IV Überschreitungen



Gunter Gebauer

Liebeswahrheit/Wahrheitsliebe

ie Liebe wird in der europäischen Tradition als ein privilegiertes Terrain angesehen, wo man die Wahrheit über sich und die Anderen in Erfahrung bringen kann, über die kostbarsten Eigenschaften des Subjekts: seine auf einen Anderen gerichteten Empfindungen und Gefühle. Der Prüfstein der Liebeswahrheit gilt als entscheidende Instanz bei der Abwägung dessen, was man für den Anderen und der Andere für einen selbst bedeutet. Mit diesen Überlegungen soll der Blick darauf gelenkt werden, daß in einem historischen Prozeß das Ereignis der Liebe unter die Kategorie des Wahren und Falschen gebracht wurde. »Prozeß« soll hier soviel heißen, daß die Verknüpfung von Wahrheit und Liebe einen historischen Beginn (vermutlich sogar mehrere zeitlich verschiedene Anfänge), eine Entwicklung, die Höhepunkte dieses Denkens ausformt, und ein - vielleicht vorläufiges - Ende hat. In Fragen eines bestimmten historisch genau festgelegten Anfanges, Höhepunktes und Schlusses wird man, wie immer bei prozeßhafter Betrachtungsweise, auch andere Festlegungen treffen können; dies muß nicht zu Kontroversen über die Sache selbst führen. Wichtiger ist Übereinstimmung darüber, daß die Verknüpfung von Liebe und Wahrheit eine geschichtliche (also keine begrifflich-notwendige) ist, daß sich also Epochen finden lassen, in denen man beginnt, Fragen nach der Wahrheit der Liebe zu stellen.

Man fragt beispielsweise danach, ob mit Liebe zugleich Wahrheit einhergeht oder ob die eine die andere verdrängt, ob eine bestimmte Person in Wahrheit liebt, ob ihre Beziehungen zu einer anderen Person die einer wahrhaft Liebenden sind, ob sie die Wahrheit der Liebe kennt... Fragen dieser Art verfolgen die Absicht, den Bereich wahrer Liebe möglichst genau von demjenigen falscher Liebe abzugrenzen, Klarheit über die Natur der Liebe einer bestimmten Person zu bekommen. Wenn man die Tür zu Fragen der Liebeswahrheit aufstößt, hat man den Raum verlassen, wo Liebe in voller Indifferenz gegenüber der Wahrheitsproblematik

erfahren und ausgelebt wird, und blickt gleichsam in ein neues Kabinett, in dem die Liebe als Gegenstand von Wissen und Erkenntnis dargestellt wird.

Im Grunde handelt es sich um einen verdoppelten Raum, denn am Ende des ersten, dem der Wahrheit, beginnt ein Umkehrraum, derjenige der Falschheit: des Betrügens, Hochstapelns, der Schauspielerei, des Unwissens und Zweifelns, der Prostitution und der Enttäuschung. Die Architektur beider spiegelbildlich aufeinander bezogenen Räume erfordert eine besondere Epistemologie, eine «Erkenntnistheorie» der Liebe, die selbst nicht auf Liebe begründet ist. Wie aber soll eine ‹Erkenntnis› von wahrer Liebe begründet werden? Welche Fundamente vermögen die Doppelraum-Konstruktion zu tragen? Versuche, sie zu legen, durchziehen die ganze Geschichte der Liebe im Okzident. Das Vorhaben dieses Beitrags verlangte eine umfassende Auseinandersetzung mit ihnen und eine eingehende Diskussion der Frage, inwieweit überhaupt von einer solchen Geschichte - die in der Literatur allerdings behauptet wird - die Rede sein kann. Unbestreitbar gibt es einige Tendenzen, auf die sich meine Überlegungen stützen.

Die erste Tendenz besteht darin, Wahrheit zu einem Bestandteil von Liebe zu machen und zugleich Liebe zu einem Bestandteil von Wahrheit, Wahrheitssuche und Liebe teilweise miteinander zu verschmelzen; sie wird am reinsten vom Platonischen Sokrates im »Phaidros« verkörpert. Die zweite Tendenz führt zu einer bedingungslosen Unterordnung der Empfindungen unter wissenschaftstheoretische Prinzipien der empirischen Wissenschaften; historisch war Descartes der erste, der diesen Weg, in »Les Passions de l'Âme«, beschritt. Mit der dritten Tendenz gelangt die Verbindung von Liebe und Wahrheit an ein Ende; ihr totales Scheitern wird konstatiert, am eindrucksvollsten in Ludwig Wittgensteins Zurückweisung der Annahme einer »Privatsprache«.

Alle drei Tendenzen ergeben, aufeinander bezogen, den (oder einen) Rahmen des historischen Prozesses: Sokrates steht in meinen Überlegungen für den Anfang, Descartes für den Höhepunkt und Wittgenstein für das Ende der Unterordnung von Liebe unter die Wahrheit. Aber es muß auch ein gegenläufiger Prozeß erwähnt werden: Es gibt entlang der Geschichte von Liebe und Wahrheit

keine geringe Zahl von Protesten gegen die Verknüpfung von beiden: Versuche, die Liebe aus der Umklammerung der Epistemologie zu befreien und sie unabhängig vom Wahrheitsbegriff, allein aus sich selbst heraus zur Entfaltung der in ihr angelegten leidenschaftlichen, mystischen, wahnsinnigen, orgiastischen Züge zur Geltung zu bringen. Der europäische Liebesroman, insbesondere der französische des 19. Jahrhunderts, kann als Ausdruck einer tiefen Krise der dem Wahrheits-Begriff unterworfenen Liebe gelten.

Mein Ausgangspunkt, der Sokrates Platons, steht auf beiden Seiten, auf der Seite der Wahrheit und auf der Seite der Leidenschaft. Einerseits führt er selbst den Wahrheits-Begriff in die Betrachtung der Liebe ein. Aber andererseits zeichnet sich, wenn er Wirkungen der Liebe auf den der Wahrheit sich nähernden Menschen darstellt, das Bild seiner tief berührten Seele ab, so daß man leicht errät, wie sehr er selbst liebt. Seine eigene Liebe steht so weit außer Frage, daß sich das Problem der Wahrheit seines eigenen Gefühls im »Phaidros« nicht einmal stellt: Die Liebe existiert bei ihm in diesem Augenblick nur als Wahrheitsliebe, und die Wahrheit ist diejenige des Liebenden.

Die Wahrheit des Liebenden

Im »Phaidros« zeigt uns Platon einen Sokrates, der auf wunderbare Weise von dem Thema seines Dialogs – der Liebe und Schönheit – ergriffen wird: von der Rede des – nicht-präsenten – Sophisten Lysias, die ihm berichtet wird, und vor allem von seinem Gesprächspartner, dem jungen und schönen Phaidros. Selten bietet ein Platonischer Dialog ein so liebliches Bild: An einem wahrhaften locus amoenus, einem einsamen Plätzchen am Ufer des Ilissos, im »Gras am sanften Acker« nebeneinander barfuß »hingestreckt«, in der schönen »Umschattung« einer »prächtig belaubten« Platane, wo die Luft »willkommen und süß weht und sommerlich und lieblich in den Chor der Zikaden säuselt«¹, diskutierten Sokrates und Phaidros die großen Probleme, die entstehen, wenn man die

Liebe unter dem Aspekt der Wahrheit betrachtet. Eine entspannte Szene vom äußeren Anblick her, innerlich aber ein Moment außerordentlicher Spannung bei Sokrates; seine Art zu diskutieren ist nervös, angeregt bis aufgeregt, manchmal sogar exzessiv, voll Sanftheit und Poesie andererseits. Sokrates überrascht sich selbst dabei, wie er seiner Rede fast die Form von Dithyramben gibt.² In die Beobachtung seines Gesprächspartners vertieft, lockert er, noch während er seine Wirkungen berechnet und den Anderen zu beeindrucken sucht, vorsichtig immer mehr die Zügel, mit denen er seine Empfindungen kontrolliert und läßt seiner offenkundigen Zuneigung und Erregung immer freieren Lauf, bis sie enthusiastische Formen gewinnen. Kein Zweifel, er ist selbst Liebender: »Jedoch, lieber Phaidros, scheint auch dir, wie mir selbst, daß etwas Göttliches mich angewandelt? - Allerdings, o Sokrates, hat ein ganz ungewöhnlicher Fluß der Rede dich ergriffen. - ... Davon nun bist du Ursache.«3

Der Dialog taucht in eine sehr reine Erotik ein, aber an keiner Stelle werden die eigenen Gefühle zur Sprache gebracht: es sind nicht die eigenen Empfindungen der Gegenstand des Dialogs, jedenfalls nicht dessen explizites Thema. Was sich in Sokrates' «Inneren» ereignet, wird nicht den Begriffen der Sprache anvertraut: im Zentrum des Dialogs, der alle Züge des Hellen, Heiteren, Liebevollen und Beredten hat, befindet sich ein unsichtbarer und stiller Mittelpunkt, das Innere eines Wortsturms, den Sokrates gegen die Thesen des Sophisten Lysias entfacht. Die geäußerten Meinungen, das Gesagte, nicht das Empfindungsgeschehen und das Atmosphärische, sind es vor allem, die die Philosophiegeschichte von diesem Dialog in Erinnerung behält. Dessen Thema wird iedoch auf zwei Weisen entwickelt: in allgemeinen Begriffen demonstrierend, in die konzeptuellen Formen der Sprache gegossen und auf der anderen Seite verschwiegen, in ein beharrliches Nicht-Reden über die eigenen Gefühle eingeschlossen, das die Liebe durchscheinen läßt.

Das im Dialog diskutierte Thema enthält im Keim ein Bündel von Problemen, denen eine lange Zukunft vorherbestimmt ist. Welches Recht nimmt sich Lysias mit seiner Behauptung heraus, Phaidros nicht zu lieben, und mit welchem Recht leitet er daraus einen Anspruch ab, nämlich den auf bevorzugte Behandlung? »Vertraue eher mir als einem Liebhaber«, sagt er zu Phaidros. Der Wahrheitsanspruch, erwidert Sokrates, ist die beste Täuschung; wenn Lysias auf Wahrheit pocht, hat er nur die Absicht, seine Unwahrheit zu verbergen. Sokrates legt den Finger auf die List der Strategie des Lysias: »Es war einmal ein Knabe oder vielmehr ein halberwachsener Jüngling, der war gar schön und hatte der Liebhaber sehr viele. Unter diesen war einer sehr listig, welcher den Knaben, in den er nicht minder als irgendeiner sonst verliebt war, dennoch überredet hatte, er sei es nicht; und einmal, als er in ihn drang, überredete er ihn eben dazu, daß er den Nichtverliebten vor dem Verliebten begünstigen müsse«⁴.

Die Rede, die Lysias für Phaidros angefertigt, aber auch hintergründig an ihn gerichtet hat, ist nichts anderes als ein Verführungsversuch; seine These, man solle seine Gunst eher demjenigen schenken, der nicht liebt, erlaubte es ihm, das Spiel mit der Falschheit der Gefühle in Szene zu setzen. Lysias agiert unter der Maske der Wahrheit, um sich die Gefühle des schönen Knaben Phaidros zu erschleichen. Wenn das Problem der Wahrheit der Liebe, der Gefühle allgemein, nicht geklärt ist, bleibt den falschen Seelenleitern, was Lysias im Urteil des Sokrates ist, Tür und Tor geöffnet.

Den Bereich der Gefühle vor Mißbrauch zu sichern, war allerdings das vorgeschobene Anliegen des Lysias. Wahrheit über die Liebe und den Liebenden zu sagen, sei nur dem Nicht-Liebenden gegeben: die Neutralität des unbeteiligten Beobachters, sein uninteressierter Blick nur sei imstande, der Wahrheit und damit dem Wohl des Liebenden zu dienen. Platon, der selbst bei vielen Gelegenheiten den Geltungsbereich des Wahrheitbegriffs ausdehnt⁵, zeichnet das Vorhaben des Lysias als Karikatur. Liebe, so sagt er hier jedenfalls, ist kein Gegenstand von Erkenntnis, ist nicht Wahrheit und Falschheit unterworfen; vielmehr entwirft er seinerseits im weiteren Verlauf des Dialogs die Liebe als eine Art energetischen Impuls der Seele auf dem Wege zur Erkenntnis des Wahren und Guten.

So wird Sokrates als wahrhaft Liebender sprechen. Lysias hingegen, als falscher Nicht-Liebender, hat seinerseits ein lamentables

Bild von der blinden und blendenden Liebe gezeichnet, das alle Untugenden enthält, deren man die täuschende Liebe anklagen kann – nicht alle Fehler allerdings, denn Sokrates, der auf die Lysiassche Argumentation einzugehen scheint, trägt – mit verhülltem Haupt (wegen der Schande, wie er später sagen wird) – noch eine ganze Reihe weiterer Fehler nach: Liebe ist ein flüchtiger Seelenzustand, ihre Wechselhaftigkeit macht jede Seelenkonstanz zunichte; der Liebende handelt allein seinen amourösen Interessen gemäß; er übt einen verderblichen Einfluß auf den Geliebten aus, weil er diesem schmeichelt. Verliert er aber sein Interesse an jenem, so verläßt er ihn treulos. Die Seele des Geliebten ist Kampfplatz von Leidenschaften, was diesen Urteilsstörungen erleiden läßt. Der Liebende macht ihn zum Objekt von Besitzwünschen; er zielt letztlich auf die Schwächung des Geliebten. Am Ende versinkt die Liebe in Eifersucht, in Lüge und übler Nachrede.

Die Liebe kann in Grenzfällen der geschilderten Art, die der Philosoph jedoch sucht, in die Rolle des Wahrheitsfälschers gesteckt werden. Dies ist nur die Nachtseite der Bilanz. Es gibt auch eine Tagseite: die Liebe kann wahr sein, sie ist dann dauerhaft, verläßlich, gerecht in ihrem Urteil, treu, sie kann den Geliebten besser machen. Später wird genau dies, das Preisen der Liebesglorie, zu einem bedeutenden Thema der Literatur; Sokrates – man wartet darauf, daß er damit beginnt – tut es nicht. Insofern reagiert er auf überraschende Weise: warum antwortet er dem Lysias nicht, indem er dessen Bild umdreht, indem er die Vorteile der Liebe lobt? Die einfache Umkehrung würde jedoch nichts lösen; das Problem sitzt tiefer: die mögliche Wahrheit der Liebe ist von ihrer möglichen Falschheit bedroht.

Sobald man die Liebe unter dem Aspekt der Wahrheit betrachtet (und man darin übereinstimmt, daß sie nicht tautologisch ist), werden Aussagen über sie, als kontingente, wahr oder falsch sein entsprechend der Bedingungen, nach denen ihnen ein Wahrheitswert zuerteilt wird. Die Liebe wird also zu einem der Bereiche des Spiels von Verifikationen und Falsifikationen, der Suche nach wahren Gefühlen und des Entdeckens von falschen, von Verführung, von Nachahmung und Spiel, Trick und Zweifel, von Nicht-Wissen und Verdächtigungen.

Wenn man so die Liebe der Bestimmung von Wahrheit und Falschheit unterwirft, wenn man auf diese Weise die Epistemologie erweitert, vollzieht man stillschweigend, ohne besondere Rechtfertigung einen Schnitt zwischen wahrer (oder falscher) Liebe und der Wahrheitsliebe. Liebe wird zu einem Begriff, der wie jeder andere Gefühlsbegriff behandelt wird. Unbedingte Wahrheitsliebe würde Verdacht und Fragen nach der Wahrheit des Liebens gar nicht erst aufkommen lassen; sie würde den Liebenden zu unbezweifelbaren Äußerungen geradezu zwingen; sie würde eine solche Sicherheit besitzen, daß jede Form der Überprüfung überflüssig wäre. Die von der Wahrheitsliebe vorangetriebenen affektiven Beziehungen zwischen den Menschen ließen eine Liebesliteratur, wie sie sich später entwickelte, gar nicht entstehen.

Aber erst einmal wird dem Sophisten die Schuld zugeschoben. Sokrates denunziert die Armut von dessen Liebeskonzeption und stellt dieser seine eigene gegenüber. Arm ist sie vor allem in ihren Vorstellungen über den Seelenzustand des Liebenden: »Unwahr ist jene Rede, welche behauptet, daß, wenn ein Liebhaber da sei, man vielmehr dem Nichtliebenden willfahren müsse, weil nämlich jener wahnsinnig sei, dieser aber bei Sinnen. Denn wenn freilich ohne Einschränkung gälte, daß der Wahnsinn ein Übel ist, dann wäre dies wohlgesprochen«.6 Aber weit entfernt davon, ein schädlicher, armseliger Zustand der Weltentfremdung zu sein, »entstehen uns die größten Güter aus diesem Wahnsinn, der jedoch durch göttliche Kunst verliehen wird«.7 Er ist jedoch »etwas Schönes, wenn er durch göttliche Schickung entsteht«. 8 Das Gegenteil ist zu erweisen: »daß zur größten Glückseligkeit die Götter diesen Wahnsinn verleihen, und dieser Beweis wird den Vernünftigen unglaublich sein, den Weisen aber glaubhaft«.9

Im Wahnsinn entzieht sich die Liebe total der Epistemologie; sie liegt außerhalb der Reichweite von wahr und falsch. Ebensowenig ist sie ein Seelenzustand oder eine Empfindung; sie wirkt wie eine göttliche Energie, die den Menschen in Richtung auf die Welt der Ideen antreibt. Sokrates rechnet, nach seinem eigenen Bekenntnis, nicht damit, die Vernünftigen von seiner Sichtweise zu überzeugen. Die Moderne jedenfalls, selbst da, wo sie sich vom Platonismus inspirieren läßt, wie zum Beispiel in der Wissenschaftstheorie,

Logik, Sprach-, Erziehungs- und Staatstheorie, kehrt der Sokratischen Skepsis gegenüber dem Wahrheitsbegriff im Bereich der Liebe den Rücken zu. Sie neigt, im Gegenteil, viel eher dem Standpunkt des Lysias zu. Eines der ersten Programme der Moderne wird darin bestehen, eine vernunftgemäße Weise zu entwickeln, wie die Leidenschaften, Gefühle, Empfindungen, die Liebe unter anderen, zu behandeln seien; und das heißt: in analoger Weise zu den Wissenschaften – more geometrico.

Der Begriff der Leidenschaften oder Die Liebe zur Geometrie

In der Abhandlung über die »Passions de l'Âme«10 sieht Descartes ein riesenhaftes, noch unerschlossenes Areal vor sich: das Gebiet der menschlichen Leidenschaften. Unverstand und Aberglauben haben die Philosophen vor ihm auf alle möglichen Irrwege geschickt. Erst sein Programm sei fähig, einen rationalen Zugang zu eröffnen, einen Weg in das streng umgrenzte, klar aufgeteilte Innere der menschlichen Psyche. In keinem Gebiet sei so deutlich, »wie unzulänglich die Wissenschaften, die wir von den Alten haben, sind«, wie in dem der Leidenschaften. Woraus nährt sich das Selbstbewußtsein, das sich in dem ersten Satz der Abhandlung ausdrückt? »...was die Alten darüber gelehrt haben, ist so wenig und zum größten Teil so wenig glaubhaft, daß ich nur darin die Hoffnung setze, mich der Wahrheit zu nähern, daß ich mich von den Wegen, denen sie gefolgt sind, entferne«. Die neue Leitmaxime wird sein: die Alten vergessen, als hätten sie nie etwas zu diesem Thema gesagt - » als behandelte ich eine Materie, die nie jemand vor mir berührt hatte«.11 (Diese Art der Wahrheitsfindung auf Kosten der Anderen, zugunsten der eigenen Person, könnte vielleicht eher selbst als eine Leidenschaft angesehen werden, eine passion de soi, die sich hier mit der Wahrheitsliebe verbindet.)

Mit der Konzeption der Leidenschaften verfolgt Descartes denselben Ehrgeiz und denselben Weg wie in seinen Abhandlungen über die res extensa der physikalischen Wissenschaft. Sie ist systematisch und axiomatisch; die Abhandlung enthält 212 Artikel, die vom Allgemeinen ausgehen und mit dem Besonderen enden; die Leidenschaften werden zergliedert, mit Hilfe definitiver Setzungen scharf voneinander getrennt, aufgezählt und in Form einer Ordnung gegliedert und hierarchisiert. Das Vorgehen ist deduktiv; aus Grundleidenschaften werden weitere Passionen abgeleitet und kombinatorisch »vermischte Empfindungen« (wie Lessing später sagen wird) gebildet. Es erhebt Anspruch auf Vollständigkeit: alle Leidenschaften werden allen ihren Ableitungs- und Kombinationsmöglichkeiten nach betrachtet. Die Abhandlung untersucht »die Leidenschaften im Allgemeinen und dabei die ganze Natur des Menschen« (wohl weil sie den das Ganze des Menschen repräsentierenden Kern bilden). Ihr Ziel ist Beherrschung der Menschen-Natur. Vollständiges Wissen legt die Fundamente zur Herrschaft über die Leidenschaften, wenigstens also zur Selbst-Beherrschung. Descartes erklärt am Ende der Abhandlung sein Ziel für erreicht; im Artikel 211 (»Ein allgemeines Heilmittel gegen die Leidenschaften«) konstatiert er: »Und nun, da wir sie alle kennen, haben wir viel weniger Grund, sie zu fürchten, als wir vorher hatten...«12

Die epistemologischen Grundlegungen und Werkzeuge, die Descartes in seinen physik- und erkenntnistheoretischen Schriften entwickelt hat, werden in das Gebiet der menschlichen Seele transportiert. Neben den anderen Leidenschaften wird die Liebe von Wahrheits- und Erkenntnistheorie viviseziert und erscheint hier als definiertes und kombinationsfähiges Objekt mit kalkulierbaren (Valenzen), als eine feste Position in einem Ordnungsschema - ein beherrschter Wissensgegenstand. Keine Spur mehr verrät ihre Naturgewalt, ihre Unberechenbarkeit, ihre zerstörerische oder konstruktive Energie, sie ist ein Kästchen auf der Tafel der Seelenkräfte, ein sauberes Konstrukt des rationalistischen Geistes: »... die Liebe und der Haß kommen aus der Erkenntnis und gehen der Freude und der Traurigkeit vorher... Und wenn diese Erkenntnis wahr ist, d.h. wenn die Dinge, die sie uns lieben macht, wirklich gut sind und diejenigen, die sie uns hassen macht, wirklich schlecht, dann ist die Liebe unvergleichlich viel besser als der Haß«.13

Die Wahrheit des »ich liebe« ist begründet in der unbezweifelbaren Wahrheit des »ich denke«. Auf die Wahrheitsliebe des einzel-

nen, den man wohl kaum noch als »Liebenden«, eher als »Affizierten« bezeichnen möchte, kommt es nicht an, denn von ihm hängt nicht viel ab. Die Täuschungsmanöver, die bei Platon Angelegenheit verschlagener Sophisten waren, sind bei Descartes die ungleich gefährlicheren, ja existenziellen, die vom bösen Geist ausgehen. Gott selbst muß als Garant der Wahrheitsliebe einspringen, zwar nicht er selbst, aber der Begriff des Gottes, der in seiner Perfektion frei von Täuschungswillen und Bosheit ist. Gott verleiht die Erkenntnisfähigkeit (»faculté de connaître«), »die wir natürliches Licht nennen«, die »niemals ein Objekt wahrnimmt, das nicht darin wahr wäre, worin sie es wahrnimmt, d.h. worin sie es klar und distinkt erkennt«.14

Die Definitionen der Leidenschaften werden in ein Netz von Interdependenzen mit anderen seelischen und geistigen Prozessen eingeknüpft. »Nachdem betrachtet worden ist, worin die Leidenschaften der Seele von allen anderen Gedanken (pensées) unterschieden sind, scheint es mir, daß man sie allgemein definieren kann als Perzeptionen oder Gefühle (sentiments) oder als Emotionen der Seele, die man insbesondere auf diese bezieht und die von gewissen Bewegungen des Geistes (esprit) verursacht, erhalten und gekräftigt werden.«15 Die Leidenschaften sind kausal mit Wahrnehmung und inneren geistigen Prozessen verbunden. Die Gefühle werden »in der Seele auf dieselbe Weise empfangen wie die Objekte der äußeren Sinne und nicht anders als durch diese erkannt«. Daher verlangt die genaue Kenntnis des seelischen Geschehens eine umfassende Analyse der Beziehungen zwischen Innen (Seele und Denken) und Außen einerseits sowie der innerseelischen Kausalverhältnisse andererseits. Das innere Universum wird direkt von dem empfindenden Individuum eingesehen; es bietet sich ad oculum interiorem direkt und ohne Erkenntnisschranken an.

Das innere Auge verfolgt die psychischen Ursache-Wirkungs-Ketten der Seelenmechanik, die ausgehend von der Außenwahrnehmung quer durch den Organismus verlaufen und zur Erzeugung von Leidenschaftskräften führen. Was geschieht im liebenden Organismus? Der Verstand stellt sich einen Gegenstand der Liebe vor und ruft im Gehirn einen Eindruck hervor. Durch die Nerven des 6. Paares leitet dieser die »esprit animaux« in die »Muskeln, die sich um die Därme und um den Magen herum befinden«. Dies bewirkt, daß »der Saft des Fleisches« sich in »neues Blut verwandelt« und direkt, »ohne in der Leber anzuhalten«, »mit größerer Kraft vorangedrückt als dasjenige, das sich in den anderen Körperteilen befindet«, in das Herz strömt. Dorthin gelangt es »in größtem Überfluß und ruft eine größere Wärme hervor, weil es dicker als dasjenige ist, das schon mehrfach dadurch, daß es immer wieder durch das Herz geströmt ist, verdünnt wurde«. Dies hat zur Folge, daß auch das Herz »esprits« »in das Gehirn aussendet«, dessen Teile nun »dicker und aufgeregter als normalerweise sind«. Diese »esprits« verstärken den Eindruck, »den der erste Gedanke des liebenswerten Gegenstandes dort gemacht hat und zwingen so die Seele, bei diesem Gedanken zu verharren; und genau darin besteht die Liebesleidenschaft«.¹6

Die Bewegung des Bluts und der »esprits« äußert sich in organischen Veränderungen: Der Organismus wird in Ereigniszonen mit symptomatologischen Bedeutungen aufgeteilt – beschleunigter Transport, Blutbildung, Verdickungen, Rotfärbungen werden zu Zeichen von Leidenschafts-Vorgängen. Eine naturwissenschaftlich fundierte Zeichenlehre und Hermeneutik soll es ermöglichen, die Seele zu entziffern. »Die Bewegungen der Augen und des Gesichts, die Farbveränderungen, das Zittern, die Schwäche, die Ohnmacht, das Lachen, das Stöhnen und die Seufzer«¹⁷ sind nichts anderes als Zeigerausschläge auf den Meßinstrumenten, deren Konstruktionsprinzipien in der Abhandlung entworfen werden.

Die Cartesianische Psychologie wird kaum größere, allerdings auch – denkt man an die physiologische Psychologie – kaum geringere Spuren in den empirischen Wissenschaften hinterlassen als Descartes' Medizin. Das Wichtigste ist aber, daß in der Abhandlung ein entscheidender Schritt vollzogen wird: In das moderne Denken werden die grundlegenden Auffassungen darüber eingeführt, in welchen Zusammenhängen, gemäß welcher methodischer Prinzipien und mit welchem Ziel menschliche Empfindungen wissenschaftlich zu betrachten seien. Liebe kann dabei nur so viel gelten wie jeder andere seelische Vorgang auch; alle Empfindungen werden der gleichen Analyseweise unterzogen. Unter epistemologische Prinzipien gestellt, zu Gegenständen von Erkenntnis gewor-

den, sind die leitenden Ziele in der Auseinandersetzung mit ihnen: Erklärbarkeit und Beherrschbarkeit. Ideal der Beschäftigung mit den Leidenschaften wird die empirisch-wissenschaftliche Untersuchung; nicht-begriffliche Formen von Empfindungen werden aus der Betrachtung ausgeschlossen; die Mythen und die Geschichte, erst recht ekstatische Äußerungen von oder über Liebe werden Sache von Außenseitern, die letztlich kein Recht auf Seriosität haben. Die Dichotomie von Innen und Außen wird bestimmend für alle späteren Sichtweisen der Liebe und der Empfindungen allgemein, wobei auch für den Bereich des Innerpsychischen immer wieder ein Zugang gesucht wird – ein mehr oder weniger wörtlich verstandenes inneres Auge –, der zur Erfüllung des Wahrheitsanspruchs für notwendig gehalten wird.

Nicht nur das wissenschaftliche Denken, sondern in gewisser Weise auch die Romanliteratur über Liebe verfolgt diese Grundsätze, die in Descartes' Auffassungen über die Leidenschaften zum ersten Mal und mit größter Klarheit ausgesprochen worden sind. Während in den Wissenschaften die Fundiertheit der Cartesianischen Prinzipien außer Frage steht und auf diesen Voraussetzungen Theoriebildungen vorgenommen werden, handelt die Romanliteratur, vor allem die französische des 18. und 19. Jahrhunderts, von den Schwierigkeiten, letztlich von der Krise der modernen Konzeption der Leidenschaften, insbesondere der Liebe. Romanautoren wie Rousseau, Choderlos de Laclos, Stendhal, Flaubert und noch Proust stellen im Zusammenhang des erzählten Geschehens, bezogen auf fiktive Personen, Fragen nach der Wahrheit - und der Falschheit - der Liebe und der Liebesobjekte, der richtigen und falschen Erkenntnis der Liebenden, nach den Beweisen für diese Wahrheit und für den wahren Besitz der geliebten Person, Fragen nach der Verläßlichkeit von Zeichen für die Liebe des Anderen und nach dem Wahrheitscharakter ihrer Hermeneutik. Ihre Antworten werden mit wachsender Modernität immer komplizierter - am komplexesten und geradezu quälend bei Proust - und entfernen sich unendlich weit von der Fülle der Liebe, die - wenn überhaupt nur in seltensten Augenblicken, zufälligen Ausnahmezuständen aufbricht, ein nervöses und folgenloses modernes Gegenbild zur Gottesliebe und mystischen Liebeserfahrung früherer Epochen.

Die große Liebesliteratur der Moderne bildet umfassende Codices des Liebes-Zweifels aus: die Idee der potentiellen Falschheit von Liebe zerfrißt immer mehr das Glückhafte, den Gefühlsreichtum und die Sinnlichkeit, die sich in der Vergangenheit (und noch in der modernen Trivialliteratur) mit Liebesleben verband. Die moderne Liebesliteratur – deutlich wird dies schon in Rousseaus »Nouvelle Héloïse« – dreht allmählich und wenig merklich ihre Thematik von Grund auf um: Die Suche nach der wahren Liebe des Anderen wird zu einer Schöpfung des Anderen, zu einer Art Neu-Erzeugung seines Inneren, also des als normalerweise verborgen und unzugänglich gedachten Bereichs seiner Gefühle. Eines der bevorzugten Mittel dabei wird die Pädagogik sein. Die Lehrer-Lieben des Saint-Preux zu Julie und des Pädagogen zu Emile verraten viel über die Pygmalion-Strategie des modernen Liebenden. Kierkegaards Verführer verwendet pädagogische Techniken, um den Genuß seines sorgfältig präparierten Liebesabenteuers mit Cordelia zu steigern. »Was tue ich? Betöre ich sie? Keineswegs; damit wäre mir nicht gedient. Stehle ich ihr Herz? Keineswegs, ich sehe es auch lieber, daß das Mädchen, das ich lieben soll, ihr Herz behält. Was tue ich dann? Ich bilde mir ein Herz nach ihrem Herzen. Ein Künstler malt seine Geliebte, das ist jetzt seine Freude, ein Bildhauer formt sie. Das tue ich auch, aber im geistigen Sinn. Sie weiß nicht, daß ich dieses Bild besitze, und darin liegt eigentlich mein Betrug. Geheimnisvoll habe ich es mir beschafft, und in diesem Sinn habe ich ihr Herz gestohlen ...«

Die Epistemologie der Liebe wird für alle Liebenden ein schreckliches Instrument, weil allein ihre Existenz sie schon dazu nötigt, die Wahrheit über sich selbst und die geliebte Person zu entdecken, die Gefühle bloßzulegen und, von ihrem kalten Licht beleuchtet, zu untersuchen. In einer Gesellschaft, die von der liebenden Frau im Namen der Tugend und Schicklichkeit verlangt, aus ihrer Liebe ein absolutes Geheimnis zu machen, verrät der nicht kontrollierte Blick in einem Sekundenbruchteil das wahre Gefühl dem Anderen, vor dem dieses gerade verborgen werden muß. Den Geliebten die eigene Liebeswahrheit sehen zu lassen, bringt Schande über die Frau; die Entdeckung der Wahrheit raubt ihr die Tugend: Madame de Chasteller, die Lucien Leuwen auf dem Ball des »Chasseur Vert«

mit ihren Blicken erwidert hat: »Ich liebe wie Sie«, verurteilt sich als jemand, der sein Innerstes zum Schauspiel gemacht hat. Die Zeichen der Augen, selbst wenn ihre Botschaft im Nachhinein bitter bereut wird, bilden wenigstens noch einen Mininal-Code zwischen den Liebenden. Aber auch diese Sprache, die noch in der Lage war, Gefühle zu transportieren, versiegt in der »Education Sentimentale«; die Liebenden sprechen nicht mehr, sie finden ihren einzigen gemeinsamen Ausdruck im Miteinander-Schweigen und haben sich schließlich nichts mehr zu sagen. Nur hat dies Schweigen nichts zu tun mit dem des Sokrates über seine eigenen Gefühle. In Platons Dialog herrscht Fülle, die nicht auf Ausdruck in der Sprache angewiesen ist; hier entspricht der Mangel der Zeichen dem der Gefühle. Unter dem wahrheitssuchenden Blick verflüchtigt sich die Empfindung, die sich als wahr erweisen soll, zur Unkenntlichkeit.



In den Hauptpersonen der großen Liebesromane gibt es noch einen rebellierenden Gefühlsrest, der sie unberechenbar und für die Gesellschaft vorübergehend unbrauchbar macht, aber außer Dysfunktionalitäten keinen Weg findet, aus dem Inneren hervorzubrechen. Lucien Leuwen sitzt des Nachts auf einem Stein gegenüber

dem Fenster von Madame de Chasteller und wartet ohne Hoffnung, ohne genaues Ziel, in einer Art bewegungslosen Streunens, von Zeit zu Zeit an seiner Zigarre ziehend, die Augen auf ihr Haus gerichtet. Dort, hinter den Fensterläden steht Madame des Chasteller und wartet: »In der tiefen Dunkelheit unterschied Madame de Chasteller von Zeit zu Zeit das Feuer der Zigarre Leuwens. Sie liebte ihn bis zum Wahnsinn in diesem Moment.« Keiner der beiden weiß von der Sehnsucht des anderen, jeder bleibt mit dem Geheimnis seiner Wahrheit allein. Stendhal findet kein literarisches Mittel, die abgerissene Liebe mit der Romanform zu vereinen. Der Zwang zum Verschweigen führt zum Abbruch des Romans. In der »Education Sentimentale« zerbröckelt die Liebe unter der Sprachlosigkeit. Am Ende des Romans betrachtet Frédéric die vormals so sehr geliebte Madame Arnoux mitleidslos; er entkleidet sie ihrer Absichten, ihres Reizes und ihrer Hoffnung; so meint er sie wirklich zu kennen. Seine Wahrheit bedeutet den Tod der Liebe.

Die Schachtel ohne Käfer oder Der Bankrott der Innerlichkeit

In der späteren Phase seiner Philosophie schließt Ludwig Wittgenstein die wesentlichen Probleme, die in der Erkenntnistheorie entstehen, wenn man sie auf das Gebiet der Empfindungen überträgt, in die Falle eines einzigen Arguments ein, das man gewöhnlich das »Privatsprachen-Argument« nennt. Es handelt sich um eine Kette sehr einfacher Gedanken, die man intuitiv versteht, wenn sie metaphorisch ausgedrückt werden. Die begriffliche und argumentative Präzisierung ist freilich eine andere Sache. Hier geht es aber vor allem um die Folgerungen, die man in bezug auf die Probleme von Wahrheit und Falschheit der Liebe aus ihm ziehen kann. Es wird sich als das schärfste Argument herausstellen, das gegen die Annahme wahrer Erkenntnis der Liebe, der Empfindungen überhaupt, gerichtet worden ist, aber in einem ganz anderen Sinn als vorhergehende Versuche - der Wahrheitsbegriff wird nach Wittgensteins Überlegungen als irrelevant aus dem Bereich der Empfindungen entfernt.

Als »Privatsprache« wird eine Sprache aufgefaßt, die sich nicht auf intersubjektiv wahrnehmbare Tatsachen bezieht, sondern auf innere Zustände des Sprechers, und die von niemandem anders als diesem verstanden werden kann: »Wäre... eine Sprache denkbar in der Einer seine inneren Erlebnisse – seine Gefühle, Stimmungen etc. – für den eigenen Gebrauch aufschreiben oder aussprechen könnte? – Können wir denn das in unserer gewöhnlichen Sprache nicht tun? – Aber so mein ich's nicht. Die Wörter dieser Sprache sollen sich auf das beziehen, wovon nur der Sprechende wissen kann; auf seine unmittelbaren, privaten Empfindungen. Ein Anderer kann diese Sprache also nicht verstehen«.¹¹³ Die Annahme einer solchen Sprache enthält ein zeichentheoretisches Problem: »Wie beziehen sich Wörter auf Empfindungen?... Wie wird die Verbindung des Namens mit dem Benannten hergestellt?«¹¹٩

Die Privatsprachen-Annahme ist vermutlich nie in dieser Form wirklich behauptet worden, aber sie fasst alle wesentlichen Schwierigkeiten zusammen, die die Betrachtung von Empfindungen unter dem Wahrheitsgesichtspunkt aufwirft. Im Zusammenhang meiner Überlegungen läßt sich Wittgensteins Problem wie folgt formulieren: Kommt Wahrheit einer Liebe zu, die als einem privaten, also strikt persönlichen und nur vom Liebenden selbst einsehbaren und mit niemandem geteilten Bereich angehörig aufgefaßt wird? Ist nur uns allein unsere Liebe zugänglich? Wenn sich die Wahrheit über unsere eigenen Empfindungen von allen anderen Wahrheiten, wie zum Beispiel über empirische Sachverhalte der äußeren Welt, unterscheiden soll, so müssen wir mit »ja« antworten. Auch Descartes hatte eine solche Auszeichnung »innerer« Zustände vor Ȋußeren« mit der Annahme des »inneren Auges« behauptet. Daß Empfindungen überhaupt dem Bereich des Inneren zugerechnet und dem Äußeren entgegengesetzt werden, geht auf Descartes' Scheidung von Innen und Außen zurück. Wir geben damit zu, daß es eine Privatsprache für unsere Liebeswahrheit geben müsse. Tatsächlich ist durch die gesamte europäische Geschichte der Liebe hindurch - mehr oder weniger explizit - die Privatheit der Liebe und ihrer Wahrheit behauptet worden. Liebe ist in den verschiedensten Epochen als beweispflichtig angesehen worden; ihre Wahrheit bedarf des Schwurs, kann aber immer, wenn auch nur winzigste Indizien vorliegen, bezweifelt, geprüft und schließlich für nichtig erklärt werden; erwiesene Falschheit von Liebe wird verfolgt und bestraft. Könnte die Wahrheit der Liebe dem Anderen unmittelbar evident gemacht werden, so bedürfe es nicht der Mittel der Wahrheitsfindung, als handle es sich um ein Gerichtsverfahren. Bis zum Beweis ihrer Wahrheit bleibt die Liebe in der Rolle des potentiellen Angeklagten. Nicht einmal der Tod der (des) Geliebten vermag den Prozeß zu beenden – im Gegenteil kann, wenn ein Verhör nicht (mehr) möglich ist, der Kläger, wie Marcel nach dem Tod Albertines, auf die Zeugnisse im Leben des Beklagten verwiesen und damit die Zahl der potentiellen Indizien vervielfacht werden.

Wittgenstein antwortet in metaphorischer Sprechweise auf diese Vorstellungen mit dem Gleichnis von dem Käfer in der Schachtel: »Angenommen, es hätte Jeder eine Schachtel, darin wäre etwas, was wir «Käfer» nennen. Niemand kann je in die Schachtel des Anderen schaun; und Jeder sagt, er wisse nur vom Anblick seines Käfers, was ein Käfer ist. - Da könnte es ja sein, daß Jeder ein anderes Ding in seiner Schachtel hätte. Ja, man könnte sich vorstellen, daß sich ein solches Ding fortwährend veränderte. - Aber wenn nun das Wort «Käfer» dieser Leute noch einen Gebrauch hätte? - So wäre er nicht der der Bezeichnung eines Dings. Das Ding in der Schachtel gehört überhaupt nicht zum Sprachspiel; auch nicht einmal als ein Etwas: denn die Schachtel könnte auch leer sein. - Nein, durch dieses Ding in der Schachtel kann «gekürzt werden»; es hebt sich weg, was immer es ist.« Und Wittgenstein setzt erläuternd hinzu: »Wenn man die Grammatik des Ausdrucks der Empfindungen nach dem Muster von (Gegenstand und Bezeichnung) konstruiert, dann fällt der Gegenstand als irrelevant aus der Betrachtung heraus«.20

Dietmar Kamper äußerte zu diesem Gleichnis die Vermutung, daß Metaphern nicht beliebig gewählt werden. Die Schachtel der Empfindung läßt sich tatsächlich als ein erotisches und sexuelles Symbol, das tiefenpsychologischer Deutung fähig ist²¹, auffassen. Vom Shakespeareschen Kästchen-Motiv scheint es nicht sehr weit entfernt zu sein: das Kästchen ist bei Shakespeare Unterpfand sowohl wahrer als auch erfolgreicher Liebe, aber letzteres nur, weil das wertlose, mit Blei gefüllte Kästchen gewählt worden ist. Bei

Wittgenstein ist die Schachtel möglicherweise sogar leer - ihre Füllung ist beliebig, es kommt einzig und allein auf ihre korrekte Verwendung an. Das behauptete private Objekt, unsere nur uns allein gehörende und nur von uns erkennbare Liebe, ist ein Phantom; es ist für alles, was wir in bezug auf unsere Liebe tun, sagen, denken ohne Bezug; es wird unserem eingeübten Umgang mit der Liebe einfach durch Behauptung hinzugesetzt. Es gibt nichts, was dafür spricht, daß es dieses überhaupt gibt. Die Rolle, die ihm für die Behauptung, die Erkenntnis, die Prüfung und den Beweis der Liebeswahrheit zugedacht war, wird von ihm nicht erfüllt. Schlimmer noch: es erfüllt überhaupt keine Rolle. Alles, was in unseren Handlungs-, Sprech- und Denkkontexten mit der Liebe zusammenhängt, vollzieht sich vollkommen unabhängig von einem solchen privaten Objekt. Wir hätten also, so lange wir uns auf dieses stützen, um Liebeswahrheit zu behaupten, keinerlei Garantie für eine solche Behauptung; mithin bliebe diese leer. Es gibt dabei nichts, was im Argument der unmittelbaren Zugänglichkeit »innerer Zustände« das private Objekt ersetzte: die ganze Konstruktion von der Wahrheit der Empfindungen ist daran aufgehängt. Mit dem Nachweis der Beliebigkeit des privaten Objekts fällt auch die Wahrheitskonzeption der Liebe in sich zusammen; sie beruht auf nicht mehr als einem innerpsychischen Taschenspielertrick. »Warum kann meine rechte Hand nicht meiner linken Geld schenken? - Meine rechte Hand kann es in meine linke geben. Meine rechte Hand kann eine Schenkungsurkunde schreiben und meine linke eine Quittung - aber die weiteren praktischen Folgen wären nicht die einer Schenkung. Wenn die linke Hand das Geld von der rechten genommen hat, etc. wird man fragen: Nun, und was weiter? Und das Gleiche könnte man fragen, wenn Einer sich eine private Worterklärung gegeben hätte; ich meine, wenn er sich ein Wort vorgesagt und dabei seine Aufmerksamkeit auf eine Empfindung gerichtet hat.«22

Der grundlegende Fehler bei der Annahme der Liebeswahrheit liegt in unseren Vorstellungen darüber, wie sich Zeichen auf Empfindungen beziehen. Wir glauben, etwas müsse den Zeichen Leben geben, wahre Liebe würde die Zeichen, die sie anzeigen, mit Bedeutungen anfüllen. Aber hinter den Zeichen treffen wir immer wieder nur auf weitere Zeichen; wir gehen in die falsche Richtung: Es gibt kein »vitalisierendes« Zentrum der Liebe, das aus sich heraus Wahrheit erzeugte oder, umgekehrt, Falschheit. Das Scheitern der Wahrheitskonzeption der Liebe eröffnet wieder eine Chance, Liebe von Wahrheit zu scheiden; die in diesem Komplex zusammenfallenden Probleme könnten dann voneinander getrennt werden. Dabei können zwei Wege verfolgt werden; der erste Weg schließt bei Wittgenstein an, der zweite, der weiter unten erwähnt werden soll, weist wieder auf Sokrates zurück.

Auch wenn man Wittgensteins Argument anerkennt, verlieren Fragen nach Bestehen und Nicht-Bestehen von Liebe, nach der Art einer Liebe, nach Täuschung, nach Prüfung nicht ihren Sinn. Die umfangreichen und wichtigen »Sprachspiele« der Liebe, komplexe Sprach- und Handlungszusammenhänge, werden gespielt; ihr normales Funktionieren, das Wittgenstein als selbstverständliche Voraussetzung annimmt, muß erklärt werden. Sprachspiele der Liebe werden, wie alle Sprachspiele, von Außen geregelt, nicht von einem imaginären Innen: eine »Grammatik« mit einem System expliziter und impliziter Regeln, die alle Mitglieder der Sprachgemeinschaft erlernt haben, bestimmt unsere Weisen, mit Liebe umzugehen, sie wahrzunehmen, zu beurteilen, sie zuzuschreiben; ihr kommt nach Wittgensteins neuer Konzeption die zentrale Stellung zu. »...die Harmonie zwischen dem Denken und der Wirklichkeit muß in der Grammatik der Sprache gefunden werden.«²³ Was uns unauflöslich an intime Empfindungen gebunden zu sein schien, ist eine Angelegenheit der Sprache. Die erste Person in unserem Ausdruck der Liebe ist rein grammatikalischen Charakters. Die - vorher als unmittelbar genommene - Erfahrung zeigt sich jetzt als entpersönlicht. Wittgenstein löst im Bereich der Gefühle den Primat des Subjekts auf: der Eine ist vom Anderen nicht durch seinen Gefühlsbesitz unterschieden. Niemand verfügt über seine eigene Liebeswahrheit noch über die anderer Personen. Die Sprachspiel-Grammatik führt nicht zur Erkenntnis von Wahrheiten, sie dient einer Beurteilung korrekten und unkorrekten Regelfolgens.

Die Wittgensteinsche Idee des korrekten Regelfolgens setzt der Annahme des durch seine besondere Gefühlswelt ausgezeichneten Subjekts ein Ende. Damit wird die historische Domäne des bürgerlichen Subjekts, seine Gefühlswelt, mit einem Schlag sozialisiert. Mit dem Anspruch auf Wahrheit verliert das Ich, in dem diese Gefühle verankert waren und das aus ihnen den Adelsbrief erhielt, seine ausgezeichnete Individualität. Man kann sich Gefühle vorstellen, die nicht mehr an ein Ich gebunden sind. ²⁴ Die Wahrheit der Liebe kann auch nicht länger über den Besitz eines Anderen, der im Namen der wahren Liebe genommen wird, entscheiden.

Festgesetzt wird die Korrektheit von Liebe, wie auch die der anderen Empfindungen, durch gesellschaftliche Normen innerhalb der umfassenden Verhaltensgrammatik einer Gesellschaft. Die Normen wachsen ständig an, vermehren sich und dringen in immer neue Bereiche vor. Sie ermöglichen als »normaler Gebrauch« eine Verhaltenskontrolle, die umso wirkungsvoller ist, als sie kaum sichtbar wird. Wittgenstein berührt hier einen Gedanken, der später bei Foucault ausformuliert wird, bei diesem aber, obwohl zu einer Methode der »Diskursanalyse« geformt, den Zusammenhang mit der Untersuchung des Funktionierens von Sprache verliert.

Die »Philosophischen Untersuchungen« zeigen uns dies: Wenn man den Bereich der Erkenntnistheorie auf die Liebe ausdehnt, verliert man deren Wahrheit und gelangt letztlich zu Problemen des Verhaltens, der Grammatik, der Normenkonformität und Kontrolle. Wittgenstein bringt nur das ans Ende, was der Sophist Lysias begonnen, Descartes systematisiert und an das wissenschaftliche Denken angepaßt hat. Dieser Weg ist weder durch die Aufklärung noch den Prozeß der Zivilisation noch von gesellschaftlicher Macht determiniert worden, sondern von einem »Willen zum Wissen«, von einem Wahrheitsstreben in allen Dingen, die die Beziehungen von Ich und Anderen betreffen, aber nicht so sehr vom Streben nach Wahrheit als nach Expansion von Wahrheit.

Es gibt eine zweite, andere Form der Liebe, die nicht dem Wahrheitsbegriff unterworfen ist. Sie entzieht sich der Bewertung und legt keine Rechenschaft ab: sie besteht für den Liebenden als unbezweifelbares Faktum, wirft keine Fragen auf und stellt kein Problem dar. Wittgenstein zeichnet in den »Vermischten Bemerkungen« eine strikt persönliche, freilich nicht private Liebesweise, die – typisch für ihn und für das Problem – mit religiösem Glauben verschränkt ist. ²⁵ Der Glaube ist von »allgemeinen Vernunftwahr-

heiten« unabhängig; daher berührte ihn der mögliche Nachweis der Falschheit der historischen Berichte der Evangelien überhaupt nicht: »Diese Nachricht (die Evangelien) wird glaubend (d.h. liebend) vom Menschen ergriffen. Das ist die Sicherheit dieses Fürwahr-Haltens, nicht Anderes«. 26 Von »Für-wahr-Halten« spricht Wittgenstein hier in einem ganz anderen Sinn als in dem des Wahrheitsbegriffs: eine persönliche Wahrheit, in der Glaube und Liebe sich vereinigen. »Glaube« ist seine (des Menschen) Fähigkeit, zu Gewißheit zu gelangen, und er entspringt aus seiner (religiösen) Liebe. Eine liebende Passion allein ist in der Lage, diese Art der Wahrheit hervorzubringen: Liebe aus Wahrheit anstelle von Wahrheit über Liebe. »Die Weisheit ist etwas Kaltes und insofern Dummes. (Der Glaube dagegen, eine Leidenschaft.) Man könnte auch sagen: Die Weisheit verhehlt Dir nur das Leben. (Die Weisheit ist wie kalte, graue Asche, die die Glut verdeckt.)«27 Dies trifft auf den Sokrates des »Phaidros« ebenso zu; die großen, lebensbestimmenden Überzeugungen bilden sich in uns im Enthusiasmus; Sokrates behauptet sogar: im Wahnsinn. Auch dieser ist Wittgenstein im Zusammenhang seiner Empfindungen offenbar nicht unvertraut: »Ob es eine unerfüllte Sehnsucht ist, die einen Menschen wahnsinnig macht? (Ich dachte an Schumann, aber auch an mich.)«28 Wahnsinn ist Bedrohung, aber Wittgenstein billigt ihm auch eine andere Seite zu: »Den Wahnsinn muß man nicht als Krankheit ansehen«.²⁹ Es ist unklar, ob er für Wittgenstein zugleich einen Aufschwung der Seele bedeutet hat; erkennbar ist nur, daß er diesen offenbar in einem Zustand suchte, der ihn von der Erde abheben würde: »... wenn du dich nicht mehr auf die Erde stützt. sondern am Himmel hängst.«30

Wahrheitsliebe oder Das Gefieder des Liebenden

Am Himmel hängen – das ist der höchste Wunsch dessen,der die Geschichte der Liebe unter dem Wahrheitsbegriff zum Abschluß bringt. Hierin steht er Sokrates, von dem dieser Weg ausgeht, über alle philosophischen Verschiedenheiten hinweg nicht sehr fern.

Kehren wir noch einmal an den Ausgangspunkt zurück. Ohne den geringsten Versuch, seine Liebe durch das feine Sieb der Wahrheit zu filtern, nimmt Sokrates sie vollständig an, läßt sie mit ihrer hohen Energie in seine Wahrheitsliebe einschmelzen und in deren Inneren Bewegung freisetzen. Wahrheitsliebe, von Liebe zu einem Anderen erhitzt, ergreift die ganze Seele und gestaltet sie in einen Vorgang mit außerordentlich intensiven körperlichen Zügen um: in Erwärmen, Schmelzen und vor allem Wachsen. Seit langem dem Menschen verloren gegangene Fähigkeiten wachsen wieder aus dem Inneren der Seele heraus. Liebe ist hier viel mehr als ein Gefühl, eine Empfindung oder ein psychischer Zustand: eine Menge körperlicher Prozesse in der Seele. Auch der Dialog selbst macht ein analoges Wachstum durch: die Rede des Sokrates schwillt, gewinnt in ihren Bildern und Ausdrücken physische Züge, sie nähert sich immer enger an Phaidros an, ohne ihn allerdings zu berühren. Die Liebe verwandelt die ganze beschriebene Situation, indem sie alles zufällig in ihr Anwesende verändert. Sie läßt auch den Leser nicht unberührt – Liebe kann nicht ohne Liebe betrachtet werden. Auch - metaphorische - Fruchtbarkeit besitzt diese Liebe, denn sie erzeugt das Wachstum des Gefieders der Seele. Früher einmal, als sie die Götter bei ihrer Annäherung an den überhimmlischen Ort begleiteten, besaßen die Seelen Gefieder, die sie jedoch verloren, wenn sie vom Wahren nichts mehr zu sehen vermochten. »Von Vergessenheit und Trägheit angefüllt«, verloren sie ihr Gefieder. fielen auf die Erde und wurden »in den Keim eines Mannes« eingepflanzt.31

Der Liebhaber, der die Schönheit liebt, wird der vierten von Sokrates dargstellten Art des Wahnsinns teilhaftig: Beim » Anblick der hiesigen Schönheit (wird er), jener wahren sich erinnernd, neubefiedert. «32 Die wenigen, deren Erinnerung noch stark genug ist, » werden entzückt und sind nicht mehr ihrer selbst mächtig, was ihnen aber eigentlich begegnet, wissen sie nicht, weil sie es nicht genug durchschauen «.33 Selbstbeherrschung und Selbsterkenntnis, obwohl ständig in der Sokratischen Philosophie gegenwärtig, werden hier auf merkwürdige Weise durchlässig. Die Leidenschaft der Liebe durchdringt sie in äußerst produktiver Tätigkeit, indem »die ganze Seele des Liebenden von allen Seiten gestachelt umherwütet

und sich abängstet, aber auch wieder im Besitz der Erinnerung an den Schönen frohlockt«.34 Freilich ist dieser Zustand eine »Geistesverwirrung« - aber wie positive Züge verleiht ihr Sokrates: Vorbehalten ist sie demjenigen, der noch eine frische Erinnerung an »das Damalige« in sich trägt, »ein gottähnliches Angesicht erblickt oder eine Gestalt des Körpers, welche die Schönheit vollkommen darstellen«.35 Die Beschreibung des Wachstumsvorgangs bringt Sokrates in eine eigentümliche lyrische Stimmung (Schleiermacher, der getreu der hermeneutischen Maxime die seelischen Prozesse des Autors in seiner eigenen Psyche nacherzeugt, steht ihm hierin kaum nach): »Und hat er ihn gesehen, so überfällt ihn, wie nach dem Schauder des Fiebers, Umwandlung und Schweiß und ungewohnte Hitze. Durchwärmt nämlich wird er, indem er durch die Augen den Ausfluß der Schönheit aufnimmt, durch welchen sein Gefieder gleichsam begossen wird. Ist er nun durchwärmt, so schmilzt um die Keime des Gefieders hinweg, was schon seit langem verhärtet sie verschloß und hinderte hervorzutreiben. Fließt aber Nahrung zu. so schwillt der Kiel des Gefieders und drängt, hervorzutreten aus der Wurzel überall an der Seele, denn sie war ehedem ganz befiedert.«36

Das frische Gefieder ist der Anfang eines neuen Lebens. Nach ihrem Tod haben die Liebenden, »schon befiedert und leicht geworden, von den drei wahrhaft olympischen Kampfgängen schon in einem gesiegt«. ³⁷ Man versteht jetzt, warum Sokrates sich damit begnügt, zu Phaidros zu sprechen: Während er den Mythos des wachsenden Gefieders und des Schicksals der Liebenden erzählt, beginnt das Wachs zu schmelzen und unter der Wirkung seiner Liebe das eigene Gefieder zu wachsen. Sokrates ist am Ende seiner Erzählung bereit fortzugehen, oder eher: fortzufliegen.

Anmerkungen

- 1 Platon: Phaidros, 230b-d.
- 2 Ebd. 238 d.
- 3 Ebd. 238c-d.
- 4 Ebd. 237b.
- 5 Vgl. H. Koller, der in anderem Zusammenhang, der Interpretation von Platons Sprachtheorie im »Kartylos«, auf eine analoge Strategie verweist: »Für Platon

aber stellt sich von allem Anbeginn die Frage nach der Wahrheit, die, an die Sprache gerichtet, nur von seiten der Sprache als Bezeichnung, ja sogar nur für das Urteil in ihr, berechtigt ist. Sowohl Platon als Aristoteles mußten fast notwendigerweise den Standpunkt des Kratylos und seiner Richtung verkennen und ablehnen«. (S. 50)

- 6 Platon: Phaidros, 244 a.
- 7 Ebd. 244a.
- 8 Ebd. 244c.
- 9 Ebd. 245b-c.
- 10 René Descartes: Les Passions de l'Âme, von 1649, wird hier, wie auch weitere Werke Descartes, zitiert nach der Ausgabe in der Bibliothèque de la Pléiade.
- 11 Ebd. S. 695.
- 12 Ebd. S. 793.
- 13 Ebd. Artikel 139, S. 67.
- 14 R. Descartes: Les Principes de la Philosophie, Première Partie, 30. Prinzip, S. 584.
- 15 R. Descartes: Les Passions de l'Âme, Artikel 27, S. 708 f.
- 16 Ebd. Artikel 102. Die Bewegung des Blutes und der Geister bei der Liebe, S.742f.
- 17 Ebd. Artikel 112, S. 747.
- 18 L. Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, § 243.
- 19 Ebd. § 244.
- 20 Ebd. § 293.
- 21 Vgl. Sigmund Freuds 1913 veröffentlichte Studie: Das Motiv der Kästchenwahl.
- 22 L. Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, § 268.
- 23 L. Wittgenstein: Zettel, § 55.
- 24 Philosophisch wird dieser Gedanke bei Ernst Mach entwickelt, literarisch wird er bei Arthur Schnitzler erprobt, später konsequent von Robert Musil im »Törless« und im »Mann ohne Eigenschaften« angewendet. Vgl. hierzu auch J. Bouveresse.
- 25 L. Wittgenstein: Vermischte Bemerkungen, zitiert nach dem Jahr ihrer Niederschrift.
- 26 Ebd., 1937.
- 27 Ebd., 1946.
- 28 Ebd., 1941-44.
- 29 Ebd., 1941-44.
- 30 Ebd., 1937. Wittgenstein fährt fort: »Dann ist alles anders und es ist «kein Wunder», wenn Du dann kannst, was Du jetzt nicht kannst«.
- 31 Platon: Phaidros, 248c-d.
- 32 Ebd., 349d.
- 33 Ebd., 250a.
- 34 Ebd., 251 d.
- 35 Ebd., 251 a.
- 36 Ebd., 251 a-b.
- 37 Ebd., 256b.

Literatur

- J. Bouveresse: Le mythe de l'intériorité. Expérience, signification et langage privé chez Wittgenstein. Paris 1976.
- R. Descartes: Oeuvres et lettres. Hg. von H. Bridoux. Bibliothèque de la Pléiade. Paris 1953.
- S. Kierkegaard: Tagebuch des Verführers. Übers. von H. Ritzerfeld. Frankfurt/M. 1983.
- H. Koller: Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck. Bern 1954.
- Platon: Phaidros. In: Sämtliche Werke, nach der Übersetzung von F. Schleiermacher, hg. von W. F. Otto, E. Grassi, G. Plamböck, Bd. 4. Reinbek 1958.
- L. Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen. Oxford 1953, Frankfurt/M. 1960.
- L. Wittgenstein: Vermischte Bemerkungen. Frankfurt/M. 1977.
- L. Wittgenstein: Zettel. Oxford 1967.

Stephan Sting

Vom Schmecken und Lieben

- Die Versuchung des hl. Antonius, Vision 1-4

ie Liebe ist untrennbar vom Wahren. Als »wahre« Beziehung zum geliebten Anderen stellt sie die Frage nach der Erkenntnis des geliebten Anderen – und die Frage nach dem Reiz der Liebe für die Liebenden. Zur Aufhellung dieser Fragen dient mir eine Auseinandersetzung mit den Begriffs- und Erscheinungsformen ihrer Gegenspielerin, der Versuchung, die ihre Anziehungskraft aus einer Reizung der Sinne gewinnt und ebenfalls eine Beziehung konstituiert, die eine Erkenntnis des Anderen beinhaltet.

Die Versuchung als sinnlich wahrnehmbare Lockung oder Reizung führt den Erkennenden in die sinnliche Nähe seines Erkenntnisobjektes, sie bringt eine sinnlich-körperliche Verbindung von Erkennendem und Erkenntnisobjekt hervor. In älteren Begriffsbedeutungen erscheint sie in Gestalt der die Körper am stärksten annähernden Form der sinnlichen Wahrnehmung: in Gestalt des Schmeckens.1 Als ein »mit der Zunge untersuchen, kosten, schmecken« vollzieht sie die sinnliche Vereinigung des Erkennenden mit seinem Objekt. Und es ist nicht die Wahrheit der Dinge, die diese sinnliche Erkenntnis zutage bringt, sondern ihr Geschmack. Die Erkenntnis des Geschmacks hebt den Zusammenhang von Erkennendem und Welt hervor, die Verschlungenheit der Existenz, indem sie den Akt des Verschlingens, das Schmecken/Versuchen ins Bewußtsein treten läßt. Ihre exponierte, ritualisierte Form ist das Opfer, das eine Beziehung herstellt zwischen Schmecken/Erkennen und Verschlingen/Vernichten. Die Opferung ist demnach ein bewußter Erkenntnisakt, eine vor aller Augen vollzogene Geschmacksprobe und Versuchung, zu deren Zweck das Opfer aus dem Zusammenhang der Erscheinungswelt herausgehoben wird, um genau diesen Zusammenhang, die Verschlingung als Erhaltung/ Vernichtung, zu reflektieren. Das alltägliche Opfer des Essensaktes

wird legitimiert durch das geheiligte Opfer als Erkenntnisakt, in dem sich eine Gemeinschaft ihres Geschmacks versichert und sich die Vergänglichkeit der Existenz vor Augen hält.

Vielleicht liegt darin die Weisheit der Schlange: in der Tödlichkeit ihres Bisses. Und um diese offensichtliche Erkenntnis geht es, wenn in der Geschichte vom Sündenfall das Essen vom Baum der Erkenntnis dem ewigen Leben im Wege steht. Die Tödlichkeit des Bisses, der den Apfel kostet, läßt die Versuchung angesichts der Ewigkeit als verwerflich erscheinen.

Antonius schmeckt die Sache nicht mehr, das Schmecken ist nicht nach seinem Geschmack. Sein Gang in die Wüste markiert die sinnlich-körperliche Trennung von Subjekt und Objekt. Nicht die Erkenntnis des Geschmacks hat es ihm angetan; das Ziel seiner Versuchung ist die geschmacklose, ewige Wahrheit. Während ihn die Wüste vor drei Versuchungen bewahrt: »der des Hörens, der des Redens, der des Sehens«, hat er sich selbst - neben der Anfechtung durch die eigene Sinnlichkeit - vor einer weiteren schwerwiegenden Versuchung zu schützen: »Neben die leibliche Entsagung tritt, sie überbietend, das Bewahren der Zunge«.² Die Zunge, der Sitz des Geschmackssinns, ist es, vor der sich der Eremit zuallererst zu hüten hat. Als körperliches Organ des Schmeckens und des Sprechens stellt sie die Verbindung von Geschmack/ Erkenntnis und Sprechen her. Antonius, der Geschmacklose, hat sich vor ihr in doppeltem Sinne zu hüten: im Sinne des Schmeckens und im Sinne des Sprechens nach dem Geschmack. Erst die Schrift und die Offenbarung einer »Wahrheit« führen die Möglichkeit der »gespaltenen Zunge« ein, des Sprechens ohne Geschmack.

Die Abkehr von der Sinnlichkeit wird nur erreicht durch ein radikales Ausbrechen aus der vertrauten sozialen Umgebung. In der Wüste entsteht das Projekt einer neuen sozialen Beziehung und einer neuen Beziehung zur Welt, deren Figur sich an einem Ausspruch des Antonius charakterisieren läßt. Auf die Frage, in welcher Entfernung voneinander die einzelnen Zellen der anwachsenden Mönchsschar errichtet werden sollen, erhält ein Schüler des Antonius folgende Antwort: »Erst nach der gewöhnlichen Stunde der Mahlzeit, am Nachmittag brechen sie auf und bezeichnen den

bei Sonnenuntergang erreichten Platz mit einem Kreuz. Die so betimmte Entfernung zwischen den einzelnen Zellen ist groß genug, um jedem die ungestörte Einsamkeit zu sichern, und erlaubt doch die ungefährdete Rückkehr nach Hause, wenn einer dieser Wüstenbewohner den Nachbarn aufgesucht hatte zu brüderlichem Austausch und abschließendem Imbiß«.3 Im Zentrum der neuen Beziehung zum anderen steht der einsame, in sich zurückgezogene Mönch, das isolierte Individuum. Um das Zentrum herum breitet sich das Netz der Verbindungen aus, die den Transport und die Kommunikation vom Selbst zum anderen erwirken können. Erst an dritter Stelle steht das Zusammensein selbst, die Zeit der Gemeinsamkeit. Wüste und Zelle schützen den Mönch zwar vor dem direkten sinnlichen Kontakt zur Welt, sie bewahren ihn aber nicht vor der im eigenen Innern auffindbaren Sinnlichkeit, den Versuchungen durch »aufsteigende böse Gedanken«. Antonius weiß wohl, daß er der Versuchung nicht entgehen kann; so lebt er sündhaft bis an sein Lebensende und erwartet die Versuchung »bis zum letzten Atemzug«.4 Immer wieder sieht er sich dieser in seinem Innern aufsteigenden Lockung ausgesetzt, der gegenüber ihm einzig die Negation der Versuchung und das Absehen von der Sinnlichkeit bleibt, um die Erkenntnis als wahre zu erhalten. Unausgesprochen bleibt dabei die Versuchung, der er selbst mit seinem Streben verfällt, der erhoffte Lohn seines asketischen Lebens, der Geschmack der Ewigkeit. Dieser unaussprechliche Geschmack ist es jedoch, der sich hinter dem Leben des Büßers verbirgt.

Tatsächlich richtet sich das Streben des Asketen vor allem gegen das mit der Versuchung verbundene Opfer – die Vergänglichkeit. Gegen die Versuchung, den Rhythmus von Schmecken und Opfern, setzt er eine völlig neue Lebensform: »Es ist die Einführung der Arbeit, die im Rhythmus das Gebet ablöst und die innere Rettung bedeutet«.⁵ Die Arbeit ist der Kern des asketischen Lebens, das sich dem Opfer entgegenstemmt. Die Konzentration auf die Möglichkeiten der Schöpfung aus eigener Kraft läßt absehen von der Verschlingung zugunsten des Hervorbringens. Der auf das Wahre gerichtete Blick sieht ab von der Erkenntnis des eigenen Opfers: so sehr sich der Asket dem Opfer entgegenstellt, ist es doch

überall präsent. Seine ganze Lebensweise erscheint als ein peramanentes, verinnerlichtes Selbstopfer zugunsten der Erkenntnis der Wahrheit. Kleine partielle Abspaltungen gegen die offensichtliche Tötung. Die Tötung der eigenen Sinnlichkeit gegen die Vergänglichkeit der Existenz.

An die Stelle des Schmeckens setzt Antonius das Gebet, den an Gott gerichteten Wunsch, Die körperlich-sinnliche Beziehung zur Welt wird damit ersetzt durch eine höhere, unsinnliche – durch eine »wahre« Beziehung zum Heiligen: durch die Liebe zu Gott. Die Liebe zu Gott setzt die Trennung von der Welt voraus und ermöglicht sie gleichzeitig. Sie ist das Positive in der Negation der Welt, die Lockung, die Antonius anzieht und die Welt vergessen läßt. Wie die Wahrheit ist sie voll und ganz geschmacklos, von unaussprechlichem Geschmack. Und während sie Antonius alle Opfer übersehen läßt, enthüllt sie ihm die Wahrheit seines eigenen Lebens: die unsterbliche Liebe zu sich selbst, zum ewigen Leben.

Letztendlich befreit der Tod Antonius von der permanenten Versuchung, erlöst ihn von seiner unumgänglichen Sündenverfallenheit. Das Ende seiner sinnlich-körperlichen Existenz beschert ihm eine Art ewige, geistige Existenz - der Eremit wird als Heiliger Objekt einer Verehrung, Objekt einer Liebe. Die Aufhebung des Todes in der Verehrung des Heiligen ist es, die das Opfer negiert. Das Verharren im Gedächtnis der Nachfolgenden negiert das Opfer seiner Sinnlichkeit, indem es die Reste seiner sinnlich-körperlichen Existenz auslöscht. Athanasius vollbringt in seiner »Vita Antonii« die gewaltsame Umgestaltung, die den sinnlich wahrnehmbaren Antonius einem Ideal-Antonius opfert, einem von der Schrift abgeleiteten Bild des wahren Christen. Es ist die Versuchung des Hl. Athanasius, sein Geschmack der Wahrheit, der ihn zu dieser Gewaltausübung, zu diesem Angriff auf das Leben des Antonius veranlaßt. An diese Stelle gewinnt eine zweite, historisch neuere Bedeutung der Versuchung Gestalt. Es geht nicht mehr um die sinnliche Lockung, sondern um ein aggressives, angreifendes Versuchen, nicht mehr um ein Schmecken/Verschlingen des Erkenntnisobjektes, sondern um ein gewaltsames Eindringen und Durchstoßen zum »wahren« Kern der Sache.⁷ Athanasius' »Versuch über das Antoniusleben« führt zu dessen Vernichtung – und zur Produktion eines »Paradigmas« des Menschenbildes des Athanasius: »Aus dem Büßer, der vor den Versuchungen der Welt in die Wüste floh, ist der Streiter gegen die Dämonen geworden, der von Sieg zu Sieg schreitet, der Versuchungen zwar ausgesetzt bleibt, aber sie sicher besteht und zum Führer der ihm Nachstrebenden wird.«⁸

Das Absterben des sinnlich-körperlichen Lebens ist also die Voraussetzung der heiligen Liebe, der Verehrung eines idealisierten Bildes des Heiligenlebens, das von einer abstrakten, unsinnlichen Wahrheit abgleitet wird. Und indem Athanasius in der Vita Antonii seine Liebe zu dem Heiligen bezeugt, bezeugt er gleichzeitig die Liebe zu sich selbst, zur Wahrheit und zum Vor-Bild seines eigenen Lebens. Die Beschreibung einer unsinnlichen »Wahrheit« bringt eine unsinnliche, abstrakte Liebe zum Vorschein, die gerade von der körperlichen Abwesenheit des Liebesobjektes zehrt und die genauso sich selbst meint wie den anderen: sie bezieht sich auf eine gemeinsame Wahrheit.

Die Liebe (er)kennt keinen Geschmack und kein Opfer. Während ihr Geschmack unaussprechlich ist, sind ihre Opfer unbeschreiblich; als Negation des Opfers gehen sie auf in der Vermehrung der Liebe. Die geheiligte Beziehung der Liebe läßt die negierte sinnlich-körperliche Existenz eine unbeschriebene Gewaltanwendung erfahren. Die Anziehungskraft der Versuchung kehrt sich um in die aggressive Energie des Versuchs, in das unsinnliche Eindringen in das Objekt der Liebe. Die Flucht des Antonius in die Wüste erscheint nicht mehr als Flucht vor der Versuchung, sondern als ein Versuch, als ein feindlicher Vorstoß ins Territorium der Dämonen. »Tag und Nacht sind erfüllt vom Streit gegen die unsichtbaren Gewalten, bis dann der Sieger hervortritt, um nun auch andere in die Kampfesregeln einzuweisen.«9 Der auf die Wahrheit gerichtete Blick blockiert die Erkenntnis der Sinnlichkeit; als unsichtbare Gewalt« wird sie das Ziel einer unscheinbaren Zerstörung. »Schriftworte sind... die Waffen im Kampf gegen die Angriffe der Dämonen. ... Neben und über der Erfahrung steht die Schrift, wenn Antonius seine Mönche unterweist.«10

Ziel des Angriffs ist zuallererst der eigene Körper. Er erfährt zentral die Gewalt der Liebe zur Wahrheit. Schon die erste schriftli-

che Klosterregel des Christentums, die Regel des Pachomius¹¹, enthält eine detaillierte Anweisung zur Militarisierung und Disziplinierung des Körpers, der in einen »göttlichen Kriegsdienst« eingespannt wird. Jede andere Erscheinung des Körpers wird abgewehrt, ausgeschlossen und negiert. Antonius, der Büßer, erkennt noch im Bekenntnis seiner Schwäche, seinem Versagen angesichts der Versuchung, eine heilende Kraft. Für Antonius, den Dämonenkämpfer, hat dieses Versagen nicht mehr zu existieren. Jenseits jeder Öffentlichkeit verschwindet es in einem »Tagebuch von Sünden..., das die Stelle beschämender menschlicher Zeugen vertreten soll.«12 Das Sündentagebuch eröffnet den Weg ins eigene Innere und ermöglicht die Abkapselung eines Teils des Selbst, der nicht in die gemeinsame Wahrheit der Liebenden eingeht. Das Besondere des Selbst ist es, das einer »unsichtbaren« Gewalt verfällt und aus dem Blickfeld des Bewußtseins heraustritt - in das an diesem Punkt entstehende Unbewußte.

Bei Anthanasius ist es nicht mehr die versuchende, lockende Welt, die den Heiligen anzieht (eine Welt, vor der er sich zu hüten hat); der kämpferische Asket bemüht sich im feindseligen Angriff selbst um eine Annäherung und Umgestaltung der Welt. Der Versuch als Anti-Versuchung kommt jeder möglichen Versuchung zuvor. Seine Opfer erscheinen nicht mehr als Verlust, als Anti-Opfer dem Blickfeld entzogen dienen sie einzig der Erhaltung und Vermehrung des Wahren. Das auf die Wahrheit der Welt gerichtete Leben des Einsiedlers gibt sich als unablässige Anstrengung zu erkennen, das Objekt der Liebe weniger zu umzüngeln, als vielmehr zu umzingeln. Die Einführung der Liebe in die Welt geschieht in der Figur eines Zurückdrängens der Welt der sinnliche-körperlichen Erscheinung.

Das Szenario der heiligen Liebe: Im Zentrum steht das Ideal-Bild des Liebesobjekts, das sich im »Herzen« des Selbst, im eigenen Innern widerspiegelt. Es ist umstellt von einem bedrohlichen Innen und Außen, die den Liebenden zur Anstrengung eines lebenslänglichen Kampfes veranlassen. Es gibt keinen Moment der Ruhe, kein Nachlassen. Sie sind sich gegenseitig unerreichbar – bis daß der Tod sie vereint. Das Leben ist ein mühsamer Kampf der Trennung, der Spaltung; die Vereinigung ereignet sich erst im Tod. Von dort winkt

noch immer, aus dem Leben gedrängt, der Geschmack der Versuchung. Bis dahin muß der zerbrechliche Bruch aufrechterhalten werden, der die Trennung der Liebenden vollzieht und die Bilder der Liebe hervorbringt. Und wehe, sie geben sich vorher zu erkennen.



Die Liebe ist immer unglücklich. Sie lebt von der Trennung; glückt die Vereinigung, stiehlt sie sich unmerklich davon. Die »Versu-

chungen des Hl. Antonius« von Hieronymus Bosch sind von einer unglücklichen Liebe inspiriert. Der Tod einer geliebten Gattin läßt die Liebe zu ihr rein erhalten und die Trauer um den Verlust in die aggressive Energie eines bildhaften Racheversuchs verwandeln. Boschs Gemälde lebt genau von der beschriebenen Spannung: Ein unglücklich Liebender, der vom Objekt seiner Anbetung getrennt ist, führt einen feindlichen Angriff gegen die ihn umgebende Welt aus. Jedes sinnlich wahrnehmbare Detail der umgebenden Welt wird Gegenstand des bildhaften Versuchs, seine Wahrheit ans Licht der Erscheinung zu zerren und die darin steckende Versuchung zu diffamieren. Im Verborgenen und unscheinbar bleibt das Objekt des Begehrens, seine Existenz liegt außerhalb der sinnlich wahrnehmbaren Welt.¹³

Im Zentrum der Kunst Boschs steht die Einbindung der heiligen Liebe in die Welt der alltäglichen, zwischenmenschlichen Beziehungen, in die Beziehung zwischen Mann und Frau. Während Bosch und seine Freigeister dieses Projekt im Alltag esoterischer Bruder- und Schwesternschaften zu verwirklichen suchten, setzt sich Bosch in seiner Kunst bildhaft mit der Problematik der Einbindung der Liebe in die Alltagswelt auseinander.¹⁴

Das Projekt einer heiligen, sündlosen Geschlechterliebe umfaßt die Problematik der geschlechtlichen Vereinigung. Es läßt den Blick wieder um den Körper kreisen und führt die drohende Versuchung vor Augen. Während Bosch sich für eine Heiligung des Geschlechtsaktes als schöpferischer Vorgang, als Zeugungsakt, einsetzt, packt er die bedrohliche sexuelle Lust bei eben diesem Akt auf den Tisch der Versuchung. Die Geschlechtlichkeit muß vom Geschmack der Versuchung befreit werden. Zu dem Zweck wird ihr eine Wahrheit untergeschoben, die Zeugung, die den Blick auf die produktive Energie des Sexuellen richten läßt. Ein produktives, »reines Eindringen soll an die Stelle der körperlichen Lust und des Geschmacks am Sexuellen treten und so die schon von Athanasius angestrebte »Vergottung des Leibes fortsetzen. Der reizvolle Körper der Versuchung wird ersetzt durch den sexuellen Körper, der der Reinigung vom Geschmack des Sexuellen bedarf.

An die Stelle der Versuchung als Zusammenspiel von Schmekken/Erkenntnis/Opfer setzt Bosch die zu bekämpfende sexuelle Versuchung, das Zusammenspiel von sexueller Lust/Nichtigkeit/ Selbstzerstörung, die der Wahrheit des Sexuellen entgegensteht: dem Zusammenspiel von Liebe/Wahrheit/sexueller Produktionsenergie. Er heiligt eine »wahre«, sexuelle Natur des Menschen und setzt diese in Opposition zu allen unwahren, widergöttlichen sexuellen Praktiken, die bei ihm in keiner Verbindung mehr zu irgendeiner Erkenntnis des Körpers stehen, sondern Resultat eines baren, heillosen Nichts sind. Als Ausdruck der Nichtigkeit und Selbstzerstörung sind sie das Negativ zur Wahrheit der Zeugung. Die von Bosch verzeichneten sexuellen Versuchungen sind also nicht Resultat einer besonderen Erkenntnis, eines besonderen sexuellen Geschmacks seiner Zeitgenossen, sondern das »Abfallprodukt«, das bei der Produktion der Wahrheit des Sexuellen entsteht. Der seit der Einführung des Sündentagebuchs entstehende unbewußte Innenraum des Selbst tritt bei Bosch ins Blickfeld der Auseinandersetzung. Er erscheint, um von Bosch seine Wahrheit, oder vielmehr das Zeugnis seiner Unwahrheit und Nichtigkeit, verpaßt zu bekommen. Das Unbewußte wird zum Zerrspiegel des wahren Selbst, es wird sexualisiert und dämonisiert.

Erst mit der Einbeziehung der Geschlechtlichkeit als Zeugungsakt in die heilige Liebe wird die Liebe verallgemeinerungsfähig. Die zunächst besondere (mönchische) Beziehungsform wird ausgeweitet zum Beziehungsideal der christlichen Existenz schlechthin. Die Einbeziehung der Geschlechtlichkeit in die heilige Liebe und die Einführung der Liebe in den Alltag läßt jedoch die Liebenden nicht ungeschoren: Sie lieben nicht sich, sondern das Bild ihrer selbst, ihr Ideal oder ihre Wahrheit. Das von der Wahrheit Abweichende des Selbst geht mit der Einführung des Körpers in die Wahrheit quer durch das Bewußtsein. In diesem Sinne ist Boschs » Auseinandersetzung mit dem Unbewußten«15 im wahrsten Sinne des Wortes eine Auseinandersetzung des Selbst, seine Spaltung. Die Produktion der sexuellen Wahrheit des Körpers ist begleitet von der Produktion des Abfalls von dieser Wahrheit, der ziel- und heillosen sexuellen Begierde. Das Unbewußte Boschs ist nicht mehr der Ort einer Erkenntnis des vom Wahren abweichenden, besonderen, sinnlichkörperlichen Lebens; als Produkt, das bei der Produktion des wahren Bewußtseins entsteht, erhält es eine wahre, allgemeine

Gestalt. Als negiertes Bewußtsein ist es wie das wahre Bewußtsein Resultat einer »Offenbarung«, einer Einbildung und Verbildlichung der Wahrheit der Schrift, und nicht Resultat einer sinnlichen Wahrnehmung.

Ein letzter Blick auf Boschs »Versuchungen des Hl. Antonius«: Der unglückliche Liebende ist von Tischen umstellt, auf denen ihm zweifelhafte Kostproben dargeboten werden. Die Speise, von der er versuchen soll, ist die Versuchung der sexuellen Lust – was ihn bedrängt, ist der Geschmack des Sexuellen. Und während Antonius in der Mitte des Bildes unanfechtbar im Zentrum der Wahrheit verharrt, zeigt er sich rechts außen an den Rand verschoben, mit »fernschweifendem Blick nach dem Ort der Reinheit« (Fraenger). Das Ins-Auge-fassen der Wahrheit läßt Bosch die Versuchung nicht übersehen. »Umringt von diesen abgöttischen Scheußlichkeiten... kauert sich St. Antonius auf einer Felsenbank zu einem leibseelischen Widerstand zuammen, den Bosch mit spürsinniger Kennerschaft fixiert: Man sieht dem Heimgesuchten an, wie ihm der Andrang der Gesichte «auf den Magen schlägt».«16

In dieser Verdauungsstörung, in diesem Ekel vor dem Geschmack der sexuellen Lust verrät sich Bosch. Seine Wahrheit ist ein Geschmack. Der Geschmack der Liebe läßt Bosch vor der sexuellen Lust erschauern. Bosch, der die Versuchung als sexuelle Lust diffamiert, entgeht nicht der Versuchung der Liebe, ihrem Geschmack, der sich hinter der Einbildung der Wahrheit verbirgt.

Anmerkungen

- 1 Vgl. hierzu die Beschreibung der Begriffe versuchen und Versuchung in: Jacob und Wilhelm Grimm Deutsches Wörterbuch, Ausgabe Leipzig 1862.
- 2 Vgl. die Antonius-Apophthegmen 11 und 6 in der Darstellung von Hermann Dörries, Die Vita Antonii als Geschichtsquelle, in: Nachrichten der Akademie der Wissenschaften, I Phil.-hist. Klasse, 1949/14, S. 366 und S. 364.
- 3 Vgl. Antonius-Apophthegma 34 nach H. Dörries, a.a.O., S. 371
- 4 Antonius-Apophthegma 4, a.a.O., S. 364.
- 5 Antonius-Apophthegma 1, a. a. O., S. 363.
- 6 In Apophthegma 32 löst Antonius unter Berufung auf Joh. 4, 18 die Gottesfurcht durch die Gottesliebe ab. Vgl. a.a.O., S. 371.
- 7 Vgl. hierzu die Beschreibung der Begriffe Versuch und versuchen in: Jacob und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, Ausgabe Leipzig 1862.
- 8 Hermann Dörries, a.a.O., S. 388.
- 9 A.a.O., S. 384.
- 10 A.a.O., S. 380.
- 11 Vgl. hierzu Graf v. Montalembert, Die Mönche des Abendlandes, Band 1, Regensburg 1880, S. 64.
- 12 Hermann Dörries, a. a. O., S. 383.
- 13 Vgl. hierzu den Kommentar von Wilhelm Fraenger zu den »Versuchungen des Hl. Antonius«, in: Wilhelm Fraenger, Hieronymus Bosch, Dresden 1975, S. 341-S. 417. Fraenger führt das Gemälde Boschs auf die geistige Urheberschaft eines Jacob van Almaengiens zurück. Als dessen Inspiration zum Konzept des Altarbildes deckt er den von einem verschwörerischen Komplott begangenen Mord an der geliebten Ehefrau Almaengiens auf. Auf einer zeitgenössischen Kopie des Gemäldes findet sich das im Original nicht sichtbare Antlitz der Verstorbenen.
- 14 Fraenger rückt Bosch in die Nähe der »Brüder und Schwestern des Freien Geistes«, der »Homines intelligentiae«, die seit dem 13. Jahrhundert in Mitteleuropa verbreitet waren. Es handelte sich dabei um christliche Gemeinschaften, die sich gegen die Lehren der katholischen Kirche wandten und vorreformatorische Ideen in Umlauf brachten. Als »Inkorporation des Heiligen Geistes« ging es ihnen darum, in ihren Gemeinschaften ein neues Leben frei von Sünden zu praktizieren. Der Kern ihrer Anstrengungen war eine sündlose Liebeskunst und damit verbunden eine neue, sündlose Körperlichkeit.
- 15 Wilhelm Fraenger in seinem Kommentar zu Boschs Tafelbild »Die Versuchung des Hl. Antonius«, in: A.a.O., S. 306.
- 16 Wilhelm Fraenger, Die Versuchungen des Hl. Antonius, a. a. O., S. 411.

Hans-Dieter Bahr

Eine interessenlose Liebe

Das Flötenspiel

erüchte über ein Gastmahl liefen um in Athen; niemand schien Genaueres zu wissen, jeder aber war begierig, mehr darüber zu erfahren. Da sollen Sokrates und Alkibiades und andere sich neulich beim Agathon über die Liebe unterhalten haben. Jemand habe dem Glaukon davon erzählt, der es von Phoinix gehört habe, dieser von einem gewissen Aristodemos, der selber dabei gewesen sei. Appolodoros schließlich wußte Bestimmteres zu berichten; er hätte einiges direkt von Aristodemos und teilweise auch von Sokrates darüber vernommen. Aber mitnichten hätte das Gastmahl neulich stattgefunden, sondern schon vor vielen lahren.

Lange also hielten sich diese Gerüchte in lebendiger Stimmung und ließen das Ereignis nicht altern und, – so will ich wenigstens behaupten, – sie haben nie aufgehört zu (dis)kursieren. Was aber ist dieses unvergängliche Begehren, über die Liebe zum Schönen zu reden? Wie, – so will ich herausfordernd fragen, – wie, wenn sich dieses Thema längst, schon damals erschöpft hätte und es daher um so rätselhafter ist, daß man fortfährt, einen mit Wasser gefüllten Eimer in einen leeren Brunnen hinabzulassen, um ihn ständig wieder herauszuziehen?

Die Gespräche hatten so begonnen, daß alle nach dem Mahl dem Vorschlag des Eryximachos zugestimmt hatten, die eben eintretende Flötenspielerin wieder wegzuschicken und sich mit Reden zu unterhalten und zwar über die Frage, die Phaidros, der nicht anwesend war, einmal gestellt hatte, warum eigentlich keiner der Dichter einem so herrlichen Gotte wie Eros Loblieder gesungen habe.

Die folgenden Gespräche darüber waren eben beendet worden, als der angetrunkene Alkibiades, bekränzt mit Efeu und Veilchen, und von der Flötenspielerin am Arm gehalten, an der Türe erschien, laut nach Agathon schrie und ihm eifersüchtig vorhielt, er allein besetze ständig den Platz neben Sokrates. Und dann beginnt Alkibiades in leidend, spöttisch, liebender Weise diesen großen Verführer zum Schönen als flötenspielenden Satyr mit Marsyas zu vergleichen: »Jener... (Marsyas) verzauberte vermittels des Instruments die Menschen durch die Gewalt seines Mundes... Du aber, (Sokrates), zeichnest dich um soviel vor jenem aus, als du ohne Instrument durch bloße Worte dasselbe ausrichtest« (215 c)¹. »Von diesem Marsyas aber«, fährt Alkibiades, Sokrates meinend, fort, »bin ich oft so bewegt worden, daß ich glaube, es lohnte sich nicht zu leben, wenn ich so bliebe, wie ich wäre... Er nötigte mich einzugestehen, daß mir selbst noch gar vieles mangelt und ich doch, mich vernachlässigend, der Athener Angelegenheit besorge. Mit Gewalt also, wie vor den Sirenen die Ohren verstopfend, fliehe ich aufs eiligste, um nur nicht immer sitzen zu bleiben und neben diesem alt zu werden« (216f). »Durch sein Flötenspiel also ist mir und vielen anderen so mitgespielt worden von diesem Satyr« (216 e). Am Herzen oder an der Seele sei er so verwundet von den Reden der Weisheit, die sich heftiger als eine Natter ansaugten (218a).

Alkibiades also hatte sofort begriffen, daß diese ehrenwerte Gesellschaft die Flötenspielerin nur weggeschickt hatte, um sich ein Flötenspiel von größerer Verführungskraft einzuhandeln. Und von einem derart ungleichen Tausch wußte Alkibiades aus eigener Erfahrung zu berichten: vergeblich habe er einmal versucht, sich gegen den großen Verführer dadurch zu wehren, daß er ihn seinerseits zu verführen gesucht hatte. Aber Sokrates habe nur spöttisch bemerkt: »Wenn du... in Gesellschaft mit mir treten und Schönheit gegen Schönheit austauschen willst: so gedenkst du ja, mich nicht wenig zu übervorteilen und suchst für den bloßen Schein derselben das wahre Wesen der Schönheit zu gewinnen und denkst, in Wahrheit Gold für Kupfer einzutauschen. Aber, du Guter, überlege es nur besser, ob du dich nicht irrst und eigentlich nichts an mir ist« (218e). Wie ein Vater oder Bruder habe er daraufhin Sokrates umarmt und so umschlungen die Nacht neben ihm gelegen.

Es mag verwundern, wenn ich behaupte, Imanuel Kant, - und gewiß nicht nur er, sondern alle, die die Philosophie lieben,

befinden sich immer wieder in dieser Lage des Alkibiades. Aber vielleicht mehr als andere Denker hatte sich Kant in der «Kritik der ästhetischen Urteilskraft die Frage gestellt, worin diese verführerische Liebe zum Diskurs bestehe, die beizeiten sogar stärker, stets aber dauerhafter als die nur sinnliche Liebe sei, und wieso jede Rede über das Schöne immer schon dazu neige, sich zur Schönheit des Redens zu wenden. Und gleichwohl, um das zu begreifen, gält es, sich aus den Verstrickungen des Begehrens zu befreien und zwar nicht nur vom sinnlichen Begehren des Schönen, sondern sogar vom Begehren, es wie eine Sache erkennen zu wollen. - Es ist kaum zu vermuten, daß Kant, als er den seltsamen Ausdruck »interesseloses Wohlgefallen« prägte, die Akademiereden von Yves-Marie André kannte.² Er hätte wohl begriffen, daß André die übliche Verschiebung vom sinnlichen zum moralischen Interesse am Schönen zu betreiben scheint, zu der er selbst neigte, wohinter sich jedoch ein ganz anderes Problem meldet. Man wird sofort stutzig, wenn André, sich gegen die »Epikureer« ereifernd, ausruft, es läge nicht das geringste Verdienst darin, ni devant Dieu, ni devant les hommes, wenn die Tugend nur um des Vergnügens willen, das sie selbstschmeichlerisch zur Folge haben könne, geliebt werde (p. 370). Auf diese Art opfere man nur ein Vergnügen eines anderen wegen. Aber man irrt sich, wenn man meint, der Priesterphilosoph André predige den reinen Verzicht. Es geht ihm, - listig wie alle diese sokratischen Abendländler, - um den ungleichen Tausch, in welchem wahrhaft Schönes gegen dessen bloßen Schein eingehandelt werden soll, also um die Vorzüge eines «plaisir de la raison»: »Voila donc un amour qui a pour son principal motif la beauté de l'ordre ... « (p. 373). – Man achte sehr genau auf den Schwindel, der hier geschieht: man will uns glauben machen, die Sinnlichkeit werde einer Liebe zum «rein Geistigen» geopfert. Es wird nicht geleugnet, daß man bei diesem Tausch gewinne: »Plaisir de réflexion qui est la récompense naturelle d'un amour de raison« (p. 378). Aber man versucht zu vertuschen, was man doch nicht aufhören kann zu sagen, daß die gewonnene größere Schönheit nur durch ein heimliches Zurückstehlen der im Tausch weggegebenen Sinnlichkeit auftaucht, nämlich durch eine Versinnlichung der ein geistigen Dinge, von denen André sagen kann: »Je veux dire qu'ils nous

plaisent par le charme de leur mérite avant que de nous plaire par le sentiment du plaisir que nous en recevons« (ibd., H.v..m.). Doppeltes Vergnügen also, auch wenn die Liebe zu bestimmten Dingen zunächst, aber nur vorläufig etwas «desinteressiert» werden muß, um in der Liebe des Diskurses zu ihnen zusätzlich den Charme ihrer Zeichen lieben zu können. - Kant begriff das so gut, daß er auf die Struktur dieses momentanen Opfers, das sich hier den Namen (Desinteresse) gibt, aufmerksam wurde. Was ist verführerischer als dieses moralische Flötenspiel, um eine gelungene Überlistung zu verdecken! Und Sigmund Freud, insofern er die Schönheit als eine sublimierte Wiederkehr des Verdrängten beschreibt, wiederholt selbst nur diese verführerische Ablenkung, zwar nicht mit den Mitteln eines moralischen, wohl aber mit denen eines therapeutisch epistemologischen Flötenspiels. Gleichwohl entdeckt er dabei, wie Lacan zeigte, eine tiefere Liebe des Zeichens. Nun, ich denke, daß Kant ihr bereits auf der Spur war: was sich da wie ein moralisches Opfer zu legitimieren versucht, ist in der Tat eine vorläufig geforderte, gewisse Zurückhaltung affektiver Ausbrüche; denn der Affekt soll be-stimmt werden. Aber ebenso soll von der linearen Strenge des Diskurses um so viel nachgelassen werden, daß die Stimme ihre Lust auszuspielen vermag. Dann können Affekt und Stimme sich in jener ästhetischen Stimmung finden, welche Kant uns als das Phänomen der Geschmacksurteile beschrieb. Voilà das Geheimnis des Flötenspiels, dem ich nun etwas ausführlicher, das heißt, in der Vorläufigkeit des Opferns, nachgeben will.

Der Schluckauf und die Freundschaft der Götter

Jener Betrug, durch welchen die geopferte Sinnlichkeit zurückerschlichen wurde, ist allerdings bereits während des berühmten Gastmahls verraten worden: durch einen Schluckauf oder, wenn man so will, durch ein Zeichen, das aus tieferen leiblichen Regionen als denen der Lunge, des beflügelten Herzens, zum Ort der Stimme aufgestiegen war. Wie konnte es anders sein, da die anderen

Stimmen schon zu sehr ein anders woher bestimmtes Desinteresse simulierten, denen gegenüber natürlich ein Schluckauf zur Inkarnation des (Niedrigen) und der Banalität werden mußte: Gerade als Pausanias seine These vom zweifachen Eros, dem gemein-sinnlichen und dem himmlischen, mit der Bemerkung beschloß, angenommen, man habe die Schönheit eines nur scheinbar Tugendhaften geliebt, der sich am Ende als wenig würdig erweise, so sei doch diese Täuschung schön, eben weil man das Tugendhafte geliebt habe (185b); - da überfiel den Aristophanes, der hätte weiterreden sollen, ein beharrlicher Schluckauf. An seiner statt fuhr Eryximachos fort, der diese Ansicht vom zweifachen Eros weiterentwikkelte zu einem kosmischen - oder sagen wir ohne Ironie: zu einer kosmetischen Theorie. Als er abschließend in eine Hymne auf jene Glückseligkeit ausbrach, welche uns sogar ermögliche, mit Göttern befreundet zu sein (118d), nieste Aristophanes und befreite sich dadurch vom Schluckauf. Aufgefordert mit der Lobpreisung des Eros fortzufahren, stellte er zunächst verwundert fest, es sei doch seltsam, wie das Wohlgeordnete des Leibes solche Geräusche und solchen Kitzel begehre, wie es das Niesen sei, um sich vom Schluckauf zu heilen (189a). In feiner Anspielung bemerkte dazu Eryximachos, Aristophanes solle ihn nicht zum Aufpasser darüber machen, daß er nichts Lächerliches sage. Desungeachtet aber beginnt Aristophanes seine Ansicht über den Eros preiszugeben, in welcher alle anderen Theorien, auch die der Diotima, spiegelbildlich verkehrt erscheinen. Anfänglich seien die Menschen kugelförmig und dreigeschlechtlich gewesen, männlich, weiblich und hermaphroditisch. »Diese drei Geschlechter gab es aber deshalb, weil das männliche ursprünglich der Sonne Ausgeburt war und das weibliche der Erde, das an beidem teilhabende aber des Mondes, der ja auch selbst an beiden teilhat. Und kreisförmig waren sie selbst und ihr Gang, um ihren Erzeugern ähnlich zu sein« (190b). Als Kinder früherer Götter, so läßt sich folgern, waren sie selbst göttlich und begannen, den olympischen Göttern, mit denen sie ja die Eltern gemeinsam hatten, den Himmel streitig zu machen. Diesen Aufstand bestrafte Zeus dadurch, daß er sie teilte. Eros, alles andere als ein Gott, - und darin ist sich Aristophanes immerhin mit Sokrates und Diotima gegen Phaidros, Agathon und die anderen

einig, - ist nur der Name des Begehrens jener Entzweigeschnittenen, sich wieder zu vereinigen. »Und so kamen sie zusammen. umfaßten sich mit den Armen und schlangen sich ineinander, und über dem Begehren zusammenzuwachsen starben sie aus Hunger und sonstiger Fahrlässigkeit, weil sie nichts getrennt von einander tun wollten« (191a). - Alles andere als Freundschaft mit den Göttern! Liebe als Kampf gegen jene erhabenen, indifferenten. interesselosen Wesen da oben, die «schicksallos wie der schlafende Säugling atmen (F. Hölderlin, Hyperions Schicksalslied); oder sagen wir besser: Liebe als Kampf um ein liebevolles Zeichen von jenen. Und Zeus enthielt es ihnen am Ende nicht vor; er erbarmte sich und verlegte ihnen die Schamteile nach vorne, «denn vorher trugen sie auch diese nach außen und erzeugten nicht eines in dem anderen, sondern in die Erde wie die Zikaden (191c). Aber es ging nicht nur um Zeugung, die ja nur den ehemaligen Hermaphroditen derart zugewiesen sein kann. Die anderen, - Aristophanes erwähnt nur die Männer untereinander, - hätten aber immerhin Befriedigung durch ihr Beisammensein und könnten erquickt sich zu ihren Geschäften wenden und, was sonst zum Leben gehört, besorgen> (191 c). - Eine Geschichte also der Dekadenz, herab vom heiligen Eros zur profanen Sexualität, die Aristophanes gleichwohl nicht abwertet, denn sie lebt nur von der unentwegt wiederholten Erinnerung an ihre göttliche Herkunft. Wie für Diotima-Sokrates ist auch für Aristophanes (Eros) der Name nicht nur eines Mangels und einer Bedürftigkeit, sondern ebenso einer überströmenden Kraft, die Menschen zum Göttlichen hinaufzutragen vermag. Es gibt nicht zwei, sondern dieser eine Eros ist zwiefältig. Aber nur eine platte Metaphorik kann deshalb behaupten, er sei weiblich oder die Weiblichkeit unterwerfendes männliches Geschlecht; er kann vielmehr weder als eines von beiden, noch überhaupt als verschiedenes identifiziert werden. Doch welche Möglichkeit hat der Diskurs dann, über ihn reden zu können?

Natürlich konnte Sokrates, zumindest in der Darstellung Platons, einem Aristophanes nicht verzeihen, daß dieser im mythologischen Bild dasselbe wie Diotima und er sagte, aber eine Geschichte des Abfalls von Göttern statt des Aufstiegs zu ihnen erzählte. Bis auf eine kleine, entscheidende Anspielung, auf die ich

nun eingehen will, schweigt er zu Aristophanes. Kein Zweifel, Diotima ist ungleich listiger. Beide, sie und Aristophanes sprechen vom Spiel der Stärke und Schwäche, vom Spiel des Sinnlichen und Geistigen, des Mangels und Überflusses. Aber die Schilderung einer Dekadenz verliert in ihr selbst, in ihrem eigenen Fortgang die Lust an ihrem Objekt. Aristophanes kann daher nur mit dem Ende seiner Ansicht über die Liebe anfangen zu reden, mit dem Schluckauf und dem Niesen. Der Aufstieg zum Göttlichen aber kann immer nur mit seinem Anfang enden; er ist der unendlich verliebte Diskurs. Und ein Schluckauf verriet diese Motive einer Freundschaft mit den Göttern.

Das Ganze, das mehr als das Ganze ist

Die Bewegung der Liebe, wie Diotima-Sokrates sie beschreiben, zeigt einen seltsamen Knick. Wie man sich erinnern wird, klärt Diotima Sokrates über eine entscheidende Differenz auf: gewiß müsse ihm Eros «wunderschön» und göttlich erscheinen, wenn er ihn als das Geliebte darstelle. Eros sei aber vielmehr selbst das Liebende (204c). - Dieser Einschnitt bewahrt die Oberfläche des Diskurses davor, seine eigene, sich (narzißtisch) verzehrende Verliebtheit wahrzunehmen, in welcher er von und in einer Liebe zur Liebe reden würde. Aber er bewahrt ihn auch davor, Eros nur auf die Struktur (bürgerlicher Ehe) zu reduzieren, in welcher sich auf ieder Seite der Beziehung Liebendes und Geliebtes austauschen, um sich auf diese Weise «vereinigt» zu finden. Das Liebende, von dem Diotima redet, ist kein Subjekt, sondern daimon, ¿Zuteiler eines Schicksals. Während die Vereinigung der Subjekte nur die Bewegung von einem bedürftigen Begehren zu seiner Erfüllung beschreibt, worin die überströmende Verliebtheit eine momentane Turbulenz darstellt, die durch den «narzißtischen» Rückbezug rasch wieder nivelliert wird, so weist Diotima vielmehr auf eine ganz andere (Erfüllung) hin, die jenseits des Überströmens liegt, aber allein den Göttern, den schönen und glückseligen, vorbehalten sei. - Was bleibt dem verliebten Diskurs anderes übrig, als zu versuchen, sich diesen «anzunähern»? Aber welche Nähe ist hier gemeint? - Wenn Sokrates rethorisch die These Agathons aufnimmt, daß nämlich die Angelegenheit der Götter sich durch die Liebe zum Schönen geordnet hätte, ihm aber gleichzeitig die Zustimmung abgewinnt, wenn Eros der Schönheit bedürfe, könne er nicht selbst schön sein, so zeigte sich, was bereits Homer offenbarte: den Göttern muß Liebe zugleich zu- und abgesprochen werden. Ist das die von Menschen begehrte Nähe, so liegt sie jenseits einer Entscheidbarkeit in Bejahung und Verneinung, (und wir sind dem Kantischen Begriff der Einbildungskraft sehr nahe). - Die Götter drängen das Schicksal, Eros, von sich weg, um den Preis, daß sie in dieser Geste zum Gesetz werden und Eros zu dessen Botschafter und Übersetzer. Dieser gesetzte Eros ist den Sterblichen Ehrfurcht. Diotima aber begehrte eine gefährlichere Nähe zu den Unsterblichen. Die Repulsion durch die Ehrfurcht, so begreift sie, ist zugleich das zu enge Gesetz des Narzißmus, die Liebe zum Eros selbst, dieses aber das blinde Schicksal der Sterblichkeit. Ihr Begehren der Unsterblichkeit ist nicht das christliche eines ewigen Lebens, sondern Begehren des Todes als Ende der Sterblichkeit. Damit durchbricht sie das Gesetz einer biologisch linearen Zeitlichkeit, wonach die Bewegung aus der Bedürftigkeit emporzusteigen versucht, um sich zu erfüllen, wobei die Götter vielleicht manchmal eine überströmende Glückseligkeit gewähren. Diotima begehrt einzig das Überströmen über die Erfüllung, welches als Paradox eines Ausschöpfens bis zur Neige geschieht. Daher kann sie sagen, was Sokrates wie eine Kritik an Aristophanes einflicht: »Meine Rede aber sagt, die Liebe gehe weder auf die Hälfte, Freund, noch auf das Ganze...« (205e). Man darf also die These, daß die Liebe immer das Gute haben wolle (206a), nicht als eine letztlich doch teleologische Linearität deuten, um das Gesetz des Begehrens, seine Gerichtetheit als Verurteilung zu einer Richtung, - zu retten. Zwar neigt Sokrates zu dieser Auslegung, was wohl ein Grund dafür ist, daß das Christentum sich «seinen Platonismus» prägen konnte. Aber noch ist das Begehren nicht nur als Geschoß, als linearisierte Explosion, vorgestellt, von wo aus alle anderen Weisen nur als schweifende, launische Unruhe, als objektloser Drang oder repetitive Zwangsneurosen erscheinen müssen. Zwischen den Gesetzen der Aufmerksamkeit und der Zerstreutheit, zwischen der Konzentration und Unkonzentriertheit wird im Diskurs der Diotima eine seltsame *Lust der Zeichen* andeutlich, bevor sie sich in einem reflektierten Begehren nach den Bedeutungen verfängt.

Ich will für diese Ergänzung über das Ganze hinaus den von Lacan verwendeten Terminus des Mangels oder Fehlens vermeiden, nicht weil er diese Struktur übersah, sondern weil dieser Ausdruck sich der alten, ständigen Wiedervergesetzlichung des Begehrens zu wenig widersetzen konnte. Mir scheint der Kantische Ausdruck der Stimmung geeigneter, wobei nicht primär an die athmosphärische Weite eines Gefühls sondern an das zu denken wäre, was dieser Weiterung vorausgeht: Eine Abstimmung der Lust der Zeichen mit der Stimme, durch welche jene mitgeteilt werden will.

Genauer als Kant begriff jedoch Diotima, daß das Schöne als Ziel eines Begehrens nicht es selbst, sondern nur ein bevorzugtes, erstrebtes Gut wäre. Das Schöne ist vielmehr der Name jener Ergänzung über das Ganze hinaus, weswegen es vom Aspekt einer wie auch gearteten Vor-stellung des Gutes zugleich als Schein hinter die Wirklichkeit des Empfangens und Erzeugens zurückfällt wie über diese hinausgeht. Wenn Diotima meint, der Eros gehe nicht auf das Schöne, sondern auf die Erzeugung im Schönem (206e), so kann diese mediale Immanenz nicht als gegen eine Transzendenz beschränkte dargestellt werden. Das Schöne ist noch nicht bestimmt, mehr: es muß zunächst die Stimme des gesetzten Diskurses in der sprachlosen Schau des Schönen selbst zum Schweigen bringen, ehe es seine Sprache findet. Das erste «Wort» des Schönen ist, nach Diotima, die (Ähnlichkeit), - aber nicht als Resultat eines vergleichenden Urteils, sondern als Wiederholung der vergänglichen Schönheit des Alten im Neuen. Und Diotima betont sogar, gegen eine substanzialistisch metaphysische Mißdeutbarkeit, dies geschehe nicht so, daß es durchaus immer dasselbe wäre (208a). Indem, bezüglich der Teilhabe der Sterblichen an der Unsterblichkeit, die Ergänzung als das Ähnliche be-stimmt wird, zeigt es sich als vergangene Zukunft, in welcher das Unähnliche, das Individuum, als zukünftige Vergangenheit, das heißt, durch seinen Tod bestimmt ist. Das erste Wort der Schönheit ist immer schon gesprochen und noch nie gesagt worden.

Gleichwohl sucht Diotima sich dieser anwesenden Absenz anzunähern, wenn auch nicht in der bescheidenen, früh abbrechenden Weise, die sich in einer Erfüllung schon für glückselig hält. Unüberhörbar ist dennoch auch bei ihr eine gewisse «aristophanische> Tendenz, durch das Gesetz der Hierarchie hindurch, beginnend beim geliebten Individuum, das Begehren in der Schau des göttlichen Schönen zu vollenden, - und alle Liebhaber des Schönen der folgenden Jahrhunderte werden ihr diese vollendete Schönheitnachreden, und andere werden dabei wieder den Schluckauf bekommen. Dennoch ist diese Annäherung nicht nur als die alte Geschoßlinie bezüglich eines Ziels zu verstehen. Es gibt eine Art des Überfließens, welche sich nicht einfach, bezüglich des Orts der Erfüllung, zerstreut und auseinanderfließt, sondern selbst verdichtet. Eine Annäherung aber, die den Fluß des Überströmens selbst noch zu verdichten sucht, ist von keinem Ziel mehr geleitet: sie überdichtet das In-der-Nähe-Sein der Schönheit. Man hat das, sehr ungenügend und überfrachtet mit den alten Spielen des Empfangens und Erzeugens, das (Kunstwerk) genannt. Gleichwohl hat man immer seit Diotima gewußt, daß die ästhetische Ergänzung sich nie in einem Ganzen vollenden wird. Daran ist die Liebe wirklich interesselos

Die Stimme des Schönen

Es scheint, – wie bereits das Poetische im Reden Diotimas nahlegt, – daß ein im Schönen sich erlebendes Begehren über das Ganzehinausströmt und (etwas und sich) mitzuteilen wünscht, daß also dieser Fluß des Schönen ausufert und in seinem Rhythmus sich artikulieren will und eine Stimme findet. Aber nicht nur sendet das Schöne Botschaften an Andere, in welchen es auf sich als schönes Phänomen verweist und anderer-seits auf sich als Gefühl des Schönen zurückverweist. Zunächst schien mir, als wolle das Schöne durch eine Weitung seiner Stimme die Anderen in diese Stimmung hineinziehen. Und liegt nicht darin das Einladende und Verführerische? Und doch: suche ich nur begehrend dieses wahrgenommene

Schöne, dieses weite Gefühl an ihm auf die Anderen zu übertragen, dann habe ich mich doch zugleich als Subjekt schon gegen sie zurückgehalten. Im Schönen will ich «mehr» als Ich sein und fürchte doch, mich zu verlieren, fühlte ich das Fühlen des Anderen in mir. Davor schützt mich die Metapher: möge der Andere, - und dies wünsche ich zutiefst. - das Schöne fühlen wie ich! - Aber ich hinterlasse ihm nicht nur die einladenden Zeichen meines Wunsches, sondern lese in diesem auch eine andere Spur, in welcher der Anderes schon vor meinem Wissem im Schönen sich mir mitgeteilt hat. Schon zu Anderem gehörend suche ich die Einstimmung des Anderen in diese mein Bewußtsein transzendierende Gestimmtheit des Schönen. Was das wahrnehmend-wahrgenommene Schöne als Anderes in sich aufnehmen will, um sich über das Ich auszuweiten. ist schon was über das Bewußtsein ausuferte und von woher das ästhetische Gefühl nur als momentaner Aufschub eines Begehrens bewußt wird, aber als ein Aufschub, der im Unterschied zum «Realen» und den Gesetzen, die das bewußte Begehren ausrichten und verurteilen, immer schon begonnen hat, sein Ich richtungslos auszuweiten und zu verlieren. Immer schon entspricht so der Teilnahme am Schönen eine Hingabe an es.

Aber etwas, das wir heute gewiß leichter zu überschauen vermögen als diese Fragen nach einer Ästhetik des Unbewußten ist bereits schwer genug, in seinen Differenzen und phänomenologischen Schattierungen zu beachten. Ich werde einige Schritte in diese oder jene Richtung, tastend, zu gehen versuchen.

Das ist zunächst der Unterschied zwischen dem Begehren des Schönen, sich und etwas mitzuteilen und sich durch die Hineinnahme seines Adressaten auszuweiten, und dem Begehren, das Schöne als Etwas und als Gefühl anzuschauen und zu verstehen. Daß das Schöne sich be-stimmen will, – was auch immer diese Stimme wird vernehmen lassen, – ist etwas ganz anderes, als sich über das Angeschaute verlauten zu lassen; mögen wir auch vermuten, unser Begehren, das Schöne zu bestimmen, begegne an einem Ort der Zustimmung des Schönen. Um diesen Ort der Begegnung wird es mir gehen. Aber in einer Haltung, das Schöne näher wissen zu wollen, werden wir wohl immer nur an die Stelle kommen, an

welcher es sich die diskursive Stimme ausleihen wird, um sie völlig verändert zurückzugeben. Und solches nannte Kant das Spiel der Erkenntniskräfte.

In einer Differenz zwischen ästhetischer und epistemologischer Be-stimmung des Schönen bewegen sich also Kants Fragen an das Geschmacksurteil; er hatte bemerkt, daß sich die Weisen ästhetischen Begehrens weder den Gesetzen des natürlichen noch des moralischen Begehrens unterwerfen lassen. – So müssen wir also eingestehen, daß unser mögliches Erkennen nicht einfach mit ihm übereinstimmen wird, daß es sich in der Schwierigkeit des Übersetzens befindet. Ich werde versuchen, wenn auch nicht ohne phänomenologische Verschiebungen, die Fragen Kants nach der Stimme des Schönen zu wiederholen, und vielleicht wird es nur darum gehen, bis in jene Region des Übersetzens zu gelangen, wo die Stimme über das Schöne unruhig wird und zu stottern beginnt, ehe sie das Spiel begreift.

Verweist der Wunsch, die Strukturen ästhetischer Gefühle als schon be-stimmte Bewußtseinsweisen zu verstehen, nicht bereits auf den vorgängigen Wunsch einer Lust des Schönen, sich mitzuteilen und sich eine Stimme zu geben? wie anders wäre verständlich, daß selbst Gefühle der Trauer und des Schrecklichen gleichsam subversiv vom Schönen unterlaufen sein können? Auf welche Weise setzt die Lust des Schönen die Einstellung und Gesetze des Begehrens außer Kraft? – Der Diskurs spricht nicht die Sprache des Schönen, die er vernimmt und die ihm zuspricht; wohl aber kann er die Effekte beschreiben, durch welche die Stimme des Schönen seine alten Ordnungen, seine Regeln und Intentionen stört, um schließlich umgekehrt die Worte und Sätze, die Bilder und ihre Zeiten ins Spiel zu bringen.

Nicht der Affekt ist die Stimme des Schönen, denn er ist, wie Kant ihn beschreibt, nur die der Überlegung geraubte Stimme, ein liebender oder genötigter Aufschrei, eine explosive Streuung, welche die Linearität der Rede erschreckt und verstummen läßt. So erregt die ausgebrochene Freude oder der Zorn sein mögen, wie vielfältig sie sich ausbreiten und nuancieren werden: sie folgen dem Gesetz von Anspannung und Auslösung, von Höhepunkt und

Ausklang, welches aber nicht das der Lust ist, die sie begleiten mag. Und selten wollen die Affekte auch nur ihren Namen wissen, die wohl eher einmal beschwörende Antworten und Zurufe auf ihre Ausbrüche waren. – Der Affekt wird sich zur Stimmung weiten, um das ästhetische Urteil zulassen zu können.

Aber die Lust des Schönen liegt noch unterhalb dessen, was gewöhnlich die Lust und Unlust der Gefühle genannt wird. Nicht einmal das Häßliche korrespondiert ihr als äquivalenter Unlust, denn selbst dieses kann die Ästhetik zur schönen Darstellung bringen. Dem Häßlichen entspricht nur das Gefällige. Wir werden also die Unlust des Schönen nicht mit dem Schmerz, mit dem Unbehagen und den Abneigungen verwechseln dürfen: sie drückt nur das Fehlen einer gefühlten Lust des Schönen aus, deren Abwesenheit vom leeren Geschmacksurteil transportiert werden kann. Nicht ein Gefühl ist der Grund des Schönen; in ihm fällt das Schöne nur auf und wird uns bewußt. Als Phänomen bietet es nur die Möglichkeit an, ein Wissen dem Schönen zu nähern. Dabei ist wichtig, das Gefühl nicht immer schon durch die Richtungen des Begehrens, durch die Intentionen seines Hinausdrängens oder Schrumpfens zu sehen, vielmehr auf dem Modus seines pulsierenden Verweilens zu achten. Das Gefühl ist nicht selbst der Trieb. sondern dessen Wahrnehmungsweise, wie auch immer diese sich an Bejahungen oder Verneinungen, an Liebe und Haß anschließen mögen. Im Augenblick des Verweilens, jenseits von Hoffnung und Furcht, vergessen die Gefühle zugleich, was sie mit ihren Antworten auf unser Befinden in der Welt bezwecken, und erst im Vergessen der auseinandergehaltenen Unterschiede von Gabe und Nahme, von Aktivem und Passivem, werden wir Gefühle nicht mehr (haben) sondern erleben.

Aber mitnichten wird es darum gehen, irgendeine stumme, erfüllte Sprache des Gefühls» gegen den Diskurs ihres Erkennens geltend zu machen. Der (Irrationalismus» leugnet ja nicht nur die Übersetzbarkeit, die er kümmerlich selber noch betreibt; er hat zudem ignoriert, daß auch das wissenschaftlichste Erkennen von bestimmten Gefühlen begleitet sein wird. Und ich meine damit nicht nur die Gefühle von Anstrengung und Einsicht, Erfolg und Mißerfolg:

Wenn wir auf unser emotionelles Erleben aufmerksam werden, wenn wir uns seine Weise durch Kon-zentration verdeutlichen und unterscheiden, spaltet sich das Gefühl, welches zuvor unser Dasein als Einstellung eröffnet hatte, in einen fast theatralischen Vorderund Hintergrund. Im verdeutlichenden Vordergrund beginnt sich abzuzeichnen, was man das Gegebene einer Anschauung nennen und hinter welchem erst als mitpräsentes auftauchen wird, was die Tradition das Vage, Verschwimmende, undeutlich Nebelhafte, das unkontrollierbar wogende Konfuse der Gefühlsregungen nannte und nachträglich zum Ursprünglichen eines andämmernden Bewußtseins erklärte, weil es ihr um die Formbarkeit, um eine Unterdrückung oder Förderung bestimmter Gefühlshaltungen ging und darin auch um die Bildung des ästhetischen Geschmacks.

Diese Aufspaltung versuchte Kant als die Differenz von Empfindung und Gefühl zu fixieren, wobei es darum ging, vom Empfundenen die bejahenden oder verneinenden Einstellungen fernzuhalten und das Spiel von Lust und Unlust, in welchem das Objekt der Erkenntnis unruhig blieb, zu neutralisieren. – Natürlich gelingt das nicht, aber diese Strategie hat entscheidende Konsequenzen für den Diskurs wissenschaftlichen Erkennens:

Es geht um den Nullpunkt des Gegebenen einer scheinbar neutralisierten Empfindung, welcher absehen soll vom Geben und Empfangen, vom Gefundenen und Gemachten, damit beim unbekannten X des Faktums angefangen werden kann. Zwar wird dieses X vom großen Schauspiel der Gefühle begleitet, in welchem wir es entweder als das Unumgängliche erleiden, uns über das Entdeckte freuen oder es als Umgehbares hinnehmen, als zu Veränderndes angreifen; – aber all diese bestimmt antwortenden Gefühle können nunmehr, im Gefühl der Indifferenz von Lust und Unlust, als bloß «subjektive Zutaten» vom Erkenntnisbegehren ferngehalten werden.

Man versteht sofort die Schwierigkeit der Psychologie: indifferent die Strukturen der Gefühle bestimmen zu wollen, die eben durch diese Haltung erst un-bestimmt wurden. Der Begriff des Gefühls wird dessen Natur das Gesetz vorschreiben, das er von ihm zu vernehmen meint. So lassen sich Gefühle nach den Weisen ihrer Ausdehnung bestimmen, nach denen ihres Auftauchens und Verge-

hens und den Graden ihrer Intensitäten; manche haben einen gleichsam übergreifenden, andere einen stockenden Atemrhythmus. Über einem andauernden Grundtonus spüren wir oft einen wogenden Wechsel, der manchmal von seiner Geschichte, von der Ordnung seiner Folgen weiß und nach seinem Grund fragt, der seine gestörten oder bestimmenden Koexsistenzen mit anderen Gefühlen wahrnimmt, vielleicht seine Orte und Zeiten kennt. Die Gefühle können beiaht oder verneint werden, direkt oder mittelbar einem Drang oder Streben unterworfen sein, sie zu bewahren oder zu verändern. - Ich breche diese Andeutungen ab; denn man wird bereits die Verschiebung spüren: als repräsentierte Vorstellungen geben die Gefühle nur noch einen, zu meinem Eigentum gemachten Zustand meiner psycho-somatischen Leiblichkeit an, wogegen sie zunächst vielmehr die Weise eines eröffneten In-der-Welt-Seins waren, worin das Düstere oder Heitere einer Landschaft so viel oder so wenig etwa (bloß Subjektives) waren wie ihr Grollen oder ihr silbriges Blaugrün.

Kehren wir zur Frage nach der Lust des Schönen zurück, das sich in allen Gefühlen mitzuteilen sucht. Kant bemerkte sehr wohl, daß das schöne Gefühl sich nicht auf das Meine beschränken läßt, daß sein Anruf nicht nur über uns hinausklingt. Schönheit ist «allgemein in dem Sinne, daß sie niemandem «gehört» und nicht, wie die Vorstellungen, Bilder und Gefühle, gleichsam um uns herumgelagert werden kann. Sie will sich mitteilen, indem sie hinreißend ist und die deutlichen Grenzziehungen zwischen Bewußtsein und dem Wahn-Sinn der Wünsche mißachtet. Sie färbt nicht nur die verschiedensten Gefühle ein, auch die Lust des Entzückens ist nur das Auffällige ihrer Oberfläche, an der wir ihre Stimme vernehmen. -Da Kant aber nur die Anschlußstelle sucht, wo sie sich mit dem Diskurs des Erkennens berührt, so meint er, daß dieser Wunsch der Mitteilung nur in der Form des Urteilens selbst, nämlich in seinem Ansinnen auf Zustimmung liege. Er vermeidet auszuführen, was unter dem Spiel der Erkenntnis-Kräfte genauer zu verstehen sein könnte. Aber es läßt sich mit seinen Mitteln skizzieren:

Beginnen wir zunächst mit der Form des analytischen Urteils, dessen Grundmerkmal die Entscheidbarkeit ist: wäre nun die

Bestimmung des Schönen die Einheit in der Mannigfaltigkeit oder die Mannigfaltigkeit, der überströmende Reichtum der Einheiten? Beruht das Schöne im Hervortreten oder Zurücktreten der stofflichen Phänomene oder im Ausdruck hinterlassener Spuren? Liegt das Wesen des Schönen in der Ausprägung seiner Stile oder hält es sich als Idee in einem ewig begehrten, letztlich immer verfehlten Hintergrund? Ist es die Simulation einer Wirklichkeit oder die Wahrheit bloßen Scheins? - Es hat viele Entscheidungen nach der einen oder anderen Richtung gegeben, die sich wechselseitig zu widerlegen suchten. Wenn wir annehmen wollen, Kant sei sich dessen bewußt gewesen, so hätte das Folgen für die Schematisierungen durch die Einbildungskraft. Anstatt von einem punktuell Gegebenen ausgehend sukzessiv dessen Bild, dessen Beziehungen und Verlaufsformen aufzubauen, käme es vielmehr nie zu einer Entscheidung darüber, ob es sich hier, beim Schönen, um dieses oder jenes handle.

Kant durchschlägt einfach den gordischen Knoten, indem er gegen seine eigene, großartige Entdeckung der Phänomenalität der Welt verstößt und die Existenz dem Schönen abspricht. Die Welt erscheint wieder aufgeteilt in äußere, sinnliche Dinge, zu denen das Schöne nicht gehören könne und in bloß innere, subjektive Gefühle, als gehöre unsere Leiblichkeit nicht mehr zu den Phänomenen der Welt. – Aber es war immer schon die Größe seines Denkens, die Spuren möglicher Verschiebungen gegen solche Entscheidungen selbst hinterlassen zu haben:

Schönheit, so bestimmt er, existiere nicht als Gegenstand und nicht einmal als nur vorgestelltes Bild; es sei nur Form und, so müßte man hinzufügen: Form der Unmöglichkeit einer definitiven Bildvorstellung. – Erinnern wir uns: die Zeit war als Form der Anschauung bestimmt worden. Diese Form ist zunächst nur als die quantitative der Zeitreihung, – Jetzt, Sukzession, Kontinuum, – vorgestellt. Aber die weiteren Schematisierungen zu einem Begriff der Sache decken zugleich weitere Zeitformen auf: Entstehen-Vergehen-Werden; Dauer und Wechsel; die unumkehrbare Ordnung der Folge; die Gleichzeitigkeit; die mögliche und wirkliche Zeit sowie die Zeitlichkeit aller Erscheinungen überhaupt. – Nur an einer Stelle in der «Kritik der reinen Vernunft» taucht eine Umkeh-

rung auf: nämlich die Frage nach der Anschauung der reinen, ungegenständlichen Form: in ihr bestimmt Kant die Zeit als ens imaginarium. Wohlgemerkt: nicht als imago, sondern als imaginär. Sollte man sie nun als das «eingebildete» Einbilden bezeichnen? Wieso ist plötzlich die Bestimmung der angeschauten Zeit diesselbe wie die des Schönen? Anders gefragt: Kant warnte vor einem amphibolischen Gebrauch der Reflexionsbegriffe: sie zielten korrekterweise nicht auf das Gegebene einer Anschauung, sondern nur auf eine Ordnung der Vorstellungen untereinander. Es scheint nun diese Ordnung durch das Imaginäre des Schönen in das Spiel des Mehrdeutigen zu geraten, in welchem auftauchende und verschwindende Bedeutungen sich mit fremdartigen Mosaiks und halbfertigen Bildern, Kleidern, Spuren - und Bildfragmenten sich zu seltsamen Gebilden vermischen und wieder auflösen, ein Sinn einem anderen überlagert wird, so daß schließlich jede Überlegung, anstatt zum klaren Bild gegebener Phänomene zu gelangen, zur Über-Legung, zum Fluß der Verdichtungen und ihrer mehrdeutigen Vielstimmigkeit wird. Diese Phantasie- und Traumgebilde scheinen jedoch nur chaotisch, wenn sie an der begrifflichen Logik der Verzeitlichung gemessen werden. Bekanntlich begann Freud die große Entdeckung der ihnen eigenen Strukturen, deren Schematisierung durch eine Zeit jenseits der Präsenzzeit geschehe: durch die Zeitlichkeit des Wunsches, die sich als Lust des Schönen meldet.

Man spürt wohl, daß ich mit dieser Wendung Freuds These vom Schönen als einer Sublimierung verdrängter Triebstrukturen widerspreche, wenn auch in seinem eigenen Sinne, in welchem ja der Eros des Wunsches alles andere denn als grob und primitiv gelten kann; er wird es nur durch die nichtverarbeitete Unterwerfung unter die Gesetze des Begehrens. Bedenken wir auch, daß Freud gerade da, wo er die Lust als eine anwachsende Erregungsspannung zu definieren suchte, welche kulminiere und rasch abklinge, zugleich zögernd die Vermutung äußerte, ob sie nicht vielmehr eine davon ganz verschiedene Rhythmik sei, die keineswegs notwendigerweise solche Erregungsverläufe begleiten müsse.

Die von der Lust der Wünsche schematisierten Gebilde des Schönen sind dichter, vielschichtiger, «textueller» als es je das Bild aufgrund einer «gegebenen Empfindung» zu sein vermag, und von dieser Dichte ist ebenso das Gefühl zutiefst ergriffen, berührt und betroffen wie sie umgekehrt gerade die Gerichtetheit des Begehrens spielend nach allen möglichen Richtungen weitet, sie aber im Unterschied zu den Affekten in eine «Stimmung» bringt.

Also macht der Verstand sich auf, diese rätselhaften Mitteilungen des Schönen zu dechiffrieren, wobei er entdecken kann, daß nicht er allein seine Formen in Bewegung setzte und sich entschied, dem Schönen seine Stimme zu leihen. Es scheint vielmehr zugleich, als habe das Schöne sich seiner Stimme angenommen, um die eigenenzu vermehren. Und wie wird der erkenntnisbezogene Diskurs in ihm selbst durch die Vielstimmigkeit des Schönen überrascht! Vielleicht mag er dann kritisch das Gesetz seiner Richtung zurückgewinnen, vielleicht auch nur geschwätzig mit seinen Geschmacksurteilen einer Lust des Schönen hinterherreden, wo diese schon nicht mehr erklingt. Dann würden ästhetische Urteile, anstatt Dichtung zu sein inmitten der Logik, nur noch ihre endlose, verzweifelte «narzißtische» Zugehörigkeit zu einem Abwesenden dokumentieren.

Aber damit wird auch eine Ambiguität deutlich in der Mitteilung des Schönen durch jene Stimme des Verstandes, die es in sich hineinnahm. Denn der Diskurs begehrt zugleich, sich der Verführungskraft seiner eigenen Spuren zu entziehen, um den Bericht über das Schöne abzuschließen. Die Struktur ist komplex und unendlich verletzbar, denn die Mitteilungen der ästhetischen Urteile sind von anderer Art als die der Lust des Schönen:

Letztere, wie bemerkt, strömen über jede Erfüllung hinaus, welche nur jene momentanen Anschwellungen des Imaginären sind, die uns den Schein eines Objekts des Schönen zu- und wieder wegspielen; nicht die imaginären Staus, nicht diese haltlosen Spiele mit unvollendbaren Repräsentationen will das Schöne mitteilen, sondern seine Lust an ihnen; in seine Stimmung will es das Ich und das Ich des Anderen hineinreißen und es zerfließend indifferenzieren. Aber eben dadurch verlöre sich das Schöne als bewußt erlebbares Phänomen. Die Gesten der ästhetischen Urteile, indem sie wie auch verfehlend dem Auffälligen des Imaginären den Status von Bildern und unterschiedlichen Beziehungen geben, verzögern

so auch das Unbewußtwerden des Schönen, das sich dieser Verzögerung günstig zeigen kann. Dann wird die Artikulation des Diskurses sich mit der Lust des Schönen am Spiel der Differenzen treffen, wenn auch so wenig wie Sprache und Musik übereinstimmen. Wie wäre aber die Differenz bestimmbar, wenn in der ästhetischen Stimmung die Stimme des Diskurses nicht mit der des Schönen einfach zu einer indifferenten Einheit verschmelzen? - Wir wissen, wie der Diskurs es liebt, sich vom Gefühl des Schönen weiterschwemmen zu lassen, aber dieses leidet zugleich an den festgehaltenen Differenzen, und sofern es der Verstand bemerkt, taucht es ein in eine unendliche Beredsamkeit, als wolle er mit seinem Fluß den gestörten des Schönen versöhnen. So übernimmt es das ästhetische Urteil, alle Welt zu veranlassen, am Schönen teilzunehmen, wo die Lust seiner verführerischen, einladenden Mitteilungen zu stocken beginnt. Und vielleicht ist diese Welt schön, heiter, jauchzend, glücklich. Aber wir leiden daran, daß sie es uns nicht sagt. Und wir warten darauf, ob sie nicht wie die teilnahmslosen Götter und Menschen doch wenigstens manchmal ein Zeichen gebe, daß sie nicht gleichgültig gegen das mitteilsame Schöne sei. Daher lieben wir diese Zeichen, obgleich sie nur von der Abwesenheit der ewig sich ergänzenden Ganzheit des Schönen sprechen. Die Welt aber spricht nicht von der Schönheit ihres Glücks oder ihrer Trauer, weil sie das, was sie sein mag, nicht durch eine Überlegung in die Falten des Wissens zieht, um uns ohne Unterlaß die Zeichen ihrer Schönheit zu senden; sie winkt sie nur von Zeit zu Zeit und wenn wir Glück haben, fällt es uns auf. So gesehen spricht im ästhetischen Urteil, in welchem das Wissen sich vom Begehren nach Schönheit gestimmt und begleitet weiß, auch dann eine Sehnsucht, wenn uns die Gunst einer Schönheit einlud.

Aber auch die Lust des Schönen will nicht die Stimme des ästhetischen Urteils preisgeben, um in eine Welt der Affekte zurückzukehren, deren Überraschungen, wie Kant meinte, noch in der Freude tödlich sein könnten; ihre Ausgelassenheit drohe dem Leben und man könne aus den Sterbelisten ersehen, daß doch mehr Menschen durch die Freude als durch den Gram der Traurigkeit plötzlich ihr Leben gelassen hätten (Anthropologie). Es scheint, als wisse der ästhetische Diskurs von der Tödlichkeit des Schönen

oder von ihrem drohenden Wahnsinn. Daher behütet er sich, der doch in ihrem Namen redet, letztlich vorm Anblick dessen, was er als göttliche Schönheit fürchtet und begehrt, vor der er aber, wie Semele vor Zeus, verginge. Inmitten der Stimme des Schönen hat es sich nie ganz ausgesprochen, inmitten seiner Stimmung verstimmt es.

Und doch, widerspräche nicht alles Gesagte nun dem Kantischen Gedanken einer interesselosen Liebe zum Schönen? Wird da nicht gewaltsam ignoriert, was in seiner Schönheit zugleich sich über jede Stimme hinaus verschwieg? Leugnet sie nicht das Begehren des Schönen sich mitzuteilen? Geht es nur um seine distanzierte Betrachtung, um theoria, Schau, contemplatio? – Wie aber, wenn gerade dieser Wille zur Distanz mehr von der verführerischen Gefährlichkeit des Schönen weiß als alles Reden vom Dionysischen, Rauschhaften und Hinreißenden? – Verfallen wir nicht in die Banalität zu sagen, «interesselos» meine, daß wir das Schöne nicht verzehren wollen, wo wir vielmehr fürchten müssen, daß es uns verzehren könnte.

Aber selbst wenn wir die Geschichte des Aristophanes von der Dekadenz einer Liebe zum Schönen fortschreiben müßten: vom «Wahnsinn» der ekstatischen Feste zur mystischen Begeisterung, über die enthusiastische Erregung hinab zur Freude am Schönen, zur bloßen Gerührtheit, die sich an seiner Betrachtung beruhigt; läge nicht auch dann der Irrtum darin, «Interesselosigkeit» als «Teilnahmslosigkeit» zu deuten? Ein «indifferentes Wohlgefallen» wäre für Kant, der das Schöne vom belanglos Wählerischen des Angenehmen zu unterscheiden suchte, wohl kaum der passende Ausdruck gewesen.

Wohl ist, wie ich tat, umgekehrt an jene göttliche Teilnahmslosigkeit des Schönen an den menschlichen Belangen zu erinnern, unter der wir leiden. Wie leicht schlug das Glück der Götter um in ihre grausam teilnahmslose Selbstgenügsamkeit, an deren Allmacht, wie an der schicksalslosen Indifferenz der Massen oder Herrscher, die Revolutionen scheiterten. Und die Teilnahmslosigkeit am Leiden der Anderen, an der wir selbst schicksalhaft teilnehmen, ist die gewaltigste Macht der Geschichte, die wie die

Götter keinen Finger zu rühren braucht, um zu wirken. Bestreiten wir also nicht die Berechtigung weder einer Liebe zum Schönen noch des zeitweiligen Zorns gegen sie. Und doch kann gerade das Schöne oft mehr Teilnahme am Leiden zeigen als jede andere Form des Wissens.

Es gibt durchaus einen anderen Wink, um den Begriff der Interesselosigkeit zu verstehen: «Interesse» meinte ursprünglich und noch zu Zeiten Kants nicht den Zins als Profit, sondern sowohl die Ersatzpflicht des Schuldners wie die berechtigte Forderung. – Mir scheint, die späteren Theorien über das ästhetische Erleben als Suspension von der Bedürftigkeit oder der Anstrengung des Begriffs, als momentane Befreiung vom Druck des Willens und Daseins als Entlastung von Sorge etc. enthalten, wenn auch ohne Emphatik, diesen Grundzug einer Schuld- und Gesetzlosigkeit des Schönen. Nur wo es gilt zu fordern, kann diese Schuldlosigkeit des Schönen, wo es seine Gunst nicht dem Leiden zuwandte, teilnahmslos erscheinen. Aber vergessen wir nicht: liegt die Macht der Schönheit in einer «interesselosen Liebe», in der Befreiung der Wünsche von Schuld und Opfer: dann ist die »Undankbarkeit« ihre größte Gunst.

Für G. Ch. Tholen, - dem Freund des Vorspiels auch im Nachspiel.

Literatur

- 1 Platon, Sämtliche Werke, Phaidros, im folgenden zitiert nach der Stephanus-Numerierung.
- 2 André, Yves-Marie, Sur l'amour désinteréssé, Ouevres Philosophiques, Genève 1969, p. 360 f.

Marc Le Bot

Liebe als Liebe und Kunst als Kunst

as »Liebe« genannt wird, besteht in einem Geflecht von Beziehungen zum anderen, die in spezifischen Formen institutionalisiert worden sind. Die historische Anthropologie zeigt die Unterschiedlichkeit dieser Praktiken und dieser Institutionalisierungen. Sie haben dennoch eine Konstante, die ihnen einen gemeinsamen Namen zu geben erlaubt: sie stellen sozusagen das Verlangen in Frage. Das verliebte Verlangen besteht darin, eine bestimmte Erfahrung des Anderen zu machen. Das wäre eine Erfahrung des Anderen in seiner Differenz. Die Liebe wäre dieser Antrieb, der sich an den Anderen richtet, um seine Andersheit zu beweisen. Seine Beständigkeit gestattet die Frage nach dem Schicksal der Liebe im Verlauf einer Geschichte der Praktiken und der Institutionalisierungen.

Der konkrete Einsatz dieser Erfahrung der Andersheit des Anderen bestünde darin, dem sterblichen Schicksal des Menschen zu entgehen. Die Perspektive des Todes verschließt das menschliche Schicksal in sich selbst; läßt dieses Schicksal zur Einsamkeit werden. Die Perspektive der Liebe als Erfahrung der Andersheit wäre ein Ausweg aus dem einsamen Schicksal. Sie wäre ein Ausweg zu einem anderen Leben, eine symbolische Erfahrung der Unsterblichkeit. Dieser symbolische Ausweg wird gemeinhin metaphorisch als Überschreitung der eigenen Person beschrieben, d. h. als eine Vereinigung mit dem Anderen.

Die Liebeserfahrung wird in ihren unterschiedlichen Formen beschrieben. Und gewöhnlich gründen sich diese Beschreibungen auf die Dauerhaftigkeit psychischer Wirkungen der vielfältigen Formen der Liebe so wie ebenso auf die Dauerhaftigkeit ihrer Zielrichtung oder ihres Einsatzes. So besteht das Wesentliche oder das den Diskursen über die Liebe gemeinsame Element in einer psychologischen Theorie des Verlangens.

Neben der Finalität und den psychischen Wirkungen als Konstanten der Liebe gibt es noch eine weitere Konstante. Diese andere

Konstante besteht in der Liebespraktik selbst als Praktik. Wenn das zutrifft, muß die konkrete Analyse dieser Konstante innerhalb der Ordnung der Praktiken logischerweise den psychologischen Theorien des Verlangens vorausgehen.

In dieser Hinsicht kann man sicherlich nicht empirisch vorgehen: die Liebespraktiken sind zahllos, weil sie prinzipiell im Laufe der Geschichte erfinderisch entstanden. Dennoch ist es aus denselben prinzipiellen Gründen möglich, eine Behandlung zum Modell der Analyse, zu einem selbst geschichtlichen Modell zu machen, die sich als eine modellhafte Behandlung vorstellt.

Das Reflexionsprinzip besteht darin, daß die Liebe eine zum Anderen eingegangene Beziehung darstellt. Doch jede Beziehung ist sprachlicher Natur: der weiteste Sinn des Wortes »Sprache« umgreift alle Beziehungen, in denen Ausdruck und Kommunikation durch Verwendung von Zeichen eine Rolle spielen.

Die in der Sprache geknüpften Beziehungen haben einerseits eine praktische Finalität: es geht darum, ein Wirkliches durch Zeichensysteme zu beherrschen, um Gebrauch von diesem Wirklichen zu machen. Diese Finalität existiert in der Kommunikation und dem Ausdruck der Liebe. Doch mit dieser Zielrichtung auf die Nutzorientierung tritt in der Liebe eine andere Sprachfinalität in Konflikt zur nutzorientierten Zweckmäßigkeit. Diese andere sprachliche Finalität beherrscht den Liebesaustausch und will ihn auf absolute Weise steuern. Anstatt Fähigkeiten der Sprache zu verwenden, um das Wirkliche zu bezwingen und es zwecks Nutzungsanwendung zu verändern, benutzt man die Sprache, um mit dem Wirklichen eine ungewöhnliche Beziehung einzugehen. Diese andere Beziehung besteht in der Gegenwart gegenüber dem Anderen. Sie begründet die Gegenwart des Gegenwärtigen.

Sobald man die Sprache auf nutzbringende Weise verwendet, will man die Andersheit des Anderen reduzieren, d.h. aufheben. Der andere Gebrauch der Sprache in der Liebe überhöht diese Andersheit, weil sie die Unbrauchbarkeit des Wirklichen behauptet. Diese zweite Vorgehensweise wirkt in dem, was man in der Allgemeinheit und Unendlichkeit ihrer Formen Liebe nennt. Weil sie überdies eine Form der Sprache darstellt, die nicht am Nutzen orientiert ist, kann man sagen, daß sie deren »reine« Form liefert.

Die nicht nutzorientierten Formen der Sprache werden seit drei oder vier Jahrhunderten »Kunst« genannt. Diese Formen sind in allen Bereichen der Existenz im Spiel: in der Sexualität und in den Liebeskünsten mit ihren Regeln, im Alltagsleben wie in den im eigentlichen Sinn »Künste« genannten sprachlichen Einrichtungen. Die im eigentlichen Sinn »Kunst« genannte Kunst würde also den Ort der Sprache bilden, an dem sich in einer reinen Form die nutzlose Beziehung zum anderen inszenierte, die »Liebe« genannt wird.

Vom Standpunkt der Geschichte aus ist es bemerkenswert, daß die Kunst im gleichen Augenblick als Kunst begriffen werden konnte, in dem das Schicksal der Liebe die Liebe dazu veranlaßte, auch ihrerseits ihre »reine« Form zu entwickeln. Gegen Ende des Mittelalters bewirkte der Verlust bestimmter mythischer Überzeugungen und bestimmter Formen des religiösen Lebens die Einrichtung der höfischen Liebe, der Liebe als Liebe. Wenn es wahr ist, daß die Entstehung der Kunst als Kunst geschichtlich mit der Entstehung der Liebe als Liebe zusammenfällt – so wie auch wir noch die Liebe und die Kunst auffassen – , kann es nicht länger erstaunen, daß die Kunst von den Figuren der Liebe heimgesucht wird.

Die Malerei offenbart diese gemeinsame Entstehung des Denkens der Kunst als Kunst und der Liebe als Liebe. Diese Verbundenheit wird sogar ausdrücklich, sobald die Werke der Malerei die Sexualität inszenieren.

Andererseits weist diese Verbundenheit in der zeitgenössischen Kunst einzigartige Aspekte auf. Diese Einzigartigkeiten bezeichnen etwas vom geschichtlichen Schicksal der Liebe in seiner gegenwärtigen Vollendung. Die aktuelle Kunst hätte die geschichtliche Aufgabe, die reine sprachliche und in diesem Sinne abstrakte Form hervorzubringen, die die Liebes-Wirkung, die Leidenschafts-Wirkung herzustellen vermag: das Aufgeben jeder Beherrschungsbeziehung angesichts des Anderen und folglich eine Beziehung der Überhöhung seiner Andersheit.

Das bedeutet, daß die gegenwärtige Kunst ihre Existenz in einer von einer neuen politischen Ideologie beherrschten Gesellschaft einsetzt: die Ideologie der verallgemeinerten Kommunikation dessen, was »Informationen« genannt wird. In diesem Zusammenhang beweist die Kunst, daß der Liebes-Effekt, der Leidenschafts-Effekt in der Sprache der eines gewaltsamen Bruchs mit der nützlichen Kommunikation von Informationen ist.

Die sprachliche Form, die die Leidenschafts-Wirkung hervorruft und deren Modell die gegenwärtige Kunst offenbart, kann die »reine« Form der Beziehung zum Wirklichen genannt werden. Diese reine Form zeichnet sich durch ihre Finalität aus, die Gegenwart des Wirklichen als gegenwärtig hervorzurufen. Sie widersetzt sich den gebräuchlichen Formen der Sprache – Sprachen des Wissens und Sprache des Alltagslebens – , deren Zweck im Gebrauch des Wirklichen besteht.

Doch es gibt keine rein leidenschaftliche Form der Beziehung zum Wirklichen, wie es auch keine rein nützliche Form gibt. Einige Kennzeichen der klassischen Kunst erlauben durch einen Vergleich mit der gegenwärtigen Kunst den Nachweis, daß die zwei Beziehungsformen, die eine leidenschaftlich, die andere nützlich, zusammen bestehen und in der Geschichte tendenziell widerstreiten. Dieselben Vergleiche zeigen, daß der Kampfplatz dieses Gegensatzes zu dem geworden ist, was wir »Kunst« nennen.

Die klassische Kunst hat ihr Denken auf das Problem der wahrscheinlichen Repräsentation zentriert. Darin widerstreiten zwei Tendenzen. Geschichtlich markiert ihr Widerspruch, was in jeder Kunst auf dem Spiel steht. Einerseits ist das klassische künstlerische Denken realistisch; andererseits will die Kunst das Wirkliche idealisieren. In den Darstellungen der Liebe setzen die einen den Akzent auf die der Sexualität gemeinsamen Aspekte und idealisieren die anderen den Körper, indem sie die antike Statuen zu zeitlos geltenden Modellen erheben.

Diese geschichtliche Debatte enthüllt und droht gleichwohl zu maskieren, daß die leidenschaftliche Beziehung zum Wirklichen als dem Einsatz jeder Kunst sich nicht im Widerspruch zwischen dem vorgeblichen Realismus und der vorgeblichen Idealisierung der Körper einstellt.

In seinem Bild Venus im Spiegel idealisiert Velasquez den Körper seines Modells. Oder einfacher noch: Er erwählt dieses Modell, weil sein Körper dem geschichtlichen Kanon der idealisierten Schönheit entspricht. Andererseits situiert er diesen Körper in

einen Zusammenhang, der die bekannten Erzählungen über die Göttin Venus evoziert: die Erzählung ist also die der geschichtlichen Veränderung der Darstellung der Göttin als Modell der Weiblichkeit. Wenn man sich das Werk von Velasquez heute anschaut, wird das Modell der Venus-Schönheit durch das ganze Zubehör aus Bett, Vorhängen, Spiegel und einer direkt auf den griechischen Mythos verweisenden Eros-Darstellung denotiert. So werden hier alle Weisen der gängigen und gebräuchlichen Signifikation ins Spiel gebracht: ein vollständiges, allgemeines oder gebräuchliches Wissen vom Kanon der körperlichen Schönheit und auch der Erzählungen, der die nackte Gegenwart der Nacktheit erzählbar macht.



Dennoch ereignet sich in diesem Bild, das die Leidenschafts-Wirkung oder die Kunst-Wirkung hervorruft, etwas anders. Irgendetwas bricht mit der geschichtlichen Modellierung des Körpers und bricht mit der Eroberung der nackten Gegenwart des Wirklichen durch eine Erzählung, durch eine Geschichte, in der die nackte Gegenwart vom Denken beherrschbar wird. Die Kunst, jede Kunst bricht mit dem Denken des Wirklichen, indem sie es vom Denken der Geschichte und vom Sinn der Geschichte befreit. Die Kunst bricht mit dem Denken des Sinns, der stets der Sinn der Geschichte ist. Sie denkt das Wirkliche außerhalb des Sinns und außerhalb der Geschichte. Darin besteht die leidenschaftliche Form der Beziehung zum Wirklichen.

In der Venus von Velasquez sind im Grunde zwei Kunstgriffe sprachlicher Natur der Ursprung der Kunst-Wirkung.

Der erste Kunstgriff besteht darin, Venus von ihrer Rückseite her darzustellen und ihr Gesicht im Spiegel zu zeigen. Diese Position der Venus scheint in der Geschichte der Malerei einzig, obwohl es viele Darstellungen der Venus im Spiegel gibt. Doch hier findet sich die Venus in einem Körper und in ein Gesicht verdoppelt, die voneinander getrennt sind. Das mythische Thema des Doppelgängers bricht in das erotische Bild ein; und seit jeher wird dieses Thema mit den Phantasmen des Todes verbunden. Die Erotik und der Tod sind zwei Gegner, die gemeinsam im Bild gegenwärtig sind. Dieser Fall ist nicht einzig – nichts ist einzig –, aber er ist einzigartig und wiederbelebt sehr deutlich eine universelle Angstvorstellung. Ein Sinn ist vorhanden, gegenwärtig in der Art und Weise des ErosGottes, und dieser Sinn zerstört seinen gegnerischen Sinn, gegenwärtig in der Art und Weise des Doubles und des Todesgedankens. Die Zerstörung ist wechselseitig.

Das Bild kippt also in den zeitlosen Außer-Sinn um. Es entgeht dem Denken der Geschichte und des Sinns. Wenn das Wirkliche hier also außerhalb des Sinns existiert, entgeht es dem Denken als Beherrschung. Es wird als unbezwingbare Gegenwart gegeben. Der vom Denken nicht bezwingbare Körper der Venus wird als ein Glorien-Körper hingestellt.

Ein zweiter Kunstgriff führt zum selben Effekt. Er besteht in der formalen Struktur des Bildes im Raum des Gemäldes: vier Farbzonen folgen von unten nach oben aufeinander, so daß die klaren und dunklen Bedeutungen wechseln. Diese Zonen bezeichnen das Tuch, das Bett, den weißen Körper der Venus, die dunklen Vorhänge und die Mauer. Diese Elemente übernehmen die bekannte Erzählung über die Venus und geben ihr einen Sinn. Doch der Wechsel zwischen den übereinander gelagerten klaren und

dunklen Zonen ist zu nichts da. Er steht außerhalb des Sinns. Der Wechsel des Klaren und des Dunklen zieht die Aufmerksamkeit auf die Qualitäten des Gemäldes als visuelle »Sprache«. Das Gemälde spricht hier nicht nur von der Venus, es spricht von der Malerei selbst. Es präsentiert die Malerei als ein anderes Wirkliches als die brauchbare Realität und es spricht mithin auch von der Unbrauchbarkeit alles Wirklichen, weil es das Gemälde ist, das vom Wirklichen spricht.

Diese und andere Kunstgriffe entreißen das Sichtbare des Bildes dem gängigen und gebräuchlichen Sinn. Der Bruch mit dem Denken der Kunst, die mit dem Denken des Sinns und des Wissens der Geschichte bricht, gibt das Gegenwärtige als Gegenwart zu denken. Die Beziehung zum Wirklichen als Gegenwart und nicht als Wissen oder als Sinn, eingeschlossen in eine Geschichte, ist die leidenschaftliche Beziehung, die die Kunst zum Wirklichen unterhält und die hier aus dem Körper des Verlangens einen Glorien-Körper macht.

Die Geschichte und die historische Anthropologie, die das geschichtliche Schicksal der Liebe erzählen, sprechen die historische Wahrheit der Liebe als Institution und als Praktik aus. Sie sagen aber nichts direkt von ihrem Einsatz: die Wirkung der Gegenwart oder des leidenschaftlichen Auge-in-Auge mit dem Wirklichen, dessen reine Form die Kunst entwickelt.

Sie behaupten, daß die geschichtliche Wahrheit der Venus von Velasquez nicht dieselbe Wahrheit wie die der Mademoiselle O'Murphy als Haremssklavin zeige, die François Boucher zweihundert Jahre später gemalt hat. Die Sitten haben sich gewandelt, sie sind »leichter« geworden. Die Bezugslegenden, die Erzählungen haben ebenfalls gewechselt: von der griechischen Venus ist man zur morgenländischen Haremssklavin übergegangen, und schließlich hat sich der Kanon der Schönheit des weiblichen Körpers verändert. Doch die formale Struktur des Gemäldes von Boucher ist der des Bildes von Velasquez sehr nahe: dasselbe Spiel der klaren und dunklen Zonen, die in der Horizontalen abgestuft werden, und einen der Aspekte der formalen Arbeit der Malerei darstellen, die sehr empfindlich für die eigene Sprache des Wirklichen ist, die das Wirkliche als etwas anderes als die brauchbare Wirklichkeit dar-

stellt und alles Wirkliche, von der sie spricht, auf seine rätselhafte und wesentliche Unverwendbarkeit verweist.

Die Aktualität des künstlerischen Denkens beginnt gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Die Olympia von Edouard Manet bezieht sich ausdrücklich auf eine Venus von Tizian, die ihr formales Modell gewesen sei. Bei dem lebenden Modell des Bildes handelt es sich um eine »leichte Frau«, wie es schon Mlle. O'Murphy war, die im Bild von Boucher figuriert. Insoweit beweist die diskursive Erzählung den gleichen Einfluß auf den Geist der beiden Maler, von denen der eine als klassisch gilt, der andere als modern. Andererseits ist der Kunstgriff der klaren und dunklen Zonen, die das Bild von Manet formal strukturieren, durchaus vergleichbar mit den Kunstgriffen von Velasquez und Boucher. Darin besteht keineswegs die Modernität Manets.

Ein anderer formaler Zug – um sich hier nur an das Wesentliche zu halten – erscheint dort, wo sich die Andersartigkeit des gegenwärtigen künstlerischen Denkens kundtut: die klaren und dunklen Zonen fallen nicht mehr mit der Natur der dargestellten Objekte zusammen. Klar sind das Tuch, der nackte Körper der Olympia, die Bekleidung der Nachfolgerin und das Blumenbouquet, obwohl diese vielfältigen Objekte im Gemälde eine ungewöhnliche Einheit bilden. Dasselbe gilt für die dunkle Zone, die weiter oben den Hintergrund des Bildes mit dem Gesicht der schwarzen Frau vereint. Die Körper der Wesen und der Dinge sind voneinander getrennt und durch die Farbgebung und die Bedeutung wieder mit anderen Dingen verbunden. Sie verlieren ihre Identität in der Beziehung leidenschaftlicher Begeisterung, die die Kunst zum Sichtbaren unterhält.

Wenn sich vom Standpunkt der Malerei aus über das Sichtbare sagen läßt, daß es der Körper des Verlangens ist, dann ist der verlangte Körper hier im zeitgenössischen künstlerischen Denken ein zerstückelter Körper. Das zeitgenössische künstlerische Denken zerstört in sich symbolisch den eingerichteten Sinn, z.B. denjenigen, der auf unterschiedene Weise die Dinge voneinander trennt. Es zerstört den Code körperlicher Ausdrücke des Psychismus, den anatomischen Code, den Code der klassischen Darstellung als legendäre oder geschichtliche Inszenierung.

Im wesentlichen läßt sich sagen, daß die aktuellste Kunst in allen Fällen dieselbe Denkweise offenbart. Die Kunst erscheint als eine Erotik durch ihre Wirkungen und als eine Theorie der erotischen Wirkung, sobald sie auf ihren eigenen formalen Vorgehensweisen besteht. Die formalen Vorgehensweisen der gegenwärtigen Kunst sind vielfach, und täglich erfindet sie neue.

Wenn man Bilder nackter, begehrenswerter Körper als Beispiel nimmt, erkennt man, daß in unserer gegenwärtigen Kunst das Bild des Körpers als ein Körper gedacht wird, der auf vielfache Weise dem kanonischen oder gewöhnlichen Denken des Körpers entgeht. Zuweilen wird mit dem Körper und seiner Umgebung wie mit einem Körper-an-Körper gespielt. Ohne diesen Inszenierungstypus zu privilegieren, so ist es doch für die allgemeine Haltung des Denkens gegenüber dem Wirklichen, wie die Formen aktueller Kunst sie einführen, recht symptomatisch. Die leidenschaftliche Beziehung, die Liebesbeziehung, die man zum Wirklichen (sei es nun ein Wesen oder eine Sache) unterhalten kann, beruht auf der Aufgabe des äußersten Wissens, auf das sich die ganze Maschinerie des unklaren Sinns gründet: die Kunst nimmt dem Betrachter und dem Betrachteten, dem vorgeblichen Subjekt und dem vorgeblichen Objekt des Verlangens ihre Identität, die somit auch aufhören, Subjekt oder Objekt mit einer stabilen Identität zu sein.

Die von Balthus gezeichneten Körper von Jugendlichen sind in ihren Haltungen wie gevierteilt und ihre Begrenzungen beginnen sich aufzulösen: das Innen und das Außen des Körpers durchdringen sich. Hans Bellmer entwirft Frauenkörper, deren Glieder er abtrennt und die er gemäß einer Logik, die er selbst mit der der Anagramme, d.h. mit einer Logik der Durchdringung von Worten vergleicht, aufs Neue zusammenfügt. Francis Bacon bemüht sich, in großen Farbflächen und manchmal in abstrakten geometrischen Strukturen Körper zu schaffen, deren Identität er durch verschiedene Kunstgriffe zerstört. Diese Kunstgriffe bringen den Zufall ins Spiel: Klekserei mit frischer Farbe; Projektion dick aufgetragener Farbe; absichtliche Verwendung von Pinseln, die für die Details eines Gesichts zu groß sind. Die Gewalt, die sich in diesen Zufallsbehandlungen kundtut, entstellt den Blick, den man gemeinhin auf das Sichtbare des Körpers wirft.

Die Beziehung zum Wirklichen, durch kein Wissen zu bezwingen, besteht in dieser leidenschaftlichen Gewalt, die ein Triptychon von 1970 inszeniert, das den Titel trägt Drei Studien über den menschlichen Körper. Von diesen Figuren, die Francis Bacon verbunden darstellt, von diesen beiden vermischten und gegeneinander schlecht unterschiedenen Körpern sagt er: »...Ich wußte, daß ich zwei Figuren auf ein Bett legen wollte und in einem bestimmten Sinn vorhatte, sie zu malen, während sie kopulieren oder sich arschficken – oder wie Sie das nennen wollen – doch ich wußte nicht, wie man das macht, damit es die Kraft der Sensation bekommen hätte, die ich diesem sujet zudachte... Ich bin ganz im Leeren und vollkommen den Zufallsmarkierungen ausgeliefert geblieben, die ich dauernd mache.«

Was hier »Zufall« genannt wird, ist die Niederlage des in den repräsentierbaren Ritualen eingelagerten Sinns und die Wirkung seiner leidenschaftlichen Beziehung zum Sichtbaren.

Ein neues Bild von Leonardo Cremonini, das Fragmente des geliebten Körpers heißt (und von 1977/1978 ist), offenbart in seinem Titel, daß der Künstler sich dessen bewußt ist, was in der Kunst wirklich auf dem Spiele steht. Der verlangte Körper des anderen wird durch den Gesichtspunkt desjenigen zerstückelt, der sieht; und zwar in Funktion der Stellung der beiden Körper im imaginären Raum. In diesem Bild wird der geliebte Körper durch ein vielfaches Spiegelspiel zerstückelt: Gläser und Fliesen reflektieren Fragmente eines weiblichen Körpers und reflektieren wechselseitig ihre Reflexe.

Auch die gegenwärtige Kunst stellt Liebeskörper dar. Es sind Körper, die begierig sind, sich zu öffnen oder sich vierzuteilen, um ihr Außerhalb aufzunehmen, damit Drinnen und Draußen sich gegenseitig durchdringen. Es sind Körper, die Anagrammen gehorchen; oder aber sie bilden nur ein und dieselbe materielle Masse zusammen mit der lokalen Materie, in der sie sich befinden; oder aber es sind schließlich zerstückelte Körper wie die Liebeskörper es stets füreinander sind.

Dies wird ausdrücklich dargestellt, sobald das im Bild dargestellte Wirkliche der Körper der sexuellen Liebe ist. Dies trifft aber auch für das Verhältnis des künstlerischen Denkens zu allem Wirklichen zu. Darin scheint die wesentliche Wahrheit des aktuellsten künstlerischen Denkens zu bestehen. In der Kunst des unmittelbar Gegenwärtigen wird das Wirkliche in eine Beziehung gestellt, in der sich alles Wissen auf symbolische Weise zerstört findet, in der jeder Sinn zum Objekt eines symbolischen Sterbens wird. So sehen sich die Liebesbeziehung und das, was das Schicksal der Liebe begründet, in der Kunst symbolisch verwirklicht: die Gegenwart des Wirklichen außerhalb des Sinns, in einer Beziehung Auge in Auge, Körper gegen Körper.

Im geschichtlichen Schicksal der Kunst ist der Augenblick für die Behauptung gekommen, daß jede Kunst in allen Momenten der Geschichte sich auf diese Beziehung zum Wirklichen eingelassen hat, die wir »Liebe« nennen, da sie das Andere der Beziehung des Bemächtigens und des Gebrauchs darstellt, der wir auch die Realität unterwerfen möchten.

In der Geschichte der Kunst wird dieser Augenblick vorübergehen. Und vorübergehen wird die Zeit, die sich gegen Ende des Mittelalters öffnete, als die Liebe als Liebe gedacht wurde. Wie auch immer in Zukunft die Denkformen beschaffen sein werden, sie werden nicht aufhören, sich an der rätselhaften Gegenwart des Wirklichen und der unreduzierbaren Andersheit zu stoßen. Vielleicht wird man aufhören, diese unzeitliche Begegnung »Liebe« und »Kunst« zu nennen.

André Stoll

Beatrice im Versteck

Zur ästhetischen Produktivität von Bretons »Nadja«

»Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté Dont le regard m'a fait soudainement renaître, Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?« (Baudelaire, A une passante)

Rezeptives

Chwerlich dürfte sich ein Werk der surrealistischen Bewegung finden lassen, das in dem gleichen Maße wie André Bretons Nadia aus dem Jahre 1928 die Begeisterung breiter Leserschichten, die Kommentier- und Paraphrasierlust berufener und unberufener Analytiker, das Verlangen nach Imitation ausgelöst hat. Die Passage einer faszinierenden Frauengestalt durch das Labyrinth dieses Werkes, einer lichtvollen und gebrechlichen, durch die Magie ihres Blicks fesselnden, nicht faßbaren Erscheinung bot sich in der Tat auf eklatante Weise dazu an, die Moden zu brüskieren: den metallenen Glamour der androgynen Lack-Puppen des Art Déco ebenso wie den wenige Jahre später - namentlich aus deutschen Sümpfen - hochgespülten, rassistischen Mythos von der Frau als Gebärmaschine des Krieges, als Inkarnation chthonischer Dumpfheit. So sehr bemächtigte sich Popularität dieser Gestalt, daß jahrzehntelang die Mädchen zwischen Rue de Rennes und Rue Saint-Jacques (vorbildhaft für ihresgleichen in ganz Frankreich und anderen Kulturnationen) zu vagierenden Doubles dieses Idols sich zurechtstilisierten, daß aber nicht minder eifrig die dragueurs der Pariser Boulevards das Netzwerk der überraschenden Begegnungen des Autors mit jener femme-éclair als Regieanweisung für ihre eigene, durchaus systematische Straßen-Jagd zu usurpieren pflegten. (Man sagt, diese Wirkung Nadjas habe erst seit Beginn der feministischen Revanche nachgelassen: deutsche Touristinnen in Paris mögen da anderer Meinung sein.) Faszinierend aber auch die Rätselhaftigkeit des Werkes selbst, das mit seinen disparaten Stilelementen, seinen nur momentan aufleuchtenden Montagen/Collagen und (allerdings erst wesentlich später eingefügten) Photos modellhaft den Ausbruch der Literatur aus dem rigiden Normenkorsett des akademischen, hierarchischen Stils vorzuführen antrat und trotzdem noch lesbar scheint.

Denn die Beliebtheit dieses Textes verdankte sich maßgeblich seiner vermeintlichen Zwischenstellung im Kräftefeld der zeitgenössischen Provokationen. Eruptiv, gewiß, schien er andererseits doch nicht so abstoßend hermetisch wie die »wahnsinnigen«, oftmals kollektiven Experimente der écriture automatique: die frühen Champs magnétiques von Breton/Soupault, Bretons poemes en prose genannter Poisson soluble (1924) oder seine gemeinsam mit Eluard verfaßte Immaculée Conception (1930); nicht so kryptisch wie die Bildsprache eines Chirico, Max Ernst, Tanguy, Dali, usw.; nicht so unverhüllt politisch radikal wie das Manifest Légitime Défense (1926), nicht so brutal tabuverletzend wie Un cadavre, Bretons folgenreiches Pamphlet gegen Anatole France (1924), oder die Filme Un Chien andalou (1929/30) und L'Age d'or (1930) von Bunuel und Dalí. Provokativ also und beruhigend zugleich: gerade an der Grenze des Zumutbaren, dort, wo allein das Neue von der Gesellschaft und ihrem Juste Milieu bemerkt zu werden möglich erscheint.

Und in diesem Grenzbereich hat sich die Literaturkritik eingerichtet: bedrohlich massiv, weil die Tendenzen der populären »Rezeption« im letzten meist bestätigend, die Ästhetik des Werkes mit dem Weihrauch ihrer Metadiskurse vernebelnd. Wie jedesmal, wenn ein Schriftsteller/Künstler in seiner Empörung über den Obskurantismus des ihn umgebenden Kulturbetriebs das eigene Werk in einem anti-literarischen, anti-künstlerischen Affekt der Öffentlichkeit entgegenschleudert, um es vor der Vereinnahmung durch die Hüter des (ästhetisch, politisch, moralisch) Normativen antizipatorisch in Schutz zu nehmen – man braucht nur einmal Flauberts Ausfälle gegen die bêtise und ihre Statthalter in seinen Briefen aus der Zeit seiner Arbeit an Salammbô nachzulesen, zwischen 1858 und 1862! –, so hat auch im Falle Nadjas die Mehrzahl der Kritiker und »Interpreten« diesen Widerstandsgestus des Autors gründlich mißverstanden: als ausdrückliche Autorisie-

rung ihres umständlichen Unterfangens, das poetische Werk (aufgrund seiner ästhetischen Mittel: Collage, usw.) auf ein gesetzloses Konglomerat aus Fragmenten jener tabula-rasa-Ideologie zurechtzustutzen, die sie, dem Guillotinierakt der Großen Revolution(en) gleich, offensichtlich für die wesentliche Wirkkraft der ästhetischen Revolutionen halten, um es deshalb von seiner ästhetischen Vergangenheit abzuschneiden. Sei es, daß sie die ästhetischen Innovationen des Surrealismus mit der Elle ihres Konstrukts einer politischen Avantgarde messen, die sie - Progressivität verpflichtet - selbstverständlich nur in der »Moderne« diagnostizieren, um jenes Neue nicht in einer über diese ihre »Moderne« hinausweisenden Geschichte aufspüren zu müssen, sei es, daß sie, wie es eine Flut von psychologischen Veröffentlichungen seit Ende der 60er Jahre (auch im deutschen Sprachraum) belegt, die subversive Leistung der surrealistischen Kunst und Literatur in deren Analogien zur Hervorholung des Unbewußten durch den (wissenschaftlichen) Freudschen Diskurs der Traumdeutung bzw. zu den erratischen Artikulationen psychopathologischer Subjekte vermuten² - obwohl gerade Breton die Psychoanalyse für inkompetent zur Darstellung der in Nadia verhandelten Probleme erklärt: Die einen wie die anderen sind dem wild gestikulierenden Breton auf den Leim gekrochen, haben dem Provokateur jenes tabula-rasa-Bedürfnis untergeschoben, das sie offensichtlich selber bewegt.3

Wenn nicht dort: worin aber liegt dann das Revolutionäre Nadias?

Versuchen wir, einer Spur dieses Werkes in die Geschichtlichkeit seiner ästhetischen Wahrnehmung und Organisation zu folgen.

Grenz-Öffnungen

»Qui suis-je?« (»Wer bin ich?«): Prägnanter als mit jenem ersten Satz Nadjas dürften Intention und Gegenstand eines Textes wie auch seine Antezedentien, nicht zu benennen sein. Als Textbestandteil ist diese Frage keine »naive«, auf den funktionalen Augenblick beschränkte gleich dem Fragment eines beliebigen Alltagsdia-

logs, sondern eine emphatische, in einen weiteren, textlich begründeten Bedeutungszusammenhang eingebundene. Als solche führt sie unverzüglich auf das ästhetische Manifest Arthur Rimbauds zurück, der in seinem Brief vom 13. Mai 1871 an G. Izambart und in der berühmten Lettre du Voyant (vom 15. Mai 1871 an Paul Demeny) seinen Bruch mit der normativen Descartesschen Subjektkonstruktion (Cogito ergo sum) auf die revolutionierende Formel brachte: Je est un autre. Diese Abgrenzung galt dem Moi, dem identischen Ich im Sinne der teleologischen Geschichts- und Subjektkonzeption des Rationalismus, aus welchem das Je als Ort des »Wilden« ausgegrenzt ist. Indem Rimbaud aber die Aufbrechung der rationalistischen Subjektkonstruktion als ihre Objektivierung forderte – »...es ist falsch zu sagen: Ich denke. Man müßte sagen: Man denkt mich« –, forderte er jenes im Logos tabuisierte Je als Gegenstand ästhetischer Wahrnehmung und Darstellung.

Das Incipit des Bretonschen Textes sucht diese Forderung einzulösen: Es verspricht, sich auf die Suche nach diesem von Rimbaud als ästhetischen Gegenstand proklamierten »Anderen als das Moi« zu begeben, und zwar in einem autobiographischen Verfahren. Das aber ist ein gewagtes Novum: denn der Prozeß der Ich-Suche ist bisher nie anders zu vertexten gewesen als in den Kategorien der fest kodifizierten Gattung Autobiographie, das heißt: vom Standpunkt eines souveränen Moi aus, das aus der Erinnerung/Retrospektive den Prozeß seiner Ich-Werdung nachzuvollziehen beansprucht. »Moi, seul« (»Ich, und zwar: allein«) - so eröffnete Rousseau seine Confessions (»Lebensbeichte«) und signalisierte damit sowohl das Subjekt wie das Objekt seines Buches: nämlich, daß das abgeschlossene, souverane Moi als Autor diesem Buch prasidiert und weiter, daß das scharf gegenüber jedem anderen Moi abgegrenzte Ich den ausschließlichen Gegenstand dieses Buches bildet. Aus der Beziehung zu dem einen wie zu dem anderen, zu Rimbaud und zu dem Prototypen der »modernen« Autobiographie, tritt die historische Revolution Nadjas als mehrfache neue Bedeutung des Incipit zu Tage: Zwar geht es hier immer noch ausschließlich um Subjekthaftes, aber das der Schrift vorausgehende Moi (Rousseaus) ist suspendiert, und es beginnt die autobiographische Befragung jenes Je als des Anderen (des Moi) gemäß dem Rimbaudschen Postulat.

Wie aber verläuft die Niederschrift dieses Ich-Prozesses?

Zunächst einmal, entgegen der Erwartung des Lesers, die sich auf Erzählerisches richtet, als gewissermaßen erratische Negativform einer ästhetisch-philosophischen Exposition des mit dem *Incipit* eröffneten Problems. Da die Suspendierung des rationalen *Moi* die teleologische Ordnung der traditionellen Autobiographie auflöst, finden sich hier die unterschiedlichsten Kategorien des Seienden und der Erfahrung – Wahrgenommenes und Imaginiertes, Erinnertes und Beschriebenes, Bewußtes und Unbewußtes, Innenwelt und Außenwelt, usw. – gleichwertig und austauschbar beisammen, ebenso wie die verschiedenen Arten ihrer rhetorischen Darlegung als Text.



Seine Suche nach Orientierungen außerhalb des von Logik, Funktions- und Wahrscheinlichkeitsgesetzen gemaßregelten, »organischen Lebensplans« führt das Subjekt »in eine gleichsam verbotene Welt ein, die der plötzlichen Annäherungen, der versteinernden Koinzidenzen, (...) der Blitze, die sehend machen würden, aber wirklich sehend, wenn sie nicht noch schneller wären als

die anderen«. Die ästhetische Produktionsstätte (der Wirklichkeit, der Wahrnehmung, der Darstellung beider: unterschiedslos) ist der plötzliche Augenblick⁴, mehr noch: der alle Vorstellungen von Momentanität sprengende, surreale »Blitz« der Erleuchtung, in welchem die entlegensten Elemente jener entgrenzten Wirklichkeit zu Figuren der Koinzidenz zusammenprallen, aber nicht zerstörerisch, im Gegenteil: um sich als das unerhört Neue, das unvergleichlich Wunderbare dem Schauenden zu erkennen zu geben. Aber eine Trennung von Subjekt und Objekt, von Wahrgenommenem und Wahrnehmenden (wie unter dem Gesetz des Logos) findet ja hier nicht statt: das »Kreierte« koinzidiert (im Erkenntnis»Blitz«) mit der Erfahrung des ek-statischen (des von dem Fundament seiner »dogmatischen« Wirklichkeitsverankerung hinweggerissenen) Sehers, des Voyant.

Auch diese ästhetische Figur hat ihre Geschichte.

Paradoxales

Über die ästhetische Theorie der Romantik führt sie geradewegs zurück auf die Manifeste des italienischen und spanischen Manierismus aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, insbesondere auf deren »Summe«, die Agudeza y arte de ingenio (etwa: »Geistesschärfe und geniale Kombinationskunst«) des spanischen Jesuiten Baltasar Gracián (1642, Titel nach der Neuauflage 1649). Nahezu wörtlich scheint Breton seine Formulierungen bisweilen diesem Arsenal der rhetorischen, allegorischen Kombinationsfiguren des Barockzeitalters entliehen zu haben, welche ausnahmslos in der Produktivitäts- und Erfahrungsfigur des concepto (des kreativen Moments: uns eher unter seinem italienischen Namen concetto geläufig) aufgehoben sind.⁵ Die Sinnfiguren der para-doxalen (wider das Dogma der Teleologie im aufkommenden bürgerlichreformatorischen Rationalismus gerichteten) Erschaffung von Wirklichkeit sind (auch) bei Garcián synonym, austauschbar mit denen der poetischen/künstlerischen Phantasie: concepto, paradoxon, usw. koinzidieren mit agudeza, ingenio, artificio. Tasso.

Guarini, Marino in Italien, Góngora, Tirso de Molina, Quevedo in Spanien haben, neben zahlreichen anderen Initiierten der manieristischen Dichter- und Künstlerschulen im gegenreformatorischen Europa, die extremen Möglichkeiten paradoxaler Koinzidenzen »unvereinbarer« Phänomene der Wirklichkeit zu sondieren versucht und dabei wahre Feuerwerke von verblüffenden, syllogistischen Sinnfiguren ihres brillianten Geistes abgeschossen.

Die Korrespondenzen sind frappierend. Deshalb aber sind sie noch lange nicht willkürlich. Die Mühe, die jene Dichter des concetto auf die Produktion ihrer Kunst-Figuren verwandt haben, dürfte sich durchaus in der Arbeit Bretons an ihnen, d.h. an ihrer Integration in den eigenen, konzeptistischen Ich-Text, wiederfinden lassen. Dennoch aber bedeutet die Erschaffung des Bretonschen Textes aus dem concetto in mehrfacher Hinsicht eine Revolution.

Zunächst eine gegen die Tradition gewendete: Sie begehrt gegen das logozentrische Regelsystem auf, das den sprachlichen Verkehr innerhalb der französischen Gesellschaft zu einem funktionalistischen Verlauf zwingt, seitdem in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts – also gleichzeitig zum spanischen Manierismus – Malherbe, Vaugelas und die von Richelieu eingesetzte Académie Française es für den absolutistischen, zentralistischen Staat modelliert, schlimmer noch: es zur diktatorischen Auflage für die ästhetische Produktion gemacht haben. Die genetische Opposition zwischen französischer bienséance-Systematik und spanischer manieristischer Subversion hat sich, über die romantischen Umwälzungen hinweg, ungeschmälert bis ins 20. Jahrhundert hinübergerettet, so sehr, daß der normativen französischen Ästhetik noch heute das concetto als Manifestation der »spanischen Krankheit«, des Wahnsinns, suspekt bleibt. Also ist Bretons Revolution eine anti-nationale.

Sie ist aber auch eine gegen die Moderne gerichtete: gegen den Totalitarismus des zeitgenössischen Maschinenkultes, der alles Irrationale, jegliche Dysfunktionalität, aus der Geschichte der Menschheit verjagt zu haben wähnt. Breton zieht die letzte, ästhetische Konsequenz aus der Vernichtungs-Maschinerie des Ersten Weltkrieges, die diese »Progressivität« der Maschine mit allen ihren Folgen für die Menschheit unter Beweis gestellt hat. In

seinem concepto, dem »Blitz« des kreativen Moments, leuchtet die revolutionäre Widerständlichkeit der universellen Wirklichkeit gegen den Blitz der zerplatzenden Riesenbombe auf, in welchem der Kult der Maschine und ihres Fortschreitens zur Ekstase gelangt.

Wie aber ist die Erfahrung dieses Kreativitätsmoments mit den Erfordernissen einer Ich-Verschriftung in Einklang zu bringen, die doch stets ein Stückchen Kontinuität - eben als Schrift, als Text - zu erfordern scheint, selbst wenn sich die innere Ordnung, die Chronologie des Lebens schon aufgelöst haben mag? Die Dichter des Manierismus - seine Theoretiker ohnehin - haben sich stets wohlweislich davor gehütet, den Prozeß ihres Lebens selbst, und sei es auch nur in einem Abschnitt. zum Produkt ihrer eigenen conceptos zu machen, da diese sich unweigerlich als die Stätten ihres Ursprungs erwiesen hätten: im Feuerwerk wäre ihr Leben versprüht. Stets bedienten sie sich eines Alter ego, um Autobiographisches in Gestalt ihrer Sinnfiguren transparent werden zu lassen: Quevedo seines picaro (in seinem konzeptistischen Roman Lebensgeschichte des Buscón, genannt Don Pablos, 1626). Hingegen bringt der Bretonsche Lebens-Text eine Figur hervor - nicht ein Alter ego», wohl aber eine andere Facette des Ie –, die selbst die Kreativität des concepto als Produzentin einer Serie von wunderbaren Koinzidenzen (gemäß dem Prinzip des Feuerwerks) inkarniert (insofern es hier überhaupt statthaft ist, von Fleisch zu reden), gleichzeitig jedoch stets als das vom Ich-Text produzierte concepto sich erweist, da sie jeweils nur im blitzartig aufleuchtenden Moment der Paradoxie zu Tage tritt: Nadia.

Eine weitere Revolution also.

Aber auch diese ästhetische Figur hat ihre Geschichte.

Woher aber kommt Nadja?

Epiphanie

»Letzten 4. Oktober, am Ende eines jener völlig mäßigen und sehr öden Nachmittage, wie ich sie zu verbringen das Geheimnis besitze, befand ich mich in der rue Lafayette (...), ohne Ziel verfolgte ich meine Straße in Richtung Opéra.

 (\ldots)

Plötzlich, als sie vielleicht noch 10 Schritt von mir entfernt ist, im entgegengesetzten Sinne kommend, sehe ich eine junge Frau, sehr ärmlich gekleidet, die auch ihrerseits mich sieht oder mich gesehen hat. Sie geht erhobenen Hauptes, im Gegensatz zu allen anderen Passanten. So gebrechlich, daß sie sich beim Schreiten kaum aufstützt. Ein unmerkliches Lächeln irrt vielleicht über ihr Gesicht. Sonderbar geschminkt, wie jemand, der, nachdem er bei den Augen angefangen hat, nicht mehr die Zeit gefunden hat, zum Ende zu kommen, doch den Augenrand so schwarz für eine Blonde.

 (\ldots)

Ich hatte noch nie solche Augen gesehen. Ohne Zögern richte ich das Wort an die Unbekannte (...). Sie lächelt, aber auf sehr mysteriöse Weise, und, so würde ich sagen, gleichsam in Kenntnis der Hintergründe.....⁶

(Bitte haben Sie ein wenig Geduld mit den Unebenheiten dieser versuchten Interlinear-Übersetzung, Sie werden gleich sehen warum.)

Moment mal: Ist das nun ein Porträt oder ist es keines, was man da vorgesetzt bekommt? Was soll man denn mit folgendem Detail anfangen: »...den Augenrand so schwarz für eine Blonde«? Heißt das nun: »zu schwarz«, und wie weit glaubt denn der Erzähler, daß das Schwarz am Augenrand einer blonden jungen Frau gehen dürfe? Und dann dieses irre Hin und Her: Hat er sie nun zuerst gesehen, oder hat sie ihn zuerst gesehen, ja was denn eigentlich? Und was soll dieses »vielleicht«? Irrt nun ein Lächeln über ihr Gesicht oder nicht? Verdammt noch mal, reingefallen: Diese Frage kannst du dir schenken, denn in jedem Fall ist ja das Lächeln dieser Dame »unmerklich«. Also jetzt mal raus mit der Sprache: Was soll denn die Erwähnung des Lächelns einer Dame, wenn da, an deren Stelle auf der Straße, überhaupt kein Lächeln zu sehen ist? Was soll also der ganze Unsinn? Unter so was kann ich mir keine echte Frau, so hier und heute, vorstellen!

Eben.

»Neunmal schon war seit meiner Geburt der Himmel des Lichtes beinahe zu demselben Punkte seines eigenen Kreislaufs wiedergekehrt, als meinen Augen zum erstenmal die glorreiche Herrin meines Geistes erschien, die von vielen, welche nicht wußten, wie sie sie nennen sollten, Beatrice genannt wurde. (...) Sie erschien, in ein Gewand von edelster Farbe gekleidet, demütig und ehrbar, blutrot, gegürtet und geschmückt nach der Weise, die ihrem allerjugendlichsten Alter geziemte.

 (\ldots)

Und da sie durch eine Straße ging, wendete sie ihre Augen nach der Stelle, wo ich furchtsam und schüchtern stand, und in ihrer unaussprechlichen Holdseligkeit (...) grüßte sie mich sehr tugendlich, daß ich das Endziel aller Seligkeit zu schauen meinte.»

Was soll denn diese verrückte Assoziation? Nun sage mir mal einer, was diese Holde hier, die doch ein wenig nach verflossenen Zeiten aussieht, mit dem Phantom da oben zu tun haben könnte! Ich sehe da nur Gegensätzliches.

Eben.

Schaut man nämlich noch ein wenig genauer hin, so wird man verblüfft erkennen, daß sämtliche Details der Inszenierung Nadjas konsequent auf ein gegenläufiges Moment in der Inszenierung Beatrices durch Dante zu beziehen sind - denn dessen Jugendwerk La Vita Nuova, dem einzigen, das der Dichter der Divina Commedia noch vor seiner Verbannung im Jahre 1301 verfaßte, entstammt die oben zitierte Textstelle. Aus diesem kontrastiven Vergleich geht Nadja gewissermaßen als negative Version des positiven Erscheinungsbildes der Danteschen Frauengestalt hervor. Der »edlen« (das soll heißen: aristokratischen) Aufmachung der einen opponiert die ärmliche der anderen, der »blutroten« (das heißt: lebensvollen) Erscheinung die gebrechliche, der demütigen Haltung Beatrices das hoch erhobene Haupt Nadjas, der durch eine offensichtlich magische Zahlenkombination determinierten Epiphanie der einen der plötzliche Auftritt der anderen, usw. Zu was aber dienen diese und alle weiteren, negativen Korrespondenzen?

Versteht es der Leser, die einzelnen Artikulationen der Bretonschen Text-Figur auf entsprechende (mit umgekehrter Qualität) im Danteschen Text, und zwar innerhalb des ganzen Textes, zu beziehen, so wächst ihm in diesem Verfahren eine Fülle an Erkenntnissen hinsichtlich der Bedeutung *Nadjas* zu. Im Augenblick der gelungenen Annäherung solcher entlegener Text-Artikulationen -

einem konzeptistischen Akt folglich – fällt soviel Licht auf den Ausgangstext (den anderen natürlich auch, aber dessen eigener Bedeutung können wir hier aus Zeitgründen nicht nachgehen), daß sich dessen vermeintliche Widersprüche auflösen, die Fragen, die er hinterläßt, eine Antwort finden, sein Un-Sinn kohärentem Sinn Platz macht, seine Lücken sich füllen, sein Schweigen zum Reden gebracht wird.

Aber wie denn?

Kryptisches

Eines ist sicher im Falle Beatrices: diese Lichtgestalt war schon als »glorreiche Herrin« im Geiste des Text-Subjekts Dante vorhanden, bevor sie sich auf wunderbare Weise vor dessen Augen »produzierte«. Auch ihren Namen erhält sie nicht erst in diesem Augenblick, sondern führt ihn schon vorher aufgrund eines kollektiven Benennungsaktes: »die Glückseligkeit Spendende« ist der Gattungsname eines kollektiven Ideals. Aus weiteren Textstellen wissen wir, daß dieses Kollektiv die Dichterschule des *Dolce Stil Novo* ist, der »Süßen Neuen Stils«, aus welcher auch Dante hervorgegangen ist. Auf dem Hintergrund dieser Text-Vergangenheit erscheint Nadja in einem unverhofften Licht.

Zwar manifestiert sich Nadja mit den umgekehrten Qualitäten Beatrices, aber die Plötzlichkeit ihres Erscheinens verrät noch nichts Genaueres darüber, wo diese Erscheinung stattfindet. Lediglich das Subjekt gibt die Richtung seines eigenen, ziellosen Gehens an. Nichts aber besagt ausdrücklich, daß diese Erscheinung sich auf der Straße realisiere; die Entfernungsangabe »vielleicht noch 10 Schritt (...) entfernt« erlaubt alles andere als eine präzise Lokalisierung. Diese Ungewißheit beseitigte der Prä-Text: er sagt ausdrücklich und eindeutig, daß das Kollektiv-Ideal aus dem Geiste des Subjekts hervortritt und sich seinem sehenden Auge manifestiert (vgl. Rimbauds Seher). Alles spricht dafür und nichts dagegen, daß es im Falle Nadjas ebenso geschieht. Für sich allein genommen, führt der Text den Leser eher in die Irre.

Und Nadjas Name? »Sie sagte mir ihren Namen, den sie sich ausgesucht hat: «Nadja, weil das im Russischen der Anfang des Wortes Hoffnung ist, und weil dies nur der Anfang davon ist». « Wiederum ist äußerste Vorsicht geboten. Denn: »...den sie sich ausgesucht hat«, muß ja nicht heißen, daß sie ihn sich selbst zugelegt habe, kann aber bedeuten, daß sie ihn unter anderen Namen, die man ihr vorgeschlagen hat, ausgewählt hat. Dafür spricht erneut die Eindeutigkeit des Prä-Textes: er führt den Namen der Idealfigur auf einen kollektiven Benennungsakt zurück. Aus der weiteren Textur Nadjas wissen wir, welche Bedeutung für die Surrealistenfreunde und Breton die Hoffnung auf das (kulturelle) Werk der russischen Oktoberrevolution besitzt. Aus dieser Perspektive also ist selbst der Name des Ideals ein vor dessen Erscheinung dem Sehenden bekannter.

Der Text versteckt seinen sinnstiftenden Prätext.

Mehr noch: er verdaut ihn. Wenn er die Alternative offenläßt, wer wen zuerst wahrgenommen hat, dann nimmt er gleich zwei verschiedene Möglichkeiten der Inszenierung Beatrices auf einmal in sich auf, und dies zu Recht. Denn der oben zitierte Textauszug ist eine Montage aus zwei zeitlich getrennten, auch sonstwie unterschiedlichen Epiphanien der Danteschen Idealfigur. Beim ersten Mal inszeniert das Subjekt sie als eine von ihm wahrgenommene; beim zweiten Mal fügt es hinzu, daß Beatrice ihm ebenfalls ihre Blicke zugewandt habe: »... und eines Weges dahergehend, wandte sie die Augen jenem Bereich zu, wo ich sehr furchtsam verweilte...«. Der Sinn der Alternative in Nadja ergibt sich folglich aus dem Bestreben des Textes, alle gegenläufigen Vorlagen der Danteschen Ideal-Konzeption als gleichwertige in sich aufzunehmen.

Schließlich umgekehrt: der Text erläutert seinen Prätext, füllt ihn auf. Wenn er Nadja als Blonde charakterisiert, dann hat das seinen Sinn in dem Schönheitskanon der Renaissance, dem gemäß eine Idealgestalt des Geistes (vgl. Botticellis Frauengestalten in La Primavera, seine Venus anadyomene, usw.) nur von blonder Haarfarbe sein kann. Dante freilich schreibt dieses »Statusmerkmal« seiner Beatrice nicht ausdrücklich zu: deshalb holt Breton dies explikatorisch nach, trägt allerdings gleichzeitig dafür Sorge, daß

der Leser seine Nadja nicht mit einer solchen Renaissance-Schönheit verwechseln kann: er gibt ihr ein Make-up »so schwarz«, daß es mit einer Ideal-Blonden eben nicht mehr vereinbar ist, sie vielmehr zu deren Antipodin bestimmt (coincidentia oppositorum).

Nadja ist also ein kryptischer Text, der seinen mit negativen Qualitäten ausgestatteten Prätext als Mysterium in sich birgt. Seine Entzifferung, die Initiation in sein Mysterium ist nur demjenigen vergönnt, der, mit Dantes Vita Nuova vor Augen, den Prozeß dieser Prätext-Aufnahme nachzuvollziehen versteht.

Doch listig gesteht der Text in wohlweislich ambivalenten Fragmenten eines Metadiskurses sein eigenes Versteckspiel ein. Wer einmal die richtige Spur gefunden hat, der begreift dann plötzlich in einem neuen Lichte, was der Hinweis »in entgegengesetztem Sinne kommend« sonst noch meint, da er dem »Porträt« Nadjas vorausgeschickt ist: die Beschreibung nämlich der Beziehung der ganzen Text-Figur zu ihrem Vor-Bild in der Ferne. Deutlicher noch die (auch typographisch schon auffällige) Bemerkung, das Lächeln Nadjas sei »in Kenntnis der Hintergründe« so mysteriös, evoziert sie doch unter zweierlei Aspekten den mysteriösen Charakter der Textfigur als einer, die im Bewußtsein ihrer eigenen Text-Vergangenheit enigmatisch dem Leser entgegentritt.

Ist das denn Nadjas einziges Geheimnis?

Perseus/Medusa

Ihre Passage durch den Text verspricht noch Anderes. Dieses faszinierende Pendant der Danteschen Beatrice ist – unter Einschluß weiterer Illuminationsfiguren der Kunst/Poiesis: Baudelaires *Passante*, Mallarmés *Hérodiade*, Moreaus *Salomé* etc. – auf nicht minder revolutionäre, weil paradoxale Weise eingebunden in die Moderne, das heißt, in die Leitbilder jener geschichtlichen Aktualität des Industriezeitalters, unter dessen Bedingungen ihre Genese als Text-Figur stattfindet. Es zeigt sich nämlich, daß ihre Epiphanien in der entgrenzten Wirklichkeit des Werkes ein Feuerwerk von Illuminationen über die zeitgenössischen Ideale versprühen.

Ihr Blick, magisches Zentrum ihrer Faszination, ist nicht nur ein erschauter, sondern – die Partikel »vielleicht« besagt hier Additives genau so wie in bezug auf Beatrice – zugleich auch ein schauender, die faszinierende Kreativität selber produzierender, besser: er ist als solcher dem anderen schon voraus. Aber in welcher Geschichte? Spätestens, seitdem Manets Olympia (1863) in die Geschichte der Kunst eingetreten ist: dem Blick des (abwesenden) Voyeurs (oder etwa nur: des Voyant?) enthüllt sich das zeitgenössische (Männer-) Ideal (die Prostituierte als Odaliske), gewiß, aber über den eigenen, provokativen Blick als das schon vor jenem besitzergreifenden Schau-Akt des Anderen dagewesen. Nicht ist dieser Blick Olympias reziprok, sekundär: als der primäre suspendiert er den Herrschaftsanspruch jenes anderen, Zu-spät-Gekommenen. Also auch der Blick Nadias.

Und dann ihre Verlaufsformen im Text. Diese âme errante, eine »umherirrende Anima«, enthüllt sich als vielfältig schillernde, produktive Gegenfigur zu den Irrungen der Massen durch die Geschichte der kapitalistischen Produktionsweise. Indem ihre erratischen Manifestationsweisen unerwartetes, wunderbares, freies Leben produzieren, entlarven sie die beanspruchte Rationalität des Maschinenkultes der Metropolen als barbarischen Irrationalismus, die vermeintliche Teleologie des kapitalistischen Fortschritts als lebenszerstörerischen Irrsinn. Auch in diesem Sinne ist die auf Nadja bezogene Bemerkung »im entgegengesetzten Sinne kommend«, ebenso wie jene andere: »im Gegensatz zu allen anderen Passanten«, zu verstehen.

Deshalb auch muß Nadja im Irrenhaus, dem Gegen-Ort ihres Lebens, der Stätte der Verdunklung ihrer Epiphanien, enden. Der Irrationalismus des Maschinenkultes kann die Produktivitätsfigur des wunderbaren Lebens nicht dulden: als Wahnsinnsfigur grenzt er sie aus dem fatalen Territorium seiner Herrschaft über das Leben aus.

Aber die selbsternannten Vorposten der »Moderne«, denen ihre exegetische Schlichtheit selbst da nur »Realistisches« wahrzunehmen erlaubt, wo evident Fiktionales geschieht, glauben die »Gleichgültigkeit« des Dichters Breton gegenüber dem Schicksal seiner »schizophrenen Geliebten«, seine »krasse Inhumanität«

beklagen zu müssen.⁸ Ihre sentimental-moralischen Wallungen (Emanationen ihres kleinbürgerlichen Normenbewußtseins) gründen in Ignoranz: den letzten Satz des Werkes haben sie ebensowenig verstanden wie den ersten (d. h. sie haben gar nichts begriffen):

»Die Schönheit wird konvulsivisch sein oder wird nicht sein.«

Was meint denn hier so plötzlich »konvulsivisch«? (jedenfalls nicht das, was eine törichte deutsche »Übersetzung« darunter vermutet: »Ein Beben«!). Nichts Geringeres wird doch hier mit dem ehernen Klang des biblischen Dekalogs gefordert als die Integration des Konvulsivischen in die Schönheit, also die Kunst (gemäß der romantischen Terminologie), und zwar als deren essentielle Qualität, ansonsten es Kunst nicht gäbe.

Aber ist nicht gerade die radikalste Verkörperung des im traditionellen Sinne Konvulsivischen, die Figur der erratischen, subversiven Lebens-» Wildheit«, Nadja, soeben aus der Gesellschaft vertrieben worden?

Eben. Aber deshalb nicht aus dem Text. Der Text, das heißt: das sich selbst befragende Text-Subjekt (»Qui suis-je?«) ist in seinem Schlußsatz unverkennbar an sein Ende gelangt. Aber dieses Ende ist nicht etwa der Endpunkt in irgendeinem teleologischen Koordinatensystem, sondern koinzidiert mit dem Topos der apodiktischen Definition von Kunst. Im verblüffenden Augenblick der äußersten Paradoxie (des Textes) verschmilzt das Text-Subjekt mit der Kunst selbst.

Damit aber konstituiert es sich als souveranes.

Auf der topographischen Karte des Lebens ist dieser Ort seiner Souveränität dem eingegrenzten Ort der gesellschaftlichen Herrschaft, der Identität, als antipodischer, exterritorialer zugeordnet.

Weiterhin: Das in der Epiphanie der »Schönheit« erfüllte Text-Subjekt erlangt diese Souveränität aber nur dadurch, daß es ihm gelingt, auf Dauer das aus jeglichem Identitätskonzept ausgegrenzte Konvulsivische als eigene Qualität in sich aufzunehmen. Es tut dies, indem es jenes als idealische, ihrer Kontingenzanteile entledigte Produktivkraft paradoxalen, »surrealen« Lebens in sich wirken läßt, seine erratischen Manifestationsweisen in die ständig sich regenerierende Figur der Produktivität des concetto überführt.¹⁰

Es ist also nötig, daß Nadja stirbt (insoweit ihre Einkerkerung im Irrenhaus ja ihren gesellschaftlichen Tod bedeutet), damit das Werk, das Neue, das Souveräne, die Kunst: *Nadja* werde.

Vergessen wir nicht, daß auch Beatrice starb, sterben mußte, damit sie im kommenden Kunstwerk die Souveränität der Kunst, die Vollendung des Neuen Lebens, zur immerwährenden Anschauung bringen konnte: als Paradieses-Figur der Divina Commedia.

Und spätestens seit dieser »Zeit« Beatrices, der Renaissance, hat die Kunst aus ihrer Arbeit am antiken Mythos eine weitere Souveränitäts-Figur ihrer selbst hervorgebracht, die auf ideale Weise das in ihr aufgehobene Konvulsivische zum Vorschein bringt: Perseus/Medusa.

Cellinis Perseus, der über dem getöteten Körper Medusas sich erhebt, indem er ihr abgeschlagenes Haupt demonstrativ emporhält, um es der eigenen Geschichte fürderhin als permanent revolutionierende Wirkkraft des neuen Lebens zu verbinden und so Perseus/Medusa zu werden:

Das ist Nadja.

Aber diese Figur der Souveränität in der Kunst, diese Figur des Unerschöpflich revolutionierenden, gewalttätigen Zusammenpralls der Paradoxien des *erleuchteten* Lebens in der *ékstasis*¹¹, ist die unversöhnliche Gegenfigur einer jeden mit Guillotine, Bajonett oder Bomben hantierenden, »gesellschaftlichen« Revolution.

Medusa ist tot: Es lebe Perseus/Medusa!

Nadja ist tot: Es lebe Nadja!

Digression

Verheerend, daß gerade Walter Benjamin von der »Kunst des Faschismus« gesprochen hat, wo er diese doch anläßlich ihrer Definition schon als Propaganda denunziert.¹² Man muß annehmen, daß er, hätte er länger gelebt, diesen fatalen Kausalnexus irgendeinmal zerschlagen hätte. Aber auch ein komfortables Leben hindert nunmehr eine Reihe von Epigonen nicht daran, alle Spielarten der Annäherung von Kunst und Propaganda durchzuexerzieren

und sich um so glücklicher zu fühlen, je unterwürfigere Anbiederungen der Kunst an die Ideologeme der politischen Bewegungen ihre Blindheit ausgemacht zu haben vermeint.

Natürlich gibt es keine »Kunst des Faschismus«, ebenso wenig es eine »proletarische«, »bürgerliche«, »elitäre«, »kretinistische«, »avantgardistische« oder »reaktionäre« Kunst gibt. Es gibt die Kunst hier und die (Klassen-, Rassen-, Gruppen-, Cliquen-, usw.) Propaganda dort: dazwischen aber gibt es nichts. Jeder Versuch einer auch nur minimalischen Annäherung dieser Antipoden unterschlägt zynisch die essentielle Differenz der Kunst aller Zeiten von den interessierten Artikulationen der Herrschaft, sucht die subversiven Leistungen der Kunst: die Produktion des Heterogenen, zu usurpieren. Der Ort der Kunst ist immer schon gewesen: das Exil von der Herrschaft; dieses aber bestimmt ihn zum alleinigen Ort der Souveränität.

Aus demselben Grunde auch überlebt die Kunst die Geschichte nur im Mysterium.¹³

Anmerkungen

- 1 Vgl. das Nachwort von Monika Bosse und Vf. zu Gustave Flauberts Salammbô. Frankfurt/M. 1987, S. 401–448 (»Die Agonie des archaischen Orients«).
- 2 Selbst so wohlmeinende Hinweise auf Bretons wissenschaftliches Interesse an den empirischen Manifestationen der Psychopathologie und deren vermeintliches Aufgehen in bestimmten literarischen Werken, wie sie Roger Cardinal ausbreitet, pflegen zu unterschlagen, daß nicht der noch so »produktive« Wahnsinnige, sondern der (illuminierte) Dichter selbst der »surrealistische Prototyp par excellence« ist (»André Breton. Wahnsinn und Poesie«, in: B. Urban und W. Kudszus: Psychoanalytische und psychopathologische Literaturinterpretation. Darmstadt 1981, S. 300–320).
- 3 Anders als Walter Benjamin, dessen früher Essay »Der Sürrealismus« (1929) immer noch zu dem Illuminiertesten gehört, was je auch über Breton gesagt wurde, da er über ein weites Territorum europäischer Literatur und Kunst ausgreift (in der Werkausgabe W. Benjamin: Gesammelte Schriften, Bd. II,1, hrsg. v. R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser. Frankfurt/M. 1980, S.295–310).
- 4 Über Vorkommnis und Funktion des Plötzlichen in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts hat Karl Heinz Bohrer Grundlegendes angesprochen (*Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt/M. 1981, bes. S. 29–41). Vgl. ders.: Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror. München 1970.
- 5 Nicht von ungefähr hat in unserem Jahrhundert selten jemand mit der gleichen sensiblen Luzidität wie Walter Benjamin in seiner großartigen Habilitationsschrift Ursprung des deutschen Trauerspiels (entworfen 1916, verfaßt 1925) die epistemologische und semiotische Begründung des barocken Stils erfaßt (a.a.O., Bd. I,1, S.204-430). Eine kompetente Einführung in die Rhetorik von Graciáns Agudeza y arte de ingenio vermittelt Benito Pellegrin im Vorwort seiner französischen Auswahlausgabe Art et figures de l'esprit, Paris 1983. Eine willkommene Klärung der Gravitationszentren der Graciánschen Ästhetik vollzieht die gewichtige Arbeit von Emilio Hidalgo-Serena: Das ingeniöse Denken bei Baltasar Gracián. Der «concepto» und seine logischen Funktionen. München 1985.
- 6 Übersetzung der Zitate, auch im folgenden, vom Verfasser.
- 7 Zwangsläufig ist jede sog. feministische Annäherung an die surrealistischen Sinnfiguren im Gefolge von Xavière Gauthiers Surréalisme et sexualité, Paris 1971 (dtsch.Berlin 1980) dazu verurteilt, für diese Dialektik blind zu sein, da sie die vermeintliche »Erzählung« Nadja auf die schiere Inszenierung von Diskurselementen wie »Mythen der Weiblichkeit« reduziert (z. B. Baren Kroymann: »Déchiffrer la femme. Eine Lektüre von Bretons Nadja«, in: Lendemains 25/26, 1982, S. 168–176).
- 8 Eine solche Art der »Rezeption« des Surrealismus und Nadjas im besonderen wird zur Genüge durch Peter Bürger in dem von ihm herausgegebenen Band Surrealismus (Darmstadt,1982) belegt. Eine der wenigen weiterführenden Per-

spektiven entwirft Hans Holländer in seinem überzeugenden Beitrag von 1970: »Ars inveniendi et investigandi. Zur surrealistischen Methode« (das., S.244–312): als ästhetische Produktivitätsformel für Nadja macht er u. a. die kombinatorische Kunst des kryptischen Scholastikers Raymond Lull ausfindig. – Eine Vielzahl anregender Exkurse in das Territorium der praktischen und theoretischen Inventionen Bretons eröffnet ebenfalls die dem Surrealismus gewidmete Nummer 184 (octobre – décembre 1981) der Revue des Sciences humaines, insbesondere die Untersuchung über die trouvaille von Jacqueline Chenieux-Gendron (»Versants et versions du Surréalisme français«, S. 11–31) sowie Jean-Luc Steinmetz' Frage nach der Semantik der subversiven »Macht«, die Breton den Wörtern zurückzuerstatten beansprucht (»Le Surréalisme interdit«, S. 33–58).

- 9 Weiterhin unübertroffen zur Einsicht in den ästhetischen Parcours der Souveränität bleibt der fundamentale Aufsatz von Georges Bataille: »Die Souveränität« (1956), deutsch mit einem sehr illustrativen Nachwort ausgestattet von Rita Bischof, in: Die psychologische Struktur des Faschismus. Die Souveränität. München 1978, S. 45–86, bes. 73–86.
- 10 Jean Decottignies spricht angesichts der analogen Negativformel in Nadja: »La beauté, ni statique ni dynamique« entsprechend von einem »refus (sc.: de Breton) de céder à l'exigence des dilemmes« (»Le Poète et la statue«, in: Revue des Sciences humaines, a. a. O., S. 107/108).
- 11 Einen ausführlicheren Versuch, die ästhetische Produktivität der ékstasis des Hinweggerissenseins des Subjekts vom Fundament seiner sozialhistorischen Diskursbefangenheit exemplarisch im Wirkungsfeld geschichtlicher Symbolund Imaginationssysteme aufzuzeigen, unternimmt Vf. im Kommentar (*Poetische Rückeroberung der irdischen Paradiese des Ichs*) zu der von ihm herausgegebenen deutschen Erstübersetzung (1649) der hymnischen Schrift Von der Liebe Gottes der spanischen Mystikerin Teresa von Avila (Frankfurt/M 1984, S.86–176).
- 12 Walter Benjamins Rede von der »Kunst des Faschismus« begegnet man u.a. in seinem »Pariser Brief. André Gide und sein neuer Gegner«, in: Angelus Novus. Frankfurt/M. 1966.
- 13 Unumstößliche Beweise für die Verankerung solcher Mysterien (wie der hier gemeinten) in den ikonographisch und rhetorisch objektivierbaren, höchst rational organisierten Symbolsystemen ihrer Zeit erbringt beispielsweise Edgar Wind in seinen richtungsweisenden Forschungsergebnissen Heidnische Mysterien in der Renaissance. Engl. 1958, dtsch. Frankfurt/M 1981.

·			