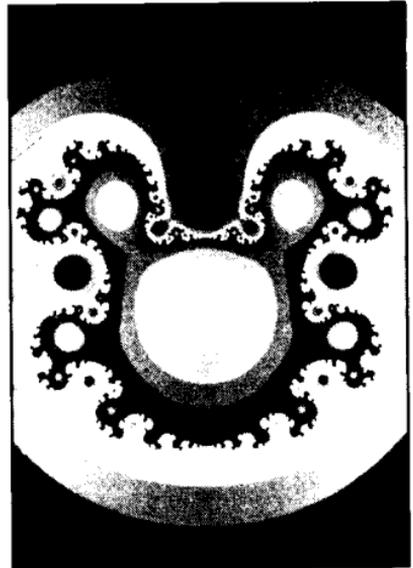


Abb. 14: Julia-Menge vom Typ $X^2 + C$ (H. O. Peitgen, P. H. Richter, Univ. Bremen).

Klaus Mollenhauer

Der Körper im Augenschein – Rembrandts Anatomie-Bilder und einige Folgeprobleme

Schon schwer krank, in Jalta 1899, schreibt Anton Tschechow, Arzt und Dichter, in einem sehr knappen Curriculum vitae: »Die Bekanntschaft mit den Naturwissenschaften, mit der wissenschaftlichen Methode hat mich immer wachsam bleiben lassen, und ich habe mich bemüht, mein Schreiben dort, wo es möglich war, mit den wissenschaftlichen Gegebenheiten in Einklang zu bringen, wo dies hingegen unmöglich war, zog ich es vor, gar nicht zu schreiben.«¹ Gustave Flaubert, der als Student ganze Stunden im Leichenschauhaus zubrachte, bestimmte das Verhältnis seines Schreibens zur Wissenschaft ähnlich: Die Grenzen zwischen Kunst und Wissenschaft würden eines Tages verschwinden, wenn erst auch in der Kunst die Einstellung des präzisen Beobachtens die ästhetische Produktion durchweg leite. Jean-Paul Sartre erläutert deshalb ausführlich die Bedeutung, die die anatomischen Sektionen von Vater Flaubert, als Arzt, für die ästhetischen Hervorbringungen Gustaves hatten: »Das Schauspiel seines über eine Leiche gebeugten Vaters, der verbissen daran arbeitete, ihr das grundlegende Geheimnis des Menschen zu entreißen, ist für ihn ein Schock«². Gustave, fast ein Kind noch, sah, zusammen mit der Schwester, dem Umgang seines Vaters mit dem Skalpell zu, durch ein Fenster in den Anatomie-Saal hineinschauend. »Passiv konstituiert, achtete Gustave nur auf die obszöne Hingabe der Leichen, die ihm seine eigene Passivität widerspiegelt«³. Wer derart zu beobachten lernt – »passiv konstituiert« –, der imaginiert sich selbst in der Position des Beobachteten, wie später Kafka im »Landarzt« oder in der »Strafkolonie«. Ich denke, daß auch Walter Benjamin etwas davon gemeint hat, als er den Pädagogen empfahl, sich als Beobachter und nichts sonst zu konstituieren, und gerade deswegen die »Levana«, die Erziehungslehre Jean Pauls, so schätzte.

Derartige Äußerungen haben die lange Geschichte des neuzeitlichen Projekts »Wissenschaft«, die auch die Geschichte

eines eigentümlichen, und zwar problematischen Umgangs mit dem menschlichen Körper ist, hinter sich. Spätestens seit Pleßner und Elias ist das ein Gemeinplatz; seit Ariès, de Mause und Rutschky beginnt diese Einsicht sich auch in der Pädagogik zu verbreiten. Ich möchte im folgenden diese Art von Wissen und Problemstellungen um eine Variante zu bereichern suchen und sehen, ob ich mit ihr dem Bekannten eine Nuance hinzufügen könnte, die für das historische wie für das aktuelle Interesse Aufmerksamkeit verdient. Mir scheint, daß die »Anatomie«, als eine wissenschaftliche Erfindung oder Neuerfindung der Renaissance, daß die in ihr zur Geltung gebrachte Sichtweise auf den menschlichen Körper/Leib besonders ausgezeichnet ist, um auf ein charakteristisches Bildungsproblem der Moderne hinzuweisen. Die »Anatomie« hat, als Metapher für ein Bildungsproblem, mehrere Vorzüge: Erstens hat sie eine lange kulturelle Tradition, ohne daß diese Tradition schon bildungstheoretisch verbraucht wäre; zweitens fordert sie dazu auf, das Spektakel der Zergliederung mit dem Skalpell – oder welche Werkzeuge immer dabei benutzt werden mögen – in irgendein Verhältnis zu dem zu setzen, was ich, der Zuschauer, bin; drittens handelt es sich um eine Tätigkeit, deren kognitiver Typus als »modern« zu bezeichnen ist, insofern als der analytische, zergliedernde Zugriff seit der Hochrenaissance bis heute eine wesentliche Komponente unserer Kultur geblieben ist; viertens handelt es sich in der Anatomie um »unseren« Körper, mithin um nichts weniger als um ein ästhetisches Phänomen; denn die Weise, in der »Ich mir« gegeben bin, ist – gleichsam »vor« der Einfädelung und damit Konstitution meines »Bewußtseins« in die Diskurse des Selbst- und Fremdverstehens – eine sinnliche Gegebenheitsweise, die naturgemäß im Feld *ästhetischer* Produktion früher und gelegentlich auch prägnanter »sagbar« wird, als in den Argumentationen der Kommentatoren aus Philosophie und Wissenschaft.

Ich werde diese vier Problemstellungen im folgenden nicht argumentativ entfalten, sondern nur einige wenige historisch-ästhetische Anhaltspunkte, besonders zum letzten der vier Vorzüge, zur Darstellung bringen, um sie (vielleicht) diskutabel zu machen. Ich wähle dafür zwei Bilder Rembrandts aus.

Ehe ich auf sie eingehe, mache ich einige kurze Anmerkungen zur historischen Ausgangslage; nach einer Interpretations-skizze der beiden Bilder deute ich dann einige Folgeprobleme an.

1. Die Ausgangslage

Als Felix Platter, später Professor der Medizin in Basel, zehn Jahre alt war, anno 1546, wird er Ohrenzeuge einer nächtlichen Anatomie im Hause eines Dorfpfarrers, an der außer dem Pfarrer noch der Vater des Felix (ein Lehrer), ein Apotheker und ein Barbier teilnahmen. Vom Vater berichtet er, ihm habe in der Nacht danach »gedrümpt, er habe menschen fleisch geßen, dorab erwacht und sich über die moßen erbrochen«⁴. Sechs Jahre später studiert er Medizin in Montpellier, besucht natürlich auch die Anatomie im damals noch viereckigen Theater und schildert dies als gesellschaftliches Ereignis: Es sind nicht nur Professoren und Studenten anwesend, sondern »vil andre herren und burger darzu, wie auch damoisellen, ob eß glich ein mansperson . . . So gondt auch die münch dorin«⁵; er ergänzt die Schilderung durch den Zusatz, daß die Anatomen während ihrer Demonstration »seltzame zotten gerißten«, obwohl doch »frauwenzimmer, (wie ich es gesehen hab), darbey gewesen, als man ein weibs bild anatomiert; da waren ihnen die masgen vor den angesichten hoch von nöten.«⁶

Verwendet man als Quellenmaterial nicht nur derartige Berichte, sondern auch die in der Druckgraphik des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts in großer Zahl auftauchenden Darstellungen anatomischer Demonstrationen⁷, dann gewinnt man in Umrissen folgendes Bild: »Anatomie« – das war ein gesellschaftliches Ereignis von außerordentlich großer Ambivalenz, kaum auf einen einfachen Nenner zu bringen:

1. Anatomie war ein intellektuelles Abenteuer von eigentümlicher Entdecker-Dramatik, das sich von den makrokosmischen Entdeckungen unter anderem dadurch unterschied, daß es in der Form eines gesellschaftlichen Spektakels inszeniert werden konnte. Schon der Anfang neuzeitlicher Anatomie war mit einem spektakulären szenischen Auftritt ver-

bunden: Ein 19jähriger Student aus Wesel am Rhein düpierte in Paris, während einer Anatomie-Demonstration um 1535, öffentlich den berühmten Mediziner Sylvius dadurch, daß er ihm am vorliegenden Sektionsobjekt die Fehler nachwies, die dieser an den Schriften des Galenus orthodox orientierte Gelehrte gleichsam notgedrungen machen mußte – eine frühe Form von »Happening« oder »Performance«.

2. Daß der gleiche Student wenige Jahre später, unter dem Namen Andreas Vesalius, in Padova die erste bezahlte Professur für Anatomie bekam, enthält eine weitere Bedeutungskomponente: Der wissenschaftliche Diskurs konnte mit dem ästhetischen Diskurs verbunden werden. Vesalius nämlich konnte für die Illustrationen seiner anatomischen Veröffentlichungen hochrangige Artisten gewinnen.⁸ Die hatten seit Jahrzehnten schon vorgearbeitet. Der »Schein des Schönen« mußte, beispielsweise für Leonardo und Dürer, durch genaue Beobachtung, durch Erfahrung gerechtfertigt werden: Der bloße »Augenschein« kann täuschen, solange das Auge kein aktives Erkenntnisorgan, sondern nur passiv konstituiert ist. Der szientistische Blick, der auf präzise Beobachtung und kausale Erklärung aus ist, steht mit der Kunst nicht in Widerstreit. Was Leonardo in seinen anatomischen und physiologischen Studien interessierte, war, in seinen eigenen Worten, dieses: »Ursache des Atmens, Ursache der Bewegung des Herzens, Ursache des Erbrechens (sic!), Ursache des Austritts der Speisen aus dem Magen, Ursache des Sichentleerens der Gedärme« und so weiter.⁹

3. Dennoch sollte die erfahrungswissenschaftliche Leidenschaft uns nicht täuschen, die hier Kunst und Wissenschaft zusammenzubringen scheint. Auf dem Titelblatt des anatomischen Hauptwerks von Andreas Vesalius befindet sich ein Porträt des Verfassers mit einem seziierten Unterarm samt Hand (Abb. 1)¹⁰. Das ist ein anthropologischer Topos. Über den spätantiken Arzt Galenus war die Auffassung überliefert, daß die Konstruktion der menschlichen Hand unter allen Organen vom Schöpfer besonders ausgezeichnet sei, und zwar besonders wegen der sinnreichen »fabrica« in der Anordnung von Gliedern, Gelenken und Beuge-Muskeln: dadurch nämlich ist die Hand nicht nur ein Greif-Werkzeug, sondern

ein Werkzeug zur Erschaffung neuer Werkzeuge, die instrumentelle Quelle der menschlichen Zivilisation¹¹ – freilich eine Trivialität für Intellektuelle des 20. Jahrhunderts, sofern sie Leser der neueren anthropologischen Literatur sind.¹² Die Anatomie also bringt, im 16. Jahrhundert, den homo creator ans Licht, eine Hommage mit drei Adressaten: Gott, das Gattungssubjekt und der Anatom.

4. Aber schließlich ist die Anatomie nicht nur belehrend, sondern auch schaurig-schön: Was dort seziiert wird, als Leichnam, ist nicht nur irgendwer, sondern er ist, nun als purer Körper, wie unsereins. Das Messer geht imaginär ins eigene Fleisch. Die Anatomie ist eine profanisierte Passion – jedenfalls war dies, wie ich vermute, eine Bedeutungsvariante, die den zeitgenössischen Spectateurs im Gedächtnis saß, als schöner Schein des eigentlich Unerträglichen. Die Bilder, auf denen, wie mit sadomasochistischer Lust, christliche Märtyrer oder sonst irgendwie Verurteilte während der Hinrichtungszereemonie dargestellt waren – die Haut bei lebendigem Leibe abgezogen, tiefe Schnitte angebracht, die Därme auf eine Walze gewickelt¹³ –, derartige Bilder waren den Zuschauern bei einem anatomischen Spektakel gewiß gegenwärtig, vielleicht sogar solche wie die des Stephan Lochner, auf dem der heilige Bartholomäus seiner eigenen Vivisektion aufmerksam zuschaut. Und daß so etwas nicht nur symbolisch, sondern real möglich sein konnte, nämlich bei lebendigem Leibe anatomiert zu werden, das wurde durch die hochmittelalterlichen Anatomie-Lehrbücher mindestens plausibel gemacht.¹⁴

Mindestens diese vier Bedeutungs-Konnotationen sind im Spiel, wenn es, im 16. und 17. Jahrhundert, um Anatomie geht. Die anatomische Demonstration: eine Art Welttheater oder die Exposition eines Gesamtkunstwerks, als Performance (Abb. 2)¹⁵?

Wie reagierte Rembrandt auf diese Situation?

2. Zwei Bilder Rembrandts

Das Anatomie-Theater eröffnete die Saison in allen europäischen Regionen in der Regel im Winter. Die Vorstellung begann zur Zeit der Dämmerung. Die Stücke hatten viele Akte

und dauerten drei bis fünf Tage. Das Publikum bestand aus Mitgliedern der städtischen Oberschicht: Kaufleute, wohlhabende Handwerker, Intellektuelle. Es wurden Eintrittskarten verkauft. Der Erlös betrug zwischen Padua, Leipzig und Amsterdam ungefähr 150 bis 300 Gulden – eine Menge Geld (jedenfalls mehr als das Jahresgehalt eines Baufacharbeiters). Ungefähr die Hälfte der Einnahmen verwendeten die gelehrten Hauptdarsteller häufig für ein anschließendes Festessen.¹⁶

Rembrandt malte also eine Schau-Bühne (Abb. 4). Da häufig, so auch in Amsterdam, nicht mehr benötigte Kapellen zum *Theatrum Anatomicum* ausgebaut wurden, darf man sich nicht nur eine *Bühne*, sondern auch den Seziertisch an der Stelle des *Altars* denken. »Semiologisch«, so könnte man sagen, schießen hier das heidnische Opfer, die christliche Passion und das analytische Interesse moderner Wissenschaft zusammen. Die ästhetische Faszination, so stelle ich mir vor, muß unter anderem in dieser Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen gelegen haben. Aber das ist schon eine *ikonologische* Deutung. Ich skizziere besser erst einmal die *ikonographischen* Elemente,¹⁷ um das historisch Unerläßliche nicht zu versäumen, und zwar in knappster Form:

– Nicht nur Dr. Tulp ist bekannt, sondern auch alle seine beteiligten Kollegen; dies unter anderem deshalb, weil nachträglich das Blatt, das der hinterste der Teilnehmer in der Hand hält und das ursprünglich eine anatomische Zeichnung trug, mit den Namen der Beteiligten übermalt wurde. Auch der Kollege am äußersten linken Rand wurde später hinzuge malt. Ob van Loenen, die am höchsten plazierte Figur, ursprünglich einen Hut trug oder nicht, darüber gibt es Streit in der Fachwelt. Auch der Name des Leichnams ist bekannt. Es handelt sich also um ein Gruppenporträt, eine bezahlte Auftragsarbeit, ein »Trionfo«¹⁸ des Dr. Tulp inmitten seiner Mitarbeiter, so wie der zuvor erwähnte Holzschnitt ein »Trionfo« des Vesalius war.

– Das Buch vorne links ist offensichtlich ein anatomisches Lehrbuch. Man weiß nicht, ob es eine Schrift des Galenus, des Vesalius oder eines anderen ist. Als ziemlich sicher kann gelten, daß es sich um »*De homini corporis fabrica*« des Vesalius handelt.¹⁹ Ikonographisch wichtig ist dieses Bildelement, weil

es eine historische Brücke baut: Überlieferte Meinung, in Büchern bewahrt, wird an der augenscheinlichen Erfahrung überprüft.

- Dr. Tulp hat offensichtlich seine Sektion mit dem Aufschneiden der Hand begonnen. Das nun war gegen alle Regel, denn man begann mit der Bauchdecke. Entweder ist das widersinnig, falsch oder - es ist symbolisch! Da man von dem präzisen Beobachter Rembrandt das erste nicht annehmen kann, muß das zweite wahr sein. Dies zu akzeptieren fällt uns leicht, da von dem symbolischen Topos von Unterarm und Hand schon die Rede war: Dr. Tulp also führt uns diesen Topos vor, der besagt, daß in der Bauform der menschlichen Hand die Weise des menschlichen Daseins, im Unterschied zum tierischen, ausgezeichnet sei.

- Etwas schwieriger schon ist die Identifikation der Gebärde van Loenens. Er soll ursprünglich, wie Dr. Tulp selbst, einen Hut getragen haben.²⁰ Das würde passen, wenn man akzeptieren könnte, daß Tulp und van Loenen die beiden nicht nur porträthaft, sondern auch emblematisch herausgehobenen Figuren sind. Nicht nur van Loenens Position im Bild, sondern auch die Geste seiner rechten Hand spricht dafür! Diese Hand ist in der Kollegen-Gruppe ein ikonisches Zentrum; es ist der ausgestreckte Zeigefinger des Johannes aus der überlieferten Ikonographie, wenngleich bürgerlich-profan zurückgenommen, gleichsam unaufdringlich dem Betrachter zu denken gebend: Siehe da! Und van Loenen ist auch die einzige Figur, die *zweifelsfrei* dem Betrachter des Bildes in die Augen sieht.

- Ikonographisch können wir also sagen: Rembrandts Bild-Diskurs führt uns eine Argumentationskette vor, die, grob und knapp gesprochen, so verläuft: Der berühmte Anatom Dr. Tulp seziiert eine Leiche, kontrolliert dabei seine Operation an der Überlieferung (das Buch rechts im Bild), stellt dies in der Community of Scientists vor den kritischen Kollegenblicken auf die Probe,²¹ demonstriert zudem - eine emblematische Opposition zum naiven Realismus - die anthropologische Würde seines Gegenstands (dadurch, daß er mit der Sektion der Hand beginnt); van Loenen, jedenfalls schlägt Rembrandt uns dies vor, bekräftigt diesen Willkürakt durch den Hinweis: Dieser Leib ist nicht nur *dieser* Leib!

Aber: van Loenen blickt *uns* an. Hier endet die Ikonographie – die übrigens schon mehrere Bücher gefüllt hat und hier nur in allerdürftigster Form zusammengefaßt werden konnte. Van Loenen blickt uns an, voll im Licht; die Augen des Leichnams aber, senkrecht unter denen van Loenens, sind *im Schatten*. Wen schaut van Loenen an? Ich spekuliere: Natürlich schaut er mich an und zieht mich dadurch in das Mysterium des Theatrum Anatomicum hinein. Ich bin, sozusagen, dieses Mal der einzige Spektateur bei diesem Spektakel (die vorderen Logenplätze waren auch damals schon Honoratioren und alten Leuten vorbehalten²²). Ich? Vielleicht ist es Rembrandt, der Maler, selbst. Fällt der Schatten auf die Augen des Leichnams, *weil* der wißbegierige Kollege sich darüber beugt – oder beugt der wißbegierige Kollege sich darüber, *damit* der Schatten auf die Augen fallen konnte? Der Künstler kann beide Versionen wahr machen: Wenige Jahre vorher malte Rembrandt ein Porträt von sich selbst, auf dem die Augen im Schatten liegen (Abb. 5). Diese im Selbstporträt²³ realisierte Geste der *gleichzeitigen* Wendung nach außen und innen ist, wenngleich nur in fast flüchtiger, jedenfalls das Private nur gerade andeutender Darstellung, im Leichnam des Tulp-Bildes wiederholt. Das ist freilich eine wissenschaftlich höchst riskante Konjektur, durch nichts belegbar als durch meine eigene Projektion; sie wird später, so hoffe ich, an Plausibilität gewinnen. Aber ich will dennoch hier schon eine ikonologische Hypothese anknüpfen: Daß die Zerlegung des menschlichen Leichnams in seine Teile ein Moment wissenschaftlich-zivilisatorischen Fortschritts sei, erschien nicht nur akzeptabel, sondern konsequent und notwendig; daß dasjenige, was es dabei zu finden, zu entdecken gab, auf einer Grenzlinie liegt zwischen wissenschaftlicher Analyse und synthetisierenden Sinn-Projekten, das war den Zeitgenossen wohl auch deutlich; daß man dies aber, über derartige Traditionsbestände hinaus, auf das eigene *Ich* beziehen müsse, ist Rembrandts ikonologisches Projekt.

Dieses Projekt – und damit versuche ich, meine Hypothese etwas glaubwürdiger zu machen – hat der Maler in der »Anatomie des Dr. Deyman« (Abb. 6) auf eine Pointe gebracht. Dieses Bild – es wurde durch einen Brand derart

beschädigt, daß nur das Zentrum übrig blieb; die ursprüngliche Fassung aber ist durch eine Projekt-Skizze Rembrandts vorstellbar – hat den feierlichen Aufbau eines Altarbildes. Auch hier gibt es kein Publikum, sondern nur das Geschehen auf der Bühne. Aber außerdem fehlt auch der wissenschaftliche Kollegen-Diskurs: nichts, was auf ein Gespräch hinwiese! Bild und Betrachter sind hier offenbar in ein *anderes* Verhältnis gesetzt als im Falle Dr. Tulps. Der Betrachter wird vom Bild hervorgebracht als jemand, der *nicht* einer wissenschaftlichen Handlung zuschaut. Als was wird er hervorgebracht?

Entscheidend ist hier die Lage des Leichnams. Ich versuche, mich einer Antwort zu nähern durch drei Lesarten:

– Die Ähnlichkeit mit einem Christus-Bild Mantegnas (Abb. 7) wurde in der Fachliteratur schon diskutiert.²⁴ Diese Lesart verweist auf Vergangenheit, auf Traditionen des ästhetischen Diskurses. Seit der Kunsttheorie der italienischen Renaissance²⁵ signifizieren die »scorci«, die perspektivischen Verkürzungen, besonders des menschlichen Körpers, große Meisterschaft. Also ein Mantegna-Imitat? In der Konkursmasse Rembrandts, die 1656 versteigert wurde, befand sich ein Foliant mit Bildern Mantegnas (vermutlich Kopien).²⁶

– Die zweite Lesart führt mich in gleichsam entgegengesetzte Richtung. In den fünfziger Jahren dieses Jahrhunderts empfahl uns der Anthropologe Helmuth Pleßner in seinen Lehrveranstaltungen eine selbstreflexive Übung, die jeder machen sollte, der beginnt, über Probleme der philosophischen Anthropologie nachzudenken: Man sollte sich hinlegen, an seinem Körper entlang bis auf die Füße schauen und dabei genau registrieren, was man sieht, und was das, was man sieht, bedeutet! Rembrandt (oder auch Mantegna) zeigt uns den spiegelbildlichen Fall. Hängt damit die eigentümliche Faszination zusammen, die derartige Bilder haben?

– Die dritte Lesart ergibt sich nun fast wie von selbst: Von 1629 bis 1649 lebte René Descartes in Holland, zumeist in Amsterdam. Sein »Discours« wurde 1637 in Leyden gedruckt (also erst *nach* der »Anatomie des Dr. Tulp«, aber *vor* der »Anatomie des Dr. Deyman«). Zeitlebens war Descartes leidenschaftlicher Amateur-Anatom. Wir können wohl anneh-

men, daß beide, Descartes und Rembrandt, sich während der anatomischen Winter-Saison gelegentlich sahen. Und da Dr. Tulp auch ein Gönner des in diesem Zeitraum in Amsterdam weilenden Amos Comenius, dieser wiederum auch mit Descartes persönlich bekannt war, ist es möglich, daß alle drei gelegentlich zusammentrafen.²⁷ Sollte nicht vielleicht auch Rembrandt dabei gewesen sein? Und könnte es nicht ebenso wahrscheinlich sein, daß bei solchen oder anderen Gelegenheiten Descartes und Rembrandt über »cogito ergo sum« sprachen? Ist also die »Anatomie des Dr. Deyman« ein cartesianisches Bild?

Dr. Deyman hat gerade das Zentrum des Denkens freigelegt. Wie eine Monstranz, ein Weihwasserbecken hält Dr. Deymans Mitarbeiter die Hirnschale²⁸. Im Bild sieht der Betrachter sich selbst, wie im Spiegel; allerdings als Leichnam; das Gehirn liegt offen. Was sieht er? – Ich behaupte: Der Blick geht, wie in jenem frühen Selbstporträt Rembrandts, zugleich nach außen und nach innen, wird zum Bild hin und auf den Betrachter zurückgewendet – ein Sachverhalt, der wiederum von der Ikonographie längst eingeholt wurde: Es handelt sich nämlich um ein »Erkenne-Dich-Selbst«-Bild²⁹, und es steht damit in einer langen allegorischen Tradition. Indessen: Nur eine kleine Nuance an diesem Bild macht es avantgardistisch: *Es ist nicht nur allegorisch, sondern es konfrontiert uns direkt mit dem problematischen Sachverhalt*, jedenfalls so, wie Spiegelbilder es naturgemäß können.

3. Folgen und Folgerungen

Was erscheint im »Spiegelbild«?³⁰ Rembrandt, so scheint mir, hält inne in der geschichtlichen Bewegung, die sich zu seiner Zeit dramatisch zu beschleunigen schien; mehr noch: die vielleicht zum ersten Mal in der europäischen Geschichte überhaupt als »beschleunigt« erlebt wurde. Das geht nur angesichts einer Differenz-Erfahrung: Relative Ruhe der überlieferten und sinnverbürgenden Zeichensysteme versus rascher Fortschritt ökonomischer Bewegungen, wissenschaftlicher Entdeckungen. Da der in der Anatomie enthaltene Habitus der »Sektion« die überlieferten Sinn-Systeme zu zersetzen

droht,³¹ scheint ein zuverlässiger Halt am ehesten noch im reflektierenden Ich verbürgt. Aber das ist, mit Bezug auf die Bilder Rembrandts, nicht hinreichend genau gesagt. Der zuverlässige Halt wird hier nicht von dem gestiftet, was etwa die intellektuelle Operation des »Zweifeln« ist, sondern hat seinen Grund in der Leibhaftigkeit, in dem also, was für Descartes in den »Meditationes« schließlich als mögliche Quelle dauernder Täuschungen erscheint. Rembrandt findet die erste Gewißheit nicht in der Tatsache des Zweifeln, sondern in dem Empfinden des lebendigen Leibes, provoziert durch die Doppelbedeutung des Leichnams als sezierter Körper und gestorbener Leib, zerstörter Sinn und Konstruktion des Sinns vom Ende des Lebens her. Das reflektierende Ich reflektiert vor diesen beiden Bildern, vor allem aber vor der Anatomie des Dr. Deyman, seine Leibhaftigkeit. Die Intensität der Reflexionsbewegung hat sich der Tatsache zu verdanken, daß der Porträtierte tot ist und sein Leib für uns offen liegt. Die in Bewegung gebrachte Reflexion richtet sich, wie in Descartes' »Meditationes«, deshalb auf die Gegebenheit des Denkens (in der Operation des Zergliederns) *und* die Gegebenheit des Körpers (in der Operation des Imaginierens und Empfindens). »Was aber bin ich demnach? Ein denkendes Wesen! Was heißt das? Nun – ein Wesen, das zweifelt, einsieht, bejaht, verneint, will, nicht will und das sich auch etwas bildlich vorstellt und empfindet.«³² Aber während Descartes gerade an dem Beweis der *Verschiedenheit* von Seele und Körper gelegen ist – nicht das Empfinden selbst ist ihm eine Quelle der Gewißheit, sondern die denkende Auseinandersetzung mit der Tatsache, daß ich empfinde –, präsentiert uns Rembrandt zugleich den Körper als *res extensa* (als anatomisches Objekt) *und* als Leib-Seele-Einheit. In dieser Opposition ist *nicht* das cartesianische Problem formuliert, sondern eine gegen das naturwissenschaftliche Anatomie-Konzept gerichtete kritische Perspektive: Es ist gerade das Gewahrwerden der Leibhaftigkeit als Quelle von Sinn, das einerseits dem Ich die Gewißheit des Existierens verbürgt und andererseits den sinnzerstörenden analytischen Zugriff in die Schranken weist. Mir scheint, daß dies ein hochsensibler Kommentar zu dem ist, was damals mit der Leibhaftigkeit des Menschen vor sich ging.³³

Ungefähr 170 Jahre nachdem die »Anatomie des Dr. Deyman« gemalt wurde, erschien unter dem Eindruck, den die Wissenschafts- und Bildungsgeschichte inzwischen genommen hatte, erneut eine Deutung der Kultur-Erscheinung »Anatomie«, diesmal nicht als Bild, sondern als Wort. Von einem jungen Anatom, der eingeladen war, an einer Sektion teilzunehmen, heißt es:

»Wilhelm, der als nächster Aspirant gleichfalls berufen wurde, fand vor dem Sitze, den man ihm anwies, auf einem saubern Brette, reinlich zugedeckt, eine bedenkliche Aufgabe; denn als er die Hülle wegnahm lag der schönste weibliche Arm zu erblicken, der sich wohl jemals um den Hals eines Jünglings geschlungen hatte. Er hielt sein Besteck in der Hand und getraute sich nicht es zu eröffnen, er stand und getraute nicht niederzusetzen. Der Widerwille dieses herrliche Naturerzeugnis noch weiter zu entstellen stritt mit der Anforderung, welche der wissensbegierige Mann an sich zu machen hat und welcher sämtliche Umhersitzende Genüge leisteten.«³⁴

Hier ist alles wieder versammelt: Der schöne Schein, der symbolische Topos von Arm und Hand, die Attitüde des Zergliederns und das Zögern des reflektierenden Ich, noch einmal dadurch unterstrichen, daß »sämtliche Umhersitzende« offenbar der anatomischen Aufforderung bedenkenlos folgen. In der Fortsetzung der Erzählung gerät dem Autor diese Szene zu einer Metapher für Grundprobleme der Bildung des Menschen. Ein Bildhauer nämlich tritt auf und gibt die folgende Belehrung über Belehrungen: »Sie sollen in kurzem erfahren, daß Aufbauen mehr belehrt als Einreißen, Verbinden mehr als Trennen, Totes beleben mehr als das Getötete noch weiter töten.«³⁵ Der Bildhauer nämlich hat sämtliche Teile des menschlichen Körpers derart nachgebildet, daß sich aus ihnen, in der »anatomischen« Übung, der Körper des Menschen *zusammensetzen* läßt. Indessen, so sagt er, »die Universitäten aber widerstünden durchaus dem Unternehmen, weil die Meister der Kunst wohl Prosektoren aber keine Proplastiker zu bilden wüßten«; nur ein Museum habe sich dafür interessiert.³⁶ Analysierende und synthetisierende Tätigkeit, äußere wie innere, sollen hier offenbar in einer Konkordanz

des theoretischen, ästhetischen und praktischen Diskurses zusammengebunden werden.

Ist das nun ein verspätetes oder ein verfrühtes utopisches Projekt gewesen? Die Nähe von Goethes anatomischem/bildungspraktischem Projekt zur deutschen Romantik ist deutlich, damit aber zugleich auch die reale Ferne zu dem, was der Fall war, zum »Main Stream« der Kulturentwicklung. Was sich abspielte und zukunftsfähig war, repräsentierte die »Encyclopédie« von Diderot/D'Allembert, vergleicht man deren anatomische Abbildungen mit denen des Vesalius: Innerhalb von zwei Jahrhunderten wurde den Leichnamen, die Stephan von Calcar für das anatomische Werk des Vesalius (das auf Rembrandts Tulp-Bild den Diskurs der Mediziner orientiert) durchaus korrekt zeichnete, die Leidensgeste genommen, und sie wurden zu rein technischen Zeichnungen umstilisiert. Goethe hat sich auf die naturwissenschaftliche Attitüde soweit eingelassen, daß sein Projekt des »Proplastikers« von körperlichem Mitleiden gleichsam gereinigt ist.³⁷ Und er rechtfertigt dies durch das klassizistisch-ästhetische Postulat, daß das zerstörte Schöne (»der schönste Arm«) nicht noch weiter zerstört werden dürfe. Der dominanten Kulturentwicklung aber hält er entgegen, daß sie im Begriffe sei, theoretische, ästhetische und praktische Einstellungen nicht mehr in einer gebildeten Haltung integrieren zu können: Für die neue Erfindung interessiert sich nur ein »Museum«. Rembrandts These – in der von Descartes abweichenden Komponente und als ästhetischer Diskurs vorgetragen, der theoretische (Anatomie) und praktische (Sinn) Perspektiven in sich aufnehmen konnte – gehört der Vergangenheit an. Obgleich auch von Goethe noch für wahr gehalten (Wilhelms Zögern vor der Sektion ist nicht nur eine wahrhaftige, sondern auch eine richtige Reaktion; die Belehrungen des Bildhauers sind wahre Einsichten), sei die Wahrscheinlichkeit gering, daß ein derartiges phänomenologisch-ästhetisches Erkenntnisprojekt noch praktisch folgenreich werden könne.

Liest man Goethes Erzählung derart als Abgesang, dann hat die Geschichte ihm recht gegeben. Der anatomisch gesehene Körper des Menschen als leiblicher Ausgangspunkt für praktische Fragen nach der Identität des Subjektes, das ihn

»hat«, war museumsreif und schon für Hogarth beispielsweise, in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, nur noch ein Gegenstand der Satire.³⁸ Versuche ich, die anatomischen Abbildungen der »Encyclopédie« mit Rembrandts oder Goethes Augen zu sehen, bedarf es keines Hogarth, um einen satirischen Eindruck zu haben. Ist also Goethes Meinung eine melancholische Rückschau? Sie könnte auch Vorschau sein, wengleich in klassizistischer Manier: Die Anatomie scheint nach Goethe für den Schein des Schönen nicht mehr recht zu taugen. Die Abwendung unserer Kultur vom Körper als einer sinnkonstituierenden Gegebenheit ist offensichtlich. Zu dieser Hypothese paßt es, daß anatomische Darstellungen seitdem aus der Kunst verschwunden sind; der anatomische Körper erscheint vorzugsweise als surrealistisch verfremdete Maschine und als Ding unter der Hand von Chirurgen.

Da liegt es nahe, die Vernunft zu halbieren. Rembrandt, so scheint mir, versuchte noch vor dieser Halbierung zu warnen, und zwar dadurch, daß er *zwei* verschiedene Einstellungen zum Körper/Leib in zwei ikonographischen Elementen, aber in *einem* Bild (Tulp) zur Darstellung brachte: szientifische Methode und hermeneutische Sinnauslegung. Das Bild ist überdies ein didaktisches Projekt; es zeigt nicht nur die Lehrbarkeit der anatomisch-wissenschaftlichen Methode, sondern lehrt zugleich – über den ikonischen Verweis auf Unterarm und Hand – ihre Relativierung, belehrt über eine Relation, deren beide Seiten aufeinander bezogen sind. Entfällt diese Vernunftbildung, werden also die beiden »Hälften« verselbständigt, dann wird es wahrscheinlich, daß Körperbilder entweder verschwinden oder nur noch als Kulturkritik gemalt werden.³⁹ Das hat eine pädagogisch-aktuelle Pointe: Vor allem an den quasi-therapeutischen Rändern des Bildungsgeschehens und der pädagogischen Institutionen breitet sich eine Kultur der »Körperlichkeit« aus, die – in Praxis und Meinung – die Rationalität der von Dr. Tulp und Dr. Deyman gelehrt Methode gänzlich fahren läßt, nicht nur in bezug auf das anatomische Projekt, sondern in bezug auf dessen generelle Prinzipien; »Körpererfahrung« vermittelt dann nur noch allenfalls subjektiv-gegenwärtigen Sinn und läßt nicht nur die methodische Einstellung, sondern auch die hermeneu-

tische Sinnauslegung fahren (die es ja nicht nur mit symbolischen Repräsentanzen, sondern auch mit historischer Lokalisierung zu tun hat).⁴⁰

Dies wird verständlich, wenn man das Augenmerk auf die historische Zwischenphase richtet, in der an die Stelle der medizinischen Anatomie die soziale trat, wenn schon das Projekt »Anatomie«, auf den Leichnam bezogen, keine Stätte der Sinnproduktion mehr sein konnte, sondern nur noch als Sinnzerstörung oder Sinn-Abstinenz erschien, und wenn überdies die Balance zwischen Szientismus und Sinnauslegung für das europäische Publikum noch plausibel zur Darstellung gebracht werden sollte: Der Zerlegung des Körpers folgte die Zerlegung der menschlichen Beziehungen; an die Stelle des erkalteten Leichnams tritt die erkaltete Interaktion – wie, zum ersten Mal auf die Spitze getrieben, in den Bildern Manets (Abb. 9). Rembrandt brachte, in der spiegelbildlichen Leib-Konfrontation des Betrachters mit sich, diesen als das sichdenkende und -empfindende Ich hervor. Manet bringt den Betrachter, fern jeder Emblematis, als konfrontiert mit der Leere *zwischen* den Leibern, die nun nur noch opake Körper sind, hervor; das »Zwischen« ist nur noch durch Stilleben, »nature morte«, ausgefüllt; wie der Körper als unverständlich einzelnes gemalt ist, so auch die Signifikanz seiner Gesten.⁴¹

Dem ging die Entdeckung des Unbewußten in der romantischen Philosophie voraus.⁴² Seitdem können die verschiedenen Diskurse als vorläufig, kann das »Subjekt« als etwas »zwischen« den Signifikanten gedacht werden; nur auf diesem Wege, in der Aufmerksamkeit auf Zwischen-Welten, in denen sich die konventionellen Repertoires vieler Zeichen-Systeme ausbreiten, ist es anscheinend überhaupt noch erreichbar.⁴³ An der Stelle, an der im 17. Jahrhundert noch der Körper stand, steht nun, seit Manet, das »Zwischen«⁴⁴. Zwar entschwindet der Körper nicht dem Augenschein, aber er wird undurchdringlich (bis hin zu den Porträt-Übermalungen Arnulf Reiners) oder bloße Figur eines potentiellen Interaktionsraums, der so sinnleer bleibt, wie der seziierte Leichnam es war. Das hat eine Parallele in der pädagogischen Theorie: Vielleicht war Schleiermacher einer der letzten – in dem Sinne, in dem Goethe es war –, der noch über die Bildungs-

bedeutung von »Leibhaftigkeit« nachgedacht hatte; nach ihm beherrschten die Interaktionstheoretiker von Dewey über Mead bis zu Watzlawick das Feld; Manet allerdings wußte es früher. Nicht mehr der Körper/Leib wurde nun anatomiert, sondern die symbolischen Gesten, die die opaken Körper verbinden und trennen.

Aber dies ist eine neuerliche Abstraktion, vergleichbar mit der, die der anatomische Habitus am menschlichen Leibe vollzieht, indem er ihn als Körper-Ding behandelt. Wie eine Erneuerung von Rembrandts anthropologischer These liest sich, 350 Jahre später, Nietzsches Kritik: »Es steht uns Philosophen nicht frei, zwischen Seele und Leib zu trennen. . . . Wir sind keine denkenden Frösche, keine Objektivier- und Registrierapparate mit kaltgestellten Eingeweiden – wir müssen beständig unsere Gedanken aus unserem Schmerz gebären und mütterlich ihnen alles mitgeben, was wir von Blut, Herz, Feuer, Lust, Leidenschaft, Qual, Gewissen, Schicksal, Verhängnis in uns haben.«⁴⁵ Und auch die rigorose Reduktion des bildnerischen Zeichenrepertoires der konkreten Malerei enthält noch den gleichen Gedanken: Wenn der »Schein des Schönen« nur radikal genug auf die anatomischen Gesetze ästhetischer Produktion reduziert würde, so meinte der niederländische Maler Piet Mondrian, dann werde, in gleichsam dialektischer Gegenbewegung, die leibhafte Subjektivität des Menschen wieder erfahrbar werden.⁴⁶ Beginnt die »Moderne« also vielleicht doch mit Rembrandts Körper im Augenschein und *endigt nicht* im 20. Jahrhundert, sondern treibt ihre Problemstellungen lediglich auf die Spitze?

Ich denke es fast. Rembrandts schauriger Schein des Schönen ist in einer wichtigen Hinsicht *nicht* cartesianisch, denn die genaue Unterscheidung von *res extensa* und *res cogitans* gelingt nicht angesichts der »Anatomie des Dr. Deyman«. Vielleicht *sollte* sie nicht gelingen; vielleicht erschien der Körper im Augenschein dem auf das Sinnliche angewiesenen Maler Rembrandt als das bessere Argument, wenngleich – jedenfalls für die folgenden 250 Jahre – mit geringen Erfolgsaussichten im wissenschaftlichen Diskurs. Vielleicht – so denke ich mir Rembrandts Idee beim Malen jenes Bildes – kommt der Mensch zu sich selbst nicht dadurch, daß er sich auf seine

Innerlichkeit (*res cogitans*) konzentriert, oder dadurch, daß er sich mit dem überlieferten Topos der »*cognitio sui*« auseinandersetzt, oder dadurch, daß er die vielen, seine Subjektivität ohnehin nie erreichenden Diskurse durcharbeitet, sondern einzig dadurch, daß er »den komplexen Gegenstand in seinem Doppelaspekt von Körperlichkeit und Innerlichkeit in Angriff« nimmt.⁴⁷ Freilich müßte diese Inangriffnahme heute durch die vielen Diskurse sich hindurcharbeiten.

So stellt sich mir denn zum Schluß – um einen Freund zu zitieren – eine »angenehme Hypothese« ein: Der konservative Pädagoge Amos Comenius, der moderne Philosoph René Descartes und der avantgardistische Maler Rembrandt im Gespräch. Worüber?

Anmerkungen

- 1 Anton P. Tschechow an G. I. Rossolino, Jalta, 11. 10. 1899, in: A. P. Tschechow, Briefe, hrsg. von P. Urban, Zürich 1979.
- 2 J.-P. Sartre: *Der Idiot der Familie. Gustave Flaubert 1821–1857*, Bd. 1, Reinbek 1977, S. 480.
- 3 Ebd.
- 4 Felix Platter: *Tagebuch (Lebensbeschreibung) 1536–1567*, hrsg. von V. Löttscher, Basel/Stuttgart 1976, S. 104 f.
- 5 A.a.O., S. 151.
- 6 Thomas Platter d.J.: *Beschreibung der Reisen durch Frankreich, Spanien, England und die Niederlande 1595–1600*, hrsg. von R. Keiser, 1. Teil, Basel/Stuttgart 1968, S. 69.
- 7 Beispiele dafür finden sich in den beiden großen Monographien über Rembrandts Anatomie-Bilder von William S. Heckscher: *Rembrandt's Anatomy of Dr. Nicolaas Tulp*, New York 1958, und William Schupbach: *The Paradox of Rembrandt's »Anatomy of Dr. Tulp«*, London 1982.
- 8 Noch 1706 vermutete ein Augsburger Herausgeber einer Kurzfassung des anatomischen Lehrbuches des Vesalius, die Holzschnitte stammten von Tizian (A. Vesalius: *Zergliederung des menschlichen Körpers. Auf Mahlerey und Bildhauer-Kunst gerichtet. Augspurg 1706*). Tatsächlich hat sie Jan Stephan von Calcar hergestellt, ein Schüler Tizians, der in Venedig war, als Vesalius in Padua seine anatomische Laufbahn begann. Einige Jahre später erschien dann in Basel der anatomische »Klassiker«: Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica septem libri*, Basel 1543, mit den Holzschnitten von Calcar.
- 9 Zit. nach: Filippo Bottazzi: *Leonardo als Physiologe*. In: *Leonardo da Vinci. Das Lebensbild eines Genies*, Stuttgart/Zürich/Salzburg 1955, S. 374. Vgl. außerdem im selben Sammelwerk Giuseppe Favaro: *Anatomie und Physiologie*, a.a.O., S. 363 ff.

- 10 Daß es sich dabei um eine bedeutsame symbolische Mitteilung an den Leser handelt, geht auch daraus hervor, daß der anatomische Text selbst nicht mit ganzheitlichen Sinnauslegungen beginnt, sondern in rein analytischer Einstellung mit den Elementen des Körperbaus. Dieser Darstellungsregel folgten auch schon die mittelalterlichen anatomischen Texte; vgl. George Washington Corner: *Anatomical Texts of the earlier middle ages*, Washington 1927.
- 11 Vgl. dazu die Einzelnachweise dieser Deutungstradition im Appendix II »The special significance of the hand« bei W. Schupbach, a.a.O., S. 57 ff.
- 12 So z. B. bei F.J.J. Buytendijk: *Mensch und Tier*, Hamburg 1958, S. 105 f., und Arnold Gehlen: *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*, Bonn 1950.
- 13 Mehrere Beispiele dazu in W. S. Heckscher, a.a.O. Vgl. auch einen Bericht Felix Platters (a.a.O., S. 96), der als 10jähriger Knabe zusah, wie ein Verurteilter langsam zu Tode gefoltert wurde.
- 14 Beispielsweise in der »Anatomia Magistri Nicolai Physici« aus dem frühen 13. Jahrhundert, abgedruckt in G.W. Corner, a.a.O., S. 67.
- 15 Daß für die Zeitgenossen eine Deutungsambivalenz im Spiel war, zeigt sich u. a. wohl auch in verschiedenen Darstellungstypen in der Druckgraphik: einerseits gleichsam »realistische« Szenarien wie das Frontispiz auf der ersten Seite der Anatomie des Vesalius, andererseits emblematische Grusel-Arrangements, in denen die Zuschauerspaliiere nicht von lebenden Menschen bevölkert sind, sondern von Skeletten in bedeutungsvollen Haltungen (Abb. 3).
- 16 Vgl. W. S. Heckscher, a.a.O., S. 32 ff.
- 17 Ich stütze mich dabei vor allem auf die beiden schon zitierten Bildanalysen von Heckscher und Schupbach und auf eine Analyse des Tulp-Bildes unter dem Gesichtspunkt seiner Gesprächsstruktur von M. Imdahl: Sprechen und Hören als szenische Einheit. Bemerkungen im Hinblick auf Rembrandts Anatomie des Dr. Tulp, in: K. Stierle/R. Warning, *Das Gespräch*, München 1984, S. 287–296.
- 18 Vgl. W. Heckscher, a.a.O., S. 117 ff.
- 19 Vgl. die Erläuterung dieser Hypothese von H. Jantzen: Rembrandt, Tulp und Vesalius, in: ders., *Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze*, Berlin 1951, S. 69–71. Tatsächlich befindet sich dort, wo in dem Werk des Vesalius der Unterarm mit Hand abgebildet ist, der Text auf der linken und die Abbildung auf der (in Rembrandts Bild verdeckten) rechten Seite.
- 20 Van Loenen ist der Name des auf dem Bild am höchsten plazierten Kollegen; vgl. die Namenszuordnungen bei Heckscher, a.a.O., S. 188 ff. und die Diskussion seiner Handgebärde bei Schupbach, a.a.O., S. 27 ff.
- 21 Dazu besonders M. Imdahl, a.a.O.
- 22 W. S. Heckscher, a.a.O., S. 135.
- 23 Knapp drei Jahre vor dem Tulp-Bild malte Rembrandt nicht nur dieses, sondern eine Serie von Selbstporträts, bei denen alle *die Augen im Schatten* liegen (Christopher Wright: *Rembrandt. Self-Portraits*, London 1982).
- 24 Kenneth Clark: *Rembrandt and the Italian Renaissance*, London 1966, S. 94 ff.

- 25 Vgl. dazu Michael Baxandall: Die Wirklichkeit der Bilder, Frankfurt/M. 1977, S. 174 ff.
- 26 K. Clark, a.a.O., S. 193 ff. (Verzeichnis der Besitztümer Rembrandts 1656).
- 27 Das müßte allerdings schon 1642 gewesen sein, während des ersten Amsterdamer Aufenthalts des Comenius. Dennoch ist ein solches Zusammentreffen zwar möglich, aber nicht wahrscheinlich gewesen, da Descartes zurückgezogen lebte und nicht sehr gesellig war. Aber Comenius, der sich über Jahre hinweg mit den Schriften Descartes' intensiv beschäftigte, könnte sehr wohl auch mit Rembrandt gelegentlich gesprochen haben: als dieser das Deyman-Bild malte, ging Comenius fast täglich an dessen Wohnung vorbei, um in der benachbarten Druckerei den Druck seiner »Opera Didactica Omnia« zu kontrollieren; außerdem malte ein Rembrandt-Schüler zur gleichen Zeit vermutlich ein Comenius-Porträt. Vgl. M. Blekastad: Comenius, Oslo 1969, besonders S. 572 f.
- 28 M. Eisler: Der alte Rembrandt, Wien 1927, vermutet einfach eine »bereitgehaltene Schale« (S. 91), was aber wohl falsch ist.
- 29 Diese Hypothese gilt im Hinblick auf das Deyman-Bild noch überzeugender als im Hinblick auf das Tulp-Bild, für welches W. Schupbach (a.a.O., Appendix III »Cognitio sui, Cognitio Dei«, S. 66 ff.) die nötigen Nachweise geführt hat.
- 30 Vgl. dazu Jacques Lacan: Schriften 1, hrsg. von N. Haas, Frankfurt/M. 1975, S. 61 ff.
- 31 Felix Platter (a.a.O., S. 111) berichtet, daß er als ungefähr 14jähriger Knabe angesichts von Tierschlachtungen dachte: »waß wunder dregst du in dir und wirt der metzger finden.«
- 32 R. Descartes: Meditationes de prima philosophia, hrsg. von H. G. Zekl, Hamburg 1959, S. 51.
- 33 Schon seit mehr als einem Jahrhundert war, an der Geschichte des Bildungs- und Armenwesens besonders gut ablesbar, eine Leibestechnik im Umgang mit Kindern und randständigen Gruppen in Mode, die den rationalen Blick des »anatomischen Konzepts« auch auf das Verhältnis zum lebendigen Leib ausdehnte: Die Äußerungen des Leibes wurden auf solche hin durchmustert, die im Hinblick auf Verstandestätigkeit und die Ökonomie der Stadtkultur funktional waren. Was funktional erschien, wurde auch als rational zugelassen und gefördert. Der »Leib« wurde dadurch zum Körper-Ding stilisiert, allenfalls ein Instrument im Dienste von Zwecken, derer sich die Ratio bereits versichert hatte, kein Instrument jedoch, um (wie bei Rembrandt) allererst zu Einsichten zu gelangen. Die Schulordnungen des 16. und 17. Jahrhunderts enthalten dazu reichhaltige Materialien (vgl. dazu beispielsweise: Evangelische Schulordnungen, hrsg. von R. Vormbaum, 2 Bände, Gütersloh 1860).
- 34 Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Wanderjahre, Gedenkausgabe, hrsg. von E. Beutler, Bd. 8, Zürich 1949, S. 349.
- 35 Goethe, a.a.O., S. 351.
- 36 A.a.O., S. 359.
- 37 In Straßburg 1770/71, als junger Mensch, besuchte Goethe häufig die Anatomie, und zwar zu dem Zweck, sich von seiner Empfindlichkeit gegen »widerwärtige Dinge« zu befreien (Richard Friedenthal: Goethe. Sein

- Leben und seine Zeit, München 1963, S. 84).
- 38 So in Hogarths Serie »The Four Stages of Cruelty« (1751), vor allem in »The Reward of Cruelty«; vgl. Ronald Paulson: *The Art of Hogarth*, London 1975 (Abb. 8).
 - 39 Zur Differenzierung des Begriffs »Kulturkritik«, besonders der »konservativen« und »progressiven« Varianten vgl. Hauke Brunkhorst: *Romantik und Kulturkritik*, in: *Merkur*, Jg. 1985, Heft 6, S. 484 ff.
 - 40 Vgl. dazu auch K. Mollenhauer: *Anmerkungen zu einer pädagogischen Hermeneutik*, in: ders.: *Umwege. Über Bildung, Kunst und Interaktion*, Weinheim/München 1986, S. 120 ff.
 - 41 »Die Präsenz klassischer Motive ist unübersehbar gemacht. Als *Bildzeigen* diese Darstellungen aber zugleich die Stigmata der Moderne: Parzellierung des 'Bildleibes', Kompositions- und Einheitsverlust. Über die Negation herkömmlicher Bildrhetorik hinaus indiziert sich darin die Abwesenheit von 'Bedeutung', die einzig über die Lektüre szenischer Gehalte zu gewinnen wäre.« Bernd Growe: *Modernität und Komposition. Zur Krise des Wertebegriffs in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts*, in: W. Oelmüller (Hg.), *Kolloquium Kunst und Philosophie*, Bd. 3, *Das Kunstwerk*, Paderborn 1983, S. 177; ferner Werner Hofmann: *Edouard Manet. Das Frühstück im Atelier*, Frankfurt/M. 1985.
 - 42 Der häufig zu lesenden Annahme, Sigmund Freud sei der »Entdecker« oder erste Theoretiker des »Unbewußten« gewesen, begegnet Odo Marquard: *Zur Bedeutung der Theorie des Unbewußten für eine Theorie der nicht mehr schönen Kunst*, in: H. R. Jaub (Hg.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, München 1968, S. 375–392.
 - 43 Diese These wird am Beispiel der modernen Literaturgeschichte von Thackeray bis Beckett überzeugend erläutert von Wolfgang Iser: *Reduktionsformen der Subjektivität*, in: H. R. Jaub, a.a.O., S. 435–492.
 - 44 Eigentlich beginnt diese Problemstellung schon früher, spätestens jedenfalls mit Karl Philipp Moritz' autobiographischem Werk »Anton Reiser«, in dessen Vorrede (1785) es heißt, man solle in diesem Werk, »welches vorzüglich die innere Geschichte des Menschen schildern soll, *keine große Mannigfaltigkeit der Charaktere* (Hervorhebung vom Verf. K. M.) erwarten«. Nicht die »Charaktere« interessieren also, sondern deren Beziehungen zueinander; was K. Ph. Moritz noch so ausdrückte: das Buch solle »den Blick der Seele in sich selber schärfen«. Was man aber liest, ist eine Anatomie von Beziehungskonstellationen und deren Folgen. Das kommentierende Vokabular reichte offenbar noch nicht aus, um genau zu diagnostizieren, was sich in der Niederschrift des eigenen Lebens vollzog.
 - 45 Fr. Nietzsche: *Fröhliche Wissenschaft, Werke in 3 Bänden*, hrsg. von K. Schlechta, Bd. II, München 1977, S. 12. Vgl. auch H. Rumpf: *Die übergangene Sinnlichkeit*, München 1981.
 - 46 Piet Mondrian: *Neue Gestaltung*, Mainz/Berlin 1974 (erste Auflage 1926 in den »Bauhaus-Büchern«).
 - 47 Helmuth Pleßner: *Die Stufen des Organischen und der Mensch*, Berlin 1965 (2. Aufl.), S. 70.



Abb. 1: Titelholzschnitt aus Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica septem libri*; Basel 1543 (mit ziemlicher Sicherheit Porträt des A. Vesalius).

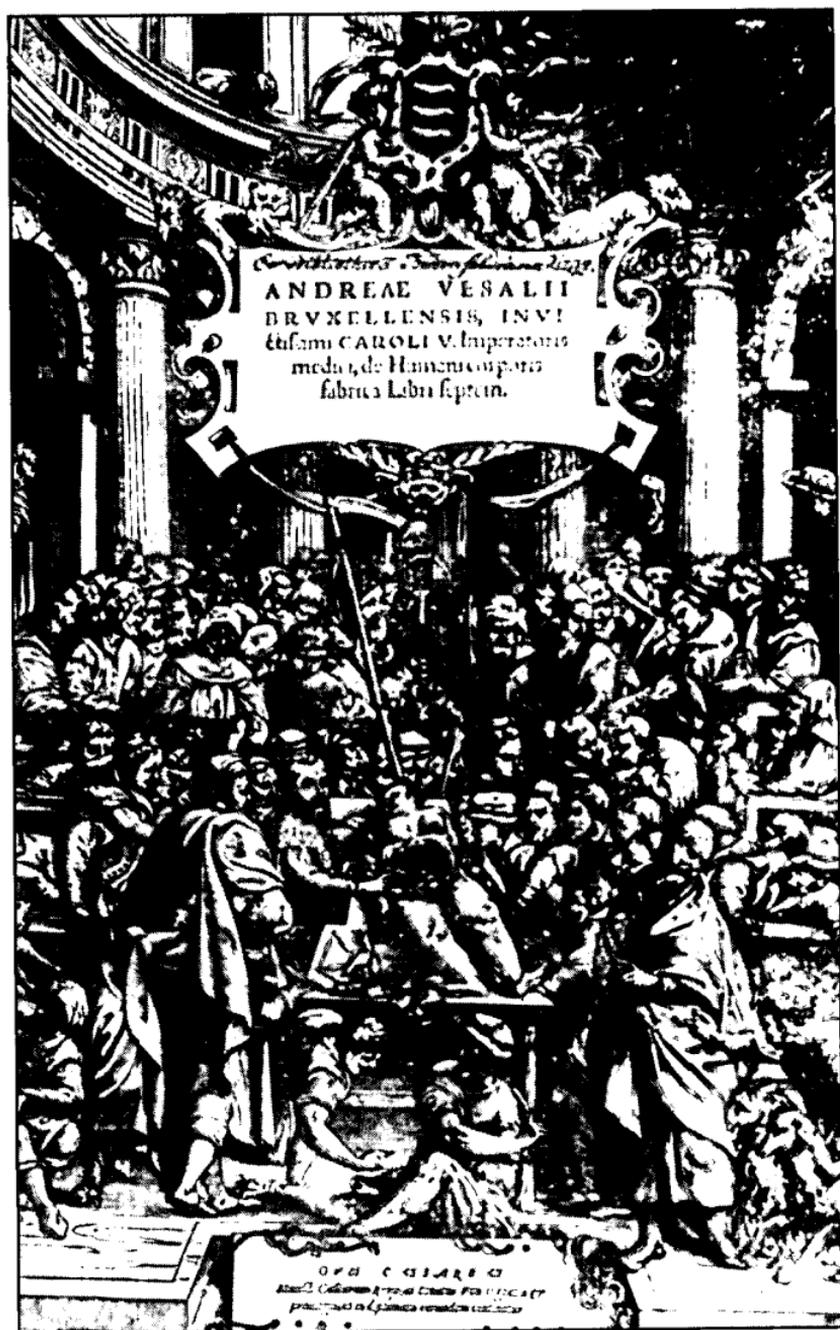


Abb. 2: Titelholzschnitt aus Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica septem libri*, Basel 1543.

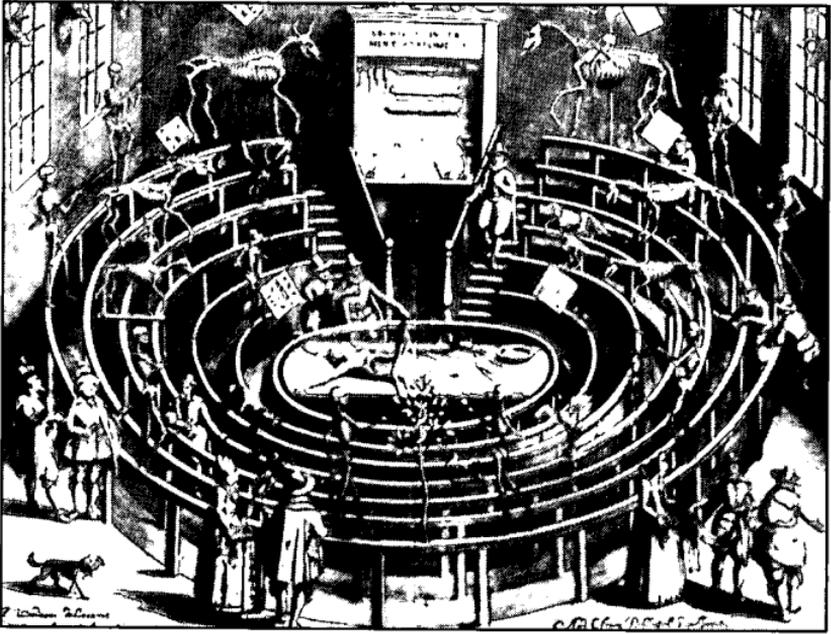


Abb. 3: Willem Swanenburgh, *Das anatomische Theater*, Holzschnitt (1610).



Abb. 4: Rembrandt, *Die Anatomie des Dr. Tulp* (1632).



Abb. 5: Rembrandt, Selbstbildnis (1629).



Abb. 6: Rembrandt, Die Anatomie des Dr. Deyman (1656).



Abb. 7: Andrea Mantegna, Der tote Christus (zirka 1480).



Abb. 8: William Hogarth, *The Reward of Cruelty*; Holzschnitt von J. Bell (1751).



Abb. 9: Edouard Manet, Frühstück im Atelier (1868-69).

Jürgen Manthey

Die Schönheit des Übermenschen.

Ästhetik und Literaturkritik bei Nietzsche

Von der »Übermenschlichen Schönheit« ist in »Also sprach Zarathustra« einmal wörtlich die Rede.¹ Mit Schönheits-Vorstellungen ist der bessere, höhere Zustand des Menschen verbunden. Dabei handelt es sich bei Nietzsche um eine Subjekt-Konstituierung, die die »Erschaffung« des neuen Individuums als ästhetische Selbstverwirklichung versteht: Der Künstler der Zukunft würde sein eigenes Kunstwerk sein, der Mensch der Zukunft würde ein Künstler sein.

Nietzsches Aktualität wird in letzter Zeit an seiner Stellung zum Subjekt-Begriff und an seiner Auffassung vom Schein erörtert und positiv entschieden. Zu einem etwas anderen Ergebnis kommt, wer seine Stellung zur Literaturkritik, zur Literaturvermittlung, zur Literatur als Vermittlung, untersucht.

Wer Nietzsche heute zum Propheten der Postmoderne bestimmt, läßt unberücksichtigt, hinter welcher Modernität (Aktualität) er zu seiner Zeit aus nicht nur hellsichtigen Idiosynkrasien zurückblieb. Die Feststellung, daß alles nur Schein sei, bedeutet nicht, daß alles nur Schein sein *soll*. Es gibt noch etwas anderes als den Schein, zumindest *gab* es etwas anderes. Die Einbeziehung des Subjekts in den totalen Schein beim »modernen Menschen« ist nicht von genügender Endgültigkeit für Nietzsche. Der ständige Gestus seiner Umwertungen geht auf die Unterstellung eines Jenseits davon aus.

Nietzsche benutzte das Wort Literatur selten, und wenn, dann in einem abklassifizierenden Sinne. Selbst als er 1887 an Franz Overbeck schreibt, er habe »in den letzten 15 Jahren eine ganze Literatur auf die Beine gestellt«, tut er das von sich ab mit der Bemerkung, er habe ja auch »nur die miserabelsten Jahre meines Lebens dazu verwendet«. Er könne darüber bloß noch lachen, wie er über »alles Literatur-Machen lache«. Vorher hatte er behauptet: »Von Dostojewski wußte ich vor wenigen Wochen auch selbst den Namen nicht – ich ungebil-

deter Mensch, der keine ›Journale‹ liest.«² Oder nehmen wir den Satz: »Im Grunde ist auch Wagners Musik noch Literatur.« Er bedeutet einen erheblichen kritischen Vorbehalt gegenüber Wagners Werk.³ Entsprechend herabsetzend ist der Gebrauch des Wortes Literat. »Der Literat ist mir widerlich«, heißt es in den »Nachgelassenen Fragmenten«. Verächtlich wird er den »Händlern« und »Zwischenpersonen« gleichgesetzt. »Der Literat ist wesentlich Schauspieler.« So in der »Fröhlichen Wissenschaft«⁴. Kein Wort kommt so häufig und in so durchweg negativer Bedeutung im Werk Nietzsches vor wie das Wort Schauspieler.⁵

Den Kritiker kennt Nietzsche nur in Anführungszeichen. In ihm treffen gleich zwei negative Einflüsse zusammen, denen die Zugrunderichtung der einzigen Kunst, die in Nietzsches Augen diesen Namen verdient, zugeschrieben wird: Der »Kritiker« ist der theoretische, der sokratische Mensch, und er ist dies als Repräsentant des modernen, »sich kritisch gebärdenden« Publikums.⁶

Nietzsche setzt sich mit der Literatur seiner Zeit denn auch zunächst nicht als Literaturkritiker, sondern als Literaturhistoriker auseinander. Das heißt, er kritisiert sie, indem er in der griechischen Antike den Punkt aufsucht, an dem die »wahre« Kunst verraten wurde.⁷ In seiner frühesten kunsttheoretischen Veröffentlichung, »Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik«, in der er dieses Vorhaben ausführt, stehen ziemlich am Anfang zwei Voten, die als Grundlage für Nietzsches literaturkritische Ansichten angesehen werden können.

Eins dieser Voten lautet: »Uns ist mit dieser Deutung« – von Archilochos als dem angeblich ersten subjektiven Künstler war gerade die Rede – »wenig gedient, weil wir den subjektiven Künstler nur als den schlechten Künstler kennen und in jeder Art und Höhe der Kunst vor allem und zuerst die Besiegung des Subjektiven ... fordern.«⁸ Denn: Das bloß egoistische Subjekt ist der Gegner aller Kunst.⁹

Das zweite Votum bezieht sich auf die Gemeinsamkeit in der Ausdrucksform beim bildenden Künstler und beim epischen Autor. Es heißt da: »Der Plastiker und zugleich der ihm verwandte Epiker ist in das reine Anschauen der Bilder versunken.« Nur vom Epiker spricht Nietzsche dann noch, wenn

er sagt, daß dieser in den Bildern »und nur in ihnen mit freudigem Behagen lebt und nicht müde wird, sie bis auf die kleinsten Züge liebevoll anzuschauen, während selbst das Bild des zürnenden Achilles für ihn nur ein Bild ist, dessen zürnender Ausdruck er mit jener Traumlust am Scheine genießt.« Nietzsche bleibt hier in Ut-pictura-poesis-Vorstellungen befangen, der Epiker ist beschreibender Künstler.

Der Epiker ist, weil für ihn der Kunstgegenstand nichts als ein »Spiegel des Scheins« bedeutet – er ist nur anschauernd, nie »erlebender« Künstler –, allerdings »gegen das Einswerden und Zusammenschmelzen mit seinen Gestalten geschützt«¹⁰: Er ist der ganz auf das Auge, auf den auch emotional zur Distanz geneigten Gesichtssinn reduzierte Maler mit Worten. Man meint dennoch, daß Nietzsche, im Ruf, »den Begriff des autonom Ästhetischen theoretisch« mit fundiert zu haben,¹¹ diese Abstinenz des epischen Dichters, die ästhetischen Objekte nicht mit sich selbst zu belehnen, als eine wichtige Vorbedingung für den Selbständigkeitscharakter der Kunstwirklichkeit guthießen müßte.

Bereits das Verb »genießen« in diesem Zusammenhang, die Wendung »freudiges Behagen« vor dem »Spiegel des Scheins« unterstellen dem epischen Künstler mit deutlich abwertenden Konnotationen einen sowohl narzistischen wie idyllisch gestimmten Kunstbezug.¹² Das Epos wird, nach der Einteilung der Kunst in zwei »Kunstwelten«, der apollinischen und der dionysischen, der apollinischen zugeordnet. Sein Autor ist damit nur halber Künstler, ein Künstler gewissermaßen ohne Unterleib. Er kennt nicht den Rausch, er verdrängt den »Urschmerz«, auf den alle Kunstpraxis – auch die in der apollinischen sich dieser Wahrheit verschließende – zurückgeht. Im Zeichen Apollos geschieht die »Verherrlichung der *Ewigkeit der Erscheinung* . . . der Schmerz wird in einem gewissen Sinne aus den Zügen der Natur weggelogen«¹³.

Nietzsche kennt in der Kunstentwicklung nur eine Steigerung und den Niedergang. Höhepunkt der Steigerung ist, und allein sie, die Tragödie des Aischylos. Daß der Augenblick vollkommenster Kunst in Richard Wagners »deutschem« Gesamtkunstwerk wiedergekehrt sei, hat Nietzsche bekanntlich zunächst glauben wollen, später jedoch als Hoffnung, »wo

nichts zu hoffen war«, verworfen.¹⁴ Bestehen bleibt die Auffassung von der Tragödie als dem höchsten Kunstausdruck, zu dem die menschliche Gattung bisher fähig gewesen ist. Mit dieser Auffassung sieht Nietzsche sich »an die Pforten . . . der Gegenwart und Zukunft« klopfen, sich in »Kämpfe hinein- stürzen«¹⁵.

Daß Nietzsche sich so an die tragische Kunst heftet, zwingt zu einem Blick auf seine Rekonstruktion ihres Augenblicks in der Geschichte, der Epiphanie im dramatischen Dithyrambus des Aischylos.

Das Tragische ist für Nietzsche, wie er sagt, aus der »Kategorie des Scheins und der Schönheit . . . gar nicht abzuleiten«¹⁶. Der apollinische Künstler, also der Epiker, ist, wie die Sprache überhaupt, zum tragischen Ausdruck unfähig. »Apollo«, heißt es emphatisch an einer Stelle, »steht vor mir als der verklärende Genius des principii individuationis, durch den allein die Erlösung im Scheine wahrhaft zu erlangen ist: während unter dem mystischen Jubelruf des Dionysos der Bann der Individuation zersprengt wird und der Weg zu den Müttern des Seins, zu dem innersten Kern der Dinge offenliegt.«¹⁷

Nietzsche wird bis zuletzt an der Doppelstruktur eines apollinischen »Zwangs zur Vision« und eines dionysischen »Zwangs zum Orgiasmus« festhalten, die, das ist wichtig, keine bloß formalen, den Mitteln der Kunst zuzurechnende Prinzipien sind, sondern – das Wort »Zwang« deutet das schon an – »Zustände« bedeuten, die auch im »normalen Leben« auftreten. So noch zuletzt in den »Nachgelassenen Fragmenten«¹⁸.

Wie für Schopenhauer ist auch für Nietzsche nur Musik die Kunstform, die nicht Abbild der Erscheinungswelt ist, sondern, »als direkte Beziehung zum Wesen aller Dinge«, »unmittelbar Abbild des Willens selbst«¹⁹. Daher ist allein die Musik imstande, den »tragischen Mythos zu gebären«. (Nietzsche spricht im Zusammenhang mit der Kunstwerkproduktion immer wieder gern von Schwangerschaft und Geburt.²⁰) Das Tragische ist der symbolische Ausdruck für die »Vernichtung des Individuums«, und »erst aus dem Geist der Musik verstehen wir die Freude« an der Auslöschung des Einzelbewußtseins. In ihm können sich, wie im Auge, die Erscheinungen nur spiegeln. Die wahre Kunst hält sich jedoch »an das ewige

Leben jenseits aller Erscheinung«. Ihr Medium kann nicht die schöne Täuschung und Behagen stiftende Lüge sein, sondern Ausdruck für das »Wahrhaft-Seiende und Ur-Eine«²¹. Mit der Vorstellung eines ewigen Lebens jenseits der Erscheinungen verbindet Nietzsche einen mystischen Naturbegriff. Es ist die Natur, zu der er noch in der »Götzendämmerung« »zurück« will, zur »hohen, freien, selbst furchtbaren Natur und Natürlichkeit«²². So ist es auch bezeichnend, daß Napoleon für ihn diese Natur verkörpert. Es ist die Natur, die der apollinische Künstler zu leugnen versucht. Jedoch: »In der dionysischen Kunst und in der tragischen Symbolik redet uns dieselbe Natur mit ihrer wahren unverstellten Stimme an.« Sie spricht als die am »unaufhörlichen Erscheinungswechsel sich befriedigende Urmutter«²³.

Für den immer wieder beschworenen Urgrund der Dinge müssen in der »Geburt der Tragödie« über zehnmal Ausdrücke wie »Urmutter«, »Mutterschoß«, »Geburtsschoß«, »Schoß«, »Mütter des Seins«, »Göttin« eintreten, ganz zu schweigen von den vielen mystischen Begriffen wie »Urwesen«, »Urheimat«, »Urlust«, »Urphänomen« etc.

Nietzsches kunsttheoretische Einlassungen sind bis dahin im Kern eine Psychologie, wenn nicht eine Physiologie, der Kunst. Sie werden es in den letzten Jahren vor Ausbruch der Krankheit verstärkt wieder sein: »Das Verlangen nach Kunst und Schönheit ist ein indirektes Verlangen nach den Entzückungen des Geschlechtstriebes ...«, heißt es zum Beispiel in den »Nachgelassenen Fragmenten«²⁴. Damit wird in »Nietzsche contra Wagner« am Schluß die »Tapferkeit« begründet, bei der Oberfläche, beim Schein »stehnzubleiben, an den ganzen *Olymp des Scheins* zu glauben«, Künstler zu sein statt Wissenschaftler, aus »Scham« vor der Art der Wahrheit, die hinter dem Schein besser verborgen bleibe: »Vielleicht ist die Wahrheit ein Weib, das Gründe hat, *ihre Gründe nicht sehn zu lassen* ... Vielleicht ist ihr Name, griechisch zu reden, Baubo?«²⁵

Der Schein – der Olymp des Scheins spielt auf die Herkunft der griechischen Göttervorstellungen aus der Poesie an – der Schein als die von der Einbildung hervorgebrachte Erscheinung als Bild bezieht sich also, und selbst noch in der Leug-

nung, auf ein ihm entgegengesetztes, durch ihn verborgenes, verhülltes Sein, unter dem Nietzsche eine verdrängte, weil offenbar auch furchtbare Natur versteht. Mit ihr kann das Subjekt des Künstlers im Zuge einer »Erlösung« durch Kunst dennoch eins werden.

Das geschieht im dionysischen Rausch, so wie Nietzsche ihn begreift. Das heißt, daß er an dem orgiastischen Erregungspotential des Subjekts nur soweit interessiert ist, als dieses sich sofort in der Scheinrealität des Apollinischen neutralisiert, sich als unmittelbares Triebgeschehen aufhebt und dabei die bis dahin statischen Bilder, über die der Epiker nicht hinausgelangt, in eine nicht nur als äußerliche angenommene Bewegung versetzt: Am vollendetsten als Kunst in der musikalischen und szenischen Darstellung der Aischyleischen Tragödie.

Solche kunststiftende Schamhaftigkeit ist für Nietzsche bereits eine Hervorbringung der Natur, wenn auch merkwürdigerweise nur der griechischen. Mit einer anderen hat er sich in der Antike lieber erst gar nicht befaßt – so sehr ist ihm an der Verhüllung gelegen.²⁶ Es geht ihm ganz entschieden darum, zur Grundlage einer Theorie des Ästhetischen zu machen, daß Kunst aus einem Reflex sowohl der Enthüllung wie der *gleichzeitigen* Verhüllung einer der Körpersphäre zugehörigen Wahrheit entsteht, aus sowohl bewußtseinsauslöschender wie substitutionell-produktiver Manipulation der sexuellen Libido.

Das forciert Eindeutige, aber auch Widersprüchliche mancher seiner Urteile zur Literatur seiner Zeit gehen darauf zurück, daß der Diskurs über Kunst die Manipulation fortzusetzen beziehungsweise zu reproduzieren hat. Jede im oder neben dem Kunstwerk zum Vorschein kommende Reminiszenz an den als häßlich tabuisierten, weil potentiell erregbaren Körper, wird mit heftiger Abwehr bedacht: »Ich liebe den Wald. In den Städten ist schlecht zu leben: da gibt es zu viele der Brünstigen.« Damit beginnt das Kapitel »Von der Keuschheit« in »Also sprach Zarathustra«²⁷. So kritisiert er Flaubert wegen seiner »Madame Bovary«, wegen der Behandlung »großstädtischer Probleme« im Roman, hält ihm dann jedoch, was ganz zuletzt in einem Lob mündet, seine »Keuschheit«

zugute.²⁸ (Er kannte Flauberts Tagebücher und Briefe nicht, in denen – wenigstens im französischen Original – vom Geschlechtsverkehr unverblümt die Rede ist.)

Die höchste Ausprägung des Künstlers ist für Nietzsche der antike Lyriker, dessen »Identität . . . mit dem Musiker« er ausdrücklich voraussetzt. Er »ist zuerst als dionysischer Künstler, gänzlich mit dem Ur-Einen eingeworden und produziert das Abbild des Ur-Einen als Musik«. So sind »die Bilder des Lyrikers nichts als *er* selbst, weshalb er als bewegender Mittelpunkt jener Welt ›ich‹ sagen darf«. Es ist nicht mehr die Ich-Erfahrung des »empirisch-realen Menschen, sondern die einzige überhaupt wahrhaft seiende und ewige, im Grunde der Dinge ruhende Ichheit, durch deren Abbilder der lyrische Genius bis auf den Grund der Dinge hindurchsieht«²⁹.

Er sieht auf den Grund der Dinge hinab, wie es heißt, aber nie anders als durch die Brille der Kunst. Anders wäre der Blick tödlich. Das ist die Funktion der Bilder, »kurz das Apollinische der Maske, notwendige Erzeugung des Blicks ins Innere und Schreckliche der Natur, gleichsam leuchtende Flecken zur Heilung des von grausiger Nacht versehrten Blickes«³⁰.

Auffällig – deswegen hätte es jemandem schon einmal auffallen müssen – die Häufigkeit und Eindringlichkeit von Beschwörungen eines furchterregenden Grauens in Verbindung mit dem Blick, der, um nicht mit Blendung und Blindheit »versehrt« zu werden, sich in die selbstproduzierte Zwischenrealität von Bildern rettet. Nietzsche ontologisiert dieses »Innere der Natur« als die »Schrecken und Entsetzlichkeiten des Daseins«.

Die Leiderfahrung *des* Menschen ist daher unumgänglich, es gibt kein menschliches, kein historisches Mittel zu deren Abstellung. Deshalb wurde »aus tiefster Nötigung« das, wie es heißt, »furchtbare Vernichtungstreiben« vor allem »von den Griechen durch jene künstliche *Mittelwelt* der Olympier fortwährend von neuem überwunden, jedenfalls verhüllt und dem Blick entzogen«³¹.

Nietzsche setzt die Göttervorstellungen bei den Griechen mit den Bildwirklichkeiten des Künstlers dem Wesen nach gleich und definiert Kunst nicht als utopischen Vorschein der

in der Gesellschaft zu vollendenden sozialen Harmonie, sondern als Ablenkung von einer naturwüchsigen Bedrohung, die unabhängig ist vom historischen Augenblick und vor allem von der rationalen Aufklärung über ihn.

Man ist, meine ich, in Abhandlungen von dieser Genesis des menschlichen Kunstbedürfnisses zu schnell zu dem Schluß gelangt, daß damit ja die Autonomie des Kunstschönen erklärt und am Anfang des neueren Kunstverständnisses situiert sei.³² Niemand hat an der Stelle gefragt, was denn diese »Schrecken und Entsetzlichkeiten des Daseins« eigentlich sind, die nach wie vor, in ausdrücklich für zwingend ausgegebener Übertragbarkeit vom griechisch-antiken Zustand auf den gegenwärtig-deutschen, Nietzsches Theorie des Tragischen zu rechtfertigen haben. Der sozialen Wirklichkeit können diese Schrecken nicht angehören, denn diese ist für Nietzsche nichts als banal, flach, medioker, empfindungs- und also auch schreckensarm.

Tritt man einmal heraus aus dem ästhetischen Wirkungskegel der Tragödie und fragt nüchtern, was der tragische Held denn eigentlich sei und was Nietzsche an ihn so gefesselt haben könnte, so stößt man auf die Determination zum Tode, auf die wesentliche Unfreiheit also dieses Protagonisten. Nietzsche – und das ist die Spannung in seinem Werk – ist der unfreieste Mann, der *deswegen* so leidenschaftlich und so legitimiert von Freiheit reden und immer wieder zu ihrer Aufgabe in der Selbstaufhebung des »natürlichen« Subjekts überreden kann. Wenn Nietzsche einmal konkret wird und die Schrecken beim Namen nennt, so mit den mythischen Nominalisierungen eines traumatischen inneren Geschehens, »jenes Schreckenslos des weisen Ödipus« nämlich, »jener Geschlechtsfluch der Atriden, der Orest zum Muttermorde zwingt«³³.

Wie kam Nietzsche, der – zumal im Mikrokosmos *seiner* Existenz – in der durchaus manierlichen Welt des ausgehenden 19. Jahrhunderts mit seinen wissenschaftlichen Triumphen über die äußere Natur lebte, zu diesem mythischen, gewalttätigen Naturbegriff, auf den er sich in seiner Kunstdoktrin beruft, um die daraus abgeleitete pauschale Kritik an der Literatur der Neuzeit, speziell in seiner Gegenwart, notwendig erscheinen zu lassen?

Das Insistieren auf der einen tragischen Kunst als der einzig vollendeten ist nicht nur als ein sozusagen kunstpraktischer Restaurierungsversuch anzusehen, sondern vor allem als ein einseitiges, starres und, nicht zuletzt, monumentales (im Sinne seiner eigenen Einteilung von Aneignungsformen des Historischen) ästhetisches Theorem, dem eine psychisch bedingte Fixierung Grenzen setzte, indem sie andere Kunstformen denn die eine – analog zum sogenannten »Ur-Einen« – nicht zuließ.³⁴

Der Künstler, der in den Bannkreis des Kultischen zurückbeordert wird, ist für Nietzsche bis zuletzt noch einmal der Vater, der Seher, der Magier, und von diesem erwähnt er, daß er nach einem »uralten, besonders persischen Volksglauben nur aus Inzest geboren werden kann«³⁵. (Sollte das die Assoziation sein, die später dem Magier seiner besonderen Wahl den Namen des *persischen* Religionsstifters Zarathustra eingetragen hat?)

Daß Nietzsche unter dem Zwang stand, und diesen verallgemeinerte, an einer bestimmten Stelle der äußeren Realität – und seine Metaphorik allein schon macht deutlich, welche Stelle das ist – die Enthüllung ständig zu wünschen, sie aber nur in einer gleichzeitig erfolgenden Verhüllung als Vorstellung ertragen zu können, veranlaßte ihn dazu, den darunter liegenden psychischen Verlauf zu ästhetisieren und ihn als ästhetischen von allen anderen Verläufen abzusetzen, das heißt zu neutralisieren und zu verabsolutieren. So kommt es zum Beispiel, daß er sich die Griechen selbst im dionysischen Rausch der sexuellen Ekstase nicht nackt, das heißt nicht ohne Kunst denken kann, ähnlich wie Platon die in seinem Staat nackt Gymnastik treibenden Frauen sich von der Tugend bedeckt vorstellte.³⁶ Folglich ist bei den Griechen auch das orgiastische Geschehen der Dionysien – und nur bei ihnen – von vornherein ein »künstlerisches Phänomen«, ein »künstlerischer Jubelschrei« und kein tierischer Brunftlaut wie bei den dafür verabscheuten »Barbaren«³⁷.

Doch nicht das ist die gravierendste Konsequenz aus der Fixierung an einen Vorstellungsverlauf, der als das Tragische kunstkonform und damit gesellschaftsfähig gemacht ist, wenn darin auch auf dem Sonderstatus des durch Askese »vornehm« gemachten einzelnen bestanden wird.

Ernster ist, daß die richtige Einsicht, der Mensch lebe grundsätzlich in einer Mittelwelt, einseitig und ausschließlich auf die ästhetische Wirklichkeit bezogen und nur diese einer Theorie für würdig befunden wird, nicht aber die Mittelwelten der Politik, der Ökonomie, der Gesellschaft, der Geschichte.

(Wie, wenn Nietzsche den Faschisten Vorschub leistete, nicht indem er ihnen erlaubte, ihre politische für seine künstlerische Mittelwelt auszugeben, sondern weil er die politische Mittelwelt, deren Autoren-Medien der moderne Schriftsteller und der Journalist waren, einer Theorie nicht für wert gehalten hatte, es sei denn in einem abfälligen Sinne, als die Region, die in seinen Gedanken längst dem »Pöbel« zugesprochen war, bevor sie diesem in der Wirklichkeit anheimfiel?)

Daß »nur als ästhetisches Phänomen das Dasein der Welt gerechtfertigt ist«, wiederholt Nietzsche in seiner Vorrede zur »Geburt der Tragödie« aus dem Jahre 1886 noch einmal. Das ist nicht erst an dieser Stelle das Gesetzeswort, in dem das defensive Eintreten für die Unentbehrlichkeit des schönen Scheins in die offene Herrschaftsrede umschlägt: Nicht mehr, daß nur von der Kunst überschienen das Leben zu ertragen sei, vertritt der Wortlaut an dieser Stelle. Das »*Dasein der Welt*« (diese Worte sind im Text kursiv herausgehoben). Erst in der Erhöhung ins Überindividuelle, Übermenschliche als dem ästhetisch gedachten Allgemeinen hat menschliche Existenz ein Recht auf Sein.³⁸

Vor diesem keineswegs nur »sanften Gesetz« hat in der Gegenwart nichts Bestand. Alle zeitgenössische Kunst reproduziert für Nietzsche vielmehr eine bedenkliche Kunsterscheinung, die er als dritte die alexandrinische nennt und für die, daß sie überhaupt in der Welt ist, eine Person, die als historische so gut wie gar nicht überliefert ist, verantwortlich sein soll: Sokrates. Sokrates ist für Nietzsche die Verkörperung des sogenannten theoretischen Menschen. In ihm hat sich eine verhängnisvolle Spielart des Scheins etabliert: die »Wahnvorstellung«, daß durch Wissen, also durch Aufklärung, eine Verbesserung der Erkenntnislage und damit auch eine Korrektur der menschlichen Existenzbedingungen zu erreichen sei.³⁹ Sokrates tritt somit »als der Vorläufer einer ganz anderen Kultur, Kunst und Moral« auf den Plan, indem er es wagt, »als ein

einzelner das griechische Wesen zu verneinen«, wie Nietzsche sich ausdrückt. Er habe das Wissen zur Tugend und die Tugend zum Mittel des Glücks erklärt: »In diesen drei Grundformen des Optimismus liegt der Tod der Tragödie.«⁴⁰

Wir fragen hier besser nicht, wie es denn einem einzelnen hatte gelingen können, die ganze Welt durch Todesverleugnung in einen entfremdeten Zustand zu versetzen und damit den Kunstantrieb zu zerstören; auch nicht beschäftigen uns hier die psychologischen Implikationen bei den ständigen Personifizierungen von sowohl rettenden wie verderbenden Kräften im Weltbild Nietzsches, dieses »Psychologen, der nicht seinesgleichen hat«, wie er von sich sagte.⁴¹ Es geht um den Typ von Kunst, der dem theoretischen Menschen zugeschrieben wird. Bezeichnend ist, was ihn »vom Künstler« unterscheidet: Während dieser »mit verzückten Blicken an dem hängenbleibt, was auch jetzt noch, nach der Enthüllung, Hülle bleibt«, hat der theoretisch-sokratische Mensch »an der abgeworfenen Hülle« und ausschließlich an der »Enthüllung« sein »höchstes Lustziel«⁴². (Lustziel, nicht wissenschaftliches Interesse, wohl gemerkt!)

Der »Tod der Tragödie«, im Formalen durch die Umfunktionalisierung des Chors herbeigeführt, ist in den Stücken des Euripides unwiderruflich: Dabei war dieser »in gewissem Sinne nur Maske«, hinter der sich Sokrates selbst verbarg.⁴³ Mit Euripides setzt sich erstmals eine Kunstform durch, die für Nietzsche durch zwei entscheidende Errungenschaften gekennzeichnet ist. Erstens bringt er den Verstand, das Denken des Sokrates, auf die Bühne, und zweitens den Zuschauer, das Publikum: »Der Mensch des alltäglichen Lebens drang durch ihn aus dem Zuschauerraum auf die Szene ...«⁴⁴ Beides zusammen ergibt den Protagonisten der »neueren Komödie«, der ein »Doppelgänger« des common man ist. Statt des »tragischen Helden« gibt es von nun an die »bürgerliche Mittelmäßigkeit«. In der Figur des schlauen, verschlagenen Sklaven avanciert sie zum repräsentativen Bühnenhelden. Seine Sprache ist die sogenannte »öffentliche Sprache«, die Sprache der Massen.⁴⁵

Euripides wird von Nietzsche vorgeworfen, er mache das gewöhnliche Publikum, das er nur bis zu jener Sklavenklugheit aufkläre, zum Kunstrichter. Dazu suche er ihm durch

»höchst realistisch nachgemachte, keineswegs in den Äther der Kunst getauchte Gedanken und Affekte«⁴⁶, zu gefallen, und ende so bei einer »naturalistischen und unkünstlerischen« Tendenz.

Auf der Bühne kommt jetzt erst der Schauspieler zur Geltung. Er ist der »affektlose« Vermittler und nicht mehr der Rhapsode, und Euripides ist für Nietzsche, als erster in einer langen Reihe von negativen Protagonisten der Kunstgeschichte – Wagner wird der letzte sein –, vor allem Schauspieler: »Reiner Künstler ist er weder im Entwerfen noch im Ausführen«, heißt es.⁴⁷

Damit ist die moderne Kunst und mit ihr Nietzsches Stellungnahme zu ihr geboren. Es kommt noch ein weiteres Merkmal hinzu: die fehlende Einheit des Stils. Für sie wird ein anderer Sokratiker von vergleichbarem Einfluß auf die spätere Kunstentwicklung haftbar gemacht: Platon. Er hat »durch Mischung aller vorhandenen Stile und Formen . . . das strenge ältere Gesetz der einheitlichen sprachlichen Form durchbrochen«. Damit ist er zum Vorläufer für alle »zynischen Schriftsteller« mit ihrer »Buntscheckigkeit des Stils« geworden, und Nietzsche zieht kühn die Linie bis in die Gegenwart: »Wirklich hat für die ganze Nachwelt Plato das Vorbild einer neuen Kunstform gegeben, das Vorbild des *Romans*.«⁴⁸

Nietzsche überträgt die an der Antike gewonnenen Einstellungen unmodifiziert auf die Neuzeit und legt sie den Kriterien seiner Beurteilung von Literatur pauschal zugrunde. Vorbildlich sind danach die französischen Moralisten des 17. Jahrhunderts: Wenn sie »griechisch geschrieben« hätten, wären sie »auch von den Griechen verstanden worden«⁴⁹. Nietzsche fügt hinzu, daß das ausdrücklich als Lob gemeint sei. Racine, Corneille nimmt er mehrmals gegen Shakespeare in Schutz.⁵⁰ »Voltaire ist der letzte große Dramatiker«, weil er »seine Seele durch griechisches Maß bändigte«⁵¹. Von deutschen Autoren schätzt er Goethe, vor allem dessen Unterhaltungen mit Eckermann, »dem besten deutschen Buche, das es gibt«, ferner Lichtenbergs Aphorismen, Jung-Stillings Lebensbeschreibung, Stifters »Nachsommer« und Kellers »Leute von Seldwyla«⁵². Später kommt noch der Lyriker Heine dazu.⁵³ Lessing wird dagegen an mehreren Stellen scharf kritisiert:

»Lessing machte die französische Form, das heißt die einzige moderne Kunstform zum Gespött in Deutschland und verwies auf Shakespeare und machte den Sprung in den Naturalismus.«⁵⁴ Er ist der »theoretische Mensch«, wenn auch, an dieser Stelle ist Nietzsche gnädig, der »ehrlichste«⁵⁵. Die Reihe der großen Schriftsteller reicht von Homer bis zu Goethe: »Eine Kunst, wie sie aus Homer, Sophokles, Theokrit, Calderon, Racine, Goethe *ausströmt*, als *Überschuß* einer weisen und harmonischen Lebensführung – das ist das Rechte.«⁵⁶

Nietzsches Kulturdefinition lautet: »Kultur ist vor allem Einheit des künstlerischen Stils in allen Lebensäußerungen eines Volkes.«⁵⁷ Das Gegenteil, die »Barbarei«, ist die »Stillosigkeit« oder das »chaotische Durcheinander aller Stile«. In der Streitschrift gegen David Strauß, der sich als Beitrag zur Literaturkritik versteht, wird gleich zu Anfang noch einmal das Ende der Kunstperiode verkündet: »In diesem chaotischen Durcheinander aller Stile lebt aber der Deutsche unserer Tage.«⁵⁸ Als eine Verschwörung sind »Zeitungsschreiber und Roman-, Tragödien-, Lied- und Historienfabrikanten: denn dies ist doch ersichtlich eine zusammengehörige Gesellschaft«, dafür verantwortlich.⁵⁹

Nietzsches Kritik an der Literatur seiner Zeit läßt sich anhand weniger, aber stereotyp wiederholter Vorwürfe als extrem kulturkonservativ nachweisen.

Ein Argument gegen den Kunstcharakter der modernen Literatur überhaupt ist deren sogenannte »Vergötterung der Alltäglichkeit«, »das äffische Nachahmen des Wirklichen«. Kein Name eines lebenden literarischen Autors wird erwähnt außer dem Gutzkows, den er ein »widriges Stil-Monstrum« nennt.⁶⁰ Als Beispiele für den »gröblichen Realismus« dienen Nietzsche, der jedoch nie eine konkrete Werkanalyse vorlegt, vor allem die Brüder Goncourt, Zola sowie Flaubert. Dabei kehren Argumente, ja, Formulierungen – wie etwa »ekelhafte Literatur«, »brutaler Stil«, »zügellose Originalität« – aus der konservatischen französischen Zola-Kritik beinahe wörtlich wieder.⁶¹ Den Naturalisten – und alle »modernen« Schriftsteller sind für ihn Naturalisten – hält er vor, daß sie sich tendenziell wissenschaftlicher Beschreibungsmethoden bedienen, im »Jargon der Sklaven« sprechen und die »Mittelmäßigkeit«

zum Gegenstand erhoben haben: Alle Merkmale, die er schon bei Euripides zum Kennzeichen einer bürgerlichen Literatur bestimmt hatte.⁶² Zola, die Goncourts zeigen »häßliche Dinge«: »aber daß sie sie zeigen, ist aus Lust an diesem Häßlichen«⁶³. Die Lust und das Häßliche wieder in der schon erwähnten Verschränkung also. Das Häßliche ist für Nietzsche der »Widerspruch zur Kunst«: »Das Häßliche wirkt depressiv.«⁶⁴ An anderer Stelle: »Die moderne Kunst ist eine Kunst zu tyrannisieren . . . Beispiele: Zola, Wagner; in geistigerer Ordnung Taine. Also Logik, Masse und Brutalität.«⁶⁵ Ein andermal setzt er auch Wagner mit den Goncourts auf eine Stufe.⁶⁶

Das alles sind Äußerungen des späten Nietzsche. Und dieser späte Nietzsche findet auch Wagners Heroinnen Flauberts Madame Bovary zum Verwechseln ähnlich: »Immer fünf Schritte weit vom Hospital! Lauter ganz moderne, lauter ganz großstädtische Probleme!«⁶⁷

Die große Stadt, seit der Bibel, seit Augustinus weibliches Symbol für Sündhaftigkeit, ist auch bei Nietzsche, bis hin zur Verwendung des Bildes von der Kloake, fester Bestandteil seines antimodernen Vokabulars: »Den Gärten der heutigen Poesie«, heißt es zum Beispiel in »Menschliches, Allzumenschliches«, »merkt man es an, daß die großstädtischen Kloaken zu nahe dabei sind: mitten in den Blütengeruch mischt sich etwas, das Ekel und Fäulnis verrät.«⁶⁸ Die Zeit der Stadtkultur sei vorbei, womit er sich zugleich gegen die Wirkungsästhetik des Aristoteles wendet. Der Großstadt »ist die Kultur am meisten abhanden gekommen«, der Keim für eine neue wird sich dort nicht bilden.⁶⁹

Die Stadt ist nicht nur als Gegenstand der neueren französischen Literatur ein Ort der *décadence*. »Womit kennzeichnet sich jede literarische *décadence*?« fragt Nietzsche zum Beispiel in »Der Fall Wagner«. »Damit, daß das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt . . . Das Ganze lebt überhaupt nicht mehr: es ist zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt.«⁷⁰ Ist das der bahnbrechende Vorkämpfer einer Autonomie der Kunst als einer von Menschen geschaffenen und damit doch wohl gemachten, künstlichen Natur? Daß das Ganze immer das Falsche ist, wie Adorno sagen wird, wäre für Nietzsche die *Maxime* des Kulturverfalls gewesen, den er bekämpft. Wie

wäre ihm da erst die Montage – »das Ganze ist kein Ganzes mehr« – als Chaos erschienen.⁷¹

Damit kein Zweifel bleibe, welchem politischen Votum das ästhetische das Wort redet, wird Nietzsche an der Stelle noch deutlicher: »Aber das ist das Gleichnis für jeden Stil der *décadence*: jedesmal Anarchie der Atome, Disgregation des Willens, »Freiheit des Individuums«, moralisch geredet – zu einer politischen Theorie erweitert »gleiche Rechte für alle.«⁷² Die neueste, natürlich negativ eingestufte Spielart des theoretischen Menschen ist der Journalist, sein Medium die liberale Presse in ihren Anfängen in Deutschland. In ihr, als den »allerneuesten Zeitschriften«, sah er die Auffassung vertreten, »daß für unseren Stil unsere Klassiker nicht mehr mustergültig sein könnten ... «⁷³ Überall erstreckte sich daher die »Wüste des Alltags-Deutsches«, überall zeigte sich das »unbeschränkte Experimentieren, das man mit der Sprache jedermann gestattet«⁷⁴.

Wo die Grenzen von Naturalismus und Ästhetizismus liegen, braucht hier nicht erörtert zu werden. Wie so häufig *könnte* Nietzsche recht haben, das heißt, er hat es oft in seinen Feststellungen, aber nicht in seinen Schlußfolgerungen. Wie sehr Gegenständlichkeit irreführend und damit schon immer das Problem des Epikers gewesen ist, davon hat Adorno schlüssig genug geredet. Nietzsche jedoch kritisiert den Naturalismus in der Tradition, die noch Lessing dazu veranlaßte, von den niederländischen Realisten als den Rhyparographen, den Kotmalern, zu reden,⁷⁵ und das andere, den Subjektivismus, mit dem Originalitäts- und Aktualitäts-Ressentiment des klassischen Philologen. Daß der »Realismus in der Kunst eine Täuschung« sei, wie er nicht müde wird festzustellen, daß »Empfindung« nicht Bestandteil der realen Dinge ist,⁷⁶ das wußten die englischen Empiristen im 17. Jahrhundert schon aus dem Effeff. Bei Nietzsche verbindet sich diese unter triumphalem Gestus eingeholte Erkenntnis mit einer so fürchterlichen Herablassung und abgründigen Verachtung für das Empirisch-Wirkliche als Synonym für das Gewöhnliche, daß man sich fragen mag, was wohl zuerst da war, die Verachtung oder die Erkenntnis.

Auch wird man daran denken müssen, daß, wie Lefèbvre gezeigt hat, »der Begriff Alltäglichkeit ... von der Philoso-

phie« kommt und »ohne sie nicht verstanden werden« kann: »Er bezeichnet das Unphilosophische für und durch die Philosophie.«⁷⁷ An der Philosophie ist Nietzsches Literaturkritik denn auch weiter orientiert. Seine exemplarischste Geschichte eines Verrisses handelt von David Friedrich Strauß, der sich um einen weltlichen Jesus bemüht hatte und eine bekennerrhafte Stimmungsmache in staatsfrommer Pseudo-Philosophie betrieb. Der Schriftsteller als Philosoph ist ohne die Einheit des Stiles nicht denkbar. Sie verkörpert »die höhere Kraft der sittlichen Natur«. Der Künstler orientiere sich an den Meistern und an der Natur, nicht am zeitgenössischen Schrifttum, bei dem Nietzsche künstlerische Qualitäten gar nicht erst vermutet, philosophische aber um so mehr vermisst. Ein »Deutscher Allerweltsstil« präsentiert sich durch »zerfaserte Syntax« und »lächerliche(n) Neologismus«. Es ist der »Lumpenjargon der Jetztzeit«⁷⁸. Die Sprache ist aber »ein von den Vorfahren überkommenes und den Nachfahren zu hinterlassendes Erbstück, vor dem man Ehrfurcht haben soll als vor etwas Heiligem«⁷⁹. Der Schriftsteller hat Konservator zu sein, die lebendige Sprache ist nicht das Material der Literatur. Horaz bleibt für Nietzsche das nachhaltigste Kunsterlebnis.⁸⁰

»Ehrfurcht vor jeder Meisterschaft«, oder: »Die schwerste und letzte Aufgabe des Künstlers ist die Darstellung des Gleichbleibenden, in sich Ruhenden, Hohen, Einfachen, vom Einzelreiz weit Absehenden.« Und: »Die Kunst soll vor allem und zuerst das Leben *verschönern*, also uns selber den anderen erträglich, womöglich angenehm machen.«⁸¹

Genug der Beispiele, die wohl den klassizistischen – Nietzsche hätte sich gegen das Wort allerdings gewehrt – Zuschnitt des kunstautonomen Anspruchs deutlich beweisen. Bleibt es denn aber wenigstens hierbei, ist der Schein, wenn auch unter kulturkonservativen Vorzeichen, »der selbstreferentielle Formbegriff«, der als »ästhetisches Phänomen . . . seinen eigenen, auf keinen Hintersinn rückführbaren Sinn« darstellt, wie Bohrer meint?⁸² Das wird hier die ganze Zeit schon bestritten.

Bis in die letzten Aufzeichnungen Nietzsches hinein ziehen sich die wahrlich nicht zu übersehenden Gleichsetzungen von »Geschriebenem und Schreibendem«, die Adorno bei Balzac zum Vorteil der Literatur schon so überlegen preisgegeben

sah.⁸³ Daß Kunst am Kunstwerk nicht das Eigentliche sei, wird da gesagt, daß Künstler durch die Schaffung ihres Werks abgehalten würden, sich selbst zu schaffen, daß man vom Werk auf den Urheber schließen müsse, daß Kunst nur Erlebtes zur Darstellung bringen dürfe, daß Kunst Daseins-Vollendung und Erlöserin sei, einer harmonischen Lebensführung Ausdruck geben wollte, und überhaupt: »Wir wollen Dichter unseres Lebens sein.«⁸⁴ Ferner: »Der große Dichter schöpft *nur* aus seiner Realität.«⁸⁵ Und noch einmal: »Ein Künstler ist ein Führer des Lebens.«⁸⁶

Wie wir sahen, sollte schon das Tragische aus der »Kategorie des Scheins« nicht ableitbar sein. Wenn dann mit dem Kunstschönen ständig die Kategorie des Existentiellen in Verbindung gebracht und »die ganze verlogene Schau- und Scheinwelt der Gegenwart« im Gegenzug angeprangert wird, dann ist klar, daß der Fiktionscharakter von Symbolisierung Nietzsche als letzte Bezugsebene nicht zufriedenstellt.⁸⁷ So ist nicht von ungefähr für ihn »Schauspieler« das am hartnäckigsten eingesetzte Schimpfwort, der Inbegriff des selbstentfremdeten Subjekts. »Ein Zeitalter der Demokratie treibt den Schauspieler auf die Höhe – in Athen ebenso wie heute. Richard Wagner hat alle darin überboten.«⁸⁸ Das ist die Essenz seiner negativen politischen Ästhetik. Für ihn ist der Schauspieler der Anpassungskünstler par excellence; einmal werden die Juden, die Literaten – und die Frauen mit ihm verglichen.⁸⁹ Das Schauspielerische bleibt *das* Verfallssymptom⁹⁰, das Theater verdirbt alle Künste.⁹¹ Das Negativste, was Nietzsche über David Strauß vorbringen kann, ist, daß er ihn einen Schauspieler, dazu noch einen schlechten, nennt.⁹² Der Charakterfehler des Schauspielers ist seine Unehrllichkeit.⁹³ Der Schauspieler ist damit der Phänotyp des Massenzeitalters, wörtlich: »das Theater ist ein Massenaufstand«.⁹⁴

Dieses Dossier des Abschätzigen reicht bis in die letzten Aufzeichnungen. In der »Götzendämmerung« wird noch einmal die Gretchenfrage gestellt: »Bist du echt? oder nur ein Schauspieler?« Es gibt also, diesseits, ein Gut und Böse.⁹⁵ Bohrer irrt, wenn er annimmt – und dazu einen Halbsatz aus dem Zusammenhang reißt –, daß es Nietzsche auf die Maske angekommen wäre und sie die ganze Tiefe, das Wesen des Men-

schen sei.⁹⁶ Da liest er Oscar Wilde in Nietzsche hinein.⁹⁷ Nietzsche sah die Maske als eine von außen, durch die Meinung der anderen gebildete Kommunikations-Haut des Individuums an, die er als Tarnung notgedrungen annahm, um, wie es an der von Bohrer weggelassenen Stelle heißt, »etwas Kostbares und Verletzliches zu bergen«, das *hinter* der Maske lag.⁹⁸

»Der moderne Künstler« ist für ihn der Hysteriker, »er lügt aus Lust an der Lüge«, und das ist nicht als Kompliment gemeint. Groß sei er nur als Schauspieler. Und, so notiert er noch 1888: »er ist keine Person mehr, höchstens ein Rendez-vous von Personen«⁹⁹.

Daß solche Sätze bei Nietzsche vorkommen, hat die, die nach dem Ursprung der Moderne bei ihm suchen, betört, zu übersehen, daß er selbst ihrer Hellsichtigkeit, der Hellsichtigkeit seines Werkes überhaupt, ständig widerspricht. In der Tat hätte von jener Feststellung eine Rehabilitierung des Scheins und ein neues Kapitel der Subjektgeschichte ausgehen können. Für Nietzsche folgt aber weder das eine noch das andere aus seinen oft so untrüglichen Beobachtungen, in denen er aus Idiosynkrasie oft erstaunlich scharfsichtig war.

Das Subjekt betreibt seine Ich-Bildungen wie eine Kleideranprobe. Das weiß auch Nietzsche.¹⁰⁰ Aber er will sich nicht abfinden, daß dieses Subjekt nur im Reflex der anderen zum Vorschein kommen kann. Wie ein zentraler Satz in der »Geburt der Tragödie« gezeigt hatte, kam es ihm nicht auf das Sein als Schein, sondern auf ein sogenanntes wahres Sein *im* Schein an: »Insofern aber das Subjekt Künstler ist, ist es bereits von seinem individuellen Willen erlöst und gleichsam Medium geworden, durch das hindurch das wahrhaft seiende Subjekt seine Erlösung im Scheine feiert.«¹⁰¹ Nietzsche begreift den Künstler also durchaus als Medium. Aber durch das Künstler-Subjekt hindurch findet doch noch ein »wahrhaft seiendes Subjekt seine Erlösung«. Allerdings ausschließlich in der Scheinrealität der Kunst.

In der Kunstrealität gelangt das Subjekt zu einer *höheren* Subjektivität, in der es sich jene »im Grunde der Dinge ruhende Ichheit« zulegt, von der Nietzsche im Zusammenhang mit dem antiken Lyriker spricht. Daß das keine Selbstaufgabe

des von Hobbes durch seinen »unstillbaren und nagenden Hunger nach Macht« definierten naturwüchsigen Subjekts bedeutet, wird zunehmend beim späteren Nietzsche deutlich.¹⁰² »Der klassische Stil stellt das *höchste Gefühl der Macht*« dar, wie eine späte Maxime lautet.¹⁰³ »Wille zur Macht durch Kunst« ist wörtlich die Formel für das absolute Subjekt.¹⁰⁴ Der große Künstler vergesse im großen Stil zu überreden, »er befiehlt . . . , *Gesetz* werden –: das ist hier die große Ambition«¹⁰⁵.

Schon in »Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben« hatte Nietzsche die Wahrheit als »Weltgericht« in die Kunst eingeführt. Nur »überlegene Kraft kann richten«, hieß es da, und: »Als Richter müßt ihr höher stehen als der zu Richtende.«¹⁰⁶ Geschichte kann nicht zukunftsorientiert sein: »Nein, das Ziel der Menschheit kann nicht am Ende liegen, sondern in ihren höchsten Exemplaren.«¹⁰⁷

Kunst war bei Hegel sinnlicher Schein der Idee gewesen. Bei Nietzsche ist sie sinnlicher Schein, gesetzt gegen eine gewalttätige, offenbar innere Natur, die Objektivierung des egoistischen Subjekts im lebendigen Kunstschönen. Das ist des »Übermenschen Schönheit«, von der Nietzsche im »Zarathustra« wörtlich spricht. Es ist ein rein geistiges Wesen, die subjektive Ausfällung eines objektiv Kulturellen. Objektiv ist das Kunstschöne, um mit Geschichte gleichgesetzt werden zu können. Wenn Napoleon eine Mischung aus Unmensch und Übermensch genannt wird, dann ist diese Objektivität gemeint, in der der rücksichtslose Wille zur Macht des Subjekts seine Vehemenz nicht verliert, vielmehr in der Überhöhung geschichtlichen Handelns seine Absolution vom Egoismus und seine Wiedergeburt als *objektive* Ichheit erlebt. Darin ist es sowohl absolut wie schön.

Geschichte, auch Literaturgeschichte erfüllt sich in den Großen Männern. Alle anderen sind nur dazu da, ihnen den Boden zu bereiten. Damit ist auch der historische Ort der Massen angegeben: »Die Massen scheinen mir in dreierlei Hinsicht einen Blick zu verdienen«, schreibt Nietzsche: »Einmal als schwimmende Kopie der großen Männer . . . , sodann als Widerstand gegen die Großen, und endlich als Werkzeuge der Großen; im übrigen hole sie der Teufel und die Statistik.«¹⁰⁸

Schon in »Schopenhauer als Erzieher« hatte Nietzsche die Grundgedanken seiner Wirkungsästhetik entwickelt. Danach bildet sich das besondere Künstler-Subjekt nur in der Aura der Großen aus. Diese spielen die Rolle von »Zuchtmeistern«, und Nietzsche schwärmt vom besinnungslosen Gehorsam ihnen gegenüber.¹⁰⁹ Die Großen reden zwar nur mit sich selbst, um dem gesellschaftlichen Betrug zu entgehen, aber: »Wenn man sich durchaus einen Zuhörer denken will, so denke man sich den Sohn, den der Vater unterweist.«¹¹⁰

Das Gesetz der kulturellen Vermittlung ist bei Nietzsche die Identifikation mit dem großen Vorgänger im Rahmen patriarchalisch konstituierter Beziehungen. Nur im unmittelbaren Kontakt mit einer Vaterfigur gelingt dem sich strengen Erziehungsmaßnahmen unterwerfenden Ich die Aneignung des kulturellen Kanons als einer Schreibnorm und -tradition.¹¹¹ Nietzsche erwähnt es als Nachteil, daß ihm Schopenhauer nur als Buch begegnet sei: »Aber das Beispiel muß durch das sichtbare Leben und nicht bloß durch Bücher gegeben werden.«¹¹² Später, in »Ecce homo«, wird er berichten, wie er die Bücher ganz aus sich losgeworden sei.¹¹³ Das Elend Zarathustras wird sein, daß er, der der identifikatorischen Verstrickung wie der Vermittlungskultur der Bücher gleichermaßen entraten will, sich im Regressions-Tabernakulum der Höhle und in der Gesellschaft von Tieren wiederfindet.¹¹⁴

Die Bewegung geht bei Nietzsche immer hinter die Zeichen zurück, ist die Suche nach einem Jenseits davon, das Jenseits des Essentiellen, Totalen, Authentischen, Zeitlosen. In einer Welt »universaler Vermittlung« suggeriert er, daß Kunst das »Unmittelbare unmittelbar realisieren« könne, wie Adorno es der engagierten Kunst vorgeworfen hat.¹¹⁵ Damit kehre ich noch einmal zurück zu Sokrates, diesem zentralen Beelzebub im Kosmos der Nietzscheschen Symbolisierung. Was stört Nietzsche so ungemein an ihm?

Wahrscheinlich hat es diesen Sokrates nie gegeben. Es ist kein historisch nachweisbarer Philosoph dieses Namens auffindbar. Es gab offenbar einen Mann mit Namen Sokrates, der 470 v. Chr. in Athen geboren und dort 399 hingerichtet worden ist, aus Gründen, über die bereits Unklarheit herrscht. Von ihm ist kein einziger authentischer Satz überliefert. Sein

Name steht also für das Gegenteil von dem, was Nietzsche sich von einem Philosophen als persönlichem Beispiel wünscht. Sokrates ist das Sammel- und Markenzeichen für ein Phantasma, das Produkt einer Textsorte, das die Forschung »Sokratesdichtung« nennt und das den angeblich historischen Sokrates erst hervorgebracht hat, nicht umgekehrt: Die Geburt der europäischen Philosophie aus dem Buchstaben umherschweifender Diskurse. Bei diesen Dichtungen handelt es sich um Kompilationen sehr heterogener literarischer Vorlagen, die im Original nicht existieren, nie existiert haben, weil es gar keine Originale gibt bei dieser Textdrift, so wenig wie ihre Autoren »existieren«. Was der bedeutendste sokratische Dichter, Platon, transkribiert hat, ist sämtlich als Mythos, als Anekdote, als Philosophem, als Form wie als Tendenz schon vor ihm vorhanden gewesen. Es ist an Sokrates also eine Eigenschaft die vorherrschende, und das ist sein Nichtvorhandensein, oder: sein Verschwinden. Es ist diese Eigenschaft, die Nietzsche an ihm herausfordert. Daß es eine Herausforderung ist, daran läßt ein Satz Nietzsches keinen Zweifel: »Sokrates, um es nur zu bekennen, steht mir so nahe, daß ich fast immer einen Kampf mit ihm kämpfe.«¹¹⁶ Nietzsche kämpft mit dem eigenen Verschwinden.

Sokrates verkündet im Werk Platons, durch das er ja vor allem existiert, inhaltlich gesehen lauter rückständige, nach rückwärts orientierte Ansichten. Er bezeichnet die Sonne, die vor ihm schon Anaximander einen glühenden Steinhaufen genannt hatte, noch einmal als einen Gott. In einer vollständig von Kaufleuten beherrschten Demokratie propagiert er aristokratische Werte und die Alleinherrschaft des einzelnen. Aber, er tut dies in einem Werk, das die Struktur dieser für Athen ziemlich neuen Marktgesellschaft sehr genau beschreibt. Nicht nur das: Er überträgt diese Struktur auf das Denken, auf die Philosophie.

In einer vom Markt bestimmten Ökonomie stehen sich die Tauschpartner – und nichts anderes zählt tendenziell mehr – spiegelbildlich gegenüber. Was sie wollen und tun, dreht sich um diese Achse ihres Tauschbegehrens. Es ist eine Stellung analog zu den Oppositionen, wie wir sie in einem Text antreffen. Und hier wie dort bestimmt sich die Stellung aus einer

Funktion. Diese Funktion macht die Opponenten gleich, ebenfalls austauschbar, spiegelverkehrte, immer schon in der Verdopplung vorhandene einzelne. Jeder könnte genausogut dort stehen, wo der andere steht. Es gibt keine kategorialen, keine moralischen Unterschiede mehr.

Die einzelnen als konkrete einzelne verschwinden in diesem Akt, in dem sie aufgehen als einem Akt der Vermittlung. Sie sind darin der Ware ähnlich, die im Geld, dem Vermittlungsinstrument des Tauschs, verschwindet. Dieses Verschwinden symbolisiert Sokrates in dazu isomorpher Gestalt als Philosoph. Ununterbrochen betont er selbst, daß die Wahrheit gar nicht von ihm selbst stammt, daß sie durch seine Fragen aus den anderen, gleichsam den Produzenten, hervortritt. Er ist nur Medium hierbei. In seinem Denken ist, wie in der Umwelt, in der dieses Denken vor ihm bestand, *techné*, Funktion, Vernunftvollzug, Wissenschaft, Dialektik. Und Moral. Es ist die Moral dieses abstrakt-rationalen Geschehens, eine Moral *aus* diesem Geschehen. Die Moral einer bestimmten Medialität. Sokrates, so klagen denn seine Gesprächspartner immer wieder, ist selbst nicht zu packen. Auch Platon ist ein solches Medium, das in Sokrates das Verschwinden der Substanz in der Funktion demonstriert. Er faßt alle Tendenzen des Augenblicks im Material der Überlieferung zusammen und produziert eine Struktur, die seither immer wiederkehren wird, indem nämlich jede Renaissance eine Adaption des Materials der alten Texte an die neue Stufe einer immer generelleren und mächtigeren Medialität ist.

Platon bezeichnet das Heraustreten der Vernunft aus den übrigen erkennenden Wahrnehmungen in genauester, auch so ausgesprochener Analogie zum Warenverkehr am Markt. Die Waren bewegen sich nicht selbst als Waren, ihre Tauschbarkeit regelt das Geld als allgemeines Äquivalent. Im Kapital verhält es sich so, daß es aus den Warenwertmengen gleichsam heraustritt. So sind auch die einzelnen in der Polis nur noch Funktionsträger, Spezialisten, die nicht mehr direkt miteinander in Verbindung treten können oder dürfen – bei Platon ist dieser Übergang genau festgehalten –, sondern nur noch über einen Dritten, einen Vermittler. Wie die Waren über die Vermittlung des herausgetretenen allgemeinen Äqui-

valents in Verbindung stehen, so die Bürger über die Vermittlung des aus den vielen herausgetretenen Philosophen. Die Analogie – es ist sogar eine Homologie – setzt sich im einzelnen Bürger fort. Dort ist ein einzelner Sinn, das Sehen, über die anderen Sinne herausgetreten, weil er die Grundlage für die Einsicht ist, also wiederum für die Vernunft. Überall also das einzelne: der Produzent, der Bürger, die Sinneswahrnehmung, jedes hat sich einer zentralen Instanz der Vermittlung unterzuordnen, die in dieser Eigenschaft autokratisch geworden ist: das Kapital, der Monarch, die Vernunft. Es war ein leichtes, und das hatte schon Solon getan, an diese Stelle ein für alle geltendes Gesetz zu stellen.

Was Nietzsche in Sokrates bekämpft – und zwar in sich selbst –, das ist diese ausschließliche und gesetzmäßig gewordene Vermittlungsstruktur, hinter die er, in seinem Verständnis des Griechentums auch zeitlich, zurück will. Dazu äußert er – und erinnert darin nur wieder an Sokrates beziehungsweise Platon – meist rückwärtsgewandte, konservative, zum Teil hanebüchene Ansichten, während er in seinem Werk, bis in dessen aphoristische Form hinein, durchaus schon den Fokus jenes strukturell anderen, neuen Subjektverständnisses berücksichtigt, das auf der Erfahrung der Dissoziation beruht und nicht länger auf der Setzung von Identität. Diese Erfahrung steckt, wie gesagt, in seinem Werk, das ihm in seiner Textualität etwas auferlegt, gegen das er sich ideologisch ständig zur Wehr setzt.

Nietzsche hintergeht noch einmal für sich, was seine Texte schon allenthalben ausstellen und was sie überhaupt interessant macht: daß die Wirklichkeit des Mediums bereits die ganze Wahrheit ist, die nichts verbirgt, hinter der nichts ist, die uns nicht trennt von einer aufgegebenen Echtheit, einer ursprünglichen Totalität, einer bewahrungswürdigen Authentizität.

Nietzsche erkannte durchaus, daß Menschen in einer Mittelwelt leben, aber er behielt diese Mittelwelt dem Ästhetischen vor, das für ihn die Philosophie und die Religion einschloß. So überläßt er die Mittelwelten der Politik, der Ökonomie, der Geschichte, alles, was nicht unter seinen Kunstbegriff fällt, den ohnehin verachteten anderen und macht sie so erst

recht, was er nicht will, zu Herren der Welt. Seine Theorie ähnelt den Maschinen der Griechen, die diese nur zur Erzeugung von Theaterillusionen einsetzten. Wegen der billigen Sklaven kamen sie nicht auf die Idee, sie für die Produktion anderer Güter zu benutzen.

Sein Vorwurf an Sokrates ist die Lüge der Realisierbarkeit des schönen Scheins einer gerechten Welt. Tatsächlich heißt das ideale Staatswesen bei Platon auch »Schönstaat«, ein Staat, wie er nur im Buche steht, aus dem heraus die rhetorische Aura eines Sokrates die Naturalisierbarkeit von Textlogiken und Diskursgesetzen suggerierte.

Je mehr er der empirischen, der politischen Realität wegnahm, um so mehr lud er der Kunstwirklichkeit auf, zu sein. Nietzsche, wie er selbst wußte, ein Philosoph des Zerfalls, blieb doch an einer Einheit der Moral und an *einem* Reich des Schönen interessiert. Seine Verschränkung von ästhetischer Theorie und vermeintlicher geschichtlicher Faktizität bedeutet eine ungeheure Belastung und Überforderung des Ästhetischen.

Gar als Literaturkritiker hält er sich mit Ideologischem, mit Vorurteilen und Pauschalverdikten schadlos, tritt er als reaktionärer Kulturkritiker auf. Die Enttäuschung darüber, daß dem Ästhetischen der Eingriff in die Realität einer umfassenderen Kultur, ihre Unterdrückung qua Macht des Stilgesetzes klassischer Kunst, versagt blieb, reagierte er an denen ab, die er wahllos mal Schriftsteller, mal Schauspieler nannte, wesenslose Naturalisten, um sie der gesellschaftlichen Gegenwarts-Realität, die sie zunehmend in ihren Werken berücksichtigten, zuzuschlagen und mit ihr zusammen zu verdammen.

Wie er Lessing einen theoretischen Menschen, aber einen ehrlichen, nennt, so ist Shakespeare für ihn ein Naturalist, wenn auch ein Großer. Diese Konzession ändert nichts daran, daß er mit seinem Votum, Shakespeare sei ein in die Leidenschaften verliebter Realist – also gleich doppelt von Gefühlen und nicht von Formgedanken beherrscht –, die Sicht auf die Bedeutung dieses Autors und mit ihm eines großen, wichtigen Teils der englischen Literatur verstellt. Sie reproduziert, überspitzt gesagt, lauter Shakespearesche Bühnenfiguren, mehr zur Belustigung als zur Erbauung, eine durch die Skurrilität dieser Kunst von vornherein antirealistische Kunst.

Aber England ist für Nietzsche nur das Reservoir entweder eines rohen Egoismus oder einer moralisch erzeugten Mittelmäßigkeit. Carlyle, George Eliot sind genannte Beispiele für letzteres. Sterne ist für Nietzsche genau das Gegenteil von dem, »was die guten Franzosen und vor ihnen einzelne Griechen und Römer als Prosaiker wollten und konnten«, und was »alle schriftstellerischen Künstler von sich fordern: Zucht, Geschlossenheit, Charakter, Beständigkeit der Absichten, Überschaulichkeit, Schlichtheit, Haltung in Gang und Miene«. Der Illusionscharakter des »Tristram Shandy« gleicht einem »Schauspiel im Schauspiel«¹¹⁷.

Also noch einmal der ganze Katalog, die Bestätigung eines erstarrten Codex von Regeln, die der sich »Freigeist« nennende Nietzsche wie mit Hammerschlägen seinen Lesern einbleut.

Nietzsche tritt für die Überwindung des sozusagen Einzelegoismus auch in den formalen Elementen eines Kunstwerks ein, eigentlich aber für das Verschwinden des Individuums, das nur sein Ziel in sich selbst hat, in einem Allgemeinen, das aber nicht die transpersonale Sphäre der sozialen Vermittlungen bedeutet, sondern eine schwer faßbare Überindividualität, die sich im Übermenschen gewissermaßen als Kultur verlebendigt, als Subjektives objektiviert.

Der englischen Ideologie sind regulative Anreizwerte zur Selbstverhaltung nicht fremd, aber nicht als Ästhetik, sondern als Moral, das heißt als soziale, politische, praktische Kultur von hohem formalen Standard. Das Ästhetische bleibt für die englische Kunstauffassung, wenigstens da, wo sie sich vom Säkularisiert-Religiösen befreit hat, Schau-Spiel, sonst nichts. Nietzsche muß das Schauspiel so abwerten, weil er das Ästhetische als die höchste, einzige, eigentliche Wirklichkeit einsetzt. Die Literatur in England ist frei von der sozialen Aufgabe, sie braucht als Schauspiel nur zu gefallen, das aber muß sie denn auch, sie hat keine andere Legitimation.

Ich will hier zum Ende mich nicht in Erklärungen zum Idealtypischen von englischer Literatur ergehen, sondern konkret mit ein paar Beispielen daran erinnern, wie sehr dort das Bewußtsein, daß die Wahrheit in der Form, daß das Sein in »universaler Vermittlung« besteht, literarische Praxis gewor-

den ist. Es sei daran erinnert, daß Shakespeare überhaupt nur als ein Rendezvous von Bühnenfiguren existiert. Wir werden nie wissen, was *er* über Katholiken, Juden, Puritaner gedacht hat, weil es die Person Shakespeare beinahe so wenig für uns gibt wie die des Sokrates.

Der für die Ausbildung eines theoretischen Selbstverständnisses der bürgerlichen Literatur in England so wichtige Joseph Addison brilliert Anfang des 18. Jahrhunderts mit lauter Stellproben seines Verschwindens in Vermittlungsfunktionen. Er identifiziert sich dazu ausdrücklich mit Sokrates, auf den Nietzsche ja die »Sprechweise des Journalisten« zurückgeführt hat. So begründet Addison, übrigens auch theoretisch, als Herausgeber und Autor einer Zeitschrift, des »Spectator«, also als Schriftsteller und Journalist, eine aus dem technischen Vermittlungsprozeß abgeleitete Ästhetik und Autorensoziologie, die Benjamins »Der Autor als Produzent« um gut zwei Jahrhunderte vorwegnimmt.¹¹⁸ Von der Weisheit der Bäume hielt er so wenig wie Sokrates und zog daher, im Gegensatz zu Nietzsches Zarathustra, die Großstadt dem Wald vor. Sein Lieblingsaufenthalt ist die Börse, dieser Schnittpunkt schierer Vermittlungen, Schaltstelle des totalen Formalismus.¹¹⁹

Ich will hier nur grob eine Kontinuität andeuten und eine moderne Literatur erkennbar machen, die Nietzsche als eine, die im selbstreferentiellen Schein aufgeht, zu erkennen versäumen mußte.

Ich erinnere an Oscar Wildes »The Picture of Dorian Gray«, 1891 erschienen, wo über den Helden die Katastrophe in dem Augenblick hereinbricht, als moralische Katastrophe wohl gemerkt, als die Frau, die er liebt, eine Schauspielerin, aus ihren Rollen, die er in Wahrheit geliebt hatte, heraustritt, gefühlvoll, »echt« wird und aufhört, Schauspielerin zu sein und damit ein Objekt, mit dem sein Begehren etwas anzufangen wußte.

Ich erinnere an Joyce und das Verschwinden des Erzählers in den proteushaften Verwandlungen, in der stilistischen »Buntscheckigkeit« des »Ulysses«, einem Wechselbalg von Roman, über den die »Alltäglichkeit« hereingebrochen ist.¹²⁰ Sogar die Konservativsten innerhalb der angelsächsischen Moderne, Ezra Pound und T. S. Eliot, verstanden das Künstler-

Subjekt, wie Pound, als Inszenator eines »personae« genannten Maskenspiels beziehungsweise wie Eliot, als Katalysator kultureller Vermittlungsvorgänge: »Die Entwicklung des Künstlers besteht darin«, schreibt Eliot, »daß er sich ununterbrochen zum Opfer bringt, besteht in der ständigen Auslöschung der Persönlichkeit ... Der sogenannte reife Dichter unterscheidet sich nicht vom unfertigen Dichter dadurch, daß er interessanter sei oder ›mehr zu sagen habe«, sondern dadurch, daß er ein vollkommenes Medium ist.«¹²¹

Selbst der Amerikaner Emerson, und damit will ich es genug sein lassen, den Nietzsche wie keinen anderen Autor bis zuletzt ernst genommen und dessen Essays er sogar in der angeblich bücherlosen Zeit immer bei sich getragen hat, Emerson veröffentlichte ein Buch mit dem Titel »The Great Men«, Nietzsches Große Männer also.¹²² Doch darin wurden Platon, Shakespeare, Goethe und andere auf ihren medialen Charakter, auf ihre Funktion bei der literarischen Organisation der schon vorher und außer ihnen anzutreffenden »Rede der vielen namenlosen Erzähler«, wie Benjamin in einer bekannten Feststellung sagte, reduziert. Vermittlungs-Genies. Nietzsche, der nicht Englisch konnte, blieb diese Botschaft seines einzigen Favoriten aus der angelsächsischen Geisteswelt unvermittelt. Er hatte zuletzt krampfhaft nach einem privaten Übersetzer gesucht. Ohne diese Vermittlung blieb auch für ihn die Aura des Großen Vorgängers stumm.

Anmerkungen

Zitiert wird nach folgenden Ausgaben: Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden. Herausgegeben von Karl Schlechta. München 1966 (WW). Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York 1967 ff. München 1980 (KS). Friedrich Nietzsche: Umwertung aller Werte. Aus dem Nachlaß zusammengestellt und herausgegeben von Friedrich Würzbach. München 1969, 1977 (U).

- 1 WW II, 346.
- 2 WW III, 1250f.
- 3 WW III, 833.
- 4 U 489f.; II, 235; 240.
- 5 Vgl. WW II, 494: Nietzsche führt alle Personengruppen auf, die seiner Meinung nach unter dem Sammelwort »Die Schauspieler« zu subsumieren seien. Die erste Position nimmt »Der Literat« ein. Vgl. auch WW II, 234 und 239.
- 6 WW I, 123.
- 7 WW I, 62.
- 8 WW I, 36.
- 9 Und nicht etwa deren »Ursprung«: WW I, 40.
- 10 WW I, 38f.
- 11 Karl Heinz Bohrer: Ästhetik und Historismus: Nietzsches Begriff des »Scheins«. In: ders.: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins. Frankfurt/Main 1981, S. 138.
- 12 Zur idyllischen Dichtung vgl. WW I, 49 ff.
- 13 WW I, 93.
- 14 WW I, 16.
- 15 WW I, 87.
- 16 WW I, 92.
- 17 WW I, 88.
- 18 KS 13, 235.
- 19 WW I, 88.
- 20 WW I, 92; vgl. auch II, 243 u. 251.
- 21 Sogar von einer »Urfreude im Schoße des Ur-Einen« ist die Rede: I, 121.
- 22 WW II, 1023.
- 23 WW I, 93.
- 24 U 382.
- 25 WW II, 1061.
- 26 WW I, 26f.
- 27 WW II, 318.
- 28 WW II, 922; U 503f.; KS 13, 295 u. 600.
- 29 WW I, 36f.
- 30 WW I, 55.
- 31 WW I, 30.
- 32 Bohrer a.a.O.; Bettina Rommel: Transformationen des Ästhetizismus. In: Friedrich Kittler/Horst Turk: Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik. Frankfurt/Main 1977. S. 323 ff.
- 33 WW I, 29.
- 34 WW I, 223f.
- 35 WW I, 56.
- 36 Platon: Politeia, 452a ff.
- 37 WW I, 26.
- 38 WW I, 14.
- 39 WW I, 84.
- 40 WW I, 77 u. 81.
- 41 WW II, 1104.

- 42 WW I, 84.
 43 WW I, 71.
 44 WW I, 65.
 45 WW I, 65 f.
 46 WW I, 72.
 47 Ebda.
 48 WW I, 80.
 49 WW I, 961.
 50 WW II, 1088.
 51 WW I, 578 f.
 52 WW I, 921 f.
 53 WW II, 1088 f.
 54 WW I, 578.
 55 WW I, 84.
 56 WW I, 804.
 57 WW I, 140.
 58 Ebda.
 59 WW I, 139.
 60 WW I, 164; 147; 191.
 61 Vgl. Peter Bürger: Naturalismus – Ästhetizismus und das Problem der Subjektivität. In: Christa Bürger, Peter Bürger, Jochen Schulte-Sasse (Hrsg.): Naturalismus/Ästhetizismus. Frankfurt/Main 1979, S. 31 u. 52.
 62 WW I, 65 u. 66.
 63 KS 13, 241.
 64 KS 13, 296; vgl. auch 499.
 65 U 497.
 66 WW II, 917.
 67 WW II, 922.
 68 WW I, 779.
 69 WW I, 915; 176; vgl. auch U 461.
 70 WW II, 917.
 71 Ebda.
 72 Ebda.
 73 WW I, 190.
 74 Ebda.
 75 Lessing: Gesammelte Werke. Herausgegeben von Paul Rilla. Berlin 1954, 5, 20.
 76 U 383.
 77 Henri Lefèbvre: Kritik des Alltagslebens. Kronberg/Ts. 1977, S. 24.
 78 WW I, 192.
 79 WW I, 202.
 80 WW II, 1027.
 81 WW II, 239 ff; I, 806 u. 804.
 82 Bohrer, a.a.O., S. 63.
 83 Adorno: Gesammelte Schriften. Frankfurt/Main 1974. Bd. 11, 156.
 84 WW I, 805; 777; II, 1048; I, 413; III, 784; KS 13, 521; WW II, 176.
 85 WW II, 1089.
 86 KS 9, 168.

- 87 WW I, 389: »Die Erscheinung des modernen Menschen ist ganz und gar Schein geworden; er wird in dem, was er jetzt vorstellt, nicht selber sichtbar...«
- 88 U 498.
- 89 WW II, 234 f.
- 90 WW I, 13.
- 91 KS 13, 242.
- 92 WW I, 190.
- 93 KS 13, 530.
- 94 WW II, 930.
- 95 WW II, 948.
- 96 Bohrer, a.a.O., S. 138.
- 97 Oscar Wilde: »Give a man a mask and he will tell you the truth.« O.W.: Plays, Prose Writings and Poems. London/New York 1930, S. X.
- 98 WW II, 603.
- 99 KS 13, 517 f.
- 100 WW II, 560 f.
- 101 WW I, 40.
- 102 Hobbes: Leviathan oder Wesen, Form und Gewalt des kirchlichen und bürgerlichen Staates. Deutsch von Dorothee Tidow. Reinbek 1965. S. 77.
- 103 WW III, 785.
- 104 KS 13, 246.
- 105 Ebda.
- 106 WW I, 243 ff., 250.
- 107 WW I, 270.
- 108 WW I, 272 f.
- 109 WW I, 292.
- 110 WW I, 295.
- 111 WW I, 292.
- 112 WW I, 298.
- 113 WW II, 1121.
- 114 Vgl. »Also sprach Zarathustra«, 4. Teil.
- 115 Adorno, a.a.O., 11, S. 120.
- 116 WW III, 333.
- 117 WW I, 781.
- 118 Joseph Addison: Critical Essays from The Spectator. Edited by Donald F. Bond. Oxford 1970. S. 248 ff.
- 119 Joseph Addison: Essays from the Spectator. London and New York o.J. S. 78.
- 120 Lefèbvre, a.a.O., S. 7 ff.
- 121 T. S. Eliot: Ausgewählte Essays. Frankfurt/Main 1950. S. 103 f. und 102.
- 122 Ralph Waldo Emerson: Works. London 1889. S. 145 ff.

Gunter Gebauer
Le Voyage à Venise.
Die Mimesis des Schönen und die
Proustschen Enttäuschungen

I.

In der »Recherche du temps perdu« ist »Venise«, das Wort und sein Assoziationskomplex, eng verbunden mit »déception«: Venedig ist für Marcel Ausdruck von Enttäuschung. Es kennzeichnet einen Moment der Erfahrung, der seine Erwartung, die er an das Schöne zu stellen können glaubte, schmerzlich verrät. In der Kindheit die Krankheiten, die kurz vor der Abfahrt die Reisepläne vereiteln, im Erwachsenenalter der Aufenthalt in der Stadt Venedig, der weit hinter den Erwartungen zurückbleibt – die Erfahrungen an der Wirklichkeit lassen das Schöne, als dessen Inbegriff ihm Venedig galt, im Stich; sie drohen sogar, ihn bei möglicher Wiederkehr zu verschleiben. Immer wieder kehren die Enttäuschungen zurück, die die ästhetischen Erfahrungen des jungen Künstlers ungleich stärker prägen als die Augenblicke der großen Befriedigung: Enttäuschung wegen des Spiels der Berma, bei der ersten Begegnung mit dem Schriftsteller Bergotte, im ersten Konzert von Vinteuil, beim Anblick der Kirche von Balbec.

Aber ist Marcel in der Zeit der »Recherche« wirklich ein Künstler? Nein, er ist jemand auf der Suche nach dem Schönen, eine vor allem vergebliche Suche. Auch auf einem anderen Gebiet enden seine Erfahrungen in Enttäuschungen, dem der Liebe, und hier nicht, weil er keinen Erfolg, sondern – bei Albertine – gerade *weil* er Erfolg hat.

Es gibt eine zweite Person im Roman, die, ebenso auf der Suche nach Schönheit und Liebe wie er, deren Unternehmen immer wieder in Erfahrungen versickern, die seinen Erwartungen widersprechen, in einer Art Wegtrocknen von Kraft, erotischer Fähigkeit, künstlerischer Begabung: Swann, eine glänzende, geistreiche Erscheinung, Kunstverständiger, Ver-

führer-Persönlichkeit, der als Dilettant mit dem Zweifel lebt, ob seine geplante Arbeit über die Malerei der italienischen Renaissance je über das konzeptionelle Stadium hinauskommen werde, eine merkwürdige Machtlosigkeit, die dadurch entsteht, daß er einen anderen als seinen Zirkel frequentiert. In Odette sichert er sich zwar ehelichen Besitz, besiegelt aber gerade dadurch seine affektive und moralische Niederlage.

Swann und Marcel vereint eine weitere Eigenschaft, die ihnen in ihren eigenen Zirkeln den Grund und Boden festigen, auf dem sie ihren Ruf, ihre Anerkennung aufbauen: die Sicherheit ihres Urteils in ästhetischen Dingen. Arbiters elegantiarum, aber nur in einer abgegrenzten Gemeinschaft.

II.

Gehen wir die Merkmale Swanns und Marcells noch einmal durch: Dandy und Snob; Fachmänner des Schönen; Kernfiguren in ihren Kreisen; Enttäuschungen in den Erfahrungen des Schönen; Desaster durch Besitz einer Geliebten; Verweigerung der Anerkennung in anderen Zirkeln. Die Verbindung dieser Merkmale erscheint höchst paradox.

Den beiden Personen die Schuld für diese Widersprüchlichkeit zuzuschreiben oder vielleicht der Gesellschaft im Paris der Jahrhundertwende, bedeutete, eine psychologische oder soziologische Erklärung suchen, die aus Swann und Marcel Fallstudien machen würde. Aber beide lassen sich nicht als Personen interpretieren, die an irgendwelchen Normen der Gesellschaft scheitern. Die Dinge sind komplizierter; Marcel ist nicht einfach jemand, der die Schönheit Venedigs nicht versteht. Im Gegenteil: Gäbe es keine Probleme mit dem Schönen, wäre Marcel der erste, der sich Venedigs Schönheit öffnete. Mit der Liebe verhält es sich analog.

Hinweise auf die Wurzeln des Problems erhalten wir von der Kommunikation über Schönheit, nicht von ihren Störungen, sondern gerade umgekehrt von ihrem Funktionieren: Die Zirkel der »Recherche« sind so konstituiert, daß von einem Zentrum aus – die Duchesse de Guermantes, die Patronne, Bergotte, Elstir – die ästhetischen Urteile, insbesondere Begriff und Kanon des Schönen sich wellenförmig zu den

Rändern hin ausbreiten. Die Fortpflanzung der ästhetischen Energien funktioniert ohne Verluste, so daß alle Elemente des Systems gleichmäßig mit Impulsen versorgt sind. Die Verbreitung der ästhetischen Urteile geht indes umgekehrt zur Impulsrichtung, von der Peripherie zum Zentrum, vor sich. Die »community of beauty« erzeugt ihre Normen dadurch, daß die vielen Individuen an der Peripherie danach streben, sich den Vorbildern im Zentrum anzugleichen. Aber auch die Leitfiguren des Schönen in den einzelnen Zirkeln sind von dieser Bewegung nicht ausgenommen; auch sie orientieren sich auf Vorbilder hin, nur liegen diese außerhalb ihres Kreises – im Zentrum des kulturellen Lebens von Paris, im Salon der Duchesse de Guermantes.

Vorbild für die anderen Zirkel kann jemand nur sein, wenn er im Zentrum erblickt wird: als Zugehöriger eines hermetisch abgeriegelten Kreises. Swann, einer der Seigneurs des innersten Zirkels, gilt nichts an der Peripherie, wenn er dort gleichsam inkognito – in geschmacklicher und moralischer Verirrung – den Salon der Verdurins frequentiert. Der Grund ist nicht, daß er verkannt wird. Er wird nicht anerkannt, vielleicht sogar zu Recht: Sein Urteil, seine ästhetische Sensibilität und Qualität als Kenner des Schönen hat, für sich genommen, nichts, was ihn zum Vorbild qualifizierte. Es ist allein die Tatsache, daß er einen Rang in einem Zirkel einnimmt, den alle, denen er verschlossen ist, sehnlichst zu betreten wünschen. Die Kenntnis des Schönen ist keine überzeitliche Kompetenz, sondern gesellschaftlicher Kontingenz unterworfen. Das Schöne und das Wahre sind auseinander gefallen; das Schöne ist in die gesellschaftlichen Statuskämpfe eingetaucht.

Die letzten Bemerkungen scheinen dem Argumentationsgang vorzugreifen. Dieser läßt bisher durchaus die Möglichkeit offen, daß das Enttäuschung auslösende Schöne nicht mehr als ein Abziehbild der Zeitmode ist, scharf von »echter«, »zeitloser« Schönheit unterschieden. Aber welches sind die Gegenstände, die in der »Recherche« das Schöne repräsentieren? Venedig, die Berma, Vinteuil, Elstir, Bergotte – Gegenstände, deren ästhetischer Rang im Roman Prousts unbestritten ist. Kein Zweifel, der »Recherche« geht es um eine viel tiefere Auseinandersetzung mit dem Schönen.

III.

Setzen wir noch einmal bei der Vermittlungsstruktur des Schönen an: Die Peripherie übernimmt die ästhetischen Werte des Zentrums. Wie dieser Prozeß geschieht, läßt sich am Beispiel Venedigs deutlich erkennen: Der junge Marcel, noch weit vom Zentrum seines Zirkels entfernt, nimmt die Urteile seiner Eltern über Venedig auf, er sieht Photographien von Baudenkmalern der Stadt, er betrachtet Reproduktionen venezianischer Malerei, er liest Ruskins Poesie über Venedig; kurz, er bildet von Verhaltensweisen, Texten, Bildern, Meinungen, von gesellschaftlich zugänglichen Dokumenten ausgehend, die ein vielfältiges Wissen über die Stadt darstellen, sein *eigenes* Wissen über Venedig. Dieses ist freilich als sein *persönliches* Wissen ein anderes als jenes der Dokumente geworden. Es beschränkt sich nicht auf kognitives Wissen, sondern verschmilzt dieses mit Wertungen und Affektionen. Das tut in gewisser Weise auch das soziale Wissen, aber es ist wichtig zu sehen, daß dieses persönliche Supplement (der Wertungen und Affektionen) bei Marcel ein ganz anderes ist als im sozialen Wissen: Beide sind ein Wissen *verschiedener* Ordnung. Was Marcel aufnimmt, ist ein geäußertes, in einem sozialen Medium ausgedrücktes und gleichsam von der Gesellschaft geprüftes Wissen, über das eine gewisse Übereinkunft besteht. Es ist aufgrund der Zustimmung vieler Personen und bei gleichzeitigem Fehlen von Widerlegung und von widersprechenden Erfahrungen anerkannt und hat für sich ein Recht, den einzelnen auf sich zu verpflichten. Ganz anders ist, was Marcel daraus macht: er transformiert das soziale Wissen in eine persönliche Vorstellung dessen, was er für die Wahrnehmung seiner Eltern hält, und in einen affektiven Habitus diesem Vorstellungskomplex gegenüber. Marcells »Venedig« entsteht in einem Prozeß der Verinnerlichung von sozialem, »äußerem« Wissen.

Was Marcel spontan und authentisch erscheint, als Marke seiner ästhetischen Begabung und Sensibilität, reduziert sich auf ein Hineinnehmen von sozialem Wissen in sein Inneres. Sein Vorgehen gleicht dabei einer Inbesitznahme des Wissens seines Vorbilds; dieses wird gleichsam überwältigt, mit einer

Geste, die besagt: Was Dir gefällt, gehört schon mir. Die Enttäuschungen sind die Entdeckungsmomente, in denen sich Marcells persönliches Wissen als falsche Währung herausstellt: ein Verfehlen der Wirklichkeit.

Warum richtet die Wirklichkeit das Schöne? Marcel legt alle Schönheit Venedigs in das Objekt und erwartet von sich als Betrachter, daß dieses ästhetische Eindrücke in ihm hervorrufe. Hierin, in der Annahme einer Objekt-Subjekt-Struktur der Erfahrung des Schönen, liegt der Fehler; dies erkennt Marcel schlagartig am Ende seiner Suche, die ihn mit einer Gewißheit anfüllt, von der er zwar gelegentliche Ahnungen gespürt, deren Prinzip er aber bis zu diesem Zeitpunkt nicht begriffen hat. Was seiner eigenen Erfahrung des Schönen zugrunde liegt, ist eben nicht die Objekt-Subjekt-Struktur, sondern die Transformation eines sozialen Wissens in ein verinnerlichtes Objekt und eine affektive Haltung.

IV.

Dieser Prozeß der Verinnerlichung vollzieht sich in allen wichtigen Bewertungen, die die Hauptpersonen der »Recherche« über das Schöne abgeben. Am deutlichsten bei Swann in einer frappierenden Verbindung von Renaissance-Malerei und der Schönheit Odettes: Swann, ein Liebhaber der Kunst Botticellis, verliebt sich in Odette in dem Moment, in dem sein Blick das Mädchen zu einer Kopie einer Gestalt Botticellis macht. Sich selbst macht Swann zu einer Kopie Botticellis: Auch er schafft sich *sein* schönes Objekt. Für ihn verfließt sein Objekt mit dem Botticellis – Odette wird Malerei –, damit auch er selbst mit dem Vorbild. Zwei verschiedene Objekte, zwei verschiedene Autoren – aber der zweite Autor meint, sein Objekt gliche dem ersten und sein Schönheitsempfinden verschmelze mit dem des ersten Autors. Swann verinnerlicht, was an sozialem Wissen über Botticelli und sein Bild existiert, und er vertauscht es gegen sein persönliches Wissen.

Mit Swann nimmt die umfassende Bewegung des Vertauschens in der »Recherche« nur ihren Ausgang. Ihr hauptsächlichster Träger ist Marcel: Er wiederholt Schritt für Schritt die Erfahrungen Swanns, er verinnerlicht alle wesentlichen Ereig-

nisse, die Swanns Leben kennzeichnen, und nähert sich ihm immer stärker an. Marcel umkreist auf einer Umlaufbahn Swann wie ein kleiner Trabant.

Der Leser der »Recherche« erhält eine genaue Kenntnis der Prozesse, die zur Verinnerlichung und zur Ausbildung des subjektiven Habitus führen. Die Erzählweise der Ich-Perspektive kettet ihn an die inneren Vorgänge Marceles, die authentisch zu sein scheinen. Wenn man sie aber mit dem Romanteil vergleicht, der die Ereignisse um Swann in der dritten Person beschreibt (»Un amour de Swann«) und vom Blickpunkt des *sozialen* Wissens darstellt, verlieren sie ihre Authentizität. Vor dem Hintergrund der Swann-Geschichte schält sich aus der Ich-Erzählung die Tendenz Marceles heraus, zu einem anderen, in diesem Fall: zu Swann werden zu wollen. Was kann das Ich zur Mimesis einer anderen Person bewegen?

V.

Diese Tendenz und die Frage nach ihrem Grund werden durch eine wichtige Beobachtung René Girards¹ aufgeheilt: Das Verhalten der Hauptpersonen in der »Recherche« ist mimetisch, in einem speziellen Sinn: Ihre Nachahmung entsteht aus dem Wunsch, sich mit dem Vorbild gleichzusetzen. Swanns Liebe zu Odette ist nach dieser Interpretationsidee weniger in einer erotischen Neigung als in seiner Vorliebe für Botticelli begründet; Marcel seinerseits orientiert sich bei vielen seiner Handlungen in Richtung auf Swann. Seine affektive Haltung zum Venedig-Komplex liegt in seinem Wunsch begründet, mit seinen Eltern eins zu werden.

Das Schöne, mimetisch erzeugt wie die erotischen Anziehungen, entsteht in einer besonderen Beziehung auf eine Vorbild-Person, in einer Art Auseinandersetzung, die dialogischen Charakter hat. Jeder echte Dialog hat die Fähigkeit, im gemeinsamen Sprechen das Ich, das Du und das Er und damit die ganze Kategorie des Sozialen hervorzubringen, wie Francis Jacques in seiner Dialog-Philosophie im einzelnen zeigt.² Was sich einmalig, authentisch, spontan gibt, ist in Wirklichkeit gesellschaftlich und in einen Dialog verstrickt, den man nur entdecken muß. Die Verinnerlichung, die die Marke des

Individuums zu tragen scheint, ist Teil eines Dialogs. Sie führt nur zu dem *Eindruck*, das Schöne löse unmittelbar ästhetische Empfindungen aus, und zu einer Philosophie, die ästhetische Werte in die Objekte selbst hineinlegt, als seien sie aus jedem Dialog herausgehoben. In der »Recherche« ist das Schöne hingegen ein dialogischer Begriff, es ist kommunikativ; es zirkuliert wie der Geldfluß.

VI.

Die Verwechslung, die dem Begriff und der Erfahrung des Schönen zugrunde liegt, ist nicht zufällig. Proust hat sich selbst, was Venedig angeht, einer solchen schuldig gemacht. Es ist nicht nur der Marcel der »Recherche«, der Venedigs Schönheit verinnerlicht und von der Wirklichkeit enttäuscht wird. Proust selbst ist es so ergangen; auch er orientiert sich an einem Modell, an Ruskin, dessen französischer Übersetzer – die intellektuelle Form der Mimesis – Proust ist. Seine affektive Bewegung auf Ruskin hin drückt Schleiermachers hermeneutische Maxime aus, der Übersetzer habe sich dem Original vollkommen anzugleichen, so sehr, daß er schließlich zu diesem selbst wird. Auch die hermeneutische Übersetzungstheorie macht sich der Authentizitäts-Verwechslung schuldig. Die affektive Bewegung der Mimesis pflanzt den begehrten Anderen in die begehrende Person ein und läßt sie dort als Agens wirksam werden. Aus der Nachahmung bildet diese das Schöne und entfernt sich von der Wahrheit.

Diesen Sinn läßt sich auch der Aristotelischen Beschreibung der Tragödie als Mimesis von Mythen geben. Die Tragödienzuschauer folgen fasziniert den Ereignissen eines Mythos⁷ und identifizieren sich dabei mit einer der Hauptpersonen; ihre Haltung gegenüber dem Spiel wird im Verlauf der Tragödie eine mimetische. Die Auflösung der Tragödie kann nur in der Zerstörung der Mimesis liegen. Deren Ende kommt im Entsetzen über den Schrecken, den sie in der Person des mimetisch Nachfolgenden ausgelöst hat. Die Tragödie, als geschriebener Text, institutionalisiert die Gewalt, trägt sie in den einzelnen hinein und läßt ihn auf ein Ende hoffen. Die Mimesis ist Kunstprinzip nur um den Preis ihrer eigenen Ver-

nichtung. Würde diese ausbleiben, müßte das Spiel endlos weiterlaufen; aus der Tragödie würde eine »korrumpierte Mimikry« (Caillois).

Die »Recherche« ist eine Suche nach dem Ende der Mimesis, nach einem nicht-dialogischen Schönen, das zugleich das Wahre miteinschließt. Nicht-dialogisch – dies bedeutet, daß die Grundstruktur des Romans überwunden werden muß. Überwinden muß Proust nicht nur das Er, sondern auch das Ich. Denn alle Versuche des Ichs, als authentisches Ich zu handeln, bringen es unvermeidlich in einen Dialog mit einem Er, insofern als es das mimetische Handeln nicht verlassen kann.

Zweifellos ist die Verhaltens-Mimesis die entscheidende Kategorie bei der Herausbildung der sozialen Welt. Aus mimetischen Handlungen entstehen gesellschaftliche Handlungen, Sprache, Spiel, Traum, der Dialog. Sobald wir als Handelnde in die Gesellschaft eintreten, uns eines Ausdrucksmediums bedienen, sind wir mimetisch Handelnde. Jede Form des gesellschaftlichen Handelns setzt Mimesis einerseits voraus, andererseits setzt es diese fort; sie verstärkt die Spaltung zwischen Nachahmendem und Nachgeahmtem, zwischen Ich und Er. Wir können die Seite des Ichs bis zum Zerreißen stärken, die Spaltung wird weder abgeschafft noch überwunden, denn jede Stärkung der einen Position im Dialog – ob des Er oder des Ich, ist letztlich egal – enthält implizit die Anerkennung des Anderen. Keine Ich-Strategie führt aus dem Dialog hinaus. Über die Mimesis zu den Dingen, zum Wahren vorzudringen, ist unmöglich: Die Mimesis erreicht das Gegenteil – wer mimetisch zum Anderen werden will, verstärkt durch seine Enttäuschung die Abgrenzung des eigenen Ichs. Denn es ist die Mimesis, die mich von allen Anderen unterscheidet und die Anderen von mir.

Die Enttäuschungen sind die untrüglichen Zeichen, daß die Mimesis der Vorbildperson gescheitert ist. Sie sind ungewollte kathartische Effekte, die durch die Furcht und den Schrecken der Mimesis ausgelöst werden.

Wie die Mimesis von Mythen hat die des Schönen einen Gewalt-Aspekt, insofern als sie die Anstrengung des einzelnen ist, sich den Anderen einzuverleiben. Seine Gewalt gegen den Anderen kehrt gegen den Urheber zurück, denn einmal

einverleibt, wird der Andere zu einem Bestandteil des nachahmenden Ichs. Alle Einverleibungsakte des Ichs unterwerfen dieses letztlich einer von außen eindringenden Gegengewalt: Der einzelne wird zwangsläufig zu dem gemacht, was er sich einverleibt. Ein Gewalt-Dialog, in dem der einzelne unterliegt.

VII.

Der Dialog mit seinen festen Regeln, Konventionen, Normen, Paradigmen ist eine institutionalisierte, das heißt kanalisierte Form der Gewalt, eine Form mit dem Schein des Exterioren, Objektiven, letztlich eine Art scheinbarer *Natur*. Die ästhetische Forderung des 18. Jahrhunderts nach *Naturnachahmung* hat hier vielleicht ihre Wurzeln. Kant schien einen Ausweg aus der Gewalt gefunden zu haben: das *interesselose* Wohlgefallen, die *Zweckmäßigkeit ohne Zweck*, das *begriffslose* Schöne. Aber auch seine Bestimmung des Schönen öffnet sich wieder dem Dialog, indem es auf »Mitteilbarkeit« begründet wird.

Tatsächlich findet der Nachahmende keinen Zugang zur Ordnung der Natur. Weder sein Schönheitsempfinden noch seine ästhetische Sensibilität oder Spontaneität sind natürlich. Vor allem das scheinbar Unmittelbare, das als echt Empfundene, die Vibrationen des Schönen kann er nicht für seine Natur einfordern.

Prousts Lösung zielt auf eine Überwindung des Dialogischen in einer echten Verschmelzung der getrennten, kontingenten Personen, von Ich und Er, in einer die Erfahrung transzendierenden Perspektive: eine Öffnung aus unserer Welt, von Dialog und Psyche befreit, mit Blick auf die Essenzen. Auch Proust findet seine Lösung im Schweigen, wie andere Ästhetiken seiner Zeit, und in einem sprachlosen Einverleiben, dessen Prototyp das *Essen* – die Madeleine – in einem dem Religiösen verwandten Sinne ist.³

Für Proust – wie auch für Girard – ist es notwendig, die Mimesis des Schönen zu überwinden, um das Schöne wieder mit dem Wahren zu vereinen und die Enttäuschungen aufzuheben. Aber genau die Störungen, die aus der täuschenden,

Ich-konstitutiven und gewalttätigen Mimesis hervorgehen, sind für die bestimmenden Kunsttheorien der Moderne die Quelle ästhetischer Prozesse, die es nunmehr bis zu hohen Intensitäten der Irritation auszuschöpfen gilt.

Wer auf den Gedanken kommt, den Unterschied zwischen Vorbild und Nachahmendem für bedeutungslos zu erklären, nimmt der Mimesis ihre besondere Qualität, die sie von Aristoteles über das 18. Jahrhundert, den französischen Roman im 19. Jahrhundert bis Proust (und letztlich Girard) zu einer Kernkategorie der ästhetischen Reflexion gemacht hat. Die Ablösung der Mimesis hieße nichts anderes, als daß das Begehren, zum Anderen zu werden, erloschen ist. Die Hauptperson des Romans würde sich in sich selbst einschließen. Was nur mehr bedeutete, daß es keine Romane mehr geben könnte.

Anmerkungen

- 1 In den folgenden Ausführungen beziehe ich mich insbesondere auf zwei Arbeiten Girards: *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris 1961; *La violence et le sacré*. Paris 1972.
- 2 Francis Jacques: *Dialogiques. Recherches Logiques sur le dialogue*. Paris 1979.
- 3 Vgl. hierzu die Ausführungen Kurt Hübners zur »mythischen Substanz im Fest als Opfermahl«, in: *Die Wahrheit des Mythos*. München 1985, S. 187-192.

Hermann Pfütze

Schönheit und Freiheit

I.

Es gibt drei Schönheitsmittel: die Liebe, die schöpferische Arbeit und die Freiheit. In einer Weltgesellschaft, die im Sog kapitalistischer Entropie nur noch von Geld, Gewalt und Grauen zusammengehalten wird, dominiert freilich, so scheint es, eine andere Ästhetik: die Ästhetik des Häßlichen, des Schreckens und des Endes.

Das Häßliche enthält zwar die Erinnerung des Schönen; und noch im Entsetzen über Gewalt und Zerstörung regen sich Liebe und schöpferischer Trieb. Die sogenannte Postmoderne der Gegenwart kultiviert jedoch, mit dem hegemonialen Zugriff des Endzeitsiegers, eine Ästhetik, der anscheinend nichts mehr entgeht und widersteht: im großen eine Euro-Ästhetik der gleichen, riesigen Futtermaifelder und Betonwürfelbauten von Polen bis Portugal; und im kleinen eine begierig-sentimentale Ästhetik der letzten Blicke auf alles, was echt und alt aussieht.

Trümmer-Nostalgie, Schockresistenz und Endsiegmentalität (death, destruction & desire) schießen zusammen zu einer Endzeit-Ästhetik, die keine Schönheitsmittel mehr braucht. Alles ist am Ende schön, und die Freiheit besteht in der Garantie ubiquitärer Aha-Erlebnisse ohne Überraschungen. Diese ästhetische Postmoderne begann mit dem rigorosen Pathos und politischen Funktionalismus der Großraum-Architektur, zum Beispiel der Charta von Athen 1933, und endet einstweilen in der Begrünungs- und Ökokultur alternativer Hordengesellschaftsutopien; – Liebe, Kreativität und Freiheit als Lockerungsübungen und Überlebenstraining. Im folgenden geht es daher um die ästhetische und politische *Verteidigung der Moderne* mit Hilfe dreier literarischer Kunstwerke, dreier Widerstandstexte gegen die Endzeit-Kultur:

1. Schillers Briefe »Über die ästhetische Erziehung des Menschen« von 1793;

2. Jean Genets Bericht »Vier Stunden in Chatila«, einen Tag nach dem Massaker Mitte September 1982; und

3. Alfred Anderschs »Die Kirschen der Freiheit«, die Geschichte seiner Desertation 1944.

In allen drei Texten tritt Freiheit als ästhetische Verarbeitung des Schreckens hervor: des Terrors der revolutionären Vernunft, des Massakers an den Palästinensern, der Nazi-Verbrechen und des Bombenkrieges. Die Freiheit ist schön – das ist das Gegenteil einer Ästhetik des Schreckens. In der Ästhetik des Schreckens nämlich werden die »Themen« (Schillers, Goyas, Genets, Picassos, Pasolinis) unterschiedslos als »schrecklich« wahrgenommen und genossen (»oh, wie entsetzlich«) mit der Versicherung, daß es eine »gelungene«, »zu Herzen gehende« Darstellung der Schrecklichkeiten sei, zu denen Menschen fähig seien. Der Schrecken des Schönen, der Schock der Freiheit, wird wie der Blitz abgeleitet ins »Thema«. So wird der Schrecken klein und der Genuß des Schreckens größer. (Klopstocks »Gewitterode« wäre vor der Erfindung des Blitzableiters ungenießbar.) Die Ästhetik des Schreckens ist nicht nur das Gegenteil seiner Verarbeitung, sondern sie mißachtet auch die Unterschiede zwischen den wirklich großen Katastrophen und den kleinen Schrecken des Schönen.

II.

Friedrich *Schiller* war sich der Diskrepanzen bewußt zwischen der Kunst und der Menschheit, zwischen des Dichters »Schönheitstrieb« und den rohen Freiheiten der Revolution. Die Schrecken waren groß und die Kunst war schwach – Schillers theoretisch-ästhetische Schriften seit 1792 können darum gelesen werden als ein Programm zur Begründung und Verteidigung der Autonomie der Kunst, ja, des *l'art pour l'art* als Halt und Widerstand in Zeiten der Bedrängnis. Des »Dichters Geist« und die »Sozietät« der Menschheit können sehr weit auseinander treten. Aber sie sind einander »unverlierbar«¹. Zwar sei »Schönheit ... nichts anderes als Freiheit in der Erscheinung«² und sei »die Kunst eine Tochter der Freiheit«

und nicht »der Notdurft der Materie«³; aber 1793 müsse man der »Versuchung widerstehn«, die Kunst zur Magd der Republik zu machen. Tugend und Terror, reine Vernunft und rohe Bedürfnisse sind unfreie Erscheinungen der Freiheit, geschweige denn Eltern der Schönheit. Mithin läßt Schiller unter diesen Umständen »die Schönheit der Freiheit vorangehen«. Denn »um jenes politische Problem (der bürgerlichen Freiheiten und der besten Verfassung der Republik, H.P.) in der Erfahrung zu lösen, (müsse man) durch das ästhetische den Weg nehmen . . . , weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freiheit wandert.«⁴

»Aber«, fragt Schiller im neunten Brief, »ist hier nicht vielleicht ein Zirkel? Die theoretische Kultur soll die praktische herbeiführen und die praktische doch die Bedingung der theoretischen sein?«

So sucht er nach theoretischen und ästhetischen Quellen der Freiheit, die »nicht der Staat hergibt« und die nicht von Anbeginn mit materieller Not und politischem Schrecken verquickt sind. Und das sind, durchaus aktuell, die Kunst und die Wissenschaft:

» . . . beide erfreuen sich einer absoluten *Immunität* von der Willkür der Menschen. Der politische Gesetzgeber kann ihr Gebiet sperren, aber darin herrschen kann er nicht. Er kann den Wahrheitsfreund ächten, aber die Wahrheit besteht; er kann den Künstler erniedrigen, aber die Kunst kann er nicht verfälschen.«⁵

Die Hoffnung des Klassikers hat sich zwar inzwischen als klassisch bürgerliche Illusion herausgestellt, denn ist es nicht bis heute das infektiöse Milieu bürgerlicher Schrecken, dem Kunst und Wissenschaft nicht nur Stoff und Form abgewinnen, sondern auch Schönheit und Wahrheit entgegenhalten? Aber immerhin erkennt Schiller die Entfremdung und Verdinglichung der Menschen – darin gründet sein Haß auf die französische Revolution, die er für gegenwärtige und kommende Schrecken verantwortlich macht; und er fordert von der Kunst eine radikale Abstraktion dieser Wirklichkeit. Was einige Jahrzehnte später zur politischen und ästhetischen Maxime aller wahrhaftigen Künstler wird (zum Beispiel Puschkins, Baudelaires, Flauberts), hat der Bürger Schiller pro-

grammatisch entworfen: nämlich die Autonomie der Kunst gegen ihre Utilitarisierung und Hoffähigkeit, das *l'art pour l'art* als Prinzip einer sich selbst marginalisierenden Avantgarde.

»Durch die Schönheit zur Freiheit wandern« heißt also: sich vom Choc des Schönen ergreifen zu lassen in dem Augenblick der Freiheit, in dem es erscheint. Insofern ist Freiheit ein Schönheitsmittel.

III.

Davon spricht *Jean Genet* in seinem Bericht »Vier Stunden in Chatila«⁶, einen Tag nach dem Massaker im September 1982. Hier wird nicht dem Schrecken Schönheit abgewonnen, kein Entsetzen ästhetisiert, sondern das gemeinhin Unsägliche wird gesagt: die Schönheit der Befreiung, die noch den Kadavern anhaftet.

»Das Bejahren einer den Revolutionären eigentümlichen Schönheit ist nicht ohne Schwierigkeiten . . . Dafür gibt es vielleicht folgende Erklärung: Indem sie die alte Ordnung sprengt, bricht sich eine neue Freiheit durch die abgestorbene Haut Bahn, und den Vätern und Großvätern wird es schwer fallen, das Leuchten der Augen, die Gespanntheit der Schläfen und den Jubel des Blutes in den Adern zu mildern. Auf palästinensischem Boden war im Frühjahr 1971 (bei Genets erstem Besuch) die Schönheit sehr subtil über einen von der Freiheit der Feddayin belebten Wald verteilt.

. . . Mehr noch als die Männer . . . hatten die palästinensischen Frauen sich bereits den alten Bräuchen widersetzt: direkter Blick, dem Blick der Männer nicht ausweichend, Verweigerung des Schleiers, . . . eine bruchlose Stimme . . .«⁷

»Das von den Israelis besetzte Acca-Krankenhaus gegenüber einem Eingang von Chatila ist . . . nur vierzig Meter vom Lager entfernt. Nichts gesehen, nichts gehört, nichts mitbekommen?

. . . In einer engen Straße glaubte ich in einem verwinkelten Mauervorbau einen schwarzen Boxer zu sehen, der auf dem Boden saß und sich lachend darüber wunderte, daß er k. o. war. Niemand hatte sich getraut, ihm die Lider zu schließen,

seine übergetretenen Augen aus sehr weißem Porzellan blickten mich an. Den Arm erhoben, an diesen Mauerwinkel gelehnt, schien er sich geschlagen zu geben. Er war ein Palästinenser, seit zwei oder drei Tagen tot. Wenn ich ihn zunächst für einen schwarzen Boxer hielt, so deshalb, weil sein Kopf sehr groß, aufgebläht und schwarz war, wie alle Köpfe und Leichen, ob sie nun in der Sonne oder im Schatten der Häuser lagen.«⁸

»Ein barbarisches Fest hatte sich dort abgespielt: Raserei, Trunkenheit, Tänze, Lieder, Flüche, Klagen und Seufzer zu Ehren der Voyeure, die im letzten Stock des Acca-Krankenhauses lachten.

Vor dem Algerienkrieg waren die Araber in Frankreich nicht schön, ihr Gang war schwer und schleppend, ihre Fresen schief, und beinahe plötzlich schönerte sie der Sieg; sogar schon etwas vorher, ehe er glänzend offenbar wurde, . . . trat ein seltsames Phänomen im Gesicht und am Körper der algerischen Arbeiter zutage: etwas wie die Annäherung, die Ahnung einer noch zerbrechlichen Schönheit, die uns jedoch bald genug blenden sollte, wenn einmal die Schuppen von *ihrer* Haut und von *unseren* Augen gefallen sein würden . . . Sie hatten sich politisch befreit, um so zu erscheinen, wie man sie zu sehen hatte, nämlich als sehr schön.«⁹

»Hannah Arendt, glaube ich, beurteilt Revolutionen danach, ob sie Freiheit oder Tugend – also Arbeit – ins Auge fassen. Vielleicht sollte man anerkennen, daß Revolutionen und Befreiungsbewegungen es sich – kaum bemerkbar – zur Aufgabe machen, die Schönheit zu finden oder wiederzufinden, das heißt etwas, das sich nur durch dieses Wort erfassen und benennen läßt. . . .

. . . Ist eine Revolution noch eine Revolution, wenn sie nicht von den Gesichtern und Körpern die tote Haut abstreift, die sie erschaffen ließ? Ich rede nicht von einer akademischen Schönheit, sondern von der nicht greifbaren – unsagbaren – Freude der Körper, der Gesichter, der Schreie und Wörter, die aufhören, düster zu sein; ich meine eine sinnliche Freude, die so stark ist, daß sie alle Geilheit vertreiben möchte.«¹⁰

Anders als Schiller eröffnet Genet eine wirkliche, konkrete Quelle der Freiheit: die sinnliche Freude und das sinnliche

Entsetzen der Menschen selbst. Wenn »die Schuppen von *ihrer* Haut und von *unseren* Augen gefallen« sind, ist es der sinnliche Subjekt-Objekt-Augenblick der Befreiung. – Auch der befreiten Schönheit, aber zunächst der Schönheit der Befreiung selbst.

Nicht nur die sinnliche Freude der Befreiung, wie zum Beispiel die »bruchlose Stimme« der palästinensischen Frauen, ist ein ästhetisches Element der Freiheit, sondern auch die gebrochenen Augen des Feddayin, ja, noch die Schönheit des geliebten Kadavers sind Erscheinungen der Freiheit. (Genet, auch Pasolini, wird von schockierten Lesern beziehungsweise Zuschauern manchmal Nekrophilie unterstellt: Die »Schönheit des geliebten Kadavers«, von der ich hier spreche, ist jedoch das Gegenteil der Liebe zu schönen Leichen.)

Genets Text ist auch ein Widerstandstext gegen die »bürgerliche Entropie«¹¹ einer konsumistischen Einheitswelt. Das Einebnen aller Unterschiede und das Aussterben der Artenvielfalt beschränkt sich nicht auf die Euro-Obst- und -Viehzucht und nicht auf seltene Tiere und Pflanzen, sondern auch die Vielfalt der Menschen wird, so scheint es, auf einige Hauptsorten dezimiert. Zum Beispiel werden die Palästinenser seit zwanzig Jahren dezimiert und mit aller Gewalt in die weltpolitische Prägeform einer »modern middle east hybride« gepaßt. Genet respektiert noch im Kadaver die Würde des Toten, die das Massengrab ihm nimmt. Die zerfetzten und aufgedunsenen Leichen verkörpern Widerstand gegen das kulturhegemoniale Interesse der Säuberung der Welt von sperrigen Existenzen.

Das »Unsägliche« verfällt weltweit bürgerlicher Entropie. Freilich sind es nicht das Grauen, der Schrecken und das Elend, denn die werden in Worten und Bildern gezeigt und verbreitet. Das »Unsägliche« der Massaker in Chatila und Sabrah ist vielmehr das, was Genet *sagt*: die Befreiung, in der die Schönheit hervortritt und noch die Kadaver umgibt.

Daß uns, wenn wir uns auf das »Unsägliche« sinnlich einlassen, es sehen und uns sagen lassen, kotzübel wird, da wir doch sonst die Ästhetik des Häßlichen, des Krieges und des Schreckens routiniert zu genießen wissen, ist eine schwache Hoffnung. Die niederen Sinnesorgane revoltieren gegen die

»entropische Trägheit« (Baudrillard), gegen das Glätten und Wegmachen, das den höheren Sinnen so leicht fällt.¹²

Sartre sagt, daß »das Entsetzen das innere Klima Genets bestimmt hat«¹³. Brechreiz, Ekel, Schock und Bestürzung sind Sinnesboten dieses Klimas, in dem die Ästhetik erschrickt. Die Ästhetik des Schreckens dagegen schafft ein äußeres Klima der Säuberung, in dem das »Unsägliche« wirklich verschwindet.

(Ähnlich wie Genets Bücher, weil Produkte der gleichen Geistes- und Sinneshaltung, sind Pasolinis »120 Tage von Sodom«, Theodor Schübels »Nachruf auf eine Bestie« über Jürgen Bartsch und Eberhard Fechners »Majdanek-Prozeß« Widerstandsfilm gegen die Neigung, »uns« von »jenen« Machtlüstlingen, Kindermördern und KZ-Schergen zu säubern, sie im »Unsäglichen« zu lassen.)

IV.

Alfred Andersch erzählt in »Die Kirschen der Freiheit«¹⁴ seine, sehr schöne, Geschichte der Befreiung.

Der existentiell sinnliche, gemeinsame Ursprung von Freiheit und Schönheit tritt in diesem »Bericht« hervor sowohl in radikaler, Schillerscher Abstraktion der Wirklichkeit als auch in Augenblicken schönster, befreiter Wirklichkeit selbst, wie bei Genet.

Zunächst erscheinen Schönheit und Freiheit als unvermittelbare Gegensätze, wie zwei Welten. Verlaine und Rimbaud lesend, fand der sehr junge Mann »auf einer Bank im Park von Schleißheim sitzend ... das Aroma der Kunst«¹⁵. Und wenig später (1932), im Parteibüro der Münchner KPD, »... saßen wir ... und sprachen mit ruhigen, betont leidenschaftslosen Stimmen zueinander, in einem Jargon, den kaum sonst jemand verstand, der aber von der brennenden Kälte der Abstraktion förmlich barst, und die typusbildende Macht Lenins hatte uns ergriffen ... «¹⁶

Der »Äther der Stimmung« im Park von Schloß Schleißheim¹⁷ ist bei aller Fülle aber auch eine Abstraktion, ein Immunisierungsversuch gegen die widrige Wirklichkeit des Antritts der Nazis. Und die »Geistesmacht der Arbeiter« verbreitet mit

ihrer »brennenden Kälte der Abstraktion« auch ein ästhetisches Aroma des Widerstands.

»Da eine Kunst, die mit der Gesellschaft zusammenhing, nicht möglich war, studierte ich die Fassade des Preysing-Palais und die Vokalisierung in den ›Sonetten an Orpheus‹. Der Preis, den ich für die Emigration aus der Geschichte bezahlte, war hoch; höher als der, den ich leisten mußte, als ich mit der Kommunistischen Partei in der Geschichte gelebt hatte . . . Ich antwortete auf den totalen Staat mit der totalen Introversion.«¹⁸

Erst als der Soldat Alfred Andersch den Gedanken faßt, aus dieser Geschichte wirklich wegzugehen, verspürt er das Aroma der Schönheit wieder in der Wildnis, in der kleinen Freiheit abseits einer Truppenübung in der jütischen Heide:

»Und wenn ich einen Kiesel am Strande von Hobro auflas und in den Mariagerfjord hinausschleuderte, dann piff der Stein für mich die Worte ›Fahnenflucht‹ und ›Freiheit‹ über die Wellen, ehe er versank.«¹⁹

Zu Pfingsten 1944 in der Arno-Ebene schließlich desertiert Andersch, allein und unbekümmert um die sogenannten Kameraden, auch die Lage besser einschätzend als der Feldmarschall Kesselring. (Allerdings, das müsse zu dessen Ehre gesagt werden, habe diese Fehleinschätzung zwei Divisionen das Leben gerettet, die den Amerikanern kampflos in die Hände liefen.)

»Mein Buch hat lediglich die Aufgabe, darzustellen, daß ich, einem unsichtbaren Kurs folgend, in einem bestimmten Augenblick die Tat gewählt habe, die meinem Leben Sinn verlieh . . . die Sekunde der Freiheit zwischen Gefangenschaft und Gefangenschaft.«²⁰

» . . . Ich hatte mich entschlossen, 'rüber zu gehen, weil ich den Akt der Freiheit vollziehen wollte, der zwischen der Gefangenschaft, aus der ich kam, und derjenigen, in die ich ging, im Niemandsland lag.«²¹

»In jenem winzigen Bruchteil einer Sekunde, welcher der Sekunde der Entscheidung vorausgeht, verwirklicht sich die Möglichkeit der absoluten Freiheit, die der Mensch besitzt. Nicht im Moment der Tat selbst ist der Mensch frei, . . . (sondern) nur in dem einen flüchtigen Atemhauch zwischen Den-

ken und Vollzug. Frei sind wir nur in Augenblicken . . . Mein Buch hat nur eine Aufgabe: einen einzigen Augenblick der Freiheit zu beschreiben.«²²

Diese Passagen erinnern zum Beispiel an die Dialoge über Freiheit in Sartres »Die Fliegen«. Von Sartres Kunstfiguren unterscheidet Anderschs Bericht sich jedoch durch das sinnliche Aroma der Schönheit, das er verbreitet.

»Zur Freiheit disponiert, schweben unsere Eigenschaften im Äther der Stimmung, . . . die als ätherisches Element zugleich das ästhetische ist.«²³

Ohne »die Luft der Stimmung« würden unsere Eigenschaften »sogleich tot zu Boden sinken«. Von einem Bombenangriff, den seine Einheit im offenen Gelände überstehen mußte, notiert Andersch: »Hätte ich damals nur aus Mut bestanden, so hätte ich nicht die mattgrünen und seidegrauen, aquarellhaft verfließenden Flecken bemerkt, aus denen die Rinde der Platane sich zusammensetzte, hinter der ich mich verbarg, anstatt ruhig stehenzubleiben.«²⁴

Und über die Stimmung in dem von seinen Bewohnern verlassenen Ort Vejano: »In den Häusern ist keine Sicherheit mehr, weil in den Häusern keine Freiheit mehr lebt, es sei denn die Freiheit der Ratten und Marodeure. Erst als Ruinen kehren die Häuser in die Freiheit zurück.«²⁵

Dieser Satz: »Erst als Ruinen kehren die Häuser in die Freiheit zurück«, ist auch das Leitmotiv der Ruinenbilder des Berliner Malers Werner Heldt (1904–1954). Er ist wohl der einzige Nachkriegsmaler, der weder den Schrecken des Krieges Schönheit abgewinnt (wie zum Beispiel die eilfertige »informel«-Malerei der Abstraktionisten der Adenauer-Zeit) noch künftige Schrecken ästhetisch vorbereitet (wie zum Beispiel der kapitalistische Funktionalismus und der sozialistische Realismus). Er hält vielmehr das Zerstörte fest mit unzerstörtem Blick, ist neben Schriftstellern wie Andersch, Böll, Borchert oder Nossak der einzige Maler jener Augenblicke der Schönheit und Freiheit in der kurzen »Stunde Null« des Kriegsendes.

Die Freiheit des Deserteurs ist die schönste Freiheit, das verbündet Andersch mit Genet: sinnliche Freude und sinnliches Entsetzen des Augenblicks.

»Als der Italiener und ich beim Einschlag der Bombe überrascht stehen blieben, anstatt uns niederzuwerfen, kam die Freiheit in Erwartung der Splitter, die sich in unsere Schläfen bohren würden, auf uns zu ... Aber vor den Splintern wäre noch die Sekunde, der Nu der Freiheit, in uns eingedrungen.«²⁶

»... »Buon viaggio« also wünschte mir der junge Italiener ... und ich begann meinen Marsch durch die Wildnis ... Auf meiner Karte trug das Gebiet die Bezeichnung »campagna diserta«, ... also das richtige Gebiet für Deserteure. Deserteure sind Leute, die sich selbst in die Wüste schicken. Meine Wüste war sehr schön ... Am Spätnachmittag geriet ich an den Rand eines mächtigen Weizenfeldes, das sanft in ein Tal hinabfloß. Hinter den Bäumen am anderen Talrand konnte ich Häuser sehen, und ich vernahm das Geräusch rollender Panzer, ein helleres, gleichmäßigeres Geräusch, als ich es von deutschen Panzern kannte ...

In der Mulde des jenseitigen Talhangs fand ich einen wilden Kirschbaum, an dem die reifen Früchte glasig und hellrot hingen. Das Gras um den Baum war sanft und abendlich grün. Ich griff nach einem Zweig und begann von den Kirschen zu pflücken. Die Mulde war wie ein Zimmer; das Rollen der Panzer klang nur gedämpft herein. Sie sollen warten, dachte ich. Ich habe Zeit. Mir gehört die Zeit, solange ich diese Kirschen esse. Ich taufte meine Kirschen: ciliege diserte, die verlassenen Kirschen, die Deserteurs-Kirschen, die wilden Wüstenkirschen meiner Freiheit.«²⁷

Anmerkungen

- 1 F. Schiller, Über naive und sentimentalische Dichtung, Anfang 2. Teil, 1794; in: Schillers philosophische Schriften und Dichtungen, Berlin 1914.
- 2 F. Schiller, Kallias oder über die Schönheit, 1. These; a.a.O.
- 3 F. Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen, 2. Brief; a.a.O.
- 4 Ebd.
- 5 Ebd., 9. Brief.
- 6 J. Genet, Vier Stunden in Chatila, Merlin Verlag 1983.
- 7 Ebd., S. 19.
- 8 Ebd., S. 32.
- 9 Ebd., S. 34 f.
- 10 Ebd., S. 36.

- 11 P. P. Pasolini, *Chaos gegen den Terror*, Berlin 1981, S. 208.
- 12 Baudrillard benutzt das Bild der Entropie meistens affirmativ; einverstanden mit dem Ende der Kunst, der Politik, der Geschichte, solange sie noch nicht zu Ende sind. Pasolini dagegen benutzt »Entropie« als Begriff politischer und ästhetischer Kritik.
- 13 J.-P. Sartre, *Saint Genet* (1952), Reinbek 1982, S. 13.
- 14 A. Andersch, *Die Kirschen der Freiheit* (1952), Zürich 1968.
- 15 Ebd., S. 20.
- 16 Ebd., S. 27.
- 17 Ebd., S. 85.
- 18 Ebd., S. 46.
- 19 Ebd., S. 61 f.
- 20 Ebd., S. 71 f.
- 21 Ebd., S. 81.
- 22 Ebd., S. 84.
- 23 Ebd., S. 85.
- 24 Ebd., S. 92.
- 25 Ebd., S. 112.
- 26 Ebd., S. 126.
- 27 Ebd., S. 128 f.

Hermann Schlösser

Die Macht des Schönen. Eine Elegie.

Eine Sonatine auf dem Klavier vorgespielt, Kuhlau C-Dur, alles ganz gut, köpfewiegend und takttrommelnd lauschten die Verwandten. Aber von den Empfindungen, die weit über den harmlosen Notentext hinüberschossen, konnten sie nichts ahnen: Die drückten sich ja nicht aus. Man spielte innerstes Leben, und sie hörten natürlich nur die Sonatine C-Dur von Friedrich Kuhlau. Aber dann, kurz vor dem Ende, im schnellen dritten Satz, brach die innere Spannung durch, man spielte geläufiger, als die Finger konnten, und natürlich: »Der Lauf«, das Glanz- und Protzstück aller Sonatinen, ging dabei daneben. Ein Fehler. »Am Schluß den Fehler«, sagten die Verwandten und waren froh, daß ihnen etwas Fachmännisches einfiel, »den einen Fehler, wenn du den nicht gemacht hättest, dann wäre es wirklich schön gewesen.«

Erste Erfahrungen mit dem Schönen erhalten sich so als Erinnerung an ein doppeltes Scheitern. Das Gefühl, das einen zur Musik und zum Instrument trieb, fand in eben dieser Musik keinen Ausdruck. Aber es bewies seine Anwesenheit, indem es die Perfektion der Kunstform ruinierte. Keinem Zuhörer mußte das auffallen, denn hörbar war ja nur der Fehler. Es gibt also keinen Grund, immer wieder zu deklamieren: »Aber es war doch schön, es war doch auch mit dem Fehler schön, oder etwa nicht? Es war doch selbst mit diesem Fehler noch schöner, als viele andere ohne Fehler hätten spielen können, habt ihr das denn nicht bemerkt? Merkt ihr denn immer bloß die Fehler? Spürt ihr denn gar nichts von dem, was durch die Fehler und Unvollkommenheiten hindurch zum Ausdruck will?« So intoniert klingt das Gemeinte doch auch falsch, ist nichts als die Sturm-und-Drang-Arie von der Schönheit der wahren Gefühle, ist nur das Hohelied vom Glanz und Elend unverstandener Genies. Ein Mißgriff im Kuhlau-C-Dur ist als Ausweis für Genialität einfach ungültig. Das muß man sich gesagt sein lassen, kann aber sofort zurückgeben: Das

eifrig-tüchtige Üben aber, das sich um nichts als um Fehlerlosigkeit bemüht, ist erst recht kein Beweis. Denn eines hat der Sturm-und-Drang-Schmerzensmann dem redlichen Kunsthandwerker allerdings voraus. Er weiß, daß es ungleich reizvoller ist, den schnellen Satz auch schnell zu spielen und dabei abzustürzen, als ihn klavierstundenhaft behäbig durchzutampeln, um am Ende zu hören: »Tadellos. Null Fehler.« Tadellosigkeit ist allemal keine notwendige Voraussetzung zur Entstehung von Schönerem. Gefühlvolles Fühlen allein aber ist auch nicht hinreichend: Es müssen ihm Formen verliehen werden, die passen und stimmen. Und von diesen Formen ist hier die Rede.

Diese Rede über Formen des Schönen könnte natürlich gut und gern völlig im Bereich der Ideen über die Künste auftreten. Wenn sie aber nicht nur Sinn, sondern auch Wirkung anstrebt, dann muß sie auch an anderen Formen anknüpfen, in denen uns, den Schönheitsbenutzern, Erfahrungen mit ihr gegenwärtig sind. Und da man sich von der Pflicht zur Wahrheit nicht dispensieren darf, bloß weil von Schönheit die Rede ist, muß man wohl als Anfang und Ausgangslage annehmen: Das Schöne, die Schönheit sind nicht bloß zarte Träume ästhetischer Personen, sondern sie sind soziale Fakten, die nicht nur Lust, sondern auch Angst hervorrufen, da sie verwendbar sind zur Herstellung von Macht. Auch und gerade, weil sie immer weiter schön bleibt, ist Schönheit in vielen Formen einschüchternd. Was Macht-Traum für den einen werden kann, das muß notwendig bei einem anderen Angst-Träume wecken. Und oft genug ruft ein und dieselbe Person in sich selber beides zugleich hervor. Die buntesten Blüten der Macht-Phantasie blühen auf dem Misthaufen der Angst. Warum gäbe es sonst schöne Frauen, die meinen, sie müßten sich mit eleganten, aber viel zu engen Schuhen noch mehr Schönheit erbbluten, warum sonst wollen sich immer mehr Männer ein bißchen Schönheit mit Fitness-Tretmühlen und Diät-Roßkuren erhassten? Ohne Fleiß kein Preis – diese altbourgeoise Drohung steht auch über den meisten Zugängen zum Schönen. Doch wo sich Fleiß und Preis so unverfänglich reimen, da versteckt sich auch der harte Konkurrenzkampf. Nie werde ich zufrieden sein mit mir, solange ich mich vergleiche und

irgendwo neben mir natürlich einen finde, der besser, klüger oder eben schöner scheint, als ich trotz meiner Anstrengungen je sein kann. Und da muß ich dann wohl oder übel immer wütender in die Treitmühle trampeln und immer weiterhaspeln: Ohne Fleiß kein Preis, Fleiß kein Preis, kein Preis . . . und so weiter, bis zum Tod durch Herzversagen. Und das bloß, um mir eine glattpolierte Hülle zuzulegen? Und das soll dann schön sein?

Darüber ist leicht gespottet. Es wird freilich noch wenig dadurch anders, daß ich mit Birkenstock-Gesundtretern durch die sterbenden Wälder ziehe oder aber mich form- und reglos in den Kinos und Cafès der Großstadt einrichte. Nichts, was sich der Macht entzieht, ist schon deshalb schön. Nicht alles, was mächtig ist, kann deshalb schon häßlich genannt werden. Ganz im Gegenteil: gerade in seinen gewalttätigen Formen erscheint das Schöne ja besonders schön. Wie sonst verstünde man das lustvolle Leiden all derer, die ihr pathetisches Scheitern im Machtkampf mit glanzvollen Götterliebungen suchen? Warum sonst gäbe es so viele unglückliche Allianzen zwischen Ablehnung und Begehren, für die nichts spräche, wenn nicht ihre Schönheit?

Eindrucksvolles Spiel der großen schlanken Hände, aufmerksame, lebhaft Mimik, interessierte Blicke aus großen strahlend-blauen Augen, in vielfältigen Farben einfallsreich gekleidet, perfekt geschminkt, extraordinär frisiert, einige Haarsträhnen bunt gefärbt: So sieht eine Frau schön aus. Aber nicht zuletzt auch deshalb, weil sie jede allzu anziehende Geste, jeden allzu ausdrucksvollen Blick widerruft durch eine wegwerfende Handbewegung, einen arroganten Augenaufschlag. Eine perfekt klare, kalte Spielart des Schönen ist es, die sie so repräsentiert. Unnahbarkeit erscheint als ihr Grund und Ziel. Den begehrlischen Blicken des Mannes, der ihre perfekte Kühle gern durch ein wenig Hingabe erwärmt sähe, steht diese Frau nicht mehr zur Verfügung. Je heißer seine Zuwendung, desto kühler ihre Abneigung, je dichter ihre Verhüllungen, desto reißender sein Drang, hinter die Schleier zu langen: »Was denkst du?« – Aber da streicht sie ihm höchstens freundlich-abweisend übers Gesicht, entzündet eine Zigarette, zieht sich an und verläßt das gemeinsame Bett. »Mir

kann keiner mehr zu nahe treten«, hat sie einmal mehr demonstriert, »sicher und unangreifbar wohne ich in meiner perfekten Hülle. Ich muß mich keiner fremden Macht beugen, solange ich schön genug bin, Anbetungen herauszufordern.« Und dabei verachtet sie heimlich all diejenigen, die sie verehren, und die, schwächer als sie, verehren sie für diese Verachtung nur noch wütender.

Das ist ein Machtspiel, ohne Frage. Und es ist so lange Spiel, wie es schön bleibt, das heißt, wie es den Mitspielern gelingt, für ihre Energien und Gelüste schöne Formen immer wieder gemeinsam zu produzieren. Einmal so schön sein, daß mich keiner mehr berühren kann, heißt zwar auch, einmal so schön sein, daß ich in jedem Konkurrenzkampf vorne liege, aber darüber hinaus bedeutet es auch eine Aufforderung zum Kampf. Wer vorne liegen will, der will zuerst mal siegen. Der allzu harte Panzer der Schönheit fordert dazu heraus, gebrochen zu werden.

Was soll dem Mann – von dem man versuchsweise annehmen kann, daß er nie perfekt schön sein, sondern allenfalls Vaterschaftsansprüche auf schöne Produkte (also etwa Kinder, Kunstwerke, Frauen) erwerben kann –, was also soll diesem Mann in seiner Liebe anderes einfallen als eine heimliche Vergewaltigungsphantasie: »Wenn ich dich so sehe, möchte ich dir die perfekt sitzende Maske herunterreißen, möchte dich ängstlich, häßlich wimmernd, heulend vor mir sehen.« Der Macht des perfekt Schönen korrespondiert genau der Traum von der Macht entlarvender Wahrheit: »Ich werde immer wieder imstande sein, deine Stilisierungen als Schein zu durchschauen, dir die Maske herunterzuziehen, um zu sehen, ob ein Gesicht dahinter ist. Meiner Kraft zur Wahrheit wird es immer gelingen, deine Schönheit zu entwerten.« Aber da streicht die Schönheit auch schon freundlich-abweisend davon, und man kann nur noch rufen: »Ich weiß genau, daß du immer wieder imstande sein wirst, in neuer Maske, durch neue Formen mich zu betören. Du kannst mich zur Anbetung zwingen. Dafür aber muß ich dich immer wieder blamieren, indem ich darlege, wie der Schein deiner Schönheit funktioniert, wie und warum du ihn herstellst. Wo andere nur bewundern, will ich auch erkennend grinsen und mit dem Blick des

Fachmanns sagen: Na ja, nackt wie alle ist sie halt, unter ihren Kleidern.«

Frau und Mann. Kunst und Kritik. Zauber und Gegenzauber. Das hochtrabend-geflügelte Rilke-Wort, demzufolge das Schöne *nichts als des Schrecklichen Anfang* sei, bewahrheitet sich im Aufbau derartiger Antithesen immer wieder aufs schönste. Aber solange es eben nur »Anfang« ist und somit noch immer schön, ertragen wir es *noch gerade*, wie Rilke sagt. Der Schritt weiter, vom Anfang zur Fortsetzung, schließlich zum Ende, ist klein.

Denn natürlich kann man mit der Schönheit wie mit der Wahrheit auf den Gegenspieler so lange einschlagen, bis er sich als das zu erkennen gibt, was er immer auch ist: ein Gegner. Durchlässige Stellen, offenkundige Widersprüchlichkeiten des Gegners kann man immer zu verwundbaren Stellen werden lassen. Lindenblätter finden sich auf den Schultern eines jeden gehörnten Siegfried, und auch das schönste Standbild hat seine Achillesferse. Einschlagstellen für Schußwunden. Abgesehen von vielleicht immer noch möglichen Ausnahmen, ist das glatt Siegreiche, das perfekt Tötende nicht mehr schön. Wenn das reizvolle Spiel von Verhüllung und Entzauberung, von Leiden und Erlösung ernsthafter Kampf, Krieg geworden ist, dann werden Fehler nicht mehr verziehen, wird Fehlerlosigkeit nicht mehr ertragen. Zwischen den Ansprüchen der Macht, dem Bedürfnis nach unsäglichen Gefühlen, und dem Zwang zur nackten, quälenden Wahrheit zerreibt sich die Schönheit, geht verloren.

Aber gerade in der Erfahrung des Verlustes und des Mangels entstand die Möglichkeit, Klarheit zu gewinnen darüber, welche Art von Schönheit es denn ist, von der andauernd die Rede war. »Schönheit«, die hier gemeint war, ist nicht im perfekten, im glatten Werk, das, nach den Worten Mörikes, *selig in ihm selbst* scheint. Im Gegenteil: Schönheit wurde gedacht als Vermittlungsbegriff, als Name vielleicht sogar nur für eine Struktur, die sich so über die Dinge zieht, daß sie bleiben, was sie sind und sich doch angenehm verwandeln. Amor, aber mit unverbundenen Augen, wäre für die Produzenten dieser Schönheit das Emblem. Aber gebraucht würden auch Fähigkeiten, die über das tüchtige Handwerkeln ebenso hinausge-



Rubens: Trunkener Silen (1618)

hen wie über das unmittelbare Fühlen. Als Kunst käme eine solche Schönheit noch gar nicht zur besten Ausprägung, wohl aber finden sich in allen Künsten Vorbilder in Fülle für das, was nicht nur Kunst sein sollte.

Am »trunkenen Silen«, wie ihn Peter Paul Rubens 1618 gemalt hat, läßt sich leicht sehen, was zu denken mühsam ist: Silen, kaum noch des Gehens fähig, stolpert nach vorn. In Trance die Augäpfel nach oben gekehrt, bespringt ein Schwarzer den Silen von hinten. Unter dem harten Griff der schwarzen Hand stülpt Arschfett sich hervor. Umrahmt wird die Szene von den Mitfeierern. Eine junge Kokette, mit weitem Ausschnitt, wird von keinem beachtet, auch von ihrem Kavalierricht, der seinen Schädel auf ihre Schultern quetscht, ohne

sie anzusehen. Ein altes Weib daneben, weiß das Häubchen, zahnlos der Mund, wird von einem greisenhaften Faunbock geknutscht. Dann aber, unten rechts im Bild, ein Kind. Es könnte Amor sein, der zwei Böcke, Sinnbilder der Geilheit, mit sich führt. Auf der anderen Seite des aufgedunsen-schwabbeligen Silen und des verzückten Negers ein gänzlich hinübergeglittener Trinker, dem der Wein aus dem Glase sabbert, daneben ein kirre hüpfender Faun, dem wiederum ein altes Weib mit weißem Häubchen ordentlich aus der Flasche nachschenkt. Ganz im Hintergrund, von allen abgewandt, ein schnauzbärtiger Flötist. Die glasigen Augen des Silen aber richten sich auf das nackte Faunweibchen, das im Vordergrund hockt und mit stumpf-erschrockenem Tierblick zwei kleinen Fäunchen ihre fetten Zitzen reicht. Schmatzend saugen sie, mit dem Säuerblick des alten, trunkenen Silen.

Nach alter Regel durfte man das Göttliche nicht in einer schönen Figur darstellen, da es in seiner vollkommenen Gestalt den Menschen nicht bekömmlich ist. Zum Zweck der Verhüllung des Göttlichen bildete man unter anderem die Silene, alte, geile Männer, die aber in ihren Köpfen Götterbilder trugen. Die Silene stammten aus dem Gefolge des Dionysos und waren bocksfüßige, häßliche Gesellen. Aber gerade in diesen häßlichen Körpern verhüllte sich apollinisch-schöne Klarheit. Um sie zu ergreifen, mußte man freilich dem Silen den Kopf aufbrechen. Göttlichkeit, in der Schönheit und Wahrheit eines waren, war nur erreichbar durch gewaltsame Brechung der körperlichen Beengtheiten. Schönheit mußte schon immer erblutet, erzwungen, erkämpft werden.

Rubens findet in seinem Bild aber einen anderen Weg zur Schönheit: Als *Schein* liegt sie über dem Bild, in überlegener Konstruktion, in betörender Farbgebung drückt sie sich aus. Und zeigt doch die Figuren nicht schöner, als sie eben sein sollen. So hat Rubens den trunkenen Silen auch ästhetisch rehabilitiert: Wir müssen seinen und unseren Kopf nicht mehr zerbrechen, um der Schönheit des Geistes ansichtig zu werden. Wir haben sie ja schon an der bewußt hergestellten Oberfläche.

Könnten wir das imitieren, dann kämen wir über die bloße Macht des Schönen hinaus, erreichten einen Schein des Schönen, der über nichts mit mehr Recht liegt als über dem Wider-

wärtigen. Und haben wir ihn einmal gewonnen, als Haltung, als formgebende Kraft, dann werden in seiner Hülle Bereiche zugänglich, die anderweitig dem Verschweigen oder dem Psychodrama überlassen werden müßten.

Noch einmal Rubens in der alten Pinakothek, Höllensturz der Verdammten. Drachenköpfchen, die aus den allemal sündigen Schöben hervowachsen, ein schönes Detail. Der bethlehemitische Kindermord: Liebende Mütter sehen wie böartige Vetteln aus, Soldaten sind sadistische Kinderverzehrer. Aufgeschlitzt liegen die lieben Kleinen auf dem Boden und werden zertreten. Kalter Blick, ohne Mitleid, abstoßend der zottige, gutgebaute Mann, wie er der Mutter das Kind entreißt, der Schmerz der Mutter dagegen stilisiert in die pathetisch rasende Gebärde, die dem Soldaten das Gesicht zerkratzt. Selbst sein Augenbett blutet. Geschlechterkampf möglicherweise, grauenhaft, aber wie präzise konturiert, wie leuchtend gefärbt.

Männer und Frauen, auf enger Brücke über finsternen Wassern rennen sie gegeneinander an. Es wimmelt und quillt von abgeschlagenen Köpfen, blutigen Brüsten, enthaupteten Rümpfen. Amazonenschlacht. Kann man sich dem besser nähern, als in den klar scheinenden Formen, wie sie die Kunst uns beibringt? Hat sich bis dato schon einmal jemand anders als in beherrschten Formen der Angst, dem Kampf, der Macht und unserer Lust daran nähern können, ohne daß die Sinne gefährlich schwanden und der Verstand bedenklich verstummte? Verständigung zwischen all den Widersprüchen und Disparatheiten, die jeder einzelne mit sich herumträgt und die unser Zusammenleben bestimmen – gelang sie schon einmal jemandem anders als im Banne scheinhafter Schönheit? Oder jedenfalls: Gelang sie je schon einmal besser? Das sind Fragen, auf die die Antworten schwerfallen.

Vielleicht genügt als vorläufige Beruhigung folgendes Bild: Die perfekt geschminkte, tadellos frisierte, einheitlich stilisierte Frau leistet sich bewußte Fehler, läßt einen Streifen Unterrock unter dem Kleid herausblinken, der Lippenstift verwischt um ein wenig im Mundwinkel, eine Haarsträhne bleibt, die sich partout nicht striegeln lassen will. Die perfekte Form ist nur schön, die schon nicht mehr perfekte Form aber

ist anziehend. Stellen werden sichtbar, an denen die Hülle nicht etwa brüchig, wohl aber großzügigerweise offen ist, durchlässig für die Blicke, die sie aufmerksam und liebevoll betrachten. Offen für den, der die Waffen des kritischen Blicks auch ablegen kann und der folglich nicht immer nur sagt: »den einen Fehler, wenn du den nicht hättest . . .«, sondern der vielmehr die Hände ausstreckt und ruft: *Aber Madame, wie schön wir doch heute wieder sind!*

Gillo Dorfles

Der »Riß« oder die »Abweichung« im Schönen und der Wert der Asymmetrie

*Tyger! Tyger! burning bright
In the forests of the night,
What immortal hand or eye
Could frame thy fearful symmetry?*
William Blake, Songs of Experience 1794

Die immer dichtere Verbreitung der Massenkommunikationsmittel und der Informationen, die diese übermitteln, geht Hand in Hand mit einem unübersehbaren Verfall vieler künstlerischer Formen. Gehört die Überwindung der Unterscheidung zwischen »großer« und »kleiner« Kunst, zwischen »reiner Kunst« und »Kunsthandwerk« zwar schon der Vergangenheit an, so wird die Annäherung vieler künstlerischer Formen an ein niedriges Niveau heute wie niemals vorher sichtbar.

Darüber hinaus muß man berücksichtigen, daß der Gesichtskreis, der an der Ästhetik (im etymologischen Sinn des Wortes) beteiligt ist, immer mehr visuellen, auditiven und anderen Reizen unterworfen ist, die meist keine künstlerische Qualität mehr haben, und daß diese Reize immer mehr sich der besonderen Sensibilität (der »spezialisierten Perzeption«) bemächtigen, die traditionell dem Genuß von künstlerischen Ereignissen zugewandt war.

Angesichts des Abfalls vieler traditioneller künstlerischer Formen ins Mediokre, in die Wiederholung und ins Aufwärmen, gibt es nichtsdestotrotz den Wunsch und das Bedürfnis nach künstlerischer Produktion und Genuß, der endlich Gebiete umgreift, die der »Kunstwissenschaft« gewöhnlich entgehen. Es handelt sich dabei um den immensen Haufen der chromatischen, akustischen und plastischen Produktion, die den Menschen in seiner täglichen Existenz umgibt, die am städtischen Panorama, an der Werbung, an der Kleidung, an der Straßenbeschilderung teilhat und die aus dem Bereich des »Ästhetischen« nicht ausgeschlossen werden kann. Aber – und

darum ist es mir heute eigentlich zu tun – der größte Anteil an der Verschlechterung der verschiedenen künstlerischen Produktionsbereiche wird von der absoluten Prävalenz einer »Konsumkunst« im Unterschied zur gebildeten, zur elitären Kunst getragen.

Was diese Formen der Konsumkunst (Jazz, Rock, Fernsehübertragungen des Typs »Festival di San Remo«, Fotoromanzi, Konsummusik etc.) charakterisiert, ist ihre Tendenz zu »traditionellen« Modellen, die, fern von der Avantgarde, den aus der Vergangenheit ererbten Normen oder Pseudonormen unterworfen sind. Dies ist (entgegen der landläufigen Meinung) die Tendenz, die den großen Teil der Massenkunst auszeichnet und die mit Hilfe der Massenmedien ihre ubiquitäre Verbreitung findet. Kurz, eine Tendenz, die auf konformistischen Mustern, auf der Kristallisation ungewohnter Formen und Formalismen basiert, auch wenn dies teilweise mit innovatorischer Sprache verbrämt wird: Eine globale Tendenz (und hier möchte ich einen zwar gefährlichen, aber doch treffend zusammenfassenden Begriff verwenden) zur *Symmetrisierung*.

Ich hoffe, es wird deutlich, daß ich »Symmetrie« hier in einem sehr weitgefaßten Sinne verstehe, mich also nicht zunächst auf die geometrischen und physikalischen Implikationen beziehe (Spiegelsymmetrie, zweiseitige Symmetrie, Translations- oder Rotationssymmetrie etc.), sondern auf die metaphorische Valenz von »symmetrisch« mit den Äquivalenten geordnet, gewöhnlich, ausgeglichen, ohne Erschütterungen, ohne Abweichungen; asymmetrisch hingegen wäre dynamisch, antikonformistisch, innovatorisch.

Ich habe anderenorts¹ einige Überlegungen zum Problem der Asymmetrie in der Gegenwartskunst vorgetragen, indem ich einige Aspekte der fernöstlichen (auf dem Zen basierenden) Kultur mit dem Begriff der Asymmetrie zusammenbrachte und mich dabei auch auf einige bekannte Studien über die Asymmetrie unserer Gehirnhemisphären bezog und folglich auf den Kontrast zwischen der scheinbaren (und teilweise wirklichen) Symmetrie des menschlichen Körpers und der substantiellen Asymmetrie der Cortexzonen unseres Gehirns und der daraus resultierenden Asymmetrie in unserer Art wahrzunehmen, vorzustellen und zu bewerten. Weil in

letzter Zeit die Arbeiten über diese Phänomene sich multipliziert und sogar schon Eingang in die Presse gefunden haben, will ich auf diesen Punkt nicht weiter eingehen.

Es erscheint mir weit angebrachter, heute – in einer Zeit ständigen Verfalls der Kreativität und eines verhängnisvollen Konformismus' in allen Sektoren der Massenkunst – den Möglichkeiten für eine Erneuerung der Kunst und für eine De-Kristallisation des menschlichen Denkens nachzuspüren, und dies mit Hilfe einer deutlichen Hinwendung auf das, was wir so definieren können: »Riß« oder »Abweichung« von einer ästhetischen Konzeption, die auf Ordnung und Symmetrie gegründet ist, und Wendung der Kreativität auf eine Situation des Ungleichgewichts und der Asymmetrie.

Eine lebhaft Polemik um das Verhältnis Symmetrie-Asymmetrie hat bereits in mehreren Etappen im Feld der Architektur und Architekturkritik stattgefunden. Ich erlaube mir, hierzu auf den ausgezeichneten Aufsatz von Phillip Tabor: *Fearful Symmetry*², hinzuweisen, wo in sorgfältiger Weise dem Problem der Symmetrie in der klassischen und modernen Architektur nachgegangen wird, sowie der Absage an dieses Konzept seitens vieler Mitglieder der modernen und post-modernen Bewegung und den Schlußfolgerungen Bruno Zevis, der Symmetrie mit Passivität oder gar mit Homosexualität gleichsetzt. Es sei mir gleichzeitig erlaubt, den Leser auf einen älteren Aufsatz³ von mir hinzuweisen, in dem ich analoge Motive zugunsten eines größeren anti-symmetrischen Engagements der modernen Kunst vorgebracht habe.

Doch nicht nur die moderne Architektur ist der Austragungsort eines solchen ästhetischen Ansatzes. Ich glaube, wie ich schon zu Anfang sagte, daß es heute notwendig ist, im Auge zu behalten, was sich in den Sektoren abspielt, die ehemals als hinsichtlich des ästhetischen Universums belanglos galten (wie der Jazz, die Werbegraphik, die Fernsehsiglen und so weiter), die vielleicht nicht zum Bereich dessen gehören, was man traditionell »das Schöne« nennt, die aber eindeutig unsere visuelle und auditive Wahrnehmung bedrängen. Ein vollständiges Gebäude gegenwärtiger Ästhetik muß mit diesen pseudo-, meta- oder gar anti-artistischen Elementen rechnen, die sich auf unsere ästhetische Auffassungsgabe richten.

Wenn wir also über den »Schein des Schönen« diskutieren wollen und über das, was man »Erschütterung« nennen kann, so scheint es angebracht, diese Erschütterung (oder den Riß, die Abweichung) mit einer abrupten Veränderung, mit einer Differenz (die nicht notwendigerweise im Sinne Derridas verstanden werden muß) zu identifizieren, die in Hinblick auf die Wiedererringung neuer expressiver und experimenteller Möglichkeiten zum Vorschein gebracht werden muß. Nur durch die Favorisierung der Differenz, der Abweichung, des Risses oder des Intervalls in der Strukturierung des Werks kann sich eine neue Aussagekraft realisieren. Ein Kunstwerk, das von dieser Abweichung, von der Differenz und dem Intervall ausgeht, wird notwendigerweise asymmetrisch sein, insofern es vom Bruch mit einer präexistenten Symmetrie ausgeht.

Wenn dies zutrifft, dann mag es auch erlaubt sein, eine abweichende Interpretation einiger rhetorischer Tropen, und besonders der Metapher, zu wagen, insofern diese Faktoren der ästhetischen Kreativität sind. Es ist richtig, daß unserer gewohnten denotativen Sprache durch die Metapher (und die Metonymie etc.) weitergehende Erkenntnisfähigkeit beigebracht wird. Es ist richtig, daß nur mit Hilfe der imaginären Übertragungskraft der Metapher der Bereich der Begriffe, in denen sich die schiere Rationalität der Alltagssprache oder der Wissenschaftssprache ausspricht, überschritten werden kann. Aber diese Anreicherung der Bedeutung durch eine rhetorische Figur, durch den Einbruch des Imaginären, verdankt sich nicht so sehr der Analogie zwischen den beiden Termen, wie man es gemeinhin behauptet, als vielmehr der Differenz, der Abweichung, der Asymmetrie, die zwischen ihnen sichtbar wird.

Wenn man behauptet, daß die Metapher durch die Ähnlichkeit (und die Metonymie durch Nachbarschaft) wirkt, daß das Bild, dessen Inkarnation die Metapher ist, die Ähnlichkeit zwischen zwei Objekten herausstellt, so vergißt man, den gegenläufigen Prozeß hervorzuheben: Wenn es eine tiefe Differenz, eine bemerkenswerte Abweichung zwischen Tischbein und menschlichem Bein (oder zwischen meteorologischem Sturm und Sturm der Gefühle) nicht gäbe, so machte es überhaupt keinen Sinn, für die Beschreibung einer solchen Ähnlichkeit

auf eine rhetorische Figur zurückzugreifen. Die Ähnlichkeit existiert natürlich, aber eben deswegen, weil die Differenz, die Asymmetrie zwischen den beiden gegenübergestellten Elementen sie bemerkbar und »skandalös« macht. Wir können also sagen, daß sowohl die Metapher als auch die Metonymie rhetorische Formen sind, die sich der Abweichung, die zwischen zwei Elementen besteht, bedienen, und zwar zu poetischen, ästhetischen oder gar noetischen Zwecken.

Wenn wir unsere Suche nach den Auswirkungen ausweiten, die dieser Riß in der künstlerischen Produktion im allgemeinen – und in jeder Avantgarde im besonderen – zeitigt, so zeigt sich immer deutlicher das erfinderische, expressive Potential, das bei der Gegenüberstellung zweier Termini als Differenz oder Intervall entspringt. Es ist also Aufgabe und Verdienst des Ästhetikers, die Abweichungen und Risse ans Licht zu bringen, die jede künstlerische Produktion, die dieses Namens würdig ist, kennzeichnen.

Es ist kein Zufall, daß der beruhigende Effekt der Symmetrie sowohl das religiöse als auch das delirierende Denken kennzeichnet. »La constitution de symétrie à l'intérieur du monde fabuleux qu'il (sc. le malade mental) va construire obéit à la même valeur sécurisante de la symétrie que nous avons déjà constatée dans la religion . . . La pulsion compensatrice vers l'ordre, prend la forme de l'arrangement symétrique ou de la répétition rythmique des mêmes gestes . . . «⁴

Wir wissen heute aus vielen Studien, daß der Zwang zur Symmetrisierung vielen Schizophrenen zu eigen ist (was eine Durchsicht ihrer Zeichnungen leicht beweist) und daß ein analoger Wille zur Symmetrie in den Wiederholungen und Veranstaltungen der Zwangsneurotiker festzustellen ist. Mit der Symmetrisierung der Zeit und des Raumes sucht und findet das Subjekt einen Anker, der es ihm erlaubt, sich der Furcht vor der Asymmetrie zu entziehen.

Aus analogen Gründen bedienen sich viele Formen religiöser Kunst, der Mystizismus und initiatorische Praktiken, der Wiederholung und der Symmetrie in den rituellen Handlungen und der religiösen Ikonologie. Man betrachte nur die ungeheure christliche Ikonologie und ihre deutliche Tendenz, dem Gläubigen mit Hilfe der Statik und der Eurhythmie

der religiösen Darstellungen und des Rituals ein Gefühl des Gleichgewichts und der Sicherheit zu vermitteln. In diesem Fall kann man sogar sagen, daß Symmetrie mit Gott verbunden ist, während die Asymmetrie auf seiten des Teufels steht. In vielen Fällen des religiösen Deliriums sucht der Kranke den Lockungen des Teufels durch symmetrische Repetition der Gesten, der Gebete und der Zwangszeremonien zu widerstehen.⁵

Wenn wir behaupten können, daß ein Großteil der mystischen, magischen und esoterischen Kunst der Vergangenheit durch das Element der Symmetrisierung organisiert wurde, so gilt es in der gegenwärtigen Phase des ästhetischen Denkens, immer deutlicher auf einen Bruch, auf eine »Erschütterung« zu sinnen, die man dieser beibringen kann.

Darum ist es auch so dringlich, sich von den tiefgreifenden Unterschieden Rechenschaft abzulegen, die zwischen dem heutigen ästhetischen Denken und dem der Vergangenheit bestehen (vor allem, soweit unsere westliche Zivilisation betroffen ist). Wenn wir den beruhigenden Effekten der Symmetrie, die jedoch gleichzeitig zwanghaft und zerstörerisch sind (auch psychedelisch zerstörerisch, wie die Rockmusik), nicht unterliegen wollen – und alle Formen der Massen- und Konsumkunst lassen sich auf einfache Muster wie »beruhigend«, »symmetrisch«, »tonal« bringen; wenn wir vielmehr anerkennen, daß im Intervall, in der Abweichung, im Riß eine Grundvoraussetzung für neue künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten liegt, dann müssen wir auch die Hypothese akzeptieren, daß eine Kunst, die auf Stillstand, die auf der Abwesenheit intervallschaffender Faktoren basiert, das genaue Pendant zu einer pathologischen Zwangssituation und zu delirierendem Denken ist, das sein einziges Refugium in dem zweifelhaften Zwang zur Symmetrisierung findet.

Anmerkungen

- 1 La scelta dell'asimmetrico e l'asimmetria delle scelte. In: Dal significato alle scelte. Einaudi 1973, S. 215-235.
- 2 Phillip Tabor, Fearful Symmetry, in: Architectural Review, Nr. 1023.
- 3 Premesse antropologiche a un'estetica dell'asimmetrico, in: Senso e insensatezza. Roma 1971.
- 4 R. Bastide, Des Fausses fenêtres ou de la symétrie dans la pensée morbide. Convegno dell'UNESCO alla Fondazione Cini 1971.
- 5 Vgl. S. Freud, Eine Teufelsneurose des XVII. Jahrhunderts. (1923) GW, Bd. 8, S. 315 ff.