

Meiner

Zeitschrift für

Ästhetik und
Allgemeine
Kunstwissenschaft

Zeitschrift für Ästhetik
und Allgemeine Kunstwissenschaft

Herausgegeben von
Josef Früchtl und
Maria Moog-Grünewald

Heft 53/2 · Jg. 2008

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

INHALT

ABHANDLUNGEN

<i>Joachim Küpper: Mimesis und Fiktion in Literatur, Bildender Kunst und Musik</i>	167
<i>Philipp Soldt und Timo Storck: »Je mehr ich das Bild beobachte, desto mehr fühle ich mich davon beobachtet« – Elemente eines psychoanalytischen Modells kunstästhetischer Erfahrung</i>	189
<i>Arno Schubbach: Gezogene Linien sehen – Sichtbarmachung und Sichtbarkeit von Bildern</i>	217
<i>Johannes Grave: Zeichnung ohne Zug – Über das Unzeichnerische in der deutschen Kunst um 1800</i>	231
<i>Ralph Buchenhorst: Der Fotograf in der Gaskammer – Zu einer Debatte über die bildliche Darstellung der Shoah</i>	259
<i>Melanie Wald: »Discors concordia« – Diskursverflechtungen in Athanasius Kirchers musikalischem Staatsmodell</i>	283

BESPRECHUNG

<i>Daniel Frampton: Filmosophy, Wallflower Press 2006 (Philipp Schmerheim)</i>	321
--	-----

ABSTRACTS

Joachim Küpper:

Mimesis in Literatur, Bildender Kunst und Musik

Der Aufsatz versucht einleitend, die Differenzierung von Mimesis und Diegesis im 3. Buch der *Politeia* für eine Auslotung der dem Mimesis-Konzept inhärenten Problematik produktiv zu machen. Mit Blick auf die Aristotelische *Poetik* zum einen, die *Soliloquia* des Augustinus zum anderen wird sodann der intrikate Konnex von Mimesis und Fiktion diskutiert. Dieser kurze Blick auf die ›klassischen‹ Definitionen der Mimesis leitet zum Hauptteil der Argumentation über, einer Diskussion der Pertinenz des Mimesis-Konzepts für die im Titel genannten drei Künste. Der Aufsatz vertritt, daß aus semiotischen Gründen heraus die Kategorie der Mimesis im Fall der Musik nur auf einem Niveau von Abstraktion von Belang ist, das sich begrifflicher Artikulation entzieht. Die eigentliche These besteht sodann in einem Versuch, das komplexe Verhältnis von literarischer und bildkünstlerischer Mimesis en détail zu erörtern und daraus neue Einsichten in die generelle Relation zwischen diesen beiden Künsten zu gewinnen.

The essay first tries to interpret the differentiation of ›mimesis‹ and ›diegesis‹ as it is found in Plato's ›Politeia‹ in view of the problems inherent to the concept of mimesis as such. Considering Aristotle's ›Poetics‹ and Augustine's ›Soliloquia‹, the argument proceeds to a discussion of the relation between ›mimesis‹ and fictionality. This short overview of the discussion in classical times serves as an introduction to the main argument, which consists in scrutinizing the pertinence of the concept of ›mimesis‹ to the three arts apostrophized in the title. The essay postulates that for semiotic reasons the pertinence of the category to music is given only on a level of abstraction that resists conceptual articulation. The thesis proper, then, consists in an attempt to discuss in detail the complex relation between ›mimesis‹ as a concept applicable to literary texts on the one hand and paintings on the other. In conclusion, the essay tries to gain some general insights into the relationship between the two arts.

Philipp Soldt / Timo Storck:

*»Je mehr ich das Bild beobachte, desto mehr fühle ich mich davon beobachtet« –
Elemente eines psychoanalytischen Modells kunstästhetischer Erfahrung*

Die Autoren wählen in Abgrenzung zur methodologisch unhaltbaren biographischen Inhaltsästhetik einen psychoanalytischen Zugang zur kunstästhetischen Erfahrung über den Topos vom Kunstwerk als ›Quasi-Subjekt‹. Sie entfalten theoretisch und zeigen anhand einer ausführlichen empirischen Rezeptionsanalyse, daß eine

glückende Rezeptionssituation als szenische Interaktion zwischen einem Betrachtersubjekt und einem Kunstwerk konzeptualisiert werden kann. Innerhalb der modernen psychoanalytischen Theorie des Subjekts spielen Konzepte der Triangulierung eine zentrale Rolle: Subjektivität entfaltet sich logisch und ontologisch im Gefüge dreier Positionen, die wechselseitig aufeinander verwiesen sind. In der verbalisierten und protokollierten Betrachtung eines Bildes aus der Fotoserie *The Innocents* von Taryn Simon läßt sich paradigmatisch zeigen, wie und mit welchen Konsequenzen es im Rezeptionsverlauf zu einer Transformation der sich entfaltenden Bildbeziehung in ein trianguläres und somit subjektivitätsgenerierendes Geschehen kommt.

Contrary to a methodologically indefensible biographical and content-fixed structure of aesthetic theory the authors opt for a psychoanalytic approach to the aesthetical experience of art in terms of the artwork as a ›quasi-subject‹. They try to unfold theoretically and show empirically that a proper situation of reception can be well conceptualised as a scenic kind of interaction between beholder and work of art. Within modern psychoanalytic subject theory concepts of triangulation play a significant role: Subjectivity logically and ontologically unfolds itself out of a structure of three positions which mutually refer to each other. By means of the verbalized and transcribed contemplation of a picture (taken from the photo series ›The Innocents‹ by Taryn Simon) it can be shown paradigmatically how in the course of reception the unfolding subject-picture-relationship transforms into an essentially triangular process including the picture as an appearing ›quasi-subject‹.

Arno Schubbach:

Gezogene Linien sehen – Sichtbarmachung und Sichtbarkeit von Bildern

Wissenschaftliche Erörterungen von Bildern folgen meist zwei unterschiedlichen Ansätzen. Anhand von epistemischen Bildern wird vorwiegend die Herstellung erörtert, wohingegen kunstgeschichtliche Ansätze die Bildwahrnehmung ins Zentrum stellen. Sichtbarmachung und Sichtbarkeit stellen jedoch miteinander verschränkte Dimensionen des Bildlichen dar. Zum einen werden auch epistemische Bilder für die Betrachtung durch ein geschultes Auge hergestellt, dessen Blick selbst nicht vorwegzunehmen ist. Zum anderen betrachten wir Bilder stets in ihrer Gemachtheit, so daß die Weise der Herstellung in die Bildwahrnehmung hineinspielt, ohne sie gänzlich zu bestimmen. Sichtbarmachung und Sichtbarkeit von Bildern sowie ihr Verhältnis müssen daher als zentrale Probleme der Bildtheorie gelten.

Scientific discussions on images follow for the most part two different approaches. With regard to epistemic images, it is predominantly their production which is discussed, whereas art historical approaches tend to focus more on perception. However, making things visible through images and the visibility of images themselves are two iconic dimensions, which appear to be interrelated in a complex manner. On one hand, epistemic images are produced for their reception by a

trained eye whose gaze can't be anticipated. On the other hand, we always perceive images as specifically produced objects. The way the image is produced affects its perception, even if it doesn't simply determine it. Therefore, it becomes clear that to make visible, to be visible as well as the interrelation of these two aspects must be considered as central problems of image theory.

Johannes Grave:

Zeichnung ohne Zug – Über das Unzeichnerische in der deutschen Kunst um 1800

Zeichnungen laden den Betrachter in besonderer Weise dazu ein, nach dem Schöpfungsakt zu fragen, dem sie ihre Entstehung verdanken. Im Nachvollzug des Zugs scheint jene Zeit nochmals erfahrbar zu werden, die beim Ziehen der Linie verstrich. Um 1800 gerät dieses Verständnis der Zeichnung jedoch in eine Krise. Gerade die Konjunktur des Zugs im 18. Jahrhundert, die sich in der Faksimilierungsmode und im dilettantischen Zeichnen niederschlägt, treibt ihre eigene Infragestellung hervor. Zeichnungen deutscher Künstler um 1800, aber auch Goethes Werther-Roman antworten auf diese Infragestellung mit dem Programm einer ›Zeichnung ohne Zug‹, das auf Komplikationen in der Zeitlichkeit von Zug und Nachvollzug aufmerksam machen kann.

Drawings invite their viewers to enquire the acts of creation from which they emerged. By tracing the ›traits‹ (the strokes and lines) during the process of perception, it seems to be possible to experience once again the time which elapsed during the process of production. The 18th century is characterized by an increasing popularity of the ›trait‹, which is reflected in the rise of facsimiles and amateur drawing. It is this enthusiasm for the supposed immediacy of drawings which in turn led to its own problematization. Drawings by German artists around 1800 as well as Goethe's ›Werther‹ novel show that this challenge resulted in programmatic attempts to create ›drawings without traits‹ – a concept that calls attention to the intricacies which lie in the temporal relations between ›traits‹ and their tracing.

Ralph Buchenhorst:

Der Fotograf in der Gaskammer – Zu einer Debatte über die bildliche Darstellung der Shoah

Der Artikel untersucht diejenigen Argumente der Debatte um die Darstellungsweisen der Shoah, die die prekäre Beziehung von Wort und Bild zum Thema haben. Die seit Platon geläufige Geringschätzung des Bilds, von den modernen Geschichtswissenschaften zumeist übernommen, führt im Kontext der Darstellung der Shoah oft zur Einschätzung, die Schrift habe die Bilder verdrängt. In der Diskussion um den Wert von Fotografien, die in Konzentrationslagern gemacht wurden, und Filmen, die die Spuren der Vernichtung vergegenwärtigen, will dieser Artikel zeigen, welche Ausschlußmechanismen am Werk sind, wenn Bilder von Auschwitz abge-

lehnt werden. Gleichzeitig geht es ihm darum, diese Ausschlußmechanismen als historisch gewordene zu verstehen und zu herauszuarbeiten, wie der fotografische Diskurs selbstreflexiv mit dieser Kontingenz umgeht.

The article scrutinizes those arguments of the debate about the modes of representation of the Shoah which broach the issue of the relation between word and image. Being a pivotal subject since Plato who pilloried the unreliability of images, the disdain of pictorial representation is being passed on to modern historiography and cultural theory. In the context of the Shoah this often leads to the estimation that writing suppresses image. Examining the discussion about the value of photos made in concentration camps and films trying to recall the traces of destruction, the article seeks to bring out the mechanisms of exclusion when it comes to images from Auschwitz. At the same time it aims at bringing out the historicity of those mechanisms and exploring how the photographic discourse deals with this contingency in a self-critical way.

Melanie Wald:

»Discors concordia« – Diskursverflechtungen in Athanasius Kirchers musikalischem Staatsmodell

Athanasius Kircher prägte in seiner 1650 erschienenen *Musurgia universalis* als zentrale Definition von Musik die Formel »discors concordia vel concors discordia«. Diese wandte er, unter Umdeutung der traditionellen musiktheoretischen Funktion von Konsonanzen und Dissonanzen in einem Tonsatz, u.a. auch auf ein neues Staatsmodell der kulturellen und konfessionellen Diversität an, das eine besondere Gültigkeit für das Habsburgerreich nach dem westfälischen Frieden haben sollte. Im vorliegenden Text wird einerseits Kirchers Neuakzentuierung der musikalischen Staats-Metaphorik herausgearbeitet, andererseits werden mögliche ideengeschichtliche Ingredienzien benannt, darunter die neoplatonische Kosmologie, Weltmodelle wie Magie und Liebe, die Religionsdebatten von Cusanus und Ramon Llull, das Ficinosche Konzept von Schönheit, Harmonie und Varietas, sowie die Staatsphilosophie der Renaissance und ihr Niederschlag in musikalischen Emblemen.

In his »Musurgia universalis«, published 1650, Athanasius Kircher characterized music as »discors concordia vel concors discordia«. By reinterpreting the traditional functions of consonances and dissonances in a composition, he used this definition for an original model for a state with cultural and religious diversity which should especially match the situation of the Habsburg empire after the peace of Westfalia. The present text, on the one hand, discusses Kircher's new accentuation of musical metaphors for politics. On the other hand it identifies possible roots of this notion in the history of ideas, mentioning the cosmology of Neo-Platonism, world models like magic and love, religious debates of Cusanus and Ramon Llull, Ficino's concept of beauty, harmony, and varietas, and finally the political philosophy of the Renaissance and its echo in musical emblems.

ABHANDLUNGEN

MIMESIS UND FIKTION IN LITERATUR, BILDENDER KUNST UND MUSIK

Von Joachim Küpper

Es gehört zum literaturwissenschaftlichen Basiswissen, daß mit dem Mimesis-Konzept, dessen erste Ausarbeitungen wir Platon und dessen Schüler Aristoteles verdanken, höchst unterschiedliche Dinge gemeint sein können. Die Begriffsverwendung bei Platon ist facettenreich. Transparent scheint sie vor allem dort, wo er seine Überlegungen in demjenigen Modus präsentiert, welcher als einziger, so zumindest Ferdinand de Saussure, in der Lage ist, in dem einigermaßen instabilen Regnum von Zeichen und Bedeutungen so etwas wie Klarheit herzustellen: dem der Opposition. Im 3. Buch des *Staats* steht Mimesis in Opposition zu Diegesis¹, letzteres meint den resümierenden Bericht über Vorgefallenes, Mimesis die nachahmende Wiedergabe in wörtlicher Rede. Platon bezieht sich bei der Darlegung seines Wortgebrauchs² nur auf einen ganz engen Bereich dessen, was man im Prinzip in Sprache wiedergeben kann, einen überaus wichtigen Bereich freilich dessen, was wir bis heute als Realität ansehen. Es geht, erstens, einzig um den Bereich des Zwischenmenschlichen, und, zweitens, primär nur um jenen Bereich zwischenmenschlicher Interaktion, der im Modus der Sprache stattgehabt hat, im Dialog oder in der Rede. Nahezu ganz ausgeklammert bleibt bei Platon all das, was man dem Mimesis-Konzept in späterer Zeit aufgebürdet hat, also, um nur einige wenige Dinge zu nennen, die nicht sprachlich materialisierten zwischenmenschlichen Interaktionen (Gestik, Mimik oder auch das stumme, interaktionslose Mißverstehen, welches letzteres einen Gutteil dessen ausmachen dürfte, was wir Kommunikation nennen), und vor allem der gesamte Bereich der Repräsentation der nicht-menschlichen Ob-

¹ *Politeia*, 392c ff.

² Es sei daran erinnert, daß im 10. Buch der *Politeia* (595a ff.) der Mimesis-Begriff auch für das Verhältnis von phänomenaler Welt und Kunst (Malerei und Dichtung) Verwendung findet. Aber die gesamte Argumentation dort ist vorrangig ontologisch orientiert, es geht um den wahrheitsfernen Charakter sowohl der phänomenalen Welt, einschließlich ihres von Menschen geschaffenen Teils, als auch – in zweiter Potenz – der Künste, die diese Welt, welche ihrerseits nur Abbild der wahren Welt der Ideen ist, nachahmen. Künstlerische Mimesis als solche ist in dieser Perspektive verwerflich, und die Dichter gehören dementsprechend aus dem Staat verbannt. Eine Differenzierung nach mehr oder weniger ›treffender‹, ›geeigneter‹ (etc.) Mimesis, d.h. eine ›interne‹ Auslotung des Konzepts, gibt es bei Platon also dort, wo er es umfassend und nicht nur im Sinne des Redekriteriums versteht, nicht.

jektwelt. Wie stets im Fall strikter Ein- und Abgrenzungen kommt man auf dieser Grundlage zu einem recht exakten Begriffsgebrauch. Sprachliche Mimesis ist in der betreffenden Passage des *Staats* jene Form der Wiedergabe artikulierter Rede, die den Wortlaut des einst Gesagten reproduziert. Mimesis meint das Verfahren eines ggf. rhetorisch-prosodisch variierten Zitats. Da bei Platon für den Bereich der Literatur³ ein Konzept von Fiktion im Sinne eines nur und ausschließlich Erdachten, eines nie Stattgehabten, nicht existiert, ist diese trennscharfe Definition in sich kohärent.

Wie schon gesagt, ist der argumentative Kontext die Differenzierung dieses Modus von der Diegesis, dem Bericht. Aber auch wenn man den Kontext beiseite läßt, ist die für sich genommen auf den ersten Blick triviale Mimesis-Definition bei Platon von hohem Gewinn im Hinblick auf die Fallstricke der folgenden Theoretisierungen des Begriffs. Platons Konzept ist deshalb so transparent, weil es frei ist vom wesentlichen Problem aller späteren Mimesis-Theorie, der Adäquanz-Problematik: Gibt der nachahmende Term den nachgeahmten »richtig« (oder aber schief, verzerrend, gar gänzlich »falsch«) wieder? Legen wir Mimesis strikt aus, als wörtliches Zitat, so ergibt sich hier keine Marge für derartige Diskussionen.

Diese Möglichkeit einer gewissermaßen problemfreien Wiedergabe beruht indes einzig und allein auf der spezifischen Strukturierung des Stratum von Realität, auf das sich Platon hier bezieht, und die betreffende Strukturierung ist im Gesamt dessen, was wir gemeinhin unter Realität begreifen, äußerst selten. Die entsprechende Eigenschaft sprachlicher Zeichen ist bekannt unter verschiedenen Nomenklaturen wie »Konzeptualität«, »Standardisierung« oder auch »Digitalität«, und sie meint nichts anderes, als daß sprachliche Zeichen künstliche Gebilde sind, die auf der lautlichen und der konzeptuellen Ebene bestimmte, in Opposition zu anderen Zeichen sich definierende Merkmale aufweisen müssen und aufgrund dieser Merkmale eindeutig identifizierbar sind. Alle weiteren Merkmale, die ein konkret artikuliertes sprachliches Zeichen auch noch hat (Stimmhöhe, Lautstärke, usw.), erachten wir in diesem Kontext konventionell zunächst als irrelevant. Es ist allein dieses abstrahierende, konzeptualisierende Verständnis des sprachlichen Zeichens, das es dann möglich macht zu vertreten, sprachliche Äußerungen könnten so re-produziert werden, daß sich das Problem eines möglichen Unterschieds zwischen der ursprünglichen Äußerung und der nachahmenden, reproduzierenden Äußerung nicht stellt.

Diese Annahme einer zumindest im Reich der Sprache möglichen, rein iterierenden »Mimesis-ohne-Bias«, wie man das Phänomen vielleicht nennen könnte, ist natürlich eine Abstraktion. Zumal im Fall von mündlicher Sprachverwendung läßt sich durch die bereits genannten stimmlichen Variablen eine Akzentuierung des »Nachgeahmten« bewirken, die bis zu Ridikülisierung und totaler Entstellung gehen kann. Aber der Vorbehalt der Abstraktion gilt in anderer Weise auch für die Mimesis im Bereich der zunächst in der Tat durch und durch standardisierten schriftlichen Sprachverwendung. Jorge Luis Borges' berühmte Geschichte mit dem Titel

³ Die Referenzinstanz in der betreffenden Passage ist bekanntlich Homer.

Pierre Menard, autor del ›Quijote‹ handelt von einem Mimetiker im Sinne der referierten Passagen des 3. Buchs der *Politeia*. Dieser, so der Erzähler, habe als sein bedeutendstes Werk eine wortwörtliche Reproduktion des Cervantinischen *Quijote* vorgelegt. »Es ist eine Offenbarung [so der Erzähler der Geschichte], hält man den *Quijote* Menards vergleichend neben den von Cervantes. Dieser schrieb beispielsweise (*Don Quijote*, Erster Teil, neuntes Kapitel): ›... la verdad, cuya madre es la historia [...]‹. Verfaßt im 17. Jahrhundert [...] ist diese Aufzählung nichts weiter als ein rhetorisches Lob auf die Geschichte. Menard dagegen schreibt: ›... la verdad, cuya madre es la historia [...]‹. Die Geschichte, *Mutter* der Wahrheit: dieser Gedanke ist überwältigend. Menard, Zeitgenosse von William James, definiert die Geschichte mitnichten als eine Erforschung der Wirklichkeit, sondern als deren Ursprung. Die historische Wahrheit ist für ihn nicht das Geschehene, sie ist unser Urteil über das Geschehene [...]«. ⁴ – Abstrakt gewendet: selbst im Regnum von totaler Konzeptualität und Standardisierung, in der schriftlich fixierten Sprache, gibt es keine Mimesis im Sinne rückstandsloser Iteration. Unvermeidlicherweise ändert sich der Kontext und damit die Bedeutung. – Aus Sicht einer Zeit, die Borges nicht mehr erlebt hat, wird man im übrigen anfügen müssen, daß das Mimesis-problematisierende Argument des sich ändernden Kontexts immer sticht, auch unter den Bedingungen einer ›harten‹ Digitalisierung, die nur auf der Differenz der Ziffern ›0‹ und ›1‹ beruht und die für die isoliert betrachteten Phänomene selbst die für das Mimesis-Konzept zentrale Unterscheidung von Original und Kopie bzw. Nachahmung außer Kraft gesetzt hat.

Nicht mehr als einige wenige Sätze zu Aristoteles, bevor ich zu meinem Argument im engeren Sinne komme. Dieser hat wie jeder Schüler, der nicht nur Epigone ist, seinem Lehrer oft und grundsätzlich widersprochen. Aber trifft dies auch, wie man überall liest, auf das Mimesis-Konzept zu, meint er wirklich etwas *radikal* anderes als Platon? Der Mimesis-Begriff begegnet ohne weitere Einführung in der Definition der Tragödie, die Formulierung besagt, die Tragödie und auch die Komödie präsentierten ›Nachahmende‹, welche handelnde Menschen (*πράττοντας*) nachahmen (*μιμῆσθαι*)⁵. Darüber hinaus finden sich dann noch einige im Duktus dem rhapsodischen Charakter des Traktats entsprechende Sätze über das Nachahmen als eine Art Konstante menschlichen Verhaltens: »Denn [...] das Nachahmen selbst ist den Menschen angeboren [...] und der Mensch unterscheidet sich dadurch von den übrigen Lebewesen, daß er in besonderem Maße zur Nachahmung befähigt ist«⁶. Als Beispiele für diese spezifische Fähigkeit, die dem Menschen zugleich auch

⁴ Zitiert nach der deutschen Übersetzung: *Sämtliche Erzählungen*, München 1970, 161-171, hier: 169.

⁵ *Poetik* 1448a (hier und im folgenden zitiert nach der von Manfred Fuhrmann besorgten zweisprachigen Ausgabe: Aristoteles: *Poetik*, Stuttgart 2001).

⁶ Τό [...] γὰρ μιμῆσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις [...] ἐστὶ (καὶ τοῦτο διαφέρει οὐσι τῶν ἄλλων ζῴων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι [...]), *Poetik* 1448b.

Quell von Freude (τὸ χαίρειν⁷) sei, nennt Aristoteles so heterogene Dinge wie das Lernen, das Wiedererkennen und eben die Dichtung. Nimmt man all diese Äußerungen zusammen und beachtet zudem, daß Aristoteles in den entsprechenden Passagen nur sehr knapp auf die Nachahmung durch Bericht (ἀπαγγέλλειν) nach Art des Epos eingeht,⁸ könnte es sein, daß er möglicherweise zumindest an der zitierten Stelle in der Tat nicht mehr meint, als daß Tragödien – die für den Verfasser der *Poetik* und seine Schüler immer nur als aufgeführte Tragödien denkbar waren – daraus bestehen, daß auf der Bühne Menschen miteinander interagieren: sprechen, sich mimisch und gestisch zueinander verhalten, aufeinander reagieren, in einer Art und Weise, wie dies auch bei entsprechenden Szenen des realen Lebens zu beobachten wäre, die sich nicht auf der Bühne zutragen. Die ›Mimesis‹ bezöge sich dabei nicht notwendigerweise auf ›reak artikulierte Wörter, sie meinte die *Art* eines als real denkbaren Sprechens bzw. Sich-Verhaltens.

Aber selbst wenn man das Aristotelische Mimesis-Konzept in Platonischer Kontinuität läse und als unmittelbare Verkörperung im Sinne von Nach-Spielen verstünde,⁹ wäre es um einiges problematischer als das von Platon Gemeinte, der sich im 3. Buch des *Staats* wie bereits bemerkt auf Homer bezieht, d.h. auf die unterschiedlichen Modi der Darstellung im Fall narrativer Texte, und es wäre dies aus gleich zwei Gründen. Zum ersten: die Standardisierung dessen, was wir ›Körpersprache‹ nennen, ist ungleich geringer als im Fall der Sprache im Wortsinn. Andererseits aber wird man konzedieren müssen, daß es sich auch bei der Körpersprache um einen Code handelt, d.h. ein artifizielles, auf Konventionen gründendes, durch Abstraktion und Opposition definiertes System, in dessen Rahmen die einigermäßen rückstandsfreie Iteration zumindest eine Denkmöglichkeit ist.

Wichtiger ist der zweite Aspekt. In den oben zitierten Sätzen zur Mimesis im Allgemeinen ist auffällig, daß Aristoteles nicht zwischen den Nachahmungen unterscheidet, die sich im Bereich des Pragmatischen abspielen, und denen, die sich unter dem Vorbehalt des fiktionalen ›Als ob‹ abspielen, also etwa zwischen dem Lernen und dem Theaterspielen.¹⁰ Man kann über die Gründe dafür, daß Aristoteles in der

⁷ *Poetik* 1448b.

⁸ *Poetik* 1448a.

⁹ Dagegen spricht natürlich, daß, wie schon gesagt, der Mimesis-Begriff in der *Poetik* auch auf andere Arten des Nachahmens bezogen wird und v.a., daß er dann auch in den Passagen begegnet, die dem Epos gewidmet sind. Aufgrund der Entstehungs- und der zunächst intendierten Verwendungskontexte ist die *Poetik* von der Gedankenführung her eher ein ›oraler‹ Text. Mir geht es in diesem ganzen Passus weniger darum, Aristoteles in eine lückenlose Kontinuität zu Platon zu rücken, als darum, herauszustreichen, daß nicht anders als für Platon auch für Aristoteles die Frage, um die die ›moderne‹ Mimesis-Diskussion kreist, der Grad der ›Abbildadäquanz‹ in Relation zur Realität, eher nachrangiger Natur ist.

¹⁰ Platon scheint zumindest implizit am Ende der zitierten Passage aus dem dritten Buch der *Politeia* einen Unterschied zu machen. Er diskutiert dort in einiger Verschlungtheit die Frage, ob es einen Maßstab dafür gibt, in einem gegebenen Kontext eher das Verfahren der Mimesis oder das der Diegesis zu wählen, und empfiehlt schließlich, die distanzierende Diegesis immer dann der

Poetik eine Diskussion der Kategorie der Illusion meidet, nur spekulieren.¹¹ Für die Kategorie der Fiktion gilt diese Tendenz, gewisse Dinge in einer Zone der Unschärfe zu belassen, wohl nicht im gleichen Maße, aber sehr Substantielles findet sich auch dazu bei Aristoteles zumindest in expliziter Form nicht.¹²

Für die Frage der Mimesis indes ist das Fiktionsproblem zentral, zumal auch in der Abgrenzung der Künste zueinander. Mit Bezug auf das Drama und seine Aufführung sind die in dieser Hinsicht bis auf den heutigen Tag trennschärfsten Abgrenzungen in einem frühen Text von Augustin zu finden, den *Soliloquia*, der auf die beiden, der Mimesis gewidmeten Passagen in Platons *Staat* Bezug nimmt, aber wesentlich transparenter argumentiert: Fiktionen, so Augustin¹³, sind etwas anderes als Lügen (»aliud est falsum esse velle, aliud verum esse non posse.«/»es ist eines, willentlich etwas Falsches zu sagen, und ein anderes, nicht wahr sein zu können«). Bilder (im Sinne von Gemälden) wie auch das, was in den Büchern der Dichter nachzulesen ist, können schlechterdings nicht wahr (»verus«) sein¹⁴. Roscius¹⁵ war zwar auf der Bühne ein falscher Priamus, gleichwohl wäre es abwegig, ihn einen Lügner zu nennen. Allein dadurch, daß er willentlich (»voluntate«) ein falscher Priamus war, war er ein »wahrer Tragöde« (»verus tragoedus«). Augustinus bezeichnet dieses im Fall der Fiktionen sich einstellende Verhältnis von »willentlich falsch« und gerade deshalb »wahr« als etwas in gewisser Weise Wunderbares oder Wundersames (»quidam mirabile«). Denn, so die rhetorische Frage, wie könnte das Bild eines Pferdes ein »wahres Bild« sein, ohne eine falsches Pferd zu sein? (»unde vera pictura esset, si falsus equus non esset?«), wie könnte in einem Spiegel das wahre Bild eines Menschen zu erblicken sein, wenn dies nicht ein falscher Mensch wäre (»unde in speculo vera hominis imago, si non falsus homo?«).

Anzufügen bliebe der gesamten Argumentation, daß sie gewissermaßen immer und überall sticht (außer im isoliert betrachteten Regnum der heutigen digitalen

Mimesis vorzuziehen, wenn es um die Vergegenwärtigung eines Handelns geht, mit dem sich der Darstellende nicht identifizieren kann oder möchte (Darstellung von feigem, ehrlosem Handeln, weibisches Gerede, etc.). Der Grund dafür ist, daß zumal bei vielfacher Wiederholung solche Mimikry unmerklich zum Eigenen werden könnte. Der Unterschied zwischen Lernen und Nachahmen bei Platon ist also der zwischen mehrmaliger und punktueller Mimikry, v.a. aber der zwischen dem Willen zur Adaption und dem Willen zur Distanz (395c-398b).

¹¹ S. dazu u.a. meinen Aufsatz *Verschwiegene Illusion – Zum Tragödiensatz der Aristotelischen »Poetik«*, in: *Poetica* 38 (2006), 1-30.

¹² S. u., S. XX f., meine Bemerkungen zur Aristotelischen Scheidung von Geschichtsschreibung und Dichtung.

¹³ *Soliloquia* II, 10, 18 (man vergleiche auch die gesamte Passage).

¹⁴ Diese Ineinsetzung von Malerei und Dichtung werde ich im Anschluß noch kritisch kommentieren.

¹⁵ Quintus Roscius Gallus, der zur Zeit des Cicero lebte und den dieser vor Gericht verteidigt hat (*Pro Roscio comoedo oratio* [77]), war ein überaus prominenter Schauspieler. Noch bis ins 19. Jahrhundert war es verbreitet, den Namen wie hier bei Augustin metonymisch zu verwenden, im Sinne von »der Schauspieler par excellence«.

Welten), und nicht nur, wie Platon vorrangig postulierte, im Hinblick auf Transzendenz und diesseitige Welt: Man kann einer Nachahmung allein schon deshalb, weil sie Nachahmung ist und als solche mit dem Nachgeahmten schlechterdings nicht identisch sein *kann*, im Prinzip immer ›falsitas‹ anlasten. Aber dieser Vorwurf ist, wie aus Sicht des Gedankens von Augustin an die Adresse der emphatischen Postmodernen zu sagen wäre, einigermaßen trivial, er ist so evident, daß man sich ernsthaft fragen kann, welchen Sinn es hat, ihn immer und immer wieder zu wiederholen. Was man aus dem Augustinus-Text gewinnen kann, ist eine Ebene der Differenzierung, die für die Erörterung der Mimesis-Problematik zentral ist: Das anti-platonische Implikat des Arguments des Kirchenvaters besteht darin, einen wesentlichen Unterschied im Bereich der unvermeidlich nicht-›wahren‹ Nachahmung zu postulieren: Ist sie ›gut‹ gemacht oder nicht, ist sie ›adäquat‹ oder ›entstellend‹? Gerade in den Diskussionen um Mimesis und Literatur werden diese beiden Dinge oftmals nicht hinreichend getrennt. Es ist das eine, die Fiktionen zu bezichtigen, Lügen zu sein, weil sie dies, ontologisch gesehen, in der Tat sind, und es ist ein ganz anderes, auf der Grundlage des von Augustin Beobachteten, nämlich, daß Fiktionen nur dann ihre Darstellungsfunktion erfüllen können, wenn sie ontologisch Lügen sind, eine je gegebene spezifische Fiktion zu bezichtigen, sie sei ›Lüge‹, Entstellung, wie auch immer – was ja impliziert, daß es Fiktionen gibt, die keine ›Entstellung‹, sondern eine ›rechte‹, treffende Wiedergabe des Dargestellten geben.

So ungern ich den Kirchenvater aus der Spätantike kritisiere, muß aus Sicht des hier diskutierten Themas ein Wort gesagt werden zu einer Unterscheidung, die ich in der insgesamt brillanten Argumentation vermisste: Die aus ontologischer Sicht vollzogene Gleichsetzung von Malerei und Bühnenspektakel vernachlässigt, daß die ontologische Differenz im einen Fall offenkundig ist (ein bestimmtes Arrangement von Farben auf einer planen Fläche ist eben sichtlich kein Pferd), im anderen Fall indes nicht. Der Schauspieler, der den Priamus gibt, ist ein ›realer‹ Mensch, der zudem gekleidet ist und spricht (etc.), wie der reale Priamus, so, wie dieser im Bewußtsein der Zuschauer codiert ist, gesprochen haben könnte¹⁶. Zwar würde bei einem Bühnenspektakel selbst ein Zuschauer aus einer Kultur, die die Praxis des Theaters nicht kennt, spätestens dann die ontologische Differenz wahrnehmen, wenn sich der bereits tote vermeintliche Priamus erhebt, um sich vor dem Publikum zu verbeugen. Aber im Fall der Malerei, wie gesagt, liegen die Dinge deshalb anders, weil wir es auch bei Menschen als Objekten der Darstellung nie mit realen

¹⁶ Es sei an dieser Stelle gesagt, was vielleicht universell im Bereich ästhetischer Theoriebildung gilt: Geht es um Kategorien, müssen zunächst die formalen Experimente jener Phase der modernen westlichen Kunst außer Betracht bleiben, deren vorrangiges Interesse es ist, die betreffenden Kategorien in ihrer Universalität zu problematisieren (im obigen Fall wäre das das traditionelle Mimesis-Konzept in Frage stellende inszenierungstechnische Konzept der Verfremdung). Theoretischer Reflexion müssen diese Experimente auf dem Niveau des Konzepts ›Kunst‹ als solchem zugeführt werden, versucht man sie unvermittelt in die Reflexion spezifischerer kunsttheoretischer Konzepte einzubeziehen, ergibt sich gemeinhin nichts als Begriffsverwirrung.

Menschen zu tun haben, sondern mit Farbvaleurs auf einem Träger, gemeinhin einer Leinwand. Die Problematik, in deren Umfeld wir hier geraten, ist die der Illusion, und um die hier vorgetragene Argumentation nicht gedanklich zu überfrachten, belasse ich es dabei zu sagen, daß, wie gerade am Beispiel demonstriert, Mimesis und Illusion zweierlei sind und bei einer ausführlicheren Erörterung der Gesamtfrage ›Mimesis und Fiktion‹ dem Komplex ›Illusion‹ einige Aufmerksamkeit zu widmen wäre.

Ich kehre zunächst zu meiner einleitenden, an Platon anknüpfenden Beobachtung zurück: Wenn wir über Mimesis und Fiktion, über Mimesis und Literatur, über Mimesis und die Künste reden, meinen wir – es bliebe zu diskutieren seit wann, aber gewiß seit langer Zeit – eben nicht, wie jener, entweder die Relationen von konkreten Äußerungen und vorgängigen, ihrerseits codierten Äußerungen, oder die Relation von Darstellung und transzendenter Wahrheit, und wir meinen auch nicht, wie Aristoteles, ein eher diffus bleibendes *summum totum* von Praktiken imitativer Natur – der bis heute in allen westlichen Sprache übliche ›klassische‹ Name für das Konzept vindiziert eine Kontinuität, die, wie so oft im Verhältnis von Antike und Moderne, eine höchst vermittelte ist. Wenn wir von ›Mimesis‹ reden, meinen wir vorrangig die Relation von re-präsentierenden Entitäten zu *nicht*-codiertem Realmaterial, zur phänomenalen Welt, so, wie sie in unserer Sinneswahrnehmung erscheint¹⁷. Und damit, aber auch erst damit, wird die Frage relevant, die uns umtreibt, wenn wir über die Künste und die Mimesis reden, nämlich die Frage, ob die re-präsentierenden Entitäten in der Tat das vergegenwärtigen, was sie zu vergegenwärtigen beanspruchen, oder ob diese Präntion nicht eine unmögliche ist, oder gar eine in böswilliger, nämlich irreführender Absicht erhobene.

¹⁷ Wie im Hinblick auf den schon knapp diskutierten Komplex von ›Lüge‹ und ›Wahrheit‹ der Zeichen hat man auch in dieser Hinsicht während der hysterischen Phasen postmodernen Philosophierens mancherlei sinnvolle, ja, unverzichtbare Distinktionen außer Kraft gesetzt sehen wollen. Richtig ist, daß uns die ›reale‹ Welt nicht unvermittelt, sondern nur über das ›Medium‹ unserer Sinne präsent ist und man das Verhältnis von Realem und Wahrgenommenem insofern als ›Vergegenwärtigung‹ (Repräsentation) auffassen kann; es ist des weiteren nicht ausgeschlossen, daß die Neurowissenschaft eines Tages in der Lage sein wird, den dem jeweiligen der fünf Sinne zugrunde liegenden Algorithmus, d.h., die Encodierungsregeln, zu bestimmen. Aber dies alles heißt nicht, daß man zwischen Wahrnehmen und zeichenhaftem Repräsentieren gar keinen Unterschied mehr machen sollte. Sei dies Illusion oder nicht, die Wahrnehmung *erscheint* uns deshalb nicht als Praxis des Zeichengebrauchs, weil sie sich so, wie sie sich vollzieht, automatisch und nicht willentlich vollzieht. Ganz anders im Bereich der von Menschen erzeugten, arbiträren Zeichen: Die Repräsentationen sind bewußt ergriffene Möglichkeiten, sie beruhen auf Akten des Auswählens. Jeder Repräsentation liegt das Bewußtsein zugrunde, daß man auch – zu größeren oder zu kleineren Anteilen – andere Zeichen und Zeichenverknüpfungen hätte wählen können. Erst dieses universelle Bewußtsein von Optionalität stößt dann die Diskussionen darum an, ob eine (zeichenhafte) Repräsentation adäquat oder weniger adäquat sei. Im Bereich von Sinneswahrnehmungen hingegen betreffen die Diskussionen nicht den Adäquanz-Grad der Repräsentationen (der ›Vorstellungen‹), sondern schlicht die Frage der ›rechten‹ oder der durch welche Umstände auch immer fehlgeleiteten Wahrnehmung.

Die entsprechende Frage aber stellt sich, wie ich jetzt skizzenhaft ausführen möchte, in einer für die drei großen Künste ganz unterschiedlichen Art und Weise. Wenn es gelingt, diese Unterschiede einigermaßen deutlich herauszuarbeiten, sollten sich als eine Art »spin-off« auch einige Einsichten über die relative Verfaßtheit dieser drei Arten schöpferischer Tätigkeit ergeben, die wir unter dem Rubrum »Kunst« zusammenfassen.

Ich möchte beginnen mit der Malerei. Gibt es eine andere Kunst, zu deren Möglichkeiten es gehören würde, die Illusion, die alle drei Groß-Künste im Prinzip zu erzeugen in der Lage sind, zumindest für einen ersten Moment so zu steigern, daß sich das Illusionsbewußtsein nicht einstellt, also authentische Täuschung zustande kommt? Die Geschichten von Zeuxis sind ja mehr als nur reine Künstler-Mythen. Sie meinen, daß die Bildende Kunst unter den Künsten diejenige ist, die am meisten in der rein vergegenwärtigenden, insofern: mimetischen Dimension aufzugehen scheint. Daß nicht die Darstellung, sondern die Interpretation der Realität oder gar die Theoretisierung der Bedingungen von Wahrnehmung das Geschäft der Bildenden Kunst sei, ist eine relativ rezente Sicht, und sie betrifft letztlich nur die okzidentale Kunst. Bei allen Relationierungen, die man für die Bildende Kunst des Hoch-Modernismus zu den Darstellungskonventionen archaischer nicht-westlicher Kulturen postuliert hat, wäre doch immer mitzureflectieren, daß die dort zu beobachtenden, zuweilen eklatanten Abweichungen von einem mimetischen Konzept eventuell auch in der Begrenzung von *ars* und *techne* (letzteres im modernen Sinne verstanden) liegen könnten. Denn auch die mittelalterliche westliche Malerei verdankt ja ihre Eigentümlichkeiten höchst wahrscheinlich nicht etwa einer kategorial anderen Wahrnehmung der Realität oder dem willentlich verfremdenden Umgang mit den Proportionen, sondern dem Faktum, daß das Darstellungsverfahren der Zentralperspektive erst zu Beginn des 15. Jahrhunderts von Filippo Brunelleschi »entdeckt« worden ist.

Die disziplinäre Kunstgeschichte, ich meine hier v.a. Hans Belting,¹⁸ vertritt in neuerer Zeit bekanntlich eine offensiv »mimetisierende« These auch zum Ursprung der Malerei, insbesondere der Porträt-Malerei: Die ersten Porträts seien solche Zeichen, die Augustinus in *De doctrina christiana*, der frühesten ausgearbeiteten semiotischen Theorie, die wir haben, »*vestigia*« nennt, Zeichen, die durch eine ganz materiell zu verstehende Einwirkung des Darstellungsobjekts auf den Zeichenträger entstanden seien. Gemeint ist hier der Abdruck auf einem Stück Leinen, der sich durch das Aufpressen auf ein menschliches Antlitz erzeugen läßt und der danach, so Belting, nur noch der unterschiedlichen Colorierung der unterschiedlichen Vertiefungen bedarf, um ein rudimentäres Porträt zu erzeugen.

¹⁸ *Bild und Kult – Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990 (hier insbesondere Kap. 11: »Das »wahre Porträt« Christi. Legenden und Bilder im Wettstreit«); s. weiterhin H. B., *Das echte Bild – Bildfragen als Glaubensfragen*, München 2005.

Das klingt plausibel, aber ob die Dinge sich historisch so abgespielt haben oder auch nicht, ist für mein Argument eher irrelevant. Man wird zwar für die entwickelte Kunst der Malerei nicht mehr postulieren können, sie sei zeichentheoretisch mit dem Konzept des ›vestigium‹ zu erfassen. Gleichwohl gilt, daß sie nicht auf arbiträren Zeichen gründet. Dies wiederum bedeutet, daß der Prozeß der Relationierung von darstellendem Material (vulgo: Bild) und Dargestelltem (vulgo: Realem) nicht allererst ein unsinnlich-konzeptueller ist. Wie die Prozesse hirnpfysiologisch im einzelnen ablaufen, kann meines Wissens die heutige Neurologie noch nicht sagen. Aber es ist ohne Zweifel so, daß wir bei der Bildwahrnehmung wie bei der Wahrnehmung realer Gegenstände Formen und Farbvaleurs wahrnehmen und diese mit einer Art Inventar von Formen und Farben abgleichen, die in unserem Bewußtsein gespeichert sind. Erreicht das ›matching‹ der aufgenommenen und der schon gespeicherten Daten einen hinreichend hohen Grad, vollziehen wir die Identifikation – zuweilen irrtümlich, wie wir aus dem Umgang mit entsprechenden, spielerisch gemeinten Artefakten wie dem Rebus wissen. Den Unterschied von Objekt und bildkünstlerischer Mimesis erfassen wir erst an zwei weiteren, sinnlich wahrnehmbaren Merkmalen, zum ersten der internen Mobilität bzw. Flexibilität, zum zweiten der Plastizität¹⁹. Ein zusätzliches Moment schließlich scheint mir entscheidend, um das spezifische Mimesis-Verständnis der Bildenden Kunst hinreichend zu profilieren: Die bildkünstlerische Nachahmung ›funktioniert‹ transhistorisch und transkulturell, also über die Grenzen der symbolisch-arbiträren Zeichensysteme (vulgo: Sprachen) hinweg; wir erkennen in Zeichnungen oder Statuen zeitlich oder auch kulturell weit von uns entfernter Künstler (bzw. ›Handwerker‹), ob sie, sagen wir, einen Menschen oder eher einen Stier vergegenwärtigen wollten²⁰.

Aber, so wäre anzufügen, wir erkennen das vergegenwärtigte Objekt vielleicht nicht unmittelbar. Wie auch als Fall der sich historisch rasch umschlagenden ›Stile‹ der westlichen Malerei (Romantik, Impressionismus, Expressionismus, abstrakte Malerei) müssen wir uns bei einem Gutteil der in unseren Museen zu findenden Bildern erst an die je zugrunde liegenden Darstellungskonventionen gewöhnen, müssen sie in gewisser Weise erlernen, bevor wir ein Bild im Hinblick auf das Dargestellte zu decodieren vermögen. Dies zu sagen, relativiert die oben vorgetragene

¹⁹ Alle Dinge, für die die Angelsachsen den glücklichen Terminus ›motion pictures‹ haben, auf der einen Seite sowie die Statuenkunst auf der anderen Seite machen deutlich, daß es, um ein Ding als ›mimetisch‹ im heute geläufigen Sinn zu begreifen, hinreicht, wenn entweder das eine oder das andere der genannten Merkmale ›realer‹ Dinge nicht gegeben ist. Ob das ›Faktum‹ heutiger, elektronisch erzeugter ›virtueller Welten‹ an diesen Grenzziehungen zwischen ›Objekten‹ und ›Nachahmungen‹ wird etwas ändern können, bleibt abzuwarten. Einstweilen ist das Postulat der Egalisierung von Objekt und Nachahmung eine mehr oder weniger geistreiche Spekulation.

²⁰ Es sei nur darauf hingewiesen, daß diese unbestreitbare Beobachtung die pauschale Rede vom Zeichencharakter der Formen-und-Farben-Wahrnehmung sowohl mit Bezug auf Bilder als auch auf reale Phänomene unter nachhaltigen Differenzierungsdruck setzen würde, wenn es denn ernsthaft um etwas anderes gehen soll als um die Propagierung postmoderner Standard-Ideologeme.

Abgrenzung von Bild- und Sprachkunst im Sinne der Dichotomie von analogen und arbiträren Zeichen. Aber man darf die Relativierung andererseits nicht zu weit treiben. Es gibt keine ›Wahrheitssprache‹, sondern nur eine große Zahl arbiträrer Sprachen, die dementsprechend im Hinblick auf ihre jeweilige Arbitrarität nicht skalierbar sind. Anders im Fall der Bildkunst: mit der Erfindung der Photographie ist die ›unmittelbare‹ Konvertierung von Lichtimpulsen in auf einer planen Fläche aufgetragenen Farbvaueurs möglich geworden. Erst recht spät zwar in der Geschichte der Künste ist damit indes der implizite Fluchtpunkt aller bildkünstlerischen Formung aus der konzeptuellen Virtualität in die materielle Konkretion getreten. Alle existenten bildkünstlerischen Stile sind als Abweichungen von diesem Idealtyp des unmittelbaren Licht-›Abdrucks‹ begreifbar. Weil diese ›ideale‹ Richtschnur existiert, sind auch alle Bildsprachen ohne weiteres im Selbststudium erlernbar. Es bedarf nur der Erfassung eines einzigen mit dieser idealen Richtschnur vergleichbaren Moments und von dort ausgehend der (Re-)Konstruktion sämtlicher Relationen, in denen sich die Formelemente des zu erlernenden Stils zu denen des Idealtyps befinden. – Wenn sich die Dinge so verhalten, wie skizziert, stellt sich indes eine entscheidende Frage: woran bemessen wir die Mimetizität eines Bilds, wenn denn die Nähe oder die Distanz zu dem quasi-photographischen Idealtyp des unmittelbaren Abdrucks der Lichtimpulse in Materialität offensichtlich nicht das entscheidende Moment ist? Ich komme auf diese zentrale Frage in meinem abschließenden Vergleich der drei Künste zurück.

In vielfältigster Hinsicht anders liegen die Dinge im Fall der Musik. Zwar ist auch hier anzunehmen, daß die Artefakte, die Töne, zunächst etwas dem natürlich Gegebenen ›Abgenommenes‹ waren. Dieses Gegebene wären hier menschliche oder tierische oder Natur-Laute²¹. Aber schon unmittelbar nach dieser, man könnte sagen, vestigialen Initiierung ging das, was wir ›Musik‹ nennen und was es in allen uns bekannten Kulturen gegeben hat und gibt, einen ganz anderen Weg als die Bildende Kunst. In der Musik geht es nicht darum, vermittels bestimmter technischer Maßnahmen das ›vestigium‹ zu einer illusionistischen Reproduktion dessen zu gestalten, dem die ›Spur‹ abgenommen worden ist. Es geht vielmehr darum, die Spuren des real Gegebenen zu nutzen, um aus ihnen ein rationales System zu konstruieren, das der Töne, welches als System keine Entsprechung im Gegebenen hat, und sodann diese Töne zu Gebilden zu verknüpfen, die zumindest hinieden auf Erden nie zuvor zu hören waren. Mehr als alle andere Kunst ist Musik ›Schöpfung‹, insofern sie Artefakte kreiert, die es nicht nur als Artefakte zuvor nicht gab, sondern die auch nicht sinnvoll als Nachahmungen von etwas aufgefaßt werden können, das es zuvor und außerhalb der Musik schon gab. – Im Hinblick auf mögliche Einwände sei nur gesagt, daß sich in unserem westlichen Kunstsystem seit der Zeit der paragoni, stärker noch seit dem Einsetzen der philosophischen Ästhetik mit ihrem Postulat, es

²¹ Ich meine mit dem letzteren Lautphänomene, die aus der unbelebten Natur herrühren (das Rauschen der Blätter im Wind, Donner, das Tosen des Meeres, etc.).

gebe so etwas wie ›die Kunst‹ (und nicht nur: ›die Künste‹), Versuche beobachten lassen, auch die Musik auf das ihr gänzlich fremde Postulat der Mimesis zu verpflichten. Den Höhepunkt erlebten diese Versuche mit der Programmmusik des 19. Jahrhunderts. Wie immer man das musikalische Gelungensein der entsprechenden Kompositionen beurteilen mag, zu dem mimetischen Anspruch reicht es zu sagen, daß selbst kein noch so intimer Kenner von Musik je in der Lage wäre, die etwa in Mussorgskys *Bilder einer Ausstellung* – vermeintlich – dargestellten Bilder auch nur ansatzweise zu beschreiben, wenn man ihm nicht zuvor die teils realen, teils fiktiven Titel genannt hätte.

Der ›mimetische‹ Belang, den wir unter Berücksichtigung dieser letzteren, aus meiner Sicht unabdingbaren Reservatio der Musik gleichwohl konsensuell zuschreiben, situiert sich auf einem höchst abstrakten Niveau, dem der ›Stimmungen‹. Hier ergeben sich dann Kontroversen, ob diese Mimetizität eher wie im Fall der Malerei analogisch, oder, wie im Fall der Sprache, digital und arbiträr vorzustellen wäre, konkret, ob es in historischer und transkultureller Hinsicht einigermaßen stabile Relationen zwischen bestimmten Tonfolgen und bestimmten Gefühlsvaleurs gibt. Ich tendiere hier zur Auffassung der Arbitrarität²² und verweise statt einer ausführlichen Argumentation nur auf die bekannten Umwidmungen von höfisch-festlichen zu sakralen Stücken bei Johann Sebastian Bach, welche letztere uns heutzutage intrinsisch sakral anmuten, aber eben nur aus Gewöhnung, aufgrund von Konvention. Aber ich konzedere, daß es zur Mimetizität der Musik unterschiedliche Auffassungen gibt. Ich würde nur auf einem Punkt insistieren wollen: Wenn überhaupt, so ist die Mimesis der Musik, von systematisch unerheblichen Ausnahmen abgesehen, im Unterschied zu Malerei und Literatur nicht beziehbar auf partikuläre Phänomene oder Verkettungen von Phänomenen, d.h., auf die uns umgebende wahrnehmbare Welt; und sie ist auch nicht beziehbar auf jene Verdichtungen des Phänomenalen, die Aristoteles in der hier passim zitierten Passage der *Poetik* das ›Allgemeine‹ im Sinne von ›Möglichkeit‹ und ›Wahrscheinlichkeit‹ nennt. Dieses Faktum macht aus meiner Sicht die Kategorie der Mimesis und auch die Kategorie der Fiktion zu Größen, die der Tonkunst nicht angemessen sind. Musik ist allererst, was die anderen Künste vor dem Modernismus erst an zweiter Stelle sind: Konstruktion, Setzung, poiesis in einem sehr wörtlichen Sinne. Die erst im 18. Jahrhundert sich etablierende Rede von ›Kunst‹ im Sinne von Dichtung, Bildender Kunst und Musik zugleich verdeckt bei aller Berechtigung, was die Differenz zum Pragmatischen anlangt²³, entscheidende Unterschiede im Hinblick auf die strukturelle und die ontologische Dimension.

²² S. dazu J. K.: *Einige Überlegungen zu Musik und Sprache*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 51/1 (2006), 9-41.

²³ Auch diese Konzession wäre noch zu begrenzen. Entsprechend ihrem Charakter als reiner ›poiesis‹ ist nur die Musik zunächst frei von aller pragmatischen Dimension (sie kann gleichwohl, wie alle non-pragmatischen Größen, sekundär pragmatischen Zwecken dienstbar gemacht wer-

Im Fall des sprachlichen Kunstwerks nun stellt sich nicht nur – wie auch im Fall der Bildenden Kunst – die ›mimetische‹ Frage nach der Adäquanz, sie stellt sich gleich in dreifacher Hinsicht. Es ist hier nicht der Ort, dies in extenso zu entwickeln – so sei nur vorausgeschickt, daß im Fall der Bildenden Kunst vorrangig die zweite dieser Fragen von Belang ist, die erste stellt sich nicht, die dritte ist eventuell von einer gewissen, allerdings im Vergleich zur Sprachkunst weniger prägnanten Relevanz. Dies sollte bei meinen folgenden Ausführungen mit im Blick behalten werden, unter Berücksichtigung der bereits zuvor angedeuteten Reservatio: Seit der Epoche der philosophischen Ästhetik haben wir im Okzident eine enorm innovative, ja experimentelle Dynamik aller Künste, die über eine ganze Reihe von Registern in Gang gesetzt wird, von denen eines – nicht das unwichtigste – der Versuch ist, die Grenzen zu den anderen Künsten permeabel zu machen (die Literatur zu musikalisieren, die Musik zu semantisieren, die Malerei den abstrakt-arbiträren Zeichensystemen anzunähern) und schließlich auch die Grenzen zwischen Kunst und Kunsttheorie aufzulösen. In Absehung von dieser historisch partikulären Entwicklung glaube ich sagen zu können, daß sich die auf das Mimesis-Problem abhebende Adäquanz-Problematik für das sprachliche Kunstwerk in folgenden drei Hinsichten stellt.

Zum ersten besteht das Problem, inwiefern die verwendeten Zeichen sowie ihre Verkettungen überhaupt in der Lage sind, das zu Repräsentierende, d.h. die Realität einschließlich unserer subjektiven Realitäten, der Gefühls- und Vorstellungswelten, in einer angemessenen Weise zu erfassen. Dies ist eine allgemein sprachkritische oder auch –skeptische Problematik. Wenn sie aber privilegiert und immer wieder in der Literatur und mehr noch anhand der Literatur verhandelt wird – und eben nur ab und an dort, wo sie eigentlich hingehört, nämlich in der Sprachphilosophie, und fast gar nicht dort, wo sie vital im Wortsinn wird, etwa in der Juristerei –, so deshalb, weil Literatur als aus den unmittelbaren Kommunikationskontexten ausgegliederte Sprachverwendung über eine größere Marge an Freiheit im Umgang mit dem System ›langue‹ verfügt und das Nutzen dieser Freiheit naheliegenderweise die

den). Für die Literatur, die mit der pragmatischen Sprachverwendung den Code teilt, trifft dies aus eben diesem Grund bereits nur in recht eingeschränktem Maße zu: Man mag dies bestreiten oder nicht, es ist nicht nur unabweisbar, sondern unvermeidbar, daß literarische Texte aufgrund ihres sprachlichen Charakters immer auch ›Botschaften‹ artikulieren. Der Grad der ›Pragmatizität‹ freilich ist variabel. Er variiert von hoher Konkretion im Fall der didaktischen Literatur (des Mittelalters, des Barock, des 20. Jahrhunderts) bis hin zu hoher Abstraktheit und Selbstbezüglichkeit im Fall der Kunst des Hochmodernismus. Aber auch in diesem letzteren Fall gibt es ohne Zweifel die Dimension der Botschaft bzw. Aussage. Die jeweiligen ›Mitteilungen‹ referieren ja nicht nur und ausschließlich auf die Struktur und Faktur des jeweiligen Artefakts, sondern zugleich auch auf ein ›Allgemeines‹, das in den betreffenden Fällen dem Diskurs von Kunsttheorie bzw. Ästhetik zuzuordnen wäre. Der absolute Solipsismus wäre reine Idiotie, im wörtlichen und im übertragenen Sinne. – Im Fall der Malerei schließlich scheint die Attribution des Status der Depragmatisierung aus semiotischen Gründen – wie ich weiter unten zu zeigen versuchen werde – eine freie Entscheidung des Betrachters zu sein.

Frage nach dem ›rechten‹ Umgang mit dem Material oder gar nach der ›Eignung‹ des Materials immer wieder hervortreibt. Der sich dabei fast immer ergebende grundsätzliche Zweifel (in dem Sinne, daß Sprache als solche, als künstlich ersonnenes und arbiträres System, nie und nimmer in der Lage sei, Realität adäquat zu repräsentieren) ist ein Spezifikum der Kunst, die wir ›Literatur‹ nennen. Dem steht gegenüber die sich aufgrund der Differenziertheit des Symbolsystems ›Sprache‹ ergebende Möglichkeit, ein im Vergleich zur Malerei geradezu inkommensurabel komplexes Bild des Realen entwerfen zu können, incl. reflexiver Kategorien wie etwa Temporalität, Kausalität und vor allem auch Potentialität, Virtualität, die der Malerei schlicht nicht zur Verfügung stehen. Aber der Preis, den die Literatur für diese Möglichkeiten zahlt, ist hoch: Der logischen Elaboriertheit der sprachlichen Mimesis steht immer der Zweifel an ihrer grundsätzlichen Möglichkeit entgegen²⁴.

Die zweite Problematik literarischer Mimesis wird nur dann virulent, wenn man diesen prinzipiellen Zweifel an dem mimetischen Vermögen der Sprache ausblendet, sich also auf den Standpunkt stellt, daß Sprache ungeachtet ihres künstlichen und arbiträren Charakters letztlich doch in der Lage sei, so etwas wie Vergegenwärtigung des Realen zu leisten. Wenn sie dies aber im Prinzip kann, ist damit nicht schon ohne weiteres gesagt, daß sie dies auch immer tut. Es ist denkbar, daß der abstraktive oder man könnte auch sagen modellierende Aspekt, der jeder Überführung eines in unseren Sinnen gegebenen ›Realen‹ in Sprache innewohnt, in eine Richtung wirkt, die als ›angemessen‹ oder aber als ›unangemessen‹ beurteilt wird, und es ist evident, daß die betreffenden Urteile schwanken. Dieser Bereich der Mimesis-Problematik ist einschlägig nicht nur oder besser: nicht primär für Literatur, sondern für den gesamten Bereich derjenigen Texte, die von ihrem Selbstverständnis her wirklichkeitsdarstellend, im Sinne von: Wiedergabe von etwas, das sich faktisch ereignet hat, sind, also etwa auch für Historiographien oder für Nachrichtentexte.

Kann dies, die Wiedergabe des Faktischen – so die dritte große Problematik – aber auch jene Sprachverwendung leisten, von der wir wissen, daß sie auf Akten des Fingierens beruht? Oder wäre – so ja eine These, die immer wieder, und sehr prononciert in den letzten drei Jahrzehnten, Konjunktur hat – alle Fiktion nichts anderes als ein autosuffizientes Spiel, ein Ausloten dessen, was alles an phantasmata sich vermittels des Symbolisierungssystems ›Sprache‹ erzeugen läßt und wie sich diese

²⁴ Andreas Kablitz hat in seinem Aufsatz *Kunst des Möglichen – Prolegomena zu einer Theorie der Fiktion* (in: *Poetica* 35 [2003], 251-273) die Existenz des Phänomens ›Fiktion‹ ganz aus der Beschaffenheit des Symbolsystems ›Sprache‹ heraus zu erklären versucht: Die unendliche Kombinatorik, die das Prinzip der Sprache ist, treibe mehr oder weniger notwendig auch solche Zeichenverknüpfungen hervor, die auf Sachverhalte referieren, von denen wir wissen, daß sie zwar möglich, aber nicht wirklich sind. Die enormen kombinatorischen Kapazitäten der Sprache wiederum seien bedingt durch die Schwierigkeiten, die überaus komplexen Realitäten vermittels zeichenhafter Repräsentationen einigermaßen adäquat zu ›erfassen‹. Mein obiges Argument ließe sich in Fortführung dieses Gedankens lesen: Die Sprachskepsis ist Resultante der zur Erfassung der Wirklichkeit unabdingbaren Fähigkeit der Sprache, alles auch ›anders‹ sagen zu können.

phantasmata zueinander verhalten? Letztlich liegt auch dieser Skepsis ein ähnlicher nominalistischer Zweifel zugrunde wie der, den ich soeben im Kontext der beiden ersten Probleme skizziert habe. Der hier maßgebliche Punkt ist bereits in der Aristotelischen *Poetik* artikuliert, dort freilich noch ohne Mimesis-kritische Implikate. Im berühmten neunten Kapitel führt Aristoteles in Bezug auf die Dichtung, wenn auch nicht den Terminus, so doch das Konzept der Fiktion ein: »es [ist] nicht Aufgabe des Dichters [...] mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte [...].«²⁵ Hier und in der sich anschließenden Absetzung von der Geschichtsschreibung wird die Dichtung auf das Nicht-Wirklich-Geschehene, positiv ausgedrückt, auf das Fiktionale festgelegt. Bekanntlich verweist Aristoteles ungeachtet dieser Abgrenzung die Dichtung nun gerade nicht in das Regnum des rein Phantasmagorischen, ganz im Gegenteil, er postuliert eine darstellende Relation im Verhältnis zur Wirklichkeit, indes auf einer Abstraktionsebene. Die Realität gilt Aristoteles nicht als unstrukturiertes Ensemble von Ereignissen, sondern als ein Phänomen, das sich nach gewissen, man könnte mit einem leicht anachronistischen Terminus sagen, statistischen Regelmäßigkeiten beschreiben läßt. Aristoteles faßt diese Regularität mit dem Terminus der Wahrscheinlichkeit; er setzt hinzu, daß es auch die Dimension der Notwendigkeit gebe und referiert damit auf etwas, das wir modern eventuell die Naturgesetze nennen würden. Bekanntlich flexibilisiert er in einem späteren Kapitel diese beiden Festlegungen, wenn er fallweise das übernatürlich Wunderbare, also das Naturgesetzwidrige, zuläßt und auch im Hinblick auf die Wahrscheinlichkeit konzediert, es inhärierte gewissermaßen dem Konzept Wahrscheinlichkeit selbst, anzunehmen, daß sich auch Dinge »gegen die Wahrscheinlichkeit« ereignen²⁶.

Die Problematik von Mimesis und Fiktion kompliziert sich durch die in dem betreffenden Kapitel folgenden Festlegungen, die Dinge formulieren, die uns selbstverständlich scheinen, aber ungeachtet ihrer scheinbaren Trivialität von hohem Belang sind. Denn die Dichtung, die nach den soeben skizzierten Maßgaben etwas »Philosophischeres« als die Geschichtsschreibung ist, eben, weil sie mehr das Allgemeine (τὰ καθόλου) als das Besondere (τὰ καθ' ἕκαστον) mitteilt, tut dies in einem anderen Modus als die Philosophie. Sie handelt dieses Allgemeine nicht in Allgemeinbegriffen ab, sondern »mimetisch«. Sie konstruiert Personen, die nach den beschriebenen Prinzipien der Wahrscheinlichkeit agieren und interagieren, und sie gibt diesen Handlungsträgern »Eigennamen« (τὰ ὀνόματα). Mit anderen Worten: das zunächst durch Abstraktion gewonnene »Allgemeine« wird sodann rekonkretisiert. Ersonnene Figuren und von diesen Figuren ausgeführte ersonnene Handlungen, also, in Aristotelischer Diktion, »Besondere«, haben die Aufgabe, das beschriebene Allgemeine zu illustrieren, zu symbolisieren, zu repräsentieren – über die genaue Relation zwischen dem Allgemeinen, das ja als solches vom Anspruch her einen Re-

²⁵ οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο, *Poetik* 1451a.

²⁶ *Poetik* 1461b.

al nexus aufweist und dem Fiktiven, dem Besonderen nicht als dem partikulären Realen, sondern als dem Ersonnenen, läßt sich Aristoteles nicht aus.

Es ist evident, welche Probleme ein solches Konzept von Mimesis und Fiktion aufwirft. Aber das Hauptproblem liegt m. E. entgegen dem, was man vielfach liest, nicht in der Kategorie der Wahrscheinlichkeit begründet. Zwar ist ohne Zweifel ›Wahrscheinlichkeit‹ unvermeidlich eine Kategorie der Interpretation des Realen. Man wird sich im Hinblick auf Banales rasch einigen können, wo die Grenzen des Erwartbaren liegen²⁷, aber zumal im Bereich der Menschen als Handelnden (πράττοντας) ist jede Rede über Wahrscheinlichkeiten nicht nur interpretativ, sondern auch verdeckt normativ. Was ein jeweiliger fiktionaler Text als wahrscheinlich inszeniert bzw. präsentiert, proklamiert er damit sowie mit dem weiteren Handlungsverlauf zugleich auch als ein zu befolgendes oder aber zu meidendes Handlungsmuster. Ungleich wichtiger aber für die Frage ›Mimesis und Fiktion‹ erscheint mir eine zweite Ebene der von Aristoteles eher skizzierten als ausgeführten Argumentation, die symbolisierende oder auch repräsentierende Dimension des fiktiven Besonderen im Hinblick auf jenes angesetzte Allgemeine. Auf welche Wahrscheinlichkeiten und damit auf welches Allgemeine verweist dieses fiktive Besondere? Ich möchte behaupten, daß v.a. an dieser letzteren Frage ein Gutteil dessen hängt, was wir die ›Offenheit‹ in der Interpretation literarischer Texte nennen. Denn das fiktive Besondere unterscheidet sich von dem Besonderen der Realität, welches letzteres u.a. die Geschichtsschreibung zum Gegenstand hat, dadurch, daß wir es in seiner Relevanz für eine möglicherweise anzusetzende Kategorie des Allgemeinen nicht mittels von Kontextualisierung befragen oder überprüfen können. Das fiktive Besondere postuliert eine Dimension des Allgemeinen, aber es gibt keine Kriterien, das betreffende Postulat in seiner jeweiligen Konkretion zu sichern.

Ich sollte diesen aus meiner Sicht zentralen Punkt des Verhältnisses von Mimesis und Fiktion im Fall von Texten vielleicht anhand eines Beispiels illustrieren. Nehmen wir eine reale Figur, etwa Napoleon. Es ist unvermeidlich, daß der Betreffende auf den zwei von mir soeben apostrophierten Problemebenen in dem Moment, in dem wir anfangen, über ihn zu sprechen, kategorisiert und bewertet wird. Sobald wir ihn anders als mit seinem Eigennamen qualifizieren (etwa als Korsen, als Franzosen, als Kaiser, als den Sieger von Jena und Auerstedt, usw.), sind darin implizite Vindikationen von Allgemein-Behauptungen enthalten, etwa der Art, daß in dieser oder jener Hinsicht das Verhalten und Handeln von Napoleon dem generellen Verhalten oder Handeln von Korsen, von Franzosen, von mächtigen Herrschern oder von siegreichen Heerführern entspricht. Nun haben wir im Fall realer Besonderer, vulgo: wirklicher Menschen, die Möglichkeit, jene Modellierungen, die mit der Überführung des Realen in das Symbolsystem der Sprache unvermeidlich einherge-

²⁷ Mit einem Beispiel: wenig kontrovers dürfte sein, wie wahrscheinlich es ist, daß ein bestimmter Mensch an einem einzigen Tag von einem Hund gebissen, später von einem Pferd getreten wird und sich in einer anderen Situation schließlich noch ein Bein bricht.

hen, zu überprüfen, indem wir weitere reale Besondere heranziehen, die unter dieselben Allgemein-Begriffe zu subsumieren wären. Ob dem partikulären Verhalten Napoleons als Schlachtensieger tatsächlich etwas Allgemeines innewohnt oder ob dieses Verhalten eher die Ausnahme ist, die die Regel bestätigt, können wir etwa kontrollieren oder diskutieren, indem wir uns jene Besonderen anschauen, die uns unter den Namen Cäsar, Karl V. oder Hindenburg bekannt sind. Auch hier wird man sich selten einmal vollends und abschließend einigen können. Aber die Qualität des Streits um die ›rechte‹ Mimesis des Realen ist doch eine ganz andere als im Fall von Fiktionen.

Es ist evident, was dort schlicht ausfällt, nämlich die Möglichkeit, im Rahmen des gegebenen Paradigmas, des jeweiligen Texts, durch Abgleich zu überprüfen, ob jene Allgemeinheitsbehauptungen, die ein literarischer Text in Form der Präsentation dieser oder auch jener handelnder Figur erhebt, in irgendeiner Weise haltbar sind. Die einzige Grenze, die der literarischen Mimesis gezogen ist, ist die Unmöglichkeit, und auch diese Grenze ist eine höchst relative, insofern wir seit unvordenklichen Zeiten in der Rezeption literarischer Texte der Instruktion folgen, alles, was schlicht unmöglich ist, allegorisch zu verstehen (»aliud verbis, aliud sensu ostendit«²⁸). Da aber das Wahrscheinliche als philosophische Kategorie, wie schon Aristoteles erkannt hat, allein deshalb notwendig ist, weil die Handlungswelt keinem strikten Algorithmus folgt, es also, vulgo gesprochen, immer auch die Ausnahme, das Andere gibt, ist der fiktionale Text letztlich an wenig Restriktionen gebunden. Das fiktive Partikuläre wird aber in dem Moment, in dem es artikuliert ist, unvermeidlich mit der Präntation des Allgemeinen ausgestattet. Spräche man ihm diese Dimension ab, sänke es herab auf das Niveau des Belanglosen bzw. des schlechthin Unsinnigen – in diesem Sinne behandeln wir ja auch das Fiktive, das von Menschen artikuliert wird, denen wir absprechen, zu sinnvoller Abstraktion in der Lage zu sein: von Kindern oder auch Verrückten. Aber jenes Allgemeine ist eben ein rein Prätendiertes. Den Abgleich mit dem partikulären Realen (ein Heerführer in einem fiktionalen Text/die uns bekannten Heerführer der Realgeschichte) zum vorrangigen Beurteilungskriterium zu erheben, scheuen wir vielleicht nicht einmal an erster Stelle im Bewußtsein der ontologischen Differenz, sondern in der Erwartung, daß uns das Genie des Dichters eventuell doch Dinge über das Allgemeine des Realen zu enthüllen in der Lage ist, die unser automatisierter Blick auf das Tatsächliche nicht zu erfassen vermag.

Vielleicht ist im Zuge meiner Skizze deutlich geworden, aus welchen Gründen ein ›mimetisches‹ Verständnis literarischer Fiktionen in bestimmten Epochen Konjunktur hat, ja sogar dominant oder gar selbstverständlich schlechthin ist, und warum dies in anderen Epochen, etwa der heutigen, nicht der Fall ist. Das – so könnte man eventuell sagen – ungesicherte, rein spekulative Explorieren des ›Realen‹, das das Geschäft der fiktionalen Mimesis ist, ist dann und in dem Maße interessant, in

²⁸ Quintilian, *Inst. or.* VIII, 6, 44.

dem die Prämisse eines einigermaßen kohärenten Bilds des Realen gilt, dem man sich annähern könne bzw. auf das man sich eventuell einigen könnte. Unter solchen Bedingungen sind alle und v.a. auch ungewohnte, unverbrauchte Interpretationen des Realen als Bereicherung des Tableaus willkommen, auch wenn die betreffenden Interpretationen letztlich verworfen werden.

Gilt diese Prämisse nicht oder nicht mehr, gilt es als ausgemacht, daß die Realität entweder unerheblich schlechthin ist oder aber sie nicht ins Konzept gefaßt werden kann, daß alles, was wir Menschen über die Welt auszusagen vermögen, nur je standortgebundene oder auch interessengebundene Behauptungen, Annahmen, Konstruktionen sind, wird das Potential der mimetischen Fiktionen, tentative Wirklichkeitsbilder zu inszenieren, schlicht uninteressant. Es bedarf dieses Potentials nicht, weil die ›rechte‹, ›adäquate‹ Modellierung der Wirklichkeit kein sinnvolles Thema sein kann, die Erörterung dieses Themas mithin nichts als Ausweis von Naivität wäre oder aber weil sie eingeständenermaßen nichts als Funktion von Identitätspolitik ist und deshalb von minderem Interesse für alle, die sich real oder mental jenseits jeweiliger ›communities‹ ansiedeln. Dies ist, wie wir wissen, keineswegs das Ende der Fiktionen und auch nicht der mimetischen Fiktionen, es markiert aber eine einschneidende Verlagerung des Interesses an den Fiktionen, auch an den mimetischen. Die ästhetische Faktur zum einen, die Dimension des Phantasmagorischen oder auch des Imaginären, alles dessen, was nur und ausschließlich in unseren Bewußtseinen bzw. in unserem Unterbewußten eine Realität hat, werden dann zu den privilegierten Foci in der Rezeption literarischer Fiktionen. Wie alle Bewegungen in der Welt des Geistes hat auch diese nur aus Sicht einer jeweiligen Gegenwart etwas Endgültiges, schon ein flüchtiger Blick auf die Historie lehrt, daß solche Akzentverlagerungen, die ohnehin immer nur Verlagerungen des dominanten Focus sind, sich wieder ändern können.

Ich komme abschließend zu meinem Künstevergleich zurück. Es bedarf kaum der Artikulation, daß alles, was ich zum Komplex ›Mimesis und Fiktion‹ mit Blick auf die Literatur gesagt habe, für die Tonkunst allein deshalb ohne Pertinenz ist, weil hier die Kategorie der Fiktion nicht-einschlägig ist und die der Mimesis nur, wenn überhaupt, auf einem Niveau, sei es von Abstraktion, sei es von subjektiver Emotionalität, das sich fast der Diskussion entzieht. Komplizierter sind die Dinge im Hinblick auf die Malerei. Bei Aristoteles und auch schon bei Platon wird sie explizit als Form von Mimesis eingeordnet. Dort, wo Aristoteles über die Freude des Menschen an Nachahmungen handelt, erwähnt er ausdrücklich das Betrachten von Bildern. Jene Freude scheint bei Aristoteles an den Wiedererkennungseffekt gebunden, denn er führt aus, daß sich das Vergnügen des Betrachters dann eher aus der Faktur oder der Farbe oder anderem ähnlichen als aus der Nachahmung speise, wenn »man [...] den dargestellten Gegenstand noch nie erblickt hat.«²⁹ Der damit implizit angesetzte ›Normalfall‹ scheint also die Malerei als identifizierbare Mimesis

²⁹ ἐπει ἐὰν μὴ τύχη προεωρακός, *Poetik* 1448b.

realer Phänomene zu sein. Aber es gibt, wie gesagt, bei Aristoteles kein ausgearbeitetes Konzept der Fiktion, bei Platon ist die eventuell konzeptuell vorhandene Kategorie der Fiktion der umfassenden ontologischen Frage von Urbild und Abbild untergeordnet. Der Gründe mögen im einen und im anderen Fall viele und verschiedene sein, aber auch unabhängig davon kann man sich legitimerweise fragen, ob die Kategorie der Fiktion für die Malerei überhaupt sinnvoll ist. Befürworter einer Rede von der Fiktion mit Bezug auf die Bildende Kunst verweisen stets auf das Paradebeispiel des *trompe-l'oeuil*. Indes, in der Begegnung mit dem täuschend Ähnlichen beziehen wir als Rezipienten entweder die Position des erfolgreich Getäuschten oder desjenigen, der die Täuschung als solche durchschaut. Im ersteren Fall verwechseln wir reales und dargestelltes Objekt, im zweiten Fall konzentrieren wir unsere Aufmerksamkeit automatisch auf die Verfahren, die in der Lage sind oder waren, uns für einen Moment über den Unterschied von Objekt und Darstellung hinwegzutäuschen. Das *trompe-l'oeuil* gehört also in den Bereich der Illusionsproblematik, die ich, wie gesagt, hier soweit wie möglich ausklammere. Fiktionen sind per definitionem immer Darstellungen, und sie täuschen uns über die ontologische Qualität des in ihnen dargestellten Partikulären nicht, insofern wir alle von vornherein wissen, was Aristoteles im zitierten neunten Kapitel der *Poetik* ausführt, sie teilen *nicht* mit, was wirklich geschehen ist.

Nun könnte man diese letzteren, aus der Aristotelischen *Poetik* bezogenen Formulierungen mit geringfügigen Änderungen auf die Malerei applizieren. Denn auch Bilder sind per definitionem Darstellungen, und sie täuschen uns über das in ihnen dargestellte Partikuläre nicht, insofern wir wissen, daß das auf ihnen dargestellte Partikuläre nicht wirklich *ist*. Aber denkt man nur einen Moment nach, zeigen sich schon die Probleme dieser tentativen Parallele. Denn so sehr es richtig ist, daß etwa jene Schöne im Boudoir, die wir auf dem Bild mit Titel ›La Toilette‹ von Degas erblicken,³⁰ (höchst wahrscheinlich) nicht die Darstellung eines realen Menschen, sondern real allenfalls, insofern sie eine Synthetisierung imaginärer Bilder vieler realer Frauen ist, so sehr trifft zu, daß etwa Tizians Bild ›Karl V. zu Pferde zum Sieg bei Mühlberg‹³¹ vom Anspruch her einen realen Menschen in einer realen, historischen Situation darstellen soll – was andererseits für einen Betrachter, der nicht weiß, daß es einen Menschen namens ›Karl V.‹ sowie den Krieg des Kaisers gegen die protestantischen Fürsten des Schmalkaldischen Bunds gegeben hat, völlig irrelevant ist. Der Betreffende würde das Gemälde von Tizian rezipieren als Bild eines nicht-spezifizierten hohen Herrn im Kontext einer kriegerischen Handlung und sich die Frage, ob dieser hohe Herr als partikuläre Größe (als ›Individuum‹) wirklich existiert hat, gar nicht stellen.

Um die Dinge ein wenig abstrakter zu fassen: Die bildkünstlerische Mimesis vermag den für die sprachliche Modellierung grundlegenden Unterschied zwischen

³⁰ Staatliche Eremitage, St. Petersburg (ca. 1880).

³¹ Museo del Prado, Madrid (1548).

dem einzelnen als einer Figuration eines Partikulären und dem einzelnen als einer Figuration eines Allgemeinen nicht zu machen. Ob wir einen bildnerisch dargestellten Menschen (analog gilt dies für alles andere auf Bildern Figurierende auch) als Pendant eines realen Menschen oder als Repräsentanten eines Typus betrachten, ist beliebig, es ist ganz und gar in unser Benehmen als Betrachter gestellt³². Dies wiederum bedeutet, daß die für die Mimesis-Problematik zentrale Frage: welchen Grad an Adäquanz attribuieren wir dem nachahmenden Objekt?, in die Zone der Unentscheidbarkeit rückt³³.

Im Regnum der Sprache indes – so ja das entscheidende Argument des Aristoteles –, supplementieren wir immer dann, wenn wir wissen, daß ein sprachlich bezeichnetes Einzelnes nicht auf ein reales Einzelnes referiert, die Null-Referenz durch den Wechsel des Registers, interpretieren also das (fiktionale) Einzelne als ›Stellvertreter‹ eines realen Allgemeinen. Was dieser Operation folgt, sind die nie zu einem bündigen Resultat führenden, eben rein interpretierenden und damit immer bis zu einem gewissen Grad dem Subjektivismus verhafteten Diskussionen, ob das Repräsentierende und das Repräsentierte in einem Verhältnis zueinander stehen, welches wir aus unserer jeweiligen Sicht als ›mimetisch adäquat‹ bezeichnen würden. Entscheidend aber erscheint mir, daß wie schon Aristoteles ausführt, dieses dem fiktionalen Text unterstellte Allgemeine eben nie auf die Darstellung einer Figur in einem bestimmten Moment zu beziehen ist, sondern auf das *Handeln* der betreffenden Figur.³⁴ ›Mimetizität, dies ist eine oftmals in ihrer Tragweite nicht hinreichend erkannte, für den Kunstvergleich indes zentrale Aussage bei Aristoteles,³⁵ ist immer auf die Handlungswelt bezogen. In diesem Bereich ergeben sich dann auch die Kontroversen um den gegebenen oder nicht gegebenen ›mimetischen‹ Charakter fiktionaler Texte. Sie heben auf die Frage ab, ob die Handlungen, die in einem je

³² Ohne dies hier auszuführen, sei gesagt, daß mein obiges Argument impliziert, den Film nicht primär als Bestandteil der Bild-Künste, sondern der Erzähl-Künste zu fassen.

³³ Um den Unterschied zur sprachlichen Mimesis zu ermessen, vergegenwärtige man sich die jeweiligen Operationen des Abgleichens. Bei sprachlicher Mimesis, die vom Anspruch her dokumentarisch ist, vergleichen wir mit dem Partikulären der ›realen‹ Welt (bzw. mit dem konsentierten Bild dieser realen Welt), bei fiktionaler sprachlicher Mimesis mit dem Allgemeinen der ›realen‹ Welt. Womit aber vergleichen wir im Fall eines Porträts? Selbst ein entstellendes Porträt eines bestimmten Herrschers kann gleichwohl ein sehr gelungenes Porträt eines als Typus verstandenen Herrschers (jener Zeit, jener Kultur) sein.

³⁴ "Ἔστιν δὲ καθόλου μὲν, τῷ ποίῳ τὰ ποῖα ἅπτα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οἷον στοχάζεται ἡ ποίησις [...].»Das Allgemeine besteht darin, daß ein Mensch von bestimmter Beschaffenheit nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit bestimmte Dinge sagt oder tut – eben hierauf zielt die Dichtung [...].« (*Poetik* 1451b).

³⁵ Ich betone nochmals, daß die logische Dichte des Traktats aus den bereits genannten, allseits bekannten Gründen schwankt; meine obigen Festlegungen beziehen sich auf das vergleichsweise kohärente neunte Kapitel des Traktats; ich hatte bereits oben eine andere Passage zitiert, die ein gänzlich schrankenloses Mimesis-Verständnis artikuliert (s. S. XX) und die man wohl nur sinnvoll verstehen kann als kurze Revue all dessen, was zur Zeit des Aristoteles unter den Begriff ›Mimesis‹ gefaßt wurde.

konkreten ›ersonnenen‹ Text modelliert sind, die Möglichkeiten oder Wahrscheinlichkeiten der realen Handlungswelt modellieren, so, wie wir letztere aus unserer je historischen und kulturalen Perspektive zu sehen gewohnt sind. Im Fall von Bildern (und, wie ich vorschlagen möchte, auch im Fall literarischer Texte, die keine Handlungswelten figurieren, sondern Situationen oder Impressionen, wie etwa lyrischer Texte) stellen wir die Frage nach der Abbildadäquanz nicht, weil wir sie für irrelevant erachten. Weicht ein Bild vom oben skizzierten Idealtyp des unmittelbaren Abdrucks ab, verwerfen wir es nicht wegen mangelnder Mimetizität, wir fassen es als Manifestation anderer Darstellungskonventionen auf. Sind diese Konventionen kohärent durchgeführt, akzeptieren wir auch ein Höchstmaß an Verzerrung (gemessen am Idealtyp) als ›gelungene‹ Darstellung eines je gegebenen Objekts.

Das letztgenannte Moment trifft zunächst auf die Sprachkunst in nicht weniger hohem Maße zu; man erinnere sich der Vindikationen etwa der nouveaux romanciers, ihre Texte seien der Gipfel des ›Realismus‹.³⁶ Nicht anders als etwa im Fall der abstrakten Malerei bedarf es (nur) der Adaption gewisser Darstellungskonventionen, um den betreffenden Anspruch als erwägenswert zu akzeptieren. Aber danach stellen sich im Fall der genannten und aller anderen narrativen literarischen Texte Fragen, die man sich im Fall von Bildern nie vorlegen würde: Ist die Handlungswelt der Texte eine mögliche Handlungswelt oder ist sie dies nicht? Legen literarische Texte die Unwahrscheinlichkeit oder die Unmöglichkeit der in ihnen figurierten Handlungswelten bloß, akzeptieren wir sie ggf. als Wirklichkeitsmodellierungen zweiter Ordnung; fehlt diese Bloßlegung und kommen wir dazu, der Handlungswelt eines gegebenen Texts ›Unwahrscheinlichkeit‹ oder gar ›Unmöglichkeit‹ zu attestieren, verwerfen wir ihn als ›trivial‹ oder als ›unmoralisch‹ oder gar als ›gefährlich‹. Mimesis im Sinne des neunten Kapitels der Aristotelischen Poetik, d. h. in dem Sinne, wie wir die Kategorie seit etwa fünfhundert Jahren diskutieren, ist bezogen auf eine Dichotomie von ›richtig‹ und ›falsch‹, von ›adäquat‹ oder ›irrig‹. Sie ist insofern keine kunstimmanente, sondern letztlich eine moralphilosophische Kategorie, die deshalb auch nur dort ihre Pertinenz hat, wo die Abgrenzung von Kunst und Moralphilosophie unscharf wird, im Bereich der narrativen Fiktionen, von Roman und Drama. Überall dort, wo die Handlungswelt, ihre Gesetze und ihre Normen keine Rolle spielen, in der Musik und letztlich auch in der Bildenden Kunst, ist sie vom Begriff her fehl am Platz.

Es bedürfte einer ausführlichen und vermutlich nur interdisziplinär durchzuführenden Erörterung, was letztlich es ist, das über das letztgenannte Moment hinaus den skizzierten höchst unterschiedlichen Umgang mit Bildern und Wörtern bzw. Wortverknüpfungen fundiert. Im Vorgriff auf eine solche Erörterung seien hier nur zwei mögliche Argumentationen angedeutet. Es könnte sein, daß der im Bereich sprachlicher Fiktionen zu beobachtende Register-Wechsel (partikulär/allgemein,

³⁶ S. dazu ausführlich Vf., *Ästhetik der Wirklichkeitsdarstellung und Evolution des Romans von der französischen Spätaufklärung bis zu Robbe-Grillet*, Stuttgart 1987, bes. Kap. 8.

und allein deshalb, obgleich ›nur ersonnen, bedeutungshaft) deshalb stets und überall gewissermaßen automatisiert vollzogen wird, weil der Wechsel des Registers die Grundoperation des Umgangs mit sprachlichen Zeichen darstellt. Sprache ist – im Unterschied zu analogisch verfaßten Zeichensystemen wie etwa dem Bild – wesentlich allegorisch. Um überhaupt ›verstehen‹ zu können, wechseln wir permanent von Laut- oder Buchstaben-Verknüpfungen zu konzeptuellen Einheiten (und vice versa). Schon im Bereich der pragmatischen Sprachverwendung ist die Praxis des Wechsels zwischen ›wörtlich verstandenen‹ und ›eigentlich gemeinten‹ Konzepten so unabdingbar, daß wir sie nicht dem Feld eines exzeptionellen, sondern des normalen Zeichengebrauchs zuordnen müssen. Der bereits von Aristoteles beschriebene Prozeß, der sprachlichen Artikulation dessen, was nicht wirklich ist, ungeachtet des rein fiktionalen Status Sinn zu implementieren, könnte also nichts anderes als eine spezifische Applikation eines universellen Musters des Hantierens mit den sprachlichen Zeichen sein. – Jedoch vermute ich, daß eine solche Linie der Argumentation ein anderes Argument voraussetzt, welches indes mit dem soeben vorgebrachten in zirkulärer Weise verknüpft ist: Wir gehen mit sprachlichen Fiktionen in der von Aristoteles charakterisierten Manier dann und nur dann um, wenn wir *wissen*, daß es sich um Fiktionen handelt.³⁷ Aber das institutionell garantierte System der Fiktionalität (die Existenz von Theatern, von Büchern, die ›Roman‹ heißen, etc.), das aus eben diesem Grund in seinen jeweiligen ›Markern‹ historisch und kulturell variabel ist, kann vermutlich nur in einem Medium existieren, das seinerseits die Möglichkeitsbedingung von Fiktionalität, das Denken der Kategorie des Nicht-Wirklichen, abstrakt fassen, besser vielleicht: artikulieren kann. Dies kann ein analogisches Zeichensystem ohne Zweifel nicht; es erkaufte seine ungleich größere *enargeia* durch eine geringere, soweit überhaupt vorhandene Abstraktivität. Oder, anders gewendet: Fiktionalitätsbewußtsein ist möglich nur als sprachliches Bewußtsein.

›Mimesis und Fiktion‹ – diese Frage stellt sich für die Musik als sinnvolle Frage nicht. Für die Malerei stellt sich die Frage der Mimesis, aber recht eigentlich nicht die der Fiktion. ›Mimesis und Fiktion‹, dies ist ein Problem, das letztlich nur für die Literatur von Belang ist und dort auch nur für diejenigen Genres, die essentiell narrativ sind. Nur in Bezug auf Geschichten hat die Frage nach erfunden oder nicht-erfunden einen Sinn. Oder, so könnte man vielleicht resümierend sagen: Fiktionen sind immer abstraktiv, und sie figurieren in ihrer Abstraktivität nie nur Klassen von Phänomenen, sondern Zusammenhänge zwischen Phänomenen³⁸. Und

³⁷ Wie man mit Verweis auf Experimente des Modernismus zeigen könnte, etwa Peter Handkes Gedicht *Aufstellung des 1. FC Nürnberg vom 27. 1. 1968*, ist es letztlich in der Tat nichts anderes als ein institutionell gesichertes Wissen um den postulierten Status eines Texts, was uns zur allegorischen oder symbolischen Decodierung schreiten läßt. Der materiell gleiche Text im Sportteil einer Zeitung würde von uns in keiner Weise auf das damit möglicherweise artikulierte Allgemeine hin angesehen.

³⁸ Das gilt auch für die mathematischen Fiktionen. Die Fiktion, die wir ›Null‹ nennen, besteht nur und hat nur Sinn, insofern sie relational zu den anderen Zahlen besteht.

mit Blick auf die Musik möchte ich schließlich ein drittes Kriterium benennen: Fiktionen sind Erdachtes, gewiß; aber der Fluchtpunkt bei ihrem Erdenken ist *nicht* die pure Konstruktion, die reine poiesis, Fluchtpunkt ist immer der Realnexus. Dieser Realnexus kann variieren zwischen der Modellierung des Realen und der Modellierung dessen, was real, besser vielleicht: phänomenal, mit Sicherheit *nicht* ist, nicht existiert. Die Frage der Mimesis ist der Frage der Fiktion immer konkomitant, indes sind die beiden Fragen nicht koextensiv. Es gibt, wie die Bildende Kunst zeigt, einen Modus der Mimesis, für den die Frage der Fiktion ohne weitere Erheblichkeit ist. Wenn wir aber über Fiktionen reden, stellt sich die Frage der Mimesis, des Realnexus, unvermeidlich immer.³⁹ Und wenn wir über *literarische* Fiktionen, einen Sonderfall der Fiktion, reden, dabei aber, wie etwa seit dreißig Jahren in der akademischen Diskussion des Westens, zumindest im mainstream, üblich, *nicht* zugleich auch über die Mimesis reden möchten, reden wir auch nicht von literarischen Fiktionen, sondern von Texten – eine Metapher, die wie alle Metaphern keinesfalls unschuldig ist. Sie fokussiert ganz und ausschließlich die Aspekte der internen Strukturierung und des Gemachtseins, traktiert also Literatur letztlich so, als wäre sie ein Stück Musik. Auch in Ansehung meiner eigenen Überlegungen würde ich dies nicht als inadäquat oder als Indiz von Begriffsverwirrung abtun wollen. Es gehört zu den geistigen Freiheiten, die die Kunst und die Beschäftigung mit Kunst in unserer Kultur genießen. Die Kunst ist in unserer Kultur ganz wesentlich ein Feld des freien Experimentierens mit Umbesetzungen und Refunktionalisierungen, dasjenige Feld also, auf dem geistige Elastizität praktiziert und in der Rezeption eingeübt werden kann und damit ein zentrales Element solcher Gesellschaften, die sich – mit allen darin implizierten Chancen und Gefährdungen – von dem Immergleichen der archaischen Zyklizität verabschiedet haben.

³⁹ Dies trifft aus meiner unmaßgeblichen Sicht selbst für die Fiktionen der Mathematik zu; jede mathematische Zahl oder Formel wird auch in der ›reinen‹ Mathematik nach dem Kriterium der möglichen Applikabilität eingeordnet.

»JE MEHR ICH DAS BILD BEOBACHTE, DESTO MEHR
FÜHLE ICH MICH DAVON BEOBACHTET«

Elemente eines psychoanalytischen Modells
kunstästhetischer Erfahrung

Von Philipp Soldt und Timo Storck

I. Einleitung: Ästhetische Erfahrung als Interaktion

Als ein zentrales theoretisches Problem der Ästhetik kann das Paradoxon gelten, daß ästhetischen Erfahrungen einerseits durch die gesamte Geschichte der Ästhetik hindurch und bis heute der Rang eines Besonderen, ja teils Utopischen und jedenfalls das Gewöhnliche Transzendierenden zugesprochen wurde. Gleichzeitig kann jedoch das Ästhetische in der Moderne schwerlich noch als das ganz Andere konzipiert werden¹. In der Perspektive sowohl einer psychologischen Ästhetik als auch der Kunstpsychologie folgt daraus, daß sich zeigen lassen muß, daß und inwiefern ästhetisches Erleben sich zwar mittels derselben psychischen Strukturen und Prozesse realisiert wie das sogenannte alltägliche Erleben, dies aber zugleich auf besondere Art. Wenn die Rede ist von »ästhetischer Lust« oder einer besonderen »ästhetischen Erfahrung«, so hat eine psychologische Konzeption deren Spezifität stets in doppelter Bedingtheit zu berücksichtigen: Nicht nur ist das Objekt der *kunstästhetischen* Erfahrung – um die es im Folgenden einzig gehen soll² – ein anderes, qua seiner Hervorbringung als Kunstwerk eigenartiges; auch das rezipierende Subjekt bringt seine Subjektivität in einer besonderen Weise in die fragliche Situation ein. Diese besondere Weise, die ausgehend von Kants Konzeption eines spezifischen Verhältnisses der menschlichen Vermögen heute zumeist als prozessualer Vollzug kognitiver Akte gedacht wird, konstituiert mithin ein ästhetisches Subjekt, das wiederum mit einem ästhetischen Objekt in eine spezifische Interaktion tritt. Wir folgen hier einer modernen, 200 Jahre nach Kant möglichen Lesart, kunstästhetische Rezeption als *Dialogsituation* zu konzipieren³.

¹ Vgl.: Andrea Kern und Ruth Sonderegger: *Einleitung*, in: *Falsche Gegensätze – Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, hg. von Andrea Kern und Ruth Sonderegger, Frankfurt/M. 2002, 7-15.

² Zum Vorschlag einer psychologischen Konzeption des Verhältnisses von *allgemeiner ästhetischer* Erfahrung und *kunstästhetischer* Erfahrung i.e.S. vgl. Philipp Soldt: *Das Problem der ästhetischen Erfahrung zwischen Philosophie und Psychoanalyse – Eine Einführung*, in: *Ästhetische Erfahrungen – Neue Wege zur Psychoanalyse künstlerischer Prozesse*, hg. von Philipp Soldt, Gießen 2007, 7-30.

³ Vgl. Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens – Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1994; Hans Robert Jauss: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt/M. 1982, v.a. 671 ff.; Alfred Lorenzer: *Zur Begründung einer materialistischen Sozialisationstheorie*, Frankfurt/M. 1972, 120; Judith Sieg-

An die Konzeption (kunst)ästhetischer Erfahrung als wesentlich dialogisches Geschehen, wie sie etwa durch die deutschsprachige Rezeptionsästhetik vertreten worden ist⁴, knüpft sich in unserem Verständnis die Vorstellung einer sog. »Subjektivität des Kunstwerks« an, wie sie etwa jüngst wieder von Gattig⁵ postuliert worden ist. Tatsächlich handelt es sich bei dem Motiv des Kunstwerks als eines Quasi-Subjekts um einen Topos, der sich seit der Ästhetik Hegels⁶ und der frühromantischen Kunstphilosophie durch das ästhetische Denken zieht. Wolfram Bergande greift den Hegelschen Grundgedanken auf, das Kunstwerk radikal als Selbstbewußtsein einer dialektischen Bewegung zu sehen:⁷

Das ist der Grundgedanke der Ästhetik Hegels: Das Kunstwerk ist ein Quasi-Subjekt, es begegnet uns mit dem Ausdruck eines individuellen Gegenübers. In der sinnlichen Gestalt eines Kunstwerks erscheint das, was wir seinen Sinn oder seinen Gehalt nennen, auf ähnliche Weise, wie in Blick, Gestus und Rede eines Menschen das Ich zu erleben ist, das ihn beseelt. Betrachten wir ein Kunstwerk, so ist es, nach Hegel, als blickten wir einem Anderen in die Augen und sähen darin seine Geistigkeit erscheinen.

Walter Benjamins Definition der Aura, die als Kernstück seiner Theorie ästhetischer Erfahrung gelten kann, liest sich exakt hundert Jahre nach Hegel sehr ähnlich:⁸

Die Erfahrung der Aura beruht also auf der Übertragung einer in der menschlichen Gesellschaft geläufigen Reaktionsform auf das Verhältnis des Unbelebten oder der Natur zum Menschen. Der Angesehene oder angesehen sich Glaubende schlägt den Blick auf Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen.

mund: *Die Evidenz der Kunst – Künstlerisches Handeln als ästhetische Kommunikation*, Bielefeld 2007; Philipp Soldt: *Das Spiel der Anschauung – Der Bildraum als Möglichkeitsraum ästhetischer Erfahrung*, in: *Psychologie und Gesellschaftskritik* (2008; im Druck).

⁴ Vgl. neben Iser und Jaß für die Literaturwissenschaft v.a.: *Der Betrachter ist im Bild – Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, hg. von Wolfgang Kemp, Berlin 1992; Wolfgang Kemp: *Kunstwerk und Betrachter – Der rezeptionsästhetische Ansatz*, in: *Kunstgeschichte – Eine Einführung*, 5., überarb. Aufl., hg. von Hans Belting et al., Berlin 1996, 241-258; für die Bildende Kunst: Meike Aissen-Crewett: *Rezeption als ästhetische Erfahrung – Lehren aus der literaturwissenschaftlichen Rezeptionsästhetik für die Bildende Kunst*, Potsdam 1999.

⁵ Ekkehard Gattig: *Vom schöpferischen zum kreativen Prozess*, in: *Ästhetische Erfahrungen*, hg. von Philipp Soldt [Anm. 2], 53.

⁶ Georg W.F. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I-III*, in: ders., *Werke in zwanzig Bänden*, Bd. XI-II-XV, Frankfurt/M. 1970.

⁷ Wolfram Bergande: *Die Logik des Unbewussten in der Kunst – Subjekttheorie und Ästhetik nach Hegel und Lacan*, Wien 2007, 7.

⁸ Walter Benjamin: *Über einige Motive bei Baudelaire*, in: ders., *Charles Baudelaire – Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, hg. u. m. e. Nachw. vers. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1997, 142f.; vgl. a. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: ders., *Ein Lesebuch*, hg. von Michael Opitz, Frankfurt/M. 1996.

Schillert die Verwendung des Aurabegriffs bei Benjamin noch stark zwischen der Bedeutung als *Modus subjektiver Erfahrung* einerseits und einem zugesprochenen *ontischem Wesen* des Kunstwerks andererseits⁹, so deutet Bürger das Benjaminsche Konstrukt der Aura klar als Erscheinungsform einer menschlichen Praxis: »Nicht ein überzeitliches Wesen kommt dem Kunstwerk zu, vielmehr gewinnt es Leben und Bedeutung einzig durch die Praxis, in die wir es stellen. Diese aber ist eine, die dem Grundprinzip der modernen Gesellschaft, der Trennung von Subjekt und Objekt, widerstreitet, indem sie tote Dinge wie menschliche Wesen behandelt.«¹⁰ Ähnlich heißt es bei Recki: »Dem Gegenstand wird etwas hinzugefügt. Statt vom Subjekt zum Objekt wird bei Benjamin das Angesehene vom Objekt zum Subjekt gemacht.«¹¹ Die Erfahrung der Aura ließe sich in diesem Verständnishorizont als Subjektivierung, Verlebendigung oder Animation lesen und damit etwa bildhistorisch an animistische Praxen anschließen, wie sie etwa Hans Belting¹² in seinem bildanthropologischen Ansatz herausarbeitet.

Die Metaphorik des Blickes und Angeblicktwerdens als Ausgangspunkt des Aurakonzepts stellt der stark an der Psychoanalyse orientierte französische Kunsthistoriker und Philosoph Georges Didi-Huberman¹³ in den Mittelpunkt seiner Metapsychologie des Bildes: Was wir sehen blickt uns an, die er unter anderem anhand der minimalistischen Skulptur der sechziger Jahre herausarbeitet. Deren Art und Weise, sich situativ zu zeigen, sich dem Blick des Betrachters zur Erscheinung zu bringen, »ist nichts anderes, als eine Art und Weise, als Quasi-Subjekt aufzutreten.«¹⁴ Wenn Didi-Huberman in diesem Zusammenhang emphatisch vom ›Dasein‹ der skulpturalen Objekte von Robert Morris handelt, dann wird eine konzeptuelle Brücke vom Topos der Subjektivität des Kunstwerks zu den aktuellen Ästhetiken der Präsenz¹⁵ oder Performanz¹⁶ möglich.

⁹ Peter M. Spangenberg: *Aura*, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Band 1. Absenz bis Darstellung*, hg. von K.-H. Barck et al., Stuttgart/Weimar 2000, 406.

¹⁰ Peter Bürger: *Das Altern der Moderne – Schriften zur bildenden Kunst*, Frankfurt/M. 2001, 138.

¹¹ Birgit Recki: *Aura und Autonomie – Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno*, Würzburg 1988, 26.

¹² Hans Belting: *Bild-Anthropologie – Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001.

¹³ George Didi-Huberman: *Was wir sehen, blickt uns an – Zur Metapsychologie des Bildes*, München 1999.

¹⁴ Ebd., 51. Vgl. ganz ähnlich bei Leander Kaiser: *Das Goldene und das Dunkle – Ein Versuch über den Bilderrahmen*, http://leanderkaiser.izone.at/texte/downloads/gd_88.pdf (Zugriff am 16.10.2007).

¹⁵ Hans Ulrich Gumbrecht: *Diesseits der Hermeneutik – Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt/M. 2004.

¹⁶ Vgl. z.B. Dieter Mersch: *Ereignis und Aura – Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M. 2002; Eva Schürmann: *Kunstsehen als Performanz einer ikonischen Praxis*, in: *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, hg. von Erika Fischer-Lichte et al., Berlin 2004; *Performanz – Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, hg. von Uwe Wirth, Frankfurt/M. 2002.

Die Autonomiekonzeption Theodor W. Adornos¹⁷, in der sich eine institutionell-soziologische und eine poetologisch-werkbezogene Ebene überschneiden, ist vor allem hinsichtlich letzterer für unseren Zusammenhang von Interesse. Der Begriff einer werkästhetischen autonomen Sphäre des Kunstwerks jenseits der von Adorno sogenannten ›Empirie‹ (d.h. verdinglichten Realität) wird an einer Vielzahl von Stellen in Richtung einer Quasi-Subjektivität metaphorisiert, seine Ästhetische Theorie handelt vielfach vom ›Sprechen‹ und ›Verstummen‹ der Kunstwerke¹⁸, ihrer ›Kommunikation‹¹⁹, ihrem ›Blick‹, den Adorno etwa im Zusammenhang mit dem Rätselcharakter der Kunst charakterisiert²⁰, ihrem ›Leben sui generis‹²¹ oder gar von der ›Verhaltensweise‹²² der Kunstwerke.

Ist für Adorno die Autonomie des Kunstwerks eng an das Formgesetz gebunden, an Regeln der Erscheinung, die es allein sich selbst gibt, dann finden sich beim amerikanischen Philosophen Richard Kuhns sehr ähnliche Formulierungen. In seiner *Psychoanalytischen Theorie der Kunst* behauptet er für Kunstwerke,

daß diese Gegenstände Qualitäten besitzen, die denen von Personen ähnlich sind, denn sie verfügen über Eigenschaften, also über Stile, und auf diese Eigenschaften wird in der Wahrnehmung reagiert, wie man auf die intentionalen Akte von Personen reagiert. [...] Das Objekt wird selbst in der Reaktion auf es als etwas wahrgenommen, das eine Intention [...] besitzt.²³

Diese Hinweise sollen genügen, nicht um zu behaupten, Ästhetik oder Kunstphilosophie ließen sich als ganze in dieser Hinsicht lesen, als wäre das Moment der Subjektivierung gleichsam der Schlüssel zu einem allgemeinen Verständnis von Kunst. Zweifellos bildet aber die Auffassung vom Kunstwerk als Quasi-Subjekt einen Zugang, der in der Lage ist, viele weitere ästhetische Grundbegriffe wie etwa ›Spiel‹, ›Schein‹, ›Atmosphäre‹ oder ›Ausdruck‹ psychologisch in sinnvolle Relationen zu stellen. Im weiteren wird zu zeigen versucht, daß sich die moderne Psychoanalyse als Referenztheorie einer psychologischen Ästhetik besonders anbietet, weil mit ihrer Theorie von Subjektivität als von Anfang an sich entfaltendes Beziehungsgeschehen an das Postulat von der elementaren Dialogizität ästhetischer Erfahrung unmittelbar angeschlossen werden kann. Bzw. genauer: Falls die Psychoanalyse ihrer eigenen Methodologie gemäß den Aspekt verinnerlichter und je aktualisierter Beziehungsfiguren ins ästhetische Feld einbringt, dann läßt sich eine in der Vergangenheit allzu eilfertig einzelnen ästhetischen Produkten oder ihren Produzenten übergestülpte

¹⁷ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1970.

¹⁸ Ebd., 183.

¹⁹ Ebd., 15.

²⁰ Ebd., 183.

²¹ Ebd., 14.

²² Ebd., 190.

²³ Richard Kuhns: *Psychoanalytische Theorie der Kunst*, Frankfurt/M. 1986, 95f.

schlichte ›Ikonologie des Unbewußten‹ vermeiden. Eine solche begeht den Fehler, ästhetische Erfahrung einseitig als Funktion des Subjekts und seines (unbewußten) Wunsches und nicht einer dialektischen Beziehung aufzufassen, innerhalb derer sich die inhaltlich, formal-gestalterisch und material bestimmten Bilder als potentielle Beziehungsobjekte dem Betrachter nicht nur als visuelle (Phantasie-)›Räume‹ präsentieren, sondern zugleich immer auch als Objekte in diesen Räumen, mit denen in eine gemeinsame Beziehungsszene eingetreten wird²⁴, und über die vermittelt sich Subjektivität originär (re-)konstituiert. Der von den Rezeptionsästhetikern postulierte Dialog wird in dieser Perspektive zu einem szenischen Geschehen, in dem das ästhetische Quasi-Subjekt Kunstwerk dem Betrachter-Subjekt als psychoanalytisches Objekt begegnet.

Hatte Gustav Theodor Fechner in seiner *Vorschule der Ästhetik*²⁵ gegen die damalige normativ-spekulative Kunstphilosophie des Deutschen Idealismus eine empiri(sti)sche ›Ästhetik von unten‹ propagiert, so kann die Psychoanalyse im Verhältnis zur philosophischen Ästhetik eine ›Ästhetik von innen‹ anbieten, die heute freilich keine methodologische Opposition proklamiert, sondern als dynamische Psychologie mit vielen gegenwärtigen Ansätzen einer prozessual gedachten ästhetischen Erfahrung erstaunlich gut korrespondiert²⁶, diese jedoch strikt aus der Perspektive des *erlebenden Subjekts* ergänzen kann bzw. muß.

Im Folgenden tragen wir einige psychoanalytische Theoriestränge zur Genese und Erfahrung des Subjekts zusammen, die sich als genuine Beiträge einer psychoanalytischen ›Ästhetik von innen‹ genau dann ins Feld des Ästhetischen und der Kunsttheorie führen lassen, wenn dort Subjekttransformationen, das Erscheinen des Kunstwerks als Quasi-Subjekt als zentrales Motiv genommen wird. Im sich anschließenden empirischen Teil werden wir dann unsere These vom Subjektcharakter des Ästhetischen an einer ausführlichen Analyse einer kunstästhetischen Betrachtung, d.h. Dialogsituation zu zeigen versuchen, um davon ausgehend wiederum zu konzeptionellen Vorschlägen zur innerpsychischen Struktur kunstästhetischer Erfahrungen zu gelangen.

²⁴ Philipp Soldt: *Bild-Beziehungen – Kulturwissenschaftliche Anschlussmöglichkeiten der Psychoanalyse am Beispiel der interdisziplinären Bildwissenschaft*, in: *Gehört-Haben und Erlebt-Haben – Die Psychoanalyse an der Universität*, hg. von Bitap/Dialog, Bremen 2007, 133–144.

²⁵ Gustav Theodor Fechner: *Vorschule der Ästhetik*, Hildesheim 1978.

²⁶ Vgl. Philipp Soldt: *Das Problem der ästhetischen Erfahrung zwischen Philosophie und Psychoanalyse – Eine Einführung*, in: *Ästhetische Erfahrungen*, hg. von Philipp Soldt [Anm. 2], 7–30.

II. Momente der Subjektivierung: Abwesenheit – Triangulierung – Symbolisierung

Ein prominentes Konzept sowohl in verschiedenen geistes- und kulturwissenschaftlichen als auch in psychoanalytischen Diskursen zur Konstitution von Subjektivität und deren ästhetischer Reflexion ist das der *Abwesenheit* bzw. *Absenz*²⁷. An dieser Stelle geht es nicht um die sog. »Ästhetik der Absenz«²⁸, die auf solche Positionen vor allem in der Bildenden Kunst fokussiert, die thematisch jene Erfahrung des Verschwindendes reflektieren, die mit der Moderne, ihren Tendenzen der Maschinisierung, Technisierung von Kommunikation und Beschleunigung in Zusammenhang stehen. Vielmehr geht es hier um den allgemeinen ästhetischen Befund einer Abwesenheit, der für ein ästhetisches Erscheinen ebenso notwendig ist, wie er sich diesem zugleich einschreibt.

Unter anderem schließen solche Überlegungen an die in der Lacanianischen Psychoanalyse zentrale Figur eines »manque primordial«²⁹, derzufolge das Entstehen eines jeglichen Psychischen seinen Ausgang stets von einem schmerzlichen Mangel nehmen muß, welcher selbst noch dem subjektiven Erleben vorgängig ist, dessen Geschichte jedoch gleichsam motiviert. Eine im weitesten Sinne kleinianisch zu nennende Sicht auf frühe und früheste Formen von Subjektivität³⁰ steht mit dieser Denkfigur in enger Verbindung: Im Zuge des Erlangens der depressiven Position kann das aktuelle Nicht-Vorhandensein der Mutter aus Sicht des Kindes erstmalig *als Abwesenheit* des guten Objekts erlebt werden, statt als Anwesenheit eines schlechten zerstörerischen Objekts, womit entsprechend innere Vorgänge möglich werden, die ein Erleben von Verlust, Wiedergutmachung, Schuld, Phantasieren etc. beinhalten. Bei Ronald Britton heißt es dazu³¹: »When the absence of the object is recognized, the place the object originally occupied is experienced as space«. Im Zusam-

²⁷ Vgl.: Lothar Bayer: *Sublimierung – Zur Metapsychologie ästhetischer Erfahrung*, in: *Psyche* 61 (2007); Francis Baudry: *Absence, ambiguity, and the representation of creativity in Vermeer's ›The Art of Painting‹*, in: *Psychoanalytic Quarterly* 76 (2007); *Blickzählung und Augentäuschung – Zu Jacques Laans Bildtheorie*, hg. von Claudia Blümle und Anne von der Heiden, Zürich/Berlin 2006.

²⁸ Wolfgang Ernst: *Absenz*, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Band 1. Absenz bis Darstellung*, hg. von K.-H. Barck et al., Stuttgart/Weimar 2000, 1-16; *Ästhetik der Absenz – Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit*, hg. von Ulrike Lehmann und Peter Weibel, München/Berlin 1994; Ulrike Lehmann: *Ästhetik der Absenz*, in: *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, hg. von Hubertus Butin, Köln 2002, 36-40; *Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne*, hg. von Michael Lüthy und Christoph Menke, Zürich/Berlin 2006.

²⁹ Vgl. z.B.: Jacques Lacan: *Die Ethik der Psychoanalyse. Seminar VII*, Weinheim/Berlin 1996.

³⁰ Melanie Klein: *Frühstadien des Ödipuskonfliktes*, in: *Frühstadien des Ödipuskomplexes – Frühe Schriften 1928-1945*, hg. von Melanie Klein, Frankfurt/M. 1985, 7-21; Wilfried R. Bion: *Eine Theorie des Denkens*, in: *Melanie Klein heute – Entwicklungen in Theorie und Praxis. Band 1: Beiträge zur Theorie*, hg. von E. Bott-Spillius, Stuttgart 1991, 225-235; Donald Meltzer und Meg Harris Williams: *Die Wahrnehmung von Schönheit – Der ästhetische Konflikt in Entwicklung und Kunst*, Tübingen 2006; Ronald Britton: *Glaube, Phantasie und psychische Realität – Psychoanalytische Erkundungen*, Stuttgart 2001.

³¹ Ronald Britton: *Reality and unreality in phantasy and fiction*, in: *On Freud's ›Creative writers and day-dreaming*, ed. by Ethel S. Person et al., New Haven/London 1996, 91.

menhang der Winnicott'schen Konzeption des Übergangsobjekts schreibt Elfriede Löchel, dieses sei »nicht nur da, um eine Lücke zu füllen, sondern vor allem auch, um eine zu schaffen«. ³² Dem französischen Psychoanalytiker Didier Anzieu zufolge sichere das Übergangsobjekt »zwischen dem künftigen Subjekt und dem künftigen Objekt eine ›leere Stelle, in welche sich die Sprache, das Spiel und die Kultur einschleichen können«. ³³

Abwesenheit *als solche* erfahren und somit aushalten, begrenzen oder wünschend verneinen und mithin (selbst-)schöpferisch verwenden zu können, ist psychoanalytisch-konzeptionell eingebunden in die entwicklungslogische Dialektik von dyadischen und triadischen Beziehungsmodi. ³⁴ Zunehmend ist im Zusammenhang einer aus der Einheit gleichsam herauswachsenden Subjektivität die Wichtigkeit früherer Triangulierungsprozesse deutlich geworden ³⁵, d.h. Funktionen eines präödüpalen Vaters, der das kindliche Erleben der Rhythmen mütterlicher An- und Abwesenheit unterstützend befördert, indem er als Anderer dem Mangel an mütterlicher Präsenz einen Sinn innerhalb einer triadischen Struktur gibt. Gelingt diese Integration nicht, so kann mit Green von einer Erlebnisstruktur der »Bi-Triangulierung« ³⁶ gesprochen werden, d.h. einer Spaltung des Objekts in Teilobjekte, bzw. mit Grieser ³⁷ von einer (passager) immer wieder in zwei dyadische Beziehungen zerfallenden triangulären Struktur. Diese innere Struktur der Dreierheit ist nicht zwangsläufig an eine konkrete Dreier-Konstellation der klassischen ›bürgerlichen‹ Familie gebunden, das Kind kann bereits im Erleben der Mutter auf ein Anderes, z.B. ihre Sprache, stoßen und damit allererst auf ein Anderes im Eigenen. ³⁸ Die grundlegende psychische Fähigkeit, zwischen Selbst und Objekt unterscheiden, d.h. aus dem Zustand einer »Oneness« ³⁹ hervorzutreten, wird über den Erwerb innerer triadischer Struktu-

³² Elfriede Löchel: *Zur Genese des Symbols in der kindlichen Entwicklung*, in: *Kinderanalyse* 3 (1996), 256.

³³ Zit. n. ebd.

³⁴ Vgl. Hans-Geert Metzger: *Zwischen Dyade und Triade – Psychoanalytische Familienbeobachtungen zur Bedeutung des Vaters im Triangulierungsprozess*, Tübingen 2002.

³⁵ Vgl. Ernst L. Abelin: *Die Theorie der frühkindlichen Triangulation*, in: *Das Vaterbild in Kontinuität und Wandlung*, hg. von Jochen Stork, Stuttgart 1986, 45-72; Lothar Schon: *Triangulierung*, in: *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*, hg. von Wolfgang Mertens und Bruno Waldvogel, Stuttgart 2000/2002, 732-736.

³⁶ André Green: *The analyst, symbolization and absence in the analytic setting – On changes in analytic practice and analytic experience*, in: *International Journal of Psycho-Analysis* 56 (1975), 7.

³⁷ Jürgen Grieser: *Von der Triade zum triangulären Raum*, in: *Forum der Psychoanalyse* 19 (2003), 99-115; ders.: *Freiheit und Entwicklung im triangulären Raum*, in: *Psyche* 61 (2007), 560-589.

³⁸ Ebd.

³⁹ Joseph Sandler: *On communication from patient to analyst – Not everything is projective identification*, in: *International Journal of Psycho-Analysis* 74 (1993), 1097-1107.

ren befördert und ermöglicht.⁴⁰ »Das Denken und Phantasieren selbst ist ein trianguliertes und triangulierendes Geschehen.«⁴¹

Löchel⁴² hat die Implikationen der damit umrissenen Entwicklungsmatrix für die Symbolbildung präzise herausgearbeitet und dabei die Bedeutung der Errungenschaft betont, sich das Objekt *als abwesendes* vorstellen, es vermissen zu können.⁴³ Innerhalb der sich vermittelt über die äußere *triadische* bildenden inneren *triangulären* Struktur beginnt das Kind, »sich selbst am Platz des Vaters, also des Dritten [...] vorzustellen, und dieses ›Als ob‹ wird zum Bestandteil seiner Selbstrepräsentanz.«⁴⁴ Das innerpsychische Prinzip des Dritten, das über die Gleichzeitigkeit zweier dyadischer Beziehungen hinausgeht, hat wesentlich die Funktion, *auf die Dyade*, also auf eine Beziehung, die das Kind hat, blicken, diese reflektieren zu können.⁴⁵ Dies ist konstitutiv für die Fähigkeit, Anwesendes als etwas zu erleben, das auch fort, also vom Selbst getrennt sein kann. Löchel resümiert ihre Überlegungen, indem sie sagt, daß

die Beziehung zum Vater [...] die Möglichkeit zur Verfügung [stelle], eine Kontrastrepräsentanz zum ersten, mütterlichen Objekt aufzubauen und dadurch eine Differenz zu verinnerlichen, einen Signifikanten zu gewinnen, mit dem das Subjekt sich selbst als wünschendes repräsentieren und sich fortan in symbolisch vermittelter Weise auf sich selbst sowie auf alles Begehrenswerte beziehen kann.⁴⁶

⁴⁰ Wie sich etwa am seit 2003 bestehenden Konstanzer Graduiertenkolleg »Figur des Dritten« ablesen läßt, sind Thematiken der Triadizität inzwischen weit über entwicklungspsychologische Zusammenhänge hinaus innerhalb der Kulturwissenschaften von großem Interesse (<http://www.uni-konstanz.de/figur3/htm>).

⁴¹ Jürgen Grieser: *Freiheit und Entwicklung* [Anm. 37], 574 f.

⁴² S. Anm. 32.

⁴³ So wird auch bei Härtel (Insa Härtel: *Zur Bedeutung getrieben: Psychoanalytische Theorie zu Symbolisierung und Sublimierung*, in: *Körper – Verkörperung – Entkörperung – Kongressakten. 10. Internationaler Kongress der Deutschen Gesellschaft für Semiotik, Kassel, 19.-21. 7. 2002*, hg. von Winfried Nöth & Guido Ipsen, Kassel 2004, 1056) herausgearbeitet, daß sich »in der *symbolischen Repräsentation* [...] ein Konzept von Getrenntheit, Abwesenheit« etabliert habe. Der konzeptuelle ›Clou‹ dabei liegt also darin, daß, indem ein äußeres Objekt oder eine Szene ›auf den Begriff‹ gebracht werden kann, nicht ein bloßer Platzhalter geschaffen wird, sondern dadurch die innerpsychische Möglichkeit geschaffen wird, Abwesenheit und Mangel erleben und aushalten zu können. Dies ist derart zu verstehen, daß Subjektivität – im Sinne der Fähigkeit zum symbolvermittelten Erleben – sich allererst darüber konstituiert, daß Vorstellungen von Unverbundenheit und Nicht-Identität gleichsam ›einbrechen‹. Das wird im weiteren von Bedeutung sein, wenn es um die Frage von Projektions- und Identifizierungsprozessen geht, die Sandler (vgl. *Projection, Identification, Projective Identification*, ed. by Joseph Sandler, London 1987) zufolge daran gebunden sind, die Möglichkeit einer Unverbundenheit von Selbst und Objekt erleben zu können.

⁴⁴ Vgl. Elfriede Löchel: *Genese des Symbols* [Anm. 32], 283.

⁴⁵ In der Theoriesprache der Lacanianischen Psychoanalyse wird das hier Gemeinte über die Figur des ›sich sich sehen sehen‹ vermittelt (vgl.: Jacques Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Seminar XI*, Weinheim, Berlin 1978, 88), womit Bewußtsein zu Selbstbewußtsein werden kann.

⁴⁶ Ebd.

Die Symbolisierungsfähigkeit ist in der psychischen Entwicklung wesentlich verbunden mit dem, was Winnicott⁴⁷ als Übergangsphänomene bzw. »Erleben im Übergangsraum« bezeichnet hat. Ogden, der Winnicotts Raum-Metapher in einen Rahmen der Dialektik zwischen Phantasie und Realität setzt⁴⁸, beschreibt dies entlang eines dynamischen Zusammenspiels von Symbol, Symbolisiertem und interpretierendem Subjekt, dessen Differenzierung

die Möglichkeit der Triangulierung [schafft], innerhalb deren Raum geschaffen wird. Dieser Raum zwischen Symbol und Symbolisiertem, der durch das interpretierende Selbst vermittelt wird, ist der Raum, in dem Kreativität möglich wird und in dem wir als menschliche Wesen lebendig sind, anstatt einfach reflexive Wesen zu sein.⁴⁹

Ogden führt in Hinblick auf unsere Fragestellung moderner psychoanalytischer Konzeption von Subjektivität aus, »daß der potentielle Raum zwischen dem Symbol und dem Symbolisierten liegt [...]. Das Erreichen der Fähigkeit, Symbol und Symbolisiertes zu unterscheiden, ist die Errungenschaft von Subjektivität«.⁵⁰ Diese begriffliche Akzentuierung des Übergangs- als Möglichkeitsraums ist unserer Ansicht nach hilfreich, um herauszustellen, daß das Konzept entwicklungspsychologisch auf die dialektische Verschränktheit von phantasie- und/versus realitätsorientiertem Denken verweist, welche psychische Erlebnismodi in wiederholter Auseinandersetzung mit dem Innen und dem Außen zu konstituieren hilft, statt einem vermeintlich linearen »Übergang« von Zustand A (primäre Ungeschiedenheit) zu Zustand B (Erleben von Selbst und Objekt) zu folgen.

Deutlich sollte in dieser knappen Übersichtsskizze geworden sein, daß verschiedene psychoanalytische Theorieschulen Subjektivität und deren Entstehen in einer konzeptuellen Matrix zu denken gewohnt sind, die sich über verschiedenen »Figuren des Dritten« aufspannt und Symbolisierungsprozesse ins Verhältnis zu Erfahrungen der Abwesenheit innerhalb eines triadischen Gefüges setzt.

⁴⁷ Donald W. Winnicott: *Übergangsobjekt und Übergangsphänomene*, in: *Vom Spiel zur Kreativität*, hg. von Donald W. Winnicott, Stuttgart 1974, 10-36.

⁴⁸ Vgl.: Philipp Soldt: *Bild-Beziehungen* [Anm. 24].

⁴⁹ Thomas H. Ogden: *Über den potentiellen Raum*, in: *Forum der Psychoanalyse* 13 (1997), 7.

⁵⁰ Ebd., 13.

III. Begegnung mit Roy Criner: Sequenzanalyse eines Betrachtungsverlaufs

Von diesen konzeptuellen Rahmenüberlegungen aus springen wir nun in die Empirie, um hier den aufgeworfenen Fragen zum Dritten in konkreten Betrachtungsinteraktionen nachzugehen bzw. die Anwendbarkeit solcher Konzeptionen des Verhältnisses von äußeren und inneren Momenten der Triadizität für reale Anschauungserfahrungen zu untersuchen. Ausgehend von diesen Befunden werden wir im Anschluß Elemente eines spezifischeren psychoanalytischen Modells künstlerischer Erfahrung formulieren, d.h. auf der Ebene bestimmter innerpsychischer Mechanismen argumentieren, auf der allererst die kunstpsychologische Frage nach den konkreten ›Wie‹ der Umsetzung ästhetischer Subjektpositionen zu stellen bzw. zu beantworten wäre. Ein solches Modell ist selbstverständlich in Konfrontation mit weiterem Material zu prüfen, was jedoch im Rahmen dieser Arbeit nicht mehr geleistet werden kann.

In unserem Forschungsdesign⁵¹ werden Probandinnen und Probanden gebeten, im Gang durch Kunstausstellungen ein Werk auszuwählen, das für sie von subjektivem Interesse ist, und darüber in ein möglichst freies, d.h. spontanes und durch äußere Anforderungen gering strukturiertes Sprechen einzutreten. Die so entstehenden Narrative werden aufgezeichnet, transkribiert und qualitativ-sequenzanalytisch ausgewertet.⁵²

Beim folgenden Text handelt es sich um die Betrachtung eines Werks aus der Reihe *The Innocents* der amerikanischen Fotokünstlerin Taryn Simon⁵³, nämlich

⁵¹ Das hier vorgestellte Material entstammt dem Forschungsprojekt ›Konflikt im Spiel. Eine psychoanalytisch-empirische Untersuchung zur Prozessualität ästhetischer Erfahrungen‹ an der Universität Bremen, gefördert durch die DFG.

⁵² Die Erhebungsmethodik geht zurück auf die sog. ›Lautes-Denken-Methode‹ (vgl. Adam Zurek: *Das Denken der Arbeiterin – Ein prozessanalytischer Vergleich von Arbeiterinnen und Studentinnen bei praktisch-technischen und sozialen Problemen mit der Lautes-Denken-Methode*, Unveröffentlichte Dissertation, Universität Bremen 1979) und weist Ähnlichkeiten auf mit der psychoanalytischen Methode der Freien Assoziation. Die sequenzielle Auswertung der so gewonnenen Textdaten erfolgt mittels der im Rahmen des Projekts erarbeiteten Methode der ›Imaginationsanalyse‹ (vgl. Philipp Soldt: *Imaginationsanalyse – Ein psychoanalytisch-methodischer Zugang zur ästhetischen Erfahrung*, in: *Ästhetische Erfahrungen*, hg. von Philipp Soldt [Anm. 2], 263-292.) unter Zuhilfenahme tiefenhermeneutischer Verfahren (vgl. Alfred Lorenzer: *Tiefenhermeneutische Kulturanalyse*, in: *Kultur-Analysen – Psychoanalytische Studien zur Kultur*, hg. von Alfred Lorenzer, Frankfurt/M. 1986, 11-98; Hans-Dieter König: *Tiefenhermeneutik*, in: *Qualitative Forschung – Ein Handbuch*, hg. von Uwe Flick et al., Reinbek bei Hamburg 2004, 556-569.) sowie der ZBKT-Methode (vgl. Lester Luborsky und Horst Kächele: *Der Zentrale Beziehungskonflikt – Ein Arbeitsbuch*, Ulm 1988).

⁵³ Bei dieser Serie handelt es sich um ein Projekt der Künstlerin, bei dem US-Bürger in den Blick genommen werden, die unschuldig für das Begehen eines Schwerverbrechens verurteilt worden waren und deren Unschuld sich später feststellen ließ. Hauptursache der Fehlurteile war in vielen Fällen eine falsche *Identifizierung* der vermeintlichen Täter auf der Basis von fotografischem Beweismaterial oder einer Gegenüberstellung. Eindrucksvoll ist in diesem Zusammenhang die Äußerung einer Zeugin, die einen der Verurteilten bei einer polizeilichen Ermittlung fälschlich-

einer Fotografie des unschuldig verurteilten Roy Criner aus dem Jahr 2002 (Abb. 1).⁵⁴

O.K. also Test Test - eins zwei -- ich steh' hier im Raum von Taryn Simon - der Künstler sagt mir schon mal gar nichts - jedenfalls hab ich noch nichts über ihn gelesen gehört geschrieben gesehen oder sonstiges -- äh --⁵⁵

Der Proband, ein 26-jähriger Kunststudent, beginnt seine (verbalisierte) Betrachtung mit einer Vergewisserung der Funktionstüchtigkeit des Aufnahmeegerätes, d.h. einer aktiven Prüfung, der er sich passiv mglw. selbst ausgesetzt sieht, wenn er als ›Künstler‹ gleich eingesteht, *den* Künstler nicht zu kennen. Wie in vielen anderen Fällen wird hier zunächst einmal die prekäre Beziehung zwischen Proband und (abwesendem) Untersucher zu regulieren versucht. Außerdem ist dieser ersten hier protokollierten Äußerung ja schon eine Berührung vorausgegangen, auf die das Sprechen bereits reagiert: Es gibt ein Gerät, d.h. die strukturierte Situation einer Untersuchung, sowie einen Museumsraum, einen Künstler etc., d.h. einen Raum mit äußeren, ›dritten‹ Elementen, in den eine wie auch immer geartete innere Beziehung zum Bild und dessen Reizen gestellt ist. Psychoanalytisch formuliert, kommt es eingangs also zu einer (probeweisen) Identifizierung mit der Untersu-

cherweise zu identifizieren glaubte: »Ich wählte Ron[ald]s Foto, weil es in meiner Vorstellung dem Mann ähnelte, der mich attackiert hatte. Tatsächlich jedoch ähnelte es vor allem dem Phantombild, das mit meiner Hilfe entstanden war, und nicht dem tatsächlichen Angreifer. Als es dann zur Gegenüberstellung kam, [...] wählte [ich] Ronald, weil er in meiner Vorstellung dem Foto ähnelte, das wiederum dem Phantombild ähnelte, das wiederum dem Angreifer ähnelte. Alle diese Bilder verschmolzen zu einem Bild, und dieses Bild wurde zu Ron, und Ron wurde mein Angreifer« (K. Schmid: *The Innocents – Verurteilt zu 3220 Jahren*, verfügbar unter: <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/16/16355/1.html>, Zugriff am 14.08.2007). Die Künstlerin sagt über ihr Projekt: »For the men and women in this book, the primary case of wrongful conviction was mistaken identification. A victim or eyewitness identifies a suspected perpetrator through law enforcement's use of photographs and lineups. These identifications rely on the assumption of precise visual memory. [...] Photography's ability to blur truth and fiction is one of its most compelling qualities. But when misused as part of a prosecutor's arsenal, this ambiguity can have severe, even lethal consequences. Photographs in the criminal justice system, and elsewhere, can turn fiction into fact. As I got to know the men and women in this book, I saw that *photography's ambiguity, beautiful in one context, can be devastating in another*« (*Taryn Simon – Photographer's foreword*, in: *The Innocents*, ed. by Taryn Simon et al., New York: Umbrage, verfügbar unter: www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/burden/innocents/, Zugriff am 14.08.2007; Hervorh. d. Verf.).

⁵⁴ Der damals 21-jährige Criner sollte 1986 in Texas eine junge Frau vergewaltigt und erstochen haben. Aufgrund des Befunds, daß seine Blutgruppe zu einer am Opfer gefundenen Samenprobe ›paßte‹, sowie aufgrund dreier Zeugenaussagen, die mitangehört hatten, daß Criner mit der Bedrohung und dem sexuellen Verkehr mit einer Anhalterin ›geprahlt‹ habe, wurde er 1990 zu einer 99-jährigen Haftstrafe verurteilt. Erst im Jahr 2000 konnte Criner aufgrund von DNA-Analysen frei gesprochen und entlassen werden (vgl. <http://www.truthinjustice.org/criner1.htm>; http://www.crimelibrary.com/criminal_mind/forensics/dna/5.html, Zugriffe am 14.08.2007).

⁵⁵ Die Transkription erfolgt aufgrund des fließenden Sprechcharakters durchgängig unter Verzicht auf Satzzeichen und markiert statt dessen Sprechpausen (eine Sekunde – ein Bindestrich).



Abb. 1: Taryn Simon: *Roy Criner*. Alibi location, Houston, Texas. Wrongfully accused. Served 10 years of a 99-year sentence for Aggravated Sexual Assault. 2002, Copyright Taryn Simon.

chungssituation. Indem »der Getestete« das Gerät testet, macht er sich das Setting und dessen vermutete Absichten zu eigen. Man kann auch sagen, eine Zweiersituation wird reguliert mittels der Einnahme einer dritten Position qua Identifizierung.

ich hab mich für ein Bild vom Selbigen entschieden - wobei ich gar nicht so genau weiß warum ähm -- auf den Bildern in diesem Raum sind scheinbar ähm -- (00:30) Verbrecher ausgestellt - fotografisch festgehalten auf -- Bildern in - 'nem Format von ungefähr na ja 1 Meter 50 Höhe mal -- 2 Meter Breite - es handelt sich bei allen Bildern - so weit ich das gerade erkennen kann um Querformate -

Unter der Bedingung einer raschen Versicherung der Kontrolliertheit und Artifizialität der Situation richtet der Proband nun seinen Blick auf das gewählte Werk – freilich noch nicht direkt auf das individuelle Bild *Roy Criner* als seinem unmittelbaren Gegenüber, sondern auf die Werkgruppe im Ausstellungsraum. Wenn er etwas gestelzt erklärt, er habe sich »für ein Bild vom Selbigen entschieden«, dann setzt sich in der gewollten Druckreife der Formulierung die Identifikation mit denen fort, die sein Sprechen später zu verschriftlichen haben. Auf diese Weise ist er nicht allein angesichts einer ganzen Reihe von Verbrechern, von denen offenbar nicht klar ist, ob sie nun »ausgestellt« oder »festgehalten« sind. Wie sicher ist man, besteht die Gefahr eines Ausbruchs? Die Annahme einer solchen Phantasie wird immerhin durch den Rekurs des Probanden auf die Maße und Begrenzungen des Bildträgers gestützt. Gut kann man sich etwa die Umrahmungen des Bildes als die Grundfläche

einer Gefängniszelle vorstellen, in der der Proband sein Gegenüber u.U. verwehrt sehen möchte: »1,50 x 2 Meter«.

Auffällig ist aber, daß der Proband im Folgenden Details aus dem Titel erwähnt, dabei aber sowohl den Zusatz »wrongfully« als auch die Beschreibung der vermeintlichen Tat »aggravated sexual assault« gänzlich unerwähnt läßt:

das Bild welches nun mir frontal gegenübersteht ähm - zeigt dem Titel nach Roy Criner (01:00) - er ist abgebildet am Ort seines Alibis in Houston Texas - er saß 10 Jahre einer 99 jährigen Haftstrafe ab - und das Bild - äh entstand [entstammt] der Olbricht Collection -- wie gesagt handelt es sich bei dem Bild um ein - Querformat des Bildes - ist 'ne Fotoaufnahme -- ob digital oder analog ist nicht zu erkennen -

Die protokollarischen Absicherungen, so an dieser Stelle eine erste Annahme zur Psychodynamik der Betrachtung, sind dann nötig, wenn etwas im Probanden die Konfrontation mit dem abgebildeten Mann als Verbrecher *aufsucht*. Bleibt man nah am Text, erschließt sich eine Phantasie, die für den weiteren Fortgang der Betrachtung mglw. von zentraler Bedeutung ist: Daß Criner trotz (bisher kaum thematisierter) Unschuld lediglich zehn Jahre seiner Haftstrafe abgesessen hat, könnte dann heißen, daß er ausgebrochen ist, daß es sich also um einen gefährlichen Mann handelt. Wenn es am Anfang dieser Passage das Bild ist, das personale Eigenschaften zugesprochen bekommt – nicht der Proband positioniert sich vor dem Bild, sondern dieses steht ihm »frontal gegenüber« – dann kann es sein, daß hier schon recht früh im Betrachtungsverlauf ein bemerkenswerter Symbolisierungsversuch erfolgt: Die durch die Bildwahrnehmung evozierte Phantasie, mit einem gefährlichen Gegenüber konfrontiert zu sein, wird unter Rekurs auf das »dritte Objekt Bild« transformiert, wodurch aus dem Mann ein *gezeigter* Mann würde und aus einer herausfordernden Szenerie ein starkes Bild, das die Szene vor Augen stellt. In jedem Fall verstehen wir die subjektive Verwandlung des Status von einem Objekt mit diesen oder jenen Maßen zu einem gleichsam vor dem Probanden sich aufbauenden Gegenüber als Resultat eines *projektiven Aktes*, wodurch dem Bild eine bestimmte Subjektqualität zugewiesen, personale Eigenschaften imaginär auf Nichtbelebtes transferiert werden.⁵⁶

⁵⁶ Mit »Projektion« ist hier zunächst ein weiter gefaßter Vorgang gemeint als der gängige psychoanalytische Projektionsbegriff im Sinn eines Abwehrvorganges, durch den bedrohliche Selbstanteile auf der Repräsentanzebene unbewußt dem Objekt zugeschrieben werden. Gleichwohl kann sich auch dieser weite Projektionsbegriff auf Freud (Sigmund Freud: »Manuskript H«, in: *Sigmund Freud – Briefe an Wilhelm Fließ 1887-1904*, ungekürzte Ausgabe, hg. von Jeffrey M. Masson, Frankfurt/M. 1986, 109) beziehen, der in seinem frühen Manuskript H damit noch einen »im Normalen sehr häufig gebrauchten psychischen Mechanismus der Verlegung« thematisierte: »Bei jeder inneren Veränderung haben wir die Wahl, ob wir eine innere oder äußere Ursache annehmen wollen [...] Normal ist das nämlich, solange wir uns dabei unserer eigenen inneren Veränderung bewußt bleiben«.

Sollte an dieser Stelle tatsächlich eine neue Perspektive eingenommen worden sein, wird sie sogleich zurückgenommen, denn der Proband formuliert, es handle sich »bei dem Bild um ein Querformat des Bildes«. Das Bildhafte des Bildes, d.h. das Moment bloßer Repräsentation, wird sprachlich verdoppelt, zwischen Wahrnehmung und Realität werden gleich zwei Schichten der Abbildung eingerückt. Zumindest ohne *kennlich* zu machen, daß er Aussagen von Taryn Simon über ihre Bildserie kennt, scheint der Proband eine Szene der Gegenüberstellung eher unbewußt zu agieren, die in mehrere Absicherungen eingebettet ist. Welche Phantasien diesen Sehstrategien mglw. zugrunde liegen, zeigt sich stärker in der nächsten Passage:

auf dem Bild ist ein -- hmm Mann - mittleren Alters oder wie auch immer man das beschreiben mag (01:30) - ich würd sagen - Ende 30 abgebildet er ist relativ - voluminös - ähm man könnte sagen - ein -- wahrer Stier dem man im Dunkeln mit schlechter Laune nicht begegnen mag -- er trägt ein Unterhemd - seine rechte Hand äh - liegt auf einem - gefällten - Baumstamm er steht inmitten von gefällten (02:00) - Baum - stämmen ähm trägt eine schwarze Hose schwarze Schuhe - seine linke Hand -- hat er zumindest mit seinem Daumen in seiner linken Hosentasche platziert -- er trägt eine Halskette - hat einen Dreitagebart und seine Augen sind zugekniffen -

Vom Rahmen oder Rand ausgehend wird nun die Bildfläche direkt taxiert. Der Proband kann das Alter Criners recht gut einschätzen, meint mit dieser Bemerkung aber offenbar noch etwas anderes: »wie auch immer man das beschreiben mag«. Welche Vorstellung ist mit diesem »Mann mittleren Alters« verbunden? Der Mann ist weder Kind, noch Greis, sondern »voluminös«, d.h. stark und potent, »ein wahrer Stier«. Hier äußert sich offenbar doch das im Kommentar des Bildtitels bisher Übergangene jenes »aggravated sexual assault«. Davon ausgehend inspiziert der Proband den Körper des Anderen: Gesicht, Oberkörper, Hände, Beine, Füße, Hals, Gesicht. Aber auch sein Gegenüber hat prüfend die Augen zusammengekniffen. In diesem Abschnitt scheinen Betrachter und die im Bild dargestellte Person sich wechselseitig zu taxieren: ein sehr direktes dyadisches Geschehen auf der Grundlage einer zuvor erfolgten Prüfung des Bildcharakters der Wahrnehmung.

Als überwiegend dyadisch kann das bisherige Geschehen insgesamt auch insofern bezeichnet werden, als es sich gut durch Bewegungen der Annäherung und Distanzierung in einem zweidimensionalen Sinn charakterisieren läßt: Auf konflikthaft determinierte Phantasiebildungen folgen Rückversicherungen (z.B. Zuordnungen, Benennungen bzw. Wechsel auf eine Metaebene), die wiederum imaginäre Interaktionen auf der Bildebene zu erlauben scheinen.

er schaut den Betrachter direkt an - spricht er guckt genau in die Kamera - mit zugekniffenen Augen (02:30) - man muß davon ausgehen daß er von Licht geblendet ist was auch den der Schattenwurf auf dem Bild zu vermuten läßt vermuten läßt ähm -

Die angesprochene Konstellation findet sich direkt in dieser Passage wieder. Wiederum projektiv wird der abgebildete Mann zu einem Gegenüber mit tatsächlichen Intentionen, der Indikativ der Rede des Probanden verweist an dieser Stelle auf ein Erleben, das ein Bild oder Teile davon bereits mit subjektähnlicher Wirkmächtigkeit ausgestattet zu haben scheint. Wenn sich der Proband jedoch verbal auf die Allgemeinheit »des Betrachters« zurückzieht und auf die zwischen seinem Blick und dem des Anderen situierte Kamera verweist, d.h. auf die Bildlichkeit des Wahrgenommenen, dann wird erneut die direkte Begegnung mit dem Abgebildeten als quasi-reale Person relativiert. Auch hat Criner die Augen nicht etwa angriffslustig zusammengekniffen, sondern weil er geblendet wird. Gibt es eine Verhörlampe oder Scheinwerfer, sind Polizisten (»Schutzmänner?«) anwesend? Wie zu Beginn geschieht der Rekurs auf Drittes so weit nicht in einer die (dyadische) Beziehung befördernden Weise, sondern in Gestalt einer distanzierenden Vergewisserung.

warum ich mich für dieses Bild entschieden habe kann ich leider gerade gar nicht so genau sagen aus irgendeinem Grund hat es mich angesprochen vielleicht weil ich gerne Unterhemden trage -- von der Statur entspricht der abgebildete Mann überhaupt nicht meiner Selbst ähm --- vielleicht ist aber auch gerade das der Grund - die zugekniffenen Augen (03:00) damit könnte ich mich identifizieren und die Kurzhaarfrisur - ist auch ähm - mir eigen --

Eine Identifizierung, die der Proband anspricht, scheint es wirklich zu geben. Im psychoanalytischen Sinn sich zu identifizieren heißt, sich unbemerkt und für sich selbst auch unbemerkbar Aspekte eines anderen zu eigen zu machen. Eben dies geschieht, wenn unser Proband auf eine anscheinend innere Frage antwortet, die aber im Kontext des zuvor Gesagten sehr gut die eindringliche Frage Criners sein könnte: »Was schaust du mich so an?!«. Das vermutete Verhör könnte – analog zur Eingangsszene – eines sein, dem der Proband sich ausgesetzt sieht: »Erklären Sie bitte, was sie bewogen hat, sich dieses Bild auszusuchen«.

Der Proband identifiziert sich mit dem forschenden Blick seines Gegenübers, das ihn fixiert, um etwas in sich zu ergründen. Denn die Anziehung, die den beschriebenen Betrachtungsverlauf antreibt, wird zwar spürbar, bleibt dem Probanden aber offenbar rätselhaft. Im Grunde setzt an dieser Stelle ein Prozeß freien Assoziierens ein, der sich auf direkte Phantasien zu Criner einläßt. Was habe ich mit diesem Mann gemein? Gibt es eine Nähe? Roy Criner wird einerseits als stärker als der Proband selbst erlebt, er ist kräftiger gebaut. Und irgend etwas an diesem Körperlich-Rohen, das sich auch im Unterhemd präsentiert, ist ansprechend. Ähnlichkeiten werden zwar gefunden (»ist auch ähm - mir eigen«), zugleich wird aber betont, diese entsprächen nicht »meiner Selbst«. Etwas im Probanden will wohl sein wie der abgebildete Mann, an dessen Stärke teilhaben, ohne freilich sein Selbst damit in Gefahr zu bringen.

Im Folgenden scheint der Proband der Dynamik jenes unbewußten Konfliktes noch näher zu kommen, der für ihn in der Bilderfahrung aktualisiert wird: Es gibt

etwas Mächtiges, Voluminöses, das einerseits äußerst bedrohlich, andererseits aber auch anziehend und begehrenswert ist:

ja das Ganze wirkt - durch äh die dicken Baumstämme und den - doch wie gesagt sehr bul-
ligen Mann sehr - hmm ich sag mal massiv - die Baumstämme wie gesagt sind gefällt sie
sind mit roter Farbe markiert --- Querschnitt aufeinander gestapelt und ähm - (03:30)
der Mann steht im Mitten -- der gefällten Baumstämme - wie's aussieht ist die Rinde
entfernt - man könnte vermuten - daß dieser Mann Waldarbeiter ist - oder Holzfäller -

In dieser Sequenz erscheint nun die enge Verwobenheit von aggressiven mit sexuel-
len Wünschen, das Thema des Phallischen und eines männlichen Bemächtigungs-
strebens drängt sich förmlich auf. Anhand der gefällten Baumstämme wird nicht
allein dargestellt, über welche Kraft Roy Criner verfügt, sondern auch das Motiv der
Kastration aufgerufen. Gleichzeitig ist die Anziehung deutlich spürbar, die für den
Probanden vom muskulösen männlichen Körper ausgeht, latente passiv-
homoerotische Wünsche erscheinen in der sexualisierten Sprache.

ich erinnere mich da an Sendungen die ich vielleicht zum Beispiel auf Eurosport oder
DSF gesehen habe - wo es darum geht in möglichst - kurzer Zeit mit wenigen Schlägen
ähm Bäume zu fällen (04:00) - die Männer die diesen Sport ausüben - ähneln von der Star-
tur dem hier abgebildeten sehr --- ja --

Die Abwehr der so bewußtseinsnah werdenden Phantasie setzt wieder am selben
Punkt an, indem sie den Mann flugs zu etwas konkret Anderem umfunktioniert:
Er, der vorher noch als »wilder Stier« erlebt wurde, ist über den Umweg »Waldarbei-
ter« nun zum »Sportsmann« geworden, der in seiner Angriffslust nur einen Wett-
kampf gewinnen will. Auf diese Weise ist das Element der Konkurrenz und des
Bemächtigens aufgehoben in einem Wettstreit, in dem es begrenzende Regeln gibt
und den der Proband auch nur »vielleicht« gesehen hat.

es stellt sich mir die Frage ob - ähm - der Untertitel des Bildes Fiktion ist oder dieser
Mann tatsächlich - ähm -- eine 99 jährige Haftstrafe aufgebrummt - bekommen - hat
(04:30) -- weshalb sich natürlich mir im nächsten Schritt erschließt - äh die Frage stellt
wofür man 99 Jahre - ins Gefängnis geht - das Verbrechen das begangen wurde von die-
sem Mann scheint also äh - einer gewalttätigen Natur zu sein - ich denke - ähm Kau-
gummis klauen vom Supermarkt fällt als - Delikt heraus - ja -- (05:00) - hmm ----

Womöglich unter der Bedingung der Phantasie, daß alles auch bloß ein Sport sein
könnte, nähert sich der Proband nun doch der vermeintlichen Gewalttat an. Auffäl-
ligerweise erörtert der Proband die Möglichkeit, der *Untertitel* könne »Fiktion« sein
und nicht etwa das äußere Bild oder das innere, das ein Betrachter sich daraus zu
machen gedrängt wird. Hieße das dann auch, es könne »Fiktion« sein, daß Roy
Criner *unschuldig* verurteilt wurde? Und schlägt in dieser eigentümlichen Umkeh-
rung nicht wieder die Bewunderung des Gewalttätigen durch? Es scheint jedenfalls,

als würde die Phantasie des »wilden Stiers« hier wieder aufleben und damit auch die Differenz zum Probanden, der sich eher auf der Seite des Kaugummi-Diebstahls situiert. In der Markierung dieser Differenz gewinnt die Seh-Begegnung an Dynamik, wie auch die direkt anschließende Passage verdeutlicht.

so'n bisschen beobachtet fühl ich mich jetzt auch - von dem Herrn - mir fällt gerade nicht allzu viel ein, was ich noch sagen könnte -- ähm ----- ja --- hui ui ui - hmm ---- (05:30) schließt sich natürlich auch die Frage an - wie es dazu kommen konnte daß jemand der 99 Jahre - Haftstrafe abzubüßen hat - nach 10 Jahren wieder entlassen wird -- handelt es sich eventuell um einen - unschuldig Angeklagten -- ich könnte es mir vorstellen andererseits - äh steht Menschen Kriminalität auch nicht auf's Gesicht geschrieben -

Unter dem gleichsam projektiv animierten Blick Criners bleibt dem Probanden kurzzeitig die Sprache weg, er scheint wie gelähmt – mit den verpönten Wünschen scheinen auch die damit verbundenen Ängste spürbar zu werden.

Wenn der Proband dann erstmals auf die Möglichkeit der Unschuld des Portraitierten zu sprechen kommt, scheint er sich offenbar irgendwie zu verstricken. Ein schwer zu verstehendes »andererseits« relativiert jedenfalls die (auch) enttäuschende Möglichkeit der Harmlosigkeit des Objekts. Daran mag wohl etwas falsch bzw. fiktional sein, eine falsche Attribuierung, hinsichtlich derer mit dem Betrachter gespielt wird; aber für den Probanden bleibt die falsche Attribuierung die des Unschuldigseins, denn irgendwie kann nicht sein, was äußerst enttäuschend wäre. Er braucht den gewalttätigen und schuldigen, aber nicht zu überwältigenden Roy Criner als potentes Objekt.

ich würd jetzt persönlich auch nicht in erster Linie sagen (06:00) daß ich - das Bild aus diesem Aspekt heraus betrachtet habe daß - ein Straftäter abgebildet ist ich fand - wohl vielmehr -- ähm die Bildgestaltung ansprechend bzw. ----- das Motiv - ich weiß es nicht genau - ich kann's nicht benennen ich hab's - am Anfang schon mal versucht -- (06:30) hmm ---- ja ----

Der Proband macht an dieser Stelle viele Worte, um eine Unschuld zu beteuern: *unpersönlich* und in *zweiter* Linie mag ja das Bild schon aus dem Aspekt einer lustvollen Nähe zum Verbotenen gewählt worden sein. Daß es wirklich die Bildgestaltung ist, die spontan angesprochen hat, scheint jedenfalls fraglich angesichts der intensiven Beschäftigung mit den Fragen der Identität. Jedenfalls taucht an dieser Stelle zum zweiten Mal das Motiv auf, daß nach einer deutlich spürbaren quasi-leibhaftigen Begegnung des Probanden mit dem Blick von Roy Criner eine Identifizierung erfolgt: So wie der unschuldig Angeklagte hat auch der Proband mit Vorwürfen zu tun, die zumal unbewußt eine Nähe zu einem »sexual assault« aufweisen mögen.

In einer Art Hin und Her zwischen projektiv erlebter Verlebendigung, probenhalber Identifizierung und Momenten distanzierterer Beobachtung wird mithin eine Auseinandersetzung mit dem Thema Begehren und Schuld inszeniert, die aber

letztlich auf einer dyadisch strukturierten Ebene zwischen Annäherung und Entfernung verbleibt. Wie die mehrfachen Anläufe im Prozeß der Bildbetrachtung anzeigen, kann der Konflikt auf diese Weise anscheinend nicht weiter transformiert werden. An dieser Stelle wird nun der obige Einfall zur ›Bildgestaltung‹ aufgegriffen und weiter verfolgt:

in dem Bild - um noch mal auf die Beschreibung desselbigen eine Analyse irgendwie nachzugehen -- ähm gibt es einen - sehr offensichtlichen Fluchtpunkt dadurch daß die Holzstämmen aufeinander gestapelt sind -- ähm verläuft die Leserichtung von (07:00) - links nach rechts - hinten -- ähm und der Mann steht im Grunde - in den - aus den Bäumen gebildeten ich sag mal Strahlen Linien - die nach vorne links aus dem Bild heraus treten würde man sie verlängern --- hmm -- diese --- Leserichtung wird durchbrochen durch die bereits angesprochenen (07:30) --- roten Markierungen im Querschnitt der Bäume -- sie stehen nicht unbedingt -- im Vordergrund - aber sie scheinen - den Mann - zu umrahmen -- jedenfalls in direkter Umgebung von ihm - sind sie ganz deutlich zu erkennen - vielleicht sticht er dadurch besonders hervor oder (08:00) - wird noch mal innerhalb des Bildes umrahmt - und bekommt dadurch eine besondere Präsenz

Aus der intensiven Blick-Beziehung zu *Roy Criner*, die die bisherige Betrachtung dominiert hat, ist nun eine zum *Bild* geworden. In diesem Zusammenhang erhalten visuelle Elemente auf der Ebene der formalen Gestaltung und Komposition eine inhaltliche Bedeutung, indem sie helfen, den aus dem Bild strebenden gefährlichen Mann zu begrenzen. Dies bedeutet hier freilich nicht länger lediglich eine Distanzierung bzw. Bannung des Erregenden im Sinn einer Spaltung. Vielmehr scheint nun die Möglichkeit zu bestehen, dem Unsagbaren weiterhin einen Platz in der Erfahrung einzuräumen, dies aber in transformierter Gestalt, indem auf eine innere Organisation des Bildes verwiesen wird, einen Fluchtpunkt. Aus der Tiefe des Bildes entgegenkommende und vertikal verankerte Kräfte halten ein Gleichgewicht, arbeiten die Möglichkeit einer strukturierten Annäherung heraus und – was noch wichtiger ist – erzeugen eine Art Nimbus um den Mann Criner, dessen Begrenzung und Umfriedung im Sinn einer Umrahmung zur Präsentation eines Besonderen transformiert wird. Aus dem im Zuge von zahlreichen projektiven Akten erzeugten Lebendigen ist ein Dargestellter geworden; das visuelle Operieren mit dem Stier, Waldarbeiter, Sportler, Verbrecher Criner – das betrachtende Ringen um eine sich immer wieder auch entziehende Identität ineins mit jener Erscheinung des Angeblicktwerdens – mündet in ein Bildbewußtsein⁵⁷ ein, wo es nun ein Drittes: nämlich das Bild selbst mit seiner autonomen Gestaltungskraft sein kann, die dem, was es zeigt, erst jene eindrucksvolle Präsenz verleiht. Damit, mit der metaphorischen Überführung der konkreten Baumstämme in »Strahlen« als Elemente einer fühlba-

⁵⁷ Vgl. Philipp Soldt: *Bildbewusstsein und »willing suspension of disbelief« – Ein psychoanalytischer Beitrag zur Bildrezeption*. In: *IMAGE - Zeitschrift für interdisziplinäre Bildforschung*, 5 (2007), verfügbar unter: <http://www.image-online.info>.

ren Visualität wird das *Bild* vom (durchsichtigen) Träger eines konkretistisch verstandenen Inhalts zu einem Quasi-Subjekt, das aufgrund seiner formal vermittelten »Verhaltensweise«⁵⁸, eine Erfahrung oder genauer: Beziehung anbieten kann. Die damit verbundene Subjektivierung und Wechselseitigkeit läßt sich bereits an jenem Detail erkennen, wo Bild- und Betrachterebene ineinander zu verlaufen scheinen: Dadurch, daß die Baumstämme so gestapelt wurden, verläuft die Leserichtung entsprechend, was so wirkt, als hätte das jemand so gestapelt, *weil* der Proband zusieht oder etwas (ab-)liest. Die erlebte Transformation mündet in eine explizite Formulierung, die das wechselseitige Aufeinanderverwiesensein zweier Bewußtseine in einer Dialektik von Aktivität und Passivität ausspricht:

ja je mehr ich das Bild beobachte desto mehr fühl ich mich von ihm beobachtet -----
und (08:30) - ja -----

Beide beobachten einander, aber was ist gemeint, der abgebildete Mann oder das Bild? Unsere These jedenfalls, daß unser Proband das Bild als autonomes Objekt erschaffen und eine Beziehung dazu aufnehmen konnte, in welcher sowohl die Anziehung als auch die Bedrohlichkeit strahlend und begrenzend aufgehoben sind in einem ästhetischen Erscheinen, findet eine Stützung. Dadurch, daß im Anerkennen der Autonomie des Gegenübers und Bewußtsein eines Taxierte-Werdens durch dieses immer noch die Unheimlichkeit einer fremden Präsenz deutlich mitschwingt, ist die angesprochene Transformation von einer Verleugnung unterschieden. Die protokollierte Bildbetrachtung endet schließlich in einem geordneten Rückzug:

spontan würde ich sagen fällt mir jetzt nicht viel ein ----- weshalb ich doch einfach mal an dieser Stelle meine Bildbeschreibung beende -- Assoziation hatte ich vage angedeutet - und ähm - mehr bleibt mir (09:00) jetzt gerade in diesem Moment zu diesem Bild nicht zu sagen - wie gesagt - stellen sich ein zwei Fragen - die wohl jetzt im Weiteren unbeantwortet bleiben - was aber denk ich auch so in Ordnung ist denn nicht jede Frage muß beantwortet - werden und je mehr Fragen ein Bild - oder ein Kunstwerk aufwirft desto interessanter könnte man es ja vielleicht empfinden - ja -- so

Der Proband mag spüren, daß das Bildunheimliche als Reflex seiner Wunschprojektionen immer wieder neu aus dem Bild heraus auftaucht, daß die gefundene Einbettung seiner entgrenzenden Wünsche in die formalen Aspekte des Bildes nie ein für alle mal fixiert wird und die auftretenden Spannungen gleichsam immer neu durchgearbeitet werden müssen und können.⁵⁹ Daß das Bild mit seiner für *diesen*

⁵⁸ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* [Anm. 17], 190.

⁵⁹ Mag es auch triftige Parallelen zwischen ästhetischer und psychoanalytischer Erfahrung geben (vgl. letztens z.B.: Rainer M. Holm-Hadulla: *Psychoanalyse als kreativer Gestaltungsprozess*, in: *Ästhetische Erfahrungen*, hg. von Philipp Soldt [Anm. 2], 157-184; Gerhard Schneider: *Das Bild und die analytische Sitzung – Vom stummen ästhetischen Logos der ästhetischen Erfahrung*, in: *Ästhetische Erfahrungen*, hg.

Probanden anziehenden Abgründigkeit weiter virulent bleibt, macht die lange in der Schwebe bleibende Art seiner sprachlichen Verabschiedung überdeutlich, die immerhin fünfmal eingeleitet wird, bevor aktiv eine Art Schlußstrich gezogen wird.

Gleichzeitig geschieht aber noch etwas anderes: Der Proband scheint noch gebannt wengleich er in sich den Impuls zum Verlassen der Bildbetrachtung verspürt, etwas, was analog zum obigen Motiv von der Figur Criner auf das Bild übergegangen zu sein scheint. Dieses Unsagbare bzw. hier: Unbeantwortbare, was oben bereits auftaucht und weiter Wirkung zeigt, wird nicht etwa konkretistisch mit einem anderen Aspekt des Bildes überblendet, sondern als Ursprung eines Anziehenden, Interessanten verstanden, das sich aus einer Leerstelle des Bildes an ihn richtet. Wie jene der Komposition entstammenden Strahlen Criner – und damit die eigenen darauf gerichteten Wunschprojektionen – umrahmen, so umrahmt auch der Proband mit seiner ins Konjunktivische gleitenden Rede die eigene erlebte Betrachtung: »und je mehr Fragen ein Bild – oder ein Kunstwerk aufwirft desto interessanter könnte man es ja vielleicht empfinden«. Das Lustvolle aus dem imaginär-unmittelbaren Kontakt mit dem Mann Criner scheint übergegangen in ein sublimiertes Vergnügen an dem, was der Proband »Bildgestaltung« nennt und erst spät aus der unmittelbaren Faszination am Rohen und Gefährlichen erwachsen ist. Aus der Lust am konkreten Geheimnis Criners, das einem unbewußten Wunsch im Probanden korrespondiert, ist eine Lust an der Arbeit mit Bildgeheimnissen geworden, die gegenüber dem unbewußten Wunsch des Probanden eine analoge Funktion einnimmt wie die strahlförmigen Stämme zu Criner.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß es dem Probanden im Verlauf der Betrachtung nicht nur gelingt, sich dem subjektiv erlebten Appeal von Criners aggressiv-bemächtigender Sexualität erlebnismäßig anzunähern, d.h. die damit verbundene Konfliktspannung aus vorab fixierten Ersatzbildungen herauszulösen und in der Form seiner Betrachtung durchzuspielen. Wie wir zu zeigen versucht haben, ist es ihm zudem möglich, den durch die Entbindung aus funktionsfähigen Ersatzbildungen aktualisierten Konflikt auf eine kreative Weise, nämlich *im* bzw. *mit* dem Bild zu bewältigen. Während zu Beginn dem Bild eher distanziert begegnet wird

von Philipp Soldt [Anm. 2], 129-155; hinsichtlich der projektiven Identifizierung vor allem: Wulf Hübner: »Jenseits der Worte« – Versuch über projektive Identifizierung und ästhetische Erfahrung, in: *Psyche* 60 (2006), 319-348), etwa Ähnlichkeiten zur dortigen Technik des Durcharbeitens im konzentrischen Verlauf kunstästhetischer Bildbetrachtung, so findet diese ihre einschneidende Differenz doch darin, daß es sich in ihr nie um ein »Wegarbeiten« der dynamischen Bildpotenziale handeln kann, daß hier anders als beim tunlichst aufzulösenden Widerstand im psychoanalytischen Prozeß gleichsam »ein Anderes« der gelingenden Erfahrung standhält. Damit ist auf eine unserer Ansicht nach zentrale konzeptuelle Unterscheidung zwischen »Widerstand« und »Widerständigkeit« verwiesen, wobei letztere als notwendige Vertreterin des Realitätsprinzips im Beziehungserleben zu verstehen ist: Ein reales Beziehungsgegenüber wird sich halluzinatorischer Wunscherfüllung aufgrund seiner konkreten Verfasstheit nicht beugen, so daß die Interaktionspraxis an Prozesse des »Aushandelns« bzw. der gelingenden oder nicht gelingenden »Einigung« gebunden ist.

und der Proband auf ›beruhigende Dritte‹ rekurriert (Künstlerin, Kamera, Begrenzungen), so kann der Proband im Verlauf der Interaktion diese Beruhigung *im Bild selbst* finden, indem er seine Wahrnehmungen transformiert. In Gestalt eines Eingehens auf kompositorisch-perspektivische Elemente kann er auf eine Weise dem Bild zugewandt bleiben, die die bedrohliche Anziehung beibehält, *indem* sie sie ästhetisch überführt: Das Bild ›strahlt‹, aber es begreift den Probanden nicht in Gänze in sich ein. Wir hoffen auch gezeigt zu haben, daß dies nur dadurch möglich wird, daß im Verlauf des Prozesses zunächst Criner und schließlich das Bild selbst (als inhaltlich, formal, material so und so bestimmtes und damit künstlerisches Objekt) ›ver-lebendigt‹, d.h. quasi-personalisiert werden. Der Proband erkennt in der Betrachtung weder allein das am Bild identifizierend dingfest zu Machende, noch findet er ausschließlich seine projizierten eigenen Wünsche und Ersatzbildungen darin wieder. Daß er sich vielmehr auch von Criner, von dem Bild identifizieren *lassen* kann, ermöglicht ein interaktionelles Beziehungsgeschehen und -erleben bzw. *Teilhabe*.

*IV. Projektion – Identifizierung – Prozeß:
Elemente eines Modells kunstästhetischer Erfahrung*

Wie angekündigt, wollen wir im Folgenden aus den Befunden der hier analysierten Bildinteraktion bestimmte Elemente eines psychoanalytischen Modells des inneren Geschehens bei kunstästhetischen Erfahrungen zu extrahieren versuchen. Genauer gesagt geht es darum, auf dem Hintergrund der oben dargestellten psychoanalytischen Annahmen zur Entstehung bzw. Erzeugung von Subjektivität solche theoretischen Zusammenhänge der entsprechenden seelischen Prozesse vorzuschlagen, die im Rahmen breiterer empirischer Untersuchungen als Kriterium für gelingende kunstästhetische Erfahrung geeignet erscheinen.

In unserer Analyse der visuell vermittelten Beziehung zwischen dem Probanden und der von ihm ausgewählten Fotografie *Roy Criner* wurde mehrfach die Bedeutung von Projektions- und Identifizierungsprozessen hervorgehoben.⁶⁰ Damit diese Termini auf psychoanalytische Konzepte i.e.S. referieren, ist zum einen vorauszusetzen, daß die damit gemeinten Vorgänge unbewußt ablaufen, d.h. sich eben von jener alltagssprachlichen Bedeutung unterscheiden, die man meist im Zusammenhang von Rezeptionsakten mit dem Ausdruck ›Identifikation‹ anspricht, wenn in Wirklichkeit auf Vergleiche oder mentale Akte der Imitation reflektiert wird. Wenn

⁶⁰ Vgl. hierzu auch: Timo Storck: »... to calm and subdue my fancy for a more sober and more certain gaze« – *Neid und Identifizierung als zentrale Momente in der ästhetischen Erfahrung*, in: *Ästhetische Erfahrungen*, hg. von Philipp Soldt [Anm. 2], 311-346, wo der allgemeine Stellenwert von Identifizierungsvorgängen in kunstästhetischen Erfahrungen theoretisch begründet und in empirischen Untersuchungen aufgezeigt wird.

unser Proband sich z.B. in diesem Sinn äußert – »die zugekniffenen Augen (03:00) damit könnte ich mich identifizieren« –, dann wird gerade kein unbewußter Mechanismus aufgedeckt, im Zuge dessen eine Differenz zwischen Subjekt und Objekt aus Gründen der Abwehr nivelliert wird, sondern bewußt eine Ähnlichkeit festgestellt, die ein Bewußtsein von Differenz voraussetzt. Mit Joseph Sandler wollen wir festhalten, daß beide Mechanismen strikt auf Modifizierungen, genauer: Verschiebungen *innerhalb der subjektiven Welt innerer Repräsentanzen* zu beziehen sind.⁶¹

Identification with parts of an object can be regarded as a ›taking into‹ the self-representation aspects of an object representation. Projection is then a displacement in the opposite direction, i.e., aspects of the self-representation are shifted to (and made part of) an object representation.

Die im Analysetext genannten Projektionen verändern einzig, dies jedoch in signifikanter Weise, die Vorstellung bzw. Anschauung des Bildes und nicht dieses selbst; das reflexive Sich-Identifizieren-mit führt allein in der inneren Welt zu einer Selbsterweiterung. Obgleich die jeweiligen Vorgänge unbewußt ablaufen, so werden deren Auswirkungen gleichwohl bewußt erlebt: So erscheint der im Bild dargestellte ›Roy Criner‹ oder das Bild als ganzes im Zuge einer projektiven Ausstattung mit eigener Lebendigkeit als lebendiges Gegenüber, ohne daß freilich noch erkennbar ist, daß und aus welchen Motiven eine aktive ›Perspektivänderung‹ vollzogen wurde. Das stärkste Motiv für solcherart projektive Verlebendigungen dürfte in einer Abwehr von Trennung und Verlust liegen, Erfahrungen, mit denen Kunstwerke aufgrund ihrer Autonomie, Negativität, Rätselhaftigkeit und Endlichkeit unweigerlich konfrontieren und die sich – uns allen vertraut – in Gefühlen von Ohnmacht und Leere niederschlagen können.⁶² Die projektive Ausstattung des bildlichen Gegenübers mit dem Schein von Subjektivität erschafft in der imaginären Beziehung Vertrautheit – selbst in der phantasierten Rückführung einer Leere auf einen vermeintlichen Akt des Entziehens seitens des Kunstwerks. Daß es sich bei der Projek-

⁶¹ Joseph Sandler: *Projection* [Anm. 43], 16.

⁶² An dieser Stelle wird deutlich, warum wir meinen, daß auch im Fall der Kunstbetrachtung als Subjektivierung eines Werkes (nämlich der projektiven Ausstattung, ebenso Subjekt zu sein wie man selbst) der Begriff der Projektion sinnvoll verwendet werden kann: Im hier behandelten Fall handelt es sich insofern um eine besondere Form von Projektion, als diese zwar aus den selben Motiven wie bei der Projektion *von* Unerträglichem vollzogen wird (nämlich einen schmerzhaften Zustand aufzulösen) und dies auch mit den selben Mitteln (dem ›Hinzufügen‹ von dem Selbst zugehörigen Eigenschaften an die Objektrepräsentanz) geschieht, dabei jedoch nicht das Unerträgliche selbst (etwa die Beziehungslosigkeit oder der Angstaffekt, der sich ob der wahrgenommenen Verlassenheit einstellen mag) das Element der Projektion ist, sondern vielmehr ein Anderes (Subjektivität als Möglichkeit, ein Gegenüber zu sein) projiziert wird. Damit wird der schmerzhaft Zustand nicht einfach vom Erleben ferngehalten, sondern progressiv verändert. Aus diesem Grund halten wir es für sinnvoll, von einer ›Projektion im Dienste des Ichs‹ zu sprechen.

tion ebenso wie bei der Identifizierung um jeweils besondere Vollzüge handelt, darauf verweist der typische ›Als-ob-Charakter‹ ästhetischer Erfahrungen: Weder unser Proband noch die allermeisten Rezipienten würden ja behaupten, das wahrgenommene Bild tatsächlich als lebendiges Gegenüber erlebt zu haben. Von einer ›realen Illusion‹, d.h. Verkennung, unterscheidet sich diese »Bewußtseinslage einer doppelten Bedeutung«⁶³ gerade im Erscheinen des Bildes, als ob es belebt wäre. Wie an anderer Stelle ausgeführt⁶⁴, ist es die menschlichen Subjekten mögliche Aufspreizung ihres Gegenstandsbezugs in einen emotionalen und einen kognitiven Aspekt, die erlaubt, einen rezipierten Inhalt wirklichschaftswirksam zu erleben und gleichzeitig dessen Virtualität zu gewahren. Diesseits signifikanter Entgleisungen eines solchen »Bildbewußtseins«, auf die unser Proband keinerlei Hinweise gibt, ergibt also die Rede vom Kunstwerk als Quasi-Subjekt nicht nur philosophisch einen guten Sinn, indem man die Struktur des Werks mit der dialektischen Bewegung eines Selbstbewußtseins nicht gleichsetzt, sondern analogisiert; sondern auch kunstpsychologisch, indem der erlebnismäßige Vorgang des Als-ob als spezifische Form einer Art ›Projektion im Dienste des Ich‹ erläutert wird.

Das so erläuterte projektive Geschehen blieb – wie im Verlauf unserer Betrachtungsanalyse gezeigt – eingebunden in das dynamische Geschehen eines Oszillierens zwischen wunschnäheren und abwehnräheren Ersatzbildungen unbewußter Konflikte. D.h. die Animationen sowohl des abgebildeten Protagonisten als auch des Bildes als solchem wurden zugunsten von Beschreibungen und begrifflichen Zuschreibungen immer wieder zurückgenommen, um wiederum erneut erzeugt zu werden. Anders ausgedrückt läßt sich formulieren, daß die visuell vermittelte Herausforderung eines gleichsam ›haptischen Blicks‹ sich immer wieder gegenüber einem bloß faktisch-registrierenden Blick ins Werk setzt.

Wie wir im Durchgang durch die rekapitulierte, als zweidimensional beschriebene Bewegung von Nähe und Distanz gezeigt haben, kann die Bearbeitung eines zentralen Themas auf dieser Ebene nicht zu einem befriedigenden Abschluß gelangen. In unbewußter Identifizierung des Probanden mit den Versuchsleitern bzw. Untersuchungsbehörden wird immer wieder ausprobiert, was der Mann en face ist, welche Identität er hat und ob es gelingt, sich mit ihm in dieser Hinsicht anzufreunden. Die herausgearbeiteten projektiven Vorstöße reagieren auf Absenz, auf den scheinbaren Selbstentzug des Mannes, der sich im Bild präsentiert. Scheinbarer Selbstentzug, weil es ja mit großer Wahrscheinlichkeit die konflikthaft-bedrohlichen Triebwünsche des Probanden sind, die zu immer neuen Entfernungen drängen, Abwesenheit mithin nicht zuletzt der Psychodynamik des Blicks selbst geschuldet ist.

Versucht man, die beobachteten Vorgänge zu sortieren, so ergibt sich Folgendes: Transitiv versucht der Proband wiederholt, Criner nach Art einer Gegenüberstellung

⁶³ Zit. n. Michael B. Buchholz: *Die Metapher im psychoanalytischen Dialog*, in: *Psyche* 52 (1998), 557.

⁶⁴ Philipp Soldt: *Bildbeziehungen* [Anm. 57]

zu identifizieren, woraus dieser sich gleichsam entwindet, bzw. woraus der Proband selber sein Objekt immer wieder befreien muß, will er nicht die Dialektik seines Begehrens an dieser Stelle beenden. Das fortwährend erlebte Verschwinden des Objekts im Sinn eines flüchtigen, gleitenden Signifikanten motiviert allererst jene Projektionen, die eine substantielle Verlebendigung als Gegenüber erzeugen, welche ihrerseits erlaubt, daß sich nun der Proband mit dem imaginierten Menschen ›Criner‹ identifiziert – identifiziert jetzt in jenem reflexiven Sinn, wie die Psychoanalyse den Abwehrvorgang der Identifizierung faßt:⁶⁵

Sie dien[t] insofern Abwehrzwecken, etwa gegen das Erleben eines Verlustes oder das Erleben objektgerichteter Aggression, als dass ein Abwehrprozess eine derartige Differenzierung in Innen und Außen voraussetzt. Bezeichnet mit den an psychosexuellen Triebstufen orientierten traditionellen Begriffen, verlaufen sie nach einem analen oder phallisch-genitalen Verarbeitungsmodus.

Dieses Gefüge aus (transitiv) identifizierenden Akten der Zuschreibung, Erlebnissen enttäuschenden Verlusts, projektiven Animationen und (reflexiven) Identifizierungen ist mglw. geeignet, die Dynamik von Rezeptionsprozessen überhaupt zu erläutern, da »im Rätsel des Bildes«, wie Belting schreibt, »Anwesenheit und Abwesenheit unauflösbar verschränkt« sind: »In seinem Medium ist es anwesend (sonst könnten wir es nicht sehen), und doch bezieht es sich auf eine Abwesenheit, von der es ein Bild ist«⁶⁶. Im speziellen Fall unseres Probanden scheint es so zu sein, daß er versucht, identifikatorisch den Verlust seines Objekts und gleichzeitig das Erleben objektgerichteter aggressiv-sexueller Triebwünsche zu bannen, indem er Teile von dessen projizierten Verhaltensweisen in sich aufnimmt und so die gefährvolle Interaktion gleichsam abschwächt. Eben diese regulative Intensitätsreduktion der Begegnung treibt aber die Betrachtung weiter an, läßt die Suche nach einer jeweils besseren ›Lösung‹ nicht ruhen, bis hin zu jenem Punkt, von dem aus der überwiegend dyadische Modus überschritten werden kann.

Wie oben beschrieben, kann über das Konzept der ›Bildgestaltung‹ ein triadischer Raum eröffnet werden, der durch Prozesse zwischen formalen und inhaltlichen Elementen des Bildes strukturiert ist, wodurch das Bild eine visuelle Autonomie erhält und behalten kann, die vorher passager dem Protagonisten Criner zukam, und die, anders als jetzt, nicht dauerhaft ausgehalten werden konnte. Triangulär wird die Bildbetrachtung in dem Moment, wo der Proband gleichsam ›das Bild‹ dabei beobachten kann, wie es als formal so und so gestaltetes Objekt etwas mit jenem Objekt macht, das in der vorangehenden Betrachtungszeit seines war: es, Criner, nämlich auf eine ästhetisch wirksame Art zu begrenzen, die es gleichzeitig wirkungsvoll zur Erscheinung bringt und es damit in ein Objekt der Sichtbarkeit transformiert.

⁶⁵ Günter H. Seidler: *Identifizierung*, in: *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*, hg. von Wolfgang Mertens und Bruno Waldvogel, Stuttgart 2000/2002, 325.

⁶⁶ Hans Belting: *Bild-Anthropologie* [Anm. 12], 29.

Wer oder was ›Roy Criner‹ ist, seine Identität kann immer nur *spekuliert* werden, eine Annäherung, die immer wieder verloren wird, da man sich ihrer nie vergewissern kann. Die bildliche Verhaltensweise jener vom Probanden ausgemachten ›Strahlen‹, d.h. jener von ihm gefällten Stämme, die ihn wiederum bestimmen, auf ihn verweisen – dieser Prozeß läßt sich hingegen *wahrnehmen* im Sinn einer visuell erfaßbaren Ordnung des Sichtbaren. Auch diese attribuierte Prozessualität geht auf einen projektiven Akt zurück, der sich nun allerdings nicht mehr auf ein Detail des angeschauten Bildes richtet, sondern auf das Bildganze und seine innere Konstitution.

Bislang wurde im Zusammenhang projektiver Vorgänge betont, daß es sich gegenüber dem gängigen psychoanalytischen Verständnis der Projektion als Abwehrvorgang, der bewirkt, sich des abzuwehrenden seelischen Inhalts (Vorstellung bzw. Affekt) selbst zu entledigen, hier um ein erweitertes Konzept von Projektion handelt. Dies kann hier nun in dem Sinn präzisiert werden, daß es sich um eine Projektion nicht von bestimmten affektiv – zumeist negativ – besetzten *Aspekten* oder *Eigenschaften* handelt, sondern vielmehr der Möglichkeit von *Subjektivität als solcher*, welche dem Objekt projektiv zugeschrieben wird und es eben dadurch verlebendigt. Subjektivität kann aber im Erleben des Subjekts kein Abstraktum sein, sondern stellt sich konkret dar in Gestalt einer dem dinglichen Bildobjekt zugeschriebenen Quasi-Potenz zu Vermögen wie Wahrnehmung oder Handeln und verweist damit auf *Ich-Funktionen*, d.h. bestimmte Fähigkeiten zur psychischen Operation⁶⁷. Projiziert werden im Verlauf der oben analysierten Bildbetrachtung mithin Ich-Funktionen, die das Subjekt dementsprechend partiell und passager für sich selbst aufgibt und statt dessen am Objekt wahrnimmt. Dies kann den Eindruck jener passiven Momente der Anschauung erläutern, die kontemplatives Erleben charakterisieren. Indem es sich bei den Ich-Funktionen im Erleben des Subjekts nicht länger um isolierte Eigenschaften oder Aspekte der eigenen Selbstrepräsentanz, sondern um Prozesse handelt, d.h. verlaufsformige Vorstellungen von Vollzügen seiner eigenen Lebenstätigkeit, kann der Vorgang jener Quasi-Subjektivierung des Bildes psychoanalytisch als *Prozeßprojektion* bestimmt werden.

Dieses hiermit eingeführte Konzept ist aber sogleich dem bekannten Konzept der Prozeßidentifizierung zur Seite zu stellen, mit dem versucht werden soll, den letzten Abschnitt der hier analysierten Betrachtung verständlich zu machen. Indem wir die Prozeßidentifizierung als ein wesentliches Element kunstästhetischer Erfahrungen, resp. Wirkung vorschlagen, beziehen wir uns auf Joachim F. Danckwardt, der das Konzept wie folgt erläutert:⁶⁸

⁶⁷ Vgl. dazu: Heinz Hartmann: *Ich-Psychologie – Studien zur psychoanalytischen Theorie*, Stuttgart 1972; Siegfried Zepf: *Allgemeine psychoanalytische Neurosenlehre, Psychosomatik und Sozialpsychologie – Ein kritisches Lehrbuch*, 2., erw. u. aktual. Aufl., Bd. 2, Gießen 2006, 142ff.

⁶⁸ Joachim F. Danckwardt: *Die Hilflosigkeit des Unbewussten und die Prozessidentifizierungen als Arbeitsebene bei schweren Konflikten*, in: *Die Gegenwart der Psychoanalyse – die Psychoanalyse der Gegenwart*, hg. von Werner Bohleber & Sybille Drews, Stuttgart 2001, 409. Vgl. auch ders.: *How does sublimation work?* –

Explizit gemacht, besagt Prozessidentifizierung, dass das Subjekt Identifizierungen mit inneren/äußeren Vorgängen vornimmt: also nicht nur mit statischen Objekten, Attributen, Motiven, Eigenschaften, Zielen, Normvorstellungen oder Informationen, sondern mit inneren/äußeren Episoden, Handlungsabfolgen und Interaktionseinheiten. Beginnend mit der primären Identifizierung, internalisiert das Subjekt im Laufe der psychosexuellen Entwicklung zahllose Prozesse, Episoden, Handlungsabfolgen oder Interaktionseinheiten und setzt diese in der epigenetischen Entwicklung bis ins hohe Alter fort. Die »Internalisate« – Introjekte – sind als Interaktionsrepräsentanzen im episodischen Gedächtnis vorhanden, jedoch nicht ständig aktiviert. Sie liegen in einer Verfassung der Potentialität bereit.

Versteht man Kunstwerke mit Winnicott⁶⁹ in einer Entwicklungsreihe mit Übergangsphänomenen, dann läßt sich der Verweis Danckwardts auf »innere/äußere Vorgänge« insbesondere verstehen in Hinsicht auf jenen Zwischenbereich an der psychischen Grenze von Innen und Außen, an der Übergangsobjekte angesiedelt sind. Und tatsächlich erkennt Danckwardt, der im übrigen sein Konzept der Prozeßidentifizierung mehrfach explizit auf den künstlerischen Schaffensprozeß angewandt hat⁷⁰, in Prozeßidentifizierungen Objekte:⁷¹

Ich schlage vor, mit dem Konzept der Prozessidentifizierungen Prozesse als innere Objekte, als innere Prozessobjekte aufzufassen und sie in das Konzept der inneren Objekte einzureihen. [...] Prozessidentifizierungen als innere Prozessobjekte beschreiben konkrete, jedoch unbewusste Handlungssequenzen auf der Basis »Wenn-dann-um-willen-von-Fantasien« [...]. Im Falle einer fiktiv gesunden Entwicklung sind sie [...] interaktionell entstanden und befinden sich »im Innern des Ichs (des Körpers) (...) und (hegen) gegenüber dem Ich und anderen Objekten eigene Motive und Absichten«.

Die Vorstellung, ein bildimmanenter Prozeß verhielte sich innerpsychisch wie ein Objekt, zu dem eine Beziehung unterhalten werden kann, akzentuiert gerade in der Perspektive des Kunstwerks-im-Subjekt die Eigenständigkeit seiner Elemente, oder besser – wie es bei Freud und Lacan heißt – seiner Züge.

Zunächst gilt es aber, das Konzept der Prozeßidentifizierung im Hinblick auf unseren Probanden nachzuvollziehen. Oben hatten wir dargestellt, wie jene vom

Sublimation as an intersubjective (ethical) process-object, in: Nicola Abel-Hirsch (reporter) – *Sexuality, sublimation and psychic activity*, in: *International Journal of Psycho-Analysis* 79 (1998), 802-805.

⁶⁹ Donald W. Winnicott: *Übergangsobjekt* [Anm. 47]; Donald W. Winnicott: *Die Lokalisierung des kulturellen Erlebens*, in: *Vom Spiel zur Kreativität*, hg. von Donald W. Winnicott, Stuttgart ¹¹2006, 111-120.

⁷⁰ Joachim F. Danckwardt: *Psychoanalytische Betrachtungen zur Entstehung der bogigen Linie (Container – Contained) bei Paul Klee – Ein Beitrag zur Psychoanalyse des Wachstums und der Beeinflussung*, in: *Jahrbuch der Psychoanalyse* 51 (2005), 165-211; Joachim F. Danckwardt: *Paul Klees »traumhaftes« – Von der psychoanalytischen zur ästhetischen Erfahrung*, in: *Ästhetische Erfahrungen*, hg. von Philipp Soldt [Anm. 2], 63-95.

⁷¹ Joachim F. Danckwardt: *Die Hilflosigkeit des Unbewussten* [Anm. 68], 409.

Probanden entdeckte Verhaltensweise des Bildes, Roy Criner einen Rahmen zu geben und ihn auf diese Weise zu einem Objekt nicht länger des unmittelbaren, sondern eines sublimierten Begehrens zu machen, sein angebliches Sein in ein präsentatives Scheinen zu transformieren, daß dieser Prozeß am Ende des Transkripts gleichsam auf den Probanden »übergegangen« zu sein schien: Wenn er sein Interesse von der konkreten Person des scheinbaren Verbrechers abzieht um sie auf die Interessantheit aufgeworfener Fragen zu richten, denen nachzugehen einen Zweck in sich selbst hat, dann kommt damit dieselbe ästhetische Distanz zum Faktischen zum Ausdruck wie in jenem beschriebenen Bildprozeßobjekt, mit dem sich der Proband identifiziert. Mittels einer jeden Sublimierung zugehörigen Wiederholungen⁷² kann eine Ich-Veränderung erfolgen, so daß man die Prozeßidentifizierung strukturell als eine (Re-)Konstituierung von Ich-Funktionen verstehen kann. Die reflexive Wendung eines erkenntungsdienstlichen Identifizierens in die Identifizierung mit einer prozessualen Erkenntnis im Dienst ästhetischer Lust bewältigt im präsentierten Beispiel Abwesenheit, indem es sie in ein Spiel aus Erscheinen und Verschwinden überführt, d.h. jenseits konkreter Eigenschaften und Identitäten den Prozeß ihres jeweiligen Wirkens darstellt und so die Präsenz Roy Criners in eine ähnliche Zeitperspektive rückt wie ein rhythmisches Spiel des Kindes die Abwesenheit der Mutter.

Im Zuge einer Triadifizierung der zuvor dyadisch ausgelegten Matrix von Criner und Selbst entsteht ein Bild (»die Baumstrahlen umrahmen den Mann und verleihen ihm dadurch Präsenz«), eine bildhafte Vorstellung, die ähnlich einer Metapher zwei Repräsentanzen (Rahmen/ Subjekt und Inhalt/ Objekt) in Hinsicht auf ein Drittes (Betrachter/ Wirkung) verbindet und eben in dieser prozeßhaft gedachten Verbindung zum Symbol eines Abwesenden wird.

Indem unser Proband nicht nur dieses Bild erzeugt, sich vor Augen stellt und damit eine singuläre Wahrheit des Kunstwerks in ein subjektiv gültiges Symbol faßt, sondern sich dieses qua Prozeßidentifizierung aneignet, ist aber exakt der Umstand der Sublimierung erfüllt. Für den Teil der ästhetischen Erfahrung, die durch den aktiven Schaffensprozeß eines produzierenden Künstlers bestimmt ist, hatten wir an anderem Ort herausgearbeitet, daß der Vorgang der Sublimierung sinnvollerweise als zweistufiges Geschehen zu kennzeichnen ist, in welchem aus einer ursprünglich verpönten triebbestimmten Handlung zunächst eine neutralisierte Ersatzbildung in Gestalt einer Ichfunktion bzw. instrumentellen Ich-Erweiterung (Fähigkeit) wird, um diese dann, in einem zweiten Schritt, durch beständige Wiederholung gleichsam sekundär wiederum zu libidinisieren, ähnlich den frühen Formen der Subjektbildung als erogene Zone eines eigenständigen Lustgewinns zu konstituieren und so die Erfüllung ihrer Funktion zu einem seelischen Selbstzweck werden zu lassen. Inso-

⁷² Vgl. Timo Storck & Philipp Soldt: *Sublimierung als eigenständiger Vorgang im seelischen Erleben – Vorschläge für eine psychoanalytische Theorie künstlerischer Produktion*, in: *Psychoanalyse im Widerspruch* 38 (2007), 59-82.

fern in der vorliegenden Betrachtung ein zunächst voyeuristisches Begehren im Verlauf der Betrachtung in Gestalt einer methodisch-reflexiven Fragehaltung erscheint, die ihrerseits lustvollen Charakter zu gewinnen scheint, liegt hier exakt der erweiterte Ansatz einer Sublimierung für den Bereich der rezeptiven kunstästhetischen Erfahrung vor. Der Ansatz, weil zu klären wäre, wie sich das Moment der Wiederholung⁷³ in der Praxis der Anschauung realisiert. Erweitert deshalb, weil über unsere bisherigen Überlegungen zum Sublimierungskonzept hinaus erkennbar wird, inwiefern Sublimierung auf Symbolbildung basiert – daß es allererst eines bildsymbolischen Prozeßobjekts bedarf, das zum Kern einer eigenständigen erogenen Zone werden kann.

⁷³ Vgl. Timo Storck: *Über die Notwendigkeit künstlerischer Wiederholung – Perspektiven eines revidierten Sublimierungskonzeptes*, in: *Psychoanalyse – Texte zur Sozialforschung* 19 (2006), 151-174.

GEZOGENE LINIEN SEHEN

Sichtbarmachung und Sichtbarkeit von Bildern

Von Arno Schubbach*

Die Reflexion auf Bildlichkeit ist von zwei sich selten treffenden systematischen Ansätzen geprägt: Zum einen steht die Wahrnehmung des Bildes im Zentrum, die an unser lebensweltliches Verhältnis zur Welt anschließt und es zugleich in ästhetischer und reflexiver Hinsicht ausbildet. Meist in der Tradition der Kunstgeschichte und oft in philosophischer Nähe zur Phänomenologie wird so die »Sichtbarkeit« von Bildern fokussiert.¹ Die bekannten Formen der Bildbeschreibung werden sowohl fortgeführt als auch erweitert, um diese Sichtbarkeit davon abzuheben, daß Bilder etwas abbilden können. Bilder müssen sich demnach zuallererst selbst zeigen und eröffnen daher eine reflexive Dimension, die jedem Abbild zu Grunde liegt und es doch zugleich übersteigt. Zum anderen erörtern Untersuchungen vor allem aus der Wissenschaftsforschung Visualisierungen in den Technik- und Naturwissenschaften meist durch die Beschreibung der komplexen und fragilen Prozesse zur praktischen Herstellung der Bilder. Diese Verfahren der »Sichtbarmachung«² stehen im Zentrum der Diskussion von wissenschaftlichen Bildern.³ Auch dieser Ansatz

* Der vorliegende Text entstand aus den Diskussionen im Rahmen von *eikones*, dem Nationalen Forschungsschwerpunkt Bildkritik der Universität Basel, und vor allem im Gespräch mit Johannes Grave, dessen Aufsatz *Zeichnung ohne Zug* auch in diesem Heft abgedruckt ist. Ich möchte darüber hinaus allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern von *eikones* danken, die durch ihre kritischen Anmerkungen meine Gedanken befördert haben.

¹ Unter diesen Begriff möchte ich verschiedene Annäherungen an das Bild fassen, die von der Wahrnehmung und dem Sehen ausgehen, ohne daß der Begriff selbst notwendigerweise im Zentrum der Texte steht, vgl. Hans Belting: *Bild-Anthropologie – Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001, 19ff.; Gottfried Boehm: *Sehen – Hermeneutische Reflexionen*, in: *Kritik des Sehens*, hg. von Ralf Konersmann, Leipzig 1997, 272–298, hier 277ff. und 286ff.; ders.: *Bildsinn und Sinnesorgane*, in: *Neue Hefte für Philosophie* 18/19 (1980), 118–132, hier 124ff.; ders.: *Jenseits der Sprache? – Anmerkungen zur Logik der Bilder*, in: *Iconic Turn – Die neue Macht der Bilder*, hg. von Christa Maar und Hubert Burda, Köln 2004, 28–43, hier 41; Bernhard Waldenfels: *Ordnungen des Sichtbaren*, in: *Was ist ein Bild?*, hg. von Gottfried Boehm, München 1994, 233–252, hier 237ff.; Lambert Wiesing: *Die Sichtbarkeit des Bildes – Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Reinbek bei Hamburg 1997 und ders.: *Artifizielle Präsenz – Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt/M. 2005, 30ff.

² Mit diesem Begriff lehne ich mich im Folgenden an Hans-Jörg Rheinbergers vor allem in der Wissenschaftsforschung, aber auch darüber hinaus einflußreiche Arbeiten an, vgl. z.B. *Objekt und Repräsentation*, in: *Mit dem Auge denken – Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*, hg. von Bettina Heintz und Jörg Huber, Zürich u.a. 2001, 55–61.

³ Der Begriff »Sichtbarmachung« wird in kunstgeschichtlicher und phänomenologischer Tradition allerdings auch oft dahingehend verstanden, daß das sichtbare Bild etwas darstellt und in diesem Sinne sichtbar macht. Reinhard Brandt formuliert z.B.: »Er [der Betrachter, A.S.] betrachtet den

wendet sich gegen das Paradigma, Bilder als Abbilder aufzufassen, stützt sich dazu jedoch auf ein anderes Argument: Es ist nicht so sehr die Struktur der Sichtbarkeit, sondern die hochgradig vermittelte Herstellung des Bildes, die nun jeden vorgeblich direkten Bezug zu einem Abgebildeten notwendigerweise unterbricht. Beide Ansätze sind in der wissenschaftlichen Behandlung der Bildfrage prominent. Jedoch koexistieren sie eher, als daß sie im Hinblick auf eine Theorie des Bildes verknüpft würden.

Vor dem Hintergrund dieser vereinfachenden Skizze stellt sich die Frage, ob Sichtbarkeit und Sichtbarmachung nicht als unabdingbare Dimensionen des Bildlichen im allgemeinen zu begreifen sind. Denn Bilder werden zum einen hergestellt, damit sie gesehen werden, weshalb eine Analyse der Sichtbarmachung, die nicht von vornherein auf die Sichtbarkeit der resultierenden Bilder Bezug nimmt, die Rolle von Bildern in den Wissenschaften allzu sehr verkürzt. Zum anderen lebt die Sichtbarkeit davon, daß das Bild als hergestelltes betrachtet wird und damit eine spezifische Form des Bedeutens entfaltet. Deshalb muß die Analyse der Sichtbarkeit dem Umstand Rechnung tragen, daß sich die Sichtbarmachung schon in das Bild und schließlich auch in die Wahrnehmung einschreibt. Es soll in den folgenden Überlegungen daher die These erörtert werden, daß Sichtbarkeit und Sichtbarmachung als eine doppelte Dimension des Bildlichen zu verstehen sind.

I. Sichtbarmachung, Sichtbarkeit

Gehen wir zunächst einmal von Wissenschaftsbildern aus. Um ihren epistemischen Wert sicherzustellen, werden sie auf möglichst geregelte Weise hergestellt. Denn ein einzelner Schnappschuß beweist nichts, es bedarf dazu kontrolliert produzierter Bilder.⁴ Eine Betrachtung der unabdingbaren Regeln der Sichtbarmachung folgt daher zumindest implizit der Frage nach der wissenschaftlichen Geltung von Bildern.⁵

Gegenstand *als* Bild: als die Sichtbarmachung von etwas, was mit diesem Gegenstand oder der Imagination selbst *nicht* identisch ist.« (*Die Wirklichkeit des Bildes – Sehen und Erkennen – Vom Spiegel zum Kunstbild*, München u.a. 1999, 12) Vgl. ähnlich Wiesing: *Die Sichtbarkeit des Bildes* [Anm. 1], 59. Ich benutze den Begriff im Folgenden dagegen als – allerdings etwas schlagwortartige – Charakterisierung von Ansätzen aus der Wissenschaftsforschung.

⁴ Vgl. die Argumentation gegen vermeintliche ›Bildbeweise‹ der Ufologen in Bruno Latour: *Der Berliner Schlüssel – Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften*, aus dem Französischen von Gustav Roßler, Berlin 1996, 183ff. Daß sich die epistemischen Funktionen des Bildes kaum in der vermeintlichen Referenz auf einen realen Gegenstand begründen können, legt aber auch der Rekurs auf anspruchsvolle Theorien des wissenschaftlichen Begriffs nah, vgl. bspw. die relational-funktionale Deutung des Begriffs in Ernst Cassirer: *Substanzbegriff und Funktionsbegriff – Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik*, Darmstadt 1994.

⁵ Wo tatsächlich geforscht wird, sind Regeln der Sichtbarmachung aber nicht von vornherein gegeben, sondern müssen sich erst etablieren. Dies zeigt exemplarisch Nicolas Rasmussen in sei-

Sie nimmt zudem eine eher objektiv-deskriptive Perspektive auf den Forschungsprozeß ein und vernachlässigt dadurch eine wesentliche Dimension der praktischen Funktion von Wissenschaftsbildern: Bilder werden auch in der Wissenschaft hergestellt, um betrachtet zu werden. Denn sie erlauben idealiter zu sehen, was anders nicht erkannt werden kann. Dieses Sehen ist somit ein neues und produktives Element im Erkenntnisprozeß.

Nehmen wir ein Beispiel. Die Rastertunnelmikroskopie wurde Anfang der 1980er Jahre von Heinrich Rohrer und Gerd Binnig entwickelt und hat sich nicht nur als Standardverfahren zur Darstellung von Oberflächen auf atomarer Größe durchgesetzt, sondern auch die Entstehung der Nanotechnik überhaupt erst ermöglicht.⁶ Das Prinzip ist einfach. Eine sehr feine, im Idealfall einatomige leitende Spitze wird über die ebenfalls leitende Oberfläche der Probe geführt. Ein Stromfluß ist oberhalb eines bestimmten Abstands wegen der isolierenden Wirkung von Luft oder Vakuum der klassischen Physik zufolge ausgeschlossen. Nach den Gesetzen der Quantenmechanik können Elektronen bei geringem Abstand den Potentialwall aber dennoch mit einer bestimmten Wahrscheinlichkeit überwinden, so daß ein meßbarer Tunnelstrom fließt, dessen Stärke vom Abstand abhängt. Während die Spitze zeilenweise die Oberfläche rastert, wird der Tunnelstrom durch einen Regelkreis konstant gehalten und dazu der Abstand der Spitze angepaßt. Neuere Rastermikroskopien funktionieren auf ähnliche Weise, es werden an der Stelle des Tunnelstroms aber bspw. in der Kraftmikroskopie verschiedene interatomare Kräfte zwischen Spitze und Probe konstant gehalten, so daß auch nichtleitende Materialien dargestellt werden können. Die Rasterung ergibt stets zweidimensional geordnete Daten zur Position der Spitze und der nötigen vertikalen Anpassungen durch den Regelkreis.

Die Bilder, die die meist kommerzielle Software automatisch erzeugt, stellen schließlich die Oberflächen von präparierten Stoffproben dar und dürften jedenfalls in ihren spektakuläreren, nachbearbeiteten Formen längst auch dem Laien vertraut

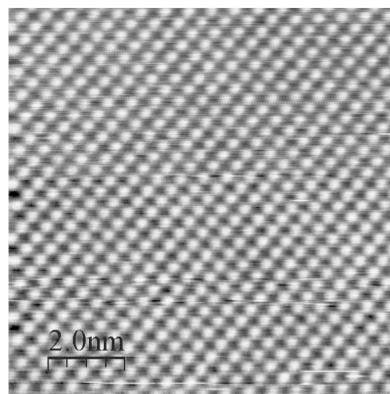


Abb. 1: Kraftmikroskopie einer Kaliumbromid-Probe in topographischer Darstellung.

ner Beschreibung der beachtlichen Karriere eines Präparationsartefakts in der Elektronenmikroskopie, vgl. *Facts, Artifacts, and Mesosomes: Practicing epistemology with the Electron Microscope*, in: *Studies in history and philosophy of science* 24/2 (1993), 227–265.

⁶ Vgl. zu Technik und Meßverfahren ausführlicher Joachim Krug: *Ein Auge welches sieht, das andre welches fühlt – Bilder aus der physikalischen Nanowelt*, in: *Mit dem Auge denken* [Anm. 2], 121–139.

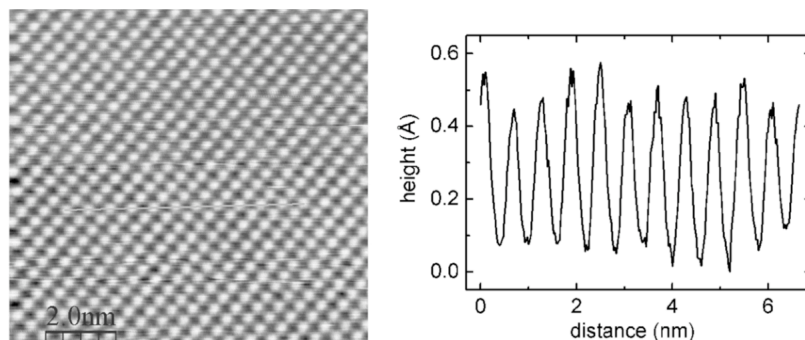


Abb. 2: Topographische Darstellung (wie Abb. 1) mit manuell eingefügter Gerade und entsprechendem Linescan.

sein.⁷ Die Ordnung der Atome wird zumindest in solch einfachen Fällen wie dem hier gewählten im Bild sofort ersichtlich (vgl. Abb. 1⁸). Diese Ordnung kann in Ermangelung theoretischer Modelle meist nicht berechnet werden. Ebenso wenig ist es möglich, sie durch eine numerische Auswertung der Meßwerte, die den Bildern zugrunde liegen, zu bestimmen. Die Oberflächenstruktur und ihre möglichen komplexen Irregularitäten sind nur zu erkennen, wenn sie von einem geschulten Auge gesehen werden.

Diese Behauptung beschränkt sich nicht auf den allzu geläufigen Topos, Unsichtbares würde sichtbar gemacht. Denn nanotechnologische Mikroskopien stellen wie andere bildgebende Verfahren zuallererst umfangreiche Datenmengen dar, die mittels komplexer Meßverfahren gewonnen werden. Sie unterscheiden sich darin von optischen oder auch chemischen Verfahren wie klassische Mikroskopie und Photographie, die solche Daten gar nicht erst anfallen lassen und daher auch keine Algorithmen zu ihrer Darstellung benötigen. Deshalb kann die simple Vorstellung, es würde dem Auge erschlossen, was ihm normalerweise nicht zugänglich ist, nicht die Funktion und Leistung von bildgebenden Verfahren erfassen. Denn die Darstellung dient in diesen Verfahren immer auch der Auswertung von Daten im Blick auf Bilder.

Das Zusammenspiel von Bild und Daten ermöglicht so z.B. die Bestimmung von typischen Abständen in einer regelmäßigen Anordnung von Atomen. Es wird dabei weder das Bild vermessen, noch werden die Daten unmittelbar numerisch ausgewertet. Vielmehr legt der Forscher manuell eine Gerade durch das Bild, die er an der sichtbaren Anordnung der Atome ausrichtet. Der Computer liefert sodann auf der

⁷ Vgl. zur Herausbildung der heutigen Darstellungskonventionen Jochen Hennig: *Changes in the Design of Scanning Tunneling Microscopic Images from 1980 to 1990*, in: *Techné* 8/2 (2004), 36–55.

⁸ Ich möchte Thilo Glatzel vom *Swiss Nanoscience Institute* der Universität Basel danken für die Erstellung der Kraftmikroskopien, die hier und im folgenden abgebildet sind.

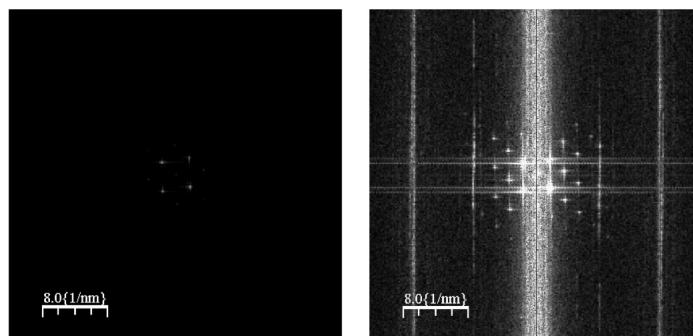


Abb. 3: Fourier-Transformation von Abb. 1; durch Kontrastanpassung wurden im zweiten Bild die relevanten Strukturen hervorgehoben.

Grundlage der Meßdaten einen *line scan*, der die vertikale Position der Meßspitze entlang der gewählten Achse zeigt und dessen Periodizität den relevanten Abständen der Atome entspricht (vgl. Abb. 2). Es bedarf somit des geschulten Auges, um am Bild die Raumachsen festzulegen, anhand derer die charakteristischen Atomabstände der Oberflächenstruktur auf der Grundlage der Meßdaten berechnet werden können.

Bildliche Darstellung und mathematische Methoden erlauben auf diese Weise eine visuelle Analyse der Daten. Dies setzt im allgemeinen nicht voraus, daß ein physikalischer Gegenstand – zumindest dem Anspruch nach – abgebildet wird. In der Rastermikroskopie werden nicht nur topographische Darstellungen genutzt, die optischen Mikroskopen ähneln mögen und daher vielleicht den Eindruck erwecken, die Oberfläche direkt sehen zu können. Es werden aus denselben Meßdaten bspw. mittels einer Fourier-Transformation auch Bilder erstellt, die die Oberfläche in keiner Weise abbilden und stattdessen in der Konstellation weniger sternartiger Punkte Regelmäßigkeiten der Oberflächenstruktur erkennen lassen (vgl. Abb. 3).

Eine solche Visualisierung beruht noch auf Daten, die durch Messungen an einem physikalischen Gegenstand gewonnen werden, nämlich einer präparierten Probe. Doch hat die Möglichkeit und auch die Produktivität der visuellen Analyse von Daten darin keine notwendige Bedingung, wie ein Forschungsgebiet der Informatik zeigt.⁹ Die Informationsvisualisierung setzt seit Ende der 1980er Jahre darauf, Ein-

⁹ Diese visuelle Analyse dient der Auswertung von Daten im Bild und weist daher systematisch in eine andere Richtung als die Beispiele aus der Biologie, anhand derer Rheinberger darlegt, wie ein realer Gegenstand mit seinen materiellen Spuren selbst in seine Darstellung eingehen kann, wie z.B. im Präparat oder Sequenzgel. Vgl. Hans-Jörg Rheinberger: *Epistemologie des Konkreten – Studien zur Geschichte der modernen Biologie*, Frankfurt/M. 2006, 336ff.; ders.: *Von der Zelle zum Gen – Repräsentationen der Molekularbiologie*, in: *Räume des Wissens – Repräsentation, Codierung, Spur*, hg. von Hans-Jörg Rheinberger, Michael Hagner und Bettina Wahrig-Schmidt, Berlin 1997, 265–279;

sichten in große und komplexe Datenmengen zu gewinnen, indem Daten auf vielfältige Weise visualisiert werden. Sie bezeichnet »a computer-aided process that aims to reveal insights into an abstract phenomenon by transforming abstract data into visual-spatial forms«¹⁰, wie Chaomei Chen – ein in diesem Feld bekannter Forscher – definiert. Da die visualisierten Daten von sehr unterschiedlicher Art und prinzipiell von abstrakter Natur sein können, erhebt die Informationsvisualisierung keinerlei Anspruch auf die Abbildung realer Gegenstände und läßt dadurch die Möglichkeiten und die Produktivität einer visuellen Analyse von Daten hervortreten, die auch in bildgebenden Verfahren eine wesentliche Rolle spielt.¹¹ Die Visualisierung macht stets Strukturen von Daten sichtbar, die wegen ihrer Komplexität oder ihres Umfangs nur mit großen Schwierigkeiten oder gar nicht formal auszuwerten sind.¹² In den letzten Jahren hat sich die Informationsvisualisierung daher unter dem programmatischen Titel *visual analytics* eine verallgemeinerte Form zu geben versucht, die in der Informatik zur Zeit auf großes Interesse stößt.¹³

Epistemische Bilder bringen somit in ihrer Sichtbarkeit ein neues, produktives Moment in den Erkenntnisprozeß ein, das von der Frage nach der Abbildungsfunktion wissenschaftlicher Visualisierungen unabhängig ist.¹⁴ Sie sind deshalb in der doppelten Dimension von Sichtbarmachung und Sichtbarkeit zu diskutieren.¹⁵ Denn ihre produktive Funktion für die Erkenntnisgewinnung beruht in ihrer

ders.: *Spurenlesen im Experimentalsystem*, in: *Spur – Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, hg. von Sybille Krämer, Werner Kogge und Gernot Grube, Frankfurt/M. 2007, 293–308.

¹⁰ Chen, Chaomei: *Editorial: Information Visualization*, in: *Information Visualization 1/1* (2002), 1–4, hier 1.

¹¹ Vgl. dazu ausführlicher vom Verf.: ›... a display (not a representation)...‹ – *Zur Sichtbarmachung von Daten*, in: *Navigationen – Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften: Display II*, hg. von Tristan Thielmann und Jens Schröter, 7/2 (2007), 13–27.

¹² Diese Grenze ist natürlich wandelbar: Bilder müssen unter Umständen nicht mehr erstellt und gesehen werden, sobald eine automatisierte Analyse die Ergebnisse in alphanumerischer Form liefert.

¹³ Vgl. die Sonderausgaben zu *visual analytics* von *IEEE Computer Graphics and Application* 24/5 (2004) und der *IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics* 12/6 (2006), vor allem die programmatischen Äußerungen der Gasteditoren.

¹⁴ Auch James Elkins fordert, die bildwissenschaftliche Diskussion müsse sich vom Paradigma des Abbilds lösen, um einen produktiven Blick auf epistemische Bilder werfen zu können, vgl. *Visual Studies – A Skeptical Introduction*, New York u.a. 2003, 159ff.

¹⁵ Auch Jochen Hennig hat im Ausgang von der Wissenschaftsforschung gefordert, stärker der »Eigenständigkeit von Bildern« Rechnung zu tragen, zielt damit aber weniger auf die Betrachtung als auf »Bildtraditionen« ab, in die sich jedes wissenschaftliche Bild notwendigerweise einschreibt, vgl. ders.: *Die Versinnlichung des Unzugänglichen – Oberflächendarstellungen in der zeitgenössischen Mikroskopie*, in: *Konstruierte Sichtbarkeiten – Wissenschafts- und Technikbilder seit der Frühen Neuzeit*, hg. von Martina Heßler, München 2006, 99–116, hier 99f. Hennig weist damit auf eine Dimension von Bildlichkeit hin, die im vorliegenden Artikel nicht behandelt werden kann, da sie Fragen nach der Historizität der Herstellung, der Betrachtung und der Bewahrung von Bildern aufwirft, die über den Rahmen dieses Artikels hinausgehen.

Sichtbarkeit und begründet sich doch allein in der geregelten und standardisierten Form der Sichtbarmachung.¹⁶ Eine Analyse der Funktion von Bildern in den Wissenschaften, die sich nicht auf Fragen der Geltung beschränkt, muß daher der Entstehung der Erkenntnis durch die Betrachtung von sichtbaren Bildern Rechnung tragen. Materiale Techniken und subjektive Erfahrung greifen in der epistemischen Funktion von Sichtbarmachung und Sichtbarkeit ineinander.¹⁷

II. Sichtbarkeit, Sichtbarmachung

Es stellt sich an dieser Stelle im Gegenzug die Frage, ob Bilder im allgemeinen nicht allein in ihrer Sichtbarkeit, sondern auch mit Bezug auf ihre Sichtbarmachung charakterisiert werden müssen. Wie die epistemische Produktivität von Bildern sich allein durch deren geregelte Sichtbarmachung begründen kann, aber in ihrer Sichtbarkeit beruht, wäre andersherum die Sichtbarkeit prinzipiell auf die Sichtbarmachung zu beziehen. Anders als im Fall von Wissenschaftsbildern kann es dabei nicht um die Frage gehen, ob bei der Herstellung von Bildern Verfahren Anwendung fanden, die den Erkenntniswert der Darstellung absichern. Nur die wenigsten Bilder erheben nämlich Anspruch auf objektive Geltung, und unsere Wahrnehmung von Bildern zielt nur selten auf wissenschaftliche Erkenntnis. Dennoch zeigt dieser Fall, daß in der Betrachtung von Bildern die Sichtbarmachung involviert ist. In unseren Blick auf Bilder spielt die Herstellung hinein.

Die Kunstgeschichte widmet sich meist bevorzugt der Sichtbarkeit von Kunstbildern, hat aber auch stets deren Entstehung diskutiert. Dies wird selbst Laien

¹⁶ Vgl. den ähnlichen Hinweis von Bettina Heintz und Jörg Huber: *Der verführerische Blick – Formen und Folgen wissenschaftlicher Visualisierungsstrategien*, in *Mit dem Auge denken* [Anm. 2], 9–40, hier 16f.

¹⁷ Wenn hier mit Bezug auf die Produktivität von epistemischen Bildern die Rolle von Erfahrung in Technik- und Naturwissenschaften betont wird, dann heißt dies in keiner Weise, Erfahrung unter Mißachtung der Etablierung wissenschaftlicher Methodik als Ursprung oder Maßstab der Erkenntnis zu begreifen, vgl. zur Erfahrung in den Wissenschaften allgemein »Die Erfahrungen, die wir machen, sprechen gegen die Erfahrungen, die wir haben« – *Über Formen der Erfahrung in den Wissenschaften*, hg. von Michael Hampe und Maria-Sibylla Lotter, Berlin 2000. Zum einen finden Visualisierungen oft Anwendung, wenn der Erkenntnisgegenstand der Wahrnehmung nicht zugänglich ist und daher Erfahrung gar nicht in Konkurrenz tritt zu technischen Verfahren der Erkenntnis, vgl. für eine solche, am gewählten Beispiel von Mareys Chronophotographien jedoch fragwürdige Argumentation Joel Snyder: *Visualization and Visibility*, in: *Picturing Science, Producing Art*, hg. von Caroline A. Jones und Peter Galison, New York u.a. 1998, 379–397. Zum anderen gehören auch Visualisierungen zu den elaborierten wissenschaftlichen Technologien zur Herstellung der Erkenntnisgegenstände. Sie müssen von geschulten Forschern betrachtet werden und involvieren eine Erfahrung, die von der vermeintlich unmittelbaren Wahrnehmung des visualisierten Gegenstands prinzipiell unabhängig ist, vgl. für einen ähnlichen Ansatz zur Verortung der Erfahrung Hans-Jörg Rheinberger: *Iterationen*, Berlin 2005, 63f. und ders.: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge – Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Frankfurt/M. 2006, 92ff.



Abb. 4: Jackson Pollock, *Yellow Islands* (1952).

deutlich, wenn bspw. die ständige Ausstellung der *Tate Modern* in London eine Abteilung unter den Titel »Material Gestures« stellt. Auf der entsprechenden Seite der Homepage fungiert gleichsam als Frontispiz ein Bild von Jackson Pollock, das im Raum mit demselben Titel wie die Abteilung gezeigt wird (vgl. Abb. 4).¹⁸ Der Entstehungsprozeß dieses *drip paintings* *Yellow Islands* von 1952 wird auf der Homepage etwas ausführlicher geschildert: »'When I am painting I am not much aware of what is taking place', Pollock said in 1947. By dripping and pouring paint, he was able to work in a free and intuitive way, his thoughts and feelings finding direct expression in the rhythmic patterns he created. Pollock began this painting by pouring black paint onto the canvas, over which he added areas of yellow and crimson with a brush. He then lifted the canvas upright while the paint was still wet, allowing it to sag and run.«¹⁹ Die Wahl dieses Beispiels wird kaum überraschen, da Pollocks abstrakter Expressionismus für die theoretische Überhöhung des Malakts bekannt ist. Er bietet damit aber trotz allen Pathos eine Gelegenheit, das Verhältnis der Sichtbarkeit des Bildes und seiner Entstehung zu erörtern.

Die zitierten Sätze sind in dieser Hinsicht zunächst aufschlußreich, weil sie den Schaffensprozess gegenüber der Wahrnehmung privilegieren, indem sie den unmittelbaren künstlerischen Ausdruck während des Malens ins Zentrum stellen. Sie

¹⁸ Vgl. <http://www.tate.org.uk/servlet/CollectionDisplays?venueid=2&showid=1259> (17.7.2007).

¹⁹ Vgl. <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=12147&roomid=3542> (17.7.2007).

nehmen damit eine verbreitete Deutung von Pollocks *drip paintings* auf. Denn die Technik, die Farbe von Stöcken auf die am Boden liegende Leinwand tropfen oder aus Farbtöpfen fließen zu lassen, sie mitunter aber auch direkt aus Tuben zu pressen und mit allerlei Materialien zu vermischen, wird oft als Pollocks Weg verstanden, sich von tradierten Formen der künstlerischen Meisterschaft zu befreien.²⁰ Diese Maltechnik hätte es ihm demnach erlaubt, nicht jeden gezogenen Strich sofort der jahrelang eingeübten ästhetischen Beurteilung zu unterziehen und stattdessen ungebändigte, ja unbewußte Schaffensakte unmittelbar auf die Bildfläche einzuschreiben.²¹ Diese Deutung führt in ihrer pathetischen Akzentuierung des künstlerischen Schaffens zu einer weitgehenden Identifikation der Sichtbarkeit und der Sichtbarmachung des Bildes. Denn das Bild wäre demzufolge nichts anderes als die sichtbare Einschreibung des Malakts, »an indexed performance, [...] a painting becoming (posing as) an indexical sign of its own appearing«²². Es wäre zwar nicht mehr das Abbild eines Dargestellten, dafür aber die unmittelbare Sichtbarkeit der Sichtbarmachung. Im Bild sähe man die Herstellung des Bildes selbst.

Jedoch erlaubt *Yellow Islands* auch eine anspruchsvollere bildtheoretische Bestimmung des Bezugs der Sichtbarkeit auf die Sichtbarmachung. Wie das Bild vor Augen führt und auch die Schilderung der *Tate Modern* deutlich macht, richtete Pollock die Leinwand im letzten Arbeitsschritt auf und nahm dabei in Kauf, daß Farbe herabließ. Er setzte damit selbst die Identifikation des sichtbaren Bildes mit »an indexed performance« außer Kraft, da die scheinbar noch hinabrinnde Farbe sich nicht als unmittelbare Einschreibung eines Malakts deuten läßt. Sie ist vielmehr die Spur einer Herstellung, deren sichtbare Effekte nicht vollständig von vornherein kalkuliert werden können. Die längst geronnene Farbe zeugt vom Aufrichten der Leinwand zu einem Zeitpunkt, als die Farbe noch flüssig war. Sie setzt daher das sichtbare Bild in Bezug zu seiner Herstellung, ohne es auf das künstlerische Schaffen zu reduzieren.

Yellow Islands setzt folglich ein komplexes Verhältnis der Sichtbarkeit des Bildes zu seiner Sichtbarmachung in Szene. Es hängt an der Wand eines Museums und läßt sich in angemessener Distanz betrachten. Es scheint sich demnach in einer Vertikale zu zeigen, die die Kunstkritikerin Rosalind Krauss kritisch als traditionelle Position

²⁰ Vgl. Timothy J. Clark: *Jackson Pollock – Abstraktion und Figuration*, aus dem Amerikanischen übersetzt von Evelyn Preis, Hamburg 1994, 29ff.

²¹ Vgl. zur historischen Entwicklung dieses Anspruchs mit dem Akzent kritischer Hinterfragung Richard Shiff: *Performing an Appearance: On the Surface of Abstract Expressionism*, in: *Abstract Expressionism – The Critical Developments*, organized by Michael Auping, New York 1987, 94–123, insbesondere 95ff. und 112ff. Shiff bringt einen wesentlichen Zug seiner Deutung des Modernismus, die im abstrakten Expressionismus Pollocks kulminiert, wie folgt auf den Punkt: »Having its cause in itself, the indexed surface is autonomy's best representation. It is the resistant medium that converts artistic performance into appearance, rendering performance visible. It represents both the reality of matter and the free act of an artist in the face of material forces.« (ebd., 109)

²² Ebd., 112.

des repräsentationalen oder modernistischen Bildes, aber auch des erfassenden Sehens begreift.²³ Dieses *drip painting* stellt jedoch keine sichtbare Konfiguration dar, die sich von der Herstellung gelöst hätte. Es läßt nämlich auch an der Wand erkennen, daß es von Pollock als horizontale Arbeitsfläche bemalt wurde, wie Krauss herausgearbeitet hat.²⁴ Dennoch zeigt es keineswegs eine ungebrochene Sichtbarmachung durch den Künstler, die gegen jene Ordnung einer vertikalen Sichtbarkeit auszuspielen wäre. Vielmehr schreibt es auch die unkalkulierbaren Effekte des Moments in sich ein, in dem es aufgerichtet wurde, um betrachtet zu werden. *Yellow Islands* läßt somit in den Spuren von Pollocks Gießen und Tropfen und der hinab rinnenden Farbe die Differenz von Sichtbarkeit und Sichtbarmachung hervortreten. Die »runs and rivulets of paint«²⁵ sind nicht mit Krauss als unbezweifelbare Indizien tradierter Bildlichkeit²⁶ oder als eindeutige Zeichen des Scheiterns von Pollocks »attack on form«²⁷ zu sehen. Sie markieren vielmehr den Ort einer Sichtbarkeit, die gegenüber der Sichtbarmachung des Bildes ein produktives Moment darstellt, ohne sich von ihr völlig unabhängig zu machen.²⁸ Die Sichtbarkeit erlangt eine Eigenständigkeit, die dem Bild wesentlich ist, zugleich spielt die Sichtbarmachung aber in die Bildwahrnehmung hinein.

Die Sichtbarkeit des Bildes ist somit nicht unabhängig von der Sichtbarmachung zu behandeln, wie es für Krauss nahe liegt, wenn sie die Horizontalität von Pollocks Malen gegen die vertikale Ordnung der Betrachtung des Bildes ausspielt. Nach dem Urteil von Joseph Leo Koerner tendiert die Kunstgeschichte jedoch dazu, entweder den Sinn oder die Herstellung ihrer Gegenstände zu erörtern.²⁹ Es gilt dagegen, so

²³ Vgl. mit kritischem Bezug auf Greenbergs *flatness* Rosalind E. Krauss: *The Optical Unconscious*, Cambridge (Mass.) 1993, 245ff.

²⁴ Vgl. ebd., 284 und 293.

²⁵ Ebd., 302f.

²⁶ Rosalind E. Krauss: *The Crisis of The Easel Picture*, in: *Jackson Pollock: New Approaches*, hg. von Kirk Varnedoe und Pepe Karmel, New York 1999, 155–177, hier 168.

²⁷ Ebd., 170, vgl. auch ebd., 160f. Ähnlich schildert auch Clark: *Jackson Pollock* [Anm. 20], 67 dessen »Arbeit gegen das Abbild«. Solch pathetische Formulierungen der Kunstkritik sollten jedoch nicht den Blick darauf verstellen, daß Bilder aus verschiedensten Bereichen an dieser »Arbeit« teilhaben. James Elkins erklärt daher in einer kurzen Erläuterung zur Fourier-Transformation eines Bildes: »It can even be argued that some of the most radical critiques of representation in modernism are less consistently antirepresentational than images like this.« (*Visual Studies* [Anm. 14], 60)

²⁸ Im Aufrichten des Bildes geht es deshalb nicht bloß darum, »to ratify the fact that the canvas field was a vertical facing the viewer, that the register of the image continued the age old tradition of occupying the plane that transects the cone of vision, falling before the upright artist or viewer like a translucent veil or, for a far longer time, a transparent window« (Krauss: *The Optical Unconscious* [Anm. 23], 276).

²⁹ »Art historians today tend to be divided between those who study what objects mean and those who study how objects are made.« (Joseph Leo Koerner: *Editorial: Fatura*, in: *Res* 36 (1999), 5–19, hier 5)

Koerner, Bilder in ihrer Gemachtheit (*madeness*) zu betrachten.³⁰ Denn das Bild ist kein Gegenstand, von dem die Weise seiner Herstellung im Moment der Fertigstellung gleichsam abfallen würde, um es in Zusammenhänge der Sichtbarkeit eintreten zu lassen, in denen seine Herstellung schlicht ohne Bedeutung wäre.³¹ Wir sehen im Bild vielmehr stets mit, daß und wie es gemacht ist. Technisch-materiale Herstellung und wahrnehmbarer Sinn des Bildes sind folglich weder voneinander zu trennen noch zugunsten eines idealisierten künstlerischen Ausdruckwillens oder praktischen Zwecks miteinander zu identifizieren.³² Sichtbarmachung und Sichtbarkeit sind nicht eins, sie sind in der Gemachtheit von Bildern aber doch unauflösbar miteinander verschränkt.

Die Bildwahrnehmung ist folglich auf eine Sichtbarmachung zurückverwiesen, die in ihren sichtbaren Spuren den Sinn des Bildes mitbestimmt. Die Gemachtheit spielt für verschiedene Bilder aber eine unterschiedliche Rolle. Schon am Beispiel einer einfachen Linie wird dies deutlich. In einer geometrischen Skizze erschließt sich die Bedeutung einer Linie nur durch die zugrundeliegende Konstruktion und ist im Idealfall damit zugleich unabhängig von jeder materialen Beschaffenheit eindeutig bestimmt. Wir sehen die Linie somit erst als Element eines wissenschaftlichen Bildes, wenn wir dessen Konstruktion nachvollziehen, womit die Einsicht im Bild aber keineswegs auf die geometrische Konstruktion zurückgeführt wird.³³ Die

³⁰ Vgl. ebd., 9ff., allerdings mit ausschließlichem Bezug auf künstlerische Bilder. Anhand der Rezeption von Rembrandt arbeitet Koerner die klassische Erwartung des im Werk zu bewundernden Meisters heraus und bezieht damit, ähnlich wie es im vorliegenden Artikel mit Bezug auf Pollock versucht wurde, kritische Distanz zu dieser Engführung der Gemachtheit des Bildes mit dem Malakt des Künstlers: »Specifically, masters link person to thing by allowing *doing* to become visible in *done*. Today we expect a less superstitious understanding of what the made thing is. Skeptical of the leap from trace to face, we make do, instead, with appreciating the inertness of the trace, competitively manufactured by abstract artists in the non-transcendence of paint *qua* paint. At about 1912 in Russia, this quintessentially modernist campaign for the pure mark, for a painterly instance cleansed of figures and spirits, was pursued under the rallying cry of 'faktura.' In a dialectical process [...] the attention to and instantiation of madeness as index of the artist was eradicated by madeness, or *faktura*, in the thing itself.« (ebd., 11)

³¹ Ähnlich Gottfried Boehm in einer Darlegung zu Konrad Fiedler: »Das so gereinigte Sehen gestaltet sich als Vorgang der Ausgestaltung von Sichtbarkeitsgebilden, die sich gegenüber dem Prozeß ihrer Produktion nicht verselbständigen.« (*Bildsinn und Sinnesorgane* [Anm. 1], 127)

³² Werner Busch bspw. arbeitet in seinen Studien die Gemachtheit von Bildern oft in bewundernswürdiger Detailliertheit heraus, bindet sie aber mitunter eng an das Können und die »Ausdrucksabsicht« des Künstlers zurück, vgl. z.B. ders.: *Paradise Lost – Paradise Regained? John Constables Heimatgefühle und sein Wolkenstudium*, in: *Gärten – Ordnung, Inspiration, Glück*, hg. von Sabine Schulz, Ostfildern 2006, 100–113, hier 108f.

³³ Koerner vertritt in Anlehnung an Latours Analyse, daß die Wissenschaften die Gemachtheit der erzielten Fakten ausblenden suchen, eine Gegenthese: »Science, Latour's analysis reveals, black-boxes the process of making in order to make the made seem like the found. The work of art, in a contrast that is anything but simple or stable, displays its madeness as that which it most effectively is.« (*Factura* [Anm. 29], 14) Diese Übertragung von Latours Analyse ist m.E. eher fragwürdig,

wesentliche Rolle der Verschränkung von Sichtbarmachung und Sichtbarkeit zeigt sich in Künstlerzeichnungen dagegen in einer offeneren Bedeutsamkeit. Jedes Detail des künstlerischen Zugs der Linie dient der Darstellung künstlerischen Könnens und kann ins Zentrum der ästhetischen Erfahrung rücken, die sich den sichtbaren Spuren der Herstellung widmet.³⁴ In der Beschaffenheit des Stifts, dem Duktus der Hand oder einer singulären Geste, die sich einzeichnen, einritzen oder auch einschneiden, geht die Sichtbarmachung in die Sichtbarkeit des Bildes ein, ohne allerdings die ästhetische Erfahrung schlicht zu bestimmen. Die Gemachtheit ist somit ein allgemeines Charakteristikum von Bildern. Der Bezug der Sichtbarkeit auf die Sichtbarmachung nimmt jedoch unterschiedliche Formen an.

III. Gezogene Linien sehen

Nach den bisherigen Ausführungen verschränken sich Sichtbarmachung und Sichtbarkeit im Bild. Daher steht jede Bildwahrnehmung im engen Zusammenhang mit materialen Techniken und entfaltet doch zugleich eine Eigenständigkeit, die sich in ihrer Produktivität beweist. Sie entzieht sich somit der Verinnerlichung zugunsten eines Denkens, das die sichtbaren Spuren der Sichtbarmachung letztlich nicht wahrzunehmen bräuchte, weil es dem in den Sinnen gegebene Material selbst Sinn einprägen würde. Diese Position vertritt Kant zumindest gemäß einer simplifizierenden Lektüre in seiner *Kritik der reinen Vernunft*. Wie das Bild aus der Anwendung von Schemata auf das durch die Sinne Gegebene erklärt wird,³⁵ sollen wir uns einer Formulierung im Vorfeld des Schematismus-Kapitels zufolge keine Linie denken können, ohne sie in Gedanken zu ziehen.³⁶ Um eine Bildwahrnehmung zu charakterisieren, auf die Kant allerdings nicht abzielt, muß dagegen dem Umstand Rechnung getragen werden, daß die sichtbare Linie zuallererst gezogen wurde: Wir können keine Linie sehen, ohne sie als gezogene zu betrachten.

Diese Variation von Kants Formulierung soll deutlich machen, daß das Bild Spuren seiner Herstellung zeigt, ohne daß wir diese Herstellung deshalb rekonstruieren könnten. Was uns im Fall von geometrischen Zeichnungen noch gelingen mag,

weil wissenschaftliche Bilder nur solange Erkenntnisfunktionen übernehmen, solange die Auswertung von Daten und Ergebnissen noch nicht vollständig automatisiert werden kann. Wo letzteres gelingt, schaut niemand mehr auf Bilder, wie bspw. bei der Genomanalyse, die vom sichtbaren Sequenzquel längst in *black boxes* abgewandert ist.

³⁴ Zwar kann auch ästhetische Erfahrung all den sichtbaren Spuren nur beschränkt Rechnung tragen, sie hält sich aber offen für zahllose weitere nichtdistinkte Details, so daß sich jede Restriktion dessen, was bedeutsam ist, verbietet.

³⁵ Vgl. Gerhard Seel: *Die Einleitung in die Analytik der Grundsätze, der Schematismus und die obersten Grundsätze (A130/B169-A158/B197)*, in: *Kritik der reinen Vernunft – Klassiker auslegen*, Bd. 17/18, hg. von Georg Mohr und Marcus Willaschek, Berlin 1998, 217–246.

³⁶ Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, B 154.

wird uns bei Pollocks *Yellow Islands* nicht mehr möglich sein, weil sich dieses Bild der Idealisierung des Sinns zugunsten eines Konstruktionsprinzips verweigert. Dies begründet sich nicht so sehr in der Singularität eines künstlerischen Schaffensakts, sondern in der visuellen Komplexität des Bildes, wie im Vergleich mit anderen Künstlern, aber auch an komplexeren Visualisierungen in Technik- und Naturwissenschaften zu zeigen wäre. Wir betrachten all diese Bilder als gemachte und sehen in ihnen die sichtbaren Spuren ihrer Herstellung, ohne sie aber – auch nur in Gedanken – herstellen zu können.

Daß wir keine Linie sehen können, ohne sie als gezogene zu betrachten – diese Variation von Kants Formulierung hat aber noch eine zweite Pointe: Die Betrachtung hat ihre eigene Zeit, eine Zeit der Analyse des Bildes in seinen möglichen Elementen und Details, die im gleichzeitigen synthetischen Prozeß ihrer Konstellierung vielfältigen Sinn gewinnen. Im Sehen entfaltet sich ein produktiver Bildsinn, der im Bild nicht schlicht gegeben und nicht auf dessen Herstellung im engeren Sinne zurückzuführen ist. Die Wahrnehmung von Bildern lebt so zwar von der Resonanz mit der Zeit der Entstehung, da materiale Techniken und historische Umstände der Herstellung in den sichtbaren Sinn des Bildes eingehen. Sie gehen aber nicht unverändert in eine Wahrnehmung über, die Konstellationen bildet und dem Bild und seinen Elementen dadurch vielfältigen Sinn verleiht.³⁷ Die sichtbaren Spuren des Stiftes, mit dem eine Linie gezogen wurde, werden in die Zeit und den Raum der Wahrnehmung aufgenommen – und verweisen zugleich auf eine uneinholbare Sichtbarmachung zurück, auf einen anderen Ort und eine andere Zeit des Ziehens der Linie, die dem Sehen nicht einfach verfügbar sind.³⁸

Die eigene Zeit der Sichtbarkeit ist dadurch gekennzeichnet, daß die Wahrnehmung des Bildes nicht wie die Sichtbarmachung durch das einzelne Bildelement zu fassen ist. Die visuelle Komplexität des Bildes besteht nicht in den Zügen und Strichen, die aufgetragen, eingeritzt oder illuminiert werden, sie entsteht zwischen diesen elementaren Momenten ihrer Hervorbringung und hat in Konstellationen ihren Ort, die nicht auf die Elemente zurückzurechnen sind, aus denen sie sich bilden.³⁹ Dies zeigt sich nicht nur in wissenschaftlichen Visualisierungen, in denen der

³⁷ Vgl. Boehm: *Bildsinn und Sinnesorgane* [Anm. 1], 128ff. und ders.: *Zwischen Auge und Hand – Bilder als Instrumente der Erkenntnis*, in: *Mit dem Auge denken* [Anm. 2], 43–54, hier 46f.

³⁸ Wie Heintz und Huber: *Der verführerische Blick* [Anm. 16], 21 vorschlagen, kann die weite Verbreitung bildgebender Verfahren im 20. Jahrhundert daher durchaus auch als »Rehabilitierung der menschlichen Urteilskraft« des Forschers nach einer Epoche des eher mechanistischen Ideals subjekt- und interventionsfreier Erkenntnis verstanden werden. Eine solche These wirft in historischer Hinsicht jedoch mannigfache Probleme auf, die hier nicht behandelt werden können.

³⁹ Vgl. zur wesentlichen Rolle des Zwischenraums Boehm: *Sehen* [Anm. 1], 291ff. Auch James Elkins argumentiert, daß nicht allein materielle Markierungen (*marks*) bedeutsam sind, sondern auch die entstehenden Zwischenräume oder Felder (*fields*) den Charakter von Markierungen gewinnen können, vgl. ders.: *Marks, Traces, Traits, Contours, Orli, and Splendores: Nonsemiotic Elements in Pictures*, in: *Critical Inquiry* 21/4 (1995), 822–860, hier 841ff.

Mensch die Muster und Strukturen sehen soll, die auf andere Weise nur schwer oder gar nicht auszuwerten sind. Es zeigt sich auch in dem Moment, wo Pollock seine *drip paintings* aufrichtete und einen Schritt zurücktrat, um sie an der Wand seines Ateliers zu betrachten.⁴⁰ Das Sehen baut sich nicht Zug um Zug oder Pixel für Pixel auf, wie das Bild zuvor hergestellt wurde. Es bewegt sich von Beginn an in sichtbaren Konstellationen, die in Prozessen der Sichtbarmachung angelegt, aber nicht bestimmt wurden.

Sichtbarmachung und Sichtbarkeit stellen somit Dimensionen des Bildlichen dar. Die Sichtbarmachung beschreibt eine Herstellung, die auf die Wahrnehmung bezogen ist, da Bilder hergestellt werden, um betrachtet zu werden. Sie beschreibt deshalb den Ort einer Sichtbarkeit, die ein neues und produktives Element darstellt, das in Prozessen der Sichtbarmachung nicht vorwegzunehmen ist. Diese Sichtbarkeit ist aber zugleich dahingehend zu charakterisieren, daß das Bild als hergestelltes betrachtet wird. Die Sichtbarmachung spielt in die Wahrnehmung und deren eigene Zeit hinein, ohne sie schlicht zu bestimmen. Sichtbarmachung und Sichtbarkeit artikulieren in dieser engen Verschränkung eine doppelte Dimension des Bildlichen.

⁴⁰ Vgl. Clark: *Jackson Pollock* [Anm. 20], 31ff., allerdings in kritischer Wendung gegen Krauss.

ZEICHNUNG OHNE ZUG

Über das Unzeichnerische in der deutschen Kunst um 1800

Von Johannes Grave

I. Zeichnung und Zeichnen

Bei kaum einer Form bildlicher Darstellung scheinen Entstehung und Betrachtung, Produktion und Rezeption so eng miteinander verknüpft wie bei der Zeichnung. Viel stärker als Gemälde oder auch Skulpturen veranlassen Zeichnungen, nicht nur danach zu fragen, was gezeigt wird, sondern wie es dargestellt ist und wie das sichtbare Bild entstand. Bereits im 18. Jahrhundert sahen Kunstkenner den Vorzug der Zeichnung darin, daß sie den Betrachter in einzigartiger Weise an den ursprünglichen Schöpfungsakt heranführe. Johann Georg Sulzers *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* bringt dieses verbreitete Verständnis von Zeichnung bündig auf den Punkt: »Die Handzeichnungen großer Meister werden von Kennern und Künstlern sehr hoch geschätzt, und nicht selten zum Studium der Kunst, den nach diesen Zeichnungen vollendeten Werken selbst vorgezogen. Denn da sie insgemein in dem vollem Feuer der Begeisterung verfertigt werden, dem wahren Zeitpunkt, da der Künstler mit der größten Lebhaftigkeit fühlt, und am glücklichsten arbeitet; so ist auch das größte Feuer und Leben darin.«¹

»Feuer und Leben«, die Spezifika der Zeichnung, von denen Sulzer spricht, können sich als Spuren des Schöpfungsaktes in der Zeichnung erhalten. Daß von der vollendeten Zeichnung, an die keiner mehr Hand anlegt, auf jenen Prozeß zurückgeschlossen werden kann, in dem sie geschaffen wurde, liegt an einem einzigartigen Charakteristikum der Linie. In der Zeichnung markiert die Linie nicht nur Formen, sie ist vielmehr zugleich Strich und damit Ergebnis eines Zeichenaktes. Noch an der Linie, ihrem Anfang, Verlauf und Ende, an den Schwankungen ihrer Breite, ihren Absätzen und neuen Ansätzen, ihren Zacken und Wellen wird etwas vom Zusammenspiel von Hand, Papier sowie Stift, Feder oder Pinsel erfahrbar, in dem

Die folgenden Überlegungen profitierten sehr von einem engen Austausch mit Arno Schubach, dessen Aufsatz *Gezogene Linien sehen* etwa zeitgleich mit meiner Studie entstand. Die von Arno Schubach beschriebene komplexe Verschränkung von Sichtbarkeit und Sichtbarmachung wird in meinem Beitrag am Beispiel des Linienzugs näher beleuchtet, um die Zeitlichkeit von Zug und Nachvollzug genauer zu differenzieren. Für wichtige Anregungen, kritische Nachfragen und Hinweise danke ich Markus Bertsch, Matteo Burioni, Werner Busch und Reinhard Wegner.

¹ Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt, neue vermehrte zweyte Auflage*, 4 Bde., Leipzig 1792-1794 [reprographischer Nachdruck Hildesheim 1994], IV, 756 (s. v. »Zeichnung; Handzeichnung«).

die Linie entstand. Die Offenheit der Zeichnung, in der sich die graphischen Spuren in der Regel nur überschneiden oder überkreuzen,² ohne sich – wie in der Malerei – gegenseitig auszulöschen, läßt es oftmals zu, tatsächlich einzelnen Linien nachzugehen. Folgt der Betrachter sukzessive dem Verlauf einer Linie, so kann er im Idealfall den Eindruck gewinnen, dem ursprünglichen Zeichenakt nachzuspüren.³ Das Zeichnen und das Betrachten von Zeichnungen scheinen durch eine besonders direkte, unmittelbare Form der Erfahrung von Zeit verbunden zu sein.

In diese Richtung weist auch der Begriff des Zuges. Er suggeriert, daß die Zeitlichkeit des eigentlichen Zeichenaktes in der vollendeten Zeichnung bis zu einem gewissen Grade nachvollziehbar bleibt. Wir sprechen von Linienzügen, obwohl wir nur noch die Linien sehen und nicht die Hand des Künstlers, die den Strich zieht. Zwar unterliegt die Linie bei der Betrachtung keiner tatsächlichen Veränderung mehr, dennoch verstehen wir sie als Ausdruck – nicht allein als ein konventionelles Zeichen – von Bewegung.⁴ Als eine Bewegung, die Spuren hinterläßt, ist der Zug gewissermaßen ein Konstituens, eine grundlegende Bedingung des Zeichnens überhaupt, ohne ihn läßt sich die Möglichkeit von Zeichnung kaum denken.

Blickt man auf eine große Bandbreite unterschiedlicher Zeichnungen, so wird rasch klar, daß nicht jede Zeichnung in gleichem Maße Züge darbietet, die dazu veranlassen, auf den Zeichenakt zurückzuschließen. Skizzen laden oftmals dazu ein, ihren rasch hingeworfenen Strichen zu folgen, und nicht wenige Blätter erweisen sich bei genauerer Analyse als bewußt inszenierte virtuose Schaustücke. Ein großer Teil von Zeichnungen jedoch verhält sich gleichgültig gegenüber den Zügen, aus denen sie gebildet sind. Sie ermöglichen es, einzelnen Strichen zu folgen, lassen diese jedoch nicht besonders auffällig werden.⁵

Außergewöhnlich jedoch sind jene Zeichnungen, bei denen jede Assoziation an Bewegung ausgeblendet wird, jede Suche nach dynamischen oder gar virtuellen Zügen geradezu gezielt unterlaufen ist. Zeichnungen, die nicht nur wenig Wert auf das Ausstellen von Zügen legen, sondern das Hervortreten jedes Zuges bewußt meiden, treten insbesondere in den Jahrzehnten um 1800 bemerkenswert häufig auf. Ausgerechnet die Jahrzehnte, die – nach der Dürerzeit – als eine der produktivsten Phasen

² Zur Differenz zwischen Zeichnung und Gemälde vgl. etwa Norman Bryson: *A Walk for a Walk's Sake*, in: *The Stage of Drawing – Gesture and Act*, ed. by Catherine de Zegher, London 2003, 149-158; vgl. auch Gottfried Boehm, *Spur und Gespür – Zur Archäologie der Zeichnung*, in: ders., *Wie Bilder Sinn erzeugen – Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007, 141-158.

³ Das hier skizzierte performative Konzept von Zeichnung bildet einen wesentlichen Ausgangspunkt für David Rosand: *Drawing Acts – Studies in Graphic Expression and Representation*, Cambridge 2002.

⁴ Vgl. Hubert Damisch: *Traité du trait – Tractatus tractus*, Paris 1995, 19.

⁵ In diesem Sinne beleuchten die folgenden Überlegungen, die sich auf den Linienzug konzentrieren, nur einen Teilaspekt der spezifischen Leistungen und Potentiale der Zeichnung. Eine umfassendere Theorie der Zeichnung müßte daneben weitere charakteristische Phänomene wie graphische Konstellationen oder den Eigenwert des Zwischenraums in den Blick nehmen.

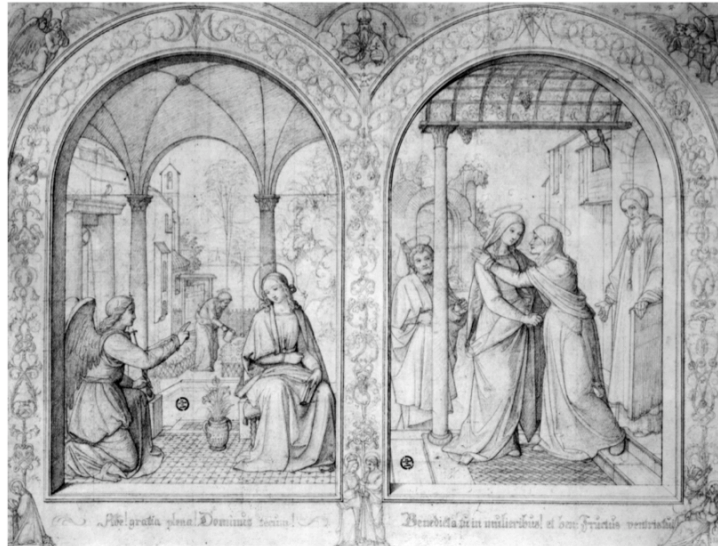


Abb. 1: Johann Friedrich Overbeck: *Verkündigung und Heimsuchung* (1814), Bleistift, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett.

der deutschen Zeichenkunst gelten, erstaunen durch eine Vielzahl von Zeichnungen, bei denen eine Subsumierung unter den Oberbegriff »Zug« nicht so recht überzeugen will.

Einige Beispiele können vor Augen führen, daß um 1800 vor allem auf zwei Strategien zurückgegriffen wird, um die Linie möglichst von der Assoziation des Zuges zu lösen: Verbreitet ist das Verfahren, jede Linie in ein Geflecht möglichst vieler gleichartiger, unauffälliger Linien einzubinden, damit sie nicht als einzeln gezogener Strich hervortreten kann. In weniger häufigen Fällen wird die Linie durchaus exponiert, so daß sie über ihre gegenstandsbezeichnende Funktion hinaus den Blick auf sich zieht; sie nimmt dabei aber Formen an, die der Motorik der Hand zu widersprechen scheinen. Auch hier wird der Schluß von einer Linie auf einen Zug gestört.

Exemplarisch für den ersten Fall, die Absorbierung jeder einzelnen Linie, ist Johann Friedrich Overbecks Zeichnung *Verkündigung und Heimsuchung* (Abb. 1).⁶ Für seine als Diptychon konzipierte Zeichnung hat Overbeck überwiegend einen spit-

⁶ *Die Nazarener in Rom – Ein deutscher Künstlerbund der Romantik*, hg. von Klaus Gallwitz, München 1981, 162; *Johann Friedrich Overbeck 1789-1869 – Zur zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages*, hg. von Andreas Blühm und Gerhard Gerkens, Lübeck 1989, 187; *Religion Macht Kunst – Die Nazarener*, hg. von Max Hollein und Christa Steinle, Köln 2005, 262; *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, VI: Klassik und Romantik*, hg. von Andreas Beyer, München 2006, 486 (mit weiterer Literatur).

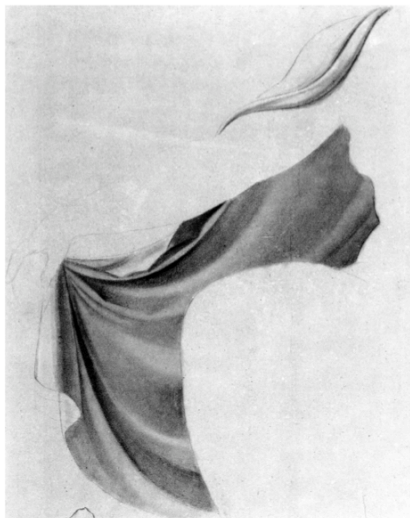


Abb. 2: Asmus Jakob Carstens: *Gewandstudie* (um 1795), Rötel, 40,7 x 32,5 cm, Klassik Stiftung Weimar, Goethe-Nationalmuseum.

Zeichnungen, aber insbesondere auch in einer Reihe von Gewandstudien setzte Carstens die schwarze Kreide oder den Rötel dazu ein, Plastizität sowie Licht- und Schattenwirkungen wiederzugeben. Durch extrem feine Abstufungen des Tons und durch das Verwischen der Kreide treten nicht nur die Linienzüge, die das Gerüst der Zeichnung geboten hatten, sondern überhaupt nahezu jeder Umriß zurück. Obwohl diesen Zeichnungen Schwünge und fließende Formen eigen sind, erlaubt keine bewegte erscheinende Linie den Rückschluß auf den Zeichenakt.

Das andere Extrem, die reine Beschränkung auf die Umrißlinie, läßt sich bei Franz Pfors Zeichnungen zu Goethes Drama *Götz von Berlichingen* beobachten (Abb. 3).⁸ Das Blatt, das Nürnberger Kaufleute vor dem Kaiser Maximilian und Weislingen zeigt, weist – zumindest in der an Goethe persönlich gesandten Fassung – keinerlei Schattierungen auf, ist aber dennoch äußerst detailliert durchgezeichnet.

⁷ Vgl. Renate Barth u.a.: *Asmus Jakob Carstens – Goethes Erwerbungen für Weimar*, Schleswig 1992, 227; *Der Sammler und die Seinigen – Handzeichnungen aus Goethes Besitz*, hg. von Gerhard Schuster, München 1999, 204–206; Beyer: *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland* [Anm. 6], 472 (mit weiterer Literatur).

⁸ Vgl. Richard Benz: *Goethes Götz von Berlichingen in Zeichnungen von Franz Pforr*, Weimar 1941 (Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 52); Frank Büttner: *Ein konservativer Rebell – Franz Pfors Zeichnungen zu Goethes »Götz von Berlichingen«*, in: *»Bedeutung in den Bildern« – Festschrift für Jörg Traeger zum 60. Geburtstag*, hg. von Karl Möseneder und Gosbert Schüssler, Regensburg 2002 (Regensburger Kulturleben, Bd. 1), 9–38; Beyer: *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland* [Anm. 6], 484 (mit weiterer Literatur).

zen, harten und feinzeichnenden Bleistift verwandt, mit dem er eine Fülle von Details differenziert wiedergegeben hat. Sowohl die dabei gezogenen Umrisse, die ganz in ihrer gegenstandsbezeichnenden Funktion aufgehen, als auch die schattierenden Schraffuren lassen an keiner Stelle nach dem Zug, nach dem Zeichenakt fragen, der sie generiert hat. Selbst der ornamentale Dekor des gezeichneten Rahmens hat keiner dynamischen Entfesselung des Strichs Vorschub geleistet; auch hier sind es immer mehrere, äußerst diszipliniert gezeichnete Linien, die sich ganz in den Dienst des Ornaments stellen, ohne selbst kalligraphischen Schwung anzunehmen.

Asmus Jakob Carstens hat mit anderen Mitteln eine ähnliche Ausblendung des Zugs in der Zeichnung erzielt (Abb. 2).⁷ In seinen großformatigen, bildmäßigen

Die mit dem Bleistift gezogenen Striche sind wiederum darauf beschränkt, möglichst genau das Gegenständliche zu bezeichnen. Diese Genauigkeit im Detail bei gleichzeitigem Verzicht auf jede Variation der Strichstärke und auf zeichnerische Virtuosität läßt die Linienführung befremdlich erscheinen. Pffors Einsatz des Bleistifts wirkt extrem kontrolliert und geradezu gebremst. Längere Linien geben keine markanten Ansätze, Brüche oder Schwünge zu erkennen, die auf eine rasche Strichführung schließen ließen. Einzelformen wie die Laubpartien der Baumkronen oder der Pelzbesatz des kaiserlichen Mantels widerstreben jeder in ihrer Motorik nachvollziehbaren Zeichenweise; offenkundig wurden die Miniaturkräusel äußerst langsam und diszipliniert angelegt.⁹ Der Betrachter dieser Zeichnung kann ungestört einzelnen, ununterbrochen durchlaufenden Linien folgen und gewinnt dennoch keinen Eindruck von der Zeitlichkeit ihrer Entstehung. Die gleichmäßig mit dem Bleistift gezogenen Linien gehen zwar über eine bloße Bezeichnung der einzelnen Motive hinaus; doch indem sie über Gegenstandsgrenzen hinweg ineinanderlaufen, verschränken sie sich zu einem artifiziiellen ornamentalen Gefüge auf der Bildfläche.¹⁰ Ein Rückschluß auf Züge der Zeichenhand wird an keiner Stelle nahegelegt.



Abb. 3: Franz Pforr: *Nürnberger Kaufleute vor Kaiser Maximilian und Weislingen* (aus einer Illustrationsfolge zu Goethes *Götz von Berlichingen*, 1810), Bleistift, 21,7 x 15,1 cm, Klassik Stiftung Weimar, Goethe-Nationalmuseum.

Für die skizzierten Spezifika der deutschen Zeichenkunst um 1800 sind verschiedene Erklärungen, mutmaßliche Motivationen und mögliche Anregungen angeführt worden: Robert Rosenblum z.B. verwies auf den europaweit etablierten Umrißlinienstil, der maßgeblich durch Reproduktionen antiker Vasen sowie durch

⁹ Vgl. Johannes Grave: *Medien der Reflexion – Die graphischen Künste im Zeitalter von Klassizismus und Romantik*, in Beyer: *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland* [Anm. 6], 439–455, hier 440.

¹⁰ Vgl. Werner Busch: *Die Neudefinition der Umrißzeichnung in Rom am Ende des 18. Jahrhunderts*, in: *Zeichnen in Rom 1790–1830*, hg. von Margret Stufmann und Werner Busch, Köln 2001 (Kunstwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 19), 11–44, bes. 19–21 (am Beispiel einer Zeichnung von John Flaxman).

John Flaxmans Illustrationen zu Dichtungen Homers und Dantes angeregt worden sei.¹¹ Werner Busch führte den eigenwilligen, linearen Stil von Künstlern wie Asmus Jakob Carstens oder den Nazarenern auf eine grundlegende darstellerische Herausforderung der Kunst um 1800 zurück, der die Basis einer verlässlichen Ikonographie abhanden gekommen war und die nun mittels einer Stilisierung einzuholen versuchte, was sich nicht mehr allein über das Dargestellte vermitteln ließ.¹² Auf die Bedeutung der zeitgenössischen Theorien der Arabeske haben neben Busch insbesondere auch Günter Oesterle und Helmut Pfotenhauer hingewiesen.¹³ Und die Nazarener-Forschung hat den Zeichenstil von Overbeck, Pforr, Peter Cornelius u. a. als frühe Form eines Historismus, mithin als Adaption älterer graphischer Stile, vor allem der Dürerzeit, gekennzeichnet.¹⁴

All diese Ableitungen des graphischen Stils in der deutschen Kunst um 1800 aus bestimmten Einflüssen, Entwicklungen und Problemen benennen zweifellos wich-

¹¹ Vgl. Robert Rosenblum: *The International Style of 1800 – A Study in Linear Abstraction*, Diss. New York 1956, Reprint New York 1976; ders.: *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, 3. Aufl. Princeton 1974, bes. 158-179; ferner Sarah Symmons: *Flaxman and Europe – The Outline Illustrations and their Influence*, New York 1984; zuletzt: Frank Büttner: *John Flaxmans Illustrationen zu Dantes Divina Commedia – Die ersten Skizzen und die Herausbildung des »Umrißlinienstils«*, in: *Italiensehnsucht – Kunsthistorische Aspekte eines Topos*, hg. von Hildegard Wiegel, München 2004, 95-109.

¹² Vgl. Werner Busch: *Akademie und Autonomie – Asmus Jakob Carstens' Auseinandersetzung mit der Berliner Akademie*, in: *Berlin zwischen 1789 und 1848 – Facetten einer Epoche*, hg. von Barbara Volkmann, Berlin 1981, 81-92; Werner Busch: *Die Akademie zwischen autonomer Zeichnung und Handwerkerdesign – Zur Auffassung der Linie und der Zeichen im 18. Jahrhundert*, in: *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, hg. von Herbert Beck, Peter C. Bol und Eva Maek-Gérard, Berlin 1984 (Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 11), 177-192; Werner Busch: *Umrißzeichnung und Arabeske als Kunstprinzipien des 19. Jahrhunderts*, in: *Buchillustration im 19. Jahrhundert*, hg. von Regine Timm, Wiesbaden 1988 (Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens, Bd. 15), 117-148; Werner Busch: *Das sentimentalische Bild – Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993.

¹³ Vgl. Werner Busch: *Die notwendige Arabeske – Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985; Günter Oesterle: »Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente« – Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske, in: Beck, Bol, Maek-Gérard: *Ideal und Wirklichkeit* [Anm. 12], 119-139; Helmut Pfotenhauer: *Klassizismus als Anfang der Moderne? – Überlegungen zu Karl Philipp Moritz und seiner Ornamenttheorie*, in: *Ars naturam adiuvans – Festschrift für Matthias Winner zum 65. Geburtstag*, hg. von Victoria von Flemming und Sebastian Schütze, Mainz 1996, 583-597; Günter Oesterle: *Die folgenreiche und strittige Konjunktur des Umrisses in Klassizismus und Romantik*, in: *Bild und Schrift in der Romantik*, hg. von Gerhard Neumann und Günter Oesterle, Würzburg 2000, 27-58; Günter Oesterle: *Arabeske*, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. von Karlheinz Barck, Stuttgart 2000-2005, I, 272-286.

¹⁴ Vgl. etwa Hinrich Sieveking: *German Draftsmanship in the Ages of Dürer and Goethe – Parallels and Resonance*, in: *Master Drawings* 39 (2001), 114-142. Für Adaptionen des »altdeutschen« Stils in der Druckgraphik vgl. Arthur Rümmer: *Der Einfluß der Randzeichnungen Albrecht Dürers zum Gebetbuch Kaiser Maximilians auf die romantische Graphik in Deutschland*, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 3 (1936), 134-148; und Sigrun Brunsiek: *Auf dem Weg der alten Kunst – Der »altdeutsche Stil« in der Buchillustration des 19. Jahrhunderts*, Marburg 1994 (Materialien zur Kunst- und Kulturgeschichte in Nord- und Westdeutschland, Bd. 11).

tige Faktoren von dessen Herausbildung. Und doch lohnt es sich m. E., die gelegentlich geäußerte Charakterisierung des Stils als »unzeichnerisch« ernst zu nehmen. Mit dem paradoxen Epitheton der »unzeichnerischen Zeichnung« ist pointiert, daß in der Goethezeit grundlegende Bestimmungen der Zeichnung zur Disposition stehen. Die unzeichnerische Zeichnung verleugnet ein fundamentales Spezifikum, ohne das sich der Begriff der Zeichnung eigentlich kaum denken läßt: die Bindung der Darstellung an einen Zug. Die möglichst weitgehende Lösung der Zeichnung von dem sie begründenden Zeichenakt rückt eine »Zeichnung ohne Zug« in den Horizont des Denkmöglichen, obwohl jede Linie *de facto* auf einen Zug angewiesen bleibt.

Ulrich Christoffel hat bereits 1920 auf die paradoxe Trennung von Zeichnung und Zeichnen bei den Nazarenern aufmerksam gemacht: »[...] neben jeder Handzeichnung selbst eines barocken Epigonen des 18. Jahrhunderts macht jede Zeichnung eines Nazareners zunächst einen ungeschickten, zitterigen oder doch blassen Eindruck. Nicht das Zeichnen war das Ziel des Romantikers sondern die Zeichnung, und die Idee der Zeichnung galt ihm alles, die Übung im Zeichnen nichts.«¹⁵ Aus Christoffels Worten spricht eine berechtigte Verwunderung über die fehlende, oder gar verweigernde Virtuosität in den Zeichnungen der Nazarener. Daß in den Jahrzehnten um 1800 Zeichnungen möglich und erstrebenswert erschienen, die die Koppelung von Linie und Zug, von Zeichnung und Zeichenakt ausblenden, ist vor dem Hintergrund der hoch entwickelten zeichnerischen Kultur des 18. Jahrhunderts besonders bemerkenswert. Zugleich dürften gerade in dieser Kultur der dynamischen, virtuosen Handzeichnung die Wurzeln für die beschriebenen Phänomene der deutschen Zeichenkunst um 1800 zu suchen sein.

II. Triumph des Zugs

Die Kunst der frühen Neuzeit ist in besonderer Weise von einer Hochschätzung der Zeichnung geprägt. Doch erfuhr die Begründung ihrer zentralen Stellung im Verlauf der Zeit unterschiedliche Akzentuierungen. In der Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts wurde der besondere Status der Zeichnung vor allem durch einen idealistischen Begriff des *disegno* begründet, der jede auf das Zeichnen zurückgehende Kunstform als geistige Tätigkeit qualifizierte.¹⁶ Daneben würdigte bereits die Renaissance die Zeichnung als unmittelbaren Ausdruck der Idee des Künstlers; Kopf

¹⁵ Ulrich Christoffel: *Die romantische Zeichnung von Runge bis Schwind*, München 1920, 18.

¹⁶ Vgl. Wolfgang Kemp: *Disegno – Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19 (1974), 219–240. – Die um 1800 fortdauernde Relevanz des idealistischen Begriffs von Zeichnung kann an dieser Stelle nicht verfolgt werden; weiterführende Hinweise dazu bei Grave: *Medien der Reflexion* [Anm. 9], 441–443.

und Hand wurden – etwa bei Leonardo da Vinci – eng aneinander gekoppelt.¹⁷ Diese zunächst produktionsästhetisch motivierte Faszination für die eigentliche *Handzeichnung* scheint in der Folge eine neue Qualität angenommen zu haben.¹⁸ Im 18. Jahrhundert läßt sich eine entschiedene rezeptionsästhetische Aufwertung der Handzeichnung beobachten, ihr Wert für den Sammler und Liebhaber wird stärker herausgestellt und Gegenstand kunsttheoretischer Diskussionen. Das Interesse an der Zeichnung konzentriert sich nicht mehr primär darauf, daß sie der Begrenzung identifizierbarer Formen dienen und als Zeugnis eines *conchetto* gelten kann. Symptomatisch für diese Entwicklung ist wiederum Johann Georg Sulzers *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, die neben dem Lemma »Zeichnung«, in dem über die Zeichnung als Grundlage aller Künste gehandelt wird, einen zweiten Eintrag »Zeichnung. Handzeichnung« enthält, aus dem der eingangs zitierte Passus stammt.¹⁹

Allen Aspekten des Zeichenmaterials und der Zeichenmotorik wird im 18. Jahrhundert verstärkt Aufmerksamkeit gewidmet. Zeichnungen und Skizzen sind nicht mehr nur Supplemente der umfangreicheren Graphiksammlungen; sie werden Gegenstand eigener Kollektionen und eines entsprechenden Kunstmarktes.²⁰ Vor allem in Frankreich und England entsteht ein sich rasch entwickelnder kennerschaftlicher Diskurs über die Zeichnung. Kenner wie Jonathan Richardson, Pierre Crozat, Pierre-Jean Mariette oder Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus, stehen für eine beeindruckende Professionalisierung des Nachdenkens über Zeichnungen.²¹ Es ist der Pariser Kreis um Pierre Crozat, in dem auch die Idee der Faksimilierung von Zeichnungen besonderen Auftrieb erhält. Der sog. *Recueil Crozat*, ein ab 1729 erscheinendes Sammelwerk mit Reproduktionen nach Gemälden, aber auch Zeichnungen aus französischen Sammlungen, kann als Nucleus einer regelrechten Faksimilierungsmode gelten, die das Verständnis der Zeichnung in entscheidender Weise prägen sollte.²² Die Wiederbelebung, Erfindung und rasante Fortentwicklung entsprechender druckgraphischer Techniken (Clairobcur-

¹⁷ Vgl. Martin Warnke: *Der Kopf in der Hand*, in: ders.: *Nah und Fern zum Bilde – Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie*, Köln 1997, S. 108-120.

¹⁸ Vgl. Julius S. Held: *The Early Appreciation of Drawings*, in: *Studies in Western Art – Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, III: Latin American Art, and the Baroque Period in Europe*, ed. by Millard Meiss et al., Princeton 1963, 72-95.

¹⁹ Vgl. Sulzer 1792-94 [Anm. 1], IV, 749-756.

²⁰ Dazu etwa Caroline Karpinski: *The Print in Thrall to its Original – A Historiographic Perspective*, in: *Retaining the Original – Multiple Originals, Copies, and Reproductions*, ed. by Kathleen Preciado, Washington 1989 (Studies in the History of Art, Bd. 20), 101-109.

²¹ Für einen Überblick vgl. *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500-1750*, ed. by Christopher Baker, Caroline Elam and Genevieve Warwick, Aldershot 2003.

²² Vgl. etwa Francis Haskell: *Die schwere Geburt des Kunstbuchs*, Berlin 1993 (Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 42); und Benedict Leca: *An Art Book and its Viewers – The »Recueil Crozat« and the Uses of Reproductive Engraving*, in: *Eighteenth-Century Studies* 38/4 (2005), 623-649.

Holzschnitt, Crayon-Manier, Aquatinta etc.)²³ und das steigende Interesse an der möglichst getreuen Wiedergabe einer Fülle unterschiedlicher Zeichentechniken bedingten sich gegenseitig. Faksimiles boten den Kennern eine neue Grundlage, um ihre Kenntnisse über die Techniken und die Geschichte der Handzeichnung zu verfeinern, der kennerschaftliche Diskurs wiederum trieb die Perfektionierung der Faksimilierung voran.²⁴

Das gestiegene kennerschaftliche Interesse an Zeichnungen und die Faksimilierungsmode koinzidierten mit einem Aufschwung der Zeichenpädagogik.²⁵ Sowohl quantitativ als auch qualitativ gewann der Unterricht im Zeichnen an Bedeutung. Mehr und mehr übten sich auch die bürgerlichen Schichten im Zeichnen, und der Zeichenunterricht selbst wurde durch die Gründung oder Reformierung von Akademien und Zeichenschulen zunehmend professionalisiert. Das Zeichnen wurde dabei nicht nur in höherem Maße popularisiert, vielmehr beschritt man auch in der Didaktik des Zeichnens neue Wege, die den weitreichenden Einfluß der Faksimilierungsmode ahnen lassen. Im deutschen Sprachraum blieb zwar mit Johann Daniel Preißlers wiederholt neu aufgelegter Anleitung *Die durch Theorie erfundene Practic* (erstmalig Nürnberg 1721) ein Lehrwerk Standard, das das Zeichnen sehr abstrakt als das richtige Erfassen von Gegenständen (vor allem der menschlichen Figur) begriff und sich daher auf Umrißlinien konzentrierte.²⁶ Doch hatten insbesondere französische Einflüsse, die u. a. durch die Schüler von Johann Georg Wille vermittelt wurden, zur Folge, daß bereits unter den Vorlagen für angehende Zeichenschüler weniger konturbetonte Techniken, vor allem die Kreidezeichnung, eine größere Rolle spielten.²⁷ In Frankreich selbst bildete sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts eine Form des Zeichenbuchs für Laien heraus, die sich offensiv die Fortschritte der Fak-

²³ Vgl. Ernst Rebel: *Faksimile und Mimesis – Studien zur deutschen Reproduktionsgraphik des 18. Jahrhunderts*, Mittenwald 1981 (Studien und Materialien zur kunsthistorischen Technologie, Bd. 2).

²⁴ Ein Beispiel für diese enge Koppelung von kennerschaftlicher Professionalisierung und technischer Verfeinerung der Faksimilierung bietet der Comte de Caylus, der zugleich als Kenner, Autor und Graphiker am Diskurs über Handzeichnungen beteiligt war; vgl. Joachim Rees: *Die Kultur des Amateurs – Studien zu Leben und Werk von Anne Claude Philippe de Thubières, Comte des Caylus*, Weimar 2006, bes. 235–310.

²⁵ Wolfgang Kemp: »... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen« – *Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870 – Ein Handbuch*, Frankfurt/M. 1979; für den englischen Sprachraum: Ann Bermingham: *Learning to Draw – Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art*, New Haven 2000.

²⁶ Vgl. Hans Dickel: *Deutsche Zeichenbücher des Barock – Eine Studie zur Geschichte der Künstlerausbildung*, Hildesheim 1987 (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 48), bes. 192–206.

²⁷ Vgl. Hein-Th. Schulze Altcapenberg: »Le Voltaire de l'art« – *Johann Georg Wille (1715–1808) und seine Schule in Paris – Studien zur Künstler- und Kunstgeschichte der Aufklärung – Mit einem Werkverzeichnis der Zeichnungen von J. G. Wille und einem Auswahlkatalog der Arbeiten seiner Schüler von Aberli bis Zingg*, Münster 1987 (Kunstgeschichte, Bd. 16); ferner Rainer Schoch: *Erfindung und Empfindung – Tendenzen der deutschen Zeichenkunst im Zeitalter der Aufklärung*, in: *Zeichnungen der Goethezeit aus einer neu erworbenen Sammlung*, hg. von Gerhard Bott, Nürnberg 1983, 10–19.

similierung aneignete.²⁸ Die sog. *livres à dessiner* reproduzierten vornehmlich Kreidezeichnungen und sollten so den Laien dazu anleiten, ohne großen Übungsaufwand und mit wenigen Strichen Zeichnungen zu schaffen, die besonders skizzenhaft und zeichnerisch gelungen anmuteten. Insbesondere der Zeichenunterricht für Laien zielte daher nicht mehr vorrangig darauf, das korrekte zeichnerische Erfassen von Formen zu üben, sondern eine bestimmte Vorstellung vom Zeichnerischen zu realisieren. Von der richtigen, aber unbeholfenen laienhaften Zeichnung wurde nun die weniger korrekte, dafür aber dynamische Zeichnung abgesetzt; die Linie interessierte nicht mehr nur als Umriß einer Form, sondern zunehmend als Zug, als Spur eines Zeichenaktes.

Die Konjunktur der dynamischen, skizzenhaften Zeichnung, die sich im Faksimilierungswesen und in der Zeichenpädagogik beobachten läßt, schlug sich auch in der Kunsttheorie nieder. Johann Georg Sulzers eingangs zitierte Bemerkung, die Handzeichnung enthalte, anders als das Gemälde, »das größte Feuer und Leben«, ist gewissermaßen ein Kondensat einer älteren Diskussion. Ähnlich hatten bereits der Comte de Caylus und Jonathan Richardson sen. den besonderen Wert von Skizzen bestimmt, Richardson hatte dabei sogar erste zeichnerische Entwürfe als die »wahrhaften Originale« von Gemälden abgesetzt.²⁹ Der Comte de Caylus begründete diesen Vorzug der Zeichnung 1732 in einer Conférence vor der Académie Royale de Peinture et Sculpture ausführlicher. Seine Überlegungen lassen keinen Zweifel daran, daß sich die Hochschätzung der Handzeichnung vor allem einer fast schon psychologischen Aufladung des einzelnen Zugs (»trait«) verdanke: »Il me paroît encore que les grands artistes nous font éprouver des impressions semblables à celles qu'ils ont eux-mêmes ressenties: la poésie nous échauffe dans leurs premières conceptions, la sagesse et la vérité nous frappent dans les choses arrêtées. Il me semble qu'un simple trait déterminant souvent une passion et prouvant combien l'esprit de l'auteur ressenoit alors la force et la vérité de l'expression [...]«³⁰

²⁸ Vgl. Charlotte Guichard: *Les »livres à dessiner« à l'usage des amateurs à Paris au XVIII^e siècle*, in: *Revue de l'art* 143 (2004), 49-58.

²⁹ Richardson nannte die Vorzeichnungen zu Gemälden – in Abgrenzung zu den ausgeführten Werken – »les véritables Originaux« (Jonathan Richardson sen. und Jonathan Richardson jun.: *Traité de la peinture et de la sculpture* I, Amsterdam 1728, 121); vgl. Carol Gibson-Wood: *Jonathan Richardson – Art Theorist of the English Enlightenment*, New Haven 2000, bes. 163-168. Bereits Roger de Piles artikulierte ein besonderes Interesse an der Materialität der Handzeichnung, sprach ihr aber noch keinen Vorrang vor dem Gemälde zu; vgl. Roger de Piles, *L'idée du peintre parfait*, in: ders.: *Abrégé de la vie des peintres – Avec des reflexions sur leurs ouvrages et un traité du peintre parfait, de la connoissance des desseins, et de l'utilité des estampes*, Paris 1699, 1-106, bes. 66-74.

³⁰ [Anne Claude Philippe de Thubières] Comte de Caylus: *Les dessins*, in: *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture réunies, annotées et précédées d'une étude sur les artistes écrivains*, publ. par Henry Jouin, Paris 1883, 369-376, hier 370. – An diese Skizzenauffassung knüpft u.a. die Überlegung an, mit der Johann Caspar Füssli 1771 den Vorzug der Radierung begründete: »Ich will es kurz sagen: Da ich allemal Handrisse von grossen Künstlern, wenn sie auch noch so wenig ausgeführt sind, mit einem angenehmen Erstaunen betrachte, wo die edelsten Gedanken, die schöns-

Für den deutschen Sprachraum dürfte Antoine-Joseph Dézallier d'Argenville als ein Vermittler dieses Denkens über Zeichnungen fungiert haben, dessen *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* 1767/68 in einer Übersetzung von Johann Jakob Volkmann in Leipzig erschien. Bei Dézallier d'Argenville heißt es über Skizzen: »Sie enthalten die ersten Gedanken eines Malers, den ersten Entwurf seiner feurigen Einbildungskraft, seinen Stil, seinen Geist und seine Art zu denken.«³¹ Eine Handzeichnung verrate etwas über die »Begeisterung«, die »Entzückung«³² und das »Feuer«³³ ihres Schöpfers und biete die Möglichkeit, der Frage nachzugehen, »ob der Künstler ein fruchtbares lebhaftes Genie«³⁴ zeige. Den besonderen Quellenwert von Künstlerzeichnungen beschrieb Dézallier d'Argenville mit einer Gesprächsmetapher: »[...] man unterhält sich dadurch gleichsam mit diesen großen Männern, und lernt von ihnen.«³⁵ Ein Echo von Dézallier d'Argenvilles Ideal einer Kommunikation zwischen Zeichner und Betrachter im Medium der Skizze findet sich noch bei Goethe: »Solche Zeichnungen sind unschätzbar, nicht allein, weil sie die rein geistige Intention des Künstlers geben, sondern auch, weil sie uns unmittelbar in die Stimmung versetzen, in welcher der Künstler sich in dem Augenblick des Schaffens befand.«³⁶ Daß Goethe von der »Stimmung« des Künstlers spricht und den Zug nicht nur für den Rückschluß auf »die rein geistige Intention« nutzen will oder ihn, wie der Comte de Caylus, als Ausdruck der »premières conceptions« versteht, deutet eine signifikante Verschiebung an. Goethe läßt sich durch die Betrachtung der Zeichnung nicht allein zur Intention ihres Schöpfers leiten, sondern auch zu einem atmosphärischen Überschuß, der die erste Realisierung dieser Intention begleitet hat.³⁷

ten Formen sich gleichsam nur verrathen, jeder Zug Geist, jeder Strich voll Bedeutung ist, und die geringscheinendste Kleinigkeit das Gepräg des Genies trägt, so sind mir die von grossen Künstlern, Mahlern, Bildhauern etc. verfertigte radirte Blätter vorzüglich schätzbar [...].« (Johann Caspar Füßli: *Raisonnirendes Verzeichniß der vornehmsten Kupferstecher und ihrer Werke – Zum Gebrauche der Sammler und Liebhaber*, Zürich 1771, 7f.).

³¹ Antoine Joseph Dézallier d'Argenville: *Leben der berühmtesten Maler, nebst einigen Anmerkungen über ihren Character, der Anzeige ihrer vornehmsten Werke und einer Anleitung, die Zeichnungen und Gemälde großer Meister zu kennen – Aus dem Französischen übersetzt, verbessert und mit Anmerkungen versehen* [von Johann Jakob Volkmann]. *Erster Theil: Von den Malern der Italienischen Schule*, Leipzig 1767, 2.

³² Dézallier d'Argenville: *Leben der berühmtesten Maler* [Anm. 31], 2.

³³ Ebd., 3.

³⁴ Ebd., 2.

³⁵ Ebd., 8.

³⁶ Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* (Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens – Münchner Ausgabe*, hg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder und Edith Zehm, 20 in 32 Bdn., München 1985-1998, Bd. 19, 229); vgl. Johannes Grave: *Der »ideale Kunstkörper« – Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen*, Göttingen 2006 (Ästhetik um 1800, Bd. 4), 237.

³⁷ Roland Barthes hat später mit einem ähnlichen Interesse die Geste vom Resultat abgegrenzt: »Unterscheiden wir also die *Botschaft*, die eine Information hervorbringen will, das *Zeichen*, das eine Erkenntnis hervorbringen will, und die *Geste*, die alles übrige (das »Zusätzliche«) hervor-

Auch diese Annäherung an den Schöpfungsakt des Zeichners war aber nur möglich, wenn er jede Linie auf die zeichnerische Geste hin befragte, durch die sie entstanden war. Als Kern des Kultes um Genie, Original und künstlerische Begeisterung im Handzeichnungsdiskurs des 18. Jahrhunderts erweist sich daher der Zug.

Eine bemerkenswerte Parallele zu diesen kunsttheoretischen Reflexionen über die Vorzüge der Handzeichnung findet sich im philosophischen Kontext. Zwar definierte Immanuel Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* die Zeichnung in Abgrenzung zur sinnlichen Farbe als »das Wesentliche«; in ihr böte »nicht, was in der Empfindung vergnügt, sondern bloß, was durch seine Form gefällt, den Grund aller Anlage für den Geschmack«³⁸. Doch hatte er zuvor in der *Kritik der reinen Vernunft*, in einem gänzlich anderen Zusammenhang und ohne Bezugnahme auf kunsttheoretische Fragen, eine Auffassung der Linie vertreten, die auffällig an die Aufwertung des Zugs im Handzeichnungsdiskurs des 18. Jahrhunderts erinnert: »Wir können uns keine Linie denken, ohne sie in Gedanken zu ziehen [...], und selbst die Zeit nicht, ohne indem wir im Ziehen einer geraden Linie (die die äußerlich figürliche Vorstellung der Zeit sein soll) bloß auf die Handlung der Synthesis des Mannigfaltigen, dadurch wir den inneren Sinn sukzessiv bestimmen, und dadurch auf die Sukzession dieser Bestimmung in demselben Acht haben.«³⁹ Kant spricht nicht von der Betrachtung von Handzeichnungen und ebenso wenig von der Praxis künstlerischen Zeichnens, und dennoch pointieren seine Ausführungen, die der Bestimmung der Zeit als reiner Form der Anschauung gelten, das Verständnis der Linie als Linienzug, das sich im 18. Jahrhundert herausgebildet hatte. Kants Vorschlag, sich die Zeit »unter dem Bilde einer Linie« »vorstellig« zu machen, verdeutlicht nachdrücklich, daß mit der Betonung des Linienzugs – genauer: des Vorgangs des Ziehens einer Linie – das Verhältnis von Zeichnung und Zeit in besonderer Weise akzentuiert wurde. In Zeichnungen, die Linienzüge auffällig werden ließen, schien die Zeit erfahrbar zu werden, die beim Ziehen des Strichs verstrichen war.

Die von Kant explizierte Linearität der Zeit, eine metaphysische Prämisse, bot somit eine grundlegende Voraussetzung für die Hoffnungen, die sich im 18. Jahrhundert mit dem Interesse am Zug verbanden. Der Linienzug erschien als ideales graphisches Phänomen, um durch die Verdoppelung des Zeichenaktes in der Rezeption zu einem Ursprung, zu einer »erfüllten« Präsenz zurückkehren zu können. Goethes Versuch, sich durch die Betrachtung einer Skizze »unmittelbar in die Stimmung [zu] versetzen, in welcher der Künstler sich in dem Augenblick des Schaffens befand«, ist Ausdruck dieser paradoxen Linienauffassung. Die Linie galt

bringt, ohne etwas hervorbringen zu wollen.« (Roland Barthes: *Cy Twombly oder Non multa sed multum*, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn – Kritische Essays III*, Frankfurt/M. 1990, 165–183, hier 168).

³⁸ Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, hg. von Wilhelm Weischedel, Werkausgabe, Bd. 10, Frankfurt/M. 1996, 141 (B 42).

³⁹ Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft* I, hg. von Wilhelm Weischedel, Werkausgabe, Bd. 3, Frankfurt/M. 1996, 150 (B 154).

demnach als ein Zeichen, das trotz seiner Vermittlungsleistung Unmittelbarkeit garantieren könne.

Angesichts der skizzierten Aufwertung der Handzeichnung im 18. Jahrhundert müssen die eingangs kurz betrachteten Zeichnungen um so mehr erstaunen. Wenn am Ende eines Jahrhunderts, das eine unvergleichliche Konjunktur des Zugs in der Handzeichnung erlebt hatte, Zeichnungen *ohne* Zug als eine erwägenswerte ästhetische Option erschienen, so stand das Verhältnis von Zeichnung und Zeit zur Disposition. Der Zug als Ausdruck einer Zeitlichkeit, die der Zeichnung eigen war, wurde offenkundig als fragwürdig erachtet.

III. Komplikationen des Zugs

Tatsächlich ist das Verhältnis von Zeichnung und Zeit komplizierter, als es der Rückschluß vom Linienzug auf den zeichnerischen Akt zunächst nahezu legen scheint. Mit jedem Blick auf eine Zeichnung werden gleich mehrere konkurrierende Möglichkeiten von Zeiterfahrungen aufgerufen. Die Betrachtung der Zeichnung selbst vollzieht sich innerhalb einer Zeit, die – so sehr sie auch den Spuren der Künstlerhand zu folgen scheint – nie gänzlich der Zeitlichkeit des zeichnerischen Aktes entsprechen kann. Selbst wenn die nachträgliche Betrachtung einen Linienzug verfolgt, um auf das ursprüngliche Ziehen einer Linie zu schließen, vollzieht sich diese Betrachtung in einem anderen Zeitmaß.⁴⁰ So wie der Spurenleser immer später ist als derjenige, der die Spur hinterlassen hat,⁴¹ folgt auch der Betrachter eines Linienzugs der imaginären Hand des Zeichners verspätet und mit einer anderen Geschwindigkeit. Und anders als bei einem Spurenleser ist ein Einholen desjenigen, der die Spur der Linie hinterließ, in der Zeichnung ausgeschlossen.

Vor allem aber täuscht der Nachvollzug des Linienzuges über die ursprüngliche Offenheit des zeichnerischen Aktes hinweg, der suchend in etwas vorstößt, was

⁴⁰ Die besondere Zeitlichkeit der Betrachtung von Skizzen hat Frans Hemsterhuis bereits im 18. Jahrhundert aus wahrnehmungstheoretischer Sicht intensiv und folgenreich reflektiert. Als Ideal der Perception gilt Hemsterhuis zwar die Erfassung eines Maximums von Ideen in möglichst kurzer Zeit, doch bleibt auch für ihn die Wahrnehmung selbst von meisterhaften Skizzen immer mit einem Rest von Zeitlichkeit behaftet. Vgl. Frans Hemsterhuis: *Lettre sur la sculpture*, in: ders.: *Œuvres philosophiques* I, Paris 1792, 5–47; dazu Peter C. Sonderer: *Unity and Variety. Hemsterhuis on Arts*, in: *Frans Hemsterhuis (1721-1790). Quellen, Philosophie und Rezeption*, hg. von Marcel F. Fresco, Lock Geeraedts u. Klaus Hammacher, Münster 1995, 345–364, bes. 360f. – Von William Hogarth und in der Hogarth-Rezeption ist in besonderer Weise die Temporalität der Wahrnehmung von Schlangenlinien betont worden; vgl. Sabine Mainberger: *Einfach (und) verwickelt – Zu Schillers ›Linienästhetik‹ – Mit einem Exkurs zum Tanz in Hogarth Analysis of Beauty*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 79 (2005), 196–252, bes. 205f.

⁴¹ Vgl. Sybille Krämer: *Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? – Eine Bestandsaufnahme*, in: *Spur – Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, hg. von Sybille Krämer, Werner Kogge und Gernot Grube, Frankfurt/M. 2007, 11–33, bes. 17.

noch nicht gegeben ist. Diese Offenheit, die zugespitzt als eine »transzendente Blindheit« der Zeichnung charakterisiert worden ist,⁴² ist für den Betrachter des Linienzugs vielleicht auf dem Wege der Reflexion einholbar, nicht aber unmittelbar an der Linie selbst erfahrbar. Der Strich, dem der Blick des Betrachters folgt, ist immer schon realisiert, sein Verlauf bereits entschieden. Damit aber vollzieht sich die Wahrnehmung des Betrachters auf einer grundlegend anderen Ebene als die Wahrnehmung des Zeichners beim Ziehen der Linie. Wenn der Betrachter auf das Gezogen-Sein der Linie achtgibt, mithin – nachträglich – die Produktion einer Form, und damit einer Unterscheidung nachzuvollziehen versucht, ist er unvermeidlich Beobachter zweiter Ordnung. Aus gänzlich anderer Warte beobachtet er eine vom Zeichner markierte Differenzsetzung, ohne sie selbst in exakt gleicher Weise wiederholen zu können.⁴³

Jeder aufmerksame Betrachter von Zeichnungen setzt sich diesem verwickelten Verhältnis von Zug und Nachvollzug aus; dennoch ist zu fragen, ob Betrachtern um 1800 diese Komplikationen bewußt gewesen sein können. Deutet die Konjunktur des Zuges in der Zeichenkunst und im Diskurs über Zeichnungen nicht eher darauf hin, daß man die Uneinholbarkeit des eigentlichen Linienzuges zu ignorieren suchte? Gerade die erhöhte Aufmerksamkeit für den Zug dürfte nahezu unvermeidlich dazu geführt haben, daß im 18. Jahrhundert das Bewußtsein für Komplikationen des zeichnerischen Zuges stieg. Zwei für die Zeit charakteristische Erscheinungen, die maßgeblich durch das Interesse an der Handzeichnung gefördert wurden, das Faksimilierungswesen und die Zeichenpädagogik, konfrontierten mit Erfahrungen, die zu einer grundlegenden Kritik am Kult des Zuges veranlassen konnten. Sowohl beim Blick auf Faksimiles von Zeichnungen als auch bei den ersten Schritten zur eigenen zeichnerischen Praxis im Rahmen des Zeichenunterrichtes mußten Kenner und Liebhaber unvermeidlich auf Probleme einer allzu harmonischen und einfachen Engführung von Zeichnung, Zug und Zeit der Betrachtung stoßen. Die stetige technische Fortentwicklung und Verfeinerung von Faksimiles war zwar wesentlich vom zunehmenden Interesse an der »Handschrift« des Künstlers, mithin am Zug, getragen, stellte aber zugleich die Suggestion der Unmittelbarkeit in Frage. Die technisch hoch aufwendigen Faksimilierungsverfahren reproduzierten den ur-

⁴² Jacques Derrida: *Aufzeichnungen eines Blinden – Das Selbstporträt und andere Ruinen*, München 1997, bes. 41 u. 46ff.; vergleichbare Überlegungen zu der mit dem Zeichnen einhergehenden »Blindheit« finden sich bei Maurice Merleau-Ponty: *Die Prosa der Welt* (Übergänge, Bd. 3), hg. von Claude Lefort, München 1984, 87ff.; Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1997, 136f.; und James Elkins: *The Object Stares Back – On the Nature of Seeing*, San Diego 1997, bes. 233–235.

⁴³ Vgl. Niklas Luhmann: *Weltkunst*, in: ders., Frederick D. Bunsen und Dirk Baecker: *Unbeobachtbare Welt – Über Kunst und Architektur*, Bielefeld 1990, 7–45, bes. 10. Für einführende Überlegungen zum Zeichnen als Unterscheiden vgl. ferner Hans Dieter Huber: »Draw a distinction« – Ansätze zu einer Medientheorie der Handzeichnung, in: *Zeichnen – Der deutsche Künstlerbund in Nürnberg 1996*, hg. von Ursula Bindet et al., Berlin 1996, 8–21.

sprünglichen Zug nicht auch nur annähernd in der ihm eigenen Zeitlichkeit. Eine rasch mit der Feder gezogene Linie etwa mußte auf eine eigens präparierte Kupferplatte geritzt und anschließend in diese Platte geätzt werden. Kenner und Liebhaber des 18. Jahrhunderts wußten um die komplizierten Reproduktionsverfahren, die bei der Faksimilierung zum Einsatz kamen. Ihnen war klar, daß der Ätzvorgang der Radierung oder der Aquatinta eine ganz andere Form von Zeitgefühl erforderte als das Zeichnen, da die Dauer des Bades in der ätzenden Säure über die Tiefe und Sättigung der späteren Linie entschied. Was im Faksimile zunächst als getreue, unmittelbare Wiedergabe des ursprünglichen Linienzugs erschien, verdankte sich mithin fundamental anderen zeitlichen Prozessen, die im Ergebnis nicht am Verlauf der Linie, sondern – unter der Lupe – an deren körniger, am Rand »angefressener« Erscheinung sichtbar wurden.

Auch die weithin verbreiteten Konventionen des zeitgenössischen Zeichenunterrichts, der – wie bereits kurz angesprochen – über weite Strecken aus Übungen im Nachzeichnen bestand, implizierten eine Komplikation der Zeitlichkeit des Zugs. Schon das Wort »Nachzeichnen« signalisiert die konstitutive Nachträglichkeit, die diese Form des Zeichnens charakterisiert. Diese Nachträglichkeit geht unvermeidlich mit einer Hemmung und Verlangsamung des Linienzugs einher, da jedem Strich zunächst der konzentrierte Blick auf die Vorlage vorausgehen muß. Dem eingehenden Betrachten von Zeichnungen oder Druckgraphiken kann diese Praxis – wie etwa Goethe erfuhr – sehr förderlich sein.⁴⁴ Der Zeitlichkeit des ursprünglichen Zuges der Künstlerhand kann man in der notwendigen komplexen Verschränkung von Zeichnungs- und Wahrnehmungsvollzügen allerdings kaum näher kommen. Auch hier führte das gestiegene Interesse am Zug zu der Erfahrung, daß dessen vermeintlich unproblematische Unmittelbarkeit sich dem Versuch einer Annäherung zu entziehen schien. Der Kult des Zugs wurde durch seine eigenen Äußerungsformen und Praktiken in Frage gestellt.

Das gilt nicht zuletzt auch für die bloße Betrachtung von Handzeichnungen. Das Ansinnen, mit dem Verfolgen eines Linienzugs der Bewegung einer Hand nachzuspüren, soll – im Handzeichnungsdiskurs des 18. Jahrhunderts – an das Genie des Künstlers und dessen Intention, mithin an den Ursprung der Zeichnung heranführen. Tatsächlich aber sieht der aufmerksame Betrachter des Linienzugs eine farbige Markierung auf Papier. Das Interesse am Zug lenkt den Blick unvermeidlich weg von der Kontur als Begrenzung einer Form und stattdessen auf materielle und performative Aspekte der Zeichnung. Verschwand zuvor die farbige Spur des Strichs, um in der Funktion als Grenzmarkierung aufzugehen, so tritt dieser Grenzcharakter der Linie nun zugunsten ihrer eigenen Materialität zurück. Der Strich geht keineswegs darin auf, Markierung einer Differenz oder Grenze zwischen zwei Flächen zu

⁴⁴ Vgl. Johannes Grave: »Sehen lernen« – Über Goethes dilettantische Arbeit am Bild, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 80 (2006), 357–377.

sein.⁴⁵ Wenn der Betrachter einer schwellenden Linie folgt, um etwa zu beobachten, wie der Künstler den Druck auf die Feder variierte, so realisiert er das Potential der Linie, selbst einen Eigenwert, gewissermaßen die Dimension einer kleinen Fläche, anzunehmen. Was zunächst Begrenzung zu sein schien, erhält so ein eigenes visuelles Gewicht und generiert dabei – an den Rändern des Strichs – eigene Grenzen.⁴⁶ Der anfänglich nebensächliche Strich erscheint nun selbst durch seine eigenen Ränder »gerahmt« und wird zur Hauptsache. Die Differenzmarkierung unterliegt damit weiteren Differenzierungen. Wie weit auch immer eine solche Betrachtung verfolgt wird, in jedem Fall trübt sich mit der Konzentration auf den Zug der Blick auf die mit den Linien bezeichneten Formen erheblich ein. Die Linie als Spur der Künstlerhand, der die besondere Aufmerksamkeit gilt, wird zum Störfaktor für eine Wahrnehmung, die nach etwas Dahinterliegendem, einem bezeichneten Gegenstand, einer Aussage oder dem genialen künstlerischen Einfall sucht. Indem der Linienzug den Blick immer mehr auf sich zieht, verliert er in der Betrachtung seine vermeintliche Einfachheit und erweist sich als unkontrollierbar. Der Moment des Umschlags zwischen dem »Lesen« eines graphischen Zeichens und der Wahrnehmung eines singulären sichtbaren Phänomens wird nicht gänzlich durch den Betrachter gesteuert.⁴⁷ Der Blick auf das Dargestellte und der Nachvollzug des zeichnerischen Prozesses, in dem die Darstellung entstand, lassen sich nicht als alternative Wahrnehmungsoptionen verstehen, zwischen denen der Betrachter gänzlich frei entscheiden könnte, vielmehr scheinen sie kaum mehr koordinierbar.⁴⁸

Um 1800 wird dieses Wechselspiel der Linie zwischen referentieller Bezeichnung und visuellem Eigenwert u. a. am Beispiel der Arabeske⁴⁹ oder der Kalligraphie diskutiert. Es sind bezeichnenderweise Momente einer gesteigerten Aufmerksamkeit für die Form und Materialität von kalligraphischen Zeichen, die etwa in E. T. A. Hoffmanns Märchen *Der goldene Topf* die Lesbarkeit dieser Zeichen radikal in Frage stellen. Dem mit dem Kopieren einer Handschrift betrauten Studenten Anselmus erscheinen die Zeichen auf der Pergamentrolle plötzlich als »so viele sonderbare krause Züge und Schnörkel durcheinander, die ohne dem Auge einen einzigen Ruhepunkt zu geben den Blick verwirren«⁵⁰. Gerade der aufmerksame, konzentrierte

⁴⁵ Derrida: *Aufzeichnungen eines Blinden* [Anm. 42], 57. Für eine kritische Anknüpfung an Derridas Überlegungen zum Linienzug vgl. James Elkins: *Marks, Traces, »Traits«, Contours, »Orli«, and »Splendores« – Nonsemiotic Elements in Pictures*, in: *Critical Inquiry* 21/4 (1995), 822–860, bes. 841f.

⁴⁶ Vgl. Elkins: *Marks, Traces* [Anm. 45], 842.

⁴⁷ Vgl. Michael Newman: *The Marks, Traces, and Gestures of Drawing*, in: *The Stage of Drawing – Gesture and Act*, ed. by Catherine de Zegher, London 2003, 93–108, bes. 99–102.

⁴⁸ Dazu – in kritischer Auseinandersetzung mit Ludwig Wittgenstein und Jean-Paul Sartre – Damisch: *Traité du trait* [Anm. 4], 79–90.

⁴⁹ Vgl. oben Anm. 13.

⁵⁰ E. T. A. Hoffmann: *Der goldene Topf – Ein Märchen aus der neuen Zeit*, in: ders.: *Fantasiestücke in Callot's Manier – Werke 1814*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 2/1, hg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt/M. 1993, 229–321, hier 301. Vgl. auch Günter Oesterle: *Arabeske, Schrift und Poesie in E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen »Der goldne Topf«*, in: *Athenäum* 1 (1991), 69–107.

Blick auf die Zeichen trübt mithin ihre Identifizierbarkeit ein und läßt ihre Opazität hervortreten.

Die Versenkung in den Linienzug und seine eigene opake Erscheinung kann bewirken, daß sich auch dem Betrachter von Zeichnungen zunehmend die Intention des Künstlers entzieht, der er sich doch durch die rezeptive Verdoppelung des zeichnerischen Aktes nähern wollte. Dieser Entzug betrifft genau jenes hinter der Zeichnung Liegende, dem eigentlich das Interesse galt: Ausgerechnet die angestrebte Rückkehr an einen Ursprung und die Wiedererweckung einer ursprünglichen Präsenz erweisen sich als unmöglich. Es sind nicht allein rezeptionsästhetische Komplikationen, wie sie hier beschrieben wurden, die eine solche Rückkehr an einen Ursprung verunmöglichen. Gerade in ihrer Nachträglichkeit ist die Spur, so hat Jacques Derrida vorgeschlagen, nicht nur als komplexe Relation der an sich linearen Zeitformen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu verstehen,⁵¹ sondern als eine fundamentale Infragestellung dieses »vulgären Zeitbegriffs«⁵². Bereits bei ihrer Produktion sei es der Spur unmöglich, »in der Fülle einer Gegenwart und einer absoluten Präsenz zu entstehen«⁵³. In diesem Sinne verstanden, kann die Spur nicht der Ort einer Rückkehr zum Ursprung sein, sie fungiert vielmehr als eine Operation, die eine von den Begriffen Präsenz und Ursprung getragene Metaphysik dekonstruiert.⁵⁴ Die Spur geleitet nicht zum Ursprung zurück, indem sie etwa als Linie die linear-sukzessive Zeit des Zugs vorstellig macht, sondern lenkt den Blick auf eine ursprüngliche Differenz.

IV. Zeichnung ohne Zug

Die skizzierten rezeptionsästhetischen Komplikationen des Zugs könnten ein wesentlicher Grund für die auffällige, bewußte Negierung von Strich, Zug und Hand in vielen Zeichnungen der Zeit um 1800 sein, wenngleich die zuletzt angedeutete philosophische Brisanz dieser Komplikationen kaum offensichtlich gewesen sein dürfte. An den Zeichnungen nazarenischer Künstler wie Johann Friedrich Overbeck, Peter Cornelius oder Franz Pfaff läßt sich festmachen, daß der Negierung des Zugs tatsächlich die Skepsis gegenüber dem im 18. Jahrhundert gepflegten Rückschluß vom Linienzug auf die künstlerische Geste zugrunde lag. Der Bruch mit diesem Verständnis von Zeichnung ist umso bemerkenswerter, als die Nazarener mit ihrer immer wieder pathetisch geäußerten Selbstverpflichtung, nur dem »eigenen

⁵¹ Für ein solches Konzept vgl. Georges Didi-Hubermans Begriff des »Anachronismus« (Georges Didi-Huberman: *Devant le temps – Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris 2000).

⁵² Vgl. Jacques Derrida: *Grammatologie*, Frankfurt/M. 1983, 125; sowie ders., *Die différance*, in: *Randgänge der Philosophie*, 2. Aufl. Wien 1999, 31-56, bes. 50.

⁵³ Derrida: *Grammatologie* [Anm. 52], 122.

⁵⁴ Vgl. Derrida: *Grammatologie* [Anm. 52], bes. 81-87 u. 114-128.

Gefühl« zu folgen,⁵⁵ auf den ersten Blick an den Handzeichnungsdiskurs des 18. Jahrhunderts anzuschließen scheinen. Wäre nicht ein betont individueller Einsatz des Linienzugs das beste Mittel gewesen, dem »eigenen Gefühl« Ausdruck zu verleihen? Konnte nicht der Kult der Skizze einen Weg weisen, wie das Gefühl des Künstlers unmittelbar in der Zeichnung anschaulich würde?

Doch wie fragwürdig ein derartiger Schluß vom Zug auf das Künstlerindividuum inzwischen geworden war, zeigt sich unmißverständlich im nazarenischen Zeichenstil. Die Berufung der Nazarener auf das »eigene Gefühl« führte paradoxerweise zur Vermeidung aller gestischen, dynamischen oder gar virtuosen Elemente in der Zeichnung.⁵⁶ Die Briefe und Berichte, die Johann Friedrich Overbeck und Franz Pfors während ihrer Studienzeit an der Wiener Akademie schrieben, führen vor Augen, daß sie einen betont herausgestellten, schwungvollen Linienzug nicht als Ausweis von Individualität und Emotionalität, sondern als leere rhetorische Geste verstanden, die allein auf Konvention beruhte.⁵⁷ Richtungsweisend für die weitere Entwicklung von Overbeck und Pfors wurden zwei ältere Künstler, die ihrerseits schon mit der Akademie gebrochen hatten: Asmus Jakob Carstens und Eberhard Wächter. Wächter, den Overbeck und Pfors in Wien kennen lernten, schrieb in einem Brief über Carstens' zeichnerischen Stil: »Carstens hatte zwar selbst nicht viel Machwerk, oder Faustkunst. Aber eben dieß erhöht den werth sr. Arbeiten, daß die Hand nur den geringsten, u: bloß nöthigen Antheil an ihrer Güte hat.«⁵⁸ Den Anteil der »Hand«, der »Faustkunst«, an der Wirkung der Zeichnung auf ein Minimum zu reduzieren, wurde fortan auch zur Maxime der Nazarener.⁵⁹ Als Ideal galt eine Zeichnung, die nicht mehr an den Akt des Zeichnens denken ließ.

Diese Auffassung von Zeichnung erwies sich als unverzichtbar für eines der Hauptanliegen der Nazarener: die Restitution einer genuin christlichen Bildkunst.

⁵⁵ Vgl. etwa Overbecks Brief an seinen Vater vom 5. Februar 1808; Margaret Howitt: *Friedrich Overbeck – Sein Leben und Schaffen – Nach seinen Briefen und andern Documenten des handschriftlichen Nachlasses*, 2 Bde., Freiburg/Br. 1886, I, 68.

⁵⁶ Insofern folgte Carl Friedrich von Rumohr einem anderen, aus der Sicht der Nazarener veralteten Begriff von Zeichnung, als er ihnen – aufgrund ihres zeichnerischen Stils – »Ängstlichkeit« unterstellte: »Nun blicke Einer einmal in die Studienbücher vieler heutigen Maler. Kein einziges Studium der Arbeit und des Erkennens im Buche, aber ängstlicher, reinlicher Fleiß in der Nachahmung dessen, was eben ihnen gefallen; und nicht bloß dessen, was ihnen darin gefallen, sondern auch alles Müßigen und Zufälligen, das den gefälligen Gegenstand eben begleitet hat. Kein Knopf zu wenig; [...]« (Carl Friedrich von Rumohr: *Drey Reisen nach Italien – Erinnerungen*, Leipzig 1832, 195f.).

⁵⁷ Vgl. Pfors Studienbericht von 1810, bei Fritz Herbert Lehr: *Die Blütezeit romantischer Bildkunst – Franz Pfors der Meister des Lukasbundes*, Marburg 1924, bes. 38; ferner: Hans-Joachim Ziemke: *Franz Pfors Studiumsbericht*, in: *Correspondances – Festschrift für Margret Stufmann zum 24. November 1996*, hg. von Hildegard Bauereisen und Martin Sonnabend, Mainz 1996, 135–146.

⁵⁸ Zit. nach Busch: *Die notwendige Arabeske* [Anm. 13], 321.

⁵⁹ Vgl. auch die Verpflichtung im Bundesbrief der Nazarener, »eifrig jeder akademischen Manier entgegen zu wirken« (zit. nach Hollein/Steinle: *Religion Macht Kunst* [Anm. 6], 260).

Eine exemplarische Werkgruppe, Ferdinand Oliviers Zyklus *Sieben Gegenden aus Salzburg und Berchtesgaden*, mag diesen Aspekt veranschaulichen.⁶⁰ Der zunächst in Zeichnungen vorbereitete Zyklus erschien 1823 in Form von Kreidelithographien, doch wenngleich es sich letztlich um eine druckgraphische Folge handelt, erweist sie sich bei näherem Hinschauen als Schlüsselwerk für die Frage nach einer »Zeichnung ohne Zug«.

Erste Versuche der Vervielfältigung der insgesamt neun Blätter durch Radierungen hatte Olivier abgebrochen⁶¹ – offenbar entfernte sich das Druckbild zu sehr von der zeichnerischen Vorlage, vielleicht mißfiel ihm auch die Nähe der Radierung zur gestrichelten Skizze, die der Graphikdiskurs des 18. Jahrhunderts so nachdrücklich betont hatte.⁶² Seinem charakteristischen Zeichenstil entsprach offenkundig mehr die neue Technik der Lithographie, die er sich schließlich für die Graphikfolge eignete. Daß der Wahl der Reproduktionstechnik besondere Bedeutung zukommen mußte, wird klar, wenn man auf den graphischen Stil der Lithographien blickt. Die gleichmäßig starke, leicht tonig-körnige Linie integriert alle Formen und Details der Darstellung in ein übergreifendes graphisches System und bindet sie an die Bildfläche. Kein einzelner Strich lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters allein auf sich, so daß etwa über den Linienzug als Spur der Hand der Zeichenvorgang selbst erfahrbar würde; eine zusätzliche Tonplatte erhöht zudem bei stärker schraffierten Partien die Bindung der Striche an die Bildfläche. Die Funktion dieser graphischen Erscheinung, die ihren Charakter als von Menschenhand herrührende »Faktur« verschleiert, geht offenbar nicht allein in einer historistischen Stiladaption auf, die an die »Bestimmtheit« und »Härte« altdeutscher Druckgraphik erinnert. Obwohl Oliviers Zyklus mit der Faksimile-Kultur des 18. Jahrhunderts das Anliegen teilt, die

⁶⁰ Vgl. Peter Märker: »Selig sind die nicht sehen und doch glauben« – Zur nazarenischen Landschaftsauffassung Ferdinand Oliviers, in: *Städel-Jahrbuch* NF 7 (1979), 187–206; Antony Griffiths und Frances Carey: *German Printmaking in the Age of Goethe*, London 1994, 209–214, Nr. 135; Helmut Börsch-Supan: *Ferdinand Oliviers Wochentagszyklus*, in: *Sommerreisen nach Salzburg im 19. Jahrhundert – Ergebnisse eines interdisziplinären Symposiums*, hg. von Wolfram Morath, Salzburg 1998 (Carolino Augusteum – Salzburger Museum für Kunst und Kulturgeschichte. Jahresschrift 43/44, 1997/98), 99–109; Ludwig Grote: *Die Brüder Olivier und die deutsche Romantik*, erweiterter Nachdruck der Ausgabe Berlin 1938 (Kataloge der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau, Bd. 7), Berlin 1999, 212–228; Werner Telesko: *Zum Sinngehalt der lithographischen Serie »Sieben Gegenden aus Salzburg und Berchtesgaden ...« (1823) von Ferdinand Olivier – Natur und Religion in der Kunst der Nazarener*, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 58, 2004, Heft 1, 62–72; Beyer: *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland* [Anm. 6], 489f.; Johannes Grave: *Landschaft als Bildkritik – Restitution von Bildlichkeit bei den Nazarenern und Caspar David Friedrich*, in: *Landschaft am »Scheidepunkt« – Evolutionen einer Gattung in Kunsttheorie, Kunstschaffen und Literatur um 1800*, hg. von Markus Bertsch und Reinhard Wegner, Göttingen 2009 [im Druck] (mit weiterer Literatur).

⁶¹ Zu den drei erhaltenen Radierungen vgl. insbes. Gisela Scheffler: *Zur Wechselwirkung zwischen künstlerischer Absicht und graphischen Techniken im Entstehungsprozeß der »Sieben Gegenden aus Salzburg und Berchtesgaden [...]« von Ferdinand Olivier*, in: *Druckgraphik – Funktion und Form*, hg. von Robert Stalla, München 2001, 111–118.

⁶² Vgl. etwa die in Anm. 30 zitierte Äußerung Johann Caspar Füßslis.



Abb. 4: Ferdinand Olivier: *Dienstag. Bergveste Salzburg von der Mittagsseite* (um 1818-1822), Kreidelithographie, 28,9 x 32,5 cm (Blatt), München, Staatliche Graphische Sammlung.

zeichnerische Vorlage möglichst genau zu reproduzieren, verfolgt er ein entgegengesetztes Ziel. Diente die Faksimilierung dazu, anders als bei früheren Formen der Reproduktion endlich auch die individuelle Strichführung, die »Hand« des Künstlers, wiedergeben zu können, so soll bei Olivier alles Individuelle, Handschriftliche, jede Spur, die auf die Künstlerpersönlichkeit verweisen könnte, ausgeblendet werden.

Dieselbe Strategie, potentielle Attraktionen gar nicht erst auffällig werden zu lassen, verfolgte Olivier auch in der Darstellung seiner Bildmotive. So wie er jedes Ausstellen einzelner, virtuoser Linienzüge meidet, unterläuft er durch die beiläufige Darstellung der eigentlichen landschaftlichen Sensationen das Interesse des Betrachters am Salzburger und Berchtesgadener Land. Die Landschaft, die gerade eine erste touristische Erschließung erfuhr, wird in den Lithographien außerordentlich unspektakulär präsentiert. Die herausragenden landschaftlichen Szenerien werden im Zyklus nicht besonders hervorgehoben; und auch die im Bild dargestellten Staffagefiguren widmen ihnen keine Aufmerksamkeit. Statt der Inszenierung von Attraktionen im Bildraum setzt Olivier auf eine kompositorische Verspannung der Bildelemente, insbesondere von Horizontalen und Diagonalen, auf der Bildfläche, so daß jede Anmutung von kontingenter Augenblicklichkeit durch die kalkulierte Komposition der Landschaften unterbunden wird. Eine eher streifenartige Staffe- lung der Bildgründe läuft auf dem Blatt mit der Bergveste Salzburg (Abb. 4) dem Eindruck einer für den Betrachter begehbaren Landschaft zuwider. Die Darstellung *Fußpfad auf dem Mönchsberge bey Salzburg* (Abb. 5) erweist sich bei näherer Betrachtung



Abb. 5: Ferdinand Olivier: *Mittwoch. Fußpfad auf dem Mönchsberge bey Salzburg* (um 1818–1822), Kreidelithographie, 28,2 x 32,9 cm (Blatt), München, Staatliche Graphische Sammlung.

tung als subtil verwobenes Geflecht von Diagonalen, die der Bildstruktur zusammen mit den auffällig rahmenden Bäumen im Mittelgrund ein hohes Maß an Festigkeit geben.⁶³ Olivier reagierte auf diese Weise auf Probleme, die der Versuch mit sich bringen mußte, die Landschaft als Gegenstand in die christliche Bildkunst der Nazarener einzubringen. Sollte die Landschaft im Sinne der Nazarener bildwürdig werden, so mußten verbreitete Formen der Landschaftswahrnehmung unterbunden werden. Weder durfte das Landschaftsbild als reine Landschaftsvedute aufgefaßt werden, weil ihm so nur dokumentarischer Wert zukäme, noch durfte es den Betrachter dazu einladen, in der dargestellten Landschaft virtuell zu wandern, da sonst die Bildlichkeit der Darstellung und mit ihr der Verweischarakter ausgeblendet würden.

Die Distanzierung des Betrachters, das Unterbinden konventioneller Wahrnehmungsmuster sowie Strategien einer gezielt angestrebten »Unähnlichkeit« eröffnen Olivier ein Feld, um zeichenhafte Verweise im Bild zu etablieren. Vor allem die Bildfiguren können sich nun aus einer Funktionalisierung als Staffage lösen, sie lassen an biblische oder legendarische Vorbilder⁶⁴ denken und erheben auf diese Weise die gezeigte Landschaft zu einem christlichen Topos, ohne ihn sogleich als Ort eines konkreten heilsgeschichtlichen Ereignisses auszuweisen. In eine umfassende christliche Ordnung fügen sich die einzelnen Bilder aber vor allem durch die Zusammen-

⁶³ Vgl. Beyer: *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland* [Anm. 6], 489f.

⁶⁴ Peter Märker hat darauf hingewiesen, daß diese unübersichtbaren Allusionen keine Stringenz aufweisen: »Die Sinnbeziehungen bleiben fragmentarisch.« (Märker: »*Selig sind die ...*« [Anm. 60], 188).

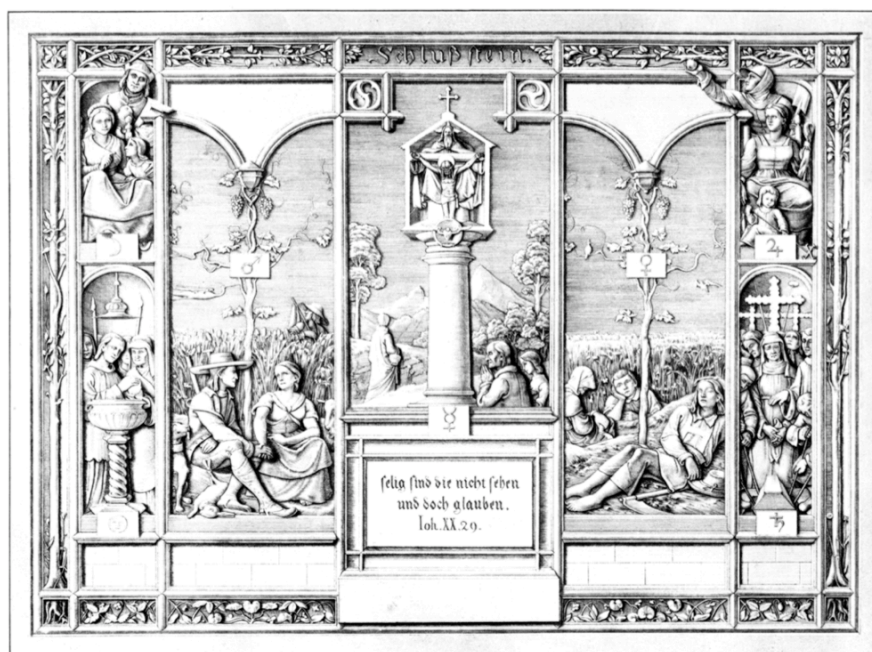


Abb. 6: Ferdinand Olivier: *Schlußstein* (um 1818-1822), Kreidelithographie, 30,7 x 40 cm (Blatt), München, Staatliche Graphische Sammlung.

stellung zu einem Zyklus. Sieben Landschaften werden explizit sieben Wochentagen zugeordnet; sie sollen nicht für sich stehen, sondern als Teil eines umfassenden Zusammenhangs aufgefaßt werden. Von der Schöpfungsgeschichte an sind Natur und Mensch in eine zeitliche Struktur eingebunden, der selbst in keiner Weise Sichtbarkeit zukommt.⁶⁵ Nur in dieser gottgegebenen Ordnung aber scheinen Oliviers Bilder von Salzburger und Berchtesgadener Landschaften ihre Berechtigung zu finden.

Erst das Schlußblatt (Abb. 6) des gesamten Zyklus expliziert die Motivation, die Oliviers Wahl des Dargestellten und der graphischen Darstellungsform zugrunde liegt. Das letzte Blatt stellt die »Sieben Gegenden« unter ein besonders radikales, paradoxes Motto: »Selig sind, die nicht sehen, und doch glauben.« (Joh 20, 29). Der christliche Transzendenzbezug, um den es Olivier ging, setzte den Bruch mit einer rein innerweltlichen Wahrnehmung voraus, mußte Figurationen suchen, die etwas »unähnlich« erscheinen lassen, um ein falsches Vertrauen auf den Sehsinn zu verhindern. Diese grundlegende Seh-Kritik ließ sich nicht mehr mit dem Konzept vereinbaren, über ein genaues Betrachten des Linienzugs nochmals den zeichnerischen Akt nachzuvollziehen. Weil das »eigne Gefühl« des Künstlers, das die Richtschnur

⁶⁵ Vgl. Börsch-Supan: *Ferdinand Oliviers Wochentagszyklus* [Anm. 60], 101.

seiner Tätigkeit sein sollte, jede unmittelbare sinnliche Manifestation überstieg, galt es, die Zeichnung von klar erkennbaren Spuren des Zeichenaktes frei zu halten.

Nicht zuletzt verhinderte Oliviers graphische Gestaltung der Blätter eine allzu unproblematische Analogisierung des Linienzugs mit der Zeitlichkeit des zeichnerischen Aktes. Die kontingente, vergängliche Zeit der künstlerischen Schöpfung konnte nicht von Interesse sein, wenn es darum ging einen von Gott eingerichteten Zyklus der Zeit, die Woche mit ihren sieben Tagen, vor Augen zu führen und dabei die Natur, Gottes vor der Zeit vollzogene Schöpfung, zu zeigen. Ihr, und nicht dem ohnehin fragwürdigen Rückschluß auf die Tat des Künstlers sollte die Aufmerksamkeit des Betrachters gelten.

Oliviers Versuch, in Zeichnung und Druckgraphik jeden auffälligen Linienzug zu vermeiden, um den seines Erachtens falschen Schluß vom Zug auf eine Intention o. ä. zu unterbinden, markiert einen Extrempol. Ein gänzlich anderes, mindestens ebenso so radikales Konzept von »Zeichnung ohne Zug« deutet sich bereits fast 50 Jahre zuvor in Ansätzen an. Doch sind uns die Werke des Zeichners, der vielleicht am konsequentesten nach einer Zeichnung ohne Zug gestrebt hat, nur in der literarischen Fiktion zugänglich: gemeint sind die zeichnerischen Bemühungen von Goethes berühmter Romanfigur Werther. Einer der ersten Briefe Werthers enthält einen Bericht, der sich implizit als Programm einer Zeichnung ohne Zug lesen läßt. Der Brief vom 10. Mai gilt gemeinhin als Schwärmerei eines dilettantischen Künstlers, der durch eine besondere Anspannung seiner Einbildungskraft technische Mängel sublimiere. Sein Bericht jedoch erlaubt auch andere Erklärungen: »Ich bin so glücklich, mein Bester, so ganz in dem Gefühl von ruhigem Dasein versunken, daß meine Kunst darunter leidet. Ich könnte jetzo nicht zeichnen, nicht einen Strich, und bin niemals ein größerer Maler gewesen als in diesen Augenblicken. Wenn das liebe Tal um mich dampft, und die hohe Sonne an der Oberfläche der undurchdringlichen Finsternis meines Waldes ruht, nur einzelne Strahlen sich in das innere Heiligtum stehlen, und ich dann im hohen Grase am fallenden Bache liege, und näher an der Erde tausend mannigfaltige Gräsgen mir merkwürdig werden. Wenn ich das Wimmeln der kleinen Welt zwischen Halmen, die unzähligen, unergründlichen Gestalten, all der Würmgen, der Mückgen, näher an meinem Herzen fühle, und fühle die Gegenwart des Allmächtigen, der uns nach seinem Bilde schuf, das Wehen des Allliebenden, der uns in ewiger Wonne schwebend trägt und erhält. Mein Freund, wenn's denn um meine Augen dämmert, und die Welt um mich her und Himmel ganz in meiner Seele ruht, wie die Gestalt einer Geliebten; dann sehn ich mich oft und denke: ach könntest du das wieder ausdrücken, könntest du dem Papier das einhauchen, was so voll, so warm in dir lebt, daß es würde der Spiegel deiner Seele, wie deine Seele ist der Spiegel des unendlichen Gottes. Mein Freund –

Aber ich gehe darüber zugrunde, ich erliege unter der Gewalt der Herrlichkeit dieser Erscheinungen.«⁶⁶

Werthers Bericht evoziert ein Naturerlebnis, in dem die Wahrnehmung kleinster Einzelheiten völlig problemlos mit einem Totaleindruck kurzgeschlossen scheint.⁶⁷ Obwohl er dem unscheinbarsten Insekt und den mit bloßem Auge kaum mehr beobachtbaren Details der Pflanzenwelt nachgeht, formt sich das Erlebnis dennoch zu einer Ganzheit, wird seine Umgebung zu einer »Welt«, die sich sogar zum unmittelbaren Erlebnis von Transzendenz zu steigern vermag. Geradezu den Status eines Beweises dieser Intensität, Dichte und Ganzheitlichkeit des Erlebnisses erlangt Werthers Einsicht, die »Herrlichkeit dieser Erscheinungen« nicht zeichnerisch erfassen zu können. Signifikant ist insbesondere seine Präzisierung, er könne angesichts dieses Erlebnisses »keinen Strich« ziehen. Tatsächlich würde jedem Strich, jedem Zug, eine kritische Infragestellung der Ganzheit und Gegenwärtigkeit innewohnen, die Werther postuliert. Jeder Strich würde Grenzen ziehen und Differenzen markieren, würde Entscheidungen treffen und andere Optionen ausschließen. Die unendliche Fülle an Möglichkeiten, die noch dem weißen Papier eigen ist, würde mit jedem Zug dramatisch eingeschränkt. Werther stößt sich daher nicht allein an der dem Zug eigenen Zeitlichkeit, sondern insbesondere auch an der mit jeder Linie verbundenen Differenzsetzung.

Seine Ersatzhandlung, das Schreiben,⁶⁸ kann dieses Problem allerdings ebenfalls nicht umgehen. Vermeidet er zunächst identifizierende Benennungen, indem er sich bewußt auf atmosphärische Wahrnehmungen konzentriert – das Dampfen des Tales, die undurchdringliche Finsternis des Waldes –, so beginnt die ganzheitliche Geschlossenheit des Erlebnisses mit der Wendung zu den kleinsten denkbaren Einheiten, den Gräschen, Würmchen und Mückchen, zu zerfallen. Werthers Insistieren auf dem Wimmeln, auf der unüberschaubaren Mannigfaltigkeit und der unzähligen Vielzahl von Insekten versucht die Konzentration auf ein konkretes Einzelnes zu verhindern, doch nötigt ihn das Medium der Sprache zu Benennungen, mithin zu

⁶⁶ Goethe: *Sämtliche Werke* [Anm. 36], Bd. 1.2, 199. – Für ausführlichere Überlegungen zu Werther als Zeichner vgl. etwa Gerhard Kurz: *Werther als Künstler*, in: *Invaliden des Apoll – Motive und Mythen des Dichterleids*, hg. von Herbert Anton, München 1982, 95–112; Achim Aurnhammer: *Maler Werther – Zur Bedeutung der bildenden Kunst in Goethes Roman*, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* NF 36 (1995), 83–104; Ernst Osterkamp: *Dämmerung – Poesie und bildende Kunst beim jungen Goethe*, in: *Der junge Goethe – Genese und Konstruktion einer Autorschaft*, hg. von Waltraud Wiethölter, Tübingen 2001, 145–161, bes. 149f.; Jörg Löffler: *Unlesbarkeit – Melancholie und Schrift bei Goethe*, Berlin 2005 (Philologische Studien und Quellen, Bd. 193), 38–59.

⁶⁷ Zum Begriff des Totaleindrucks vgl. Gerhard Hard: *Der ›Totalcharakter der Landschaft‹ – Re-Interpretation einiger Textstellen bei Alexander von Humboldt*, in: Herbert Wilhelmi, Gerhard Engelmann und Gerhard Hard: *Alexander von Humboldt – Eigene und neue Wertungen der Reisen, Arbeit und Gedankenwelt*, Wiesbaden 1970 (Erdkundliches Wissen – Beihefte zur Geographischen Zeitschrift, Bd. 23), 49–73; Grave: »Sehen lernen« [Anm. 44], 360–362.

⁶⁸ Zum Schreiben als Ersatzhandlung des Zeichnens vgl. Derrida: *Aufzeichnungen eines Blinden* [Anm. 42], 43.

begrifflichen Differenzmarkierungen, die den Totaleindruck in Frage stellen. Nicht nur der Stift des Zeichners, sondern auch die Feder des Briefschreibers zerstört die fragile Ganzheit. Weder Zeichnung noch Schrift, die zwei klassischen papierbasierten Kulturtechniken, können hier genügen, weshalb Werther zu der Metapher greift, er wüßte sich, das Erlebnis »dem Papier [...] einhauchen« zu können.

Sein Eingeständnis, diesem unmöglichem Anspruch nicht entsprechen zu können und »unter der Gewalt der Herrlichkeit dieser Erscheinungen« zugrunde zu gehen, wird gemeinhin als Scheitern des Dilettanten verstanden. So einsichtig diese Begründung von Werthers Verzicht auf jedes Zeichnen auch ist, bleibt dennoch offen, warum er für sich in Anspruch nehmen kann, »niemalen ein größerer Maler gewesen« zu sein. Die Erklärung, Werther male hier in Worten,⁶⁹ kann nicht gänzlich überzeugen, da ja auch seine detaillierte Beschreibung dem grundlegenden Problem unterliegt, Differenzsetzungen vorzunehmen, die die Einheit des Totaleindrucks in Frage stellen.⁷⁰ Zwar entfaltete bereits Karl Philipp Moritz in seinem literaturrexegnetischen Kabinetstück »Über ein Gemälde von Goethe« den Gedanken, in Werthers »poetische[m] Gemälde«⁷¹ bildeten sich die einzelnen Elemente »zu einem vollendeten Ganzen«⁷², doch mußte auch Moritz von einer »Folge« verschiedener »Umrisse« und »Züge« sprechen.⁷³ Seine eigene Interpretation des »Gemäldes« entkommt nicht dem Zwang, immer wieder Differenzen zu markieren und damit nochmals die »Natur« zu verfehlen, die sich als »mächtiger« erweist und »sich von dem menschlichen Geiste weder in Worte noch Umrisse bringen läßt«⁷⁴.

⁶⁹ Vgl. Osterkamp: *Dämmerung* [Anm. 66], 149.

⁷⁰ Signifikant ist Werthers *en passant* vorgenommene Differenzierung zwischen Zeichnen und Malen. Die Malerei als weniger linienbetonte künstlerische Technik wurde in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als das Medium charakterisiert, das den Übergängen und atmosphärischen Grenzverwischungen des natürlichen Scheindrucks eher gerecht werden könne; vgl. etwa Christian Ludwig von Hagedorn: *Betrachtungen über die Malerey*. 2 Teile, Leipzig 1762 [reprographischer Nachdruck Hildesheim 1997], II, 555-562 u. 573. In der Kunst und Kunsttheorie der frühen Neuzeit galt die Farbe allgemein als besonders geeignetes Mittel, um die »Lebendigkeit« und Einheit des Bildes zu sichern; vgl. dazu Frank Fehrenbach: *Kohäsion und Transgression – Zur Dialektik lebendiger Bilder*, in: *Animationen / Transgressionen – Das Kunstwerk als Lebewesen*, hg. von Ulrich Pfisterer und Anja Zimmermann, Berlin 2005 (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, Bd. 4), 1-40.

⁷¹ Karl Philipp Moritz: *Über ein Gemälde von Goethe*, in: ders.: *Werke in zwei Bänden, II: Popularphilosophie, Reisen, Ästhetische Theorie*, hg. von Heide Hollmer und Albert Meier, Frankfurt/M. 1997, 911-918, hier 911. – Der Text erschien erstmals 1792 in der *Deutschen Monatsschrift*.

⁷² Ebd., 912.

⁷³ Ebd., 915 (Folge), 915f. (Umrisse) und 912 (Züge). – Bemerkenswert ist in diesem Kontext die Bedeutung des »Zugs« in Lessings Definition des »poetischen Gemäldes« als einer besonderen »Verbindung mehrerer Züge« (*Laokoon*, Kap. XIV, vgl. Gotthold Ephraim Lessing: *Werke in zwölf Bänden, V/2: Werke 1766-1796*, hg. von Wilfried Barner, Frankfurt/M. 1990, 113).

⁷⁴ Moritz: *Über ein Gemälde von Goethe* [Anm. 71], 915. Vgl. auch Elliott Schreiber: *Towards an Aesthetics of the Sublime Augenblick – Reading Karl Philipp Moritz Reading Goethe's »Die Leiden des jungen Werthers«*, in: *The Enlightened Eye. Goethe and Visual Culture* (Amsterdamer Beiträge zur neueren

Vielleicht ist es daher berechtigt, gezielt auf das ausdrücklich erwähnte »Papier« zu schauen. Nach dem Bekenntnis, nicht zeichnen zu können und dennoch nie ein größerer Maler gewesen zu sein, setzt Werther zu einer Erklärung dieser paradoxen Behauptung an. Indem diese Erklärung mit der Konjunktion »wenn« einsetzt, wird dem Leser suggeriert, es werde die Situation imaginiert, aus der erst das Scheitern des Zeichnens folgt, mithin die Situation des Zeichners *vor* dem ersten Strich. Werther, so läßt diese Erklärung vermuten, entscheidet sich nicht sogleich dafür, gar nicht zu zeichnen, sondern verharrt zunächst in der Situation, *noch* nicht zu zeichnen.⁷⁵ Sein Bericht lädt in äußerst auffälliger Weise genau den Moment auf, dem der eigentliche Zeichenakt zu folgen hätte. Nicht zuletzt durch eine kalkulierte Stauung im Textfluß erhält dieser Moment eine ungewöhnliche zeitliche Dehnung. Dreimal setzt Werther zu langen Beschreibungen an, die er mit dem als Anapher fungierenden »wenn« (bzw. »wenn's«) einleitet, so daß sich die vielfältigen Natureindrücke geradezu akkumulieren, um nach der Konjunktion »dann« endlich zu ihrer Bestimmung zu gelangen. Eine Erfüllung im künstlerischen Zeichenakt erfolgt zwar nicht, doch ist dem Verzicht auf das Zeichnen ein spürbar langes Zaudern vorhergegangen.

Es ist dieses Zaudern vor dem endgültigen Verzicht, das als eine besondere Form der »Zeichnung ohne Zug« gelten kann. Denn im gedehnten Moment des Zögerns, der zunächst als ein Moment vor dem Zeichenversuch erscheint, ist das weiße Blatt nicht mehr nur ein einfacher Bogen Papier, sondern bereits ein Bildgrund, ohne daß einzelne gezogene Striche die Fülle der zeichnerischen Möglichkeiten einschränken würden. Für die Dauer dieses Zauderns wird das Papier vorübergehend zu einer Zeichnung ohne jeden Zug, die nicht allein aus einem flachen Blatt Papier besteht, sondern in der Fläche bereits eine – freilich unermessliche – Tiefe eröffnet. Werther selbst legt den Gedanken an eine solche Koinzidenz von Fläche und Tiefe nahe, wenn er – in äußerst befremdlicher Wortwahl – von der »Oberfläche der undurchdringlichen Finsternis meines Waldes« spricht, an der die »hohe Sonne« ruhen würde. Versteht man Werthers gedehntes Zaudern vor dem Setzen eines Strichs als ein Zeichnen ohne Zug, so wird letztlich die Tradition des frühneuzeitlichen Begriffs von Zeichnung oder *disegno* in Frage gestellt. Die Zeichnung würde dann nicht mehr primär als Differenzmarkierung, als Umreißen der Form gelten, sondern wäre ausgehend vom Grund zu denken.⁷⁶

Germanistik, Bd. 62), ed. by Evelyn K. Moore and Patricia Anne Simpson, Amsterdam 2007, 193–217, bes. 208–217.

⁷⁵ Zu den Voraussetzungen der Situation des Zeichners *vor* dem ersten Strich vgl. Wolfram Pichler und Ralph Ubl: *Vor dem ersten Strich – Dispositive der Zeichnung in der modernen und vormodernen Kunst*, in: *Randgänge der Zeichnung*, hg. von Werner Busch, Oliver Jehle und Carolin Meister, München 2007, 231–255.

⁷⁶ Yves Bonnefoy hat die provokante Dimension eines dauerhaften Zauderns vor dem Strich in einem Gedankenexperiment vor Augen geführt, das an Werthers Erlebnis erinnert. Auch für Bonnefoy ist die Verweigerung des Zugs eine Ablehnung der dinglichen Identifikation, die das

Werther reagiert mit seinem Zaudern primär auf das Problem, daß jede mit dem Linienzug vorgenommene Differenzmarkierung den Spielraum des Möglichen einschränkt und die von ihm erlebte Ganzheit zerteilt. Sein Verhalten ließe sich aber ebenso als eine Antwort auf die Einsicht verstehen, daß die Zeitlichkeit des Zugs fraglich geworden ist. Mit seinem Zögern setzt Werther eine spurlos vergehende Zeitspanne gegen die Zeit des Linienzugs, die zunächst konserviert zu sein scheint, aber dem Betrachter dennoch nie gänzlich zugänglich wird. Der Dauer des Zauderns ist dieses Problem nicht inhärent. Da das Zögern ohne jede Spur bleibt, animiert es niemanden, nach dem »Ursprung« dieses Zögerns zu suchen und es in die Präsenz des eigenen Erlebens zurückholen zu wollen.

Werther wird jedoch seinem utopischen Entwurf einer Zeichnung ohne Zug, die in seinem Bericht vom 10. Mai als eine Option aufscheint, im weiteren Verlauf des Romans nicht treu bleiben. Nur gut zwei Wochen später, am 26. Mai, berichtet er ausführlich, wie er zwei Knaben in der freien Natur gezeichnet habe. In jeglicher Hinsicht ist der Bericht über diese Zeichnung ein Gegenstück zu den Erfahrungen des 10. Mai. Werther setzt sich nun nicht einer überwältigenden Fülle von Natureindrücken und einem Gewimmel von Details aus, sondern beschränkt sich auf wenige und – wie er betont – unbewegte Gegenstände: Zu den ruhig sitzenden Knaben kommen nur drei Motive, ein »Zaun, ein Tennentor und einige gebrochne Wagenräder«, hinzu. Nach etwa einer Stunde habe er zufrieden feststellen können, »daß ich eine wohlgeordnete sehr interessante Zeichnung verfertigt hatte, ohne das mindeste von dem meinen hinzuzutun.«⁷⁷ Entscheidend ist der zuletzt angefügte Nebensatz. Er läßt vermuten, daß Werther zeichnen will, ohne seine Linienzüge und seine zeichnerischen Gesten auffällig werden zu lassen. Und auch über den zeichnerischen Akt hinaus will er jede materielle und mediale Spezifik der Zeichnung ausblenden; an das Zeichnen, das Material und mögliche Verfahren möchte er keinen Gedanken mehr verschwenden. Kritisch-distanziert rechnet er daher mit allem Regelwerk ab. Doch setzt er – trotz einer abermaligen Betonung des künstlerischen Genies – nicht auf individuellen Ausdruck, vielmehr beschließt er, sich

Sehen auf ein Wiedererkennen reduziert. Und wie bereits bei Werther angedeutet, mündet bei ihm die Weigerung nicht in Resignation, sondern in die extrem aufgeladene und pathetische Proklamation des weißen Blattes als Bild kategorial anderer Art: »Das Abendland war lange Zeit – ist immer noch – nur Dogmen und Gewiðheiten. Seine Gemälde sind eine Entfaltung fester Vorstellungen von Gott, der Welt, den Menschen, ja selbst den Blättern an den Bäumen. Glücklicherweise bleibt der geringste dieser Gedanken jenem Ansetzen des Pinselstrichs auf der Leinwand unterworfen, wo der Maler noch die Chance hat, sich als Unwissenden zu erkennen, und so die Welt zu retten. Und nur die waren und sind noch große Maler, die diesen Augenblick des Zauderns in ihren Linien, ja sogar in ihren Farben ein wenig fort dauern ließen; und die sich dann schließlich doch damit abfinden, einen jener vorgezeichneten Wege einzuschlagen, die den Kulturen ihre Gestalt verleihen. Ein leider unvermeidliches Sich-Abfinden! Verlängerten sie dieses Zaudern ins Unendliche hinaus, sie wären, Gott selber malen lassend, nichts weiter als der Urheber des Lichtes auf dem weißen Blatt.« (Yves Bonnefoy: *Wandernde Wege*, München 1997, 128).

⁷⁷ Beide Zitate: Goethe: *Sämtliche Werke* [Anm. 36], Bd. 1.2, 205.

»künftig allein an die Natur zu halten«⁷⁸. Der Brief vom 26. Mai formuliert damit das Programm, dem Gefühl gegen alles Regelwerk treu zu bleiben, und dennoch nichts »von dem meinen« in die Zeichnung einfließen zu lassen, sondern allein der »Natur« zu folgen.

Mit diesem Programm tritt eine unvermutete Nähe Werthers zu den Nazarenern zu Tage. Wie später die Nazarener kommt Goethes Romanheld in der kritischen Auseinandersetzung mit dem Zeichnungs-Kult des 18. Jahrhunderts zu einer Form von Zeichnung, die jeden Zug verleugnen soll. Doch gerade diese Leugnung läßt keinen Zweifel daran, daß der Anteil des Zeichners weder vollständig ausgeblendet noch restlos dem Betrachter zugänglich gemacht werden kann. Der Spurcharakter jedes Strichs ist ebenso unvermeidlich wie der Umstand, daß diese Spur nie gänzlich bis an den Ausgangspunkt, den zeichnerischen Akt, zurückverfolgt werden kann. Das gilt nicht zuletzt für jeden einzelnen Zug während des Prozesses des Zeichnens. Jede gezogene Linie ist bereits vergangen und wird dem Zeichner fremd, während er der Zeichnung einen weiteren Strich hinzufügen will.

⁷⁸ Ebd.

DER FOTOGRAF IN DER GASKAMMER

Zu einer Debatte über die bildliche Darstellung der Shoah

Von Ralph Buchenhorst

»Die meisten Regisseure [...] benutzen die Kamera nur, um selbst zu existieren. Sie benutzen sie nicht, um etwas zu sehen, was man ohne Kamera nicht sieht.«

Jean-Luc Godard

I.

Der vermehrt formulierte Hinweis, die Shoah sei im Gegensatz zu anderen Genoziden ausführlich aufgezeichnet und dokumentiert worden, bedarf keiner ausführlichen Beweisführung: ihr Narrativ, in Wort und Bild, ist heute allgemein zugänglich und wurde zu einem Maßstab für globale Identifikationsmuster.¹ Problematisch jedoch ist das Verhältnis von Wort und Bild im Rahmen dieses Narrativs. Dafür verantwortlich ist nicht nur die unentschiedene Haltung der Geschichtswissenschaften gegenüber dem Gebrauch von Bildern als Dokumenten,² sondern eine grundsätzlich die Diskussion leitende platonische Politik der bildlichen Darstellung. Das Mißtrauen gegenüber der visuellen Repräsentation drückt sich in der Frage aus, welcherart das Wissen sei, das über sie vermittelt werde, ob es dieses Wissens überhaupt bedürfe, oder ob das Bild nicht vielmehr vor der moralischen Aufgabe der »gerechten« Vergegenwärtigung versage. Ein großer Teil der zur Anwendung kommenden Argumente schreibt sich in zwei Überlegungen ein, die Platon zu Aufzeichnungs- und Abbildungspraktiken entwickelt hat. Die eine mündet in den Begriff der *methexis* ein, also in die Frage nach dem Sichtbaren und seinem Anteil an der Wahrheit. Die *methexis* regelt den Bezug des Abbilds zur Idee. Da jenes an diesem teilhat, vermittelt es Wissen, da es aber veränderlich ist, scheint dieses Wissen nicht verlässlich.³ Farbe, Gestalt, alles, was die *aisthesis* betrifft, garantiert für Platon keinen kontrollierbaren Zugang zur Idee. Da das erzählende (nicht aber das poetische) Wort dieser ästheti-

¹ Darauf weisen z.B. hin: James E. Young: *Die Zentralität der Shoah*, in: *Fragen zum Holocaust – Interviews mit prominenten Forschern und Denkern*, hg. von D. Bankier, Göttingen 2006, 314, oder: Daniel Levy, Natan Sznaider: *Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust*, Frankfurt/M. 2001.

² Vgl. dazu Ilse About, Clement Chéroux: *Fotografie und Geschichte*, Leipzig 2004, bes. 7-13. Für einen Überblick zur Haltung der Shoah-Forschung hinsichtlich der bildlichen Überlieferung vgl. *Die Shoah im Bild*, hg. von Sven Kramer, München 2003, und: *Visual Culture and the Holocaust*, hg. von Barbie Zelizer, New Brunswick/New Jersey 2001.

³ Platon: *Phaidon*, 100 a-e.

schen Falle entgeht, ist es das eigentliche Medium der Darstellung. Dort, wo Wahrheit unabdinglich ist – bei der Umwandlung des Entsetzens in Erkenntnis –, muß daher das Bild wegen seiner bloßen Perspektivierung, vor allem aber wegen seiner überzogenen Präsenz, einer permanenten Kritik durch den über das Bildnerische hinausgehenden (bei Platon: den philosophischen) Diskurs unterworfen werden.⁴ Die Perspektivierung erfordert die Frage nach ihrer Beziehung zur realen Realität (Welches sind die wirklichen Eigenschaften des dargestellten Ereignisses?), die Präsenz diejenige nach ihrem Effekt auf den Betrachter (z.B. Sind diese Effekte solidarisch mit denjenigen der Opfer?). Das leistet normalerweise der wissenschaftliche, schriftliche Diskurs. Im Zusammenhang der Shoah kann das zur Einschätzung führen, die Schrift habe die Bilder verdrängt.⁵

Die andere Überlegung Platons bezieht sich auf die Frage nach der Funktion medialer Übermittlung von Denken. Hier kommt zur Relation Bild-Wort diejenige von gesprochenem Wort und Schrift hinzu. Logos als »lebende und beseelte Rede« ist sich selbst mächtiges, aktualisiertes Denken: ein performativer Akt. Nur durch ihn ist das Denken auch in der Lage, sich selbst *in actu* zu erinnern, das heißt: seine eigene Vergangenheit mit den jetzigen Gedanken zu konfrontieren. Schrift und Malerei dagegen offenbaren einen zweifachen Mangel: sie sind als Medium direkter Einflußnahme unzugänglich (es findet keine Interaktion zwischen Sprecher und Gegensprecher statt), und ihre Verbreitung entgleitet der Kontrolle ihres Autors.⁶

Nun ist es gerade der Diskurs der Zeugen, prägend bei der Aufarbeitung der Shoah, der sich fast ausschließlich des Worts bedient. Er gewinnt aus dem Umstand der direkten Erfahrungswiedergabe und der kontrollierbaren Präsenz seine Autorität: das Wort haftet sozusagen am Körper und seinen Sinnen, mit denen er faktisch im Lager gewesen ist. Außerdem, und das bezeichnet vielleicht wie kein anderes Faktum die Wertschätzung der europäischen Kultur für sprachliche Vermittlung, wird praktisch nirgendwo zur Kontrolle oder Korrektur des sprachlichen Zeugendiskurses das Bild herangezogen.⁷ Man kann also nicht von einer gegenseitigen Abhängig-

⁴ Weiterführend zur Bildtheorie Platons: Gernot Böhme: *Theorie des Bildes*, München 1999, 15-25.

⁵ Vgl. About/Cheroux: *Fotografie und Geschichte* [Anm. 2], 17.

⁶ Vgl. Platon: *Phaidros*, 275c – 276c. Aleida Assmann zeigt, daß sich diese Einschätzung nicht ungebrochen bis in die Neuzeit fortsetzt. Die Renaissance entwickelt eine Schrift-Metaphysik, die in Entgegensetzung zum Bild der Schrift zugute hält, keiner zeitbedingten Tendenz zur Unlesbarkeit (wie bei Skulpturen, Gemälden oder Bauwerken) zu unterliegen. Das Wunder der Schrift sei das einer permanenten Erneuerbarkeit der Botschaft. Diese Einschätzung werde bis ins 20. Jahrhundert hineingetragen. Assmann untermauert diese Sichtweise durch ein Zitat aus Wahrheit und Methode von Hans-Georg Gadamer, wo dieser von schriftlicher Überlieferung als »reinem Geist« spricht; vgl. Aleida Assmann: *Erinnerungsräume – Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 2006, 190f.

⁷ Wie problematisch und langwierig die Überprüfung der biographischen Zeugnisse von Shoah-Überlebenden ist, beweist der Fall Wilkomirski. Binjamin Wilkomirski (recte: Bruno Grosjean) veröffentlicht 1995 seine Kindheitserinnerungen unter dem Titel *Bruchstücke. Aus einer Kindheit*

keit von Wort und Bild im Kontext der Shoah sprechen, sondern nur von einer fast durchgängigen Hierarchisierung.

Was geschieht dann, wenn die Zeugenschaft von der Shoah sich nicht im Wort, sondern ausschließlich in Fotografien materialisiert? Zeigt das Foto überhaupt die Erfahrung seines Autors? Zeigt es die Essenz von Auschwitz, seine Gewalt und seinen blinden Fleck, oder ist es nicht von vorneherein an Bedingungen geknüpft, die sich konträr zu jener Essenz verhalten? Kann sie einen positiv darstellbaren Gegenstand haben, und ist das Zeigen durch den Fotografen autorisiert? Oder ist es nicht vielmehr die Verbindung von fotochemischer Reaktion und technischem Mechanismus, die hier die Autorisierung erzeugt? Zeigt das Bild nicht zu viel? Ist es nicht überdeterminiert, ist in ihm nicht eine Anarchie des Sichtbaren am Werk, eine Hypertrophie des Wissens, die die geregelte Entfaltung seiner in ihm aufgehobenen Bedeutungen unmöglich macht?⁸ Bedarf es nicht der Ordnung des Worts, um sein Wissen zu limitieren und damit kommunizierbar zu machen?⁹ Wahrscheinlich ist die fotografische Darstellung von Gewalt und Leiden anderer ein Grenzfall der Darstellung überhaupt. Denn das Foto kann, als reproduziertes und damit in zeitliche und räumliche Kontexte transportierbar, die mit denen seines Inhalts nichts zu tun haben, aus dieser Distanz heraus dem Betrachter Details und eine kontemplative Haltung anbieten, die es ihm ermöglichen, politisch motivierte Gewalt entweder ganz zu verurteilen, das Leiden dieser anderen direkt aus den Einzelheiten ihrer geschundenen Körper abzulesen oder die Fotos als Beweise zu benutzen. So kann man Kriegsfotografien als generelle Verurteilung des Kriegs, als gezielte Entlarvung der

1939-1948 in einem renommierten deutschen Verlag. Der Schweizer Musiker beschreibt dort mit drastischen Bildern seine Aufenthalte in Majdanek und Auschwitz-Birkenau und seine Befreiung aus dem Lager am Ende des Kriegs. Das Buch wurde mit den Zeugnissen von Primo Levi und Anne Frank verglichen, erhielt wichtige Literaturpreise und wurde in neun Sprachen übersetzt. Drei Jahre nach der Erstveröffentlichung begannen einige Artikel in Zeitungen und Zeitschriften, die Authentizität des Buchs in Frage zu stellen. Der Schweizer Historiker Stefan Mächler nahm sich des Falls an und konnte unter Rekurs auf zahlreiche Dokumente die Schrift als Fälschung entlarven. Vgl. Stefan Mächler: *Der Fall Wilkomirski – Über die Wahrheit einer Biographie*, Zürich/München 2000.

⁸ Man spricht auch von einem Überschuss an Bedeutung, der natürlich gerade dann problematisch wird, wenn die Fotografie eine soziale Aufgabe übernehmen, also z.B. die Authentizität und allgemeine Gültigkeit eines Blicks gewährleisten soll; vgl. dazu: Barry King: *Über die Arbeit des Erinnerungsbildes – Die Suche nach dem perfekten Moment*, in: *Diskurse der Fotografie – Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, hg. von Herta Wolf, Frankfurt/M. 2003, 173–214, bes. 178ff.

⁹ Benjamin war einer der ersten, der die Beziehung von Fotografie und Schrift thematisiert hat, indem er forderte, mit der Beschriftung die fotografische Konstruktion aus dem »Ungefähren« herauszuholen, und fragte, ob »nicht weniger als ein Analphabet ein Photograph gelten (muß), der seine eigenen Bilder nicht lesen kann? Wird die Beschriftung nicht zum wesentlichsten Bestandteil der Aufnahme werden?«, vgl. Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Fotografie*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II/1, hg. von Rolf Tiedemann und Gerhard Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1991, 385.

Täter oder als Propagandamaterial instrumentalisieren.¹⁰ In den letzten beiden Fällen wird die Bildlegende, die Zeit, Ort und Intention der Aufnahme erklärt, zum integralen Bestandteil der fotografischen Aussage.

II.

Die Untersuchungen der beiden Bildhistoriker Ilse About und Clément Chéroux zeigen auf sehr präzise Weise, wie im Zusammenhang der Shoah Fotografie und Schrift aufeinander verweisen und voneinander abhängig sind. Die Autoren arbeiten anhand diverser Lagerfotografien energisch heraus, daß ein Foto ohne Angaben zu Autorenschaft, technischen Rahmenbedingungen, räumlichen und zeitlichen Kontexten des fotografierten Objekts, schließlich zu seiner Publikations- und Rezeptionsgeschichte, keine verlässliche Aussagequelle darstellt. Die kritische Analyse von Funktion und Sinn des Bilds ist auf Schrift angewiesen. Dabei wird ein sehr konkreter Verweisungszusammenhang herausgehoben, der allerdings zumeist auf das Originalfoto beschränkt bleibt: der zwischen Vorder- und Rückseite eines Fotos. Letztere ist oft mit schriftlichen Informationen zum fotografierten Objekt, zur Zeit der Aufnahme und zu dessen Autor versehen: Daten, die bei der nachfolgenden massenmedialen Reproduktion verfälscht werden können oder verloren gehen.¹¹ Das Zusammenspiel von Fotografie und Schriftarchiven, von Bild und schriftlicher Bildinformation, von Dargestelltem und Nicht-Dargestelltem scheint darauf zu deuten, daß die verschiedenen Medien-Diskurse aufeinander angewiesen sind, um Verstehen erzeugen zu können.¹² Und nur diese Form gegenseitiger Verweisung ermöglicht es, Fotografie und Kunst auch als Teilhabe an der Konstruktion von Mythos zu befragen und den Anteil der Inszenierung, den sie in sich tragen, freizulegen.¹³

¹⁰ Siehe dazu Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, Frankfurt/M. 2003, bes. 16ff.

¹¹ About/Chéroux: *Fotografie und Geschichte* [Anm. 2], 19ff.

¹² Als weiteres Beispiel zur Kontextforschung und Rezeptionsinteresse im Rahmen der Analyse von Fotografien der Shoah: Cornelia Brink: *Foto/Kontext – Kontinuitäten und Transformationen fotografischer Erinnerung an die nationalsozialistischen Verbrechen*, in: *Zivilisationsbruch und Gedächtniskultur – Das 20. Jahrhundert in der Erinnerung des beginnenden 21. Jahrhunderts*, hg. von Heidemarie Uhl, Innsbruck 2003, 67–85.

¹³ Als aktuelles Beispiel: die Diskussion um das »Massaker von Batak« aus dem Jahre 1876, als das Rhodopen-Städtchen Batak in einer überraschenden Attacke dem Erdboden gleichgemacht und seine Bevölkerung ermordet wurde. Als authentisch angesehene Fotografien der »Überlebenden des Massakers« von 1876 werden von einer bulgarischen Kunsthistorikerin als Inszenierung entlarvt, die der polnische Maler Antoni Piotrowski 1888 als Vorlage für sein Gemälde *Massaker von Batak 1876* nutzt, eine Ikone des bulgarischen Nationalmythos. Aus der Fotoanalyse und anderen Dokumenten geht nun hervor, daß es bei dem Ereignis nicht um den heroischen Widerstand der Bulgaren gegen die osmanischen Unterdrücker handelt, sondern um ein von irregulären türkischen Truppen verübtes Niedermetzeln der Dorfbevölkerung, vor allem von Frauen und Kindern.

Gleichzeitig damit schafft es der fotografische Diskurs, das Paradox der Darstellung des Undarstellbaren in sich selbst zu entfalten und als Impuls zur Selbstreflexion zu nutzen. Die Autoren zeigen, daß besonders bei Schockfotografien wie denjenigen aus den Vernichtungslagern oft die Rezeption wie gebannt an der Referenzfunktion des Bilds hängen bleibt. Man könnte von einer Präponderanz des intendierten Objekts im Blick des Betrachters sprechen. Die Fachdiskurse für Fotografie weisen immer wieder auf diese Konsequenz der Kontextabhängigkeit des Mediums hin: Obwohl Fotografien eigentlich Aussagen ihres Autors sind, erscheinen sie als Beglaubigung einer Präsenz ihres Gegenstandes.¹⁴ Gleichzeitig geraten andere sinnstiftende Elemente des Bilds aus dem Blickfeld: eben diejenigen, die das Nicht-Referentielle konstituieren, dasjenige, was man als fotografische Tatsache bezeichnen kann.¹⁵ D.h., der Akt des Fotografierens geht indirekt ins Foto ein und hinterläßt Spuren, die lesbar werden und Informationen abgeben über die Möglichkeitsbedingungen der Aufnahme. Diese Lektüre produziert ein Mehr an Wissen, also ein Wissen, das über die Erkennung des abgebildeten Objekts hinausgeht. Mit diesem Schritt schaltet der fotografische Diskurs eine Reflexion über die Differenz Referent/Nicht-Referent (z.B. fotografisches Material, technische Bedingungen, Motivation des Fotografen) ein.¹⁶

All das zeigt, daß auch das fotografische Bild (und der Diskurs darüber) die für Modernität typischen und konstitutiven Elemente produziert: es ist historisch,¹⁷ kontingent,¹⁸ selbstreflexiv und erlaubt eine auf Massenrezeption angelegte Reproduktion, die in ihr selbst permanent kritisch hinterfragt wird.

Die Autorin wird in Folge der Publikation ihrer Forschungsergebnisse in ihrer Heimat als Leugnerin des «bulgarischen Holocaust» diffamiert und erhält Morddrohungen. Gleichzeitig fordert ein internationales Wissenschaftlerforum die Auseinandersetzung mit der überkommenen bulgarischen Geschichtsschreibung. (vgl. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 13.09.07, Nr. 213, 37.)

¹⁴ Vgl. King: *Über die Arbeit des Erinnerns* [Anm. 7], 179.

¹⁵ Ebd., 39f.

¹⁶ Aus diesem Grund kritisiert Chéroux die aus seiner Sicht fatale Suche nach dem integralen Bild: »Dans le débat sur la représentation des camps, la question de l'existence d'une image de l'intérieur de la chambre à gaz est aujourd'hui devenue une sorte de noeud de la réflexion; mais un noeud que occulte à la fois la brache, l'arbre et la forêt que se troucent derrière.« Bilder wie die im Folgenden gezeigten eines Mitglieds des Sonderkommandos von Auschwitz-Birkenau seien »n'ont pas seulement valeur de preuve, mais aussi de document.« (Clement Chéroux: *Les chambres noires, ou l'image absente?*, in: *Mémoire des camps. photographies de camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, hg. von Clement Chéroux, Paris 2001, 216f.)

¹⁷ Vgl. dazu About/Cheroux: *Fotografie und Geschichte* [Anm. 2], bes. 9.

¹⁸ Roland Barthes behauptet, daß die Fotografie »[...] reine Kontingenz (ist) [...] im Gegensatz zum Text, der durch den spontanen Akt eines einzigen Worts einen Satz von der Beschreibung zur Reflexion überführt.« (Roland Barthes: *Die helle Kammer – Bemerkung zur Fotografie*, Frankfurt/M. 1989, 37). Wir vertreten hier eine davon unterschiedene Konzeption von Kontingenz. Fotografie ist kontingent im Sinne eines Systems, das Differenz in Permanenz produziert und deshalb nicht auf die Relation von Darstellung und Realität reduziert werden kann. Da die Fotografie ihre eigenen Modi der Selbstreflexion produziert (Fotos, die Topoi der Fotografiegeschichte zitieren)



Abb. 1: Shimon Attie: *Almstadtstraße 43*, ehemalige Hebräische Buchhandlung, aus der Serie *Die Schrift an der Wand*, Berlin 1992.

ren, Fotos, die andere Fotos zitieren oder kommentieren, Fotos, die die (Über-) Produktion von fotografischen Bildern kritisieren), sehen wir keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Fotografie und Schrift.

¹⁹ Vgl. dazu Pierre Nora: *Between Memory and History – Les Lieux de Mémoire*, in: *Representations* 26 (1989), 13–25.

²⁰ Shimon Attie, zit. in: Toby Axelrod: *Time exposures – Resurrecting Berlin's Jews in Photographs*, in: *Jewish Week*, 03/02/1995, 40.

²¹ Für eine detaillierte Analyse der Arbeit Atties und weiterer seiner Projektions-Performances siehe Dora Apel: *Memory Effects – The Holocaust and the Art of Secondary Witnessing*, New Brunswick/New Jersey/London 2002, 43–71.

Eine komplexere, das Thema Shoah behandelnde Arbeit in diesem Zusammenhang ist die Serie *Sites Unseen* des amerikanischen Künstlers Shimon Attie, der zur sogenannten zweiten Generation, der auf die Zeitzeugen folgende Generation, gehört (vgl. Abb. 1). Attie projizierte historische Fotografien jüdischen Lebens in Berlin vor Beginn der nationalsozialistischen Diktatur auf die Fassaden der authentischen Orte, d.h. der Orte, an denen sie vor vielen Jahren aufgenommen wurden. Da diese ihre eigene Vergangenheit nicht konservieren und darstellen können, obliegt es einer materialisierten Erinnerung, jene Vergangenheit präsent zu machen. Auf diese Weise illustriert Attie die von dem französischen Historiker Pierre Nora eingeführte Distinktion von historischen und Erinnerungsorten.¹⁹ Gleichzeitig bezieht er die Reflexion der Möglichkeitsbedingung der historischen Aufnahme wie der aktuellen Projektion mit ein. Im Augenblick des performativen Akts der Projektion werden die historischen Orte, konserviert auf lichtempfindlichem Papier, in Erinnerungsorte verwandelt, indem ihre eigene Geschichte auf ihre Oberfläche abgebildet wird. Damit intendiert der Autor eine der Zeugenschaft ähnliche Haltung²⁰ : »Die Hauptsache war die Intervention im öffentlichen Raum und die Projektion auf genau jene Orte. Man kann diese Bilder immer wieder im Labor oder am Computer übereinander legen, aber ich wollte diese Orte berühren.« Damit einher geht eine Kritik an der bloßen Vervielfältigung und Verbreitung jener Fotos: Attie beschreibt seine Performance als einen genuinen, individuellen Akt, der dem historischen Foto seine Authentizität zurückgeben soll.²¹

Paradoxerweise fällt bei Attie die Darstellung der Shoah gerade aus. Belichtet werden nur die Epochen ihres Davor und Danach, während der Grund der Aktion, eben das historische Verschwinden des jüdischen Lebens aus Berlin, im Dunkeln bleibt. Die schwarze Masse zwischen Dia und Fassade ist lesbar als die Hohlform der Vernichtung. Sie stellt so etwas wie ein Desideratum im möglichen Betrachter der Szenerie dar, die Kluft zwischen dem fotochemischen Prozeß, bei dem in der Vergangenheit Licht auf eine lichtsensible Oberfläche fixiert wurde, und der Diapositiv-Projektion auf Häuserfassaden in der Imagination zu schließen. Man könnte auch sagen, daß die Arbeit des Künstlers sei, solche schwarzen Massen herzustellen, schwarze Massen, die lesbar sind als negativer historischer Referent der Projektion.

III.

Das Problem der Fixierung der epistemologischen und ästhetischen Bedeutung dieser schwarzen Masse stellt sich auch bei einer für unsere Fragestellung aufschlußreichen Diskussion, die an ein fotografisches Szenario anschließt. Dieses könnte bizarrer kaum sein: ein Mitglied des Sonderkommandos positioniert sich in einer der Gaskammern in Auschwitz-Birkenau, holt eine versteckte Kamera heraus, tritt hervor und schießt in dieser lebensgefährlichen Situation vier Fotos, auf denen die eingeschwärzte und verzerrte Geometrie eines Fensterrahmens, das Verbrennen von vergasten Leichen vor dem Krematorium V, ein in quasi surrealistischer Perspektive aufgenommenes Waldstück und eine Gruppe unbekleideter Frauen festgehalten ist²² (Abb. 2). Die Gaskammer als Szenario der Vorbereitung und Standort zum Fotografieren gibt zu Spekulationen Anlaß: sie ist, abgesehen von dem berühmten Türspion für die SS,²³ das, was man eine perfekte *black box* nennen könnte. Im entscheidenden Moment, dem der Ermordung der Eingesperrten, herrscht vollständige Dunkelheit,²⁴ selbst die Mitglieder des Sonderkommandos können immer nur das Davor und Danach beobachten: das Eintreten in die Kammer und die leblosen Körper beim Öffnen nach ca. 20 bis 30 Minuten. Aus der Gaskammer heraus kann man nur in diesem Davor und Danach Fotos machen; im Während wird sie zur abgeschlossenen, schwarzen Masse.²⁵ Die beiden Fotos des Danach, aufgenommen im

²² Es handelt sich um anonyme Fotos eines Mitglieds des Sonderkommandos von Auschwitz vom August 1944, dem Monat der Ankunft ungarischer Juden im Vernichtungslager (Oswiecim, Staatliches Museum Auschwitz-Birkenau, Negative Nr. 277 u. 278).

²³ Vgl. dazu die Aufzeichnungen von Rudolf Höß, des Lagerleiters von Auschwitz, in: *Kommandant in Auschwitz – Autobiographische Aufzeichnungen des Rudolf Höß*, hg. von Martin Broszat, München 2006, 257ff.

²⁴ Vgl. Raul Hilberg: *Die Vernichtung der europäischen Juden*, Bd.2, Frankfurt/M. 1999, 1042.

²⁵ Eine der lapidarsten Anmerkungen zur Beziehung Bild und Auschwitz stammt von Claude Lanzmann, der sich zum Fehlen von visuellem Material von den Gaskammern äußert: »kein Licht, keine Fotos« (vgl. *Formen von Erinnerung – Eine Diskussion mit Claude Lanzmann. Ein anderer Blick auf*

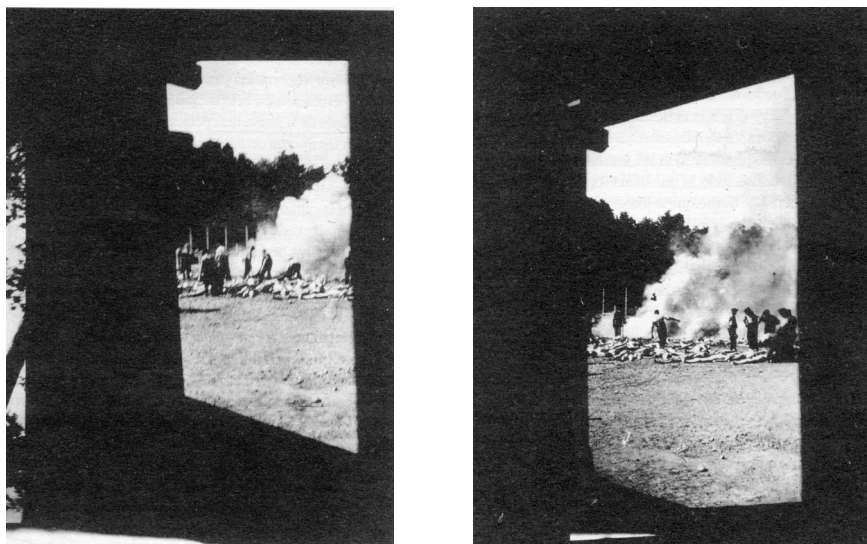


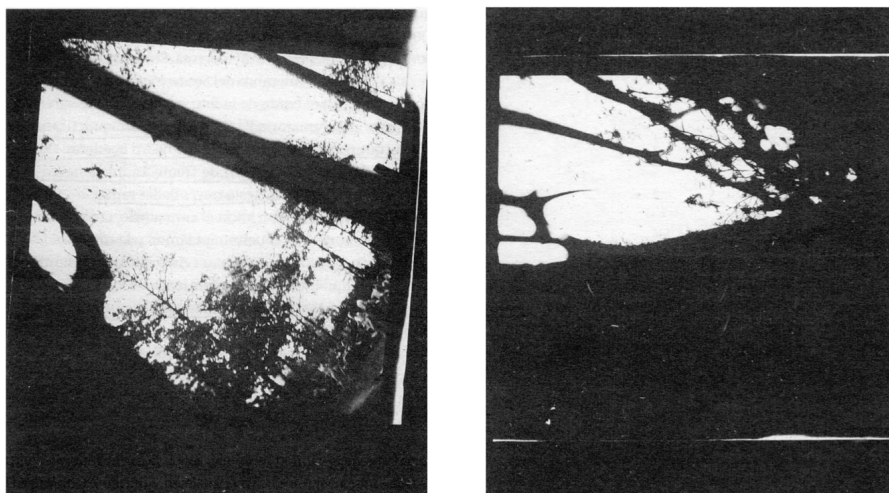
Abb.2: Mitglieder des Sonderkommandos in Auschwitz-Birkenau (genauer Autor unbekannt), heimlich in der Umgebung der Gaskammer und des Krematoriums V von Birkenau aufgenommene Fotografien, August 1944, Archiv des Staatlichen Museums Auschwitz-Birkenau (ebenso gegenüberliegende Seite).

August 1944, in der Tür der nördlichen Gaskammer des Krematoriums V, dokumentieren die Konsequenzen der Vergasung: das Einäschern von Leichen in eigens dazu ausgehobenen Gräben. Anhand einer Diskussion, die sich um diese Fotos entwickelte, läßt sich auf besonders klare Weise eine der Funktionen des Arguments der Undarstellbarkeit der Shoah, wie es immer wieder vertreten wird, verdeutlichen.

Gerard Wajcman und Elisabeth Pagnoux haben in zwei Artikeln die Bewertung jener Fotografien durch Georges Didi-Huberman scharf kritisiert.²⁶ Didi-Huberman sieht in den Fotos nicht (nur) Dokumente, die die dargestellte Realität bezeugen, sondern einen performativen Akt. Seine Wortwahl erinnert an Beschreibungen künstlerischer Performances: das Bild der Frauengruppe konfrontiere uns mit einer »notwendigen Geste der Empathie«, und das die Referenzleistung der Fotos eigent-

Gedenken, Erinnern und Erleben, hg. vom Kulturamt der Stadt Marburg, Marburg 1998, 27). Allerdings ist nachweisbar, daß die in den Gaskammern installierten Beleuchtungsanlagen zu bestimmten Anlässen kurz eingeschaltet wurden, daß also unter bestimmten Bedingungen das Fotografieren doch möglich gewesen wäre; siehe dazu die Aussagen von Kurt Gerstein und Josef Kramer, zit. in: Chéroux: *Les chambres noires, ou l'image absente?* [Anm. 16], 214f.

²⁶ Gerard Wajcman: *De la croyance photographique*, in: *Les temps modernes* LVI (2001), no 613, 47-83; Elisabeth Pagnoux: *Reporter photographe à Auschwitz*, in: ebd., 84-108.



lich Störende, die unverhältnismäßigen schwarzen Portionen, die Unschärfe und die unkontrollierte Fokussierung stehe für einen gefährvollen Prozeß, eine eminente körperliche (und gleichzeitig politische) Aktion. Er hebt vor allem die schwarzen Anteile der Fotos hervor, die Anteile also, auf denen es nichts zu sehen gibt²⁷: »Diese schwarze Masse markiert die Bedingungen, unter denen die Bilder alleine zu verstehen sind: ihren Status als visuelles Ereignis.« Wenn der Historismus das zeitliche Kontinuum menschlichen Handelns möglichst präzise wiedergeben will und die Fotografie das räumliche Kontinuum – Siegfried Kracauer spricht vom Historismus als der Fotografie der Zeit – ,²⁸ dann interpretiert Didi-Huberman die beiden Fotografien aus der Gaskammer so, wie Benjamin in seinen geschichtsphilosophischen Thesen die Sprengung des historistischen Kontinuums anstrebt: als schockhafte Stillstellung des Geschehens.

Didi-Huberman trennt also in seiner Analyse der vier Fotos zwei Bildbereiche voneinander ab (er spricht auch von einer »zweifachen Ordnung«²⁹ der Bilder): den traditionellen, positiven, der es erlaubt, ein Abbild auf das Abgebildete zu beziehen (Referenzrelation), und den performativen, der eine schwarze Masse als Repräsentant einer existenziellen Situation deutet (Performanzrelation). Das Foto zeigt also ein herkömmliches Bild und ein Nicht-Bild, bestehend aus Elementen eines Bildverfehlers. Die Kombination beider resultiert in einem fotografischen Ereignis³⁰:

²⁷ Georges Didi-Huberman: *Bilder trotz allem*, München 2007, 62f.

²⁸ Zum Zusammenhang von Historismus und Fotografie siehe About, Cheroux: *Fotografie und Geschichte* [Anm. 2], 9f.

²⁹ Didi-Huberman: *Bilder trotz allem* [Anm. 27], 56.

³⁰ Ebd., 63.

Dieses Bild ist buchstäblich außer Atem: als reine Geste, als bloße »Aussage« und blinder fotografischer Akt – d.h. ohne die Möglichkeit einer festen Orientierung nach oben oder unten – ermöglicht es einen Zugang zu den Bedingungen, unter denen der Hölle von Auschwitz vier Fetzen entrissen wurden. Auch diese Dringlichkeit hat Anteil an der Geschichte.

Diese Interpretation folgt in allen Stücken der oben erwähnten Lesart des Bildes als fotografischer Tatsache. Deshalb konfrontiert auch Didi-Huberman uns mit entsprechenden schriftlichen Dokumenten, um Situation, Standort und Motivation des Fotografen erklären und die weitere Geschichte der Fotografien aufzeigen zu können. Und er pointiert, welche Funktion sein Argument einer partiellen, nicht referentielle Bildteile einbeziehenden Darstellbarkeit hat: er verstehe es als Einspruch gegen die »Totalität eines zum Dogma erhobenen Unvorstellbaren«. ³¹ Seine Absicht scheint also zu sein, dem Differenz erzeugenden Diskurs über die Shoah eine Bildinterpretation hinzuzufügen, deren Aufgabe es ist, das Zusammenspiel von Wort und Bild und von darstellendem und nicht darstellendem Bildteil so zu verstehen, daß der Referenzleistung des Bilds eine Performanzleistung zur Seite gestellt wird, die auch in der Lage ist, den Wert ihrer eigenen Referenzleistung kritisch in Frage zu stellen. ³²

Wajcman und Pagnoux dagegen kritisieren diese Deutung im Sinne einer konstruktivistischen Entstellung der negativen Realität von Auschwitz. Didi-Huberman lasse sich von der Schimäre einer Referenzleistung des Bilds blenden, wo doch gar kein Bild sei, weil jede Körperlichkeit und damit jegliche Kontur *in situ* ausgelöscht wurde. Ihre Kritik konzentriert sich schließlich in der Frage nach dem epistemischen Wert der Fotografien; Pagnoux formuliert das so ³³: »Was kann es hier im Übrigen auch bedeuten, »zu wissen«? [...] Durch eine Fotografie lernt man nichts, was man nicht ohnehin schon gewußt hätte [...] Es handelt sich um eine zweifache Lüge, eine Konfusion, die der ganzen Perversität des Unternehmens zugrunde liegt: Wir haben Zugang zum Innern einer Gaskammer.« Auch Wajcman insistiert darauf, daß es von diesem Innern keine Bilder geben könne, daß man also einem positivistischen Fehlschluß aufsitze; es bedürfe keiner Tatsache, keines entsprechenden historischen Wissens, sondern vielmehr einer Schlußfolgerung ³⁴: »Sie zielt nicht auf Exaktheit, sondern auf Wahrheit. Sie ist absolut und unumkehrbar.« Während also Didi-Huberman dem fotografischen Akt eine Performanzleistung zuerkennt, betont Wajcman, daß die Wahrheit der Shoah kausal ist: Aus der realen Vernichtung folgt zwangsläufig die totale visuelle Absenz, die Nichtbelichtung.

³¹ Ebd., 97.

³² Diese Leistung des Bildes, seine Funktion als Selbstkritik, erörtert Didi-Huberman detaillierter in: ders., *Was wir sehen blickt uns an – Zur Metapsychologie des Bildes*, München 1999, 159-190.

³³ Zit. in Didi-Huberman: *Bilder trotz allem* [Anm. 27], 91.

³⁴ Gerard Wajcman: *De la croyance photographique*, zit. in ebd., 90.

Deshalb könnte selbst – oder besser: gerade – das gesuchte integrale Bild der Shoah (sei es nun eines vom Prozeß des Vergasens selbst, sei es das eines sogenannten Muselmanns oder das Selbstportrait eines Opfers kurz vor seinem Tod) als Dokument nicht geben, weil schon der Wille zum visuellen Dokumentieren der geschichtlichen Realität nicht-authentisch ist. Alle Bilder wären Bilder vom Scheitern der Bilder.

Beide Kritiker Didi-Hubermans akzeptieren also die Unterscheidung zwischen Bild und Nichtbild nicht, sie entscheiden sich konsequent für ein Nichtbelichten, für die schwarze Masse als Totalität. Sie wären nur mit völlig geschwärzten Bildern einverstanden, oder nur mit zerstörten. Die in ihren Texten permanent thematisierte Unterscheidung zwischen Bild und Wort dient ausschließlich dazu, das durch das Visuelle erzeugte Wissen gegen das durch Schrift erzeugte Wissen auszuspielen. Wo Adorno das lyrische Wort nach Auschwitz mit einem Bannfluch belegt, ist für Wajcman/Pagnoux die Fotografie aus Auschwitz inakzeptabel. Sie wollen der Industrialisierung des Mordes keine Industrialisierung der Darstellung dieses Massenmords folgen lassen, weil diese automatisch die Wiederholung der Vernichtungskonstellation bedeuten würde: das ist der Sinn, der sich hinter dem Vorwurf der »Unerträglichkeit«, Bilder der Shoah zu sehen, verbirgt.³⁵ Für sie ist es das Wort des Überlebenden, seine schwache Präsenz und authentische Beziehung zur Erfahrung selbst, das die Idee der Shoah, aus der moralisch einzig vertretbaren Perspektive des Erleidens, repräsentiert, während das Bild nur dort akzeptiert wird, wo es keinerlei Repräsentationsfunktion hat: im Kunstwerk.³⁶

Denn für Wajcman ist Claude Lanzmanns neunstündiges Filmepos *Shoah* nichts anderes als die einzig mögliche Konfrontation der Kunst mit dem, was er das »Objekt des Jahrhunderts« bezeichnet: der Abwesenheit.³⁷ Entscheidend in Lanzmanns Werk sei die Konzentration auf das Fehlen von visuellen Spuren an den authentischen Orten, (Lanzmann spricht von Auschwitz und Treblinka als »Nicht-Orten der Erinnerung«) und die Funktion der Interviews mit den Überlebenden, die statt

³⁵ Diese kategorische Inszenierung des Nichts ist natürlich keineswegs auf das Thema Shoah beschränkt. Sie interessiert Kunst und Alltagsästhetik gleichermaßen. Burghard Schmidt spricht überspitzt von dem »[...] ungeheuren Aufwand unserer Wirtschaft, uns selbst Nichts unter dem Schein von etwas ganz Kostbarem zu verkaufen« (vgl. Burghard Schmidt: *Über das Bilderverbot in der bildenden Kunst*, in: *Kunst und Gesellschaft – Beiträge zu einem komplexen Verhältnis*, hg. von Hans Zitko, Heidelberg 2000, 225). Man darf nur nicht unterschätzen, inwiefern die Kunst aus autonomen Gründen an einer Nicht-Darstellung, an einer Bildverweigerung gelegen ist.

³⁶ Als extreme Gegenposition dazu lassen sich Ansätze verstehen, die gerade im konventionellen Lagerfoto eine ästhetische Funktion sehen, die Wissen erzeugt: »[...] can we turn to the aesthetic for better understanding of history's visual or literary accounts? I believe we must.« (Carol Zemel: *Emblems of Atrocity – Holocaust Liberation Photographs*, in: *Image and Remembrance – Representation and the Holocaust*, hg. von Shelley Hornstein und Florence Jacobowitz, Bloomington/Indianapolis 2003, 205). Zemel sieht in den bekannten Fotos, die M. Bourke-White bei der Befreiung der Vernichtungslager gemacht hat, ein Beispiel für das »Holocaust Sublime« (vgl. ebd., 211).

³⁷ Vgl. dazu Gerard Wajcman: *L'objet du siècle*, Paris 1998.

eines (unmöglichen) Abbilds einer (vergeblich gesuchten) Spur am Ort einen Blick für die Abwesenheit der Spur erzeugen, also in jedem einzelnen Betrachter durch Worte auf das hinweisen, was in seiner Qualität als Unsichtbares erkennbar sein soll. In dieser Auslegung der Zeugenerzählungen in *Shoah* findet sich also ein eindrückliches Beispiel für das, was wir oben im Zusammenhang der platonischen Ausgrenzung der Schrift gegenüber des Sprechens als »lebende und beseelte Rede« zitiert hatten und was Wajcman für die einzig verantwortliche Aufgabe des Films hält: der Nachvollzug des Erlebten im Wort des Überlebenden. In einer zufälligen Koinzidenz bezieht auch Wajcman sich auf einen Rahmen und ein Fenster in der Erklärung des Sinns der ästhetischen Moderne, die für ihn *Shoah* abschließt, nur ist es bei ihm ein einflußreiches Werk der bildnerischen Hochmoderne: Malewitschs *Schwarzes Quadrat*. Beide Werke, das emblematische des Suprematismus und das eposhafte einer Kunst nach Auschwitz, zeigten das Versagen des Prinzips der Objektbezogenheit im Feld des Sichtbaren. Sie seien zwar selber Bilder, aber eben Bilder, die nicht Objekte zeigen, sondern nur Blicke, also ein spezifisches Sehen, materialisierten.

IV.

Die vielleicht eindringlichsten und für unsere Untersuchung folgenreichsten Überlegungen zur Darstellung des Undarstellbaren präsentiert Wajcman im Anschluß an ein Zitat von Jean-Luc Godard über die Unmöglichkeit der filmischen Darstellung der Lager. Godard begründet diese folgendermaßen³⁸:

Der einzige wahre Film, der sich über [die Konzentrationslager, R.B.] machen ließe – und der niemals gedreht wurde und auch niemals gedreht werden wird, weil er nicht zu tolerieren wäre – bestände im Film eines Lagers aus der Sichtweise der Täter, mit ihren alltäglichen Problemen. Wie bringt man einen Körper von 2 Meter Länge in einen Sarg von 50 Zentimeter Länge? Wie entlädt man zehn Tonnen Arme und Beine in einen Wagon für 3 Tonnen? Wie verbrennt man 100 Frauen mit Benzin für 10? Man müßte auch die Schreiber zeigen, die all das mit ihren Schreibmaschinen festhalten. Das Unerträgliche bestände nicht in dem Schrecken, den diese Szenen erzeugen würden, sondern ganz im Gegenteil in ihrer vollständig normalen und menschlichen Erscheinung.

Godard stellt hier einen drastischen Bezug zwischen einem moralischen Urteil (über die Tolerierbarkeit von Bildern) und einer Darstellung der Ökonomie der Vernichtung her. Wajcman nimmt diese Überlegungen zu Anlaß, um die in den Lagern erzeugte Abwesenheit als industrielles Produkt vorzustellen und die entsprechenden Konsequenzen für unser Sehen und Beschreiben einzufordern. Dieses müsse alle sti-

³⁸ Jean-Luc Godard, zit. in ebd., 213f. (Übersetzung von mir, R.B.).

listischen Effekte und allegorisierenden Filter ausschließen. Gemäß dieser Maxime destilliert er die Kernelemente des industriellen Massenmords in den Lagern ab: Arbeitsteilung, innovative Technik, administrative Handhabung. Die Lager seien Stätten der Produktion von Schuhen, Naturhaarperücken und Koffer gewesen, sie seien Fabriken des Abfallrecyclings und hätten spezielle Kundendienstfunktionen übernommen. Die Beschreibung kulminiert in folgendem Passus über das Funktionieren der Krematorien in Auschwitz-Birkenau³⁹:

Von der Rampe, an der in dichter Abfolge die Züge beladen mit Rohstoff eintrafen, zu den Gaskammern mit Zyklon B (mit ihrem Grundstoff Blausäure, der ein schnelleres Erstickern als das Kohlenmonoxyd erzeugt), bis zu den Verbrennungsöfen (Ausstattung und Installation durchgeführt durch die Firma Topf und Söhne aus Erfurt), angefeuert mit Koks und durchgehend in Funktion (die Einäscherungskapazität ist allerdings geringer als die Kapazität der Gaskammern – die Krematorien II und III können 5000 Leichen pro Tag verbrennen und die Krematorien IV und V 3000) und zu den Gruben – was ein wirkliches Lagerungs- und Entsorgungsproblem darstellte (1944 stellt sich das Verfahren der Verbrennung vieler Leichen in Gruben als leicht und kostengünstig heraus) –, könnte man Auschwitz als Fließband einer Spitzenindustrie beschreiben (die Gaskammern der 4 Krematorien von Auschwitz-Birkenau konnten im Verbund 12.000 in fünf Stunden töten, also 2400 pro Stunde) [...].

Man sieht, wie Wajcman auf treueste Weise der Strategie Godards folgt: Was im Film oder in der Fotografie als absolut unerträglich abgelehnt wird, vollzieht er gleichzeitig im Text: Er beschreibt die Vernichtung in Auschwitz aus der Perspektive eines Lagerverwalters. Die Aufzeichnungen Rudolf Höß' zum Lagerbetrieb sind im Stil ähnlich. Man versteht jetzt zwar, was Pagnoux meinte, als sie die Frage nach der Art von Wissen aus Bildern stellte und dieses als überflüssig kritisierte: Epistemisch gesehen besteht kein großer Unterschied zwischen Wajcmans Beschreibung und dem referenziellen Teil der beiden ersten Fotos des Mitglieds des Sonderkommandos von Auschwitz-Birkenau. Aber man fragt sich, warum die Identifizierung, die für Film und Fotografie gelten soll (siehe oben), für Schrift keine Geltung hat. Genau deshalb müssen wir nochmals fragen: Warum dann das Insistieren auf der Bilderlosigkeit im Kontext der Shoah, wenn Bilder nur als Redundanz zur Schrift gedacht werden? Welche radikale Ökonomie der Repräsentation, welche kategorische Form der Ausschließung ist hier im Spiel?⁴⁰

³⁹ Vgl. ebd., 218ff. (Übersetzung von mir, R.B.).

⁴⁰ Die Radikalität zeigt sich in aller Eindeutigkeit in jener bereits erwähnten Behauptung Lanzmanns: »Aber hätte ich zufällig einen dreiminütigen Film gefunden, gedreht von einem SS-Mann, der zeigte, wie dreitausend Menschen zusammen sterben in der Gaskammer des Krematoriums II von Birkenau – nicht nur, daß ich ihn nicht in Shoah eingebaut hätte – ich denke, ich hätte diesen Film vernichtet.« (*Autorengespräch mit Claude Lanzmann*, in: *Formen von Erinnerung* [Anm. 27], 28). Einen derartigen Film soll es gegeben haben: Gerhard Reitlinger berichtet in seinem Buch *The Final Solution*, daß 1949 in Berlin, in der Wohnung von Artur Nebe, ein Amateurfilm gefunden

Aus Wajcmans Argument, nur die Imagination des Abwesenden sei authentisch, ergibt sich folgende Konsequenz: das Industrielle des Massenmords ist kein Bild (von der industriellen Vernichtung der Körper), sondern der Grund der Abwesenheit von körperhafter Präsenz. Deshalb kann ein industrielles Medium keine Repräsentation dieser Absenz erzeugen, sondern nur sich selbst darstellen, denn in seiner Referenzleistung zeigt die Fotografie immer, daß sie als Abbildung ein Objekt ist. In diesem Sinne ist das fotografische Bild affirmativ. Es kann innerhalb dieser Logik niemals die Erfahrung der Negation von Erfahrung vermitteln, wie sie Auschwitz erzeugt hat. Es bleibt der Erfahrung der Abbildung verpflichtet.⁴¹ Der Apparat-Aspekt, den Walter Benjamin als grundlegend in seiner Analyse des Films herausgestrichen hat, verhindert so die Darstellung des Blicks, der einen Zugang zum Ereignis sucht, und repräsentiert statt dessen die Vervielfältigung eines Referenten, für dessen Abwesenheit es gerade gesorgt hat. Er degeneriert diese Abwesenheit, indem er etwas Spezifisches darstellt. Wenn das apparaterzeugte Bild eine Chance haben soll, Anderes als sich selbst darzustellen, muß es sich dem Ort der authentischen Repräsentation der Abwesenheit überlassen: der Retina des Überlebenden, seines Mundes, seines Gehörs. Es sind also diese kommunikativen Körperfunktionen, auf die sich die Ökonomie der Bilder bezieht.⁴² Diese Ökonomie reduziert ihren Gegenstand auf das Sehen und Hören des weiterlebenden Sprechens, und das könnte schließlich bedeuten, es dabei zu belassen, »ein Wort zu filmen, eine Bewegung der Lippen, einen Ausrutscher der Stimme, eine Geste der Hand.«⁴³

Das fotografische vermittelte Wissen ist den Autoren Wajcman/Pagnoux also eigentlich kein überflüssiges Wissen, sondern zum einen ein defektes Wissen: Es bedarf der gegenläufigen Technik der Schrift, um Erkenntnis von Negativität werden zu können, denn es kann die Beziehung zu seinem Referenten nicht kontrollieren (d.h. aktualisieren) und seinen eigenen Produktionsprozess nicht kritisch reflektieren. Zum anderen, könnte man folgern, ist es ihnen aber auch bedrohliches, selbsterstörerisches Wissen: es birgt die Gefahr der direkten Enthüllung des Realen, der Ausstreichung jeglicher Differenz, und damit des Verschwindens der Schrift. Einen Film oder eine Fotografie anschauen bedeutet dann, aus der Bild-Wahrnehmung heraus direkt in den ursprünglichen Wahrnehmungsprozess einge-

wurde, der eine Gaskammer in Funktion zeigt. (zit. in Chéroux: *Les chambres noires, ou l'image absente?* [Anm. 16], 215).

⁴¹ Vgl. zu dieser Position der Abbildtheorie Jeff Wall: *Zeichen der Indifferenz – Aspekte der Photographie in der, oder als, Konzeptkunst*, in: ders., *Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit – Essays und Interviews*, hg. von Gregor Stemmerich, Amsterdam/Dresden 1997, 375-434, bes. 433.

⁴² Vgl. Wajcman: *L'objet du siècle* [Anm. 37], 226.

⁴³ Ebd., 232f. (Übersetzung von mir, R.B.). Claude Lanzmann selber legte großen Wert darauf, daß in *Shoah* nicht ein einziges Archivbild eingearbeitet ist. Man versteht, daß in seinem Film genau jene oben genannte Ökonomie am Werk ist. Deswegen grenzt Lanzmann sich z.B. gegen Resnais' Film *Nacht und Nebel* ab, in dem es Aufnahmen von Leichenbergen in Konzentrationslagern gibt, die er als Bilder ohne Imagination kritisiert; vgl. *Formen von Erinnerung* [Anm. 27], 20, 26.

setzt zu werden, also der Lagerverwalter zu sein und Auschwitz verantwortlich zu ereignen.⁴⁴ Unerträglich wäre so das Bild, das direkt zum Realen vorstoßen könnte, das es neben das Signifikantennetz setzt: Barthes nennt das mit Lacan das Tychische des Fotos, seine absolute Kontingenz.⁴⁵ In der Thematisierung der schwarzen Masse bei Didi-Huberman und in der ikonoklastischen Vision Lanzmanns, der meinte, falls ihm filmisches Material aus einer Gaskammer in die Hände fiel, würde er es zerstören,⁴⁶ ist dieses Tychische wieder erkennbar, allerdings eben nicht aus sich selber, sondern nur in der Differenz zum darstellenden Bild und zur Schrift.

Nun existiert *Shoah* auch als Buch, in dem der vollständige Text der Zeugengespräche abgedruckt ist.⁴⁷ Das berechtigt zu der Frage, ob im Kontext des Arguments der Verweisung auf die Abwesenheit als konstitutivem Element der Shoah die Schrift dem Film vorzuziehen sei. Aber weder Lanzmann noch Wajcman verstehen das Buch als Kritik des Films.⁴⁸ *Shoah* als Film entwickelt eigentlich nur eine spezifische Ästhetik der Vermittlung, indem er sich auf den Dialog des Regisseurs (des Kameraauges) mit dem Überlebenden (das nachholende Auge, der kontrollierende Mund) konzentriert. Das heißt: der Film dokumentiert die gegenseitige Kontrolle von menschlichem und technischem Auge, von imaginiertem und fotochemisch produziertem Bild. *Shoah* zeigt, gegen die Intention seines Interpreten Wajcman, daß dieses Bild, ob als (Kunst-)Film oder als Fotografie, in sich selbst einen Teil jener Kontrollfunktion übernehmen kann, die jener nur dem Wort zuspricht. Das technisch produzierte Bild ist selbstreflexiv.

Darüber hinaus dokumentiert die Auseinandersetzung um die Funktion des fotografischen Bildes im Kontext der Shoah, welche Konsequenz das Argument der fotografischen Undarstellbarkeit hat. Indem Wajcman einzig das Bild des Zeugen-Narrativs als authentisches Dokument gelten läßt, gerät ihm ein entscheidender Aspekt des Films aus dem Blick. Dieser entfaltet sein Thema, die Rekonstruktion

⁴⁴ Genau so argumentiert in einer Verteidigung der Position Wajcmans Jean-Jacques Delfour: *La pellicule maudite – Sur la figuration du réel de la Shoah: le débat entre Semprún et Lanzmann*, in: *L'Arche*, Nr. 508, Juni 2000, 14f.

⁴⁵ Zum Einfluß, den Lacan auf Barthes' *Die helle Kammer* hatte, und zum Einbruch des Realen in die Beziehung zwischen Blick und Foto vgl. Margaret Iversen: *Was ist eine Fotografie?*, in: *Paradigma Fotografie – Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 1, hg. von Herta Wolf, Frankfurt/M. 2002, 108-131. Im Zeitalter allgegenwärtiger Digitalmedien mit ihren potenzierten Kommunikationskanälen scheint dieser Enthüllungseffekt allerdings abgenutzt. Der Medientheoretiker Florian Rötzer meint jedenfalls: »Wir glauben nicht mehr an die Macht der Bilder. Sie sind zu dünn geworden, zu flach. (Es) [...] wird immer deutlicher, was sie nicht bieten können: Wir sind immer draußen, es führt kein Weg hinein, so nah wie wir ihnen oder sie uns auch immer kommen mögen.« (zit. in Heinrich Klotz: *Kunst im 20. Jahrhundert*, München 1994, 189).

⁴⁶ Vgl. Anm. 40.

⁴⁷ Claude Lanzmann: *Shoah*, Grafenau 1999.

⁴⁸ Lanzmann spricht in der Vorbemerkung zum Text von den Untertiteln (der übersetzten Zeugenerzählungen) als etwas Wesentlichem, aus dem in seiner bildlosen Existenz ein »Siegel der Ewigkeit« werde (das der Film alleine nicht ist?). Vgl. ebd., 8.

des Überlebens und seiner Selbstreflexion (Was bedeutet es, hier vor der laufenden Kamera, auf der Lichtung von Sobibor, auf der es nichts mehr zu sehen gibt, etwas über meine damaligen Erfahrungen zu sagen?), durch das Interview mit drei Kategorien von Überlebenden: Täter, Opfer, Zuschauer.⁴⁹ Lanzmann entwickelt nun eine Kommunikation zwischen Regisseur, Zeuge, Dolmetscher und Ort, die, ohne das es Lanzmann selbst darauf anlegt, in jedem dieser Narrative einen Defekt aufweist, eine Defizienz, die der jeweils eigenen Perspektive und Disposition der Zeu-
 gengruppen geschuldet ist. Der Mangel des Regisseurs ist noch offensichtlich: weil sein Wissen unvollständig oder zu abstrakt ist (und weil ihm die Lektüre von bereits existierenden Standardwerken über die Shoah wie das von Raul Hilberg nicht reicht), geht er auf die Suche nach Zeugen. Diese aber zeigen im Film selbst ihre spezifischen Unzulänglichkeiten. Die Täter blenden eigene Verantwortung aus und können oft nicht die Funktionsweise des Gesamtlagers erklären, die Zuschauer sagen immer wieder, sie hätten von der eigentlichen Funktion von Zügen, Lastwagen (den Gaswagen von Chelmo) und Lagern nichts gewußt und verweigern das Durchspielen von Szenarien, die sich aus ihrem Eingreifen ergeben hätten, und die Opfer müssen sich permanent mit dem Problem der Inszenierung ihrer historischen Erfahrung auseinandersetzen. Es gehört zu den entscheidenden Formproblemen des Films, daß er es unmöglich bei der bloßen Vermittlung von Wissen belassen kann und seine Aussage in der *Inszenierung* von Wahrheit findet (Lanzmann betont ja gerade, daß *Shoah* kein Dokumentarfilm sei), in einer Fiktion aus dem Wirklichen⁵⁰: »[...] es (war) auf eine gewisse Art unumgänglich, die Leute zu Schauspielern zu machen. Sie erzählen zwar ihre eigene Geschichte. Aber sie erzählen war nicht genug. Sie mußten sie schon spielen, d.h., sie mußten sie irrealisieren.« Damit sagt Lanzmann: Es genügt für einen Zeugen nicht, einfach nur Zeuge zu sein und seine Erzählung aktiv zu leisten, er muß auch wissen, dieses Narrativ vor der Kamera und in einer spurlosen Landschaft in Szene zu setzen. Jede der drei Defizienzen läuft darauf hinaus, daß *Shoah* nach einem genauen Wort von Shoshana Felman eine historische Krise der Zeu-
 genschaft in Szene setzt.⁵¹ Wie Giorgio Agamben in *Was von Auschwitz bleibt*, so sagt auch Lanzmann, daß es den integralen Zeugen nicht gibt. Und wie bei Agamben, der behauptet, der integrale Zeuge sei jemand, der die Zunge des Philosophen brauche, um als solcher erkennbar zu sein, wird bei Lanzmann deutlich, daß der Zeuge die Kamera und den Regisseur braucht, um ihr konkretes, aber defizientes Narrativ zur – fiktiven! – Essenz der Shoah zu machen.

⁴⁹ Eine detaillierte (komparative) Untersuchung zur Funktion des Interviews in Lanzmanns Film bietet Vincent Lowy: *Les têtes parlantes – Analyse croisée de la pratique de l'interview dans les films de Marcel Ophüls et de Claude Lanzmann*, in: *Cahier International sur le Témoignage Audiovisuel*, Sept. 2001, No. 7, 54–86.

⁵⁰ Claude Lanzmann: *Der Ort und das Wort – Über Shoah*, in: *Niemand zeugt für den Zeugen – Erinnerungskultur nach der Shoah*, hg. von Ulrich Baer, Frankfurt/M. 2000, 113.

⁵¹ Shoshana Felman: *Im Zeitalter der Zeu-
 genschaft – Claude Lanzmanns ›Shoah‹*, in Baer: *Niemand zeugt für den Zeugen* [Anm. 50], 75f.

Der Film produziert also vor allem eines: Differenz. Die Vielzahl der interviewten Zeugen mit ihren unterschiedlichen Sprachen (man spricht Englisch, Polnisch, Deutsch, Jiddisch, Hebräisch, Französisch und Sizilianisch), die Juxtaposition der Zeugenberichte (obwohl Lanzmann von einer inneren Ordnung und logischen Abfolge der Interviews spricht) vermitteln die Idee eines Forums von Stimmen, die nicht eine gültige Rekonstruktion der Shoah intendieren, sondern einen Diskurs fortschreitender Differenzierung, Historisierung und Übersetzung anstoßen.⁵²

V.

Die eben erörterte Differenz zwischen Repräsentation und Nicht-Repräsentation in der dokumentarischen Fotografie, zwischen distinktem Bild und schwarzer Masse, zwischen Symbol und Realem, ist ein genau benennbares Element des Bilds der Moderne überhaupt. Das soll an zwei Beispielen, an einem der zeitgenössischen Kunst und einem anderen der Geschichte der wissenschaftlichen Fotografie, deutlich gemacht werden.

Andy Warhols *Orange Car Crash* (Abb. 3) von 1963 oder *Double Silver Disaster* (Abb. 4) aus dem gleichen Jahr zitieren und konfrontieren zwei Entwicklungen westlicher Bildkultur des 20. Jahrhunderts: die Tendenz zur monochromen Malerei und die eminente Ausbreitung des Fotojournalismus. Während jene, wie Wajcman anhand der Analyse von Malewitschs *Schwarzem Quadrat* zeigt, einer Ästhetik des Schweigens und der Abwesenheit Ausdruck verleiht (und mit diesem Ausdruck zugleich eine moralisches Programm motiviert), verbindet sich mit dieser das Bedürfnis mediatisierter Gesellschaften nach permanenter Verfügbarkeit bildgestützter Information (die scheinbar ohne ethisches Konstrukt auskommt). Im rechten Teil des Warholschen Bilds kehrt das Phänomen der unterschiedslosen Masse wieder, diesmal als kontrollierte Geste der Kunst, die die Aufgaben der Massenmedien nicht übernehmen kann und entsprechend die Frage stellt, auf welche Funktion sie sich noch verpflichten kann. Der massenmediale Diskurs und seine Repräsentationsmöglichkeiten werden auf der linken Bildfläche ironisch zitiert (welchen Sinn kann es haben, ein bereits publiziertes, öffentlich wahrgenommenes und wieder vergessenes Zeitungsfoto noch einmal zu präsentieren?), um dann auf dem leeren Bildteil konterkariert zu werden: Kunst zieht sich in die Negation der Darstellung zurück, sie verweigert die Dokumentation des Unglücks. Ihre Nachtseite bietet sie als Konsequenz der Destruktion jeglicher Erfahrung dar.

⁵² Felman spricht zwar ganz in diesem Sinne von *Shoah* als einer Entsakralisierung der Zeugenaussage und einer Dekanonisierung des Holocaust (vgl. ebd., 191), fällt aber hinsichtlich der realen Realität der Shoah zurück in den hypostasierenden Schluß, jene sei »absolutes historisches Ereignis«, das eine »buchstäblich überwältigende Evidenz« habe (vgl. ebd., 181).

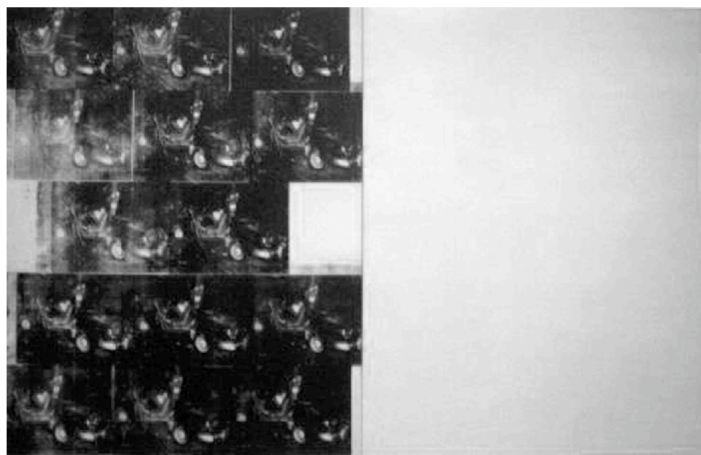


Abb. 3: Andy Warhol, *Orange Car Crash*, 1963, Saatchi-Gallery.

Warhol stellt mit dieser Arbeit die Frage, ob Kunst die Funktion der Nichtdarstellung historischer Ereignisse sein kann, nachdem deren Darstellung von der Historienmalerei an den Fotojournalismus übergegangen ist. Gleichzeitig kritisiert er dessen repräsentierende Funktion, indem das sich selbst kopierende Zitat die Information des Fotos als redundant erscheinen läßt. Wir haben es mit einer gegenseitigen Verweisung zu tun: die Redundanzerscheinung der linken Seite assoziiert die Möglichkeit einer Ästhetik der Nicht-Darstellung, die absolute Verweigerung jeglicher Darstellung der rechten Seite wirft die Frage auf, ob es sich lohnt, nach dem Ende der darstellenden Malerei und dem Scheitern der Avantgarde-Bewegungen überhaupt noch zu malen.⁵³

Auch in der historischen Entwicklung der wissenschaftlichen Fotografie läßt sich zeigen, daß die Unterscheidung der Referenzleistung von einem Nicht-Referentiellen eine Rolle spielt. Noch wichtiger aber scheint, daß es unmöglich ist, diese Unterscheidung zu fixieren: sie ist einer dauernden Fluktuation unterworfen. Peter Geimer hat in einer fotografiegeschichtlichen Untersuchung zum Phänomen des Nicht-Bilds Ergebnisse vorgelegt, aus denen wir Schlüsse für unseren Themenzusammenhang ziehen können.

⁵³ Vgl. zu dieser Deutung Jeff Wall: *Monochromie und Photojournalismus in On Kawaras »Today Paintings«*, in: ders., *Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit* [Anm. 41], 339-374, 356ff.

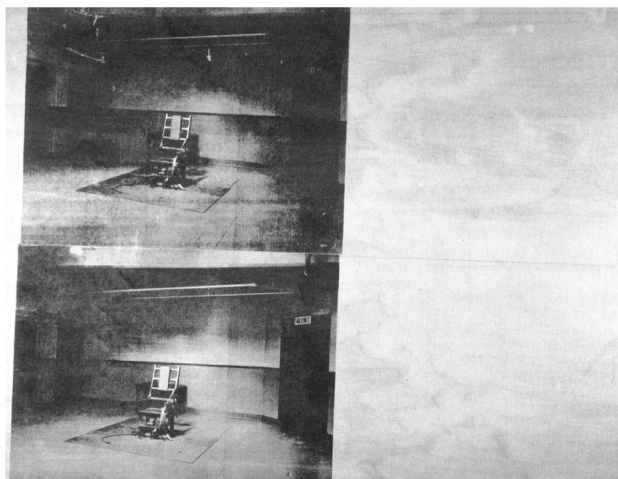


Abb. 4: Andy Warhol: *Double Silver Disaster*, 1963, Froehlich Collection.

Auch bei Geimer werden schwarze Massen thematisiert, allerdings nicht im Sinne einer intendierten Negation der Referenzleistung des Bildes, sondern als Unfall. Damit bewegen sie sich am extremen Pol einer Richtung, die durch unsere vorhergehenden Überlegungen vorgegeben wurde. Bei allen Beispielen der Kunst (Malewitsch, Warhol, Lanzmann) kann Nicht-Darstellung als Kritik oder Korrektiv der Referenzleistung des Bildes verstanden werden, und die schwarzen Massen der vier aus und bei dem Krematorium V aufgenommenen Fotografien sind für Didi-Huberman zwar blind (d.h. in ihrer subjektiven Ausdruckskraft nicht intendiert), haben aber durchaus noch eine direkt ablesbare Funktion: sie sind sowohl Expression der Befindlichkeit ihres Autors als auch ableitbares Resultat der Kontextbedingungen in Auschwitz. Die fotografischen Unfälle unterscheiden sich davon: sie sind kontingent *und* nicht-expressiv. Ob es sich um eine verblaßte Daguerreotypie handelt, die den einmal auf ihr abgebildeten Referenten verschluckt hat, oder um die abgeschmolzene Emulsion eines Fotonegativs, auf das der Petersdom eingraviert war, für Geimer repräsentiert dieses visuelle Rauschen unkontrolliert hereinbrechende Störungen der Referenzleistung der Fotografie; sie sind »[...] der Inbegriff dessen, was sich nicht herstellen läßt. Sie treten ein. Ihr Charakteristikum ist: Abwesenheit von Intention.«⁵⁴ Der Ausfall der Referenzleistung ist hier weder einem Autor noch den Bedingungen des Gegenstands zuzuschreiben. Er ist vielmehr den Unwägbarkeiten der fotografischen Technik und des fotosensiblen Materials zu verdanken. Damit fällt scheinbar auch noch jene negative Lesbarkeit der schwarzen

⁵⁴ Peter Geimer: *Was ist kein Bild? – Zur »Störung der Verweisung«*, in: *Ordnungen der Sichtbarkeit – Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, hg. von Peter Geimer, Frankfurt/M. 2002, 326.

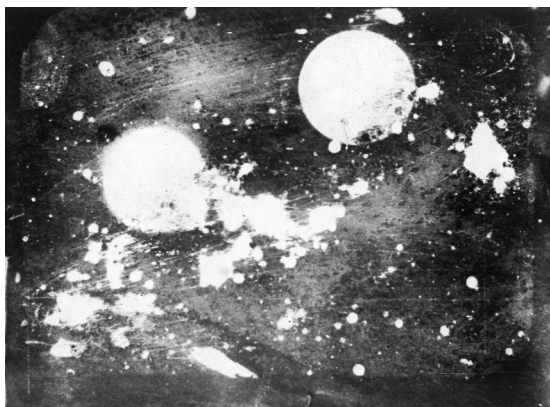


Abb. 5: Arthur Goodspeed: *Zwei rätselhafte Scheiben*, 1890, Deutsches Röntgen Museum Würzburg.

noch relativ leicht zu stabilisieren ist, wenn es um sichtbare Referenten geht, also um in der Realität mit bloßem Auge erkennbare Objekte. Viel schwieriger wird diese Scheidung bei Phänomenen, die von Haus aus unsichtbar sind, wie Strahlungen, mikroskopische Objekte, Wärme. Und am Beispiel einer historischen Aufnahme von elektrischen Funken vermittelt Geimer nun, daß diese Grenze *historisch bedingt* ist und *nicht absolut kontrolliert* werden kann. Der amerikanische Physiker Arthur Goodspeed hatte 1890 in Pennsylvania Funkenentladungen einer Induktionsmaschine direkt auf fotografische Platten festgehalten und bei seinem Experiment auch normale Geldmünzen, die selbst elektrisch aufgeladen wurden, benutzt. Nach der Entwicklung der Platten erschienen auf einer von ihnen zwei schwarze Scheiben, die sich Goodspeed nicht erklären konnte (Abb. 5). Die Platte wurde deshalb ausgesondert. Als Goodspeed fünf Jahre später Wilhelm Conrad Röntgens gerade veröffentlichte Abhandlung *Über eine neue Art von Strahlen* in die Hände fiel, wurde ihm klar, das seine Ausschußaufnahme in Wirklichkeit das erste Röntgenbild darstellte, unbeabsichtigt erzeugt durch eine Crooksche Röhre, die nahe bei den Münzen und der Platte stand. Geimer folgert⁵⁵: »Zwischen Pennsylvania 1890 und Würzburg 1895 passieren die ›beiden rätselhaften Scheiben‹ Goodspeeds die epistemische Schwelle von Artefakt und Fakt, Rauschen und Information.«

Die eben vorgestellten Untersuchungen legen den Schluß nahe, daß das Phänomen der schwarzen Masse und ihrer Bedeutungsindifferenz ein historisches ist und untrennbar zur Geschichte der Fotografie gehört. Daraus läßt sich schließen, daß die Grenze zwischen Bild und Nicht-Bild in der Fotografie nicht eindeutig definiert werden kann: Auch sie ist historisch und deshalb kontingent. Für unsere eigenen Überlegungen ergibt sich daraus folgende Schlußfolgerung. Wenn sich zeigt, daß die

Masse, die wir in der Diskussion um die (Un)Darstellbarkeit der Shoah kennen gelernt hatten, aus. Wenn Unschärfe, Ausfall des Referenten oder Schwärzung nicht mehr als subjektive Verweigerung oder existentieller Akt lesbar sind, degeneriert die schwarze Masse erst einmal zu etwas, was gegen jegliche, auch die negative, Bedeutungszuschreibung immun ist.

Geimer zeigt, daß die Grenze zwischen Fakt und Unfall, Intention und Zufall

⁵⁵ Ebd., 333.

Bedeutungszuschreibung schwarzer Massen wie im Kunstbild, so auch auf Fotografien geschichtlich bedingt ist, dann gilt das natürlich auch für die Frage der Darstellbarkeit der Shoah. Sie ist in sich historisch. Die Grenze zwischen sachlicher Information, intendierter Darstellungsverweigerung und zufälliger Interferenz ist nicht absolut kontrollierbar. Wenn Auschwitz »etwas ohne Blick« ist, etwas Unsichtbares, dann könnten Fotografien von den Vernichtungslagern den Sinn haben, uns zu zeigen, daß sie historischen Interferenzen unterworfen sind und niemals geglückte Repräsentationen ihres Referenten. In ihnen selbst reflektiert sich der geschichtliche Prozeß, der schwarze Massen in Referenzleistungen verwandelt und »geglückte« Darstellungen in Unfälle, Fälschungen oder Mißbrauch.

Gleichzeitig macht uns diese Einsicht sensibel für die Tatsache, daß trotz der Menge an Bildern, die wir von Genoziden, Kriegen und anderen Formen organisierter Gewalt haben, vieles einfach nicht belichtet wurde. Eine große Zahl an vielleicht entscheidenden Situationen sind nicht in Fotografien eingegangen, entweder weil die Fotografen im entscheidenden Augenblick nicht zur Stelle waren, oder weil das Material und die Technik der Kamera nicht ausreichten, bestimmte Sachverhalte abzulichten, oder schließlich auch deshalb, weil die Medien, die Fotos verbreiten, bestimmtes Material aussonderten, sei's aus politischen, ökonomischen oder moralischen Gründen. So gehen z.B. die Anfänge der Kriegsfotografie bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts zurück, ein Festhalten von Kampfhandlungen war ihr aber in dieser ersten Phase wegen der langen Belichtungszeit unmöglich. Die Fotografen beschränkten sich deshalb auf die Darstellung verlassener Schlachtfelder, toter Opfer oder Portraits siegreicher Generäle. Andererseits sind die berühmten Fotografien von Margaret Bourke-White und Lee Miller, die kurz nach der Befreiung der Konzentrationslager Buchenwald, Bergen-Belsen und Dachau entstanden, zwar mit einer weit fortgeschrittenen Technik entstanden, aber auch sie zeigen nur die Lager, nachdem diese von ihren nationalsozialistischen Betreibern verlassen worden war. Ihre Defizienz besteht nicht darin, die Gewalt in der Bewegung der Zeit nicht darstellen zu können, sondern mit dem Apparat nicht in die historische Zeit und den historischen Ort eindringen zu können. Als Bourke-White die Lager fotografierte, waren diese schon historisch: Ihre eigentliche Funktion hatte schon aufgehört, sich zu realisieren. Die extrem abgemagerten Körper und die Leichenhaufen, die auf ihnen zu sehen sind, gab es im normalen Lagerbetrieb nicht, weil die meisten der Insassen sofort vergast und kremiert wurden. Die Fotos vermitteln so den Eindruck, die Gefangenen hätten in der Mehrzahl aus eben jenen Muselmännern bestanden, die Primo Levi und andere als die Ausnahme bezeichnet hatten. Die Fotografien schließlich, die ein Insasse des argentinischen Konzentrationslagers ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada) in Buenos Aires zur Zeit der letzten Militärdiktatur (1976-1983) klandestin von einigen Mitinsassen anfertigen und aus dem Lager herausschmuggeln konnte, gehören zwar mitten in die Phase des Funktionierens des Lagers, lassen aber andererseits keinerlei Rückschlüsse auf die Repressalien

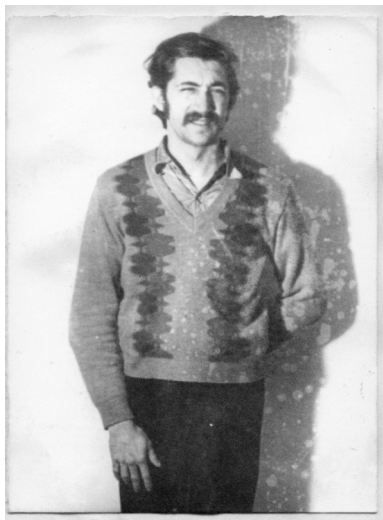


Abb. 6a: Anonym: P. A. Lepíscopo, Insasse der ESMA, 1979, Buenos Aires.

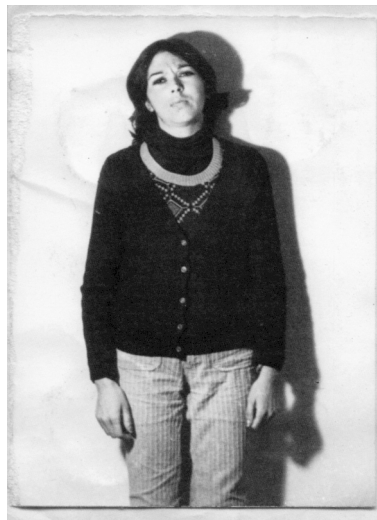


Abb. 6b: Anonym: J. Villafior, Insassin der ESMA, 1979, Buenos Aires.

zu, denen die Opfer dort ausgesetzt waren, noch auf den genauen Standort des Geschehens (Abb. 6).⁵⁶

Dies alles bedeutet, daß Fotografien, obwohl als Medium selbstreflexiv, generell unrettbar vieldeutig sind und in ihren Aussagen auf die Verweisstruktur angewiesen sind, die sich aus dem Zusammenspiel von Bild, Schrift und Medium ergibt. Gleichzeitig ist das auf ihnen abgebildete Leiden kein Surrogat für dieses selbst, sondern nur ein Hinweis auf ihre Ursachen und Konsequenzen. Fotos können nicht für dieses Leiden einstehen, und oft können sie nicht einmal die Imagination des Schmerzes im Betrachter auslösen. Für diejenigen, die den Schmerz zu ertragen haben, ist ein Foto womöglich nichts, genauso wie für diejenigen, denen dieser Schmerz und seine Ursachen so fremd sind, daß sie ihn nicht verstehen oder ihn schlichtweg übersehen. Andererseits kann das Foto einer Erfahrung von Leid demjenigen wichtig sein, der sie (direkt oder indirekt) erlebt hat, für den sie aber als vergangene zu einer historischen zu werden droht. Nur in diesem Kontext ist zu verstehen, warum Susan Sontags Beantwortung der Frage, wie wir das Leiden anderer auf Fotografien betrachten (neben Kriegsfotografien geht sie auch auf Bilder von nationalsozialistischen Konzentrationslagern ein), auf eine Kritik ungehemmter Kontextualisierung, eine Verteidigung der Wirklichkeit dieser Leiden und auf eine komplexe, nicht-naïve Auseinandersetzung mit ihr zielt. Sontag betont, die These, daß die Wirklichkeit zum Spektakel geworden sei, nehme an, »[...] daß jeder

⁵⁶ Vgl. Marcelo Brodsky: *Memoria en construcción – La ESMA*, Buenos Aires: 2006

Mensch Zuschauer ist, und suggeriert – absurderweise und völlig unseriös –, daß es wirkliches Leiden auf der Welt gar nicht gibt.⁵⁷ Davon geht, was die Ereignisse in den Vernichtungslagern betrifft, wahrscheinlich niemand aus. Aber vielleicht haben wir, die wir Fotografien für, allerdings interpretationsbedürftige, Dokumente des Leidens halten, ja auch noch nicht begriffen, daß wir selbst Ereignisse herbeiführen, die das Medium Fotografie und Film (also die eingangs von Godard erwähnte Kamera) schlicht überfordern.

⁵⁷ Sontag: *Das Leiden anderer betrachten* [Anm. 10], 128.

»DISCORS CONCORDIA«

Diskursverflechtungen in Athanasius Kirchers
musikalischem Staatsmodell

Von Melanie Wald

»Musica latissimè sumpta nihil aliud est, quàm discors concordia vel concors discordia variarum rerum ad vnum aliquod constituendum concurrentium.«¹

So liest sich die berühmte Definition der Musik, die der Jesuit und Universalgelehrte Athanasius Kircher (1602–1680) in seiner 1650 in Rom erschienenen *Musurgia universalis*² gab. Die herausgestrichene Allgemeingültigkeit (»latissimè sumpta«) sowie die Wahl von Begriffen, die gleichermaßen musikalisch wie gesellschaftstheoretisch konkretisiert werden können,³ verweisen bereits auf das wohl hervorstechendste Merkmal des gesamten Werks: Kircher will sich keineswegs auf die Fachgrenzen der Musik beschränken. Die schier universale Relevanz des »Musik« genannten Prinzips für sämtliche physikalische, psychische und metaphysische Erscheinungsformen der Schöpfung, hier vorerst nur ein Postulat, wird einzeln durchdekliniert⁴ und mündet schließlich in einen dicht konzipierten Gesamtentwurf, der wissenschaftliche Welterklärung und anagogisches Instrumentarium zugleich ist.

Einer derjenigen Bereiche des menschlichen Lebens, die mit Hilfe musikalischer Beschreibungsmodi adäquat gefaßt werden können, ist – nach Kircher – auch das staatlich verfaßte Gemeinwesen, die Polis. Sie erscheint in der offensichtlich hierarchisch geordneten Reihe einschlägiger Wissensgebiete im Untertitel der Schrift an

¹ »Ganz allgemein genommen ist Musik nichts anderes als zwieträchige Eintracht bzw. einträchige Zwietracht verschiedener Dinge, die sich zu Einem zusammenfügen.« Athanasius Kircher: *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni*, Rom 1650, Bd. A, 27. (Auf Stellen aus der *Musurgia* wird im folgenden mit MU und den Buchstaben A [Buch 1–7] und B [Buch 8–10] verwiesen. Römische Seitennummern beziehen sich auf den Nachdruck, hg. von Ulf Scharlau, Hildesheim 1970).

² Zur *Musurgia* allgemein v.a. Ulf Scharlau: *Athanasius Kircher (1601–1680) als Musikschriftsteller – Ein Beitrag zur Musikanschauung des Barock*, Marburg 1969 (= Studien zur hessischen Musikgeschichte 2).

³ »Concordia« (Eintracht) und »concordantia« (Konsonanz) sind klanglich und etymologisch ebenso verwandt wie ihre Gegenbegriffe »discordia« und »discordantia«. Vgl. dazu Michael Beiche: Art. »Consonantia – dissonantia/Konsonanz – Dissonanz«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* [im folgenden: HMT], hg. von Albrecht Riethmüller, 32. Auslieferung Wiesbaden 2001/02.

⁴ Dies zeigt sich schon an der Benennung der einzelnen Bücher und ihrer Teile, die – sofern nicht spezifisch-musikalisch – einer trivialen, quadrivialen oder naturphilosophischen Disziplin entlehnt ist.

drittletzte Stelle vor Metaphysik und Theologie,⁵ nimmt gleich darauf eine besonders prominente Rolle im Widmungsschreiben an den habsburgischen Erzherzog Leopold Wilhelm (1614–1662) ein,⁶ um dann unter dem Signum »musica politica« und ebenfalls wieder vor Metaphysik und Theologie im zehnten Buch systematisch und zusammenhängend abgehandelt zu werden.⁷

Zwar ist eine musikalische Metaphorisierung von politischen und staatsphilosophischen Kontexten seit der Antike vielgeübte Praxis, und auch die erstmals wohl bei Horaz⁸ zu findende Prägung »discors concordia« war im 17. Jahrhundert bereits in eine lange Rezeptionsgeschichte eingekleidet.⁹ Ja sogar die oben zitierte Definition ist keineswegs Kirchers eigener Wortlaut, sondern wohl Gioseffo Zarlino verpflichtet.¹⁰ Doch findet in der *Musurgia* eine bemerkenswerte Akzentverlagerung, Zuspitzung und Aktualisierung des Gedankens gegenüber etwaigen Vorlagen und Inspirationsquellen statt, die einerseits zu einem höchst originellen Musikbegriff führen, andererseits eine ebenso exzeptionelle politische Utopie nahelegen. Als Hebel hierfür dient Kircher eine besonders den Status der Dissonanz betreffende Umordnung des Verhältnisses von Harmonie, Konsonanz und Dissonanz. Galten bislang im Grunde die Gleichungen: Harmonie=Konsonanz und Dissonanz=Dis-

⁵ Der Kontext dort wie folgt: »Qua [...] admirandae Consoni, & Dissoni in mundo, adeòque Vniuersà Naturà vires effectusque [...] tum in omni poenè facultate, tum potissimùm in Philologià, Mathematicà, Physicà, Mechanicà, Medicinà, Politicà, Metaphysicà, Theologià, aperiuntur & demonstrantur.« (»Worin die bewundernswerten Kräfte und Effekte von Konsonanz und Dissonanz auf die Welt und die gesamte Natur in beinahe jeder Disziplin, namentlich aber in der Philologie [sprachliche Fächer/Trivium], Mathematik [Quadrivium], Physik [Naturwissenschaften], Mechanik, Medizin, Politik, Metaphysik und Theologie aufgezeigt und dargestellt werden.«)

⁶ MU A, [IX]f.

⁷ MU B, 432–440. Die von Kircher eingeführte Prägung »musica politica« sowie die entsprechende Stelle in Buch X ist bereits von Volker Scherliess gewürdigt und in einen historischen Kontext gestellt worden. Vgl. dazu Volker Scherliess: *Musica politica*, in: *Festschrift Georg Daddelsen zum 60. Geburtstag*, hg. von Thomas Kohlhase und Volker Scherliess, Neuhausen-Stuttgart 1978, 270–293. Der vorliegende Text setzt die Überlegungen von Scherliess in gewisser Weise fort und erweitert den dort eröffneten Bezugsrahmen.

⁸ Epistulae I, 12, Z. 19. Kontext ab Z. 16: »Quae mare compescant causae? Quid temperet animum?/Stellae sponte sua iussane vagentur et errent?/Quid premat obscurum lunae, quid proferat orbem?/Quid velit et possit rerum concordia discors?« (»Welche Ursachen bewegen das Meer? Was sorgt für den Jahreslauf? Schweifen die Sterne auf eigenen Antrieb umher oder befohlen? Was läßt den Mond dunkler werden, was bringt den Erdkreis hervor? Was soll und vermag der Dinge zwieträchliche Eintracht?«)

⁹ Eine beachtliche Menge einschlägiger Stellen von der Antike bis ins 17. Jahrhundert findet sich bei Thomas Leinkauf: *Mundus combinatus – Studien zur Struktur der barocken Universalwissenschaft am Beispiel Athanasius Kirchers SJ (1602–1680)*, Berlin 1993, 75–78, FN 73 und 75f.

¹⁰ Gioseffo Zarlino: *Istitutioni harmoniche*, Venezia 1558, Buch I, cap. 5: »Però in vniuersale parlando dico, che Musica non è altro che Harmonia; [...] cioè vna discordante concordia, come sarebbe a dire, Concordia di varie cose, le quali si possino congiungere insieme.« (Selber Wortlaut im Reprint der Auflage von 1573 [Ridgewood NJ]: Gregg Press 1966], dort 14).

harmonie,¹¹ so disponiert Kircher wie folgt: »[H]armoni[a] ex consonantijs & dissonantijs, pulchrè commist[a].«¹²

Indem Harmonie nicht mehr mit Konsonanz zusammenfällt, sondern eine Qualität jenseits des Gegensatzpaares Konsonanz und Dissonanz wird (und damit, wie aus vielen Stellen hervorgeht, dasselbe bedeutet wie genuin polyphone Musik), besteht auch kein Grund mehr, die Eintracht eines Gemeinwesens als Einförmigkeit zu imaginieren: »Ciuitas consensu dissimillorum consistit; & quae harmonia à Musicis dicitur in cantu, ea est in Ciuitate seu Republica concordia.«¹³

Der »consensus dissimillorum« – als Formulierung einer bereits bei Augustinus aufgegriffenen Passage Ciceros entlehnt¹⁴ – wird bei Kircher von einem floskelhaft wiederholten Autoritätendiktum zu einem drängend aktuellen Problem des Habsburger-Reiches nach der Katastrophe des Dreißigjährigen Krieges: »Tv Serenissime Princeps [...] Harmosta admirandus, non corda modo subditorum; sed & hostium ita rapis,¹⁵ vt qui moribus, ac religione saepe dissonant, tibi tamen affectu, ac voluntatibus consonent.«¹⁶

Der Politiker, oder besser: der von Gott begnadete Fürst vermag die kulturelle, nationale und konfessionelle Differenz seiner Untertanen untereinander und mit

¹¹ So etwa Thomas von Aquin: »Nihil enim est aliud harmonia, quam concors consonantia« (*In librum Beati Dionysii De divinis nominibus expositio*, hg. von C. Pera, P. Caramello und C. Mazzantini, Rom 1950, cap. 11, 1, Lectio 2). Dagegen schon bei Boethius: *De arithmetica* II/32: »omnia quae ex contrariis consistunt harmonia quaedam coniungi atque componi. Est enim harmonia, plurimum adunatio, et dissentientium consensio.« (»Alles, was aus Gegensätzen besteht, wird durch eine Art Harmonie verbunden und zusammengesetzt. Denn Harmonie ist das Einswerden von ganz verschiedenen Dingen und der Konsens des im Widerspruch zueinander Stehenden.«) Bereits hier also mischen sich in einen (arithmetischen) Fachdiskurs Termini, die den disziplinären Rahmen sprengen und zugleich auch musikalische wie gesellschaftstheoretische Kontexte aufrufen.

¹² »Die Harmonie ist auf ästhetisch befriedigende Weise aus Konsonanzen und Dissonanzen gemischt«, MU A, 245.

¹³ »Ein Staatswesen besteht im Konsens von einander Unähnlichen. Und was die Musiker in einem Stück Harmonie nennen, ist in einem Staat die Eintracht«, MU B, 432.

¹⁴ Cicero: *De re publica* II/69, und Augustinus: *De civitate dei* II/21.

¹⁵ Die Formulierung »corda [...] rapis« beinhaltet einen subtilen Doppel-Verweis sowohl auf musikalische als auch theologische Zusammenhänge. Einerseits legt »corda« die Assoziation mit »chorda«/Saite nahe: Die Herrschertätigkeit des Fürsten wird als Spiel auf einem Zupfinstrument vorgestellt, die affektive Gemeinschaft der Untertanen bildet die Saiten (eine Vorstellung, die es in der Emblematik tatsächlich gibt, dazu weiter unten). Andererseits stellt der Ausdruck »rapere« einen Bezug sowohl zu Ficinos Liebesphilosophie als auch zu den Theorien einer inspirierten Kreativität (»raptus«) her: In der Liebesphilosophie wird der Akt, mit dem Gott die ins Sein entlassene und noch chaotische Schöpfung wieder an sich zieht und somit formt, regelmäßig mit »rapere« bezeichnet (auch dazu weiter unten).

¹⁶ »Du, Fürst [bist] ein bewundernswerter Harmonisierer. Du reißt nicht nur die Herzen Deiner Untergebenen, sondern auch Deiner Feinde so hin, daß die, die nach Sitten und Konfession untereinander oft dissonieren, mit dir dennoch durch Affekt und Willen konsonieren werden«, MU A, [X].

sich selbst in eine übergeordnete Harmonie aufzulösen, indem er sowohl wie ein Musiker agiert, zugleich aber auch die Funktion eines Mittelterminus in einer der für die Musiktheorie so wichtigen Reihen (*mesôtês*) erfüllt, zwei scheinbar inkommensurable Größen also durch sich selbst in ein relationales Verhältnis überführt. Kircher verleiht dieser Vorstellung dadurch eine ganz besondere Evidenz, daß er das griechische ἀρμολογία – eigentlich ein schon von Thukydides und Xenophon bezeugter Terminus für einen spartanischen Gouverneur – etymologisch reaktiviert und so eine Identität von musikalischem und staatslenkerischem Handeln herstellt.

Diese erstaunliche Engführung beider Bereiche in der Denkfigur der »*discors concordia*« und unter der Prämisse einer als konstitutiv akzeptierten Sphäre des schlechthin Alterierenden schöpft, wie angedeutet, aus vielerlei Quellen, deren Herkunft im folgenden nachgegangen werden soll. Die neuplatonische Idee einer Welt im beständigen Zugleich von Ein- und Ausfaltung gehört ebenso zu den Inspirationen von Kirchers musiko-politischer Utopie wie die eng damit zusammenhängende boethianische Tradition der *musica mundana* und andere Konkretionen dieser Kosmologie als Magie oder Liebe. Der Einfluß der Staatsphilosophie der Renaissance versteht sich von selbst. Weniger naheliegend ist dagegen die Bedeutung der philosophischen Debatten zur Schönheit im Spannungsfeld von »ordo«, »unitas« und »varietas«. Und auch die verschiedenen mittelalterlichen Versuche zur Versöhnung der Religionen und Konfessionen haben ihre Spuren in Kirchers Denken hinterlassen. Der für die scheinbar paradoxe Formulierung zentrale Impulsgeber muß aber wohl in Nikolaus Cusanus und seiner Lehre von der Koinzidenz der Gegensätze namhaft gemacht werden.¹⁷ Es sind also weniger die einzelnen Gedanken, die das Neue an Kirchers Überlegungen zu einer harmonischen Staatsverfassung ausmachen, als die originelle Verknüpfung allgemein zur Verfügung stehender Denkfiguren in Reaktion auf eine aktuelle gesellschaftspolitische Krisensituation.

Die Analyse der verschiedenen Quellen eines solchen »synkretistischen« Gedankens ist daher von gleichermaßen immanentem wie paradigmatischem Nutzen: Zum einen ermöglicht sie an einem Einzelfall grundsätzlichen Einblick in die Mechanismen, wie sich – in für die wissenschaftsliterarische Kultur des Mittelalters, der Renaissance und Frühen Neuzeit durchaus typischer Weise – ein eigenständiger, innovativer Text gerade durch seine scheinbar kompendienhafte Zusammensetzung aus Zitaten und Autoritätenargumenten konstituiert. Zum anderen lassen sich auf diesem Wege die Bedingungen und Implikationen der politischen Ausrichtung der *Musurgia* erschließen, in den musiktheoretischen, ideengeschichtlichen wie auch konkret historischen Kontext der Frühen Neuzeit integrieren und ihrerseits wiederum zur Deutung bestimmter Überlagerungen von Philosophie und Kunstgeschichte heranziehen. Da sich dies von der Begriffs- und Ideengeschichte der Formel

¹⁷ Zur Idee der »*concordia discors*« bei Cusanus siehe *Concordia discors – Studi su Nicolò Cusano e l'umanesimo europeo offerti a Giovanni Santinello*, a cura di Gregorio Piaia, Padova 1993.

»discors concordia« nicht trennen läßt, ergibt sich darüber hinaus ein allgemeinerer musikhistorischer Fokus.

I. Koordinaten

A. Koinzidenz

Die Idee, zwei Gegensätze in einer übergeordneten Einheit aufzuheben, scheint Kircher dermaßen fasziniert zu haben, daß er ihre Exemplifikation nicht auf die *Musurgia* mit ihrer Trias von Harmonie, Konsonanz und Dissonanz beschränkte. In der *Ars magna lucis et umbrae* (1645) liegt vielmehr ein Parallelwerk vor, in dem Licht und Schatten dieselbe primordiale Ordnungsmacht zuerkannt wird. Und die *Musurgia* bezeugt zumindest den Plan, diese optischen und akustischen Schriften um eine Mechanik oder Statik, analog betitelt als *Ars magna gravium et levium*, zu ergänzen,¹⁸ ein Vorhaben, das freilich nie zur Ausführung gelangte. In etwas abstrakterer Form legt Kircher dasselbe Prinzipienpaar aber auch seinen ihm ein Leben lang beschäftigenden magnetischen Studien zugrunde.¹⁹ Dort erscheinen die widerstreitenden Gegensätze in den Bezeichnungen Sympathie und Antipathie. Jeweils verschieden konkretisiert sich hier also eine zentrale Figur in Kirchers kosmologischem Denken.

Der Gedanke, daß die stoffliche Welt ihre Entstehung und andauernde Existenz zwei gegensätzlichen Prinzipien verdankt, gehört allerdings bereits zur ältesten Erbmasse der europäischen Kultur. Heraklit nannte diese Prinzipien Krieg und Frieden, Empedokles Liebe und Haß.²⁰ Es war schließlich Platon im Rückgriff auf Pythagoras, der dieses Paar in die von da an gültige abstrakt-philosophische Dialektik von Einheit und Vielheit faßte, beides in ein hierarchisches Verhältnis setzte und es mit ontologischen Funktionen versah. Das Eine wurde als oberste Idee identisch mit Gott, das Viele zu der aus ihm, vermittelt über unzählige Zwischenstufen, beständig neu hervorgehenden Welt; hier kippte der Gegensatz der Prinzipien also von der Horizontale in die Vertikale und markierte die ontologische Verschiedenheit von Stofflichkeit und Transzendenz.

Von Anfang an war mit diesen dualistischen Konzepten auch die Suche nach einer zwischen den Gegensätzen vermittelnden Instanz verschwistert. Empedokles

¹⁸ MU B, 330.

¹⁹ *Ars magnetica*, Würzburg 1631; *Magnes sive De arte magnetica*, Rom 1641 (²1643, ³1654); *Magnetium naturae regnum sive Disceptatio physiologica de triplici in natura rerum magnetis*, Rom 1667. Zur Bedeutung des Magnetismus in Kirchers Denken vgl. Leinkauf: *Mundus* [wie Anm. 9], 327–334.

²⁰ Sämtliche Fragmente von Heraklit und Empedokles bei Hermann Diels und Walter Kranz (Hg.): *Die Fragmente der Vorsokratiker* [im folgenden: DK], 3 Bde., Berlin ⁵1951f. Für Heraklit besonders DK 22 B 10, 47 und 67; für Empedokles DK 31 B 18 und 122.

führte als Mittelterminus die Harmonie ein und griff damit in allegorisierender Form²¹ auf einen griechischen Mythos zurück, demzufolge der Liebesbeziehung zwischen Aphrodite (Liebe/Einheit) und Ares (Haß/Entzweiung) eine Tochter, eben Harmonia (von griechisch ἁρμόζω – verbinden), entstammte.²² Diese Geschichte sollte in ihrer religionsphilosophischen Einbettung durch Plutarch²³ später für die Liebesphilosophie und wohl auch das Kunstschaffen der Renaissance wieder von entscheidender Bedeutung werden. Die (Neu-)Platoniker indes favorisierten die Konzeption der stufenweisen Ausfaltung des Einen, so daß auch der niedrigste Materie-Rest noch Anteil am Einen hatte und das Band, an dem entlang er an Gott rückgebunden werden konnte, nie zerriß.

Mit diesen Überlegungen zur Struktur des Kosmos verbanden sich auch erkenntnistheoretische und ästhetische Fragestellungen: Denn von der Beziehung der wahrnehmbaren Dinge zueinander und zur Transzendenz sowie vom mimetischen Status eines Kunstwerks hängt es letztlich ab, welche Erkenntnisse sich aus ihnen ableiten lassen und ob der intellektuelle Rückweg aus der stofflichen in die Ideenwelt – eventuell vermittelt durch die Kunst – gelingen kann.

Derjenige christliche Denker, der sich wohl am intensivsten mit den verschiedenen Modi von Einheit und Verschiedenheit beschäftigte – und überdies von bedeutendem Einfluß auf Kircher war²⁴ –, ist Nikolaus Cusanus (1401–1464).²⁵ Auch bei ihm sind naturphilosophisch-kosmogonische Überlegungen mit theologischen verbunden und sollen einer neuen Theorie über das Verhältnis von Erkenntnis und Wahrheit dienen. Während im Mittelpunkt der Naturphilosophie und Theologie die Lehre vom Zusammenfall der Gegensätze zu einem nicht mit ihnen identischen Dritten in der nächsthöheren ontologischen Stufe («coincidentia oppositorum») steht,²⁶ ist seine Epistemologie zutiefst durchdrungen von der Überzeugung,

²¹ Zu den verschiedenen Allegoreseformen der griechischen Antike siehe Wolfgang Bernard: *Spätantike Dichtungstheorien – Untersuchungen zu Proklos, Herakleitos und Plutarch*, Stuttgart 1990 (= Beiträge zur Altertumskunde 3).

²² Ältestes literarisches Zeugnis dafür bei Hesiod: *Theogonie*, V. 937.

²³ In: *De Iside et Osiride* 48 (= 380d – 371a).

²⁴ Dazu Leinkauf: *Mundus* [wie Anm. 9], bes. 18, 84–91 und 143–149.

²⁵ Eine prägnante Einführung in die cusanische Philosophie bei Kurt Flasch: *Nicolaus Cusanus*, München 2001. Für eine ausführliche Auseinandersetzung *Nikolaus von Kues – Einführung in sein philosophisches Denken*, hg. von Kurt Jacobi, Freiburg/München 1979, und Kurt Flasch: *Die Metaphysik des Einen bei Nikolaus von Kues*, Leiden 1973.

²⁶ Einschlägig dazu Paul Wilpert: *Das Problem der coincidentia oppositorum in der Philosophie des Nikolaus von Kues*, in: *Humanismus, Mystik und Kunst in der Welt des Mittelalters*, hg. von Josef Koch, Leiden/Köln 1953, ²1959, 39–55; Josef Stallmach: *Zusammenfall der Gegensätze – Das Prinzip der Dialektik bei Nikolaus von Kues*, in: *Mitteilungen und Forschungsbeiträge der Cusanus-Gesellschaft* 1 (1961), 52–75; Enrico Berté: *Der »Zusammenfall der Gegensätze« und der unendliche Gott*, in: Jacobi: *Nikolaus von Kues* [wie Anm. 25], 56–73; Ders.: *Coincidentia oppositorum e contraddizione nel De docta ignorantia I*, 1–6, in: Piaia: *Concordia discors* [wie Anm. 16], 107–127 (unter Diskussion der zuvor genannten Interpretationen von Wilpert, Stallmach und Flasch).

menschliche Erkenntnis könne sich nur in Mutmaßungen («coniecturae») der ewigen Wahrheit annähern.²⁷

Cusanus faßt seine Aussagen über die geschaffene Welt durchweg in relationale, korrelierende Begriffe, die Objekte der Ratio sind. Das Absolute, der irdischen Relationalität Enthobene existiert nur als Gott – den er deshalb scheinbar paradoxal als Maximum und Minimum zugleich beschreibt²⁸ – und ist einzig der intellektuellen Schau zugänglich.²⁹ Diese beiden grundverschiedenen Ebenen sind durch einen beständigen Prozeß («constrictio») der Ausfaltung und Wiedereinfaltung – «explicatio» und «complicatio» – zueinander in Beziehung gesetzt: »Identitas igitur inexplicabilis³⁰ varie differenter in alteritate explicatur atque ipsa varietas concordanter in unitate identitatis complicantur.«³¹ Als Erkenntnisgrundsatz, der sich aus der Annahme vom Zusammenfall der Gegensätze speist, ergibt sich daraus, »ut in identitate diversitas et in diversitate identitas observaretur«³².

In jeder Idee kann also zugleich auch ihr Gegenteil erkannt werden. Und zueinander ins Verhältnis gesetzt läßt sich aus einem solchen Gegensatzpaar überdies auf das ihnen vorgeordnete Dritte schließen. Für den Spezialfall der Musik führt Cusanus folgendes aus:³³

²⁷ Beide sind formuliert v.a. in *De docta ignorantia* (1440) und *De coniecturis* (um 1442). Moderne Ausgaben: *De docta ignorantia*, hg. von E. Hoffmann und Raymund Klibansky, Leipzig 1932 (= Nicolai de Cusa Opera omnia 1), *De coniecturis*, hg. von Josef Koch u.a., Hamburg 1972 (= Nicolai de Cusa Opera omnia 3). Zur Koinzidenztheorie und ihrer Rezeptionsgeschichte siehe wiederum Berti: *Der »Zusammenfall der Gegensätze«* [wie Anm. 26], und Flasch: *Cusanus* [wie Anm. 25], 96–112. Koinzidenz- und Konjekturenlehre gemeinsam widmet sich Josef Stallmach: *Ineinsfall der Gegensätze und Weisheit des Nichtwissens*, Münster 1989.

²⁸ Diese paradoxe Gottesbeschreibung hat ein Vorbild im platonischen *Parmenides*, wo mit logisch unantastbaren Syllogismen das Sein (in diesem Fall die höchste, mit Gott identische Idee) erst als Eines und dann als Vieles bewiesen wird. Die neuplatonische Kommentarliteratur (beProklos, In Platonis Parmenidem) sieht hierin ein Exerzitium dafür, daß über Gott nicht in den Begriffen menschlicher Logik gesprochen werden kann, eine Idee, die – vermittelt durch Pseudo-Dionysius Areopagita – in Form der sogenannten negativen Theologie von entscheidender Bedeutung für die christliche Rede über Gott wurde.

²⁹ Cusanus: DDI I/ 4f.

³⁰ *Inexplicabilis* dürfte hier mit der Doppelbedeutung des Wortes als »unauflöslich«/»nicht ausfaltbar« einerseits und »unerklärlich«/»nicht diskursiv beschreibbar« andererseits spielen.

³¹ »Die untrennbare Identität wird also verschiedentlich und differenziert in die Alterität ausgefaltet, dieselbe Vielfalt dann aber einträchtig wieder in die Einheit der Identität eingefaltet«, Cusanus: DC.

³² »Daß in der Identität die Diversität und in der Diversität die Identität beobachtet werden kann«, Cusanus: DC II/1 (74).

³³ Zur Rolle der Musik im Denken des Cusanus siehe Werner Schulze: *Harmonik und Theologie bei Nikolaus Cusanus* Wien: Braumüller 1983.

»[S]i harmoniae causas scrutaris, reperies alteritatem non aliter quam in unitate subsistere posse. [...] harmonia est unitatis et alteritatis constrictio.«³⁴

»Harmonie« wird damit zum Terminus eines ontologischen Prinzips höchster Ordnung, insofern sie den Zusammenfall der ersten Ideen Einheit und Vielheit bezeichnet, ein beinahe göttlicher Akt. Ist die Koinzidenzlehre bis hierhin ein epistemologisches und naturphilosophisches Modell, so weitet sie sich in dem Moment zu einem Transzendentalprinzip, in dem die stufenweise Aufhebung untergeordneter »contradictoria« in einem darüberstehenden Mittelterminus ihr Ende in Gott findet, in dem gleichsam ultimativ alle Gegensätze zusammenfallen. Und in letzter Konsequenz lässt sich diese leicht als Dreieck visualisierbare Figur auch in engster Affinität zur christlichen Trinitätslehre verstehen.

Von entscheidender Bedeutung für die weitere Cusanus-Rezeption bis hin zu Kircher sind die Betonung relationaler logischer Prozesse, die sich insofern nur als Zugang zu den geschaffenen Dingen eignen, sowie die daraus resultierende Skepsis gegenüber transzendentaler Erkenntnis, welche zu einer ausgearbeiteten Theorie des analogen, durch Bildimaginationen vermittelten Denkens führten.³⁵

B. Dissonanz

Diesen zentralen Cusanischen Entwurf mit all seinen erkenntnistheoretischen, kosmologischen und theologischen Ablegern wendet Kircher in der *Musurgia* nun offenbar auf den Spezialfall der Musik an, indem er als ihre konstitutiven Faktoren eine Trias aus Konsonanz, Dissonanz und Harmonie konstruiert, deren Binnenstruktur sich ohne jeden Zweifel am Koinzidenzmodell orientiert: Zwei fundamentale, korrelierende Gegensätze gelangen in einem höher anzusetzenden Dritten zur Aufhebung. Diese durchaus als Definition vorgetragene Bestimmung hat zunächst einmal konkret kompositionspraktische Folgen, bedeutet sie doch im Grunde die Gleichberechtigung der Dissonanz.³⁶

³⁴ »Wenn man nach den Ursachen der Harmonie sucht, wird man finden, daß die Andersheit nicht anders als in der Einheit existieren kann. Harmonie ist die Verbindung von Einheit und Andersheit«, Cusanus: DC II/2 (83).

³⁵ Besonders in Cusanus: *De beryllo*. Zur Cusanus-Rezeption bis ins 17. Jahrhundert (darunter die Italiener Pico della Mirandola, Ficino und Giordano Bruno) vgl. Stephan Meier-Oeser: *Die Präsenz des Vergessenen – Zur Rezeption der Philosophie des Nicolaus Cusanus vom 15.–18. Jahrhundert*, Münster 1989 (= Buchreihe der Cusanus-Gesellschaft 10), sowie Flasch: *Cusanus* [wie Anm. 25], 145–159. Die Bekanntheit von Cusanus spiegelt sich vor allem auch in etlichen Drucken seiner Werke im 16. und 17. Jahrhundert.

³⁶ Zur Frage, inwiefern diese Folgerung den kompositorischen Stand um 1650 spiegelt, vgl. Claude V. Palisca: *Die Jahrzehnte um 1600 in Italien*, in: F. Alberto Gallo, Renate Groth, Claude V. Palisca und Frieder Rempp: *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert – Antikenrezeption und*

Damit wäre ein bereits im Mittelalter ansetzender musikgeschichtlicher Denkprozeß an ein Ende gebracht, der genuin mit der Entwicklung der Mehrstimmigkeit verknüpft ist. Denn sowohl die praktische als auch die theoretische Auseinandersetzung mit der neuen Satztechnik kreisen letztlich immer um dasselbe Problem: das der vertikalen intervallischen Organisation – mithin der Interaktion von Konsonanzen und Dissonanzen. Ein Bewußtsein für diese Problematik zeigt sich schon in der *Musica Enchiriadis*³⁷ aus dem 9. Jahrhundert – der ersten erhaltenen Abhandlung zur Mehrstimmigkeit – und den auf sie folgenden Organumtraktaten.³⁸ Hier findet sich erstmals eine Übertragung des horazischen Oxymorons auf musikalische Phänomene, wenn es über die Mehrstimmigkeit – in den Termini der Schrift *diaphonia* bzw. *organum* – heißt, sie sei ein »concentu[s] concorditer disson[us]«. ³⁹

Daran knüpfte auch noch Guido von Arezzo in seinem *Micrologus* (zwischen 1026 und 1032) an. Das Kapitel XVII trägt die Überschrift *De diaphonia* und beginnt mit folgender Definition: »Diaphonia vocum disjunctio sonat, quam nos organum vocamus, cum disjunctae ab invicem voces et concorditer dissonant, et dissonantes concordant.«⁴⁰

Die Formulierung »concorditer dissonant, et dissonantes concordant« wirkte auf spätere Generationen offenbar geradezu bezwingend suggestiv, jedenfalls begegnet sie in etlichen Kontrapunkttraktaten des 12. Jahrhunderts regelmäßig wieder.⁴¹ Und der Vermutung, hier bis zur direkten Quelle für Kirchers ebenfalls doppelte Formel

Satzlehre, Darmstadt 1989 (= Geschichte der Musiktheorie 7), 265–287, und Renate Groth: *Italienische Musiktheorie im 17. Jahrhundert*, in: dass., 247–352.

³⁷ In: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, Tom. I., hg. von Martin Gerbert, St. Blasien 1784. Kritische Neuausgabe von Hans Schmid: *Musica et scolica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis ad-junctis*, München 1981 (= Veröffentlichungen der musikhistorischen Kommission 3). Zu Kontext und Entstehung vgl. Dieter Torkewitz: *Zur Entstehung der Musica und Scolica Enchiriadis*, in: *Acta Musicologica* 69 (1997), 156–181, sowie Max Haas: *Die Musica enchiriadis und ihr Umfeld – Elementare Musiklehre als Propädeutik zur Philosophie*, in: *Musik und die Geschichte der Philosophie und Naturwissenschaften im Mittelalter – Fragen zur Wechselwirkung von »Musica« und »Philosophia« im Mittelalter*, hg. von Frank Hentschel, Leiden/Köln 1998 (= Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters 62), 207–226.

³⁸ Dazu Ernst Ludwig Waeltnner: *Die Lehre vom Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts*, 2 Bde., Tutzing 1975.

³⁹ *Musica Enchiriadis* cap. XIII, 165b.

⁴⁰ »Eine Diaphonie besteht dann, wenn verschiedene Töne gleichzeitig erklingen, was man auch Organum nennt. Die voneinander unterschiedenen Töne dissonieren konsonant und konsonieren dissonant«, *Micrologus* [zwischen 1026 und 1032] cap. XVIII, moderne Ausgabe ed. by Joseph Smits van Waesberghe, Roma 1955 (= Corpus scriptorum de musica 4).

⁴¹ Genannt seien der Mailänder Orgeltraktat (I-Ma M.17 sup., ff. 56v–61r; *Ad organum faciendum et Item de organo*, ed. by Jay A. Huff, Brooklyn N.Y. 1969 [= Musical Theorists in Translation 8], 41–67; neuere Ausgabe mit deutscher Übersetzung: *Ad organum faciendum – Lehrschriften der Mehrstimmigkeit in nachguidonischer Zeit*, hg. von Hans-Heinrich Eggebrecht und Frieder Zaminer, Mainz 1970), sowie die Guglielmo Roffredi zugeschriebene *Summa artis musicae* (I-Lc 614, *Guilielmi Monachi De praeceptis artis musicae*, ed. by Albert Seay, Roma 1965 [= Corpus Scriptorum de Musica 11])

der »concors discordia vel discors concordia« gelangt zu sein, arbeitet selbiger offensiv entgegen, wenn er die musikhistorische Leistung seiner mittelalterlichen Diskuren Guido und Johannis de Muris wie folgt umreißt:⁴²

[N]on consonantiarum tantum, sed & dissonantiarum vsum [...] deprehenderunt, in quatenus ingeniosa mistura consono-dissonorum totius figuratae musicae; & harmoniae perfectio consistit: dissonis enim à consonis separatis, totum harmoniae decorem perire necesse est: qui ad eum gradum hodie peruenit, vt humano ingenio vltius pertingendi vix amplius spes vlla relicta videatur.

Kircher führt an dieser Stelle sein durchaus zeitgenössisches musikalisches Ideal eines von bedeutungstragenden Dissonanzen durchzogenen mehrstimmigen Tonsatzes bis auf die Anfänge polyphonen Komponierens zurück. Daß hierbei deutlich rechtfertigende Untertöne mitschwingen, zeigt die Emphase, mit der er die Notwendigkeit des Dissonanzgebrauchs unterstreicht: Ohne sie kann es weder Harmonie noch musikalische Schönheit geben. Doch unter Berücksichtigung des ursprünglichen Kontextes wird die Konstruiertheit von Kirchers Autoritätennexus evident: Das Schlüsselwort *dissonare* bedeutete nämlich weder für Guido noch für seine Nachfolger Dissonanz im eigentlichen und so auch von Kircher verstandenen Sinne. Denn die Rede ist jeweils von einem organalen Satz Note gegen Note, in dem Dissonanzen keinerlei konstitutive Bedeutung zukommt. Vielmehr zeigt der Terminus hier das gleichzeitige Erklingen zweier unterschiedlich hoher Töne an, insofern sie weiterhin als verschiedene wahrnehmbar bleiben. Mit »dis-sonare« ist also genau wie mit »dia-ponia« bloß das Auseinander-Klingen, das Nicht-Verschmelzen gemeint,⁴³ damals allerdings ein akustischer Reiz, der dem der extravaganteren Dissonanz-Experimente gegen 1600 durchaus entsprochen haben dürfte.

Von tatsächlicher, nachvollziehbarer Relevanz für Kircher sind indes Walter Odington (nachweisbar 1298–1316), die fachmusikalischen Bemühungen um ein neues Verständnis von Harmonie am Ende des 15. Jahrhunderts überhaupt sowie der im 17. Jahrhundert wohl meistrezipierte Musik-Theoretiker Gioseffo Zarlino (1517–1590).

Zwar erwähnt (und kennt?) Kircher Odington gar nicht, rückt auch Zarlino nicht so weit in den Vordergrund wie Guido und läßt dessen zu vermutende maßgebliche inhaltliche Beeinflussung unerwähnt. Dabei ist die Konvergenz der drei Autoren gerade in Bezug auf die Stellung der Dissonanz kaum zu übersehen. Bei

⁴² »Sie haben nicht nur den Gebrauch der Konsonanzen erfunden, sondern auch den der Dissonanzen. In einer solch ingeniösen konsonant-dissonanten Mischung liegt die Vollkommenheit aller mehrstimmigen Musik, ja der Harmonie schlechthin. Wenn man aber die Dissonanzen von den Konsonanzen trennt, vergeht die Schönheit der Musik sofort. Heutzutage ist man hierin so weit fortgeschritten, daß kaum Hoffnung bleibt, mit menschlicher Erfindungskraft noch weiter vorstoßen zu können«, MU A, 547.

⁴³ Zu Diaphonia vgl. Fritz Reckow: Art. »Diaphonia«, in: HMT, 1. Auslieferung 1972.

Odington hat *diaphonia* ihre Bedeutung bereits verschärft und gilt zugleich mit der Dissonanz als Gegenterminus zu den miteinander identischen Sachverhalten Konsonanz, »symphonia« und »harmonia«. ⁴⁴ Im letzten Teil seiner *Summa de speculatione musices* (um 1316) greift Odington auf die Organum-Tradition zurück. Hier heißt es nun: ⁴⁵

Restat de harmonia multiplici explicandum, quam voco diaphoniam. Diaphonia est concors discordia inferiorum vocum cum superioribus, sic dicta quia non per totum proceditur per concordias, sed quia concordia sequens tollit offensionem discordiae prioris, et haec organum communiter appellatur.

Damit ist Odington der erste, der die Mehrstimmigkeit als eine Harmonie beschreibt, an der Dissonanzen entscheidenden Anteil haben, insofern die Abfolge von Dissonanzen und Konsonanzen in eine wirkungsästhetische Konsekutivlogik gebracht wird, und auch der erste, der die seit der *Musica Enchiriadis* bekannte Formel des »concorditer dissonant« auf die allgemeinere, der musikspezifischen Terminologie etwas entrückte Formel »concors discordia« bringt. Wie ungewöhnlich ein solcher Entwurf allerdings war, zeigt die apodiktische Auskunft seines italienischen Zeitgenossen Marchetto von Padua (nachweisbar 1305–1319) zum Wesen von Konsonanz und Dissonanz: »Est enim consonantia, ut supra, dissimilium vocum in unum redacta concordia. Est itaque amica similitudo, hoc est, consonantia; dissimilitudo vero odiosa atque contraria, hoc est, dissonantia.« ⁴⁶

Noch deutlicher wird Marchetto beim Stichwort »symphonia«: »Symphonia, ut dicit Augustinus, est concordia vocum, in quibus non est absurdus, vel dissonus sonus. Ex definitionibus supradictis colligere possumus, quod euphonia, harmonia, symphonia et consonantia unum quodammodo sint.« ⁴⁷

⁴⁴ *Walteri Odington Summa de speculatione musicae*, ed. by Frederick F. Hammond, Roma 1970 (= *Corpus scriptorum de musica* 14), 42–146, hier 63 (Teil II, cap. 3). Einiges zu Odingtons Musikan-schauung und zu ihrer Einbettung in die *Ars nova* bei Fabrizio della Seta: *Scienza e filosofia della teoria musicale dell'ars nova in Francia*, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana* 10 (1976), 357–383.

⁴⁵ »Abschließend soll noch die vielstimmige Harmonie erläutert werden, welche ich Diaphonie nenne. Sie ist eine einträchtige Zwietracht von tieferen mit höheren Stimmen und wird so genannt, weil sie nicht ständig in Konsonanzen fortschreitet, sondern weil eine nachfolgende Konsonanz die Anstößigkeit einer vorausgegangenen Dissonanz aufhebt. Gemeinhin heißt diese Satzart auch Organum«, ebd. 127 (Teil VI, cap. 1).

⁴⁶ »Denn die Konsonanz ist die Eintracht ungleicher, auf Eines bezogener Stimmen, sozusagen eine freundschaftliche Ähnlichkeit. Das Gegenteil davon ist die hassenswerte und gegensätzliche Ungleichheit, nämlich die Dissonanz«, Marchettus von Padua: *Lucidarium*, in: Gerbert: *Scriptores ecclesiastici* III [wie Anm. 37], 64–83, hier lib. V, cap. I »Quid sit consonantia« (80).

⁴⁷ »Symphonia, so Augustinus, bedeutet eine Eintracht der Stimmen, in der es keinen unpassenden bzw. dissonanten Ton gibt. Aus den vorausgegangenen Definitionen können wir also entnehmen, daß Euphonia, Harmonia, Symphonia und Konsonanz das gleiche sind«, ebd., cap. V »De symphonia« (81).

Erst zweihundert Jahre später findet sich im Fachdiskurs norditalienischer Musiker um die Zentralgestalt Giovanni Spataro (1458–1541) ein Reflex auf Odingtons Entwurf. In diesen Debatten vollzog sich um 1500 eine zunehmende Trennung der Begriffe ›Musik‹ und ›Harmonie‹ bzw. Konsonanz und Harmonie, wobei letztere als »mistura che si fa nel canto de consonantie e dissonantie« oder, noch deutlicher, als »procedere che fanno insieme concordando« mehr und mehr als Klangfortschreitungs-Prozeß im von Odington angestoßenen Verständnis, konstituiert durch Dissonanz-Konsonanz-Folgen, wahrgenommen wird.⁴⁸

In der zweiten Jahrhunderthälfte und wie in Bündelung dieser Überlegungen scheint auch Zarlino an Odington anzuknüpfen. Über die Harmonie trifft er nämlich beispielsweise folgende Aussagen:⁴⁹

[P]er cuote soauemente il senso; [...] hà possanza di dispor l'animo a diuerse paßioni. Et questa Harmonia non solamente nasce dalle Consonanze: ma dalle Dissonanze ancora: percioche i buoni Musici pongono ogni loro studio di fare, che nelle Harmonie le Dissonanze accordino: & con marauiglioso effetto consono.

Und genau wie später bei Kircher verfaßt er ein eigenes Kapitel *Dell'vtile che apportano nella Musica gli Interualli dissonanti*.⁵⁰ Während aber hier – nach einem gleichsam entschärfenden und im 16. Jahrhundert noch häufig zu findenden Verweis darauf, daß das eigentliche Gebiet des Musikers die Konsonanzen sind⁵¹ – ausschließlich satztechnische Argumente ihren Platz haben, holt Kircher an der parallelen Stelle (*De dissonantijs earumquè in compositione multiplici vsu*) weit aus und scheut auch eine Berührung mit dem Theodizee-Problem nicht:⁵²

⁴⁸ Giovanni Spataro: *Honesta defensio in Nicolai Burtii parmensis opusculum*, Bologna 1491 (Nachdruck Bologna 1967 [= Monumenta bononiensia II/1], f. EIII. Zu den Musikerdebatten um Harmonie und Dissonanz siehe grundlegend Bonnie J. Blackburn: *On Compositional Process in the Fifteenth Century*, in: *Journal of the American Musicological Society* 40 (1987), 210–284, bes. 224–245.

⁴⁹ »Sie trifft das Sinnesorgan auf angenehme Weise, sie hat die Fähigkeit, den Geist von verschiedenen Leidenschaften zu befreien. Und diese Harmonie entsteht nicht allein aus Konsonanzen, sondern auch aus Dissonanzen. Deshalb richten die guten Musiker all ihren Eifer darauf, daß die Dissonanzen zu den Akkorden passen und so auf wunderbare Weise mit ihnen konsonieren«, Zarlino: *Istitutioni harmoniche* [wie Anm. 10], Buch II, cap. 12 (94).

⁵⁰ Ebd., Buch III, cap. 17 (162f.).

⁵¹ Auch der einflußreiche Mailänder Domkapellmeister und erster Inhaber eines ausschließlich der Musik gewidmeten Lehrstuhls Franchino Gaffurio – der weiter unten noch als ein Zeuge für die »discordia concors« begegnen wird – betonte apodiktisch, Dissonanzen gehörten im Grunde nicht in das Gebiet des Kontrapunkts, also der Kompositionslehre. Vgl. Franchino Gaffurio: *Practica musice*, Milano 1496 (Nachdruck New York: Broude 1979), Buch III, cap. 11.

⁵² »Gott hat in seiner unendlichen Weisheit unser All nach dem Gesetz eingerichtet, daß Gutes mit Bösem in unverletzlichem Gesetz verbunden ist. Damit herrscht in der Welt dasselbe vor, was sich in der Musik als Dissonanzen, die mit Konsonanzen vermischt sind, zeigt. Denn keine Harmonie ist vollkommen, wenn ihr nicht Dissonanzen untergemischt sind. Und so kann auch die Welt ohne das Zugleich von Gut und Böse nicht bestehen«, MU A, 278.

DEVS Opt. Max. vniuersum hoc immensa sapientia sua ea lege disposuit, vt bona malis [...] ⁵³ inuiolabili lege connexa videantur, idemquè in mundo praestant quod in Musica dissona mista consonis, sicuti enim harmonia perfectionem suam neutiquàm obtinere potest, nisi per dissonantiarum commistionem, ita mundus sine malis bonisquè conseruari non potest.

Den Mehrwert einer solchermaßen schattierten Welt faßt Kircher immer wieder in die zwei Begriffe der »varietas« und »gratia«, ⁵⁴ die – wie weiter unten ausgeführt werden soll – im Zentrum der Renaissance-Debatten zur Schönheit standen. Die konsonant-dissonante Faktur einer polyphonen Komposition ist damit nicht nur die Ursache für musikalische Schönheit und affektive Wirkkraft, sondern ein Sinnbild der Weltbeschaffenheit schlechthin. Satztechnisches Gebot, ästhetischer Genuß und theologisch-kosmologische Aussagen verschmelzen in dem einen Gedanken der »discors concordia«.

Daß Zarlino das musikästhetische Argument aber wenigstens nicht fremd ist, zeigt ein späteres Kapitel. Zwar weiterhin unter dem Vorbehalt ihres nur akzidentellen Status ⁵⁵ ringt er sich nun zu der Aussage durch, die Dissonanzen »non solo non l'[udito] offendeno: ma li danno grande piacere, et diletto« ⁵⁶. Als Tonschritt seien sie nötig für den Übergang von einer Konsonanz zur nächsten; und als Klang ließen sie die folgende Konsonanz schöner erscheinen. Die Weitung dieser wahrnehmungsästhetischen Beobachtungen ins Paradigmatische unternimmt Zarlino allerdings noch nicht.

Genau hier ist also Kirchers eigene Leistung anzusetzen: Indem er eine durch vielerlei Autoritäten etablierte Formel aus ihrem eigentlichen Bezug auf den musikalischen ›Sonderfall‹ der Mehrstimmigkeit löst und sie zur Definition von Musik an sich aufwertet, dabei zugleich den musikspezifischeren alten Sprachgebrauch gegen einen allgemeineren und damit breiter anwendbaren neuen austauscht, verleiht er seiner »discors concordia« einen Kontext und eine Stoßrichtung, die sie von allen früheren Zeugnissen aufs deutlichste unterscheiden.

II. Kosmologien: Magie – Liebe – Harmonie

Die beinahe kreative Anverwandlung der Koinzidenzlehre und ihres triadischen Modells zur Etablierung eines zwischen den Polen Konsonanz und Dissonanz aufgespannten Harmoniebegriffs dürfte somit den Rahmen von Kirchers geradezu mottohaft gebrauchter Musikdefinition »discors concordia« bilden. Sein eigentliches

⁵³ Im Original folgen hier zahlreiche weitere Gegensatz-Paare.

⁵⁴ Z. Bsp. MU A, 281.

⁵⁵ Zarlino: *Istituzioni harmoniche* [wie Anm. 10], 172.

⁵⁶ Ebd. 173 (Buch III, cap. 27).

Anliegen ist es jedoch, die diesen Konzeptionen inhärenten analogen und paradigmatischen Momente herauszuarbeiten, um den übergreifenden Modellcharakter dessen, was er als Harmonie faßt, kenntlich zu machen.

Wenn Kircher zu diesem Zweck in der *Musurgia* die Debatten zahlreicher und auf den ersten Blick disparater Themenbereiche zusammenfügen konnte, dann sind dafür vor allem zwei Faktoren verantwortlich: Einmal der generelle, schließlich in der Universalwissenschaft⁵⁷ kulminierende frühneuzeitliche Impetus, die Diversität der beobachtbaren Welt auf ein einheitliches transzendentes Prinzip zurückzuführen, damit eine Ähnlichkeit aller Dinge festzuschreiben und diese Annahme erkenntnistheoretisch wie wissenschaftlich fruchtbar zu machen; zum anderen die traditionelle Tendenz der Musiktheoretiker, ihren Gegenstand – die intervallbildenden Proportionen natürlicher Zahlen – als das geordnet Proportionierte schlechthin zu verstehen und ihn damit aus einem spezifischen Bezug auf die Musik zu lösen. Dieses Konzept fand seinen Widerhall sowohl in der vielfachen Übernahme musikalischer Termini und Metaphern für nicht-musikalische Zusammenhänge als auch und vor allem in Kirchers Versuch, mit der *Musurgia* letztlich eine als Musik verkleidete Universalwissenschaft zu entwerfen.⁵⁸ Denn den vornehmlich auf allgemeine Prinzipien ausgerichteten universalwissenschaftlichen Überlegungen kam eine zualterererst als Proportionslehre verstandene Musik gerade durch ihre Zwitterrolle als anwendungsorientierte Kunst und als Wissenschaft mit einem hohen Abstraktionsgrad entgegen.

Von musiktheoretischer Seite war es die platonische, durch Boethius für die westeuropäische Tradition kodifizierte Konzeption der Musik als quadriviale Wissenschaft mit metaphysischer Verweisktion, abgeleitet aus der Identität der Zahl mit den ersten Stufen von Einheit und Ausfaltung, die einem mehrschichtigen Musikmodell mit den bekannten Stufen *musica mundana* – *musica humana* – *musica instrumentalis* Vorschub leistete.⁵⁹ Besonders in den Partien zur *musica mundana* wird die Gültigkeit musikalischer Verhältnisse für kosmische und irdische Erschei-

⁵⁷ Dazu v.a. Wilhelm Schmidt-Biggemann: *Topica universalis – Eine Modellgeschichte humanistischer und barocker Wissenschaft*, Hamburg 1983 (= *Paradeigmata* 1), Helmut Zedelmaier: *Von den Wundermännern des Gedächtnisses – Begriffsgeschichtliche Anmerkungen zu »Polyhistor« und »Polyhistorie«*, in: *Die Enzyklopädie im Wandel vom Hochmittelalter bis zur Frühen Neuzeit*, hg. von Christel Meier, München 2002, 421–450, und, mit Bezug auf Kircher, Leinkauf: *Mundus* [wie Anm. 9].

⁵⁸ Dazu auch Melanie Wald: *Musik und Universalwissenschaft – Musik als Universalwissenschaft. Ein Vierergespräch im 17. Jahrhundert*, in: *Musik und kulturelle Identität – Bericht über den Kongreß der GfM, Weimar 2004*, hg. von Detlef Altenburg, Dr.i.Vb.

⁵⁹ Boethius: *De institutione musica* (um 500–510) 1/2. Verbindliche moderne Ausgabe hg. von Gottfried Friedlein: *Anicii Manlii Torquati Severini Boetii De institutione arithmetica libri duo, De institutione musica libri quinque*, Leipzig 1867, Nachdruck Frankfurt 1966; neuerdings auch *De institutione musica*, a cura di Giovanni Marzi, Roma 1990. Vgl. dazu Anja Heilmann: *Die Musiktheorie des Boethius als Quadriviumswissenschaft im Kontext (neu)platonischer Philosophie*, Göttingen 2007 (= *Hypomnemata* 171).

mundana), hat mit seinem von der Hand Gottes gestimmten Weltmonochord eine der wohl eindrucklichsten Visualisierungen solcher Ideen gefunden (Abb. 1).

Sobald sich aber der Fokus von der reinen Beschreibung des Welt-Zustands auf die Bedingungen des dynamischen Übergangs vom einen in den anderen Zustand verschob, wechselte man auf das Feld der Magie.⁶⁰ Ein der *philosophia naturalis* durch die Kenntnis der »causae occultae« bzw. »remotae« überlegenes naturphilosophisches und potentiell theologisches Wissen koppelte sich hier zugleich mit dem Bedürfnis seiner Anwendung. Der Mensch wurde zum Imitator der Natur, die Natur zur Kunst Gottes.⁶¹

Im Mittelpunkt magischer Erkenntnisse wie Handlungen standen Sympathie und Antipathie als die okkulten Kräfte, die für die Relationalität aller Dinge, aber auch für ihre letztlich bis auf Gott zurückverweisende Zeichenhaftigkeit verantwortlich sind. Von Beginn an wurde diese Denkfigur mit der Musik entlehnten Begriffen zur Sprache gebracht, welche schließlich gar die Kernkonzeption des magischen Weltbildes darstellten:⁶² Für Marsilio Ficino (1433–1499) war die Welt »animal unum ratione musica saltans«⁶³; Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486–1535) ersetzte Sympathie und Antipathie sogar explizit durch Konsonanz und Dissonanz und definierte den Modus, nach dem die verschiedenen Wirkkräfte aus Gott emanieren und sich den Stufen der Welt nacheinander in zunehmend abgeschwächter Weise mitteilen, als »harmonicus concentus«.⁶⁴

Ähnlich wie schon für die Universalwissenschaft war die Musik auch für die Magie wohl gerade deshalb von besonderem Interesse, weil sie ein abstraktes Erkenntnisprinzip mit Rezepten seiner Anwendung verband, also »scientia« und »ars« in einem war. Der im 16. und 17. Jahrhundert zentrale ästhetische Anspruch an die Musik, die Affekte ihrer Hörer zu bewegen, ließ sich vor diesem Hintergrund

⁶⁰ Zum Magic-Konzept der Renaissance und seiner Verankerung im neuplatonischen Weltbild v.a. Daniel P. Walker: *Spiritual and Demonic magic from Ficino to Campanella*, London 1958, Frances A. Yates: *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, London 1969, Reprint 2002, *Magia, alchimia e scienza dal '400 al '700 – L'influsso di Hermete Trismegisto*, a cura di Carlos Gilly, Florenz 2002.

⁶¹ Zum Hintergrund des Gedankens von Natur als *ars dei* vgl. Leinkauf: *Mundus* [wie Anm. 9], 46–55.

⁶² Einschlägig dazu Gary Tomlinson: *Music in Renaissance Magic – Toward a Historiography of Others*, Chicago 1993, hier 50, und Penelope Gouk: *Music, Science, and Natural Magic in Seventeenth Century England*, New Haven 1993.

⁶³ »Ein einziges Lebewesen, das nach einem musikalischen Verhältnis tanzt«, Marsilio Ficino: *De triplici vita libri tres*, Venezia 1498, Nachdruck Hildesheim 1978. Hier zitiert nach Marsilio Ficino: *Opera et quae hactenus extitere*, 2 Bde., Basel 1576, 1746.

⁶⁴ Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim: *De occulta philosophia libri tres* I, Köln 1533, cap. 12.

problemlos als magischer Vorgang beschreiben.⁶⁵ So widmete Kircher diesem Komplex das gesamte neunte Buch seiner *Musurgia* und leitete es wie folgt ein:⁶⁶

Magiam consoni, et dissoni, nihil aliud esse dicimus, quàm facultatem illam prodigiosorum sonorum effectricem, quae sanè inter coeteras Magiae naturalis species non minimum locum obtinet; est enim quibusdam sonis adeò admiranda & alterandi & trahendi vis, vt intellectus humanus vix ad genuinam eorum rationem pertingere posse videatur.

Dem magischen Diskurs entlehnt sind hier die Prägungen »facultas effectrix«, »soni prodigiosi« und »vis alterandi et trahendi« sowie der Verweis auf die dem Verständnis beinahe entrückten Ursachen dieser Wirkungen. An denselben Kategorien hatte schon Ficino seine berühmten magischen »cantus« ausgerichtet,⁶⁷ die der erste bezeugte Versuch von zu magischen Zwecken geschaffenen polyphonen Kompositionen sind.⁶⁸

Die von Kircher hier für den Horizont der *Musurgia* dezidiert in Anschlag gebrachte Affinität zwischen dem Musizieren und einer magischen Handlung bringt es zudem mit sich, daß die affektive Wirkmacht der Musik mehr als bloß ein kunstvoll-genußreiches Spiel, nämlich Anagogie, Annäherung der Seele an ihren transzendenten Ursprung ist. Musik vermag also zweierlei: Als mathematische Wissenschaft beschreibt sie die Konstruktions- und Funktions-Prinzipien einer zwar vielgliedrigen, doch zusammenstimmenden Welt, die im Grunde identisch sind mit den Handlungen und Gedanken Gottes, die zur ihrer Erschaffung führten. Als Kunst, die auf genau denselben Prinzipien beruht, aktiviert sie die ideelle Identität von musica instrumentalis und musica mundana und bewirkt so die Erleuchtung und Erhebung der menschlichen Seele.

Auf andere und doch wieder sehr ähnliche Weise steht die »conversio« zu Gott auch im Mittelpunkt der in der Renaissance ebenso prominenten Liebesphilosophie.⁶⁹ Ficino hat mit *De Amore* (verfaßt 1465), seinem Reflex auf Platons *Symposium*, auch diese Debatte begründet und bis weit ins 17. Jahrhundert hinein be-

⁶⁵ Diese Idee wurde wiederum besonders von Ficino vorbereitet. Siehe Sabine Ehrmann: *Marsilio Ficino und sein Einfluß auf die Musiktheorie*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 48 (1991), 234–249.

⁶⁶ »Ich behaupte, daß die Magie von Konsonanz und Dissonanz – die unter den Arten der natürlichen Magie einen wichtigen Platz einnimmt – nichts anderes ist als die Möglichkeit, Klänge von ungewöhnlicher Wirkung hervorzubringen. Es wohnt nämlich einigen Klängen eine derart verwunderliche sowohl verändernde als auch anziehende Kraft inne, daß es fast scheint, als könne der menschliche Verstand die wirklichen Ursachen davon gar nicht erkennen«, MUB, 201.

⁶⁷ *De triplici vita* III, cap. 21. Dazu auch Angela M. Voss: *Magic, Astrology, and Music – The Background to Marsilio Ficino's Astrological Music Therapy and his Role as a Renaissance Magus*, London 1992.

⁶⁸ Dazu v.a. Tomlinson: *Music in Renaissance Magic* [wie Anm. 62], 101–144 (unter Bezugnahme auf die Diskussion des Phänomens bei Daniel Walker, Ruth Katz und Michael Allen).

⁶⁹ Dazu allgemein John Charles Nelson: *Renaissance Theory of Love*, New York 1958 und Angela Guidi: *Platonismo e neoplatonismo nei »Dialoghi d'amore« di Leone Ebreo, Maimonide, Ficino e la definizione della materia*, in: *Medioevo* 28 (1993), 225–248.

stimmt.⁷⁰ Die Liebe wird identifiziert mit der Sehnsucht alles Geschaffenen nach Formung (aristotelisch gedacht) und somit nach der Vereinigung mit Gott.⁷¹ Das Verlangen nach Formung ist zugleich eines nach Schönheit; und diese wiederum ist ein Akt Gottes, mit dem er alle Seinsebenen durchdringt, ordnet, auf sich bezieht (»in mundum transiens ipsum rapit«) und dadurch erleuchtet.⁷²

Von diesen Prämissen leitet Ficino in den einzelnen Reden des Dialogs schrittweise die quasi universalwissenschaftliche Zuständigkeit⁷³ der Liebe ab und schreibt ihr dieselben kosmogonischen und epistemologischen Qualitäten zu, die in den Paralleldebatten die Musik besetzt:⁷⁴ Er entwirft die Liebe als das dynamische (»amor circulus [...] perpetuo revolutus«)⁷⁵ Schlüsselprinzip in metaphysischer wie physikalischer Hinsicht und legt ihre zentrale Bedeutung für psychische wie ästhetische Belange dar.⁷⁶ Immer geht es dabei um eine Macht, die in chaotischer Vielfalt eine geordnete Einheit stiftet; die Nähe zum magischen Sympathie-Konzept ist unübersehbar.⁷⁷ Aber Ficino versichert sich zur Ausdifferenzierung seiner Thesen auch musikalisch besetzter Kontexte: Dem Nachweis der allgemeinen Zuständigkeit des Liebesprinzips soll die Gleichsetzung von Musik bzw. Harmonie und Liebe dienen.⁷⁸ Zusammen mit der bildenden Kunst ist Musik zudem die einzige »ars«, deren Hervorbringungen Schönheit im philosophischen Sinn zukäme. Damit übernimmt sie neuerdings eine genuin anagogische Funktion: Infolge ihres Rückbezugs auf metaphysische Schönheit, die nichts anderes ist als der Abglanz Gottes, vermag Musik bei den Menschen das Verlangen nach Gott zu evozieren,⁷⁹ wodurch

⁷⁰ *Commentarium in convivium Platonis de amore*, Firenze 1484. Zur Textgeschichte und den verschiedenen Auflagen siehe James A. Devereux S.J.: *The Textual history of Ficino's »De amore«*, in: *Renaissance Quarterly* 28 (1975), 173–182. Zum Inhalt Marie-Christine Leitgeb: *Liebe und Magie – Die Geburt des Eros und Ficinios »De amore«*, Maria Enzersdorf 2004.

⁷¹ *De amore* 5r–v.

⁷² *De amore* 7r, 10 r (Zitat) und 15v–16r.

⁷³ In diesem Zusammenhang erwähnt Ficino auch Orpheus: »πῆντων κλειδαῖ ἴξοντα« (»er besitzt die Schlüssel des Alls«). Die Metapher eines naturphilosophischen und erkenntnistheoretischen General-Schlüssels wird später in der Universalwissenschaft von herausragender Bedeutung sein. Auch Kircher benennt seine wichtigsten Denkfiguren, seien es Musik oder Magnetismus, wiederholt mit dem Terminus »clavis«, um damit ihre Gültigkeit als ein universalwissenschaftliches Prinzip zu betonen.

⁷⁴ *De amore* 22v–26v.

⁷⁵ Ebd. 10v.

⁷⁶ Zu Ficinios Liebesphilosophie siehe auch Jean-Claude Margolin: *Du »De Amore« de Ficin à la »Délie« de Scève – Lumière, regard, amour et beauté*, in: *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone (Studi e documenti)*, a cura di Gian Carlo Garfagnini, Firenze 1986, Bd. II, 587–614.

⁷⁷ Zur Abhängigkeit beider Diskurse voneinander siehe Ioan Petru Culianu: *Éros et magie à la Renaissance – 1484*, Paris 1984 (deutsch Frankfurt 2001).

⁷⁸ *De amore* 25v.

⁷⁹ Ebd. 52r: »[Pulchritudo] per rationem, visum, auditum animos nostros movet atque delectat, delectando rapit, rapiendo inflammat amore.« Diese Formulierung erinnert nahezu wörtlich an eine Passage bei Kircher, MU B, 365.

das Endziel der »conversio«, Eintracht und Frieden der mit ihrem Schöpfer wieder-vereinigten Schöpfung, überhaupt erst möglich wird. Auf einer unteren Ebene hat Musik überdies die Macht, in einer diskordanten Seele die Harmonie durch Temperierung ihrer Dissonanzen wiederherzustellen. Das so zu erreichende Ideal jeder psychischen Verfassung beschreibt Ficino als eine »diversorum consonantia«⁸⁰.

Beachtenswert sind auch Ficanos Verweise auf Orpheus: In erster Linie fungieren die orphischen Schriften als offenbar hoch angesehene Autoritäten in theologischen Liebes-Fragen. Eine implizite Begründung dafür wird im 14. Kapitel der letzten Rede⁸¹ gegeben, das die vier Arten des für die endgültige »conversio« unabdingbaren »furor« behandelt: poetisch-musikalische Kreativität, Empfänglichkeit für den (dionysischen) Kultus, (apollinische) Prophetie sowie die Liebe. Orpheus als einziger sei von all diesen »furores« erfüllt gewesen, verkörpere also sämtliche künstlerischen, wissenschaftlichen und kultischen Erscheinungsformen der Liebe, da er Dichter, Musiker, Astrologe und Priester gleichermaßen gewesen sei. Auch in den magischen Texten Ficanos und Agrippas spielt Orpheus eine zentrale Rolle als Inkarnation des Musikmagiers.⁸² Kircher huldigt ihm ebenfalls in einer entsprechenden Passage gleich zu Beginn seines neunten Buches *Magia consoni et dissoni*.⁸³ Darüber hinaus stellt der Eingangskupfer zum zweiten Band der *Musurgia*, in dem sich die Abschnitte zu den magischen und transzendierenden Effekten der Musik finden, eine zwar Apoll genannte, doch in der Ikonographie deutlich an Orpheus gemahnende Figur dar,⁸⁴ die eine als »mundana cythara« bezeichnete zehnsaitige Leier hält (Abb. 2). In der Unterschrift findet sich die »concors-discordia«-Topik in gleichsam »mundaner« Form wieder:⁸⁵

Mundanam dexter Cytharam tenet, aptat acutum
Laevus Apollo graui; Sic bona mista malis.

⁸⁰ Ebd. 121r.

⁸¹ Ebd. 120v–122r.

⁸² Zur Orpheus-Figur in der Renaissance siehe Elizabeth Newby: *A Portrait of the Artist – The Legends of Orpheus and Their Use in Medieval and Renaissance Aesthetics*, New York 1987, F. Alberto Gallo: *Orpheus Christianus*, in: *Musica nel castello – Trovatori, libri, oratori nelle corti italiane dal XIII als XV secolo*, a cura di F. A. Gallo, Bologna 1992, 94–140.

⁸³ MU B, 201.

⁸⁴ Eine enge Verbindung von Apoll und Orpheus bezeugen allerdings bereits die ältesten Versionen des Mythos (z. Bsp. Pindar: 4. Pythische Ode, Z. 176f.), für die christliche Rezeption grundlegend dann Ovid: *Metamorphosen* XI, 1–85.

⁸⁵ »Rechts hält er die Welt-Leier, mit der Linken stimmt Apoll den hohen auf den tiefen Ton ab. So ist Gutes mit Schlechtem vermengt.« Mit dem letzten Satz greift Kircher unübersehbar auf seine eigene Formulierung im Kapitel über die Dissonanzen zurück. Siehe oben FN 53.



Abb. 2: Apoll-Orpheus und die Welt-Leier. Athanasius Kircher: *Musurgia universalis*, Rom 1650, Frontispiz zu Tomus II.

nicht mit dem positiven Teil der jeweiligen Gegensatzformel identifiziert wird, sondern ein davon unabhängiges übergeordnetes Prinzip darstellt, sowie die immanente Dynamik des Konzepts. Das erinnert unmittelbar an die oben zitierte Harmonie-Definition Spataros, zeigt mithin, wie analog die verschiedenen Debatten ablaufen und daß sich das zuerst einmal nur für die Kompositionstechnik um 1500 relevante neue, auf Klangfortschreitungen fokussierende Harmonie-Verständnis direkt zurückbinden läßt an aus viel abstrakteren Zusammenhängen stammende Denkmodi. Harmonie und Liebe sind somit keine Metaphern für einen starren Zustand, sondern bewegende Prinzipien, die zwischen den Gegensätzen vermitteln und insofern für das in ständiger Umordnung befindliche Gleichgewicht einer multidimensionalen Welt auf dem Rückweg zu Gott sorgen.

Genau diese Vorstellung einer zu stiftenden Beziehung zwischen dem Divergierenden, einer in Zahlen faßbaren Relationalität aller Dinge und Seinsebenen steht, wie gesehen, auch im Zentrum von Kirchers Musikkonzept und bündelt sich in der

Das dynamische Primordial-Prinzip einer zur Einheit strebenden Vielfalt läßt sich also gleich gut als Liebe wie als Musik konkretisieren, eine Konvergenz, der einerseits die Abstraktheit beider Konzepte in ihrer philosophischen Ausformung entgegenarbeitet, andererseits die Tatsache, daß das naturphilosophisch-kosmologische Fundament in beiden Fällen die neuplatonische Emanationslehre ist. So unterscheiden sich beide Entwürfe lediglich in ihrer Akzentuierung: Liegt mit Ficinos *De amore* ein Werk vor, das die Musik nur als eine von mehreren beispielhaften Ausprägungen des Grundprinzips Liebe vorstellt, so kehrt Kircher die Verhältnisse zugunsten der Musik in durchaus radikaler Weise um.

Einer solchen Neugewichtung arbeiteten allerdings Teile des Liebesdiskurses entgegen. Einen Angelpunkt der Debatten bildete der bereits erwähnte, durch Ficino neu aufbereitete Mythos von der Geburt der Harmonia aus der Liebesvereinigung von Venus und Mars.⁸⁶ Entscheidend ist dabei, daß die Harmonie gerade

⁸⁶ Zur Überlieferung und Bedeutung des Harmonia-Mythos bei Plutarch siehe E. Wind: *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1958, 21968.

Formel der »discors concordia«. Doch auch den Bezug zur Liebesphilosophie macht Kircher explizit, wenn es im *Tristychon in Tomum II* unter anderem heißt:⁸⁷

Est DEVS Harmostes, in quo Sapientia Patris
Quae benè disposuit, Spiritus vnit Amor.⁸⁸
Hic amor harmonia est, hoc Mundus amore ligatur.

Liebe als Benennungsvariante für Musik bzw. Harmonie erscheint hier endgültig nicht mehr nur als ein notwendiger Kitt weltlicher Defizienz, sondern als zentrales Moment der Trinität: Christus als die Liebe stellt die Verbindung her zwischen Gott Vater – dem hier übrigens mit »Harmostes« dasselbe Epitheton beigelegt wird wie Leopold Wilhelm in der Dedikation – und dem Heiligen Geist. Auf einen höheren Ursprung hätte Kircher seine Prinzipien kaum zurückführen können.

III. Ästhetik: ordo und varietas

Reicht die Konvergenz von Liebe und Musik einerseits bis in das Geheimnis der drei göttlichen Personen hinauf, so spielt sie andererseits eine bedeutende Rolle in der bildenden Kunst und Dichtung von Renaissance und Barock.⁸⁹ Amor, Venus und die Affäre zwischen Venus und Mars sind Bildthemen, die immer wieder interpretiert werden. In anderen Fällen deuten erst Darstellungen gleichgestimmter Instrumente oder musikalischer Szenen auf ein Liebesverhältnis der abgebildeten Per-

⁸⁷ »Gott ist ein Harmoniker/Gouverneur, in ihm vereint sich die Liebe mit der Weisheit des Vaters, die alles wohl disponiert, und des Geistes. Diese Liebe ist Harmonie, in dieser Liebe ist die Welt verbunden«, MU B vor 1. In nur leicht veränderter Form taucht dieses Epigramm auch in der Praefatio des *Mundus subterraneus* (Amsterdam 1668) wieder auf: »Est DEUS Harmostes, in quo Sapientia Patris/ quae benè disposuit, Πνεῦμα τοῦ unit amor./ Hic amor hamonia est, hoc Mundus amore ligatur.« (Für den freundlichen Hinweis auf diese Stelle danke ich Prof. Dr. Barbara Mahlmann, Bern.)

⁸⁸ Der Vers scheint verderbt, da unter Berücksichtigung der Metrik (elegische Distichen) drei Nomina (sapientia, spiritus, amor), aber kein Objekt vorliegen. Die Übersetzung orientiert sich an der Annahme, sapientia sei als Ablativ gemeint, und liest spiritus als Genitiv (vgl. die griechische Wortform dieser Stelle in der nächsten Fußnote, die eindeutig ein Genitiv ist). Es ist aber immerhin möglich, daß sich in der sperrigen Syntax die trinitarische Aussage spiegeln soll: Vater, heiliger Geist und Sohn (amor) sind ein und dasselbe und lassen sich nicht als abhängiges syntaktisches Gefüge von Subjekt und Objekten fassen.

⁸⁹ Zum Zusammenhang der Liebesdichtung mit der Liebesphilosophie Jean-Claude Margolin: *Sur un paradoxe bien tempéré de la Renaissance – Concordia discors*, in: Piaia: *Concordia discors* [wie Anm. 16], 405–432, hier 412. Zur Rolle der Liebesphilosophie in der Ästhetik *Eros – Zur Ästhetisierung eines (neu-)platonischen Philosophems in Neuzeit und Moderne*, hg. von Maria Moog-Grünwald, Heidelberg 2006 (= Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft 32).

sonen hin und bewerten dieses.⁹⁰ Noch deutlicher überwiegt die Liebesthematik alle anderen Sujets aber in der Dichtung.⁹¹

In Anbetracht dessen drängt es sich geradezu auf, auch die beinahe ausschließliche Präokkupation mit Liebesthemen in den Madrigal- und Kantatenkompositionen des 16. und 17. Jahrhunderts vor diesem Hintergrund zu sehen,⁹² zumal etliche der Texte denselben akademischen Kreisen entstammen, die als intellektuelle Zentren auch die erwähnten philosophischen Debatten führten.⁹³ So muß es als höchst reflektiert gelten, wenn Giovan Francesco Loredan, Kopf der venezianischen *Incogniti* (gegründet 1630), seine Dialoge über Natur und Kunst in ein Räsonnieren darüber kleidet, ob eher Tränen (als natürlicher Ausdruck von Gefühlen) oder Musik (als ihr artifizielles Gegenstück) ihren Adressaten verliebt machen.⁹⁴

Damit gerät die Evokation von Liebe einerseits zur Probe aufs Exempel einer ganz am Affekt ausgerichteten quasi-magischen Kraft der Musik, stellt aber andererseits – legt man Ficinos Ausführungen als gültige Matrix zugrunde – auch das vornehmste Vermögen, ja sogar die spekulative Pflicht einer anagogisch verstandenen Musik dar. Daß sich weltliche von geistlicher Liebe hierbei in den seltensten Fällen trennen läßt, rekurriert auf eine entsprechende, seit dem Mittelalter blühende Tradition der Hohelied-Kommentierung⁹⁵ und zeigt sich in Motetten, deren textliches wie musikalisches Liebesvokabular sich in nichts von weltlichen Kantaten unterscheidet,⁹⁶ ebenso wie in Kirchers Überblendung beider Formen in seinen Aus-

⁹⁰ Siehe dazu Volker Scherliess: *Gestimmte Instrumente als Harmonie-Allegorie (Notizen zur musikalischen Ikonographie I)*, in: *Analecta musicologica* 11 (1974), 1–16; und Pieter Fischer: *Music in Paintings of the Low Countries in the 16th and 17th Centuries*, Amsterdam 1975, be76–87.

⁹¹ Dazu u.a. T. Anthony Perry: *Erotic Spirituality – The Integrative Tradition from Leone Ebreo to John Donne*, Alabama 1980, und Maurice Valencin: *In Praise of Love – An Introduction to the Love-Poetry of the Renaissance*, New York 1961.

⁹² Die Möglichkeiten einer magischen Interpretation von Madrigalen des 16. Jahrhunderts erwägt schon Gary Tomlinson: *Monteverdi and the End of the Renaissance*, Oxford 1987. Vgl. außerdem Linda Phyllis Austern: »For Love's a Good Musician« – *Performance, Audition, and Erotic Discourse in Early Modern Europe*, in: *The Musical Quarterly* 82 (1998), 614–653.

⁹³ Ein solcher Bezug dürfte v.a. bei so intellektuellen Figuren wie Monteverdi und Alessandro Scarlatti angemessen sein, gerade auch in Anbetracht der Aufnahme Scarlattis in die römische *Arcadia* – bekanntlich eine v.a. auch mit Liebesdichtung beschäftigte Gesellschaft – 1706. Zur Geschichte der *Arcadia* siehe *Tre secoli di storia dell'Arcadia*, a cura dell'Ufficio Centrale per i Beni Librari, Roma 1991.

⁹⁴ *Se sia più potente ad innamorare o bel volto piangente o bel volto cantante*, in: Ders.: *Delle bizzarie accademiche*, Venezia 1653, 189–208. Dazu Ivano Cavallini: *L'armonia come utopia e le dissonanze del reale – La musica nel dibattito di alcune accademie venete del seicento*, in: *Musica, scienza e idee nella Serenissima durante il seicento*, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia 1996, 105–117, hier 112f.

⁹⁵ Die einflußreichsten Kommentare stammen von Origines, Gregor von Nyssa und Bernhard von Clairveaux. Zur Interpretationsgeschichte siehe Walter Bühlmann: *Das Hohelied*, Stuttgart 1997 (= Neuer Stuttgarter Kommentar 15).

⁹⁶ Als ein Beispiel für viele mag das Corpus derjenigen Motetten Alessandro Scarlattis stehen, die musikalisch wie weltliche generalbaßbegleitete Solokantaten angelegt sind, und in deren Tex-

fürungen zur *Melothesia pathetica*.⁹⁷ Daß die Musik eine solche Aufgabe überhaupt bewältigen kann, hängt eng mit Schönheits-Konzepten zusammen, wie sie gegen Ende des 15. Jahrhunderts neben Ficino auch Giovanni Pico della Mirandola⁹⁸ entwickelte. Im Gegensatz zur bislang gültigen platonischen Tradition⁹⁹ besteht Schönheit hier jeweils nicht in der Einfachheit, sondern »in concinnitate plurium« bzw. »diversorum concordia«¹⁰⁰. Ganz nahe liegt solchen Formulierungen auch das Konzept der »varietas« als geordneter Zusammenhalt der geschaffenen Vielfalt.¹⁰¹ Ficino korreliert »concinnitas« überdies mit »temperantia«,¹⁰² also einem weiteren Terminus der Mischung und Relationalität – der seinerseits wieder der hippokratischen Humoralpathologie nahesteht.

Dieses Ideal einer zusammengesetzten Schönheit existiert für Ficino – der hier an Plotin anknüpft – nur in drei Erscheinungsweisen: als moralische, sichtbare und hörbare Schönheit, deren Organe der Verstand, das Auge und das Ohr sind.¹⁰³ Einzig die zwei vornehmsten Sinne, das Sehen und das Hören, können damit der Befriedigung eines gewissermaßen transzendenten Liebesverlangens dienen; nur in diesen zwei Formen sinnlich wahrnehmbarer Schönheit spiegelt sich die primordiale und ist in ihnen zu erkennen. Die Notwendigkeit einer darauf Bezug nehmenden Kunsttheorie für Malerei und Musik liegt auf der Hand. Ficino löst diese noch in *De amore* auch ein, indem er die Bedingungen wahrnehmbarer zusammengesetzter Schönheit auf die Begriffe »ordo«, »modus« und »species« bringt, die ja in beiden

ten das Objekt der besungenen Liebe häufig nicht weiter in einem religiösen Sinn spezifiziert wird, etwa *Infirmata, vulnerata* (1702).

⁹⁷ MU A, 598ff. Die Liebe wird an dieser Stelle nur kurz definiert, Kircher verweist indes auf den Passus zur *musica amoris* im zehnten Buch, in dem er sich eng an Ficinios Konzept anlehnt.

⁹⁸ Hier bes. *Commento sopra una canzone de amore composta da Girolamo Benivieni*, in: *De mononis dignitate. Heptaplu. De ente et uno – E scritti vari*, a cura di Eugenio Garin, Firenze 1942, 495ff.

⁹⁹ Zurückgehend auf die platonische Identifikation der obersten Idee des Einen mit dem Schönen (und Guten) im Symposium; systematisch ausgearbeitet in Plotins bekanntester und gerade für die Renaissance zentraler Enneade I/6 (*Περὶ τοῦ καλοῦ*).

¹⁰⁰ De amore 7r.

¹⁰¹ Eine wie bedeutsame Denkfigur die »varietas« war, zeigt etwa der Titel einer Schrift des sonst auch als Magier bekannten Giovanni Cardano: *De rerum varietate libri XVII*, Basel 1557. Bei Kircher nimmt der Begriff dann eine wirkungsästhetische Schlüsselfunktion ein. Zur »varietas« als musikästhetischer Kategorie vgl. Horst Weber: Art. »Varietas, variatio/Variation, Variante«, in: HMT 14. Auslieferung 1986/87, 3ff., zur Bedeutung des Begriffs in der Frühen Neuzeit siehe Varietas und Ordo – Zur Dialektik von Vielfalt und Einheit in Renaissance und Barock, hg. von Marc Föcking, Stuttgart 2003 (= Text und Kontext 18), sowie *La Varietas à la Renaissance*, publ. par Dominique de Courcelle, Paris 2001 (= Études et rencontres de l'École de Chartres 9).

¹⁰² De amore 7v.

¹⁰³ Ebd. 7r.



Abb. 3: Titelblatt von Gaffurio: *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, Milano 1518

Künsten fest eingeführte Termini sind, und sie wesentlich als Proportioniertheit von Teilen bestimmt.¹⁰⁴

Die kompositorische Verwirklichung dieses von Ficino und Pico entworfenen zugleich form- und wirkungsästhetischen Ideals ist notwendigerweise die Polyphonie. Damit liefert ein auf Differenz und *varietas* angelegtes Schönheitskonzept wie nebenbei auch noch eine philosophische Rechtfertigung der Mehrstimmigkeit, die von der Musiktheorie auch aufgegriffen wurde: Bereits bei Johannes Tinctoris (1436–1511) krönte die »varietas« – verstanden als ein trotz aller Verschiedenheit geordnet-relationaler Zusammenhang und ein ästhetisches Prinzip – die Reihe von acht grundlegenden kompositorischen »Regeln«, mit denen er seinen *Liber de arte contrapuncti* abschloß:¹⁰⁵

¹⁰⁴ Ebd. 50r–51r. Eine ähnliche Idee findet sich auch schon bei Cusanus, der die Diversität als durchwaltet von »ordo, harmonia ac proportio« beschreibt. Vgl. dazu DDI III, 1 (187).

¹⁰⁵ »Die achte und letzte Regel hat zum Inhalt, daß in jeder mehrstimmigen Komposition unbedingt nach Mannigfaltigkeit gestrebt werden muß. Denn wie Horaz in seiner Poetik sagt: Der Kitharöde wird verlacht, wenn er immer auf derselben Saite fehlgreift. So, wie in der Redekunst nach Auskunft Ciceros die Mannigfaltigkeit den Hörer am meisten erfreut, so bewegt auch in der Musik die Verschiedenheit der Klänge die Seele der Hörer mächtiger zum Genuß. Deshalb bezweifelt auch Aristoteles in seiner Ethik keineswegs daran, daß die Mannigfaltigkeit eine höchst angenehme Sache und die menschliche Natur ihrer bedürftig ist«, Johannes Tinctoris: *Liber de arte contrapuncti* III, Napoli 1477, cap. VIII, 152.

Octava si quidem et ultima regula haec est quod in omni contrapuncto varietas accuratissime exquirenda est, nam ut Horatius in sua poetica dicit: Cytharedus ridetur corda si semper oberrat eadem. Quemadmodum enim in arte dicendi varietas secundum Tullii sententiam, auditorem maxime delectat, ita et in musica concentuum diversitas animam auditorum vehementer in oblectamentum provocat, hinc et philosophus, in Ethicis, varietatem jocundissimam rem esse naturamque humanam ejus indigentem asserere non dubitavit.

Und nur wenig später unterwarf Franchino Gaffurio (1451–1522) seinen Traktat *De harmonia musicorum instrumentorum* ganz dem Diktum: »Harmonia est discordia concors«¹⁰⁶ (Abb. 3), verhandelte hier aber weniger die aktuelle (instrumental-)musikalische Praxis, als vielmehr noch einmal und mit besonderer Emphase die Idee einer primär kosmologischen Funktion von Harmonie, vorführbar an den Interdependenzen der verschiedenen ontologischen Stufen (»instrumenta«).¹⁰⁷

IV. Staatstheorien: concordantia und pax

Dieselbe Dialektik von Einheit und Mannigfaltigkeit, Proportion und Ordo prägte auch staatstheoretische Überlegungen, weshalb die Musik hier ebenfalls als reicher Fundus für Analogien und Modelle galt. Vermittelt vor allem durch Platon (*Politeia* und *Nomoi*) und Cicero (*De re publica*) fungiert sie zum einen als ein geeignetes Mittel für die intellektuelle wie affektiv-moralische Erziehung zum brauchbaren Staatsbürger,¹⁰⁸ und liefert zum anderen ein an die Transzendenz rückkoppelbares Vorbild der Klassen- oder Ständehierarchie.¹⁰⁹ In solchen von der Staatsphilosophie wie Musiktheorie immer wieder aufgegriffenen Überlegungen¹¹⁰ wird folglich sowohl

¹⁰⁶ Titelbild von Franchino Gaffurio: *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, Milano Pontanus 1518. Reprints Bologna 1972 und New York 1979. Zu Gaffurios Harmonie-Konzept vgl. Bonnie J. Blackburn: Leonardo and Gaffurio on Harmony and the Pulse of Music, in: *Essays on Music and Culture in Honour of Herbert Kellman*, ed. by Barbara Haggh, Paris 2001, 128–149, sowie Otto Kinkeldey: Franchino Gafori and Marsilio Ficino, in: *Harvard Library Bulletin* 1 (1947), 379–382.

¹⁰⁷ Dazu auch Claude V. Palisca: *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven 1985, 17.

¹⁰⁸ Dazu Dietrich Helms: Die Rezeption der antiken Ethoslehre in staatstheoretischen und pädagogischen Schriften und die Beurteilung der zeitgenössischen Musik im Humanismus, in: Martin Geck. *Festschrift zum 65. Geburtstag*, hg. von Ulrich Tadday und Ares Rolf, Dortmund 2001, 325–351.

¹⁰⁹ Dazu Scherliess: *Musica politica* [wie Anm. 7], 273–276.

¹¹⁰ Als ein Haupttext der Staatsphilosophie der Renaissance sei Jean Bodin: *Six livres de la République* (Paris 1576) genannt; Rückgriffe auf die genannten Ideen im Musikschrifttum finden sich z. Bsp. bei Giovanni Maria Bontempi: *Historia musica* (Perugia 1695), Zaccharia Tevo: *Il musico testore* (Venezia 1706), oder Marin Mersenne: *Harmonie universelle VIII* (Paris 1636), Prop. 19, 48.

ihrer Qualitäten als »scientia« und »ars« sowie ihrer kosmologischen Abbildlichkeit Rechnung getragen.

Die entscheidende Idee Kirchers aber, nämlich die Aktivierung einer zuvor kompositionspraktisch aufgewerteten Dissonanz für neue staats-theoretische Modelle, verdankt sich dem Seitenstrang einer von Abaelard¹¹¹ über Ramon Lull¹¹² und Cusanus¹¹³ führenden gleichermaßen religionsphilosophischen wie –politischen Diskussion. In deren Zentrum steht die Utopie einer Verständigung zwischen den Konfessionen und Religionen,¹¹⁴ doch wenigstens Cusanus berührt auch das Problem der Kirchenbildung generell als Verbund zahlloser Individuen zu einer einzigen Körperschaft.

Alle Autoren empfinden die unversöhnliche religiöse Diversität und konfessionelle Spaltung als einen heilsgefährdenden Affront gegen das Ziel aller kultischen Bemühungen: die göttliche Einheit. Insofern sie aber aus dem christlichen Dogma der Trinität Argumente für eine Einheit in Verschiedenheit gewinnen, gelangen sie zur Idee einer durchaus dialektischen Einheitsreligion. Schon Lulls Idealbild einer »concordantia in una lege« ist dabei deutlich musikalisch gefärbt, stellt doch »concordantia« im Gegensatz zu »concordia« einen spezifisch musikalischen Terminus dar. Cusanus greift diesen Gedanken auf¹¹⁵ und konkretisiert ihn im Rückgriff auf seine Theoreme einer im Stofflichen nie erreichbaren »aequalitas«: Das Ziel lautet nun »una religio in rituum varietate«¹¹⁶. Nimmt man dazu noch die Erklärung von Konkordanz gleich zu Beginn der gleichnamigen religionspolitischen Schrift – »Omnis autem concordantia differentiarum est«¹¹⁷ –, so liegt die Denkfigur der »discordans concordia« zusammen mit ihrem wahrnehmbaren Resultat, der »varietas«, auch diesen Zusammenhängen zugrunde. Eine solche, die Verschiedenheit der kulturellen und kultischen Praktiken dezidiert nicht unterdrückende, sondern sie als Abbild der zwischen Transzendenz und Stofflichkeit vagierenden *conditio humana* erkenntnistheoretisch konnotierende Religion¹¹⁸ führe endlich zum ewigen Frieden. Eine solche Idee gelingt evidentermaßen nur, wenn Religion nicht mehr als not-

¹¹¹ *Dialogus inter philosophum, Iudaeum et Christianum* (12. Jh.).

¹¹² *Liber de gentili et tribus sapientibus* (1274–76) und *Liber de quinque sapientibus* (1294).

¹¹³ *De concordia catholica* (1433/34) und *De pace fidei* (1453).

¹¹⁴ Zur Bündelung dieser Debatten bei Cusanus vgl. Jeannine Quillet: *La paix de la foi – Identité et différence selon Nicolas de Cues*, in: Piaia: *Concordia discors* [wie Anm. 16], 237–250.

¹¹⁵ Zur Abhängigkeit der Cusanischen Versöhnungsgedanken von Lull vgl. Walter Euler: *Unitas et pax – Religionsvergleich bei Raimundus Lullus und Nikolaus von Kues*, Würzburg/Altenberge 1990 (= *Würzburger Studien zur Missions- und Religionswissenschaft. Religionswissenschaftliche Studien* 15), bes. 225–254.

¹¹⁶ Cusanus: *De pace fidei* I, 6f.

¹¹⁷ »Jede Konkordanz besteht zwischen differierenden Dingen«, Cusanus: *De concordantia catholica* I/1.

¹¹⁸ Quillet: *Paix de la foi* [wie Anm. 114], 246.

wendig identisch mit dem sie ausdrückenden Ritus vorgestellt wird, ein Gedanke, der letztlich nicht in das Christentum integrierbar war.

Diesen durchaus realpolitischen Zweck suchte Lull, der sein Leben an den Schnittpunkten der christlichen, jüdischen und moslemischen Kultur im Mittelmeer-Raum verbrachte, gewissermaßen herbeizuschreiben.¹¹⁹ In seiner enzyklopädisch angelegten und zur Gänze den Methoden der – von ihm maßgeblich entwickelten – Kombinatorik¹²⁰ folgenden *Ars magna* stehen die theologische wie philosophische Spekulation letztlich stets im Dienst der gesellschaftlichen Utopie von Einheit und Frieden.¹²¹ Cusanus seinerseits kam als Teilnehmer am Konzil von Basel mit den Gefahren innerkirchlicher Spaltung in Berührung, die unleugbare Macht des Islam mußte er als Zeitgenosse des Falls von Konstantinopel zur Kenntnis nehmen. Auf eine vergleichbar große Gefährdung der politischen wie religiösen Einheit reagierte 200 Jahre später offenbar auch Kircher: Indem er wie Lull und Cusanus den gesellschaftlichen Frieden als einträchtiges Miteinander verschiedener kultureller und konfessioneller Traditionen versteht und einer gewaltsamen Re-Homogenisierung eben nicht das Wort redet, schreibt er die gleichsam pragmatischen Utopien einer »discors concordia« fort. Die Ableitung aus der Musik muß im 17. Jahrhundert – gemessen am kompositorischen Zuschnitt damaliger Werke – sogar noch um einiges suggestiver funktioniert haben.

Die politischen Passagen in Kirchers Werken¹²² sowie die beständige Anbindung seines Schaffens an Päpste, Kaiser und Fürsten gewinnen vor diesem Hintergrund eine viel klarere Kontur: Jedes Gemeinwesen als relationaler und hierarchischer Verbund Einzelner zu einem artifiziellen Körper stellt ein Abbild des Makrokosmos dar: Die ausdifferenzierte Verschiedenheit garantiert seine Schönheit, während ein zentrales dynamisches Einheitsprinzip (Gott respektive der von ihm eingesetzte Monarch) alles in Harmonie zusammenbindet.¹²³ Eine Musiklehre ist daher durchaus der geeignete Ort zur Entwicklung politischer Theorien, und musikalische Beschäftigungen eines Fürsten dienen fraglos seiner Kompetenz als Herrscher. Der zu Beginn zitierte Ausschnitt der Widmung an Leopold Wilhelm ist also weit mehr als nur Exordialrhetorik, ja, hier formuliert Kircher in gedrängtester Form nachgerade den aus der Theorie in die Praxis drängenden Impetus seines Schreibens. Im Anschluß an den Dreißigjährigen Krieg und seinen für das katholische Lager nicht

¹¹⁹ Zu Lull als Politiker siehe Helene Wieruszowski: Ramon Lull et l'idée de la Cité de Dieu – Quelques nouveaux écrits sur la croisade, in: *Miscellanea Lulliana* (1935), 403–415.

¹²⁰ Zur Kombinatorik siehe Mark D. Johnston: *The Spiritual Logic of Ramon Lull*, Oxford 1987, zu Berührungspunkten mit der Kabbalah Harvey J. Hames: *The Art of Conversion – Christianity and Kabbalah in the Thirteenth Century*, Leiden 2000.

¹²¹ Euler: *Unitas et pax* [wie Anm. 115], 125 und 127.

¹²² Neben den erwähnten Abschnitten in der *Musurgia* wären hier v.a. Auszüge aus dem zeitgleich konzipierten *Oedipus aegyptiacus* (Roma 1652–54, 3 Bde.) zu nennen.

¹²³ Leinkauf: *Mundus* [wie Anm. 9], 394–397.

unbedingt erfolgreichen Ausgang bietet Kircher den Habsburgern ein neues Modell zur Identifikation an: Einheit und Eintracht müssen nun nicht mehr als Einförmigkeit oder ein starr geronnener Zustand gedacht werden, die bewegliche Mannigfaltigkeit ist nicht nur von sublimerer analogischer Qualität, sondern auch die Grundbedingung für Frieden. Denn durch seine bloße, Gott auf Erden spiegelnde Existenz vermag der Fürst die wie auch immer geartete sowohl ständische als auch individuelle Vielfalt seiner Untertanen aufeinander abzustimmen und durch seine Herrschertätigkeit Harmonie bzw. Eintracht zu induzieren, wodurch er den Staat zu einem das Wohl aller seiner Teile befördernden Ganzen macht.

Kircher entwickelt dieses an Lull, Cusanus, die Magie- und Liebesdebatten angelehnte Modell direkt aus seinen Entwürfen eines musikalischen Ideals heraus, bei dem nicht zufällig die Könige David und Salomon und die Musikpraxis an ihren Höfen als Gravitationsmomente seiner Darstellung figurieren.¹²⁴ Unter philologischer Aufbietung etlicher Kommentare aus der rabbinischen Tradition deutet Kircher die biblischen Passagen letztlich als Zeugen für einen polyphonen, mehrchörigkonzertierenden Stil unter Einbeziehung sämtlicher Instrumentengattungen, orientiert an einem affektmächtigen Wort-Ton-Verhältnis und unterteilt in zehn ausschließlich geistliche Gattungen. Als Dichter, Komponist, Instrumentalist, Dirigent und derjenige, der über die Einstellung von Sängern und Musikern entschied, habe der König alle Fäden des Musiklebens in seiner Hand gehalten. Oder, in der Vorstellungswelt der noch zu diskutierenden Embleme: Er habe Kunst und Wissenschaft genug besessen, so viele ›Saiten‹ zu spannen und zu spielen. Durch Salomon – »musica à Deo instructus«¹²⁵ (und Verfasser des Hohelieds der Liebe) – gewann dann in ultimativer Vervollkommnung auch das spekulative Element die ihm zukommende Bedeutung. Zwar spricht Kircher es nicht aus, doch muß der auch nur halbwegs in biblischer Historie versierte Leser wohl zwangsläufig auf einen Zusammenhang zwischen einer so wohl bestellten Musik und den politisch-militärischen Erfolgen beider Herrscher, die bezeichnender Weise gerade im Bereich der Reichseinigung anzusetzen sind – schließen. Die Figur König Davids hatten vereinzelt bereits im 16. Jahrhundert französische und englische Könige – von Heinrich VIII., einem bekanntlich auch komponierenden Monarchen, existiert eine Darstellung als David – in die symbolischen Programme ihrer Selbstdarstellung integriert.¹²⁶

Im Abschnitt *De musica Davidis* hat Kircher damit den Prototypen eines nach polyphonen musikalischen Gesetzmäßigkeiten gelenkten Staatswesens geschaffen, des-

¹²⁴ MU A, 47–63. Dazu ausführlich bei Melanie Wald: *Welterkenntnis aus Musik. Athanasius Kirchers »Musurgia universalis« und die Universalwissenschaft im 17. Jahrhundert*, Kassel 2006 (Schweizer Beiträge zur Musikforschung 4), 170–172.

¹²⁵ MU A, 55 (»in der Musik [hier als Wissenschaft gemeint] von Gott selbst unterrichtet«).

¹²⁶ Siehe hier Robert Aulotte: *Le berger musicien David, protecteur et parangon de rois*, in: *Histoire, humanisme et hymnologie – Mélanges offerts au Professeur Édith Weber*, publ. par Pierre Guillot et Louis Jambou, Paris 1997, 27–37.

sen Herrscher einerseits direkt durch Gott legitimiert sind und in einer beispiellos engen Verbindung zu ihm stehen, sich andererseits musikalisch wie politisch direkt an ihm ausrichten. Zweifellos können diese Passagen als die historische Exemplifizierung dessen gelten, was Kircher in der Widmung aktualisiert und in Buch X allgemein zum Erkenntniswert der Musik für die vom Religiösen nicht zu trennende Politik entwirft.

V. Musik – Politik – Liebe: Konvergenzen im Bild

Es ist, wie gesehen, die Varietät und Einheitlichkeit in eine dialektische Beziehung setzende Proportioniertheit, die immer wieder als das *tertium comparationis* zitiert wird, wenn es darum geht, Musik als eine Metapher gesellschaftspolitischer, weltumspannender oder gar metaphysischer Zusammenhänge einzusetzen. Besonders signifikante Beispiele dafür liegen auch in den Impresen und Emblemen des 16. und 17. Jahrhunderts vor.¹²⁷ Die Vielfalt der ins Bild gesetzten Inhalte korrespondiert eng mit den hier für Kirchers synkretistische Musikanschauung in Anschlag gebrachten Traditionslinien, entzündet sich oft genug gar an der »concordia-discordia«-Formel und zeigt zudem eine Bevorzugung politischer Themen. Deshalb kann ein abschließender Blick auf diese typisch frühneuzeitliche Darstellungs-, ja sogar Denkform eines polyphonen Universums einerseits die Plausibilität und Relevanz der postulierten Zusammenhänge unterstreichen, andererseits aber auch zusätzliche Motivationen für die im 17. Jahrhundert hinzutretende Überhöhung der Musik und ihrer politischen Vorbildfunktion kenntlich machen.¹²⁸

Daß die Beschäftigung mit der Musik für mehr als nur einen genußreichen Zeitvertreib steht, vermag die Imprese der 1543 als eine der ersten vornehmlich für Musik gegründeten *Accademia Filarmonica* von Verona zu zeigen: Das Bild einer jungen Frau, deren Körper in natürlicher Ordnung die vier Elemente und acht Sphären

¹²⁷ Zur musikalischen Emblematik bes. Reinhold Hammerstein: *Von gerissenen Saiten und singenden Zikaden – Studien zur Emblematik der Musik*, Tübingen 1994. Alle Fundstellen versammelt bei und zitiert nach Arthur Henkel und Albrecht Schöne (Hg.): *Emblemata – Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967, Taschenausgabe Stuttgart/Weimar 1996. Diese emblematischen Bildmodelle haben aber offensichtlich auch die Malerei an sich inspiriert. Beispiele dafür etwa bei Fischer: *Music in Paintings of the Low Countries* [wie Anm. 90], sowie bei Scherliess: *Gestimmte Instrumente* [wie Anm. 90].

¹²⁸ Daß die Emblematik eher einer Denkform als einer Bildgattung entspricht, zeigen Studien zur sogenannten angewandten Emblematik, also den Reflexen emblematischer Bilder und Titel in Architektur, Literatur und Theater. Siehe z. Bsp. Peter Maurice Daly: *Literature in the Light of the Emblem – Structural Parallels between the Emblem and Literature in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Toronto 1979, oder Hans J. Böker, Peter Maurice Daly (Ed.): *The Emblem and Architecture – Studies in Applied Emblematics from the Sixteenth to the Eighteenth Centuries*, Turnhout 1999 (= *Imago figurata* 2).

umgeben, wird erläutert durch die Umschrift »in omnibus sum et sine me corrueunt omnia«¹²⁹. Die Figur ist damit als Allegorie der Musik zu entschlüsseln, der hier aufgerufene Zusammenhang steht ganz in der platonisch-boethianischen Tradition der *musica mundana*. Zieht man die Deutung der Frauengestalt in den Statuten der Akademie hinzu,¹³⁰ erweitert sich der Deutungsrahmen im Anschluß an Platons Mythos der auf den Sphären singenden Sirenen zudem um die Vorstellung der Polyphonie bzw. der musikalisch proportionierten Vielfalt.¹³¹

Eine solche Darstellung der Musik ist überdies auch von den Liebesdebatten nicht mehr weit entfernt. In den Emblembüchern jedenfalls findet sich der entsprechende Konnex verschiedentlich ausgeführt.¹³² So sieht man unter der Überschrift »Amor docet musicam« (»Liebe lehrt Musik«) beispielsweise einen himmelwärts schauenden Amor mit einer Laute in der Hand.¹³³ Das zugehörige Epigramm betont darüberhinaus das keusche Verhältnis zwischen dem Venus-Sohn und den Musen und verweist damit eindeutig auf ein philosophisch überhöhtes Liebeskonzept. Das Gravitationszentrum einer weiteren Gruppe von Emblemen, die unter der Inscriptio »Discors concordia« bzw. »Concors discordia« sowohl kosmologische als auch politische Konkretionen versammeln, ist wiederum der relationale Status musikalischer Harmonie. Bei Johannes Sambucus findet sich eine exemplarische Ausformung mit naturphilosophischer (und musikmedizinischer) Bedeutung, in deren Subscriptio es heißt:¹³⁴

Quamvis sit rerum dispar natura, minusque
Conueniant, subiugit, iungit et arte modus.¹³⁵ [...]
Haec [diuersa] tamen ars miscet, tandem et rediguntur in vnum,
Vnius vt nomen [...] gerat.

Das berühmteste, in den verschiedensten Formen und Drucken überlieferte Musikemblem, mit dem Andrea Alciato 1531 zugleich seinen für alle entsprechenden spä-

¹²⁹ »Ich bin in allem und alles/das All würde ohne mich zusammenstürzen.« Beschreibung und Zitat nach Enrico Paganuzzi: *Il cinquecento*, in: *La musica a Verona*, Verona 1976, 132.

¹³⁰ Ebd., Tafel VIII.

¹³¹ So auch Cavallini: *L'armonia come utopia* [wie Anm. 94], 110.

¹³² Bei Henkel/Schöne v.a. Sp. 1299f., 1682.

¹³³ Gabriel Rollenhagen: *Nucleus emblematum selectissimorum*, Arnheim 1611, Nr. 70. Bei Henkel/Schöne Sp. 1299.

¹³⁴ »Wenn auch die Natur der Dinge konträr ist und sie nicht im mindestens zusammenstimmen, so unterwirft und verbindet sie doch die Musik mit ihrer Kunst. Sie vermischt die Gegensätze, so daß sie schließlich in eins zusammenfallen und einen Namen tragen«, in: *Emblemata, et aliquot nummi antiqui operis*, Antwerpen 1566, 162 (bei Henkel/Schöne Sp. 1117).

¹³⁵ *Modus* als *pars pro toto* der Musik hat hier einerseits metrische Gründe, dürfte aber auch einen Bezug zur ethischen *Moduslehre* der Antike darstellen.

teren Unternehmungen vorbildlichen Emblemband eröffnete,¹³⁶ stellt eine Laute dar und ist mit »Foedera Itolorum« überschrieben (Abb. 4). Auch hiervon sei die Subscriptio in Auszügen zitiert:¹³⁷



Abb. 4: »Foedera itolorum«. Emblem von Andrea Alciato.

Accipe Dux [hanc cytharam],¹³⁸ placeat nostrum hoc tibi tempore munus
 Quo noua cum socijs foedera inire paras.
 Difficile est nisi docto homini tot tendere chordas,
 Vnaque si fuerit non bene tenta fides.¹³⁹
 Ruptaue (quod facile est) perit omnis gratia conchae,
 Illaeque praecellens cantus ineptus erit.
 Sic Itali coeunt proceres in foedera, concors,
 Nil est quod timeas si tibi constat amor.
 At si aliquis deciscat (uti plerunque uidemus),
 In nihilum illa omnis soluitur harmonia.

Die Laute dient Alciato als Bild eines delikaten Musikinstrumentes der höfischen Sphäre mit einem besonders schönen Klang. Ursache dafür, zugleich aber auch Schwachpunkt der Konstruktion sind die vielen, fragilen Saiten: Es bedarf einerseits einer besonderen, geradezu gelehrten Kunstfertigkeit, sie aufeinander abzustimmen, andererseits macht schon der Mißklang oder das Reißen einer einzigen Saite das ganze Instrument untauglich. Die politische Analogie, die Alciato aus dieser Beschreibung ableitet, nimmt einerseits Bezug auf die aktuelle Bündnispolitik des Mailänder Herzogs Massimiliano Sforza (zugleich Widmungsträger des Bandes), ist aber ohne weiteres verallgemeinerbar. Wichtig daran ist besonders zweierlei: In musikalischer Hinsicht läßt sich aus Alciatos Epigramm der Hinweis gewinnen, daß das Lautenspiel aufgrund seiner Kompliziertheit durchaus als eine Beschäftigung gilt, die Fürs-

¹³⁶ Zu Alciato und der Emblematik allgemein siehe Peter Maurice Daly (Hg.): *Andrea Alciato and the Emblem Tradition – Essays in Honour of Virginia Woods Callahan*, New York 1989 (= AMS Studies in the Emblem 4).

¹³⁷ »Empfange diese Laute, Herzog, es gefalle Dir diese meine Gabe zu einer Zeit, da Du im Begriff bist, mit Gefährten einen neuen Bund einzugehen. Schwierig ist es – außer für einen gelehrten Mann – so viele Saiten zu spannen. Und wenn auch nur eine nicht richtig aufgezogen ist oder reißt (was leicht geschehen kann), ist der ganze Reiz der Laute dahin, und ihr vorzüglicher Klang wird wirkungslos. So mögen die vornehmen Italiener in ihren Bund eintreten, einmütig, nichts mußt du fürchten, wenn dir die Liebe beisteht. Aber wenn auch nur einer abfällt (was man oft beobachtet), löst sich die Harmonie in nichts auf«, *Emblematum liber*, Augsburg 1531, A 2b (bei Henkel/Schöne Sp. 1297). Zu den musikhistorischen Bezügen dieses Emblems, seiner Überlieferung und zu Deutungsansätzen vgl. ausführlich Hammerstein: *Von gerissenen Saiten* [wie Anm. 127].

¹³⁸ Gemeint ist Alciatos Fürst, Herzog Massimiliano Sforza von Mailand.

¹³⁹ »Chordas« und »fides« sind sicherlich wieder als Wortspiele zu verstehen: Ersteres klingt an »corda«: Herzen, an, letzteres ist gleichlautend mit »fides«: Vertrauen, Bündnistreue.

ten angemessen ist. Das insinuiert zugleich eine Analogie von musikalischen und politischen Vorgängen. Und übertragen auf die Politik bedeutet das Emblem, daß die Musik als Harmonie beinahe zahlloser zusammenstimmender Töne eine geeignete Metapher für erfolgreiche und stabile politische Situationen bereitstellt. Diese Bedeutung wird vor allem durch die Schlußwörter der letzten Verse unterstrichen: »concors«, »amor« und »harmonia« folgen dort dicht aufeinander, wodurch ähnlich wie bei Kircher ein staats-theoretischer Begriff in ein Verhältnis zur Liebesphilosophie gebracht wird und beide in einem Harmonie-Konzept zusammenfinden, das dezidiert als »discors concordia« entworfen ist.

Dieses prototypische Emblem wurde in der Folgezeit v.a. in politischen Emblembüchern¹⁴⁰ vielfach aufgenommen und modifiziert. In den *Sacra emblemata* Johann Mannichs erscheint eine Laute, die gestimmt wird, als Ermahnung zu einer milden Regierung (»Tutius remittis quam amittis«/»Man spannt [eine Saite] besser nicht zu fest, als ihr Reißen zu riskieren«);¹⁴¹ zu einem weiteren »Concordia discors«-Emblem mit Laute aus der Sammlung von Julius Wilhelm Zinggreff heißt es:¹⁴²

Comme de sons confus s'entonne l'harmonie
D'vn accordant discord, de mesme vne cité
Quoy que d'hommes diuers maintiendra l'equite,
Si par des bonnes loix sagement se manie.

In modifizierender deutscher Übersetzung einer späteren Auflage:¹⁴³

Die Laut bezogen ist mit grob vnd kleinen Seiten
Von mancherley gethön
vnd wer daruff sol schlagen
Das es recht Accordir, muß wissenschafft drumb tragen
Gut Regiment darff Kunst bey so vielerlei Leuten.

Unter Aufnahme der Hauptgedanken des Italieners justiert Zinggreff die inhaltliche Stoßrichtung etwas anders. Alciatos tagespolitische Reverenz wird ins Allgemeine geweitet: im ersten Fall dadurch, daß das Analogon zum musikalischen Akkord nun

¹⁴⁰ Dazu Joseph M. Sullivan: The Emblem Book as Political Propaganda – Johann Vogel's »Meditationes emblematicae de restaurata pace Germanicae« of 1646, in: *Explorations in Renaissance Culture* 27 (2001), 61–88.

¹⁴¹ Nürnberg 1624, f. 78.

¹⁴² Julius Wilhelm Zinggreff: *Emblematum ethico-politicorum centuria*, Heidelberg 1619, Nr. 97 (Henkel/Schöne Sp. 1299).

¹⁴³ Diese wohl von Zinggreff selber stammende deutsche Version aus: *Fahnenbilder – Das ist Sinnreiche Figuren vnd Sprüch von Tugenden und Tapfferkeit Heroischer Personen in Fahnen, Cornetten, Libereyen, Trompeten vnd dergleichen zu gebrauchen. Genommen auß D. Iulii Wilhelmi Zinggräffen Emblematibus*, Frankfurt 1633. Bei Henkel/Schöne Sp. 1299.

nicht mehr ein einzelner Fürstenbund, sondern ein durch weise Gesetze geregeltes Staatswesen ist, im anderen Fall durch die Umdeutung des Saiten-Spannens zum Spielen auf der Laute. Auch hier geht es also nicht mehr um einen Bundesschluß oder die Einrichtung eines Staatswesens, sondern um dessen Erhalt, eben das in der letzten Zeile genannte »Gut Regiment«. Die Herausforderung besteht aber weiter in der Vielzahl und Verschiedenheit der ›Töne‹ und in ihrer harmonischen Zusammenfügung. Wie bei Alciato bedarf der Herrscher dafür in erster Linie einer Wissenschaft und Kunst, die offenbar problemlos derjenigen eines Instrumentalisten zu vergleichen ist.¹⁴⁴ Man könnte sogar überlegen, ob nicht aus der späteren Auflage eine größere Sorge um die Erhaltung des friedlichen ›Akkords‹ spricht, gespeist aus fünfzehn Jahren Krieg: Immerhin gilt das Regieren nun als eine recht schwierige Aufgabe, während zuvor der Hinweis auf die weisen Gesetze eher einen eingependelten Zustand suggeriert.

Die konkreten Momente solcher Analogien zwischen Saitenspiel und Regieren benennt ein Emblem mit dem Titel »Maiores minoribus consonant«, dessen *Pictura* eine bekrönte Harfe zeigt:¹⁴⁵

Der verstand [Monarch] hat den vorsitz/vnterschiedliche Finger [Aristokraten] haben den befehl/vnd die menge der seiten [Volk] die gehorsamen; vnd scheinen wie die Völcker zu sein/welche vnter einander einig seint/vnd vber ein stimmen nit zu eines jeden eigener wolffahrt/sonder der gemeine wollergehen/[...]/Ein verständiger Fürst spannet die seiten/wie sie außgetheilet seindt/vnd ändert solche nit gänzlich.

Vor allem der letzte Gedanke gleicht einer Vorwegnahme von Kirchers »concordia«-Utopie: Politischer Erfolg eines Fürsten bemißt sich nicht danach, ob er die Verschiedenheit seiner Untertanen weitestmöglich zu nivellieren vermag, sondern ob er sie in ein harmonisches Verhältnis zueinander bringt. Daß dies aber nicht allein aufgrund der mit dem Musik-Machen assoziierten ›wissenschaftlichen‹ Komponente zu leisten ist, sondern wesentlich ihrer quasi-magischen Wirkkraft entspringt, deuten Embleme an, die ihre Aussage im Rekurs auf die Mythen um Orpheus oder Amphion gewinnen.¹⁴⁶ Beide galten als Staatengründer und Gesetzgeber, deren zivilisatorische Akte einzig aufgrund ihrer genuin musikalischen Einsetzung

¹⁴⁴ Bei Henkel/Schöne Sp. 1117 ist ein dazu passendes Emblem von Guillaume de La Perrière (*La Morosophie*, Lyon 1553, Nr. 21) abgebildet, das einen Lautenspieler und einen König darstellt mit der Mahnung, Aufrührer (also Zwietracht) nicht mit Gewalt sondern nach dem Vorbild der Musik zu befrieden.

¹⁴⁵ Diego de Saavedra Fajardo: *Idea de un principe politico christiano representada en cien empresas*, Amsterdam 1659 (Nachdruck der zweiten erweiterten und gegenüber der 1. Auflage – München 1640 – umgestellten Ausgabe Mailand 1642), Nr. 61; hier zitiert nach der deutschen Übersetzung: *Ein Abriss / Eines Christlich-Politischen Printzens*, Amsterdam 1655. Bei Henkel/Schöne Sp. 1302f.

¹⁴⁶ Bei Henkel/Schöne Sp. 1609ff. (Orpheus) sowie 1610 und 1613 (Amphion).



Abb. 5: *Musica serva Dei*. Emblem von Gabriel Rollenhagen.

mittels Lautenspiel gelangen, und fungierten deshalb – neben David – seit dem 16. Jahrhundert als Identifikationsfiguren für musische Herrscher wie Heinrich VIII. oder Leopold I.¹⁴⁷ »Ius«, »iustitia«, »concordia«, »numerus« und »pax« sind die auch hier durchgängig beschworenen Signalwörter, ebenso begegnen die Wortspiele um »chorda-corda« und »fides« wieder. Überdies werden der inspirierte Zustand von Orpheus (»vates«) und die göttliche Abkunft der Musik (»divina«) betont, woraus sich implizit auch eine Grundlegung des monarchischen Herrschaftsprinzips ableiten läßt: Der Fürst

gewinnt seine harmonisierende Macht einzig aus seinem Gottesgnadentum.

Während die Musik in den bis hierhin besprochenen Fällen jeweils den symbolischen Rahmen zur illustrativen Übermittlung gesellschaftstheoretischer Botschaften bildet, existieren umgekehrt auch Fälle, wo ein der Herrschaftssphäre entnommenes Bildelement eine Aussage über die Musik unterstreichen soll. Das Diktum »Musica serva dei« beispielsweise setzte Gabriel Rollenhagen in einem Emblem um, auf dem ein deutlich als König zu erkennender Harfenspieler – er trägt Mantel und Krone und soll sicherlich auf König David verweisen – vor einer Lichterscheinung Gottes kniet (Abb. 5). Das Epigramm dazu lautet wie folgt: »MUSICA SERVA DEI, nobis haec otia fecit: // Illa potest homines, illa mouere Deum.«¹⁴⁸

In nicht ganz widerspruchsfreier Argumentation (Musik als Magd Gottes und zugleich seine Bewegerin) firmiert die Musik hier in doppelter Funktion als transzendente und als psychagogische Macht. Beide scheinen sich in der Figur des Königs zu verbinden, der mit Blick auf Gott musiziert und dadurch – so ließe sich im Anschluß an die zuvor genannten Embleme vermuten – zugleich sein Amt als Herrscher ausübt.

Die von Alciato in seinem »Foedera«-Emblem ursprünglich nur angedeutete Gefahr, die der diffizilen Harmonie von einer falsch gestimmten oder gerissenen Saite erwachsen kann, wird in der Pariser Ausgabe von 1534 zu einem eigenen Bildthe-

¹⁴⁷ Zur Übertragung des Orpheus-Mythos auf frühneuzeitliche Herrscher vgl. Barbara Max: Orpheus als Herrschaftsfigur der Renaissance, in: *Der Orpheus-Mythos von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. von Claudia Maurer Zenck, Frankfurt/M. 2004, 119–132.

¹⁴⁸ »Musik ist die Magd Gottes und uns verschafft sie Muße. Einerseits vermag sie die Menschen, andererseits sogar Gott zu bewegen«, *Nucleus emblematum* [wie Anm. 133], Nr. 53. Bei Henkel/Schöne Sp. 1119.

Abb. 6: Titelblatt I der *Musurgia universalis*.

Allegorie der *musica mundana* – gesandten Zikade¹⁵² wiederhergestellt wird.

Genau diese Überlieferung greift Kircher auf dem Titelblatt der *Musurgia* wieder auf (Abb. 6): Hier wird – angeblich nach dem Vorbild einer antiken Gemme¹⁵³ – eine fünfsaitige Leier, deren vierte Saite deutlich gerissen ist, dargestellt, über der eine (freilich eher an einen Schmetterling gemahnende) Zikade schwebt. Die Umschrift zitiert die Schlüsselmomente der Eunomos-Geschichte. Ohne jeden Zweifel amalgamiert Kircher hier die Bildtraditionen der gerissenen Saite und der durch göttlichen Eingriff wiederhergestellten Ordnung und verweist damit nach der begrifflich-diskursiven Aufzählung der musikalischen Zuständigkeitsbereiche auch

ma.¹⁴⁹ Erzählt wird die antike Geschichte des Sängers Eunomos (ein natürlich leicht als »der den Regeln Folgende« bzw. »der gute Nomos-Komponist« zu entschlüsselnder Name)¹⁵⁰, auf dessen Kithara in einem delphischen Wettstreit eine Saite riß, was ihn beinahe den Sieg gekostet hätte, wäre ihm nicht eine von Apoll gesandte Zikade zur Hilfe geeilt, die den fehlenden Ton durch ihren Gesang ersetzte.¹⁵¹ Wenn das Saiteninstrument als Analogon nicht nur der politischen, sondern der Weltordnung schlechthin gedeutet werden kann, verweist eine gerissene Saite evidentermaßen auf eine fundamental gestörte kosmische Ordnung, die in der Erscheinung der von Gott – und Apoll der Musaget firmiert in der Frühen Neuzeit (nicht zuletzt auf dem Frontispiz der *Musurgia*) auch als

¹⁴⁹ Paris 1534, Nr. 108. Bei Henkel/Schöne Sp. 932f. Hierzu wiederum Hammerstein: Von gerissenen Saiten [wie Anm. 127], 91–100.

¹⁵⁰ Vermutlich schwingt in diesem Namen nämlich die musikalische Bedeutung von »nomos« als einer Gattungsvorschrift für den kitharodischen Sologesang zu Ehren Apolls mit. Eunomos wäre damit der apollinische Sänger par excellence.

¹⁵¹ Überliefert in der *Anthologia Graeca* VI 54.

¹⁵² Die Formulierung »descendit ab altis« gemahnt ziemlich deutlich an eine Herabkunft der Transzendenz in die Stofflichkeit.

¹⁵³ Antike Bild-Darstellungen dieser Legende sind heute nicht mehr nachweisbar. Vgl. Hammerstein: Von gerissenen Saiten [wie Anm. 127], 120f.

bildlich-simultan auf die vergleichslose Synthese von menschlicher und göttlicher *ars*, von kosmischem und metaphysischem Prinzip sowie von der alle und alles bezwingenden Macht im Begriff der »musica«.¹⁵⁴

VI. Musik als Paradigma

Die zuletzt genannte Bildidee mag den entscheidenden Schlüssel dafür liefern, weshalb die vielfältigen hier nachgezeichneten Debatten im 16. und mehr noch im 17. Jahrhundert – und eben nicht ausschließlich bei Kircher – sich ausgerechnet im Begriff der Musik verschränken ließen. Was leistete ein Ideenfeld »Musik« mehr als die ja ebenso breit konnotierten Bereiche »Magie« und »Liebe«?

Mit der Magie teilt die Musik ihren doppelten Zustand als »scientia« und »ars«: Während sie als »scientia« Erkenntnis generiert und trägt, zielt sie als »ars« auf die Anwendbarkeit dieser Erkenntnis mittels der affektiv-sympathetischen Bezüge zwischen den Dingen und Seinsebenen. Der Gegenstand der theoretischen Spekulation ist zugleich die leitende Methode in der Anwendung seiner selbst, eine Konvergenz, die für ein universalwissenschaftlich geprägtes Zeitalter von besonderer Suggestivkraft war. Das Erklärungsmodell »Musik« besitzt allerdings aufgrund seines größeren Alters und seiner quadrivalen Einbindung die höhere Autorität, vermag zugleich auch die Idee einer sich proportional aus den Gedanken Gottes abstuften Welt klarer zu verkörpern, da von alters her jede Seinsebene zuerst als ein Abbild der primordialen Musik definiert wurde. Während die Magie eher ein dynamisches Wirk-Prinzip ist, erlaubt die Musik zusätzlich auch die Analogisierung als faßbares Phänomen, ist neben »scientia« und »ars« auch noch »res facta«.

Die Parallelität zur Liebe begründet sich umgekehrt aus der Möglichkeit, Beschreibung Gottes und seines Heilswirkens zu sein, ja, sogar mit ihm in eins zu fallen. Doch wiederum ist es gerade der wissenschaftliche Status der Musik, der einen Mehrwert gegenüber der stets nur unter erheblichem Aufwand argumentativ abgewendeten Sensualität der Liebe darstellt.

Was aber weder Magie noch Liebe in demselben Umfang leisten können, ist der in den Emblemen wie der *Musurgia* gleichermaßen omnipräsente Bezug auf die staatliche Verfassung. Nur die tägliche Begegnung mit der Schönheit und dem affektiven Überwältigungspotenzial einer mehrstimmigen und geschickt gerade auch mit Dissonanzen operierenden *musica instrumentalis* läßt die Idee einer erst und einzig in der Diversität seiner Glieder zur Vollkommenheit gelangenden politischen Einheit, bewirkt durch einen göttlich legitimierten Fürsten, plausibel erscheinen. Die in diesem Ausmaß völlig neue Konvergenz der »discors-concordia«-Idee mit

¹⁵⁴ Zur quasi-textuellen Funktion der Bilder in der *Musurgia* siehe Wald: Welterkenntnis [wie Anm. 124], 78–88.

dem Wesen von Musik schlechthin verdankt sich einerseits sicherlich der nach 1600 tiefgreifend hin auf eine unmittelbare Affekthaltigkeit modifizierten Kompositionspraxis unter dem Schlagwort einer »seconda pratica«, dürfte aber als politische Aktivierung vornehmlich auf die Verhehrungen der die politische Landkarte Europas in brutalen Kriegen verändernden Konfessionalisierung reagieren.

Die *Musurgia* ließe sich daher vielleicht auch als der Versuch interpretieren, die im 16. Jahrhundert wichtigsten konkurrierenden Universalprinzipien, Liebe und Magie, in der Idee der Musik aufzuheben und durch sie zu ersetzen. Die weit verbreitete und höchst verschieden aktualisierte Denkform »discors concordia« wird gewissermaßen musikalisch imprägniert und so zur Weltform und -formel gleichermaßen. Kirchers geradezu totalitär anmutender Musik-Begriff, der an Umfang und bildnerischer Ausstattung in der Geschichte des Musikschrifttums wohl beispiellose Aufwand sowie der hochstehende Widmungsträger gewonnen vor diesem Hintergrund die ganz neue Bedeutung von paratextuellen Argumenten, die gegen die traditionelle Prominenz anerkannter Erklärungs- und Metaphorisierungsmuster anzutreten hatten. Somit geriert sich Kircher in seiner *Musurgia* auch selber als kunstvoller Harmoniker und bindet naturphilosophische, naturmagische, ästhetische, religionspolitische, theologische, musiktheoretische und staatsphilosophische Debatten in der Idee der Musik zusammen, um auf diese Weise in Bündelung der wohl wichtigsten frühneuzeitlichen Philosopheme ein einziges Erklärungs- und Handlungsmuster für alle Bereiche des aktiven wie kontemplativen Lebens (Politik, Wissenschaft, Rekreation, Religion) anzubieten und den drohenden Riß zwischen katholischer und reformierter Welt, zwischen Himmel und Erde zu schließen.

BESPRECHUNG

Daniel Frampton, *Filmosophy*, Wallflower Press: London 2006, 254 S.

Auf dem Jahrmarkt der Film-Philosophie gibt es eine neue Attraktion: Daniel Framptons *Filmosophy*, das vom Wallflower-Verlag als »manifesto for a radically new way of understanding cinema« beworben wird. Frampton versteht seinen Ansatz als eine »study of film as thinking [which] contains a theory of both film-being and film form.«¹ Er will Film somit ontologisch wie ästhetisch als eine »denkende« Entität bestimmen. Die Ereignisse in einem Film und ihre Präsentationsweise sind Manifestationen von Denkakten, die *vom Film selbst* ausgeübt werden; Frampton bezeichnet dies als »film-thinking« – Filmdenken (vgl. Kap. 1). Ein Film ist nicht ein film-mind, sondern ein »filmind« (9).

Filme sind aus filmosophischer Perspektive nicht lediglich die Summe ihrer strukturellen Bestandteile, sondern vielmehr quasi-organische, autonome Entitäten, die nicht ohne Bedeutungsverlust in zu analysierende Einzelteile zerlegt werden können. Damit positioniert Frampton sich insbesondere gegen die erste Generation von Filmkognitivisten, z.B. David Bordwell. Form und Inhalt eines Filmes können einem »organischen Filmverständnis« zufolge nicht sinnvoll voneinander abgegrenzt werden (vgl. 8). Beide Aspekte verschmelzen miteinander: »the film does not carry or mean confusion, it becomes confusion, it inhabits the affects and emotions and concepts we receive in the filmgoing experience. [...] The organicism of the filmind reveals cuts, edits – shifts in images – as the active thought of the whole film« (131).

Allerdings denken Filme auf eine non-anthropomorphe Weise. Dies ist die zentrale philosophische These Framptons: Filmen ist eine neue »Episteme« zueigen, die das menschliche Denkvermögen transzendiert (vgl. 11). Ein Film »denkt« in nicht-begrifflichen Kategorien jenseits der Grenzen der geschriebenen und gesprochenen Sprache, gerade darin wird das philosophische Potenzial des immer noch jungen Mediums identifiziert.

»Film-beings« sind performative Entitäten, denn »[f]ilm does thinking, rather than just provoking thinking. Film-thinking is immanent to the film« (95). Filmdenken tritt in drei Formen auf: »basic film-thinking«, »formal film-thinking« und »fluid film-thinking«. Basales Filmdenken umfaßt den »basic design of the film-world (black and white or colour, frame ratio)«, formales Filmdenken bezieht sich auf »the addition of traditional formal elements (framing, movement, shifts)«, und »fluides

¹ Daniel Frampton: *Filmosophy*, London 2006, 6. Alle folgenden Zitate stammen aus diesem Werk, falls nicht anders angegeben. Alle Hervorhebungen im Originaltext, falls nicht anders angegeben.

Filmdenken bezeichnet die »re-creation of the film-world itself (special effects, image morphings, and so forth)« (alle Zitate 83). Die erste Art des Filmdenkens setzt die Rahmenbedingungen des Films, während formales Filmdenken sich auf den Spielraum der Kamera innerhalb dieses vorgegebenen Rahmens bezieht (vgl. 90). Für fluides Filmdenken steht der Post-Produktionsprozeß Pate, da es z.B. durch die Manipulation der Bilder ausgedrückt wird (z.B. Morphing). Auch das Aufbrechen linearer Handlungsverläufe ist ein Beispiel für fluides Filmdenken (vgl. 88 ff.).

Filosophisch trainierte, d.h. nicht analytisch verbildete Filmgänger haben laut Frampton auch eine angemessenere »filmgoing experience«, da sie »a more suitable mode of attention« haben, was zur Folge hat, daß sie mehr erfahren (»experience more«) »and thus have more meaning possibilities to steer their interpretations« (149). Ohnehin hängt die Bedeutung eines Films vom Filmzuschauer ab: »The film is just light and sound. I am simply arguing that filmgoers should use the concept of the filmind, in order to experience film as a fully expressive medium« (99). Im Mittelpunkt der Filmosophie steht somit das Filmerlebnis, nicht die Filmanalyse: »[e]xperience the film. Then interpret the meanings you felt« (150). Die Konzentration auf die Filmerfahrung impliziert eine Ablehnung technischen Vokabulars: »we should not be taught to see ›zooms‹ and ›tracking shots‹, but led to understand intensities and movements of feeling and thinking.« (169).

Im ersten Teil des Buches rekapituliert Frampton Versuche von Filmtheoretikern wie Epstein, Sobchack, Balázs und Deleuze, Film in einen Zusammenhang mit ›Denken‹ bzw. ›Wahrnehmung‹ zu bringen. Er weist im ersten Kapitel anthropomorphe Analogien zwischen ›film‹ und ›mind‹ zurück und diskutiert im zweiten Kapitel Versuche, Film als ein »film-being« ontologisch zu bestimmen. Statt einen (unsichtbaren) externen vereinheitlichenden Verursacher zu identifizieren, schlägt Frampton vor, den Film selbst gewissermaßen als Verursacher seiner selbst aufzufassen (vgl. 38). Im folgenden dritten Kapitel grenzt Frampton seinen Ansatz von Sobchacks Filmphänomenologie ab, deren anthropomorphe Tendenzen er explizit ablehnt. Die Analogie zwischen Film und ›mind‹ sei lediglich funktional, nicht jedoch anthropomorph: »film is not analogous to the [human] mind« (22, vgl. auch 7, 46 ff., 73f.). Vielmehr soll die ›filmind‹-Metapher ein ›organisches‹ Filmverständnis erleichtern. Ein Film nimmt hier gleichsam seine eigene Filmwelt, in der die Filmhandlung spielt, ›wahr‹. Dieser Metapher zufolge wird den Zuschauern diese Filmwelt *durch den Film* auf eine bestimmte Weise präsentiert. Diese filmische Wahrnehmung ist jedoch nicht durch menschliche Parameter begrenzt (vgl. 46 f.). Jeder Film transzendiert zum Beispiel die Schöpfungsabsichten seiner Erschaffer.

Gilles Deleuzes Filmphilosophie liefert im vierten Kapitel den Leitsatz der Filmosophie: »images have their own logic of non-linguistic communication« (65), »[f]ilm bypasses our deadened [rationalised] interaction with the world by feeling it, relating to it intuitively« (68). Filmdenken ist Denken *qua* Gefühle, *qua* Emotionen, somit außerhalb der durch höherstufige kognitive Prozessen festgelegten Grenzen. Diese Einsicht wird im zweiten, systematischen Teil des Buchs in Auseinandersetzung

mit verschiedenen Bereichen der Filmwissenschaft, z.B. Narratologie (Kap. 6) und Filmkritik (Kap. 9), weitergeführt.

Meiner Meinung nach überzeugt Framptons theoretischer Entwurf letztendlich nicht. Er stellt jedoch die richtigen Fragen nach dem philosophischen Potenzial des Kinos. Weder kann Frampton dem naheliegenden Vorwurf des Anthropomorphismus entgehen, noch positionieren seine Filmanalysen bzw. -interpretationen die Filmosophie als ernsthafte Alternative zu etablierten Methoden der Filmanalyse, zumal die im Buch geäußerte Kritik an etablierten Methoden der Filmanalyse mittlerweile überholt ist (*Filmosophy* basiert auf Framptons Doktorarbeit aus den 90er Jahren).

In seinem Bemühen, die zentrale Rolle der Filmwahrnehmung für das Verständnis von Filmen herauszuarbeiten, begeht Frampton den Fehler, die Filmanalyse als zweitrangig aufzufassen. Filmanalyse *folgt* auf die Filmwahrnehmung, sie ist ein zeitlich nachgeordneter Prozeß. Sie ist jedoch für ein angemessenes Filmverständnis nicht nachrangig. Das Filmerlebnis und die Reflektion darüber sind zwei verschiedene, aber für ein adäquates Gesamtverständnis indispensable Vorgänge.

Ungeachtet der methodischen Einwände ist Framptons Ansatz, das philosophische Potenzial des Filmmediums in seinem »performativen« und nicht-verbalen Charakter zu lokalisieren, vielversprechend. Auch Stephen Mulhalls Konzeption einer »philosophy in action«² bewegt sich in diese Richtung.

Erstaunlicherweise fehlt eine direktere Auseinandersetzung mit Rudolf Arnheim und Stanley Cavell, die Framptons Ansatz beeinflusst zu haben scheinen. So klingt etwa Rudolf Arnheims *Film als Kunst* in Framptons These durch, daß Filmaufnahmen transformierte Wirklichkeit darstellen³. In Framptons Worten: »film *uses* the real; but it takes it and immediately moulds it and then refigures it [...]. Film recording automatically changes reality, and the filmmaker artistically refigures reality« (4). Stanley Cavells bekannte Definition der materiellen Basis von Filmen als einer »succession of automatic world projections«⁴ wird von Frampton erweitert: »[c]inema is the projection, screening, showing, of *thoughts of the real*« (4 f.). Bei Frampton sind es die Filme *selbst*, die ihre Gedanken über die (Film-)Realität, die sie produzieren, ausdrücken. An dieser Stelle kann Frampton nur schwerlich den von ihm selbst gegen andere Theoretiker vorgebrachten Vorwurf des Anthropomorphismus ausräumen.

Filmosophy lenkt die Aufmerksamkeit der Filmphilosophie wieder auf spezifisch kinematische, nicht ausschließlich narrative Aspekte von Filmen zurück. Auch die

² Vgl. hierzu Stephen Mulhall: *On Film*, London 2002. Stephen Mulhall, *The Impersonation of Personality. Film as Philosophy in Mission: Impossible*, in: *Thinking Through Cinema*, ed. by Murray Smith and Thomas Wartenberg, Oxford 2006, 97-110. Stephen Mulhall: *Film as Philosophy: The Very Idea*, in: *Proceedings of the Aristotelian Society*, Volume 107/3, October 2007, 279-294.

³ Vgl. Rudolf Arnheim: *Film als Kunst*, Frankfurt/M. 2002 (Originalausgabe 1932).

⁴ Stanley Cavell: *The World Viewed – Reflections on the Ontology of Film*, Enlarged Edition, Cambridge, Mass. 1979, 72.

Betonung eines nicht-begrifflichen Film Denkens trägt zur filmphilosophischen Forschung bei. Worin genau dieses nicht-begriffliche Denken besteht – darauf liefert Frampton keine hinreichende Antwort, zumal seine Filmanalysen in Ansätzen stecken bleiben⁵. Die Abneigung gegen klassische Filmanalysen behindert seine eigene Theorie. Auch die Kritik an »technizistischen Ansätzen« übersieht den Unterschied zwischen einer Wiedergabe der Filmwahrnehmung und im Anschluß an Filmsichtungen durchgeführten Filmanalysen. Framptons filmosophische Besprechungen bleiben rudimentär und bieten kaum tiefergehende Einsichten.

Sowohl rein »technizistische« als auch rein filmosophische Ansätze sind einseitig. Wenngleich Frampton technizistisches Vokabular zugunsten einer eher »poetischen« Sprache eliminieren will, kommt er nicht ohne jenes aus. In Dziga Vertovs *Der Mann mit der Kamera* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929) identifiziert er »speeding images (from trains or airplanes), x-rays, time-lapse photography, and so on« (206) – als eindeutig technische Begriffe. Wie läßt sich hier eine Grenze zum Sprach-Technizismus ziehen?

Auch eine Kenntnis der Trickkiste des digitalen Kinos ist für Frampton irrelevant: »[T]he interest lies not in the particular technical method, nor in exactly how a particular film mixes recorded and digital for example, *but in what kind of film-thinking these forms usher in*. Thus, in describing these films, the explication of effects and digital moments should be avoided – writing should simply refer to the thinking: the feelings and questions and motives of the forms.« (205). Der Einfluß phänomenologischer Ansätze ist an dieser Stelle offensichtlich: Die Herkunft der filmischen Klangbilder ist für die Beschreibung der Sinneseindrücke nachrangig. Dagegen läßt sich jedoch einwenden, daß gerade die technische Entwicklung des Kinos Gründe für die filmanalytische Verwendung technischen Vokabulars liefert, denn die Filmwahrnehmung hängt immer auch von den Sehgewohnheiten des Publikums und den jeweils verfügbaren technischen Möglichkeiten ab. Wie kann ein Filmosoph etwa ohne Verweise auf technisch bedingte expressive Grenzen die altmodische Anmutung älterer Spezialeffektfilme beschreiben, etwa bei einem Vergleich zwischen dem ersten King Kong-Film *King Kong* (Ernest Schoedsack/Merian Cooper, 1933) und Peter Jacksons Version (2005)? Präzise Filmgespräche lassen sich nicht ohne entsprechendes Hintergrundwissen erreichen, die auch vom Verständnis technischer Termini abhängen.

Frampton beherrscht die Kunst, theoretische Positionen klar und verständlich wiederzugeben (vgl. seine Ausführungen zu Deleuze, 61 ff.). Demgegenüber sind seine Filminterpretationen, die selten länger als ein Absatz sind, eher vage; aufmerksame Beobachtungen wechseln sich ab mit losen Assoziationen. Dieses Vorgehen hat Methode, weil Frampton der Meinung ist, daß wir als Filmzuschauer »already

⁵ Frampton arbeitet derzeit an einem Buch, das sich mit den Filmen einzelner Regisseure auseinandersetzt. Es ist zu erwarten, daß die Analyse von Filmen in diesem Werk einen größeren Raum einnehmen wird.

well suited to understanding film« (175) sind. Er schreibt: »For the concepts to grow in the reader they must remain loose in meaning, context-dependent and pragmatic [...] The concepts and attentions of Filmosophy are not intended to provide complete interpretations, but can be used as a first step, a route to larger interpretations« (180). Ist Filmosophie somit nur ein Wegweiser? Es scheint so, wenn man ein Beispiel für typisch filmosophische Interpretationen betrachtet: »Contemporary cinema has also provided some new thinking. *Gangster No. 1* feels the schizophrenia of the central character, *shattering the image itself* (where the classic metaphor is usually an actual broken mirror). *Magnolia* starts as it means to go on: with an inquisitive thinking, pushing into its characters, rushing up to them, introducing them as parts of a whole. *Bringing out the Dead* feels the boredom of the ambulance crew, for whom time flits by with no action except ... the passing of time, revealing images of speeded-up movements through the streets« (207 f.). Diese Andeutungen werden nicht weiter ausgeführt; Frampton beschreibt auch nicht, mit welchen Mitteln die dieses »new thinking« umgesetzt wird. Nur im Zusammenhang mit einer Filmsichtung ahnt der Leser, was genau gemeint sein könnte. Aber sollte das Schreiben *über* Filme derlei Anspielungen nicht genauer fassen? Eine bessere Sprache, »a better language of those moving sound-images« (175) liefert Frampton nicht.

Anstelle der Sprache der Filmemacher will Frampton die Sprache des Films selbst sprechen. Und diese – stark anthropomorph gefärbte – Filmsprache gewinnt Frampton aus der »Sprache des Denkens«: »the rhetoric of [film's] various forms can be sliced from the languages of thinking (questioning, comparing, belief, passion, reasoning, love, empathy, imagining). A descriptive term should not wound the film, should not cut the film's surface to reveal its technological workings, but should open-up the image to reveal its thinking, *its belief about the people and objects it has gained*« (175).

Frampton kritisiert, daß »much film writing not only uses technicist terminology but also stumbles through crude metaphors when it attempts to link form to meaning« (174). In seinem Buch findet man jedoch ebenfalls anthropomorphe, metaphorische Sätze wie den folgenden:

»Realising film as thinking we can now understand moments more rhetorically: the film (through its affective forms) might be said to be crying in empathy, sweating [sic] out loud, feeling pain for the character« (174). Es ist verwirrend, daß Frampton wiederholt dem Filmmedium einige der grundlegendsten menschlichen Emotionen zuschreibt, andere Ansätze jedoch aufgrund ihres Anthropomorphismus kritisiert. Der Hinweis, er verstehe die Analogie rein funktional, ist unzureichend, ebenso wie die Beispiele für die Anwendung eines »more »human« concept of *thinking* [which] allows our whole self to attend to the film – we then might think *with* it, instead of via stuttering terminology and against it« (175).

Frampton erstrebt offenbar eine Wiedergabe des ursprünglichen, »unschuldigen« Filmwahrnehmungsprozesses. Wie er jedoch selbst bemerkt, beeinflusst und steuert die Sprache (und unsere kognitiven wie emotionalen Dispositionen) unsere Wahr-

nehmung und Erfahrung der Welt. Damit transformiert bereits jede Rede über unsere Erfahrungen diese Erfahrungen, und sei es nur, weil sie den Erfahrungen stets nur nachfolgt. Filmerfahrungen verbalisieren sich *post facto* durch Filmkritik und -analyse, als ein Versuch die anhand eines Films gemachten Erfahrungen zu kommunizieren. Ersetzen kann und soll das Schreiben diese Filmerfahrungen nicht. An mancher Stelle scheint Frampton jedoch genau dies zu wollen – eine Aufnahme der Filmwahrnehmung: »The post-film writing is a recording, a relaying of that encounter, that adaptation, that alliance [between film and filmgoer]« (178). Diese Einstellung schränkt die Möglichkeiten, über Film zu schreiben, unnötig ein.

Frampton unterscheidet auch nicht hinreichend zwischen Filmanalyse und Filminterpretation⁶. Meiner Meinung nach ist es jedoch kein großes Problem, zwischen dem Modus eines Kinogängers und dem Modus eines Filmanalysten zu wechseln: Im Kino wird der Film genossen, am Schreibtisch im Nachhinein kritisch reflektiert. Natürlich beeinflusst analytisches Vokabular indirekt das Filmerlebnis. Dies hat jedoch nicht zwingend negative Folgen: Je mehr Hintergrundwissen man über die (technischen) Möglichkeiten des Filmemachens besitzt, desto mehr Feinheiten gibt es im Bereich des filmischen Ausdrucks zu entdecken. Ohne ›Fachvokabular‹ ließen sich Filme auch kaum in Beziehung zueinander setzen. Wie will ein Filmosoph Méliès-Filme in Beziehung zu De Sicas *Umberto D* (1952), Spielbergs *Jurassic Park* (1993) oder Resnais' *L'Année Dernière à Marienbad* (1961) setzen? Ist hier nicht der Bezug auf technische Aspekte wie Handkamera, Kamerafahrt, Amateurschauspieler, Studiodreh, Szenenbeleuchtung etc. unvermeidbar?

In *Filmosophy* spiegelt sich so der ständige Konflikt zwischen einer verwissenschaftlichten Geisteswissenschaft und den Erben des deutschen Romantizismus. Natürlich ist eine rein technizistische Rhetorik nicht in der Lage, die Eigenheiten der Filmwahrnehmung adäquat zu erfassen. Die Filmphilosophie benötigt jedoch beide von Frampton kontrastierten Aspekte: Technische Begriffe beschreiben präzise das Handwerk des Films, während eine ›poetische Rhetorik‹ eher für eine Auseinandersetzung mit der emotionalen Einbindung von Filmgängern geeignet ist. Fällt einer dieser Aspekte weg, bleibt die Filmphilosophie auf einem Auge blind. Anstatt einer Radikalkur für die Filmphilosophie bleibt nur ein vielversprechender Ansatz übrig, der die gemachten Versprechungen nicht halten kann.

Philipp Schmerheim

⁶ Vgl. Helmut Korte: *Einführung in die systematische Filmanalyse*, Berlin ³2004, 16 ff.

ANSCHRIFTEN DER AUTOREN

Dr. Ralph Buchenhorst
Humboldt-Universität zu Berlin
Institut für Philosophie
Unter den Linden 6
10099 Berlin
ralphbuch@web.de

Dr. Johannes Grave
eikones - NFS Bildkritik
Universität Basel
Rheinsprung 11
CH-4051 Basel
johannes.grave@unibas.ch

Prof. Dr. Joachim Küpper
Seminar für Allgemeine und
Vergleichende Literaturwissenschaft
Hüttenweg 9
14195 Berlin
jokup@zedat.fu-berlin.de

Philipp Schmerheim
Universiteit van Amsterdam
Spuistraat 210-212
1012 VT Amsterdam
Niederlande
schmerheim@phil-fak.uni-duesseldorf.de

Dr. Arno Schubbach
eikones - NFS Bildkritik
Universität Basel
Rheinsprung 11
CH-4051 Basel
a.schubbach@unibas.ch

Dr. Philipp Soldt
Deichstraße 3
28203 Bremen
psoldt@uni-bremen.de

Timo Storck
Universität Bremen, Fachbereich 11
BITAP
Grazer Straße 2b
28359 Bremen
tstorck@uni-bremen.de

Dr. Melanie Wald
Musikwissenschaftliches Institut
Florhofgasse 11
CH-8001 Zürich
mwald@access.uzh.ch

METAMORPHOSEN

Gedächtnismedien im Computerzeitalter. Hrsg. von Götz-Lothar Darsow in Zusammenarbeit mit dem Sprengel Museum Hannover und der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik e.V. – *frommann-holzboog: Aesthetik 1. 2000. 251 Seiten, 19 Abbildungen, Broschur. € 27,-. ISBN 978 3 7728 2001 4.* *Lieferbar*

Wie wandeln sich im Zeichen der »digitalen Revolution« tradierte Medien wie Schrift, Bilder und Kunstwerke? Wie verändern sich Archive und Museen, ihre Aufbewahrungsorte? Namhafte Kulturwissenschaftler, Kunsthistoriker und Philosophen untersuchen aus ihrer spezifischen Sicht Metamorphosen von Gedächtnis und Erinnerung im Übergang zum 21. Jahrhundert. In ihren Beiträgen befragen sie kulturelle Traditionen und formulieren Zukunftsperspektiven. Dabei zeigt sich, wie in den scheinbar neuen Mythen des Cyberspace uralte Ideen transportiert werden.

ÄSTHETIK UND NATURERFAHRUNG

Hrsg. von Jörg Zimmermann in Verbindung mit Uta Saenger und Götz-Lothar Darsow. 1996. – *exempla aesthetica 1. 588 Seiten, 70 Abbildungen, Broschur. € 18,-. ISBN 978 3 7728 1767 0.* *Lieferbar*

Der Band ist hervorgegangen aus einem interdisziplinären Symposium, das 1994 im Sprengel Museum Hannover von der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik e.V. und dem Studium Generale der Fachhochschule Hannover veranstaltet wurde. Im Zentrum steht das Verhältnis von Kunst und Natur, wobei vor allem die Perspektiven von Philosophie, Kunstgeschichte, Musik- und Literaturwissenschaft einander ergänzen. Das Spektrum der über 30 Beiträge reicht von Themen wie der Blume Moly im Kirke-Abenteuer des Odysseus oder dem parmenideischen Hymnus der Natur bis zur explizit ästhetischen Debatte der letzten drei Jahrhunderte, die unterschiedlichste Sichtweisen von Dichtern, Komponisten und bildenden Künstlern umfasst.

Albert van der Schoot

DIE GESCHICHTE DES GOLDENEN SCHNITTS

frommann-holzboog: Aesthetik 3. 2005. 382 Seiten, 70 Abbildungen, Broschur. € 76,-. ISBN 978 3 7728 2218 6. *Lieferbar*

»Auf dieses Buch hat man schon lange gewartet. Denn wer kennt sie nicht, die Schemata und Raster, welche über Renaissancegemälde gelegt werden, um zu beweisen, dass es sich um große Kunstwerke handelt, weil der Maler sie angeblich streng nach dem Verhältnis des Goldenen Schnitts konstruiert hat. [...] Diesem Mythos macht Albert van der Schoot jetzt in seiner Geschichte des goldenen Schnitts den Garaus.«

Christine Tauber, Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft

frommann-holzboog

vertrieb@frommann-holzboog.de · www.frommann-holzboog.de
König-Karl-Straße 27 · 70334 Stuttgart (Bad Cannstatt)