

# IV

## Der Schleier



Mario Perniola  
Erotik des Schleiers  
und Erotik der Bekleidung

**1. Herrlichkeit der Bekleidung, Wahrheit der Nacktheit**

Die Erotik manifestiert sich in den bildenden Künsten als Beziehung zwischen dem Zustand der Bekleidung und dem der Nacktheit. Ihre Bedingung ist also die Möglichkeit einer Bewegung, eines Überganges von einem Zustand zum anderen: Wird einem der beiden Terme eine primäre und, zum Nachteil des anderen, essentielle Bedeutung zugeschrieben, fehlt die Möglichkeit dieses Überganges und also die der Erotik. In diesem Fall wird entweder der Bekleidung oder der Nacktheit ein absoluter Wert beigemessen.

Der Bekleidung wird überall dort der Vorrang gegeben, wo die menschliche Gestalt als wesentlich bekleidet angesehen wird, wo man davon ausgeht, daß der Mensch sich gerade dadurch vom Tier unterscheidet, daß er bekleidet ist: Die Bekleidung ist das, was dem Menschen seine anthropologische, soziale und religiöse Identität, kurz, sein Sein garantiert. Daraus folgt, daß die Nacktheit als negative Situation aufgefaßt wird, als Beraubung, Verlust, Entblößung: Adjektive wie »entkleidet«, »ausgezogen« und »entblößt« beschreiben einen Zustand, dem etwas fehlt, was ihm eigentlich zugehörte. Für eine solche Auffassung, die unter den Völkern des Nahen Ostens (Ägypter, Babylonier, Hebräer) sehr verbreitet war, ist Nacktheit gleichbedeutend mit einer demütigenden und beschämenden Situation, typisch für Gefangenschaft und Sklaverei, für Prostitution, Wahnsinn, Verfluchung und Frevelhaftigkeit.

Im Alten Testament gewinnt der Primat der Bekleidung metaphysische Bedeutung, indem er mit dem Begriff *kābôd* angereichert wird, der Herrlichkeit und Ehre bedeutet und etymologisch auf Schweres, Gewichtiges, Wichtiges verweist. Das herrliche Kleid (*bègèd kābôd*), von dem Sirach spricht,

bezeichnet das Priestergewand Aarons, dem die biblische Tradition die Einrichtung des Priesteramtes zuschreibt (Sir 45,9), und die festlichen Paramente des Oberpriesters Simon, der, »wenn er sich mit den schönsten Ornamenten bekleidete/und die Stufen des heiligen Opferaltars hinaufstieg,/das ganze Heiligtum mit Glanz erfüllte« (Sir 50,11-12)<sup>1</sup>. Die Verbindung zwischen Bekleidung und Priesterschaft, zwischen Bedeckung und Gottesdienst, stützt sich darauf, daß Gott die Erde mit den Werken der Schöpfung »eingekleidet« hat und selbst bekleidet erscheint: »Herr, mein Gott, du bist sehr herrlich;/du bist schön und prächtig geschmückt./Licht ist dein Kleid, das du anhast.« (Ps 104,1-2) Die Herrlichkeit des Priestergewandes ist also ein Abglanz der Herrlichkeit des *kābôd* Jahwehs<sup>2</sup>: Ihr Charakter kann nur mit Bezug aufs Transzendente verstanden werden, das wesentlich »bekleidet« ist und bei allen Begegnungen mit den Menschen seine Macht verhüllt, bedeckt und bekleidet, weil der direkte Anblick Gottes für die Menschen nicht ertragbar ist. Der Herr spricht zu Moses: »Mein Angesicht kannst du nicht sehen; denn kein Mensch wird leben, der mich sieht« (2. Mose, 33, 20). Eng verbunden mit Bekleidung ist der Aufenthaltsort Gottes, der bedeckte Ort, die Stiftshütte, die Moses zusammen mit dem Priestertum Aarons einrichtet: Das Zelt wird gleichzeitig mit den Priesterkleidern hergestellt (2. Mose, 39). Die Errichtung des Tempels durch Salomon ist die Krönung dieser Perspektive: Das feste Haus Gottes wird mit seinem *kābôd*, seinem Glanz assoziiert.<sup>3</sup>

Diesem metaphysischen Primat der Bekleidung ist die griechische Erfahrung der Nacktheit diametral entgegengesetzt; noch bevor sie sich in der Kunst manifestiert, drückt sie sich als ethisch-ästhetisches Ideal der *Kalokagathia* (καλοκαγαθία) in der Feier der panhellenischen Spiele aus. Hier zeigt sich die menschliche Gestalt in ihrer idealen Dimension als wesentlich nackt: Durch diese Feier der Nacktheit glaubten die Griechen, sich von allen anderen Völkern zu unterscheiden. Für sie ist die Nacktheit nicht mehr beschämend, lächerlich oder entehrend; sie gewinnt im Gegenteil paradigmatische Bedeutung, in der sich eine religiöse Erfahrung, die der Klarheit des Sehens entscheidende Bedeutung beimißt, mit einer agonistischen Auffassung des Lebens berührt, die, aristokratischen

Ursprungs, den Sieg und seine ruhmvolle Feier als Ziel begreift, das es mit der größten Energie zu verfolgen gilt.

Mit Plato erringt die Klarheit der Vision metaphysische Bedeutung: im Höhlengleichnis führt der Weg der Wahrheit sukzessive von der Vision der Schatten und der Spiegelbilder zur Kontemplation der Ideen. Aus dieser Konzeption der Wahrheit als Exaktheit des Blickes und der ewigen Substanz als Objekt der intellektuellen Vision entsteht die Metapher der »nackten« Wahrheit: Ihr zufolge ist der Erkenntnisprozeß eine Enthüllung des Objekts, seine vollständige Entblößung und allseitige Beleuchtung.<sup>4</sup> Darum wird der Körper als Hindernis, als Grab der Seele gedacht, welche nur nackt – ψυχῇ γυμνῆ τοῦ σώματος (Krat. 403 b) – vollständige Freiheit erlangt. Mit diesem Primat der Schau mit bloßem Auge ist der Begriff der Theoria (θεωρία) verbunden, der für das griechische Denken von solch großer Wichtigkeit ist<sup>5</sup>: nach einer etymologischen Hypothese impliziert das Wort θεωρία als Fusion von θέα, Schau, Anblick, und ὤρα, Sorge, Obacht, Eifer, Eile, die Sorge um das Sehen, die metaphysische Potenzierung des Sehens, das Sehen des Dinges durch alle Bekleidung und Verhüllung hindurch in seinen exakten Einzelheiten.<sup>6</sup> Auf diesen metaphysischen Prämissen gründet sich die Darstellung der Nacktheit in der klassischen griechischen Plastik: Sie wird verstanden als Idealform der menschlichen Gestalt, von der die erscheinenden Körper nur Abbilder sind.<sup>7</sup>

Sowohl im Judentum als auch bei den Griechen scheinen also Auffassungen von der menschlichen Gestalt verwurzelt zu sein, die nichts Erotisches an sich haben, eben weil sie zwischen Bekleidung und Nacktheit keinen Übergang zulassen, sondern einen der beiden Termini zuungunsten des anderen verabsolutieren. Metaphysik der Bekleidung und Metaphysik der Nacktheit sind Perspektiven, die auf die westliche Kultur bis in unsere Zeit konstanten Einfluß ausgeübt haben: Sie tauchen immer dort auf, wo das Problem als Konflikt zwischen Würde und Freiheit des Körpers in absoluten Begriffen gestellt wird.

Dennoch läßt sich weder das Judentum in seiner Gesamtheit auf die Metaphysik der Bekleidung, noch die griechische Kultur auf eine Metaphysik der Nacktheit reduzieren. Schon

in der Antike lesen Denker jüdischer Herkunft, wie Philo von Alexandria, Episoden des Alten Testaments unter griechischer Perspektive und schreiben der Nacktheit zumindest die Möglichkeit einer positiven Bedeutung zu: »Der Oberpriester«, schreibt Philo, »wird das Heiligste des Heiligen nicht mit einer Tunika betreten, sondern nachdem er seine Seele von dem Gespinnst der Meinungen und Einbildungen befreit hat, und nachdem er sie denen gelassen hat, die die äußeren Dinge lieben und den Schein mehr schätzen als die Wahrheit, wird er nackt, ohne Farben und Klänge, eintreten.«<sup>8</sup> Darüber hinaus stellt die biblische Erzählung von der ursprünglichen Nacktheit Adams und Evas den Anhaltspunkt für diejenigen dar, die den Platonismus mit der Bibel verbinden wollen, wie etwa die mittelalterlichen adamitischen Sekten, die Brüder und Schwestern vom Freien Geist, von denen Hieronymus Bosch inspiriert wurde.<sup>9</sup> Diese Verbindung bleibt jedoch äußerlich, es gelingt ihr nicht, die Grenzen der nackten Wahrheit zu überschreiten.

Auf der anderen Seite überdenkt der neo-pythagoreische und gnostische Hermetismus die kulturelle Tradition und die griechische Philosophie gemäß einer Konzeption der »bekleideten« Wahrheit, die in ihrer unaussprechlichen Herrlichkeit nur wenigen Eingeweihten sichtbar wird. Die Wahrheit ist nicht nur für die Profanen, die keinen Zugang zur Erkenntnis haben, sondern auch für die Erwählten verhüllt. Sie zeigt sich den Erwählten in ihrem Glanz, in ihrer Doxa ( δόξα ), nicht in ihrer theoretischen Nacktheit: »Wenn du über die Schönheit des Guten nichts sagen kannst«, heißt es im Corpus Hermeticum (X, 5–6), »nur dann wirst du es sehen, denn die oberste Erkenntnis ist göttliches Schweigen und Ruhe aller Empfindungen.« Die Seelen, die Ideen, die Äonen des gnostischen Denkens befreien sich von der unreinen Nacktheit des Fleisches und werden als mit einer spirituellen Bekleidung begabt gedacht: »Sie werden mit wirklichen Kleidern versehen/und eingehüllt mit glänzenden Gewändern«, heißt es in einem gnostischen Hymnus, der in den Thomasakten überliefert ist.<sup>10</sup> Obwohl den gnostischen Sekten unbegrenzte sexuelle Freizügigkeit nachgesagt wurde, wovon erotische Schriftsteller unseres Jahrhunderts, wie Lawrence Durrell, inspiriert

wurden, bleibt die erotische Dimension von der Gnosis, eben wegen des rigorosen Dualismus zwischen nacktem Körper, der zum Untergang bestimmt ist, und bekleidetem Geist, der der Rettung geweiht ist, ausgeschlossen; dieser Dualismus verhindert die Denkbarkeit eines Zwischenstadiums, eines Überganges.

Die Entdeckung der Möglichkeit dieses Überganges innerhalb des jüdischen und des griechischen Denkens verdanken wir den Werken H. U. von Balthasars beziehungsweise Martin Heideggers. Metaphysik der Bekleidung und Metaphysik der Nacktheit stimmen darin überein, daß sie der Sichtbarkeit – und sei es auch auf gegensätzliche Weise – absoluten Wert zuerkennen. Balthasar zeigt nun, daß der hebräische Begriff des *kābôd* nicht nur die sichtbare Herrlichkeit, sondern auch den Bezug auf etwas anderes, Unsichtbares, impliziert. Nach seiner Interpretation ist *kābôd* kein statischer, sondern ein dynamischer Begriff, der auf der Spannung zwischen »unförmigem« Glanz und einem mit Form begabten Bild gründet.<sup>11</sup> Daraus resultiert ein Sehen, das zugleich Nichtsehen, eine Gestalt, die zugleich Ungestalt ist: gleißendes Licht und tiefste Dunkelheit zugleich. Damit überschreitet *kābôd* den kultisch-liturgischen Kontext und erstreckt sich auf die gesamte Schöpfung, darin einbegriffen vor allem der Mensch, der nach dem Bild Gottes geschaffen ist. Es gibt also einen Übergang zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren, zwischen der Bekleidung und dem, was sie bedeckt. Balthasar verteidigt die Möglichkeit einer vom Platonismus unabhängigen biblischen Erotik und unterstützt eine wörtliche und profane Interpretation des Hohelieds: Eros ist hier weder Symbol noch Allegorie; er präsentiert nur sich selbst und entfaltet sich »in der Verkleidung des Jungen und des Mädchens als König und Königin«, im »Spiel, verhüllt das zu bezeichnen, was nicht genannt werden darf, aber auf jeden Fall bedeutet werden muß«<sup>12</sup>.

Ähnlich zeigt Heidegger, daß der griechische Begriff der *Aletheia* ( ἀλήθεια ) eine ursprüngliche Bedeutung hat, die über den theoretischen Begriff der Exaktheit des Blickes hinausgeht. Nach Heidegger impliziert das Wort ἀλήθεια eine Verbergung ebenso wie eine Enthüllung: In der Tat ist es

durch ein alpha privativum charakterisiert, dem etwas Verborgenes, Eingeschlossenes, Bewachtes, Maskiertes, Verhülltes, Bedecktes entgegensteht. Heidegger schlägt die Übersetzung *Unverborgenheit* vor, weil die Dimension des Verbergens wesentlich ist: dieses, »verstanden als ein Sich-Verstecken, beherrscht das Sein des Seienden und bestimmt so auch das Seiende in seiner Präsenz und Zugänglichkeit«<sup>13</sup>. Die griechische ἀλήθεια meint also nicht einen Primat der Nacktheit, sondern einen Übergang zwischen Verbergen und Enthüllen, der nicht auf die platonische Vorstellung einer vollständigen Erklärung oder reinen Erleuchtung reduzierbar ist. Ebenso unterstreicht Marcel Detienne<sup>14</sup>, daß in archaischer Zeit die religiösen Begriffe Ἀλήθεια und Ἀήνην ein Paar von antithetischen und komplementären Bestandteilen bilden. In der Tat eröffnen die Koren (Κόραι), die jungen Mädchen der archaischen griechischen Plastik, mit ihrer *draperie mouillée* und ihrem zweideutigen und unenträselbaren Lächeln ein Feld erotischer Bezüglichkeit, das ungleich weiter und vielfältiger ist als die schönhintrige Nacktheit der klassischen Aphroditen. Das *déhanchement*, der Hüftschwung, auf dem der *sexappeal* der klassischen weiblichen Nacktheit basiert, und die *cuirasse esthétique* der klassischen männlichen Nacktheit sind ebenso evident wie die platonischen Ideen. »Evidenz« auf griechisch ist Eidos ( εἶδος ) oder Idea ( ἰδέα ).<sup>15</sup> Aber eben diese Evidenz, der Umstand, daß der Blick frei ist, die weibliche oder männliche Nacktheit in ihrer idealen und ewigen Form zu sehen, macht diese Erfahrung statisch und schließt sie vom erotischen Übergang aus.

## 2. Die Erotik der Entblößung: Nacktheit und Schleier

In der bildenden Kunst war es das Christentum, das eine vollständige Darstellung der Erotik ermöglichte, indem es eine Dynamik einführte, die von der jüdischen und klassischen Antike nicht hinreichend entwickelt worden war. Diese Bewegung kann sich auf die Entblößung oder auf die Ankleidung richten. Paulus sagt: » . . . ihr habt den alten Menschen mit seinen Werken ausgezogen und den neuen angezogen, der erneuert wird zur Erkenntnis nach dem Ebenbild dessen, der ihn

geschaffen hat.« (Kol 3, 9–10) Aus der ersten Handlung, der Entblößung, entsteht die Erotik der Reformation und des Manierismus, aus der zweiten, der Ankleidung, die Erotik der Gegenreformation und des Barock.

Der aufmerksamste zeitgenössische Interpret der Erotik der Entblößung war Georges Bataille, der das erotische Begehren unauflöslich mit dem Trieb zur Entblößung und Selbstentblößung, mit der Überschreitung des Tabus der Nacktheit verbindet: »Die entscheidende Handlung«, schreibt er, »ist die Entblößung. Nacktheit ist das Gegenteil eines abgeschlossenen Zustandes . . . Sie ist ein Zustand der Kommunikation . . . Obszönität bedeutet eine Verwirrung, die in jenen Zustand der Körper störend eingreift, der durch die Verfügung über sich selbst und eine dauerhafte, ausgeprägte Individualität gekennzeichnet ist.«<sup>16</sup> Bataille bewegt sich in einer Tradition, die der Entblößung großen spirituellen Wert zuschreibt; nach Paulus hat sie sich vor allem in der Proposition des Hl. Hieronymus, des *nudus nudum Christum sequi*, manifestiert und dann großen Nachhall im Mittelalter gefunden. In der Reformation wird sie noch radikaler akzentuiert: das Kreuz, die Marter, die Agonie Jesu werden zum höchsten und wichtigsten Punkt christlicher Erfahrung. Daraus folgt, daß die Verdammnis, die Qual, die Vernichtung, der Abgrund, die Verwirrung, die Unordnung, das Erstaunen, das Zittern, ja der Tod sich als Modelle erotischer Erfahrung aufdrängen.<sup>17</sup>

Die fundamentale Affinität zwischen Sexualtrieb und Tod besteht nach Bataille in der ikonoklastischen Tendenz, die sie beseelt: beide lösen die Formen auf, zerstören die Bilder und verletzen den schönen Schein, all dies auf der Suche nach einer wesentlicheren Wahrheit, nach einer radikaleren Reinheit, nach einem Absoluten. Diese Tendenz hält jedoch vor der Nacktheit nicht an, sondern geht darüber hinaus: Die nackten Oberflächen der Körper sind auch nur Schein, Bild, Maske. Sexualität und Tod bringen nach Bataille die Bewegung der Entblößung zur äußersten Konsequenz: durchbohrt, exponiert, offen und enthäutet zu sein oder durchbohren, exponieren, öffnen und enthäuten heißt nichts anderes, als sich in dem Abgrund zu verlieren, der die trügerische Rundheit der Körper spaltet.

Der Zielpunkt dieser Erfahrung jedoch ist nicht mehr der Übergang, und es ist höchst zweifelhaft, ob sie überhaupt als erotisch bezeichnet werden kann. Die von Bataille beschriebene äußerste Entblößung kehrt nicht mehr zur Bekleidung zurück, die als der Gegensatz der Nacktheit verstanden wird, sondern sucht Ruhe und Frieden in der Vereinigung mit der Totalität des Seins, in der unbegrenzten Verschmelzung der Orgie, in einer neuen metaphysischen Einheit. Die Möglichkeit selbst der Repräsentation fehlt, weil sich das Ikonoklasma vor allem gegen das Bild, gegen die Darstellung der Nacktheit richtet. Bataille selbst hat sich jedoch an diesen metaphysischen Extremismus nicht gehalten: In dem Band »Die Tränen des Eros« reproduziert und kommentiert er in äußerst wirkungsvoller Weise die Meisterwerke der erotischen Malerei verschiedener Jahrhunderte.<sup>18</sup> Wie soll man dieses Paradox auflösen?

In Wirklichkeit hat die Bewegung der Bloßstellung Grenzen, jenseits derer sie jegliche erotische Spannung verliert und in eine metaphysische Immobilität zurückfällt. Beredte Zeugnisse dafür sind jene Bilder des 16. Jahrhunderts von Cranach dem Älteren, Hans Baldung Grien und den Manieristen, denen Bataille in seiner Geschichte der Erotik so große Bedeutung zumißt. Diese sind erotisch nicht nur, weil sie sich die ikonoklastische Tendenz zu eigen machen, sondern weil sie dem Bildersturm gleichzeitig Grenzen setzen.

Es ist mehrfach bemerkt worden, daß sich zu Beginn des Ausklangs des Mittelalters in nordeuropäischen Ländern ein neues Bild der weiblichen Nacktheit durchsetzt, das sich fundamental von der griechischen Nacktheit unterscheidet. Während die klassische Nacktheit vom Schwung der Hüftlinien dominiert wird, gelten der nordischen Nacktheit die Linien des Bauches für fundamental.<sup>19</sup> Man hat ebenso bemerkt, daß diese nordische Nacktheit im Zusammenhang mit der Tendenz des Christentums zu sehen ist, die spirituelle Bedeutung der Häßlichkeit dadurch wiederzugewinnen, daß die Körper in ihrer nackten Realität und nicht in ihrer nackten Idealität dargestellt werden. Doch die eigentliche Innovation des Christentums besteht nicht so sehr in der Aufwertung der Häßlichkeit oder darin, als exemplarisches Modell einen durchbohr-

ten Nackten, den Gekreuzigten, eingeführt zu haben, sondern in der Bewahrung der Möglichkeit des Bildes, nachdem es diese Möglichkeit selbst aufs Spiel gesetzt hat. Die Malerei hat viele Jahrhunderte gebraucht, um dahin zu gelangen, Christus nackt, durchbohrt und tot am Kreuz zu zeigen; erst mit Grünewald und Holbein, am Vorabend der Reformation, wagt sie, Christus als Leichnam im Zustand der Verwesung darzustellen.<sup>20</sup> Erst mit der Reformation zeigt sich das Problem des Bildes von Christi Tod als Lösung des Problems vom Tod des Bildes. Christus kann deswegen tot, gekreuzigt, nackt und verwesend dargestellt werden, weil dieses Bild nur ein *Schleier* ist, unter dem seine göttliche, undarstellbare Natur hervorleuchtet. Christus als Apollo darstellen, wie es die Renaissance vorschlug, bedeutete Rückfall in die Idolatrie, ins Heidentum. Ihn jedoch überhaupt nicht darstellen, hieß davon ausgehen, die menschliche Gestalt, die Christus angenommen hatte, könne sich durch ikonoklastische Askese metaphysisch mit jenem Gott identifizieren, der doch, wie Luther lehrt, grundsätzlich verschieden ist; es bedeutete, auf eine Heiligkeit zu hoffen, die dem Menschen grundsätzlich verschlossen ist.<sup>21</sup>

Die Maler der Reformation lösen diese Probleme, indem sie dem *Schleier* die gleiche Bedeutung zukommen lassen wie der *Nacktheit*, zwischen beiden einen Übergang herstellend, der von höchster erotischer Bedeutung ist. Der Schleier ist kein bloßes Hindernis für die Schau mit bloßem Auge, sondern Bedingung jeder möglichen Schau. Der typische Ausdruck der Kreuzestheologie Luthers, *Deus absconditus*, bedeutet, daß Gott sich unter verschleierte Formen manifestiert und offenbart; die Schleier lüften zu wollen, hieße, die Möglichkeit der Offenbarung selbst zu unterbinden.

Zwei Gefahren gibt es für die Malerei der Reformation, die Ikonophilie und die Bilderfeindlichkeit, die klassische Nacktheit und den metaphysischen Mystizismus<sup>22</sup>; es ging darum, einen Zwischen-Raum herzustellen. Aus dem Umfeld dieser Problematik entstehen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts einige Bilder, die zu den Meisterwerken der abendländischen Erotik der Entkleidung zählen. Die zahlreichen Lukrezias, Cranachs, Dürers (die Melanchton zusammen mit

Grünwald für die Maler der Reformation hält) und Baldung Griens haben eine zweifache Bedeutung: dargestellt in dem Moment, wo sie die eigene Nacktheit und die Leinwand, das Fleisch und das Bild zerreißen, retten sie beide vor der Zerstörung, bewahren sie als unverzichtbare Schleier einer Wahrheit, die verschieden ist und undarstellbar in ihrer Nacktheit. Ihre Erotik besteht darin, sich entblößt zu haben und in ihrer Selbstanfechtung als Bilder der Entblößung keinen Widerstand zu bieten; sie besteht darin, der eigenen Zerstörung sich nicht zu widersetzen, und doch: gleichzeitig präsentieren sie ihre Nacktheit als Schleier, der nicht gelüftet werden kann, zeigen sie, daß das Ikonoklasma eine Aktion ist, die nicht zu



Abb. 1: »Venus und Amor«

Ende geführt werden kann. Der Trieb, der zur Entblößung und zur Wahrheit führt, muß ohne Vorbehalte angenommen werden, weil nur so die intime Verbindung entdeckt werden kann, die die Nacktheit auf den Schleier, die Wahrheit auf ihre Verbergung verweist.

In dem Bild *Venus und Amor* von Cranach dem Älteren, das heute in der Galleria Borghese in Rom hängt, erreicht die Erotik der Entblößung ihren Höhepunkt (Abb. 1). Diese Venus begleitet mit einem Blick, der unendlich zerschmilzt und unendlich erlaubt, eine Serie von haltlosen Übergängen, in der der Betrachter sich verliert. Vom Körper der Venus, der mit außergewöhnlicher Grazie das cliché der nordischen Nacktheit wiederholt, wandert die Aufmerksamkeit

zu dem Baum, den sie sanft berührt: dieser Baum ist sicherlich das ξύλον, das Holz, an das der nackte Körper Christi geheftet wurde, das Fundament der reformatorischen Erotik; dennoch öffnet, teilt, spaltet er sich nach unten zu, während die pflanzliche Geschmeidigkeit des Körpers der Venus den σταυρός evoziert, den gerade eingepflanzten Pfahl, das Kreuz. Durchdringend und durchdrungen verwechseln sie sich untereinander; das, was sich öffnen sollte, schließt sich und ist von einem Schleier bedeckt, das, was kompakt bleiben sollte, spaltet sich und wird schmeichelnd liebkost. Die Nacktheit der Venus ist der Schleier des Kreuzes: in ihr soll man Anderes sehen, als was man sieht und vermutet, in ihr verbirgt sich der Körper des Erlösers. Umgekehrt ist der Baum, das Kreuz der Schleier der Nacktheit der Venus: auch in ihm soll man Anderes sehen, als was man sieht und ahnt, in ihm versteckt sich die Nacktheit der Venus.

Der von Cranach hergestellte Übergang vom mythologischen zum religiösen Sujet wird auf unterschiedliche Weise von Parmigianino in seiner *Madonna della rosa* entwickelt (Abb. 2). Dort ist es eine Venus, die Christus ähnelt, hier eine Madonna, die der Venus gleicht. Diese Austauschbarkeit ist jedoch grundsätzlich von der verschieden, die der neoplatonische Humanismus der Renaissance postuliert hat, für den – wie Spencer in seiner *Hymne zu Ehren der Schönheit* sagt – »die Seele Form ist und die Seele den Körper macht«. Hinter Parmigianinos Bild steht eine ikonoklastische Erfahrung, die er in der schrecklichen Plünderung Roms 1527, der er nur mit knapper Not entkommen ist, durchgemacht hat.<sup>23</sup> In der Renaissancemalerei ähneln sich die Venera und die Madonnen, weil sie beide an der metaphysischen Idee der Schönheit teilhaben; der Bildersturm, indem er das Göttliche als jenseits aller Form in eine undarstellbare Differenz setzte, ermöglichte hingegen die Bewegung, die Dislozierung, den Übergang von einer Form zur anderen. Nichts erhält sich mehr in seiner metaphysischen Identität, alles zirkuliert und transformiert sich. Der Manierismus ist genau die künstlerische Erfahrung dieser Zirkulation, verbunden mit dem Bewußtsein, daß jegliche Form ein Schleier der Differenz sein kann. Die außergewöhnliche Erotik dieses Bildes von Parmigianino besteht



Abb. 2: »Madonna mit der Rose«

nicht einfach in dem Schleier, der den schönen Busen der Madonna bedeckt, auch nicht in der schamlosen Schönheit des Kindes, sondern in dem Übergang, den es herstellt zwischen der Rose und den Genitalien des Jesuskindes. Die erste Bewegung, die sich eingibt, ist ikonoklastisch: mit der einen Hand die Rose zu nehmen, festzuhalten und zu verletzen, mit der anderen die Knospe des Fleisches. Doch der Trieb ist gebremst, der Akt vollendet sich nicht: Der Blick der Madonna konzentriert sich nicht auf ein einzelnes Objekt, sondern verliert sich über beiden; ihre Hände, unsicher über

ihr Ziel, scheinen unfähig, das, was ihnen dargeboten wird, anzunehmen. Die verfehlte Geste hat dieselbe Funktion wie der Schleier, der die Scham der Venus des Bronzino oder die Nackten der Schule von Fontainebleau bedeckt. Es gibt eine Grenze der Entblößung, jenseits derer jede Bewegung zum Erliegen kommt. Die verfehlte Geste, wie der Schleier, eröffnet und erhält einen Zwischen-Raum zwischen Bekleidung und Nacktheit, zwischen Judentum und Griechentum, den das Kreuz, Kreuzungspunkt verschiedener Metaphysiken, hergestellt hat.

### **3. Erotik des Anziehens: Bekleidung und Körper**

Neben der Erotik der Entblößung existiert in der christlichen Kultur eine Erotik des Ankleidens, die an Charme und Reichtum der Artikulation der ersten in nichts nachsteht. Sie gründet auf dem biblischen Vergleich von Körper und Kleid (Sir 14,18) und ermöglicht zwischen den beiden Termen Übergänge verschiedenster Art.

Der genaueste zeitgenössische Interpret der Erotik des Ankleidens ist Pierre Klossowski, für den die Erotik nicht von der Erfahrung der Inkarnation zu trennen ist: daraus folgt, daß die Nacktheit der Körper nicht als Zielpunkt eines Prozesses der Entkleidung, Entblößung oder Verletzung angesehen wird, sondern im Gegenteil als Vorgang der Einkleidung, der Materialisierung und Personifizierung. Der Begriff selbst der Nacktheit, sei es in seiner klassisch-griechischen Form als ideales Modell, sei es in seiner christlich-reformatorischen Akzentuierung als entblößter Körper, verliert jede Bedeutung. Der Ursprung dieser Konzeption liegt in der Patristik der ersten christlichen Jahrhunderte. Es war Tertullian, der kategorisch behauptet hatte, daß »alles, was ist, Körper einer bestimmten Art ist; nichts ist körperlich außer dem, was nicht ist«<sup>24</sup>. Der wichtigste Bezugspunkt ist darum nicht das Leiden Christi, des Gemarterten und Gekreuzigten, sondern seine Inkarnation, die Einkleidung des Geistes durch den Körper und schließlich seine triumphale Wiederauferstehung in Fleisch und Blut. Das Dämonische, sagt Klossowski, ist nicht das Fleischliche, sondern das Spirituelle.<sup>25</sup> Die Krankheit der

modernen Welt besteht weniger in der Prävalenz der Äußerlichkeit vor der Innerlichkeit, des täuschenden Kleides vor der nackten Wahrheit, sondern im Gegenteil in der Tatsache, daß das Spirituelle sich nicht mehr inkarnieren kann, in der fehlenden Möglichkeit der Besessenheit.<sup>26</sup> Das Phänomen der Besessenheit ist also keine Manifestation des Dämonischen, sondern vielmehr seine Austreibung: dadurch, daß sich das Dämonische inkarniert, hört es auf zu sein.

Daher also die befreiende Wirkung, die Erotik und Kunst vereint: beide stellen dem ein Kleid, eine Hülle, ein Simulacrum zur Verfügung, was ohne Realität ist, zwingen das zur Präsenz, was abwesend ist, machen sichtbar, was nur spirituell ist. Körper und Kunstwerk sind am gleichen Werk der Rettung beteiligt: Sie gestalten und befreien das, was alleine reines Nicht-Sein, Negation, Widerspruch ist; Körper und Kunstwerk sind Aktualisierungen dessen, was weder mitteilbar noch darstellbar ist. Dieses »Etwas« – das Klossowski als »dämonisch« definiert – kommt nicht aus dem Innern, aus der Subjektivität oder dem Ich, sondern von außen, und darum ist es nicht Ausdruck, sondern *Ähnlichkeit*. Erotik und Kunst bewegen sich in einer mimetischen Dimension. Doch dies ist eine Imitation, die sich niemals verifizieren kann, weil das Original, das Phantasma, das Dämonische nie als solches erscheinen.

Die Erotik des Ankleidens versteht den Körper als Hülle: »... sie bewohnt den Körper eines anderen, als ob er ihr gehörte, gleichzeitig gibt sie den eigenen Körper anderen hin.«<sup>27</sup> Das Wesen der Erotik ist darum die *Gastfreundschaft*, die Bekleidung des Fremden, als ob es Eigenes, des Eigenen, als ob es Fremdes wäre. In Klossowskis Trilogie *Die Gesetze der Gastfreundschaft* zeigt sich diese Transitivität des Körpers als Hingabe der eigenen Braut an den Gast. Dieser Akt, der weder banaler Ehebruch noch libertinäre Prostitution ist, unterstreicht deutlich die Funktion des Körpers als Hülle: Nur indem wir anderen einen Körper zum Anziehen geben, der uns gehört, können wir ihn weiterhin in seiner hüllenhaften Äußerlichkeit sehen.

Diese Konzeption des Körpers als Ähnlichkeit bringt Klossowski dazu, die statuarische Nacktheit der traditionellen und

akademischen Malerei, die Nacktheit als malerisches Objekt der Alten Meister neu zu bewerten. Er kritisiert vor allem die Avantgarde, die, angefangen bei Klee, der Anatomie der Körper »die Anatomie des Bildes an sich« entgegengesetzt und sich von jedem Modell, von jedem äußeren Original emanzipiert. Auf diese Weise, sagt Klossowski, wird die »schöne Nacktheit« allmählich entstellt und aufgelöst durch die autonomen Gesetze des Bildes.<sup>28</sup> Die Dekadenz der Nacktheit seit Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts ist seiner Meinung nach eine Manifestation des modernen Ikonoklasmus, der zu einer arbiträren Produktion, in der keine Besessenheit am Werk ist, führt.

Man kann allerdings fragen, ob die akademische Nacktheit des 19. Jahrhunderts tatsächlich als erotisch beschrieben werden kann. Der Prozeß des Ankleidens, den Klossowski verächtlich, führt letztendlich zu neoklassizistischen und ultra-formalistischen Positionen, die sich ganz der Kontemplation der schönen Oberflächen hingeben, ohne daß die Aktivierung eines Übergangs von Kleid zu Körper möglich wäre.

Es gibt also eine Grenze des Ankleidens, jenseits derer der Begriff des Kleides seinen Sinn verliert und zu grabsteinhafter Immobilität sich verfestigt. Die Kurtisanen des alten Roms, wie sie Klossowski in seinem Buch *Die römischen Damen* beschreibt, bieten keine statuarischen Körper dar, sondern Simulakren des Fleisches, die sich in den Armen von Zuschauern bewegen und winden. Die Sklaven des Industriezeitalters, von denen Klossowski in einem anderen sehr schönen Text, *Das lebende Geld*, spricht, bezugnehmend auf die Fotomodelle, Filmstars und Pin-up-girls, entziehen ihren Körper in dem Maße den Konditionen der Ware, in dem sie ihn in ein allgemeines Äquivalent des Tauschwertes, in lebendes Geld, in ein Zirkulationsmittel verwandeln.

Darum müssen die großen Interpreten der Erotik des Ankleidens nicht in der akademischen Malerei des vergangenen Jahrhunderts, sondern in der Kunst des Barock gesucht werden, die die Bewegung als wesentlichen Faktor ansieht. Der Übergang, den sie zwischen Kleid und Körper herstellt, hat zwei grundsätzliche Erscheinungsweisen: im erotischen Gebrauch der *Drapierung*, wie dies bei Bernini geschieht, und

in der Illustration des Körpers als lebende Hülle, wie ihn die anatomische Zeichnung behandelt.

Die Drapierung erringt ihre Autonomie in der Geschichte der Malerei nur sehr langsam. Alberti behauptet in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in seinem Traktat *De pictura* noch die Abhängigkeit der Drapierung von dem, was sie bedeckt: »Die Falten sollen wachsen wie am Stamm des Baumes dessen Zweige. In ihnen sollen sich also alle Bewegungen abzeichnen, so daß kein Teil des Tuches ohne leere Bewegung ist.«<sup>29</sup> In der Werkstatt Verrocchios, zwischen 1470 und 1480, erreicht die Drapierung eine autonome Darstellung und setzt sich als ein entscheidendes figuratives Element der Repräsentation vor allem dank der Arbeit Leonardos durch. In seinem *Traktat über die Malerei* empfiehlt Leonardo jedoch, dem Tuch nicht die »Konfusion vieler Falten« zu geben, sondern es einfach fallen zu lassen.<sup>30</sup>

Erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zeichnen sich unter dem Einfluß des Konzils von Trient die Prämissen einer Umwertung der Drapierung ab, die sie realistischer Vorurteile enthebt. Die Darstellungen der Auferstehung und viel mehr noch der Himmelfahrt Jesu und Marias haben in dieser Entwicklung eine entscheidende Rolle gespielt<sup>31</sup>: Der in der reformatorischen Spiritualität vom nackten Körper der Kreuzigung eingenommene Platz wird nun vom bekleideten Körper der triumphalen Auferstehung besetzt. So entsteht eine neue erotische Sensibilität, die das Kleid als neuen Körper versteht, erlöst von der Sünde und endlich unschuldig. In diesen Prozeß fügt sich die Bestrebung der religiösen Orden ein, die in der ikonographischen Feier ihrer Heiligen ein Modell der menschlichen Gestalt durchsetzen, das diese vollständig in die Mönchskutte verhüllt zeigt.

Diese Prämissen müssen beachtet werden, wenn man den ganzen erotischen Zauber eines Meisterwerkes Berninis, *Die Ekstase der Heiligen Theresa*, geschaffen für die Cornaro-Kapelle der Kirche Santa Maria della Vittoria in Rom, begreifen will. Dieser Zauber kommt nicht so sehr vom Glanz des Engels, von der offenen sexuellen Symbolik des Pfeiles, von der ebenso offensichtlichen Bewußtlosigkeit im schönen Gesicht der Heiligen, sondern vor allem daher, daß der Körper



*Abb. 3: »Die Ekstase der Hl. Theresa«*

der Hl. Theresa sich in die Drapierung der Kutte aufgelöst und eine Transformation erlitten hat, die ihn von der menschlichen Gestalt emanzipiert, obgleich das ganze Beben eines Körpers in Ekstase beibehalten wird. Der kleine beschädigte Terrakotta-Entwurf, den die Ermitage in Leningrad aufbewahrt (Abb. 3), scheint in dieser Hinsicht noch signifikanter

als die Marmorgruppe zu sein<sup>32</sup>: Indem sie weniger Konzessionen an die formale Vollendung macht, unterstreicht sie das Wesentliche, den Übergang vom Körper zum Kleid, die Dislozierung dessen, was unter der Drapierung ist.

Die tiefen Höhlungen des Stoffes der Kutte wiederholen die Wellen eines Körpers, der sich unbegrenzt darbietet, öffnet und zerfließt. In der endgültigen Version hält der Engel in einer Hand einen Pfeil, während er sich mit der anderen anschickt, die Brust der Heiligen zu entblößen. Aber seine Pose, die viel statischer ist als die des Entwurfs, zeigt die Inkongruenz des Aktes, den er vollenden will: In der Tat hat sich die Gestalt des Körpers schon vollständig aufgelöst und ist in die Kutte übergegangen.

Der Weg vom natürlichen Körper der Hl. Theresa zum glorreichen Körper der Kutte ist ein Übergang von Gleichem zu Gleichem, der an die eucharistische Transsubstantiation erinnert. Im Katholizismus geschieht die wesentliche Begegnung mit dem Körper und dem Blut Christi nicht in der Kontemplation des Kreuzes, sondern in der eucharistischen Kommunion. Christus ist in der Hostie so gegenwärtig, wie in der Kutte der Hl. Theresa ihr Körper. Es macht keinen Sinn, unter der Kutte nach etwas zu suchen, »Theresa lebt wesentlich in der Kutte«<sup>33</sup>. Alles ist schon hier und jetzt gegeben in der triumphalen Unschuld einer Hülle, die Substanz ist, in einer autonomen und selbstgenügsamen Bedeckung. Trotzdem ist dieser neue Körper keine immobile Form; die sakramentale Gegenwart ist lebendig, ist »eine Bewegung, die ständig neu begonnen wird . . . die klar sieht, daß die Form nur ein Aspekt dessen ist, was existiert«<sup>34</sup>. Hier gibt es keine Ruhe, keinen Frieden, keinen Stillstand in einer schönen Oberfläche, einer spirituellen Hochzeit oder einer selbstbezüglichen Theatralik, sondern unerschöpflichen Transfer, Übergang.<sup>35</sup>

Doch die Erotik des Barock erschöpft sich nicht in der Kutte der Hl. Theresa, sondern geht auch den Weg zurück, der vom Kleid zum Körper führt. Die Nackten des Barock sind nicht Endpunkte einer Entblößung: Sie glänzen in ihren »Mänteln der Haut«, die nichts mehr unterscheidet von den »Mänteln des Lichts«, von denen die Kirchenväter sprachen. Dies wird schon bei den Nackten Berninis deutlich, in der

Marmorgruppe *Apollo und Daphne* oder in der *Wahrheit, entschleiert von der Zeit*, in denen Nacktheit und Drapierung in einer vollständigen und überraschenden Autonomie nebeneinander gestellt sind. Der Körper als Kleid feiert Triumphe bei einigen Malern. Die bedeutenden Interpreten der Erotik des Ankleidens sind: Rubens, der mit unvergleichlichem Effekt die Körnung der Epidermis hervorhebt und erotische Übergänge zwischen Haut und Pelz herstellt, wie in dem bekannten Bild *Het pelske*; Poussin, der in großen Kompositionen Nacktheit und Drapierung mit der gleichen indifferenten Distanz behandelt; Velásquez, Maler glänzender Kleider und einer seidenen *Venus im Spiegel*. Die Krönung dieser Art, den Körper zu verstehen, ist vermutlich Boucher, Maler von »Mänteln der Haut«, die noch nicht einmal nackt zu sein scheinen, Maler eines Bildes, das Venus darstellt, während sie Amor entwaffnet, in dem symbolisch die Suspension des ikonoklastischen Triebes angezeigt wird.

Dieser Trieb ist nicht deswegen suspendiert, weil er auf später verschoben oder durch den Schleier konserviert wird, sondern weil er nutzlos geworden ist durch das Bewußtsein, daß die Körper Hüllen und nicht Statuen, Kleider und nicht substantielle Formen sind. Träger dieses Bewußtseins sind die anatomischen Zeichnungen des Barock, die mit der Klinge des Messers, mit der Schneide des Skalpells über die schönen »Mäntel der Haut« fahren, sie öffnen und aufklammern, die schöne Oberfläche der Muskeln und der inneren Organe zeigen, ja sogar deren erotischen Zauber unterstreichen. Das bedeutendste Werk dieser Richtung ist vermutlich das Traktat *Anatomia humani corporis* des Holländers Goffredo Bildloo, das 1685 in Amsterdam mit den hinreißenden Illustrationen von Gérard de Lairese erschien, einem Künstler aus der Schule Poussins. Dieses Werk, das sowohl von den Medizinern als auch von den Malern für unbrauchbar gehalten wurde,<sup>36</sup> bildet einen Gipfelpunkt der Erotik des Barock und liefert ein außergewöhnliches Pendant zur Hl. Theresa des Bernini. Dort ein Kleid, das so lebendig und vibrierend wie ein Körper ist, hier ein Körper, so äußerlich und herrlich wie ein Kleid: In beiden Fällen existiert das Subjekt nicht mehr, ist außer sich, in der Ekstase oder im Tod.

Die Darstellung des Körpers als Hülle ist sicher keine Neuheit des Barock; sie gehört zur anatomischen Zeichnung des 16. Jahrhunderts: Angefangen bei der *Fabrica* des Vesalio, erschienen 1543, gibt es eine ganze Reihe anatomischer Werke, die ursprünglich für Mediziner und dann auch ausdrücklich für Maler bestimmt waren und die Enthäutete mit der Haut in der Hand zeigen.<sup>37</sup> Die Tafeln zeigen offenkundige Verbindungen zur Malerei der Epoche (besonders mit Tizian und Michelangelo), zum großen Teil sind sie jedoch nicht frei von der ästhetischen Kategorie des Schrecklichen.<sup>38</sup> Es galt, einen Übergang herzustellen zwischen Leben und Tod, damit der Körper, der Objekt der Sektion ist, in seiner Ununterscheidbarkeit vom Körper, der Objekt der erotischen Aufmerksamkeit ist, gesehen und dargestellt werden kann. Eben dies geschieht in dem Traktat *Bildloos*, in dem die leblosen und enthäuteten Körper einer jungen Frau und eines jungen Mannes dargestellt sind. Nichts auf diesen Tafeln erinnert an Verwesung, Schlachtung, Ausweidung. Die Organe des Inneren sind ebenso schön wie die Rundung des Busens, die Grübchen des Hinterns, die Wölbung der Vulva. Die Erotik des Ankleidens geht über die Haut hinaus und bezieht das Innere des Körpers mit ein. Sogar die Innenseite der Haut, die sanft nach außen gewendet ist, scheint kein blutiger Überrest, sondern Pelz oder Samt zu sein, Stoff einer besseren Qualität als das Leichentuch, in das der Körper eingewickelt war, wenn auch nicht wesentlich von ihm verschieden.

Nichts unterscheidet auf den ersten Blick den Leichnam, gezeichnet vom Maler, wie es das Frontispiz sagt, *ad vivum*, von einem lebenden Körper, der sich selbst überlassen ist, vielleicht dem Traum hingegeben: Die Hand der Toten begleitet manchmal maliziös den Saum der Haut mit einer Geste voller Anmut. Sie scheint sich gleichsam selbst zu entdecken, um dem Blick nicht ein Inneres, sondern noch feinere, noch kostbarere Gewebe darzubieten. Diese werden auf den folgenden Tafeln des Traktats immer weiter sektioniert, ohne daß man je etwas Intimes oder Geheimes erblickte. Vom gesunden und vollständigen menschlichen Körper der ersten Tafeln bis zum Skelett der letzte Seiten vollzieht sich in hundertfünf Illustrationen ein Übergang von Gleichem zu Gleichem. Die Locken

der Haare, die Schamhaare, die Flügel der Fliege, die sich zufällig auf dem Bauch ausruht, die pralle Brustwarze, der enthäutete Penis, der sich majestätisch aufrichtet, während kleine Nägel die Haut des Scrotums auf der Tafel befestigen . . . alles ist Kleid, Stoff, Gewebe. Die Sehnen ähneln den Fasern der Schnur, die den Leichnam an der Kehle hält, oder der Schlinge, die die Handgelenke zusammenhält. Selbst die Knochen sind als Gewebe mit etwas wurmstichigem Einschlag dargestellt. Alles ist auf kleinste Teilchen reduziert und von allen Seiten gezeichnet wie die winzigen Knöchelchen des Fußes auf der letzten Tafel: Alles bleibt bis zuletzt Gewebe, Kleid. Alles wird zu Staub, aber der Staub ist die letzte Hülle, die alles bedeckt.

#### **4. Die elektronische Nacktheit und das Kleid aus Fleisch**

In unserem Jahrhundert manifestieren sich die Erotik des Entblößens und die Erotik des Ankleidens als Schauspiel im *Striptease* und im erotischen Theater. Nur selten gelingt es ihnen jedoch, einen effektiven erotischen Übergang herzustellen. Im Striptease ist dies der Fall, wenn es der Tänzerin gelingt, durch ihren Blick eine einseitige Relation umzukehren. Sobald der Betrachter seinerseits intensiv angeschaut wird, ist es, als ob die sich anbietende Nacktheit als Spiegel wirkte: Der Betrachter wird mit seiner eigenen potentiellen Nacktheit konfrontiert. Die *Peep-Show* erlaubt dem Blick nur eine Richtung, restabilisiert damit die Perspektive der griechischen Metaphysik, das Recht der reinen Theorie und verhindert jede Möglichkeit eines Überganges.

Im erotischen Theater, in dem man Darsteller beim Liebesakt auf der Bühne sieht, kann sich ein Übergang nur herstellen, wenn die Barriere der Berührung durchbrochen wird. Der Frau, die den Zuschauer dazu auffordert, sie an den Handgelenken festzuhalten, während ihr Partner sie nimmt, gelingt es zuweilen, sich selbst als Hülle, Mantel, reine Bedeckung fühlbar zu machen. Doch dieser Übergang erhält sich nicht: In der westlichen Kultur kündigt sich der taktile Kontakt als Vorspiel einer Inbesitznahme an, die auf den Orgasmus als ihren natürlichen Schluß hinausläuft.<sup>39</sup> So fehlt jede Spannung und alles versinkt in Frieden.

Doch die erotische Realität unserer Tage bewegt sich in Richtungen, die sehr viel neuer und beunruhigender sind als der Striptease oder das erotische Theater; dazu gehören vor allem die von der Computergraphik realisierte elektronische Nacktheit und das Kleid des Fleisches der Besessenheitsriten der afro-amerikanischen Religionen. Die Computergraphik scheint in der Lage zu sein, ein vollständig realistisches Bild eines Körpers herstellen zu können, der in der Realität nicht existiert. Im Unterschied zur Fotografie weist sie nicht auf ein reales Modell, auf die Existenz eines Originals zurück. Die elektronisch hergestellte Nacktheit hat nichts mehr mit dem Körper zu tun: Sie hat den Trieb zur Entblößung der Reformation und des Manierismus ans äußerste Extrem getrieben. Nichts hindert, theoretisch, die Elektronik, vollständig realistische Bilder von Nackten aus Holz, Glas oder Eisen herzustellen. So entblößte der Körper sich zuletzt auch des Scheins des Fleisches. Die Subversion der Welt der Formen ist begleitet von einer potentiell unbegrenzten Produktion von Bildern.

Auf der anderen Seite bietet das Phänomen der *Trance*, auf dem sich die Riten der afro-amerikanischen Religionen (Candomblé, Macumba, Voodoo) aufbauen, das Bild eines Körpers, der zur Verfügung gestellt ist, besessen, »geritten« von der Gottheit. Die Tendenz zum Ankleiden der Gegenreformation und des Barock radikalisiert sich: In diesen Riten sehen wir nicht Statuen, Bilder oder Zeichnungen, sondern Körper, die ihrer Subjektivität beraubt sind, die von einer Kraft beseelt werden, die sich durch sie ausdrückt. Die Besessenheit ist irreduzibel, weder auf die Ikonophilie noch auf den Ikonoklasmus. Der Körper des Besessenen ist gegenwärtig in Fleisch und Blut, aber er zählt nicht für sich selbst, sondern dafür, daß er einer Gottheit ein Bild liefert, die sich nicht damit zufrieden gibt, gemalt oder theatralisch mit einer Maske dargestellt zu werden, sondern die ein Gesicht, einen Körper anziehen will.

Die Lichtnackten der Elektronik und die Kleider des Fleisches der afro-amerikanischen Religionen scheinen neue Wege zum erotischen Übergang zu eröffnen. Doch auch hier ist das Risiko eines Rückfalls in die Metaphysik immer gegenwärtig. Denn man bleibt im Rahmen der platonischen Meta-

physik, wenn man die Produkte der Computergraphik als Super-Formen bewertet, deren Bedeutung sich in ihrer Sichtbarkeit erschöpft. Es ist kein Zufall, daß einer der ersten Vorschläge für den Gebrauch der neuen Technologie die Möglichkeit betraf, Bilder zu schaffen, die in sich die Vorzüge verschiedener Schauspielerinnen vereinigen sollten: die Augen der Garbo, den Mund der Bardot, den Busen der Raquel Welch ... Damit fällt man in ein neoklassisches Ideal der Schönheit zurück, das aus den schönsten Teilen mehrerer Körper gebildet ist. Mit Erotik haben dergleichen Collagen nichts zu tun.

Man bleibt ebenfalls im Umkreis metaphysischen Denkens, wenn man die Trance als mystische Einheit von Gott und Mensch denkt, die endlich in einem Zustand spiritueller Selbstüberhöhung miteinander vereint sind. Das Kleid des Fleisches ist im Gegenteil mit der Differenz des Körpers verbunden, welcher nicht reines Instrument der Subjektivität ist, sondern Element einer zeremoniellen Ritualisierung, die sich von der Unterordnung unter den Mythos befreit. Die Trance erhebt nicht zur theopantischen Vision, noch versenkt sie ins Delirium pathologischer Übererregbarkeit: Sie ist »eine Liturgie des Körpers, die bewunderswert reguliert ist«<sup>40</sup> und vielfach ununterscheidbar von der Alltäglichkeit des Tanzes.

## Anmerkungen

- 1 Ich beziehe mich auf die *Editio princeps* des Bibeltextes, aktualisiert von der CEI, übersetzt in *La Bibbia di Gerusalemme* von F. Vattioni, Bologna, EDB, 1974.
- 2 E. Haulotte, *Symbolique du vêtement selon la Bible*, Paris, Aubier, 1966.
- 3 M.-J. Congar, *Le mystère du temple*, Paris, Les éditions du Cerf, 1963, 2. Aufl., S. 115 ff.
- 4 H. Blumenberg, *La metaforica della »nuda« verita*, in: *Paradigmi di una metaforologia*, übers. ins Italienische von M. V. Serra Hansberg, Bologna, Il Mulino, 1969, S. 57 ff.
- 5 J. Ritter, *Origine e senso della »theoria«*, in *Metafisica e politica*, ital. Übers. von R. Garavante und C. Cunico, Casal Monferrato, Marietti, 1983, S. 3 ff. (deutsche Ausgabe: ders., *Die Lehre vom Ursprung und Sinn der Theorie bei Aristoteles*, in: ders., *Metaphysik und Politik. Studien zu Aristoteles und Hegel*, Frankfurt/Main 1977, S. 9–33).
- 6 Vgl. das Stichwort ὄγκω in G. Kittel, *Grande lessico del Nuovo Testamento*, Brescia, Paideia, 1965 ff., Bd. VIII, S. 893.

- 7 K. Clark, *Il nudo. Uno studio della forma ideale*, ital. Übers. von D. O. Caprin, Milano, Martello, 1967.
- 8 Filone D'Alessandria, *Le allegorie delle leggi*, II 56, ital. Übers. von R. Bigatt, Milano, Rusconi, 1978, S. 229.
- 9 W. Fraenger, *Il regno millenario di Hieronymus Bosch*, ital. Übers. von I. Bernardini und G. Collu, Milano, Guanda, 1980.
- 10 Zitiert in H. Leisegang, *La Gnose* (dt.: ders., *Die Gnosis*), frz. Übers. von J. Gouillard, Paris, Payot, 1951, S. 29.
- 11 H. U. von Balthasar, *Gloria. Un' estetica teologica*, Bd. 6, *L'antico patto*, ital. Übers. von M. Fiorillo und U. C. Derungs, Milano, Jaka Book, 1980, S. 20.
- 12 *Ivi*, S. 116.
- 13 M. Heidegger, *La dottrina di Platone sulla verità*, ital. Übers. von A. Bixio und G. Vattimo, Torino, Sei, 1975, S. 55 (dt. Ausgabe: ders., *Platons Lehre von der Wahrheit*, in: ders., *Wegmarken*, Frankfurt/Main <sup>2</sup>1978, S. 201–236).
- 14 M. Detienne, *I maestri di verità nella Grecia Arcaica*, ital. Übers. von A. Fraschetti, Bari, Laterza, 1977, S. 112.
- 15 M. Heidegger, a.a.O., S. 43 der ital. Ausgabe.
- 16 G. Bataille, *L'eroticismo*, ital. Übers. von A. dell'Orte, Milano, Sugar, 1962, S. 19 (dt. Ausgabe: ders., *Der heilige Eros*, Frankfurt/Main – Berlin – Wien 1974).
- 17 Zu dieser Auseinandersetzung erlaube ich mir, auf meinen Artikel *Bataille e l'Italia* zu verweisen, in »L'Erba Voglio« Nr. 29–30, September/Okttober 1977.
- 18 G. Bataille, *Les lermes d'Eros*, Paris, Pauvert, 1961. Die Illustrationen sind nur teilweise wiedergegeben in der italienischen Ausgabe, *Le lacrime d'Eros*, übers. von D. Ritti, Rom, Arcana, 1979, die von meiner Einführung, *L'iconoclasma erotico di Bataille*, begleitet wird. (Dt. Ausgabe: ders., *Die Tränen des Eros*, München 1982.)
- 19 K. Clark, a.a.O.
- 20 L. Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, P.U.F., 1957, Bd. II, 2, S. 462 ff.
- 21 Die Position Luthers ist in dieser Frage völlig verschieden von der Meister Eckharts und der rheinischen Mystik (Taulero, Suso): Während diese nach einer Vereinigung der völlig entblößten Seele mit einem Gott streben, dessen Wesen bar von Gestalt und Form ist, schließt Luther diese Möglichkeit aus. Vgl. den Ausdruck *Dépouillement* (dt.: Entäußerung) im *Dictionnaire de spiritualité, ascétique et mystique*, Paris, Beauchesne, 1937 ff., sowie G. Miegge, *Lutero giovane*, Milano, Feltrinelli, 1977, S. 105, Anmerkung 37.
- 22 Über die Beziehung zwischen Kunst und Reformation, vgl. C. C. Christensen, *Art and Reformation in Germany*, Athens, Ohio University Press, 1959, sowie M. Pianzola, *Peintres et vilains. Les artistes de la Renaissance et la grande guerre des paysans de 1525*, Paris, Cercle d'Art, 1962.
- 23 A. Ghastel, *Il sacco di Roma*, ital. Übers. von M. Zini, Torino, Einaudi, 1983.
- 24 Tertulliano, *De carne Christi*, XI, 4, Paris, Editions du Cerf, 1975, S. 258.
- 25 P. Klossowski, *Un si funeste désir*, Paris, Gallimard, 1963, S. 41.
- 26 P. Klossowski, *La rassemblement*, Marseille, Ryoan-ji, 1984, S. 107.
- 27 P. Klossowski, *La moneta vivente*, ital. Übers. von C. Morena in: »Il piccolo Hans« Nr. 13, Januar–März 1977, S. 83 (dt. Ausgabe: ders., *Das lebende*

- Geld*, in: Museum des Geldes, hg. v. Städtische Kunsthalle Düsseldorf und »Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen«, Düsseldorf 1978, S. 78–99).
- 28 P. Klossowski, *La rassemblement*, S. 63.
- 29 L. B. Alberti, *De pictura*, Buch II, Kap. 45, in: *Opere volgari*, Bari, Laterza, 1973.
- 30 Zitiert nach G. Dalli Regoli, *Il »piegar dei panni«*, in: »Critica d'arte«, Jahrgang XXII (1976), Nr. 150, S. 35 ff.
- 31 E. Male, *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris, Colin, 1932.
- 32 G. Matzulevitch, *Tre bozzetti di G. L. Bernini all'Ermitage di Leningrado*, in: »Bollettino d'arte«, 1963, S. 67 ff.
- 33 R. Kuhn, *Die Unio mystica der hl. Therese von Avila von Lorenzo Bernini in der Cornarokapelle in Rom*, in: »Alte und moderne Kunst« XII (1967), Nr. 94, S. 5.
- 34 So schreibt Y. Bonnefoy über Bernini in *Roma 1630*, ital. Übers. von D. Grange Fiori, Rom, Istituto Editoriale Italiano, 1970, S. 18.
- 35 R. Wittkower bemerkt richtig (in: *G. L. Bernini: the Sculptor of the Roman Baroque*, London, The Phaidon Press, 1955, S. 32), daß das Werk von Bernini nicht auf eine leere Theatralik reduziert werden kann.
- 36 G. Choulant, *Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildung*, Leipzig, Weigel, 1852, S. 92.
- 37 L. Premuda, *Storia dell'iconografia anatomica*, Milano, Martello, 1957, sowie M. Duval, E. Cuyer, *Histoire de l'anatomie plastique*, Paris, Société française d'édition d'art, 1898.
- 38 J. Guillerme, *Sur l'esthétique du décharnement*, in: »Revue d'esthétique«, 1969, Nr. 2, S. 139 ff.
- 39 Nicht so in der orientalischen Kultur: Vgl. R. van Gulik, *La vie sexuelle dans la Chine ancienne*, Paris, Gallimard, 1961.
- 40 R. Bastide, *La rêve, la transe et la folie*, Paris, Flammarion, 1972, S. 56.

Jochen Hörisch

## Das Einhorn als Symbol des schönen Scheins

»Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen«, heißt es im berühmten Schlußsatz von Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus*. Das Einhorn gibt es nicht. Über etwas zu sprechen, was es weder gibt noch gab, ist wissenschaftlich nicht zu verantworten. Nun kann man Imperative – und der Satz: »darüber muß man schweigen« ist ein Imperativ – auch durchbrechen. Dichtung ist das Medium, das Imperative immer wieder lustvoll übertreten hat; und Dichtung ist auch das Medium, das noch davon spricht, worüber andere Diskurse nur schweigen können. Das unterscheidet Poesie auch von der Rede, mit der sie – Curtius und andere haben das gezeigt – historisch gesehen am engsten verbunden ist: von der Philosophie. Während Dichtung daran arbeitet, den Bereich des Sagbaren zu erweitern; während der Dichter von sich sagen zu dürfen glaubt: »Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide«, tendiert Philosophie umgekehrt zunehmend dahin, als Verbotsdisziplin für bestimmte Aussagen zu fungieren. Ist es doch geradezu das Selbstverständnis avanciert sich dünkender analytischer und logischer Philosophie, als diskursive Polizei den Kosmos des Wissens und der Aussagen zu reglementieren, ja zu restringieren.

Dichtung teilt diese Lust am Restriktiven nicht. Sie spricht; sie spricht, weil sie Sprache nicht nur als Medium der Herrschaft (etwa in Erziehungs-, Ausbildungs- oder Verwaltungsprozessen), sondern auch als Medium befreiter und befreiender Aus-Sprache erfahren möchte; und sie spricht noch von dem, was es nicht gibt: etwa vom Einhorn. Nachdem ich mich derart frei-gesprochen habe, mache ich einen zweiten Anfang:

In seinem rätselhaftesten Werk läßt Shakespeare eine verstörte Gruppe von Schiffbrüchigen durch Prosperos verwunschene Insel taumeln. Da ertönt plötzlich »wundersam liebliche Musik«; die Gestrandeten stehen gebannt und werden

nun Zeugen eines unvergleichlich verzauberten Schauspiels. So unerwartet, wie sie gekommen sind, schwinden die unglaublichen Geister wieder; und nach einer Zeitspanne sprachlosen Erstaunens ruft Sebastian, der sachlichste unter den vorgeschlagenen Reisenden, aus: »Now I will believe, that there are unicorns!«<sup>1</sup>

Daß Shakespeares aufgeklärte Figur aus dem 1611 erstmals aufgeführten Drama *The Tempest* überhaupt jemals an der Existenz des Einhorns zweifelte, ist so selbstverständlich nicht. Immerhin weiß noch der Brockhaus von 1827 zu berichten, daß die durch Buffon in der Mitte des 18. Jahrhunderts erfolgte Vertreibung des Einhorns aus der *Allgemeinen Historie der Natur* in jüngster Zeit wieder umstritten sei. Diese vermeinte empirische Zählebigkeit des Fabeltiers ist weniger verwunderlich, als es heute den Anschein haben mag. Denn die Existenz des Einhorns ist von drei Büchern oder Textsammlungen beglaubigt, denen anderthalb Jahrhunderte lang kanonische Autorität zukam: von der Bibel, von den Kirchenvätern und von dem spätantiken Tierkundebuch *Der Physiologus*<sup>2</sup>. Bei der im dritten vorchristlichen Jahrhundert begonnenen Arbeit an der Übersetzung der hebräischen Bibel ins Griechische fehlte den Sèptuaginta-Redakteuren offenbar der vertraute Umgang mit dem im Alten Testament gleich achtmal genannten<sup>3</sup> *re'em* (hebr. für Wildstier, Auerochs). Dieses frühe Beispiel eines mangelhaften Realitätsverhältnisses bei Gelehrten hatte die entscheidendsten Folgen: Die Bücherwelt dominierte die Welt der sinnlichen Gewißheit. Zum Bibliotheksbestand der Sèptuaginta-Übersetzer aber zählten offensichtlich auch die um 398 v. Chr. erschienenen *Indica* des griechischen Arztes Ktesias, der ausführlich ältere indische und chinesische Erzählungen vom Fang eines Einhorns durch eine jungfräuliche Königstochter paraphrasiert. Kein geringerer als Aristoteles<sup>4</sup> hat diese Beschreibung des wunderlichen Tieres übernommen; und so verbreitete Autoren wie Plinius und Aelian haben es ihm nachgetan. Das dadurch kurrente griechische, später auch latinisierte Wort *μονόκερως* /*monoceros*/unicornis nun haben die Bibelübersetzer an jenen Stellen verwandt, wo sie das ihnen unvertraute *re'em* vorfanden: Die Prominenz des Einhorns verdankt sich also einem »Übersetzungsfehler«<sup>5</sup>.

Einem Übersetzungsfehler freilich, der buchstäblich Sinn machte. Das zeigen die intensiven Kommentare der biblischen Einhorn-Stellen durch die Kirchenväter. Einer allegorischen Interpretation so berühmter Verse wie Psalm 91,11 (»Aber mein Horn wird erhöht werden/wie (das) eines Einhorn«) oder des gegenläufigen Einhorn-Verses aus dem 22. Psalm, den Jesus am Kreuz betete: »Hilf mir aus dem Rachen des Löwen und errette mich vor dem Einhorn« – einer allegorischen Interpretation solcher Verse ist das Fabeltier freilich auch freundlicher gesinnt als ein Auerochse. Überdies dürfte die Möglichkeit sinnreicher Spiele mit dem Buchstabenbestand von *monoceros* und *unicornis* später sich einstellende philologische Bedenken überbordet haben: *monoceros* ≈ *monos* 'o Kyrios (allein der Herr (hilft)) und *unicornis* ≈ *unigenitus* (eingeboren), mit welchen Beinahe-Homophonien schon Ambrosius spielt.<sup>6</sup> In der patristischen Literatur jedenfalls entfaltet sich jenes erstaunliche, vielfach kombinierbare System der allegorischen Einhorn-Deutung, das variantenreich bis ins Spätmittelalter hinein die zahllosen bildnerischen und poetischen Einhorn-Darstellungen prägt. Um nur die gängigsten dieser Deutungsschemata zu nennen: Das Einhorn fungiert als »a) Sinnzeichen des Kreuzes, b) Symbol Christi (der Eingeborene Sohn, der mit dem Vater eins ist und dessen ungeteilte Machtfülle in seinem einzigen Reiche Ausdruck findet), c) Bild für Patriarchen, Propheten und Christen als Anhänger des einen Gottes, d) Sinnbild der Einheit des Glaubens und e) Bild für Stolze ..., Juden ... und böse Mächte«<sup>7</sup>.

Vollends popularisiert und um die nun wahrlich naheliegende, in der patristischen Literatur gleichwohl ausgesparte oder doch sublimierte erotische Komponente ergänzt, erscheint das Einhorn dann (drittens) in den spätantiken und bis ins späte Mittelalter überaus verbreiteten *Physiologus*-Schriften. Dort heißt es: »22. *Vom Einhorn* – Und wird erhöht werden, sagt der Psalmist, mein Horn wie das des Einhorn./Der Physiologus sprach vom Einhorn, daß es eine solche Eigenart habe: Ist ein kleines Tier, ähnelt einem Zicklein, hat aber einen gar scharfen Mut. Nicht vermag der Jäger ihm zu nahen darum daß es große Kraft hat./Ein einzig Horn hat es, mitten

auf dem Haupte. Wie aber wird es gefangen? Man legt ihm eine reine Jungfrau, schön ausstaffiert, in den Weg. Und da springt das Tier in den Schoß der Jungfrau, und sie hat Macht über es, und es folget ihr, und sie bringt es ins Schloß zum König./Dies nun wird übertragen auf das Bildnis unseres Heilands. Denn es wurde auferweckt aus dem Hause David das Horn unseres Vaters, und wurde uns zum Horn des Heils. Nicht vermochten die Engelsingewalten ihn zu bewältigen, sondern er ging ein in den Leib der wahrhaftig und immerdar jungfräulichen Maria, und das Wort ward Fleisch, und wohnete unter uns.«<sup>8</sup>

Diese drei Traditionsstränge – die Bibel, die patristische Literatur und der *Physiologus* – haben den Glauben ans Einhorn fast unabweisbar gemacht. Die ungeheure ästhetische Produktivkraft dieses Glaubens bis ins Mittelalter hinein hat der Franziskaner mit dem schönen Namen Jürgen W. Einhorn in beeindruckender Gelehrsamkeit wohl vollständig belegt. Einhorn zeichnet in seiner 1976 erschienenen Dissertation akribisch nach, zu welcher Bedeutungs-»Polyvalenz«<sup>9</sup> der Motivkreis um seinen animalischen Namensgeber sich entfaltet: wie sich etwa das Einhorn-Motiv mit dem der »Wilden Leute« verschränkt, die dem Prozeß der Zivilisation entraten; wie es zum Symbol weiblicher Treuetugend sich entwickelt und also häufig im hortus conclusus anzutreffen ist; wie sein Horn zum teuersten mittelalterlichen Arzneimittel avancierte; wie ihm – unter anderem in Wolframs *Parzival* – zusammen mit dem Karfunkel, das es verdeckt, die erlösende Kraft angemutet wird, Amfortas' Wunde zu heilen; wie es in Anschluß an Psalm 22,22 umgekehrt in der Parabel vom Mann im Abgrund zum Sinnzeichen unausweichlicher Todesbedrohung wird; wie es – etwa bei Hildegard von Bingen – als eines der beliebtesten Symbole mystischer Versenkung gepriesen wird; oder wie es schließlich zu einem der angesehensten Wappentiere gerät.

In der Mitte des 16. Jahrhunderts nimmt die zuvor noch florierende Konjunktur des Einhorn-Motivs ein auffallend plötzliches Ende. Das geistreiche und doch eigentümlich lustvolle Tier erliegt gleichsam einem doppelten Angriff. Zum einen mehren sich die naturhistorischen Zweifel an seiner *realen* Exi-

stanz, und zum anderen erfährt das *ästhetische* Einhorn auf dem Konzil von Trient im Jahre 1563 wie alle »*imagines forma impudica et lasciva*«<sup>10</sup> eine vernichtende Kritik, die sicherlich auch durch die protestantische Verwerfung glaubensferner Bildüberschwenglichkeit bedingt ist. Die Konzils-Bedenken gegen unzüchtige und laszive Bildformen werden demjenigen nicht ganz unverständlich sein, der auf den zwei Jahrzehnten zuvor erstellten Fresken der Privataudienzzimmer der päpstlichen Engelsburg gesehen hat, wie zärtlich in der Spätrenaissance schönste entkleidete Mädchen mit Einhörnern zu spielen vermögen<sup>11</sup> – wie buchstäblich dort das patristische Wort »*in uterum Virginis singulare deposuit omnipotentiae cornu*« in Bilderfluchten transfiguriert wurde.

Diese doppelte Vertreibung aus seinen theologischen und naturhistorischen Kontexten unterwarf das Einhorn einem Funktionsschwund. Es mußte seine überdeterminierte und wohlrenommierte Position verlassen und sich fortan mit der Rolle eines manieristischen Symbols<sup>12</sup> oder einer galant erotischen Allegorie begnügen (letzteres folgenreich etwa im ab 1607 erschienenen *L'Astrée*-Roman von Honoré d'Urfé). Dieser Funktionswandel geht deutlich einher mit der Funktionsänderung der Bücher, die dem Einhorn seine spezifische Semantik verliehen. Nach der Reformation verlor wenn nicht die Bibel, so doch die patristische Bibel-Allegorese ihre kanonische Autorität; und mit der Entwicklung präziser naturwissenschaftlicher Tabellarien, spätestens also mit Linné und Bufon, wurde der *Physiologus* zum bald vergessenen Kuriosum.<sup>13</sup> Solche Prozesse eines neuzeitlichen Schwundes der Funktion tradierter Symbole hat der Literat Botho Strauß, einen ethnologisch verfremdeten Blick auf die eigene Kultur werfend, drastisch illustriert: »So ergeht es uns nicht anders als jenem abessinischen Eingeborenen, der einen wichtigen Mythos nicht mehr wußte und sich deshalb nicht erklären konnte, weshalb er zu so verschiedenartigen Anlässen ein Stück Butter auf dem Kopf trug. ›Unsere Vorfahren – so sagte er – kannten den Sinn der Dinge, aber wir haben ihn vergessen.‹/Wir kennen den Sinn der unzähligen Überbleibsel, in denen wir uns ausdrücken, noch sehr weniger. Das allermeiste ist uns Butter auf dem Kopf. Und kein Mythos, kein Romanwerk wird es uns je

wieder erklären. Dennoch liegt, nach wie vor, die Technologie der Wiederaufbereitung verbrauchten symbolischen Wissens, das recycling des Bedeutungsabfalls in den Händen einiger ungeschickter Leute, Dichter! Wenige Leute, sie werden es alleine kaum schaffen.«<sup>14</sup>

Friedrich Schiller muß unter dieser Perspektive zu den »ungeschicktesten« der Dichter gezählt werden. Er hat hinsichtlich des Einhorns die Möglichkeit vertan, ein poetisches »recycling des Bedeutungsabfalls« zu beginnen, als er 1802 geadelt wurde und sich ein Wappen wählen durfte. Schillers Wahl fiel auf das Einhorn als Wappentier. Das lag beim Medicus Schiller nahe, zumal seine Familie schon zuvor ein Einhorn-Emblem verwandt hatte. Von der spezifisch poetischen Qualität des wundersamen Tieres aber – das zeigt ein Blick auf Schillers Werk – ist die konventionsbestimmte Wappen-Wahl des Dichters nicht affiziert. Es brauchte weitere 120 Jahre, bis ein für Probleme des semantischen recycling sensibilisierter Dichter dem gleichsam überlebten und müde gewordenen Tier<sup>15</sup> zu neuem Leben verhalf.

Rilke hat im berühmten Einhorn-Gedicht seiner *Sonette an Orpheus* an die zu »Bedeutungsabfall« gewordenen traditionellen Motive angeknüpft und sie gleichwohl gänzlich neu gedeutet. Schon die schöne Paradoxie der Eingangszeile – »O dieses ist das Tier, das es nicht giebt« – bricht mit der impliziten Voraussetzung der Motivtradition *und* mit der linguistischen Pragmatik alltäglicher Sprache zumal: ein Demonstrativpronomen kann nicht auf Nicht-Vorhandenes hinweisen. So ist bereits der Eingangsgestus des Sonetts eigentümlich ambivalent: nämlich zugleich von aufgeklärter Sachlichkeit *und* von auratischer Beschwörungslust getragen. Anders aber als Rilkes *Einhorn*-Gedicht von 1907 beschwört sein spätes Sonett nun nicht mit »verblüffendem Realismus«<sup>16</sup> »das nie geglaubte, das weiße Tier«<sup>17</sup> selbst, sondern vielmehr die Strukturen, die seine scheinhafte Existenz ermöglichen.

O dieses ist das Tier, das es nicht giebt.  
Sie wußtens nicht und habens jeden Falls  
– sein Wandeln, seine Haltung, seinen Hals,  
bis in des stillen Blickes Licht – geliebt.

Zwar *war* es nicht. Doch weil sie's liebten, ward  
ein reines Tier. Sie ließen immer Raum.  
Und in dem Raume, klar und ausgespart,  
erhob es leicht sein Haupt und brauchte kaum  
zu sein. Sie nährten es mit keinem Korn,  
nur immer mit der Möglichkeit, es sei.  
Und die gab solche Stärke an das Tier,  
daß es aus sich ein Stirnhorn trieb. Ein Horn.  
Zu einer Jungfrau kam es weiß herbei –  
und war im Silber-Spiegel und in ihr.<sup>18</sup>

Gleich zweifach unterläuft das Sonett, das auch deshalb zu den faszinierendsten unter den späten Texten Rilkes zählt, konventionelle Sprach-Muster. Es hat nämlich an der Peripherie der allein als sinnvoll geltenden Rede über das, was es gibt, und auf der Grenze zum grammatischen Regelverstoß seinen Ort. In der neueren linguistischen Diskussion<sup>19</sup> ist das Einhorn denn auch zusammen mit dem »gegenwärtigen kahlköpfigen König von Frankreich« zur Illustration der Probleme einer Referenz-Semantik und der Existenz-Präsuppositionen mißbraucht worden. Rilkes Gedicht hat diese Probleme nicht.

Denn sein eigentliches Thema ist der schöne Schein, als dessen Symbol das Einhorn nunmehr – abweichend von der Motivtradition – figuriert. Schöner sprachlicher Schein aber bezieht sich auf nichts denn auf sich selbst und kann deshalb auch kaum nach impliziten Voraussetzungen befragt werden. Das Gedicht *ist* selbst die Voraussetzung, die es *hat* oder *macht*. Vollzieht es doch, was es beschreibt, wenn nicht beschwört: nämlich eine Verkennung, die aber als Verkennung *ist*: »Sie wußtens nicht und habens jeden Falls . . . geliebt.«

Die erste Strophe des Sonetts ist durch eine dreifache Opposition strukturiert. Zum Gegensatz von wissen und lieben gesellt sich der von Gegenwart und Vergangenheit: »O *dieses* ist« *vs.* »Sie wußtens nicht.« Das Präsens reserviert das Gedicht allein seiner ersten Zeile, die den andauernden Effekt einer vergangenen Verkennung benennt. Diese beiden Gegensätze nun bilden gemeinsam den dritten, den von Sein und Nichtsein. Ihn hält die paradoxe Wendung der ersten

Zeile derart aus, daß die zweite Strophe an diesen übergreifenden Gegensatz anknüpfen kann. Mit den Worten »Zwar *wares* nicht. Doch weil sie's liebten, ward/ein reines Tier« stellt sie in nuce eine der umstrittensten philosophischen Argumentationen nach: den zu Beginn der Hegelschen Logik beschriebenen Übergang aus der Verschränkung von Sein und Nichts zum Werden. Die Sphäre des Werdens aber gilt auch Hegel als Sphäre des Scheins: Der Schein »ist das Sein, das unmittelbar an ihm selbst ein Nichtsein ist«<sup>19a</sup> und sich selbst deshalb in Werden entlassen hat.

Rilke hat Hegels Philosophie, sofern er sie überhaupt angemessen kannte, nicht eben geschätzt. So scheint es kaum eine philologische Abhängigkeit, sondern vielmehr ein Zwang in der Sache des Denkens zu sein, der die Affinität der poetischen Feier und der philosophischen Herleitung des Scheins bedingt. Für Hegels begriffslogische Argumentation gehen reines Sein und reines Nichts ob ihrer »unbestimmten Unmittelbarkeit« nicht ineinander über, sondern sind immer schon ineinander übergegangen, weil sie an sich selbst auch je das Andere ihrer selbst sind.<sup>20</sup> Dem entspricht die Logik von Rilkes poetischen Bildern. Auch für sie gilt, daß der klare und ausgesparte, also unbestimmte Raum der Verschränkung von (unbestimmtem) Sein und (unbestimmtem) Nichts das Werden des Scheins immer schon ermöglicht hat. Schein kann gegenwärtig sein, weil das Ineinander-Übergegangeensein von Sein und Nichts sein Werden freigesetzt hat.

Diese entscheidende Wende in Rilkes Sonett dürfte von Mallarmés Poetik inspiriert sein, die ihrerseits an Überlegungen Hegels anknüpft. Den zentralen Satz dieser Poetik hat Mallarmé autobiographisch formuliert: »Après avoir trouvé le néant, j'ai trouvé le beau.«<sup>21</sup> Rilkes berühmte Wendung aus der ersten Elegie nimmt das Motiv auf, danach der schöne Schein das Nichts im Sein präsent hält: »Denn das Schöne ist nichts/als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,/und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh't,/uns zu zerstören.«<sup>22</sup>

Das Einhorn-Sonett ist das geglückte Gegenstück zu den häufig angestrengt-ambitionierten Duineser Elegien, in denen es gleichfalls um eine poetische Verhältnisbestimmung von

Sein, Nichts und Schein geht. Somit nimmt Rilkes Spätwerk die vielleicht prominenteste Thematik neuzeitlicher Dichtung auf – erinnert sei nur an Hamlets Monolog »To be or not to be« und an Mignons Verse »So laßt mich scheinen, bis ich werde«, die Goethes Rätselhaftigkeit beziehungsreich in den Tod, ins Nicht-Sein geleiten. Auch die Subjekte, die Rilkes Sonett seltsam anonym stets nur mit dem Personalpronomen der dritten Person Plural bezeichnet, lassen das Einhorn so intensiv scheinen, bis es geworden ist. Die Schlußzeilen des Gedichts aber entziehen das gewordene Einhorn den Blicken und Anreden derer, die es haben werden lassen: »Zu einer Jungfrau kam es weiß herbei – und war im Silber-Spiegel und in ihr.« Das Tier, das es nicht gibt, gibt es demnach doch: als buchstäblich imaginäres und symbiotisches Tier, das *als* Tier der menschlichen Ordnung des Wissens und Aussagens enträt. Das Einhorn präsentiert sich denn auch nicht den gleich vierfach genannten pluralen Subjekten, die in einer Ordnung des Symbolischen vereinigt sind, um vielmehr diesseits der Ordnung reglementierter Intersubjektivität in eine dyadisch-imaginäre Beziehung einzutreten. Wenn das Einhorn *im* Silber-Spiegel und *in* der Jungfrau *ist*, so setzt es an die Stelle der Kommunikation des Wissens die Kommunikation einer Liebe, die alle Anzeichen einer freundlichen folie à deux aufweist.

Rilkes Einhorn hat mit diesem Motiv seine Herkunft aus den ontologischen Problemstellungen, die in den beiden Quartetten anklingen, leichtfüßig verlassen. So fließend wie das elegante Enjambement von der zweiten zur dritten Strophe (»und brauchte kaum/zu sein«) ist der Übergang von ontologischen zu psychologischen Themen und Motiven. Ontologie aber hat ihren Schauplatz einzig in semio- und psychologischen Problemen. Und deshalb ist es auch von ästhetischer wie von sachlicher Konsequenz, wenn Rilke das ontologische Problem des Scheins so wendet, daß es nunmehr – um Begriffe der semiologischen Psychoanalyse Jacques Lacans aufzunehmen – die Sphäre imaginärer Intersubjektivität kennzeichnet. Schein, schöner Schein ist danach, was zwei so miteinander verbindet, daß es der Sphäre der sprachlich-symbolischen Anerkennung durch Dritte sich entzieht, weil es ihrer nicht bedarf.

Eben dies ist auch das Motiv, das Malte Laurids Brigge zur beschwörenden Beschreibung der Teppiche der Dame à la Licorne im Pariser Cluny-Museum angehalten hat. Die berühmten um 1500 geknüpften sechs Teppiche sind vermutlich ein Brautgeschenk gewesen. Sie stellen, nach inzwischen allgemein übernommener Deutung, die fünf Sinne dar: Der Spiegel, den die Dame dem Einhorn vorhält, allegorisiert demnach den Gesichtssinn; die Blumen den Geruchssinn; die Orgel das Gehör und die zärtliche Berührung des Einhorns den Tastsinn. Das letzte Bild, das die Dame vor einem prächtigen Zelt mit der Aufschrift »A mon seul désir« ein Schatzkästlein öffnen läßt, während Löwe und Einhorn umgekehrt ihr den Zelteingang offenhalten, entzieht sich hingegen dieser sensualistischen Deutung. Ich möchte daher in einem kurzen Exkurs vorschlagen, von diesem zweifellos zentralen Motiv ein Licht auf die übrigen fünf Teppiche fallen zu lassen. Das Einhorn, das sich öffnende Zelt und das sich gleichermaßen öffnende Schatzkästlein sind alte erotische Symbole. Sie sind unter dem kaum deutungsbedürftigen Titel »A mon seul désir« versammelt und lassen es deshalb zu, dieses sechste Bild als erotisches Telos der liebevollen Annäherung zu verstehen, die in den übrigen Bildern verrätselt wird. Dann aber würde die nicht nur von Rilke so bewunderte Teppichfolge wie die fünf Sinne, so auch das alte Schema der *quinquae lineae*, der fünf Stufen erotischer Begegnung bebildern, nämlich: *visus* (den ersten gebannten Blickkontakt), *allocutio* (die gleichsam musikalisch-melodische Fesselung durch die Ansprache des Liebenden), *tactus* (die zärtliche Berührung), *basium* (den Tausch von Küssen) und schließlich *coitus*.

Rilkes faszinierende und faszinierte Beschwörung der Einhorn-Teppiche läßt deren erotische Atmosphäre ständig mit präsent sein. Ist die Beschreibung doch, wie Malte nachträglich erkennt, eigentlich ein »Liebesbrief«<sup>23</sup> an Abelone. Ein Liebesbrief freilich, der ähnlich paradox eingeleitet ist wie das Einhorn-Sonett: mit der Feststellung eines Sprachgebildes nämlich, daß »mit dem Sagen nur unrecht geschieht«<sup>24</sup>. Die nun folgende Beschwörung der Einhorn-Bilder will das Unrecht der Sprache tilgen; das Unrecht, daß Sprache als das Medium regelleiteter Intersubjektivität noch die Wünsche

der Subjekte nach ihrer Logik gestaltet. Deshalb endet die Evokation der Teppichfolge – wie das Einhorn-Sonett – mit der Beschreibung des Spiegel-Motivs, das seiner Blickverlorenheit unrechtes Sagen erst gar nicht zuläßt. Wie den Sonettzeilen ist der Prosa des Malte-Romans daran gelegen, die Begegnung zwischen der Jungfrau und dem Einhorn als eine imaginär-symbiotische zu schildern, die sprachlos die Ordnung der Intersubjektivität ausblendet. »Es kommt noch ein Fest, niemand ist geladen dazu« – so hebt die Beschreibung des Teppichs mit dem Spiegel an, um mit den Worten zu enden: »Der Löwe sieht sich fast drohend um: es darf niemand kommen. . . . (Die Dame) neigt den (andern) Arm gegen das Einhorn hin, und das Tier bäumt sich geschmeichelt auf und steigt und stützt sich auf ihren Schoß. Es ist ein Spiegel, was sie hält. Siehst du: sie zeigt dem Einhorn sein Bild.«<sup>25</sup>

Im Spiegel und im Schoß der Jungfrau kann das Einhorn liebend-geliebt seiner selbst innewerden. Noch diese Bestimmung macht es als Symbol der Selbstdeutung von Dichtung verständlich. Weil poetische Sprache die Sprache des Wunsches sein kann und weil sie als die Sphäre des schönen Scheins vom Nichts nicht schweigen muß, ist sie das Medium, in dem man – nach Walter Benjamins Wendung – »ohne Schrecken seiner selbst inne werden kann«<sup>26</sup>. Poetische Sprache bildet die Sphäre einer Kommunikation, die bewußt keinerlei Ansprüche auf regelgeleitete Gültigkeit macht, die vielmehr im symbolischen Medium der Sprache selbst imaginäre Möglichkeiten des Sich-Verlierens an den Anderen oder des Im-Anderen-bei-sich-selbst-Seins bereithält. Daß Rilke im Einhorn-Symbol den Schein der Dichtung selbst symbolisiert, zeigt ein letzter kurzer Blick auf das Sonett. In der ersten Zeile der letzten Strophe benennt es das erste und einzige Mal das Tier, das es nicht gibt, und verweigert doch zugleich diese Benennung. Die Wendung: » . . . daß es aus sich ein Stirnhorn trieb. Ein Horn«, bezeichnet eben nicht das Einhorn, sondern das Einhornhorn, das Horn des Einhorns. Dadurch macht Rilke mit leiser Nachdrücklichkeit für den Umstand sensibel, daß das Tier, das es nicht gibt, auch formal einen poetischen Namen trägt. Die Bezeichnung »Einhorn« ist, da sie nach dem pars-pro-toto-Prinzip benennt, eine Synekdoche und also

eine der Grundfiguren poetischer Bildlichkeit. Und als Bild der Dichtung selbst hat Rilke, dem die theologische und mystische Tradition des Einhorn-Motivs durchaus vertraut war,<sup>27</sup> das Tier, das es nicht gibt, neu gedeutet. Das rätselhafte Tier aber symbolisiert die Möglichkeit scheinhafter poetischer Sprache, verdrängungsfrei über so abstrakte und rätselhafte Themen wie Sein und Nichts oder über so konkrete und rätselhafte Themen wie Wünsche und Liebe zu sprechen. »Kunst« – so kann deshalb Adornos *Ästhetische Theorie* formulieren – »Kunst wird zum Rätsel, weil sie erscheint, als hätte sie gelöst, was am Dasein Rätsel ist«<sup>28</sup>.

Aus dem neuzeitlichen Funktionsverlust des tradierten Einhorn-Symbols hat ein zeitgenössischer Dichter-Kollege Rilkes weniger deutungsbedürftige Konsequenzen gezogen. In Christian Morgensterns Einhorn-Gedicht ist zu lesen:

Das Einhorn  
Das Einhorn lebt von Ort zu Ort  
nur noch als Wirtshaus fort.  
  
Man geht hinein zur Abendstund  
und sitzt den Stammtisch rund.  
  
Wer weiß! Nach Jahr und Tag sind wir  
auch ganz wie jenes Tier  
  
Hotels nur noch, darin man speist –  
(so völlig wurden wir zu Geist).  
  
Im »Goldnen Menschen« sitzt man dann  
und sagt sein Solo an . . .<sup>29</sup>

## Anmerkungen

1 The Tempest III/3.

2 Zur Geschichte des Einhorn-Motivs liegt eine umfangreiche Literatur vor. Cf. u. a. L. Wehrhahn-Stauch: Artikel »Einhorn«; in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte Bd. IV. Stuttgart 1958, Sp. 1504–1544/H. Brandenburg: Artikel »Einhorn«; in: Reallexikon für Antike und Christentum Bd. 4. o.O. 1959, Sp. 840–862/R. R. Beer: Einhorn – Fabelwelt und Wirk-

- lichkeit. München 1977 (3.)/J.W. Einhorn: Unicornis Spiritualis – Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters. München 1976.
- 3 4. Moses, 23,22/5. Moses 33,17/Hiob 39,9–12/Psalm 22,22/Psalm 29,5–6, Psalm 92,11/Jesaja 34, 6 sq.
  - 4 In seiner Schrift *De partibus animalium*.
  - 5 R. R. Beer: l.c., p. 5, cf. p. 20 sq.
  - 6 Cf. *ibid.*, p. 41.
  - 7 J.W. Einhorn: l.c., p. 48.
  - 8 Der Physiologus, ed. und übers. von O. Seel. Zürich/München 1976 (3.), p. 21 (§ 22).
  - 9 J.W. Einhorn: l.c. p. 262.
  - 10 So die Formulierung der Sektion XXV dieses Konzils. Cf. dazu R. R. Beer: l.c., p. 109 und J.W. Einhorn: l.c., p. 267 sq.
  - 11 Cf. den Bericht über die Ausstellung nach der Fresken-Restaurierung von Ute Diehl in der FAZ vom 29. 1. 1982. Abbildung einiger der Fresken bei G. R. Hocke: Die Welt als Labyrinth – Manier und Manie in der europäischen Kunst. Reinbek 1973, Abb. 240 u. 241 und R. R. Beer: l.c., Aa. 98 u. 101.
  - 12 G. R. Hocke, l.c., 191 sqq.
  - 13 Cf. dazu W. Lepenies: Das Ende der Naturgeschichte – Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts. München 1976.
  - 14 B. Strauß: Die Widmung – Eine Erzählung. München 1977, p. 84 sq.
  - 15 Von diesem Motiv geht der phantastische Roman von P. S. Beagle: Das letzte Einhorn, übers. J. Schweier. Stuttgart 1980 (2.) aus.
  - 16 H. Mörchen: Rilkes Sonette an Orpheus. Stuttgart 1958, p. 234.
  - 17 Rilke: Das Einhorn – Neue Gedichte; in: Sämtliche Werke in 12 Bänden, ed. E. Zinn, Bd. 2. Frankfurt/M. 1975, p. 506.
  - 18 *Ibid.*, p. 753.
  - 19 Cf. u. a. die Kontroverse zwischen R. Keller und D. Wunderlich in der Zeitschrift für Germanistische Linguistik 1976.
  - 19a G.W.F. Hegel: Phänomenologie des Geistes; WW, edd. Michel/Moldenhauer, Bd. 3. Frankfurt/M. 1970, p. 116.
  - 20 Hegel: Wissenschaft der Logik I, WW Bd. 5. Frankfurt/M. 1969, p. 83.
  - 21 S. Mallarmé: Œuvres complètes, ed. H. Mondor/G. Jean-Aubry, Paris 1970 (Pléiade).
  - 22 Sämtliche Werke, Bd. 2, p. 685.
  - 23 Sämtliche Werke, Bd. 11, p. 825.
  - 24 *Ibid.*, p. 826.
  - 25 *Ibid.*, p. 829.
  - 26 W. Benjamin: Einbahnstraße; in: Gesammelte Werke, ed. T. Rexroth, Bd. IV/1. Frankfurt/M. 1972, p. 113.
  - 27 R. von Hoerschelmann: Leben ohne Alltag. Berlin o. J. (1948), p. 22 sq. hat berichtet, daß er Rilke auf Einhorn-Motive und Einhorn-Literatur aufmerksam gemacht hat.
  - 28 Th. W. Adorno: Ästhetische Theorie, GW Bd. 7. Frankfurt/M. 1977.
  - 29 Ch. Morgenstern: Alle Galgenlieder. Frankfurt/M. 1947, p. 202.

Friedrich Kittler  
La Bella Donna

La bella donna heißt meine Rede. Aber ich habe nichts zu sagen. Wenn sie da ist, eine schöne Frau, gibt es keinen Grund zu schreiben. Wenn sie nicht da ist und das Auge im weißen Korallensand nur noch »die Linien ihrer Fußspuren« sieht, läuft es genauso. Als bestünde – mit Joseph Conrad und *Almayers Wahn* – »keine Notwendigkeit mehr, irgend etwas aufzuschreiben«<sup>1</sup>.

Das Schöne ist nur des Schrecklichen Anfang, sollte meine Rede heißen. Aber das hat schon ein anderer gesagt. Und womöglich sagte er es nur, weil damals – in den Tagen Rilkes oder Nietzsches – eine lange Verdrängung zu Ende ging. Frauen kehrten wieder und sofort hieß ihre Schönheit ein Schein, dazu bestimmt, das Schreckliche zu verhüllen, das »es gelassen verschmäht, uns zu zerstören«<sup>2</sup>. Als ob nicht sehr umgekehrt gerade die Sängere – von Orpheus bis zu den Sonetten an ihn – keine List verschmäht hätten, um aus Tod oder Zerstörung schöner Frauen die Schönheit ihrer Verse zu zaubern.<sup>3</sup> Leute, die von der Ausbeutung seines Begehrens auch noch leben können, heißen Künstler.<sup>4</sup>

Jenseits des Po, um von Venedig aus zu sprechen, im Apennin der englischen Schauerromane, reiste vor hundertvierzig Jahren ein gewisser Poe. Angeblich war er schwer verwundet. Sein Diener, um den Herrn nicht der rauhen Nachtluft aussetzen zu müssen, erzwang Einlaß in ein unbewohntes Schloß. Dort, im Schlafraum und unter lauter Wandgemälden, die im Licht der ungewissen Kandelaber zittern, beginnt das erzählte Delirium. Und wer einmal Frauenschönheit mit Giften suchte, ahnt schon, daß das Delirium eher auf Poes übliche Droge als auf abenteuerliche Verwundungen zurückgeht. Ein Frauenporträt tritt plötzlich aus seinem ovalen Rahmen und beginnt zu leben. Poe aber, statt die Schöne auf sein Lager zu ziehen, zieht statt dessen einen Kunstführer zu Rat, den die

abwesenden Schloßherren für alle Fälle oder US-Touristen neben dem Bett hinterlassen haben. Und wie immer, löst Druckschrift den schönen Schein auf.

Denn der Kunstführer, um das ovale Porträt zu kommentieren, erzählt eine jener Liebesgeschichten, die seit Orpheus und Eurydike Kunst selber sind. Eine Italienerin von »seltener Schönheit« liebte einen Maler. Der Maler liebte sie – und seine Kunst. Weshalb die Frau erst nach langem Sträuben der Malerei, ihrer »Rivalin«, Modell sitzen wollte. Aber dann, im selben Turmzimmer, wo Poe die Geschichte liest oder deliriert, geschah es. Liebe ist eine Leidenschaft, Haß ist eine Leidenschaft; größer als beide nur noch die Leidenschaft des Nichtwissenwollens.<sup>5</sup>

»So daß der Maler«, während das ovale Frauenbild auf seiner Staffelei immer lebensähnlicher wurde, »nicht sehen wollte, daß das gespenstische Licht im einsamen Turmzimmer die Gesundheit seiner Geliebten mehr und mehr zerstörte.« »Er *wollte* nicht sehen, daß die Farben auf der Leinwand von den Wangen der Frau stammten, die vor ihm saß. Und als viele Wochen vergangen waren und nur noch« ein letztes Lippenrot fehlte, »flackerte die Seele der Frau auf wie eine Flamme im Lampensockel.« Der Maler tat den letzten blutroten Strich, nannte sein Werk mit lauter Stimme das Leben selber und sah, den Kopf wendend, eine tote Frau.<sup>6</sup>

Ich kenne keine Geschichte, die dieselbe Geschichte anders herum erzählt. Künstler (und nicht Frauen) können eben aus der Ausbeutung ihres Begehrens auch noch Werke machen. Die Form – seit Platon – stammt von ihnen; nur Materien müssen sie stehlen – das Blut einer Frau oder das Rot einer Purpurschnecke. Und wenn Kunst dieser Raub ist, dann sind Theorien der Kunst oder Ästhetik seine Potenzierung. Kunst verdrängt, Philosophie verwirft Frauen.

Kant setzte das Schöne bei »allen bildenden Künsten« bekanntlich in »die *Zeichnung*«, weil »den Grund aller Anlage für den Geschmack »bloß« das abgibt, »was durch seine Form gefällt«. »Die Farben« dagegen, »welche den Abriß illuminieren, gehören zum Reiz«<sup>7</sup> und der Reiz selber zum Begehren, auf dessen Ausschluß die halbe *Kritik der Urteilkraft* ja hinausläuft. Nur als Scherenschnitte oder Blaupausen auf Künstler-

reißbrettern trüben Frauen kein ästhetisches Urteil, weil es nichts mehr zu begehren gibt.

Und doch hat mit Begehren alles angefangen, die Künste genauso wie ihre Theorien. In seinem sehnächtigen Versuch, auch das Schöne umzuwerten und das heißt der »Geschlechtlichkeit« zurückzugewinnen, die es nach Kant und Schopenhauer ausschloß, fand Nietzsche für einmal »die Autorität des göttlichen Plato« auf seiner Seite. Der *Phaidros* »sagt« ja »mit einer Unschuld, zu der man Grieche sein muß und nicht ›Christ‹, daß es gar keine platonische Philosophie geben würde, wenn es nicht so schöne Jünglinge in Athen gäbe«<sup>8</sup>. Während die Ideen des Guten, des Wahren, des Gerechten und so weiter leider reine Formen sind und in Materien der Erde kaum Abbilder hinterlassen, wurde es »allein« der Idee des Schönen »zuteil, als Sichtbarstes und Reizendstes« auch in Körpern zu erscheinen. Das Schöne, το καλον, ist mithin eine oder die Paarung von Form und Materie (um nicht Mann und Frau zu sagen) und löst sehr folgerecht bei Männern »tierische Begierden« aus – nach »Paarung wider die Natur«<sup>9</sup>. Womit der Philosophie das Lehramt zufällt, durch unmerkliche Grammatikübungen die Idee des Schönen wieder aus ihren Körperhüllen und das heißt den schönen Jünglingen zu lösen. Zunächst einmal unterschlägt sie, daß καλον auch einen weiblichen Plural hat. Den männlichen Plural trifft sodann der Bannfluch »Wider die Natur«. So daß am Ende einer Deklination, die selber Lust macht<sup>10</sup>, alle Lust im Neutrum des Singulars, in der Idee des Schönen verschwindet.

Kunsttheorie – von Sokrates und seinen griechischen Jünglingen bis hin zu Hegel und seinen akademischen Nachwuchsbeamten – sublimiert also einfach jene Lust, die Platon »wider die Natur« nannte. Kunst selber scheint einer anderen Spur zu folgen. Über den Fluß, der Vergessen schenkt, vorbei am Fährmann, der seinen Groschen begehrt, und dann den langen gewundenen Gang hinab zu Eurydike, die ein Schlangengift vor ihrer Zeit unter die Toten versetzt hat. Orpheus in der Unterwelt ist das Lied, dessen Schönheit (nach der These von Klaus Theweleit) von Frauenkörpern stammt. Genauso stammen Leben und Blutrot auf Poes ovalem Porträt von dem Modell, das an seiner Abbildung zugrunde geht. Und als am 2. Mai 1936, seinem fünfzigsten Geburtstag, Benns *Ausge-*

*wählte Gedichte* erschienen, schrieb er einer Geliebten in den Widmungsband: »Weiß schon selber nicht mehr, wo und was das war: blondes, braunes, schwarzes und jetzt weißes Haar. Weiß schon selber nicht mehr, wo der einzelne Vers entstand, in welchem Thule, in welchem verlorenen Land.«<sup>11</sup>

Die Materien des Schönen sind Körperteile, abtrennbar wie das Haar in Bennis Versen oder transportabel wie das Blut auf dem ovalen Porträt. In einem verlorenen Land, dessen Namen schon Orpheus kannte, findet der Transfer statt. Was dabei Frauen verlorengibt und auf der anderen Seite als Kunst wieder auftaucht, muß nicht notwendig den Tod bringen. Aber es ist ansteckend. Partialobjekte – im Unterschied zu Organen – können grundsätzlich abgetrennt werden, Eurydikes unsäglicher Blick genauso wie Stimme oder Blut.<sup>12</sup> Andernfalls wären auch Nachtigallenstimmen – zum Entsetzen der Kantischen Ästhetik – gar nicht von Menschen oder Automaten zu simulieren.<sup>13</sup>

Partialobjekte und die Triebe, die ihre Kontur umschreiben, gibt es aber nur, weil auf dem Feld der Sexualität, also zwischen den zwei Geschlechtern, »vieles passiert, ohne daß etwas funktioniert«<sup>14</sup>. Auf Blicke, Stimmen, Brüste richten sich unsere Träume oder Sinne, weil den Haustieren der Sprache allen Wörtern zum Trotz kein Zeichen wird, das die sexuelle Beziehung zwischen Frauen und Männern selber anschiebe. Deshalb scheint das Schöne – es scheint ohne Geschlecht, aber aus dem einzigen Grund, weil es anstelle der unmöglichen Geschlechterbeziehung steht. Wer wie Platon oder Kant seine Geschlechtslosigkeit festschreiben will, gerät denn auch notwendig in Selbstwidersprüche. Die Paarung zwischen *dem* Gedanken und *der* Materie, zwischen *dem* Verstand und *der* Einbildungskraft umschreibt eben genau das, was die philosophischen Wortlaute verleugnen.

Um die Verleugnung zu durchbrechen, mußte schon Nietzsche kommen. *Die Geburt der Tragödie* startet bekanntlich mit dem Statement, daß »das gemeinsame Wort ›Kunst‹«, auf Schönes und Erhabenes, Apollinisches und Dionysisches angewandt, »nur scheinbar« ihren »Kampf« oder »Gegensatz überbrückt«. In Wirklichkeit ist »die Fortentwicklung der Kunst an die Duplizität des Apollinischen und des Dionysi-

schen gebunden«, ganz »wie die Generation von der Zweiheit der Geschlechter, bei fortwährendem Kampfe und nur periodisch eintretender Versöhnung, abhängt«. <sup>15</sup> Nietzsches Kunsttheorie denkt also nicht mehr vom Einen her, aber auch nicht von einer geschlechtslosen Zweiheit, wie sie bei Kant das Schöne und das Erhabene trennte. Sie denkt die Differenz als Geschlechterdifferenz. Denn daß die »periodisch eintretende Versöhnung« zwischen Apollon und Dionysos später »geheimnisvolles Ehebündnis« <sup>16</sup> und noch später Tragödie heißt, sagt genug über die Unmöglichkeit einer Beziehung zwischen Frauen und Männern. Von den zwei Götternamen, in die das Griechenland »die tiefsinnigen Geheimlehren« seiner »Kunstanschauung« versenkt hat <sup>17</sup>, steht eben keiner einfach für Mann oder einfach für Frau, Apollon nicht und erst recht nicht Dionysos. Der eine, Apollon, herrscht über eine Liebe, die schöne Bilder als solche meint. Ihr Partialobjekt, der Blick, liegt vor jeder Unterscheidung von Geschlechtern. Mit der Folge, daß »in der Liebe nichts passiert« und »es dafür keine Störung gibt«. <sup>18</sup> »Die Menschen und alle Dinge kommen einem als bloße Phantome oder Traumbilder vor« <sup>19</sup>, weil eine bestimmte Droge – welche, verrät auch Nietzsches Nachlaß nicht – die Motorik und den Zeitablauf stillgestellt hat. <sup>20</sup> Umgekehrt Dionysos, der über Partialobjekte wie die Stimme hinaus <sup>21</sup> »die ganze chromatische Tonleiter seiner Leidenschaften und Begehungen« hat. <sup>22</sup> Mit der Folge, daß auf dionysischem und das heißt sexuellem Feld vieles passiert, ohne daß etwas funktioniert.

Mit Schaudern nur erinnert *Die Geburt der Tragödie* an jene orgiastischen Feste »von Rom bis Babylon«, deren »Zentrum fast überall« (außer bei den Griechen) »in einer überschwenglichen geschlechtlichen Zuchtlosigkeit lag« und »deren Wellen über jedes Familientum und dessen ehrwürdige Satzungen hinwegfluteten«. Und das schon darum, weil dionysische Feste Paarungen in Potenz waren: eine »abscheuliche Mischung von Wollust und Grausamkeit«, die Professor Nietzsche nur noch aus der Wirkung von »Hexentränken« oder »tödlichen Giften« erklären kann. <sup>23</sup> Als ob der Doppelsinn von Belladonna ihm die Feder geführt hätte. Tollkraut führt bekanntlich zu Sehstörungen, jagendem Puls, tieferem Atmen,

schreckhaften Delirien, Halluzinationen, Krämpfen, Bewußtlosigkeit und Tod durch Lähmung der Nervenzentren.

Daß »die ganze Geschichte der *Narcotica*« »beinahe die Geschichte der ›Bildung‹, der sogenannten höheren Bildung ist«, war Nietzsche klar, schon aus Erfahrung. »Theater und Musik« nannte er einfach »das Haschisch-Rauchen und Betel-Kauen der Europäer!«<sup>24</sup> Aber ob die Geschichte der Sexualität zuletzt eine Drogengeschichte ist oder umgekehrt, blieb und bleibt ein dunkles Kapitel. Fest stand für Nietzsche nur, »was der Rausch alles vermag, der ›Liebe‹ heißt und noch etwas anderes ist als Liebe!« Etwas anderes, das er ohne Namen ließ –, vermutlich weil es bestenfalls Messungen und das heißt Zahlen zuläßt. Laut Nietzsche, der offensichtlich wieder einmal bei Physiologen nachschlug, »wächst die Muskelkraft eines Mädchens, sobald nur ein Mann in seine Nähe kommt«, mit einer Tatsächlichkeit, für die »es Instrumente gibt«. Aber Meßgeräte, die ihre Daten nicht der Versuchsperson selber rückkoppeln, sondern bloß an andere und das heißt gemeinhin Männer weitergeben, sind beileibe nicht das Optimum. Mehr noch an Schönheit locken Instrumente wie Spiegel oder Reflexion hervor. Laut Nietzsche »sehen hübsche Kreaturen unvergleichlich besser aus«, wenn und weil sie von ihrer Schönheit wissen. »Zuletzt inspiriert sie auch noch ihr Putz; ihr Putz ist ihr dritter kleiner Rausch: sie glauben an ihren Schneider, wie sie an Gott glauben.«<sup>25</sup> Und weil dieser Glaube – sehr anders als Religionen – wie eine positive Rückkopplung funktioniert, macht er das Geglaubte auch tatsächlich: Geburt der Belladonna aus Selbstverzauberung.

Von Aristoteles bis Kant hieß schön vor allem, was gut zu überschauen war: τὸ εὐσυνόπτου.<sup>26</sup> Wohingegen das Erhabene begann, wann immer solche Über- und Zusammenschauen unmöglich wurden, vor den Meeren, Sternhimmeln und Abgründen. Der Blick aufs Schöne kam also von genau der Raumstelle aus, wo seit Nietzsche die Muskeldynamometer aufgestellt sind, häufiger und alltäglicher allerdings Männer. Das oder die Schöne hatten davon wenig. Wenn Schönheit dagegen Selbstverzauberung und Effekt einer positiven Rückkopplung wird, können alle Meßverstärker wegfallen, die in der Sprache von Paris Theorie und in der Sprache von

Paris Voyeurismus heißen. Es gibt nur noch einen einzigen Verstärker, dessen Ausgang auf den Eingang zurückführt – positives Feedback als Definition von Generatoren. Mit halbem Recht konnte Nietzsche da sagen, die bisherige »Weibs-Ästhetik«, die den Effekt der Schönheit nur von ihren Empfängern aus »formulierte«<sup>27</sup>, in eine generative Ästhetik überführt zu haben. Denn die sokratisch-brave Frage »was ist schön?«<sup>28</sup>, die Nietzsche den Kunstkonsumenten zuschreibt, kam kaum aus Frauenmündern. Auf dem Konsumentenstandpunkt stehen Paris und seine vielen Nachfolger.

Generative Ästhetik dagegen beschreibt, was sie generiert, und generiert, was sie beschreibt – Kampf oder Spiel der Liebe. Beim letzten Nietzsche ist »die Zweiheit der Geschlechter« nicht nur wie in der *Geburt der Tragödie* eine bloße Tatsache, die mit Verschmelzungsträumen aufräumt, sondern der Generator von Schönheit selber. »Das, was Liebe heißt in allen Sprachen und Stummheiten der Welt«, löst Ursachenketten auf und beweist, »wie weit die Transfigurationskraft des Rausches geht« –, bis zum »Zittern und Aufglänzen aller Zauberspiegel der Circe«. Denn »wir würden irren« vor und in der Liebe, »bei ihrer Kraft, zu lügen, stehen zu bleiben: sie tut mehr, als bloß imaginieren: sie verschiebt selbst die Werte. Und nicht nur daß sie das *Gefühl* der Werte verschiebt: der Liebende *ist* mehr wert, ist stärker. Bei den Tieren treibt dieser Zustand neue Waffen, Pigmente, Farben und Formen heraus: vor allem neue Bewegungen, neue Rhythmen, neue Locktöne und Verführungen. Beim Menschen ist es nicht anders.«<sup>29</sup>

Ein Kampf, der seine eigenen Waffen schafft, ein Schauspiel, das seine eigenen Kostüme entwirft – Schönheit kommt aus der Geschlechterbeziehung selber. Und noch die »Schönheit der Dinge« ist diesem Kampfspiel nahe: sie soll »durch contiguity« oder eben Nachbarschaft »die aphrodisische Seligkeit wieder erwecken«.<sup>30</sup>

Bekanntlich haben Emil Staiger und Martin Heidegger einen ganzen Briefwechsel lang gerätselt, was es besagt, daß eine Lampe in einem Mörike-Gedicht »selig in« ihr »selbst scheint«.

Es scheint so, wie die Kunsttheorie nur vermuten kann, las Staiger. Es scheint so, wie Lampen und Hegelsche Ideen schei-

nen oder leuchten, las Heidegger. Mörikes Lampe »schmückt« aber, von beiden gründlich überlesen, »die Decke des nun fast vergeßnen Lustgemachs«. Und Lustgemächer sind nicht bloß dazu da, als »typisch barocke [Wort]Bildung« in »Grimms Wörterbuch« einzuziehen, wie Staiger schreibt.<sup>31</sup> Im Lustgemach können auch zwei miteinander schlafen und im Lampenschein der aphrodisischen Seligkeit innewerden. Sueton überliefert von Horaz, er »habe in seinem Schlafzimmer überall Spiegel aufgestellt, so daß ihm von allen Seiten das Bild des Beischlafs in die Augen fiel«<sup>32</sup>. Darum schrieb Horaz auch andere Verse als Mörike. Erst 1846, wenn das Lustgemach »fast vergessen« ist, leuchtet die Lampe nicht mehr als Biofeedback im technischsten Sinn. Dann scheint sie selig in ihr selbst – ohne die andere und größere Seligkeit, die alle schönen Dinge durch Nachbarschaft wieder erwecken. So streng gilt, daß Schönheit anstelle der Geschlechterbeziehung steht.

Der fiebernde Poe im Bett und Turmzimmer des verlassenen Apennin-Schlusses muß verrückt gewesen sein. Eine Schöne, die schon anfängt, aus dem Bildrahmen zu treten, schlägt man nicht mehr in Kunstführern nach. »Wo ist Schönheit?« fragte Nietzsche. Antwort: »Wo ich mit allem Willen *wollen muß*; wo ich leben und untergehn will, daß ein Bild nicht nur Bild bleibe.«<sup>33</sup> Augen, die vor lauter Belladonna größer und größer werden, können die Belladonna herbeizaubern. Daß Bilder, auch ovale, nicht Bilder bleiben, daß das Lippenrot von der Leinwand, die es raubte und tötete, als Blut in einen Körper zurückströmt, ist größerer Zauber als das trompe-l'œil jenes Malers. Nur Krankheit beschreibt das Begehren als Krankheit oder schwere Verwundung wie in der Story Poes. Denn unter Bedingungen jener Kontiguität oder Metonymie, die das Begehren *ist*<sup>34</sup>, kann alles passieren, auch wenn nichts funktioniert. Derselbe Gottfried Benn, der 1934, und das heißt im Schatten der Reichsparteitage, »die graue« dorische »Säule ohne Fuß« wie eine Erfindung Albert Speers oder eine Erektion des Führerstaats feierte<sup>35</sup>, hatte es schon anders gewußt. Sein Gedicht *Karyatide* vom März 1916 bespeit alle Säulensucht toderschlagener Greise, weil sie Frauenkörper zu Karyatiden versteinern und mit dem Schein des Schö-

nen, heißt das, nur technische Notwendigkeiten der Tempelstatik verschleiern.

### Karyatide

Entrücke dich dem Stein! Zerbirst  
die Höhle, die dich knechtet! Rausche  
doch in die Flur! Verhöhne die Gesimse –  
sieh: Durch den Bart des trunkenen Silen  
aus seinem ewig überraschten  
lauten einmaligen durchdröhnten Blut  
träuft Wein in seine Scham!

Bespei die Säulensucht: toderschlagene  
greisige Hände bebten sie  
verhangenen Himmeln zu. Stürze  
die Tempel vor die Sehnsucht deines Knies,  
in dem der Tanz begehrt!

Breite dich hin, zerblühe dich, oh, blute  
dein weiches Beet aus großen Wunden hin:  
sieh, Venus mit den Tauben gürtet  
sich Rosen um der Hüften Liebestor –  
sieh dieses Sommers letzten blauen Hauch  
auf Astermeeren an die fernen  
baumbraunen Ufer treiben; tagen  
sieh diese letzte Glück-Lügenstunde  
unserer Südlichkeit  
hochgewölbt.<sup>36</sup>

Mehr gibt es nicht zu schreiben, im März von damals wie im März von heute. Orpheus, der Ahnherr aller Sänger, hat nur die Steine zum Tanzen gebracht und Eurydike fast aus der Unterwelt geholt, bevor sein Scheitern ihn zur Erfindung der Knabenliebe und folglich auch der Kunsttheorie brachte.<sup>37</sup> Die Dinge laufen anders, wenn der Sänger einfach ein Trunkener mit seinem überraschten lauten einmaligen durchdröhnten Blut ist. Dann fällt die Säule, die ins Tanzen kommt, zusammen mit einer Frau, die ihre Versteinerung sprengt. Und der Schein, daß das Schöne ästhetischer Schein sei, vergeht selber. Es ist promesse du bonheur. Sommer, Meere, Ufer und Rosen

sind alle durch Nachbarschaft oder Metonymie schön – als Spiegelwände und Echokammern, als Hintergründe und Rückkopplungen für ein Ereignis, das nicht aufhört, sich nicht zu schreiben.

## Anmerkungen

- 1 Joseph Conrad, *Almayers Wahn*. Gesammelte Werke in Einzelbänden, Frankfurt/M. 1964, S. 573.
- 2 Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien*. Werke in drei Bänden, Frankfurt/M. 1966, Bd. I, S. 441.
- 3 So die Generalthese von Klaus Theweleit, *Buch der Könige*, Frankfurt/M. 1988.
- 4 Vgl. Jacques Lacan, *Das Seminar*, Hrsg. Norbert Haas, Buch XI: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, Olten–Freiburg/Br. 1978, S. 118.
- 5 Vgl. Lacan, *Das Seminar*, Buch XX: *Encore*, Weinheim–Berlin 1986, S. 96–98.
- 6 Edgar Allan Poe, *The Oval Portrait*. *Tales of Mystery and Imagination*, Hrsg. Pátraic Colum, London–New York 1908, S. 189.
- 7 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, B 41.
- 8 Friedrich Nietzsche, *Götzen-Dämmerung*. Werke, Hrsg. Karl Schlechta, München 1954–56, Bd. II, S. 1004.
- 9 Vgl. Platon, *Phaidros* 250 A–E.
- 10 Vgl. Lacan, *Télévision*, Paris 1973, S. 20.
- 11 Gottfried Benn, *Den Traum alleine tragen*. Neue Texte, Briefe, Dokumente, Hrsg. Paul Raabe und Max Niedermayer, München 1969, S. 160.
- 12 Vgl. etwa Lacan, *Das Seminar*, Buch XI, S. 176–181.
- 13 Vgl. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, B 73.
- 14 Jens Schreiber, *Das Symptom des Schreibens*. Roman und absolutes Buch in der Frühromantik, Frankfurt/M.–Bern–New York 1983, S. 212.
- 15 Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Werke, Bd. I, S. 21.
- 16 Nietzsche, *Geburt der Tragödie*, a.a.O., S. 35.
- 17 Nietzsche, *Geburt der Tragödie*, a.a.O., S. 21.
- 18 Schreiber, *Symptom des Schreibens*, S. 212.
- 19 Nietzsche, *Geburt der Tragödie*, a.a.O., S. 22.
- 20 Vgl. Nietzsche, *Aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre*. Werke, Bd. III, S. 785.
- 21 Vgl. Lacan, *Schriften*, Hrsg. Norbert Haas, Olten–Freiburg/Br. 1973–80, Bd. II, S. 193.
- 22 Nietzsche, *Geburt der Tragödie*, a.a.O., S. 36.
- 23 Nietzsche, *Geburt der Tragödie*, a.a.O., S. 26 f. Mittlerweile scheint die Wissenschaft Nietzsches Ahnungen verifiziert und »den Stoff der schönen Gefühle« gefunden zu haben: »Herzklopfen, Glücksgefühl und andere verliebte Empfindungen gehen möglicherweise auf die Wirkung von Phenyl-

äthylamin zurück, das im limbischen System des Gehirns gebildet wird. Österreichische Mediziner sehen die Substanz, die als regelrechtes Aufputschmittel wirkt, als Auslöser für die Gefühle der Liebe an. Daß es sich um eine Rauschdroge handelt, weiß man aus Tierversuchen: Nager nehmen erhebliche Unannehmlichkeiten auf sich, um eine Injektion davon zu erhalten. Dem Phenyläthylamin werden freilich noch weitere Wirkungen zugeschrieben. Schizophrenie könnte nach Ansicht amerikanischer Psychiater auf einen Überschuß an dieser Substanz zurückzuführen sein, Depressionen dagegen liegt nach einer anderen Theorie ein Mangel daran zugrunde. Damit fände auch die alte Beobachtung, daß Depressive sich nicht geliebt fühlen, eine biochemische Erklärung. Offenbar eignet sich Phenyläthylamin tatsächlich zur Behandlung von Depressionen. Österreichische Mediziner verabreichten es 155 schwerkranken Melancholikern, bei denen alle herkömmlichen Psychopharmaka versagt hatten, und beobachteten bei 90 Prozent der ambulant und 80,5 Prozent der stationär behandelten Patienten deutliche Heilwirkungen. Die Stimmung der Patienten verbesserte sich, sie schöpften neuen Lebensmut und neue Energien. Bei Liebeskummer indessen dürfte es oft schon helfen, sich mit viel Schokolade zu trösten – auch sie enthält Phenyläthylamin in nicht unerheblichen Mengen.« (FAZ, 10. 4. 1985, S. 31)

- 24 Nietzsche, Die fröhliche Wissenschaft. Werke, Bd. II, S. 96.
- 25 Nietzsche, Aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre. Werke, Bd. III, S. 841.
- 26 Aristoteles, Poetik, 1451 a 4.
- 27 Nietzsche, Nachlaß, a.a.O., S. 717.
- 28 Nietzsche, Nachlaß, a.a.O., S. 717.
- 29 Nietzsche, Nachlaß, a.a.O., S. 752.
- 30 Nietzsche, Nachlaß, a.a.O., S. 570.
- 31 Emil Staiger, Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte, Zürich 1955, S. 18.
- 32 E. Suetoni vita Horati. In: Horaz, Sämtliche Werke lateinisch und deutsch, Hrsg. Hans Färber, München 1960, Bd. I, S. 266.
- 33 Nietzsche, Also sprach Zarathustra. Werke, Bd. II, S. 379.
- 34 Vgl. Lacan, Schriften, Bd. II, S. 55.
- 35 Benn, Dorische Welt. Gesammelte Werke, Hrsg. Dieter Wellershoff, Wiesbaden 1959–61, Bd. I, S. 274.
- 36 Benn, Gesammelte Werke, Bd. III, S. 45.
- 37 Vgl. Ovid, Metamorphosen, X 78–85.

Walter Seitter

## Eine Legende von einem Holz

Ich spreche von der – oder vielleicht soll ich besser sagen, zu der – im späten Mittelalter öfter, von Piero della Francesca<sup>1</sup> einmal in eine Kirche hineingemalten Legende vom wahren Kreuz. Es scheint sich also darum zu handeln, daß einer mit einer als schon bestehend – und das heißt übrigens als schön bestehend<sup>2</sup> – vorausgesetzten Legende neuerlich etwas gemacht hat. Wie Vergleiche mit anderen derartigen Bilderzyklen zeigen<sup>3</sup>, unterscheidet sich die von Piero della Francesca gemalte Legende in einigen ikonologischen Elementen. Dar- aus ist aber noch nicht zu erkennen, ob er selber oder ein Auf- traggeber oder ein beauftragter Fachmann die Programmver- sion von Arezzo durchgesetzt beziehungsweise erfunden hat.

Auf Probleme stoßen wir aber auch, wenn wir nach der angeblich schon bestehenden Legende vom wahren Kreuz fragen. Diese Legende ist in Wahrheit ein Ausschnitt aus der schon damals sogenannten Goldenen Legende, die unter dem Verfassernamen *Jacobus de Voragine* kursierte, welche aber von diesem Verfasser selber als gesammelte Legenden bezeichnet worden waren. Es handelt sich um das um 1270 geschriebene Buch<sup>4</sup> – *Jacobus* selber spricht von Büchern<sup>5</sup>, in dem beziehungsweise in denen 177 einzeln benannte Legenden enthalten sind. Der Sammler macht aus seiner prekären Autorenautorität kein Hehl. Die einzelnen Betrachtungen sind meist aus verschiedenen Geschichten beziehungsweise Versionen zusammengesetzt, wobei die Herkunft häufig ange- geben wird: 235 Quellenwerke werden genannt.<sup>6</sup> Als solche Quellenautoritäten figurieren neben der Hl. Schrift der *Dionysius Areopagita*, die Kirchenväter, die *Historia ecclesiastica*, die *Historia scholastica* oder das Evangelium des *Nikodemus*, dem etwa eine ganz andere Version der Wahrheitsepisode zwi- schen *Pilatus* und *Jesus* entnommen wird. Die Kompilation verschleiert sich nicht, und sie verzichtet auch nicht auf ge- legentliche Wahrheitseinschätzungen: Der Kompilator äußert

seine Zweifel an gewissen Berichten – aber erst, nachdem er sie feinsäuberlich nacherzählt hat. Die massiven Kritisierungs- oder auch Begründungsversuche, die sich seit dem 16. Jahrhundert mit der Goldenen Legende beschäftigen und sie gelegentlich als eiserne Legende schmähen<sup>7</sup>, gibt es – jedenfalls als Alternativunternehmen – schon seit dem Erscheinen des Buches –, einfach weil es sehr schnell ein Massenerfolg wurde. Die Ansätze der Kritik finden sich aber schon im Buch selber, sofern es seine Elemente erkennbar heterogen zusammenstückelt. Es handelt sich um einen Thesaurus, dem die Analyse seiner Reichtümer nicht fremd ist. Der erste von außen herangetragene Singularartitel scheint übrigens »Legenda nova« gewesen zu sein<sup>8</sup>, womit die einem solchen Werk innewohnende Geschichtsspannung gut angezeigt wird.

Die sogenannte Goldene Legende vom wahren Kreuz ist nun nicht als solche und ganze aus der Goldenen Legende herausgenommen – es gibt sie nämlich dort gar nicht. Die innere Ordnung der Goldenen Legende folgt nämlich dem Lauf des Kirchenjahres, aus dem 177 Feste beziehungsweise Sonntage mit je einer Betrachtung berücksichtigt werden. Das römische Kalendarium – mir ist nicht bekannt, ob das auch noch für das postvatikanische, das heißt vatikanische gilt – hat aber zwei einschlägige Feste: Am 3. Mai das Fest der Auffindung des hl. Kreuzes und am 14. September das Fest der Erhöhung des hl. Kreuzes. Mit der Auffindung ist diejenige gemeint, die im Jahre 320 durch die Kaiserin Helena veranlaßt worden ist und von der als erster der hl. Ambrosius berichtet. Unter der Erhöhung versteht man die triumphale Rückführung des Kreuzes durch den griechischen Kaiser Heraklius, nachdem er es dem Perserkönig Chosroes entrissen hat. Beide Feste sind in Rom ungefähr seit dem Jahr 800 Brauch.<sup>9</sup>

Nun sieht man schon mit freiem Auge, daß es sich bei beiden Festen um Erinnerungen an Episoden handelt, die lange nach dem Ereignis spielen, in dem das Kreuz seine Wichtigkeit gewonnen hat, welche Wichtigkeit von diesen beiden Festen natürlich vorausgesetzt wird. Tatsächlich bildet die Verehrung des Kreuzes ein Zentrum eines anderen Festes, nämlich des Karfreitags, dessen liturgische Texte es übrigens an materialistischen Konzeptualisierungen wie »Baum«, »Laub«,

»Holz«, »Trophäe« nicht fehlen lassen.<sup>10</sup> Jacobus de Voragine widmet auch der Passion eine Betrachtung, die im wesentlichen den Berichten der Evangelien folgt. Das Kapitel von der Passion des Herrn folgt übrigens direkt auf dasjenige von der am 25. März gefeierten Verkündigung des Herrn, welche – wie man heute weiß – die direkte, weil performative Ankündigung der Empfängnis und die indirekte Ankündigung der Geburt und die ganz entfernte Ankündigung des Leidens Jesu war. Zu dieser Berührung aber kommt es, weil Jacobus der faktisch zustande kommenden Ordnung des Kirchenjahres folgt, die aus einer Überlagerung der *Missae de Tempore* und der *Missae de Sanctis* besteht, wobei in diesem Falle noch dazu eine »natürliche« Zeitdauer – nämlich die neun Monate vor der Geburt – in den nur zwölf Monate dauernden Jahreskreis eingebaut wird. So kommt es also dazu, daß in der Legende wie im Kirchenjahr die – allerdings nicht so genannte – Empfängnis Jesu kurz vor seinem Tod liegt. Ich erwähne das deswegen, weil dieser kritische Punkt im Syntagma des Jacobus de Voragine von Piero della Francesca anscheinend direkt aufgegriffen wird.

Sehen wir uns nun die erste der beiden – weit auseinanderliegenden – Legenden vom Kreuz an, so stellen wir gleich fest, daß sie sich nicht folgsam auf den Anlaß des Festes beschränkt. Die Betrachtung »Von des heiligen Kreuzes Findung«<sup>11</sup> beginnt sofort damit, daß der eigentlich zu feiernden Findung vier weitere vorgeschaltet werden, die etliche Jahrhunderte beziehungsweise Jahrtausende zurückliegen. Es wird eine Zeitbrücke geschlagen, die ins Neue und Alte Testament zurückreicht und damit natürlich auch das Ereignis der Kreuzigung überwölbt – es aber durchaus überfliegt, da es sich ja nur um die diversen Findungen handeln soll. Es wird also der *Begriff von einem Ereignis* des 4. Jahrhunderts verwendet, um eine rücksichtslos selektive Genealogie anzuzetteln. Extreme Diskontinuität – aber auf dem Hintergrund einer wundersamen Kontinuität. Die so geschehene Rebiblisierung der Kaisergeschichte folgt einerseits der Zeitrichtung einer Rethologisierung, bringt es andererseits aber fertig, die Person Jesus völlig zu umgehen und nur dem Instrument seines Werkes nachzugehen: dem Material und dessen Schicksalen.

Die Rebiblisierung, die übrigens hauptsächlich apokryphen Texten folgt, führt in die Räume und Zeiten der Bibel eine neue *Parallelgeschichte* ein, die deswegen so diskontinuierlich sein muß, weil der Auffindung eine Verschwindung vorhergeht und womöglich nachfolgt, damit die Geschichte länger wird. Es handelt sich um Wechselfälle von Verbergung, ja Verwerfung und Wiederfindung und Verwendung, womit vielleicht schon wieder eine Verbergung anfängt.

Diskontinuität setzt logisch und faktisch Kontinuität voraus. Die Aszendenz reicht bis zur Stunde zurück, da Adam den Tod fühlt und um ein Öl vom Baum des Mitleidens bittet. Der Engel aber gibt Seth einen Zweig von dem Baum, von dem es in einer griechischen Geschichte heißt, daß er vom Baum der Sünde stammt. Das war die erste Findung. Der Zweig wird auf Adams Grab gepflanzt. Jacobus de Voragine fährt dann fort: »Ob dieses aber wahr sei oder nicht, lassen wir bei des Lesers Urteil, denn in keiner bewährten Historie oder Chronik finden wir es geschrieben.«<sup>12</sup> Der daraus erwachsene Baum stand dann auf dem Libanon, bis Salomon – und das war die zweite Findung – sah, wie schön er war. Er wollte ihn zum Bau eines Waldhauses verwenden. Das Holz aber fügte sich nicht, so daß die Bauleute es verwarfen und man es schließlich als Brücke über einen See legte. Als die Königin von Saba Salomon zu besuchen kam und über diesen Steg mußte, sah sie – und das war die dritte Findung –, wozu das Holz einst dienen werde, und kniete davor nieder. Als Salomon davon hörte, daß es zum Ende des Reiches der Juden führen würde, ließ er es entfernen und tief vergraben. Später wurde an dieser Stelle ein Teich angelegt. Zur Zeit Jesu, kurz vor seiner Hinrichtung, wurde es an die Oberfläche getrieben, die Juden nahmen es – das war die vierte Findung –, um daraus das Kreuz zu bereiten. Nicht ohne einen offenkundigen Widerspruch zu diesem einschlägigen Stammbaum wird dann berichtet, das Kreuz sei aus vier Holzarten gemacht, beziehungsweise es sei aus vier unterschiedlichen Balken gezimmert, und nur über die Zuordnung der Bauteile des Kreuzes zu den Körperteilen des Gekreuzigten bekommen wir eine Anspielung auf die Kreuzigung. Nachher lag das Kreuzesholz jahrhundertlang in der Erde, bis es von Kaise-

rin Helena aufgefunden worden ist. Diese – also die fünfte – Auffindung hat ihrerseits wieder eine eigene Vorgeschichte, in der das Kreuz – inzwischen Zeichen geworden – in anderen Materialien auftaucht. Acht Jahre vorher – vor der Schlacht gegen Maxentius – hat Konstantin ein lichtiges Kreuz gesehen und die goldenen Buchstaben »In hoc signo vinces«. Daraufhin ließ er seine Feldzeichen in Kreuze verwandeln und nahm selbst ein goldenes Kreuz, um damit die Schlacht ohne Blutvergießen zu gewinnen.

Diese aus Geschichten zusammengestückelte Genealogie des Kreuzes umgeht wie gesagt fast völlig dasjenige, wozu das Kreuz gedient hat. Geschrieben wird die Geschichte des geringsten Dieners, des plumpesten Knechtes, des schwerfälligen und undurchsichtigen Holzes. Aber diese Geschichte ist nicht schlicht und einfach. Das Holz verweist selber schon in zwei Richtungen. Es verweist auf den Baum als auf seine Natur, das heißt Gewachsenheit, und auf den Bau als den Inbegriff seiner menschlichen Verwendbarkeit. Aber sowohl die Natur wie die Architektur (Architektur ist übrigens das deutsche Wort für Struktur – dies nur eine Zwischenbemerkung für die reinen Philosophen) sind bei aller Materialität, oder wenn man will: Substantivität, doch auch Bereiche der Verbalität: also des Tuns und Leidens. Die Bäume tun wachsen – oder sie tun es nicht. Die Samen leiden den Wind, um fremde Erden zu finden. Die Laubdächer geben Schatten, bis sie den Frost erleiden müssen. Und schließlich oder hoffentlich nur zwischendurch leiden die Bäume das Menschentun, um dann an anderen Plätzen wieder das Stehen und Tragen leisten zu können. Das Verwenden beginnt mit einem Entwenden, und immer führt es zu einem Eingehen – entweder gleich in die Erde oder in mehr oder weniger dauerhafte überirdische Künstlichkeiten. Die Bautätigkeit besteht darin, daß ein erstes Reich angegriffen, geschmälert wird, damit ein anderes an seine Stelle, an seine Seite gestellt wird. Eine Parallelaktion, die immer an dem Ast sägt, auf dem sie sitzt, auf dem sie agiert. Daran denken heißt innehalten und sehen, daß die selbstgebaute Vertikalität angewiesen ist auf eine anderweitige Standhaftigkeit, und vielleicht auch, daß wir beide Vertikalitäten brauchen, um zum eigenen Selbststand zu gelangen –

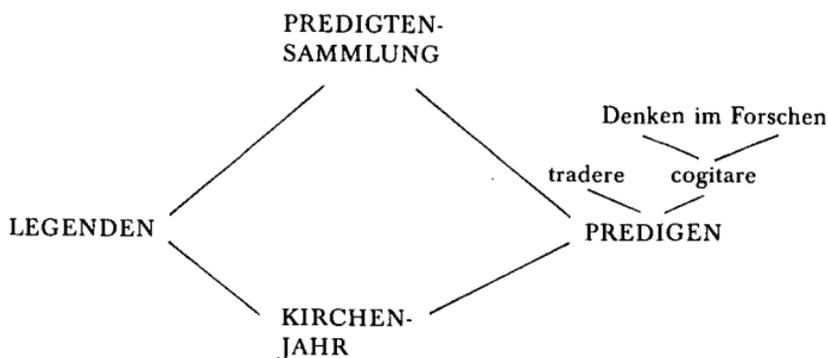
von dem ein Pfeiler gerade der Verstand ist. Der Verstand ist ein Pfeiler, ein innerer Pfeiler, ein schräger Pfeiler des menschlichen Stehenkönnens, das wiederum die Standkraft des Holzes braucht, die sich in den beiden parallelen Ständen des Baums und des Baus aufstellt.

So könnte man die zusätzliche Lehre der Legende von der Auffindung des Kreuzes formulieren, wenn man heute formuliert – und man formuliert immer heute, wenn man formuliert. In mein Lesen der Legende oder vielmehr Legendensammlung von ca. 1270 sind ja auch andere Erfahrungen eingegangen, zum Beispiel das Anschauen der Bildfassung eben dieser Legende von ca. 1460, zu der ich gleich kommen werde. Aber schon die Legende von ca. 1270 enthält zweifellos eine riesige Zusätzlichkeit gegenüber ihrem angeblichen oder wirklichen Zentralthema. Was ist von dieser Zusätzlichkeit zu halten? Ist es nur horror vacui, Fabulierlust, Ausschmückung des Eigentlichen, Verdrängung des Eigentlichen? Es darf vermutet werden, daß in dieser halb wilden, halb sorgfältigen Kompilation doch ein Logos liegt. Und zwar nicht etwa ein ganz anderer, ein irgendwie neuer, zu dem wir uns jetzt geschwind bekehren oder zumindest bekennen müssen, wenn wir richtig »liegen« wollen. Sondern eben der Logos der Kompilation, der der Logos der Genealogie ist. Es hat nie einen anderen gegeben – wozu auch? Der Logos der Genealogie ist die Kunst – aber auch die Not, Stämme und Stäbe zu spalten und zu ordnen, sie auseinanderzuklauben und sie zusammenzulesen und sie wieder . . . Es sind die Kunst und die Not des Verstandes, die darin bestehen, daß wir unseren eigenen Stand mit anderen Ständen *vergleichen* und *verfremden* können . . . müssen. Wenn *der* Auffindung des Kreuzes vier frühere – teils königliche, teils andere – und darüber hinaus noch andere Erscheinungen und Reproduktionen vorgeschaltet werden, dann macht der, der das zusammenschreibt, auch die Genealogie seiner selber. Denn er ist ja selber mit diesem Kreuz gezeichnet und agiert – auch mit diesem Zusammenschreiben – in der Kirche, die über dem Grundriß des Kreuzes erbaut ist und in die womöglich ein wahres Stückchen von ihm eingebaut ist. Und er weiß, das heißt, er schreibt, das heißt, er schreibt ab, das heißt, er liest aus Hunderten Büchern und Tausenden Buchstaben, daß

seine Geschichte, ja seine Heilsgeschichte nicht nur aus einem Punkt, nicht nur aus dem Höhepunkt besteht – sondern eben aus Geschichten, aus Materialien, aus Erbauungen, Einbauungen und Verwerfungen. Die Legende ist zu lesen, weil darin ein Wissen steht, und zwar nicht etwa das Wissen schlechthin, das ein Wissen, welches alles Wissen ist –, sondern ein anderweitiges Wissen. Die Legende ist zu lesen, weil das, was zu lesen ist, anderswo steht. Dort gewachsen, da gebaut, hier eingebaut und dort zubetoniert. Gleichzeitig kann von Wissen aber nur die Rede sein, wenn irgend jemand hier und jetzt etwas versteht, was gesagt, geschrieben, das heißt gebaut oder gewachsen steht. Und wenn er das Verstandene auch hier und jetzt sagt und möglicherweise schreibt, das heißt baut und wachsen läßt.

Bei Jacobus de Voragine hat dieses Sagen hauptsächlich die Form des Predigens. In Wahrheit ist nämlich seine sogenannte Legende eine Predigtensammlung. Deswegen ist sie in die Form des Kirchenjahres gefaßt, das von der Ankunft des Herrn bis zur Kirchweih reicht. Jacobus spricht von der Kirche aus, die bis zu ihm – mit allen Verwerfungen und Verbauungen – erbaut worden ist und an der er mit seinem Legendensammeln, Predigen, Predigtensammeln weiterbaut: genealogisch-kompilatorisch<sup>13</sup>. Er war ein Ordensbruder des Thomas von Aquin, der die Aufgabe des Predigers so formuliert hat: »cogitare et cogitata aliis tradere«<sup>14</sup>. Das Kogitieren liest das, was bei anderen steht, um es und anderes zu verstehen. Danach oder daneben kommt Agitieren, welches das Verstandene anderen anderen an den Kopf wirft, damit auch sie kogitieren – letzten Endes, um zu stehen zu wissen. Jacobus de Voragine war Zeitgenosse mancher Bewegungen – die als umgewendete Kreuzzüge gedeutet werden können: Flagellanten, Ketzer, Ketzerverfolger, Franziskaner, Dominikaner. Bei diesen war er selber Mitglied und Führer – schied allerdings 1292 aus diesem Dienst aus.<sup>15</sup> Er scheint den Verstand nicht verloren zu haben – insofern ein Parallelphänomen zu Thomas von Aquin.

Das hier angedeutete Diskursdispositiv läßt sich rautenförmig so aufzeichnen:

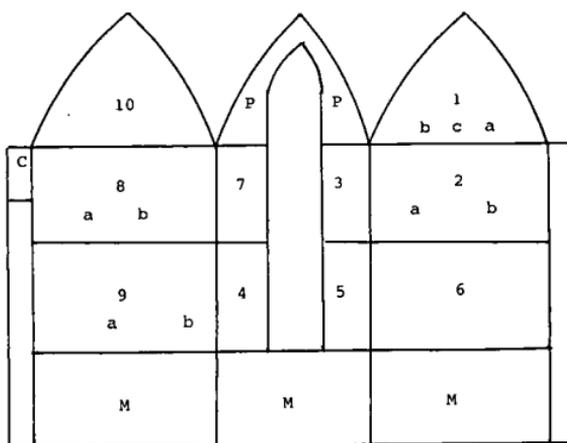


Uns interessiert aber jetzt, was fast zwei Jahrhunderte später ein anderer aus der sogenannten Legende vom wahren Kreuz gemacht hat, indem er sie in den Chor der Kirche San Francesco in Arezzo hineingemalt hat. Auf die Biographie dieser Bilder und damit dieses Baues gehe ich nicht ein: weder auf die kunsthistorischen Fragen der Datierung, noch auf die wichtigen Fragen der Auftragserteilung und der Programmfindung, auch nicht auf die Frage der Behandlung der Bilder durch die Jahrhunderte hinweg bis zur modernen Musealisierung.

Halten wir fest, daß es sich um eine Franziskanerkirche handelt, für deren Hauptkapelle eine angesehene Bürgerfamilie das Patronat hatte<sup>16</sup>, die wiederum zu einem Humanistenmilieu gehörte, welches an der damals versuchten Wiedervereinigung der lateinischen und der griechischen Kirche Anteil nahm. Das prekäre Verhältnis zur anderen Kirche ist von vielen Interpreten als ein Motivhintergrund der Fresken von San Arezzo betrachtet worden (so schon von Aby Warburg<sup>17</sup>).<sup>18</sup> Übrigens war Jacobus de Voragine seinerzeit ebenfalls an einem ähnlichen, kurzfristig erfolgreichen kirchenpolitischen Unternehmen beteiligt.<sup>19</sup> So gibt es also zwischen dem Prediger und dem Maler eine – entfernte – Parallelität auf dieser Ebene, die bedeutsam ist, weil das Vortragen der Kreuzeslegende als ein kirchenhistorisches, das heißt -genealogisches Unternehmen gedeutet werden kann. Gerade die zweite Legende, die in nur zwei oder drei Episoden von der Erhöhung des Kreuzes handelt, konnte damals aktuell kirchenpolitisch verstanden

werden: geht es doch um die Entführung des Kreuzes durch einen heidnischen König und seine Wiedergewinnung durch den christlichen, allerdings griechischen Kaiser.<sup>20</sup>

Wenn ich nun zu sagen versuche, was auf den Bildern steht, so will ich nicht die Bilder zeigen, sondern erläutern, was wo gemalt ist, wozu mir eine Skizze der drei bemalten Wände dienen soll. Zudem muß ich natürlich weiter nacherzählen, was in der geschriebenen Legende steht; denn überall – in der Literatur – steht geschrieben, daß die Fresken in Arezzo die Legende vom wahren Kreuz »sind«.



Die erste Szene der ganzen Geschichte steht rechts oben – wobei ich der Betrachter-Orientierung folge, obwohl nicht auszuschließen ist, daß diese Seite von der Sache her links ist. Jedenfalls widerspricht diese Reihenfolge derjenigen, die wir vom Bücherlesen gewohnt sind. Die vergleichbaren Zyklen in Volterra und in Florenz beginnen ebenfalls rechts oben, gehen dann schnurstracks herunter und setzen mit ihrer zweiten Hälfte rechts oben wieder an, zeichnen also für den an der richtigen Chronologie Interessierten so ein Schema (siehe nebenstehende Abbildung):

5		1
6		2
7		3
8		4

Unser Bild beginnt also ebenfalls rechts oben, steht aber von vornherein unter der Bedingung der Dreidimensionalität, da bei beiden Seitenwände und die Frontwand bemalt sind, wobei die-

ses durch das Fenster geteilt ist (von dessen zu Anfang des 15. Jahrhunderts in Auftrag gegebenem Glasmosaik nichts erhalten ist). Auf dem ersten Bild sieht man fast unbekleidete Menschen, die sogenannten Adamiten. Ganz rechts der sterbende Adam und seine Familie, links eine größere Gruppe mit dem Begräbnis, in der Mitte ein riesiger, das Bild teilender und beherrschender – übrigens entlaubter – Baum. Es handelt sich also um zwei nacheinander zu denkende Episoden, die in der merkwürdigen Reihenfolge b, a dargestellt sind – mit dem Baum als Mittelachse. Hier sieht man bereits ein Gestaltungsprinzip Pieros, das die Sukzession zwar nicht einfach ignoriert, ihr aber ein anderes Modell, ein Modell der Simultaneität, das mit Zweiteilung, Parallelität, Symmetrie operiert, aufzwingt und die Sukzession notfalls verwirrt. Die nächste Szene folgt in ihrer Plazierung dem üblichen Schema, sie liegt direkt darunter, dreht aber nun die auch hier enthaltene innere Sukzession wieder um, welche hier von a nach b geht: links die das Brückenholz verehrende, rechts die den König Salomon begrüßende Königin von Saba. Die Zweiteilung bestimmt auch hier den Gesamteindruck, wird aber ganz anders herbeigeführt: Links wird die Szene von Landschaft, rechts von Architektur bestimmt. Zusätzlich wird dann jede Hälfte auch in sich links und rechts akzentuiert: die linke durch zwei Bäume, die rechte durch zwei Säulen beziehungsweise Säulenreihen; die linke zusätzlich durch zwei Menschengruppen: die Knechte mitsamt den Pferden und die Damen; die rechte durch zwei Menschengruppen: die Damen (es müssen wohl dieselben sein, aber sie haben sich umgezogen – sind also zur Hälfte doch andere) und die Herren. Dann aber macht die Reihenfolge einen Knick, und es schließt sich links das nächste Bild an, das auf den ersten Blick an die Kreuztragung Jesu erinnert. Kommen wir etwa doch in die Nähe der Kreuzigung? Nein, im Gegenteil. Jetzt ist es das Kreuzesholz – ein riesiger Balken mit ausgeprägter regelmäßiger Maserung, der wie ein breiter Schräglingsbalken das Bild in zwei Teile teilt: einen mit Menschen und einen ohne, jetzt ist es das Kreuzesholz, das zum Verschwinden verurteilt worden ist und dorthin abgeschleppt wird. Die nächste Episode springt nach links unten. Es ist die wohlbekannte Szene der

Verkündigung. Nicht die Herstellung des Kreuzes wie anderswo, sondern der erste Moment der allerdings noch völlig unsichtbaren menschlichen Existenz Jesu wird gezeigt. Zeitlich also keine offenkundige Annäherung an die Kreuzigung, substantiell aber doch eine deutliche Annäherung an das Subjekt, das heißt das Objekt der Kreuzigung. Statt der Lilie trägt der Engel einen Zweig von einem anderen Baum – den Palmenzweig der Märtyrer. Und das Gesicht Mariens ist nicht nur von Schrecken, sondern auch von Schmerz gezeichnet. Dieses Bild, das als Einschub in die Kreuzeslegende eine Szene aus dem Neuen Testament zeigt, treibt sozusagen zur Kompensation das formale Grundmotiv der Fresken auf die Spitze: Es macht das Kreuz zum Gerüst des Bildes und kreuzt die Zweiteilung links-rechts ganz deutlich mit der Zweiteilung oben-unten, die aber auch in den anderen Bildern zu sehen ist. Hier kommt es zu einer Vierteilung: unten Engel und Mensch, die sich in der Marmorhalle gegenüberstehen; oben links der märchenhaft aus einer Wolke herausschauende Gottvater, der nach rechts hinunter etwas Gelbes auszugießen scheint; oben rechts der erste Stock über der Halle: die arme Behausung Mariens. Alles das läßt das Kreuz aufeinanderprallen.

Die nächste Szene liegt auf derselben Ebene rechts vom Fenster. Ein hohes Zelt mit einem Liegenden drin; davor ein Sitzender und zwei Stehende, von denen einer seine Lanze aufrecht, der andere seine waagerecht hält. Das Textile des Zeltes wird von parallelen und symmetrischen geschwungenen Diagonallinien gebildet; aber den Aufriß seiner Struktur bildet ein Kreuz. Links oben kommt ein Engel heran, um dem Schlafenden das Kreuz zu verkünden – wie im Bild vorher der unwissenden Maria, die selber ein Zelt ist mit ihrem blauen Mantel über dem mächtigen roten Kleid mit dem hoch angesetzten blauen Gürtel, von links und von oben etwas eingegeben wird. Rechts anschließend das Schlachtenbild, das von oben die Zweiteilung übernimmt, die aber hier durch eine Leere in der Mitte hergestellt wird. Zwischen den beiden Heeren ein stilles Tal, ein Fluß und das vom Kaiser vorgestreckte kleine Kreuz, das ganz weiß ist, vielleicht aus Elfenbein.<sup>21</sup> Die Soldaten haben keineswegs ihre Feldzeichen in Kreuze ver-

wandelt. Über Konstantins Heer schwebt der große schwarze Reichsadler auf gelbem Grund, dem allerdings die Form des Kreuzes, ja des Gekreuzigten nicht ganz abzuspochen ist.

So haben die bisherigen Bilder mit einigen Exkursen ihren Weg nach unten vollendet. Nun aber springt die Reihenfolge nach links in die mittlere Ebene. Neben der Präfiguration der Kreuztragung erscheint eine Postfiguration der Kreuzigung: ein anderes, ein pyramidenförmiges Gestell aus drei Hölzern dient dazu, einen Hebräer, der Judas heißt, einer Folter zu unterwerfen, damit er das wahre Kreuz verrate. Er verrät es nach sieben Tagen Hunger und Durst in der Zisterne auch wirklich. Es war vergraben, und der Kaiser Hadrian hatte darüber einen Tempel der Venus bauen lassen, »auf daß, so ein Christ dort anbetete, es alsdann schiene, daß er der Göttin Venus diene; darum so ging niemand mehr zu der Stätte, und war sie fast ganz vergessen. Den Tempel ließ die Königin bis in den Grund zerstören und ließ die Statt ackern und pflügen.«<sup>22</sup> Das war bekanntlich die römische Methode. Auf dem Bild sehen wir links den die drei Kreuze ausgrabenden Judas und rechts die Erprobung des einen Kreuzes durch die Auferweckung eines Toten mit seiner Hilfe. Wie das gegenüberliegende große wird auch dieses Bild durch zwei Hintergrundgestaltungen zweigeteilt. Links dominiert eine hochgelegene Stadt in der Ferne, rechts eine nahe und sorgfältig ausgeführte klassische Fassade mit rötlichen und grünlichen Porphyrlplatten und sehr runden Kreisen sowie einige angrenzende Stadthäuser. Handelt es sich bei dieser Fassade mit der breiten vertikalen Mittelachse, die oben horizontal abgeschnitten ist, um die von Helena für das Kreuz erbaute Kirche? Das wäre ein bißchen schnell, aber vieles spricht dafür. Jedenfalls mehr als für die der Legende widersprechende, aber von Pierluigi de Vecchi vertretene Version, daß es doch – noch – der Venustempel ist. Mit dieser Fassade – es gibt nur am linken Rand eine stark verkürzte Andeutung von einer Tiefenerstreckung des Gesimses – hat Piero della Francesca etwas gemalt, von dem man nicht weiß, ob es ein Schrein ist oder ein Bild. Und wenn es ein Schrein ist – enthält er dann das Kreuz oder was? Und ist es ein Bild – wovon ist es Bild? Geht der Pfahl in der Mitte nicht doch ins Bläuliche statt ins Grünliche?

Das nächste Bild ist wieder eine Schlacht ganz unten. Aber hier gibt es keine klare Zweiteilung zwischen den Parteien. Unübersehbar ist das Getümmel aus Pferden, leichtgeschürzten Athleten und gänzlichen Eisenmännern. Oben bei den Fahnen ist das Kreuz nur ein Zeichen neben vielen. Fast versteckt gibt es mitten im Gewirr einen schräg gehaltenen Schild, der die Geometrie des Gewirrs mit seiner Quadrierung anzuzeigen scheint. Ich zitiere Philip Henty: »The nodal point of the design is the oval shield of the foot-soldier, quartered so that the lines which cross in it provide literally the crux: the crux of who knows what complicated geometric scheme in disguise, for disorder could not be so firmly ordered if there were not an armature of geometric calculation.«<sup>23</sup> Im Gegensatz zum anderen Schlachtenbild zeigt dieses hier noch etwas anderes. Es zeigt nicht eine Schlacht, die vom Kreuz klar entschieden wird; sondern eine, die ein Kreuz ist, und rechts an den Rand gedrängt eine Szene von unerhörter Tücke. Der besiegte König kniet fast verschmitzt, wie der eben zitierte Engländer sagt, in philosophischer Resignation, den Todesstreich erwartend. So als wäre er nicht besiegt. Hinter ihm sein Werk: »Dieser Cosdras wollte von den Menschen angebetet werden als ein Gott, darum ließ er sich einen Turm bauen von Gold und Silber und leuchtendem Edelgestein, und setzte darauf der Sonne, des Mondes und der Gestirne Bild; auch hatte er Röhren machen lassen in dem Turm gar heimlich und subtil, daraus er Wasser von oben goß in Regens Weise, als wäre er Gott; unter dem Turm aber in einer unterirdischen Höhle gingen Rosse im Kreis und zogen schwere Wagen um, davon war es, als ob der Turm würde bewegt, und ward ein Getöse gleich einem Donner. In diesem Heiligtum saß der Unheilige, nachdem er das Reich seinem Sohne hatte übergeben, und stellte das Kreuz Christi neben sich und gebot, daß jedermann ihn Gott heiße. Im Buche De Mitralli officio liest man, daß »Cosdras auf dem Throne saß als Gott der Vater, und hatte zur Rechten das Kreuzesholz als den Sohn, und zur Linken einen Hahn als den heiligen Geist; und hieß sich nennen Gott den Vater«<sup>24</sup>. Der Thron ist leer, aber er steht noch unversehrt mit dem eingebauten wahren Kreuz. Und der entmachtete König, der die gewöhnliche politische Macht ohnehin schon längst

freiwillig abgegeben hat – Piero della Francesca malt ihn in Gesicht und Gestalt ganz wie den Gottvater von gleich nebenan.

Es ist die Legende selbst, die davor warnt, derlei als garantiert überwundenen heidnischen Frevel abzutun. Denn auch der siegreiche christliche Kaiser hat grundsätzlich so gehandelt und das Kreuz sich angeeignet. Es waren die Steine der Stadtmauer, die ihm das klarmachten. Sie sind nämlich heruntergefallen, als sie sahen, wie der Kaiser das Kreuz benutzt hat, um seinen eigenen Triumph daraus zu machen. Daraufhin hat er seinen Triumphapparat abgelegt und ein BÜßerhemd angezogen. So haben ihn die Steine eingelassen.

Das letzte Bild ist wieder ganz oben – gegenüber den Adamiten. Wieder ist die Natur – jetzt sind es zwei Bäume – machtvoll. Mindestens annähernd so mächtig wie die beiden anderen Elemente: das wieder und wieder gefundene und gebaute und so weiter Kreuz und die Mauer der Stadt. Mit mancherlei Umwegen ist der Zyklus wie ein U oder V – aber ein sehr verzeichnetes – wieder hinaufgekommen. Die Abwege waren nötig, damit die Parallelen zustande kommen. Die aber bedeuten keine sichere und endgültige Harmonie, sondern die Unaufhörlichkeit des Gegenüber, wobei die Qualitäten und die Dimensionen der Gegenüberstellungen variabel und unvorhersehbar sind. Gegenüberstellungen zwischen dem einen Zelt und dem anderen, der einen Schlacht und der anderen, dem einen Judas und dem anderen, dem einen Gottvater und dem anderen.

Was aber ist mit dem Gottsohn? Sind wir nicht in einer christlichen Kirche? Sollte sich nicht alles um ihn drehen?

Gewiß hat in der Zentralachse, wohl in der Öffnung zum Chor, ein Altar zu stehen, der ein Kruzifix trägt, also den Moment zeigt, der das Kreuz wichtig macht. Aber die Ausführlichkeit des Drumherum, die Sorgfältigkeit der Vermeidung jeder Darstellung Jesu in der weitläufigen Legende hat System: ist das System oder sagen wir, das Syntagma der Kreuzeslegende. Gott Vater wird gezeigt *und* parodiert. Ähnlich der Heilige Geist. Von Jesus sieht man nur das Instrument seiner Menschwerdung und im übrigen das Instrument seines Unternehmens. Dieses Werkzeug ist so materiell und so

schicksalsreich, daß es selber zu einem riesigen Thema werden kann. Und zwar zu einem Thema, das noch über jenes Unternehmen hinaus weist. Es ist so undurchsichtig, daß es sehr gut sichtbar ist und das an ihm Befindliche je nach dem unsichtbar machen kann. So hat Piero della Francesca, der Maler der festen Gewänder, der riesigen Hüte, der eisernen Ganzpanzer, des hermelinenen Zeltens und vielleicht der idealen Stadt, Jesus hier extrem von außen, gerüstet, indirekt gemalt. Er hat ihn auch anders gemalt – etwa bei seiner Taufe<sup>25</sup> und bei seiner Audienz für den eisernen Herzog in Brera, wo die geradezu ausschweifende Lockerheit des Babys durch seinen Schlaf kompensiert werden muß, damit die für die damals übliche Darstellung der Sexualität Christi vorgeschriebene Balance von Sexualität und Unschuld gewahrt bleibt.<sup>26</sup>

Mit der Kreuzeslegende von Arezzo befinden wir uns aber am Gegenpol zu jeder Direktheit und Christozentrik.<sup>27</sup> Damit er gerade beim Zentralthema des Christentums diese Indirektheit so kraftvoll und gedankenreich durchhalten konnte, scheint Piero eine Art Gegenzentrum gebraucht zu haben. Jedenfalls hat er eins dazugemalt: ein Epizentrum am Rand. Links außen. Von der Mitte des Kirchenschiffs aus gesehen. Am Eingangsbogen zur Apsis der Hauptkapelle sind einige nur zum Teil erhaltene Heilige und Engel gemalt. Übrigens gibt es auch im engeren Bereich der Kreuzeslegende oben zwischen dem ersten und dem letzten Bild zwei statuarische Bilder: zwei junge Männer, die als Propheten gelten. Aber im Eingangsbogen gibt es links oben auch einen richtigen Gott – und zwar nicht so einen abgeschnittenen wie den Gottvater. Sondern einen ganzen und ganz gezeigten Gott. Auch von ihm heißt es, daß er die Liebe ist. Auch er operiert mit einem instrumentum amoris, das aus zwei Hölzern besteht, die sich kreuzen müssen, damit es funktioniert. Er heißt Amor, oder nennen wir ihn Cupido. Der steht links oben neben der Auffindung des Kreuzes, die neben der Erprobung stattfindet, die sich vor der schönen Fassade abspielt. Seine Augen hat er verbunden, als würde er gerade seines Amtes walten. Aber er hat sein Kreuz auseinander genommen. Der Bogen hängt ihm wie ein zweiter, das heißt dritter Flügel senkrecht von der Schulter herab.<sup>28</sup> Den Pfeil aber scheint er wie eine Lanze nach rechts

unten werfen zu wollen, wo die mit dem wahren Kreuz beschäftigt sind. Im übrigen steht er vor einem grünlichen Hintergrund, seine beiden – natürlichen – Flügel sind rötlich. Pfeil und Bogen scheinen vergoldet. Die Augenbinde ist weiß und der Leib von Elfenbein. Vielleicht hat Piero della Francesca diesen kleinen Gott als eine Art Gegen-Jesulein, als eine Art Parallel-Baby gebraucht. Jedenfalls hat er ihn gemalt – und zwar direkt an den Rand der Legende vom wahren Kreuz. Mit-ten in einer christlichen Kirche. Antichrist? Katechon? Vielleicht braucht man eine kleine Liebe, um von der großen nicht aufgelöst zu werden. Vielleicht steht der Venustempel noch. Giebel von Elfenbein. Weiß umrandete dunkle Kreise mit goldenen Knöpfen in der Mitte. Stumpfe Winkel und spitze. Klar klingende Tangenten. *Parallele Barren*.

## Anmerkungen

- 1 = Stein der Fränkischen.
- 2 Laut Gerhard Wahrig: *Deutsches Wörterbuch* (Gütersloh 1971), S. 3160 ist »schon« das Adverb zu »schön« mit der Bedeutung »in schöner Art u. Weise«, im 13. Jahrhundert auch »vollständig«; daraus die heutigen Bedeutungen. Jacob Burckhardts Ausdruck »Festwesen« aufgreifend hat Aby Warburg darauf hingewiesen, daß bildende Kunst häufig etwas voraussetzt, was schon besteht, und zwar schön und zwar künstlich. Siehe auch Walter Seitter: *Starkes Geschlecht. Newtons Beitrag zum Menschenbild*. In: Th. Ziehe und E. Knödler-Bunte (Hg.): *Der sexuelle Körper* (Berlin 1984), S. 122.
- 3 Vgl. Carlo Ginzburg: *Indagini su Piero* (Torino 1981), S. 30 ff.
- 4 *Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz* (Heidelberg 1955). Hinfort zitiert unter: *Benz*.
- 5 Vgl. *Benz*, S. II.
- 6 Vgl. Maria von Nagy und N. Christoph de Nagy: *Die Legenda aurea und ihr Verfasser Jacobus de Voragine* (Bern-München 1971), S. 26. (Hinfort zitiert unter *Nagy*.)
- 7 Vgl. *Benz*, S. XXVII.
- 8 Vgl. *Benz*, S. XXI.
- 9 Vgl. *Das vollständige Römische Meßbuch lateinisch und deutsch mit allgemeinen und besonderen Einführungen im Anschluß an das Meßbuch von Anselm Schott O.S.B.* (Freiburg 1951), S. 882.
- 10 Vgl. *op. cit.*, S. 397.
- 11 Vgl. *Benz*, S. 349 ff.

- 12 Benz, S. 350. Leider gibt Benz nicht an, wie er zu seiner altertümelnden Übersetzung kommt – ob er etwa der von ihm hochgehaltenen ersten deutschen Ausgabe aus dem Jahr 1362 folgt.
- 13 Bis 1292 hatte Jacobus hohe Ordensämter inne. Als er Erzbischof von Genua wurde, verstand er das als einen »Sprung in die Öffentlichkeit« (Nagy, S. 85) und fügte seinem schriftstellerischen Werk noch die *Chronica civitatis Januensis* (1297) an.
- 14 Nagy, S. 12.
- 15 Siehe die vorhergehende Fußnote.
- 16 Die meisten Angaben entnehme ich Pierluigi de Vecchi: *L'opera completa di Piero della Francesca* (Milano 1967), S. 91 ff.
- 17 Aby Warburg: Piero della Francescas Constantinschlacht in der Aquarellkopie des Johann Anton Ramboux. In: *Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma* (Roma 1912), S. 326 f.
- 18 Neuerdings ist es stark hervorgehoben worden von Carlo Ginzburg: *Indagini su Piero* (Torino 1981).
- 19 Vgl. Nagy, S. 81.
- 20 Vgl. Benz, S. 698 ff.
- 21 Vgl. Oreste del Buono, in: Pierluigi de Vecchi, *L'opera completa di Piero della Francesca* (Milano 1967), S. 8.
- 22 Benz, S. 355.
- 23 Philip Hendy, *Piero della Francesca and the early Renaissance* (London 1968), S. 89.
- 24 Benz, S. 699.
- 25 Siehe etwa Walter Seitter, Bilderschicksale. In: Ders., *Der große Durchblick. Unternehmensanalysen*. (Berlin 1983), S. 144 f.
- 26 Siehe dazu Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in modern Oblivion*. (New York 1983)
- 27 Was herauskommt, wenn man beim Thema des Kreuzes bleibt, aber das Holz durch das Glas ersetzt, ist vor kurzem in Kalifornien erprobt worden. Siehe Marjorie Gortner, *The Gospel According to Larry*. In: *Hustler*, H. 10/11 (Los Angeles 1984).
- 28 Zum Engelsflügel bei Piero della Francesca siehe Walter Seitter, *Der Körper der Malerei oder viel mehr die Federn der Engel*. In: *Tumult. Zeitschrift für Verkehrswissenschaft*, H. 6 (Wetzlar 1983).

Hans-Dieter Bahr

## Die Stimme des Schönen

1. Es scheint – wie bereits das Poetische im Reden Diotimas nahelegt –, daß ein im Schönen sich erlebendes Begehren über »das Ganze« hinausströmt und (etwas und sich) mitzuteilen wünscht, daß also dieser Fluß des Schönen ausufert und in seinem Rhythmus sich artikulieren will und eine Stimme finden. Aber nicht nur sendet das Schöne Botschaften an Andere, in welchen es auf sich als schönes Phänomen und andererseits 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 begehend dieses wahrgenommene Schöne, dieses weite Gefühl an ihm, auf die Anderen zu übertragen, dann habe ich mich doch zugleich als Subjekt schon gegen es 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 sich »der Andere« schon vor meinem Wissen 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 zu 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.

2. 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, also tastend, zu gehen versuchen.

Da 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 Angesehene 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 nicht den Gesetzen des natürlichen oder 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 Einstellungen 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.

3. 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 das Ästhetische zur schönen Darstellung bringen. Dem bloß Häßlichen entspricht nur das Gefällige. Wir werden also die Unlust des Schönen nicht mit dem Schmerz, mit dem Unbehaglichen 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 den 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, das 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 Konzentration verdeutlichen und unterscheiden, spaltet sich das Gefühl, welches zuvor unser Dasein als Einstellung eröffnet hatte, in einen fast theatralischen Vorder- und Hintergrund. Im verdeutlichenden Vordergrund beginnt sich abzuzeichnen, was man das »Gegebene einer Anschauung« nennen und hinter welchem erst als Mitpräsesentes auftauchen wird, was die Tradition das Vage, Verschwimmende, undeutlich Nebelhafte, das unkontrollierbar wogend Konfuse der Gefühlsregungen nannte und nachträglich zum Ursprünglichen eines andämernden Bewußtseins erklärte, weil es ihr um die Formbarkeit, um eine Unterdrückung oder Förderung bestimmter Gefühlshaltungen ging und darin auch die Bildung des ästhetischen Geschmacks.

Diese Aufspaltung versuchte Kant als die Differenz von Empfindung und Gefühl zu fixieren, wobei es darum ging, vom Empfundnen die bejahenden oder verneinenden Einstellungen fernzuhalten und das Spiel von Lust und Unlust, in welchem das Objekt der Erkenntnis unruhig blieb, zu neutrali-

sieren. – 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 oder Gemachten, damit beim unbekanntem X des Faktums angefangen werden kann. Zwar wird dieses X vom großen Schauspiel der Gefühle begleitet, in welchem wir es entweder als das Unumgängliche erliden, uns über das Entdeckte freuen oder es als Umgebares 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 unbestimmt 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 Vergehens 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 Koexistenzen mit anderen Gefühlen wahrnimmt, vielleicht seine Orte und Zeiten kennt. Die Gefühle können bejaht 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 etwas »bloß Subjektives« waren wie ihr Grollen oder ihr silbriges Blaugrün.

4. 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 hinaus klingt. 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 Urteils 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 auf 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 Phänome-

nalität 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; sie 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 Zeitreihe – 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 Umkehrung auf: Nämlich die Frage nach der Anschauung der reinen, ungegenständlichen Form: In ihr bestimmt Kant die Zeit als *ens imaginarium*. Wohlgermerkt: Nicht als Imago, sondern als imaginär. Sollte man sie nun als das »eingebildete« Einbilden bezeichnen? Wieso ist plötzlich die Bestimmung der angeschauten Zeit dieselbe 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 Mosaiken 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 chaotisch jedoch nur, wenn sie an der begrifflichen Logik der Verzeitlichung gemessen werden. Bekanntlich begann mit 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 nicht verarbeitete 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.

5. 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 »eigenen« zu vermehren. Und so 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, verzweifelt »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 wir, wie auch verfehlend, dem Auffälligen des Imaginären den Status von Bildern und unterschiedenen 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, nur 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 weiterschweben 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 Mit-

teilungen 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 doch wenigstens manchmal ein Zeichen gebe, daß sie nicht gleichgültig gegen das mitteilbare Schöne seien. 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; so 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 könnte; 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, p. 584). – 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.

6. 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 Theorie, Schau, contem-

platio? – Wie aber, wenn gerade dieser Wille zur Distanz mehr von der verführerischen Gefährlichkeit des Schönen weiß als alles *Reden* vom Dionysischen, Rauschhaften und Hinreißen- den? – Verfallen wir nicht in die Banalität zu sagen, »interesseselos« 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 es tat, umgekehrt 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 es. 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 Grundbezug

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.

Michael Wimmer  
Die Epiphanie des Anderen

*Das Eine bin ich, das Andere sind  
meine Schriften.<sup>1</sup>*

»Und nun, wo ich noch gewisser weiß, es ist vergeblich, das Gewesene verändern zu wollen, wünsche ich noch weniger, es möchte anders gewesen sein. Denn das Wirkliche schmeckt besser als alles, was nicht ist. Es ist nur Geschmack am Wirklichen.«<sup>2</sup>

So schreibt Gustav Anias Horn in sein Tagebuch. Aber was ist das Wirkliche und was der Geschmack? Kommt das Wissen und die Gewißheit aus dem Sinnlichen, nach dessen Umformung und Umarbeitung? Oder ist dieses bejahende Wissen ein Wissen, das nicht am Maßstab der Erkenntnis zu messen ist, sondern sich einer Berührung verdankt, die sich ereignet *vor* der Erschlossenheit eines Bewußtseins für ein Phänomen? Gewißheit aus reiner Nähe zum Wirklichen? Blenden wir zurück an den Anfang der Trilogie »Fluß ohne Ufer« von Hans Henny Jahn. Ein Holzschiff wird beladen mit einer Fracht, die keiner kennt. Es soll ein Ziel angelaufen werden, das allen unbekannt ist. Die Mannschaft ist so ausgewählt, daß sich alle fremd sind. Der Superkargo, der zumindest das Ziel kennen soll, ist undurchschaubar. Niemand weiß, ob er wenigstens weiß. *An Bord Gustav Anias Horn und seine Verlobte Ellena*, Tochter des Kapitäns. Abschiedsszene: »Die zwei schlossen sich ein, um stürmische Umarmungen ganz auszukosten. Ein paar unvorsichtige Minuten. . . . Sie schwankten vor Glück, lehnten sich gegen Bett, Kommode, Wandschrank, Tür. Da, ihnen gräßlich, sprang die Tür auf. Sie hatte dem leichten Druck nachgegeben. Sie flohen auseinander. Sie wußten, das Schloß war abgeriegelt gewesen. Sie hatten das Absperren umständlich vorgenommen, weil der Mechanismus ihnen neu gewesen war. Auf dem Gang stand der Superkargo. Er sah ihre Bestürzung. Er schritt langsam davon. Ihr Verdacht rich-

tete sich gegen ihn.« Sie schlossen wieder ab, waren sich nun sicher, untersuchten dennoch die Gesetze der Physik. Nachdem das Gewisse fragwürdig geworden und das Wissen sich verrätselt hatte – die Tür war wieder aufgegangen –, trauten sie ihren Sinnen nicht. »Irgendeine Welle uralter Erinnerung durchspülte sie. Der Anfang des Denkens. . . . Gesetze, die noch undeutlich sind und darum aufgehoben scheinen. . . . Die Umkehrung der Sinne. Das große Reich des Unzuverlässigen.« Ellena weinte, ihr Verlobter gab sich aber nicht geschlagen. »Er wollte noch ergründen, sich nicht preisgeben einer grundlosen Furcht. Er klammerte sich an die Grundregeln, das Verhalten der Materie betreffend. Aber am Ende stand er einem solchen gegenüber, mochte sein Hirn es fassen oder nicht.« Rationalisierungen, Wut auf den Schiffsbauer, Betrugsvorwürfe sollten den Zweifel an der sinnlichen Wahrnehmung vertreiben. Der benachrichtigte Kapitän machte sich klar: »er ist Führer des Schiffes. Aber neben ihm gibt es etwas Verborgenes, das von Zeit zu Zeit das Kommando an sich nimmt. Um der lästigen Gedanken Herr zu werden, machte er sich wieder über die Tür her.« Zuletzt löst der Superkargo das Rätsel – es handelte sich um eine Zentralverriegelung beziehungsweise -entsperrung. »Alles in Ordnung. Ein höchst sicheres Schiff«, sagte er. Obwohl das Verborgene sich als offensichtlicher Mechanismus entpuppt, läßt der Einbruch des Unerklärlichen sich nicht ganz verschließen.

Die nächste Szene: Der zornige Verlobte »stieß mit dem Fuß nach einem Koffer Ellenas, der vor dem Bett stand, um ihn darunter zu befördern. Der Stoß war hart. Der Gegenstand verschwand. ›Jetzt wirst du dich auf den Bauch legen und ihn wieder hervorziehen«, sagte Ellena. ›Ich werde mich auf den Bauch legen und ihn wieder hervorziehen«, antwortete Gustav. Tat's, kroch unter das Bett, verschwand. Selbst seine Füße zog er nach sich. Das Mädchen schrie auf. Man ist nicht darauf vorbereitet, daß ein Mensch der Länge nach quer unter einem schmalen Bett Platz findet. Man hat die Vorstellung, er wird zusammengetrieben, in sich hineingestaucht oder aufgesogen. Man glaubt an die Wand. . . . Das Erschrecken in uns ist bereiter als das Verlangen nach Genuß.« Nachdem Gustav sich wieder hervorgearbeitet hatte, zur Verwunderung Ellenas

eine Taschenlampe verlangend, sagte er: »Man wird feststellen müssen, ob die einfältigen Gegenstände Grimassen schneiden können, oder ob die nebeligen Verzerrungen allesamt in meinem Kopfe liegen.« Er zitterte. »Diese Wand hier besteht unterhalb des Möbels nicht.« Das Licht machte es klar. Der Raum verlor sich nicht in die vierte Dimension. Er ging über in einen Schacht. »Der Koffer lag, ein totes Ding, sehr zufällig da, nicht mehr in Reichweite.« Gefragt, welche Schlußfolgerungen er ziehe, antwortete Gustav: »Gar keine, jedenfalls nicht mehr in dieser Nacht. Keine Betrachtungen über Gesetze, die der Lüge fähig sind. Wir haben vielleicht das Brett vor dem Kopf, das der Wand fehlt.« Er ist am Nullpunkt, hat Angst, fragt sich, ob das »buntbeschmierte Entsetzen« ein Spott sei, gerät in die Arme der Melancholie. »Die Korruption der Dinge und unserer Sinne ist ziemlich allgemein. . . . Wir finden keinen Beweis gegen die Anarchie der Abläufe. . . . Ein Gedanke, ab vom Zweck, stößt das herkömmliche Gebäude der Vernunft ein. . . . Und wir büßen, weil wir auf nichts anderes vorbereitet sind, als was wir auf den Schulen gelernt haben.« Das Rätsel löst sich nicht auf. Die beiden versuchen im Schlaf zu vergessen. Die ganze Reise ist und bleibt mysteriös; es verschwindet alles. Zunächst Marginales, dann ein Raum, dann Ellena, und zuletzt das Schiff selbst. Die Mannschaft sucht die Wahrheit über die Reise, die Ladung, das Schiff. Beim Versuch, eine Tür aufzubrechen zu einem Raum, in dem vorher ein blinder Passagier saß und hinter der man nun die verschwundene ermordete Ellena vermutet, entpuppt sich die Tür als Außenwand des Schiffes. Gewaltsam geöffnet, versinkt es im Meer.

Die Brechstange erweist sich als höchst ungeeignetes Instrument, dem Unbegreiflichen näherzukommen. Der Riß in der Realität, der die gewohnten Wahrnehmungsmuster plötzlich suspendiert und mitten im Bekannten und Vertrauten das Unbekannte derart erfahrbar macht, daß nach dem Schrecken alles unheimlich wird, dieser Riß ist weder zu verleugnen, noch so weit zu öffnen, daß man bequem in Augenschein nehmen könnte, was dahinter liegt. Es liegt nichts dahinter, keine fundamentalere, wahrere, wirklichere Wirklichkeit. Statt dahinter zu liegen, ist die Wirklichkeit in schwer

zu definierender Weise selbst anders. So läßt sich das Andere nicht offenbaren, sondern stößt einem zu, ohne identifiziert werden zu können. Doch wenn es erfahren werden kann, muß es auch erscheinen. Wäre es aber ein *Phänomen*, das, laut Heidegger, »das Sich-an-ihm-selbst-zeigende, das Offenbare« ist<sup>3</sup>, müßte es ein Seiendes sein, auch wenn es eine »privative Modifikation von Phänomen« wäre, in der sich das Seiende »als das zeigt, was es an ihm selbst nicht ist«<sup>4</sup>: also ein *Scheinen*, ein »so aussehen wie«. Wenn das Andere jedoch gar keine Präntion hat, sich zu zeigen, wenn es sich nicht zeigen kann als es selbst, könnte es dennoch *erscheinen*, ohne sich selbst zu zeigen. Ohne selbst scheinen zu können, wäre das Andere angewiesen auf eine Erscheinung, auf ein Phänomen, das auf es verwies, wobei das Phänomen *als* Phänomen auftreten muß, um in seinem Scheinen das sich selbst Nicht-zeigende zu melden.<sup>5</sup> Nochmals Heidegger: »*Phänomen* – das Sich-an-ihm-selbst-zeigen – bedeutet eine ausgezeichnete Begegnisart von etwas. *Erscheinung* dagegen meint einen seienden Verweisungsbezug im Seienden selbst, so zwar, daß das *Verweisende* (Meldende) seiner möglichen Funktion nur genügen kann, wenn es sich an ihm selbst zeigt, ›Phänomen‹ ist. Erscheinung und Schein sind selbst in verschiedener Weise im Phänomen fundiert.«<sup>6</sup> Das Erscheinende kann selbst nicht scheinen; es braucht eine Erscheinung, die als Phänomen den Schein stiftet und so zeigt, was sich selbst nicht zeigen kann. Das unthematisch sich schon Zeigende kann dann thematisch zum Sich-zeigen gebracht werden. Doch so, wie es sich hinter einer Erscheinung verbirgt, kann das Andere auch nicht offenbart werden. Weder Phänomen noch Erscheinung, ist seine Phänomenalität die Nicht-Phänomenalität. Das, was in der Wirklichkeit unbegreiflich wird, Angst, Schrecken und Unheimlichkeit induziert, das sich über das Grauen bis zum Entsetzen steigern<sup>7</sup> und die ganze Wirklichkeit dämonisieren kann, ist eine Nicht-Phänomenalität, die sich als Verschwinden bemerkbar macht. Die Vor-Stellung als Vor-Gestell vor dem Zufall des Daseins<sup>8</sup> zerbricht und mit ihr kurzfristig die Identität des Subjekts. Nietzsche schreibt: »An derselben Stelle hat uns Schopenhauer das ungeheure Grauen geschildert, welches den Menschen ergreift, wenn er plötzlich an den Erkennt-

nisformen der Erscheinungen irre wird, indem der Satz vom Grunde, in irgendeiner seiner Gestaltungen eine Ausnahme zu erleiden scheint.«<sup>9</sup> Dies geschieht unerwartet, die Erfahrungssicherheiten außer Kraft setzend, plötzlich. Das solchermaßen sich Ereignende ist schneller als seine Codierung und Auffassung durch das Subjekt. Auch wenn das Unbekannte heute sehr diesseitig daherkommt, evoziert es mitunter Todesangst. Der Einbruch des Anderen zerreißt »den Schleier der Maja«<sup>10</sup>, den trügerischen Schein der Realität. Schopenhauer: »Wie auf den tobenden Meeren . . . auf einem Kahn ein Schiffer sitzt, dem schwachen Fahrzeug vertrauend, so sitzt mitten in einer Welt von Qualen, ruhig der einzelne Mensch, gestützt und vertrauend auf das *principium individuationis*.«<sup>11</sup> Erst wenn das Individuationsprinzip aufgegeben wird, kommt der Mensch mit dem wahren Wesen der Dinge in Berührung. Die Durchschauung der Realität verdankt sich bei Schopenhauer einer besseren Erkenntnis, die durch die Affizierung der Sinne ermöglicht wird.<sup>12</sup>

Die Ereignisse auf dem Holzschiff waren eine Häufung solcher Ausnahmen, und Gustav und Ellena versuchten immer wieder, rationale, das heißt mit dem Alltagsbewutsein kompatible Gründe und Erklärungen zu finden: das Andere verstehbar zu machen, es auf Bekanntes zurückzuführen. Nimmt man das Schiff selbst für den Kahn Schopenhauers, das Individuationsprinzip, so symbolisiert sein Zerschlagen und sein Untergang die Einswerdung mit dem wahren Wesen der Dinge: es sinkt auf den Grund. Karl Heinz Bohrer hat, anknüpfend an Kobbes Studie zu H. H. Jahnn<sup>13</sup> darauf hingewiesen, daß die »Betonung des Bildhaften jeder Wahrnehmung« »Mystifikation der Wirklichkeit« bedeutet. »Die Irrealität, die hier entsteht, ist keine psychische Projektion, sondern ein Ereignis im transempirischen Bereich. Sie ist gedeckt durch die Kategorie »des ganz Anderen«. . . . Es ist unbestreitbar, daß solch ein Rettungsversuch der objektiven Realität in eine sowohl extrem subjektive als auch transempirische Ebene offensteht für ideologische Besetzung.«<sup>14</sup> Die Rettung einer sich entziehenden Realität in Darstellungsformen einer Epiphanie sei allein ästhetisch zu realisieren, was sich an der Sprache zeigte, die von der der Ideologen neuer Weltanschauun-

gen differiere. Die »Eigengesetzlichkeit einer vornehmlich ästhetisch geprägten Sprache« unterscheide sich »ebenfalls von philosophischen Versuchen, die auf Identisches gerichtet zu sein scheinen«<sup>15</sup>. In der Tat erreicht zum Beispiel Husserls Konstitutionsanalyse den Anderen nicht in dessen, das Ego tendenziell suspendierenden Epiphanie. Der Andere ist zwar als ursprüngliche Nicht-Präsenz gegenwärtig, als Nicht-Phänomenalität jedoch Phänomen für das Ego. »Es ist dieses Erscheinen des Anderen als das, was ich nie sein kann, diese ursprüngliche Nicht-Phänomenalität, die als *intentionales Phänomen* des ego befragt wird.«<sup>16</sup>

Die Epiphanie des Anderen kann also nicht *in* ihr, sondern nur noch *nachher* reflektiert werden. Als Ereignis selbst ist sie für ein Ich nicht begrifflich faßbar, sofern dies im »Begegnis« als Ich ent-setzt wird und nachträglich das ihm von außen Zugestoßene nur als intentionale Sinnstiftung eines Ego artikulieren kann. Daß die vermeintliche Repräsentation einer vorprädikativen Erfahrung deren Konstitution ist, daß die stumme Erfahrung als beschriebene nicht mehr stumm ist, daß das Unmittelbare versprachlicht das Vermittelte ist, weiß man spätestens seit der post-, neo- oder nur strukturalistischen Kritik an der Phänomenologie.<sup>17</sup> Wenn aber die Epiphanie des Anderen dasjenige Ereignis ist, das »die Bedingung unserer ästhetischen Wahrnehmung in der Moderne und Postmoderne« ist<sup>18</sup>, wie Bohrer schreibt, der die Zeitlichkeit dieses Ereignisses als zentrale Dimension hervorhebt, dann ist jede Rede, die diese Erfahrung thematisieren will, zu deren mimetischer Verdoppelung gezwungen. Sie müßte die Kunst der Rhetorik beherrschen, sich ganz dem Schein anähneln, den sie evozieren will. Sie müßte selbst ästhetisch werden und verlöre so ihre Möglichkeit, zu philosophischen Ehren zu kommen. Wenn es »die Utopie der Erkenntnis« ist, »das Begrifflose mit Begriffen aufzutun, ohne es ihnen gleichzumachen«<sup>19</sup>, und die ästhetische Erfahrung der Epiphanie des Anderen unbestimmbar bleibt, dann führt sie als Aporie der Ästhetik zur endlosen Umtänzelung von Kunst und Philosophie. »Kunst bedarf der Philosophie, die sie interpretiert, um zu sagen, was sie nicht sagen kann, während es doch nur von Kunst gesagt werden kann, indem sie es nicht sagt«<sup>20</sup>, schreibt

• Adorno. Kunst ist Schein, den sie vom Scheinlosen erhält.<sup>21</sup> Als Schein des Scheinlosen hat sie Wahrheit<sup>22</sup>, die als nicht identifizierbare aufblitzt und sofort vergeht. Das Kunstwerk ist also apparition, »empirisch Erscheinendes, befreit von der Last der Empirie als einer der Dauer, . . . aufblitzende und vergehende Schrift, die doch nicht ihrer Bedeutung nach sich lesen läßt«<sup>23</sup>. In der Konzentration zur Erscheinung, deren Prototyp das Feuerwerk ist, sind Kunstwerke »nicht allein das Andere der Empirie: alles in ihnen wird ein Anderes.« Es erscheint, was es nicht gibt, »als ob es wäre«<sup>24</sup>. Was im Kunstwerk aufgeht, ist das Nicht-Identische, das als Schein die Antithese zur Wirklichkeit wie auch zu sich selbst ist. In dieser Unstimmigkeit und inneren Dissonanz, die das Werk vom harmonisierenden Ideal trennt, wird nach Adorno »das Bewußtsein des Verschwindens dessen (gewahrt), was (es) schleierlos ergreifen möchte«<sup>25</sup>, indem es das Allerflüchtigste im Bild bannen will. Folgt man Bohrer, dann erliegt auch Adorno selbst diesem Paradox, denn trotz dessen Insistenz auf dem Scheinen des Scheins in der apparition »verschwindet bei Adorno das ›Plötzliche‹ der ästhetischen Epiphanie schließlich im utopisch sich verschließenden Wahrheitsgehalt des Kunstwerks«<sup>26</sup>.

E. Lévinas verfolgt nicht die Dialektik des Scheins. Ihm geht es darum, die Erfahrung des Anderen, dessen Epiphanie und die davon induzierte Unterbrechung der Identitätsbehauptung, zu thematisieren. Zwar ist seine Philosophie von der Intention durchdrungen, die Beziehung zum Anderen als diejenige Erfahrung darzustellen, die die Ethik begründet, doch ist seine Bemühung, diese Erfahrung aus der bloßen Subjektivität zu befreien, ebenso – und vielleicht stellenweise sogar treffender – als Beschreibung der ästhetischen Erfahrung interpretierbar. Welche Konsequenzen diese Konvergenz von Ästhetik und Ethik hat und welche Implikationen damit gesetzt sind, läßt sich hier nicht ausführen. Daß eine gewisse Nähe zum Religiösen wie auch zum Sozialen damit gegeben ist, ohne Theologie oder Soziologie zu werden, sei allerdings vorsichtshalber vermerkt. Ebenso läßt sich eine gewisse Nähe zur Verquickung von Ästhetik und Sittlichkeit bei Schiller oder zur Diskussion des Erhabenen in der Postmo-

derne bei Lyotard behaupten.<sup>27</sup> Doch kommt es uns hier weniger darauf an, die Zeitlichkeit dieser Erfahrung und ihren geschichtlichen Index zu befragen, mithin die aufs Historische bezogene ethische und soziale Funktion – obwohl eine Geschichte des Erhabenen mancherlei Aufschlüsse geben könnte über die neuerliche Parallelität von ethischen, religiösen und ästhetischen Problematisierungen<sup>28</sup> –, sondern wir wollen uns auf das Erscheinen des Anderen beziehungsweise dessen Befragung beschränken. Dabei läßt sich die, dem Lévinasschen Denken völlig entgegengesetzte und ihm Gewalt antuende prosaische Entkörperung im begrifflichen Schema aufgrund der Stichworte, die wir hier nur liefern können, nicht vermeiden. Auch diese werden inkohärent bleiben, ohne daß wir uns dazu entschlossen hätten.

Wenn Kunst das Andere des Lebens ist<sup>29</sup> oder im Kunstwerk das Nicht-Identische erscheint, dann stellt sich die Frage, wie diesem Anderen, seiner Andersheit bisher Rechnung getragen wurde, und wie und ob eine Erfahrung dieses Anderen, die sie absolut anders sein lassen muß, um es in seiner irreduziblen Andersheit überhaupt erfahren zu können, beschrieben werden kann. Dies unternimmt Lévinas, wissend, daß das absolut Andere als *Positivität* im abendländischen Logos nicht gesagt werden kann, ohne begriffliche Antinomien und Paradoxien. Jede Reduktionsmöglichkeit des Anderen auf das Selbe, auf das Sein, auf die Intentionalität eines Ego soll verhindert werden, um das Andere als das Andere vom Selbst distanziert, rein, getrennt zu halten. Es gilt, eine Erfahrung begrifflich zu fassen, in der sich weder das autonome Subjekt des Anderen bemächtigt im Verstehen, Erkennen, Begreifen, noch das Subjekt in einer mystischen Kommunion sich als eigenständiger Pol auflöst, da die Wahrung des Anderen als eigenständiger, absoluter Anderer dieses Pols bedarf.

»Kann es etwas so Befremdliches geben, wie die Erfahrung eines absolut Äußeren, etwas in den Termini so widersprüchliches wie eine heteronome Erfahrung?«<sup>30</sup> Es wäre eine reine Erfahrung, Erfahrung ohne Begriff. Die Konzeption, die die Sinnesdaten im Ich vermittelt, »endet vor dem Anderen als De-Zeption (*déception* – Enttäuschung), als Gelassenheit, als

Entwaffnung, die alle unsere Versuche, dieses Reale zu erfassen, kennzeichnen.«<sup>31</sup> Heteronome Erfahrung wäre eher eine Haltung, deren Bewegung zum Anderen hin nicht in die Identifikation zurückkehrt.<sup>32</sup> Diese Erfahrung, die wir hier als ästhetische vorschlagen zu diskutieren, ist nach Lévinas im Werk gegeben, im Kunstwerk. »Radikal gedacht ist das Werk nämlich eine Bewegung des Selben zum Anderen, die niemals zum Selben zurückkehrt.« Das Werk löst sich vom Autor ab, der im Werk den Anderen erreicht, ohne ihn zu berühren.<sup>33</sup> »Die Nähe der Dinge ist Poesie«<sup>34</sup>, die in ihrer Andersheit offenbaren Dinge, und Kunst wird von Lévinas dementsprechend als eine Tätigkeit gefaßt, »die den Dingen ein Antlitz verleiht«<sup>35</sup>. Was will die Metapher »Antlitz« besagen? Das Antlitz ist die Weise des Anderen, »in Erscheinung zu treten, ohne zu erscheinen«<sup>36</sup>, es ist sein enigmatischer Schein. Zunächst erscheint der Andere, so wie jede Bedeutung, in einem Kontext, durch den der Sinn verstehbar, erkennbar wird im Licht des Seins, das »alle Dinge versammelt, die Ordnung einrichtet«<sup>37</sup>. Der Andere ist einer Hermeneutik zugänglich. Doch »der Andere kommt uns nicht nur aus dem Kontext entgegen, sondern unmittelbar, er bedeutet durch sich selbst«<sup>38</sup>. Die weltliche Bedeutung wird umgestoßen durch eine »abstrakte, der Welt nicht eingeordnete Gegenwart. Seine Gegenwart besteht darin, auf uns zuzukommen, *inzutreten* ... Die Epiphanie des Antlitzes ist *Heimsuchung*.«<sup>39</sup> Es kommt direkt von außen und läßt sich unter keiner Bedingung in Offenbarung verwandeln.<sup>40</sup> Es ist nackt, entblößt, deren nochmalige Entblößung eine Verdeckung wäre, und weder Gestalt in Verweisung mit einem Hintergrund noch Erscheinung, die ein Ding an sich verhüllte.<sup>41</sup> Seine Abstraktion als Einbruch in die Immanenz stört das Phänomenale nicht nur partiell, sondern besetzt den ganzen Raum des Phänomens. Die Exteriorität des Antlitzes, seine Jenseitigkeit, wird von Lévinas jedoch nicht als eine »andere Welt« hinter der Welt verstanden, sondern als ein Außen, das dem Raum der Intentionalität, der sich dem Licht verdankt, transzendent ist: nicht das Außen eines Innen, belebt von der ontisch-ontologischen Differenz, sondern unräumlicher Raum, woanders, ein Ort, dessen Koordinaten nicht angebar sind, da er die Räumlichkeit selbst

erst eröffnet.<sup>42</sup> Der Andere bedeutet von sich aus, denn, nicht zum Raum der Intentionalität gehörig, in welchem er zum Selben gemacht würde, ist er ein »bloßes Loch in der Welt«<sup>43</sup>. Vom Abwesenden kommend, *bezeichnet* er es weder, noch *enthüllt* er es, sondern bedeutet es als *Spur*<sup>44</sup>. »Die Spur ist die Gegenwart dessen, was eigentlich niemals da war, dessen, was immer vergangen ist.«<sup>45</sup> Der Andere ist schon fort, *bevor* er ankommt und deshalb absolut in seiner Erscheinung.<sup>46</sup>

Die Heimsuchung gestaltet sich als Schock, denn die Beziehung zum Anderen stellt das Subjekt in Frage, da er ein »Loch im Horizont«<sup>47</sup> darstellt und dem Bewußtsein widersteht. Statt Spiegel zu sein, entwaffnet er die Intentionalität, stürzt die Ichbezogenheit um und stellt das Bewußtsein in Frage, so daß sich nicht einmal ein Bewußtsein der Infragestellung formieren kann<sup>48</sup>. »Das Bewußtsein ist immer verspätet beim Rendez-vous mit dem Nächsten«<sup>49</sup>, schreibt Lévinas. Die Gleichzeitigkeit von absoluter Anwesenheit des Antlitzes und unumkehrbarer Abwesenheit begründet die Erhabenheit<sup>50</sup>, das genußvolle Grauen, die Angstlust bei der Verwirrung. Lévinas radikalisiert noch die Plötzlichkeit, indem er eine »spaltbare Gegenwart, die sich noch in ihrer Punktualität »destrukturiert«<sup>51</sup>, in Anschlag bringt, um jede Vergleichbarkeit der unsagbaren Singularität zu vereiteln.

»Während das *Phänomen* bereits *Bild* ist, Manifestation, die gefangen ist in ihrer plastischen und stummen Form, ist die *Epiphanie* des Antlitzes *lebendig*. Sein Leben besteht darin, die Form aufzulösen, in der sich jedes Seiende, sobald es in die Immanenz eintritt, das heißt sobald es sich als Thema darstellt, bereits verbirgt. . . . Seine Anwesenheit besteht darin, sich der Form zu *entledigen*, die ihn gleichwohl manifestiert. Seine Erscheinung ist ein *Mehr* über die unvermeidliche Erstarrung der Erscheinung hinaus. Dies drückt die Formel aus: Das Antlitz spricht. Die Erscheinung des Antlitzes ist die erste Rede. Sprechen ist vor allem anderen diese Weise, hinter seiner Erscheinung, hinter seiner Form hervorzukommen, eine Eröffnung in der Eröffnung.«<sup>52</sup> Nur wenn gesprochen wird, lösen sich die imaginären Formen auf und tritt der Mensch in Beziehung zu seinem Sein als dem Anderen. Er selbst muß Anderer werden, Antlitz, um einen Bezug zum Realen zu be-

kommen, jenseits des Bildes<sup>53</sup>. »Die Epiphanie des Gesichts ist ganz Sprache«<sup>54</sup>, so daß das Sehen nicht mehr Sehen ist, sondern Hören und Sprechen<sup>55</sup>. Dieses Sprechen evoziert ein Mehr, ein Überschüssiges: das Begehren. Weder Bedürfnis (negative Beziehung zum Anderen) noch Liebe (Identifikation mit dem Anderen), verursacht der Einbruch des Anderen ein unersättliches Begehren, das unersättlich ist, weil es nach keiner Nahrung verlangt. »Begehren ohne Befriedigung, das eben dadurch die Andersheit des Anderen bezeugt. Das Begehren versetzt die Andersheit in den Bereich der Erhabenheit.«<sup>56</sup> Das Begehren wird vertieft durch das Begehrte. Es ist Mangel im Sein, das vollständig *ist* und dem nichts mangelt.<sup>57</sup> Der Andere nährt mit neuem Hunger. Da für Lévinas alles Sprechen Rätsel ist<sup>58</sup>, und sich das Begehren nur im Sprechen zum Anderen und am Ort des Anderen (Subjekt als Antlitz) realisieren kann, bemüht er sich, Sprache und Nähe, Sprache und Berührung zusammenzudenken. Die fast poetischen Reflexionen über die Zärtlichkeit, Erotik, Liebkosung und die Haut lassen sich in der Kürze nicht erfassen. Hier nur die Quintessenz: der Kontakt, die Beziehung zur Nähe, ist das Worin für alle Botschaften. Er ist Kommunikation als »ursprüngliche Sprache, Sprache ohne Worte und Sätze, reine Kommunikation«<sup>59</sup>. Ohne Reflexionszeit, in unmittelbarer Berührung hat der Andere eine unmittelbare Bedeutung im reinen Sprechen, die Voraussetzung für alle Intentionalität. »Kontakt, der von mir zum Nächsten transzendiert, nicht die Thematisierung des Nächsten, sondern Zeichengabe, die jeder Proposition, jeder Aussage von was auch immer vorausgeht. Sprache – Mauerbrecher: Zeichen, das die Tatsache des Sagens als solche sagt. . . . Das erste Wort sagt das Sagen selbst.«<sup>60</sup>

Die Epiphanie des Anderen ist das Sprechen, reine Stimme<sup>61</sup>, klangliches Signifikantenmaterial vor jeder Beschriftung, sinnlos, ein Ding als Unding. Das Andere ist das Scheinen der prälogischen Sprache, die sich kaum von ihrer körperlichen Gebundenheit, ihrer Körperlichkeit gelöst hat und den mythischen Ursprung der Differenzierung des Raums in innen und außen bezeichnet. Der uneinnehmbare Ort des Anderen, von dem aus der Andere als Anderer

erscheint, wenn er die Verhaftung mit seinem Bild, als das er erscheint, auflöst. Das Wirkliche, woran allein Geschmack ist, ist dieser Schein, das Andere als Schein seiner realen Abwesenheit. Weder das Reale selbst, da dessen Parusie das Subjekt annullierte, noch das Imaginäre, das das Andere immer schon einer Grammatik der Vorstellungen unterworfen hat, sind geschmackvoll.

Die Epiphanie des Anderen als Auflösung jedes Bildes, der Bildlichkeit selbst, evoziert den Schrecken, indem sie die Sicherheitsstrategien des Ich gegenüber dem Realen unterbricht, und löst zugleich den Bann des Schreckens durch erneute und erneuerte Gerinnung zu Bildern. Dieses Spiel, das Lacan als Fuge des Symbolischen und Imaginären bezeichnet, dieses Spiel als Spiel ist Ort der Erfahrung des Anderen, Ort seiner Erscheinung. Als das Erhabene ist sie thematisiert worden, dessen affektiver Hof sich der realen Abwesenheit des Anderen und seiner Anwesenheit im Symbolischen verdankt, die selbst nicht dargestellt werden kann.

Lévinas hat wie kaum ein anderer zur Dislozierung unserer Identität aufgefordert, um uns diesem Anderen zu öffnen, ohne ihn zu ergreifen und ihn in die Immanenz einer Totalität zu ziehen. Er tut das in einer Sprache, die dem jüdischen Denken weit verpflichtet ist. Die Erfahrung des Anderen ist eine Erfahrung, die die Ethik eröffnet. Die zentralen Begriffe – Liturgie als absolut geduldige Tat im Werk oder Diakonie als Verantwortlichkeit gegenüber der Anrufung – führen notwendig in die Irre, sofern sie ausschließlich in ihrer religiösen Tradition verstanden werden. Sie führen aber aus der dieser Tradition eignenden Verkennung heraus, in deren Spur die philosophische Ästhetik seit Baumgarten die Versöhnungsidee moderierte und die in dieser an der Verslossenheit gegenüber dem Anderen Anteil hatte. Die Erfahrung des Anderen ist deshalb auch keine ästhetische Erfahrung, sofern darunter diejenige der idealistischen Ästhetik verstanden wird. Schönheit, Sinnlichkeit und Kunst in einen einzigen Diskurs gebunden zu haben, Baumgartens Verdienst, führte seitdem bis hin zu Nietzsche dazu, die Erfahrung des Anderen in der Kunst fast ausschließlich als Erscheinung des Schönen zu bestimmen. Erst Nietzsche hat diese Bestimmung radikal aufgelöst. »Der

Begriff des Scheins besitzt bei Nietzsche eine Mächtigkeit, die den Gegensatz von ethisch und ästhetisch, ja sogar den von therapeutisch und politisch, überbrückt.«<sup>62</sup>

Weder ethische noch ästhetische Erfahrung, wird die Epiphanie des Anderen von Lévinas als Eröffnung von Erfahrung selbst, von Erfahrbarkeit vorgestellt. Weder die theologische noch die philosophische oder die ästhetische Begrifflichkeit kann die Erfahrung thematisieren, ohne sie zugleich zu verfehlen. Ästhetik, verstanden als Schein des Schönen in der Kunst, aber nicht nur da, ist Anästhesie des Anderen. Ethik als Gebot der Achtung vor dem als übermächtig projizierten, mythischen oder göttlichen Ganz Anderen ist Rehabilitierung des Heiligen in Form der Restitution des *nom du père* als Autorität, als Stimme des Herrn. Geben sich nun Ethik und Ästhetik die Hand, ohne ihre Verkennungen vorher aufgelöst zu haben, bestünde die Gefahr einer Schließung der Erfahrung zur Totalität als Immanenz, in der das Andere entweder als falscher Schein, als Trugbild der Versöhnung fungiert, das als realisiert sich gibt, oder in der das Andere als Ordnungsprinzip, als Arche funktioniert: der schöne Staat. Soll eine derartige Strategie des Scheins des Schönen unterbrochen werden, dann ist die Wiederaufnahme der Frage nach dem Anderen in radikaler Form unumgänglich. Derrida ist Lévinas' Denken in alle Unmöglichkeiten hinein gefolgt und erkannte in ihm den »Traum eines in seinem Ursprung rein heterologischen Denkens«. Doch Lévinas träumt mit einer Entschlossenheit, »die bislang noch nicht erreicht ist. Dieses Projekt zum Abschluß bringend, erneuert er den Empirismus vollständig und kehrt ihn um, indem er ihn als Metaphysik entlarvt«<sup>63</sup>. Berührungängste mit der Metaphysik erwiesen sich aber als Flucht vor der Frage und Flucht vor dem Anderen, als Vermeidung der Erfahrung – denn ist nicht schon lange die Metaphysik »real« geworden als Heliopolitik der Transparenz, so daß die Rettung, die Hinwendung zum Realen nun notwendig als Metaphysik erscheinen muß?

## Anmerkungen

- 1 F. Nietzsche, *Ecce Homo*. In: *Werke in fünf Bänden*, hg. von H. v. Schlechta. Frankfurt/Berlin/Wien 1976, Bd. III, S. 545.
- 2 H. H. Jahn, *Fluß ohne Ufer*, Teil I: *Das Holzschiff*. Hamburg 1974. Die folgenden Zitate entstammen den Seiten 18 ff. und 31 ff.
- 3 M. Heidegger, *Sein und Zeit*. Tübingen 1979, S. 28.
- 4 Ebd., S. 29.
- 5 Vgl. ebd., S. 30.
- 6 Ebd., S. 31.
- 7 Ebd., S. 140 ff.
- 8 Vgl. H.-D. Bahr, *Sätze ins Nichts*. Tübingen 1986, S. 16 ff.
- 9 F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*. *Werke* Bd. I, S. 24.
- 10 A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Zürich 1977, S. 438.
- 11 Ebd.
- 12 Vgl. I. Kant, *Über Anthropologie*. In: *Werkausgabe*, hg. von W. v. Weischedel, Frankfurt/Main 1978, S. 580.
- 13 N. Kobbe, *Mythos und Modernität, eine poetologische und methodologische Studie zum Werk H. H. Jahnns*.
- 14 K. H. Bohrer, *Plötzlichkeit*. Frankfurt/Main 1981, S. 65.
- 15 Ebd., S. 66.
- 16 J. Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt/Main 1972, S. 188.
- 17 Vgl. z. B. V. Descombes, *Das Selbe und das Andere*, Frankfurt/Main 1981, S. 68 ff.
- 18 K. H. Bohrer, a.a.O., S. 75.
- 19 Th. W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt/Main 1970, S. 19.
- 20 Ders., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main 1970, S. 113.
- 21 Ders., *Negative Dialektik*, S. 394.
- 22 Ders., *Ästhetische Theorie*, S. 199.
- 23 Ebd., S. 125.
- 24 Ebd., S. 127 f.
- 25 Ebd., S. 130.
- 26 K. H. Bohrer, a.a.O., S. 8.
- 27 Vgl. F. Lyotard, *Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?* In: *Tumult*, Heft 4, Weinheim 1982, und: *Grabmal des Intellektuellen*, Graz/Wien 1985, S. 80 ff.
- 28 Siehe dazu, kritisch gegen Lyotard, B. Schmidt, *Postmoderne – Strategien des Vergessens*, Darmstadt/Neuwied 1986, S. 132–170.
- 29 Vgl. Ch. Bürger, *Umriss einer neuen Ästhetik: Konstruktion statt Totalität*, in: Oelmüller, W. (Hg.), *Kolloquium Kunst und Philosophie*, Bd. 2, Paderborn 1982, S. 13 ff. und N. Rath, *Dialektik des Scheins*, in: Oelmüller, a.a.O., S. 51 ff.
- 30 E. Lévinas, *Die Spur des Anderen*, Freiburg/München 1983, S. 214.
- 31 Ebd., S. 206.
- 32 Vgl. ebd., S. 215.
- 33 Ebd. (Hervorhebung im Original)
- 34 Ebd., S. 280.
- 35 Ebd., S. 118.

- 36 Ebd., S. 246.
- 37 Ebd., S. 255.
- 38 Ebd., S. 221.
- 39 Ebd.
- 40 Vgl. ebd., S. 222.
- 41 Vgl. ebd., S. 227.
- 42 Vgl. ebd.
- 43 Ebd. Vgl. die Nähe zu Sartre, *Das Sein und das Nichts*, Hamburg 1962, S. 439 ff.
- 44 E. Lévinas, *Spur*, S. 227 f.
- 45 Ebd., S. 233.
- 46 Ebd., S. 259.
- 47 Ebd.; S. 117.
- 48 Ebd., S. 223.
- 49 Ebd., S. 282.
- 50 Vgl. ebd., S. 230.
- 51 Ebd., S. 249.
- 52 Ebd., S. 221. Dies steht in direktem Kontrast zu Lukács, der die Form als höchste Richterin des Lebens, als moralisches Gesetz konstatiert. Vgl. dazu auch Ch. Bürger, a.a.O., S. 25.
- 53 Vgl. E. Lévinas, *Spur*, S. 115.
- 54 Ebd., S. 199.
- 55 Ebd., S. 118.
- 56 Ebd., S. 201.
- 57 Vgl. ebd., S. 202.
- 58 Vgl. ebd., S. 252.
- 59 Ebd., S. 280.
- 60 Ebd., S. 293.
- 61 Vgl. M. Wimmer, *Verstimmte Ohren und unerhörte Stimmen*, in: Kamper, D./Wulf, Ch. (Hg.), *Das Schwinden der Sinne*, Frankfurt/Main 1984, S. 115–139. Dort geht es um die Dekonstruktion des Mythos der reinen Stimme.
- 62 P. Sloterdijk, *Der Denker auf der Bühne. Nietzsches Materialismus*. Frankfurt/Main 1986, S. 164.
- 63 J. Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, a.a.O., S. 231.

## Christoph Wulf

# Mimesis und der Schein des Schönen

Wenn das Schöne keine Realität an sich, sondern Schein ist, entzieht es sich dem feststellenden Blick. Wenn es sich nicht zwingen läßt und man versucht, seiner habhaft zu werden, zerstört man es im Prozeß der Aneignung. Wenn es keinen Zweck, Nutzen oder Sinn hat, versagen angesichts seiner die gängigen Verfahren der Weltaneignung. Wenn es sich im Verweis auf das Göttliche offenbart, so ist es nach dem Tode Gottes nur noch in der Rekonstruktion zugänglich. Wenn es nur einen Moment lang erscheint, um sogleich wieder zu verschwinden, gleicht es einem Fächer von Zeichen, der beim »Öffnen und Schließen seine Bedeutungen abwechselnd sehen läßt und verbirgt« (Octavio Paz).

Von seinen Anfängen an verweist das Schöne auf die Erotik; es läßt sich als Ausdruck gehemmten Begehrens begreifen, ohne sich darin zu erschöpfen. Man liebt das Schöne nicht, weil es Wirklichkeit, sondern weil es Schein ist. »Die Natur selbst ist es, die den Menschen von der Realität zum Scheine emporhebt« (Schiller). In der Welt des Scheins zeigt sich eine sonst nicht bekannte Freiheit, werden Möglichkeiten sichtbar, die anders nicht in Erscheinung treten. Lange verstand man sie als Versprechungen, heute erscheinen sie eher als Erinnerungen.

Schönheit verweist auf den Schrecken, als gelänge es ihr, diesen zu bannen, bevor er den Menschen vernichtet. Rilkes »denn das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang« faßt diese Erfahrung, der schon Odysseus sich im Lauschen auf den Gesang der Sirenen aussetzte. Nur durch die Begrenzung seiner physischen Freiheit konnte er die Erfahrung des Schönen überleben und die Erinnerung daran bewahren. Schönheit ist ein momentanes, dem Schrecken des Todes entrissenes Erlebnis, das in einem Zwischenraum zwischen Entstehen und Vergehen erfahrbar wird, in einer Gradwanderung zwischen dem Noch-nicht-Sein und dem Gewesensein. Vor und nach dem Schönen droht der Schrecken, und im Genuß des

Schönen erscheint das verdrängte Wissen von der Unausbleiblichkeit des Schreckens. »Du gehst über die Toten, Schönheit, die Du verspottest; von Deinem Schmuck ist der Schrecken nicht der abstoßendste. Und der Tod, eines Deiner liebsten Schmuckstücke, tanzt verliebt auf Deinem stolzen Bauch« (Baudelaire). Die Schönheit im Liebestanz mit dem Tod! Das *Andere* des Schönen in der Erscheinung der Schönheit! In der Kunst der Moderne fasziniert diese Seite; das Häßliche, Abstoßende, Nichtssagende wird zum Träger des Schönen.

Nietzsche radikalisiert diese Sicht. Im Nachlaß aus den achtziger Jahren geht er davon aus, daß wir die Lüge benötigen, um die Realität der falschen, grausamen, sinnlosen Welt auszuhalten, um leben zu können. Hilfe dazu ist die Kunst, die »große Verführerin zum Leben, das große Stimulans des Lebens«. Sie ist die Erlöserin der »Erkennenden«, »Handelnden« und »Leidenden«. Kunst ist zwar mehr wert als Wahrheit; doch erscheinen auch sie und unser Gefühl für das, was schön oder häßlich ist, als willkürlich. Denn im Schönen macht sich der Mensch zum Maß des Vollkommenen. »Im Grunde spiegelt sich der Mensch in den Dingen, er hält alles für schön, was ihm sein Bild zurückwirft: Das Urteil ›schön‹ ist seine *Gattungs-Eitelkeit* ... Dem Skeptiker nämlich darf ein kleiner Argwohn die Frage ins Ohr flüstern: Ist wirklich damit die Welt verschönt, daß gerade der Mensch sie für schön nimmt? Er hat sie *vermenschlicht*: das ist alles« (Götzen-Dämmerung). Das Schöne ist nun endgültig nicht mehr Teil der Weltordnung; es ist Bild und Produkt der Eitelkeit des Menschen und muß durch die Einsicht ergänzt werden, daß das Häßliche zum Schönen als Gegenbild dazugehört und daß nichts »häßlich ist als der *entartete* Mensch«.

Damit ist eine Position gewonnen, hinter die es kein Zurück mehr gibt. Das Schöne ist Schein; es ist eine Lüge, ein Produkt des Menschen, das ihm zu überleben hilft. »Das Schöne ist da, wo man es erfindet«, formuliert Duchamps wenig später lakonisch. Und in anderem Zusammenhang fährt er fort: »Ich warf ihnen den Flaschentrockner und den Urinoir ins Gesicht als eine Herausforderung, und jetzt bewundern sie es als das ästhetisch Schöne.« Verhöhnung des Betrachters, der es nicht lassen kann, die Aura eines Werkes, die »einmalige Erschei-

nung einer Ferne, so nah sie sein mag« (Benjamin), zu suchen beziehungsweise zu erzeugen; und dies, obwohl die technische Reproduzierbarkeit der Kunst die Aura, die zarte Spur des Schönen, gefährdet. Die Entwicklung geht weiter: Heute können die Simulacren der Ereignisse, die das Fernsehen produziert, schöner als die Ereignisse selbst sein. Sie stellen Schein-Ereignisse dar, die in der Realität so inszeniert werden, daß sie als Simulacren »wirklicher« als die Wirklichkeit erscheinen. Die vom Fernsehen übertragenen und für dieses inszenierten Schaukämpfe in den Parlamenten und die damit einhergehende Ästhetisierung der Politik sind dafür Beispiele.

Nachdem die Zuordnung des Schönen zur Wahrheit, zum Guten und zur kosmischen Ordnung nicht mehr möglich ist, sein Totalitätsanspruch sich aufgelöst hat, es als Erfindung, Produkt des Zufalls, Lüge aus Eitelkeit begriffen und sein Scheincharakter unabweisbar geworden ist, stellt sich die Frage, was die Erfahrung des Schönen, die ästhetische Erfahrung überhaupt ausmacht.

In der Renaissance behauptete Vasari, daß Vollkommenheit, die in den Prinzipien *regola, ordine, misura, disegno et maniera* zum Ausdruck kommt, die Erfahrung des Schönen sichere. Nach der Geniethorie der idealistischen Ästhetik kommt es auf die Übereinstimmung von Schaffen und Genießen als Nachschaffen an. Simmel unterscheidet die Schönheit der Symmetrie, die in despotisch geordneten Gesellschaften das Ideal der sozialen Ordnung und der Kunst sei, von der Schönheit der Asymmetrie, die in den kapitalistisch organisierten modernen Gesellschaften die entscheidende Rolle spiele. *Unbestimmtheit, Mehrdeutigkeit* und *Fiktionalität* machen hier die innovativen Elemente des Kunstgenusses aus. Gerade durch die mit dem ästhetischen Schein verbundenen Leerstellen, Ambiguitäten und Polyvalenzen werden neue Wahrnehmungen und neue Sinnhorizonte eröffnet. In diese drängen auch utopische Elemente, die die Versöhnung des zerrissenen Menschen mit sich selbst, dem Anderen und der Natur versprechen und Hoffnung auf ein besseres Leben suggerieren. Wenn jedoch Proust mit seinem Hinweis recht hat, daß das Glücksversprechen des Paradieses erst möglich wurde, als dieses verloren war, bleibt angesichts der katastrophischen suizi-

dalen Situation unserer Zeit kaum Hoffnung auf ein besseres Leben.

Wenn das Schöne Schein ist, ist jede Interpretation inkommensurabel, da sie außerhalb der Welt des Scheins bleibt; der Scheincharakter des Schönen jedoch verweist auf die mimetischen Fähigkeiten des Menschen. Mit ihrer Hilfe kann der Eintritt in die Welt des Scheins und die Angleichung an das Schöne gelingen; Mimesis kann die in Interpretationen stets gegebene Differenz zur Welt des Scheins durch die Assimilation an seine Figurationen überwinden. Diese mimetische Angleichung an die Gestalten des Imaginären erzeugt dadurch Lust, daß Verdrängtes wieder auftaucht, daß Wünsche artikuliert und durch ihre Wiederbelebung emotionale Erleichterungen geschaffen werden. Zwischen den Fiktionen der Kunst und der Vorstellungswelt des Betrachters entstehen Kontingenzen, die die Subjekt-Objekt-Spaltung überwinden. Ähnlichkeiten werden produziert, die Trennungen überbrücken, neue Verbindungen erzeugen, affektive Gratifikationen schaffen und Bewußtsein und Emotionalität erweitern.

In der Mimesis verbinden sich Rezeptivität und Produktivität. Man öffnet sich der Welt des Fiktiven, empfängt ihre Figurationen und ist produktiv, indem man sich ihnen ähnlich macht. Nicht selten kommt es in diesem Prozeß zu einer Transzendierung der vorgefundenen Fiktionen. Mimesis erzeugt ein rezeptiv-produktives Verhältnis eines Subjekts zur Welt des Scheins und über diese hinaus mit einem anderen produktiven Subjekt. Sie ist keine bloße Imitation, die das sich mimetisch verhaltende Subjekt unverändert läßt. Mimesis führt dazu, daß man sich einläßt und das, worauf man sich bezieht, verschont und dadurch in sich zur Entfaltung bringt. Mimetisches Verhalten beinhaltet den Verzicht auf ein entschiedenes Sich-Durchsetzen, das den Bezugspunkt der Mimesis vorgefaßten Urteilen, Einstellungen und Verhaltensweisen unterwirft; es verlangt den Verzicht auf die Ausübung von Macht und die Bereitschaft, sich dem Fremden auszuliefern und sich von ihm überwältigen zu lassen. Mimetisches Verhalten ist nicht analytisch; es fragt nicht danach, wie die Welt der Fiktionen entstand, was sie bedeutet und was aus ihr wird; es »begnügt« sich damit, sich auf diese Welt einzulassen,

sie zu wiederholen und sie mitzugestalten. Mimetisches Verhalten vollzieht sich unabhängig von ethischen Bewertungen; es ist vormoralisch und kann als solches durchaus das Subjekt und seine gesellschaftliche Konstitution gefährden. Platon hat dies in der *Politeia* deutlich gesehen und daher die staatliche Kontrolle mimetischer Prozesse in Gesellschaft und Kunst gefordert beziehungsweise den Ausschluß derjenigen Teile der Kunst, Dichtung und Musik verlangt, deren mimetische Rezeption die Erziehung der Jugend gefährden könnte. Platon, bei dem *Mimesis* neben Nachahmung Ausdruck und Darstellung bedeutet, hat ihren *subversiven* Charakter innerhalb der Künste durchaus gesehen. Insofern mimetische Prozesse sich der Kontrolle durch die Vernunft entziehen, gefährden sie deren Stellung als Hüterin individueller, sozialer und gesellschaftlicher Ordnung. Jedoch erlauben es die mimetischen Fähigkeiten, den Riß zwischen dem Subjekt und der Welt, den Erscheinungen der Welt und dem Schein des Schönen zu überbrücken. In der Welt des Fiktiven bedürfen *Mimesis* und Vernunft einander zur wechselseitigen Ergänzung, ohne einander ersetzen zu können. Mimetisches Verhalten birgt auch in der Welt der Fiktionen ein Risiko. Nicht ist von vornherein sicher, welche Ergebnisse mimetische Prozesse bewirken; sie entziehen sich genauer Voraussage und Kontrolle.

Girard hat wiederholt gezeigt, zu welchen Gewalthandlungen es in *mimetischen Krisen* kommt, in denen das Differenzierungs- und Hierarchisierungsvermögen der Gesellschaft zerbricht. Äußere und innere Ereignisse gefährden eine Gesellschaftsordnung; ihre Gewaltpotentiale werden unkontrollierbar; Verbote und Rituale greifen nicht mehr; in epidemischer Weise bricht gesellschaftliche Gewalt hervor; nur ein Sündenbock, auf den die Gesellschaft die ihr inhärente Gewalt übertragen kann, vermag Rettung zu bringen. Eine dafür durch bestimmte Zeichen prädestinierte Person wird gefunden, für den Ausbruch der Krise verantwortlich gemacht, schuldig gesprochen und geopfert. Das Opfer des als Grund der Krise angesehenen Sündenbocks führt zur Besänftigung des Gewaltausbruchs. Der vermeintlich Schuldige wird bestraft; die Gesellschaft versöhnt sich auf seine

Kosten. Die Überwindung der Krise legitimiert im nachhinein die Opferung unter der Voraussetzung, daß der dem Opfer zugrunde liegende Sündenbock-Mechanismus nicht durchschaut wird. In der Regel bedankt sich die Gesellschaft später bei ihrem Opfer für dessen die Versöhnung stiftenden Tod und bringt ihm Verehrung entgegen.

Da Mimesis vorethisch beziehungsweise außerethisch ist, verhält sie sich in dieser Hinsicht neutral; sie unterscheidet nicht zwischen »gut« und »böse«, folgt keinem Modell und keiner Strategie. Sie bewegt sich mal gleichmäßig, mal sprunghaft; sie ist metonymisch; sie geht Verbindungen ein, in denen sich Vertrautes und Unheimliches mischen. Mimesis vagabundiert, ungebunden, von plötzlich aufscheinenden Korrespondenzen angezogen, in der Welt des Als-ob, des Scheins. Sie verbindet sich mit Fiktionen, ohne selbst an einen Ort, einen Referenzrahmen gebunden zu sein. Auch in Heideggers Spiel der Entbergung der Wahrheit lassen sich mimetische Elemente finden. In seinem Weltbildaufsatz wird deutlich: Wir nehmen die Welt nicht mehr als Welt, sondern nur noch als Bild wahr; Welterfahrung wird zur Bilderfahrung. Bilderfahrung vollzieht sich mimetisch; wir machen uns den von uns geschaffenen Bildern ähnlich. Eine Zirkulation mimetischen Verhaltens entsteht, in deren Verlauf jedes Verhalten von einem anderen aufgenommen, geändert und neugestaltet wird. Ein mimetischer Zirkel erscheint, aus dem es keinen Ausbruch gibt, für den wir im Schein des Schönen ein unabweisbares Beispiel haben. Nietzsche hat wiederholt auf den Scheincharakter der Welt verwiesen. »Warum durfte die Welt, *die uns etwas angeht*, – nicht Fiktion sein?« Ging Nietzsche wirklich zu weit, wenn er den fiktionalen Charakter der Wissenschaft betonte und von ihr behauptete, es sei das »die beste Wissenschaft, die uns am besten in dieser *vereinfachten*, durch und durch künstlichen, zurecht gedichteten, zurecht gefälschten Welt festhalten will, wie sie unfreiwillig-freiwillig den Irrtum liebt, weil sie, die Lebendige, das Leben liebt«. Von dieser Sicht aus erscheinen die Versuche, die Wirklichkeit zu entschleiern, obsolet. Wirklichkeit beziehungsweise Wirklichkeiten werden erfunden. In den Wissenschaften siegt das Postulat über das Axiom. Das Universum erscheint als unendliches

Spiel zwischen Zufall und Naturgesetzen. »Würfel und Spielregel – sie sind die Symbole für Zufall und Naturgesetze« (Manfred Eigen). Menschen erfinden Theorien; diese schaffen Fakten; nicht jedoch erzeugen Fakten Theorien. Einen Gedanken Bachelards aufgreifend könnte man vielleicht sogar davon ausgehen, daß Theorien sich die »Wirklichkeit« so schaffen, daß sie durch diese bestätigt werden. In der Welt der Kunst, der Erfindung, Fiktion und des Spiels der Imagination sind diese Grenzziehungen längst nicht mehr gültig.

Innerhalb der Welt des schönen Scheins führen mimetische Prozesse dazu, daß sich Fiktionen anderen Fiktionen ähnlich machen und Figurationen sich bereits bestehenden Figurationen angleichen. Die Welt des schönen Scheins ahmt weniger die Natur als andere Konfigurationen der Welt, Kunst, Musik und Dichtung nach. Innerhalb der Werke der großen Kunst spielen mimetische Prozesse eine große Rolle. Mimesis bedeutet nicht einfache Imitation, sondern kreative Nachahmung, das heißt ein Nachschaffen, in dessen Verlauf ein neues Produkt entsteht. Die mittelalterliche Kunst liefert für diese Prozesse zahlreiche Beispiele. Die Romanik läßt sich durchaus als Mimesis der römischen Baukunst begreifen. Dennoch entsteht im Verlauf derartiger Prozesse etwas Neues und Eigenständiges, das sich nicht auf die römische Baukunst reduzieren läßt, ohne daß Entscheidendes nicht in den Blick gerät. So kommt in der romanischen Baukunst ein neues Kunst- und Weltgefühl zur Darstellung – eine neue Epoche der abendländischen Kunst kündigt sich an.

In der Welt des schönen Scheins bestand lange die Aufgabe in der Nachahmung der Natur. Bereits Aristoteles sah hierin die Aufgabe der Kunst. Bei ihm wird allerdings weniger an eine naturalistische Aufgabenbestimmung der Kunst im Sinne einer Nachahmung der *natura naturata* gedacht; vielmehr geht es um eine Nachahmung der Handlungen der *physis*, der *natura naturans*, der Gestaltungskraft der Natur. Ihr soll sich die Kraft des Künstlers ähnlich machen. In diesem Sinne ist Kunst Nachahmung, nicht der Gegenstände der Natur, sondern der Schöpfung selbst. Durch die Nachahmung des Schöpfungsaktes anstelle der geschaffenen Gegenstände kann die Kunst auch in Gegensatz zur Natur geraten; es kann

zu Spannungen oder sogar zu einem antinomischen Verhältnis kommen, in dem sich die Freiheit des Künstlers gegenüber den Dingen und der Natur behauptet. In der selbst noch ungegenständlichen Kraft der Natur, der sich der künstlerische Prozeß angleicht, liegt etwas Unbestimmbares. Vielleicht macht diese Unbestimmbarkeit die Schönheit der Kunst und ihren enigmatischen Charakter aus: »Das Schöne fordert vielleicht die servile Nachahmung dessen, was in den Dingen undefinierbar ist (Valéry). Dieses Unbestimmbare zeigt sich als Ausdruck einer nicht identischen Natur und eines darin liegenden Überschusses nur momentan, in der Verdichtung im Kairos. In einem Prozeß, in dem Ähnlichkeiten erzeugt und wahrgenommen werden, verwandeln sich die Gegenstände, auf die sich die Mimesis richtet, in ein Gegenüber. Damit begegnen uns die Dinge in den Strukturen verletzter Intersubjektivität. Mimesis konstituiert hier sogar »in der Herstellung von Ähnlichkeit Projektion der inneren, mit der Einheit des Ich-denke nicht identischen Natur nach außen« (Früchtl) Intersubjektivität, die auch eine Bedingung der Aufnahme und Überarbeitung von Kunst darstellt!

Kunst zielt auf Ähnlichkeit, nicht mit der äußeren Natur, sondern mit der inneren Kraft des Werdens als dem »wahren Gegenstand der Kunst« (Adorno). Das heißt, Kunst erreicht ihre höchste Vollendung in einer Ähnlichkeit mit sich selbst, »in einer selbstbezüglichen Ähnlichkeit« (Adorno). Je besser Kunstwerke durchgestaltet sind, desto höher ist diese Ähnlichkeit mit sich selbst; in ihr gleichen sich Schöpfungsakt und sein Ergebnis. In der Ähnlichkeit mit sich selbst wird das Kunstwerk zum »Gleichnis des Absoluten«. Als solches ist es nicht-bedingt, unbestimmbar, unnachahmlich – vom Identitäts- und Identifizierungszwang befreit. In diesem Bezug auf sich selbst – wie er zum Beispiel in den Prinzipien des *l'art pour l'art* zum Ausdruck kommt, ist das Kunstwerk in sich auf anderes bezogen. Dabei verweist es auf noch nicht Seiendes und Mögliches; seine Schönheit erscheint als scheinbare Vollendung des eigenen Telos.

Mimesis als eine »Urform der Liebe« ist die Fähigkeit, Ähnliches am Unähnlichen wahrzunehmen; sie entfaltet sich dazwischen und konstituiert Inter-Subjektivität. »Mimetische

Rationalität« (Adorno) verweist auf Elemente instrumenteller Vernunft in der Mimesis und auf die mimetischen Bedingungen der phylogenetischen Entstehung der Vernunft. Es bedarf ihrer auch innerhalb des ästhetischen mimetischen Verhaltens, da sie das Subjekt vor der Auflösung in das Gegenüber, dem es sich ähnlich macht, bewahrt.

Von einer derartigen Auflösung des Menschen durch Mimikry, durch die Angleichung an eine feindliche Umwelt, ist zweifellos für die frühen Zeiten menschlicher Vergesellschaftung auszugehen. Mit Hilfe der Mimesis soll der Schrecken der Natur stillgestellt werden. Doch dient sie wahrscheinlich eher dazu, ihm Ausdruck zu verleihen, als Abhilfe zu schaffen. Immerhin zeigt sich nun eine erste organisierte Handhabung der Mimesis, die die organische und spontane Angleichung ans Andere vollzieht, in der sich das ursprüngliche mimetische Verhalten artikuliert.

Nach dem bisher Gesagten bietet Mimesis einen privilegierten Zugang zum Schein des Schönen, zur Welt der Kunst, da sie eine den Schein schonende und erhaltende Fähigkeit ist, die ihn nicht einem festmachenden Zugriff opfert, bei dem die Eindeutigkeit mit dem Verschwinden des Scheins, der Welt des Imaginären mit ihren Fiktionen, bezahlt wird. Insofern der fiktive Charakter der Kunst heute für die Wissenschaft und die Wirklichkeitsauffassung im allgemeinen beispielhaft ist, wird Mimesis zu einem zentralen Begriff der Humanwissenschaft.

## Literatur

- Adorno, Th. W.*: Gesammelte Schriften, Frankfurt/M., 1970 ff.  
*Früchtl, G.*: Mimesis-Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno, Würzburg 1986.  
*Girard, R.*: Das Heilige und die Gewalt, Zürich 1987.  
*Heinrich, D. und Iser, W.*: Theorien der Kunst, Frankfurt/M. 1982.  
*Jauß, H. R. (Hg.)*: Die nicht mehr schönen Künste, München 1968.  
*Jauß, H. R.*: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Frankfurt/M. 1982.  
*Oelmlücker, W. (Hg.)*: Kolloquium Kunst und Philosophie, Bd. 1-3, Paderborn 1981-1983.  
*Spariosu, M.*: Literature, Mimesis and Play. Essays in Literary Theory, Tübingen 1982.

Klaus Peter Müller

## Sturz in das geschlossene Bild

### Verkehrszeichen

Nur wenige sprechen über die Flucht vor dem Schrecken der Belanglosigkeit.

Selten, daß einer auszieht, um bei ihm das Fürchten zu lernen. Eine namenlose Flucht.

Starr suchen die Augen nach einem Verkehrszeichen. Hauptsache ist, es weist in entgegengesetzte Richtung.

Da steht es. Und was steht auf dem Schild?

Zum Schönen, soundsoviel Kilometer.

Die Verkehrszeichen zum Schönen in der Natur sind kaum zu übersehen: ein Wasserfall, die Aussicht bei gutem Wetter vom Gipfel eines Berges, ein Urlaubsprospekt, der Spaziergang durch einen Naturschutzpark, die »unberührte Natur«, ein englischer Garten, ein Jungbrunnen.

Die Fahrt in einem Luftschiff. Das Malerische im »Blauen Führer«: Gebirge, Schluchten, Wildbach.<sup>1</sup>

Für Hegel ist es die Lebendigkeit, die in der Natur als schön erscheint;<sup>2</sup> einer hat Furcht, seine Lebendigkeit zu verlieren: Der Donner Hunderter von Kanonen soll seine Liebe wachhalten.<sup>3</sup>

Mephisto (Faust) winkt zum goldenen Baum des Lebens. Man ärgert sich, wenn die Verkehrszeichen zum Schönen nicht klar genug zu erkennen sind, vor allem aber über die Kunst. Sie sei heute beziehungslos zu den Menschen, so heißt es. Die Aufregung ist groß. Warum?

Die Verkehrszeichen zum Schönen in der Natur sind dort verschwunden. Auch eine Lupe hilft da nichts.

Das Schöne ist nicht mehr da.

»Ich wußte nur noch, daß mein Leben immer falsch und erbärmlich sein würde ...«, so heißt es bei Nicolas Born.<sup>4</sup> Dem Maler Strauch verwandeln sich alle Beobachtungen in Kälte.<sup>5</sup> Ist das Pessimismus?

Oder stehen nicht vielmehr dem die Haare zu Berge, der sich vom positiven Schein des Unmittelbaren Halt verspricht, der

verzweifelt auf der Suche nach etwas ist, wonach er sich richten kann?

Eine Sprache, die ein »Nichts mehr vor sich haben« ausspricht, markiert den Unterschied zu allen, die alles vor sich haben und nicht auf die »Blindgänger« eines blinden Fortschritts achten wollen.

Aber, der Kniefall vor dem Gegebenen ist eine Anbetung ohne Objekt.

»Fragt ihr nicht auch: Wodurch ihr die Natur aus dem Wege geräumt?« schreibt Hamann.<sup>6</sup>

### **Paradoxie**

Adorno schreibt in der »Ästhetischen Theorie«: »Alles Machen der Kunst ist eine einzige Anstrengung zu sagen, was nicht das Gemachte selbst wäre und was sie nicht weiß: eben das ist ihr Geist.«<sup>7</sup>

Die Schwierigkeiten verbergen sich in einer Paradoxie: »wie kann Machen ein nicht Gemachtes erscheinen lassen«<sup>8</sup>. Ratlosigkeit. Es geht nicht.

Nichts wie weg! rufen diejenigen, denen das Selbstgemachte zur zweiten Natur geworden ist. Nur nicht daran denken. – Einer Geschichte zufolge darf auf das Tabakblatt einer Zigarre kein Schweißtropfen fallen. –

Was aber ist, wenn die Paradoxie auszuhalten wäre?

Wenn kein Weg herausführt?

In der modernen Kunst erscheint diese Möglichkeit. Jedes Entkommen wird verwehrt.

Wie aber geschieht das? Nun, das Selbstgemachte bleibt fehlbar, ohne an eine Unfehlbarkeit zu appellieren.

Dargestellt wird: »Wie man es macht, macht man es falsch.«<sup>9</sup>

Was bedeutet das für das Verhältnis von Natur und Geschichte? Der Bruch, die Trennung wird sichtbar.

Schellings Versuch, die Bestimmtheit der Form in der Natur aufzusuchen, ist versperrt.<sup>10</sup>

### **Im Namen**

Was ist, wenn der Schleier der Objektivität fällt, das Gemachte erscheint?

Kann man dann durch klare Formeln die Dinge so sehen, daß sie erlöst sind?

Einen Versuch dazu zeigt das »Notizbuch vom Kiefernwald« von Francis Ponge. Geschrieben wird gegen die »Poesie«. Nicht um die Geburt eines Poems geht es, sondern um den Versuch, das Poem durch das Objekt umzubringen.<sup>11</sup> Man hat das poetische Magma nötig, »aber um es loszuwerden«<sup>12</sup>.

Auf halber Strecke zur Klarheit heißt es: »Das alles ist nicht das Richtige. Was habe ich gewonnen.«<sup>13</sup>

Die Nachkonstruktion des Objekts will nicht gelingen. Im Namen der Dinge, so lautet die mögliche Unterschrift unter das Urteil: Der Schein wird wegen Fälschung angeklagt. Es geht um eine empirische Wirklichkeit, die nicht länger nur Schein sein soll. Der Schein ist unerträglich.

Aber warum?

Was führt zur Reduktion des Imaginären aufs Reale, oder anders gesagt, warum wird denjenigen, die das Handfeste lieben, der Scheincharakter unausstehlich?

Er erinnert an die Trennung von Subjekt und Objekt. Nicht länger soll die Paradoxie zwischen Machen und nicht Gemachtem sein, beziehungsweise bewußt ist sie noch gar nicht. Man schlägt sich leicht auf die Seite des nicht Gemachten. Die Paradoxie erscheint in der Gestalt einer Waage, man flieht auf die rechte Seite, zur dinghaften Schwere als Maß. Die scheinbar entschärfte Paradoxie wird zum Gerichtsverfahren. Ein Mangel soll abgestellt werden.

Aber der positive Schein des Unmittelbaren verkennt sich nur als Schein, er macht die Dinge als Unverfälschte zur Richtschnur.

Er macht, ohne ans Machen denken zu wollen.

## **Liebhaber des Systems**

Über ein Thema sprechen die Liebhaber des Systems beharrlich: über das Verhältnis von Chaos und Ordnung. Man sei noch in einem Tunnel, das ist das Chaos, aber es könne nicht mehr allzulange dauern, dann sei das Ende des Tunnels in Sicht, das Licht. Es ist die Ordnung. Es ist so nicht mehr weit

bis zum positiven Schein, bis zu dieser besonderen Lichtquelle.

Die Ordnung wird zum Wesen, vorausgesetzt.

Ganz anders dagegen Kierkegaard: Er kann den positiven Schein des Systems nicht entdecken.

Er schreibt: »Niemand wäre williger als ich, anbetend vor dem System niederzufallen, wenn ich es bloß erblicken könnte. Bisher ist mir das nicht gelungen, und obwohl ich junge Beine habe, bin ich es doch bald müde von Herodes zu Pilatus zu rennen. Einige Male war ich ganz nahe am Anbeten.«<sup>14</sup>

Aber, wird ein Systematiker sagen, wo es einen Tunnel gibt, gibt es auch einen Ausgang.

Becketts Figuren bleiben im dunkeln. Sie sind »Wesen« einer zweiten Natur, aus der es kein Entkommen gibt. Beckett nimmt den positiven Schein weg, für seine Figuren hat das Draußen nicht länger Sinn. Das Draußen ist eine Wüste, und wo sie es nicht ist, wird sie es bald sein. In »Mal vu mal dit« heißt es: »Draußen hingegen ein Fortschritt. Auf die immerwährende Nacht zu. Überall Stein.«<sup>15</sup> Nichts wird übriggelassen, alles ist nur selbstgemacht. Das ist schön, was übereinstimmt. Es geht um das Ebenbild: »Genug. Schneller. Schnell sehen, damit der Stuhl nicht abweicht wie alles nach seinem Ebenbild. Minimal geringer. Nicht mehr. Auf dem besten Wege zur Inexistenz, wie zur Null das Unendliche.«<sup>16</sup>

Ein einziges Wort gibt es, das hier schön ist: Geringer. »Um nur das Geringste schlecht zu sagen. Geringer. Er wird schließlich nicht mehr sein. Nie gewesen sein. Himmlische Aussicht.«<sup>17</sup>

Zum Aufatmen wird das nicht mehr atmen können, vorausgesetzt, das Mögliche ist der Sauerstoff. Die Luft wird dünner, selbstgemacht. Tunnel oder Licht: »Sie erstarrt, ohne stehen-zubleiben.«<sup>18</sup>

Nicht von ungefähr darf man nicht sagen, »daß es etwas gibt, was man nicht sieht«<sup>19</sup>.

## Schönheit zum Tode

Nach Hegel ist die Naturschönheit »nur schön für anderes, das heißt für uns, für das die Schönheit auffassende Bewußt-

sein«<sup>20</sup>. Schön ist, was die Identität bestätigt. Schön ist das Nichtidentische unter dem Aspekt der Identität.

Natur, das ist ihm die erste Stufe auf einer Freitreppe. Vermischungen in der Natur, nein, sie sind ihm fremdartig und widersprechend;<sup>21</sup> das Faultier, nein, es mißfällt durch seine schläfrige Trägheit;<sup>22</sup> das Schnabeltier, nein, es ist ein Gemisch von Vogel und vierfüßigem Tier.<sup>23</sup> Ein spiegelheller See dagegen, ja; eine Meeresglätte, ja: »glatte Flächen und dergleichen befriedigen durch ihre feste Bestimmtheit und deren gleichförmige Einheit mit sich«<sup>24</sup>.

Befriedigen: Die Natur wird zum Diener, der seinem Herrn allerdings nicht genügen kann und später entlassen wird. Hegel diktiert den Arbeitsvertrag fürs Bewußtsein: Nichts darf draußen sein.

Vermittlung wird zum »Wesen«, das Selbstgemachte zum absoluten Schein. Es ist eine Vermittlung, die sich selbst vergessen will, die alles unterdrückt, was an ihr »Wesen« erinnert, es ist eine besinnungslose Herrschaft über die Natur. Allerdings, für den Wahn der losgelassenen Produktion gibt es nichts, was um seiner selbst willen da ist.

Die Zeit wird gesellig. Herrschaft wird zur Vernunft.

Der positive Schein der Macht kennt kein Glück ohne Macht, die Macht ist das einzige Glück.

Was kann hier schön sein? Die Bestätigung der Macht, eine Ahnung davon, zum Beispiel eine glatte Fläche.

Wenn ein Prediger vor seinem Ratsherrn erscheint, so schreibt Pascal, und er ist rasiert, so passiert nichts, wenn aber »der Barbier ihn schlecht rasiert hat und wenn er sich gar noch irgendwo beschmutzt haben sollte«, dann verliert der Ratsherr seine ganze Würde.<sup>25</sup>

## **Zum geschlossenen Bild**

Sind Sie im Bilde? Ein »Beruhigungsmittel?«

»Der Bericht, den er erstattete, war kurz und bündig, Tatsachen, ohne Erläuterungen. Sowas nenne ich ein Leben, sagte er, sind Sie jetzt im Bilde?«<sup>26</sup>

Was ist positiv? Das geschlossene Bild. Das Bild wird zum Boden unter den Füßen, den man auf keinen Fall verlieren

will. Bloß keine Schwimmbewegung, heißt es.

Anders ausgedrückt: Auf einer »geschlossenen« Oberfläche fürchtet man sich vor der kleinsten Erschütterung, vor allem wenn man ahnt, was es mit dieser Einheit auf sich hat. Anschaulichkeit wirkt beruhigend. Wer etwas müde ist, und wer ist es nicht unter dem Zwang zur Immanenz, läuft zum nächsten Fenster, ein Blick hinaus. Ein Schrecken, man schaut auf Ziegelsteine. Ein wenig erschöpft greift man zu einer »neuen Pille«, aber auch das will nicht helfen. Dieses Gefühl des »Eingesperrtseins«, diese Raumangst. Die erstarrten Bilder. Die Flucht in die Bilder wird zum Sturz in die Bilder. Ausgekochte Bilder.

Seht ihr auch, was es »ist«, diese Geste. Was »ist«? Nur das, was von den Gläubigen der Tatsachen angebetet wird, was die Macht des »So und nicht anders Seins« besitzen soll, das Einzige. Ein Virtuose des Tatsächlichen, dort droben auf dem Drahtseilakt der »Geschlossenheit« tanzt er, jeden Moment fürchtet er, aus dem Bild zu stürzen. So bestimmt man sich als Mittel.

### **»Odysseus« mit Fotoapparat**

Der moderne Odysseus trägt einen Fotoapparat, besser, sein Bewußtsein ist zum Fotoapparat geworden.

Er transportiert nunmehr die Fremde in die Heimat, auf Bildern.

Unruhig reist er umher, knipsend. Dann und wann gibt es etwas Ruhe, aber nicht lange. Wenn man ihn anspricht, antwortet er: Ich habe keine Zeit. Wo er sie noch hat, will er »Zeit gewinnen«. Er ist ein Sklave der Zeit, einer »erfüllten« Zeit. Wie er sich fühlt? Als Statthalter der Wirklichkeit. Immer auf der Suche nach einem Zeugnis für Wirklichkeit, dieser Verliebte des Rituals.

Seine Not ist eine Beweisnot, er möchte sich beweisen. Nachts schläft er mit dem Kopf nicht auf einem Kissen, sondern auf einem Buch. Die Bücher wechseln, nicht aber das Thema. Es heißt: Angst vor Nähe. Ständig träumt er von dieser Nähe; er weiß nicht, daß diese Angst gar keine ist, sondern nur eine Rechtfertigung.

Er ist kein Freund von ungedeckten Gedanken. Gern hört er von anderen ein Bekenntnis zu einem Standpunkt; man kann auch ein »Zurückführen« hören. Es gibt geschlossene Hörbilder; »his master's voice«, Verlobungen mit dem Ursprung. Abstrakte Bilder stürzen ihn in Verwirrung, bedrohen eine Heimfahrt, die nicht enden will.

## Anmerkungen

- 1 Vgl. Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Frankfurt/Main 1964, S. 59 ff.
- 2 Vgl. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, 24.–26. Tsd., Frankfurt/M. 1983, S. 167, 175.
- 3 Vgl. Sören Kierkegaard, *Der Liebe Tun*, Band I, Gütersloh 1983, S. 43.
- 4 Nicolas Born, *Die erdabgewandte Seite der Geschichte*, 34.–39. Tsd., Reinbek bei Hamburg 1982, S. 46.
- 5 Thomas Bernhard, *Frost*, Frankfurt/M. 1972, S. 21.
- 6 Johann Georg Hamann, *Aesthetica in nuce*, in: ders., *Sokratische Denkwürdigkeiten, Aesthetica in nuce*, Stuttgart 1983, S. 113.
- 7 Th.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Ges. Schriften 7, Frankfurt/M. 1972, S. 198.
- 8 Ebd., S. 164.
- 9 Th.W. Adorno, *Vers une musique informelle, Quasi una fantasia*, in: ders., *Musik. Schriften I–III*, Ges. Schriften 16, S. 508.
- 10 Vgl. F.W.J. Schelling, *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, Hamburg 1983, S. 16.
- 11 Vgl. Francis Ponge, *Das Notizbuch vom Kiefernwald. La mounine*, Frankfurt/M. 1982, S. 76.
- 12 Ebd., S. 80.
- 13 Ebd., S. 52.
- 14 Sören Kierkegaard, *Philosophische Brosamen und Unwissenschaftliche Nachschrift*, München 1976, S. 239.
- 15 Samuel Beckett, *Mal vu mal dit. Schlecht gesehen schlecht gesagt*, Frankfurt/M. 1983, S. 93.
- 16 Ebd., S. 99.
- 17 Ebd., S. 95.
- 18 Ebd., S. 31.
- 19 Blaise Pascal, *Pensées, Über die Religion und über einige andere Gegenstände*, Heidelberg 1978, S. 139.
- 20 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, a.a.O., S. 167.
- 21 Vgl. ebd., S. 176.
- 22 Vgl. ebd., S. 175.
- 23 Vgl. ebd., S. 176.
- 24 Ebd., S. 188.
- 25 Blaise Pascal, *Pensées*, a.a.O., S. 55.
- 26 Samuel Beckett, *Das Beruhigungsmittel*, in: ders., *Erzählungen und Texte um Nichts*, 25. Tsd., Frankfurt/M. 1984, S. 52.

Dietmar Kamper  
Die Schonung.  
Plädoyer für eine Ästhetik der BlöÙe

*»Versuch (kaum geglückt), ein Poem  
umzubringen, durch dessen Objekt«*

Francis Ponge

Bekannt wurde die elfte Feuerbach-These: Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert, es kommt darauf an, sie zu verändern. Weniger bekannt ist folgende Paraphrase, die als Losung kürzlich ausgegeben wurde (von Odo Marquard und Peter Sloterdijk zugleich): Die Macher haben die Welt nur verschieden verändert, es kommt darauf an, sie zu verschonen. Dieser Losung wäre in Sachen der Ästhetik zu folgen. Unter dem größer werdenden Verdacht, es könnte eine herrschende Erkenntnis überhaupt Vernichtung sein – oder nach sich ziehen, wird die Frage unabweislich, was dem Denken übrigbleibt. Vorgeschlagen wird eine Doppelstrategie, die riskant ist: Rehabilitation des Scheins als Schein, Abschreibung der herkömmlichen ästhetischen Kategorien (was wahrscheinlich möglich ist) *und* Hören auf das Paradox: Man muß das zur Sprache kommen lassen, was nicht der Gewalt des Sprechers unterliegt (das aber ist höchst unwahrscheinlich und immer wieder unmöglich). Zunächst einige Sätze, die – indem sie lose Fäden der aktuellen Diskussion zusammenfassen – ein Muster bilden, in das die Suche nach Schonung sich einschreiben könnte:

– Bei aller Bemühung um Klärung und Eindeutigkeit: Es bleibt bei der Ambivalenz sowohl des Schönen als auch des Scheins.

– Der Schein des Schönen ist zwar untergegangen, andererseits breitet sich der schöne Schein in der Form einer Ästhetisierung der Welt unendlich aus.

– Die Domestikation des Schönen qua Wahnsinn ist nicht gelungen. Umgekehrt liegt in der Tendenz der Potenzierung des Scheins ein Problem, das Schrecken verbreitet.

– Der Rückzug in die alten Burgen, der gegenwärtig in vielen wissenschaftlichen Disziplinen geübt wird, hilft jedoch nicht weiter. Man befindet sich am Punkt der Transparenz, demzufolge der Mechanismus der angstbedingten Projektion in den Erkenntnisverfahren und -methoden durchschaut werden kann.

– Hilfreich wäre deshalb eine Ästhetik, die im Widerspruch zur eigenen Tradition sich selbst radikalisiert: In den Kunstwerken ist nämlich die Wahrheit über das »unvollendete Projekt der Moderne« bereits aufgeschrieben.

– Ästhetik als historische Selbstvergewisserung wäre – so betrachtet – der gegenwärtig weiteste Horizont der Erkenntnis. Die fundamentalste Krise der Zeit würde sich als eine der Wahrnehmung beschreiben lassen.

– Wenn die Mortifikation der Dinge und Menschen der geheime Sinn der neuesten Geschichte ist, dann hieße die entsprechende ästhetische Strategie »Mis-à-Mort du Sens« (Marc le Bot).

– Es geht um eine enttäuschungsfeste Mimesis, die keiner neuen Täuschung aufsitzt und die es erlaubt, Revanche für den Revanchismus gegen die Natur, als der sich die Bemächtigung der Welt dargestellt hat, nehmen zu können.

»Schonung« wäre also der Name für die Rettung des Materiellen gegen eine Vernichtung, die sich als identifizierende Erkenntnis ausgibt, mittels einer Indifferenz, die vom Spiel des Scheins nicht abzulösen ist.

Hier liegt – zugegeben – die Provokation einer in die Schwebe geratenen Ästhetik, die der exklusiven Vernunft jener Thanatokratie des Identitätsdenkens ihre Nichtidentifizierbarkeit entgegenhält.

Etymologisch unwahrscheinlich, der Sache nach aber treffend, hat das Schöne mit dem Schonen zu tun. Es geht nach wie vor um die Grenzen der selbstgemachten Welt. In der Frage, ob es möglich ist, erkennend zu schonen, was man erkennt, laufen die unterirdischen Ströme einer Ästhetik im Widerspruch zusammen. Ein »Rückblick vom Anderen«, eine »Prävalenz des Objekts«, eine »Rache der Dinge« steht an, vernommen zu werden. Dabei wendet sich die Schonungslosig-

keit bestenfalls um und löscht die gewohnten ästhetischen Kategorien, eine nach der anderen. In dieser Hinsicht, die eigene Macht zu streichen, gibt es keinen Fortschritt. Immer wieder, ob man die Landschaft der Gegenstände und die Horizonte auch kennt, muß man von vorne anfangen. Es gibt kein Gelingen, nur das alternde Wissen der Spur und der Mut, aus der Bahn zu springen. Doch daß man überhaupt anfangen kann, ist ein Wunder.

Man muß – heißt das – Antworten geben auf Fragen, die noch nicht gestellt sind. Alles andere kommt zu spät und unterliegt der Diktatur des schon entschiedenen Sinns. Damit kippt die Strategie der Verdeutlichung: statt des Suchens nach Wahrheit hilft nur noch das Finden, das Wiederfinden, das Erfinden im Reiß einer aus der Bahn gesprungenen Imagination: um der Möglichkeit des Anderen willen die gewollten Gespinnste der »Lüge«, der Lüge als Lüge, der spielenden Anspielung, des Scheins als Schein, was eine vertrackte und verrückte Angelegenheit ist.

In ihren Hauptzügen war die Kunst der letzten Jahrzehnte ein solches Müssen, das findet (und erfindet), ohne zu suchen. Ein der Wahrnehmung eingebildetes Gesetz ermöglichte es, die Vorentschiedenheit im Machwerk der Welt zu unterlaufen und ihr zuvorzukommen. Dieses Verfahren der imaginären Überbietung, der mimetischen Verdopplung des Neuesten hat seit der europäischen Romantik funktioniert. Neuerdings aber haben sich unerwartete Schwierigkeiten eingestellt. Das »Sinnlose« ist nicht mehr allein eine Domäne der Ästhetik. Es scheint auch in der ernsthaften Philosophie, in der Politik des Inneren und des Äußeren, in der militärischen Strategie, sogar in der harten Ökonomie an Boden zu gewinnen. Es scheint, daß – in Sachen der Vertracktheit und Verrücktheit – die Kunst von der Wirklichkeit überholt wird.

Eine neue Art des transitiven Nihilismus, eine Strategie offensiven Wahnsinns, als Normalität maskiert, hat sich breitgemacht. Er passiert nicht nur; er verwandelt die Menschen in Vollstrecker der Zerstörung, auch die, die guten Willens sind. Er verhindert, daß noch unterschieden werden kann zwischen Verteidigern und Gegnern einer menschlichen Geschichte. Wenn aber die Differenz zwischen dem, der vernichtet wird,

und dem, der vernichtet, entfällt, dann ergibt sich eine leere Paradoxie, die nur noch um den Preis der Selbstverleugnung gestrichen werden kann. Sein eigener Gegner zu sein und sich selbst zu widersprechen, ist deshalb für jeden, der nachdenkt, heute eine *conditio sine qua non*.

Dieser Nihilismus steht nicht bevor, er ist da. Er gehört nicht der Ordnung des Denkens, sondern derjenigen der Verhältnisse an. Insofern ist es unsinnig, ihn kritisch zu denunzieren. Man muß ihn vielmehr mit äußerster Sensibilität wahrnehmen, wenn man ihm entgegen will. Keineswegs finster, sondern transparent, durchscheinend, dennoch real, hat dieser Nihilismus die Welt der natürlichen Erscheinung und die der gedeuteten Geschichte zerstört und alles auf abstrakte Formeln eines verzehrenden Umgangs reduziert: Es ist nichts mit den Körpern, den Dingen, den Gütern, den Werten. Bestenfalls ein Anlaß der Konsumtion, ist auch das vor dem Heiligste zur Disposition gestellt, parat für den Abfall, bestenfalls nostalgieträchtig, für eine sekundäre Müllverwertung . . .

In der Abstraktion der Verhältnisse gibt es nur Daten. Die Ereignisse entfallen. Ohne die Notwendigkeit des Geschehens aber überkommt die Menschen die Not des Zufalls. Aleatorische Biographien werden ausprobiert und über ein »Image«, ein öffentliches Gesicht standardisiert. Die sich ausbreitende Leere der Ereignislosigkeit produziert einen mächtigen Erfahrungshunger, der seinerseits Pseudo-Ereignisse nach sich zieht. Durch solche Praxis gerät alle Wirklichkeit uneindeutig. Die Effekte eines Handelns »als ob« sind mindestens paradox: Die Kriterien seiner Beurteilung versagen. Verantwortung im herkömmlichen Sinne (das heißt als Antwort auf eine Frage) wird unmöglich.

Die reine Indifferenz kommt immer mehr in Kurs: Eine substanz- und referenzlose Simulation verschluckt auch die neuesten historischen Sinnkonstrukte, kaum daß sie entworfen sind. Das heißt: schlechte Zeiten für Interpretieren. Ihre Tätigkeit ist verlängerte Willkür. Doch trägt die wesentliche Ohnmacht der Kommentare zu ihrer endgültigen Ausbreitung und Vervielfältigung bei. So dreht sich das Bedürfnis nach Sinn und Sinngebung noch eine Weile im Kreise, ohne

daß es der kritischen Analyse gelänge zu intervenieren. Mit dem Ende der Kritik aber vollzieht sich das des Subjekts und seiner Szene. Das historische Kapitel der Repräsentation mit seinen namentlichen Exponenten, die ebenso zurechnungsfähig wie produktiv waren, hat kaum bemerkt aufgehört.

»Die Kunst und nichts als die Kunst!« – Nietzsches Formel für eine Rechtfertigung der Welt nach dem Tode Gottes scheint heute ihre Triftigkeit zu verlieren. In der Indifferenz der Gegenwart schwindet auch die Unterscheidung von Vernichtung und Rettung. Der neue Stellenwert des Imaginären in den Vergesellschaftungsprozessen läßt den bislang bekannten Gegner unscheinbar werden. Es droht Ununterscheidbarkeit zwischen den Intentionen der Avantgarden und dem Geist des Kapitals (Lyotard). Das Bild vom wahnsinnigen Artisten, der in den Zentralen der Supermächte den schönsten Weltuntergang vorbereitet, leuchtet immer ungezwungener ein. Hier wie dort hat sich ein phantastisches Potential gesammelt, das offenbar in heimlicher Konkurrenz steht.

Die Frage wird unabweislich, wie sehr auch die Künste schon in unfreiwilliger Komplizenschaft das Geschäft des Nihilismus betreiben, das sie zu verhindern, zu brechen oder zumindest zu reflektieren versucht haben. An ihrer Leidensgeschichte waren immerhin Spuren eines Einspruchs gegen eine Vernichtung der Welt sichtbar, die nun nach und nach verlöschen. Aber die Grenzen des Selbstgemachten können nicht durch Selbstgemachtes überwunden werden. Die entstandene Paradoxie stellt alle Aktivitäten still, mit Ausnahme der erfindungsreichen Anspielung auf eine säkulare Niederlage.

Der Prozeß der Neutralisierung, das Verlöschen des Pathos' der Distanz, der Zuwachs an Obszönität (nach dem Ende der Szene) laufen auf eine Simulation hinaus, welche sich die »Realität« als ihren Satelliten unterwirft: Herrschaft der Simulakren heißt Ende der Natur und Ende der Geschichte (Baudrillard). Nur noch als simulierter Effekt wäre die Welt der Körper und Dinge und der Güter und Werte möglich. Erfahrung wäre geliehen; das Authentische käme nur noch als Klischee in Frage; die früher untrüglichen Anzeichen der

Unmittelbarkeit könnten bestenfalls als Zitate durchgehen. Das differenz- und referenzlose Imaginäre ist ein unendliches Gefängnis der Immanenz: der über alle Produktion siegreichen Konsumtion, der obersten Götter des Verzehr und des ständig wachsenden Abfalls.

»Neue Subjektivität« ist, so betrachtet, simulierte Subjektivität, Zitat eines Zitats, das immer schon mißverstanden wurde. Der »Hunger nach Bildern« kommt einem Todeshunger gleich, dem die Selbstvernichtung lieber ist als die Gleichgültigkeit. Das ist alles schon ausprobiert. Es gibt auch längst nichts mehr zu entlarven. Alle maßgeblichen Instanzen der Verwertung sind demaskiert oder demaskieren sich fortschreitend selbst: aber es ändert sich nichts. Es ist die Stunde des vollendeten Zynismus (Sloterdijk).

Der Begriff der »Kunst als Katastrophe«, ihre vor-subjektive Allgemeinheit, ihre Nomadenhaftigkeit, ihre Bewegungsform des Driftens und so weiter (Bonito Oliva) enthält – zugegebenermaßen – den verzweifelten Versuch, den aleatorisch sich verschiebenden, den vagierenden, den regressiven, »katastrophischen« Geist des Kapitals mimetisch zu überbieten. Dem ist zwar weder moralisch noch durch einen Appell an die Verantwortung für die Wahrnehmung beizukommen. Wohl aber könnte die Erinnerung hilfreich sein, daß Ereignisse nicht herzustellen sind. »Die Aufgabe der Künste bleibt, die Anmaßung des Geistes gegenüber der Zeit aufzulösen« (Lyotard). Zwar ist die Einbildungskraft, auf deren entsetzende Erfindungsgabe (nicht allein in der Kunst) noch immer gesetzt wird, selbst nur ein Fragment der schwindenden naturhaften und historischen Realität, doch sie allein bleibt untrüglich noch im Negativen: daß nichts geschieht.

Fällig wäre die Einsicht, daß auch die Unterscheidung von Realität und Fiktion fiktiv ist, Folge einer Stiftung, Moment einer Konvention, Effekt einer Gewöhnung, die allerdings schwer zu verändern ist, da sie gewissermaßen eine nackte Angst bekleidet. Ohne das Suchen nach dem »Echten«, nach dem Ursprünglichen jedoch, das seinen Anstoß aus gefälschter Geschichte und in der Verlogenheit ganzer Generationen hatte, wäre die Wahrheit nicht ans Licht gekommen, daß die

Fundamente der menschlichen Wirklichkeit selbst nicht wirklich sind. Götter, Engel, Ursachen, Zufälle – das ist die fallende Kette der Geschichte des Sinns. Unter den Faktoren ihrer Bewerkstelligung muß die exklusive Vernunft genannt werden: jene zehrende Macht der Definition, der Grenzziehung, die auseinandernehmen, aber nicht zusammensetzen kann.

Die Strategien der Aus- und Eingrenzung sind – so betrachtet – am Ende. Das menschliche Subjekt, das reine Ich der Selbsterhaltung, erweist sich als Sackgasse der Geschichte, insofern es sowohl nach innen als auch nach außen von anonymen Mächten umgeben und durch sie in seinem Dasein durchgehend bestimmt ist. Es ist unmöglich, den Grenzen noch einen anderen Sinn als den überholten der bloßen Faktizität abzugewinnen. Als durchlöcherter scheidet sie zwar das Innen noch vom Außen, trennen sie aber nicht mehr. Alle logische Strenge endet im Paralogischen. Die aufgehäuften Effekte bloß noch gewollten Sinns tendieren zum Unsinn. Mythologen und Ideologen haben deshalb heute wenig Chancen. Überhaupt macht sich Ernüchterung breit: Nicht die großen Einsamen unter dem Schicksal der Endzeit tragen den Stempel des Zeitgeistes, sondern das reflexionslose autistische Neutrum.

Was – da man nicht aufwachen kann – wie ein Alptraum anmutet, ist vielleicht ein Übergang. »Wer bis ans Ende verzweifelt«, schrieb Kierkegaard, indem er den Zweifel des Descartes übertrieb, »findet den ewigen Menschen.« Das bedeutet, daß sich auf dem Grunde, den man »im Zugrundegehen« erreicht, nicht etwa Nichts findet, sondern jener unendliche Strom der Anthropogenese, der noch das familiale Drama und den kosmischen Mythos unterläuft. – Das Authentische als Klischee – das kann auch heißen: in den torkelnden Umlauf der Gestirne einzutreten, oder: das namenlose Feuer der Metamorphosen zu erleiden, oder: durch die wechselnden Zustände des Mineralischen, des Vegetativen, des Animalischen, des Humanen zu gehen, oder: das sagenhafte Schicksal der Erde zu verstehen, oder: das harte Szenario einer Imagination anzunehmen, die als Spindel der Notwendigkeit der Moiren im leeren Unendlichen hängt...

Daß die Fundamente der Wirklichkeit selbst nicht wirklich sind – aber auch keine Tatsachen des Bewußtseins –, ist schon länger bekannt, daß sie jedoch keineswegs ohne weiteres wiederherstellbar und nicht beliebig neu zu erschaffen sind, weiß man erst neuerdings. Die Klemme, die sich von daher als unentrinnbar zeigt, ergibt sich aus dem paradoxen Umstand, daß die sagenhaften, stiftenden Kräfte um so mehr schwinden, je mehr sie gebraucht werden. Die Klemme ist selbstgemacht, und fast alle Anstrengungen, ihr zu entgehen, haben sie befestigt. Die erforderliche neue Innen-Außenverspannung menschlicher Erfahrung: Die planetarische Perspektive, daß die arme, malträtierete Erde, dieses gekrümmte Universum die einzige Heimat ist, verträgt sich nicht mit der geschlossenen Welt der großen und kleinen Machthaber. Horizont kann einzig eine labyrinthische Ordnung sein, wie sie den beiden produktivsten Organen des Menschen anhaftet: dem Gehirn und der Gebärmutter.

Von diesen durchlässigen Enden des menschlichen Körpers her ist ein Einbruch in den Bemächtigungswahn der Moderne möglich. Das gilt auch für die Künstler. Dort sind die Fronten der Schonungslosigkeit gegen sich selbst. Denn der Angriff auf die Zeit der Menschen geht nicht mehr über die sogenannte Lebenswelt, sondern über die Fixierung ihrer Erfahrung im Imaginären. Die Kunst als Hort einer nicht entfremdeten Existenz, wie sie vielen historisch vorschwebte und biographisch noch immer relevant ist, wird von daher wie eine Fluchtburg eingeschlossen und geschleift. Um das Eingeständnis der Niederlage beim Versuch, die Welt auf den Kopf zu stellen, kommt die zivilisierte Menschheit nicht herum. Auch das Fanal zur letzten Vernichtung könnte nur *ad oculos* demonstrieren, daß die Immanenz der menschlichen Welt die Bombe *ist*. Erst der Versuch, unrecht zu behalten gegen sich selbst, würde den Weg frei machen in eine Zukunft des Möglichen. Gegen die Bombenstruktur des Imaginären hilft nur die Einbildungskraft, die auf Schonung gestimmt ist.

Die leere Paradoxie ist vielleicht das letzte Sinnkonstrukt. Wird sie aufgegeben, hat der Schein freies Spiel. Eine Strategie des Fatalen würde den Teufel noch einmal mit Beelzebub

austreiben. Die Kunst als virtuoser Widerspruch gegen sich selbst, das heißt gegen die eigene Virtuosität, wäre ein Einfallstor für das Andere, dem die Vernichtung galt. Das ist in Rücksicht auf die traditionelle Ästhetik sehr kompliziert, einfach jedoch im »Machen« der Kunst, die ihr Material sprechen läßt. Die Ästhetik der Blöße hätte ihr Pendant im »bloßen« Werk, das sich umbringen läßt durch seinen Stoff.

Dann nämlich könnte der Zauber der Objekte zur Sprache kommen. Jenseits der Arbitrarität der Zeichen gibt es eine Eigenwilligkeit der Dinge, die sich dem Sinn entschlägt. Auch nach dem Ende des Subjekts wären am dunklen Rand der Erfahrung einleuchtende Bilder zu sehen, wären im Resonanzraum der genannten Paradoxie Stimmen zu vernehmen, die aber nicht mehr *durch* die Werke der Künstler, die Poeme der Dichter sich melden würden, sondern *gegen* sie: eine Verzauberung als Vernichtung des Nichts, eine Blendung des Schrecklichen als Befreiung der leuchtenden Unzerstörbarkeit des Scheins, ein Gelächter der Götter...