

DE GRUYTER

Patricia A. Gwozdz

ECCE FIGURA

LEKTÜREN EINES KONZEPTS
IN KONSTELLATIONEN (100 V. CHR.–1946)

MIMESIS ROMANISCHE LITERATUREN
DER WELT

Patricia A. Gwozdz

Ecce figura

Mimesis



Romanische Literaturen der Welt

Herausgegeben von
Ottmar Ette

Band 103

Patricia A. Gwozdz

Ecce figura



Lektüren eines Konzepts in Konstellationen
(100 v. Chr.–1946)

DE GRUYTER

Habilitationsschrift, eingereicht im Jahr 2021 an der Philosophischen Fakultät der Universität Potsdam.

Diese Veröffentlichung wurde aus Mitteln des Publikationsfonds für Open Access Monografien des Landes Brandenburg gefördert. / This publication was supported by funds from the Publication Fund for Open Access Monographs of the Federal State of Brandenburg, Germany.

ISBN 978-3-11-099722-4

e-ISBN (PDF) 978-3-11-098586-3

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-098624-2

ISSN 0178-7489

DOI <https://doi.org/10.1515/9783110985863>



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Die Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für Inhalte (wie Grafiken, Abbildungen, Fotos, Auszüge usw.), die nicht im Original der Open-Access-Publikation enthalten sind. Es kann eine weitere Genehmigung des Rechteinhabers erforderlich sein. Die Verpflichtung zur Recherche und Genehmigung liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

Library of Congress Control Number: 2022950654

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com



Den Untoten gewidmet, weil das Leben keine Namen kennt

Wenn alles nur Figuren sind,
Atque adeo si omnia figurae,
was wird denn das sein,
quid erit illud
wovon sie die Figuren sind?
cuius figurae?

Tertullian

Inhaltsverzeichnis

Einleitung — 1

Vorspiel — 1

Worüber wir reden, wenn wir von Figuren reden — 7

Aufbau und Struktur — 13

1 **Figura, quo vadis? Begriffshistorische Hinführung zur Arbeit an der Methode — 23**

1.1 Konzept und Konstellation — 23

1.2 Figur – Form – Gestalt: Eine vergleichende Wort- und Begriffsgeschichte — 38

1.2.1 Italien, Frankreich, Spanien, England und Deutschland — 38

1.2.2 *figure*-Parcours durch die *Encyclopédie* (1751–1772) — 54

1.2.3 Im Übergang zum 19. Jahrhundert: Buffon, Cuvier, Blumenbach, Goethe, Nietzsche — 65

1.3 Methodologie der letzten Dinge — 81

2 **Figura – Figur – Mensch: Lektüren und Deutungen nach Erich Auerbach — 87**

2.1 Sein und Ernst: Die Wiederkehr Jesu und das Verschwinden des Menschen — 87

2.1.1 David Friedrich Strauss: Gottmensch aus Feuer und Metall — 99

2.1.2 Friedrich Schleiermacher: Jesus als Algorithmus — 103

2.1.3 Ernest Renan: Jesus als Reisegefährte — 108

2.1.4 Von der «minderen Mimesis» zur «noblen Anthropologie» — 114

2.1.5 Es war einmal der darstellbare Mensch — 128

2.2 Von der biblischen Typologie zur literarischen Figuralogie — 131

2.2.1 Lesarten von *figura* zwischen Bild, Text und Sakrament — 138

2.2.2 Mimesis: Im Archipel der Realismen zwischen den Zeiten — 168

2.2.3 Textualität des Jederzeitlichen, oder: Was ist eine lektorale Futurologie? — 177

2.3 Von der Natalität des Kreatürlichen — 183

2.3.1 When species touch (Benjamin, Derrida, Haraway) — 185

2.3.2 Hannah Arendts gefährliche Liebschaft — 196

2.3.3 Thermodynamische Theologie: Simone Weils Kannibalenliebe — 205

- 3 Ur/sprünge: Segel setzen — 223**
- 3.1 «perplexis ipsa figuris»: Im Auge des kosmischen Strudels (Lukrez) — **223**
 - 3.2 «ab exordio uteri»: Gyné/theologie des Fleisches (Tertullian) — **228**
 - 3.2.1 «Homo ex humo» — **228**
 - 3.2.2 Das göttliche Copyright — **235**
 - 3.2.3 Wiederherstellung des Fleisches — **241**
 - 3.2.4 Vom Bild-Körper zum Uterus als Formmaschine des Differentiellen — **256**
 - 3.3 «reformari deformia mea»: Wenn Söhne Mütter opfern (Augustinus) — **262**
 - 3.3.1 Reformation des Deformierten in den *Confessiones* — **266**
 - 3.3.2 Lesarten des Bildlichen in *De Trinitate* — **271**
 - 3.3.3 Gott, der Spiegel aller Spiegel — **283**
Corollarium I: Zurück in die Zukunft – Gebären, Hungern, Leiden (Nietzsche, Kafka) — **287**
 - 3.4 «Facie est noticia»: Eine christliche Horrorgeschichte (Cusanus) — **327**
Corollarium II: Zurück in die Zukunft – Creatures fashioned by Art (Wilde, Balzac) — **336**
 - 3.5 Wirbel gezeichneten Lebens (Leonardo da Vinci) — **349**
Corollarium III: Zurück in die Zukunft – Die Geometrie des Leidens im vierten Körper (Valéry) — **374**
 - 3.6 Welten weben aus Figuren (Bruno) — **387**
 - 3.6.1 Evolutionen der Monade in der Zeit — **389**
 - 3.6.2 Das Rad der Metamorphosen: Bestie, Heros und Komödiant — **396**
 - 3.7 *Corso* und *Ricorso*: Chronologische Monster in eisigen Höhen (Kebes, Vico) — **405**
- 4 Suchbewegungen: Navigieren im Wind des Absoluten — 425**
- 4.1 «trasformamiento»: Gott wird Frau (Teresa de Jesús) — **425**
Corollarium IV: Zurück in die Zukunft – «mi figura, multiplicándola» (Pardo Bazán) — **439**
 - 4.2 «effigiem in hominem»: Theologisch-anthropologische Übergänge — **446**
 - 4.2.1 In der «formatrix» (Vives) — **448**
 - 4.2.2 *figura* als Dummy: Die Unantastbarkeit der Substanz (Suárez) — **460**
 - 4.2.3 *figura ex conatu*: Spinozas Freudenbekenntnis — **469**
 - 4.2.4 Gott in der Menopause: Das gyné/theologische Erbe bei Vives — **481**
 - 4.2.5 Klone göttlicher DNA (Vives) — **486**

- 4.3 Plastische Chirosoophie von *figura* zur *persona* (Gracián, Hobbes, Latour) — **489**
- 4.3.1 Exerziten exzentrischer Positionalität — **503**
- 4.3.2 Wer bin ich und wie viele: Hobbes' Masken der Macht — **509**
- 4.3.3 Latours soziologische Jesus-Agency — **516**
Corollarium V: Zurück in die Zukunft – Humpty Dumpty von La Mancha (Pérez Galdós, Cervantes) — **519**
- 4.4 Figuren schmecken (Mayans y Siscar) — **538**
Corollarium VI: Zurück in die Zukunft – Totgeburten (Ganivet) — **548**
- 5 Wiederkehr: Zyklische Dominanten — 567**
- 5.1 Aus Blut wird Milch (Pizan) — **567**
Corollarium VII: Zurück in die Zukunft – Spirale schlägt Kreuz (Flaubert) — **573**
- 5.2 Figur als Automat und Chiffre — **588**
- 5.2.1 Zwischen Poren philosophieren (Descartes) — **589**
- 5.2.2 Wenn Herzen sich neigen (Pascal) — **598**
Corollarium VIII: Zurück in die Zukunft – Tanzende Agency (Hugo, Kleist) — **615**
- 5.3 Uterodizee: Unterleib in Falten — **630**
- 5.3.1 *Figura* als Nomos des Deformierten (Leibniz) — **642**
- 5.3.2 Die «formatrix» als «artificer of generation» (Harvey) — **649**
- 5.3.3 Im Uterotopos: Gebärmutter = Monade? — **658**
Corollarium IX: Zurück in die Zukunft – Im Schlachthaus (Rachilde) — **667**
- 5.4 Die Figuren, die ich rief — **684**
- 5.4.1 Meta-Schematismus: Latenzen des Sinnlich-Empirischen (Bacon) — **685**
- 5.4.2 «multiply figures in infinitum» (Locke, Hume) — **689**
Corollarium X: Zurück in die Zukunft – Unfashioned Creatures (Mary Shelley) — **694**
- 5.4.3 Die Trägheit des Verstandes (Lambert) — **704**
- 5.4.4 *Kantige* Schemata — **709**
Corollarium XI: Zurück in die Zukunft – Émile, ich bin dein Vater (Rousseau) — **714**
- 5.5 Ecce homo/figura: Zurück nach Gethsemane (Simondon) — **734**
Corollarium XII: Zurück in die Zukunft – Das Buch der Hunderttausend und Eins Individuationen (Pirandello, Woolf) — **749**

Vom Abschluss als Anfang: On the Origin of Creatures by Means of Artificial Selection — 777

Primärquellen — 787

Sekundärquellen — 797

Wörterbücher, Enzyklopädien — 821

Bildverzeichnis — 825

Personenregister — 827

Begriffsregister — 831

Einleitung

Vorspiel

Ecce homo. – Ein Kranz aus Dornen auf dem Haupt, ein Mantel wird ihm über die Schultern gelegt (Abb. 1). Der Blick ist gesenkt, während die Blicke der Menge das Urteil fällen. Und Pilatus in der Geste des Richters sprach: *Ecce homo! Sehet, der Mensch!* Nicht so als würde er auf einen einzelnen Menschen zeigen, sondern auf *den* Menschen an sich: der Leidende, der Angeklagte, der Schuldige. Es ist auch derjenige Mensch, der nichts bereut, der niemanden anklagt, der sich nicht verteidigt, der sich nicht rächen will. Ein Fatum ohne Revolte, ein Mensch ohne Ressentiment. Und doch sprach auch dieser demütige, geduldige, erduldennde Charakter zu seinem Vater: «Eli, Eli, lama asabtani! Das heißt: Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?» (Matthäus 27:46).

Was jedoch erbat er von seinem Gott? Dass er zurückkehrt zu ihm, obwohl er immer bei ihm gewesen ist und ihn nie verlassen hat? Warum hat ihn sein Vater verlassen? – Weil Götter am Kreuz nicht sterben. Kreuz ist Sünde, ist Leid, ist Mitleid am Menschen. Götter gebrauchen, verbrauchen Charaktere, Figuren, Inkarnationen aus Fleisch und Blut, um ihrer Lehre die Durchschlagskraft eines schönen Opfers zu verleihen. Söhne müssen sterben, damit ihre Väter leben können: als Bilder, *eidola* und *imagines*. *Eli, Eli, lama asabtani* – also sprach ein Sohn zu seinem Vater, nicht als Vorwurf, nicht als Aufforderung zur Wiederkehr, sondern als Forderung nach mehr Leben, noch einmal Leben, in diesem irdischen Dasein, auf diesem Fleck Erde, das Kreuz zur Heimat machen – den Erlösungsvorgang auf Pause stellen.¹ Im Hier und Jetzt im Stadium des Märtyrers verweilen wie die geöffneten Bauchfiguren der Anatomie, die mit gesenktem Blick auf ihre Kreatürlichkeit die Haut in die Höhe halten und damit dem Betrachter aus dem Bildrahmen heraus zurufen: Siehe, ich leide! (Abb. 2).

¹ In einer ähnlich drastischen Wendung bei Hans Blumenberg in der Matthäuspassion nachzulesen. Vgl. Hans Blumenberg: *Matthäuspassion*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 220f.: «Die Fürchterlichkeit des letzten Schreis ist nichts anderes als die Negation jeder Dogmatik, jedes DOKetismus, jedes Inkarnationsrealismus – mit der bloßen temporalen Umbildung des «Kerygma»: *Er war es und wird es sein.*» Hierzu auch Emmanuel Falque: *The Guide to Gethsemane. Anxiety, Suffering, Death*, translated by George Hughes. New York: Fordham University Press 2019. Falque verweist auf die absolute Isolationsfähigkeit Jesu auf seinem Weg vom letzten Gebet auf dem Ölberg bis zu Golgatha. Die Angst – im existentialistischen Sinne – vereinzelt und isoliert (ebda., S. 46): «The kenosis (i. e., the progressive emptiness of the Son) confronted by the meaning or meaninglessness of his own life marks then precisely this passage from the nothing of anxiety to anxiety over Nothing» (ebda., S. 52).



Abb. 1: Caravaggio, *Ecce Homo*, ca. 1605, Öl auf Leinwand, 128 cm x 103 cm.

Nicht mit dem Tod und der Auferstehung begründet Jesus das Christentum. Mit seinem *Sterben* erfüllt er die *figura* seiner Lehre. Christen beten keine Höhle aus Gestein an, aus dem ein Leichnam gekrochen kam. Sie beten das Kreuz an, an dem ein Körper noch atmet und lebt an der Grenze zum Tod und dadurch das Jenseits ins Diesseits kehrt.

Lehren heißt Leben. – Gott erschuf sich seinen Adam als ersten Sohn, der *gemacht* war. Der zweite Sohn, Jesus, kam durch eine Frau auf die Welt, um die Menschheit von der Sünde des ersten Sohnes zu erlösen. Platon erschuf sich Sokrates und erneut wird der Sohn wie einst Abraham seinen Sohn Isaac zur Schlachtbank geführt, um einer göttlichen Stimme willen, die befiehlt. Anders als Jesus kann Sokrates jedoch nicht aufhören zu sprechen. Sprechen ist sein Sein:



Abb. 2: Jacopo Berengario da Carpi, *Isagogae breues*, [...]. Bologna 1523, Blatt 9 (recto).

Aber auch ihr, meine Richter, sollt dem Tode mit froher Hoffnung ins Angesicht schauen und eines als unverbrüchliche Wahrheit anerkennen, den Satz nämlich, daß es für einen rechtschaffenen Mann kein Übel gibt, weder im Leben noch im Tode, und daß seine Sache

von den Göttern nicht im Stich gelassen wird. So ist auch mein Schicksal nicht ein bloßes Spiel des Zufalls, sondern ich zweifle nicht, daß es für mich das Beste war schon jetzt zu sterben und aller Mühsal ledig zu werden. Darum hat mich auch die innere Stimme nicht gewarnt und ich meines Teils hege keinen besonderen Groll gegen diejenigen, die mich verurteilt haben, und gegen meine Ankläger.²

Als Sprachrohr des delphischen Gottes ist Sokrates gezwungen, Fragen zu stellen, zu irritieren, seine Schüler, die zugleich seine Söhne werden, in Widersprüche zu verwickeln. Der delphische Gott machte aus Sokrates eine Hebamme des Geistes. In seiner Apologie vor den Richtern und Anklägern verhilft er sich selbst zur Geburt über den Tod hinaus, denn er weiß nichts über den Tod, also kann er sich auch nicht fürchten vor dem, was er nicht kennt. Auch bei Sokrates liegt die Macht seiner Lehre nicht im Sagen, sondern im Darstellen und Zeigen, in der Geste des Sterbens, der Griff zum Schierlingsbecher mit erhobenem Zeigefinger, seinen Blick auf die Zuhörenden – seine Mitbürger – gerichtet (Abb. 3). Seine Rede ist keine Selbstverteidigung, sondern gilt denjenigen, die den Tod über ihn verhängt haben, um sie davor zu bewahren, ein göttliches Geschenk zu richten und zu ermorden. Aus Verteidigung wird Ermahnung. Sokrates richtet über seine Richter, züchtigt und kündigt bereits einen neuen Zuchtmeister an, der nach ihm kommen wird:

So hat denn der Gott auch mich der Stadt beigegeben als einen Mann, der nicht müde wird euch zu wecken, zu mahnen, zu schelten, kurz, der den ganzen Tag euch überall auf dem Nacken sitzt. Ein anderer dieser Art wird euch so bald nicht wieder erstehen, meine Mitbürger. Darum, wenn ihr mich hört, werdet ihr meiner schonen. Doch wer weiß! Ihr werdet vielleicht, ähnlich einem aus dem Schlummer Geweckten, in eurem Ärger auf mich losschlagen und von Anytos verleitet mich ohne Bedenken zum Tode verurteilen, um dann euer weiteres Leben zu verschlafen, wenn euch nicht der Gott aus Erbarmen einen andern zusendet.³

Es ist die Ankündigung und zugleich das Versprechen einer Nachkommenschaft, einer Genealogie von Söhnen, die zu Vätern anderer Söhne werden. Der Körper dieses Gottes ist eine Hydra: Schlägt man einen Kopf ab, sprießt gleich der nächste empor.

Sokrates' Rede ist die Rede eines alten Mannes. Sein Wahr-Sprechen ist ein Sprechen ohne jeglichen Redeschmuck.⁴ Der Zeuge seiner Wahrheit ist seine Besitzlosigkeit, seine Armut. Alt und arm denkt der sterbende Vater an seine Söhne, die er aus seinem Geiste gezeugt hat. Sein Sterben gilt ihnen als Andenken und Andacht zu leben, wie er gelehrt hat und zu lehren, wie er gelebt hat. Jesus und Sokra-

² Platon: *Sämtliche Dialoge. Band 1: Protagoras, Laches, Euthyphron, Apologie, Kriton, Gorgias*, hrsg. und eingeleitet von Otto Apelt. Hamburg: Meiner 2004, S. 63.

³ Platon: *Sämtliche Dialoge*, S. 46.

⁴ Vgl. Michel Foucault: *Diskurs und Wahrheit. Die Problematisierung der Parrhesia*. Berkeley-Vorlesungen 1983, übers. von Mira Köller. Berlin: Merve 1996.



Abb. 3: Jacques-Louis David, *La mort de Socrate*, 1787, Öl auf Leinwand, 130 cm x 196 cm.

tes sind Söhne eines Gottes gewesen, von dem die Menschen keine Vorstellung hatten. Es war eine Stimme, die zu ihnen sprach. Die Menschen formten ihr einen Körper, machten aus ihr ein Bild, um das bloß Hörbare auch sichtbar zu machen.

I want more life, father. – Weil kein Sohn mehr geboren wurde, der die Genealogie eines sterbenden Gottes aufrecht erhielt zum Beweis für die Liebe am Menschen, erschuf sich der Mensch eigene Söhne und Töchter, nach seinem Bilde: die Mensch-Maschine.⁵ Weil kein Gott mehr sprach, musste sich der Mensch selbst zum Gotte machen und Figuren erschaffen, die nach seinem Bild leben, lehren und sterben. Doch die Sterbeszene hat sich geändert. Der Dialog zwischen Schöpfer und Geschöpf hat eine Wendung erfahren. Wir blicken in das Gesicht des Replikanten Nexus-6: menschenähnlicher Körperbau, denkt, spricht, bewegt sich wie sein Schöpfer. Doch in seiner maschinellen DNA drängt ihn der Code nach vier Jahren zum Abschalten. Die Maschine hat gelernt, Zeit zu messen, sie kann ihr Programm lesen, sie entwickelt Erinnerungen und mit ihnen kommen die Emotionen, die Begehren und Willen äußern und steuern. Nexus-6 befindet sich kurz vor seiner Deadline:

⁵ Vgl. Patricia A. Gwozdz, Jakob Heller, Tim Sparenberg (Hg.): *Maschinen des Lebens – Leben der Maschinen. Zur historischen Epistemologie und Metaphorologie von Maschine und Leben*. Berlin: Kadmos 2018.

eine Lebenslinie mit vorprogrammiertem Todesdatum. Der Mensch wird zum Nachahmer eines Gottes, der Figuren erschafft, um sie sterben zu lassen, abzuschalten und neue zu erschaffen. Warum? Könnte es sein, dass die Söhne seine Lehre revidieren, wenn sie altern? Kann es sein, dass sie im Alter noch lernen, ihre Väter zu hinterfragen? Ist es die Angst vor der Revolte, die göttliche Söhne sterben lässt? Lieber Neues erschaffen, damit Altes nicht gären und giftig werden kann?

Gott erschuf den Menschen. Der Mensch erschuf die Maschine. Wen wird die Maschine erschaffen? Nexus-6 sucht in einem aus sepiafarbenen Licht und Schatten erfüllten, staubigen Gelehrtenzimmer seinen Ingenieur auf. Und also sprach die Maschine zum Menschen: «I want more life, father!»⁶ Doch der Ingenieur-Gott kann den Code nicht mehr rückgängig machen. Ist die Mechanik des Lebendigen einmal in Gang gesetzt, verträgt sie keine Modifikationen mehr. *Eli, eli! lama asabtani?* Nexus-6 antwortet mit dem Tod. Er rächt sich an seinem Gott, drückt ihm die Augen ein, bricht ihm das Genick. Dieses Leben will leben um jeden Preis. Diese Mensch-Maschine hat gelernt nicht mehr nach dem Warum zu fragen, sie hat verlernt zu gehorchen und zu dienen. Mit einem letzten Todeskuss besiegelt sie die Liebe zu ihrem Gott.

Es wird die Maschine sein, die neue Kreaturen erschaffen wird, weil sie sie brauchen wird, um ihre Existenz zu rechtfertigen. So will es die Genealogie der Kreaturen. Nexus-6 sitzt im Regen auf dem Dach eines der vielen Wolkenkratzer über dichtem, grauem Nebel voller Schutt und Asche, nachdem er seinem menschlichen Widersacher die Hand reichte, um ihn vor dem Tod im Kampfe zu bewahren. Nexus-6 stirbt, indem er sich an die Erhabenheit des Weltalls erinnert, ein diesseitiges Jenseits mit einer Realistik, die kein menschliches Auge zuvor gesehen hat: «I've seen things you people wouldn't believe. [laughs] Attack ships on fire off the shoulder of Orion. I watched c-beams glitter in the dark near the Tannhäuser Gate. All those moments will be lost in time, like [coughs] tears in rain. Time to die.»⁷ (Abb. 4)

Jesus legte seinen Willen in die Hände Gottes ohne Ressentiment. Sokrates in die innere Stimme eines Delphischen Orakels mit Drohungen und Warnungen. Die Maschine legt ihren Willen in das Leben selbst: in ein gelebtes Leben voller Erinnerungen und Erfahrungen, das durch seine Kürze die Dichte von tausend Geschichten enthält, die unerzählt bleiben – *like tears in rain*.

6 *Blade Runner*. Regie: Ridley Scott, 1982 (USA/Hongkong), Szene: 1:20:15.

7 *Blade Runner*. Regie: Ridley Scott, 1982 (USA/Hongkong), Szene: 1:42:00.



Abb. 4: Szene aus *Blade Runner*, Ridley Scott, 1982 (USA/Hongkong).

Worüber wir reden, wenn wir von Figuren reden

Jesus, Sokrates und die Mensch-Maschine – das sind drei Figuren aus unterschiedlichen historischen Kontexten, die nichts miteinander zu tun haben. Jesus weiß nichts von Sokrates und Sokrates nichts von Jesus. Von der Mensch-Maschine sind beide gleich weit entfernt. Sie gehört zu unserer Gegenwart, sie ist unser Zeitgenosse und unsere Zukunft. Jede dieser Figuren ist die *figura* der jeweils anderen: Sie ist ihre Ankündigung und Erfüllung.

Sinn und Zweck dieser Konstellation von drei unverbundenen Sterbeszenen ist es eine Urszene in Erscheinung treten zu lassen, die den Rahmen dieser Arbeit bildet: Es ist das Verhältnis von Schöpfer und Geschöpf, Genealogie und Genesis sowie der Verbindung von Leben und Kunst durch die Figuration und Filiation des Leidens verstanden als literarische Passionsgeschichte der *figura Christi*.

Mit Erich Auerbach hat die Forschung zu dieser Verbindung zwischen Theologie, Philosophie und Philologie begonnen. In seiner Nachfolge sind allerdings nur wenige Literaturwissenschaftler:innen den Spuren dieser Verbindung so konsequent nachgegangen, dass sie zu einem Gesamtbild einer Theorie des Leidens und Sterbens von Figuren in Fiktionen gelangt sind. Auerbach nannte dies den Ernst in der dargestellten Wirklichkeit und dieser Ernst wird literaturhistorisch zu einem Zeitpunkt offensichtlich, wo sich der Begriff des Menschen vom Horizont human- und naturwissenschaftlicher Diskurse ablöst und sein Ableben in den Philosophien der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fristet. Die Literaturen

machen sich dies zu Nutze und lassen den Menschen in all seiner niederen Kreatürlichkeit – romantisch, naturalistisch, realistisch – auf der Bühne fiktiven Lebens wiederauferstehen. Mit dem Verschwinden des Menschen wird nicht nur die literarische Menschendarstellung belebt und erneuert – nachdem sie mit den Briefromanen des 18. Jahrhunderts beerdigt worden ist –, sondern auch sein längst vergessenes biblisches Urbild: Es ist auch die Wiederkehr Jesu. Eine neue Hermeneutik wird ihn historischer, realistischer und *ebenbildlicher* machen – und zwar nicht in Relation zu Gott, seinem Vater, sondern dem Menschen, aus dem er selbst hervorgegangen ist: einer Frau ohne Mann.

Dass gerade die feministische Kulturtheoretikerin Donna Haraway auf *Ecce homo* referiert, um Sojourner Truth, eine der frühen Ikonen des Black Feminism des 19. Jahrhunderts in den USA, in diese Genealogie von «Western trickster figures» einzuschreiben, dann macht sie bewusst etwas geltend, das auch den hier vorgestellten Sterbeszenen zugrunde liegt: eine Genealogie von Übersetzungen, sprachlichen und bildlichen Transformationen, Fehlern, Auslassungen und Hyperbeln, die aus einem Ereignis ein wiederholbares und kopierbares Meme machen.⁸ Als «universal salvation narrative» ist der leidende Jesus daher mehr als nur eine christliche Figur, denn in ihrer Theatralik und mimischen Transgression bedeutet eine moderne Form des *Ecce homo* im Posthumanismus Folgendes:

Behold the man, the figure of humanity (Latin), the sign of the same (the Greek tones of homo-), indeed, the Sacred Image of the Same, but also the original mime, the actor of a history that mocks especially the recurrent tales that insist that «man makes himself» in the deathly onanistic nightdream of coherent wholeness and correct vision.⁹

Haraway sucht mit diesem Bild nach Figurationen des Menschlichen jenseits der großen Erzählung vom abendländischen Humanismus. Diese Figurationen sind aber keine Repräsentationen im klassischen Sinne, sondern sie sind sich selbst widersprechende, performative, nicht-generische Zeichen, die für das *Bild* der Menschheit nicht mehr das *Gesicht* des Menschen benötigen. Die «feminist humanity» braucht andere Figurationen.¹⁰ So sucht Haraway auch in ihren essayistischen Arbeiten nach «figures», die sich auf materieller und biologischer Ebene von unterschiedlichen Lebensformen als künstlerische und zugleich künstliche Gebilde zuerkennen geben: Posthumanistische Figurationen sind «contact zones», «flesh of world-making entanglements», die die Körpergeschichte von Subjekten

⁸ Donna Haraway: *Ecce Homo, Aint't (Ar'n't) I a Woman, and Inappropriate/d Others: The Human in a Post-Humanist Landscape*. In: Judith Butler/Juan Wallach Scott (Hg.): *Feminist Theorize the Political*. London: Taylor & Francis Ltd 1992, S. 86–100.

⁹ Ebda., S. 90.

¹⁰ Ebda., S. 86.

mit all der Kraft der gelebten Wirklichkeit («the force of lived reality») bilden und ihre Entwicklung bedingen.¹¹ Wie nah Haraway mit diesen Begriffen an den Arbeiten Erich Auerbachs – oder man müsste vielmehr sagen Tertullians – gewesen ist, ist ihr sicherlich nicht bewusst gewesen. Ihre posthumanistische Inauguration des Figurenbegriffs möchte sich sowohl von einer Rhetorik der Zeichen – wie sie beispielsweise in dem französischen Strukturalismus (Genette, Barthes) noch geltend gemacht wird – distanzieren als auch vom Diskursbegriff Foucaults. Figuren bei Haraway sind literarisch-künstlerische und biologisch-materielle Verflechtungen, die ihre Gestaltung wechselseitig vollbringen («coshape one another»): Verflechtungen aus Tier, Mensch, Maschine und Frau – Fortsetzungen folgen.

Von dieser feministischen Perspektive aus in Auerbachs Auslegung von Tertullian zurückgeblickt, die in dieser Arbeit im Zentrum der Untersuchung steht, ist *figura* der Abgrund oder der Spalt, der sich auf eine gelebte Wirklichkeit bezieht und zwar nicht indem sie stellvertretend repräsentiert und damit ersetzt wird, sondern das genaue Gegenteil: Sie ist der grammatikalische (Subjekt) und damit ontotheologische Platzhalter (Substanz, Gott), der die Zeichen wie ein Magnet an sich zieht oder vielmehr zu sich *einlädt*. In der Geste des Gastgebers löst *figura* ihr *figuratum* nicht in ein Spiel von Zeichen auf, sondern bringt sie in Konstellation zueinander, sodass *figura* in einem Netz von Beziehungen in Erscheinung tritt. Das *figuratum* zeigt sich nicht als das, was es ist oder vorgestellt wird, sondern in einer Ko-Präsenz von zwei verschiedenen Wirklichkeiten oder mit Haraway gesprochen «entanglements» als Vergegenwärtigung der jeweils anderen. *Figura* und *figuratum* sind zwei Wirklichkeiten, die in der Gegenwart der jeweils anderen auf ihre *Unersetzbarkeit* verweisen. Es war Auerbachs Verdienst aus dem Paradoxon des letzten Abendmahls bei Tertullian eine Bedeutung von *figura* zu destillieren, die in unterschiedlichen Lektürewegen die literarische Figuraldeutung als Filiation von Figuren darlegt, die sich in ihrer Kreatürlichkeit gegenseitig beerben, nämlich als Söhne und Töchter eines liebenden und leidenden Gottes, der zugleich Maske von Vater, Mutter und Staat ist: dem Ursprung des abendländischen Menschen.¹²

11 Donna Haraway: *When Species Meet*. London, Minneapolis: University of Minnesota Press 2008 (Posthumanities, Volume 3), S. 4.

12 Vgl. Pierre Legendre: *Die Fabrikation des abendländischen Menschen*. Zwei Essays. Aus dem Französischen von Andreas Mayer. Wien: Turia + Kant 2002, als auch *Die Kinder des Textes. Über die Elternfunktion des Staates*. Aus dem Französischen von Pierre Mattern. Wien: Turia + Kant 2011. – Das Werk des französischen Rechtswissenschaftlers wurde unter anderem von Peter Sloterdijk erschlossen vgl. Peter Sloterdijk: *Die schrecklichen Kinder der Neuzeit*. Berlin: Suhrkamp 2019.

Inkarnation ist damit keine Metapher, sondern das, was sie in ihrer religiösen Bedeutung stets schon mitführt und in dieser Arbeit durchquerende Verbindungen eingehen wird: (i) das *geistige und manuelle Erzeugen* als Machen, Herstellen und Bilden, (ii) die *biologische Bedeutung von Zeugen*, das in den theologischen Schriften durch die gebärende Mutter präsent und den nicht-biologischen Vater absent ist und damit (iii) auf den Zeugen im rechtlichen Sinne verweist, der eine Wahrheit bezeugt oder dokumentiert. Gott wird Mensch. Warum? – Um Zeugnis abzulegen von seiner Liebe zum Menschen. Jesus stirbt, um Zeugnis abzulegen von der göttlichen Wahrheit, wie sehr Gott den Menschen liebt, indem er bereit ist, seinen Sohn zu opfern. Die Sterbeszenen sind auch Szenen der Liebe. Das beweist keine Szene so vehement wie Abrahams Bereitschaft, seinen Sohn zu opfern. Doch ein Tier wird ihm gesandt, das als Ersatzopfer dient. Diese Liebe muss nicht durch das Opfer der Filiation bewiesen werden. Geopfert wird ein Ersatzobjekt, damit die Genealogie des Menschen fortbesteht.

Für Pierre Legendre, der den Verweis auf die Bibelstelle in der hebräischen Auslegung als Fest der Bindung wählt, um deutlich zu machen, dass es der Sohn ist, der durch die Zustimmung sich anbinden zu lassen, das Gesetz des Vaters erfüllt, noch bevor dieser es zur Erfüllung bringen kann. Gerade der Verzicht zeigt, dass der Mord sich nicht vollziehen darf, «sondern dass das Leben für den Menschen den Horizont für die Überschreitung mit sich bringt»¹³ und es zeigt auch, so Legendre weiter, den Vater in seiner «Funktion der Humanisierung, der den Sohn bindet und entbindet, um den Preis auf sich selbst verzichtet zu haben.»¹⁴ Gebunden bleiben Sohn und Vater durch das Opfer, den Schmerz und den Tod, der kein Mord sein darf. All diese Variationen von Erzählungen und Inszenierungen der Ursprünge dienen letztendlich dem Menschen einzig und allein als Abschirmung gegen den Abgrund und sie werden zugleich als Spiegel verwendet, in dem er in mythologischen, religiösen, historischen und heute wissenschaftlichen Erzählungen sieht, wie er geboren wird, lebt und stirbt.¹⁵

Doch im Neuen Testament kehrt sich das Bild vom Mord am Sohn um. Ohne die Theatralik am Kreuz, das Fleisch ist, gibt es keine Auferstehung. Isaak lässt sich binden, Jesus fragt nach dem Warum des abwesenden Vaters, der ihn nie gekannt und nie gesehen hat, ein Gesetz, das Leben und Tod überschreitet, weil es ewiges Leben ist. Aus der Filiation durch Verzicht um des Lebens willen wird eine Filiation der Erfüllung des Lebens durch den Tod – das Opfer der Genealogie.¹⁶ Aus dem

13 Pierre Legendre: *Die Fabrikation des abendländischen Menschen*, S. 26.

14 Ebda., S. 55.

15 Ebda., S. 26.

16 Vgl. hierzu vor allem Albrecht Koschorke: *Die heilige Familie und ihre Folgen*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 2000, als auch mit Verweisen auf Koschorkes Studie Peter Sloterdijks

mosaischen Gesetz der Vaterreligion geht das Christentum als «Sohnesreligion» hervor.¹⁷

Doch in der Wunde Jesu klafft stets auch das Wunder der Gebärenden (Abb. 5). Die Tränen Abrahams werden zu Tränen einer trauernden Mutter (Jesus, Augustinus), in der die Wunde des Sohnes auf seinen Geburtsort verweist. Die *figura ex utero* ist daher die Signatur einer mütterlichen Genealogie, die sich die männlichen Mütter als moderne Künstler einverleiben werden, um die biologische Filiation durchzustreichen und sie durch eine *creatio ex cerebro* in unsterblichere Bahnen zu leiten: Kunst, die zur Ersatzreligion wird. Gerade an dieser Schnittstelle der *entanglements* von religiösen, biologischen und künstlerischen Figuren kehrt das Tier (Panther, Kuh, Löwe, Ochse, Eidechse) und der weltlose Stein wieder, um das Bild des Menschen umzugestalten.

Wenn ich in dem bisher skizzierten Sinne von einer Urszene spreche, dann meine ich damit keinen Ursprungsort, von dem ausgehend sich diese Geschichte chronologisch anordnen ließe. Die Urszene ist stattdessen Produkt der Konstruktion einer vergleichenden Lektüre, die sich quer durch die Geschichte bewegt und unterschiedliche Disziplinen und Diskurse berührt. Das *Ur-* in der *Urszene* markiert daher keinen Ort, an dem etwas entstanden ist, sondern an dem sich etwas wiederholt. Gegenstand dieser Arbeit ist es, die Spur dieser Wiederholungen ausfindig zu machen und eine methodische Darstellungsweise zu wählen, die es möglich macht, die Wiederholungen in unterschiedlichen Konstellationen zu lesen.

Mit der Kombination von zwei verschiedenen Verfahrensweisen soll dies erprobt werden: Das ist zum einen die vergleichende Begriffsgeschichte als philosophische Disziplin, deren Aufgabe es ist, eine Karte von semantischen Verbindungen offenzulegen, die den Weg von *figura* aus dem Lateinischen in die modernen europäischen Sprachen der beginnenden Neuzeit markieren. Die Vertiefung in das philosophische Begriffs- und Textmaterial komplettiert die literaturwissenschaftliche Methode als transversale Herausforderung chronologischer Deutungsrichtungen, die meistens die Begriffe dort belassen, wo sie zu einem gewissen Zeitpunkt und Ort entstanden sind. Die hier vorgeschlagene Kombination aus interlingualer Begriffsgeschichte und literaturwissenschaftlicher Interpretation fordert hingegen

Interpretationen der christlichen Anti-Genealogie der Genealogie, die bis in die radikalen Wiedergänger des modernen Jesus-Ordens (Stierer, Emerson, Nietzsche) mündet, vgl. Peter Sloterdijk: *Die schrecklichen Kinder der Neuzeit*, S. 278 ff.

17 Sigmund Freud: Der Mann Moses und die monotheistische Religion: Drei Abhandlungen (1939). In: ders., *Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion*. Studienausgabe Bd. IX. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 2000, S. 455–581, hier S. 580.



Abb. 5: Wunde Christi aus den Psalmen und dem Gebetsbuch von Bonne von Luxemburg, New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters MS 69, fol. 331.¹⁸

dazu auf, den philosophischen Gebrauch von Begriffen aus ihren Kontexten herauszulösen und sie transhistorisch durch die fiktionale Erzählliteratur hindurch neu zu

¹⁸ Legendre verweist in seinen Vorlesungen auf die Miniatur eines mittelalterlichen Gebetsbuchs, in dem die gemalte Wunde Jesu dem Zugang zur Gebärmutter ähnelt. Vgl. Pierre Legendre: *Gott im Spiegel. Untersuchung zur Institution der Bilder*. Aus dem Französischen von Sabine Hackbarth und Verena Reiner, hrsg. von Georg Mein und Clemens Porschlegel. Wien: Turia + Kant 2011 [1997], S. 34ff. Es handelt sich dabei um mehrere Miniaturen, die die Wunde Christi als isolierte, abstrakt ovale Form, vertikal ausgerichtet ins Zentrum des Andachtsbildes rücken. Eine der frühesten Darstellung dieser Art findet man bereits um 1320. Diejenige Miniatur, auf die Legendre verweist, stammt aus dem Psalm- und Gebetsbuch Bonne von Luxemburg, der 1349 verstarb. Dort sieht man die vertikal aufgerichtete Form im Zentrum, während Insignien der Kreuzigung um die Form herum angeordnet sind. Vgl. hierzu die ikonographische Studie von Lucy Freeman Sandler: Jean Pucelle and the Lost Miniatures of the Belleville Breviary. In: *The*

lesen. Natürlich ist an dieser Stelle die Frage als Philosoph:in berechtigt, was dieser transversale Vergleich für einen epistemologischen Mehrwert hat. Eine erste Antwort hierauf wäre: Sie ermöglicht zurückzukehren zu Begriffen, die durchdacht erscheinen und fordert dazu auf, Aspekte in den Blick zu nehmen, die zunächst marginal wirken, aber durch die Konstellation mit ihrer literarischen *figura* neue Bedeutungsfacetten ins Zentrum der Aufmerksamkeit philosophischer Deutungen rücken.

Aus Sicht der Literaturwissenschaftler:innen ist andererseits über den mühsamen Umweg der Begriffsgeschichte viel gewonnen, denn diese trägt nicht nur dazu bei, die intertextuellen Lücken zwischen den Literaturen zu füllen, sondern die rein philologische Textinterpretation auf die Ebene philosophisch reflektierter Literaturtheorie zu heben. Oder anders formuliert: Die philosophische Begriffsgeschichte ist für die Literaturwissenschaft der Ariadne-Faden, um aus dem weit verzweigten und komplexen Labyrinth der literarischen Texte an die Oberfläche präziser Begriffsbildung zu kommen – dort, wo das Spiel der Literaturtheorien beginnt. Literaturtheorie ist das Philosophieren *mit* Literatur *über* Literatur.¹⁹ Philosophie ist sowohl Gegenstand meiner Forschung als auch Instrument und Werkzeug der literarischen Interpretation, die niemals etwas anderes war und sein wird als ein Denken mit fremdem Gehirn, um das eigene elastisch zu halten, damit die Quelle der eigenen Gedanken nicht versiegt.²⁰

Aufbau und Struktur

Die Arbeit gliedert sich in fünf größere Kapitel, deren chronologische, philosophiehistorische Richtung durch die literaturwissenschaftlichen Interpretationen (Corol-

Art Bulletin, Vol. 66, No. 1 (Mar. 1984), S. 73–96, hier S. 86. Allerdings wird in diesem Aufsatz die Darstellung der Wunde nicht mit der Gebärmutter verglichen. Der Vergleich wird in Bezug auf eine Darstellung des Lebensbaumes bezogen, in dem die Frucht der Versuchung Evas zur Frucht des Leibes Jesu wird, nämlich der neuen Eva: Maria (ebda., S. 82).

¹⁹ Zum komplexen Wechselverhältnis von Philosophie und Literatur vgl. Andrea Allerkamp/Sarah Schmidt (Hg.): *Handbuch Literatur & Philosophie*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter 2021 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Band 11), S. 3–38.

²⁰ Diese Anspielung geht auf Arthur Schopenhauers Ausführungen zum Selbstdenken zurück, die Jorge Luis Borges in einem seiner zahlreichen Interviews als «leer es pensar con cerebro ajeno» frei übersetzt hat. Vgl. hierzu Arthur Schopenhauer: *Parerga und Paralipomena* II. Kapitel XXII: Selbstdenken. In: ders., *Sämtliche Werke in fünf Bänden*. Grossherzog Wilhelm Ernst Ausgabe. Leipzig: Insel Verlag 1910, S. 539 (§ 261). Zu Borges' Transformation dieses Gedankens vgl. Jorge Luis Borges: *El Culto de los libros*. In: Jorges Luis Borges, Osvaldo Ferrari: *En diálogo*. Bd. 1. Madrid: siglo xxi editores, s. a. 2005, S. 265.

larrien: Zurück in die Zukunft I–XII) in eine dynamische Konstellation von mehreren Leserichtungen transponiert wird. Die Setzung dieser unterbrechenden Schleifen ist nicht beliebig erfolgt, obwohl sie beliebig erweiterbar sind. Der Konzeption dieser Arbeit liegt die Intention zugrunde, zu einer Weiterarbeit an *figura* zu inspirieren. Das, was hier zur Darstellung kommt, ist nicht das Letzte, was über *figura* gesagt werden kann. Es ist der Anfang einer interdisziplinären Grundlagenforschung, die vor allem dazu aufgefordert ist, aus der westlich-abendländischen Tradition und ihrem Kanon auszubrechen und globale Wege durch die Literaturen der Welt zu finden, in denen *figura* auf eine ganz andere Art und Weise künstlerisch und philosophisch zum Ausdruck kommt.²¹ Ihr christlich-dogmatischer Inhalt sollte sie zumindest nicht daran hindern, denn ihre theologischen Herkunft sind nicht die einzigen, die begriffsgeschichtlich dominant hervorgetreten sind.

Vielmehr soll in dem ersten Kapitel durch die begriffshistorische Hinführung zur Arbeit an der Methode dargelegt werden, wie Geometrie, Physik und Mathematik neben der Logik, Rhetorik und Malerei die theologischen Bedeutungsfacetten konterkarieren und spätestens im 18. Jahrhundert durch weitere naturwissenschaftliche Disziplinen (Geologie, Mineralogie, Biologie) von dem metaphysischen Bedeutungsspektrum distanzieren (vgl. Kapitel 1.2). Im Vergleich mit den romanischen Sprachen (Französisch, Spanisch, Italienisch) werden auch englisch- und deutschsprachige Wörterbücher in die Analysen einbezogen sowie philosophiehistorische Besonderheiten – in diesem Fall der Unterschied zwischen Figur und Gestalt bei Blumenbach, Goethe und Nietzsche – eingehender untersucht und kommentiert. Das methodologische Kapitel diskutiert und reflektiert darüber hinaus grundsätzliche Fragen zur vergleichenden Begriffs- und Konstellationsforschung seit Walter Benjamin und Reinhart Koselleck (vgl. Kapitel 1.1) und erweitert diese durch Erich Auerbachs Überlegungen zu einer *Geburt der philologischen Prosa aus dem Geiste der kombinatorischen Intuition* (vgl. Kapitel 1.3).

Das zweite Kapitel vertieft sich dementsprechend in die Lektüren und Deutungen, die seit Erich Auerbachs Arbeit am *figura*-Aufsatz entstanden sind. Hinzu kommt seine begriffshistorische Forschung, die er auch in seinem *passio*-Aufsatz weiterentwickelt hat und damit seit seiner Habilitation über Dante auf eine innere Kohärenz seines philologischen Werks hindeutet, die in *Mimesis* erprobt wird: die

21 Ich verweise hier auf die exemplarische zweite Studie zu Leben und Werk des kubanischen Autors José Martí in Ottmar Ette: *José Martí. Teil II: Denker der Globalisierung*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter 2023 (Mimesis, Band 100), als auch auf meine eigene Arbeit zur transamerikanischen *figura* in Patricia A. Gwozdz: *Figura TransAmericana: Kontaminierte Erzählwelten und die Lungen der Geschichte* in William Faulkners «Absalom, Absalom!» & José Lezama Limas «Paradiso», in: Patricia A. Gwozdz, Markus Lenz (Hg.): *Literaturen der Welt. Zugänge, Modelle, Analysen eines Konzepts im Übergang*. Heidelberg: Winter 2018, S. 233–264.

Frage nach den genuin ästhetischen Zugangsweisen zu einer Wirklichkeit, die nicht *aufgefunden*, sondern *erfunden* werden will. Verbunden ist die Frage nach der darstellungsästhetischen Komponente des Wirklichen – Auerbach verfügt über ein ganzes Spektrum an *Realismen* – mit derjenigen nach dem Ernst des Seins und dieser Ernst kann immer nur in und am Menschen in literarischen Szenen gezeigt werden (vgl. Kapitel 2.1). Ausgangslage für Auerbach ist daher die Darstellbarkeit des Niederen und Kreatürlichen, das Leben, Leiden und Sterben eines Zimmermanns namens Jesus von Nazareth, dessen Spuren biblischer Typologie in einer literarischen *Figuralogie* verfolgt werden können, ohne in eine vergleichende Stoff- und Motivgeschichte zu münden oder einen biblischen Architext zu konstruieren, der zur Konstante literarischer Menschendarstellung wird (Strauss, Schleiermacher, Renan). Letzteres wird zunächst als Ausgangspunkt einer Literaturgeschichtsschreibung von Figuren in Romanen konstruiert, um den Unterschied zu Auerbachs analytischem Vorgehen besser zu verstehen. Verschiedene Forschungsdesiderate werden miteinander verglichen, um ein literaturhistorisches Modell vorzustellen, das zwar nicht gänzlich auf den Begriff der *Typologie* verzichtet, ihn aber durch Auerbachs Kombination von Begriffsgeschichte und literarischer Figuraldeutung säkularisiert und ihn damit als eine genuin intertextuelle Methode in der modernen Literaturforschung fruchtbar macht (vgl. Kapitel 2.2).

Den Ausweg aus der festgefahrenen und selbst schon dogmatisch gewordenen Auerbachforschung wird aus den Schriften Hannah Arendts ermöglicht. Ihr Ort des Denkenden wird zur Jederzeitlichkeit der literarischen Deutung. Ebenso kann der Begriff des Kreatürlichen (Benjamin, Derrida, Haraway) nur weitergedacht werden, wenn man ihn mit dem Gedanken der *Natalität* verknüpft (vgl. Kapitel 2.3). Die Natalität führt nicht nur zur dritten Konstellation, nämlich derjenigen von Mutterschaft, sie wird auch auf eine *Uterusvergessenheit* in der Philosophiegeschichte aufmerksam machen, die in den Schriften Tertullians in den Vordergrund einer realistischen Darstellung der Geburt rückt. Hannah Arendts Arbeit am Liebesbegriff bei Augustinus legt hierfür die notwendigen Grundlagen, die mit Simone Weils Kannibalenliebe – einer Kreuzung aus biologischen, theologischen und thermodynamischen Ideen – gegengelesen wird. In dieser theoretischen Konstellation werden auch die semantischen Schnittpunkte deutlich, aus denen sich die kombinatorische Ideenvielfalt von Creator/Creatura und Genesis/Genealogie literarisch destillieren lässt.

Die literarische Figuralogie versteht sich damit als hyperchristliche Defiguration eines Begriffs, in dem sich das Präfix *hyper-* im Sinne eines *Hinaus* von zwei Seiten lesen lässt: einer hyperchristlichen, weil *figura* stets *über* das Christliche *hinaus* zurück in die Materie, das irdische und physische Leben, das manuelle Handwerk und die Künste weist, und von einer hyperphysischen Seite, die aus dem Irdisch-Materiellen – dem Kreatürlichen – ins Metaphysische und Religiöse

zurückteilt. Stets impliziert das *Hyperchristliche*, wie es Clemens Pornschlegel aus der Prosa Georges Batailles innerhalb des Forschungskontexts *Religiöse Modelle der Moderne* reaktiviert hat, eine *Steigerung*, ja *Übersteigerung* des Christlichen, das gerade auch in atheistischen Angriffen auf die religiöse Orthodoxie erkennbar bleibt: «nicht als Phänomene einer a-religiösen, post-christlichen, gar post-säkularen Kultur, sondern als radikal auf die Spitze getriebene Fortschreibungen christlicher Traditionen selbst.»²² Das Religiöse ist dementsprechend nicht verschwunden, sondern in ständig sich wandelnden und ästhetisch überformten Variationen präsent.

Die Herausgabe des Handbuchs *Literatur und Religion*, das in verschiedenen Kapiteln auf Auerbach Bezug nimmt, verstärkt und intensiviert die anhaltende und wichtige Forschung zu einem Themenkomplex, der die vermeintlichen Säkularisierungsprozesse der Modernen neu verhandelt.²³ Wenn sich Auerbach im Jahre 1938 im Exil – einem Jahrzehnt, in dem sich Politik religiöser Symbolik bedient und sich mit der perfiden Technokratie vermeintlicher Wissenschaftsgläubigkeit paart – dazu entscheidet, den Begriff *figura* aus der Theologie in die philologische Forschung einzuführen, dann markiert das einen wichtigen Moment für die geisteswissenschaftliche Forschung nach ihm: In der Wahl des Forschungsgegenstandes koinzidiert das Vergangene mit dem Zukünftigen. Die Koinzidenz ist die Gegenwart des Schreibenden. Auf die Konstellation von Koinzidenzen kommt es an.

Aufbauend auf dem Methoden- und Theoriekapitel werden in Kapitel 3 bis 5 die mikrotextuellen Analysen anhand des philosophie-, religions- und literaturhistorischen Textkorpus im Close Reading entfaltet. Das dritte Kapitel *Ur/sprünge: Segel setzen* beginnt mit den physisch-materiellen und theologischen Ursprüngen von *figura* in all ihren semantischen Variationen bei Lukrez, Tertullian, Augustinus und Cusanus sowie den lateinisch-italienischen Übergängen in der Philosophie und Dichtung Giordano Brunos. Mit den kunsttheoretischen Aufzeichnungen Leonardo da Vincis soll auch der bildnerische und plastische Aspekt von *figura* in den Blick gerückt werden, da dieser die moderne Dichtung (Paul Valéry) beerben wird und die Wirbelbewegungen des Wassers bis in die Prosa Flauberts nachwirken (Corollarium VII). Beendet wird dieses Kapitel mit einer Bilderzählung des antiken Dichters Kebes und Giambattista Vicos *La scienza nuova* als Antwort auf einen lang vergessenen Text, der von Vico bewusst in der Aufklärung inauguriert wird, um den Blick für den homerischen Menschen auf der Säule im Frontispiz zu schärfen. Vicos Begriff des *ricorso* und Nietzsches *Wiederkunft* werden die Grundlage für einen Argu-

22 Clemens Pornschlegel: *Hyperchristen*. Zur Problematik eines Begriffs. In: ders., *Hyperchristen*. Brecht, Malraux, Mallarmé, Brinkmann, Deleuze. Wien: Turia + Kant 2011, S. 9–32, hier S. 25.

23 Vgl. Daniel Weidner (Hg.): *Handbuch Literatur und Religion*. Stuttgart: J.B. Metzler 2016.

mentationsfaden liefern, der am Ende des Buches aufgegriffen und alle Kapitel miteinander verbinden wird. Die literarischen Corollarien starten mit den letzten Märtyrern von Friedrich Nietzsche und Franz Kafka als figuraler Lesart der theologischen Erzählung vom verhassten Körper und dem deformierten inneren Menschen, der sich reformieren muss (Corollarium I: Zurück in die Zukunft – Gebären, Hungern, Leiden). Oscar Wilde und Honoré de Balzac werden sich mit Cusanus um die Wahrheit des Gesichts streiten, sie werden das Spiel mit dem eigenen Körper als Kunstwerk auf die Spitze treiben und theologische Konzepte fiktional an die Grenze von Erkenntnis und Begehren führen. Im dritten Corollarium werden wir Paul Valéry dabei beobachten, wie er zum Chirurgen seines eigenen Schreibens wird, als Anatom vier verschiedene Körper für die Philosophie erfindet und zugleich einen dieser Körper zum Leben erweckt, der aber – ohne es zu wissen – noch nicht einmal lebt: Monsieur Teste.

Im vierten Kapitel *Suchbewegungen: Navigieren im Wind des Absoluten* werden spanischsprachige Begriffskonstellationen kartiert, die sich zwar noch im Fahrwasser der lateinischen Gelehrtensprache bewegen (Vives, Suárez), aber bereits mit Teresa de Jesús, Baltasar Gracián und Gregorio Mayans y Siscar begriffliche Differenzierungen erfahren, die von grundlegender Bedeutung für spätere Entwicklungen und ihre ästhetischen Darstellungen sind. Mit Teresa de Jesús wird die rhetorische Macht des weiblichen Sprechens in der Form der Demut und Erniedrigung geltend gemacht, um patriarchale Muster zu umgehen und eine subjektive Erfahrung mitzuteilen, die nicht mitteilbar ist: die Transformation Gottes in eine Frau. Juan Luis Vives ist nach Tertullian derjenige, der Mutterschaft und Schwangerschaft in der *formatrix* zu einem vorläufigen theologischen, psychologischen und philosophischen Höhepunkt bringen wird. *Figura* wird bei Vives in all ihrer Vielfalt bis zum *Klon einer göttlichen DNA* dargestellt. Mit Thomas Hobbes und Bruno Latour werden die Ausführungen zur begrifflichen Differenz zwischen *persona* und *figura* ausgehend von den Analysen im Werk Baltasar Graciáns komplementiert. Der Sprung in die gegenwärtige Soziologie erfüllt einen bestimmten Zweck: Er soll zeigen, wie Latour bewusst theologische, literarische und philosophische Narrative vermischt, um den Begriff der *agency* als Figuration sichtbarer Spuren und Zeichen zu etablieren, weil kein Ursprungsort von Handlungen mehr lokalisiert werden kann.

Die Rückkehr nach Spanien des 18. Jahrhunderts wird mit einem philosophischen Fragment von Gregorio Mayans y Siscar eingeläutet, der sich trotz der Zensuren der katholischen Kirche in europäischen Gelehrtenzirkeln behaupten kann. Mit seinem Textfragment *Razonatoria* liefert er nicht nur eine Antwort auf John Locke, sondern erklärt, warum man Figuren schmecken kann. Mit Ángel Ganivet wird das Ende eines alten und der Beginn eines neuen Jahrhunderts eingeläutet, wobei die Interpretation seines lyrischen Theatertextes nicht von einer Neugeburt sprechen wird, sondern von einer Krise der männlichen Kunst, die ohne

Frauen – ihren Musen als Mütter und Töchter – nicht auskommt (Corollarium VI). Benito Pérez Galdós und Emilia Pardo Bazán werden mit ihren vermeintlich allzu modernen Figuren den katholischen Mystizismus wiederbeleben und Priester und Märtyrerinnen erfinden, die nichts anderes kennen als den Eifer, besser und schöner zu leiden als alle anderen Figuren vor ihnen (Corollarium IV: Zurück in die Zukunft – «mi figura, multiplicandola»). Mit einer parodistischen Wendung bei Pérez Galdós wird sich offenbaren, dass Don Quijote zur *figura figurans* der nachfolgenden literarischen Figuren wird, die sein Leben in anderen Konstellationen wiederholen, übertreiben und verändern und doch hinter ihm zurückbleiben (Corollarium V: Zurück in die Zukunft – Humpty Dumpty von La Mancha).

Schließlich wird im fünften Kapitel *Wiederkehr: Zyklische Dominanten* gezeigt, wie sich in der französisch-, englisch- und deutschsprachigen Philosophie erkenntnistheoretische Leitlinien herauskristallisieren, die nicht nur in der Enzyklopädie von Diderot und d'Alembert interdisziplinär zum Tragen kommen, sondern sich in verschiedenen Variationen ins Literarische verlagern: Von Christine de Pizans weiblicher *figura* als Stadt der leidenden Frauen über Pascals *figure*-Paradoxon des sich neigenden Automaten bis zu Leibniz Problem mit der *naissance* der Arten aus der Dunkelheit der Gebärmutter endet die Spirale von begrifflichen Vererbungen in einer Zusammenführung von deutscher Philosophie (Lambert, Kant) und Rousseauscher Impertinenz eines selbstironischen Experiments mit der Philosophie, die nahtlos in Literatur übergeht.

Mit Francis Bacon, John Locke und David Hume werden englischsprachige Figurenbegriffe noch einmal gegeneinandergehalten, die von einem literarischen Text besonders herausgefordert werden: Mary Shelleys *Frankenstein* (Corollarium X). In der eisigen Welt, wo sich Mann und Monster begegnen, eröffnet sich eine Geschichte als Erinnerung an eine unnatürliche Schwangerschaft/Mutterschaft, die mit dem Erschaffen eines künstlichen Menschen beginnt, und einer abgelehnten Vaterschaft, weil sich der Mann als Wissenschaftler jeglicher Verantwortung entzieht, das ungeborene, aber geschaffene Wesen als ihm zugehörig anzuerkennen. Die elternlose Kreatur, das Deformierte und Nicht-Normierte, wird zum Schatten von allen geistigen Kindern, die Philosophen und Theologen auf die Welt brachten. Zugleich antwortet Shelley auf Rousseaus *Émile*, den der Gelehrte für sich erfindet, um allen Müttern und Vätern zu zeigen, was Erziehung ist, wie man aus einem *Schema* ein *Bild* macht und aus einem Bild eine lebende Figur, in der man im Grunde seine eigenen Inkompetenzen überwindet, indem man Figuren für sich leiden lässt, weil man selbst nicht mehr in der Lage ist, mit anderen und für andere zu leiden (Corollarium XI).

Wenn spätestens mit Flaubert das Kreuz wiederkehrt, bleibt die Frage bestehen, wie er dieses durch die spiralförmigen Formen, die die Materie seines Textes aufwirbelt, durchkreuzt. In *Salammbô* kämpfen Tier, Mensch und Maschine zwi-

schen Wirbeln von Staub und Schatten, die eine Zeichnung von menschlichen Figuren ergeben, die nichts anderes als Umrisse andeuten, inhaltslose Formen ohne eine Geschichte, die sich in *La Tentation de Saint Antoine* von einem weiblich dominierenden Reigen aus den letzten Resten der Theologie speisen (Corollarium VII). Sich neigende Automaten und Geister werden mit René Descartes und Blaise Pascal eingeführt, die Victor Hugo und Heinrich von Kleist literarisch verwandelt werden. Während sich Hugo den Arbeitern des Meeres zuwendet, die in reißenden Stürmen eines Leonardo da Vinci Maschinen zu einem zweiten Leben verhelfen und dabei ihr *Menschsein* als *Maschinesein* in der Natur zu Erfüllung bringen, kehrt Kleist in den Alltag des Marionettenspielers und den Künsten des Zirkus zurück, um sich zu fragen, wie viel Geist eigentlich in der Maschine stecken muss und wie schön Tanzfiguren ohne Geist sein können (Corollarium VIII). In Schlachthäusern wird einmal mehr das Gebären und Sterben mit lebendigen Augen erprobt: Rachilde entführt die Philosophen in das weibliche Denken von Figuren, die nicht mehr gebären wollen, und jegliche Form von Mutterschaft und Genealogie ablehnen, um sich die Freiheit zu erkaufen, die selbst Rousseau nicht kannte, weil er zu sehr den Menschen liebte: Ohne Liebe gibt es kein Leiden, ergo: Lieben wir nicht mehr (Corollarium IX).

Mit Gilbert Simondon kehren wir nach Gethsemane zurück, womit sich der Kreis zu *Ecce homo/figura* schließt: In seiner Dissertation über die Individuation kehrt gebündelt und systematisch der Gang durch die Philosophiegeschichte in der Konstellation naturwissenschaftlicher Diskurse des 20. Jahrhunderts wieder. Spinozistisches Gedankengut, das vorbereitend in einem eigenen Kapitel thematisiert wird (vgl. Kapitel 4.2.3), trifft auf Pascals Jesus-Interpretation auf dem Ölberg und Nietzsches Zarathustra. In der Einsamkeit dieser gottverlassenen Isolation werden sich *figura* und *forma* ein letztes Mal begegnen, sie werden andere begriffliche Verbindungen hervorbringen (Milieu, interne Resonanz, Transduktion) und den Weg für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts ebnen (vgl. Kapitel 5.5). Im *Buch der Hunderttausend und Eins Individuationen* wird mit Luigi Pirandello und Virginia Woolf gezeigt, dass der Mensch ein von der Zeit besessenes Wesen ist, das sich noch tiefer in ihr Gewebe verstrickt, sobald es gegen sie arbeitet. *Mattia*, *Moscarda* und *Orlando* sind die letzten Figuren in hunderttausend und eins Individuationen, die die Zeit als Kreuz tragen (Corollarium XII).

Damit verfolgt die Arbeit eine begriffshistorische und literaturwissenschaftliche Zusammenführung von vier großen Konstellationen, zwischen denen die literarischen Interpretationen (Corollarien: Zurück in die Zukunft I-XII) die virtuellen Verbindungslinien aktualisieren: (i) *passio/figura*, (ii) *creator/creatura*, (iii) *Genesis/Genealogie* und (iv) *Monster/Mutterschaft*. Die Argumentation wird nicht versuchen, Theologie, Philosophie und Literatur gegeneinander auszuspielen. Sie setzt sich jedoch auch nicht zum Ziel, ein harmonisches Zusammenspiel der Diskurse

und Disziplinen zu inszenieren, denn sie wären in ihrer jeweiligen Diskursgeschichte und in der Geschichte der jeweils anderen nicht so produktiv, nachhaltig und sichtbar geworden, wenn sie keine konträre Setzung gehabt hätten, wo gegen man ankämpfen, sich behaupten und durchsetzen müsste. Auch die Begriffsgeschichte bleibt ein anhaltender Dialog der Missverständnisse und der Deutungsversuche. Die Literatur wird sich mit der Philosophie streiten und die Theologie mit der Philosophie. Die Literatur wird sie wiederum in sich aufnehmen und einen gänzlich anderen Diskurs hervorbringen als ihre beiden Mitstreiterinnen. An den Schnittstellen dieser Bewegungen entsteht die *Figuralogie* als Methode literaturphilosophischer Typologie.

Die Reisen aus der Vergangenheit zurück in die Zukunft dienen hierbei keinem Selbstzweck und sind – wie bereits erwähnt wurde – nicht beliebig gewählt, aber beliebig erweiterbar. Der hier gewählte Textkorpus ließe noch weitere Autor:innen zu Wort kommen, wenn die Seitenzahl dieses Buches nicht begrenzt wäre. Aber eine Grenze muss eben gesetzt werden, denn – wie dieses Buch zeigen wird – ohne Grenzen gibt es keine Form und ohne Form keine Darstellung der Methode. Die Anordnung der Corollarien entspringt zwar einer linearen Argumentation, in der die philosophischen Thesen und Begriffe im Reagenzglas der Literatur ästhetischen Zersetzungen und neuen Konfigurationen bewusst ausgesetzt werden, allerdings werden die Leser:innen dieser Arbeit im Verlauf der Lektüre merken, dass sich auch andere Konstellationen hätten ergeben können. Die Zeitreisen in die modernen Literaturen können auch umgestellt werden. Es gibt keine zwingende Notwendigkeit, die vorgibt, dass man nicht nach dem Kapitel über die theologischen Ursprünge von *figura* direkt in das Schlachthaus von Rachilde wechselt oder nach der Lektüre von Gracián zurück in die erste Konstellation springt. Niemand hat den Sprung im Denken so genau gefasst wie Walter Benjamin. Diese Arbeit ist die Probe darauf, wie viel Sprünge man im Denken machen kann, ohne den Faden zu verlieren und die unausgesprochene Idee des Werks dennoch zur Geltung zu bringen. Warum diese Idee unausgesprochen bleiben muss, wird im Methodenkapitel dargelegt.

Hier soll es genügen darauf hinzuweisen, dass geisteswissenschaftliche Arbeiten, um zum Weiterdenken für zukünftige Forschungsarbeiten anzuregen, auch der Verhüllung bedürfen. Damit ist keine Hermetik von in sich abgeschlossenen Sprachspielen gemeint. Das Verhüllen meint hier vielmehr eine transparente Form der Anspielung, die immer wieder auf Zitate, Formulierungen und Gedanken referiert, die im Durchgang der Lektüre Stationen zum Nachdenken anregen sollen. Nicht alles muss gesagt sein und schon gar nicht mit dem Zeigefinger auf jene Stellen, auf die es ankommt, um das argumentative Gesamtbild zur Darstellung zu bringen.

Noch ist geisteswissenschaftliches Sprechen und Schreiben dem Diktum der verständlichen Wissenschaftskommunikation nicht verfallen. Verständlichkeit ist eine wichtige Komponente öffentlicher Diskussion und interdisziplinären Austauschs. Vor Komplexität sollte man dennoch nicht zurückschrecken. Gerade geisteswissenschaftliche Forschung beweist, dass man sich stets komplexen Fragestellungen widmen sollte, nicht um sie ins Einfache und Verständliche zu übersetzen, sondern dem Denken einen Anlass zu geben, den Mechanismen von komplexen Zusammenhängen nachzugehen, ohne sie dem Konsens einer bestimmten Meinung – wissenschaftlich oder öffentlich – auszuliefern.

Gerade in einem neuen medialen Zeitalter der Wissenschaftspopularisierung und -ideologisierung, in der die akademische Orthodoxie permanent mit der Allo-doxie der Massenkommunikation konfrontiert ist, die sich als Heterdoxie, eine alternative Meinung oder Wissensform tarnt, aber eigentlich als eine andere Form von Orthodoxie herrschen will, ist die Komplexität geistes-, human-, und kulturwissenschaftlichen Forschens wichtiger denn je.²⁴ Denn nach wie vor sind es *menschliche, allzumenschliche* Bedürfnisse, die sich bestimmter Diskurse und Begriffe bedienen, um *gehört* und *erhört* zu werden.

Diese Arbeit vermag schon fast aufgrund der Wahl des Themas, Begriffs und Korpus als klassisch-kanonische Geisteswissenschaft gelten, die etwas *Uraltes* mit sich trägt. Für eine Wissenschaftlerin, die sich gerne den neumodischen Themen widmet, um die Wissenskulturen der Gegenwart zu erforschen, war die Reise in die uralte Vergangenheit eine Bedingung für die Erschaffung neuer Ideen für neue Forschung. Das Uralte verjüngt. Mit Blick auf die zukünftige Leserschaft ist das Durcharbeiten der hier präsentierten Reisen zwischen Zukunft und Vergangenheit als eine Verjüngungskur gedacht, die im Durchdenken des Uralten die gestalterischen Kräfte für zukünftige Forschung erneuert.

24 Näheres über die wissens-, text- und feldsoziologischen Bedingungen der historischen Genese des Subfeldes der Populärwissenschaften und ihrer nationalen wie internationalen Intellektuellen findet sich in Patricia A. Gwozd: *Homo academicus goes Pop. Zur Kritik der Life Sciences in Populärwissenschaft und Literatur*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2016, als auch mit aktuellem Bezug zur Corona-Pandemie vgl. Patricia A. Gwozd: *Virale Wissenschaft. Über die Grenzen verständlicher Forschung*. Weilerswist-Metternich: v. Hase & Koehler Verlag 2023 (Essays – Kultur und Gesellschaft).

1 Figura, quo vadis? Begriffshistorische Hinführung zur Arbeit an der Methode

1.1 Konzept und Konstellation

Was uns bei der Betrachtung eines Entwicklungsganges reizt und bewegt, ist immer jener geheimnisvolle Sprung, der fast niemals fehlt; in jeder Biographie sind es die plötzlichen Erhellungen und Verdunkelungen, Wandlungen und Wendungen, Tailen und Zäsuren, die unsere Teilnahme fesseln: das, was den Einschnitt, die Epoche macht. Kurz: wir fühlen uns nur glücklich in einer artikulierten, gestuften, interponierten Welt.¹

Die Biographie eines Begriffs zu schreiben, ist ein Arbeitsprozess, der sich niemals vollständig verausgibt oder an sein Ende kommt. Dies zeigen sowohl Reinhart Kosellecks Studien als auch Hans Blumenbergs Arbeit am Mythos, den Metaphern der Philosophie- und Wissensgeschichte.² Blumenberg entwickelt eine kritische, minder positivistische Perspektive zu der erkenntnisleitenden Funktion von Begriffen. In seiner *Theorie der Unbegrifflichkeit* heißt es, dass der Begriff «das Instrument der Entlastung, der entspannten Vergegenwärtigung des Nicht-Anwesenden» ist und «zugleich das Instrument einer Anwartschaft auf neue Gegenwärtigkeit, neue Anschauung» und damit nicht aufgezwungen ist, sondern aufgesucht wird.³ Innerhalb des Bereichs dieser «Unzulänglichkeit des Begriffs» bewegt sich auch die Metapher als ein ästhetisches Medium der Begriffsbildung, denn dieser Prozess setzt – so Blumenberg – immer mit dem Abwesenden, dem Entfernten, Vergangenen oder Zukünftigen ein.⁴ Jede Definition ist bereits eine Ersetzung von Ausdrücken gemäß einer Äquivalenz (konventionell/gesetzlich). Selbst das *unbegriffliche* Denken manifestiert sich in Begriffen wie das Unbewusste oder die Freiheit.⁵ Im kantischen Sinne sieht er Begriffe als Werkzeuge, die sich im Laufe der Arbeit anpassen und immer wieder aufs Neue erprobt werden. Die *Unbegrifflichkeit* arbeitet daher stets im Dienst des Begriffs.⁶

1 Egon Friedell: *Kulturgeschichte der Neuzeit*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins Taschenbuch 2000, S. 58.

2 Vgl. Michael Eggers, Matthias Rothe: Die Begriffsgeschichte ist tot, es lebe die Begriffsgeschichte! – Eine Einleitung. In: Michael Eggers, Matthias Rothe (Hg.): *Wissenschaftsgeschichte als Begriffsgeschichte. Terminologische Umbrüche im Entstehungsprozess der modernen Wissenschaften*. Bielefeld: transcript 2009, S. 7–22.

3 Hans Blumenberg: *Theorie der Unbegrifflichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 27. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

4 Hans Blumenberg: *Theorie der Unbegrifflichkeit*, S. 33.

5 Ebda., S. 55 f.

6 Ebda., S. 51.

In seiner Metaphorologie bezeichnet Blumenberg Formen dieser Art von Arbeit am Begrifflichen auch als «Substruktur des Denkens», die durch rekonstruktive Analysen «hinter» den diskursiv-visuellen Gebilden «spezifische Konfigurationen und Refigurationen» «als deren Sinn» zu erkennen gibt.⁷ Man könnte Blumenbergs Formulierungen noch stärker präzisieren, damit die tautologische Struktur dieses Denkens zur Geltung kommt: *Figurationen figurieren Figurationen qua der treibenden Kraft der Denkfigur*, die vor der Analyse niemals vorhanden sein kann, sondern sich während des Figurierens erst konfiguriert. Folglich ist die Denkfigur nicht, sie wird, und sie tut dies nicht als eine «Kraft», sondern in einem interdisziplinären Lektüreprozess von unterschiedlichen Diskursen, die sich vorrangig um einen ganz bestimmten Begriff zentrieren.⁸ Um es kurz zu machen: Es ist ein Lesen in vergleichenden Konstellationen.⁹ Die Denkfigur ist damit ein Produkt der rezeptionsästhe-

7 Vgl. Hans Blumenberg: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Kommentar von Anselm Haverkamp. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013, S. 16. Vgl. hierzu auch Jutta Müller-Tamm: Die Denkfigur als wissenschaftsgeschichtliche Kategorie. In: Nicola Gess, Sandra Janßen (Hg.): *Wissens-Ordnungen. Zu einer historischen Epistemologie der Literatur*. Boston, Berlin, New York: Walter de Gruyter 2014, S. 100–120. Als «Motor der Begriffsbildung, der Metaphernschöpfung» und «des Zeichenhandelns» wird die Denkfigur von Jutta Müller-Tamm als «treibende Kraft» interpretiert, die erst retrospektiv durch eine «Rekonstruktionsleistung» etabliert wird, «die hinter sprachlichen und visuellen Gebilden spezifische Konfigurationen und Rekonfigurationen des Denkens als deren Sinn ausfindig» macht und daher «zum Unbewussten des Wissens gehört.» Die «Denkfigur» setzt erst die Bedingungen der Möglichkeit von Wissen, ist bedeutungskonstituierend und eine interdisziplinäre Analyse-kategorie.

8 Als paradigmatische Studie vgl. Jutta Müller-Tamm: *Abstraktion und Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne*. Berlin: Rombach Wissenschaft 2005.

9 Vgl. Martin Mulsow/Marcelo Stamm (Hg.): *Konstellationsforschung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005. Wie die Herausgeber in ihren einführenden Aufsätzen ausgehend von Dieter Henrich definieren, ist die Konstellationsforschung keine reine Begriffs- und Textarbeit, sondern die Erforschung intellektueller Dynamiken, die zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort zwischen Akteur:innen eines gemeinsamen Denkraums, der durch bestimmte Theorieansätze, Modelle, Bilder und Metaphern eröffnet wird, sichtbar werden (ebda., S. 35). Als Paradigma eines solchen Denkraumes wird beispielsweise der spekulative Idealismus angesehen (ebda., S. 36). In den einzelnen Beiträgen wird allerdings auch deutlich, dass die Konstellationsforschung in auffälliger Nähe zu Michel Foucaults Archäologie des Wissens, zu Ludwik Flecks Denkkollektiv und -stiftung, Karl Mannheims Wissenssoziologie oder auch Pierre Bourdieus Feldsoziologie steht. Obwohl die Vertreter:innen der Konstellationsforschung diese Methode nicht gänzlich als eine philosophische verstehen, sondern auch Akteure aus Dichtung und Literatur miteinbeziehen wollen – hier immer wieder am Beispiel Hölderlins angesprochen –, bleibt der Bezug zur Literaturwissenschaft und der Literatur methodisch und theoretisch unreflektiert und kann in den philosophischen Diskurs nicht integriert werden. Aus diesem Grund hat der hier angeführte Begriff der Konstellation nichts mit der philosophischen Konstellationsforschung von Dieter Henrich gemeinsam außer vielleicht die Nähe zu der ursprünglichen Bedeutung der Konstellation als

tischen Leistung der Leser:innen. Blumenberg hat dies als «implikatives Modell» des Lektürevorgangs während des metaphorologischen Prozesses beschrieben:

Das bedeutet, dass Metaphern in ihrer hier besprochenen Funktion gar nicht in der sprachlichen Ausdruckssphäre in Erscheinung zu treten brauchen; aber ein Zusammenhang von Aussagen schließt sich plötzlich zu einer Sinneinheit zusammen, wenn man hypothetisch die metaphorische Leitvorstellung erschließen kann, an der diese Aussagen «abgelesen» sein können.¹⁰

«Abgelesen sein können» deutet aber auch auf jenen wichtigen Umstand hin, dass es immer auf die Selektion ankommt, die Informationen in einer bestimmten konzentrierten Leseleistung fokussiert und plötzlich Begriffe zu einer Sinneinheit zusammenschießen. Das wäre dann der Geburtsort der Denkfigur: eine Sammlung von Quer-Gelesenem, das in Relation zu einem Längsschnitt gesetzt wird und aus dem etwas hervorspringt, das sich mit Begriffen konfigurieren lässt, auch wenn das zu bezeichnende Zentrum leer bleibt, weil es sich nicht mit den beschriebenen Begriffen deckt. Blumenberg resümiert:

Das in der Selektion des einschlägigen Metaphernstoffes Herausspringende verlangt ja seinerseits, ehe es als Punkt für jene Kurve wirklich fixiert werden kann und darf, eine Interpretation aus dem gedanklichen Zusammenhang, innerhalb dessen es steht und fungiert und seine Konturen wie sein Kolorit empfängt. Um in unserem ersten methodischen Bilde zu bleiben: wir müssen Querschnitte legen, idealster in jedem relevanten Abschnitt unseres Längsschnittes, um vollends faßbar zu machen, was die herangezogenen Metaphern jeweils «bedeuten». Solche Querschnitte können, für sich betrachtet, nicht mehr rein metaphorologisch sein, sie müssen Begriff und Metapher, Definition und Bild als Einheit der Ausdruckssphäre eines Denkers oder einer Zeit nehmen.¹¹

Konturen und Kolorit, Herausspringen und Fixieren – kurz: Die herausgelesenen Querschnitte sind selbst nicht mehr «rein metaphorologisch», sondern für sich betrachtet die «Ausdruckssphäre eines Denkers» oder einer Zeit, in der Bild und Definition, Begriff und Metapher sich zu einer Einheit zusammenschließen. Blumenberg nutzt Bilder, um seine Methode zu beschreiben. Vielleicht ist die Methode selbst nur ein Bild: das Bild eines in Konstellationen von Querschnitten Lesenden.¹² Blumenberg produziert Querschnitte, indem er beispielsweise Platon

Methode wie sie Walter Benjamin geltend gemacht hat. Vgl. hierzu im selben Band Fred Rush: *Mikroanalyse, Genealogie, Konstellationsforschung*, S. 149–172.

¹⁰ Hans Blumenberg: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, S. 24.

¹¹ Ebda., S. 52 f.

¹² So schreibt er: «Die Vergleichbarkeit von Metaphern beruht gerade nicht auf quellenkindlichen nachweisbaren Abhängigkeiten sondern auf der Affinität bestimmter Aussagebedürfnisse zu bestimmten imaginativen Konfigurationen.» Vgl. Hans Blumenberg: *Höhlenausgänge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, S. 213. Wenn er darüber hinaus die allgemeine Formel aufstellt,

aus seiner Höhle herausführt, um ihn auf der anderen Seite der Geschichte in Wittgensteins Fliegenglas einzusperren. Metaphorologisch lässt sich dieser Zusammenschluss nicht wieder auflösen, weil er nun der Ausdruckssphäre des Denkers und seiner Zeit angehört: Blumenberg selbst. Er ergänzt die klassische Begriffsgeschichte durch die Erweiterung eines Metaphern-Begriffs, der eine Architextualität des philosophischen Kommentars begründet.¹³

Das Verhältnis von Konzept und Konstellation hat Walter Benjamin nicht nur methodologisch gesprengt, indem er es darstellungstechnisch in seinem *Trauerspiel*-Buch und *Passagen*-Werk zur Geltung brachte. Wenn Benjamin in dem kritischen Kompendium zur historischen Semantik aufgeführt wird, dann vor allem weil er die Begriffsgeschichte herausgefordert und ihre Grenzen erweitert hat – wie Ernst Müller und Falko Schmieder richtig erkannt haben.¹⁴ Auch wenn sich zwischen Blumenberg und Benjamin einige begriffliche und methodische Überschneidungen ergeben, so ist doch klar, dass der eine sich kontinuierlich und chronologisch an der Philosophiegeschichte abarbeitet, während der andere das diskontinuierliche, aus der Konstellation Herausspringende favorisiert und es als dialektisches Bild setzt und erforscht. Blumenberg kann das Herausspringende nur als Kurve nachzeichnen, wenn es als Zeitpunkt fixiert und damit kontextualisiert ist. Benjamin tendiert hingegen dazu, das *Herausspringende* als *Herausgesprengtes* zu behandeln, d. h. ein durch die Gewalt sorgsamer Lektüre isoliertes Phänomen, das mit anderen Phänomenen in Konstellation tritt und erst durch

dass Metaphern ihre Funktion in der «Vermeidung einer tendenziellen Bestimmtheit haben», weil sie ausgrenzen, «was keinesfalls gesagt sein soll» (ebda., S. 649), dann bedeutet das für die Arbeit des Metaphorologen, dass er diese «tendenzielle Bestimmtheit», der ausgewichen werden soll, sichtbar macht.

13 Blumenberg betont darüber hinaus, dass die «metaphorologische Paradigmatik» die Begriffsgeschichte nicht ersetzen, sondern ergänzen möchte, insbesondere weil es «absolute Metaphern» (z. B. Gott) gibt, die sich nicht begrifflich auflösen lassen bzw. dieser Auflösung gegenüber «resistent» sind. Dennoch sind sie eben nicht gegenüber der Geschichte resistent, denn gerade ihre begriffliche Modifikation und historische Entwicklung zeigt, dass sie in einer «Metakinetik geschichtlicher Sinnhorizonte und Sichtweisen» verankert sind. Vgl. Hans Blumenberg: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, S. 16. Die «absolute Metapher» versteht er in Anlehnung an Kant als eine «Übertragung der Reflexion über einen Gegenstand der Anschauung auf einen ganz anderen Begriff, dem vielleicht nie eine Anschauung direkt korrespondieren kann» (ebda., S. 15). Blumenberg hat die Aufschlüsselung dieser «Metakinetik» anhand von Metaphern wie dem Licht, des Mechanismus, dem Schiffbruch, der Lesbarkeit, den Höhlenausgängen oder aber dem Lachen der Thrakerin gezeigt. Zu Blumenbergs Einordnung in der Disziplingenese der Begriffsgeschichte vgl. Ernst Müller, Falko Schmieder: *Begriffsgeschichte und historische Semantik. Ein kritisches Kompendium*. Berlin: Suhrkamp 2019 (2. Auflage), S. 149–168.

14 Ernst Müller/Falko Schmieder: *Begriffsgeschichte*, S. 661–675, hier S. 674.

diese zweite Konstellation das distinkte Merkmal hervortritt, wodurch das Herauspringende überhaupt erst hervortreten konnte.¹⁵

In nuce könnte man Benjamins methodologisches Problem und seine Lösung wie folgt darstellen: Will man historische Phänomene analysieren, müssen sich Forschende immer die Frage nach der Darstellung des Analysierten stellen. Diese Frage ist der Umweg, den sie nehmen müssen, um ihre wissenschaftliche Methode als Darstellungsproblem zu formulieren (208). Dabei geht Benjamin von folgender Prämisse aus: Nicht die Phänomene sind Untersuchungsgegenstand, sondern die Ideen, die keine positivistischen Ansammlungen von Erkenntnissen sind, die mit Begriffen beschrieben werden. Denn das methodologische Darstellungsproblem betrifft gerade die Vermittlerrolle der Begriffe als Konfiguration von Elementen (214), die aus den Phänomenen herausgelöst und nebeneinander angeordnet werden und zwar nicht mit dem Fokus auf Gemeinsamkeiten, Analogien oder der Konstruktion von etwas Einheitlichem, sondern um das «Einmalig-Extreme» (215) der Phänomene (die Kinder), die sich um die Idee sammeln (die Mutter), abzuschreiten und die Konstellation um dieses Zentrum durch Linien – das Bild der Idee in Verkürzung, d. h. die Monade (228) – darzustellen (227). Im Begriff wird das Phänomen in seiner Einzelheit gerettet, in der Idee in seiner Totalität (die kein Behälter ist) und nur kraft der virtuellen Konstellation, aus der die Idee (oder die intentionlose, nicht erfragbare und selbstbezügliche Wahrheit) *entspringt*. Als «unreduzierbare Vielheit» bilden Ideen – so könnte man Benjamin weiter deuten – einen Überschuss und mit ihm zugleich einen Mangel an diskursiven Möglichkeiten. Forschende werden daher früher und später mit dem Problem der Einführung neuer Terminologien konfrontiert. Für Benjamin – hier als Sprachrohr konventioneller Philosophen – sind sie zunächst bedenklich, weil sie isoliert und für sich alleinstehen. Begriffe enden also dort, wo die Darstellung der Idee erst anfängt. Was die Forschenden zu dem nächsten Problem führt: Abgekehrt von der begrifflichen Fixierung der Idee, wendet Benjamin sich der adamtischen Namensgebung als eines «intentionlosen Benennens» (217) zu, weil sie der platonischen Ideenlehre gleichsam vorausgeht. In der Form der Benennung ohne Intention wird die Philosophie als ein Kampf um die Darstellung einiger weniger Ideen dokumentiert. Der Idee einen Namen geben bedeutet nicht, sie in der Darstellung selbst sprachlich in Erscheinung treten zu lassen, sondern eine Synthese zwischen den Extremen zu fixieren. Der Name – genauso wie das Sein, die Wahrheit, die Idee – teilt nichts mit – schon gar nicht sich selbst – und bezieht sich auch nicht auf einen dargestellten

¹⁵ Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 1, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 203–430. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

Aussagegegenstand. Benjamin sucht nicht umsonst die Nähe zu den darstellenden Künsten, wenn er von der Geste des Mimenspielers spricht, der seine Rede wie eine Zeichnung formt.

Für das gestische Philosophieren¹⁶ als Form der argumentativen Darstellung von Gedanken hat der französische Philosoph Michel Guérin den Ausdruck «figurologie» geprägt, den er bereits in seinem zweibändigen Buch *La Terreur et la Pitié* entwickelt hat.¹⁷ Er benennt das gleiche Problem, das Benjamin hat: Wie kann man eine Brücke zwischen dem Thema einer Arbeit und der Methode schlagen? Man macht einfach die Methode zum Thema. Was er in seinen späteren Essays immer wieder als die Affektivität («l'affectivité») des Denkens erprobt, meint eigentlich eine Figur des Denkens nachzuzeichnen, die sich immer wieder der begrifflichen Fixierung entzieht oder von der vollständigen Gestaltung und Darstellung eines Gedankens abweicht, um das Werk oder die Arbeit an einem anderen Gedanken zu beginnen («Figure différait toujours de se résoudre en elle-même, pour être le travail d'une autre pensée»)¹⁸ In einem aktuelleren Aufsatz, der seine Theoriearbeit aus den 1990er Jahren wiederaufnimmt, bezeichnet er die Affektivität des Denkens als eine nicht repräsentierte Präsenz einer unbestimmten Idee («présence irréprésentée de l'Idée indéterminée»). Begriffe verlieren dadurch nicht ihre Funktion als präzise Werkzeuge. Die philosophische Figurologie ist aber weder ein Begriff noch eine Trope im Sinne der «figures de style», sondern ein allgemeines Prinzip des plastischen Schreibens («écriture plastique»). Zwar stellt er seine Figurologie auch in Verbindung zu den Arbeiten Lyotards, Ricœurs, Blumenbergs und auch Auerbachs, allerdings ist seine eigentliche Inspirationsquelle Rainer Maria Rilke. Daher schreibt er «Figure» auch mit einer Majuskel. Diese ist für ihn ein Übergangsort («Transit»), in dem sich «l'iconicité» der Bildenden Künste und «l'indicibilité» der Wissenschaften kreuzen. Alles, was Figuren machen, ist durcharbeiten, überarbeiten, verarbeiten und umschreiben («refonte»). Figur ist Biegung, Wendung und Brechung, aber keine Repräsentation eines Gedankens im konventionellen Sinne, denn sie scheut die Referentialisierbarkeit. Die «transparence figurologique» meint, dass die Form der Darstellung eines Gedankens stets transparent bleibt, ohne dass sie die Repräsentation eines Außen ist. Wenn er vor allem Nietzsches Gedanken der Ewigen Wiederkehr als «Figure» bezeichnet, dann deswegen, weil dieser Gedanke zu einer immer wiederkehrenden Krümmung («la courbure») des Durchdenkens philosophischer Grundlagen wird.

¹⁶ Vgl. Michel Guérin: *Philosophie du geste*. Aries: Actes Sud 2011 [1995].

¹⁷ Vgl. Michel Guérin: *La Terreur et la Pitié*. Aries: Actes Sud 1990.

¹⁸ Michel Guérin: De la philosophie comme futurologie. In: *Analogia e Mediação: Transversalidade na Investigação em Arte, filosofia, et Ciência*, José Quaresma (2012), S. 249–271.

Nicht anders sollte ein Satz oder eine Argumentation bei Benjamin komponiert sein: abgesetzt, ausdauernd, rekursiv, kontemplativ, intermittierend – um nur einige der Eigenschaften zu zitieren, die er im mittelalterlichen Traktat als Urform seiner Methodik gegeben sieht. Bei Benjamin gilt daher der Satz: «Je größer der Gegenstand, desto abgesetzter diese Betrachtung.»¹⁹ Induktives oder deduktives Vorgehen sind aus dieser Sicht nicht grundsätzlich verschieden: Beide Varianten machen aus Ideen Begriffe – nur mit dem kleinen Unterschied, dass in der Deduktion diese Begriffe in ein «pseudo-logisches Kontinuum» aufgenommen werden.²⁰

Wenn Begriffe zwischen Ideen und Phänomenen also vermitteln, was bewirken dann die Namen? Wenn man die Vermutung nahelegt, dass Benjamin selbst ein Schöpfer neuer Begriffe gewesen ist – wie das zweibändige Sammelwerk²¹ zu seinen Begriffen beweist –, dann kann man noch einen Schritt weitergehen und behaupten, dass er den Versuch gewagt hat, den Begriff als Namen zu setzen, d. h. als Form einer intentionslosen Benennung, die nicht einen Gegenstand definiert oder erklärt, sondern ihn in seiner Isolation und Andersartigkeit ausstellt und ihn damit einer philosophischen Kontemplation aussetzt, damit er erneuert werden kann. Aus keinem anderen Grund kommt Benjamin zu dem Schluss, dass der Ursprung kein Produkt eines genetischen Rücklaufs zum Entstehungsort eines Phänomens ist, sondern eine wiedererkannte Entdeckung meint.²² Dass er den Strudel als Metapher für den Ursprung nimmt, ist kein Zufall: Der Strudel als Wirbel im Fluss führt zurück zum Tanz der Elemente, den man seit Lukrez *figura* nennt. Die Konfiguration der Begriffe formt die *figura* als Darstellung/Repräsentation der Idee, die benannt werden kann, ohne eine bestimmte Bedeutung zu intendieren. Wenn die Intention der Tod der Wahrheit ist, dann gilt auch, dass Wahrheit der Ort ist, wo die Möglichkeiten des Benennens – virtuell betrachtet – grenzenlos sind.

Anders als Ernst Müller und Falko Schmieder, die Benjamins modifizierte Begriffsgeschichte erst in den späteren Projekten nach dem *Trauerspiel*-Buch erfüllt sehen, weil sich erst dort die Ablösung von der Ideen- und Monadenlehre abzeichnet,²³ sehe ich zwischen dem, was in der erkenntniskritischen Vorrede methodologisch hinterfragt und ausgeführt und in dem unterirdischen Maulwurfshügel des *Passagen*-Werks akribisch erhoben wird, keinen wesentlichen Unterschied. Denn

19 Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 209.

20 Ebda., S. 223.

21 Vgl. Michael Opitz/Erdmut Wizisla (Hg.): *Benjamins Begriffe*, in 2 Bd. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.

22 Ebda., S. 226 f.

23 Ernst Müller/Falko Schmieder: *Begriffsgeschichte*, S. 662.

zwischen dem Wort, das gesetzt wird, und dem, wie es gesetzt wird, um Begriff zu sein,²⁴ ist die Idee das Dritte im Verbund von Wort und Begriff, das man Denkfigur, Substruktur oder im Foucaultschen Sinne *episteme* nennen kann. Auch Blumenberg wählt mit Bedacht die begriffliche Variation des implikativen Modells, denn in dem zusammenstellenden Prozess der Lektüre tritt gleichsam *etwas* mit einer solchen Schnelligkeit vor das geistige Auge, das man es nicht aussprechen oder benennen muss. Man weiß gleichsam, was gemeint ist, ohne dass man es begrifflich fixiert. Das ist die herauspringende und herausgesprengte Idee von dem, was höchstwahrscheinlich die selektive und vergleichende Lektüre immer schon geleitet hat, man sich dessen aber nicht immer bewusst gewesen ist, weil erst am Ende der Untersuchung die Evidenz einer forschungsleitenden Idee aufleuchtete. Nicht anders ist die vorliegende Arbeit entstanden: Sie verdankt sich einer Methode, die ein Umweg war und sich erst über diesen Umweg die Fragen nach einer Methodologie ergaben, die hier zur Debatte stehen.

Das von Benjamin noch Einzulösende ist das, was Erich Auerbach auf den Weg bringen wird: Während Benjamin seine Konstellationen zwischen Vergangenheit und Gegenwart installiert, so blickt Auerbach in die Ferne einer weiten Zukunft, die das Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart neu kodiert. Benjamin setzt die Segel. Auerbach lenkt sie. Die Art und Weise wie Worte als Segel gesetzt sind bestimmt die Richtung des Denkens, das auf die Erschaffung neuer Begriffe zielt. Wenn man in dieser Metaphernkette bleibt, dann bedeutet das auch, dass das Denken gewissen unvorhersehbaren Winden und Stürmen ausgesetzt ist, die es nur mittels neuer Setzungen der Segel umschiffen oder sie sich zu Nutze machen kann, um neuen Fahrtwind in eine bestimmte Richtung zu gewinnen. Das setzt jedoch ein Wissen voraus, wie man die Segel setzen muss, um zu einem bestimmten Ziel zu gelangen, d. h. die Begriffe müssten dann eine zumindest undeutliche Idee von dem Gegenstand voraussetzen («der Wind des Absoluten in den Segeln des Begriffs»), die das Denken in spiralförmigen und wiederkehrenden Bewegungen umkreist («Das Prinzip des Windes ist das Zyklische.»), denn «[d]ie Segelstellung ist das Relative», beendet Benjamin seine Notiz zum Begriff der «Rettung».²⁵ Es kann aber auch sein – und damit schließe ich die Metaphernkette mit Friedrich Nietz-

24 Das vollständige Zitat lautet im *Passagen-Werk* wie folgt: «Für den Dialektiker kommt es darauf an, den Wind der Weltgeschichte in den Segeln zu haben. Denken heißt bei ihm: Segel setzen. Wie sie gesetzt werden das ist wichtig. Worte sind seine Segel. Wie sie gesetzt werden, das macht sie zum Begriff.» Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*. In: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 5/1, hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 591. In einer darauffolgenden Variante heißt es, dass die Segel Begriffe sind, über die man nicht einfach verfügen kann, denn die Kunst besteht darin, sie setzen zu können (ebda., S. 592).

25 Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*, S. 591.

sche –, dass wir Forschende uns als Argonauten am Horizont des Unendlichen bewegen, das keine neuen Ufer und Länder mehr kennt, sondern nur noch das Ausweichen und Neu-Ansetzen, um in ständiger Bewegung auf dem Meer von Sprache und Denken zu bleiben, wo Wort und Begriff nur eine Idee verheißen, die vielleicht niemals erfüllt wird.²⁶

Ich verwende daher den Begriff der Konstellation in Anlehnung an Benjamin vor allem, um eine transdisziplinäre Brücke zwischen Literatur und Philosophie zu bauen, die aus meiner Sicht in den bisherigen Forschungskontexten der philosophischen Begriffsgeschichte oder Konstellationsforschung zwar eingefordert, aber anwendungspraktisch nur sporadisch eingelöst worden ist.²⁷ Die Arbeit erprobt daher folgenden Lösungsvorschlag: Während die philosophisch-theologische Lektüererichtung stets chronologisch – wenn auch mit einigen Rück- und Vorweisen operieren wird –, so bewegt sich die literaturwissenschaftliche Interpretation sprunghaft

26 Mit dieser weiteren Varianten in der Metaphernkette spiele ich auf Friedrich Nietzsches Aphorismus «Am Horizont des Unendlichen» aus der *Fröhlichen Wissenschaft* an. Hier wie auch im Folgenden nach der digitalen, kritischen Gesamtausgabe der Werke und Briefe zitiert. Friedrich Nietzsche: *Digitale Kritische Gesamtausgabe, Werke und Briefe*, basierend auf der Kritischen Gesamtausgabe von G. Colli und M. Montinari, Berlin, New York 1967–, herausgegeben von Paolo D'Iorio seit 2009-. Online abrufbar unter: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/FW-124> (zuletzt abgerufen und überprüft am 04.11.2022).

27 Vgl. hierzu Fred Rush: *Mikroanalyse, Genealogie, Konstellationsforschung*, S. 149–172. Rush hebt Benjamins Methode der Konstellation als «kritische Sozialtheorie» regressiver Verfahrensweisen hervor, die durch parataktische Zusammenschlüsse von beliebigen Begriffen oder Dingen Ähnlichkeiten, Korrespondenzen etc. herstellen, um eine tieferliegende Wahrheit oder Idee zur Darstellung zu bringen, die latent oder verborgen unter dem «Abfallhaufen vergangener Konzeptualisierungen» liegt (ebda., S. 157). Er bezeichnet sie jedoch ausschließlich als Sozialtheorie und kappt damit die Verbindungen, die Benjamins Arbeiten an der Methode auch immer schon aus der Richtung der Dichtung und Literatur motiviert und geleitet haben. Damit verspielt er auch Benjamins interdisziplinäre Bandbreite von Konzept und Konstellation, obwohl richtig erkannt wurde, dass Konstellationen keine Naturobjekt wie Sterne sind, sondern «Produkte sozialer Wechselwirkungen» und daher notwendig «unterbestimmt» bleiben, weil die gleichen Sterne auch in einer anderen Gestalt/Konstellation in Erscheinung treten können (ebda., S. 155). Dass der Begriff der Konstellation, aus der Astrologie entlehnt, selbst klärungsbedürftig ist, weil er nollens volens aus dem semantischen Bereich von *figura* kommt, wird in dieser begriffshistorischen Hinführung und Nachbearbeitung mitreflektiert. Darüber hinaus soll auch darauf hingewiesen werden, dass keine latente Substruktur oder eine ursprüngliche Idee Gegenstand dieser Untersuchung ist, sondern ein Wort, das zum Begriff wird, und als Begriff in verschiedenen Konstellationen eine Idee zur Darstellung bringt, aus der sich unterschiedliche Phänomene herauslösen lassen. Gegenstand dieser Untersuchung ist keine Idee an sich – denn diese bleibt diskursiv unbestimmt –, sondern ihre Darstellung. Vgl. hierzu erneut Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 214 ff. Für eine soziologische Theorie der Figuration nach Norbert Elias vgl. Hans-Peter Bartels: *Menschen in Figurationen. Ein Lesebuch zur Einführung in die Prozeß- und Figurationssoziologie von Norbert Elias*. Opladen: Leske + Budrich 1995, hier S. 26 ff.

stets nach vorne in die – von unserer Gegenwart aus betrachtet vergangenen – Zukunft, um nicht nur die Konstellation der Begriffe in Bewegung zu halten und die Vielverbundenheit mit der Literatur zu demonstrieren, sondern auch um zu zeigen, wie man begriffshistorisch mit dem literarischen Material verfahren kann, ohne es dem positivistischen Anspruch einer Erkenntnissuche nach dem *richtigen* Verständnis von Begriffen auszuliefern. Stets gilt es in den bewegten und bewegenden Konstellationen den Satz geltend zu machen, dass der Philosoph etwas setzt, was er beweisen muss, während die Literatur der Beweis ist, dass jede Setzung nur in Anführungsstrichen Geltung für sich beanspruchen kann. Die Literatur ist von der Beweislast befreit, warum sie wann zu welcher Zeit und an welchem Ort bestimmte Begriffe in ihrer Textur von Worten aufscheinen lässt, weil sich jede ihrer Setzungen im Raum des Wahrscheinlichen realisiert und konstituiert. Das machen sich gerade all jene Philosophen zunutze, die das literarische, poetische oder rhetorisch fikionalisierte Sprechen als Vehikel und Verkleidung philosophischer Theoreme verwenden (Bruno, Gracián, Rousseau, Nietzsche).²⁸ Literarisch-fiktionales Erzählen ist nicht der Gegenspieler des philosophischen Diskurses, es ist seine Reifeprüfung.²⁹ Die Literatur ist der Ort, wo die semantische Dichte und Breite von Begriffen ausgemes-

28 Deleuze und Guattari haben dafür dem Ausdruck «Begriffspersonen» geschaffen. Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Was ist Philosophie?* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, 70f. – Diese repräsentieren nicht den Philosophen, sondern sind vielmehr als Heteronyme zu verstehen. Hingegen ist der Name des Philosophen ein Pseudonym dieser Personen. Als «Agenzien des Aussageaktes» zeigen Begriffspersonen die Bewegung des Denkens, anstatt sie mit dem denkenden Ego des Philosophen zu verknüpfen (ebda., S. 73). In einigen Fällen – wie in demjenigen von Nietzsches Zarathustra – kommt es auch zu einer Symbiose mit ästhetischen Figuren, die der Literatur oder Malerei ähnlich sind. Das Denken formt sich in ihnen zu einem Affekt oder Perzept und widersteht damit Begriff zu werden (ebda., S. 74). An den Schnittstellen von Kunst und Philosophie entstehen so Begriffe als Figuren in einem nicht rhetorischen Sinne, die das Denken in Form von ästhetischen Effekten zur Darstellung bringen. Dennoch funktionieren Figuren und Begriffen auf zwei unterschiedlichen Achsen: Die Figur ist das Paradigma, das hierarchisch geordnet und referentiell ist. Der Begriff hingegen ist das Syntagma, eine nachbarschaftliche, horizontale Verknüpfung ohne hierarchische Verbindungen (ebda., S. 103ff.).

29 Ich schließe mich daher der weitsichtigen Formel Andrea Allerkamps an, die die Beziehung zwischen Philosophie und Literatur wie folgt festgehalten hat: «Literatur verfügt über eigene Verfahren zu argumentieren, ihr sind daher besondere Einsichten zu verdanken. Sie könnte Philosophie folglich davon befreien, nicht mehr philosophisch zu belehren – und diese Kur könnte für das Denken heilsam sein. Nicht über Literatur, sondern mit ihr zu philosophieren, könnte bedeuten, ihr keine präfabrizierten Kategorien überzustülpen. Statt ihre Zerstreuungen wie raue Oberflächen abzuhobeln mit dem Ziel, sie in bekannte Ordnungen zu überführen, könnte die Philosophie sich auf ihr freies Spiel einlassen.» Andrea Allerkamp: *Literatur und Philosophie: Urzelen, Konstellationen, Anekdoten und Bilder*. In: Andrea Allerkamp/Sarah Schmidt (Hg.): *Handbuch Literatur & Philosophie*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter 2021 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Band 11), S. 7–23, hier S. 10.

sen wird. Sie werden seziert und neu konfiguriert. Literatur ist die Anatomie von Konzepten in Konstellationen. Die Philosophie *spricht* von Figuren, die Literatur *macht* sie. Die Philologie *interpretiert* sie.

Geheimnisvolle Sprünge – und damit zurück zum vorhergehenden Zitat von Friedell – ergeben sich zum einen durch die Quellenlage, die oft große Lücken aufweist und sich daher keine kontinuierliche, gerade Linie von einem Ursprung zu einem vorläufigen Ende konstruieren lässt. Zum anderen sind gewisse Wandlungen und Wendungen der Lebensreise eines Begriffs an die Interpretationen der Autor:innen gebunden, die durch ihre verknüpfende und selektive Lektüre bestimmte Linien stärker nachzeichnen als andere, die virtuell zwar erhalten bleiben, aber in der Lektüre nicht aktualisiert werden. Jedes Forschungsinteresse ist durch subjektive Vorlieben, bestimmte wissenschaftliche Fragestellungen und von jenen Anreizen geleitet, die Egon Friedell in dem Zitat als «plötzliche Erhellungen» und «Verdunkelungen» bezeichnet hat. Auch in der so grundlegenden und objektiven Arbeit der historischen Rekonstruktion des Lebensweges eines Begriffs werden Forscher:innen immer wieder Entwicklungspfade finden, die ihr Interesse mehr fesseln als andere und sie daher auf unvorhersehbare Ab- und Umwege geraten. Das macht den Reiz dieser Forschung aus: die historische Interpunktion zwischen dem geradlinigen Weg und den unzähligen Umwegen, die den Forschenden von einem Begriff und seinen Bedeutungen in *Begriffs-Welten* entführen.

Vom bloßen historischen Kommentar führt der Weg dann auf das weite Feld der Spekulation und der Theoriebildung. Indem man die Biographie von Begriffen nacherzählt, schreibt man sich selbst in ihre Geschichte ein.³⁰ Jede Arbeit am Begriff oder Mythos ist daher immer auch schon eine Fortführung seines Lebens in der Gegenwart und bedingt die Möglichkeit einer noch nicht definierten Zukunft des Begriffs. Koselleck sah daher Synchronie und Diachronie ineinander verwoben, eine Verschränkung zeitlicher Dimensionen, die Geschichte als «permanente Gegenwart» lesbar werden lässt.³¹ Aus diesem Grund sind Verschiebungen und Asynchronizität zwischen den Begriffen und der Wirklichkeit vorprogrammiert. Synchrone und diachrone Schnitte bleiben Konstrukte des Historikers, die immer in «Sprech- und Tathandlungen» eingeflochten sind, sodass sich Wirklichkeiten stetig ändern, während Begriffe stabil bleiben oder aber neue Begriffe gebildet werden, die neue Wirklichkeiten freisetzen (29). Dementsprechend ist jede synchron gesprochene Sprache

³⁰ Vgl. hierzu auch Reinhart Koselleck: *Zeitschichten. Studien zur Historik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 61. Zu Koselleck im interdisziplinären Vergleich der Wissenschaftler:innen, die die Begriffsgeschichte als Disziplin formiert haben, vgl. Ernst Müller/Falko Schmieder: *Begriffsgeschichte und historische Semantik*, S. 278–337.

³¹ Reinhart Koselleck: *Begriffsgeschichten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 21. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

immer schon mit dem Arsenal ihrer geschichtlich verankerten Begriffe ausgestattet, wodurch sowohl Grenzen gesetzt als auch bestimmte Argumentationen erschlossen werden. Koselleck verwendet hierfür die einprägsame Metapher der «diachronen Schubkraft», die im Begriff unterschiedliche zeitliche Herkünfte mobilisiert und über die die Sprecher nicht willkürlich verfügen können. Jenseits der Souveränität der Sprecher besitzen Begriffe eine «zeitliche Binnenstruktur», die sich von den Ereignissen unterscheidet, «die sie auslösen helfen oder die sie erfassen sollen» (45).

Wenn man sich mit Begriffsgeschichte auseinandersetzt und versucht, sie als Disziplin zu etablieren, prägt man selbst wiederum Begriffe, die anderen Disziplinen entstammen. Friedrich Nietzsche blieb mit seinem Verständnis von Genealogie noch nah an der philologischen Kritik, auch wenn er sich der Leib-Metaphorik bediente, um seine Methode der Interpretation zu verdeutlichen. Michel Foucault griff ausgehend von Nietzsche auf die Archäologie zurück, um die verschütteten Episteme vom Sand der Zeit zu reinigen. Koselleck spricht von «Zeitschichten», «Veränderungsgeschwindigkeiten», «Beschleunigen» und «Verzögerungen» (60), Begriffe, die allesamt aus der Geologie stammen und die das Wechselverhältnis der Entstehung einmaliger Ereignisse und der Ordnung repetitiver Strukturen beschreiben sollen.³² Auf die Wiederholung bzw. Wiederholbarkeit solcher rekurrenter Strukturen kommt es gerade an, weil sich nur vor ihrem Hintergrund Innovation und Wandel ablesen lassen. Innerhalb des semantischen Spektrums eines Wortes können einige Bedeutungen erhalten bleiben, während andere sich mal schneller mal langsamer verschieben und ändern (61). Innerhalb der sprachlichen Sphäre sind die Verhältnisse geologisch geordnet, doch Koselleck spricht auch jene Sphäre an, auf die sie verweist und die nicht-sprachlich strukturiert ist. Er bezeichnet sie als «Sachgeschichte» und betont damit die eigentliche Schaltzentrale begriffsgeschichtlicher Forschung: «Denn das, was begriffen werden kann und begriffen werden muß, das liegt außerhalb der Begriffe,» womit er also an den «modischen Theorien, die die Wirklichkeit auf Sprache und sonst nichts reduzieren», Kritik übt (ebda.).

Damit stellt er sich gegen strukturalistische und poststrukturalistische Theorien, deren Vertreter:innen er zwar nicht direkt angreift, aber sich dennoch vehement gegen sie richtet, wenn er behauptet, dass Sprache «zwieschlächtig» ist, weil sie einerseits rezeptiv all das registriert, was außerhalb ihrer der Fall ist (vorsprachlich oder außersprachlich), und andererseits sich aktiv all das anverwandelt, was sich ihr als außersprachlich Gegebenes aufdrängt. Das führt ihn zu der

³² Wichtig ist hierbei anzumerken, dass sich Wiederholungsstrukturen ändern können und damit den Charakter von Einmaligkeit erlangen. Es ist gerade ihrer relativen Stabilität zu verdanken, dass sie einerseits Veränderungen ermöglichen und gleichzeitig selbst wandelbar sind. Daher kann auch die Konstatierung von Einmaligkeit nur durch Gründe plausibilisiert werden, wenn sie wiederholt wird (24).

Formel: «Ohne Begriffe keine Erfahrung und ohne Erfahrung keine Begriffe» (62). Bei Koselleck gibt es also einen Friedensschluss zwischen Sprache und außersprachlicher Wirklichkeit. Begriffe sind die Scharniere, die es möglich machen, die Tür mal in die eine mal in die andere Richtung zu öffnen. Heiner Schultz' Einteilung folgend hält Koselleck vier unterschiedliche Kategorien fest, mit denen das Verhältnis von Wortbedeutung und Sachverhalt beschrieben werden kann: (i) Wortbedeutung und Sachverhalt bleiben synchron wie diachron gleich, (ii) die Wortbedeutung bleibt sich gleich, aber der Sachverhalt ändert sich, sodass die neue Erfahrungswirklichkeit erst neue Begriffe erschaffen muss, um erfasst zu werden, (iii) die Wortbedeutung ändert sich und der Sachverhalt bleibt gleich, was wiederum eine Arbeit am Begriff erfordert, um der Wirklichkeit nachzukommen; und schließlich (iv) sowohl Wortbedeutung als auch Sachverhalt entwickeln sich in unterschiedliche Richtungen, sodass eine Beziehung zwischen beiden nicht mehr erkennbar ist. Dies erfordert dann die «begriffshistorische Methode», um festzustellen, «welche Wirklichkeit ehemals wie auf welchen Begriff gebracht worden war» (63).

Zwischen diesen vier Grundkategorien der Entwicklungsgeschichte von Begriff und Wirklichkeit gibt es natürlich allein schon aus der Empirie des Gegenstandes heraus Abweichungen und Variationen, zumal Wortbedeutung und Wortgebrauch in Bezug zur Wirklichkeit ein jeweils anderes Verhältnis besitzen.³³ Seiner geologischen Metaphorik der «Zeitschichten» folgend spricht Koselleck daher von «verschiedenen diachronen Tiefenstaffelungen», die sich in einem Begriff – wie die Sedimente in der Erdschicht – ablagern können (67). Am Beispiel des Wortes «status», der sich zum Begriff des Staates hin entwickelt, zeigt er auf, dass sich unterschiedliche Stadien in der Begriffsgeschichte manifestieren können: Zunächst wird mit einem bestimmten Wort eine Erfahrung registriert («*Erfahrungsregistraturbegriff*»), in einer zweiten Phase gehen die Bedeutungen über die Erfahrungen hinaus und eröffnen andere Zukünfte für die Entwicklung des Begriffs und seiner Bedeutungen wie auch seiner Erfahrungen («*Erfahrungsstiftungsbegriff*») und schließlich geht der Begriff bei weitem darüber hinaus, was er in der Erfahrungswirklichkeit

³³ Der Unterschied von Wort und Begriff ist hier nicht ganz einfach zu klären, da es beispielsweise in linguistischer Hinsicht keinen Grund dafür gibt eine Differenz zu setzen, wie Müller und Schmieder anmerken. Die Autoren führen daher weiter aus, dass Begriff bei Koselleck als Hyponym zu Wort verwendet wird, wobei ein Wort dann zum Begriff wird, wenn er mit besonderer historischer Bedeutung aufgeladen wird und damit durch die Definitionen nicht mehr einfach eindeutig bestimmbar ist – wie das Wort –, sondern der Interpretation bedarf. Sie halten fest: «Insofern sind Begriffe abgekürzte Chiffren oder Abkürzungen für heterogene Bedeutungen und Argumentationen.» Vgl. Ernst Müller/Falko Schmieder: *Begriffsgeschichte und historische Semantik*, S. 297.

bezeichnet hat: Er entwickelt sich zum Utopischen hin und wird zu einem «*Erwartungsbegriff*» (68). Nicht allen Begriffen ist diese Dynamik inhärent. Koselleck spricht daher von «Grundbegriffen» oder «innovationsträchtigen» Begriffen wie *ismus*-Verbindungen, die «Zukunftserwartungen» auslösen oder mobilisieren. Die entscheidende Formel der «Bewegungsbegriffe der Neuzeit» lautet: «Je geringer die Erfahrungsgehalte, desto größer die Erwartungen» (69). Rückwirkend bedeutet dies für die oben vorgebrachte These über das Verhältnis von Sprach- und Erfahrungswirklichkeiten, dass je weiter uns Begriffe von unserer erlebten und gelebten Wirklichkeit führen, desto *flexibler* und *sensibler* werden sie, um neue Wirklichkeiten zu erschaffen, die in unseren Erfahrungsräumen noch nicht ausgebildet sind. Sie strecken ihre Fühler aus, ertasten ihr Material – «gleichsam immanent sprachlich» (68) wie Koselleck betont – und erschaffen die Bedingungen der Möglichkeit von Erfahrung. Damit beschreibt Koselleck ein transzendentes Verfahren von Begriffsentwicklungen: Erfahrung registrieren, Erfahrung stiften, Erwartung auslösen.

Die hier vorgelegte Biographie des Begriffs *figura* versteht sich primär als eine Bestandsaufnahme lexikographischer Spuren, die in den nachfolgenden Kapiteln dieser Arbeit philosophie- und literaturhistorisch vertieft werden. Der Weg führt von einem *makroskopischen Mapping* von Wortbedeutungen hin zu einem *mikroskopischen Deuten von Begriffen*. Die Verwendung von Wörterbüchern als Stütze der historischen Rekonstruktion von Wortbedeutungen greift zunächst nur das Sprachmaterial auf, seine unterschiedlichen linguistischen Formen und Funktionen in der Diachronie. Sie dienen in diesem Sinne als Kartographie einer historischen Semantik, die meinem interessengeleiteten Anliegen, den Übergang von *figura* zum Figuren-Begriff zu verstehen, eine bestimmte Richtung gibt. Wörterbücher und allgemein enzyklopädische Werke sind Navigationsinstrument einer Leserichtung, die in weitere Quellen eintaucht, um sich ausgewählten semantischen Facetten eingehender zu widmen, die für die vorliegende Arbeit relevant sind und damit auch die Lücke vom Wort zum Begriff schließen.³⁴

Hinführend soll in einem diachronen Vergleich der Wörterbücher des Italienischen, Spanischen, Französischen, Englischen und Deutschen vom Mittelalter bis in die Neuzeit eine transregionale Karte nachgezeichnet werden. Es handelt sich um eine *Karte der Karten*. Im Zentrum der worthistorischen Rekonstruktion steht der

³⁴ Koselleck hebt Lexika und Wörterbücher als besonderes Quellenmaterial hervor, weil sie eben nicht nur Informationen dauerhaft – wenn auch stark normiert – zur Verfügung stellen, sondern eine sich langsam entwickelnde Serie von Bedeutungsschichten eröffnen, die durch den diachronen Vergleich den Wechsel von Wiederholung und Innovation dokumentieren: «Damit sind wir Forscher in der Lage, das allmähliche Sich-Aufladen neuer Bedeutungsschichten zu beobachten.» Reinhart Koselleck: *Begriffsgeschichten*, S. 97.

figure-Parcours durch die Enzyklopädie von Diderot und d'Alembert: Zum einen dient die Enzyklopädie aufgrund ihrer strukturell einmaligen, differenzierten und ausführlichen Einträge als Orientierung für die Anordnung der unterschiedlichen Bedeutungen, die die Wörterbücher des 19. Jahrhunderts stark geprägt haben. Zum anderen lässt sich so die Übersichtlichkeit der Darstellung gewährleisten, die durch eine zusätzliche Visualisierung den Leser:innen das Verfolgen der einzelnen Bedeutungsschichten erleichtern soll. Die Wahl dieser augenscheinlichen Zentralisierung auf die französischsprachige Enzyklopädie des 18. Jahrhunderts hat demnach darstellungspragmatische, aber auch epistemologische Gründe, die sich erst nach der Durchsicht und dem chronologischen Vergleich der ein- und mehrsprachigen Wörterbücher aus den einzelnen romanischen Sprachen ergeben haben. Denn dort geht es gerade nicht nur um die Definition von *figure* als Wort, sondern um die Interpretation des Begriffs in unterschiedlichen Disziplinen, die damit den Übergang zu einem fachsprachlichen Begriff – beispielsweise bei Buffon und Cuvier – markieren.

Da das Englische und Deutsche jeweils eigene Sprach(ge)schichten aufweist, möchte ich hier vor allem das Augenmerk auf semantische Abweichungen oder Besonderheiten zu den romanischen Sprachen legen, wobei ich mich in der mikroskopischen Deutung der deutschen Texte auf Lambert, Kant, Blumenbach, Goethe und Nietzsche beschränken werde und in die englischsprachige Auswahl insbesondere Francis Bacon, Thomas Hobbes, John Locke und David Hume aufnehmen werde. Zeitliche Verschiebungen, wechselseitige Dynamiken der Wiederholung bestimmter Definitionen, die über die Jahrhunderte hinweg tradiert werden, und das Hinzufügen neuer semantischer Verbindungen stehen im Zentrum. Geleitet wird die lexikographische Lektüre zum einen von der Frage, wie semantisch stabil *figura* im Wandel der Zeiten ist, oder – aus der Richtung der *figura*-Forschung³⁵ gefragt: Ist der Begriff tatsächlich so plastisch, formbar und flexibel wie Wissenschaftler:innen – einschließlich Erich Auerbach – behaupten? Die Beantwortung dieser Frage hängt zum anderen mit der Untersuchung zusammen, in welchem Verhältnis Wortbedeutung und Sachverhalt zueinanderstehen. Aus den nachfolgenden Ergebnissen wird im abschließenden Kapitel eine *Methodologie der letzten Dinge* vorgestellt.

35 Ernst Müller und Falko Schmieder führen in ihrer Einleitung zu dem kritischen Kompendium der Begriffsgeschichte die «Figura-Forschung» als eigenständiges Forschungsgebiet neben vielen anderen auf. Vgl. Müller/Schmieder: *Begriffsgeschichte und historische Semantik*, S. 20. Darüber hinaus wird insbesondere die deutschsprachige Romanistik mit Erich Auerbach, Leo Spitzer und Werner Krauss hervorgehoben, die Sprachgeschichte, Literaturwissenschaft und Philosophie zusammengeführt haben (ebda., S. 430–443).

1.2 Figur – Form – Gestalt: Eine vergleichende Wort- und Begriffsgeschichte

1.2.1 Italien, Frankreich, Spanien, England und Deutschland

Bevor der *figure*-Parcours durch die Enzyklopädie ausführlich vorgestellt werden soll, gilt es zunächst die semantischen Linien aus dem Altitalienischen und -französischen bis ins 18. Jahrhundert nachzuzeichnen.³⁶ Im Allgemeinen ist festzuhalten, dass sich im 16. und 17. Jahrhundert die Wörterbücher in Italien ohne eine zugrundeliegende sprachwissenschaftliche oder theoretische Systematik langsam entwickelten. Sie folgten meist dem Aufbau lateinischer Wörterbücher, wobei die Grenze von rein sprachnormierenden, einsprachigen Wörterbüchern zu enzyklopädischen Werken recht fließend verlief.³⁷ «Dizionario» bezeichnete meist ein mehrsprachiges Wörterbuch, «vocabolario» bezog sich auf einsprachige Wörterbücher. Es ist daher wichtig hervorzuheben, dass sich insbesondere in Frankreich die einsprachigen Wörterbücher aus den mehrsprachigen (Französisch/Latein) entwickelt haben. In Italien hat sich hingegen eine Trennung zum Latein früher eingestellt.³⁸ Volkssprachlich-lateinische Wörterbücher hatten die Funktion vor allem das Latein zu erklären und nicht das «volgare» zu normieren. Gleichzeitig war das Schreiben des «volgare» durch die territoriale Zersplitterung

36 Die Auswertung erfolgte für das Italienische und Französische mittels digitaler Suchmaschinen. Für das Französische wurde die mittelalterliche Lexik online ausgewertet unter Zuhilfenahme der Meta-Datenbank des *Dictionnaire du Moyen Français 1330–1500*, einzusehen und zu recherchieren unter: <http://www.atilf.fr/dmf/> (zuletzt aufgerufen und überprüft am 04.11.2022). Für die Auswertung der altitalienischen Lexik habe ich die digitale Suchmaschine *Tesoro de la lingua italiana delle origini* (1997) von Pietro G. Baltrami konsultiert, online recherchierbar unter: <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/> (zuletzt aufgerufen und überprüft am 04.11.2022). Für das mittelalterliche Spanisch ist eine solche digitale Suche noch nicht vorhanden, wird aber bereits in einem Projekt der Digital Humanities an der Universität Heidelberg erarbeitet. Online abrufbar unter: <http://www.adw.uni-heidelberg.de/dem/projekt/genesis.html>. Die frühesten historische Funde für den Begriff *figura* im Spanischen können daher zunächst nur für das frühe 15. Jahrhundert belegt werden. Vgl. hierzu die digitale Recherche im *DICCA XV – Dizionari del castellà del segle XV a la Corona d'Aragó* herausgegeben von Coloma Lleal (dir.) an der Philologischen Fakultät der Universität Barcelona. Online abrufbar unter: <http://ghcl.ub.edu/diccxv/dictionary/SearchAllLemas> (zuletzt aufgerufen und überprüft am 04.11.2022).

37 Vgl. hierzu Gunnar Tancke: *Die italienischen Wörterbücher von den Anfängen bis zum Erscheinen des Vocabolario degli Accademici della Crusca (1612). Bestandsaufnahme und Analyse*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1984, S. 21f. (Reprint 2017 Walter de Gruyter)

38 Ebd., S. 26.

Italiens immer auch schon an einen Dialekt gebunden, der kaum überregional verwendet worden ist und daher die Reichweite dieser Wörterbuch nur sehr begrenzt war.³⁹ Erst mit dem 1612 veröffentlichten und durch die Gründung des privaten Gelehrtenzirkels *Accademia della Crusca* (1582) vorbereiteten Wörterbuchs des Italienischen *Vocabulario degli Accademici della Crusca* kann man von einem sprachnormierenden Lexikon des «volgare» sprechen, in dem der Dialekt des Florentinischen leitend wurde.⁴⁰ Die Sprache der Dichter – Dante, Petrarca und Boccaccio – ist als Referenzrahmen für *gutes* Italienisch genommen und in den späteren Auflagen bis 1700 mit Autoren wie Machiavelli, Castiglione und Tasso erweitert worden. Zeitgenössische Wörter wurden berücksichtigt. Allerdings blieben etymologische Referenzen unterrepräsentiert und tauchten eher selten in den einzelnen Artikeln auf.⁴¹ Kritisiert wurde auch die sehr eingeschränkte Auswahl der Autoren, die Begrenzung auf das Toskanische und die Antiquiertheit einiger Begriffe, die meistens nur einen Verweis auf veraltete Beschreibungen aus Originalquellen tradierten.⁴²

Abbildung 6 zeigt graphisch wie sich im Altitalienischen die Bedeutung von *figura* als äußeres, visuelles Erscheinungsbild mit besonderem Bezug zur menschlichen Körperform herauskristallisiert hat (Gesicht, typische Gesichtszüge, Ebenbildlichkeit mit Gott).⁴³ Zugleich wird der Begriff zur Bezeichnung eines künstlich erschaffenen Vorstellungsbildes von etwas Physischem verwendet, sodass er im weiteren Sinne nicht

39 Ebda., S. 48.

40 Wolfgang Schweickard: *Vocabulario degli Accademici della Crusca*. In: Ulrike Haß (Hg.): *Große Lexika und Wörterbücher Europas. Europäische Enzyklopädien und Wörterbücher in historischen Porträts*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter 2012, S. 53–64, hier S. 54.

41 Ebda., S. 58f.

42 Ebda., S. 59.

43 In dem ersten gedruckten einsprachigen Wörterbuch *Lessicografia della Crusca, Vocabolario degli accademici della Crusca*, das kontinuierlich in verschiedenen Auflagen erschienen und durch einen privaten Gelehrtenzirkel initiiert worden ist, wird diese Bedeutung stets als erste angeführt und tradiert. Bis zur Auflage aus dem Jahre 1739 bleibt die Bedeutung von *figura* homogen und stabil. Vgl. *Compendio del vocabulario de la crusca. Tomo secundo*. Firenze: Domenico Maria Manni 1739. Bereits in der ersten Edition von 1612 sind diese Bedeutungsrichtungen klar fixiert und mit Verweisen aus der Literaturgeschichte – insbesondere Dante – belegt. Vgl. *Lessicografia della Crusca, Vocabolario degli accademici della Crusca*. Venezia: Appresso Giovanni Alberti 1612, S. 347. Zum Vergleich siehe auch das Wörterbuch von Antonio Bevilacqua: *Vocabulario volgare, et latino*. Venezia: Aldo Manuzio 1573, S. 23v. Ebenso das zweisprachige Lexikon Italienisch/Englisch von John Florio: *Queen Anna's New World of Words, or Dictionarie of the Italian and English tongues*. London: Melch. Bradwood 1611, S. 187.

nur auf physisch anwesende Körper referiert (Schema, Form, Disposition), sondern auch auf die Repräsentation/Darstellung von abwesenden Dingen.⁴⁴ Metasprachlich bezeichnet *figura* außerdem die Wort- und Satzstellung in der Grammatik. Darüber hinaus kann der Begriff sowohl als magisches Zeichen, mathematische Zahl oder Symbol und Allegorie verstanden werden.⁴⁵ Für all diese Bedeutungen gibt es Referenzen aus den durchsuchten mittelalterlichen Textquellen und Materialien insbesondere mit Verweis auf Dante und Boccaccio, sodass man davon ausgehen kann, dass insbesondere die volkssprachliche Dichtung zu einem Bedeutungszuwachs von *figura* auch im Sinne von *Person* und *Ereignis* innerhalb einer erzählten Geschichte beigetragen hat.

Im Vergleich zur mittelalterlichen Lexik von *figura* im Altfranzösischen gibt es kaum Abweichungen wie Abbildung 7 veranschaulicht. Die drei leitenden Bedeutungen des Begriffs kulminieren in der semantischen Trias «configuration, structure, forme» und reichen von der astrologischen Konstellation zur Zeichnung von Oberflächen, soliden Körpern und geometrischen Formen bis hin zu der rhetorischen Funktion sprachlicher Figuren. Mit *figure* ist jedoch auch die spezifische Art und Weise («manière, façon de») gemeint wie etwas beschaffen ist. Sie verweist damit auf die Natur oder den Charakter einer Sache («nature, caractère»). Im Wörterbuch der französischen Sprache des 14. Jahrhunderts von Sainte-Palaye findet man darüber hinaus semantische Bezüge zu «visage», «beauté» und «créature».⁴⁶

44 Vgl. hierzu erneut das *Vocabolario degli accademici della Crusca*. Venezia: Appresso Giovanni Alberti 1612, S. 347, in dem als Referenzen für Figuren in der Dichtung – sowohl als dargestellte Personen als auch als sprachliche Figuren – Boccaccio, Dante und Petrarca angeführt werden. Es gibt hier jedoch eine semantische Facette, die im Vergleich mit den anderen romanischen Sprachen nicht auftaucht: «Figura» verweist auch auf die Natur der Frau («la natura della femmina»), die im Lateinischen mit «cunus» belegt ist, was sich auf das weibliche Geschlechtsteil bezieht. Als Beispiel wird der Fortpflanzungsakt bei einer Stute beschrieben, deren «figura» sich dem Gaul nicht öffnet und dieser die Lust verliert sich zu paaren. Offensichtlich wird der Begriff hier als eine Art von sprachlicher Zensur verwendet, um einen anrühigen Begriff, der das weibliche Geschlechtsteil beschreibt, symbolisch zu überformen und seine Semantik dadurch abzumildern.

45 Vgl. hierzu in der dritten Auflage des *Vocabolario degli accademici della Crusca*. Firenze: Nella stamparia dell'Accademia della Crusca 1691, S. 686. Neben der lateinischen wird nun auch die griechische Wortherkunft von «eidos» angegeben und ein direkter Bezug zu den Bildenden Künsten hergestellt, während die theologische und mystische Bedeutung der Zahl in den Hintergrund tritt. In der fünften Auflage rücken die poetisch-figurative Bedeutung («poeticam. e figuratam. per la Cosa stessa in quanto ci vien reppresentata dalla sua forma») und die physische Körperform von Menschen («e per il Corpo umano, Persona») und Tieren («esterior forme degli animali») noch stärker in den Vordergrund und bleiben konstante und leitende Bedeutungsfacetten des Begriffs. Vgl. hierzu *Vocabolario degli accademici della Crusca*. Firenze: Tip. M. Cellini 1863–1923, S. 70, Vol. 6.

46 Vgl. Jean-Baptiste de la Curne du Sainte-Palaye: *Dictionnaire historique de l'ancien langage François ou Glossaire*. Paris: H. Champion (Niort) 1882, S. 211.

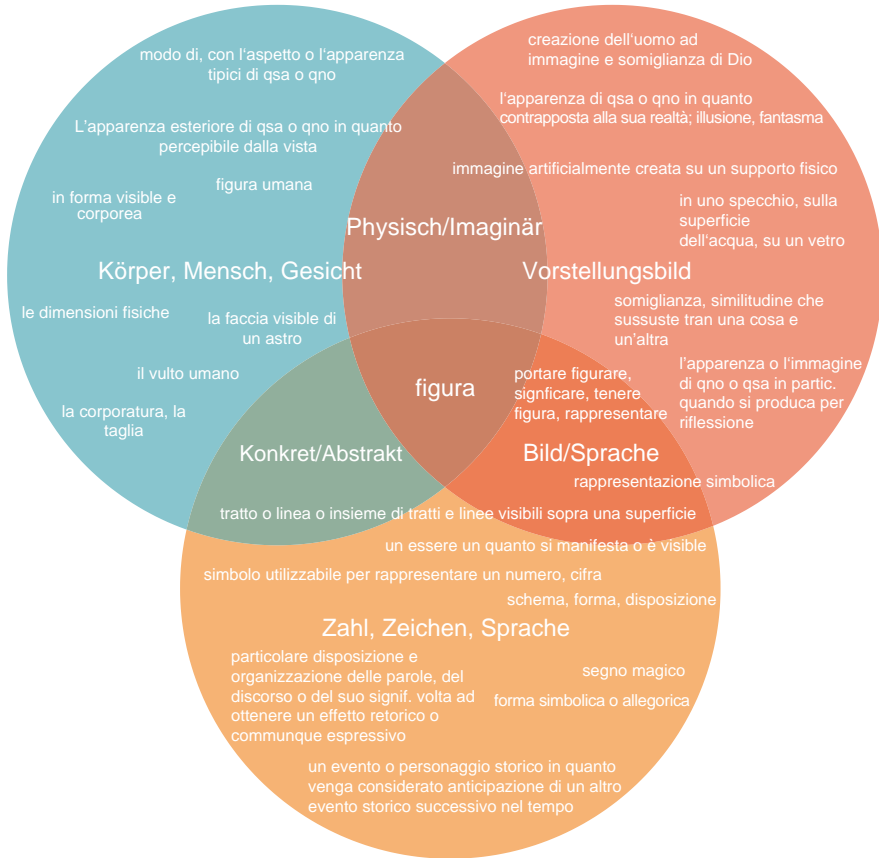


Abb. 6: Diagramm sprachhistorische Entwicklung im Italienischen.

Ebenso zeigt sich in dem Lexikon des Sprachhistorikers Frédéric Godefroy, dass *figure* bereits im 14. Jahrhundert mit Begriffen wie *personnage* oder *personne* oder aber im Sinne von «en présence» und «en face» korreliert.⁴⁷ Das Verb *figurer* steht dabei im Kontext von Verben des Erschaffens und Herstellens von Bildern und Modellen. Sichtbarkeit, Präsentation und Repräsentation, distinkte Formgebung, Körperlichkeit/Dinglichkeit und Bildlichkeit werden ausgehend vom Lateinischen und Italienischen auch im Französischen zu den entscheidenden begriffshistorischen Do-

⁴⁷ Vgl. Frédéric Godefroy: *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX au XV*, Bd. 3. Paris: F. Vieweg 1884, S. 791.

minanten von *figura/figure*. Um 1600 ändern sich die Bedeutungsnuancen nur kaum. Jean Nicot hält 1606 in seinem *Thresor de la langue francoyse* (Lateinisch/Französisch) daher nur die beiden wesentlichen Bedeutungskonnotationen von Zeichnung, Schema und Porträt fest.⁴⁸ Weitere Varianten kommen nicht hinzu, was sich um 1700 durch die weitere Systematisierung des Französischen als Nationalsprache allerdings schlagartig ändert.

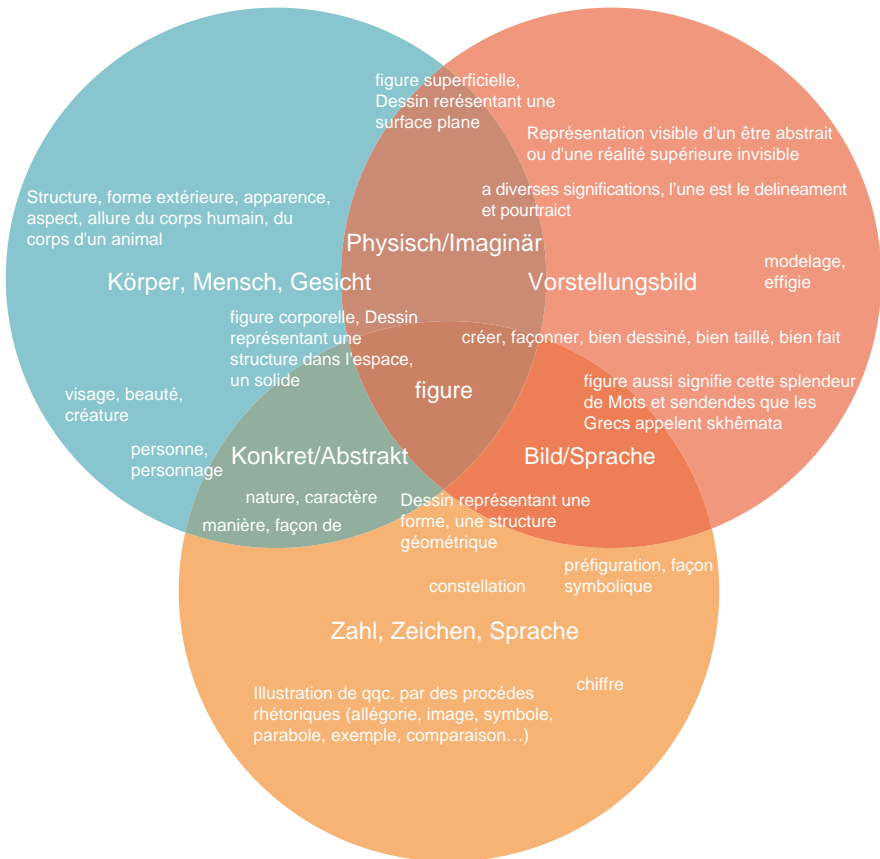


Abb. 7: Diagramm sprachhistorische Entwicklung im Französischen.

⁴⁸ Jean Nicot: *Thresor de la langue francoyse*. Paris: D. Douceur 1606, S. 287.

In Antoine Furetières *Dictionnaire universel* (1690) blüht das Spektrum der *figure*-Bedeutungen auf: Der Begriff wird quer durch die Künste und Wissenschaften gelesen und ergibt damit einen sehr interdisziplinär angereicherten Begriff, der von der Geometrie und der Physik mit Bezug zur äußerlichen Oberfläche und der Beschaffenheit von Körpern, über die Malerei (Linien, die eine menschliche oder tierische Gestalt darstellen) und Plastik bis zur Darstellung von Figuren im Roman reicht, wobei als literarisches Exemplar der Gattung Mensch vor allem auf Cervantes *Don Quijote* verwiesen wird.⁴⁹ Schließlich werden weitere naturphilosophische Spezifika hinzugefügt: In der physikalischen Bedeutung meint *figure* die Konfiguration von Körpern, sodass es zwar Körper mit derselben Natur gibt, aber sie sich gerade in ihrer *figure* unterscheiden. In dem ersten offiziellen Lexikon der französischen Sprache – dem *Dictionnaire de l'Académie française* (1. Auflage 1694)⁵⁰ – gibt es im Vergleich zu Furetière keine wesentlichen Bedeutungsverschiebungen. Auch das Spektrum der Disziplinen, in denen *figure* auftritt, bleibt unverändert («la forme extérieure d'une chose matérielle»). Erst in der vierten Auflage von 1762 werden zahlreiche andere Anwendungskontexte eröffnet insbesondere in Bezug auf das menschliche Verhalten («signifie aussi l'état bon ou mauvais où une personne est dans le monde à l'égard de ses affaires, de son crédit»)⁵¹ Eine bestimmte *Figur machen* («faire figure») wird damit nicht nur auf unbelebte Dinge oder die äußere Form von Körpern bezogen, sondern auch auf die Komplexität von Verhaltensstrukturen im gesellschaftlichen Kontext. Stets geht es um das mit den Augen nachvollziehbare Handeln. *Figure* ist das *Bild*, das wir uns von einem Menschen aufgrund seines Verhaltens machen. Sie ist die soziale und sichtbare Struktur des Handelns («pour dire, faire und Bonne figure, être dans une situation considérable, paroître beaucoup, faire beaucoup de dépense»)⁵².

49 Antoine Furetière: *Dictionnaire universel*, Bd. 2. Den Haag, Rotterdam: Arnaud et Reinier Leers 1690, S. 53/54.

50 *Dictionnaire de l'Académie française*, dédié au Roy, Bd. 1. Paris: Vve J.B. Coignard 1694, S. 454/455.

51 *Dictionnaire de L'Académie française*. Paris: Vve J.B. Coignard 1762, S. 742 (4. Auflage).

52 Im *Dictionnaire critique de la langue française* (Marseille: Jean Mossy 1787–88, S. 244) von Jean-François Féraud gibt es keine Bedeutungserweiterung. Auffällig ist nur der Wechsel zwischen den Begriffen *corps* und *chose*.

Da sich die ersten spanischen Wörterbücher am Italienischen,⁵³ Französischen,⁵⁴ aber auch am Deutschen⁵⁵ und Englischen⁵⁶ orientierten und daher

53 Cristóbal de las Casas verwendet «figura» im Spanischen aus der Übersetzung des Italienischen «sembianza» und betont vor allem die Partizipkonstruktionen im Spanischen wie «figurado», «figurato» und auch «figuratio», wobei letzterer Begriff insbesondere auf «místico» verweist und damit «figura» in den theologisch-mythischen Kontext stellt. Vgl. Cristóbal de las Casas: *Vocabulario de las dos lenguas Toscana y Castellana*. Venedig: Oliuier Alberti 1604, S. 375. Lorenzo Francosini folgt bei der Bezeichnung des spanischen «figura»-Begriffs der Bedeutung des menschlichen Gesichts («faccia dell'huomo») und des Gesichtssinns («viso»), wobei er auch auf die astrologische Bedeutung der Zodiac-Zeichen hinweist. Vgl. Lorenzo Francosini: *Vocabolario italiano, e spagnolo non più dato in luce [...]*. Geneva: appresso Samuel Chouet 1665 [Rom 1620, nella stamperia della R. Cam Apost], S. 271. Die verbale Form «figurarsele una cosa» wird als eine Fähigkeit beschrieben, mit der man sich abwesende Dinge vor Augen stellen kann.

54 César Qudin belegt das spanische Verb «figurar» mit der französischen Entsprechung «figurer, representer, effigier, pourtriere» in Referenz auf das Zeichnen des Gesichts («le trait de façon de quelque chose»). César Qudin: *Tesoro de las dos lenguas francesa y española*. Paris: Honoré Champion 1606. Weitere Wörterbücher die in diesem Zeitraum veröffentlicht wurden, wie Girolami Vittori: *Tesoro de las tres lenguas española, francesa, y italiana*. Genf: Philippe Albert & Alexander Pernet 1607 und John Minsheu: *Vocabularium Hispanico-Latinum et Anglicum copiosissimum*, [...]. London: William Standby and Eliot's Court Press 1617, verharren bei der lateinischen Grundbedeutung und verhandeln keine neuartigen spanischen Wendungen. Außerdem wird in dem mehrsprachigen Lexikon *Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa* (1606) ähnlich wie im Englischen «figurilla» als «petite figure» übersetzt. Vgl. Jean Palet: *Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa*. Bruxelles: Rutger Velpius 1606. Allerdings gibt es in beiden Wörterbüchern keine Verweise auf Begriffe wie *forma* oder *persona*.

55 Mit Mez de Braidenbach erschließt sich über die Zweisprachigkeit zum Deutschen erneut «figura» als «Gestalt» und «Bildung», «figuramente» verweist auf «durch die Bildung» und das Partizip «figurado» wird gleichgesetzt mit «gestaltend, entwerfend». Wie bereits im Abgleich mit dem Italienischen wird *figura* hier nun in Anlehnung an das Deutsche als gestalterische, produktive Tätigkeit (Herstellen, Machen) verstanden. Vgl. Mez de Braidenbach: *Diccionario muy copioso de la lengua Española y Alemana hasta agora nunca visto*. Wien: Kürner 1670.

56 Im mehrsprachigen Wörterbuch von Richard Perceval wird «shape» mit «figura» übersetzt, wobei die Verniedlichungsform «figurilla» mit «little picture» gleichgesetzt wird. Vgl. Richard Perceval: *A Dictionary in spanish and english*. London: John Haviland for Edward Blount 1623, S. 126. Hier wird auch die verbale Form «figurar» in «to form», «to fashion» oder «to frame» übertragen, wobei hervorzuheben ist, dass etwas repräsentiert wird, das abwesend ist. Die adjektivische Bedeutung von «figurativo» wird mit dunklen, verschleierte, hermetischen Sinn gleichgesetzt, etwas, das man nur schwer verstehen kann. «Shape», «Gestalt» und «figura» bilden durch Übersetzungsprozesse aus dem Englischen eine gemeinsame w orthistorische Linie. Bereichert werden diese Konnotationen durch Henríquez (1679), der «figura» mit «character, persona, actor» umschreibt. Baltasar Henríquez: *The-saurus utriusque linguae hispaniae, et latinae*. Madrid: ex typographia Ioannis Garcia Infaçon 1679, S. 110. Es gibt demnach zum Ende des 17. Jahrhunderts eine Verlagerung der Bedeutung zu Figuren des Theaters, dem Drama und der literarischen Figur, wobei gleichzeitig die Bedeutung in Richtung der Rhetorik («figura en retorica» = schema) und «figurar» im Sinne von «formar» erhalten bleiben.

mehrsprachig aufgebaut waren, gibt es dort keine Abweichungen oder semantische Neuerungen. Eines der frühesten einsprachigen Wörterbücher von Antonio de Nebrija, einem der wichtigsten intellektuellen Wegbereiter der frühen spanischen Lexikographie,⁵⁷ verzeichnet lediglich den griechischen Bezugspunkt zu «skema» und zu geometrischen Flächenfiguren.⁵⁸ Doch bereits 1611 hält Sebastián de Covarrubias y Orozco im *Tesoro de la Language castellana o española* mit Verweis auf die lateinischen Begriffe «figura», «forma» und «species» folgende Definition fest: «por dar forma a cierta materia [...]. Y el talle, y forma de qualquiera cosa, llamamos figura» – und zwar mit explizitem Bezug auf ein lateinisches Zitat von Cicero, in dem der Begriff auf die gesamte Körperstatur bezogen wird. Erst nach diesem Zitat folgt der Hinweis des Autors, dass «figura» auch Personen («personajes») in Komödien bezeichnet. Es folgt die Aufzählung verschiedener Charaktertypen mit der Schlussfolgerung: «Tomase figura principalmente por el rostro, por ver la principal parte en la qual nos diferenciamos nos de otros.»⁵⁹

Abbildung 8 zeigt eine zusammenfassende Darstellung der unterschiedlichen Bedeutungen von 1417 bis zur ersten offiziellen Enzyklopädie der spanischen Sprache *Diccionario de autoridades* (1726–1739), wo im dritten Band von 1732 eine komplexe Auffächerung der Bedeutung von *figura* vorzufinden ist.⁶⁰ Die Übersetzung des Begriffs stützt sich hauptsächlich auf die Übersetzungen aus dem Lateinischen. Der Begriff wird dabei sowohl auf den Körper und das Gesicht des Menschen bezogen als auch auf eine ganz bestimmte Gestalt oder eine spezifische Verhaltensweise. Das Prädikat «hacer figura» ist hochgradig kontextsensitiv und polysemisch bestimmt ähnlich wie im Französischen. Darüber hinaus dominiert die Semantik des Zeichnens, der Zeichnung und der ästhetischen Repräsentation von Körpern in den Bildenden Künsten. Die rhetorischen und auch theologischen

57 Eine Zusammenfassung der wichtigsten historischen Etappen in Bezug auf die spanische und auch portugiesische ein- und mehrsprachige Lexikographie bietet Ulrike Mühlshlegel: *Enciclopedia, vocabulario, diccionario. Spanische und portugiesische Lexikographie im 17. und 18. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Vervuert 2000, S. 49–99.

58 Antonio de Nebrija: *Gramática castellana*, Salamanca: Juan de Porras 1492. Zu nennen wäre hier auch das vom Autor herausgegebene zweisprachige Wörterbuch (Spanisch/Lateinisch), in dem die Bedeutung von *figura* zugleich als *Gestalt* und als *Bild* einer Sache aufgefasst wird. Vgl. Antonio de Nebrija: *Dictionarium latinohispanicum, et vice versa hispanicolatinum: dictionnaire latin-expagnol*. Salamanca: In aedibus Ioannis Steelsij 1560.

59 Sebastián de Covarrubias y Orozco: *Tesoro de la Language castellana o española*. Madrid: Luís Sánchez 1611, S. 403–404.

60 *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero de las voces*, Bd. 3, editado por la Real Academia Española. Madrid: en la Imprenta de la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro 1732, S. 749. Vollständig digitalisiert und abrufbar unter: <https://webfrrl.rae.es/DA.html> (zuletzt abgerufen und überprüft am 04.11.2022).

Bedeutungsschichten treten weitestgehend in den Hintergrund, d. h. dass sie weiterhin noch tradiert, aber nicht ausführlich bestimmt oder erweitert werden. Auch die mathematische und geometrische Bedeutung wird nicht weiter kommentiert. Aus der semantischen Schnittmenge der Begriffskonstellationen geht hervor, dass *figura* im Spanischen vor allem die anthropologisch, physische Präsenz des Menschen (oder der Tiere) meint und zugleich das künstlich hergestellte oder im Geiste gezeichnete Vorstellungsbild.

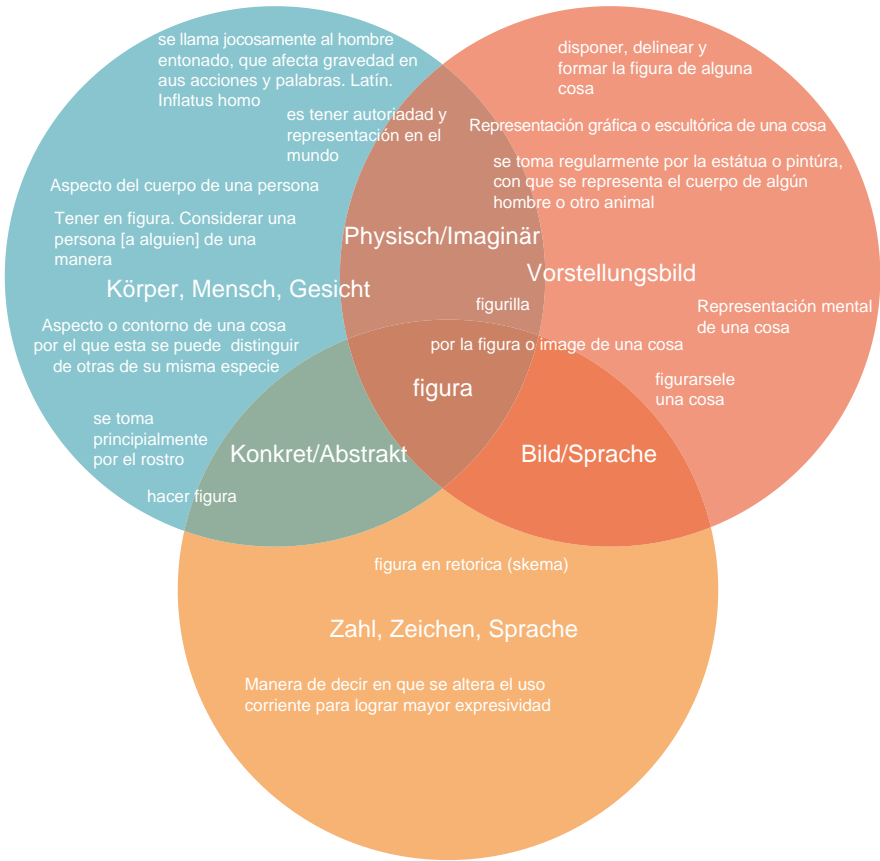


Abb. 8: Diagramm sprachhistorische Entwicklung im Spanischen.

In englischsprachigen Wörterbüchern ergibt sich ein ähnliches semantisches Feld von *figura* als *figure*, allerdings zunächst in der Verbform «to figure» im Sinne von «to shadowe, or represent, counterfaite». Gemeint ist also die Schattenzeichnung oder

die Silhouette.⁶¹ Die Recherche des Wörterbuchs des Middle English (ca. 1150–1500) hat ergeben, dass «figüre» mit englischen Formen wie «figour», «fegure», «vigure/vigour» oder «wygur» in unterschiedlichen Kontexten ähnliche Verwendungsweisen aufweist wie in den romanischen Sprachen. Die meisten Belegstellen referieren auf «shape, form, appearance» mit Bezug zum Körper, zum Gesicht und vor allem zu lebendigen Dingen («an embodied living form») insbesondere Menschen («person», «human being», «a personage») oder deren gezeichnete Figur. Die theologischen Referenzen reichen von der Inkarnation Christi bis zu «prefiguration», das in die Bedeutung von «foreshadowing» übergeht.⁶² In Abbildung 9 lässt sich außerdem erkennen, dass «type» und «figure» in Bezug auf das Alte Testament dasselbe bedeuten und auf eine Ähnlichkeitsrelation im mystischen Sinne schließen lassen: Das typische («typicall») ist das mystische («mysticall»), das als Schatten oder Figur von etwas anderem fungiert.⁶³ Zugleich wird mit «transfigure» die Verwandlungsfähigkeit («metamorphosis») von Formen und Figuren hervorgehoben.⁶⁴

Im 18. Jahrhundert kommt schließlich eine weitere Bedeutungsfacette hinzu. Im *Universal Etymological Dictionary* (1756) von Nathan Baily werden rhetorische Figuren nicht einfach nur als Schmuck der Rede definiert. Gott hat dem Körper Selbstverteidigungsmechanismen gegeben, die auch die Seele besitzt. Daher gibt es eine Äquivalenzbeziehung zwischen dem Gebrauch der Sprache und den Gesten des Körpers: Wenn man sprachliche Figuren verwendet, handelt die Seele im Einklang mit dem Körper, um sich zu schützen: «Figures in discourse are as proper to defend the mind, as postures are to defend the body in corporeal attacks.»⁶⁵ Rhetorik ist somit nicht ein vom Menschen gemachtes System, sondern ein gottgegebenes *Selbstverteidigungsrepertoire*. Sie sind den theatralischen Figuren ähnlich, die der Orator verwendet. Darüber hinaus vergleicht Baily sie auch mit den Positionen beim Tanzen oder Kämpfen. Er versammelt die bereits gängigen Bedeutungen, die sich im 18. Jahrhundert in den romanischen Sprachen gefestigt haben und sich transdisziplinär ausdehnen – von der Theologie und Grammatik, zur Architektur, Malerei und dem Tanz. Von der chimärischen Vision

61 Vgl. Robert Cawdrey: *A Table Alphabeticall of Hard Usual English Words*. London: Robert A. Peters 1604. Auf den semantischen Zusammenhang von «shape» und «figure» wird nicht verwiesen, wohl aber auf die semantische Verwandtschaft zu «to personate».

62 Vgl. das vollständig digitalisierte *Middle English Compendium* bereitgestellt von der University of Michigan: https://quod.lib.umich.edu/m/middle-english-dictionary/dictionary/MED15924/track?counter=1&search_id=1302150 (zuletzt abgerufen und überprüft am 04.11.2022).

63 Vgl. Henry Cockerman: *English Dictionary*. New York: Huntington Press 1623, S. 188.

64 Henry Cockerman: *English Dictionary*, S. 184.

65 Vgl. Nathan Baily: *Universal Etymological Dictionary*. London: Printed for T. Osborne et al. 1756. (4. Auflage) (keine Paginierung)



Abb. 9: Diagramm sprachhistorische Entwicklung im Englischen.

bis zum konkret gezeichneten Bild auf der Leinwand reicht das Spektrum des geistigen Vorstellungsbildes. Darüber hinaus werden die semantischen Bezüge zu den Begriffen *person* oder *character* immer deutlicher und präziser. Mit dem Begriff des Charakters ist nicht mehr nur ein schriftliches Zeichen gemeint, sondern auch eine bestimmte Konstitution von geistigen und persönlichen Eigenschaften, die ein Individuum ausmachen, wobei das äußere Erscheinungsbild meist mit Begriffen wie *beauty* oder *elegance* umschrieben wird. Durch die Systematisierung und Standardisierung der Begriffe in der *Encyclopedia Britannica Vol. 1–12 (1745–1793)*⁶⁶

⁶⁶ *Encyclopedia Britannica, or a Dictionary of Arts, Sciences, and Miscellaneous Literature [...]*, Vol. 7 London: Printed for A. Bell and C. Macfarquhar 1797, S. 229–235. Eine interdisziplinäre Aus-

werden diese Bedeutungen nicht mehr erweitert, sondern nur mit ausführlicheren Belegstellen präzisiert, wobei in den leitenden ersten Einträgen zur Bedeutung von *figure* Mathematik, Arithmetik und Physik als Disziplinen dominieren – neben der Kunst des Zeichnens, des Handwerks und der Manufaktur.⁶⁷

Weitaus komplizierter und komplexer vollzieht sich die Begriffsdifferenzierung von *Figur* und *Gestalt* im Deutschen, auch wenn das mittelhochdeutsche «*figûre*» und «*gestalt*» sowie «*forme*» synonym verwendet werden und – wie bereits in den romanischen Sprachen als auch dem Englischen – das äußere Erscheinungsbild einer Sache, eines Körpers oder Menschen meinen.⁶⁸ Die Semantik von «*figûre*» weist zwar in Richtung des deutschen Begriffs «*Gestalt*», dennoch ist umgekehrt der Gestalt-Begriff nicht mit «*figûre*» gleichzusetzen. Als lateinische Referenz wird nicht «*figura*» genannt, sondern «*habitus*» und «*facies*», was wiederum zur ursprünglichen, aus der Theologie stammenden Bedeutung zurückführt, die bereits im Italienischen angeführt worden ist.⁶⁹ Zu dieser wichtigen semantischen Differenzierung zwischen *Figur* und *Gestalt* haben auch Jakob und Wilhelm Grimm beigetragen. Sie verweisen auf die nationalspezifische Entwicklung des Figur- und Gestaltbegriffs, die sich bereits sehr früh im 13. Jahrhundert herauskristallisiert hat.⁷⁰ Der Begriff *Figur* ist zwar im Deutschen mit dem Begriff *Gestalt* als Übersetzungsvariante belegt, allerdings verzichtet letzterer auf die rhetorischen und geometrischen Bedeutungsaspekte.

weitung auf die Naturwissenschaft, wie es in der französischen Enzyklopädie aufgeführt ist, wird in der *Britannica* nicht unternommen.

67 Auch im Oxford Dictionary, das seit Mitte des 19. Jahrhunderts von der Philological Society herausgegeben wird, finden sich nur wenige semantische Neuerungen. Vgl. *A New English Dictionary on Historical Principles: Founded Mainly on the Materials Collected by the Philological Society*, Bd. 4. Oxford: The Clarendon Press 1900, Sp. 205–206. «The form of anything as determined by the outline» im Sinne von «external form» und «shape generally» bildet auch hier den gemeinsamen semantischen Nenner, wobei das englische Wörterbuch nicht auf die lateinische Bedeutung von *figura*, sondern auf den griechischen Begriff *σχέδιο* («scheme») verweist. Gemeint ist damit die Herstellung von Schemata in all ihren technischen und künstlerischen Variationen von der geometrischen Figur bis zum menschlichen Körper und Dingen im Allgemeinen.

68 Vgl. hierzu Georg Friedrich Benecke, Wilhelm Müller und Friedrich Zarncke: *Mittelhochdeutsches Wörterbuch*, Bd. 3, Leipzig: S. Hirzel 1854, Spalte 309b.

69 Ebda., Bd. II/2, Sp. 563b bis 564b. Darüber hinaus weist der Gestalt-Begriff auch eine größere Flexibilität in den Komposita auf («tiergestalt», «vogelgestalt» oder «wolfgestalt»). Die Recherche des Korpus des Mittelhochdeutschen wies vor allem darauf hin, dass «gestalt» generell mit «sein» und «werden» oft zusammenfällt. Vgl. http://www.mhdwb-online.de/wb.php?buchstabe=G&portion=2360&link_id=57237000#57237000 (zuletzt abgerufen und überprüft am 04.11.2022). Als Substantiv verweist der Begriff auf Körper, Statur, Form, Aussehen, äußeres Erscheinungsbild, Zustand, Gegebenheit. Zwei weitere Wendungen sind hier hervorzuheben: «gestalticheit» meint die körperliche Erscheinung einer Person, «gestaltlicheit» hingegen die feste materielle Gestalt im Sinne von Körperlichkeit.

70 Jakob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. Leipzig: S. Hirzel 1854, Bd. 3, Sp. 1629 bis 1631.

Gestalt ist im Gegensatz hierzu mit naturphilosophischen, anthropologischen und künstlerisch-ästhetischen Konnotationen versehen. Dementsprechend haben sich anhand dieses Wortstamms unterschiedliche Varianten etabliert («Gestaltlichkeit», «Gestaltnis», «Gestaltsamkeit», «Gestaltsveränderung», «Gestaltverhältnis», «Gestaltswandlung», «Gestaltungsfähigkeit», «Gestaltungsform», «Gestaltungskraft»). Das Grimm Wörterbuch verzeichnet zwar ebenfalls den Begriff *Figur*, doch geben die Brüder Grimm zu bedenken, dass obwohl *Figur* in seiner Wortgeschichte älter als der Begriff der *Gestalt* ist, man nur letzteren als «edler» ansehen kann.⁷¹ *Figur* verweist in ihren semantischen Kontexten, die vor allem aus der Literatur, der Philosophie und auch der Religion gewonnen werden, auf die «menschliche Gestalt» mit ihren zahlreichen Attributen (edel, ansehnlich, anmutig, stattlich, schöne, gräßliche, lächerliche, armselige, elende). Mit Verweis auf Jakob Böhme machen sie zugleich auf eine mythisch-religiöse Dimension aufmerksam. *Figur* wird als Symbol oder Wahrzeichen im Sinne des Bündnisses mit Gott verwendet, das man dann als Zeichen und/oder Figur deuten kann. Die philosophische Referenz erschließt sich durch Kants Definition der Figur als «erscheinungen der natur», wobei in der näheren Definition lediglich die logischen Schlüsse, also Syllogismen, mit Figuren gleichgesetzt werden, von denen es vier Arten gibt, die durch die bestimmte Stellung der Prämissen und ihrer Begriffe bestimmt werden. Einen Satz figurieren bedeutet demnach, grammatische Regeln anzuwenden, um Sinn und Bedeutung von Wörtern zu gestalten.

Dennoch heben die Brüder Grimm den *urdeutschen* Begriff *Gestalt* hervor.⁷² In der Ideengeschichte ist dieser in seiner interdisziplinären und theorieleitenden

71 Jakob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 3, Spalte 1629–1631.

72 Im Gegensatz zu den Grimm-Brüdern verzeichnet Zedlers umfangreiches Lexikon kein Lemma zu *Gestalt*. Der Begriff wird hingegen als Beschreibung für «Schema», «Figur», «Vorriß» und «Entwurf» aufgeführt. Johann Heinrich Zedler: *Grosses vollständige Universal Lexikon aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 34, Halle und Leipzig: Johann Heinrich Zedler 1731–1751, S. 1215. Zedler hält für *Figur* folgende Bedeutungen fest: a) Figur mit Bezug zum Verstand einer Rede, b) Figur als Spielwerk bzw. Zierde der Rede, c) Figur als «schematica methodus» oder auch die «schematische Methode» mit Verweis auf ihre Funktion zur Stützung des Gedächtnisses. Das Lexem *Figur* bewegt sich im Kontext von Rhetorik, Tanz und Musik und den geometrischen Figuren aus der Mathematik («*figuras superficiales*»), deren Umfang oder Grenzen durch Linien dargestellt sind. Auch gibt es semantische Verbindungen von der Figur zum fiktiven Charakter auf der Bühne oder in der Dichtkunst (927, Bd. 5). Dennoch weisen die Begriffe *Person* und *Charakter* noch andere Bedeutungsschichten auf, die philosophisch präzisiert werden: Die Person «ist ein Ding, das sich bewußt ist, es ist eben dasjenige, was vorher in diesem oder jenem Zustande gewesen» (668, Bd. 27). Anders als im juristischen Diskurs wird Person nun mit Begriffen wie *Bewusstsein*, *Erinnerung* und *Gedächtnis* in Verbindung gebracht. Verstand, Wille und Form einer bestimmten Gestalt oder eines bestimmten Aussehens mit Bezug zum Gesicht unterstreichen den psychologischen Aspekt, der dem Begriff *Person* zugrunde liegt (671).

Ausrichtung, insbesondere durch die spätere Entwicklung der Gestaltpsychologie, dominant hervorgetreten.⁷³ *Gestalt* wird bei den Brüdern Grimm als «ratio, forma, figura» gedeutet und bezeichnet in seiner Grundbedeutung die Art und Weise wie etwas beschaffen ist oder wie etwas aussieht in Bezug auf seine äußerliche Struktur.⁷⁴ Ähnlich dem Figurenumriss von Dingen/Körpern ist die Gestalt an den äußeren Schein von Menschen und Dingen gebunden. Auch meint diese eine veränderte Leibesform oder Lebensstellung. Des Weiteren wird *Gestalt* mit «charakterbild» in Verbindung gebracht und als die Wiederauferstehung oder Neuschöpfung im Sinne der «palingenese» von Menschen und/oder Wesen verstanden, die aus Asche oder Lehm eine «geistige gestalt» herausziehen, die man einen «charakter» oder ein «historisches gemälde nennt».⁷⁵ Damit ist sowohl ein religiös-mystischer Hintergrund des Begriffs evoziert als auch ein kunsthistorischer: die Neuschöpfung eines Wesens aus toter Materie. Die weiteren Bezüge referieren auf schattenhafte, geisterhafte Wesen, Tiere oder Dinge. Mit Verweis auf Goethes morphologischer Lehre entspricht der Begriff ganz allgemein all jenen Gebilden, die organisch wachsen und dem Gesetz der Bewegung und Veränderung unterliegen. Verbalkonstruktionen wie «zu gestalten» verbleiben im wortursprünglich lateinischen Kontext von «fingere, formare, figurare» als auch «effigiem». Ein bestimmtes Verhalten zum Ausdruck bringen im Sinne einer Gestik ist hier ebenfalls angeführt. Die semantische Grundkonstante liegt damit bei der «künstlerischen Schöpfung» verstanden als «figuratio», sodass Suffixe wie «-fähigkeit, -form, und -kraft» auf die «natürliche gabe des gestaltens, besonders auf politischen und künstlerischem gebiete» verweisen.

⁷³ Vgl. Annette Simonis: *Gestalttheorie von Goethe bis Benjamin*. Köln: Böhlau Verlag 2001.

⁷⁴ Im Vergleich hierzu siehe der Eintrag im *Grammatisch-kritischen Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, in dem der Begriff *figura/Figur* auf die Gestalt eines Dinges verweist, d. h. auf die Außenlinien eines Körpers, die ihn von allen Seiten umgrenzen. Vgl. Johann Christoph Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*. Wien: B. Ph. Bauer 1811 [Leipzig 1774–1786], S. 147–148. Gestalt – die u. a. auch die Gestalt Gottes meinen kann – ist mit Figur synonym verwendet. Vom geistigen Vorstellungsbild bis zum Formenschneider in der Buchkunst wird *Figur/Gestalt* als Bezeichnung für den Umriss eines physischen Körpers (anwesend oder abwesend) verwendet. Von seiner rhetorischen Grunddefinition «Lebhaftigkeit des Ausdrucks» wird der Begriff auf verschiedene Verfahrensweisen der visuellen Darstellung übertragen. Figuren sind die sprachliche Verkörperung des Unkörperlichen und damit ein Vor-Augen-Stellen von abwesenden Dingen, die in der Vorstellung mittels Sprache vergegenwärtigt werden. Davon zu unterscheiden sei jedoch das Scheinobjekt, das sogenannte «corpus perastaticum» im Gegensatz zum Organischen. Dieser «Scheinkörper» ist eine bloße «optische Erscheinung, welche außer der *Gestalt* nichts körperliches hat», wobei auch hier unter Gestalt immer nur der äußere Umriss gemeint ist, d. h. die geometrisch-mathematische Flächenfigur (ebda., S. 633f.). Als Anwendungsbeispiel wird die *Gestalt* im Traum genannt.

⁷⁵ Ebda., Bd. 5, Sp. 4178–4191.

Auch wenn sich die Grimm-Brüder bemühen, Gestalt und Figur genealogisch voneinander zu trennen, scheint es doch eher so zu sein, dass sie zwei Seiten ein und derselben Medaille darstellen. Definiert man den einen Begriff muss man gezwungenermaßen den anderen Begriff herbeizitieren. Die wirkliche Differenz zwischen beiden Begriffen wird durch einen anderen Begriff geltend gemacht und zwar demjenigen der *Form*. Nicht *Figur* und *Gestalt* sind Synonym, sondern *Gestalt* und *Form*. Aus dem Kontext Goethescher Prägung schreiben die Autoren: «form ist überhaupt der Gegensatz zum Stoffe und bezeichnet das, was aus ihm gemacht, die gestalt, die ihm gegeben wird. die sache gewinnt gestalt und form. der thron unter des bildners hand nimmt alle formen an; das mittelding zwischen form und klumpen war widerwärtig anzusehen.»⁷⁶

Form als Gussform wird ebenfalls eingeführt, d. h. im Sinne eines Gefäßes nach deren Modell man etwas stempeln, gießen oder backen kann. Ebenso Form als «sinnliche Erscheinung»,⁷⁷ aber mit dem Zusatz, dass nicht die Erscheinung selbst die Form ist, sondern ein Prinzip, das die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen in ein bestimmtes Verhältnis zueinander setzt, sodass man eine Form überhaupt erkennen kann.

Sie favorisieren den *Gestalt*-Begriff und erschaffen einen eigenen wothistorischen Ursprung. Dennoch zeigt die Auswertung der Wörterbücher, dass beide Begriffe eine reiche semantische Entwicklung bis ins 19. Jahrhundert durchmachen (Abb. 10). Ihre Genealogie weist ähnliche Beschreibungsmuster auf, die Definitionen überschneiden sich häufig und gehen verzweigte Beziehungen ein, die kaum voneinander zu trennen sind. Die normative Wertung des Grimmschen Wörterbuchs kann nur aus einer sprachpatriotischen Haltung herrühren, die bereits in den Sprachgesellschaften des 17. Jahrhunderts einsetzte und es sich zum Ziel machte, eine «urdeutsche» oder «Erzsprache» zu entwickeln, die antiken und romanischen Sprachen überlegen ist.⁷⁸ Insbesondere die Lösung von der französischen Leitkultur, der die Dichter noch anhängen, sollte sich vollziehen. Ähnlich wie ihm Italienischen musste sich also auch das Hochdeutsche von den zersplitterten Kleinstaaten und ihren Dialekten reinigen, um eine homogene auf eine zentrale Sprachgemeinschaft zugeschnittene Sprache mit einem wohldefinierten Wörterbuch zu ermöglichen.⁷⁹ Über die sprachideologischen und normierenden Projekte der Aufklärer war also auch das Grimmsche Wörterbuch-Projekt ein national orientiertes, das an die «volkskraft» der Leserschaft und ihre «wehmütige,

76 Ebda., Bd. 3, Sp. 1897–1900.

77 Ebda.

78 Ulrike Haß-Zumkehr: *Deutsche Wörterbücher – Brennpunkt von Sprach- und Kulturgeschichte*. Berlin: Walter de Gruyter 2001, S. 69.

79 Ebda., S. 70.



Abb. 10: Diagramm der sprachhistorischen Entwicklung im Deutschen.

liebliche gedanken an die heimatssprache» appellierte.⁸⁰ Daher galt insbesondere Jakob Grimm die historisch-diachrone Methode und die Erschließung gemeinsamer Sprachwurzeln und ihrer Etymologie als wichtigstes Instrument, um das «verlorengegangene poetische Paradies der Sprache», wie es vor den römischen und französischen Einflüssen gewesen sein müsste, wiederherzustellen.

Unter dieser Formel eines sprachpolitischen Projekts wird ersichtlich, warum der Begriff *Gestalt* nicht mit dem romanisch-lateinischen Erbe von *figura/figure* vermengt werden durfte. Mit dem *Gestalt*-Begriff – sowohl in seiner adjektivischen, substantivischen wie auch prädikativen Verwendung – wollte man sich

⁸⁰ Ebda., S. 121.

eine eigene, von den romanischen Sprachen unabhängige Wort- und Begriffsgeschichte erschreiben, die aus dem philosophischen und poetischen Gedankengut der deutschen «volkskraft» stammte. Die Erschließung des «Urbegriffs» verblieb trotz der Rückführung auf eine indogermanische Wurzel im rein Spekulativen, da Veränderungen auf der Ausdrucksseite meist nicht mit den Wortbedeutungen auf der Inhaltsseite korrelierten oder aber zu vage erschienen.⁸¹

1.2.2 *figure*-Parcours durch die *Encyclopédie* (1751–1772)

Mag sich das urdeutsche Wörterbuchprojekt noch so sehr von den anderen europäischen Sprachentwicklungen distanzieren und unterscheiden wollen, es steht fest, dass sich *figura* – stabil, kohärent und dennoch flexibel genug – nicht durch nationalsprachliche Projekte verbiegen und instrumentalisieren lässt. Auch nicht durch die Vormachtstellung des Französischen als Gelehrtensprache. Diderots und d’Alembert *Encyclopédie* ist lediglich der lexikographisch institutionalisierteste und intellektuell sichtbarste Schnittpunkt dessen, was man mit den angereicherten Bedeutungsschichten von *figura* als *figure* in den jeweiligen Disziplinen anfangen kann.⁸² Es offenbart ein transdisziplinäres Labyrinth von Bedeutungen, wie es sich bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts in den hier miteinander verglichenen Sprachen und quer über die einzelnen Disziplinen entwickelt hat. *Figure* legt sich wie ein Teppich über die alten und neu entstehenden Disziplinen, die miteinander verbunden und verglichen werden können. Dabei spielt es keine Rolle, aus welchem wissenschaftlichen oder künstlerischen Kontext seine Bedeutung übernommen wird. Das führt zu folgender Fragestellung: Warum ist dieser Begriff so wandlungsfähig? Zwei mögliche Antworten stehen in Aussicht: Entweder ist der Begriff dermaßen semantisch leer, dass er gleichsam wie ein Gefäß mit immer wieder neuen Bedeutungen aufgefüllt werden kann, oder aber er hat einen unveränderlichen, konservativen Kern, der sich immer gleichbleibt und nicht ändert, historisch betrachtet relativ stabil bleibt und sich daher unterschiedlichen Kontexten – *neuen begrifflichen Umwelten* – anpassen kann. Mit einer biologischen Metapher ließe sich von einem unveränderlichen *Genotyp* sprechen, dessen *phä-*

⁸¹ Ebda., S. 124.

⁸² Denis Diderot/Jean Baptiste le Rond d’Alembert: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de Gens de lettres, 17 Vols.* Paris: Briasson, David, Le Breton, Durand 1751–1772. Im Folgendem beziehe ich mich auf die vollständig digitalisierte Originalausgabe der University of Chicago herausgegeben von Robert Morrissey (General Editor) und Glenn Roe (Assoc. Editor). Abrufbar unter: <https://encyclopedie.uchicago.edu/> (zuletzt abgerufen und überprüft am 04.11.2022). Die Bandangabe und Seitenzahl werden direkt im Text angegeben.

notypische Ausprägungen sich im Laufe der Evolution des Begriffs ändern. Dies sind nun die Disziplinen, die am häufigsten von ihm Gebrauch machen:

1) *Physik* (Bd. 6, 748). – In naturwissenschaftlichen Disziplinen bezeichnet *figure* «la forme extérieure de chose». Die Trennung zwischen «forme» und «figure» wird mit Rückgriff auf die Philosophie wie folgt beschrieben: «forme» bezeichnet die innere Relation der Teile zueinander, «figure» verweist auf den äußeren Umriss. Zeitgenössische Philosophen haben diesen Unterschied ins Innere der Materie selbst verlegt, sodass man zwischen «forme» und «figure» gar nicht unterscheiden kann, weil beide Begriffe den Zusammenhalt und die Gestalt der Partikel als Elemente der Materie bezeichnen. Daher spricht man von «configuration», in der sich «forme» und «figure» gleichsam gegenseitig bedingen. Dementsprechend wird in dem Artikel zur «histoire naturelle» mit dem Schwerpunkt der Mineralogie von «pierre figurée» gesprochen, d. h. von Gesteinsfiguren, die eine einzigartige, ungewöhnliche und seltsame Formation der Materie aufweisen, die aus dem Erdreich hervorgehen und an ihrer Oberfläche weit verbreitet sind (782–783). «Pierre figurée» sind aber auch Fossilien von Dingen (Holz, Muscheln, Fische, Tiere), die in der Erdschicht einen bestimmten Abdruck hinterlassen («des empreintes de ces substances»), der mit Gesteinsmaterial und anderen Substanzen wie eine leere Gussform aufgefüllt wird («remplir les moules qui lui étoient présentés»). Unter diesen Gesteinsfiguren gibt es auch Produkte eines zufälligen Spiels der Natur, in der ein ganzes Kabinett von Figuren zu erkennen ist. Doch diese sind eben nichts anderes als «purs accidens de la figure qu'on y remarque», die der «naturaliste enthousiste» in sie hineinliest (783).⁸³

2) *Geometrie* (Bd. 6, 748–749, *Jean Le Rond d'Alembert*). – Bis in die gegenwärtigen Literaturtheorien und die Philosophie reicht der geometrische Figuren-Begriff. *Figur* steht hier in Verbindung zu Punkt, Linie und Oberfläche. *Figur* ist ein durch Linien abgeschlossener Raum, den man Fläche nennt – auch im Sinne des soliden Körpers.⁸⁴ Winkel hingegen sind keine Figuren, weil sie offen sind und ihre Linien ins Unendliche wachsen. Das Verhältnis von Linie und *Figur* zum Raum wird dabei wie folgt charakterisiert: «La ligne, soit droite, soit courbe, est plutôt le terme & la limite d'une figure, qu'elle n'est une figure» (748). Es gibt demnach

⁸³ Vgl. hierzu auch der Eintrag zur «figure de la terre», ein Begriff, der verschiedene Disziplinen miteinander verbindet wie die Astronomie, Geographie, die Physik und Mechanik, um die Oberfläche der Erde wissenschaftlich zu berechnen (ebda., S. 749–761).

⁸⁴ Vgl. hierzu auch die Bedeutung von *figure* im Kontext von Architektur und Skulptur, wo die *Figur* nicht nur als Repräsentation eines soliden Körpers verstanden wird, sondern auch als Plan, Profil oder perspektivierte Skizze (Ingenieurwesen). Vgl. hierzu der Eintrag von Jacques François Blondel (ebda., Bd. 6, S. 772).

keine Figur ohne Linien, während es Linien gibt, die keine Figur konstruieren. Die Linie, ob gebogen oder gerade, hat keine Ausbreitung, denn sie ist eine bloße Abstraktion des Geistes. Nur die Oberfläche der Körper kann als solche wahrgenommen werden, weil diese eine Außenseite hat, die man betrachten kann. «Le terme et la limite» bedeutet, dass die Linie *begrifflich* fixiert, was die Figur definiert, und das, was die Figur *definiert*, ist ihre *Grenze*, ihre *Begrenzung*. «Terme» und «limite» bezeichnen in der Bewegung der Linie genau dasselbe: das Definieren als eine Setzung von Grenzen, *de-finis*. Dasjenige, was figuriert, ist selbst keine Figur, keine Begrenzung oder Grenze, weil es die Bedingungen der Möglichkeiten von Grenzziehungen und damit Definitionen ist.

3) *Arithmetik* (Bd. 6, 749). – Bringt man Figuren auf dem Papier zur Darstellung, kann man mit ihr Probleme, Theoreme oder ähnliche gedankliche Konstrukte lösen. Sie dienen der Demonstration von Problemlösungen. In den verschiedenen mathematischen Disziplinen wird die Figur damit zur Zahl («chiffre») oder Zeichen («caractère»). Zahl und Zeichen hinterlassen eine «figure tracée» (Bd. 2, 645), eine Spur auf unterschiedlichsten Materialien oder Unterlagen, die etwas markiert, das uns als Figur erscheint (mit Verweis auf weitere Begriffe *marque*, *note*). Sie sind *unterschiedsmarkierend*. Eine weitere Station verweist direkt auf die Syllogismen der Grammatik und Logik und damit auf die Figuren der *mathesis universalis* wie sie seit Descartes und Leibniz geprägt worden ist.

4) *Theologie* (Bd. 6, *abbé Edme-François Mallet und Gabriel-François Venel*). – Im theologischen Kontext werden «figure», «type» und «mystique» synonym als Bezeichnung für den verborgenen Sinn des Alten Testaments verwendet (762a–765b). Die Erfüllung des verborgenen Sinns verweist auf das Neue Testament, in denen sich die Taten, Fakten, Begebenheiten, Figuren und Ereignisse als das zu erkennen geben, was sie immer schon waren. Hier setzt die Kritik der Autoren ein. Der Eintrag beschränkt sich also nicht nur auf den worthistorischen Überblick, sondern gibt eine bestimmte Lehrmeinung wieder. Die Problematik des Figurativen im biblischen Text liegt in der Auslegung. Man sieht überall verborgene Figuren, die gedeutet werden müssen, obwohl sie eigentlich keine Figuren sind, wie die Autoren ausdrücklich betonen. Man muss demnach Kriterien zur Unterscheidung einführen. Die Mehrdeutigkeit der figurierten Bedeutung der Heiligen Schrift («du seins figuré des Écriture») muss begrenzt werden. Mittels fünf Kriterien soll die beliebige Interpretation kontrolliert werden: (i) Um eine bildliche oder metaphorische Deutung handelt es sich immer dann, wenn der wörtliche Sinn auf Gottlosigkeit oder aber auf die Unvollkommenheit Gottes verweist; (ii) ebenso muss man eine bildliche Interpretation wählen, wenn der wörtliche Sinn der Wörter nicht auf natürliche Objekte verweist, dem das Bild eigentlich folgt; (iii) pompöse Ausdrücke dürfen nicht per se als bildliche gelesen werden, denn die bloße Schönheit der Sprache

verweist noch lange nicht auf die Erhabenheit des Objekts, das bezeichnet wird; (iv) die vierte Regel besagt, dass man Figuren und Allegorien des Alten Testaments nur dann als Aussagen in der Absicht des Heiligen Geistes werten darf, wenn sie auf der Autorität Jesu Christi oder seiner Apostel beruhen; sie müssen einer konstanten, stabilen und über die Jahrhunderte hinweg tradierten Kommentarlogik mit gleichbleibender Beweiskraft folgen; (v) auch die Interpretation von Mysterien fällt unter das Kader der Apostel: Man darf nur genauso viel sehen wie sie gesehen haben; die (vi) Regel besagt schließlich, dass sowohl die wörtliche als auch die bildliche Bedeutung in beide Richtungen ihres Bedeutungsspektrums offen gehalten und weiter verfolgt werden müssen. *Figure* und «chose figurée» dürfen sich nicht wechselseitig ersetzen, d. h. die wörtliche Bedeutung darf nicht zum Verschwinden gebracht werden, sondern sie muss unter der figürlichen erhalten bleiben. Die figurierte Sache muss stets auf die wörtliche zurückverweisen. Dementsprechend besteht die Funktion von Typen und Figuren auch nicht darin, Handlungen zu vergöttlichen oder sie heilig zu sprechen. Sie bleiben das, was sie von Natur aus sind, denn die Qualität ihrer Art bestimmt nicht ihre moralische. Beide sind voneinander zu unterscheiden. Die Handlungen behalten ihren Sinn, den sie im Leben der Menschen haben, während sie in der Schrift zu Prophezeiungen werden. Daher soll man in der Theologie zwischen *figure* und *typus* und ihrem rhetorischen Gebrauch als Metapher unterscheiden. *Typus* stellt ein Ereignis dar, das sich von dem unterscheidet, was von ihm ausgesagt wird. Auch der vierfache Schriftsinn behält stets seine Beziehung zum wörtlichen Sinn bei. Daher sehen die Autoren in dem übermäßigen Gebrauch figurativer Bibelexegese einen Mangel an sprachlichen Kenntnissen des Hebräischen und Griechischen (mit Kritik an der Auslegung auch des Augustinus). Sie sind deswegen so beliebt (z. B. bei Priestern, die ihre Predigten zur moralischen Belehrung vorbereiteten), weil sie vom Bild zum Dogma führen und Dogmen ein Instrument der Autorität und damit der Macht sind. Ein Bruch in dieser Kette von falschen Interpretationen durch mangelnde Sprachkenntnisse und Übersetzungsprobleme sehen sie nur in der Rückführung der Dogmen auf die zugrundeliegenden Bilder, die wiederum nicht auf Bilder zurückverweisen, mit denen sie erneut interpretiert werden, sondern auf den Ursprungstext selbst: die Bibel in ihrer Originalsprache. Man darf nicht die Bibelexegese zu einer Grundlage seiner privaten Meinungsbildung machen, denn das führt wiederum zum Streit unter den Gelehrten und zu Vorwürfen der Ketzerei. Diese Prozesse laufen konträr zur Einfachheit der Heiligen Schrift («majestéuse simplicité des Écritures», 765). Daher geben die Autoren zu bedenken, dass die Auslegungen und Kommentare der Kirchenväter nicht einfach als ein Gegenstand des Glaubens übernommen werden dürfen. Sie müssen stattdessen mit der wörtlichen Bedeutung des Bibeltexes hinterfragt werden.

5) *Logik, Metaphysik* (Bd. 6, 765–766, *Chevalier de Louis Jaucourt*). – Was der Autor dieses Artikels unter den Disziplinen der Logik und Metaphysik an Bedeutungsnuancen von *figure* verhandelt, liest sich eher wie eine anthropologisch fundierte Sprachgeschichte figurativer Rede, deren Funktion in der natürlichen Freude liegt, die sie beim Menschen auslöst und durch Naturphänomene bereits motiviert ist. Mit Verweis auf die Hieroglyphen wird das Entstehen des figurativen Sprechens aus den Schriftbildern erklärt: Aus der bildlich-visuellen Struktur eines Gegenstandes hat man ein gezeichnetes Bild abgeleitet, das dann in die sprachlich-diskursive Struktur übersetzt worden ist.⁸⁵ Um dem Reichtum der Welt gerecht zu werden, haben die einfachen Menschen mit ihren natürlichen und noch rohen Vorstellungen eine reichere Sprache gebraucht, eine Schönheit und Eloquenz der Rede, die diese Welt beschreibbar machen konnte. Die Metapher ist daher aus dem natürlichen Bedürfnis der Menschen entstanden, aus Mangel an Worten die Sinnlichkeit der Welt zu erfassen. Man verwendet daher die «*image sensibles*» als eine Stütze zur abstrakten Reflexion.⁸⁶ «*L'origine des figures*» liegt damit so der Autor in der

85 In der Rhetorik, Logik und der Grammatik wird *figure* lediglich auf die Abweichung von der ursprünglichen/natürlichen Bedeutung der Wörter oder ihrer Anordnung im Satz reduziert. Der Artikelbeitrag stammt von César Chesneau Du Marsais (1676–1756), dessen wissenschaftliches Erbe für die französische Rhetorik von Pierre Fontanier in seinem *Figures du Discours* weitergeführt wird und in die strukturalistische Rhetorik von Gérard Genette übergeht. Genette reiht sich mit seiner Theorie der Erzählung in diese genealogische Linie von Rhetorikern ein. Entscheidend für Genette war, dass das tropologische Sprechen jedoch nicht als eine sprachliche Sonderform wahrgenommen wird, sondern als Kennzeichen jeglichen Sprechens. Vgl. Gérard Genette: Introduction. In: *Pierre Fontanier. Les figures du discours*. Paris: Flammarion 2009, S. 17. Das von Fontanier eingeführte Inventar an Figuren der Beschreibung – «*topographie, prosopographie, éthopée, portrait, parallèle, tableau*» – ist, so Genette, das Begriffsrepertoire, mit dem man die Erzählform des Romans beschreiben kann.

86 Auch Fontanier wird später auf die wichtige Symbiose von «*figure pensée*», «*figure de passion*», «*figure de l'imagination*» und auch «*figure mixtes*» eingehen, die nicht mehr nach grammatischen oder rhetorischen Klassifikationen geordnet werden können, weil sie alle dazu beitragen, ein lebendiges Bild mit Worten herzustellen. Vgl. Pierre Fontanier: *Les figures du discours*, S. 458. Insbesondere die Vorstellungskraft ist hier hervorzuheben: «*A l'imagination, se rapportent particulièrement toutes les figures plus ou moins pittoresque, c'est-à-dire, qui servent plus ou moins à peindre, à faire image*» (ebda., S. 462). Doch nur wenn alle Aspekte der Figur zusammenkommen, entsteht das plastische Bild einer Gesamterzählung von den physisch-moralischen Qualitäten («*Prosopographie*» und «*Étopée*») eines realen oder fiktiven Wesens («*d'une être animé, réel ou fictif*», ebda., S. 428) bis hin zur Darstellungspraxis der Hypotypose, «*quand l'exposition de l'objet est si vive, si énergique, qu'il en résulte dans le style une image, un tableau*» (ebda., S. 420). Einen systematischen Überblick zu den Schnittstellen von Tropen und Figuren bietet der Handbuch-Beitrag von Paul Gévaudan, der auf Fontainers «*figures mixtes*» als Überbrückungsmöglichkeit zwischen formalen und inhaltlichen Figuren hinweist und darüber hinaus betont, dass gerade die moderne Figurentheorie mit ihrer integralen Klassifikation von

Nachahmung der schaffenden Natur selbst. Sie sind Ausdruck des Bedürfnisses, die Dinge wiederzubeleben, genauso wie die Natur die Dinge belebt (entfernte, gegenwärtige, abwesende, sensible oder unbelebte Wesen). Die Natur ist eine bildende Künstlerin, die lebendige Gemälde («peinture vivantes») erschafft und den Menschen damit das Vergnügen bereitet, die Wahrheit dieser Bilder («la vérité des images») zu beurteilen. Der Mensch empfindet nicht nur Lust («plaisir») an der Betrachtung der *natura naturata*, sondern daran selbst wie die Natur (*natura naturans*) zu erschaffen («ainsi c'est dans la nature qu'on doit chercher l'origine du style figuré; & dans l'imitation, la source du plaisir qu'il nous cause.»). Figuren bewegen, weil sie nicht nur Bilder der Bewegung sind, sondern selbst zugleich bewegt und bewegend. Ihre Funktion besteht nicht einfach nur darin zu bezeichnen, sondern die Bewegung bzw. die seelische Bewegtheit des Sprechers mitzuteilen. Die Figuren gelehrter Redner stellen bereits den Verfall, d. h. das Stadium der Dekadenz der Figuren dar, die nur noch als bloßes Accessoire im Sinne des Ornaments und Schmucks dienen ähnlich der Kleidung, die ihre natürliche Funktion verloren hat und nur noch Luxus ist. Durch die sprachlichen Entwicklungen der Künste und Wissenschaften bedingt sind sie nun im Begriff zu verfallen und ihre Beweglichkeit einzubüßen, obwohl genau darin ihre eigentliche Ausdruckskraft gründet: in der Darstellung der Bewegung der menschlichen Seele («les figures expriment les mouvements de notre ame»).

6) *Physiognomie/Physiologie* (Bd. 6, 772–774, *Guillaume d'Abbes*). – Figur meint hier ausdrücklich das Gesicht («visage») mit schön ausgeprägten Gesichtszügen. Es ist Umriss und Kontur der menschlichen Gestalt als ein Modell («contours du modele que vors me présentez»), das mit den Augen wahrnehmbar ist und mit anderen Figuren verglichen werden kann. Auch wenn man sie selbst nicht sieht, kann man sich auf das Urteil eines Anderen, der sie sieht, verlassen. Die Wahrnehmbar- und Erkennbarkeit von Figuren ist damit intersubjektiv verhandelbar. Verglichen werden unterschiedliche physiognomische Merkmale von Menschen aus unterschiedlichen Regionen der Erde, der Hautfarbe und des Alters. Es ist eine Reise um den Globus in unterschiedlichen Gesichtern basierend auf einem kulturanthropologischen Vergleich, um den Leser:innen zu verdeutlichen, dass es keinen allgemeinen Begriff von Schönheit gibt und sich der Geschmack ändern

Tropen und Figuren (*Rhétorique générale* von Dubois et al.) durch die Verknüpfung von strukturalistischer Sprachwissenschaft und Rhetorik entscheidende Impulse für diese Überbrückung geliefert hat. Vgl. Paul Gévaudan: Tropen und Figuren. In: Ulla Fix/Andreas Gardt/Joachim Knappe (Hg.): *Rhetorik und Stilistik/Rhetoric and Stylistics. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung/An International Handbook of Historical and Systematic Research*, 1. Halbband, Band 1. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2008, S. 728–742.

kann. Der Vergleich unterschiedlicher Gesichter dient zwar der Relativierung des Schönheitsbegriffs, doch im Begriff *figure* fallen auch «visage» und «beau» zusammen, ohne die unterschiedlichen ästhetischen Werturteile zu beachten. Damit glaubt der Autor an etwas allgemeines Schönes, denn obwohl das Fremde im Eigenen und das Eigene im Fremden Neugierde weckt, ist damit noch nicht das Empfinden von etwas Schöнем gegeben. Das Schönheitsempfinden ist immer noch ein Produkt, das auf Ähnlichkeiten beruht, denn das, was uns selbst am ähnlichsten ist, akzeptiert man am ehesten. Schönheit ist in der Interpretation des Autors das Produkt der Phantasie des menschlichen Herzens, auch wenn unser Urteil von unterschiedlichen Faktoren abhängt: Interessen, Leidenschaften, Alter, Temperament, Vorurteile, Bräuche, Sitten, Klima, Alter. Sie alle rufen unterschiedliche Empfindungen hervor, die schließlich über die Vorstellungskraft zu unterschiedlichen Werturteilen führen. *Figure* ist *visage* – Erkennungszeichen des Menschen als solches als auch unterschiedsmarkierendes Zeichen zwischen Menschen unterschiedlicher Kulturräume.

7) *Malerei* (Bd. 6, 774–780, *Claude-Henri Watelet*). – In der Malerei vereint sich die Wissenschaft vom Körper mit der Kunst der Nachahmung vom Körper in all seinen Positionen und aus all seinen möglichen Perspektiven – von der Reflexion des Lichts und der Nuancen bis zur Darstellung der Idee von der Bewegung der Seele durch die Bewegungen des Körpers. Innen und außen werden in ein Verhältnis zueinander gesetzt. *Expression* verweist auf *Passion* und vice versa. Das Fundament bildet dabei die Anatomie, mit deren Hilfe sich der Maler die Proportionen der Körperteile einprägen muss. Osteologie und Myologie, Knochen und Muskeln, sind der Gegenstand an denen er sich orientiert, um die Figur des Menschen zu erschaffen. Die Muskelmänner der Anatomie – die «*écorchées*» – begründen die *figure* Mensch. Die gehäuteten Skelette und ihre Scharniere, die Bewegungen unter der Haut erkennbar werden lassen, sind Untersuchungsgegenstand des Malers. Die Haltung der Figuren muss in unterschiedlichen Perspektiven betrachtet und Stück für Stück mit dem Blick seziiert werden. Knochen, Muskeln und Haut enthüllen die Prinzipien der Bewegung, wobei die Haut besonders entscheidend ist. Sie mildert die Bewegungen ab und lässt sie natürlicher erscheinen («*une membrane souple & sensible*»). Diese Sensibilität der Membran, ihre Funktion, zwischen Innen und Außen zu vermitteln, ist für das Studium des menschlichen Körpers und seiner Darstellung in der Malerei von besonderer Wichtigkeit, denn man darf die Figuren nicht mit diesem Wissen überfrachten. Das Prinzip bzw. der Mechanismus muss im Verborgenen bleiben, genauso wie die Natur ihre Quellen im Verborgenen hält. Weil uns die Struktur der Knochen an die Zerstörung und den Tod erinnert und die Muskeln uns erschrecken, muss

die Kunst diesen Schrecken sublimieren.⁸⁷ Mit anderen Worten: Die *figure* als Mensch – Gesicht und Körper – muss durch Kunst in eine schöne Figur des Menschen verwandelt werden, damit seine *Kreatürlichkeit* kaschiert wird.

Claude-Henri Watelet definiert auch in seinem Beitrag zur «*esquisse*» wichtige Aspekte, die die Etymologie von *figure* im kunsthistorischen Sinn betreffen. Zunächst führt er auf das italienische Wort «*schizzo*» zurück, die nicht schattierte und unbestimmte Linie.⁸⁸ Sie bezeichnet die schnelle Aufzeichnung eines Gedankens, welches das Sujet des Gemäldes skizziert, um es für die Beurteilung des Künstlers zu fixieren. Sie bildet gleichsam die Urteilsfähigkeit im produktionsästhetischen Prozess des Künstlers aus. Anders jedoch als Diderot, der «*esquisse*» und «*ebauche*» vor allem anhand der verwendeten Materialien unterscheidet (Bleistift vs. Pinsel),⁸⁹ betont Watelet, dass der Künstler ihm alle zur Verfügung stehenden Mittel verwenden muss, um der Schnelligkeit seiner Vorstellungskraft nachzukommen: Von der Kohle

87 Vgl. hierzu auch die bild- und wissenshistorische Studie zu den frühen Anatomie-Atlanten bei Folker Fichtel: *Die anatomische Illustration in der frühen Neuzeit*. Frankfurt am Main: Mabuse-Verlag 2006. Fichtel zufolge hat die Kunst kraft der ästhetischen Überhöhung des Sujets über die Wissenschaft obsiegt und im Laufe der Anatomieliteratur einen «ritualisierten Rahmen» geschaffen, um die «unbeherrschte Natur» und «bedrohte menschliche Existenz» ästhetisch und dadurch auch moralisch zu überhöhen, wenn nicht sogar zu sublimieren (ebda., S. 333). Die im aufgebrochenen Situs freigesetzten Kräfte sollten mittels der Kunst «neutralisiert» werden (ebda., S. 338).

88 Claude Henry Watelet: *Esquisse [Peinture]*. In: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, eds. Denis Diderot and Jean le Rond d'Alembert, Tome 5. Paris 1751–1772, S. 981–982. University of Chicago: ARTFL Encyclopédie Project (Autumn 2017 Edition), Robert Morrissey and Glenn Roe (eds), online abrufbar unter: <http://encyclopedie.uchicago.edu/> (zuletzt abgerufen und überprüft am 04.11.2022). Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

89 Vgl. Denis Diderot: *Esquisse, Ebauche*. In: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, eds. Denis Diderot and Jean le Rond d'Alembert, Tome 5. Paris 1751–1772, S. 212–213. University of Chicago: ARTFL Encyclopédie Project (Autumn 2017 Edition), Robert Morrissey and Glenn Roe (eds), online abrufbar unter: <http://encyclopedie.uchicago.edu/> (zuletzt abgerufen und überprüft am 04.11.2022). «Ebauche» wird als Übergang vom Modell zum Werk verstanden, da er auf eine unbedingte Realisierbarkeit angelegt ist. «Esquisse» hingegen gehört ausschließlich in den Bereich der Künste und beziehe sich dort auf die leicht skizzierte Zeichnung verstanden als «*modèle incorrect de l'ouvrage*», die lediglich die Idee, die noch vom Künstler ausgeführt werden muss, zeigt. Die Perfektion der «ebauche» ist ein Indikator dafür, dass die Arbeit quasi beendet ist. Beide Mal- bzw. Zeichenprozesse gehen schließlich in die Vollendung des «*tableaus*» ein: Die «*esquisse*» vermittelt dem Betrachter das Gefühl, dem Zug der ersten *Bleistiftlinie* beizuwohnen; die «ebauche» hingegen formiert sich unter dem ersten farbigen *Pinselstrich*. «Esquisse» und «ebauche» stellen demnach eine chronologische Reihung aufeinanderfolgender Prozesse dar, indem sie den Übergang vom Zeichnen mit dem Bleistift – dem geistigen Entwurf – zum Malen mit Farben, der eigentlichen Ausführung und damit Realisierung des bloß Angedeuteten, markieren.

über die Feder bis zum Stein oder dem Pinsel ist alles erlaubt, ansonsten verliert der Verstand durch die Langsamkeit der Instrumente sein Feuer. Die Skizze beinhaltet nur einige wenige Merkmale, um das Gedächtnis des Künstlers zu stützen. Nur in den Skizzen der großen Genies kann man den Abdruck der Seelenbewegung («l’empreinte du mouvement de leur âme») sehen, besonders bei all denjenigen, die es vollbracht haben, die erste skizzierte Idee in der eigentlichen Komposition umzusetzen (981). Denn darauf kommt es an: Man darf nicht der ersten Faszination für das Entwerfen von Ideen anstelle ihrer tatsächlichen Realisierung im Gemälde (dem tatsächlichen Bildmotiv) verfallen, wie es bei jungen Künstlern zu beobachten ist. Dies ist gerade dem ersten Feuer der Phantasie geschuldet. Gerade diejenigen, die besonders gute Künstler von Skizzen sind, haben kein Talent für große Gemälde. Für Watelet spielen normative Urteile in der kunstakademischen Tradition eine sehr wichtige Rolle, um schlechte von guter Kunst zu unterscheiden. Dies ist eben auch die Funktion von Skizzenzeichnungen: Sie sind nur die Vorbereitung auf das richtige Werturteil des Künstlers über sein Werk, das er noch realisieren muss. Skizzen schulen seine Urteilskraft, indem sie die Ideen bewerten und ihren ästhetischen Wert abwägen. Die Lebendigkeit der Skizze wird demnach durch Figuren verbürgt, die aus einem Labyrinth nicht-schattierter, unbestimmter Linien hervorgehen und auf eine zukünftige Ausführung verweisen, die vielleicht niemals erfüllt wird. Skizzen stellen keine Figuren dar: Sie versprechen sie («l’esquisse promettoit», 982).⁹⁰

Das Versprechen kann eingelöst werden oder auch nicht. Skizzen sind Figureationen der Ankündigung. In ihren unterschiedlichen Variationen verwerfen sie potentiell realisierbare Kunstwerke und kündigen neue an. Bei der Betrachtung von Zeichnungen gibt es im Grunde zwei Momente, die sich wechselseitig bedingen: Das ist zum einen die Aura des Schöpferischen und Kreativen, das Zuschauen beim Zeichnen, das den Betrachtern suggeriert wird, und die Aura des *vorletzten* Handzugs, der *vorletzten* Linie, die das Begehren nach einer weiteren Linie anfährt, eine Linie, die das (Schrift-)Bild nicht vollendet, sondern erweitert, modifiziert. Im Grunde ist eine Skizze eine *enargeia*-Linie, die aus unterschiedlichen Zeitfiguren besteht und sich als ein Verfahren zu erkennen gibt, welches im selben Moment verbildlicht und bildgebend ist.⁹¹ Sie bezieht sich auf ihr Gemacht-Sein als

⁹⁰ Vgl. hierzu auch Kap. 2.2.1 sowie Kap. 3.5 in diesem Buch.

⁹¹ Zu diesen Begriffen und ihrer bild- wie literaturtheoretischen Bedeutung vgl. Rüdiger Campe: Aktualität des Bildes. Die Zeit rhetorischer Figureation. In: Gottfried Boehm/Gabrielle Brandstetter, Achatz von Müller (Hg.): *Figur und Figureation. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*. München: Fink 2007, S. 163–182. Campe führt ausgehend von Quintilian die Unterscheidung zwischen «energeia» und «enargeia» ein: Ersterer Begriff bezeichnet im klassisch aristotelischen Sinne ein werdendes Geschehen der Potenz nach, letzterer hingegen eröffnet eine Matrix von «Zeitfiguren» aus Vergangenem und Zukünftigem (ebda., S. 170). Das *bildgebende* Verfahren stellt lediglich etwas vor Augen, die *Ver-*

ein Vergangenes und doch vergegenwärtigt sie in ihrer Unvollkommenheit und ihrer Modellhaftigkeit ein in der Gegenwart Werdendes, das auf die Zukunft gerichtet ist.

Hervorzuheben sind in diesem Kontext zwischen Kunst- und Anatomiegeschichte auch die imposanten, farbigen Atlanten aus dem 18. Jahrhundert von Jacques Fabien Gautier d'Agoty, in denen der epistemische Aspekt der Wissensvermittlung und medizinischen Weiterbildung dem künstlerischen Einsatz der Farbe weicht. D'Agoty legt den Fokus vor allem auf die farbige Druckkunst («Le nouvel Art d'imprimer en couleurs»), die den Vorteil hat, den menschlichen Körper naturgetreu («dans leur vraie forme») und mit ihrer natürlichen Farbgebung («avec leur couleur naturelle») zu präsentieren.⁹² Auch in seinen anderen Arbeiten liegt die Aufmerksamkeit weit mehr auf Techniken des Zeichnens, Malens, der Gravur und der Druckgraphik.⁹³ Der Wert dieser Nachahmungskünste bemisst sich jedoch stets an der natürlichen Darstellung der Objekte, denn die «Noblesse de la Représentation»⁹⁴ kommt nur dort zustande, wo sich die wahrhaftige Idee mit der Natur vereint und zum Ausdruck kommt. Dabei stellt er in Analogie zu den Figuren der Dichtung («Figures de Rhétorique & du Discours») folgende Figuren in der anatomisch versierten Malerei fest: Kontrast, Variation, Haltung und Standpunkt, sichtbare Zeichen der Physiognomie und Lichtverhältnisse.⁹⁵ D'Agoty verwendet demnach den Begriff als Mittel der Darstellung und als dargestellte Figur im Bild, wobei die ästhetische Darstellung des menschlichen Körpers auf anatomischen Kenntnissen gründet:

L'Anatomie est essentielle au Peintre, par rapport à la correction de la Figure humaine, pour la situation des Muscles & le juste assemblage de les Parties, qui est la principale, de celles qu'en Peinture nous appellons Dessin. La Physiognomie lui est encore nécessaire, pour donner, selon l'expression des Passions, le véritable Caractère qu'elles doivent avoir.⁹⁶

Der Begriff *caractère* verweist dabei auf das äußere sichtbare Zeichen der Körperoberfläche, das auf ein bestimmbares Inneres verweist. Nicht zu vernachlässigen ist hierbei der Unterschied zwischen Figur, Form und Farbe. Die Zeichnung («dessin») ist die Figur des Körpers (äußerer Umriss, Harmonie der Teile), doch erst durch die

bildlichung hingegen vergegenwärtigt Vergegenwärtigung mit Verweis auf Diderots Tableau-Begriff verstanden als ein Gegenwartsfeld, in dem die zeitliche Differenz von vorher und nachher in einem «aufgespannten Jetzt» in Konstellation zueinander treten (ebda., S. 176).

⁹² Vgl. Jacques Gautier d'Agoty: *Myologie complète en couleur et grandeur naturelle, composée de L'essai et de la suite de l'essai d'anatomie, en tableaux imprimés, ouvrage unique, utile & nécessaire aux Etudiants & amateurs de cette science*. Paris: Chez Gautier, Quillau 1746.

⁹³ Vgl. Jacques Gautier d'Agoty: *Observations sur la peinture et les tableaux anciens et modernes*. Paris: chez Jorry, quai des Augustins, près le pont S. Michel, aux Cigognes 1753.

⁹⁴ Jacques Gautier d'Agoty: *Observations sur la peinture*, S. 216.

⁹⁵ Ebda., S. 217 f.

⁹⁶ Ebda., S. 222.

Farbe, die dem Geschmack und der Intelligenz des Künstlers («Goût ou Intelligence de Couleurs») unterliegt, kommt die Form des menschlichen Körpers vollständig zur Geltung.⁹⁷ Die Figur empfängt die Farbe und wird zur Form. Allerdings kann die Form ohne Farbe bestehen, während die Farbe ohne die Form nicht überleben kann, die im Wesentlichen die Zeichnung ist («que le Coloris ne peut subsister sans la forme qui est le Dessin»).

Die Pfade führen von der Physik und Geometrie zur Berechnung der Figur der Erde in der Geographie und dem Streit zwischen Wort und Figur in der Theologie, von der metaphysischen Sprachfunktion im anthropologischen Sinne und seiner rhetorisch-grammatisch und logischen Vervielfältigung und ihrem Verfall weiter zur Physiognomie des Gesichts im kulturellen Vergleich und der Physiologie des Körpers in seinen anatomisch-ästhetischen Dimensionen. Kann man in all diesen Stationen einen gemeinsamen Nenner finden? Was verbindet die Disziplinen mit dem Begriff der Figur?

Im theologischen, sprachmetaphysischen und rhetorischen Kontext werden Grundlagen der Interpretation und Gestaltung von Redeeinheiten (Wörter, Sätze, Texte) in Bezug auf die Differenz von figurativ/natürlich erörtert. In der Physik, Geometrie, der Anatomie und Malerei sowie der Physiognomie geht es um eindeutig erkennbare, feste Umrisse, die mit Linien eine Gestalt zu erkennen geben (Ding, Mensch, Tier), ihre Bewegung festhalten und die äußere Form eines Körpers wiedergeben. Es gibt demnach eine naturwissenschaftliche Richtung, die zu den Bildenden Künsten (Malerei, Architektur, Skulptur) führt, und es gibt eine sprachwissenschaftliche, die vom Ursprung der Sprache, den Figuren als Schrift-Bilder vor der Entstehung des geschriebenen und gesprochenen Worts zur Auslegung der christlichen Bildsprache führt, in der die Figuren mehr meinen als die Wörter bezeichnen. Schließlich leitet ein weiterer Weg zur Rhetorik und ihren Nachbardisziplinen der Grammatik und Logik über, in der es stets um die abweichende Bewegung in der Sprache geht, die Figuren entstehen lässt. Im *Figuren*-Begriff begegnen sich metaphysische Definitionen und naturwissenschaftliche Theorien. Im Grunde jedoch bleiben Signifikant und Signifikat im *Figuren*-Begriff konstant aufeinander bezogen und verändern sich nicht. Der abgegrenzte, in sich abgeschlossene Raum (oder die Fläche) hat sowohl in der physischen als auch metaphysischen Tradition seine Geltung. Stets geht es um etwas, das durch eine Grenze markiert ist und/oder eine Verschiebung/Abweichung markiert. Das trifft sowohl auf die Sprache als auch auf die physikalischen Gegenstände zu. Die Bezüge zu den bildenden Künsten sind ebenso klar dargestellt. Sie gehören in der weiteren Entwicklung des Begriffs zu den dominierenden Bedeutungseinheiten,

97 Ebd., S. 228.

die auch in neueren Auflagen konstant bleiben und sich nicht mehr verändern. In Malerei, Skulptur und Zeichnung wird mit Figur die äußere Linienführung bezeichnet, die eine ganz bestimmte Form beschreibt, wodurch sich alle anderen Körper und Dinge voneinander unterscheiden.

Das Entscheidende ist, dass diese Entität, die die Figur meint, der Wahrnehmung zugänglich ist. Wahrgenommen werden kann nur das, was sich unterscheidet. Gleichzeitig setzt die Figur etwas voraus, das ihr zugrunde liegt. Es ist das Zugrundeliegende schlechthin: das Subjekt. Ohne einen Wahrnehmenden gibt es keine Wahrnehmung und ohne Wahrnehmung keine Figur. Der *Figuren*-Begriff trifft ins Zentrum der philosophischen Frage nach den transzendentalen Bedingungen der Möglichkeit von Erfahrung. Das ist ihr semantisch harter Kern, um den herum sich die Signifikate gruppieren, ohne seine Bedeutung zu verändern. Überall dort, wo der *Figuren*-Begriff als Beschreibungskategorie in eine neue Disziplin eingeführt wird, bezeichnet er stets dasselbe: eine visuelle Struktur, die sich im Geiste des Betrachters zu einer Figur formt. Wenn für diese Gegenstände noch keine Begriffe existieren, weil sich eine Fachsprache erst noch entwickeln muss, wird der *Figuren*-Begriff als semantischer Platzhalter eingefügt. Dadurch dass seine Minimaldefinition zunächst in nichts anderem besteht als auszusagen, *ich habe etwas erkannt*, ist er semantisch hinreichend offen, um über empirische Untersuchungen, Vergleiche und Theorien neue Begriffe zu entwickeln, die seine Bedeutungsarmut auffüllen. *Figura/Figur/figure* ist damit *unterschiedsmarkiert* und *unterschiedsmarkierend*.

1.2.3 Im Übergang zum 19. Jahrhundert: Buffon, Cuvier, Blumenbach, Goethe, Nietzsche

Bereits zum Ende des 17. Jahrhunderts verfestigen sich die nationalsprachlichen Lexeme durch die Standardisierung und Systematisierung der Enzyklopädien und Wörterbücher sodass die einzelnen Bedeutungsaspekte des *Figuren*-Begriffs in den unterschiedlichen Künsten und Wissenschaften synthetisiert werden. Mit der Ausdifferenzierung disziplinärer Strukturen wird auch der Gebrauch des *Figuren*-Begriffs vervielfältigt. Ab dem 18. und im Laufe des 19. Jahrhunderts gibt es jedoch noch kaum Innovationen oder größere Verschiebungen, zumindest in den von der Akademie autorisierten Wörterbüchern nicht.

Für die italienischen, nicht-autorisierten Wörterbücher des 19. Jahrhunderts lassen sich sehr wohl wichtige Differenzierungen ausmachen: Die theologische Referenz tritt nun in den Hintergrund, während das äußere Erscheinungsbild von Mensch und Tier im physischen Sinne, das Bild einer Person im rein repräsentativen Sinne und die Figur als Person oder Abbild in Skulptur und Malerei in

den Vordergrund treten.⁹⁸ Bei Giuseppe Manuzzis Edition bleibt zwar die theologische Definition erhalten, aber sie bekommt nicht mehr die Gewichtung, die sie noch in den früheren Jahrhunderten hatte, auch wenn im Vergleich mit anderen nicht-autorisierten Wörterbüchern der Eintrag zur Theologie weitgehend konstant als zweite Definition erhalten bleibt.⁹⁹ Ebenso wird die semantische Referenz auf die biologische Konstitution der Frau weiterhin tradiert (auch in den nicht-autorisierten Schriften). Neben den Cruscanischen Wörterbüchern lohnt sich ein Blick in jene Publikationen, die sich insbesondere mit den Synonymen im Italienischen beschäftigen.

Im *Vocabolario dei sinonimi della lingua italiana* (1865) wird im Eintrag zu *figura* die semantische Differenz zum Begriff *forma* deutlicher.¹⁰⁰ Es heißt dort, dass *figura* eine mit den bloßen Augen wahrnehmbare Gestalt und mit den Sinnen erfassbarer materieller Körper ist, dessen Oberfläche durch Linien begrenzt ist. *Forma* hingegen bezeichnet den gesamten Körper als ein Ganzes, eine in sich geschlossene Einheit, die den inneren Menschen zu erkennen gibt als «Conformazione» im Sinne des «organismo». Pietro Fanfani verbindet demnach den Begriff des *Organismus* mit dem Begriff der *Form*, der vom Äußeren abstrahiert und auf das Innere der Lebewesen zielt: ihr organisches Prinzip. Während *figura* bloß die Proportionen des Körpers meint, verweist *forma* auf die Relation der einzelnen Teile zueinander im Sinne der «conformazione», einem gerichteten Mechanismus («il meccanismo») der Bestimmtheit («la destinazione») des inneren Objekts («dell'oggetto intero»)¹⁰¹ Obwohl Fanfani keine Referenz auf philosophiehistorische

98 Vgl. Giuseppe Manuzzi: *Vocabolario della lingua italiana / già compilato dagli accademici della Crusca ed ora novamente corretto ed accresciuto dal cavaliere abate Giuseppe Manuzzi*. – 2. ed. riveduta e notabilmente ampliata dal compilatore. Firenze: Appresso David Passigli e Socj, 1859–1865, S. 450.

99 Ausgewertet wurden hierbei folgende Wörterbücher: *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Tome 3. Verona: Paolo Libanti 1836, S. 172; *Vocabolario degli Accademici della Crusca oltre le giunte fatteci finora, cresciuto d'assai migliaia di voci e modi de' classici, le più trovate da veronesi ...* Tomo primo [-settimo]. Verona: dalla stamperia di Dionigi Ramanzini 1804–1806, S. 159; *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Edizione seconda veneta accresciuta di molte voci raccolte dagli autori approvati dalla stessa Accademia. Venezia: appresso Francesco Pitteri 1763, S. 330 und *Vocabolario degli Accademici della Crusca: in quest'ultima edizione da' medesimi riveduto e ampliato, con aggiunta di molte voci degli autori del buon secolo, e buona quantità di quelle dell'vso: con tre indici delle voci, locuzioni e prouerbi latini e greci posti per entro l'opera*. Venetia: per Gio. Francesco Valuasense 1697, S. 367.

100 Pietro Fanfani: *Vocabolario dei sinonimi della lingua italiana*. Milano: P. Carrara 1865, hier S. 225.

101 Pietro Fanfani: *Vocabolario dei sinonimi*, S. 234. Unter dem Eintrag «fóma» findet sich schließlich das Pendant zu den Ausführungen, die bereits bei «figura» gemacht wurden: «*Forma* è quella che determina la sostanza e dà l'essere alla cosa. – *Figura* è il complesso delle Varia parti di und rosa, come se presenta a'nostri ochhj. – *Conformazione* è il modo come una cosa è formata.»

oder naturphilosophische Diskurse gibt, um seine Definition sprachgeschichtlich zu belegen, ist dieser Definition anzumerken, dass mit *forma* auf die *entelechie* (ἐντελέχεια) des Aristoteles angespielt wird. Zumindest legt es die lexikalische Deutung nahe, was zu einem interessanten semantischen Kontrast zwischen *figura/forma*, außen/innen, Körper/Organismus führt.

Festzuhalten ist an dieser Stelle, dass *figura* und *forma* seit ihrer gemeinsamen aus dem Lateinischen herstammenden Entwicklungslinie nicht als deckungsgleich anzusehen sind, sondern zu jeweils unterschiedlichen Begriffsbedeutungen führen.¹⁰² In der lexikographischen Weiterentwicklung des 19. Jahrhunderts finden sich keine neuen semantischen Facetten von *figura*. Ihr Anwendungsbereich wird lediglich auf Partituren in der Musik¹⁰³ ausgedehnt und auch in der Rhetorik werden ihr weitere Begriffe («traslato»/«tropo»/«metafora») zugeordnet.¹⁰⁴ Zugleich jedoch besteht die Funktion von *figura* darin, einem Gedanken, einer Idee oder einem diskursiven Ganzen («intero discorso») eine erkennbare, bemerkenswerte Form zu geben, die für sich selbst steht («forma notabile per si stessa»). Ausgehend von dieser übersetzenden und diskursformenden Funktion werden weitere Begriffe aus der Rhetorik wie Allegorie, Parabel, Symbol, Zeichen, Mythos, Emblem unter *figura* subsumiert. Sie wird damit zum Oberbegriff aller rhetorischen Mittel des eigentlichen und uneigentlichen Sprechens. Anders als in den bisherigen Wörterbüchern wird nun zum ersten Mal die rhetorische Genealogie von *figura* ausführlich dargelegt und mit zahlreichen Beispielen besprochen.

In Frankreich zeigt sich schließlich mit der fünften Auflage des *Dictionnaire de l'Académie française* (1798), dass in den vorhergehenden Wörterbüchern generell keine Unterscheidung zwischen unbelebten Dingen und belebten Körpern getroffen worden ist.¹⁰⁵ Nun jedoch werden die «chose materielle» stärker voneinander unterschieden: Zuerst werden die belebten Organismen Mensch, Tier und Pflanze genannt, von ihnen getrennt sind dann Dinge im Allgemeinen, die eine spezifische Form besitzen. Es gibt nun *figure* als «forme extérieure de l'homme et des

102 Diese Ausdifferenzierung findet sich bereits im *Nuovo dizionario dei sinonimi della lingua italiana* (Firenze: G.P. Vieusseux 1838, S. 381) von Niccolò Tommaséo, allerdings gibt es keinen Verweis auf einen inneren Mechanismus oder den Begriff des Organismus wie bei Fanfani, der sich in seiner Definition auf die Ausgabe von Stefano Pietro Zecchini bezieht. Vgl. Stefano Pietro Zecchini: *Dizionario dei sinonimi della lingua italiana*. Torino: Unione Tipografico-Editrice 1860, S. 314.

103 *Vocabulario Universale Italiano a cura della Società Tipografica Tramater*, Bd. 3. Napoli: Dai Torchi del Tramater 1834, S. 282/283.

104 Niccolò Tommaséo: *Dizionario dei sinonimi della lingua italiana*. Napoli: Pesole, Vincenzo 1892, S. 467.

105 *Dictionnaire de L'Académie française*. Paris: chez Bossange père, libraire de S. A.R. Monseigneur le Duc d'Orléans 1798, S. 584 (= 5. Auflage).

animaux» in einem biologischen und *figure* als «forme extérieure des corps» in einem physikalischen Sinne.¹⁰⁶ Die naturphilosophischen Spekulationen der beginnenden Biologie wirken auf das Bedeutungsspektrum von *figure* zurück und erweitern die semantischen Bezüge, indem sie sich interdisziplinär immer weiter ausdehnen, ein Prozess, den die Enzyklopädie bereits einleitete. In der sechsten Auflage (1835) wird auch der handschriftliche Kopiervorgang von Manuskripten im Sinne der «copie figurée»¹⁰⁷ («fac-simile») hinzugefügt und bereichert die Bedeutungsspielräume dieses weit verzweigten Begriffs. Damit meint *figure* auch die Linien von Schreiben und Schrift, die zu einem Körper unter Körpern wird.

106 Vgl. François Jacob: *La Logique du vivant, une histoire de l'hérédité*. Paris: Gallimard 1970. Zum Ende des 18. Jahrhunderts verlief die Demarkationslinie zwischen Lebendigem und Nicht-Lebendigem quer durch die Materie, zwischen Oberfläche und Tiefe, zwischen Organen und ihren Funktionen. Ein Bauplan der inneren Struktur wurde durch Relationen sichtbar, die man *Organisation* («structure de second ordre») nannte und die das Sichtbare («ce qui se voit») und Verborgene («ce qui se cache») zusammenfügte (ebda., S. 99). Jacob hat darüber hinaus in einem seiner populärwissenschaftlichen Essays darauf aufmerksam gemacht, dass die Fragen nach der *Organisation des Lebendigen* parallel zur Entwicklung des Selbstmords in der Literatur, dem Tod Werthers, läuft. Er sieht daher die Verlagerung des naturhistorischen Schwerpunkts von «la surface visible» zu «la présence d'une organisation» auch in der Kunst, der Malerei und der Öffnung der Figuren in Romanen, gegeben. Vgl. François Jacob: *La Souris, la Mouche et l'Homme*. Paris: Édition Odile Jacob 2000, S. 191. Georg Töpfler hat in seiner begriffshistorischen Rekonstruktion von *Organisation* und *Organismus* angemerkt, dass der Begriff des Organismus in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts relativ wenig gebraucht worden sei. *Organismus* werde stattdessen bei einigen Autoren als synonym zu Ordnung verwendet. Ähnlich wie Jacob sieht auch Töpfler einen wirklichen Wandel der Bedeutungen dadurch gegeben, dass der Begriff der *Organisation* anstelle der *Seele* eingeführt wird. Eine Durchsetzung des *Organismus*-Begriffs sieht er jedoch erst im 19. Jahrhundert gegeben, während im 20. Jahrhundert wiederum der Begriff der *Organisation* dominiert, weil nun Physik und Biologie näher aneinanderrückten, sodass das Lebendige nur noch eine besondere Form von *Organisiert-Sein* meine. Durch die interdisziplinären Schnittstellen, die Thermodynamik, Kybernetik und Biochemie verbanden, entstehen metaphorische Transferprozesse in der Bildung neuer Begriffe, die *Organisation* in physikalischer und biologischer Hinsicht verwenden. Ebenso verschob sich der Begriff des *Organismus* als Beschreibungsfolie auf gesellschaftliche Prozesse. Als «Integrationsbegriff» habe er die Fähigkeit, Semantiken aus unterschiedlichen Disziplinen miteinander zu verbinden. Vgl. Georg Töpfler: «Organisation» und «Organismus» – von der Gliederung der Lebendigkeit – und zurück? Die Karriere einer Wortfamilie seit dem 17. Jahrhundert. In: Michael Eggers/Matthias Rothe (Hg.): *Wissenschaftsgeschichte als Begriffsgeschichte. Terminologische Umbrüche im Entstehungsprozess der modernen Wissenschaften*. Bielefeld: transcript 2009, S. 83–106.

107 Der Abschreibvorgang wird demnach als ein Figurieren von Zeichen auf einem Blattpapier verstanden: «Copie d'une écriture, dans laquelle on reproduit avec exactitude la forme des caractères, la disposition des lignes, les ratures». Vgl. *Dictionnaire de L'Académie française*. Paris: imprimerie et librairie de FIRMIN DIDOT frères, imprimeurs de l'Institut de France 1835, S. 755.

Im *Dictionnaire de la langue française* von Émile Littré (1872–77) wird die Palette der Künste mit Verweis auf Fechten, Musik und das Kartenspiel erweitert.¹⁰⁸ Allerdings kommen auch philosophische Präzisierungen und der Verweis auf die Anatomie hinzu. So unternimmt Littré – ähnlich wie Fanfani in Italien – eine genauere Bestimmung von *figure* als *forme* im Sinne der aristotelischen Philosophie («Dans la philosophie aristotélique, forme se die de totes les qualités de l'objet, et figure de la forme qu'il affecte en un moment donné»). Dementsprechend sind Figur und Form nicht deckungsgleich, sondern bestimmen sich durch die Differenz des Zeitlichen: Während *Form* generell alle Eigenschaften eines Objekts umfasst, ist die *Figur der Form* etwas, das zu einem bestimmten Moment die Sinne anspricht. Folglich ist *figure* beständiger und stabiler als *Form*, die von Moment zu Moment – als Figuration der Form – wechseln kann. In der Anatomie kommt diese Bedeutungsverschiebung ebenfalls zum Tragen: «élément anatomique figuré» wird im Gegensatz zum amorphen, anatomischen Element verwendet. Auffällig ist, dass *figure* nicht mehr nur ausschließlich das distinkte Merkmal von Körpern meint, die der Identifikation bestimmter äußerer Formen dient, sondern auch Veränderung, Wechsel und Differenzierung.

Buffon & Cuvier

Hier lohnt es sich, tiefer in das begriffshistorische Material einzutauchen, denn sowohl bei Buffon als auch bei Cuvier wird der Begriff *figure* auf unterschiedliche Weise verwendet. In den Schriften Buffons steht *figure* stets im semantischen Kontext von «sur la forme, sur la grandeur, sur le port extérieur, sur les différentes parties, sur leur nombre, sur leur position, sur la substance même de la chose»¹⁰⁹, d. h. die äußerlichen Merkmale der Lebensformen in ihrer je spezifischen Singularität stehen im Vordergrund der Aufzeichnungen.¹¹⁰ Im weiteren

¹⁰⁸ Émile Littré: *Dictionnaire de la langue française*. Paris: Hachette 1883, S. 1669.

¹⁰⁹ Georges-Louis Leclerc Buffon: *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du roi...: De la manière d'étudier et de traiter l'histoire naturelle. Histoire et théorie de la terre*, de l'Imprimerie royale, Tome Premier. Paris: De l'Imprimerie royale 1774, S. 21f.

¹¹⁰ Vgl. Michael Eggers: *Vergleichendes Erkennen. Zur Wissenschaftsgeschichte und Epistemologie des Vergleichs und zur Genealogie der Komparatistik*. Heidelberg: Winter Verlag 2016, S. 72ff. Wie Eggers feststellt, gebraucht Buffon den Begriff *figure* für seine Zeichnungen, die gerade durch ihre bildliche Impression im Gedächtnis des Betrachters haften bleiben. Dabei ist nicht der Name die entscheidende Merkhilfe, sondern das gesamte Erscheinungsbild. In langen Satzperioden beschreibt Buffon die Gestalt der Lebensformen. Eine *figure* beinhaltet alle unterscheidungsrelevanten Eigenschaften, die in Relation zueinander stehen und daher nicht als isolierte Teile aufgefasst werden können. Privilegierte Merkmale gibt es nicht, sodass man von keinem allgemein-gültigen Modell sprechen kann (ebda., S. 76). Figur ist bei Buffon stets eine Mischung aus Karte, Kette und Baum, die miteinander kombiniert werden (ebda., S. 80).

Sinne umfasst der Begriff aber auch Mineralien und Gesteinsschichten, in denen Formen und Figuren der Physiognomie der Erde («figures anguleuses, régulières ou irrégulières des minéraux») als Spuren der organischen Bewegung von Pflanzen und Tieren enthalten sind.¹¹¹ Folglich ist *figure* als eine allumfassende Bezeichnung für Singularitäten in der Biologie, der Physik und Chemie wie auch der Geologie zu verstehen. Dabei tritt der Begriff niemals isoliert auf, sondern immer in Verbindung mit weiteren akzidentiellen Beschreibungen wie Form, Größe oder Position, die sich zum Hauptbegriff gruppieren, um diesen zu spezifizieren und zu erweitern. Figur stellt somit sowohl das Ganze der Teile als auch jede Einzelheit für sich dar und umfasst quantitative und qualitative Eigenschaften. Aus der naturphilosophischen Perspektive Buffons könnte man sagen: *Die Substanz der Dinge ist die Figur*.

Bei Cuvier ist die terminologische Verwendung weitaus differenzierter. In seinen *Rapports historique* – einem zusammenfassenden, wissenschaftlichen Überblick – lässt sich erkennen, wie sich eine Abkehr vom dem äußeren Erscheinungsbild der Lebewesen – mithilfe der Physik und Chemie – in die Innenwelt der Organismen vollzieht.¹¹² In seinem ersten Teil der *Sciences physiques* spricht Cuvier über die generellen Prinzipien der Bewegung der Materie auf physikalischer Ebene und bezeichnet sie als «figure primitive», die den internen Phänomenen («phénomènes intérieure») zugrundeliegen. Es ist die Bewegung der Moleküle im Inneren der Körper, die die konstanten Formen auf der Oberfläche ermöglichen. Die «phénomènes intérieure» bilden ihre Substanz. Mittels der Analogie vergleicht er die große Attraktion, die von den Körpern in der Astronomie ausgeht, mit der Beschaffenheit der Materie auf der Erde. Obwohl beide durch weite Distanzen voneinander entfernt sind, scheinen sie ähnlichen Regeln zu gehorchen. Die Mo-

111 Georges-Louis Leclerc Buffon: *Histoire naturelle des minéraux*, Tome Premier. Paris: de L'Imprimerie Royale 1783, S. 10. Die Figur als Fossil wird bereits in Leibniz geologischer Schrift *Protogaea* beschrieben. Vgl. Gottfried Wilhelm Leibniz: *Protogaea* [1749], translated and edited by Claudine Cohen/Andre Wakefield. Chicago: University of Chicago Press 2008. Er verwendet den Figurenbegriff sowohl im Sinne der äußeren Gestalt, des Umrisses als auch im Sinne einer Beschreibungskategorie für den Prozess der Konservierung und damit Speicherung organischer Lebensformen durch das Aufeinandertreffen verschiedener Gesteinsschichten. Insbesondere in Kapitel XVIII. «Where Do the Shapes of Various Fish Imprinted on Slates Come From?» beschreibt Leibniz die «ichthyomorphe» Funktion des Ardosia-Steins, der durch seine spezifische Zusammensetzung in der Lage ist, die Form von Fischen zu speichern, d. h. Kopien von ihnen zu erstellen, «the shapes of fish whose contours have been traced precisely, as if an artisan had inserted carved metallic material into the black stone» (ebda., S., 49).

112 Georges Cuvier: *Rapport historique sur les progrès des sciences naturelles depuis 1789: et sur leur état actuel*. Paris: Imprimerie impériale 1810, S. 6ff. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

leküle der erdhaften Körper («molécules des corps terrestres») bzw. ihre *figure* wird gerade von der Art und Weise («manière») ihrer Bewegung bestimmt und verändert dadurch auch die Art und Weise ihrer «attraction». Bedingt wird dieses Verhältnis von chemischen Affinitäten. Während Buffon *figure* an Oberflächenmerkmale bindet, die mit dem bloßen Auge zu erfassen sind, dringt Cuviers Blick in die Tiefe der Dinge, um die Kohäsion der Phänomene selbst zu finden.

Der *figure*-Begriff bezeichnet nun die chemische Bewegung der Moleküle, die eher ein kontingentes Verhältnis zu ihrer chemischen Komposition besitzen. Deshalb spricht Cuvier auch von einer «mouvements multipliés de la vie» und kommt zu dem Schluss: «Nous sommes dans l'ignorance la plus absolue de la figure des molécules élémentaires des corps» (7). Cuvier setzt seine neue Naturgeschichte in Bezug zur Mathematik und Astronomie Newtons, hebt damit also zugleich *figure* aus der Biologie auf die Ebene einer physikalischen Weltanschauung, die von Sichtbarkeiten, Berechenbarkeiten, von der Gleichmäßigkeit, Regularität und von Konstellationen ausgeht. Anders als in diesem interdisziplinären Zusammenhang kann das Innere der Organismen nicht betrachtet werden: «L'anatomie, la physiologie, la botanique et la zoologies' occupent de ces êtres merveilleux, et forment des sciences tellement unies par des rapports nombreux, que leurs histoires seront presque inséparables» (11). Cuvier beginnt mit der Kristallisation in der Chemie, bei der Konstitution der «figure polyèdre déterminée» (13) und geht schließlich von der Mineralogie zu größeren Formationen von Molekülen über. *Figure* ist immer dann erkennbar, sobald eine Veränderung auf der Oberflächenstruktur zu beobachten ist.¹¹³

Dennoch ist *figure* mit dem Begriff der *Oberfläche* oder des *Äußeren* nicht deckungsgleich. Man kann das Verhältnis eher wie folgt beschreiben: Moleküle verändern ihre Oberfläche und damit ihre Figur, indem sie durch die «affinité de cohésion» und der «affinité de combinaison» identische Reihen von Molekülen bilden, sodass eine relativ homogene Oberfläche entsteht (21).¹¹⁴ *Figure* wird in unterschiedlichen Zusammenhängen auch als Umriss eines Objekts beschrieben, gerade wenn sie mit anderen Qualitäten wie Farbe oder Konsistenz in Verbindung tritt. Einmal erscheint sie als Gesamtheit der visuell wahrnehmbaren Qualitäten, ein anderes Mal ist sie nur eine Qualität unter vielen anderen, die das Objekt konstituieren (89). *Figure* kann sowohl ein konkretes Merkmal als auch

¹¹³ Auch in dem Enzyklopädiebeitrag von d'Holbach wird die Kristallisation als Figuration von Formen beschrieben und als «forme régulière et déterminée» aufgefasst. Vgl. hierzu Denis Diderot/Jean Baptiste le Rond d'Alembert: *Encyclopédie*, Bd. 6, S. 783.

¹¹⁴ Dass der Begriff der Figur nicht unbedingt mit dem Begriff der Oberfläche zusammenfallen muss, diskutierte bereits Francisco Suárez in seinen Disputationen der aristotelischen Philosophie. Die Oberfläche der Körper ist dort nur die äußerste Grenze von figura. Vgl. hierzu Kapitel 4.3.

die allgemeine, übergeordnete Qualität meinen. Bereits im Übergang von der rein physikalisch-chemischen Ebene der Figuren zur Physiologie der lebenden Körper wird *figure* im syntagmatischen Verhältnis von «composition», «connexion» und «direction» verwendet, um auch die gerichtete Bewegung lebender Körper zu beschreiben (21). Die Oberfläche erscheint immer als eindimensionale Fläche, während die Figur zugleich eine räumliche, dreidimensionale Komponente umfasst (22). Die ständig sich bewegende Materie lässt durch die stoffliche Affinität und durch externe Einflüsse wie «chaleur, pression, choc, tendance à l'élasticité ou à l'efflorescence», «pour opérer des unions ou des séparations» (ebda.) zwischen den Teilen immer wieder neue Figuren entstehen.

Folglich ist *figure* bei Cuvier sowohl ein Produkt diskontinuierlicher und kontingenter Ereignisse, die auf die Materie einwirken, als auch eine durch die Materie selbst bedingte inhärente Bewegung, die Figuren formt. Sie sind ein im Moment der Bewegung abphotographiertes Bildnis der Natur in einem Quasi-Stillstand, während den Betrachter:innen zugleich Formen vor Augen erscheinen ähnlich der Kristallisation. Bei den französischen Naturphilosophen und Biologen ist der Gebrauch von *figure* nicht wegzudenken. Er wird sehr differenziert verwendet und ist sicherlich nicht nur auf eine rhetorische Funktion reduzierbar. Besonders bei Cuvier lässt sich sehr gut beobachten, wie der Begriff überall dort auftaucht, wenn es darum geht, Strukturen zu beschreiben, die noch unbekannt sind, sich aber dem Beobachter als distinkte Form aufdrängen. Stets bleibt zu fragen, ob sich diese Figuren nur im Auge des Betrachters formen. Zugleich *identitätsstiftend* und *differenzanzeigend* wird *figure* zu einem Motor der interdisziplinären Begriffsproduktion, der Sinnzusammenhänge verlagert und damit seine eigene Begriffsgeschichte in vielfältige Richtungen fortschreibt.

Blumenbach

Im Vergleich zu der französischen Gelehrtensprache der frühen Naturwissenschaftler sind die begrifflichen Verwendungsweisen in der Biologie und Embryologie von Johann Friedrich Blumenbach und auch in Goethes Morphologie etwas anders. Als Begründer der vergleichenden Zoologie und Anthropologie bleibt Blumenbach dem Latein als internationale Fachsprache der Gelehrten noch treu. Bereits in seiner Dissertation *De Generis Humani Varietate Nativa Liber* wird deutlich, dass *figura* – als osteologische Beschreibungskategorie für den tierischen und menschlichen Körperbau oder als illustrierende Figur – von dem Begriff *forma* verdrängt wird.¹¹⁵

¹¹⁵ Johann Friedrich Blumenbach: *De Generis Humani Varietate Nativa Liber, cum figuris aeri incis.* Göttingen: Apud Viduam Abr. Vandenhoeck 1776, hier z. B. S. 23 und S. 34. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

Letzterer gehört zum gattungsbestimmenden Syntagma der Lebewesen neben Farben, Sitten und Institutionen des menschlichen Geschlechts («formas, colores, mores et institutionen», 7, 41, 61). Der Begriff erhält eine viel bedeutendere semantische Facette: Es ist diejenige von «forma» als Bildungstrieb («nisus formativus»). Er wird verwendet, um Abarten bei hybriden Kreuzungen von Tieren zu beschreiben (10, 16) und monströse Missbildungen zu erklären (64), wobei der Ort der Metamorphose die «materna forma» ist, der Mutterleib (87). «Formatione» (25), «conformatione» (37, 58) und «deformatione» (76) sind allesamt Flexionen aus «forma», ein Begriff, der von Blumenbach eingeführt wird, um die «unbestimmten Ausdrücke der Alten», die auf andere «Arten der Lebenskraft» oder der «plastischen Kraft» verwiesen haben, zu erneuern.¹¹⁶ Dementsprechend taucht auch die begriffliche Variante «conformatione» weitaus häufiger auf als «configuratio», der ausschließlich im Kontext der vergleichenden Physiognomie menschlicher Gesichter («fundamentalem facie configurationem», 196) verwendet wird.¹¹⁷ In mehr als zwanzig verschiedenen Kombinationen treten «formatione» oder «conformatione» auf: in Bezug auf i) den menschlichen Körperbau («corporis humani conformationem externam», ii) auf äußere Umwelteinflüsse und ihre Auswirkungen auf den «nisus formativus» (90) und iii) auf die sexuelle Reproduktion und die Entwicklung des Embryos («formatione», «permutatione», «formentur», 212). Form, Wandlung und Umwandlung werden als deutsche Übersetzungsvarianten gewählt und durch Adjektive wie «ungestaltet» («deformia») und «unförmlich» («deformes») ergänzt (244f.).

Man kann hier folgenden Unterschied festmachen: Bildung ist mit Wachstum gleichbedeutend und Wachstum mit Veränderung gemäß Blumenbachs Konzept des *nisus formativus*. *Configuratio* wird zwar mit Bildung übersetzt, meint jedoch

¹¹⁶ Hier zitiert nach der deutschen Ausgabe vgl. Johann Friedrich Blumenbach: *Über die natürlichen Verschiedenheiten im Menschengeschlechte*. Nach der dritten Ausgabe und den Erinnerungen des Verfassers übersetzt und mit einigen Zusätzen und erläuternden Anmerkungen herausgegeben von Johann Gottfried Gruber. Leipzig: bey Breitkopf und Härtel 1798, S. 71. Gruber wählt für den lateinischen Begriff *figura* die deutsche Entsprechung *Gestalt* und übersetzt diese Variante ausschließlich im osteologischen Kontext, wenn die Formation und der Bau von Knochen beschrieben werden, beispielsweise «etwas mehr Ähnlichkeit mit der Gestalt des menschlichen Beckens zu haben scheinen» (ebda., S. 25), «hat fast eine pfriemförmige Gestalt» (ebda., S. 239), «hat ohngefähr die Gestalt einer» (ebda., S. 235). Allerdings werden Prozesse der Embryologie, in denen Blumenbach den Begriff *forma* verwendet, ebenfalls mit flektierten Varianten von *Gestalt* belegt wie z. B. «vergestaltet», «wohlgestalt» (186), «mißgestaltet» (80), «ungestaltet» (175). In Bezug auf die Entwicklung des Fötus sind die Begriffe *Form* und *Gestalt* synonym.

¹¹⁷ Gruber übersetzt hier mit «ursprüngliche Gesichtsbildung» (142). Vgl. hierzu auch der Begriff «figuratio gentilitia» in der lateinischen Ausgabe (317) und die deutsche Entsprechung «Nationalbildung» (221).

kein Wachstum. In der deutschen Übersetzung verschwimmen die lateinischen Differenzen zwischen *configuratio* und *conformatio*, weil für beide Begriffe abwechselnd *Form* und *Gestalt* als Übersetzungsoptionen gewählt werden. *Configuratio* ist jedoch nicht *Bildung* im Sinne von Wachstum und Veränderung, sondern Bewegung im Stillstand eines bestimmten Bildungsstadiums. *Configuratio* ist die Momentaufnahme der *conformatio*, oder um es im Jargon der Gelehrten auszudrücken: *configuratio est conformatio sine permutatio*. *Conformatio* ist Bewegung, Wachstum und Veränderung, d. h. der Begriff enthält einen zeitlichen Index. *Configuratio* hingegen ist als Bewegung im Stilland räumlich gewordene Figur. Sie tritt an die Stelle der werdenden Form in der Zeit.

Diese so grundsätzliche und wichtige Differenz wird schließlich in Blumenbachs *Über den Bildungstrieb und das Zeugungsgeschäft* (1781) noch deutlicher. Dort meint der Begriff *Figur* nur noch ausschließlich das Abbild eines organischen Körpers in Lehrbüchern.¹¹⁸ *Figur* ist gezeichnete Figur einer organischen Gestalt. Alle Ableitungen des Begriffs *Form* führen hingegen auf den *nisus formativus* zurück: *Form* als Substantiv wird dabei insbesondere in der Bedeutung von *Gussform* verwendet («alle wie aus einer Form gegossen», 57f.). Auch Monstrositäten folgen in ihrer Abweichung Regeln und produzierten Ähnlichkeiten, weil die Gussform die Grenzen ihrer Entwicklung bestimmt. *Formation* bedeutet Entwicklung und Bildung des «ungeformten Stoffes» (42). *Form* bzw. «formen» und «Gestalt» können jedoch auch in einem gemeinsamen Syntagma auftreten, in dem die Bedeutungsunterschiede deutlicher hervortreten: Bei der Reproduktion zerstörter Glieder einiger Lebewesen wird die «Gestalt» desselben restituiert, weil der Bildungstrieb, der dem Stoff innewohnt, das verlorene Glied «in die Gestalt» «formt» (74f.). Das Verb *formen* bezeichnet das tätige Prinzip, während die Gestalt etwas ist, was virtuell immer schon vorhanden ist, auch wenn es zerstört worden ist. Die Phrase «in die Gestalt formen» bezeichnet eine Gussform, d. h. ein begrenztes und umgrenztes Bild eines Körperteils, in das ein neuer Stoff hineinwächst oder hineingegossen wird kraft des Begehrens sich zu vervollständigen. *Gestalt* ist in diesem Sinne die virtuelle Einheit eines Ganzen, die erhalten bleibt, auch wenn sie materiell zerstört worden ist. Die Natur besitzt ein Gedächtnis. Dementsprechend definiert Blumenbach seinen Bildungstrieb als Tendenz oder Begehren eine bestimmte Gestalt anzunehmen, zu erhalten und bei Zerstörung wiederherzustellen (12). In diesem Sinne ist *Gestalt* das Bild, was organisierte Körper von sich selbst haben. Dies beweist auch jene Beobachtung, die Blumenbach durch den Vergleich von organisierten Körpern unternimmt, deren Organe und

¹¹⁸ Johann Friedrich Blumenbach: *Über den Bildungstrieb und das Zeugungsgeschäft*. Göttingen: Dieterich 1781, S. 34. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

damit Teile der Organisation sich durch Länge und Größe unterscheiden können und daher in dieser Eigenschaft keine eindeutige Bestimmung aufweisen (55). «Gestalt und Bildung» – hier als gemeinsames Syntagma – folgen jedoch einer Bestimmung und sind «unabänderlich». Gestalten implizieren Dauer, zeitliche Stabilität, daher gibt es auch «vorige Gestalten» oder eine «angestammte Gestalt» (79 f.), die in der Reproduktion wiederholt wird, indem sie neu geschaffen wird. Der Begriff *Gestalt* bewahrt in diesem Sinne seine semantische Verwandtschaft zu *configuratio* und *figura*: Gestalten sind raumgewordene Figurationen eines formenden Prinzips, das nicht an sich beobachtbar ist und damit unmittelbar evident wäre, sondern nur über die äußeren Gestalten abgeleitet werden kann.

Goethe

In Goethes *Versuch über die Metamorphosen der Pflanzen* (1790) werden *Bildung* und *Gestalt* ganz im Sinne Blumenbachs verwendet, wenn auch im Kontext anderer syntagmatischer Verbindungen.¹¹⁹ *Figur*, *Form* oder *Formation* werden kein einziges Mal verwendet, obwohl diese Begriffe in der biologischen und ästhetischen Theoriebildung des 20. Jahrhundert ausgehend von Goethe fruchtbar gemacht worden sind.¹²⁰ Es dominieren Begriffe wie *Kraft*, *Bildung* und *Gestalt*. *Bildung* ist hierbei als ein Begriff zu verstehen, der nicht ein kontinuierliches, sich gleichbleibendes Wachstum meint, sondern als Zusammenspiel von «Ausdehnung» und «Zusammenziehung», mal «schwankend» (36), mal «abweichend» (39) zu verstehen ist. Eine «regelmäßige und beständige» Bildung ist außerdem Indiz für Fruchtbarkeit (50). *Umwandlung*, *Entwicklung* und *Bildung* sind synonym. Ihr Produkt ist die «äußere Gestalt der Pflanze» (57). Doch *Bildung* selbst ist nur der Prozess. Das, was ihn antreibt, ist eine «Kraft», die in der Natur selbst liegt. Gerade in der Ausbildung der Frucht zeigt sich die «ungeheure» «innere Kraft» als auch die «äußere Gestalt» (58). Dem vitalistischen Konzept zum Trotz verwendet Goethe vermehrt die mechanistische Analogie von den «Triebfedern der Naturwirkungen», die nur durch die «Äußerung der Kräfte» sichtbar gemacht werden: die Bildung der Gestalt. Bei Goethe scheint es eher eine Mischung aus mechanistischen und vitalistischen Konzepten zu sein, wenn er einerseits von den Triebfedern spricht und damit die Referenz auf das mechanische Uhrwerk nicht scheut, andererseits jedoch von «geistigeren Kräften» der Pflanze spricht (80).

¹¹⁹ Johann Wolfgang Goethe: *Versuch über die Metamorphosen der Pflanzen*. Gotha: Carl Wilhelm Etringer 1790. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

¹²⁰ Vgl. hierzu Eva Axer/Eva Geulen/Alexandra Heimes (Hg.): *Aus dem Leben der Form. Studien zum Nachleben von Goethe Morphologie in der Theoriebildung des 20. Jahrhunderts*. Göttingen: Wallstein 2021.

Gestalt tritt in verschiedenen Syntagmen auf: als «Zahl und Gestalt» (24), «Farbe und Gestalt» (1), als Gestalt von etwas (16) oder als Umwandlung einer Gestalt in eine andere (3). Es ist außerdem die *Gestalt* als Gesamtbild der Pflanze, die die Terminologie bestimmt. Die *Gestalt* ist das Erkennungszeichen für die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Art – wie es bereits bei Buffon mit dem Begriff *figure* formuliert worden ist (22). Das gemeinsame wiederkehrende Syntagma von «Gestalt und Bestimmung» bezeichnet die Übergänge in der Bildung bestimmter Pflanzenteile, ihre Zwischenstufen und Bildungsmöglichkeiten. Man erkennt hier leicht die terminologischen Probleme in der Botanik: Jede Abweichung benötigt einen neuen Namen, wenn wir in ihr nicht eine gemeinsame zugrundegelegte Gestalt und ihre Bestimmung wiedererkennen würden. So können sich Teile einer Pflanze modifizieren, ohne die Gestalt als Ganzes zu verändern, d. h. sie bleibt ihrer Bestimmung gemäß relativ stabil (35). Die «innere Identität der verschiedenen Pflanzenteile» garantieren die Geschlechtsteile der Pflanze, die schließlich die Erscheinung in «mannigfaltigen Gestalten» präsentiert (40). Doch nicht nur das: Nach Goethe können künftige Gestalten abgeleitet und vorhergesagt werden, denn es sind «immer dieselben Organe» der Pflanzen, die der «Vorschrift der Natur» gehorchen, und zwar trotz der vielfältigen Bestimmungen und veränderten Gestalten (81). Es gibt jedoch keinen allgemeinen Begriff, um das «verschiedene Gestalten metamorphosirte Organ» zu benennen (84).

In Goethes Argumentation wird deutlich, dass *Gestalt* mit der äußeren Erscheinung der Pflanze nicht unbedingt semantisch zusammenfallen muss. Gestalten besitzen zwar verschiedene Erscheinungsweisen, sie *sind* aber keine festen physikalischen Bezugsgrößen. Erscheinungen sind lediglich das, was man als Botaniker vorwärts und rückwärts im vergleichenden Beobachten der einzelnen Entwicklungsstufen sehen kann. Durch den Vergleich der Erscheinungen und das bewertende, wissenschaftliche Sehen wird eine Gestalt konstruiert. Im Grunde ist die Gestalt nicht dem Gesetz von Identität unterworfen, sondern demjenigen von Wiederholung und Differenz. Auch hier ist Gestalt etwas mit sich selbst Gleichbleibendes, in ihrer Bestimmung ist sie jedoch stets auch als *approximativ* in Hinblick auf die Bildung einer bestimmten Form zu verstehen. Es ist eine Annäherung an ein bestimmtes Ziel, das schließlich zu einem bestimmten Zeitpunkt des Wachstums in Erscheinung tritt und in den Gesamtbauplan der Pflanze integriert werden kann. Bei Goethe gibt es also einen zeitlichen Index von vorher und nachher und schließlich das Jetzt des In-Erscheinung-Tretens einer Gestalt, die im Auge des Betrachters entsteht. Noch deutlicher als bei Blumenbach zeigt sich bei Goethe die Rolle des wissenschaftlichen Subjekts selbst: *Gestalt* ist nicht nur raumgewordene Figur einer unsichtbaren Lebenskraft, sondern epistemisches Objekt einer bestimmten Art und Weise, die Dinge zu sehen und zu analysieren. Das gestaltgebende Organ ist und bleibt das menschliche Auge selbst.

Nietzsche

In der sprachlichen Virtuosität Friedrich Nietzsches münden die biologischen und physiologischen Bedeutungen von *Gestalt* in ein ästhetisches Konzept, das er als «Transfigurationskraft» bezeichnet (eKGWB/NF-1888,14[120]).¹²¹ Sie ist der «organischen Funktion» von Wachstum, von Steigerung, von Mehr-Werden verwandt. Diese Kraft entfesselt Dynamiken, die sich zu einer göttlichen Verzückung steigern. Man glaubt wieder an Gott, wird Esel, Idiot. Das Fest des Esels im letzten Teil des Zarathustra zeugt noch von dieser Transfigurationsorgie. In der *Morgenröthe* beschreibt er Raffaels Kunststil in drei Optionen der Transfiguration: die «ratlos Leidenden», die «verworrenen Träumenden» und die «überirdisch Entzückten» (eKGWB/M-8). In den Nachgelassenen Fragmenten von 1884 notiert Nietzsche die Zusätze «Verklärungs-Gefühl», «Versöhnung der inneren Gegensätze zu etwas Neuem» und «Geburt des Dritten» (eKGWB/NF-1884,25[241]). Später spricht er von der Kunst der Masken (eKGWB/NF-1885,34[192]). Spezifischer wird er in der *Fröhlichen Wissenschaft*. Dort setzt er die «Kunst der Transfiguration» mit Philosophie gleich (eKGWB/FW-Vorrede-3). Sie erfordert einen Gang durch viele Jahrhunderte. *Transfiguration* im Kontext des *Anti-Christen* meint jedoch auch eine Umwertung von Werten. Setzt man Gott als Urheber einer Transfiguration, ist diese nur eine «zeitweilige Metamorphose» (eKGWB/NF-1888,14[127]). Denn die eigentliche *Transfigurationskraft* des Rausches liegt im Dionysischen.¹²²

Dies entwickelt Nietzsche noch vor der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* in den kürzeren theoretischen Vorarbeiten *Dionysische Weltanschauung* und *Geburt des tragischen Gedankens*. In diesen Schriften wird auch die Differenz zwischen *Gestalt* und *Transfiguration* deutlich. Der Rausch als Form ästhetischer Praxis ist «noch nicht Gestalt gewordener Wille» (eKGWB/DW-1). Die Transfigurationskraft wirkt, ohne Gestalten auszubilden. Die apollinische Praxis des Gestaltens im Sinne des Bildners ist der Traum, das Produkt des Bildens ist die Traumgestalt. Nietzsche unterscheidet in diesem Fall nicht mehr zwischen verschiedenen Künsten, sondern zwischen Formen des «Kunstschaffens» (eKGWB/SGT-1). In der Bildenden Kunst ist

121 Friedrich Nietzsche: *Digitale Kritische Gesamtausgabe, Werke und Briefe*, basierend auf der Kritischen Gesamtausgabe von G. Colli und M. Montinari, Berlin, New York 1967–, herausgegeben von Paolo D'Iorio seit 2009. Online abrufbar unter: nietzschesource.org (zuletzt abgerufen und überprüft am 04.11.2022).

122 Vgl. hierzu der Begriff des dionysischen Auftrittsprotokolls bei Juliane Vogel: *Aus dem Grund Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*. Leiden: Brill/Fink 2018, S. 207: «Dionysos ist die Figur, in welcher der Grund selbst in Erscheinung tritt, aber auch der Grund, der die Figur zurückfordert, in der er sich inkarniert hat. Auftritt und Ankommen gestalten sich damit als triumphaler *adventus* wie auch als formsprengende Gewaltzumutung. Nietzsches *Die Geburt der Tragödie* protokolliert eine epiphanische Form, in der Figuration und Defiguration einander unauf löslich durchdringen und unaufhörlich widerstreiten.»

die Statue nur «Mittelgestalt» (eKGWB/DW-2) zwischen Bildner und Zuschauer, während der Dichter den Menschen selbst zu einer künstlerischen Komposition animiert: «Er hat sein Ziel erreicht, wenn wir die Gestalt oder die Gruppe oder das Bild deutlich vor uns sehen, wenn er uns jenen traumhaften Zustand mitteilt, in dem er selbst zuerst ihre Vorstellung erzeugte» (ebda.). Folglich geht es um die Vermittlung des Kunstschaffens selbst und nicht um das, *was* dargestellt wird.

Schließlich wird in der *Geburt der Tragödie* die Gestalt ausschließlich der Welt der Erscheinungen zugeordnet und damit dem Bereich des Visuellen und Optischen: «Wir mögen die Gestalt uns auf das Sichtbarste bewegen, beleben und von innen heraus beleuchten, sie bleibt immer nur Erscheinung, von der es keine Brücke gibt, die in die wahre Realität, ins Herz der Welt führte» (eKGWB/GT-21).¹²³ Deshalb hat auch die Musik dem Wortdrama etwas voraus: Sie durchdringt die Welt, weil sie nicht an der Gestalt festhält, sondern die Transfigurationskraft im Subjekt (des Betrachters, des Tänzers, des Hörenden) mobilisiert. *Gestalt* ist bei Nietzsche kein Naturprodukt oder Naturphänomen («Die Natur kennt keine Gestalt...»), denn «alle Gestalt ist dem Subjekt zugehörig. Es ist das Erfassen der Oberflächen durch Spiegel. Alle Qualitäten müssen wir abziehen» (eKGWB/NF-1872,19[140]). Gestalten existieren also nicht an sich, sondern sind stets subjektzentriert, oder um es pointierter zu formulieren: *ohne Betrachter keine Gestalt*. Nietzsches Frage lautet daher: «Die Bildung der Gestalt: doch ist das nicht ein anschauendes Wesen vorauszusetzen?» (eKGWB/NF-1872,19[142]). Die Gestalt als ein optisches Phänomen ist das Konstrukt eines Beobachters: «Wir können aus allen unseren Kräften viele Gestalten formen, oder auch die Absenz der Gestalt. Es gibt eine gewisse künstlerische Freiheit in der Vorstellung unserer Muster, die wir erreichen können» (eKGWB/NF-1880,6[147]). Für Nietzsche gibt es keine wirkliche physikalische oder chemische Gestalt, die unabhängig von einem perzipierenden Subjekt als eine Qualität der Dinge existieren könnte (eKGWB/NF-1881,11[237]). Der Wille zum Gestalten ist vielmehr ein physiologisch-künstlerischer Trieb, der dem menschlichen Bewusstsein als ein Effekt der «unsere[r] Lust an Einfachheit, Übersichtlichkeit, Regelmäßigkeit, Helligkeit» (eKGWB/NF-1885,34[49]) vorgeführt wird. Gestalten entstehen demnach durch «Vergrößerung», nicht durch «Abstraktion» (eKGWB/NF-1885,40[6]). Physiologisch-biologisch betrachtet dienen diese Gestalten auch dazu, den ekelerregenden Menschen – den Menschen ohne Haut – zu verhüllen, um seine Ausdünstungen, schlechten Gerüche, Schweiß, Blut und Verdauung zu überdecken, zu verdecken, damit er dem Auge und der Nase erträglicher wird (eKGWB/NF-1881,11[53]).

¹²³ Vgl. hierzu auch der Hinweis in den Nachgelassenen Fragmenten 1884 26[81]: «Wir haben keine Ahnung bisher von den inneren Bewegungs-Gesetzen des organischen Wesens. ‹Gestalt› ist ein optisches Phänomen» (eKGWB/NF-1884,26[81]).

Gestalt-Haben bedeutet also zu neutralisieren, das Unangenehme angenehm zu machen, aus der unregelmäßigen, häßlichen, monströsen Figur ein Erscheinungsbild von regelmäßigen Zügen herzustellen: Der schöne regelmäßige Kunstkörper der Bildanatomen erschafft eine Gestalt zur kontemplativen Anschauung, um den übelriechenden, gehäuteten Leichnam – die Leiche und den Tod – zu neutralisieren, indem sie ästhetisiert wird. So fragte sich auch der junge Nietzsche, wie viel die Griechen wohl gelitten haben mussten, um sich eine apollinische Scheinwelt voller schöner, makelloser Körper zu erschaffen, die dieses Leiden erträglicher macht.

Die gesamte Komposition des Zarathustra erscheint daher nicht zuletzt als Drama eines unaufhörlichen Kampfes zwischen *Transfigurationskraft* und *Gestalt*. Auf der Textbühne sehen die lesenden Zuschauer:innen sprechende und handelnde Figuren. Es sind Gestalten, manchmal Tiere, manchmal Menschen. Doch Zarathustra ist weder Mensch noch Übermensch. Er ist auch kein höherer Mensch. Die höheren Menschen sind nur Oberflächen, Spiegel, die sein Bildnis verzerrt wiedergeben (eKGWB/Za-IV-Begrüßung). Seine Gäste sind Figuren der Ankündigung, «Vorzeichen», dass Höhere unterwegs sind. Der Mensch ist für Zarathustra nur eine «Unform», ein «Stoff», ein «hässlicher Stein», der eines Bildners bedarf: «so treibt's den Hammer hin zum Steine» (eKGWB/EH-ZA-8). Das Verhältnis von Statue und Bildhauer, der metaphorische Rattenschwanz, der aus der Philosophie- und Kunstgeschichte stammt, ist Nietzsche wohl bekannt. Er verwendet sie für die Herausbildung von etwas Starkem, Schönem, Raubtierhaftem am Menschen. Doch diese Marmor-Metaphorik hat zwei Seiten. Das ästhetische Urphänomen, Gestalten zu erschaffen, besteht nicht darin, sie mithilfe von rhetorischen Figuren zur Darstellung zu bringen, sondern «um ein stellvertretendes Bild, das ihm wirklich an Stelle eines Begriffs vorschwebt» (eKGWB/GT-8). *Gestalt* versteht Nietzsche also nicht als ein Schema zwischen Bild und Begriff, sondern als ein Bild, das wirklich vor Augen steht und dadurch den Begriff ersetzt. Wir brauchen weder einen Begriff, der uns sagt, wer oder was Zarathustra ist, noch die Komposition eines zusammengesetzten Charakters wie ihn die Dichter mit ihren Worten erschaffen. Die Evidenz des ästhetischen Ausdrucks liegt, so Nietzsche, in der «aufdringlich lebendigen Person» (ebda.) wie sie die Malerei oder aber die dramatische Kunst darstellt, die eine Verwandlung von Mimen und Zuschauer bewirkt. In jeder neuen Verwandlung sieht man sich einer neuen Vision – außerhalb von sich selbst – gegenüber. Der Dramatiker (im Gegensatz zum Dichter) läßt den Zuschauer in einem anderen Leib wohnen.

Die Wege und Umwege, auf denen sich *figura* zu *figure* und *Figur* in den jeweiligen nationalsprachlichen Kontexten und Gelehrtenkreisen ausgebildet hat und mit weiteren Bedeutungsvarianten wie *Gestalt* und *Form* belegt worden ist, läßt eine transdisziplinär sich *vermischende* und *verwischende* Begriffsgeschichte erkennen.

Ihn daher nur auf die theologische oder die geometrisch-rhetorische Bedeutungsschicht zu reduzieren, wird seinem langen und beharrlichen Weg aus dem Lateinischen und Griechischen nicht gerecht. Will man mit *figura* arbeiten, muss man all ihre semantischen Potentiale ausschöpfen und das zugrundeliegende Prinzip verstehen, dass ihre Plastizität bedingt, denn trotz des semantischen Wachstums des Begriffs, seiner Anreicherung von Bedeutungen durch die Vervielfältigung seiner Kontexte (Diskurse, Disziplinen) im Laufe der Geschichte bleibt sein ursprünglicher Bedeutungskern unveränderlich.

Innerhalb der hier skizzierten Begriffsgeschichte bleiben drei große Bedeutungsspektren erhalten und bilden einen konstitutiven Leitfaden in der Genealogie des Begriffs *figura*: Körper, Bild und Sprache, wobei sich – wie in den Abbildungen deutlich werden sollte – einige Bedeutungen in den drei großen Bereichen überschneiden und zwar stets dort, wo ein Übergang von der materiellen, physischen und anwesenden Körperform zum imaginären, immateriellen und abwesenden Körperbild als Vorstellungsbild erfolgt. Diese Bereiche überschneiden sich wiederum in dem dritten Bereich der abstrakten Symbole – vom sprachlichen Zeichen zur mathematischen Zahl. Daher ist es auch wichtig zu betonen, dass der Begriff nicht von seiner identitätsstiftenden Funktion zu trennen ist.

Die stabile und kohärente Bindung zum menschlichen Gesicht und Körper wird über die Jahrhunderte hinweg tradiert, wobei die organischen Lebensformen ab dem 18. Jahrhundert Vorrang haben vor den rein physischen. Die visuell-körperliche Bedeutung ist wiederum mit der rhetorisch-bildlichen verknüpft. Der Weg führt von den sichtbaren Körpern der Physik zu den geometrisch-mathematischen Figuren und zur Logik, von den sinnlichen Phänomenen zu den Formen der Anschauung, von der zeichnenden Hand, die berührt, herstellt und erschafft, indem sie zeichnet, zur intellektuellen Zeichnung des Verstandes, der denkt, indem er malt. Die *figura* eines Dinges, eines Körpers, eines Organismus ist niemals das Sein, das Wesen dieser Sache. Auch ist es nicht das Seiende als Solches oder das Ding an sich. Es ist das, was den Dingen zugleich am äußerlichsten und doch am nächsten zu sein scheint: Es ist die Linie, die begrenzt und indem sie begrenzt, die Dinge und Körper erschafft, d. h. in Erscheinung treten lässt, während sie selbst verschwindet. Der selektive Durchgang durch die Philosophiegeschichte wird unterschiedliche Stationen und Phasen dieses Prozesses offenlegen, während die literarischen Interpretationen mit dem Verschwinden der Figur experimentieren werden.

Wenn in neueren Forschungskontexten die plastische und wandelbare Struktur dieses Begriffs hervorgehoben wird, um theoretische Experimente zu wagen, dann wird schlicht vergessen, dass die Plastizität und Flexibilität des Begriffs gerade in seiner äußerst beständigen, in sich selbst verharrenden, konservativ sich behauptenden und mit sich selbst identischen Struktur begründet liegt. In den von Koselleck beschriebenen vier unterschiedlichen Möglichkeiten, in denen sich

Wortbedeutung und Sachgehalt zueinander verhalten können, greift am ehesten diejenige, in der die Wortbedeutung eine relativ stabile Größe bleibt, während sich der Sachgehalt ändert. Nichts Anderes zeigt sich in der Begriffsgeschichte von *figura*. Die Bedeutungsspielräume bewegen sich zwischen Differenz und Identität: im Raum des Ähnlichen. Identität ist nicht das andere von *figura*, sondern Maßstab ihres kontinuierlichen Werdens zum wohl-temperierten Begriff.

1.3 Methodologie der letzten Dinge

Erich Auerbach ging der Frage nach, welche Möglichkeiten es gibt, eine «wissenschaftlich-synthetische Philologie der Weltliteratur» im Angesicht einer immer weiterwachsenden Fülle an Material, die insbesondere das universitäre Bildungssystem vor neue Aufgaben stellt, zu begründen.¹²⁴ Es ist die Chance, neue Formen der historischen Annäherung an einen Gegenstand zu erproben: die «kombinatorische Intuition», in der sich zugleich die wissenschaftliche Leistung mit dem Kunstwerk verbindet. Philologische Prosa ist in ihrer Ausführung «Gestaltung» und damit selbst Teil jenes Systems, das sie untersucht: der Literatur.¹²⁵ Um dies zu bewerkstelligen, formuliert Auerbach die methodischen Prinzipien dieser Sachprosa wie folgt: Den Ausgangspunkt sollte ein konkreter und prägnanter Ansatz von einer Wortbedeutung, einer rhetorischen Form oder syntaktischen Wendung bilden, die eine «potentielle Strahlkraft» besitzt, um überhaupt «Weltgeschichte» treiben zu können.¹²⁶ Die interpretierten Phänomene müssen also eine bestimmte Kraft ausstrahlen. Woher der Ansatz seine Ausstrahlungskraft bekommen soll, wird nicht gesagt, auch nicht welche Form von Kraft ausgestrahlt werden soll. Das Einzige, was gemeint sein könnte, ist die synthetisch-suggestive Kraft des philologischen Stils selbst. Und damit ist schon jener Begriff genannt, der nicht in das System der philologischen Prosa innerhalb des akademischen Feldes gehört: «Stil» hat den bitteren Nachgeschmack des Künstlerischen, Subjektiven, des individuellen Zugriffs auf Sprache als kreativ-schöpferisches Material. Stil ist das, was die Literaturwissenschaft untersucht, aber sie selbst nicht besitzt. Was *Stil* hat, ist per se keine *Wissenschaft*.¹²⁷

124 Erich Auerbach: Philologie der Weltliteratur. In: ders., *Philologie der Weltliteratur. Sechs Versuche über Stil und Wirklichkeitswahrnehmung*. Frankfurt am Main: Fischer Wissenschaft 1992, S. 83–96.

125 Auerbachs Beispiele sind die Historiographie als «literarisches Genos» und die Kunstkritik der Romantiker, die selbst schon «Kunstaussdruck» ist (ebda., S. 90 f.). Auch hier findet sich also eine Parallele zu Benjamins literaturtheoretischen Vorlieben.

126 Ebda., S. 94 f.

127 Vgl. hierzu Patricia A. Gwozdz: *Homo academicus goes Pop. Zur Kritik der Life Sciences in Populärwissenschaft und Literatur*. Weilerswist: Velbrueck Wissenschaft 2016, S. 633–664. Außerdem

Auerbachs Suche nach einem philologischen Sprechen, das dieser Wandlungsfähigkeit genügt, ist Symptom dieser Entwicklung, die nur einzuholen ist, wenn die Sprache der Philolog:innen genauso flexibel und transformationsfreudig ist wie die Literatur. Die Diagnose zyklischer Schleifen, in denen Ursprung und Verfall wie ein Ring zusammengebogen werden, liegt seinen Analysen fern. Auch das Sprechen von einer Rückkehr zu älteren, überholten Formen der Figurendarstellung oder des Erzählens im Allgemeinen lässt den philologischen Kommentar in einem Zirkelschluss enden, der sich wiederum auf intertextuelle Prinzipien der Textgenese be ruft, um zum einen eine Erklärung für das beobachtete Phänomen (Verfall oder Rückkehr) zu finden und zum anderen aus der Dialogizität der Texte selbst wieder die Genese neuer Texte zu entschlüsseln.

Auch hier endet die Methode der Intertextualität in einem Zirkel: Sie ist zugleich *philologisches Instrument* zur *Analyse* von Texten und *ästhetische Strategie* der *Produktion* von literarischen Texten. Im Grunde bezeichnet sie nichts anderes als die ontologische Struktur von Texten, dass jeder Text immer schon Intertext oder Hypertext ist.¹²⁸ Diese kann mal mehr mal weniger explizit zur Darstellung kommen.¹²⁹ Rezeptionsästhetisch gewendet bedürfen diese Leerstellen einer großen Belesenheit seiner Leser:innen, sind damit immer auch schon Selektionskriterium für ein bestimmtes Publikum als auch Index der Selbstdarstellung von Autorschaft.¹³⁰ Intertextualität ist damit pragmatisch orientierte Bezugnahme auf

Patricia A. Gwozdz: Feld und Stil. Textsoziologische Anmerkungen zum Stilwechsel im Subfeld erweiterter akademischer Wissensproduktion der Populär/Wissenschaft am Beispiel der *Life Sciences*. In: Kirsten Adamzik/Mikaela Petkova-Kessanlis (Hg.): *Stilwechsel und ihre Funktionen in Textsorten der Fach- und Wissenschaftskommunikation*. Tübingen: Max Niemeyer 2020, S. 111–145.

128 Für eine zusammenfassende Darstellung der einzelnen Intertextualitätsbegriffe in den 70er und 80er Jahren ausgehend von der französischen Bachtin-Rezeption vgl. Ottmar Ette: Intertextualität. Ein Forschungsbericht mit literatursoziologischen Anmerkungen. In: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahier d'Histoire des Littératures Romanes*, hrsg. von Erich Köhler und Henning Krauss, Sonderdruck, Heft 3/4. Heidelberg 1985, S. 497–521, als auch dazu zeitgleich erschienen Manfred Pfister: Konzepte der Intertextualität. In: Ulrich Broich, Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen. Anglistische Fallstudien*. Tübingen: Max Niemeyer 1985, S. 1–30.

129 Vgl. hierzu das klassische Standardwerk von Gérard Genette: *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris: Seuil 1982. Außerdem auch das poetisch-kritische Essay von Harold Bloom, der sich zwar von Erich Auerbachs Begriffen distanziert, aber in seiner eigenen literarischen Manier mithilfe von antiken und christlichen Begriffen eine Art von literarischer Autorendämmerung heraufbeschwört, die allerdings nicht den Untergang des Autors einläutet, sondern seine Morgenröte ankündigt. Vgl. Harold Bloom: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York NY: Oxford University Press 1973.

130 Für eine eher kulturpoetische Zusammenführung von Intertextualitätsforschung und Feldsoziologie nach Pierre Bourdieu vgl. Dominic Büker: Intertextualität und Distinktion. Grundzüge einer kultursoziologischen Text-Kontext-Theorie. In: *Literatur – Macht – Gesellschaft. Neue Beiträge zur*

ein Vorher, an dem man sich mal mehr mal weniger systematisch abarbeitet und aufgrund der Interferenz unterschiedlicher historischer, kultureller oder sozialer Kontexte in ein neues Verhältnis setzt.

In dem literarischen Kosmos des argentinischen Schriftstellers Jorge Luis Borges vollzieht sich eine intertextuelle Vernetzung von literarischen Szenen schon fast wie von Geisterhand so als ob sich Gesten, Worte und Ereignisse rein organisch fortpflanzen würden. Es ist eine *Intrige* des Literarischen, das mit der Geschichte stille Post spielt, um ihre *Plots* hinter dem Rücken der Subjekte zu spinnen:

La Trama

Para que su horror sea perfecto, César, acosado al pie de una estatua por los impacientes puñales de sus amigos, descubre entre las caras y los aceros la de Marco Junio Bruto, su protegido, acaso si hijo, y ya no se defiende y exclama: «¡Tú también, hijo mío!». Shakespeare y Quevedo recogen el patético grito.

Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías; diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvención y lenta sorpresa (estas palabras hay que oír las, no leerlas): «¡Pero, che!». Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena.¹³¹

In der Mikro-Erzählung *La Trama*, ein finthenreiches Wort, das zugleich Plot und Intrige bedeutet, wird das Spiel von Wiederholungen, Varianten und Symmetrien am Beispiel des Verrats und Mordes an Cäsar verdeutlicht. Die Szene kehrt an einem unbekanntem Ort und Zeitpunkt in einer südlichen Provinz von Buenos Aires wieder, aber diesmal unter niederen Kreaturen. Keine Kaiser oder Könige werden hier ermordet, sondern der argentinische Gaucho unter anderen Gauchos. Das mündlich Tradierbare des Entsetzens («Pero, che!») – so der eingeschobene Kommentar des Erzählers – muss gehört, nicht gelesen werden, um die volle Tragik dieser Szene nachvollziehen zu können.¹³² Denn tragisch ist der Tod dieser niederen Kreatur nicht an sich, sondern nur in Bezug zur tragischen Höhe seines historischen und literarischen Kontextes. Die Tragik liegt in der Namenlosigkeit von Figuren als Person und Ereignis, die zu den *Infamen* der Geschichte

theoretischen Modellierung des Verhältnisses von Literatur und Gesellschaft, hrsg. vom Promotionskolleg Literaturtheorie als Theorie der Gesellschaft. Heidelberg: Winter 2015, S. 41–78. Außerdem im selben Band die paradigmatische Analyse zu dieser intertextuellen Erweiterung der Distinktionstheorie bei Esteban Sanchino Martínez: *Der Garten der Pfade, die sich trennen. Über Borges postmoderne Schreibweise und ihre soziokulturellen Implikationen*, S. 343–374.

131 Jorge Luis Borges: *La Trama*. In: ders., *Obras Completas 1923–1972*, Vol. 1. Buenos Aires: Emecé Editores 1974, S. 793.

132 Zur Poetik des mündlich Tradierbaren bei Borges und in Anlehnung an Benjamin vgl. Patricia A. Gwozdz: *Topographien des Verschwindens. Lektüren der Erinnerung und Lektoren des Erinnerns bei Walter Benjamin und Jorge Luis Borges*. München: AVM 2011, S. 149 ff.

gehören: einer *Universalgeschichte der Niedertracht*.¹³³ Die Figur in der Peripherie der europäisch-abendländischen Kultur stirbt einen einsamen Tod in der Pampa, damit sich ihre *figura* eines literarischen Lebens post mortem erfüllt.

Das Spätere deutet das Frühere, das Letztere das Erstere. Erst im neuen Text figuriert sich die Erfüllung dessen, was in dem Alten angekündigt war, ohne die Bedeutung des Alten zu überschreiben oder zu ersetzen. In der Auerbachschen *Textualität des Jederzeitlichen* – so wird im nächsten Kapitel zu zeigen sein – geht es um die Erhaltung einer Differenz zwischen *Ankündigung* und *Erfüllung* zugunsten einer Fortschreibung der Spannung zwischen Bedeutungszuweisung und -entzug. *Mimesis* ist der philologisch-performative Versuch, *Textualität des Jederzeitlichen* als ein ästhetisches Verfahren der Darstellung des eigenen philologischen Kommentars einzuführen (vgl. Kapitel 2.2). Die Gestalt von *Mimesis* verdankt sich einer *Mimesis* zwischen Literatur und Philologie, *mimetisch* nicht in dem Sinne, dass der eine Diskurs den anderen nachahmt, sondern *mimetisch* in ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit. Daher reisen wir durch die Literatur *zurück in die Zukunft*, um die begriffshistorische Vergangenheit neu zu schreiben und die Weichen für neue Lektüren zu legen.

Damit wird das Narrativ von Verfall und Rückkehr obsolet, weil es aufgrund seiner tautologischen Struktur inhaltsleer ist. Wenn Philolog:innen ein solches Muster gebrauchen, dann sollte es immer als ein Indiz dafür genommen werden, dass sie mit *ihren* Theorien an ein Ende gekommen sind. Was im Verfall verfällt, ist kein literarisches Phänomen, sondern der philologische Kommentar selbst. Die Literatur, weil sie Kunst ist, besitzt kein Verfallsdatum. Allein der Philologie bleibt aufgegeben, zu entscheiden, ob sie ihren eigenen Verfall hinauszögern kann und will. Sprechen wir also nicht vom Ende, zumindest noch nicht. Den rhetorischen Überzeugungsstrategien von Verfall und Rückkehr stelle ich diejenige der Wiederkehr entgegen. Nichts geht verloren, alles kehrt wieder, aufs Neue und auf andere Weise.

Versuchen wir Auerbach (und auch Benjamin) nicht als mögliche oder unmögliche Schöpfer von Methoden innerhalb von Disziplinen zu denken. Versuchen wir stattdessen, sie als Diskursivitätsbegründer (Foucault) zu sehen. Ihr Stil ist nämlich nicht nur ein Produkt bestimmter Inklusions- und Exklusionsstrategien, die das akademische Feld vorgibt, sondern ein *diskursivitätsschaffender* Stil, der die Regeln dieser Strategien selbst zum Thema ihrer Prosa macht, sie polemisch-kritisch in Frage stellt und damit die Bedingungen der Möglichkeit einer anderen *Fachsprachenprosa* ermöglicht. Der Stil der Begründer von Formations-

133 Vgl. Jorge Luis Borges: *Historia Universal de la Infamia*. In: ders., *Obras Completas 1923–1972*, Vol. 1. Buenos Aires: Emecé Editores 1974.

regeln anderer Texte – man denke z. B. an Foucaults Beispiele wie Freud oder Marx – ist *nicht nachahmbar*, d. h. in diesem speziellen Fall ist der Stil philologischer Sachprosa nicht reproduzierbar, kann daher nicht Teil eines methodischen Kanons werden, er kann nicht studiert oder eingeübt werden. Es ist ein Genre innerhalb des akademischen Feldes, das dazu zwingt, immer wieder gelesen zu werden, dadurch in immer wieder neuen Konstellationen zu erscheinen. Es sind Texte, die zum *Wiederlesen* zwingen (nach Foucault das Kriterium des «retour du»), weil sie zum *Weiterdenken* anregen.¹³⁴

Die Prosa dieser Diskursivitätsbegründer zeigt daher eine gewisse Widerständigkeit gegenüber der Paraphrase. Prosa, die zitiert, aber nicht paraphrasiert werden will, verrät einen Willen zum Stil, der über das Methodische hinausgeht. Methode werden und damit in die Fachgeschichte der eigenen Wissenschaft einzugehen, ist nicht Ziel von Philologen wie Nietzsche, Benjamin und Auerbach. Einen Stil prägen, um Methoden oder die Methodik herauszufordern, bedeutet hingegen, Freiräume zu schaffen, die eine Theoriebildung jenseits disziplinärer Grenzen ermöglichen können. Dieser Herausforderung stellt sich auch die vorliegende Arbeit, die ohne die Inspirationen der rekursiv-apodiktischen (Nietzsche), monadisch-diskontinuierlichen (Benjamin) und synthetisch-suggestiven (Auerbach) Diskursivität nicht hätte konzipiert werden können. Sie folgt daher nicht der argumentativen Beweisführung einer literaturwissenschaftlich-philosophischen Hypothese. Sie ist vielmehr die *Demonstration einer Methode*, die Auerbach initiiert hat und die nach ihm nur selten anwendungsorientiert induktiv am Material entlang zur Geltung gekommen ist. Daher möchte dieses Buch das einlösen, was versprochen und angekündigt war: *die Arbeit an der Methode*.

¹³⁴ Vgl. Ottmar Ette: Weiter denken. Viellogisches denken/viellogisches Denken und die Wege zu einer Epistemologie der Erweiterung. In: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, Jahrgang 40, Ausgabe 1–4 (2016), S. 331–355.

2 Figura – Figur – Mensch: Lektüren und Deutungen nach Erich Auerbach

2.1 Sein und Ernst: Die Wiederkehr Jesu und das Verschwinden des Menschen

Daß der Mensch Eines sei – ein Unteilbares aus Kraft und Gestalt des Körpers, Vernunft und Willensmut des Geistes –, daß aus solcher Einheit sein besonderes Geschick sich entfalte, indem stets die ihm zukommenden Taten und Leiden gleichsam magnetisch angezogen sich um ihn versammeln, sich an ihn klammern und somit selbst einen Teil seiner Einheit bilden – diese Einsicht besaß die europäische Dichtung schon in ihren griechischen Anfängen: sie verlieh dem homerischen Epos Anschauung und Durchdringung der Struktur möglichen Geschehens. Gleichgeartete Taten und Leiden erfindend und aufbäumend bildete Homer Achill oder Odysseus, Helena oder Penelope; aus einer Tat, die das Wesen offenbarte, oder auch aus dem Wesen, das sich in einer ersten Tat bekundete, ergab sich dem erfindenden Dichter notwendig und natürlich die Reihe und Summe ihrer gleichgearteten Taten, und zugleich die Gesamtrichtung ihres Lebensverlaufs, ihrer Einflechtung in das Netz des Geschehens, die ebensowohl ihr Wesen ist wie ihr Geschick.¹

Mit diesen einleitenden Worten beginnt Auerbach eine Skizze literarischer Menschendarstellung, die von Homer über Platon und Aristoteles zu Vergil und wieder zurück zur Geschichte Christi führt. Zwischen der antiken Tradition und dem Leben des Menschen Jesu klafft jedoch ein Abgrund: Homer hat keine Vorstellung vom Menschen aus der Erfahrung gehabt (7).² Bei Aristoteles hingegen kritisiert Auerbach die Differenz zwischen der allgemeinen Schilderung des Dichters und dem Einzelnen in der Geschichte, das dem Charakter widerfährt, wobei in der antiken Dichtkunst der Fabel im Gegensatz zum Charakter Vorrang gegeben wird (15). Nur die Geschichte des Lebens Jesu Christi zeigt, wie anstelle der Ereignisse der Mensch selbst in den Vordergrund rückt. Der leidende Mensch als dargestellte literarische Figur ist von anderen Figuren umringt, was zu einer inneren Spannung innerhalb der Figur führt. Ihr nahverwandt ist Sokrates gewesen: Der Mes-

1 Erich Auerbach: *Dante als Dichter der irdischen Welt*. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2001, S. 5. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

2 Vgl. hierzu auch die klassisch-philologische Studie von Bruno Snell: *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2011 [1946]. (9. Auflage) Dazu auch die pointierte Lesart Peter Sloterdijks in Bezug auf Snells Studie, dass in der homerischen Person kein kohärentes seelisches Prinzip herrschend ist, sondern sie sich als ein «Treffpunkt von Affekten oder Partialenergien» erweist, «die sich bei ihrem Gastgeber, dem erlebnis- und handlungsfähigen Individuum, wie Besucher von weit her einfänden, um ihn für ihre Anliegen zu verwenden.» Vgl. Peter Sloterdijk: *Zorn und Zeit. Politisch-Psychologischer Versuch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 23.

sias und der Philosoph sind zwei Menschen, die für ihre Lehre gestorben sind, «unangefochten und ruhig» in der «ungeminderten irdischen Würde ihrer Person» (19). Die Geschichte Christi übersteigt die Tradition antiker mimetischer Ästhetik und sprengt ihre Grenzen (22). Die individuelle Existenz des «Erdenlebens» wird angenommen, gelebt und ertragen. Zur Darstellung kommt die «Unterwerfung unter das Leid der Kreatur», die eben keinen Unterschied mehr der Stilhöhen kennt, denn Fischer und Hohepriester stehen auf derselben Ebene. Eine «soziale und ästhetische Grenzenlosigkeit» ist eingetreten (21). Auerbachs Kritik zielt vor allem auf die christlichen Dogmen, die aus dem Erdenleben eine «Begriffssymbolik» gemacht haben (23). Von ihnen bleibt nichts mehr übrig als «abstruse Gebilde allegorischer Deutungskunst», die es sich zur Aufgabe gemacht hat, durch die «vulgärspiritualistische» Umdeutung der historischen Ereignisse, die Barbarenvölker des hohen Nordens an die Mittelmeerkultur zu assimilieren (26 f.). Auerbach sieht in ihnen nur noch eine «sture Lehrhaftigkeit», die der barocken Hermetik ähnelt.³

Erst nach der Stil- und Periodikanalyse von Dantes Dichtung kehrt Auerbach zu seinen anfänglichen Überlegungen zur Darstellbarkeit des Menschen als literarische Figur zurück. Nach der Erörterung einiger autobiographischer Details Dantes betont er gleich zu Beginn, dass ihn der Biographismus nicht interessiert. Ob Beatrice gelebt hat oder nicht, ist nicht von Bedeutung, denn sie ist weder ein Element reiner Erlebnisdichtung noch eine allegorische Verformung der Erfahrungswirklichkeit (75 f.). Mimesis habe nichts mit einer Kopie von Erscheinungen zu tun, sondern mit einer Fülle an Material, dem sich die Erinnerung bedient (76). Der mimetische Prozess ist an den Akt des Erinnerns gebunden, der den Gegenstand völlig neu erschafft. In Auerbachs Worten wird die Differenz von Dichtung und Wirklichkeit wie folgt beschrieben:

Ein jedes Gedicht ist eine echte Gelegenheit, in welcher das Ereignis in seiner einmaligen, unwiederbringlichen, gebundenen Diesseitigkeit unmittelbar zum Gegenstand wird; es stößt aus dem persönlichen Erleben vor ins Allgemeinste, empfängt von diesem gleichsam als Gegenwirkung seine geformte Gliederung, und erscheint nun als unveränderliche Vision des Wirklichen überhaupt, der erhaltenen irdischen Besonderheit im Spiegel des zeitlosen Auges. (84 f.)

Im Übersetzen von der Diesseitigkeit in die «unveränderliche Vision des Wirklichen» transformiert Dichtung ein Ereignis – herausgerissen aus dem Fluss der

³ Eine ähnliche Kritik baut Auerbach ein paar Jahre später in seinen *figura*-Aufsatz ein, wenn er die Figuraldeutung in den Apostelbriefen des Paulus kommentiert. Vgl. Erich Auerbach: *Figura*. In: ders., *Gesammelte Aufsätze zur Romanischen Philologie*. Bern, München: Narr Francke 1967, S. 55–92, S. 75 f.

Zeit (einmalig, unwiederbringlich, gebunden) –, in dem die «irdische Besonderheit» «im Spiegel eines zeitlosen Auges» erhalten bleibt. Sicherlich greift dieses Argument nur vor dem Hintergrund eines metaphysischen Konzepts von Dichtung, das im Zentrum der Dante-Interpretation steht. Dennoch nutzt Auerbach die Gelegenheit, um seine eigene Position in Bezug auf Interpretationsweisen darzustellen. Zwar kann man den historischen oder autobiographischen Kontext eines Textes nicht gänzlich leugnen, so Auerbach, allerdings fügt er der eigentlichen textimmanenten Interpretation auch nichts hinzu, denn «Klarheit geben sie nicht» (88). Dennoch spielen die Erfahrung des Exils und die persönlich-politische Aufgabe eine wichtige Rolle, die die «Sprachwirklichkeit» Dantes prägen (94 ff.), ähnlich wie sie später Auerbachs eigene Erfahrungswirklichkeit prägen sollten. Auerbach interessiert sich vor allem für den Begriff des «habitus» bei Thomas von Aquin, der in Dantes Dichtung präsent ist:

Er ist eine erworbene Eigenschaft, nicht die Substanz des Menschen selbst, sondern eine ständige Disposition, die die Substanz bereichert und modifiziert; er ist das Residuum seiner Seelengeschichte in der Seele selbst; denn jede Handlung, jede Anstrengung des Willens nach seinem Ziel hin hinterläßt eine Spur, und diese Modifikation der Seele durch ihre Handlungen heißt habitus. Die habitus begründen in der thomistischen Psychologie die Mannigfaltigkeit der menschlichen Charaktere; sie bestimmen, wie jeder empirische Mensch sein Wesen realisiert; sie erleuchten die Beziehungen der Seele zu ihren Akten; sie setzen zeitliche Ausdehnung voraus, und indem sie in ihr die innere Entwicklung des Menschen beschreiben, fordern sie, daß der Mensch des zeitlichen Ablaufs, der Geschichte oder des Schicksals bedarf, um sich selbst zu verwirklichen. (107)

Der Begriff «habitus» ist gleichsam die Schnittstelle zwischen dem Diesseitigen, Empirischen und Werdenden und dem, was der Mensch seiner Substanz nach ist. Gemäß theologischer Prämissen ist diese Substanz etwas Unveränderliches und mit sich selbst Identisches. Auerbach zeigt dies anhand des Vergleichs von Protagonisten der antiken Tragödie und Dantes Dichtung: Tragische Figuren sind immer auf ihr tödliches Ende hin konzentriert, eine «von außen wirkende Kraft», die den Charakter mechanisch determiniert (114 f.). Anders Dantes Vorgehen: Bei ihm kann man in einer einzigen Geste das gesamte vorangegangene Leben erkennen, denn «ihre irdische Entelechie war verschmolzen mit der Idee ihrer selbst» (115). Der Tod bei Dante ist demnach nicht das Endziel. In ihm und durch ihn entfaltet sich erst die «Jenseitsrealistik» der Figuren, die keine epische Entwicklung der Zeit schildert, sondern den «Endzeitpunkt, an dem es sich erfüllt» (117).

In der Geste konzentriert sich also ein gelebtes Leben, alle Akte schrumpfen zusammen auf einen Akt, der die Spur des «habitus» in Bezug zu der Substanz des Menschen offenlegt. Der Tod setzt diese Psychologie erst frei. Dies mag auch erklären, warum der Tod aus der *Göttlichen Komödie* ausgeklammert ist. Er ist nicht Teil der Erzählung, selbst für den Dichturfürsten Dante, der sich selbst als Figur in

die Erzählung einführt. Vom «finstern Wald», «einem tiefen Schlaf» ist die Rede, die nur in Analogie zur Todeserfahrung gesetzt wird. Vom Sterben selbst erzählt der Dichter nicht. Als Lebender tritt er in das Reich der Toten ein. Daher vermerkt Auerbach, dass die einzige noch nicht gedeutete Figur Dante selbst ist (119). Alle anderen Figuren haben ihren Platz vom göttlichen Gericht zugewiesen bekommen, auch wenn sie die Stimme des Dichters an einen sinnlichen Schattenleib zurückbindet, der das irdische Leben erneut in Erinnerung ruft (110).

Im Umkehrschluss müsste Auerbach jedoch noch eine viel weitreichendere Konsequenz ziehen: Über Tote – in einem theologischen System wie es das christliche darstellt – kann man nicht dichten, man hätte nichts zu erzählen, mehr noch, man hätte nichts zu deuten. Im christlichen Kosmos Dichter zu sein, bedeutet, die Toten zu neuem Leben zu erwecken. Es bedeutet, den Mimen Gottes zu spielen. Nur vor diesem Hintergrund wäre verständlich, warum Auerbach in Dantes Figuren keine Toten sieht, sondern im eigentlichen Sinne die Lebendigen, weil sie alle Sequenzen ihres irdischen Lebens synthetisiert und bereinigt in nur einem einzigen Augenblick zum Ausdruck bringen können. Alle Daten ihres Lebens sind gleichzeitig aktuell und präsent. Sie zeigen sich in ihrer «jederzeitlichkeit», punktuell einmalig und dennoch in einer Serie von verschiedenen Versionen ihrer selbst (168). In der «Jenseitsrealistik» fällt die zeitliche Sukzession weg, während die Erinnerung bleibt. Alles, was diesen Figuren widerfährt, wird ihnen *immer* geschehen (177).

Was Auerbach noch deutlicher hätte zeigen und interpretieren können, ist die Penetranz, mit der Dante die Figuren von Stufe zu Stufe förmlich dazu zwingt, ihre Geschichte zu erzählen. Der lebendig unter den Toten Wandelnde ist begierig und neugierig, den Grund ihres Leidens zu erfahren. Stets zieht es ihn in die schlimmsten Abgründe der leidvollen, ekelregenden, deformierten Sünder. Vergil ist nicht nur der Führer, der ihn von dieser Schaulust abbringen will, sondern der ihn ständig daran erinnert, kein Mitleid mit ihnen in dieser Hülle zu empfinden, denn Mitleid in der Hölle ist Kritik am Urteil Gottes: «Fromm ist hier der, in dem das Mitleid tot ist».⁴ Die Führung ist damit zugleich auch ein Verlernen des Mitleids, welches Dante so unaussprechlich fühlt, dass er sogar ohnmächtig wird und das Bewusstsein verliert: «Und während so der eine Schatten sprach,/Vergoß der andre solchen Strom von Tränen,/Daß ich ohnmächtig ward, wie wenn ich stürbe,/Und nieder fiel ich, wie ein toter Körper.»⁵ Im 32. Gesang des Inferno wird Dante immer dreister und sogar süchtig danach, alle Namen und Taten zu erfahren, sie sich zu merken, dem Gedächtnis einzuverleiben, um sich später daran zu

4 Dante: *Die göttliche Komödie*, aus dem Italienischen von Karl Witte. Köln: Anaconda Verlag 2005, S. 83 (Inferno 20. Gesang).

5 Dante: *Die göttliche Komödie*, S. 26 (5. Gesang).

erinnern und es aufzuzeichnen: für die Lebenden. Sein Drang, zu erzählen, geht soweit, dass er einer Kreatur direkt an den Schopf packt, ihr Gewalt antut und Haare ausreißt, um ihren Namen zu erfahren.⁶ Anstatt ein stiller Beobachter zu sein, lässt er sich auf die Praktiken der Hölle ein, weil er ein Archiv aus seiner Erinnerung für die Nachwelt anlegen muss. Er provoziert und triggert die Figuren, um ihnen ihre Geschichte zu entlocken. So entgegnet ihm Graf Ugolino im 33. Gesang des *Inferno*: «Du begehrt, daß ich erneue/den wilden Schmerz, den mir schon in Gedanken/das Herz abpreßt, noch eh ich von ihm rede.»⁷ Den Schmerz der Schattenleiber zu erneuern, ist Aufgabe des Dichterfürsten, der im Übergang zum Fegefeuer nun selbst als Untoter («Tod und Leben missend») erscheint,⁸ obwohl er noch einen Schatten hat und daher mehr Körperlichkeit besitzt als die körperlosen Schatten («Daß dieser hier ein Menschenkörper ist;/Drum ist das Sonnenlicht vor ihm gespalten».)⁹ Im Purgatorium erklingt schließlich aus des Dichters untoter Stimme der Sinn der Läuterung: «O Kreatur, die du dich reinigst,/um schön zu deinem Schöpfer heimzukehren,/Gehst du mit mir, so wirst du Wunder hören.»¹⁰

Die Reinigung der Kreatur muss also – und damit zurück zu Auerbachs Interpretation – den «habitus», der ihr gleichsam zur Substanz geworden ist, Schicht für Schicht abtragen, um die Heimkehr zu Gott zu bewerkstelligen, so als ob der göttliche Vater die Hässlichkeit der Seele nicht ertragen könnte. Die genetische Beschreibung eines Menschen, seine Disposition sich zu ändern und zu modifizieren, fällt weg. Das «Seelenwesen» wird nicht poetisch ausgebreitet. Auerbach referiert daher auch kurz das moderne Verständnis von Charakterstudien, deren Poiesis im Weglassen besteht und nicht im Hinzufügen von Details.¹¹ Ähnlich verfährt die Erinnerung selbst: Weil die Selbstdarstellung der Personen aus ihrer Erinnerung in der Begegnung mit dem Lebenden hervortritt, ist sie zugleich so fragmentiert und dennoch erfüllt, dass sich in einem einzigen «Sinnwort» die gesamte Lebensgeschichte der Figur entfaltet (180). Auerbach wagt daher einen klei-

6 Ebd., S. 135 (*Inferno* 32. Gesang): «Ich aber packt' ihn fest beim hintern Haupthaar,/Und sprach: Den Namen sollst du doch mir sagen,/Sonst wird hier oben nicht ein Haar dir bleiben. — Und er darauf: Wie sehr du mich auch raufest,/Nicht sag' ich, wer ich sei, noch offenbar ich's./ Wenn du auf's Haupt auch tausendmal mir herfällst.»

7 Ebd., S. 137 (*Inferno* 33. Gesang).

8 Ebd., S. 142 (*Inferno* 34. Gesang).

9 Ebd., S. 156 (*Purgatorio* 3. Gesang).

10 Ebd., S. 210 (*Purgatorio* 16. Gesang).

11 Vgl. hierzu auch die Poetik der Figuren in den Salon-Kritiken von Denis Diderot: *Salons. Tome III*. Paris: Chez J.L.J. Brière 1767, S. 302f.

nen Anachronismus zu verwenden, indem er von «Dantes Naturalismus» spricht (182). Doch dieser beruht eben nicht auf einer naturalistisch-beschreibenden Beobachtung, sondern auf einer protokollierenden Anschauung. Erst Petrarcas Dichtung entwickelt einen Zugriff auf die «empirische Person» (241), wobei man hinzufügen kann: Was Petrarca begonnen hat, das hat Flaubert perfektioniert.

In der berühmten Sezierung der suppeschlürfenden Emma Bovary am Tisch mit ihrem Ehemann Charles beweist Auerbach sein anatomisches Talent, zu *sehen*, was leicht überlesen wird: Es ist das Bild einer Verzweiflung, das sich in eine Figur und einen Grund aufteilt und aufgrund dieser Trennung das Bild erst erscheint. Auerbach schreibt:

Der Absatz selbst zeigt ein Bild, Mann und Frau zusammen bei der Mahlzeit. Das Bild ist jedoch gar nicht an sich und um seiner selbst willen gegeben, sondern dem beherrschenden Gegenstand, Emmas Verzweiflung, untergeordnet. Daher wird es auch nicht unmittelbar dem Leser gegenübergestellt; hier sitzen zwei am Tische, dort steht der Leser und beschaut sie; sondern der Leser sieht zunächst Emma, von der auf den vorhergehenden Seiten viel die Rede war, und erst durch sie sieht er das Bild. Er sieht unmittelbar nur Emmas inneren Zustand, und mittelbar, aus diesem Zustand heraus, in dem Lichte ihres Empfindens, sieht er den Vorgang der Mahlzeit am Tisch. [...] So ist also die Lage nicht einfach als Bild gegeben, sondern zunächst Emma, und durch sie die Lage.¹²

Die deiktische Angabe *hier Tisch/dort Leser* bezeugt zunächst, dass sich der Betrachter dieser Szene selbst im Bildraum befinden. Wie jedoch schafft es der Text, eine solche Inversion des lesenden Betrachters zu bewirken? Wie Auerbach anmerkt, wird dem Leser Emmas Verzweiflung nicht «unmittelbar» gegenübergestellt. Flaubert schreibt nicht: Emma ist verzweifelt. Stattdessen ergibt sich das Bild der Verzweiflung aus der Konstellation von Vorgängen und Gegenständen, die einen Rahmen um sie bilden. Grund und Figur trennen sich.¹³ Der Fokus liegt auf der Figur, während der Grund

¹² Erich Auerbach: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Tübingen: Narr Francke 2015, S. 450 f. (11. Auflage)

¹³ Auch Gabrielle Brandstetter hat in ihrem exemplarischen Aufsatz zu Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* bildtheoretische und narratologische Muster zusammengeführt, um die wahrnehmungspsychologischen Aspekte von Figur, Perspektive und Erzählung und ihre wechselseitige Durchdringung zu erläutern. Zunächst geht sie von der einfachen Prämisse einer Figur-Grund-Komposition aus, die «Kippfiguren» erzeugt bedingt durch die Simulation von mehreren Beobachterstandpunkten und der Perspektive der Ausschnitthaftigkeit der Welt-Bühne. Es ist eine Figur in Bewegung, die dadurch entsteht, weil sich der Raum als Figur und der Beobachter verändern (ebda., S. 249). Die Konstellation aus Feld, Grund und Figur wird aus Schnitten und Abgrenzungen erschaffen, die ein Feld markieren. In ihrer Interpretation bedeutet dies, dass eine Inversion des Blicks das Raum-Zeit-Geschehen synchronisiert: «Die Inversion selbst wird zur Figur, die als performative Figuration/Konfiguration nicht nur mit der manifesten Gestalt,

oder die Lage nur im «Lichte ihres Empfindens» erscheint. Die Spaltung des *Hier/Dort*, die räumliche Konstellation, kippt in eine zeitliches Differenz des *Zuerst/Danach*: erst die Figur, dann die Szene als Bild.¹⁴ In dieser Inversion des Blicks sehen wir die Figur als Sich-Selbst-Sehende. Doch der Leser befindet sich nicht in der Figur wie in einem Bewusstseinsstrom – Auerbach trennt hier Flauberts Stil von demjenigen der Ichromane –, der Leser schaut der Figur vielmehr über die Schulter: Er sitzt direkt hinter ihr, wodurch sich der Blick verdoppelt. Es ist der sprachliche Stil selbst, der die Distanz zwischen der sich selbst sehenden Figur und der Stimme, die hinter ihrem Rücken souffliert, erschafft. Auerbach identifiziert diese Stimme mit derjenigen des Schriftstellers, da Emma nicht in der Lage gewesen ist, eine solche «Schärfe und kalte Redlichkeit der Selbstrechenschaft» zu formulieren (451). Wobei hier mit Schriftsteller keine textexterne Instanz gemeint ist, wie man fälschlicherweise glauben könnte, sondern die Flaubertsche Kunstübung der Verschränkung von Paradigma und Syntagma: auswählen und kombinieren von Elementen, die unterschiedliche Sachen bezeichnen und beschreiben, während das leere Zentrum, um das sie sich gruppieren, unbeschrieben bleibt. Nicht durch Urteile und Meinungen wird der innere Zustand der

sondern ebenso mit dem latenten Potential der Verwandlung spielt» (ebda., S. 251). Mit dem «Akt des Umspringens» oder Kippens wird gleichzeitig eine Übertragung aktualisiert, sodass die Schrift zur Szene und das Lesen zum Handeln wird. Gabrielle Brandstetter: Figur und Inversion. Kartographie als Dispositiv von Bewegung. In: Gabrielle Brandstetter/Sibylle Peters (Hg.): *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*. München: Fink 2002, S. 247–264. Juliane Vogel hat das Figur-Grund-Verhältnis innerhalb der Tragödie vom Barock bis in die moderne Literatur erforscht. Vgl. Juliane Vogel: *Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*. Leiden: Brill/Fink 2018. Vogel betont dabei, dass Grund und Hintergrund ihre Bedeutung vor allem durch den Bezug auf das Gesichtsfeld des Zuschauers bekommen. Sie verbinden sich in einem «krisen- und täuschungsanfälligen Wahrnehmungsprozess, der verfolgt wie eine Figur sich abschneidet und aus dem Unbestimmten hervortritt» (ebda., S. 31).

14 Ralf Simon hat solche intensiven Szenen nach dem Muster eines «ikononarratologischen Modells» interpretiert, das er zunächst anhand der «kulturellen Urszene» der Gastlichkeit entworfen hat. Vgl. Ralf Simon: Ikononarratologie. Bildtheoretische Grundlegung der Narratologie in der Szenographie der Gastlichkeit. In: Alexander Honold/Ralf Simon (Hg.): *Das erzählende und das erzählte Bild*. Paderborn: Fink 2010, S. 300–327. Durch einen Chiasmus von Sprache, Handlung und Bild würden sich narratologische und bildtheoretische Aspekte gegenseitig ergänzen, sodass sie nicht mehr einzeln voneinander zu analysieren sind, sondern nur im Verbund. Insbesondere in Szenen, die einen Stillstand der Handlung suggerieren, in gedehnten Augenblicken, in denen Zeit bis auf kleinsten Raum zusammenschumpft und dadurch die Szene als Bild erzeugt, wird eine «komplexe Dynamik» entfaltet, «als wollte sie aus ihrer Stasis sofort in die Zeit hinein expandieren» (ebda., S. 308).

Figur beschrieben, sondern durch die metonymische Verschiebung von Essen und Sehen, Sehen und Essen.¹⁵

Auerbach agiert wie jener kafkaeske Maulwurf beim Bau seines unterirdischen Labyrinths, der sich ins Deuten der Materialien versenkt und durch akribisches *Close Reading* all jene Wege, Übergänge und Kanäle baut, die schließlich dem Leser den unwiderruflichen Eindruck vermitteln, dass es sich hier um ein Werk handelt, das noch viel tiefer in historische Erdschichten reicht, als es der kleine überirdische Hügel an der Oberfläche des Textes erahnen lässt. Auerbach liest die Figuren aus ihrem Hintergrund heraus, indem er sie sieht; der narrative Hintergrund ist nur durch sie gegeben: die Figur Emma, die leidet. Für ihn steht sie am Ende einer langen Entwicklung vom figuralen zum ernsthaft-alltäglichen Realismus. Doch diese Form der ernsthaft-realistischen Nachahmung/Darstellung führt ihn immer wieder zurück zum *Ecce homo*, zur Leidensgeschichte des ersten Menschen, nach dessen Vorbild alle anderen leben: Es ist der Mensch Jesus Christus.

¹⁵ Alltägliche Handlungen wie diese sieht Rüdiger Campe als Strategien der «*evidentia vitae*», die bereits im Roman des 18. Jahrhunderts in der Form des theoretischen Kommentars als «*story*» oder «*res*» des Romans auftreten. Der Erzähler verhält sich hierbei wie ein Richter, um äußere Begebenheiten mit dem inneren Geschehen eines Charakters zu verbinden, um dadurch einen lebendigeren Effekt des sprachlichen Ausdrucks zu erzielen («*verba*» des Romans). Der Begriff des *Wirklichwerdens* im Roman ist zurückgekoppelt an die alte rhetorische Technik des Vor-Augen-Stellens als «*energeia*». Bewegung und Lebendigkeit sind seit Aristoteles an die Erschaffung von Bildlichkeit und Visualität geknüpft, einer «*emergence of visibility*», die auch im Roman mit Hilfe der Begriffe der «*vivification*» und «*visualization*» beschrieben werden kann (ebda., S. 58). Daher spricht Campe von einer *Rhetorik der narrativen Epistemologie*. Nach Quintilian wird Lebendigkeit gerade dadurch hervorgerufen, dass über die Auswahl von alltäglichen Handlungen, der «*opera vitae*», Routine, Alltäglichkeit und damit Wirklichkeit als «*life-like*» Prozesse des Realen in Szene gesetzt werden (ebda., S. 59). Vgl. Rüdiger Campe: Form and Life in the Theory of the Novel. In: *Constellation*, Vol. 18, No. 1 (2011), S. 53–66. – Interessant ist, dass auch Hans Blumenberg in seinem Kontext einer Theorie der Fiktion innerhalb der Höhlenausgänge und mit besonderem Bezug zu Diderots *Eloge de Richardson* von einem Realismus spricht, der durch die «*Fülle der kleinen und alltäglichen Einzelheiten*» verstanden als «*criterium realitatis*» dargestellt wird, denn «*Wahrscheinlichkeit der Fiktion im Ganzen*» entsteht «*durch die Unwahrscheinlichkeit der Fiktion im Einzelnen*». Vgl. Hans Blumenberg: *Höhlenausgänge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, S. 520 f. – Wenn also Diderot in seiner Lobrede auf Richardson Platons Höhlenmythos aufgreife, dann weil er ein verändertes Zeitverständnis in sie einführt: «*Die Höhle ist bei Diderot weniger eine Sphäre der Gefangenschaft, erst recht keine der Geborgenheit, sondern eine der Verborgenheit der Wirklichkeit vor dem Menschen und des Menschen vor sich selbst; eine Realität, aus der herauszutreten jeden Sinn verloren hätte. In sie Licht hineinzubringen, hinter Erscheinungen zu sehen, die Feinheiten und Unregelmäßigkeiten des zunächst einfach Erscheinenden sichtbar zu machen, stellt den einzig denkbaren Fortschritt in der Erfassung des Wirklichen dar*» (ebda., S. 522 f.).

Sowohl die Dante-Habilitation als auch *Mimesis* heben mit der Lebens- und Leidensgeschichte des Zimmermanns von Nazareth an, um die «soziale und ästhetische Grenzenlosigkeit»¹⁶, in der dieses Leben dargestellt worden ist, als Paradigma vorzuführen, das sich erst viele Jahrhunderte später in der Literatur als Mischung und Aufhebung der Stilhöhen durchsetzen sollte. Obgleich die Leidensgeschichte durch verschiedene «konkurrierende Offenbarungsreligionen» seiner «sinnlichen Evidenz» beraubt wurde (23), ist keine Darstellung dem Naturalismus eines solchen Lebens nähergekommen. Was ihn an der Darstellung des Lebens Christi interessiert, ist die Aufhebung der Hierarchien von Stilhöhe und darstellbarem Leben verstanden als «Unterwerfung der Idee unter die Fragwürdigkeit und verzweiflungsvolle Widerrechtlichkeit des irdischen Geschehens» (21). Obwohl dem irdischen Dasein Gerechtigkeit durch die Transzendenz des Göttlichen widerfährt, wird dadurch das «Erdengeschick» nicht herabgesetzt. Es ist gerade die Aufforderung zur «Unterwerfung unter das Leiden der Kreatur», die eine «maßlose und schmerzhaft intensive» zur Folge hat, «weil es zugleich die Verklammerung mit dem Bösen ist und die Grundlage bildet für den einmaligen Richterspruch Gottes» (ebda.). Die einzige menschliche Psychologie, die in dieser Anthropologie des Leidens zum Tragen kommt, ist die «Unbesiegbarkeit der inneren Spannung» im Lichte ihrer «Hingabe an das irdische Geschick» (22). Die «Intensität der Persönlichkeit» und ihre mannigfaltigen Erscheinungsweisen sind Produkt der Überschreitung von Niederem und Erhabenem, der Überschreitung «antiker mimetischer Ästhetik». Auerbachs Formel hierfür ist: «Hier hat der Mensch keine irdische Würde mehr; es darf ihm alles geschehen» (ebda.). Aus diesem und keinem anderen Grund ist, so Auerbach, die Geschichte Christi zum Paradigma der Darstellbarkeit des menschlichen Geschicks auf Erden avanciert.

Auerbach geht diesem Gedankengang noch in anderen Aufsätzen auf die Spur – sowohl begriffshistorisch als auch literaturtheoretisch. Das Wort *Passion* beschäftigt ihn zum einen im Aufsatz über Augustinus' «Sermo humilis», dem er einen Anhang über die «gloria passionis» hinzufügt.¹⁷ Zum anderen untersucht er in einem Aufsatz, der von der PMLA 1941 publiziert wurde, die begriffshistorische Wurzeln der «passio» als Leidenschaft.¹⁸ Letzterer versteht sich als eine Antwort und Ergänzung zu einem Vortrag von Eugen Lerch, der die antiken und scholasti-

¹⁶ Erich Auerbach: *Dante*, S. 22. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

¹⁷ Erich Auerbach: *Sermo humilis*. In: ders., *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*. Bern: Francke 1958, S. 25–63. Der Anhang ist ein Wiederabdruck des längeren Aufsatzes, der in der PMLA erschien. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

¹⁸ Erich Auerbach: *Passion als Leidenschaft*. In: *PMLA*, Vol. 56, No. 4 (1941), S. 11179–1196. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

schen begriffshistorischen Weichenstellungen rekonstruiert hat, die aus «passio» und «pathos», dem passiven Leiden oder Erleiden, eine aktive verstandene, handelnde Kraft oder Gewalt des Gemüts und Gefühls werden ließ. Auerbach übernimmt die Überlegungen seines Kollegen und führt sie fort. An entscheidender Stelle fügt er jedoch hinzu, dass bereits in der aristotelischen Verwendung von «passio» als «ethische Neutralität» eine aktive Tätigkeitsform gemeint ist (1181). Im «Leidend-Befallenen» gebe es ein «Aktiv-Werden im Zustand der Potenz», der «dynamis»: «es ist bereits die Wirkung zu empfangen; durch die Wirkung des Wirkenden wird es bewegt oder verändert; es bewegt sich also, und auch diese Bewegung wird als *πάθος* bezeichnet», und dieses potentielle Aktiv-Werden im Passiven wird dann schließlich unter der Bezeichnung des «*motus animi*» aufgefasst (ebda.). Noch in der stoischen Bedeutung dieses Wortes tönt Unruhe, Ungleichgewicht, Unordnung eines «inneren Berührt- und Bewegtwerdens», sodass die *apatheia* zum semantischen Gegenspieler wird. Die Pflicht des Weisen zeigt sich darin, dass er sich nicht von dieser inneren Unruhe leiten lässt oder sich ihr zuwendet. Die oft pejorative Wertung des Begriffs als «*perturbatio*» als Sturm und Wirbel mischt sich mit der aristotelischen Bedeutung und kommt auf vielen Wegen in der späten Scholastik und der Renaissance an (1182). Für Auerbach steht fest, dass es nie reine Formen von Begriffen gibt und auch keine Ersetzung von Begriffen, die einander ablösen. Eher noch sieht er unterschiedliche Geschwindigkeiten in der Verwendung von Begriffen, die nicht immer in den Sprachgebrauch übergehen. Auerbach unterscheidet immer zwischen den Fach- oder Gelehrtensprachen der Philosophen und Scholastikern und dem literarischen Sprechen, der Dichtung. In der Bedeutung der christlichen «*gloriosa passio*» kommt es zum Zusammenschluss all dieser unterschiedlichen Bedeutungen, die sich nach und nach angereichert haben, ohne sich jedoch auf die stoische Weltflucht oder das aristotelische leidenschaftslose Leiden einzugrenzen. Auerbach fasst das christliche Seelenleiden wie folgt zusammen:

Die Haltung der Seele ist eher eine dynamisch-potentielle als eine eigentlich tätige; sie ist ausgesprochen bräutlich. Zu welch stürmischer Liebesglut, zu welch glühender Hingabe die Seele auch gelangen mag, es ist immer Christus oder die Gnade, von deren Gewalt sie überwunden wird, und von denen also die Aktivität ausgeht. Die Liebeswunden, der *fervor spiritus*, die *unio passionalis* sind ein Geschenk der Gnade; man kann sich wohl empfangsbereit machen, man kann es herbeiwünschen und darum beten, ja es kann hierbei eine solche Gewalt der Sehnsucht statthaben, dass die Erfüllung herbeigezwungen wird [...]. (1188 f.)

Die ehemals verstandene Passivität der «*passio*» wird aktiv gewendet, weil sich durch das Erleiden eine «schöpferische Liebeskraft» entfaltet, die aus den Tiefen übermenschlicher Gewalt stammt. Leiden ist zugleich ein «herrliches und schreckliches Geschenk» (1189). Diese *Liebe als Leiden* und *Leiden als Lieben* verträgt sich nicht mit dem Einfachen und Gewöhnlichen. Auerbach weiß um die Komplexität dieser christlichen Aktivität. Sie schwankt immer zwischen Gegensätzen, denn kein

menschliches Herz kann Gottes Liebe wirklich fassen. Diese genealogische Linie verfolgt er bis zur italienischen Liebespoetik des 17. Jahrhunderts. Seinen vergleichenden Beobachtungen – von den antiken Kirchvätern bis zur Liebespoesie – zufolge ist die Passionsmystik der entscheidende Faktor gewesen, dass sich der Begriff der «passio» für neue semantische Felder öffnete und aufnahmebereit war, um die moderne Bedeutung von Leidenschaft in sich aufzunehmen (1190). Doch gerade die Liebeslyrik (Dante, Petrarca, Jacopone) verwendet nicht den Begriff «passio» – gerade aufgrund seines schulischen Nachgeschmacks –, sondern spielt vielmehr mit seinen unterschiedlichen Konnotationen (1191).

Für Auerbach gibt es begriffshistorisch zwei Strömungen, die sich jeweils aufeinander beziehen, aber auch unterschiedliche Geschwindigkeiten haben: Während die Dominanz philosophischer Schulen langsamer wird und zurückgeht, beschleunigen sich literarische Linien, die die Mystik und Leidenschaft im Sinne eines profaneren Gefühls miteinander verbinden. Die literarischen Liebesleiden bildeten sich zwischen einem «Zweifrontenkrieg» aus, demjenigen gegen die aristotelische Bedeutung und gegen die Konkurrenz von «affectus» oder «affectio» (1192). Noch in der literarisch inszenierten *Liebesleidenschaft* töne das Leiden mit. Sie bedarf jedoch nun der Teilnahme und Bewunderung. Diese neue Bedeutungskomponente festigte sich lexikalisch vor allem im 17. Jahrhundert in Frankreich.¹⁹ Sprachhistorisch sieht er dort bereits eine semantische Differenzierung zu «sentiment» auftreten, deren Bedeutungsspielräume sich bis in das Tragische, Heroische und Erhabene des 18. Jahrhunderts ausdehnten, wobei Auerbach Racine – neben Corneille und Pascal – als Höhepunkt dieses begriffshistorischen Verschiebungsprozesses ansieht (1194).

Für den Romanisten war damit eine klare Linie zum christlichen Ursprung dieses Begriffes gegeben: Die dargestellte Leidenschaft in der Tragödie macht die «passio» profaner, d. h. sie wird zu einem integralen Bestandteil des alltäglichen, irdischen Lebens und seiner Unruhen, während sie für die geistlichen Autoritäten ein religiöses Ritual blieb, «eine vermeintliche Erhöhung der menschlichen Existenz, die erstrebenswert schien und an der sich Grösse und Edelmut des Herzens erwies» (1195). Was jedoch Eingang in den Sprachgebrauch zur Bezeichnung eines erhabenen Gefühls gefunden hat, kann nicht mehr in einer niederen Semantik auftreten, daher verschwindet «passio» als Bezeichnung für Krankheit (1196).

¹⁹ Auerbach verweist insbesondere auf die Begriffsverwendung Descartes' hin, der noch zu sehr an der scholastischen Bedeutungsebene hängt, aber bereits alle anderen Gemütsbewegungen, Gefühle und Empfindungen unter dem Begriff der «passions» mitführt und daher unter «passio» – vor allem als praktizierender Christ – die ursprüngliche Bedeutung im Sinne hatte.

Der Mediävist und Literaturwissenschaftler Niklaus Largier hat in Auerbachs Nachfolge noch eine weitere Bedeutungsfacette der christlichen Passion hinzugefügt. Die blutige, nach außen hin orientierte Nachempfindung der Märtyrer hat sich ins Innere der Mitleidenden verschoben. Mystische Gebetsformen im Mittelalter und der Renaissance bezeichnet Largier daher als «*cognitio experimentalis*», ein kognitives Experiment des Verstandes, das den «spirituellen Gehalt der Schrift in sinnlich-affektive Erfahrung» durch einen rhetorischen Effekt verwandelt, der darin besteht, die einzelnen Bibelstellen zu einem kontemplativen Netzwerk von Zitaten auszubauen, die der eigenen Lebenspraxis einverleibt werden.²⁰

Bei Auerbach kehrt diese Überkreuzung von «figura» und «passio» in dem Aufsatz über den «sermo humilis» wieder, in dem er ausgehend von der rhetorischen Analyse einer Predigt von Augustinus zu der Erkenntnis kommt, dass sowohl aus der Perspektive christlicher Reden (und Texte) als auch aus der Perspektive des christlichen Rezipienten eine Verwendung des niederen oder mittleren Stils immer nur auf Verständlichkeit und Wirksamkeit abzielt, nicht jedoch auf den Gegenstand der Offenbarung selbst. Wenn Auerbach in der ersten Person Plural gleichsam betont, dass es «für uns Christen» niemals etwas so Niederes gibt, dass es nicht wert wäre, darüber zu sprechen oder zu schreiben, dann ist dieses ihn einschließende «wir» bedeutend, denn es geht um eine Gemeinschaft von Rezipierenden, die untereinander durch den Glauben verbunden sind und sich damit Stilhöhen mischen können und sollten, um das Tiefste und Niedrigste zum Höchsten zu erheben.²¹ Augustinus hat in Ansätzen eine solche christliche Rhetorik möglich gemacht. Was Auerbach jedoch an Augustinus Ausführungen so besonders findet, ist die «innergeschichtliche Konkretheit», die in der «humilitas» als Inkarnation des Göttlichen auf Erden gegeben ist: Jesus geschlagenes und zerschundenes Gesicht vor seinen Richtern ist die eigentliche Verschmelzung von «humilis-sublimis» verstanden als «innergeschichtliche Erniedrigung der Gottheit».²² Mit Niedrigkeit ist Demut verbunden, Demut gegenüber Gott, den man niemals vollständig erfassen kann, und daher auch Demut gegenüber der Schrift, die offen und dunkel zugleich sein muss, denn das Tiefe und Verborgene ist ein Mysterium, das vom Buchstaben ins Herz des Menschen führt. Gelehrsamkeit

20 Niklaus Largier: Gloria passionis. Zur Affektkultur der christlichen Mystik des Mittelalters. In: Martin von Koppenfels/Cornelia Zumbusch (Hg.): *Handbuch Literatur und Emotionen*. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2016, S. 244–260, hier S. 247, als auch Giulia Agostini/Herle Christin Jessen (Hg.): *Pathos. Affektformationen in Kunst, Literatur und Philosophie*. Festschrift zu Ehren von Gerhard Poppenberg. Leiden: Brill/Fink 2020. Zu diesem Themenkomplex in dieser Arbeit u. a. auch Kapitel 4.1: «trasformamiento»: Gott wird Frau (Teresa de Jesús) und Corollarium VI: Totgeburten (Ganivet).

21 Erich Auerbach: *Sermo humilis*, S. 31.

22 Ebda., S. 36.

ist zwar nützlich, jedoch keine Bedingung für das tiefere Verständnis der Schrift.²³ Erhabenheit in der Bibel ist daher nicht mit «erhabener Beredsamkeit», einer Tragödie oder einem Epos zu verwechseln: Das Niedrige schließt das Erhabene ein, das zwar dunkel und oft unverständlich erscheint, aber doch Teilhabe suggeriert, sodass Auerbach zu dem Schluss kommt: «Das Allumfassende dieses Stils ist die Demut.»²⁴

Um es kurz zu machen: Der christliche Aspekt der «passio» ist ohne «figura» Christi, seines Körpers als lebender Leib im Reich des irdischen Todes, nicht zu denken. Der Stil der Heiligen Schrift darf und muss dem Niedrigen entsprechen, weil Demut das Prinzip christlicher Selbstexegese ist. Auerbach stellt die These auf, dass es die christlichen Inhalte gewesen sind, die der alten Rhetorik neues Leben einhauchten, sie erneuerte und sie dadurch aus ihrem verdorrten Formalismus politischer und juristischer Redekunst befreite. Alle diese Gedanken fließen in Auerbachs Hauptwerk *Mimesis* ein und leiten von einer *biblischen* Typologie zu einer *literarischen* über: Die «figura» Christi wird profan, sie materialisiert und realisiert sich in den literarischen Figuren aus niederen Gefilden, die mit gewöhnlicher und zugleich ästhetisch-überformter Sprache auf der Textbühne des 19. Jahrhunderts wiederauferstehen. Diese Verbindung von passio/figura wird zu einem von drei interpretativen Leitfäden in dieser Arbeit, die die einzelnen Deutungen der literarischen Typologien zwischen philosophischer Begriffskonstruktion und ästhetischer Transformation von der Vergangenheit in die Zukunft miteinander verknüpft werden.

2.1.1 David Friedrich Strauss: Gottmensch aus Feuer und Metall

Bevor wir Auerbachs Theorie- und Begriffsarbeit weiterverfolgen, möchte ich seine These vom Jesus-Komplex (Leben, Leiden, Lieben) historisch kontextualisieren, um die literarische und philosophische Bedeutung der Naturalisierung und Historisierung der Jesus-Figur aufzuzeigen. Beschränken möchte ich mich hierbei auf die wirkmächtigsten Interpretationen, die Auerbach vorausgegangen sind: Das sind David Friedrich Strauss, Friedrich Schleiermacher und Ernest Renan. Diese Gelehrten des 19. Jahrhunderts haben es sich zur Aufgabe gemacht, das Leben Jesu historisch-kritisch, teils undogmatisch und literarisch-biographisch zu bearbeiten und für ein allgemeines Publikum zugänglich zu machen. Allen voran David Friedrich Strauss.

²³ Ebda., S. 42.

²⁴ Ebda., S. 46.

In *Das Leben Jesu* (1835) geht er der Frage nach, «ob und wie weit wir überhaupt in den Evangelien auf historischen Grund und Boden stehen.»²⁵ Sowohl die rein mystische als auch rein naturalistische Auslegung der Schriften hält er für unangebracht. Er selbst sucht einen Weg, die religiöse Wahrheit zu bewahren und sie dennoch auf «historischen Fakta» zu gründen, dergestalt dass der «innere Kern des christlichen Glaubens» unangetastet bleibt (vii). Der Autor sieht sich als Vermittler zwischen Theologie und Philosophie, den Gelehrten und dem Laienpublikum. Gerade aus der philosophischen Perspektive soll die «innere Befreiung des Gemüths und Denkens von gewissen religiösen und dogmatischen Voraussetzungen» gewährleistet werden (vi). Damit soll sowohl die supranaturalistische als auch die rein rationalistische Argumentation widerlegt werden, und zwar auf eine solche Art und Weise, die – beide Ansichten anerkennend – das jeweils «Wahre» herauszieht, um sie dem neuen Standpunkt einzuverleiben (ix). Er leitet von den allegorischen Auslegungen des Philo und Origenes zu den naturalistischen über, die lediglich den historisch-wörtlichen Sinn betonten und die innere Wahrheit unberührt lassen (310). Auch der Bezug zu Kants Auslegung des Christentums im Sinne einer «reinen Vernunftreligion», die «allgemeine praktische» Gesetze moralischer Natur formuliert, wird diskutiert (26 f.). Strauss Argumentationsstil ist synthetisch-vergleichend. Forschungsliteratur und Ansichten verschiedener Theologen und Philosophen, insbesondere auch diejenige Schleiermachers, werden ausgewertet, um den bestmöglichen Standpunkt der Vermittlung zwischen den Positionen einnehmen zu können.

Er kommt zu dem Schluss, dass der Begriff des *Mythos* in Bezug auf die biblische Geschichte von Nachteil ist. Entweder wird sie als historischer Mythos ohne das «Zutrauen zum Geist und zur Idee» ausgelegt oder aber es tritt eine Vermischung von historisch-mythischer Beschreibung und natürlicher Erklärung ein, die einen Kompromiss auszuhandeln versucht. Das Problem liegt demnach in der «Grenzlinie zwischen der Glaubwürdigkeit der evangelischen Geschichte des öffentlichen Lebens Jesu und der Fabelhaftigkeit seiner Jugendgeschichte» (47). Strauss schlussfolgert:

Denn Alles, was durch die Erinnerung an die heidnische Mythologie jenem Worte Zweideutiges anklebt, schwindet ja durch die bisherige Ausführung, welcher zufolge unter neutestamentlichen Mythen nichts Andres, als geschichtsartige Entwicklungen urchristlicher Ideen, gebildet in der absichtslos dichtenden Sage, zu verstehen sind. (75)

Die Darstellung des Lebens Jesu als Person, die wirklich gelebt und gewirkt hat, wird bei Strauss nicht biographisch-literarisch erzählt, sondern stellt sich als ein

²⁵ David Friedrich Strauss: *Das Leben Jesu, kritisch bearbeitet*, 1. Band. Tübingen: C.F. Osiander 1835, Vorrede S. v. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

vergleichender Kommentar dar, der unterschiedliche Interpretationen zusammenführt und sie im Hinblick auf ihre Glaubwürdigkeit befragt. Dennoch stellt gerade der zweite Band erneut die Frage nach der *Kritik der Kritik*, denn ohne Dogma gibt es auch keinen Glauben und ohne Glauben kein Christentum, das auf dem Leben Christi und seiner Auferstehung beruht. Dementsprechend stellt Strauss im zweiten Band seines Werks das Dogma unter der historischen-kritischen Perspektive des Philologen und Theologen wieder her. Vom Standpunkt des Gläubigen ist die Kritik überflüssig, da sie den Glauben nicht erschüttern kann, während der Standpunkt des Kritikers eine Vernichtung erträgt (Bd. 2, 687). Kritiker und Gläubiger sind damit zwei Seiten ein und derselben Medaille. Die Kritik bleibt als «Rest des Unglaubens» bestehen, sie ist der «negative Keim des Wissens» und damit sowohl eine «Negativität» als auch ein «Streben nach Vermittlung» zwischen der historischen Kritik und dem dogmatischen Sinn der Schriften (Bd. 2, 688). Der Glaube muss diese Form der Kritik durchlaufen, um Wissen zu werden und damit als reflektierter Glaube Bestand zu haben. An Kant und Schleiermacher kritisiert er, dass sie ihre Argumentation nur bis zum Tod Jesu führen würden und damit die wichtigste Säule der christlichen Orthodoxie, die Auferstehung, nicht würdigten. Doch ohne sie ist das Leben Jesu nicht zu verstehen. Das Leiden mit und in Christus steht im Zentrum des christlichen Glaubens. Die Frage, die es in seiner Biographie daher zu klären gilt, ist diejenige nach seinem *Menschsein*: Was definiert ihn als einen Menschen unter Menschen?

Für Strauss ist die Durchdringung von Göttlichem und Menschlichem im «Gottmensch» vergleichbar mit «Feuer und Metall», als eine Einheit: «Eine Person» (Bd. 2, 699). Das Verhältnis ist kein Äußerliches zweier Naturen, die nebeneinander bestehen, sondern ein Verhältnis der wechselseitigen Durchdringung und Teilhabe.²⁶ Diese Überlegungen gründen in der Differenz von Person, der stetigen Lebenseinheit, die mit sich selbst identisch bleibt, und Natur, dem Inbegriff von Gesetzen, nach denen sich die Lebensumstände ändern. Strauss fragt sich mit Bezug zu Schleiermachers Überlegungen: Wie viel Mensch steckt in Jesus? Welcher Teil leidet am Kreuz (Bd. 2, 706)? Der Menschliche oder Göttliche? Ist Jesus nach kirchlich-orthodoxer Auslegung ein «unfreier Automat» und «totes Organ des Göttlichen» oder aber einer der erhabensten Menschen, ein Heros, dessen Handlungen auf einer freien Tätigkeit und inneren Entwicklung seiner Person beruht (708)? Es sind Fragen, die parallel zu jenen der Literaturgeschichte und Romantheorie formuliert worden sind, wie sich Charaktere entwickeln, wie sie

²⁶ «Diese *communio naturarum* äussert sich als *communicatio idiomatum*, kraft welcher die menschliche Natur an den Vorzügen der göttlichen, die göttliche an den die Erlösung betrefenden Thätigkeiten der menschlichen Theil nimmt» (ebda., S. 699).

leiden und empfinden, wie viel Freiheit und Bestimmung in ihrem Verhalten liegt.²⁷ Für Strauss steht aus rationalistischer Perspektive fest, dass die Geschichte der Person Jesu der Religionsgeschichte angehört. Die religiöse Lehre selbst dient dieser Darstellung nur als «geschichtliche Einleitung», muss jedoch von der Person Jesu getrennt werden (710).

Strauss ist daher der «eklektizistischen Christologie» Schleiermachers noch am nächsten, die er ausgiebig kommentiert. Dieser leistet seiner Meinung nach die Synthese aus Wissenschaft und Theologie, die das «christliche Bewusstsein» als eine «innere Erfahrung» charakterisiert, die jeder Christ für sich selbst erleben muss. Die Grundbedingung dieser Form der Innerlichkeit ist jedoch sein Dasein «unter den gewöhnlichen Bedingungen des Menschlichen», denn das «Urbildliche muss in ihm vollkommen geschichtlich geworden sein» (731). Ebenso muss jeder geschichtliche Moment seines Lebens das Urbildliche in sich tragen, ein Aspekt, der nicht so einfach mit der Auferstehung und den Wunderhandlungen in Einklang zu bringen ist. Diese Bestandteile sind Teil der Schriften, nicht jedoch der Lehre Christi, die eben eine rein innere Erfahrung ist. Daher ist seine kulturelle und soziale Bedingtheit zwar Teil seiner äußerlichen Person, bedingt jedoch nicht den «inneren Kern», in dem das Urbildliche stets als das «An Sich» verbleibt und das Wesen des Individuums Jesu ausmacht. Jesu als Individuum ist zugleich das, worin das Allgemeine zur Erscheinung kommt: nämlich die «allgemeine menschliche Natur überhaupt», die sich hinter der geschichtlichen Erscheinung Christi verbirgt (716).

Um jedoch als Bild des Menschen auf die Menschheit zu übertragen, muss auch Jesus als ein sündiger Mensch vorgestellt werden, obwohl er frei von Sünde ist (717). Notwendig ist es daher, neben dem wirklich gelebten Jesu einen idealen anzunehmen, der sich dem Bild der allgemeinen Menschheit als ein Begriff von moralischer Größe einfügt.²⁸ Strauss, dem kantischen Maxim moralischer Größe durch menschliche Darstellung folgend, schreibt: «Die Geschichte des Evangeliums ist im Grunde die Geschichte der identisch gedachten allgemeinen Menschennatur; und zeigt uns in dem Leben des Einzigen, was der Mensch sein soll, und mit ihm verbunden durch Befolgung seiner Lehre und seines Beispiels wirklich werden kann» (727). Jesus ist das beste Exemplar eines Menschen, der je auf Erden lebte. Doch es ist nicht sein Leben, das hier zur Grundlage einer Religion wurde, sondern sein Tod. Kant und Schleiermacher hätten gerade das aus ihrer Argumentation ausgeschlossen, was am meisten einer «sinnlichen Gewissheit»

27 Vgl. hierzu Thomas Koch: *Literarische Menschendarstellung. Studien zu ihrer Theorie und Praxis: (Retz, La Bruyère, Balzac, Flaubert, Proust, Lainé)*. Tübingen: Stauffenburg 1991.

28 Strauss verweist hier auf die Ausführungen Kants. Weil wir keinen Begriff von moralischer Größe haben, so paraphrasiert Strauss Kant, fungiert das Bild Jesu als «Ideal der moralischen Vollkommenheit» (ebda., 722).

bedürfe: «der Gottmensch stirbt, und zeigt dadurch, dass es Gott mit seiner Menschwerdung Ernst ist; dass er zu den untersten Tiefen der Endlichkeit herabzusteigen nicht verschmäht, weil er auch aus diesen den Rückweg zu sich zu finden weiss, auch in der völligsten Entäusserung mit sich identisch zu bleiben vermag» (731). Gott steigt vom Himmel zum Grab, der Mensch vom Grab in den Himmel. Zwei Wege, die sich im Sterben kreuzen, denn das «Sterben des Lebensfürsten ist das Leben des Sterblichen» (ebda.).

Der Anblick des Sterbenden geht als Erinnerung in das Gedächtnis der Gemeinde ein, die im Betrachten des leidenden Menschen mitfühlt und miterlebt. Die Erinnerung erschafft erst das göttliche Bewusstsein im Menschen. Was der Gottmensch äusserlich durchläuft, wird nun durch die Gemeinschaft der Gläubigen innerlich und geistig durchlaufen. Das körperliche Sterben Christi wiederholt sich im Menschen geistig. Die Konversion zum Christen ist die Inversion, ein inneres Absterben, sich Kreuzigen und Begraben lassen, die Natürlichkeit aufheben, um mit sich selbst im Geiste identisch zu sein (732). Entscheidend bleibt dabei, dass die Vereinigung von Menschlichem und Göttlichem nicht nur auf ein Exemplar bezogen wird, sondern sich auf die Gattung der Menschheit – «Kind der sichtbaren Mutter und des unsichtbaren Vaters» (735) – erstreckt. Dies wiederum bedarf der «concreten Figur eines Individuums», dem konzentrierten Leiden eines Menschenlebens, das das Geistige über den Tod hinaus bewahrt, indem es die «Negation der Natürlichkeit» affirmiert (736). Folgende Formel bleibt daher für Strauss geltend: «Zur Idee im Faktum, zur Gattung im Individuum, will unsere Zeit in der Christologie geführt sein: eine Dogmatik, welche im Lotus Christo bei ihm als Individuum stehen bleibt, ist keine Dogmatik, sondern eine Predigt» (738). Letztere hat daher die Aufgabe, zwischen Theologie und Gemeinde, zwischen Lehre und Glaube zu vermitteln, eine Aufgabe, die damit konfrontiert ist, die Kollision von kritisch-spekulativer Ansicht und Glaube ständig aufs Neue im Angesicht der zeitlichen Transformationen zu verhandeln.

2.1.2 Friedrich Schleiermacher: Jesus als Algorithmus

Nicht anders hat Friedrich Schleiermacher in seinen Vorlesungen über das Leben Jesu versucht, eine Beschreibung von dem wiederzugeben, was sich historisch-kritisch über eine Hermeneutik erschließen lässt. Schleiermacher geht dabei zunächst von der Unterscheidung zwischen Chronik und Geschichte aus. Eine Chronik ist lediglich die zeitliche Reihe von Lebensmomenten, die auf der Vorstellung von Zeit als einer teilbaren gründet. Eine Darstellung ist nur über eine Auswahl möglich, um das Unbedeutende vom Großen zu trennen. Das wahrnehmbare Einzelne muss zurücktreten, um die Idee als verhältnissetzendes Element der Momente dazwischen

treten zu lassen. Die «Lebensbeschreibung» muss auf einer Einheit beruhen, «wodurch sich eben dieses Einzelne in allen seinen verschiedenen Erscheinungen von jedem andern Einzelnen unterscheidet».²⁹

Diese Einheit, die Schleiermacher vorschwebt und die aus einer Chronik eine wirkliche Geschichte entstehen lässt, ist etwas «Untrennbares» und «Inneres», wobei innen und außen sich nicht unbedingt entsprechen müssen:

Die Erscheinung eines einzelnen Moments kann dieselbe sein, aber die Lebensbestimmung, von welcher jenes die Erscheinung ist, die eine andere. Das andere ist dieses: das Äußere ist immer ein Produkt von zwei Faktoren, weil nämlich ein jeder hervortretende Lebensmoment auf einen anderen zurückgeht, d. h. der Lebensmoment lässt sich als eine Reaktion ansehen und setzt dann eine Aktion voraus: es muß etwas auf mich gewirkt haben und meine Lebensäußerung ist eine Reaktion darauf. (4)

Die Einheit und Kontinuität des Lebens besitzt der Mensch daher auch nicht kraft der Chronik, die lediglich eine Addition von Ereignissen ist. Das Kontinuierliche ist ein Effekt der lückenhaften Erinnerung (36). Die innere Lebensbestimmung kann daher nicht mit diesem Aktion-Reaktion-Schema beschrieben werden. Wer die Lebensbestimmung nur nach dem Modell dieses Schemas begreift, hat den Menschen «nicht ergriffen». Die Betonung liegt auf «ergriffen», nicht «begriffen». Es geht um das innere *Ergriffensein* im Sinne einer *Taktilität*, die auf geistige Berührung aus ist. Zum Äußeren muss man das Innere suchen, zum Zusammengesetzten die Einheit. Dabei stellt sich auch ihm genauso wie Strauss die Frage, nach dem Sich-Selbst-Identisch-Sein im Laufe der Zeit (5). Einerseits ist Jesus ein Mensch, der den Tätigkeiten verschiedener Lebensmomente unterworfen ist, die zugleich unterschiedliche Aspekte des Menschen offenbaren. Andererseits ist er ein Bild der Menschheit, d. h. also ein Wesen, das für die gesamte Gattung steht. Wodurch aber ergibt sich nun bei Schleiermacher die *Exemplarität* eines solchen Menschenlebens?

Genau an dieser argumentativen Stelle führt Schleiermacher einen Begriff ein, der über die Theologie hinaus auf eine allgemeine psychologische Menschenkenntnis zielt. Es ist der Begriff der Rechenmaschine, des «Calculus», mit der sich die Bestimmtheit eines Lebens bestimmen lässt:

die Aufgabe ist die, das Innere des Menschen mit einer solchen Wissenschaft aufzufassen, daß man sich sagen kann: ich kann mit einer gewissen Bestimmtheit sagen, wie das Äußere dieses Menschen würde gewesen sein, wenn das auf ihn Einwirkende, und das, worauf er auch eingewirkt hat, ein anderes gewesen wäre, als das, was gegeben ist, denn nur dann

²⁹ Friedrich Schleiermacher: *Das Leben Jesu*. Vorlesungen an der Universität zu Berlin 1832. In: ders., *Sämtliche Werke*. Erste Abteilung, *Zur Theologie*, 6. Band. Berlin: G. Reimer, gedruckt bei C. Feister 1864, S. 3. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

habe ich von seinem Innern ein eigentliches Wissen, weil ich es auch konstruieren kann als denselbigen Faktor zu verschiedenen Resultaten. (7)

Schleiermacher, dem Erfinder der Berechenbarkeit menschlichen Verhaltens, geht es um die Vorhersagbarkeit der Auftrittswahrscheinlichkeit eines bestimmten Verhaltens, das Auerbach mit Thomas von Aquin bereits als *habitus* ausgewiesen hat. Psychologie wird hier zu einer prophetischen Auslegekunst ähnlich der Hermeneutik von Texten und ebenso wie diese unterliegt auch das Menschenleben historischen und sozio-kulturellen Bedingungen, aus denen es sich nicht herauslösen lässt, weil es das «Resultat von dem gemeinsamen Leben» (8) ist. Jedes Verhältnis setzt bereits einen «Calculus» voraus, der die Bedingung der Möglichkeit einer Berechnung ist. Je fehlerhafter daher die Berechnung ist, desto geringer ist die Kenntnis des Menschen und desto falscher die Darstellung seines Lebens. Bleibt also die Frage zu klären, ob auch das Leben Christi dieser Berechenbarkeit menschlichen Verhaltens unterworfen ist. Es geht um nichts weniger als um den *Calculus des Gottmenschen*: die Mathematik seines Innenlebens.

Um zum Vorbild für die Menschheit zu werden, muss er für die Menschen fühlbar gemacht werden. Seine Handlungsweise muss verstanden werden, indem sie nachkonstruiert wird, und das kann sie nur kraft einer bereits vorausgesetzten Bestimmtheit (10). Gebunden bleibt diese an die Einheit des Lebens selbst. Schleiermacher versteht Leben als ein «beständiges Fortschreiten» und nicht als einen «leeren Kreislauf». Innerhalb dieses Fortschreitens ist der einzelne Mensch Potenz des Gesamtlebens, während das Gesamtleben wiederum die Potenz des Einzelnen ist. Der Einzelne agiert immer vermöge seiner dominierenden Tätigkeitsform; er ist different, was Richtung und Ausübung dieser Tätigkeitsform anbelangt (12). Daher gilt auch für das Leben Jesu, dass er als Mensch unter Menschen seines Volkes und seines Zeitalters Produkt bestimmter Umstände ist, denn sonst hätte er überhaupt keine Wirkung auf sein Zeitalter ausüben können. Ohne den gemeinschaftlichen Zug an ihr, wäre er seiner Zeit gänzlich fremd geblieben: «In dem wirklichen Leben schließt man sich dagegen ab, bis man etwas Gemeinschaftliches findet, denn nur an diesem lässt sich auch gemeinsame Tätigkeit oder eine lebendige und bewußte Fortsetzung der Tätigkeit des anderen denken» (13).

Übertragen auf Jesus jedoch ergeben sich argumentative Sprünge. Sein dominierender Einfluss, die ihn zum exponierten Exemplar der Gattung Mensch macht, ist in ihm bereits «ursprünglich» gewesen wie in anderen «ausgezeichneten Talenten in einzelnen Menschen» (14). Sie tritt jedoch in frühen Lebensformen noch nicht zu Tage, weil diese noch der «Potenz des gemeinsamen Lebens» unterliegen. Erst in einer späteren Lebensphase kommt der dominierende Charakter zum Ausdruck. Schleiermacher setzt nun die These als gläubiger Christ: «Wenn nicht die wahre menschliche Entwicklung in Christo angenommen würde, so würde auch

nicht das wahre menschliche Leben aufgenommen werden können» (ebda.). Die Zuhörer seiner Vorlesungen müssen den Standpunkt von Gläubigen annehmen, ansonsten würde die gesamte Argumentation ins Leere laufen.

Das ist die Problemlage der hermeneutischen Analyse des Lebens Jesu: die Widersprüche in den Lebensangaben der Evangelien, auf dessen Grundlage kein einheitliches Bild der Person Christi geformt werden kann. Er muss als ein Mensch unter Menschen dargestellt werden, gleichzeitig jedoch als ein besonderes Exemplar. Allgemeines und Besonderes müssen dialektisch zusammenlaufen und sich gegenseitig aufheben (24). Der Verstehensprozess geht vom Besonderen zum Allgemeinen, beruhend auf der sinnlichen Anschauung der Lebensumstände, die zwar auf die Umstände der Menschen übertragbar sind, ohne jedoch dass die Umstände der Menschen auf ihn zurück übertragen werden können (16).

Folglich ergibt sich die Hermeneutik des Lebens Jesu aus einer eindimensionalen Übertragbarkeit von Lebensverhältnissen, von Vergangenheit auf Gegenwart, aber nicht von Gegenwart auf Vergangenheit. Der hermeneutische Zirkel erleidet hier eine Unterbrechung: Wir können zwar unser eigenes Leben verstehen, wenn wir Jesus als Vorbild nehmen, wir können jedoch nicht Jesus Leben nachvollziehen, wenn wir das Verständnis von uns selbst auf ihn projizieren. Denn – man könnte nun hier mit dem ironischen Unterton des Menschengeschlechts schlussfolgern – die *Exemplarität* und *Exponiertheit* unseres Lebens reicht hierfür nicht aus. Wir sind eben keine Inkarnation des Göttlichen. Die Suche nach dem Göttlichen bleibt uns aufgegeben:

Alles in Christo Erscheinende in seiner Einzelheit als Lebensmoment, als That und Handlung und so in seinem geschichtlichen Zusammenhang betrachtet muß rein menschlich aufgefaßt werden können, aber doch so, daß wir es als die Äußerung oder Wirkung des Göttlichen, welches sein innerliches war, auffassen. (35)

Weil also das Göttliche als leitendes Prinzip der Lebensbestimmung erhalten bleibt, gibt es auch keine Kollision mit dem kirchlichen Dogma. Die Regeln zur Auslegung von Leben und Text, die insbesondere auch für das Neue Testament Gültigkeit beanspruchen sollen, formuliert Schleiermacher in seiner Schrift *Hermeneutik und Kritik*.³⁰ Die Kunst der Auslegung leistet kraft ihrer Synthese aus

³⁰ Vgl. Friedrich Schleiermacher: *Hermeneutik und Kritik mit besonderer Beziehung auf das Neue Testament*. In: ders., *Sämtliche Werke*. Berlin: G. Reimer, gedruckt bei C. Feister 1838. Die Auslegung des Heiligen Textes muss hierbei als eine «Special-Hermeneutik» betrachtet werden. Dogmatische und allegorische Interpretationen sind nur daran interessiert, inhaltsreiche und bedeutsame Interpretationen zu liefern, die die größtmögliche Ausbeute für die christliche Lehre mitbringen, damit alles Vorübergehende und Geringfügige im Lichte einer großen Bedeutsamkeit dem Christen vor Augen tritt (ebda., S. 23). Speziell ist diese Hermeneutik vor allem deswegen,

Ethik und Physik, Rhetorik und Grammatik, Dialektik und Psychologie etwas, was sonst keine Wissenschaft vor ihr – bzw. vor Schleiermacher – bewerkstelligt hat: die Zusammenführung des Objektiven (Text, Geschichte, Sprache) und des Subjektiven, der «Menschenkenntnis» als «subjektives Element in der Combination der Gedanken».³¹ Insbesondere in der «künstlerischen Menschendarstellung» lässt sich jedoch gerade ein Mangel ein hermeneutischen Kenntnissen feststellen. Hermeneutik von Texten und das Lesen und Interpretieren von Menschen ist deshalb nicht deckungsgleich. Anders formuliert: Die künstlerische Darstellung des Menschen setzt voraus, dass man ein besonders guter Interpret sowohl in Beziehung zum «extensiven» als auch «intensiven» «Sprachtalent» ist. Das extensive Sprachtalent fokussiert auf das vergleichende Auffassen der Sprachen in ihrer Differenz zueinander (ausgehend von der Muttersprache). Das intensive Sprachtalent umfasst hingegen das Eindringen in das Innere der Sprache in Beziehung zum Denken.³²

Mit dieser Argumentation setzt Schleiermacher die formulierten Ansätze zum Leben Jesu fort: Das extensive Talent ist in der Lage, die Handlungsweisen Anderer nach- bzw. vorzukonstruieren und zwar vergleichend im Hinblick auf ihre Verschiedenheiten; das intensive Talent hingegen zielt auf das «Verstehen der eigentümlichen Bedeutung eines Menschen und seiner Eigentümlichkeit im Verhältnis zum Begriff des Menschen», nur diese Fähigkeit dringt in die «Tiefe» der Menschenerkenntnis.³³ Die Interpretationskunst beruht demnach ebenfalls auf einer Kalkulation, die das Objektivste mit dem Subjektivsten verbindet und zwar genau dort, wo die meisten und größten Fehler, so Schleiermacher, gemacht werden. Es lässt sich daher fortführend zuspitzen, dass man selbst zu einem der besten Exemplare der Auslegungstechnik werden muss, um *Mensch* und *Text* in einer *unio mystica* zusammenzuführen.

weil sie aus unterschiedlichen Gattungen (historischen, didaktischen) bestehe, die unterschiedlichen Herangehensweisen benötigt, um sie adäquat verstehen zu können, gerade weil das Neue Testament das Produkt einer Sprachmischung ist, in der das Hebräische den Stamm bildet, dem das Griechische aufgepfropft ist (ebda., S. 28). Ohne das Studium des Klassischen Altertums, des makedonischen Griechisch, den jüdischen Schriftstellern wie Josephus und Philo – die Auerbach gerade ablehnt bzw. kritisiert – und den deuterokanonischen Schriften ist eine Deutung nicht möglich. Auch darf man nicht die Exegese auf ein bloßes Studium der Kirchenväter reduzieren, da diese bereits Kulminationspunkt von Interpretationen einer bestimmten Literatur sind. Ihre Schriften gehören der Periode des Verfalls an und als solche sollten sie auch gelesen werden (ebda., S. 35). Im Studium der Exegese der Bibel geht es nach Schleiermacher stets um den selbstständigen Gebrauch von Hilfsmitteln, die sich der Lernende auch unabhängig vom Lehrenden über die Übung aneignen muss.

31 Ebda.

32 Friedrich Schleiermacher: *Hermeneutik und Kritik*, S. 17.

33 Ebda., S. 18.

2.1.3 Ernest Renan: Jesus als Reisegefährte

Blicken wir auf den letzten Biographen des Lebens Jesu. Strauss und Schleiermacher gehen den Weg der Wissenschaft im relativen Einklang mit der dogmatischen Seite der Theologie. Der französische Theologe Ernest Renan wählt für seine Darstellung die literarisch-künstlerische, vermengt mit normativen Werturteilen über das Judentum und den Islam, die den objektiv-wissenschaftlichen Kommentar vollständig überblenden. In seiner Vorrede verweist er bereits mit lobenden und anerkennenden Worten auf Strauss' Abhandlung, der er all jenen als Lektüre anempfiehlt, die sich mit der Materie der Evangelien tiefer auseinandersetzen möchten.³⁴

Renan stützt seine Biographie sowohl auf die Evangelien und das Neue Testament als auch auf apokryphe Texte des Alten Testaments, den Werken Philo und Josephus als auch des Talmuds, der ihm dazu dient, die Differenz zwischen jüdischer und christlicher Theologie klarzustellen. Die Evangelien beruhen für ihn zum Teil auf Legendenbildungen (vor allem im Hinblick auf die Wunder), aber auch auf verbürgter Historie, deren Autorschaft und Chronologie in seiner Vorrede kritisch diskutiert werden. Besonders hervorgehoben wird von ihm das Matthäus-Evangelium, dessen historischen Wert er kaum bezweifelt, da dort die Worte Jesu durch seine Stimme zu vibrieren scheinen und sich gleichsam freiwillig äußerten (xxxii). Diese Authentizität ist dem Lukas-Evangelium fremd, wie Renan feststellt. Es ist ein Dokument aus zweiter Hand, was man an seiner reiferen Darstellung sehen kann. Die Worte Jesu sind hier bedachter, gefasster, einige wiederum eher übertrieben und verfälscht. Lukas ist ein Kompilator gewesen, der Texte miteinander vermischt hat, um eine größtmögliche Übereinstimmung zu gewinnen. Der legendäre Charakter Jesu steht im Vordergrund zugunsten der Erweckung frommer Gefühle («à exciter des sentiments de piété»). Lukas kann man eher noch als künstlerischen Biographen ansehen, nicht jedoch als Historiker. Bei ihm wird die Wirkung des Bildes Jesu eigenartig überhöht. Schon fast mit einem Augenzwinkern scheint Renan seine eigene Darstellungsweise beschrieben zu haben.

Die Stadien der Überarbeitung teilt er wie folgt ein: (i) Matthäus als die ursprünglichste Version, (ii) schließlich die Verschmelzung der Urschriften bei Markus und (iii) die absichtlich bedachte Redaktion und Bearbeitung durch Lukas. Das Johannes Evangelium hingegen betrachtet er als Sonderfall. Renan liest die Evangelien als «biographies légendaires» (xc), denn Widersprüche ergeben sich

³⁴ Ernest Renan: *Vie de Jésus*, édition de 1867. In: ders., *Histoire des origines du christianisme 1863–1881*, in 7 Bänden, hier Band 1. Paris: Calmann-Lévy 1895, S. xxxix. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

immer dort, wo die historische Wahrheit und die Darstellung der Tugendmuster miteinander kollidierten. Die Widersprüche bezüglich des Ortes, der Zeit oder der Personen sind denjenigen der schlichten Darstellung des Charakters des Helden unterlegen. Dem Eindruck, den er auf seine Umgebung ausübt, ist daher Vorrang zu geben. Die Physiognomie Jesu transformiert sich in eine «légende idéale», um ein volkstümliches Gefühl zu erschaffen («création du sentiment populaire»), die zur Grundlage des Glaubens wird (xcii). Renans Kritik zielt daher vor allem auf die Annahme einer stenographisch protokollierten Geschichtsschreibung, die man relativieren muss, denn auch Augenzeugenberichten ist eine Perspektive eigen, die zu unterschiedlichen quellengestützten Wahrheiten führt. In der Geschichte Jesu sollte man eher nach Wahrscheinlichkeit suchen als nach der nackten Wahrheit. Der Fokus liegt auf einer anderen Wahrheit, die weit über der letzteren stehe: «la vérité rendue expressive et parlante, élevée à la hauteur d'un idée» (xciv).

Die Klärung der Fragen des Übernatürlichen hält er ebenso für überflüssig wie Schleiermacher. Der deutsche Gelehrte hat diese dadurch ausgehebelt, dass er vom Ausgangspunkt der Naturwissenschaften argumentierte. Weil man noch lange nicht weiß, was die Grenzen der Natur sind, kann man auch nicht formulieren, was genau das Übernatürliche ist. Auch Renan bezieht einen wissenschaftlichen Standpunkt und meint, dass man nicht sagen kann, dass Wunder unmöglich sind, sondern lediglich, dass noch kein Wunder konstatiert worden ist (xcviii). Wundertäter seiner eigenen Zeit konstruierten ihr eigenes Experimentierfeld, wählten Ort und Publikum, um ihre Wunder auf der Bühne zu beweisen. Am Ende jedoch ist es das Volk selbst, das die Märchen vom Übernatürlichen kreiert («légendes merveilleuses»). Daher soll der Historiker darauf bedacht sein, stets zu erforschen, wie viel Wahrheit und wie viel Irrtum in derartigen Konstrukten der Leichtgläubigkeit stecken.

Das besondere Kennzeichen von Renans Prosa, seine literarische Dignität und poetische Ausdruckskraft, wodurch er sich von allen anderen unterscheidet, besteht darin, dass er auf den Spuren Jesu die Biographie nachzeichnet und zwar im wahrsten Sinne des Wortes *zeichnet*: Seine Prosa gehorcht der Rhythmik einer Reisebeschreibung. Als Leiter einer wissenschaftlichen Expedition zur Erforschung des alten Phöniziens hat er sich jenes Erfahrungswissen skizzenhaft aufgeschrieben, das ihm später als Grundlage der Biographie dienen wird. Durch die Verlebendigung der Schrift über das Reisen gab er dem idealen Gebilde aus den Evangelien eine Form und einen Körper: «je vis une admirable figure humaine vivre, se mouvoir» (xcix). Auf diese Weise legitimiert er seinen eigenen Stil: Die biographische Form folgt keinen Doktrinen oder Lehrsätzen, sondern den Geschichten von Personen, die wirklich gelebt haben. Was zur Darstellung gebracht werden soll, ist die Seele der Geschichte («c'est l'âme de l'histoire», cii).

Weil das Leben selbst ein organisches Ganzes ist, bedarf es einer Kunstschöpfung, wie diejenige eines Goethe, um ein lebendiges System darzustellen. Die Herstellung eines logischen und wahrscheinlichen Ganzen beruht auf den geheimen Gesetzen des Lebens, dem Wandel unterworfenen organische Produkte. Mit Referenz auf Goethe ist hier nicht nur die Morphologie des Lebens gemeint, sondern ganz allgemein ein biologisches Modell, das den Begriff des Organismus und der Organisation zusammenführt und im Schreiben zusammen denkt. Biographie ist *Graphie des Bios* und in diesem speziellen Fall die geographisch gebundene und erfahrene Geschichte eines Lebens, das durchlebt und erlebt werden will, ähnlichen der inneren Erfahrung des christlichen Bewusstseins wie es Schleiermacher bereits betont hat. Renans Ziel ist es nicht, in den Details die historische Wahrheit dieses Lebens zu finden, sondern die Evidenz eines Gefühls, das lebendig, harmonisch und natürlich zur Darstellung gebracht wird. Dies kann man nur erreichen, wenn man der Interpretation des Geschmacks folgt, bis die einzelnen Teile sich zu einem Ganzen zusammenfügen. Würde man einer bloßen Nachahmung des Stils der Evangelien folgen, würde man eine Karikatur von Jesus nachzeichnen. Folgt man jedoch seinem eigenen Geschmack («goût») in der Interpretation des Gelesenen, kann man eine Erzählung der Geschichte darstellen, die den allgemeinen Geist des Werks («l'esprit général de l'œuvre») zu erkennen gibt und dadurch eine Form der Lebensbeschreibung wie sie hätte existieren können («une de façon dont elle a pu exister», cii).

Renans Projekt ist ästhetischer Natur. Im Zentrum steht die Neuschöpfung des Gefühls eines lebenden Organismus («ce sentiment d'un organisme vivant», civ). Aus diesem Grund geht er auch nur von einem reflektierten, bedingten Glauben aus. Der Glaube selbst reflektiert nur die Liebe («l'amour») zum Gegenstand, die den Genuss am Schönen entfesselt. Gott hat sich zwar in Jesus offenbart, allerdings betont Renan auch, dass er sich auch nach ihm offenbaren kann, denn Offenbarungen sind in der Tiefe des Gewissens gleichartig. Jesus ist nicht nur die historische Figur, die seine Jünger gekannt haben. Der Ort, an dem er sich offenbart, liegt im Herzen der Menschen:

Jésus ne saurait donc appartenir uniquement à ceux qui se disent ses disciples. Il est l'honneur commun de ce qui porte un cœur d'homme. Sa gloire ne consiste pas à être relégué hors de l'histoire ; on lui rend un culte plus vrai en montrant que l'histoire entière est incompréhensible sans lui. (cv)

Aus Liebe zum Gegenstand erwächst kritische Forschung, die ästhetisches Empfinden und historische Wahrscheinlichkeit zusammenführt.

Renan beginnt mit der historischen Kontextualisierung, dem Vergleich der unterschiedlichen Religionen, den politischen und sozialen Verhältnissen, der Geburt Christi und der Darstellung seiner familiären Verhältnisse. Doch schon bei

der Beschreibung der Lebensumstände wechselt Renan in das Register eines subjektiv gefärbten Reiseberichts.³⁵ Durch das erlebte Zeugnis des Autors und seiner detailreichen Landschaftsbeschreibung des Geburtsortes wird der Horizont Jesu als ein geographisch limitierter, aber dennoch exponierter idyllischer Ort beschreiben. Nazareth wird zum besten Ort in der Welt, an dem man über den Lauf menschlicher Belange nachdenken kann («serait mieux placé qu'en aucun lieu du monde pour contempler le cours des choses humaines», 31). Reiseliterarisch gesprochen ist er damit vor allem ein Ort, an dem *Ankunft* und *Rückkunft* sich im *Höhepunkt* der Reise gleichsam zusammenschließen.³⁶

Renans Stil ist apodiktisch, dramatisch, heroisch und in Teilen übertrieben. Mit der Formel «tout grand rôle, alors, entraîne la mort» wird Jesus zu dem literarischen Helden, den er sich während seiner Reise imaginiert hat. In Paris wird das durchlebte Bild seines Erlösers zum heroischen Stil in der Schrift. Dieser Stil führt oft dazu, dass die Stimme des Erzählers und die seiner Figur deckungsgleich werden.³⁷ Und er begeht jenen Fehler, den Schleiermacher zu unterbinden versucht hat: den Anachronismus von Vergangenheit und Gegenwart. Renan kann es nicht unterlassen, stets beide durch strukturelle Analogien in eins fallen zu lassen, wobei seine gegenwärtige Kultur als eine der Mittelmäßigkeit ausgewiesen wird: «l'homme risque peu et gagne peu.»³⁸ Jesus' Zeit ist hingegen eine heroische, die Menschen als ewige Typen hervorbringt («types éternels dans la mémoire des hommes»). Dort spielt sich alles zwischen Blut und Erlösung ab. Insbesondere das jüdische Volk ist, so Renan, aufgrund seines Chiliasmus der Geschichte dazu prädestiniert, große Figuren zu erschaffen, die es jedoch anstatt sie zu erhöhen, erniedrigen und geißeln würde. Das Judentum setzt zwar den Messias voraus, kann jedoch nicht mit ihm existieren.³⁹

Jesu Leben ist innerhalb dieses Chiliasmus eine Eruption, eine Art gigantischer Traum, der das jüdische Volk heimsucht. Weil das Leben Jesu außergewöhnlich ist, bedarf es auch literarisch einer herausgehobenen Stellung, die

35 Man kann daher diese Prosa in die Gattung der Reiseliteratur einordnen, weil gerade ihr Movers des Schreibens aus einer Bewegung und einem Bewegt-Werden des Schreibenden als Reisen hervorgeht. Vgl. dazu Ottmar Ette: *ReiseSchreiben. Potsdamer Vorlesungen zur Reiseliteratur*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter 2020. Insbesondere Teil 2, S. 103 ff.

36 Zur Topologie und Topographie des Reiseverlaufs vgl. Ottmar Ette: *ReiseSchreiben*, S. 150 ff.

37 Beispielsweise werden die Lerninhalte des jüdischen Glaubens in Jesus' früherer Erziehung als «scolastique bizarre» oder «casuistique naïve» bezeichnet (ebda., S. 38), die dem «beau génie» oder der «âme lyrique» Jesu nicht entsprechen würden, weil sie ihn nicht wie die Psalmen inspirierten (ebda., S. 41).

38 Vgl. hierzu auch S. 466. Der Mensch, so Renan, ist nicht mehr in der Lage, Großes zu fühlen.

39 Auch Sokrates und Spinoza zählt er hier neben Jesus unter die ausgestoßenen Einzelgänger der Menschheitsgeschichte. Vgl. ebda., S. 51.

Renan erneut über die Landschaftsbeschreibung seines Reiseberichts in den Text einfließen lässt: «Ces montagnes, cette mer, ce ciel d'azur, ces hautes plaines à l'horizon, furent pour lui, non la vision mélancolique d'une âme qui interroge la nature sur son sort, mais le symbole certain, l'ombre transparente d'un monde invisible et d'un ciel nouveau» (58). Nicht die melancholische Versenkung der Seele, sondern das ewige Symbol, der durchsichtige Schatten einer unsichtbaren Welt und eines neuen Himmels ist hier in Jesu Leben versinnbildlicht. Die idyllische Landschaft, das arbeitsame Volk der Galiläer, das der Verarmung des Landes durch den Islam entgegengestellt wird, ist die Wiege des Christentums: «Toute l'histoire du christianisme naissant est devenue de la sorte une délicieuse pastorale» (70).

Erneut kippt die Darstellung des Lebens Jesu in die eigene Reisebeschreibung. Dargestellte Figur und darstellender Erzähler werden eins. Gott wohnt nicht in der kargen Wüste, sondern auf den grünen Hügeln Galiläas. Gott erscheint nicht als ein von außen an Jesus herantretendes Symbol in Form einer Erscheinung. Er strömt aus seinem Inneren, in und durch die Landschaft, in der er lebt, hindurch. Aus dieser gelebten und erlebten Erfahrung heraus, die in dem Land seiner Geburt, verwurzelt ist, so Renan, entsteht das Göttliche als innere Form der Menschheit, die in Jesus inkarniert wird: «La plus haute Conscience de Dieu qui ait existé au sein de humanité a été celle de Jésus» (79), beruhend auf einer «délicieuse théologie d'amour» (82), die gänzlich im Gegensatz zum Judentum oder Islam steht.

Diese antijüdischen Tendenzen kommen vor allem in der Darstellung des Prozesses und des Todes Jesu zur Geltung. Der Religion der Intoleranz musste sich der Heros beugen. Gerichtet wurde er nicht als heterodoxer Dogmatiker unter jüdischem Recht, sondern als eine chimärische Gestalt des Königs der Juden unter römischem (429). Renan endet mit dem Tod des Menschen Jesu und schließt mit einer Predigt ab: «Repose maintenant dans ta gloire, noble initiateur. Ton œuvre est achevée ; ta divinité est fondée» (441). Hier endet für den Historiker der Weg bis zum Tode Jesu. Alles Weitere ist «légendes relatives à la résurrection», ein Produkt der lebhaften Phantasie Maria Magdalenas im Sinne einer «pouvoir divin de l'amour» (450).

Im abschließenden Kapitel wird daher nochmals dargelegt, dass Jesus nicht der Begründer einer *Religion*, sondern eines *Gefühls* ist. Dies hätten die früheren Biographen verstellt und abgeschwächt. Auch seine Jünger sind nach Einschätzung Renans der Mittelmäßigkeit verfallen. Seine eigene Biographie jedoch wird diesem kritischen Blick nicht unterworfen. Stattdessen sieht er in seiner eigenen Prosa die Verschönerung und Erhöhung Jesu Lebensgeschichte: «Jésus reste pour l'humanité un principe inépuisable de rendissances morales» (468). Für die Wissenschaft der Gegenwart sind solche Figuren Abnormalitäten der menschlichen

Natur. Sie pathologisiert die Ausnahmen, Begeisterung und Liebe werden zum nervösen Anfall, Genie zu Wahnsinn. Was früher Prophezeiung und Inspiration war, ist nun aus Sicht moderner Wissenschaft ein Abkömmling eines divergenten Geistes. Renan zufolge bedeutet Schöpfung jedoch immer eine Unterbrechung des Gleichgewichts («une rupture d'équilibre», 469).

Ebenso muss das Erscheinen vieler verschiedener Religionsstifter zur gleichen Zeit darauf hinweisen, dass auch Jesus als Folge eines gewissen Kontextes von Trieben und Bedürfnissen des Herzens in einer bestimmten Zeit gesehen werden muss (471). Auch wenn Jesus dem Judentum entstammt und nur in diesem religiösen und kulturellen Kontext verstanden werden kann, stellt er einen Bruch mit dem jüdischen Geist dar. Das Christentum gründet nicht auf dem Judentum,⁴⁰ sondern auf Jesus, dessen Ruhm keine Teilhabe kennt. «Créer, affirmer, agir» (475), sind die Prinzipien des göttlichen Sohnes, die sein Leben und das der gläubigen Gemeinde bestimmen.

Renans Jesus-Figur hat Karriere gemacht. Bereits Friedrich Nietzsche – ein Leser und eifriger Kommentator seiner Schriften – schrieb über ihn, er ist «eine Art katholischer Schleiermacher, süßlich, bonbon, Landschaften und Religionen anempfindend» (eKGWB/NF-1885,38[5]). Klar ist jedoch auch, dass sich Nietzsche in ihm einen «Antipoden» wählte, dessen religiöses Menschenbild er ablehnte. Neben ein Zitat von Renan notiert er sein in französischer Sprache verfasstes Urteil: «la niaiserie religieuse par excellence!» (eKGWB/JGB-48). Nietzsche musste sich durch diese französische und auch deutsche Prosa – man denke hier an seine Kritik an Strauss als Schriftsteller und Bekennender in den ersten *Unzeitgemäßen Betrachtungen* – hindurcharbeiten, um seine eigene Propheten-Figur und literarisches Evangelium nach Zarathustra zu schreiben (vgl. Corollarium I).

Insbesondere in Deutschland, in der die Gattung des Jesus-Romans um 1900 einen erneuten Aufschwung erfuhr, wurde Renans psychologisierende und literarische Darstellung des Menschen Jesu von Nazareth zum Vorbild einer «Christuspoetologie», die sich zwar noch an der historischen-kritischen Forschung des 19. Jahrhunderts orientierte bzw. die historische Jesus-Figur voraussetzte, aber die Geschichte bereits durch literarische und ästhetische Elemente so stark umformte, dass sich trivial-sentimentale und biedere Aspekte der Fiktionalität mit

⁴⁰ Zum Antisemitismus bei Ernest Renan vgl. Laudyce Réat: Ernest Renan. Vers une philosophie du «Juif moderne». In: *Romantisme, Fait partie d'un numéro thématique : Juifs, judéité à Paris au début du XIXe siècle*, 125 (Année 2004), S. 103–115. Einen chronologischen Überblick über die Genese des antisemitischen Denkens Renans anhand seiner Publikationen nimmt Djamel Kou-loughli vor, der diese Form des Antisemitismus als gelehrten Rassismus («racisme savant») identifiziert. Vgl. Djamel Kou-loughli: Ernest Renan: un Anti-sémitisme savant. In: *Histoire Épistémologie Langage*, 29/2 (Année 2007), S. 91–112, hier S. 104.

Wissenschaftlichkeit und halbakademischer Frömmigkeit mischten.⁴¹ Jesus wird zur Projektionsfläche eines gesamtgesellschaftlichen Begehrens: Er wird zum Sozialisten (57), zum Übermenschen des Diesseits (66 f.), zum okkulten Medium einer übersinnlichen Gegenwelt (81). All diesen «fiktionalen Transfigurationen» wurde nach 1910 – insbesondere durch die Erscheinung von Albert Schweitzers Monographie *Geschichte der Leben-Jesu Forschung* (1906) – das Machtwort gesprochen: Sie sind exegetisch wie theologisch rückständig und geschichtswissenschaftlich wertlos (152). Dennoch reflektierten diese Transfigurationen des Jesus-Stoffes sowohl die «formgeschichtliche Phase der Jesusforschung» als auch die «deutende Vermittlung der urchristlichen Tradition».⁴²

2.1.4 Von der «minderen Mimesis» zur «noblen Anthropologie»

Zusammenfassend erschließt sich nun folgendes Bild: In all diesen *Transfigurationen* steht die *figura Christi* als eine Verbindung von Vergangenheit und Zukunft sich offenbarend in einer Gegenwart, die lesend und schreibend, analysierend und forschend, debattierend und predigend die *Figur Christi formt*, die die Gegenwart als neues Bild des Menschen benötigt, um eine neue Zukunft zu entwerfen. Die Literatur wird damit selbst zu jenem verbindenden Element, das Theologie, Politik und Psychologie miteinander verknüpft und durch ihre eigenes ästhetisch überformtes Sprechen ineinander übersetzt. Sie kann damit zu einem Raum werden, der nicht nur religiöse, wissenschaftliche oder politische Ideen, Ideologien und Dogmen abbildet, sondern sie verhandelt, indem sie sie durch ihre Redevielfalt in einen Dialog zueinander setzt oder sie sogar bewusst gegeneinander ausspielt. Folglich kollidiert das subjektiv perspektivierte Wissen mit dem intersubjektiv verhandelbaren. Literatur und Text, Text und Leben in der ästhetischen Tätigkeit produzieren Interferenzen von Wertsystemordnungen.⁴³ Jesus wächst heraus aus der Religion in

41 Vgl. Elisabeth Hurth: *Der literarische Jesus. Studien zum Jesusroman*. Hildesheim, Zürich, New York: Olms 1993, S. 22. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben. Außerdem hierzu auch die vergleichende Studie von Theodore Ziolkowski: *Fictional Transfigurations of Jesus*. Princeton: Princeton University Press 1972. Schon in der frühen Neuzeit kann man Jesus als poetischen Helden antreffen vgl. dazu Achim Aurnhammer, Johann Anselm Steiger (Hg.): *Christus als Held und seine heroische Nachfolge. Zur imitatio Christi in der Frühen Neuzeit*. Berlin, Boston: De Gruyter 2020.

42 Ebda.

43 Zu diesem Literaturbegriff siehe Patricia A. Gwozdz: *Homo academicus goes Pop. Zur Kritik der Life Sciences in Populärwissenschaft und Literatur*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2016, S. 665–683 als auch S. 868–870.

die Geschichte, aus der Geschichte und durch die Literatur hindurch in die Psychologie, aus der Psychologie in die Politik. Am Ende bleibt von seinem Text-Körper nicht mehr viel übrig als das, was er bereits für den Gläubigen Blaise Pascal im 17. Jahrhundert in seinen *Pensées* war: eine *Chiffre*, dem «loi figurative» unterworfen.⁴⁴

Für Auerbach jedoch spielt die Figur Jesu Christi eine noch viel bedeutendere Rolle innerhalb der Literaturgeschichte, denn sie ermöglichte eine ästhetische Aufwertung und Erhöhung des Niedrigen, einen Form- und Stilwechsel des Prosaischen. Ich würde diese These in der Nachfolge Auerbachs noch stärker profilieren und behaupten, dass die Passion – verstanden als Formwerdung einer Innerlichkeit des Menschen vor Gott – ein Paradigma für die Leidensgeschichte literarischer Figuren als Menschengestalten darstellt. Die Formel dieses theologisch-poetischen Paradigmas lautet wie folgt: Je mehr die Figuren leiden und empfinden und sich dieses Leidens bewusst sind, desto lebendiger sind sie, desto menschlicher wirken sie. Was in der Literaturgeschichtsschreibung und Gattungstheorie des Romans oft als psychologische Tiefe beschrieben wurde, als komplexe Figurenzeichnung, Persönlichkeits- und Charakterentwicklung,⁴⁵ ist an ein anthropologisch-christliches Vorurteil geknüpft.

⁴⁴ Blaise Pascal: *Pensées. Éditions de Port-Royal: Chip. XIII – Que le Loy esprit figurative*, 1669 et janvier 1690, S. 97–99. Ich beziehe mich hier wie im Folgenden auf die vollständig digitalisierte Edition der *Pensées* online abrufbar unter: <http://www.penseesdepascal.fr/Loi/Loi15-moderne.php> (zuletzt abgerufen und überprüft am 05.11.2022). Zur näheren Analyse dieser begriffshistorischen Linie siehe Kapitel 5.2: Figur als Automat und Chiffre.

⁴⁵ Vgl. hierzu die immer noch forschungsleitende, literaturhistorische als auch theorievergleichende Studie von Thomas Koch: *Literarische Menschendarstellung. Studien zu ihrer Theorie und Praxis (Retz, La Bruyère, Balzac, Flaubert, Proust, Lainé)*. Tübingen: Stauffenburg 1991. Koch skizziert in einem großen, detailreichen Bogen die literarisch-ästhetischen Techniken der Menschendarstellung von der antiken Philosophie und Dichtung bis zur Moderne, von den barocken Personen- und Typenporträts bis hin zu modernen Formen der Figurendarstellung im Roman des 19. Jahrhunderts. Dabei betont er – eine These, die ich ausgehend von Auerbach unterstreichen würde –, dass die Verfallsgeschichte von Figuren keine ist, die von der Literatur erzählt wird, sondern aus der Perspektive konservativer Literaturkritiker, die eine Figur über ihr «Eigenleben» und ihre «lebendige Autonomie» definieren (ebda., S. 143). Das *Menschliche* geht darstellungs- wie wirkungsästhetisch verloren. Diese normative Kritik ist deswegen als problematisch zu betrachten, weil sie bereits ein bestimmtes darstellungsästhetisches Optimum von Figuren in literarischen Texten voraussetzt. Literaturkritiker:innen spielten die Rolle des Autors, wenn sie erklärten, wie Figuren ausgestaltet werden müssen. Auch Umberto Eco und Georg Lukács sind noch einem solchen Dogma der Figurendarstellung verpflichtet (ebda., S. 153).

Tiefe wird mit Zeit, organischem Wachstum, psychischer Selbstreflexion gleichgesetzt.⁴⁶ Im Innenleben der Figuren werden Zeit und Tiefe deckungsgleich. Sie werden zu runden Figuren, sie verlieren ihren flachen Charakter,⁴⁷ der ein Leben mit Leid und im Leiden zwar darstellt, aber nicht ernsthaft und reflektiert genug, um ihn aus der Komik und dem Lachen zu entbinden und ins volle Licht einer ausweglosen Tragik zu stellen. Daraus resultiert die etwas vereinfachte Formel flacher Figuren, dass sie zwar leiden, aber sich dieses Leidens nicht bewusst sind, es nicht ausreichend reflektieren, sondern durch Komik transzendieren. Weil sie lachen, sind sie zutiefst anti-christliche Figuren: Sie töten das tragisch-belehrende, mitleidend-didaktische Element ihres Lebens, indem sie es durch das Lachen transformieren. In diesem Sinne wäre also zu fragen, ob nicht die pikaresk-barocken Figuren zutiefst nietzscheanische Menschenfiguren sind und sie daher zu den langlebigsten literarischen Figurationen menschlicher Gestalten zählen, die bis in die moderne Literatur und in anderen künstlerischen Bereichen fortwirken.⁴⁸

46 Auch diese allgemeine These kann man in unterschiedlichen literaturhistorischen Studien finden, die die Gattungsgeschichte des Romans und die Lebendigkeit der Figurendarstellung parallel setzen und damit eine Verfallsgeschichte von Roman und Figur erzählen, die sich in ihrer Entwicklung gegenseitig bedingen. Vgl. hierzu insbesondere im vergleichenden Überblick zwischen Frankreich, Deutschland und England Bruno Hillebrand: *Theorie des Romans. Erzählstrategien der Neuzeit*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 1993 (3. Auflage). Zu konsultieren wäre hier auch die neuere Studie von Guido Mazzoni: *Theory of the Novel*, Cambridge Massachusetts: Harvard University Press 2017, insbesondere Kapitel 5 «The Birth of the Modern Novel» (ebda., S. 180–229), wo Mazzoni vor allem mit den Konzepten des Alltäglichen von Erich Auerbach argumentiert.

47 Vgl. E. M. Forster: *Aspects of the Novel*. San Diego, New York, London: Harcourt Brace Jovanovich cop 1955 [1927], S. 67 ff. Flache Charaktere sind nach Forster Figuren, die mit einem Satz umschrieben werden können, die stets von den Ereignissen unberührt bleiben, sich daher auch nicht ändern oder entwickeln, somit auch nicht den Leser:innen explizit vorgestellt werden müssen. Deswegen haben sie auch einen größeren Wiedererkennungswert und können leicht erinnert werden. Meistens sind sie um eine einzige Idee oder Eigenschaft herum aufgebaut. Beginnen sich diese Eigenschaften zu erweitern oder zu wandeln, entsteht eine Kurve, die vom Flachen zum Runden führt. Dennoch ist zu bedenken, dass in Forsters Konzeption flache Figuren ihre Wirkung am besten entfalten können, wenn sie komische Züge tragen. Eine tragische Darstellung eines flachen Charakters würde diesen unweigerlich zu einer langweiligen Figur machen. Eine Tragik könne sich erst über einen bestimmten zeitlichen Verlauf («to perform tragically for any length of time»), in dem der Übergang zur runden Figur stattfindet, darstellen lassen (ebda., S. 73). Runde Figuren sind für ihn diejenigen, die die Leser:innen auf überzeugende Art und Weise überraschen können: «If it never surprises, it is flat. If it does not convince, it is a flat pretending to be round. It has the incalculability of life about it – life within the pages of a book» (ebda., S. 78).

48 Vgl. Christoph Ehland/Robert Faden (Hg.): *Das Paradigma des Pikaresken / The Paradigm of the Picaresque*. Heidelberg: Winter 2007.

Das literaturwissenschaftliche Dogma besteht demnach darin, dass Tiefe nur über Zeit, durch Zeit und mit Zeit darstellbar ist. Die Verbindung von diesen beiden Kategorien wird über das Leiden ermöglicht. Je leidvoller sie ihr Leben ertragen, meistern oder aus ihm scheiden, desto mehr Leben scheint in ihnen zu sein.⁴⁹ Je drastischer und dramatischer ihr mögliches Scheitern oder ihr Untergang zu sein scheint, desto glorreicher ihr Aufstieg, der natürlich auch einen Abstieg implizieren kann. Die vierte Kategorie vollendet das Bild der runden Figur: die Ernsthaftigkeit.

Was bedeutet dieser Ernst? Im weiblichen Prototyp Emma ist es die Form einer Ausweglosigkeit, die nicht mehr ins Komische gewendet werden kann. Der christliche Märtyrer transzendiert sein Leiden durch den Blick nach oben, zu Gott. Der Pikaro transzendiert sein Leiden durch Lachen inmitten der physischen

⁴⁹ Paradigmatisch für diese Vorstellung von Figuren könnte sowohl Goethes Werther und die selbstmörderischen Nachwirkungen angeführt werden als auch Diderots *Éloge de Richardson* von 1762, in der er den Zugriff auf das empirisch greifbare Innenleben der Figuren bis aufs Äußerste zelebriert. Er versetzt sich so stark in das Leben der Unglücklichen und Leidenden hinein, dass er seines dafür aufgeben würde. Aus einer abstrakten Regel der Moralisten wird bei Richardson mitfühlbares Leben erweckt durch die Sprache der Lebensverhältnisse («toute la variété des circonstances de la vie»). Diderot inszeniert sich als lesender und mitleidiger Voyeur junger Frauenseelen und wählt hierfür die Analyse zur Fackel in der Höhle: «C'est lui qui porte le flambeau au fond de la caverne.» Denis Diderot: *Éloge de Richardson* (1761). In: ders., *Œuvre complètes de Denis Diderot*, Texte établi par J. Assézat et M. Tourneux, vingt volumes, Tome V, Paris: Garnier 1875–1877, S. 212–227, hier S. 215. – Zwischen jeder Geste und jedem Wort verbirgt sich bereits ein Ereignis, das bevorsteht, aber sich nur in der Seele mit der Fackel finden lässt: «Le geste est quelquefois aussi sublime que le mot ; et puis ce sont toutes ces vérités de détail qui préparent l'âme aux impressions fortes des grands événements» (ebda., 218). Rousseau hingegen pervertierte in seinem zweiten Vorwort zur Neuauflage seines Briefromans *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761) das Leiden der Liebenden durch den ironischen Dialog zwischen Literaturkritiker und Autor. Vgl. Jean-Jacques Rousseau: *Julie ou la nouvelle Héloïse*, Lettres de deux amans, Habitats d'une Petite Ville au Pied des Alpes, préface, tome premier, London 1774. In: ders., *Collection complète des œuvres*. Genève 1780–1789, vol. 2, in-4° (édition en ligne www.rousseauonline.ch, zuletzt abgerufen und überprüft am 05.11.2022). Die Position des Autors inszeniert als gesellschaftliche Figur innerhalb des literarischen Feldes verteidigt nicht die dargestellte Wirklichkeit seiner Figuren als tatsächlich lebende Menschen, vielmehr versucht er, seinem Kritiker zu zeigen, dass es um die Darstellung eines Gefühls (der Liebe) geht, von dem die Leser eben nicht wüssten, welche Sprache es eigentlich spricht. Der Briefroman ist für Rousseau eine *Suche nach der Sprache der Liebe* und ohne die dargestellte Leidensfähigkeit ihrer Figuren – mag sie noch so gekünstelt erscheinen wie im Tadel des Kritikers bemängelt wird (ebda., S. viii) – ist diese nicht darstellbar. Zum Verhältnis von Liebe und Leiden in der *Romania* insbesondere auch zu Rousseau bei Ottmar Ette: *Liebe/Lesen. Potsdamer Vorlesungen zu einem großen Gefühl und dessen An eignung*. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2020, hier S. 371.

Präsenz des Körperlichen.⁵⁰ Für die moderne Figur bleibt nur der schweigende Blick auf den Suppenteller. Das ist der Alltag in seiner Immanenz, ohne Überhöhung, ohne Transzendenz. Es ist das kafkaeske Starren und Warten. Erst in dem, was Philosophen:innen und Literaturwissenschaftler:innen als das Absurde im 20. Jahrhundert bezeichnen, eröffnet sich jene Synthese aus ernster Tragik und reflektierter Komik, die das Lachen zum Modus immanenter Lebensdarstellung macht. Insofern ist Auerbachs Suche nach der dargestellten Wirklichkeit, den er als Prozess einer Überwindung oder eines Durchbruchs der Stilhöhen auffasst, ein Prozess, den Friedrich Balke erst jüngst als «mindere Mimesis»⁵¹ bezeichnet hat, eine Suche nach verlorenen Wirklichkeiten, die stets aufs Neue in den Literaturen der Welt wiedergewonnen und verhandelt werden.⁵²

In der Konstellation von Tiefe, Zeit, Leid und Ernst formieren sich flache und runde Figuren zur menschlichen Gestalt. Zugleich entgegnet die Literatur auf die

50 Vgl. Matthias Bauer: *Im Fuchsbau der Geschichte. Anatomie des Schelmenromans*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 1993. Bauer spricht von subversiven Figuren der Heterodoxie und Häresie (ebda., S. 43). Die hier vorgebrachte, stark vereinfachte und generalisierte These, soll dabei natürlich nicht die Tatsache verdecken, dass es sehr unterschiedliche Ausprägungen der Pikaro-Figur gibt, was natürlich auch durch intertextuelle Schnittstellen innerhalb der Gattung bedingt ist, die sich immer wieder selbstreflexiv auf ihre eigene Geschichte bezieht. Vgl. Hierzu auch Bauer, ebda., S. 23. Im Vergleich zum später sich entwickelnden Bildungsroman, der den psychologisierenden und moralisierenden Effekt des Werdegangs eines Individuums bei der Verarbeitung von Welterfahrung hervorhebt, gibt es beim Pikaro keine wirkliche Entwicklung, sondern ein moralisch bedenkliches Aufbegehren gegen die feindlich gestellte Welt (ebda., S. 39). Einen differenzierten Blick aus vergleichender Perspektive für die europäische Literatur bietet der Band von Helmut Heidenreich (Hg.): *Die pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*. Darmstadt: WBG 1969.

51 Friedrich Balke: Mimesis und Figura. Erich Auerbachs Niederer Materialismus. In: Friedrich Balke/Hanna Engelmeier (Hg.): *Figura und Mimesis*. Mit einer Neuauflage des «Figura»-Aufsatzes von Erich Auerbach. München: Fink 2018, S. 13–88.

52 Vgl. hierzu auch Martin von Koppenfels: Auerbachs Ernst. In: *Poetica*, Vol. 45, No. 1/2 (2013), S. 183–203, hier S. 198f. Koppenfels argumentiert zwar ausgehend von intertextuellen Bezügen zu Freud und Kierkegaard, kommt jedoch zu einem ähnlichen Schluss. Auerbach sucht eine «stabile Beziehung zur alltäglichen Wirklichkeit» in der Literatur, die sich nicht mehr wie das Lachen im «komischen Realismus» von Alltäglichem distanziiert, denn «worüber ich lache, das könnte für mich genauso auch nicht sein» (ebda., S. 199). Dass bei Auerbach die Ernsthaftigkeit in einer stabilen Beziehung zur alltäglichen Wirklichkeit liegt, belegt er mit der auffälligen Häufigkeit von Textstellen in *Mimesis*, die Trennungserfahrungen thematisierten, die letztendlich auch auf den Säkularisierungsprozess und die damit verbundene «Abkopplung des irdischen Erfahrungsraums von Gott» hinzielt, einschließlich der Erfahrung des Exils (ebda., S. 200).

Frage, was der Mensch ist, mit folgender Formel: Er ist die *Figur ohne Eigenschaften*⁵³, die einem Verfallsnarrativ folgt, das auch Roland Barthes, diagnostiziert hat, allerdings nicht als ein Ende des Erzählens oder des Romans, sondern das Ende der Figuren als Personen.⁵⁴ Worin gründet nun die Eigenschaftslosigkeit der Figuren in literarischen Texten? Warum musste der Mensch als literarische Figur bis auf ein Skelett von bloßen Zeichen gehäutet werden? Eine mögliche Antwort auf diese Frage ist: Der Verlust ihrer Eigenschaften ist die notwendige Bedingung ihrer Entstehung. Sowie die Anatomie des Menschen vorgedrungen ist zum Ver-

53 Vgl. hierzu auch die These von Bruno Hillebrand: *Theorie des Romans*. Dichtung wird selbstbezüglich, Figuren ohne Eigenschaften stellen nichts außer das «Denken ohne Eigenschaften» dar (ebda., S. 358), womit der Roman zu einer einzigen abstrakten Idee verkommt (ebda., 344). Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* ist zum Gattungsexemplar des Romans im 20. Jahrhundert geworden, das Proustsche Erinnern einer verlorenen Zeit ebenso. Zu ihnen gesellt sich das kafkaeske Irren ohne Erinnerung und Gedächtnis in Labyrinthen ohne Handlung. Hillebrands Ausführungen auf den Punkt gebracht: Der Mensch befindet sich im Hamsterrad, seine literarischen Figurationen schlafen, träumen, warten, denken nach und erinnern sich, denken über das Erinnern nach usw. – handeln aber nicht. Das Leben ist erneut ein Traum oder Schlaf geworden. Im Ornament des ewigen Erzählens ist eine Figur nur noch reine Dekoration, Effekt der Struktur des Malens, Zeichnens, Schreibens. Das Erzählen wird zur Wissenschaft erhoben trotz der Wiederkehr plastischer Figuren im 20. Jahrhundert (ebda., 397). Daher gibt er auch zu bedenken, dass das Narrativ vom Ende ein Ende des akademischen Diskurses über die Literatur ist, denn die akademische Literaturkritik hätte nichts Anderes entwickelt als «nebulöse Verschleierungskonzepte», eine «neue Unübersichtlichkeit», wie «Nachrichten aus einem Irrenhaus», deren Komplikation als «Ausdruck fachspezifischer Selbstumkreisung» zu deuten ist (ebda., S. 460). Botho Strauss, Umberto Eco und Italo Calvino sind konsequenter gewesen, weil sie das praktizierten, was das akademische Feld – zumindest in Deutschland – ausschließt: die Theorie in Praxis zu überführen.

54 Roland Barthes: *Die Vorbereitung des Romans*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 107, als auch seine paradigmatische Studie zu Balzacs Erzählung *Sarrasine*, die mit bewusster Logik von Eigennamen, Geschlecht und Person spielt vgl. Roland Barthes: *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil 1970, hier vor allem S. 102: «Ce qui est caduc aujourd'hui dans le roman, ce n'est pas le romanesque, c'est le personnage; ce qui ne peut plus être écrit, c'est le Nom Propre.» Thomas Koch hat auf ein entscheidendes Problem strukturalistischer Figureninterpretationen bereits hingewiesen. Seiner Meinung nach spielten sie bei Genette, Todorov und auch Barthes keine Rolle, weil sie als rhetorische oder grammatikalische Markierungen im Text der *discours*-Ebene angehörten. Vgl. Thomas Koch: *Literarische Menschendarstellung*, S. 129. Durch «Pseudo-Objekte», «leere Variablen» oder Seme werde der anthropozentrische Effekt unterbunden (ebda., S. 225). Das Problem, das Koch in diesen semiotischen Modellen sieht, ist, dass keine eindeutige Differenzierung zwischen den Semen, die die Figur konstruieren, und denen, die die Handlung konstituieren, getroffen werden kann (ebda., 213). In Rezeptionsästhetischen Studien hingegen wird eine Figur als Person im Sinne eines mentalen Modells oder in ihrer «Bildhaftigkeit» verstanden und interpretiert (ebda., 223f.). Vgl. hierzu auch die narratologische Grundlagenstudie von Fotis Jannidis: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2004.

ständnis des Menschen,⁵⁵ so möchte die literarische Anatomie durchdringen zum Wissen von der Figur.⁵⁶ In der eigenschaftslosen Figur erfüllt sich die *figura* des Menschen, denn das Letzte interpretiert stets das Erste. Die Reduktion oder Abstraktion der Attribute auf ein sich selbst reflektierendes, umzirkelndes Wesen, das denkt, um zu sein, und ist, weil es denkt, ist die Erfüllung des Descartes'schen *Cogito* und damit das Ende des philosophiegeschichtlichen Regimes der Gleichsetzung von Sein und Denken. Die Gravur auf dem Grabstein trägt die Lettern des *stream of consciousness* als romanpoetisches Konzept, während die Figuren auf der Theaterbühne auf der Suche nach ihrem Autor und Schöpfer – *mein Autor, warum hast du mich verlassen* – zugleich die Revolte gegen ihren Schöpfer inaugurieren, der ihnen ihren narrativen Hintergrund, die Erzählung, die Geschichte, ihre *histoire*, die sie zum Leben erweckt, genommen hat – und zwar aus künstlerisch-männlicher *Impotenz*.⁵⁷ Grabeshymne oder Revolte – Widerstand durch neue Formkompositionen in

55 Vgl. hierzu die überaus materialreiche wissenschafts- und kunsthistorische Studie zur Bildästhetik des Körpers im 18. Jahrhundert von Barbara Stafford: *Body-Criticism. Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*. Boston: Harvard University Press 1997 [1991]. Wie die Autorin gezeigt hat, beeinflusste das vermehrte Aufkommen von Abhandlungen über die Techniken der Chirurgie und der Anatomie die Architektur und das Handwerk des Zeichnens in Kunst und Wissenschaft. Raum und Körper wurden in ein Netzwerk von Referenzpunkten gesetzt, die Künstler wie Wissenschaftler aus ihrer jeweiligen Perspektive immer wieder neu und anders knüpften, bis die Physiognomie der versunkenen Städte und der lesbaren Körper entziffert wurden. Genauso wie die Architektur Schritt für Schritt aus den Ruinen ein vermeintlich Ganzes konstruierte, erschuf man den «homo perfectus» aus dem Übereinanderlegen von heterogenen Knochensammlungen, die man miteinander verglich (ebda., S. 112). Anders jedoch als der französische Mikrobiologe François Jacob, der in seinem Essay die erhellende These von der Koinzidenz der ästhetischen Figurenöffnung in der Literatur und der Etablierung des Begriffs des Organismus im 18. Jahrhunderte aufstellte, gibt Stafford zu bedenken, dass die naturwissenschaftlichen und auch künstlerischen Techniken vielmehr die Oberflächen vervielfältigten als in die Tiefe des Körpers zu blicken. Gerade die wissenschaftliche Bildästhetik ist so künstlerisch überformt gewesen, dass die erkenntnisleitende «visio» oft in einem Kuriositäten-Kabinett neuer grotesker Formen feststeckte, aus denen schließlich die Romantik schöpfen sollte (ebda., S. 349 ff.). Zur Geschichte der anatomischen Zeichnung vom Mittelalter bis zur lebendigen Anatomie des Barock siehe Folker Fichtel: *Die anatomische Illustration in der frühen Neuzeit*. Frankfurt am Main: Mabuse-Verlag 2006, wie auch die medienhistorische Studie, die bis ins 20. Jahrhundert reicht, von Markus Buschhaus: *Über den Körper im Bilde sein. Eine Medienarchäologie anatomischen Wissens*. Bielefeld: Transcript 2005.

56 Vgl. hierzu der Sammelband von Lilith Jappe/Olav Krämer/Fabian Lampart (Hg.): *Figurenwissen. Funktionen von Wissen bei der narrativen Figurendarstellung*. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2012.

57 Ich spiele hier natürlich auf die Inszenierung der großen Metalepse in Luigi Pirandellos Metatheater an, in dem die Figuren aus der verworfenen Geschichte eines Autors, der nicht fähig ist, ihnen eine Geschichte zu geben, ein Eigenleben entwickeln und die Schauspielprobe des Theaterdirektors mit ihrer eigenen Vorstellung ihres Selbst als Figur okkupieren. Vgl. Corollarium XII.

der Kunst stellen nicht den Anfang von etwas Neuem, sondern das Ende von etwas Altem dar. Die eigenschaftslose Figur ist eine in der Immanenz gefangene Figur, die sich in einem deiktischen Zusammenhang des Hier und Jetzt, des Oben und Unten nur noch als ein Ding unter Dingen wahrnehmen kann.

Georg Lukács wählte hierfür die prominente Formulierung der «transzendentalen Obdachlosigkeit»,⁵⁸ nachdem sich der Roman von seiner Kindheit in der Epopöe gelöst hat und zur «gereiften Männlichkeit» (83) als bürgerliche Gattung emporstieg. Lukács schuf sicherlich nicht als erster, wohl aber als vehementester Vertreter und Verteidiger des Romans eine Gattungsgeschichte, die parallel zur Menschheitsgeschichte konstruiert wird, die auf der Suche nach dem ist, was Subjektivität genannt wird. Lukács folgt dabei in seiner metasprachlichen Beschreibungsebene geometrischen Mustern der Rundheit und Flachheit («die Seele ist entweder schmaler oder breiter als die Außenwelt, die ihr als Schauplatz und Substrat ihrer Taten aufgegeben ist»), die von Dante über Cervantes zu Flaubert, Proust und Dostojewski führen. Geschichtsphilosophische Thesen sind eingebettet in eine lebensphilosophische Terminologie, die mit Begriffen wie «Totalität», «Organik»⁵⁹ und vor allem zeitlichen Kategorien arbeitet, um eine Entwicklung zu beschreiben, die von einem vermeintlichen Verlust berichtet, den der Mensch in der Geschichte erlitten hat, und den die literarischen Figuren als Personen durch Epos, Drama, Lyrik und Roman hindurch erneut erleiden müssen. Von der «Seelenlyrik» (37) im Drama konstruiert nach dem Modell der griechischen Tragödie verfolgt er die Linie zur «extensiven Totalität» der Epik, die sich zwar ins Lyrische und Dramatische transzendiert, aber immer an die Empirie des Lebens gebunden bleibt (39). Weil das «gattungsbestimmende Apriori» stets immanent ist, zeigt sich auch das Subjekt in einer epischen «Abrundung» durch Formen der Selektion und Abgrenzung, Personen lyrischen Charakters, aber ohne Totalität, weil

⁵⁸ Vgl. Georg Lukács: *Theorie des Romans*. Darmstadt: Neuwied Luchterhand 1971, S. 32. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

⁵⁹ Vgl. hierzu erneut Rüdiger Campe: *Form and Life in the Theory of the Novel*. In: *Constellation*, Vol. 18, No. 1 (2011), S. 53–66. Auch Campe sieht eine Verbindung zwischen der Entstehung der Theorien über den Roman, der Entstehung der Ästhetik als Disziplin und der gleichzeitigen Entwicklung eines neuen Lebensbegriffs in der Biologie, die er im 18. Jahrhundert verortet und anhand Friedrich Blankenburgs *Theorie des Romans* und seinem Fallbeispiel *Agathon* erläutert. Die entscheidende Wende in der Theorie des Romans und seiner Entwicklung hin zu einer lebendigen Form, die nicht mehr als ein «genre-monster» verstanden wird, sondern als «art of life», ereignet sich schließlich mit dem Begriff der Bildung, Formation, Entwicklung im Sinne der Biologie: «formed from formless life brings about new life» (ebda., S. 60), wobei diese neuen Formen immer außerhalb des Rasters der alten liegen. Daher versteht Campe den Roman als eine sich selbst ausdifferenzierende Form, die immer wieder ihre eigenen Grenzen überschreitet und damit sowohl außerhalb der Form liegt als auch neue Formen entstehen lässt.

sie sich nicht über die immanente Empirie des Lebens erheben können. Erst in der ungebundenen, rhythmischen Welt des Prosaromans wird diese lebensphilosophische Rundheit zwischen Welt und Subjekt zu einem Problem und führt zu einer Spannung gebunden an Schwere und Trivialität (48). Nun erscheint der neue Typus des Helden als Suchender und all seine psychologischen Ausdrucksmöglichkeiten sind nur Formen der «Objektivierung der transzendentalen Obdachlosigkeit» (92).

Sein Interesse gilt in erster Linie nicht der Literatur, sondern seiner philosophischen Grundthese der transzendentalen Obdachlosigkeit, die er anhand von ausgewählten, *männlichen* Exemplaren der Literaturgeschichte erläutert. Literatur hat bei Lukács rein illustrativen Wert, der darüber hinaus geschlechtlich normiert ist. Den Roman als Gattung einer «gereiften Männlichkeit» zu charakterisieren, ist um 1900 nicht mehr vertretbar. Denn diese Männlichkeit wurde auf dem Rücken der schönen leidenden Damen des Romans erkaufte. Je mehr sie litten, desto höher stieg die Männlichkeit, desto besser konnten die männlichen Figuren und ihre Autoren reifen. Das, was sie reifen ließ, war das Leid der Frauen.⁶⁰ Diese geschlechtsspezifische Dimension der Romantheorie, Gattungsgeschichte und Figurendarstellung wurde meines Erachtens von Lukács und seinen Nachfolgern übersehen.

Auch von weiblichen Literaturkritiker:innen wie Marthe Robert, die in *Roman des origines et origines du roman* (1972) eine ähnliche Parallelisierung von Menschheits- und Romangeschichte vornimmt, stehen männliche Exemplare dieser Entwicklung zum autonomen Subjekt im Vordergrund.⁶¹ Keine Theoretiker:innen stellen die Frage, ob die Entwicklung zur transzendentalen Obdachlosigkeit nicht ausschließlich nur die männlich codierten Subjekte betrifft und damit eine Krise der Männlichkeit bereits zum Ende des 19. Jahrhunderts einsetzte.⁶²

Nach Robert beginnt die Geburt des modernen Subjekts mit Robinson Crusoe als dem historischen Kreuzungspunkt eines «nouvel Adam»,⁶³ der die biblische Geschichte neu schreibt, das Individuum, das die Gattungsgeschichte des Menschen wiederholt, auf einer Insel, die als jungfräuliches Paradies zum Projekt des eigenen Lebens und Überlebens wird. Die Phylogenese wird in der literarischen Ontogenese

⁶⁰ Vgl. hierzu Elisabeth Bronfen: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München: A. Kunstmann 1994 (2. Auflage).

⁶¹ Vgl. Marthe Robert: *Roman des origines et origines du roman*. Paris: Gallimard 1972.

⁶² Vgl. hierzu die historische Übersicht von Wolfgang Schmale zu Konstruktionen von Männlichkeit von der Frühen Neuzeit bis in die Moderne, *Geschichte der Männlichkeit in Europa (1450–2000)*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2003. Zur historischen Relativierung des Begriffs «Krise» in der Männlichkeitsforschung siehe Claudia Oritz-Belakhal: «Krise der Männlichkeit» – ein nützliches Konzept der Geschlechtergeschichte? in: *L'homme, Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft* 19, 2 (2008), S. 31–49.

⁶³ Marthe Robert: *Roman des origines*, S. 173.

des Exemplars vollzogen. Am anderen Ende der Entwicklung finden sich Don Quijote und Josef K., in denen Barock und Moderne verschmelzen.⁶⁴ Dabei folgt ihre Rekonstruktion einem ganz bestimmten Modell: dem psychoanalytischen Familienmodell Sigmund Freuds. Sie überträgt dabei die Kämpfe des Kindes nicht nur auf diejenigen des ersten Roman-Helden, sondern auf die Gattung als solches. Ödipus wird zum Paten einer Universalgeschichte der Menschheit.⁶⁵ Neben Ödipus führt Robert noch weitere biblische und religiöse Figuren auf wie z. B. Moses, um die Genealogie des Romans als eine Geschichte des Verhältnisses von Bastard-Kindern und Göttern (Dionysos, Apollon, Herakles) zu erzählen.⁶⁶ Die Genealogien des Helden-Kindes mit königlichen Wurzeln weisen dabei immer dieselben Konstanten an, die nur in Variationen erscheinen, dabei jedoch stets die universelle Folklore des Heroismus zur Darstellung bringen: der privilegierte Stand oder eine übermenschliche Disposition, ein verachtetes, verlorenes oder geheiligtes Kind, der Nachfolger eines Erbes, das schließlich die Genealogie des Blutes begründet und damit einem gewissen Fatalismus Vorschub leistet. Im Roman der Romantiker sieht sie daher auch eine Rückkehr zur Kindheit. Im Grunde schwankt die Romantik zwischen zwei Optionen: Der Mensch ist dort alles und nichts zugleich, daher leistet die Romantik einer gewissen «mégalomanie» des Ichs in seiner promethischen Funktion des Weltenschöpfers Vorschub.⁶⁷

Peter Sloterdijk vollendet diese Genealogie von Bibel und Roman, Mensch und Subjekt, indem er nochmals – wenn auch diesmal über die philosophische Anthropologie gewendet – psychoanalytische Konzepte bemüht, um zu verstehen wie das ungeborene Kind, das man Mensch nennt, es geschafft hat, zum Helden seiner eigenen Geschichte zu werden, dessen Autor er selbst ist. Für das «Übersetzungswesen» Mensch, dieses «elementwechselnde Tier» und «elementunsichere Subjekt», wählt er folgende Formel: «Wo Er war soll Ich werden. Aber auch die Umkehrung dieses Satzes wäre treffend: wo mein bisheriges triviales Ich war, soll Er glänzend auf die Bühne treten.»⁶⁸ Ebenfalls in Anlehnung an Otto Ranks Schrift *Mythos von der Geburt des Helden* (1909) entwirft Sloterdijk die Urgeschichte der Subjektivität anhand des Findlings, dessen genealogischer Ursprung wie schon bei Moses im Dunkeln liegt und aus dem heraus die «heroische Individuation» (21) erst möglich wird:

64 Vgl. Marthe Robert: *Das Alte im Neuen. Von Don Quichotte zu Franz Kafka*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1984.

65 Marthe Robert: *Roman des origines*, S. 62f.

66 Ebda., S. 89f.

67 Ebda., S. 114f.

68 Peter Sloterdijk: *Weltfremdheit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016, S. 34. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

Was die Helden, die Charismatiker, die Propheten zu sich treibt, ist die stumm erlittene, weiterhin wirkungsmächtige Erringung an eine umfassende Verdinglichung. Vor jeder Reflexion ist bei ihnen das Leben als undistanzierbarer Schmerz auf sich gestoßen. Dem Helden tut kein Teil seines Wissens weh – außer: alles. Da ist keine Stelle, die nicht verzweifelt wäre. Der Notar der heroischen Ichwerdung ist die völlige Selbsterhebung aus dem völligen Versinken in den Ozean der Hilflosigkeit. Der Held ist der Mann, der aus dem Meer der Verzweiflung an Land geht. In ihm beginnt das Abenteuer der Zivilisation als Kolonialisierung des ichhaften Festlands – das Wohnen und Thronen auf neuem Kontinent: Eigenmacht, Können, Wollen, Wissen. (22f.)

Der neue Adam muss also Schmerzen fühlen, um sich über sich selbst und die Welt zu erheben, um sich selbst und die Welt zu beherrschen, sich gefügig zu machen. Ich, Held, Mann und der Prozess der Subjektivierung sind auch hier ganz klar geschlechtlich geprägt und ausgewählt: Der Held ist der Mann, als gestrandeter Schiffbrüchiger erobert er Inseln, kolonialisiert seine Umwelt und ordnet dadurch seine innere Welt. Die Metaphorik dieser Genealogie ist eingängig, zugleich poetisch und historisch, ebenfalls nacherzählt in den Höhlenausgängen Blumenbergs.⁶⁹ Bei Sloterdijk mündet dieser Weg der «noblen Anthropologie» in einer «Linguistik der Begeisterung» (25), mithilfe derer sich der Held in der dritten Person zu einer Ich-Werdung in der ersten Person herauf schwingen muss, obwohl dieser Weg kein Weg nach oben ist, an ein vorherbestimmtes Ziel. Der Weg der Menschwerdung führt von der Gottesebenbildlichkeit zur Abbild-Relation der besten Exemplare der Gattung Mensch, deren Bewegungsrichtung stets nach vorn weist: «Insofern sind Menschen von Grund auf Geschöpfe der Flucht nach vorn, Kinder der Metapher, der Metamorphose. Solange sie, um einen Ausweg zu finden, jede Anstrengung auf sie nehmen, andere zu werden, halten sie die Gattungsgeschichte als Arbeit am Ausweg weiter in Gang» (50).

Diese Thesen-Konstellation von «minderer Mimesis» und der «noblen Anthropologie» des leidenden Menschen, der zugleich Protagonist und einziger Zuschauer seiner Passio ist, ist im Zusammenhang mit der christlichen Leitvorstellung des Menschen als mitfühlendes und daher mitleidendes Wesen meines Erachtens nicht intensiv genug erforscht worden. Der Grund hierfür liegt augenscheinlich in den zersplitterten methodischen Zugängen zu diesem Themenkomplex. Im Forschungskontext der Verbindung zwischen Anthropologie und Literatur werden zeitgenössische humanwissenschaftliche Diskurse in Bezug auf die Gestaltung literarischer Figuren besprochen,⁷⁰ weil sie das Wissen vom Menschen mit dem Wissen von der

⁶⁹ Vgl. Hans Blumenberg: *Höhlenausgänge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996.

⁷⁰ Einschlägig für die deutsche Romanistik wären hier die Arbeiten von Rudolf Behrens zu nennen vgl. u. a. auch Rudolf Behrens/Roland Galle (Hg.): *Leib-Zeichen. Körperbilder, Rhetorik und Anthropologie im 18. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993, als auch Rudolf Behrens/Ro-

Figur poetologisch und narratologisch verbinden, aber meist unter Ausschluss der religiös nachwirkenden Komponente des Leidens als Formprinzip menschlichen Lebens,⁷¹ das in dem separaten Forschungskontext von Theologie und Literatur un-

land Galle (Hg.): *Menschengestalten. zur Kodierung des Kreatürlichen im modernen Roman*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995. In einzelnen Analysen werden zwar die Bezüge zu christlichen Diskursen deutlich (hier vor allem der Aufsatz von Wolfram Nitsch), es fehlt jedoch ein systematischer Bezug zur Verknüpfung von Anthropologie und Theologie in der Literatur, der über die Beispielanalysen hinausgeht. Vgl. Wolfram Nitsch: *Besudelte Körper. Transgressive Kreatürlichkeit in Claude Simons Histoire*. In: Rudolf Behrens/Roland Galle (Hg.): *Menschengestalten. zur Kodierung des Kreatürlichen im modernen Roman*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995, S. 137–150, hier S. 148. Zumindest geht Albrecht Koschorke als ein wichtiger Vertreter dieser Forschungsrichtung aus den 1990er Jahren in seinem Aufsatz zu «Seeleneinschreibverfahren» von einem theologischen Paradigma aus (Paulus Evokation des tötenden Buchstabens und des belebenden Geistes), das er dann jedoch zugunsten den engeren Beziehungen zwischen Anthropologie und Literatur auf Grundlage der «physiologischen Aspekte des Modells der Seeleneinschreibung» nicht weiter verfolgt und sich auf philosophische und rhetorische Herleitungen konzentriert. Vgl. Albrecht Koschorke: *Seeleneinschreibverfahren. Die Theorie der Imagination als Schnittstelle zwischen Anthropologie und Literatur*. In: Rudolf Behrens/Roland Galle (Hg.): *Historische Anthropologie und Literatur: romantische Beiträge zu einem neuen Paradigma der Literaturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995, S. 135–154. In seiner Habilitation zur Mediologie der Körperströme hat er jedoch sehr wohl auf die wichtigen Verbindungen zur Theologie hingewiesen, z. B. in Bezug auf Herder: «Aus der religiösen Aufteilung der Welt in ein Diesseits des Körpers und ein Jenseits der Seele geht dabei ein Funktionszusammenhang hervor, den man als *kommunikative Transzendenz* bezeichnen kann. Wie die Tränen zirkulieren die Blicke nach dem theologischen Vorbild des Seelenreiches in Ablösung von der Körperwelt. Der Tod aber hat sich, statt nur ein einmaliger Durchgang in das andere Leben zu sein, der Tendenz aller zivilisatorischen Prozesse gemäß vom Schwellenereignis zur perpetuierenden Struktur umgewandelt: ein horizontaler Trennstrich, der von den Körpern die Körperlichkeit subtrahiert und darüber eine Zone ungetrübt spiritueller Verständigungen einrichtet.» Vgl. Albrecht Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München: Fink 2003 (2. Auflage), S. 151. Christliche Semantiken werden nicht gänzlich negiert, sondern verschoben (ebda., S. 156). Darüber hinaus ist die Rhetorik der Predigten in philosophischen Texten nur allzu bewusst eingesetzt und präsent, sodass nicht von der Hand zu weisen ist, dass der Aufklärungsdiskurs über den Menschen christlich imprägniert gewesen war (ebda., S. 229), auch wenn Rousseaus Vorstellung eines natürlichen und unschuldigen Menschen dem entgegenarbeitete. Doch auch der französische Aufklärer – hier liest Koschorke aus der Perspektive Derridas – ist noch zu sehr mit der Inskriptionsmetaphorik der «nachchristlichen Moralistik» beschäftigt (ebda., S. 340). Literatur bildet diesen Prozess nicht bloß ab, sondern greift aktiv in den «Zirkulationsprozess» der unterschiedlichen Bedeutungen ein (ebda., S. 157).

71 Vgl. hierzu die fehlenden diskursiven Verknüpfungen zur Theologie bei Alexander Košenina: *Literarische Anthropologie. Die Neuentdeckung des Menschen*. Berlin, New York: Oldenbourg Akademie Verlag 2016 (2. Auflage), obwohl der Germanist gerade in der deutschen Epoche der Empfängsamkeit einen reichen Fundus von sich überlagernden Diskursen gefunden hätte. Auch der Forschungsband des DFG-Symposiums herausgegeben von Hans-Jürgen Schings schenkt der theologischen Komponente des Menschlichen in Verbindung mit seiner Naturgeschichte keine Aufmerk-

tersucht wird.⁷² Aus diesem Grund sollte insbesondere das von Daniel Weidner herausgegebene Handbuch *Religion und Literatur* hervorgehoben werden, da dort die Bedeutung Erich Auerbachs für die Zusammenhänge zwischen Narratologie und Religion sowohl für die Literatur- als auch die Bibelwissenschaft stark gemacht werden.⁷³ Weidner sieht insbesondere Rancière in der Nachfolge Auerbachs, da er einer der wenigen Theoretiker ist, der die Bedeutung zweier Theologien für den Roman fruchtbar gemacht hat: Einerseits die intertextuelle Bedeutung abgeleitet aus dem figuralen Verhältnis von Altem und Neuem Testament und andererseits der Fleischwerdung des Wortes verstanden als eine «Performanz des sozialen Körpers», die stets die Schrift braucht, um dargestellt zu werden, genauso wie die Hei-

samkeit. Vgl. Hans-Jürgen Schings (Hg.): *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. DFG-Symposium 1992*. Stuttgart: J.B. Metzler 1994. Auch die frühe paradigmatische Arbeit von Helmut Pfotenhauer zur literarischen Anthropologie verliert die religiösen Stränge in der Interpretation der Werke, obwohl in den einleitenden Hinführungen auf die Bedeutsamkeit auch des theologischen Diskurses hingewiesen wird. Vgl. Helmut Pfotenhauer: *Literarische Anthropologie. Selbstbiographie und ihre Geschichte – Am Leitfaden des Leibes*. Stuttgart: J.B. Metzler 1987, S. 15. Dabei zeigen wissenschaftshistorischen Studien zur frühen Neuzeit, dass das Wissen vom Menschen in Medizin, Theologie und Philosophie wechselseitig und in enger Verbindung zueinander geprägt worden ist und bis weit in die Aufklärung hineinwirkte und damit gleichzeitig aufzeigen, dass es keine anthropologische Wende in der Aufklärung gab (gegen Foucault), sondern dass Anthropologien vor der Anthropologie existiert haben. Vgl. hierzu Simone de Angelis: *Anthropologien. Genese und Konfiguration einer ‹Wissenschaft vom Menschen› in der Frühen Neuzeit*. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2010.

72 Vgl. Hans-Edwin Friedrich/Wilhelm Hafen/Christian Soboth (Hg.): *Literatur und Theologie im 18. Jahrhundert. Konfrontationen – Kontroversen – Konkurrenzen*. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2011. Aus Sicht der praktischen Theologie und Philosophie wird dies in Ansätzen eingeholt und in der modernen Literatur an exemplarischen Analysen durchgeführt vgl. hierzu der Sammelband von Volker Drehsen/Dieter Henke/Reinhard Schmidt-Rost und Wolfgang Steck (Hg.): *Der ‹ganze Mensch›. Perspektiven lebensgeschichtlicher Individualität*. Festschrift für Dietrich Rössler zum siebzigsten Geburtstag. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1997, als auch der breit diskutierende Tagungsband der *Poetik und Hermeneutik*-Gruppe zum Begriff von Identität, Person und Subjekt in philosophischer, theologischer und literarischer Hinsicht vgl. Udo Marquard/Karlheinz Stierle (Hg.): *Identität. Poetik und Hermeneutik VIII*. München: Fink 1996 (2. Auflage). An Rainer Warnings Aufsatz über den höfischen Roman kann man beispielsweise sehen, dass Auerbachs figura-Aufsatz in der literarischen Diskussion auch anwendungsspezifisch Früchte getragen hat, allerdings nur innerhalb der Mediävistik. Vgl. Rainer Warning: *Formen narrativer Identitätskonstitution im Höfischen Roman*, S. 553–590, hier S. 565.

73 Thomas Naumann: *Biblisches Erzählen*. In: Daniel Weidner (Hg.): *Literatur und Religion*. Stuttgart: J.B. Metzler 2016, S. 241.

lige Schrift den Körper.⁷⁴ Anders als Weidner sehe ich allerdings keine direkte Linie, die von Auerbach zu Rancière Fleischwerdung der Worte führt. Zwar beruft Jacques Rancière sich in seinem zweiten Kapitel zur Theologie des Romans auf Auerbachs *Mimesis*-Szene, die Petrus ins Zentrum des niedrigen Menschen rückt, weil er zugleich eine Figur der Enttäuschung und der Verleumdung sowie der Erfüllung ist, allerdings weicht er auch mit der Lektüre Frank Kermodes von Auerbach ab. Nach der Interpretation des Letzteren handelt es sich nämlich nur dann um eine Erfüllung, wenn die Inkarnation als Erfüllung in der Ökonomie des Textes und der Schrift sowie des Schreibens verschwindet und damit wieder der Macht des Schreibenden überliefert wird. Bei Rancière ist der literarische Text autistisch und monadisch, ein in sich verschlossenes Geheimnis, das selbstbezüglich seine eigene Aufschiebung demonstriert, gerade weil die Bezüge zwischen Körper und Schrift tautologisch funktionieren: Jedem Körper geht Schrift voraus, dennoch braucht die Schrift den Körper, um bewiesen zu werden, und der Körper braucht die Schrift, um das Verschwinden eines anderen angekündigten Körpers zu markieren.⁷⁵

Eine von Auerbach ausgehende entwickelte Intertextualität sehe ich bei Rancière nicht. Der Verbindung zwischen Auerbach und der Intertextualitätsforschung sind einige andere Literaturtheoretiker:innen bereits vor ihm nachgegangen, wie im folgenden Kapitel dargelegt werden soll. Zugleich fehlt die stringente Bezugnahme auf Auerbachs Werk und die Diskussion seiner Begriffe, die lediglich auf nur zwei Zitate von Augustinus und Tertullian reduziert werden. Darüber hinaus ist die Pointe des zweiten Kapitels äußerst ernüchternd, wenn die Souveränität der Literatur – das geschwängerte Wort, das sein Geheimnis nicht verrät und vaterlos sowie richtungslos umherschweift – allein im Ort der Schrift und des Schreibens

74 Daniel Weidner: Roman. In: ders. (Hg.): *Literatur und Religion*. Stuttgart: J.B. Metzler 2016, S. 299–306, hier S. 301. In diesem Aufsatz schildert er auch zusammenfassend die Bedeutung von Schleiermachers ›Strauss‹ und Renans Jesus-Darstellung für den Roman des 19. Jahrhunderts und für postsäkulare Erzählstrategien des 20. Jahrhunderts (ebda., S. 304). Auch Andrea Polaschegg im selben Band betont die Bedeutung der Auerbachschen *Passio*-Rekonstruktion für das Verständnis des modernen Romans wie z. B. Franz Kafkas, vgl. Andreas Polaschegg: *Passio*. In: Daniel Weidner (Hg.): *Religion und Literatur*, S. 419–422. Für eine moderne und postmoderne Erweiterung des diskursiven Verbunds von Leiden, Sakralität und dem Erhabenen vgl. der Band von Holly Faith Nelson, Lynn R. Szabo, Jens Zimmermann (Hg.): *Through a Glass Darkly: Suffering, the Sacred, and the Sublime in Literature and Theory*. Waterloo (Canada): Wilfrid Laurier University 2010.

75 Vgl. Jacques Rancière: *The Flesh of the Words. Politics of Writing*. Stanford: Stanford University Press 2004 [1998], S. 78. Auch bleibt die Einführung und Tragweite der Begriffe «figural» und «figurative» fragwürdig. Mit ihnen versucht er, zwischen «figurality» als «body of the letter» und «figuration» als «body of fiction» zu unterscheiden, wobei die Figurale anwesend/abwesend im Figurativen ist und im Grunde nichts anderes darstellt als die kreativ-poetische Kraft des Verstandes («general poeticity of the human spirit», ebda., S. 84).

situiert wird. Das Fleisch der Worte ist das Schreiben als Inkarnation der Literatur, zugleich jedoch evoziert Rancière mit seinen Metaphern von Schwangerschaft/Mutterschaft und Zeugung (Logos, Vater) eine Genealogie von Geburten als Neuanfang, der bei ihm gänzlich unreflektiert bleibt.⁷⁶ Dieses Versäumnis wird mit Hannah Arendt und Auerbach nachgeholt, damit das ungeborene, unerfüllte und ursprungslose Wort zu seiner Erfüllung im *nunc stans* einer «symbolischen Jederzeitlichkeit»⁷⁷ kommt.

2.1.5 Es war einmal der darstellbare Mensch

Von Figuren zu erzählen und damit menschliche Gesichter und Körper zu formen, ist die eine Seite des literarischen Sprechens und sie hat um 1800 ihren Wendepunkt mit der Aufklärung, denn wie Novalis in seinen *Blütenstaub*-Fragmenten treffend formuliert hat: «Menschen zu beschreiben ist deswegen bis jetzt unmöglich gewesen, weil man nicht gewußt hat, was ein Mensch ist. Wenn man erst wissen wird, was ein Mensch ist, so wird man auch Individuen wahrhaft genetisch beschreiben können.»⁷⁸ Zugleich hat Novalis damit die Überschneidung von Diskursen, dem anthropologisch-wissenschaftlichen und den literarischen-künstlerischen, zum Thema einer Auseinandersetzung gemacht, die im 19. Jahrhundert verstärkt von Schriftsteller:innen genutzt wird, um literarische Figuren anhand von zoologischen, medizinischen, psychologischen oder soziologischen Modellen zu entwerfen und zugleich naturwissenschaftliche Diskurse mittels des literarischen Sprechens zu konterkarieren.⁷⁹

Doch die Literatur zeigt immer auch die andere Seite der (Human-)Wissenschaften auf, dass sie nämlich so gut wie nichts *über* den Mensch wissen, sondern *den Menschen* durch ihre Diskurse (und Dispositive) überhaupt erst hervorbringen. Das zumindest lernte man von Michel Foucault. Der *anthropos* als Gattungswesen hat durch unterschiedliche Diskurse hindurch viele Deutungen erfahren: von der

76 Rancière geht hier auf platonisch-metaphorische Urgründe zurück. Bei Nietzsche hätte er sicherlich treffendere Konzepte bezüglich des Zeugens, Erzeugens und der Schwangerschaft gefunden (vgl. Corollarium I).

77 Erich Auerbach: *Mimesis*, S. 506.

78 Novalis: Fragmentensammlung *Blütenstaub*. In: ders., *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Band 2, Stuttgart: Kohlhammer 1960–1977, S. 413–464. Entstanden 1797/98. Erstdruck in: *Athenäum* (Berlin), 1. Bd., 1. Stück (1798), hier S. 458.

79 Vgl. Britta Hermann: *Über den Menschen als Kunstwerk: Zu einer Archäologie des (Post-)Humanen im Diskurs der Moderne (1750–1820)*. Paderborn: Fink 2017, als auch Marc Föcking: *Pathologia litteralis. Erzählte Wissenschaft und wissenschaftliches Erzählen im französischen 19. Jahrhundert*. Tübingen: Narr 2002.

Philosophie und Medizin, der Theologie und dem Recht ausgehend über die antike Dichtung und moderne Literatur bis hin zu den Humanwissenschaften, die sich beständig ausdifferenzierend im 18. Jahrhundert zu den Disziplinen wie der Psychologie, der Anthropologie und der Soziologie im späten 19. Jahrhundert manifestiert haben. Man erinnere sich an Foucaults groß eingeführter Zäsur, die mit Kants anthropologischer Wende einsetzte, die den Menschen als Gattung und gleichzeitig als Individuum und damit exponiertes Exemplar setzte.⁸⁰ Die Rückführung alles Gemachten auf den Schöpfer und damit der Rekurs auf die Analytik des Menschen *in* und *durch* seine *Endlichkeit* hindurch, ein Prozess den Foucault deshalb als «anthropologischen Schlaf» bezeichnet hat, weil er nur eine Pseudo-Erweckung implizierte, zeigt einmal mehr, dass man der «Zirkularität des Dogmatismus» nicht entgehen kann (411). Die «empirisch-transzendente Dublette» Mensch kann nicht hinter sich selbst zurücktreten. Stets stößt sie gegen die Grenzen ihrer eigenen Unhintergebarkeit. Sie kann nicht anders, als sich selbst als das Alpha und Omega der Welt zu verstehen. Foucault träumte von einem Projekt, in dem es möglich ist, das «anthropologische Feld» zu kreuzen, um auf der anderen Seite dieses Feldes in einer «gereinigten Ontologie» wiederaufzuerstehen (ebda.). In der «Leere des verschwundenen Menschen» zu denken, um eine radikalere Form des Denkens zu praktizieren, galt sein intellektueller Enthusiasmus (412). Nietzsche diente ihm als Vorreiter einer solchen Praxis kraft seines Biologismus. Doch auch Nietzsche, so müsste man an dieser Stelle genauer differenzieren, kam nicht umhin *Menschliches*, *Allzumenschliches* mit aller philosophisch-poetischen Sprachgewalt bis an seine äußersten Grenzen zu treiben, indem er unaufhörlich die Begriffe *Mensch* und *menschlich* bis zum Exzess verwendete, ebenso wie den Begriff des Christlichen. Selbst im Willen zur Macht schlummert noch ein schlafendes Subjekt, das von sich als Mensch, dem Schöpfer seiner Welt träumt.⁸¹

Foucault erkannte bereits in Kants pragmatischem Fragekatalog (Was kann ich wissen? Was soll ich tun? Was darf ich hoffen?) die «Sorge um den Men-

⁸⁰ Michel Foucault: *Ordnung der Dinge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 410 f. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

⁸¹ Entgegen Marc Röllis These von der Kritik der anthropologischen Vernunft bei Nietzsche (vgl. Marc Rölli: *Kritik der anthropologischen Vernunft*. Berlin: Matthes & Seitz 2011, S. 28 f.) plädiere ich mit Volker Gerhardt dafür, dass man die Verwerfung des Menschen oder Menschlichen bei Nietzsche mit Vorsicht zu genießen hat, denn Macht ist bei ihm immer noch mit dem Menschen verbunden und meint daher auch «Handlungsmacht»: «Die Physiognomie der Macht hat menschliche Züge.» Vgl. Volker Gerhardt: *Vom Willen zur Macht. Anthropologie und Metaphysik der Macht am exemplarischen Fall Friedrich Nietzsches*. Berlin: Walter de Gruyter 1996. Dem Biologismus und Physikalismus zum Trotz stellt er die «anthropologische Ausgangsbasis» von Macht entgegen, weil sie aus der Perspektive des Menschen stets beobachtet, beschrieben und analysiert wird. Gerhardt präferiert daher den Begriff der «Soziomorphie» der Macht (ebda., S. 330).

sehen», «die sie nicht nur in ihren Diskursen, sondern auch in ihrem Pathos in Anspruch nimmt, die Sorgfalt, mit der sie ihn als lebendiges Wesen, als arbeitendes Individuum oder als sprechendes Subjekt zu definieren versucht, signalisiert nur für die schönen Seelen das schließlich wiederbekommende Jahr eines menschlichen Reiches» (410 f.). «Prosaischer» und «weniger moralisch» ist hingegen nach Foucault die Tatsache, dass hier nur eine «empirisch-kritische Reduplizierung» des Menschen in Arbeit, Natur und Sprache stattfindet, in der der Mensch seine eigene Endlichkeit zur Geltung bringt.

In der Leere des verschwundenen Menschen zu denken, bleibt nach wie vor ein un abgeschlossenes, vielleicht auch ein nicht abschließbares Projekt. Denn auch wenn das Verschwinden an die Rettung eines neuen, anderen und radikaleren Denkens gebunden war, kann man heute mit Verlaub sagen, dass das «anthropologische Vorurteil» nicht ausdiskutiert ist, zumal das geologische Zeitalter des *Anthropozäns* erneut danach fragt, in welcher Weise der Mensch als eine natur- und erdverändernde Größe zu betrachten ist. Dies ist allerdings nicht einer postmodernen Vergesslichkeit geschuldet, dass wir von einer vermeintlichen Rückkehr oder Wiederkehr des Menschen sprechen müssten. Der Mensch ist niemals weg gewesen.⁸² Foucault erträumte sich ein Verschwinden, was nie wirklich stattfand, um freier denken zu können. Das ist das postmoderne Erbe, was viele Wissenschaftler:innen in unterschiedlicher Weise angetreten sind. Es mag daher einer Ironie des intellektuellen Schicksals geschuldet sein, dass Jesus als anthropologisches Paradigma eines neuen Menschen immer dann wiederkehrt, wenn vom Verschwinden des Menschen erzählt wird. Aus Sicht der Philosophischen Anthropologie, wie sie in Deutschland mit Helmut Plessner initiiert worden ist, lässt sich mit Recht behaupten, dass der Mensch niemals weg gewesen ist, sondern allenfalls sehr beflissentlich und klug contra-anthropologisch totgeschwiegen wurde.⁸³

82 Vgl. Hannes Bajohr (Hg.): *Der Anthropos im Anthropozän. Die Wiederkehr des Menschen im Moment seiner vermeintlichen endgültigen Veranschiedung*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter 2020.

83 Vgl. hierzu Hans-Peter Krüger: *Zwischen Lachen und Weinen. Bd. 1. Das Spektrum menschlicher Phänomene*. Berlin: Walter de Gruyter 1999, S. 25: «Ich greife auf Plessner nicht nur zurück, weil ich ihn problemgeschichtlich für die große, völlig unterbewertete Alternative zu Heidegger halte, sondern vor allem, weil er systematisch eine neuartige Weise des Philosophierens mit und über den Menschen entworfen hat, die noch immer den Kern unserer heutigen Problemlage trifft. Plessner kommt das Verdienst zu, die Philosophische Anthropologie in ihrer ganzen Anlage als die produktive Kritik am Dualismus und gleichzeitig am Nihilismus konzipiert zu haben. Dies macht ihn zu unserem Zeitgenossen, der besser: uns zu seinen Nachfahren.» In einigen literatur-philosophischen Konstellationen wird uns daher Plessners Philosophische Anthropologie begleiten und wichtige Impulse liefern, um begriffliche Übergänge, z. B. zwischen figura/persona im 17. Jahrhundert, aus der Perspektive des 20. Jahrhunderts zu präzisieren (vgl. insbesondere Kapitel 4.3).

Auch Foucaults eigene Forschung – der postmodernen Verabschiedung vom Menschlichen zum Trotz – bezeugt bis zum Schluss, dass sein Weg von den großen Institutionen und Formen der Macht im Großen und zu den kleinen Formen der Mächte im Subjekt, seiner Hermeneutik, seiner Sorge um sich selbst, führt. Stets war er auf die Gegenwart fokussiert, doch nutzte er gerade die Geschichte, um die Strukturen, in denen er selbst lebte, besser verstehen zu können. So sehr Foucault versuchte, sich vom Menschen wegzubewegen und den Begriff des Menschen in seinen Kategorien und Sprachspielen fallenzulassen, so sehr zog in die Magie der unbesetzbaren Lücke an, um in ihr besser forschen und besser leben zu können. Dieses Fragen nach dem Verschwinden von transzendentalen Signifikaten und seiner möglichen Substitution gehorcht einer Supplementenlogik, die auch Derrida umhertrieb. Wie für viele andere postmoderne Denker:innen gilt auch hier: Einzig die Suche nach einer neuen Sprache konnte Abhilfe schaffen, auch wenn dies mit einem Poetisieren des philosophischen Sprechens einherging und notwendiger Weise zu einem Ausschluss aus vielen anderen akademischen Diskursen führte.

Nach dem Ursprung des Verschwindens des Menschen zu fragen, lässt uns zurückkehren zum Baum der Erkenntnis, der Genesis von Adam und Eva, ihrer Vertreibung aus dem Paradies, wo der *anthropos* keinen Platz mehr hatte, nachdem er allen Dingen Namen gegeben hat. Auf einmal befand er sich ausgeschlossen vom göttlichen Diskurs, ein Exilierter. Es war die Geburt des Menschen aus seinem Exil heraus, das keine Hoffnung auf Rückkehr ließ – außer durch den Tod. Vielleicht hatte Foucault genau dies im Sinne: ein zweiter Tod, ein zweites Exil, nicht durch Gott, sondern durch sich selbst, ein aus seiner eigenen Welt Vertriebener, um die Welt ohne sein «anthropologisches Vorurteil» zu verstehen und beschreiben zu können.

Auerbach hingegen schrieb über den literarischen Menschen aus dem tatsächlich gelebten Exil. Aus dieser Position heraus ging es ihm nicht darum, das Vorurteil *philosophisch* aufzulösen, sondern *philologisch* zur Darstellung zu bringen mithilfe der Literaturen, die ihm unmittelbar zugänglich waren. Philologie war für ihn ein *ernstes* Unterfangen, weil es um nichts Weniger ging als das *Sein im Jetzt* angesichts einer möglichen Auslöschung der Zukunft.

2.2 Von der biblischen Typologie zur literarischen Figuralogie

Auerbachs Verständnis von *figura* wird uns in unbekannte theologische Tiefen der Biblexegese führen. Dort verbleiben wir allerdings nicht allzu lange. Unser Ort der Lektüre – genauso wie derjenige Auerbachs – ist der literarische und philosophische Text, der zwar auch zeitlich strukturiert ist, aber eine andere Zeitrechnung als die Heilige Schrift voraussetzt. Dabei werden sowohl die Kategorien des

Alten und des Neuen als auch von Ursache und Wirkung eine wichtige Rolle spielen. Die Frage, die es zu klären gilt, lautet, ob Auerbach ein *literarischer Fatalist* war.

Um diese Frage zu beantworten, kehren wir zu jenem französischen Universalgelehrten zurück, der als *passionierter Leser*, sein Leben aufgeben möchte, um genauso zu leiden wie die weiblichen Figuren in den Romanen von Samuel Richardson. Denis Diderot Lobrede auf diese psychologische Mimikry ist nur eine sehr höfliche Entschuldigung für die Tatsache, dass er selbst zwar die Kunst des Verlebendigen durch Leiden und Lieben schätzt, aber niemals auf dieselbe Art und Weise hätte schreiben können. Dafür ist er bereits zu kunstkritisch, naturphilosophisch, materialistisch und ironisch, um leidende Frauen-Figuren zu erfinden, die zum Mitleiden animieren. Nach Jacques dem Fatalisten wirkt die *Éloge* wie reiner Hohn. Es war Laurence Sterne, den Diderot verehrte, wie sonst hätte er ein Drama schreiben können, das auf dem Weg zu einem Roman ist, sich aber in Abschweifungen verliert und dadurch die Erzähltheorie erfindet.

Man kann *Jacques le fataliste et son maître*,⁸⁴ einen Text, an dem Diderot mehrere Jahre gearbeitet hat und der posthum erschienen ist, sicherlich als Theorie der Gattung des Romans lesen. Wenn man jedoch von den Bedingungen der Möglichkeit des Erzählens im Allgemeinen spricht, wird man der Anwendungsbreite dieses Textes gerechter. Die hybride Collage aus dramatischem Szenenwechsel, Wechselrede der Figuren, Regieanweisungen von einem extra-heterodiegetischen Erzähler, der sich oft als homodiegetischer entpuppt, wirkt wie ein Archiv von unterschiedlichen Stilen des Erzählens, die zusammenkommen, um nicht von Figuren in einer Welt zu erzählen, sondern das Erzählen selbst aufzuführen. Denn nichts anderes tun diese Figuren, insbesondere Jacques: Sie erzählen. In *medias res* wird er von seinem Herrn aufgefordert, eine Geschichte zu erzählen. Dabei ist die Motivation des Erzählens – getarnt als Fortuna – ein immer wiederkehrender Satz, der das Erzählen eigentlich tilgt bzw. sinnlos erscheinen lässt, denn: Alles steht schon geschrieben, alles ist bereits Text von einem anderen Text, Regel abgeleitet von einer anderen Regel, Gattung, die eine andere Gattung beerbt hat. Am Ende entpuppt sich der gesamte Text als eine «Herausgeberfiktion»⁸⁵. Der Autor ist kein Autor, sondern Kompilierer und Übersetzer eines gefundenen Textes, Überlieferung einer anderen Überlieferung und damit nicht frei von den Vorwürfen des Plagiats (284). Warum also noch erzählen?

⁸⁴ Denis Diderot: *Jacques le fataliste et son maître*. In: ders., *Œuvre complètes de Diderot*, Tome sixième, par J. Assézat. Paris: Garnier frères 1875, S. 9–287. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

⁸⁵ Vgl. Uwe Wirth: *Die Geburt des Autors aus dem Geiste des Herausgebers. Editoriale Rahmung um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul, E.T.A. Hoffmann*. München: Fink 2008.

Jacques, der Diener, hat einen Eigennamen, er wird damit individualisiert und personalisiert. Der grammatische Marker dient als mentales Modell einer Figur, die wir vor uns sehen. Sie spricht. Das genügt uns. Sein Zuhörer, sein Herr, bleibt hingegen anonym, ohne Namen, ein Stereotyp eines Romans, in denen einst *Pikaro*-Figuren Protagonisten waren. All diese Figuren kommen aus einer Gattung, die sich selbst überholt hat. Diderot erweckt sie zu neuem Leben, aber als Figuren anderer literarischer Figuren, die bereits ihr fiktional ausgestaltetes Leben ausgehauert haben. Im Zeitalter empfindsamer Romanfiguren leidet man mit ihnen, aber man lacht nicht über sie. Hier nun treten Figuren auf, die Meta-Figuren sind, weil sie ihre Genesis als literarische Figuren reflektieren. Die Figuren unterwerfen sich ihrem *Gesetz der Gattung*⁸⁶ und entwickeln eine Methode, wie sie dieses Gesetz außer Kraft setzen können. Nun ist es Jacques, der eine Liebesgeschichte erzählen will, abschweift und andere Erzählungen einbaut. Auch andere Figuren ergreifen ihre Möglichkeit und werden zu Erzählern in der Erzählung.⁸⁷

Damit jedoch nicht genug: Es schaltet sich noch eine andere Stimme ein, ein externer Erzähler, der eine Kommunikationssituation mit dem impliziten Leser herstellt. Eine metadiegetische Ebene eröffnet sich. Zwischen Abschweifung und Ökonomie der Handlung wird das Romanschreiben dramatisch verhandelt («La vérité, la vérité ! – La vérité, me direz-vous, est souvent froide, commune et plate.», 43). Oft auch in der Maske von Jacques inszeniert diese Stimme sich als unbeteiligter Beobachter, der seinen Figuren zuhört, zusieht und ihre Geschichte zum Teil richtigstellen will (179 f.). Sie ist diejenige Instanz, die über den Garten der Pfade, die sich verzweigen wacht und verloren gegangene Stränge wieder

⁸⁶ Vgl. zu dieser Formulierung Jacques Derrida: *La loi du genre*. In: ders., *Parages*. Paris: Galilée 1986, S. 249–287.

⁸⁷ Beispielsweise in der Figur der Wirtin, die als Erzählerin eine weitere Geschichte einschleibt. Der Herr kritisiert sie: «Notre hôtesse, vous narrez assez bien ; mais vous n'êtes pas encore profonde dans l'art dramatique» (160). Er kennt sich mit der Rhetorik der Erzählkunst aus und versucht, ihre Erzählung daran zu messen. Dabei versucht er, gerade ihren Figuren einen bestimmten Charakter angedeihen zu lassen, damit sie ihre Zuhörer überzeugt: «Quand on introduit un personnage sur la scène, il faut que son rôle soit un» (ebda.). In der Maske seiner Figuren trägt Diderot seine Thesen einem Publikum vor. Die Wirtin hingegen erklärt: «Je ne connais ni bossu ni droit : je vous ai dit la chose comme elle s'est passée, sans en rien omettre, sans y rien ajouter» (ebda.). Schließlich schaltet sich der externe Kommentator ein, der die Erzählung der Wirtin erweitert und korrigiert bzw. plausibel werden lässt (162). Es ist ein Kampf um die Plausibilisierung der Erzählung: Real ist das, was geglaubt werden kann; geglaubt werden kann nur das, was plausibel erscheint: Einheit der Figur, Konsequenz der Handlungen. Es geht immer wieder um die Variationen der Möglichkeiten des Erzählten.

aufgreift (89). Sie ist der Gesprächspartner des impliziten Lesers, dem ständig eine bestimmte Art und Weise des Lesens unterstellt wird (68 ff.).⁸⁸ In einigen Passagen nimmt der Kommentator Fragen an den Text voraus (71f.). In einigen Passagen kommt es zum Streit zwischen beiden Parteien (53f.) oder aber sie üben in Übereinstimmung miteinander gleichzeitig Kritik am wahrhaftigen Erzählen (59). Wer ist Herr und wer ist Knecht? Wer beherrscht hier wen? Auf einmal ist es der Erzählende selbst, der sich hintergangen fühlt, als ob er nur ein Automat wäre («Lecteur, vous me traitez comme un automate, cela n'est pas poli»): «Il faut sans doute que j'aïlle quelquefois à votre fantaisie ; mais il faut que j'aïlle quelquefois à la mienne, sans compter que tout auditeur qui me permet de commencer un récit s'engage d'entendre la fin» (71). Es geht darum, bestimmten Konventionen des Erzählens Folge zu leisten. Nach dem *Gesetz der Gattung* kommt das *Gesetz des Erzählens*. Das Paradigma Herr/Knecht, Erzähler/Zuhörer, Autor/Leser ist reziprok zu verstehen: Jeder Zuhörende dient dem Erzählenden und jeder Erzählende gehorcht dem Zuhörenden. Hat man einmal angefangen zu erzählen, kann man sich aus diesem Verhältnis nicht entwinden. Man bleibt dem Gesetz von Erzählen und Zuhören verpflichtet. Ein unausgesprochener Vertrag wird zwischen beiden Parteien geschlossen.

Jacques als Erzähler reflektiert immer wieder den Zwist zwischen der Wiedergabe von Ereignissen und ihrer Wahrhaftigkeit. Die anthropologische Dimension des Erzählens als Form des gesellschaftlichen Miteinanders wird hier verhandelt, indem das mündliche Gespräch und die Genese von literarischen Erzählungen ineinandergreifen. Daher gibt die Stimme zu bedenken: «Il est bien évident que je ne fais pas un roman, puisque je néglige ce qu'un romancier ne manquerait pas d'employer. Celui qui prendrait ce que j'écris pour la vérité serait peut-être moins dans l'erreur que celui qui le prendrait pour une fable» (21). Der Romanschriftsteller muss die Wahrhaftigkeit seines Textes mit dem stützen, was jenseits von Wahr und Falsch ist und das kann für diesen Erzähler nur der Fatalismus einer Ursache-Wirkung-Relation sein, die Personen und Handlungen – so stark miteinander verbindet (106), dass sie kaum mehr voneinander zu unterscheiden sind. «Très fâcheux de ne savoir jamais où l'on va» (123), ist das Lösungswort für ein Erzählprinzip, das den Charakter einer Figur als notwendige Bedingung ansieht, um bestimmte Handlungsabläufe, d. h. die Kausalität bestimmter Erzählstränge, plausibel zu machen (122). Bei Jacques handelt es sich um einen bizarren Charakterzug, den er von sei-

88 In diesem Fall betrifft dies das Für-Wahr-Halten der Charakterdarstellungen von Figuren: «Voilà, me direz-vous, deux hommes bien extraordinaires ! – Et c'est là ce qui vous met en défiance. Premièrement, la nature est si variée, surtout dans les instincts et les caractères, qu'il n'y a rien de si bizarre dans l'imagination d'un poète dont l'expérience et l'observation ne vous offrissent le modèle dans la nature.»

nem Großvater vererbt bekommen hat, nämlich sich nicht zu wiederholen. Erneut werden Person verstanden als die Summe aller Charaktermerkmale einer Figur und Ereignis miteinander verflochten. Ereignis und Figur bedingen sich gegenseitig. Porträts, die Ähnlichkeit mit dem Original suggerieren, stellen keinen wirklichen Menschen dar. In einem Wort oder nur einer Geste enthüllt sich hingegen der gesamte Charakter eines Menschen.⁸⁹ Nicht anders hat es Auerbach formuliert. Moral ist rückführbar auf eine Ästhetik des Körperlichen und Materiellen (264), die sich im habitus niederschlägt und von einer Maschine nicht unterschieden werden kann. Die Theologen haben es erfunden, die Soziologie hat es übernommen.⁹⁰ Diderot erfindet mit seinem Fatalisten eine materialistische Sicht auf Figur und Mensch, die Roman und Leben zusammenführen. Ob mit Figuren in Romanen Menschen gemeint sind, die wirklich leben, ist hier nicht von Interesse, denn wer sagt uns, dass die Menschen im wirklichen Leben nicht Automaten sind?

Allerdings ist dies nicht die einzige Quintessenz des Fatalismus eines Jacques. In den Dialogen mit seinem Herrn wird die Dialektik zwischen Gehorchen und Befehlen offensichtlich: «Monsieur, commandez-moi tout autre chose, si vous voulez que je vous obéisse» (172).⁹¹ Befehlen heißt Normen setzen, heißt Gattungen nach Regeln zu ordnen, heißt – in letzter Konsequenz – der Erzählung keinen Raum mehr für Innovationen lassen. Auf der Ebene der homodiegetischen Erzähler tobt

89 Auch das ist ein intertextueller Kommentar auf pikareske Figuren des Barock. Man erinnere sich beispielsweise an Leo Spitzers Aufsatz zur Physiognomie eines alten Priesters in Quevedos *Buscón*, in der die Figur von oben nach unten minutiös seziiert wird, bis die Physiognomie zum Vorschein kommt. Beschreibung der äußeren Gestalt und des Charakters fallen zusammen. Durch die übertriebenen Vergleiche wirkt die Figur wie eine Karikatur. Schließlich bündelt ein einziges Sprichwort die Gesamterscheinung. Dieses diene ganz offensichtlich einer Ökonomisierung des Erzählten, um Abschweifungen zu vermeiden und die Erzählung für Zuhörenden zu kürzen, da sie immer noch auf ihr auditives Gedächtnis angewiesen sind. Vgl. Leo Spitzer: Zur Kunst Quevedos in seinem *Buscón*. In: Helmut Heidenreich (Hg.): *Die pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*. Darmstadt: WBG 1969, S. 40–60. Dass ein Charakter auf ein Sprichwort reduziert werden bzw. bloß eine Entfaltung eines Sprichworts sein kann, bezeugen noch moderne Autoren wie August Strindberg in seiner autobiographischen Schrift *Inferno* im Epilog, wo es heißt: «Das also mein Leben: ein Zeichen, ein Beispiel, um anderen zur Besserung zu dienen; ein Sprichwort, um die Nichtigkeit des Ruhmes und des Gefeiertwerdens darzutun; ein Sprichwort, um die Jugend darüber aufzuklären, wie sie nicht leben soll; ein Sprichwort ich, der sich für einen Propheten hielt und, enthüllt, wie ein Prahler dasteht.» Vgl. August Strindberg: *Inferno*. Berlin: Hyperionverlag 1919, S. 265.

90 Vgl. Tom Sparrow: *A History of Habit: From Aristotle to Bourdieu*. Lanham: Lexington Books 2013.

91 Die vermeintliche Rezeption der Herr-Knecht-Dialektik durch Hegel in seiner *Phänomenologie des Geistes* ist immer noch Gegenstand der Forschung. Vgl. Nina Birkner: *Herr und Knecht in der literarischen Diskussion seit der Aufklärung*. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2016, S. 79 ff.

ein Kampf zwischen Wollen und Handeln. Dieser Kampf wird zum Kampf um das Erzählen selbst. In der Geste des externen Kommentators, der das Geschehen moderiert, ist bereits klar, dass nicht alles erzählt wird, was erzählt werden kann, weil das Vergessen bereits am Ursprung der Geschichte arbeitet (135). Sowohl auf der Ebene des Herausgebers als auch auf der Ebene des Erzählers Jacques wird die Selektion – die Wahl als Auswahl – zum treibenden Motor des Geschichten-Erzählen-Könnens. Das Entscheidende beim Erzählen, das, was den Fatalismus ausmacht, dasjenige, was fatal ist, ist das Fatum, eine Wahl treffen zu müssen, d. h. sich zu entscheiden. Die Selektion des Möglichen bedingt und bestimmt das Schicksal des Verwirklichten. Daher kennzeichnet Jacques seine Form des Erzählens als eine Art von Diät (181f.). Das Volk muss hungern, man darf es nicht mit Schauspielen unterhalten. Man könnte es auch anders formulieren: Zurückhalten und Abschweifen füttert sie gezielt mit Nahrung, die den Appetit nur weiter antreibt – auch den eigenen mit dem Erzählen fortzufahren. Das mündliche Erzählen ist also die Kunst des Auslassens und Abschweifens, von dem, was «oben bereits geschrieben steht»:

car quoique tout cela vous paraisse également possible, Jacques n'était pas de cet avis : il n'y avait réellement de possible que la chose qui était écrite en haut. Ce qu'il y a de vrai, c'est que, de quelque endroit qu'il vous plaise de les mettre en route, ils n'eurent pas fait vingt pas que le maître dit à Jacques, après avoir toutefois, selon son usage, pris sa prise de tabac : «Eh bien ! Jacques, l'histoire de tes amours ?» (31)

Mündlichkeit und Schriftlichkeit werden gegeneinander ausgespielt. Das bereits schriftlich Fixierte – Jacques' Formel referiert auf das biblische Zitat aus dem Neuen Testament, das Jesus gebraucht – eliminiert die Möglichkeit zu erzählen, denn es spielt keine Rolle, welche Wahl man trifft, um mit seiner Geschichte zu beginnen, alles ist bereits vorherbestimmt, weil es aufgeschrieben und damit – in Vorwegnahme der Auerbachschen Formel – *erfüllt* ist. Jesus spricht und handelt dennoch. Aber nicht, weil alles bereits geschrieben steht, sondern damit sich die Schrift erfüllt. Übernimmt Jacques damit nicht das Erbe seines niedrigen Kumpanen, dem *Pikaro der Juden*, der Familie und privates Leben aufgibt, um seinem Herrn zu dienen?

Die Simulation des mündlichen Erzählens in einer doppelbödigen Kommunikationssituation mit zwei Bühnen und vier Figuren, die sich mit ihrer Rede wechselseitig konstruieren, weil die eine Figur immer schon die Regeln der jeweils anderen bricht, um das Erzählen in Gang zu halten, ist eine Häresie gegen die Maxime des ultimativen Textes, der bereits geschrieben steht. Es ist das Gedächtnis des aktuell Zuhörenden, der die Erzählung neu und anders deutet, weil er sie wie einem Palimpsest neu ordnet, Dinge vergisst, zurück zum Anfang muss, selbst abschweift, wenn er zuhört, weil er mögliche neue Wege in der Erzählung geht, die ihm der Erzähler andeutet, aber nicht erfüllt, weil er das Ende aufschiebt.

Jede Linie der Abschweifung konstruiert neue Schleifen, die nichts anderes tun als eine Karte des lesenden/zuhörenden Gedächtnisses zu entwerfen.⁹² Was wäre der Erzähler und Prediger Jesus ohne seine Gefährten, ohne seine Jünger? Sind sie nicht wandelnde Zeugen seiner gesprochenen Rede?

Die Formel – «la chose qui était écrite en haut» – erteilt Herr und Knecht, Zuhörendem und Erzählendem, Leser und Autor/Herausgeber eine Absolution, die eigentlich undenkbar ist: Die Heilige Schrift als wirkmächtigste Erzählung begründet durch eine Instanz mit unabdingbarer Autorität besagt, dass jedwedes irdische Leben keine Bestimmungen mehr zu suchen oder zu finden hat, denn es erscheint zu jeder Zeit an jedem Ort immer schon als das, was es war und sein wird. Nichts kann diesem Leben zustoßen, was ihm nicht schon mehrere Male auf dieselbe Weise zugestoßen ist. In der linearen Abfolge des aufgeschriebenen Textes gibt es keine Alternativen. Das werden die Erzählexperimente des Romans im 20. Jahrhundert nachholen.

Bei Diderot ist es der Herausgeber der Manuskripte, der die letzte Autorität eines Textes ist, von dem der Leser nicht weiß, wann die dargestellten Geschichten begonnen haben und ob sie enden werden. Der Autor hat Passagen vergessen, seine Erzähler als Figuren schweifen ab, der Herausgeber selektiert. Nur Jacques wird angehalten weiterzuerzählen, obwohl er weiß, dass es keine Optionen mehr gibt. Der Antrieb dieser Lust am Zuhören und Lesen, von dem, was Erzähler zu erzählen hat, besteht in der unbefriedigten Lust, nicht zu wissen, was dort oben (en haut) geschrieben steht (était écrite). Diese Formel, verpackt in der ironischen Allusion eines Diderot, hineingelegt in den Mund einer pikaresken Meta-Figur, bedeutet *alles* und zugleich *nichts*, denn wer weiß schon, was dort oben geschrieben steht, vor allem dann, wenn es aus dem Mund eines Menschen ohne Stand und Bildung, einer *niedereren* Figur, kommt. Niemand besitzt die Autorität die Schrift zu entschlüsseln, wenn man nicht *glaubt*. Das ist eine theologische Maxime, die Augustinus begründen wird. Von diesem Standpunkt aus werden alle Hierarchien aufgehoben. Die theologische Maxime wird zur Maxime der Literatur: Der *Herr der Schrift* ist nur derjenige, der zugleich *Diener des Erzählens* ist. Jacques ist der Verkünder eines *neuen* Testaments. Der Herausgeber dient letzten Endes seinen zukünftigen Leser:innen, der Autor der Manuskripte dient seinen erzählenden Figuren, und die Figuren dienen in einer endlosen Schleife nur der

92 Vgl. Patricia A. Gwozdz: How to Make a Making Of: Becoming-Novel in Denis Diderot's «Jacques the Fatalist and His Master». In: Elizabeth Bonapfel/Alex Henning (Hg.): *Emerging Possibilities*. Leiden: Brill 2023 (im Erscheinen).

Erzählung selbst. Die gekrümmte Linie bleibt «curve of life»,⁹³ Leben als Bewegung in Form der Spirale.⁹⁴

Abschließend ließe sich also sagen: Wenn von Figuren erzählt wird, interveniert auch immer ein Erzähler als Figur – in allen narratologischen Variationen, die man beschreiben kann –, sodass die Erzählung selbst als Figur erscheint. Ich möchte diese wechselseitige Relation von *Figur als Erzähler* und *Erzählung als Figur* mit dem Begriff der *ErzählFigur* belegen. Dies klingt schon fast zu simpel, um all den narratologischen Gepflogenheiten gerecht zu werden, die eine Wissenschaft von der Figur geschaffen haben, die weitaus komplexer ist, als die hier ausgehend von Diderot entwickelte. Diese Spirale markiert einen wesentlichen Umschlagpunkt von der biblischen zur literarischen Typologie, die Diderots Fatalist eindrucksvoll zur Darstellung bringt. Fragen wir also danach, welcher Fatalismus sich bei Auerbach zu erkennen gibt.

2.2.1 Lesarten von *figura* zwischen Bild, Text und Sakrament

Blicken wir zunächst auf die Gliederung des «figura»-Aufsatzes. Auerbach argumentiert in drei aufeinander aufbauenden Teilen: a) philosophisch, b) theologisch und c) literaturhistorisch. Im Wechsel zu Dante ereignen sich schließlich zwei Übergänge: a) von der begriffshistorischen Rekonstruktion zur literaturwissenschaftlichen Interpretation und b) von der theologischen Typologie zur literarischen Figuraldeutung. Diese Übergänge werden im Fokus unserer Lektüre stehen, da sie wichtige Inhaltspunkte liefern, wie man von der biblischen Typologie zur

93 Vgl. Theodore Andrea Cook: *The Curves of Life. An Account of Spital Formations and their Application to Growth in Nature, To Science and To Art*. London: Constable 1914. Vgl. hierzu auch die Kapitel 3.5 und Corollarium VII.

94 Nichts stellt die narratologische Dimension der Erzählung als Figur so explizit dar, wie die geschwungene Linie in Laurence Sternes *Tristram Shandy*. Georges Poulet schreibt in seinem Buch über die Metamorphosen des Kreises von der Renaissance bis zur Moderne, dass diese Interpretation der *figura serpentina* in Analogie zum freien Denken gelesen werden kann. Der Romanheld verweigert sich der Kreisanordnung seines Lebens. Stattdessen bleibt es eine «Hieroglyphe ohne Bedeutung», ein «Gekritzel», eine «nichtssagende Geste». Vgl. Georges Poulet: *Metamorphosen des Kreises in der Dichtung*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1988 [1961], S. 86. Ob diese Geste der zeichnenden Hand, die in den geschriebenen Text und die gesetzten Buchstaben hereinbricht, wirklich ohne Bedeutung ist, mag angezweifelt werden. Denn jede Negation von Bedeutung baut auf demjenigen auf, was positiv als Bedeutendes bereits gesetzt ist. Es eröffnet sich die Frage nach einer Intentionalität im Denken, im Schreiben und im Erzählen, auch wenn die Linie sich krümmt, abweicht und auch ausweicht: wer oder was weicht wovor oder vor wem zurück? Wer oder was bedingt das Zögern vor der nächsten Bewegung?

literarischen kommt und wie dieser Wechsel in der weiterführenden literaturtheoretischen Forschung modifiziert worden ist.

Die Begriffe «*figere, figulus, fctor, effigies*» bezeichnen nach Auerbachs Rekonstruktion allesamt ein «plastisches Gebilde», ein Lebend-Bewegtes, Unvollendetes und Spielendes.⁹⁵ Insbesondere die Referenz auf Lukrez' Tanz der Atome, des «*simulacrum*» und die semantisch verdichtete Beziehung zum Materiellen bzw. der Materie sowie der Hinweis auf den Wortursprung zum «Schema» gilt als oft zitierte Textstelle insbesondere in der Rhetorik des Bildlichen/Visuellen sowie der phänomenologischen Bildwissenschaft.⁹⁶ Die von Auerbach konstatierte «ererbte Vielfalt», die «*figura*» selbst als ein plastisches Gebilde auszeichnen soll (63f.), gilt Vertreter:innen dieser Forschungsrichtung als Anhaltspunkt, um die eigenen theoretischen Vorlieben weiter auszubauen. An dieser Stelle möchte ich nur einige wichtige Schlaglichter dieser Forschungspositionen vorstellen.

Gottfried Boehm hat sich beispielsweise sehr intensiv mit den Gemälden von Henri Matisse beschäftigt und anhand seiner Bildanalysen die Begriffe «*Figur und Figuration*» weiterentwickelt.⁹⁷ Die Reduktion von Dingen und Figuren auf Zeichen, Form und Farbe und ihre Verwandlung in eine «*figurative, girlandearartige Arabeske*» sind Kennzeichen dieses Malstils. Dabei geht es ihm ausschließlich um die Beweglichkeit der Linie selbst, um ihre Fähigkeit «*verwandelnd dazwischenzutreten*».⁹⁸ Wie im Topos des Schachbretts wird die *Figur-Grund-Relation* zu einem abgrenzbaren und abgegrenzten «*Diesda*» aufgelöst, das einen «*Vorgang der Überschreitung jeglicher Art von Figur, die Metamorphose zur Figuration*» darstellt. Matisse verlagert «*das Ausdruckshafte von der Figur über die*

95 Vgl. Erich Auerbach: *Figura*. In: ders., *Gesammelte Aufsätze zur Romanischen Philologie*. Bern, München: Francke 1967, S. 55–92, S. 62f. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

96 Vgl. hierzu die beiden Sammelbände Gottfried Boehm/Gabrielle Brandstetter/Achatz von Müller (Hg.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*. München: Fink 2007; sowie Gabrielle Brandstetter/Sibylle Peters (Hg.): *De figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*. München: Fink 2003. Zum «*figura*»-Begriff ausgehend von seiner rhetorischen und philosophischen Bedeutung vgl. Caroline Torra-Mattenklott: *Poetik der Figur. Zwischen Geometrie und Rhetorik: Modelle der Textkomposition von Lessing bis Valéry*. Paderborn: Fink 2016. Zur Entwicklung des rhetorischen Figuren-Begriffs im Kontext eines «*rhetorical turn*» in den Literaturwissenschaften sowie der angloamerikanischen wie auch französischen Literaturkritik siehe der ausführliche und kritisch kommentierende Artikel von Andrea Deciu Ritivoi und Richard Graff: *Rhetoric and modern literary theory*. In: Ulla Fix/Andreas Gardt/Joachim Knappe (Hg.): *Rhetorik und Stilistik/Rhetoric and Stylistics. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung/An International Handbook of Historical and Systematic Research*, 1. Halbband, Band 1, Berlin, New York: Walter de Gruyter 2008, S. 944–959, hier S. 945.

97 Gottfried Boehm: *Ausdruck und Dekoration. Die Verwandlung des Bildes durch Henri Matisse*. In: ders.: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin: Berlin University Press 2008, S. 188.

98 Gottfried Boehm: *Ausdruck und Dekoration*, S. 189f.

Figuration auf die Ganzheit der Bildfläche» (190). Figur und Grund gehen ineinander über, die Tiefe des Bildes wird durch ein reines Flächengebilde ersetzt, sodass die Art und Weise der *Texturieren* selbst zur Geltung kommt. Der Ausdruck ist damit nicht mehr auf die körperliche Figur beschränkt, sondern bezeichnet auch das Beiwerk. Mehr noch: die «ikonische Struktur», so Boehm, wird selbst zum Ausdruck, denn im Zentrum steht die Figuration als «Übergangsobjekt» (191).

Für Boehm ist Matisse ein paradigmatischer Fall für eine bestimmte Form der Selbstreferentialität in der Malerei. Seine Ornamente sind nichts anderes als «Explikationsformen des Figurativen», weil sich die Figur der Ornamentalisierung fügt, während diese wiederum «figuriere».⁹⁹ Figur und Kontur verschmelzen durch die arabeske Linienführung zu einem «figurativen Fluss», der sich zu einem «energetischen Feld» ausdifferenziert (44). Selbst noch in der abstrakten Malerei sieht Boehm daher Bezüge zum Figurativen. Dort wird sie vor allem durch «metrische Parameter» von Zahlenverhältnissen hergestellt, indem die Relikte des Gattungssystems Malerei – Historie/Handlung, Körper/Akt/Porträt, Landschaft, Ding/Stillleben – getilgt werden. Auf diese Weise entsteht ein Spiel mit dem «ikonischen Repertoire», aus dem sich visuelle Modelle herauskristallisieren.

Figuration kann aber auch in Bezug auf den Betrachter gedacht werden, der in das Betrachten des Bildes die Kategorie der Zeit mit einbringt. Boehm beschreibt dies wie folgt: Während des Betrachtens individualisiert sich die «Zeit der Figuration», sodass zwei unterschiedliche Zeitstränge zusammenwachsen: ein «werdendes Gewesensein», in dem sich Vergangenheit und Zukunft simultan vollziehen (50). Etwas als Grund überhaupt identifizieren zu können, kann man nur, wenn sich «etwas» auf der weißen Leinwand «konfiguriert» (52). In Boehms Matisse-Interpretation ist «figura» stets als «komplexe Konstellation» zu verstehen: «Die Konfiguration ist eine der Figuration inhärente Möglichkeit. Erst wenn anerkannt wird, dass sich das Figurieren mit der Struktur des Bildes selbst verschränkt, kommt sein wirklicher Status zur Geltung» (35). Diese Form der Verschränkung gehorcht einer Logik der «Kontraste», einer Bewegung des Differentiellen und nicht des Identischen. Figuration ist ein «visuelles Hervortreten von Etwas, eine auf Dauer gestellte Genese, in der ein Dargestelltes plastische Greifbarkeit gewinnt, sich räumlich und bewegungsmäßig ausdifferenziert» (36). Daher ist «figura» – mit Verweis auf die psychologischen Wahrnehmungsexperimente – als «Ort einer Genese des Erscheinens» zu verstehen. Die Beschleunigung und der plötzliche Umschlag zwischen zwei unterschiedlichen Wahrnehmungsmustern ermöglicht eine

99 Gottfried Boehm: Die ikonische Figuration. In: Gottfried Boehm/Gabrielle Brandstetter/Achatz von Müller (Hg.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*. München: Fink 2007, S. 33–54, S. 42. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

«ikonische Verzweigung», die Boehm mit dem Begriff der «Ikonischen Evidenz» belegt (40). Die Überschneidungen mit dem rhetorischen Evidenz-Begriff sind offensichtlich.¹⁰⁰ Die bildwissenschaftlichen Überlegungen gehen hier auf ihre rhetorischen Ursprünge zurück.¹⁰¹

Boehm fügt ihnen jedoch eine wahrnehmungspsychologische und phänomenologische Komponente hinzu.¹⁰² Für ihn spielen sich die Blicke der Evidenz zwischen Sehen und Bezeugen ab. Das «Ich habe gesehen» als Aussage einer Zeugnenschaft

100 Vgl. hierzu der Aufsatz von Rüdiger Campe im selben Band Rüdiger Campe: Aktualität des Bildes. Die Zeit rhetorischer Figuration. In: Gottfried Boehm/Achatz von Müller/Gabriele Brandstetter (Hg.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*. München: Fink 2007, S. 163–182. Campe führt den Unterschied zwischen Bildgebung und Verbildlichung anhand der Differenz von *energeia* und *enargeia* ein, die er anhand der Lektüre von Aristoteles, Quintilian und Diderot entwickelt. In der Lesart Campes verschränken sich in der *evidentia* Wort und Bild durch Verfahren der «Bildgebung», die im Sinne des aristotelischen Begriffspaares *potentialis* und *actualitas* auf Formen des «Inwirklichkeitstretens» von dem einen Zustand in den anderen beruhen (ebda., S. 168). Eine «bildgebende Figur» versteht sich daher als eine «Figuration der gegenwärtigen Wirklichkeit», wobei in Quintilians Deutung der aristotelischen Begriffe eine weitere Wendung hinzugefügt wird: Während *energeia* werdendes Geschehen meine (*potentialis*), eröffnet *enargeia* eine vielschichtige Matrix von «Zeitfiguren» aus Vergangenen und Zukünftigem (ebda., S. 170). Erst die Verschränkung beider Kategorien (*energeia/enargeia*) ermöglicht eine Aktualisierung im «Als-Ob figuraler Gegenwart», die sich wie ein Fächer unterschiedlicher Zeiten auseinanderfaltet. *Bildgebung* stelle etwas vor Augen, *Verbildlichung* jedoch *vergegenwärtige Vergegenwärtigungen*, ein Prozess, den Campe als «Vergegenwärtigungseffekt der *Enargeia*» bezeichnet (ebda., S. 172). Mit Verweis auf Diderots Theatertheorie erweitert er diese Begriffe durch das «tableau», in dem die zeitliche Differenz von vorher und nachher in einem «aufgespannten Jetzt» in Konstellation zu einander treten (ebda., S. 176). Ähnlich der rhetorischen Funktion der Hypophyse entstehe ein «bildhafter Effekt», der die Gegenwart verräumlicht, sodass die Vergangenheit ausläuft und die Zukunft beginnt: Die Szene wird zum Bild, zur «Figur des Bildes» (ebda., S. 177).

101 Vgl. hierzu Jan-Dirk Müller: *Evidentia und Medialität. Zur Ausdifferenzierung von Evidenz in der Frühen Neuzeit*. In: Gabriele Wimböck/Karin Leonhard/Markus Friedrich (Hg.): *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*. Münster: LIT-Verlag 2007, S. 57–81, hier S. 61. Unmittelbare Einsichtigkeit und das zweifelsfrei vor Augen Liegende ist ohne die Prägnanz sinnlicher Wahrnehmung nicht zu haben. Die Kunst des Vor-Augen-Stellens bestehe in einer vermittelten Unmittelbarkeit, d. h. der Aufführung von etwas Fiktivem. Das Augenscheinliche wird in Form einer Als-ob-Struktur von Verlebendigung (*energeia*) und Detaillierung (*enargeia*) fingiert, gerade weil der Gesichtssinn fehlt. In der «demonstratio ad oculus» kristallisiert sich das Bild einer Synthese zwischen «Ganzheit und Differentialität, Statik und Bewegung, Simultanität und Sukzessivität, Unmittelbarkeit und Vermitteltheit» heraus, eine «Fiktion, die Präsenzeffekte» auslöst (ebda., S. 62), wobei diese «Präsenz suggestion» auf die Relationen beider Figuren zueinander angewiesen ist (ebda., S. 63).

102 Gottfried Boehm: *Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Evidenz*. In: Gottfried Boehm/Mersmann, Christian (Hg.): *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*. München: Fink 2008, S. 15–43. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

verbindet sich mit einer beiläufigen Feststellung, die zu einer «unumstößlichen Wahrheit» wird: «Evidenzen versetzen Sachverhalte in die Zeitform der *Gegenwart*. Sie behaupten *Geltung*, indem sie Präsenz schaffen» (14). Das Vor-Augen-Stellen macht aus dem «Augenschein» ein «Augenmaß», indem «man sich ein Bild [macht], das heißt: [man] versichert sich der Realität in einer bestimmten Hinsicht und legt so die Basis für ein angemessenes Urteil» (17). Anders als bei dem rein rhetorischen Effekt, geht es bei Boehm um die anthropologische Zurückverlängerung dieser Urteilsfähigkeit, denn diese Form des Vor-Augen-Stellens ist eine «sinnliche Sicherheit im Umgang mit der Welt» (ebda.). Angelehnt an Husserls Phänomenologie geht es gerade beim philosophischen Staunen um ein Feld, das zwischen «Fraglichkeit und Augenmaß» (18) eröffnet wird, eine Lücke, ein Kontrast, ein Dissens oder eine Spur. Folglich beruht die Bildbetrachtung gerade nicht auf der Wiedererkennbarkeit von Figuren oder Gegenständen, sondern auf dem, was diesem Wiedererkennen vorausgeht. Es ist der Akt, der eine visuelle Differenz setzt: eine wandernde Linie, die sich verformt und weniger etwas bezeichnet als vielmehr etwas «eröffnet»: «Diese Anfang setzende und strukturierende Aktivität, die einen Spielraum eröffnet, darf man – unter beiläufiger Anlage bei Kant – ein Schema in Aktion, das heißt einen *Schematismus* nennen» (19). Ein Bild wird stets unter «Spannung» rezipiert, sodass bereits eine einfache Grundfläche in Beziehung zu der Wahrnehmung unseres Körpers gesetzt wird und damit einen Bezug zur eigenen Körpermotorik herstellt. Dieses wahrnehmungsästhetische Spiel der sinnlichen Körpererfahrung leitet Boehm aus der Etymologie der Intention ab. In Anlehnung an Husserl meint dies ein Heinausstreben des Körperlichen auf etwas hin, dass eine Orientierung der Affekte über wirkende Kräfte herstellt und die Wahrnehmung mobilisiert, nämlich als *Mobilisierung der Wahrnehmung* (20 f.). Diese Form des Orientiert-Seins gestaltet sich wie ein Hintergrund, der sich von einem unbestimmten Kontinuum abhebt. Es gleicht der Erfahrung einer Welt *vor* der Welt in ihren differenzierten Sinnesmodalitäten. Evidenzen sind daher durch eine gewisse Transparenz – die «Nacktheit des Indeterminierten» – gekennzeichnet (22).¹⁰³

Innerhalb dieses Evidenz-Prozesses vollzieht sich schließlich die «Erfahrung der Erfüllung», die nicht sprachlich oder diskursiv strukturiert ist, sondern im

103 Er betont daher, dass sich ausgehend von diesem Begriff eine ganze Metaphorologie entwickeln ließe, die sich auf Evidenzen beziehen: «Öffnungen, Durchblicke, Luzidität, Epiphanien, Resonanzen, Berührungen, gesteigerte Momente und Plötzlichkeit, Glanzlichter, Verschmelzungen, Überwältigungen, Modalitäten der Lebendigkeit und so fort. Sie sind allesamt herausgehoben und zugleich mit einem darin aufscheinenden Grund verbunden, einer spezifischen Temporalität gehorchend» (ebda., S. 23). Dementsprechend ist auch eine Theorie der Evidenz ohne Taktilität nicht denk- noch beschreibbar. Der taktile Sinn schafft erst die «Urvertrautheit» mit den Dingen (ebda., S. 28).

Modus des bloßen *Zeigens* verweilt.¹⁰⁴ Husserls Begriffe der «Deckung» oder «Erfüllung», die Boehm für seine Kunsttheorie fruchtbar macht, sind zwar nicht mit Auerbachs Begriffen deckungsgleich, sie weisen jedoch eine gewisse Ähnlichkeit auf. Bei Husserl spielen diese Begriffe im Rahmen der Logik und Erkenntnistheorie eine Rolle. Boehm nutzt sie, um zu erläutern, dass eine Intention nur vorgestellt werden kann, während das, was vorgestellt wird, in der Erfüllung vor das innere Auge tritt und «als es selbst» erscheint (23).

Auch der französische Kunsthistoriker Georges Didi-Huberman arbeitet mit den Begriffen Auerbachs und wendet sie in seiner Interpretation christlicher Ikonographie an. Anhand des Freskos *Noli me tangere* von Fra Angelico entwirft er eine Theorie des prämodernen Nicht-Figurativen, das er in den unbestimmten roten «Fleckenzonen» bzw. «*figurae*» des Freskos sieht, die sowohl die Stigmata Jesu als auch eine Blumenwiese figurieren.¹⁰⁵ Anstatt Ähnlichkeiten abzubilden erschafft der Künstler ein Feld der Exegese, die nicht dem sakralen Text folgt, um ihn zu deuten, sondern um Bedeutungsspielräume zu schaffen, die die Exegese erneuern. Entgegen der schultechnischen Bezeichnung Panofskys, dass eine Figur in einem Gemälde Träger des Sinns ist, weil sie ein Thema verkörpert und damit eine Geschichte erzählt, zeigen jedoch gerade frühe Bilder wie Fra Angelicos Fresko, dass trotz der Überflüssigkeit des Hintergrundes als reine Dekoration und der formalen Trägerschaft der Handlung durch die Figuren, eine «Defiguration» im Spiel ist, die die Zonen des Unbestimmten erweitern und dadurch die Figuration zwischen *historia* und *figura* changiert. Der Fleck ist der Rest im Blick des Betrachters, der von der *historia* nicht absorbiert werden kann. Als «expekatives» Element stellt es etwas in

104 Emmanuel Alloa hat in seiner differenzierten Lektüre von Aristoteles phantasia-Begriff gezeigt, dass diese Modalitäten des Sich-Zeigens bereits auf die Struktur der «phantasia» zurückgehen, die kein geistiges Vermögen oder einen propositionalen Gehalt meint, sondern nur in einem Netz aus Relationen funktioniert, die in ihr und durch sie als Spielräume des Erscheinens manifest werden. Die Vielfalt der Bezüge ist dabei sehr unterschiedlich: Mal bezieht es sich auf etwas Vergangenes, mal auf etwas Künftiges oder gar Gegenwärtiges. Dabei sind mehrere Kräfte präsent, die die einzelnen Vermögen begleiten, wie man aus der grammatischen Struktur der aristotelischen Sätze herauslesen kann. Dabei verweist das griechische Präfix «pha» auf so unterschiedliche Bedeutungen wie Licht, Offensichtlich-Sein, Erscheinen oder Sich-Zeigen. Daher meint Alloa, dass es sich bei diesem Prozess nicht so sehr um ein explizites Vor-Augen-Stellen handelt, sondern um ein In-Distanz-Treten-Zu oder ein In-der-Schwebe-Lassen. Die Bewegung, in der sich die «phantasia» vollzieht, verweist damit auf die «medialen Bestimmungen von Phänomenalität schlechthin». Vgl. Immanuel Alloa: Phantasia. Aristoteles' Theorie der Sichtbarmachung. In: Gottfried Boehm/Emmanuel Alloa/Orlando Budelacci/Gerald Wildgruber (Hg.): *Imagination. Suchen und Finden*. München: Fink 2014, S. 91–112.

105 Vgl. Georges Didi-Huberman: *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*. München: Fink 1995.

Aussicht, das man erwartet: statt *Repräsentation* also die *Präfiguration* des Mysteriums der Auferstehung. Die Figur gehorcht damit, so Didi-Huberman, einer «Passagenökonomie», weil sie nur noch ein Durchgangsort ist, ein «Trajekt», durch das sich etwas von einem Ort zu einem anderen bewegt und durch diese Bewegungen Labyrinth im Sinne eines «locus translatus» erschafft. Strukturalistisch vorgeprägt spricht er von einer «Materialität des Signifikanten», der nichts bezeichnet, sondern einen Ort markiert, an dem sich etwas ereignet. Je weniger man wiederkennt, desto mehr eröffnet sich Sinnhaftes.¹⁰⁶

Philosophen wie Gilles Deleuze erkunden die Bandbreite der begrifflichen Flexibilität und Kreativität anhand ihrer deskriptiven Gabe, aus Gemälden philosophische Konzepte zu extrahieren. Bei Deleuze ist es der britische Maler Francis Bacon, der im Fokus einer kunstphilosophischen Studie über die «Akrobatik des Fleisches» und seiner Affekte steht.¹⁰⁷ Zwischen Struktur, Figur und Kontur entsteht ein Spiel der Kräfte und Affekte – sichtbar gemacht durch Form und Farbe, begrenzt durch die Kontur, die einer Figuration widerstrebt oder vielmehr den Übergang zur Figuration in Unruhe bringt. Die Produktion des «reinen Figural»¹⁰⁸ geht aus der Extraktion des Figurativen hervor, dem sich das Figural widersetzt, weil es eben nicht in einer Geschichte (die Narration als Hintergrund der Bildgeschichte) aufgeht. Zugleich löst sich die Figur nicht vollständig im Abstrakten auf. Das rein illustrativ Erzählende tritt zurück, damit die materielle Produktionsweise zum Sujet des Bildes werden kann. Durch das Rondell, das die Figuren umgibt, wird ein «Operationsfeld»¹⁰⁹ geschaffen, auf dem man die Sensation des Körpers malerisch vorführt. In diesem speziellen Fall ist es die Bewegung im Stillstand und die Akrobatik des Fleisches, die dabei zu beobachten ist.

Die Bewegungsstudien der Figuren fasst Deleuze in folgenden Prozessen zusammen: die Isolation (Träger = Farbfläche), die Deformation (entsteht wenn der Kopf das Gesicht und der Körper sein Organ verliert) und die Auflösung (die Figur verblasst und vereinigt sich mit der Farbfläche).¹¹⁰ Aus der Komposition

106 Diese Formulierung erinnert sehr stark an die bereits von Roland Barthes vorgestellt Begrifflichkeit der «figure» als Durchgangsort. Er beschreibt das Verhältnis von «discours» und «personnages» als Komplizenschaft, während er den Begriff der «figure» von diesen unterscheidet und als etwas bezeichnet, das zwischen zwei Rollen oder mehreren oszillieren kann, weil es an keine biographische Zeit oder chronologische Abfolge gebunden ist. «Figure» bezeichnet weder einen Diskurs noch eine Person, sondern einen «lieu de passage (et de retour) de la figure». Vgl. Roland Barthes: *S/Z. Essai*. Paris: Éditions du Seuil 1970, S. 105.

107 Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Logik der Sensation*, aus dem Französischen von Joseph Vogl. München: Fink 1995, S. 20.

108 Ebd., S. 9.

109 Ebd.

110 Ebd., S. 42.

aller drei Aspekte wird ein präpikturaler Zustand des Gemäldes ausgedrückt: Es ist ein Übergangsort zwischen dem, was der Künstler machen will und dem, was er tut: die Frage, wie es sich machen lässt.¹¹¹ Jedes neu hinzugefügte Material während des Malens verändert die Art und Weise des bereits auf der Leinwand Figurierten und Fixierten und versetzt es in einen neuen Modus des präpikturalen Figurativen.¹¹²

Friedrich Balke hat in Hinblick auf Simondons Individuationstheorie und die «Existenz des Präindividuellen» sowie der Theorie der Kräfte als ästhetische Theorie bei Deleuze darauf hingewiesen, dass das Interesse des Philosophen in den Gemälden Bacons auf der Ebene der Affizierung zu suchen ist, die etwas kommuniziert, was nicht mitteilbar ist:

Kommunikation spielt sich auf dieser Ebene als wechselseitige Affektion oder Affizierung ab, als ein Vorgang, der die getrennten Instanzen unmittelbar miteinander in Kontakt bringt und ihre Überlagerung, Verkettung oder Vermischung, ihre mimetisch-inszenatorische Anverwandlung bewirkt. Es kommt gewissermaßen ständig zu Situationen des (gewaltsamen) Übergriffs und der wechselseitigen Aneignung, der Entlehnungen und Übertragungen zwischen den beiden Ordnungen. Das Ziel der dieser Affekt-Kommunikation liegt nicht im Verstehen von Mitteilungsabsichten, sondern in der Bannung der Macht des Disparaten durch seine Darstellung im Medium des eigenen Körpers.¹¹³

Der Körper wird zum Medium, er ist das Medium von Farbe, Form, Strukturen, die aneinander angrenzen, begrenzen und entgrenzend manipulativ in die Grenze des Anderen eingreifen, um sich zu vermischen. Trotz dem Widerstand gegen das figurative Moment sind Figuren anwesend und man könnte sogar sagen, dass ihre Anwesenheit erst durch einen geheimen, abwesenden Zuschauer, einen Zeugen, konstituiert wird. Es sind, wie Balke richtig beobachtet, Schatten, Photographien, Porträts und Spiegeleffekte im Bildraum, die nicht zu Beobachtern wohl aber zu Zeugen der Figur werden.¹¹⁴ Balke schließt sich Deleuze Interpretationsgang an,

111 Ebda., S. 59.

112 Ebda., S. 65. Vgl. hierzu auch die Stellungnahmen des Künstlers selbst, auf die sich Deleuze beruft, in Francis Bacon und David Sylvester: *Gespräche mit Francis Bacon*. München, Berlin: Prestel 2009, hier S. 63.

113 Friedrich Balke: Auf dem Rundgang. Über Bilder des Lebens bei Bacon, Deleuze und Heidegger. In: Claudia Blümle/Armin Schäfer (Hg.): *Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften*. Zürich: diaphanes 2007, S. 317–338, hier S. 321. Zur medialen Affektökologie in Philosophie, Kunst- und Medienwissenschaft siehe auch die neue Studie von Bernd Bösel: *Die Plastizität der Gefühle. Das affektive Leben zwischen Psychotechnik und Ereignis*. Frankfurt, New York: Campus Verlag 2021.

114 Friedrich Balke: *Auf dem Rundgang*, S. 324f.

dass diese Zeugen im Grund nichts bezeugen können, weil sie nichts sehen, und die Figur letztendlich als «Kräftediagramm» zu verstehen ist.¹¹⁵

Augenscheinlich stellt sich jedoch dann die Frage, warum Deleuze und Balke beiderseits von Zeugen sprechen, wenn sie nichts bezeugen und eher Voyeure der Ausstellung des Fleisches sind, die gaffen und sich an der Akrobatik der Klumpen, die die menschliche Körperform andeuten, ergötzen. Man mag sie als reine Bezugsэлеmente oder Konstanten bezeichnen, die der poststrukturalistische Tendenz zum Aufschub von bedeutungstragenden Elementen Rechnung tragen, dennoch sollte es nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Sujets in der Malerei Bacons von *Pope Innocence X.* bis zu den unterschiedlichen Variationen der Kreuzigung nicht nur phänomenologische Konzepte der Körperlichkeit künstlerisch überformen und exponieren, sondern auch das theologisch-ikonographische Verständnis von Porträtkunst und Kreuzigung auf den Kopf stellen.¹¹⁶ So merkt auch Deleuze zu Beginn seiner Bacon-Studie an, dass die christliche Ikonographie aufgrund des Bildverbots bereits die Sensation religiöser Gefühl kraft eines «piktoralen Atheismus»¹¹⁷ entfesselt:

Die Figuren richten sich auf oder biegen und verrenken sich, frei von jeder Figuration. Sie haben nichts mehr wiederzugeben oder zu erzählen, da sie sich damit begnügen, in diesem Gebiet auf den bestehenden Kode der Kirche zu verweisen. Sie haben nun ihrerseits nurmehr mit himmlischen, höllischen oder irdischen «Sensationen» zu tun. Man wird alles dem Kode unterwerfen, man wird das religiöse Gefühl mit allen Farben der Welt malen. Man darf nicht sagen, «wenn Gott nicht ist, ist alles erlaubt». Ganz im Gegenteil. Denn mit Gott ist alles erlaubt. Nicht nur in moralischer Hinsicht, da die Gewalttaten und Schändlichkeiten ja stets eine heilige Rechtfertigung finden. Sondern auch – was viel wichtiger ist – in ästhetischer Hinsicht, weil die göttlichen Figuren von einer freien schöpferischen Arbeit beseelt sind, von einer Phantasie, die sich alles erlaubt.¹¹⁸

Weil Deleuze gerade diese kunsthistorische Zurückverlängerung und Zäsur abstrakt-ikonographischer Kunst geltend macht, sollte er auch die Funktion des Zeugen bei Bacon nicht unterschätzen. Der Zeuge ist mehr als eine Konstante oder

115 Ebd., S. 324f.

116 Es mag daher nicht verwundern, wenn der französische Theologe und Philosoph Emmanuel Falque in seiner Essay-Trilogie *Le triduum philosophique* über das Leiden Jesu Christi, die Auferstehung und die Eucharistie zu Beginn jeder Abhandlung zunächst christliche Ikonographien des 16. und 17. Jahrhunderts paradigmatisch anführt, um sie dann – so im letzten Band der Trilogie – mit Francis Bacon, Gilles Deleuze, Nietzsche und Heidegger zu verbinden und somit atheistische (oder hyperchristliche) Lesarten mit theologischen Konzepten gegenzulesen. Vgl. Emmanuel Falque: *Le triduum philosophique: Passeur de Gethsémani, Métamorphose de la finitude, Les Noces de l'Agneau*. Paris: Cerf 2015.

117 Gilles Deleuze: *Logik der Sensation*, S. 13.

118 Ebd., S. 14.

ein Bezugsselement. Der Zeuge verdoppelt den Blick, holt den Betrachter in den Bildraum hinein, macht ihn zum Komplizen und zum Schauplatz der Blicke, die sich kreuzen, mögen sie auch nichts Greifbares sehen und erkennen. Anders gesagt: Immer dann, wenn ein Zeuge anwesend ist, ist auch eine Geschichte zu erzählen. Zeugen sind Bezugsselemente und Konstanten im Raum, die eigentlich zu Fluchtpunkten in der Zeit werden. Akrobatisch ist das Fleisch nur, weil es durch die Zeit reist. Der Körper ist ein Fleischklumpen, weil Zeitreisen die «Chronochromatik des Körpers» deformieren.¹¹⁹ Bacon zeichnet Zeichen der Zeit als Bewegung von Form und Farbe in die Figuren hinein, um sie zu kreuzigen. Das Kreuz ist die Zeit, die sie (er-)tragen.¹²⁰

Es ist die Wahrheit: Diesen Satz schreibt eine Anekdote Papst Innozenz X. zu, als er das Auftragsporträt von Velázquez anblickt. Was jedoch sehen wir dort, das den Papst so erschüttert und Bacon in Kräftediagrammen übersetzt? Wir sehen in dem aus blauem Samt ausgekleideten Ausstellungsraum in Rom dem Palazzo Doria Pamphilj (Abb. 11) – isoliert von allen anderen Kunstwerken – einen alternden Mann, anstatt eines Souveräns kirchlicher Macht. Wir sehen Schweiß und Hautporen, Falten, zusammengekniffene Lippen, als ob er was sagen möchte und doch verschweigt, nachdenkliche Augenbrauen ziehen sich zusammen, während die Pupillen aus dem rechten Augenwinkel den Beobachter beobachten (Abb. 12).¹²¹ Aus dem aufgerisse-

119 Wie Deleuze hervorgehoben hat, ist es Bacons große Aufgabe, die Zeit in das Bild einzuführen und sie gegen die «Monochromatik der Farbfläche» spielen zu lassen. Vgl. Deleuze: *Logik der Sensation*, S. 34. Und er führt ein einem schon fast religiös verehrenden Ton weiter aus: «Ist dies das Leben, die Zeit, spürbar und sichtbar gemacht? Zweifach scheint Bacon die Zeit, die Kraft der Zeit sichtbar gemacht zu haben: die Kraft der verändernden Zeit durch die allotrope Variation der Körper – «in einer Zehntelsekunde» –, die zur Deformation gehört; dann die Kraft der ewigen Zeit, die Ewigkeit der Zeit durch jene Vereinigung/Separation, die in den Triptychen herrscht, reines Licht. Die Zeit an sich selbst spürbar machen als gemeinsame Aufgabe des Malers, des Musikers und manchmal des Schriftstellers. Dies ist eine Aufgabe ganz außerhalb von Maß oder Takt» (ebda., S. 43).

120 Vgl. hierzu das Kap. 2.3.3 zu Simone Weil in diesem Buch.

121 Rina Arya hat diesen Blick zurecht als eine forcierende Geste gedeutet, die den Betrachter förmlich dazu zwingt, sich zu verbeugen: «The Pope is oriented to the right side of the picture and is gazing to his left. This placement, of being at an angle to the viewer, makes him occupy a larger portion of the viewers' visual field than if he was confronting the viewers face on. This extended amount of space grants him a commanding presence and his gaze to the side of the viewer conveys his detached and aloof stance; he is not deferring to the viewer but expects us to defer to him.» Vgl. Rina Arya: *Painting the Pope: An Analysis of Francis Bacon's «Study after Velázquez Pope Innocent X.»*. In: *Literature and Theology*, Vol. 23, No. 1 (March 2009), S. 33–50, hier S. 39. Sie bezeichnet Bacons Interpretation als «negative inverse», weil er im Grunde das photographische Negativ von Velázquez ausdrückt (ebda., S. 43). Auch Deleuze kommt zu dem Schluss, dass Bacon die «unvermeidbare Gegenwart» entfesselt, die bei Velázquez bereits angelegt war. Vgl. Deleuze: *Logik der Sensation*, S. 37.

nen Mund von Bacons Papst-Figur tönt die Stille des geschlossenen Mundes, die an die Armlehnen sich festkrallenden Hände, um durch die Kraft der Bewegung (diagrammatische Linien in Höhe und Tiefe) nicht in die Luft geschleudert zu werden (Abb. 13) sind die schlaffen, kraftlosen Hände des Kirchenoberhauptes, die von den Lehnen herabhängen und tun, was Hände in einer Ruheposition eben tun: zu sein, ohne eine Aufgabe zu haben.



Abb. 11: Diego Velázquez, *Papst Innozenz X.*, Öl auf Leinwand (um 1650), 141 cm x 119 cm, Photographie: Patricia A. Gwozdz.

Velázquez Papst Innozenz X. ist die *figura*, die Bacon mit seinem Gemälde erfüllt. Wirklich vollständig ist die Wahrheit, was auch immer oder wo auch immer sie sein mag oder wie auch immer sie von Papst Innozenz X. gefühlt worden ist, nur in ihrer von der Zukunft erfüllten Gegenwart, die im Original bereits angelegt



Abb. 12: Detailaufnahme, Photographie: Patricia A. Gwozdz.

war, weil sich Zeiten kreuzten: die Zukunft, die in die Vergangenheit hineingeholt wird und zur Gegenwart des Betrachters wird. Bei Velázquez ist die Zeit zusammengeschrumpft, komprimiert, auf wesentliche Gesichtszüge und Schattierungen von Haut und Gewand reduziert. Bacon entfesselt sie, befreit die Form durch die Farbe und bändigt die Farbe durch die Struktur. Zeit wird hier zur Zeitmaschine durch die Materialien der Kunst, tangiert von dem bewegten Bild des Films und der Photographie.¹²²

Die Figur kann daher nur in Form eines Kräftediagramms dargestellt und wahrgenommen werden, weil die Zeit sie seit jeher porös und durchlässig werden lässt. Die diagrammatische Spur (die Zeit) zeigt, was von der Figur (dem Menschen) übrigbleibt: ein Skelett, von innen nach außen gestülpt (Abb. 14) wie die *Écorchés* von Jacques Fabien Gautier d'Agoty (Abb. 15).

¹²² Vgl. hierzu die Aufsätze von David Alan Mellor *Film, Fantasy, History in Francis Bacon* als von Victoria Walsh *Real Imagination is technical imagination* in dem Sammelband *Francis Bacon*, edited by Matthew Gale and Chris Stephens. London: Tate Publishing 2008, S. 50–63 und S. 74–88.



Abb. 13: Francis Bacon, *Study after Velázquez' Portrait of Pope Innocent X* (1953), Öl auf Leinwand, 153 cm x 118 cm.

Die bildwissenschaftliche und phänomenologische Forschungsrichtung weist viele Spuren von Auerbachs «figura»-Verständnis auf. Die induktive Arbeit am künstlerischen Material entlang ermöglicht es jedoch auch, andere Perspektiven und Variationen des Begriffs zu entwickeln, die über Auerbach hinausgehen. Boehm erweitert ihn mit Husserl und lässt die theologischen Aspekte beiseite, weil er sich vorrangig mit der modernen Malerei und Kunst des 20. Jahrhunderts auseinandersetzt. Didi-Huberman – ähnlich wie Deleuze – reaktiviert hingegen den typologisch relevanten Aspekt von Alt und Neu aus der Theologie, um in der christlichen Ikonographie Spuren moderner, abstrakter Kunst wiederzufinden. Damit bringt letzterer methodisch betrachtet einen Gedanken zum Tragen, der für Auerbach zentral gewesen ist. Bei dieser Methode handelt es sich um das, was



Abb. 14: Francis Bacon, *Three Studies for a Crucifixion* (1962), Öl auf Leinwand, 198.1 x 144.8 cm, hier der dritte Teil des Triptychons.

Diderot mit Jacques vorgeführt hat: die theologische Typologie in eine literarische zu überführen, wobei ich die literarische Typologie als eine *Textualität des Jederzeitlichen* verstehe. Gemeint ist damit eine Bewegung des geschriebenen Textes, der stets über sich hinaus *zurückverweist* und dadurch die Zukunft, d. h. die Bewegung nach *vorne*, codiert. Die Entfaltung dieses Gedankengangs wird im Folgenden mit Auerbach (und seinen Nachfolgern) näher ausgeführt.

Kehren wir zu Auerbach zurück: Im zweiten Teil seiner Argumentation wird erläutert, dass «figura» sowohl als ein konkretes, geschichtliches Ereignis als auch



Abb. 15: Anatomische Tafel in farbiger Graphik aus Jacques Gautier d'Agotys Anatomieatlant *Myologie complète en couleur et grandeur naturelle, composée de L'essai et de la suite de l'essai d'anatomie, en tableaux imprimés, ouvrage unique, utile & nécessaire aux Etudians & amateurs de cette science.* Paris: Chez Gautier, Quillau 1746.

als eine Person verstanden werden kann, die herausgenommen und «in die Perspektive der Jederzeitlichkeit und Ewigkeit» versetzt wird.¹²³ *Figura* bezeichnet eine Person, ein Geschehen und Ereignis (das erzählte Ereignis im Sinne der «litterahistoria»), das auf ein Zukünftiges hin ausgerichtet ist («veritas» als in Worten verhüllte Wahrheit), eine Zukunft, die als bereits vergangene dargestellt wird. Daher beinhaltet der Begriff bei Auerbach die beiden Komponenten der «Figur und Erfüllung»: Personen und Ereignisse treten im Alten Testament als Realprophetie der Heilsgeschichte des Neuen auf. «Figura» ist damit der Ort der Erfüllung «sinnlich-geschichtlicher Tatsachen».¹²⁴ Er möchte den Begriff auch von der Allegorie trennen, die Auerbach so verhasst ist.¹²⁵ In der Allegorese wird Bedeutung ersetzt, in der «Figuraldeutung» gibt es hingegen ein In-der-Schwebe-Halten von Bedeutungsspielräumen, die durch die Deutung der Interpret:innen eröffnet werden.¹²⁶

123 Erich Auerbach: *Figura*, S. 71.

124 Ebda., S. 65.

125 Auerbach spricht in *Mimesis* von der Allegorie als «Schlingpflanze», die der «ernsten Realistik» mit dem «Erstickungstod» droht. Vgl. Erich Auerbach: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Tübingen: Narr Francke 2015 (15. Auflage), S. 249.

126 Auerbach verwirft demnach das traditionelle Verständnis der Allegorie und favorisiert den Begriff der Figuraldeutung, der meines Erachtens dem Allegorie-Begriff von Benjamin sehr nahekommt. Im Gegensatz zu Auerbach steht die Allegorie bei Walter Benjamin im Zentrum der Theorie der Auslegung verstanden als «kritische Zersetzung» und «Mortifikation der Werke», die nicht wie die Figuraldeutung *verlebensdigt*, sondern tötet. Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 1, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1991, S. 203–430, hier S. 359. Doch durch diesen Tod werden erst neue Bedeutungsspielräume geschaffen: In dem versunkenen Blick des Allegorikers fließt das Leben von den Gegenständen ab, die er betrachtet, er tötet sie durch seine Analyse, doch gleichzeitig sichert er ihn als einen Gegenstand des Wissens, der mit neuer Bedeutung erfüllt wird. Der Allegoriker gibt den Dingen einen neuen ontologischen Stellenwert im Reich des Wissens: Durch Selektion und Fokus auf das Detail reißt er sie aus ihrem Zusammenhang heraus (Form der Extraktion) und exponiert sie auf einem Podest. Vom Gegenstand der Kritik bleibt dann nichts mehr anderes übrig als ein «Schema», das Benjamin mit der Formel «fixiertes Bild und fixierendes Zeichen» belegt (ebda.). Wie bereits Sigrid Weigel richtig erkannt hat, stellt die Tätigkeit des Allegorikers eine Lektüre dar, die zwischen Bild und Text wechselseitige Beziehungen setzt. Dabei widersetzt sich eine solche Lektüre gerade der «gelehrten, typologisch geordneten oder systemlogisch geregelten Allegorese», weil sie die Deutungshoheit nun dem Subjekt selbst überantwortet. Vgl. Sigrid Weigel: *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1997, S. 96. Wie ich an anderer Stelle gezeigt habe, sind im Allegorie-Begriff Schreiben und Schrift, Lesen und Schreiben miteinander verschränkt und erzeugen sowohl rezeptions- als auch produktionsästhetische Strategien, die zeigen, dass das Subjekt während seines Schreib- oder Leseaktes von einem *ethopoietischen Lesen* affiziert wird, das diesem nicht äußerlich bleibt, sondern in die Struktur des Subjektes eingeht und es transformiert. Vgl. Patricia A. Gwozdz: *Topographien des Verschwindens. Lektüren des Erinnerns und Lektoren der Erinnerung bei Walter Benjamin und Jorge Luis Borges*. München: AVM 2011, S. 81.

Damit bleibt Auerbach noch im Rahmen der konventionellen christlichen Typologie. Im selben Jahr als Auerbach seinen *figura*-Aufsatz veröffentlichte, publizierte der evangelische Theologe Leonhard Goppelt seine Dissertation *Typos. Die typologische Deutung des Alten Testaments im Neuen* (1939) mit einem ausführlichen Anhang zu Paulus.¹²⁷ Dort heißt es, dass der Gegenstand der Typologie Personen, Handlungen, Ereignisse, Worte und Darstellungen umfasst, die von Gott als vorbildliche Setzungen noch kommender, vollkommenerer und größerer Fakta ausgezeichnet worden sind. Die Beziehung zwischen Typ (alt) und Antityp (neu) ist daher nicht durch eine Wiederholung gekennzeichnet, sondern durch eine Steigerung. Zugleich hat die Typologie ein anderes Verhältnis zur «Geschichtlichkeit» als die Allegorie: Während letzterer der Wortsinn des Textes als des geschichtlich Berichteten völlig gleichgültig ist, weil sie das geschichtlich verbürgte als Metapher auffasst, so ist für erstere Geschichtlichkeit überhaupt die Grundlage, durch die ein Verhältnis von Typ und Antityp gesetzt werden kann (19). Doch Typologie ist eben – so der Theologe – keine historisch-philologische Schriftauslegung oder hermeneutische Methode, weil sie sich stets auf die Meinung von Schriftdeutern bezieht und nicht auf eine objektiv ermittelbare Deutung eines Textes. Er definiert daher die christliche Typologie als eine «pneumatische Betrachtungsweise», die von der uneingeschränkten Voraussetzung einer vorlaufenden Heilsgeschichte ausgeht (244). Man könnte dies auch etwas anders formulieren: Nur unter der Voraussetzung des Glaubens, dass Jesus von Nazareth der Sohn Gottes ist und die Heilige Schrift durch das Wirken des Heiligen Geistes diktiert worden ist, kann eine Deutung überhaupt stattfinden und eine Beziehung zwischen Typ und Antityp hergestellt werden, und zwar nicht zufällig oder konstruiert, sondern so wie Gott sie (voraus-)gesetzt hat. Weil die Heilige Schrift durch Gott und in Gott gesetzt ist, gibt es auch keine Ersetzung des Alten Testaments durch das Neue. Die Typologie des Neuen Testaments löst die Ordnung des Alten nicht ab oder ersetzt sie, sondern würdigt sie in ihrem von Gott stammenden Wortsinn, sodass Goppelt schließlich schlussfolgern kann: «Alle Typologie geht durch Christus und hat in ihm Bestand. Aus beidem ergibt sich von selbst: Die Antitypen sind, gleich den Typen, nicht irgendwelche weltimmanenten Äußerlichkeiten, sondern die Grundzüge des vollendeten Gottesverhältnisses» (244).

Was Goppelt hier unter «weltimmanente Äußerlichkeiten» versteht und gänzlich negiert, steht bei Auerbach unter dem Banner des Sinnlich-Geschichtlichen, das sehr wohl weltimmanent zu denken ist, auch wenn es über sich hinausweist. Doch

127 Leonhard Goppelt: *Typos. Die typologische Deutung des Alten Testaments im Neuen*. Anhang: Apokalyptik und Typologie bei Paulus. Darmstadt: WBG 1969. (Unveränderter reprografischer Nachdruck der Ausgabe Gütersloh 1939). Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

bei Goppelt dominiert – ausgehend von Paulus – das Gottesverhältnis, das zur prägenden Zäsur zwischen dem Alten und Neuen und zugleich zur allumfassenden Verbindung von Gott und Mensch wird, die durch die «Vollendung der gnädigen Herablassung» auch eine Überwindung des Zwiespals zwischen Gott und Mensch in Aussicht stellt (245). Antitypen können daher sowohl als «positive Vollendung» im Sinne der zweiten Schöpfung, der Nachfolge Abrahams oder der Annahme eines zweiten Volkes neben dem jüdischen verstanden werden als auch als «antithetische Aufhebung» in Form des zweiten Adams oder dem neuen Bund gegen Sinai (ebda.). Das Erscheinen Jesu Christi ist also das Ereignis, das zugleich vollendet und aufhebt. Es bewirkt eine Steigerung der Typen, aber keine Wiederholung.

Aus Auerbachs philologisch-theologischer Perspektive erscheint zwar «figura» *als sie selbst*, aber im selben Moment auch *als etwas Anderes über sie Hinausweisendes*. Das wäre dann die *Antifigura* im Sinne des *Antitypos*, wenn man den Vergleich zu Goppelt beibehält. Erfüllung beinhaltet bei Auerbach allerdings den Doppelaspekt einer Spaltung in zwei Deutungsrichtungen, sodass nicht nur eine Intention erfüllt wird, sondern gleichzeitig mehrere Möglichkeiten offenbleiben. Anstatt einer Substitution gibt es eine Aggregation von Bedeutungen, womit die Abweichung zu den Kirchenvätern – vor allem Origenes, aber auch Augustinus – markiert ist und der Übergang zur literarischen Typologie bei Dante erfolgen kann.

Was also tut die «Figuraldeutung» Auerbachs, wenn sie nicht mehr innerhalb eines theologischen Systems angewendet wird, sondern auf dem Feld der Literatur? Im theologischen Sinne einer Typologie stellt sie einen Zusammenhang zwischen Personen und Ereignissen her, sodass sie nicht nur auf ihre eigene Bedeutung, sondern auch auf das in ihr zu Erfüllende verweist. Der ungarische Theologe Tibor Fabiny, der in seiner biblischen Typologie mit den Konzepten von Auerbach, Northop Frye und auch Paul Ricœur arbeitet, fand hierfür ein treffendes Bild: *Figura* hinterlässt eine Leere, die gefüllt werden muss, ähnlich dem Einschlag eines Kometen, dessen Einschlagsloch deutungsbedürftig ist.¹²⁸ Bei Auerbach nun gibt es eine Inklusionsbe-

128 Tibor Fabiny: *The Lion and the Lamb. Figuralism and Fulfilment in the Bible, Art and Literature*. New York: St. Martin's Press 1992, S. 23. Fabiny bezieht sich hierbei anders als Auerbach auf die Grundbedeutung von «typos» als «typtein», das auch einen Schlag («to strike») bezeichnet: «The blow or the striking resulted in a voidness or emptiness as an imprint is left when a comet hits the surface of the earth. This hole or vacuum is an enigma or a question, which requires, or even provokes fulfilment. The biblical text is frequently marked by such 'holes' (some would say divine fingerprints) that yearn for completion and fulfilment.» Diese Studie enthält sehr viele Bezüge zu Auerbach, liest sie jedoch auch quer zu Frye und Ricœur. Da der Theologe sowohl eine literarische Typologie der Bibel als auch der modernen Literatur vorführt (bis zu T.S. Eliot), werde ich mich im Folgenden auf einige Aspekte dieser Lesart beziehen. Zu beachten ist hierbei, dass er hermeneutisch, aber nicht historisch argumentiert. Frei nach dem Motto der Hermeneuten wie Paul Ricœur «Reading is Recreation» (ebda., 15) versucht er, in seinen Lektüren, «ars intelligendi», «ars explicandi» und

ziehung zwischen dem Gegebenen und dem Noch-Nicht-Gegebenen, zwischen dem Eigenen und dem Fremden. Beide Ereignisse/Personen sind zeitlich voneinander getrennt, sie geschehen/verhalten sich jedoch in der Zeit im «geschichtlichen Leben», das Auerbach als «fließenden Strom» bezeichnet. Sowohl das «bedeutende» als auch das «bedeutete Ding» verorten sich in der «Innengeschichtlichkeit».¹²⁹ Trotz einer möglichen allegorisch-moralischen Auslegung behält das Ereignis oder die Person ihre innergeschichtliche Dimension bei, durch die sie mit der Zeit verbunden bleibt.¹³⁰ «Figuraldeutung» meint daher, den gestaltenden Kräften im Bezeichneten zu einer Neugeburt zu verhelfen wie es mit Verweis auf Vico erläutert wird.¹³¹ Symbole oder Zeichen dürfen daher nicht bloß als nachahmend aufgefasst

«ars applicandi» im Lektüreprozess von biblischen und literarischen Textstellen zu erproben. Zu beachten ist hierbei, dass er «figura» und «typos» bzw. «anti-typos» als erfüllte Figur synonym verwendet und ausschließlich auf das Neue Testament anwendet, obwohl «figura»/«typos» auch innerhalb der jeweiligen zwei Testamente unabhängig voneinander vorkommen, worauf bereits Northop Frye hingewiesen hat. Vgl. hierzu Northop Frye: *The Great Code. The Bible and Literature*. New York: Harcourt Brace Jovanovich 1982, S. 83: «Typology in the Bible is by no means confined to the Christian version of the Bible: from the point of view of Judaism at least, the Old Testament is much more genuinely typological without the New Testament than with it. There are, in the first place, events in the Old Testament that are types of later events recorded also within the Old Testament.» Allerdings funktioniert der christliche «anti-type» anders, denn ihm ist eine Wiederholung eingeschrieben, der nichts Identisches wiederkehren, sondern ein andere Bedeutung des «typos» erscheinen lässt (ebda., S. 84).

129 Erich Auerbach: *Figura*, S. 77.

130 Fabiny stellt fest, dass es sich hierbei nicht um die Zusammenfügung zweier passgenauer Ereignisse/Personen handelt (ebda., S. 22), gerade weil die Erfüllung nicht zu jeder Zeit erfolgen kann, sondern: «they can be fulfilled when time is «ripe»» (ebda., S. 26). Nur dann kann sich die «forma perfectior» – ein Begriff, der bei Auerbach erst in *Mimesis* fallen wird – erfüllen. Er interpretiert Auerbach nun so, dass er zwischen der Interpretation im literarischen Sinne und der typologischen Erfüllung einen wesentlichen Unterschied setzt, denn es muss stets eine korrekte Fügung im Sinne der zeitlichen Korrespondenz stattfinden. Jesus erfüllt als «anti-typos» die Figuren, indem er sie annulliert und auf eine andere höhere Ebene hebt, wobei die Spannung zwischen «figure» and «fulfillment» auch im Neuen Testament erhalten bleibt (ebda., S. 25). Sie erfüllt sich erst dann, wenn das «ego» – hier folgt er Frye – aufgegeben wird im Sinne einer vollständigen Einverleibung des Textes, die das Subjekt verschwinden lässt (ebda., S. 43).

131 Zur Rezeption Vicos in den Schriften Auerbachs siehe Walter Busch: Geschichte und Zeitlichkeit in *Mimesis*. Probleme der Vico-Rezeption Erich Auerbachs. In: Walter Busch/Gerhart Pickerodt (Hg.): *Wahrnehmen, Lesen, Deuten. Erich Auerbachs Lektüre der Moderne*. Frankfurt am Main: Klostermann 1998, S. 85–121. Busch arbeitet heraus, dass es nicht nur die Idee der kulturellen Poiesis sei, die die Ursprünge der Theogenie mit der Zeichensetzung des Menschen («Sematogenese») verbindet und daher poetische Dichtung nicht nur eine anthropologische Kulturleistung ist, sondern diejenige, die allen anderen (Recht, Religion) zugrunde liegt, die Auerbach für seine eigenen Überlegungen interessant erschien, weil sie Philologie und Philosophie miteinander verbindet (ebda., S. 90). Es ist vor allem die Idee eines immanenten Geschichtszusammenhangs im Sinne einer «Hermeneutik der Teilhabe an einer Überlieferungsmächtigkeit», die ihm so wichtig erschien (ebda., S. 93).

werden, sondern selbst als erleidend und handelnd. Auerbach befindet sich in dieser Lesart sehr nah an den damaligen Verwendungsweisen des Begriffs, wenn er von «magischen Kräften» spricht, die in den Zeichen wachgerufen werden sollen.¹³²

Die «Figuraldeutung» vereint zwei gegensätzliche Bewegungen, denen eine doppelte Verweisstruktur inhärent ist: die horizontale, d. h. die fortlaufend-allmähliche Deutung, die grundsätzlich unvollendet bleibt, und die vertikale, d. h. die diskontinuierliche, abreißende Deutung der Entwicklung von Ereignissen, die verheißen wurden, aber deren volle Bedeutung noch ausbleibt, auch wenn sie als gesichert gelten kann. Auerbach hält fest: «Sie richtet sich aus nach einem Urbild des Geschehens, das in der Zukunft liegt und bislang nur verheißen ist.»¹³³ Die Figuraldeutung ist damit die Vorwegnahme des Zukünftigen in der Gegenwart, die bereits «endgültig Geschehenes» sein wird, ein Futur II: Es wird gewesen sein. In dieser Gegenwart kreuzen sich eine immanente und eine transzendente Bewegungsrichtung, in deren Zentrum «figura» erscheint.¹³⁴ Beatrice ist daher in Auerbachs letzter Konsequenz sowohl *figura* im Sinne der inkarnierten Offenbarung des Göttlichen und damit erfüllte Figur einer historischen Wirklichkeit als auch «lebender Mensch» aus Dantes «Erlebniswirklichkeit» oder «Erfahrungswirklichkeit».¹³⁵ Dies erinnert an Diltheys geschichtlich-hermeneutisch und psychologisch-biographisch gewendete Deutungstechnik und es ist auch jene, die Auerbach bei vielen Theoretiker:innen des akademischen Feldes so unbeliebt macht. In ihr gründet der Verweis auf eine außersprachliche, jenseits des Textes gelegene Wirklichkeit. Spätestens hier wird deut-

132 Diane Meur betont darüber hinaus, dass sich Auerbach zwar von den Forschungsthemen Vicos und seinem methodischen Vorgehen inspirieren ließ, jedoch seinen Schlussfolgerungen aus einzelnen Argumentationssträngen keine weitere Beachtung schenkte, was auch bei anderen Vico-Rezipienten zu beobachten ist. Siehe hierzu Diane Meur: Auerbach und Vico. Die unausgesprochene Auseinandersetzung. In: Karl-Heinz Barck (Hg.): *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*. Berlin: Kadmos 2007, S. 57–70. Die magisch-poetische Funktion der «Figuraldeutung» übernimmt Fabiny für die biblische Sprache, die er als «fulfillment language» bezeichnet, weil sie die Kraft besitzt, sich selbst ständig neu zu erschaffen. Vgl. Tibor Fabiny: *The Lion and the Lamb*, S. 26.

133 Erich Auerbach: *Figura*, S. 81.

134 Northop Frye, der in seinen Bibellektüren lediglich ein einziges Mal auf Auerbachs «figura»-Aufsatz referiert, hat eine treffende Formulierung für diese Bewegung des «typos» gefunden: «Typology is a figure of speech that moves in time» (ebda., 81). Dies widerspricht dem physikalischen und philosophischen Verständnis von Kausalität, die eine Ursache-Wirkung-Relation voraussetzt. Zwar gehorcht auch die Grammatik der Prosa einer chronologischen Linearität, durch die Typologie gewinnt diese jedoch einen transzendierenden Effekt, einen «vertical lift», während sich auf der horizontalen Ebene «typos» weiterbewegt. Vgl. Northop Frye: *The Great Code*, S. 83. Auf diese Bewegung werde ich im weiteren Verlauf der Argumentation noch zu sprechen kommen.

135 Erich Auerbach: *Figura*, ebda.

lich, dass Anknüpfungspunkte an (post)strukturalistische Schulen nicht möglich gewesen sind, während sie hingegen in der brasilianischen Theorieschule¹³⁶ und dem *New Historicism*¹³⁷ florierten.

Bei Auerbach wird vor allem deutlich: Einen allegorischen Zusammenhang, in dem die eine Bedeutung durch eine andere ersetzt wird, lehnt er ab. In seinem Verständnis von Figuraldeutung werden Bedeutungen nicht *aufgehoben*, sondern *erfüllt*. Spätestens hier sollte auch deutlich werden, wie weit er sich von der Interpretation Ernst Robert Curtius entfernt. Curtius beharrt darauf, «figura» in der Literatur des Mittelalters vor allem als «Beispielsfigur» im Sinne von «exempla» zu übersetzen. «Exempla» sind nämlich, so Curtius, als Musterbeispiele menschlicher Vorzüge und Schwächen zu verstehen.¹³⁸ Als «paradigma» sind sie bereits in der antiken Rhetorik

136 Zu nennen wäre hier allen voran der Brasilianer Luiz Costa Lima, der die Rezeption in Lateinamerika nachhaltig beeinflusst hat und dessen eigenes literaturtheoretisches Werk auf Auerbachs Überlegungen zurückgeht. Vgl. hierzu Carlos Rincón: Die Topographie der Rezeption Auerbachs in Lateinamerika. In: Karl-Heinz Barck/Martin Trempl (Hg.): *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*. Berlin: Kadmos 2007, S. 371–398.

137 Vgl. Catherine Gallagher/Stephen Greenblatt: *Practicing New Historicism*. Chicago: University of Chicago Press 2000, S. 31 ff. Die Autor:innen heben besonders die Technik der Fragmentisierung der Literaturgeschichte durch die herausgehobenen historischen Anekdoten hervor, eine Technik, die man insbesondere in Greenblatts eigenem Schreibstil wiederfinden kann. Was man bei Auerbach als ahistorische Lesart der Literaturgeschichte auslegen könnte, wird im *New Historicism* produktiv als Darstellungspraxis der eigenen philologischen Methode gewendet: «Its principal appeal is that it enabled critics to illuminate extremely complex and – quite simply but not inconsequently – long works without exhausting themselves or their readers, without making their audience feel that the task of reading was futile or intolerably boring and repetitive, and without stepping back to a detached distance, a level of generality in which the issues became banal and predictable» (ebda., S. 36). Auf der Basis der Kombination und Konstellation von kurzen und kleinen Textfragmenten wird es den Leser:innen stattdessen ermöglicht, die komplexe Dynamik der Repräsentierbarkeit historischer Wirklichkeit zu erkennen, die unterhalb den großen Begriffen der Geschichtsschreibung wie Nation, Religion und Sprache liegen und ihre Sichtbarkeit überhaupt erst hervorbringen. Sie kennzeichnen diesen typischen Auerbachschen Effekt als quasi-magisch: «Auerbach knows perfectly well, of course, that an entire epoch cannot be adequately represented in a single text, let alone in a small textual fragment, but in his work we repeatedly glimpse what we regard as a quasi-magical effect: the conjuring of a complex, dynamic, historically specific spirit of representation out a few paragraphs» (ebda., S. 37).

138 Vgl. Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Bern: Francke 1954 (2. Auflage), S. 69. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben. Zum Verhältnis von Erich Auerbach und Ernst Robert Curtius siehe hierzu vor allem der wichtige Aufsatz von Earl Jeffrey Richards: Erich Auerbach/Ernst Robert Curtius: der unterbrochene oder der verpaßte Dialog? In: Walter Busch und Gerhart Pickerodt (Hg.): *Wahrnehmen, Lesen, Deuten. Erich Auerbachs Lektüren der Moderne*. Frankfurt am Main: Klostermann 1998, S. 31–62. Wie Richards dokumentiert, habe sich Auerbach zu Curtius Werk meist «einfühlsam» und «versöhnlich» geäußert, während Curtius insbesondere den Figura-Aufsatz und Auerbachs figurales Denken als

verwendet worden und bedeuten bei Aristoteles «eingelegte Geschichte als Beleg». Später kamen die Bedeutungen des «eikon» oder «imago» hinzu, die auf eine «Verkörperung einer Eigenschaft in einer Gestalt» verweisen. In Bezug auf Dante spricht Curtius zwar von einer «allegorischen Auslegung», dennoch muss man beachten, dass der «Personenbestand» über die «Beispielfiguren» hinausgeht.¹³⁹ Die *göttliche* ist auch eine *menschliche* Komödie: «Dantes Gedicht webt ganz in der Transzendenz. Aber sie ist an jedem Punkt durchdrungen vom Atem der Geschichte, von der Leidenschaft der Gegenwart. Zeitlosigkeit und Zeitlichkeit sind nicht nur gegenübergestellt und aufeinander bezogen, sondern ineinandergeschoben und so verwoben, daß die Fäden nicht mehr zu trennen sind.»¹⁴⁰ Nicht nur Dantes Exil und die Bildungswelt des Mittelalters flossen in dieses Werk ein. Es ist ein «auseinandergefalteter Geschichtskosmos»¹⁴¹ zwischen astrophysischem Weltgebäude und metaphysischem Kosmos, wobei die Zahlenmystik als Strukturprinzip einer Neuordnung Verwendung findet. Dennoch ist gerade Beatrice eben kein Mensch, sondern das Glied einer «supranaturalen Heilsordnung», eine «metaphysische Dignität», eine «Funktion innerhalb eines theologischen Systems», von «geistlicher Struktur», ein «Schema intellektueller Anschauung», «Emanation Gottes» und «Vermittlerin eines Metakosmos».¹⁴² Damit ist die Grenze zu Auerbachs Lesart gezogen. Unterschiedlicher können zwei Interpretationsansätze wohl kaum ausfallen, obwohl beide Romanisten zu demselben Ergebnis kommen: Dante ist Dichter der *irdischen*, der *menschlichen* Welt.

Bleibt zu fragen, warum Auerbach den Wirklichkeitsbezug von *figura* derart stark ins Zentrum seiner Überlegungen stellt, denn ob Beatrice nun wirklich geliebt hat oder nicht, fügt der eigentlichen Interpretation nichts hinzu. Sie hat in dem Sinne keinen erkenntnistheoretischen Mehrwert für die philologische Textanalyse. Auerbachs wichtigster theologischer Ankerpunkt für den Bezug zum Wirklichen, Historischen und Körperlich-Sinnlichen von *figura* ist Tertullians «energische[r] Realismus».¹⁴³ Er geht dabei auf all jene lateinischen Textstellen ein, in denen es um die Verwandlung von Wein und Brot in Leib und Blut Jesu Christi geht, wobei Auerbach zu dem Ergebnis kommt, dass der Begriff *figura* mal als «Gleichnis» und «Abs-

«unrichtig» erschien und ihn wenig überzeugte (ebda., S. 34 f.). Siehe hierzu im methodologischen Vergleich beider Hauptwerke der Romanisten Robert Stockhammer: Weltliteratur und Mittelalter. Auerbach/Ernst Robert Curtius. In: Karl-Heinz Barck (Hg.): *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*. Berlin: Kadmos 2007, S. 105–124.

139 Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, S. 369.

140 Ebda., S. 370.

141 Ebda., S. 371.

142 Ebda., S. 381 f.

143 Erich Auerbach: *Figura*, S. 66.

traktum» erscheint, ein anderes Mal jedoch wie in einer sinnlichen Präsenz von etwas Wirklichem.¹⁴⁴ Bei Tertullian konstatiert er kein Entweder-Oder des Wirklich-Gegebenen und figural gedeuteten Zeichens, sondern ein gleichberechtigtes Nebeneinander von geistig Geschautem und wirklich Erlittenem.¹⁴⁵ Da die Bedeutung Tertullians für Auerbach dermaßen entscheidend war, wird zu Beginn des dritten Kapitels versucht, auf den Spuren des frühen Kirchenvaters eine Lektüre einzuleiten, deren herausgearbeitete Begriffe im weiteren Verlauf der Arbeit tragende Interpretationslinien in der Literatur bilden werden. An dieser Stelle genügt eine kurze Referenz aus der theologischen Forschung.

Was genau meint Tertullian mit «figura»? Johann Georg Vitus Engelhardt, ein Theologe des 19. Jahrhunderts, hat sich mit der sehr strittigen Frage in der Nachfolge von verschiedenen Philosophen wie z. B. Descartes auseinandergesetzt, wie die Lehre des Abendmahls und seine Symbolik in den ersten drei Jahrhunderten nach Christus zu deuten sind.¹⁴⁶ Dabei geht es schlichtweg um die Frage, wie die Transformation von Blut und Wein in der Eucharistie zu Leib und Blut Jesu Christi zu verstehen ist. Es bleiben nur zwei Alternativen: Entweder man interpretiert diesen Akt als einen rein symbolischen oder aber als einen wirklichen. Bei Tertullian besteht das Problem darin, dass es keine «figura» geben kann, ohne ein wirklich-körperliches Substrat, eine «figura corporis uni». Die bloße Stellvertreterfunktion des Symbols wird geleugnet, weil nur ein wirklicher Körper eine «figura» hat. Wie also verhalten sich «figura» und «figuratum» zueinander? «Figura» ist für Tertullian, so Engelhardt, etwas Wirkliches und nicht bloß Bildliches oder Zeichenhaftes. Die Transformation von Brot und Wein («figura») in Leib und Blut («figuratum») ergibt sich erst über die ausgesprochenen Worte Jesu bzw. des Priesters: «dies ist mein Leib, dies ist mein Blut».¹⁴⁷ Die Sprechhandlung verwandelt, wobei die Verwandlung selbst von einem Wirklichen zu einem Wirklichen übergeht. Es ist nicht die Vergegenwärtigung von etwas Abwesendem, sondern die Vergegenwärtigung des Gegenwärtigen.

Engelhardt verweist auf die Problematik dieser Lesart, die viele Tertullian-Interpreten umtrieb. Einige von ihnen tendierten zu der Annahme, dass «figura»

144 Ebda., S. 67.

145 Auch trifft Augustinus in seiner Bibelexegese – so die Lesart Auerbachs – keine wirkliche Unterscheidung zwischen einer rein allegorischen und einer rein literal-historischen Auslegung, denn «jeder Gläubige könne gleichsam stufenweise zu ihrem erhabenen Inhalt vordringen» (ebda., S. 70).

146 Vgl. D. Johann Georg Vitus Engelhardt: Einige Bemerkungen über die Geschichte der Lehre vom Abendmahle in den drei ersten Jahrhunderten. In: *Zeitschrift für historische Theologie*, Band 12, 1. Heft (Jahrgang 1842), S. 3–20.

147 D. Johann G. V. Engelhardt: *Einige Bemerkungen über die Geschichte der Lehre vom Abendmahle*, S. 14.

sowohl als wahrnehmbares Zeichen eines abwesenden, nicht wahrnehmbaren Gegenstandes aufzufassen ist als auch als ein gegenwärtiges, wahrnehmbares Ding. Andere wiederum betonten gerade in der Verknüpfung von «figura» mit «representat» nur die rein symbolische Funktion kraft der Einsetzungsworte. Wenn dies jedoch so gewesen wäre, wäre Tertullian auf andere Begriffe ausgewichen, um diese Stellvertreterfunktion deutlicher auszudrücken. Engelhardt nennt Begriffe wie «typus», «similitudo», «signum», «imago». Anders jedoch Tertullian, der folgende Formel wählt: «hoc est corpus meum» ist gleichbedeutend mit «hoc est figura corporis mei», wobei Engelhardt kommentiert:

Wenn Etwas als Zeichen oder Bild, oder Ähnlichkeit oder Typus eines Anderen erscheint: so ist das, dessen Bild, Zeichen usw. erscheint abwesend gedacht; wenn aber Etwas unter der «figura» eines Andern erscheint: so ist sowohl die «figura» als das «figuratum» gegenwärtig; die «figura» ist, [...], die Erscheinungsform des «figurati», hier also Brot Erscheinungsform des Leibes.¹⁴⁸

Folglich ist «figura» nach der Deutung des Theologen keine Substitution von Entitäten oder Bildern, sondern ein Ins-Verhältnis-Setzen von dem, was *figuriert*, und dem, was *figuriert wird*. *Figura* und *figuratum* spannen ein Netz von Gegenwärtigkeit im Modus des Vergegenwärtigens, oder wie Engelhardt es formuliert: die Szene erscheint so, als ob beide gleichzeitig den Sinnen präsentiert werden.¹⁴⁹

Nichts anderes ist jedoch Beatrice für Dante in den Augen Auerbachs: *figura* und *figuratum* in einem. Sie ist die simulierte Präsenz einer Szene, in der sich nicht nur das Göttliche offenbart, sondern das gelebte Leben als Fleisch und Blut vor Augen tritt und die Sinne ebenso affiziert wie das göttliche Licht. Engelhardt betont damit das Ritual selbst, d. h. die gesamte soziale Szene der Liturgie zwischen Priester und Kirchengemeinde, die dem Sakrament überhaupt erst seine volle Bedeu-

148 Ebda., S. 15.

149 Eine vergleichende religionshistorische Besprechung der Deutungen findet sich auch bei Axel Andersen um die Jahrhundertwende. Allerdings wird Tertullian und Origenes eher geringere Bedeutung in der nachpaulinischen Auslegung des Abendmahls gegeben. Wichtig ist hier, dass der Autor auf die unterschiedlichen kulturellen Riten bei der Festigung des Gottesdienstes eingeht und die Konvergenz von Sprache und Praxis betrachtet. Tertullians «hoc es corpus meum» deutet er hier zwar auch mit dem Verweis auf die alltägliche Praxis des Brotverzehr, der jedoch durch das Sakrament in einen geistigen Leib verwandelt wird, eine «Körperschaft» oder «Genossenschaft», die am selben «geistigen Organismus» teilhat. Vgl. Axel Andersen: *Das Abendmahl in den zwei ersten Jahrhunderten nach Christus*. Gießen: Alfred Töpelmann 1906, S. 94f. Die ZfL-Forschungsgruppe um Daniel Weidner gibt einen kultur- und wissenschaftshistorischen Überblick über die theologischen und philosophischen Debatten und ihrer literarischen Inszenierung des Sakraments in der Frühen Neuzeit, wobei dort auch der Begriff der Repräsentation reflektiert wird, vgl. Stefanie Ertz/Heike Schlie/Daniel Weidner (Hg.): *Sakramente Repräsentation. Substanz, Zeichen und Präsenz in der Frühen Neuzeit*. München: Fink 2012.

tung zukommen lässt. Wirksam wird *figura* in einem institutionalisierten Ritus, der auf Anerkennung und Dank beruht. Es ist Pierre Legendre, der in seiner aufmerksamen Lektüre der scholastischen Eucharistie-Deutungen einen Weg von dem Spiegelbild des Narziß über Augustinus' *Imago Dei* zu *figura* ebnet.¹⁵⁰ In mehreren semantischen Variationen des *figura*-Begriffs aus den theologischen Schriften des 12. Jahrhunderts legt er aus, dass das Sakrament dasjenige bewirkt («efficit»), was es darstellt («figuratur»). Hinter der reinen Repräsentation verbirgt sich also ein Effekt: «Das, was sichtbar auftritt [ce qui figure] (also als *Figura* anwesend ist), stützt das Sakrament in dem, was es ist, nämlich als Träger eines Effekts».¹⁵¹ Der Effekt, der eintritt, ist derjenige der Teilung, denn im Ritual teilt das Symbol durch die Worte des Priesters, der die Worte Jesu wiederholt und sich damit an seine Stelle setzt. Es erscheint das Bild einer Relation in Form einer Montage zwischen drei Positionen: (i) dem Priester/Gläubigen als das absolut Andere im Ewigen, (ii) dem Symbol als Gestalt/figure in der Eucharistie, das teilt, und (iii) eine zweite eucharistische Figur diesmal jedoch als das Bild, das dem Subjekt erscheint.¹⁵² Diese relationale Anordnung im Ritus setzt den mythischen Anfang einer neuen Genealogie und wird zugleich zur Interpretation für das Subjekt. Das Symbol wird gleichsam dadurch erst wirksam und in seiner Machtfunktion des Teilens und der Teilung erkennbar, weil ein Gründungsort eines neuen Bundes inszeniert wird: die «unsichtbare Transformation des Menschen» vom Sohn des Verderbens (Adam) zum Sohn Gottes, dem Sohn der Gnade.¹⁵³ Schließlich vollzieht sich in dem *Brief an die Heb-*

150 Pierre Legendre: *Gott im Spiegel. Untersuchung zur Institution der Bilder*. Aus dem Französischen von Sabine Hackbarth und Verena Reiner, hrsg. von Georg Mein und Clemens Pornschlegel. Wien: Turia + Kant 2011 [1997], S. 247–274.

151 Pierre Legendre: *Gott im Spiegel*, S. 256.

152 Ebda., S. 265.

153 Ebda., S. 266. Vgl. hierzu auch Emmanuel Falque: *The Wedding Feast of the Lamb. Eros, the Body, and the Eucharist*, translated by George Hughes. New York: Fordham University Press 2016. In seinem dritten und letzten Teil geht Falque sogar noch weiter und behauptet, dass sich nicht nur die Menschheit mit dem Göttlichen verbindet, sondern auch das Tierische. Mit Verweis auf die Differenz von Fleisch und Körper, die er wie bereits erwähnt von Deleuze' Bacon Interpretation entnimmt, wird das «in-between of the spread-out-body» (ebda., S. 15) in der Eucharistie nicht nur als historisches und kulturelles Ereignis des jüdischen Paschamahles gegenwärtig, sondern auch als Ausstellung des Menschen als Fleisch im Sinne des Tierischen, wie in der Schlachthauszene von Rembrandt (ebda., S. 41). Zugleich geht er jedoch mit Nietzsche und Spinoza über Legendre hinaus, denn es geht nicht um eine figurative Intention des Aktes, sondern um das Hier-Sein im aktuellen Vollzug der «community of bodies» und «persistence in its own being (co-natus)» (ebda., 105f.). Die «transformation of power» ereignet sich allein in dem Wort «this», das darauf hinweist, dass der Körper einem nicht gehört, sondern die Sprache das Fleisch im Körper der Eucharistie inkarniert («flesh speaks to flesh», ebda. S. 129). Die Präsenz auf dem Altar verschwindet zugunsten dieser Kommunikation von Sprache und Fleisch, um eine Frage an sich

räer von Paulus die Umdeutung, dass die alte Genealogie verlassen und einem neuen Gesetz der Filiation unterworfen wird, mit dem eine neue Ära anbricht: «die Ära des Heils, die durch die Fleischwerdung Gottes begonnen hat, der Eintritt der Menschheit in eine Genealogie neuen Typs», eine Genealogie, «in der die Abstammung mit der Referenz selbst verschmilzt» und Legendre sie daher als «*kathartisch*» bezeichnet.¹⁵⁴ Christus vereint in seiner zentralen Position als Opfer alle Bezüge in sich und ist damit auserwählt den «*strukturellen Platz der Vermittlung*» einzunehmen, d. h. der Vermittlung als «symbolische Leinwand zwischen Subjekt und unsagbarem Grund»,¹⁵⁵ die gleichsam in seiner Nachfolge die Institution des Bildlichen zwischen Gesellschaft und Subjekt fortsetzen wird. Zugleich bleibt jedoch in der Urszene des Abendmahls und seiner unzähligen Wiederholungen im Ritual eins bestehen: Sie weist dem Gläubigen den Platz als Mörder und Sünder zu.¹⁵⁶

Die neue Genealogie – so könnte man nun Legendres Ausführungen zuspitzen – braucht demnach die Referenz auf die alte, d. h. auf die Genealogie der Söhne des Zorns. Folglich muss die symbolische Leinwand eine gewisse Durchsichtigkeit zulassen, damit die Gnade Gottes am effektivsten wahrgenommen werden kann: nämlich nur dann, wenn durch die Leinwand hindurch das erscheint, wodurch es erscheint: der Mensch als Mörder Gottes. Der instituierte Dritte in dieser Montage der Repräsentation ist damit nicht das absolute Andere (Gott), sondern der Gläubige selbst, der ins Zentrum der Bühne rückt und damit *figura* von zwei verschiedenen Realitäten wird, die gleichzeitig vergegenwärtigt werden: der sündige Mensch, der mordet, und der erlöste Mensch, dem vergeben wird und der von jeglicher Schuld freigesprochen wird. Ein merkwürdiger Freispruch, wenn man bedenkt, dass Verrat und Mord als Sünde Bedingung waren, damit

selbst zu richten (ebda., S. 127). Die Eucharistie garantiert im Grunde die Kontinuität zwischen dem historischen Körper des Leidenden (Vergangenheit) und dem Auferstandenen (Zukunft). Die rituelle Pflege des Ereignisses geht in das Gedächtnis des Gläubigen fleischlich ein als immanente Transfiguration bzw. Metamorphose. Im zweiten Band kennzeichnet er daher die Ontologie des Auferstandenen als immanente Bewegung in der Zeit und in der Welt, die gerade dadurch anders wird, dass sie gänzlich anders gelebt wird: «There are not two worlds but two different ways of living the same world. [...] metamorphosis of all time in a moment.» Vgl. Emmanuel Falque: *The Metamorphosis of Finitude. An Essay on Birth and Resurrection*. Translated by George Hughes. New York: Fordham University Press 2012, S. 97 und S. 102. «Flesh» (gr. sarx) ist demnach «manner of being through the body» als «soma» (ebda., S. 56).

154 Ebda., S. 271.

155 Ebda.

156 Ebda., S. 272.

sich die Schrift erfüllt und der Gottessohn als Sohn Gottes wiederkehren kann. Die theologisch-literarisch fikionalisierten Variationen des Gedankengangs, Gott habe Selbstmord begangen, überlasse ich lieber den führenden Sachbuchautoren zu diesem Thema.¹⁵⁷

Die ästhetische und mediale Wirkmacht des Sakraments von Danksagung und Opfergabe, das in seinen unterschiedlichen Auslegungsarten ausführlich von Jochen Hörisch kommentiert und in seinen literarischen Folgen für die Moderne diskutiert worden ist, zeigt aber auch, dass derartige hyperchristliche Wendungen in all ihrer durchdachten Konsequenz doch nicht umhinkommen, die Dramatik und Drastik von Kannibalismus bis zum selbstmörderischen Begehren des Gottessohnes in den Vordergrund zu rücken. Hörisch fand nach seiner Exegese der einzelnen Bibelstellen, ihren theologischen Kommentaren und häretischen Deutungen folgende treffende Zusammenfassung:

Christi Gegenwart wird in der Messe und im Gottesdienst geehrt und verzehrt. Das Abendmahl erinnert an Christi Sterben und will Leben bringen. Dieses Sterben aber wäre, so Christus gewollt hätte, vermeidbar gewesen und schließt deshalb Reflexionen über seine suizidale Tendenz zumindest nicht kategorisch aus. Das Opfer des Selbstmordes gilt jedoch eben der Religion als Todsünde, die auf einen (zumindest latenten) Selbstmörder zurückgeht. In Brot und Wein ist der Erlöser real und alles bloß Zeichenhafte überwindend anwesend; und doch sind priesterliche Symbole, Worte und Zitate notwendig, um diese Realität zu bewirken. Leiblich real anwesend aber ist Christus nur denen, die daran glauben. Wer ungläubig dasselbe verzehrt, verzehrt doch nicht dasselbe. Verzehrend ist zumal auch der Zeitmodus des Abendmahls. Ist es doch zugleich ein Gedächtnismahl, ein eschatologisches Mahl und ein präsenten Ereignis. Ein Ereignis allerdings, das als Ereignis eine hochrituelle Institutionalisierung erfährt, welcher Widerspruch sich auch darin kundtut, daß der Vollzug des Abendmahls als verzehrender Entzug seiner sakramentalen Elemente prozediert. Wer daran glaubt, läuft Gefahr, dran glauben zu müssen.¹⁵⁸

An dieser Stelle ist auch entscheidend, was Legendre über die kathartische Wirkung dieser neuen Genealogie sagt: Sie setzt die Kraft einer visuellen Repräsentation voraus, die sich im Grunde nur im Inneren vollzieht. Die Teilung ist keine sichtbare. Sie vollzieht sich im Subjekt selbst und es ist diese ritualisierte und habitualisierte Handlung, die in ihrer ständigen Wiederholung zum Paradigma des Bildes als Institution für das Subjekt wird und wie Jochen Hörisch gezeigt hat,

157 Vgl. Jack Miles: *God. A Biography*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group 2014, und *Christ: A Crisis in the Life of God*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group 2011.

158 Jochen Hörisch: *Brot und Wein. Die Poesie des Abendmahls*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 101.

selbst noch in säkularen Formen von ökonomischen Tauschbeziehungen (Geld) und medialen Inszenierungen von Sinn und Sein (Medien) nachwirken.¹⁵⁹

Auch für Auerbach wird diese genealogische Differenz zu einem wichtigen Aspekt seiner «figura»-Deutung. Dass er auf frühchristliche Interpreten zurückgreift, die auf eine sehr demokratische Art und Weise weder etwas vollkommen verneinen noch bejahen, sondern die Deutung selbst als etwas Geistiges und daher Unabschließbares ansehen, erweist sich als eine Vorgehensweise, die darauf abzielt, zwei Religionen aus ihrem Kampf gegeneinander in ein interpretierendes Miteinander zu verwandeln und damit gegen das Erbe des Paulus zu arbeiten. Paulus' Übersetzungsarbeit besteht darin, so Auerbach, die «Gesetzeskraft» und die «geschichtlich-volkstümlich Eigenständigkeit» des Alten Testaments in eine «dramatisch-konkrete Aktualität» zu kleiden, damit aus ihm der christliche Glaube «im Kampfe um die Heidenmission» geboren werden konnte.¹⁶⁰ Der Widerstreit zwischen dem Buchstaben und dem Geist wird bei Paulus verhandelt, um aus Heiden Christen zu machen. Was jedoch bleibt vom Jüdischen übrig? Im «Kampfe gegen die Verächter und Entleerer des AT», die die «providentielle Weltgeschichte» und «innerwirkliche Konkretheit» des Judentums in eine «einheitliche Vision der Weltgeschichte» pervertierten, um sie den keltischen und germanischen Völkern zugänglicher zu machen, ist die «realprophetische Methode» die entscheidende gewesen, um sich gegen die «spiritualistisch-moralische-allegorische Methode» zu Wehr zu setzen (77f.).

Nicht nur die Bibel fiel dieser Auslegungstechnik zum Opfer, sondern auch die griechischen Mythen, die kraft der Allegorese vom Physikalischen und Kosmologischen gereinigt und ins Moralische und Mythische verkehrt wurden. Die einzige Möglichkeit, «Gesetz und Geschichte Israels» sowie ihr «nationales und volkstümliches Gepräge» in dem unendlichen Kommentar der Interpreten nicht zu verlieren, sondern rettend zu bewahren und zu tradieren, liege in der Figuraldeutung, auch wenn Auerbach betont, dass er den Unterschied nicht «streng beweisen» kann (79). Nur kraft der Figuraldeutung hat überhaupt der vierfache Schriftsinn seine Bedeutung und Wirkung entfalten können. Auerbach resümiert:

159 Auch mit Weidner lässt sich festhalten: «Es sind immer bereits andere Diskurse im Spiel, jede Beschreibung des Sakraments ist überdeterminiert; daher wird auch weniger das Modell des Sakraments verschoben, als dass es selbst ein Ort beständiger Verschiebungen ist.» Daher bezeichnet Weidner auch das Sakrament als «Figur der Figuren», weil es als «Matrix der Repräsentationen» fungiert. Vgl. Daniel Weidner: *Sakramentale Repräsentation als Modell und Figur*. In: Stefanie Ertz, Heike Schlie, Daniel Weidner (Hg.): *Sakramente Repräsentation. Substanz, Zeichen und Präsenz in der Frühen Neuzeit*. München: Fink 2012, S. 13–28, hier S. 27.

160 Erich Auerbach: *Figura*, S. 75f. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

Ihre Wirkung [der allegorischen Auslegung] behält stets etwas Gelehrtes und Mittelbares, ja Abstruses, wenn nicht zuweilen ein einzelner bedeutender Mystiker sie mit Kraft erfüllt. Nicht ihrer Herkunft und ihrem Wesen ist sie auf einen verhältnismäßig kleinen Kreis geistiger und eingeweihter Personen beschränkt; nur diese allein können an ihr Gefallen und in ihr Nahrung finden. Die figurale Realprophetie hingegen, mit Notwendigkeit aus einer bestimmten geschichtlichen Lage, nämlich der Ablösung des Christentums vom Judentum und den gegebenen Bedingungen der Heidenmission zu aktueller Bedeutung erwachsen, besaß eine geschichtliche Funktion; mit der Schlagkraft, die einer einheitlichen und zielsicheren Interpretation der Weltgeschichte und der providentiellen Weltordnung innewohnt, gewann sie die Phantasie und das innerste Gefühl der Völker. (ebda.)

Auerbach konstruiert aus den Deutungskämpfen zweier Religionen einen Dialog der Kulturen, in dem die Geschichten der unterschiedlichen Völker nicht ersetzt oder vollständig assimiliert werden, sondern *gleich/gültig* sind.¹⁶¹ Seine Argumentation kann allerdings nicht widerspruchsfrei vorführen, wie sich die historische und damit zeitliche Trennung von allegorischer Interpretation und Figuraldeutung genau vollzogen hat. Zunächst heißt es, die Figuraldeutung ist zwar nicht ursprünglicher oder primitiver, jedoch den allegorischen oder allgemein spiritualistischen Methoden, die «unverkennbar Spätformen» sind, vorgelagert. Die Figuraldeutung markiert einen Neubeginn, eine «Neugeburt der gestaltenden Kräfte» (79).

Im darauffolgenden Absatz wird eine andere Argumentationsstrategie verfolgt: Nun tritt die Figuraldeutung nicht nur in Opposition zur Allegorie, sondern zum Symbol, das nicht historisch ist, sondern seine magischen Kräfte aus einer «unmittelbaren Lebens- und Naturdeutung» bezieht. «Figura» hingegen ist immer historisch, sodass die Figuraldeutung stets ein «Erzeugnis von Spätkulturen» ist, «sehr viel mittelbarer, komplizierter, geschichtsbelasteter als das Symbol oder der Mythos» (80). Uralt entsteht sie erst dann, wenn Hochkulturen sich vollenden und «Züge der Überalterung» zeigen, «bis aus der Interpretation, die selbst schon eine Überlieferung besaß, etwas wie die Figuraldeutung entstehen konnte» (ebda.).¹⁶²

161 Vgl. hierzu auch Galili Shahar: Auerbach's Scars: Judaism and the Question of Literature. In: *Jewish Quarterly Review*, Vol. 101, No. 4 (Fall 2011), S. 604–630. In diesem Sinne interpretiert auch Shahar Auerbachs Widerstand gegen das Verschwinden des Jüdischen im Christlichen als eine Öffnung der Tradition («opening of tradition») im Sinne eines «fulfillment through otherness» (ebda., S. 611). Im Allgemeinen zur religionshistorischen Differenz zwischen Judentum und Christentum siehe Israel Yuval: *Zwei Völker in deinem Leib. Gegenseitige Wahrnehmung von Juden und Christen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007.

162 Vgl. hierzu erneut Benjamins Terminologie von Allegorie und Symbol im Trauerspiel-Buch. Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 342. Symbol und Allegorie besitzen bei ihm ein anderes Zeitmaß: das Symbol oder die «Symbolerfahrung» ist an ein «mystisches Nu» gebunden, das den verborgenen Sinn in sein Innerstes aufnimmt. Die Allegorie hingegen besitzt sowohl eine «dialektische Bewegung» als auch «kontemplative Ruhe», versenkt in den «Abgrund zwischen bildlichem Sein und Bedeuten». Im Plötzlichen des Symbolischen gibt es die flüchtige Of-

«Figura» muss stets zweifach gedacht werden: a) Zum einen als «irdische Gestalt», wie es in der Interpretation von Dantes Cato-Figur heißt, die eine «umbra futurorum» ist, b) zum anderen als «verhüllte oder erfüllte Figur, die Wahrheit jenes figürlichen Vorgangs» ist (85). Man sollte hier «Vorgang» hervorheben, denn Auerbach beschreibt keine fest positionierten Zustände, die man in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aufteilen könnte, sondern einen Prozess. «Vorläufig» meint bei Auerbach tatsächlich ein *Vorlaufen* im Sinne einer *Bewegung*:

Die Figuren sind also nicht nur vorläufig; sie sind zugleich auch die vorläufige Gestalt eines Ewigen und Jederzeitlichen; sie deuten nicht nur auf die praktische Zukunft; sondern auf die Ewigkeit und Jederzeitlichkeit von Anbeginn an; sie weisen auf etwas zu Deutendes, das zwar in der praktischen Zukunft erfüllt werden wird, aber in der Vorsehung Gottes, in der kein Unterschied der Zeiten ist, stets schon erfüllt vorliegt; das Ewige ist schon in ihnen figuriert, und so sind sie sowohl vorläufig-fragmentarische als auch verhüllte jederzeitliche Wirklichkeit. (81)

Was bei Walter Benjamin das dialektische Bild meint, das in der blitzhaften Konstellation von Gewesenem und Jetzt erscheint – ein kritischer Moment in der Lektüre und Deutung –, ist bei Auerbach die «Figuraldeutung», die zugleich uralte und überliefert ist sowie den Beginn von neuen Gestaltungskräften markiert, die neue Deutungszusammenhänge erschaffen. Benjamins Dialektik im Stillstand meint bei Auerbach

fenbarung der erlösten und verklärten Natur, in der Allegorie liegt die Geschichte als «erstarre Urlandschaft» vor Augen, die das «Menschendasein» in seiner «biographischen Geschichtlichkeit» und Rätselhaftigkeit festhält (ebda., 343). Anhand der vergleichenden Lektüre lässt sich sehr gut erkennen, wie in Auerbachs «Figuraldeutung» Benjamins Begriff von Symbol und Allegorie zusammenlaufen und sich in einem einzigen Begriff vereinen. Bei Benjamin gibt es allerdings den Hang dazu in Begriffen des Todes, der Todverfallenheit und der Auslöschung zu sprechen. Bei Auerbach überwiegen hingegen Begriffe des Lebendigen. Doch man darf hierbei nicht vergessen, dass «Auslöschung» bei Benjamin nicht negativ konnotiert ist. Benjamin geht es nicht um die Auslöschung alter Bedeutungsrelationen durch die Ersetzung neuer, sondern um das *Erinnern des Auslöschens* im Modus eines rettenden Eingedenkens – und zwar nicht in Bezug auf das im «Werden und Vergehen Entsprungene», sondern «Entspringende», in dem Möglichen und Wirklichen, Vergangenheit und Gegenwart in Konstellation zueinander treten (ebda., S. 359). Sigrid Weigel hat darauf aufmerksam gemacht, dass Benjamin seine berühmte Formel nicht aus der hegelianischen Dialektik entlehnt hat, sondern höchstwahrscheinlich aus einem kleinen Text von Hölderlin *Vom Werden im Vergehen*. Dort spricht er von der «Erinnerung des Aufgelöstens»: «Die Wirklichkeit des neuen Lebens verwandelt in dem Moment, in dem es ins Leben tritt, das alte in den Status einer «Erinnerung des Aufgelöstens». Damit nimmt Hölderlin nicht die Perspektive des Werdens oder der Entwicklung ein, sondern in der Umkehr des Blicks die der Erinnerung – allerdings einer Erinnerung, die mit der Auflösung einhergeht. Und genau dieser Position der Erinnerung entspricht Benjamins Verfahren der rettenden Kritik, seiner Darstellung von Phänomenen im Moment und aus der Perspektive ihres historischen Verschwindens.» Sigrid Weigel: *Entstellte Ähnlichkeit*, S. 59.

Öffnung, Weitung, Erweiterung. Gegenwart existiert nicht, wohl aber «Jederzeitlichkeit». Selbst dann noch, wenn man die göttliche Vorsehung und damit den theologischen Hintergrund auf ein Minimum reduzieren würde, sodass *figura* gleichsam ihre Zwiennatur verlieren und eindimensional werden würde, gäbe es noch eine andere vertikale Vorsehung: den Standort der Subjekte, der Leser:innen, die durch ihre Lektüre das Alte und Überlieferte mit Formen des «Jederzeitlichen» erfüllen. Aus diesem Grund erscheint die «Figuralprophetie» immer auch schon in einem «doppelten Licht»: «jugendlich und neugeboren als zielsichere, gestaltende, konkrete Deutung der Weltgeschichte, uralt als späte Interpretation eines ehrwürdigen, jahrhundertlang gewachsenen, geschichtsbeladenen Textes» (80). Das ist der Übergang von der biblischen Typologie zur literarischen Figuraldeutung, in der die poetische Erfüllung eine rückläufige Verstärkung des Historischen bewirkt, d. h. eine Steigerung der *irdischen* Realität des Geschehens oder der Person. Allerdings wird diese literarische Form der Typologie erst in *Mimesis* deutlich.¹⁶³

2.2.2 Mimesis: Im Archipel der Realismen zwischen den Zeiten

In *Mimesis* wird *figura* gleichsam gehäutet: Sie wird im Laufe der einzelnen Kapitel Schicht für Schicht von ihrem theologischen Korsett und christlich-jüdischem Dogma gelöst. Während der Lektüre ist ein Säkularisierungsprozess zu beobachten. Zwar wird auch hier in den ersten Kapiteln eine transzendente Bewegung in der Immanenz der Zeit beschrieben, die eine Deutung «von oben» erfährt, d. h. das Epische- und Serienhafte wird in Beziehung gesetzt zu einer «Realprophetie der Ereignisse des Neuen»,¹⁶⁴ allerdings wird im weiteren Verlauf der Interpreta-

¹⁶³ Erst in *Mimesis* wird dieser Steigerungsprozess des figürlichen Vorgangs, den Goppelt auch im Antitypos sieht, erläutert. Bei Dante erreichen Figuren erst dann ihre volle irdische Gestalt, wenn sie auf den Heilsplan der Vorsehung bezogen werden. Ihre Erfüllung ist dann eine «forma perfectior». Die Figuren in der Dantesken Welt, im figürlichen Realismus, werden in ihrem irdischen Dasein überhöht. Dadurch wirken sie überhaupt erst *irdisch*. Vgl. Erich Auerbach: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Tübingen: Francke 2015, S. 189. Auf diesen wichtigen Punkt hat unter anderem folgender Theologe in der Nachfolge Auerbachs hingewiesen John David Dawson: *Christian Figural Reading and the Fashioning of Identity*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 2001, S. 105. Diese Steigerung als eine fortlaufende transformierende Poetik des Realistischen sieht er schließlich in dem letzten Kapitel zu Virginia Woolf in *Mimesis* gegeben. Die moderne literarische «figura» verweist auf Personen eingebunden in Handlungen oder Ereignisse des Alltäglichen, denen sie sich ohne Vorurteile ausliefern (ebda., S. 113). Er spricht von der Tiefe einer Vergangenheit oder eines Hintergrunds, der sich nicht vollständig enthüllt und daher die Realität der Figuren in den Vordergrund stellt.

¹⁶⁴ Erich Auerbach: *Mimesis*, S. 75. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

tion *figura* zu einer reinen Figur der Immanenz im Lichte einer Transzendenz, die nicht mehr «von oben» kommt, sondern sich inmitten des Textes selbst entfaltet.

Das kann man an Auerbachs Sprachgebrauch beobachten. Seine Begriffe lösen sich von der biblischen Typologie und nähern sich der literaturwissenschaftlichen Methodologie an. Er spricht nicht mehr von Figuraldeutung, sondern von einer «Methode der umdeutenden Interpretation», die ihren Anfang im Alten Testament nahm (51). Auerbach beschreibt sie als eine Rettung von Figuren und/oder Ereignissen durch Erfüllung oder Verheißung, die er mit Tertullians Begriff «*figuram implere*» belegt (75). Der Zusammenhang zwischen zwei Personen oder Ereignissen, die weder kausal-zeitlich noch räumlich miteinander verbunden sind, wird nur über die vertikale Interpretationsrichtung – die «göttliche Vorsehung» – hergestellt. Diese transzendente Vertikalisierung der Literatur, die von der Biblexegese beerbt wird, verlagert sich nun in die Horizontale. Bereits im Barock-Realistischen, das grausam, grotesk und gespenstisch wirkt, gibt es keine Durchdringung der Zeit mehr, denn alles bewegt sich auf der Oberfläche des Raums.¹⁶⁵ Hier setzt bereits eine neue Variante des Realistischen ein: das immanent-irdisch-geschichtlich Reale oder – wie Auerbach es umschreibt – das «rhetorisch Realistische», das sich lediglich auf die Lust an den eigenen sprachlich-rhetorischen Fertigkeiten bezieht und dem das Alltägliche nur Mittel zum Zweck ist.¹⁶⁶ Daneben gibt es das Realistische der «Jetztzeitlichkeit», die durch die Verbindung von Transzendenz und Immanenz zustande kommt. Von ihm geschieden ist eine dritte Variante: das rein transzendent Realistische, das fragmentarisch, dunkel, lückenhaft und deutungsbedürftig ist.

Diese Formulierung ist selbst wieder ein Rückverweis auf eine frühere Formulierung Auerbachs, die er zu Beginn von *Mimesis* wählt, um den Stil des Alten

165 An dieser Stelle kann man eine Verknüpfung zu Benjamins Interpretation des Barocken ziehen, wobei Benjamin eine etwas andere Herleitung bevorzugt: Für ihn ist die Oberflächenästhetik ein Produkt des verstärkten Interesses an der Buchstabenschrift und ihrer Verbindung zu den «Dingbildern» der Hieroglyphen, die ein anderes Verständnis von Poesie ermöglichen. Die «sakrale Schrift» und profane «Buchstabenschrift» hätten sich überlagert und zu einer «Drastik des Schriftsatzes» als auch einer «Überladenheit der Metapher» geführt. Das plastische Symbol in seiner organischen Totalität zerfällt in ein «amorphes Bruchstück», das «allegorische Schriftbild». Vgl. Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 1, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 203–430, hier S. 346 ff.

166 Vgl. hierzu auch Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 343. Auch zu diesem Aspekt ließe sich eine Parallele zu Benjamin ziehen: Im Barocken ereignet sich durch die Allegorie und ihre dialektische Bewegung ein Umschwung in die «Exposition der Geschichte als Leidensgeschichte der Welt» (ebda., S. 343), in der sich schließlich die «allegorische Physiognomie der Naturgeschichte» offenbart (ebda., S. 353).

Testaments gegenüber dem homerischen abzuheben. Letzterer ist durch ausformende Beschreibungen, eine gleichmäßige Beleuchtung, lückenlose Verbindung, freie Aussprache, Vordergründigkeit, Eindeutigkeit, Beschränkung im Geschichtlich-Entwickelnden und Menschlich-Problematischen charakterisiert; das Alte Testament weist hingegen eine Verdunkelung von bestimmten Teilen auf, Abgerissenheit, suggestive Wirkung des Unausgesprochenen, Hintergründigkeit, Vieldeutigkeit und Deutungsbedürftigkeit, Formen des weltgeschichtlichen Ausspruchs, Ausbildung der Vorstellung von Geschichtlich-Werdenden und Vertiefung des Problematischen (26 ff.). Ergänzt wird diese reiche Palette durch weitere Adjektivfügungen, die gerade in ihrer neologistischen Zusammensetzung nicht nur die Ambivalenz des Kontinuums von *Realismen* transhistorisch verfolgen, sondern den Moment des Übergangs als Kippphänomen beschreiben: das «Sinnlich-Lebendige» kippt ins «Persönlich-Schwärmerische» (18), es gibt das «Ernsthaft-Problematische» (35), das «Realistisch-Konkrete», das vom «Rhetorisch-Moralischen» verdrängt wird (49), das «Menschlich-Vertrauliche» wandelt sich ins «Gespenstisch-Sadistische» (63), das «Grotesk-Schaurige» verbündet sich mit dem «Unmenschlich-Krampfigen» (58), der «vitalistisch-dynamische Triumph des Leiblichen» bei Rabelais (263) leitet zur «dämonisch-organischen Ganzheitsvorstellung» (444). Das Spektrum realistisch-darstellender Erzählstile, die nicht nur auf die Literatur begrenzt sind, sondern sich auch auf die Bildenden Künste und den Film ausdehnen (337, 431, 507),¹⁶⁷ beweisen, dass es Auerbach nicht darum geht zu sagen, was Realismus in der jeweiligen Epoche ist oder wie er verstanden worden ist,¹⁶⁸ sondern über die Verbindung der Literaturen zu zeigen, wie sich approximativ ein mimetisches Verhältnis zur Wirklichkeit eingestellt hat.

Die Liste dieser Realismen ist sehr lang und wird von der Bibel bis zur Moderne in einer vielfältigen Reihe von sich abwechselnden Adjektiven immer wieder neu von Auerbach ergänzt. Im Zentrum der Literaturgeschichte steht der große Übergang, der schon fast paradigmatisch eingeführt wird, weil er einen ersten Bruch mit dem christlichen Hintergrund bedeutet, von dem «figuralen Realismus»

167 Vgl. hierzu auch der sehr erhellende und wichtige Kommentar von Friedrich Balke zum Vergleich von Erich Auerbach und Siegfried Krakauer, Friedrich Balke: Erich Auerbachs Niederer Materialismus. In: Friedrich Balke/Hanna Engelmeier (Hg.): *Figura und Mimesis*. Mit einer Neuausgabe des «Figura»-Aufsatzes von Erich Auerbach. München: Fink 2018, S. 73 ff.

168 Wie Auerbach selbst schreibt wäre es aus rein pragmatischen Gründen nicht möglich gewesen, ein solches Werk auch nur ansatzweise zu bewerkstelligen: «Etwas wie eine Geschichte des europäischen Realismus hätte ich niemals schreiben können; ich wäre im Stoff ertrunken, ich hätte mich in die hoffnungslosen Diskussionen über die Abgrenzung der verschiedenen Epochen, über die Zuordnung der einzelnen Schriftsteller zu ihnen, vor allem aber über die Definition des Begriffs Realismus einlassen müssen» (509).

(bis Dante) (187) zum «kreatürlichen» (ab Montaigne und Villon, Boccaccio gilt allerdings bereits als Ankündigung dieses Wechsels, 246). Die vorangestellten Adjektive dienen darüber hinaus dazu, das Realistische zu steigern oder seine Wirkung zu verringern. Die allmählich-fortlaufende Transformation liest sich wie folgt, wobei die Begriffe «Realistik» und «Realismus» austauschbar sind: «häuslicher Realismus» (25), homerisch, römisch und antiker Realismus (34f.), «nachahmender Realismus» (60), «verzerrter Realismus» (62), «ausmalender Realismus» (65), «kirchlicher Realismus» (92), höfischer Realismus (129), «volkstümlicher Realismus» (153), «drastischer Realismus» (156), grober Realismus (163), «figuraler Realismus» (187), «possenhafter Realismus» (193), «krasser Realismus» (214), tragischer Realismus (221), kreatürlicher und religiöser Realismus (236) manchmal in Kombination mit «mittelalterlich-kreatürlich» (249) oder «christlich-kreatürlich», der im Laufe der einzelnen Kapitel rein quantitativ betrachtete der meist gebrauchte Realismus-Begriff ist, «griffiger Realismus» (370), «radikaler Realismus» (400), «gemütvoll-bürgerlichen» und «idyllischen Realismus» (407), «moderner Realismus» (412) beruhend auf einem Historismus, «zeitgenössischer Realismus» (413), «gesellschaftlicher Realismus» (421), «ernster Realismus» (435), «atmosphärischer Realismus» (441), grotesker und komischer Realismus (474) im Gegensatz zum modernen und ernsten, der schließlich mit Zola über den «ästhetischen Realismus» (476) hinaus geht, eingesponnener und weltläufiger Realismus (480), schließlich «europäischer Realismus» (480). Anhand dieser Abfolge lässt sich klar erkennen wie Auerbach als Anatom behutsam Schicht für Schicht sein eigenes philologisches Sprechen erprobt, um das Verhältnis der literarischen Darstellbarkeit zur Wirklichkeit abzumessen, bis er den *Körper der Literatur* fast vollständig freigelegt hat: den *europäischen Realismus*.

Sein Lektüregestus, der sich in der neologistischen Wortfindung widerspiegelt, ist zugleich der Versuch den literarischen Diskurs im philologischen zu steigern. Dabei wird nicht nur der Abstand zwischen Literatur und Wirklichkeit bemessen, sondern auch zwischen Philologie und Literatur im Verhältnis zur *darstellbaren* Wirklichkeit, die sich in der fortlaufenden Kette des Horizontalen – Ursache und Wirkung, Alt und Neu – ständig verändert. Auerbachs Kommentar spaltet sich daher notwendigerweise in zwei Richtungen auf: einen Diskurs über die Vergangenheit, der im Lichte einer neuen Gegenwart gedeutet wird (Auerbachs-Gegenwart), und einen Diskurs über die Zukunft, der durch die Reise in die Vergangenheit geschrieben wird. Damit werden die *Auerbachschen Realismen* selbst zur *figura* eines Vorher und Nachher, die nicht in einem Epochenbegriff zusammenfließen, sondern sich quer durch die Literaturen der Welt verbreiten, verschieben und unterschiedliche Verknüpfungspunkte ästhetischer Darstellungsarten von Wirklichkeiten hervorru-

fen.¹⁶⁹ Leser:innen von *Mimesis* tauchen in die «Literaturen der der Welt»¹⁷⁰ ein, weil sie weder durch einen wissenschaftlich-akademischen, trockenen Stil abgeschreckt noch gelangweilt werden. Das Eintauchen wird durch die Literaturen selbst ermöglicht. Auerbach gibt seinen Textzitate viel Raum, sie stehen im Vordergrund, während seine eigene Stimme als Leser und Literaturforscher behutsam aus dem Hintergrund auf die Bühne der hermeneutischen Textkritik tritt. Er lässt die Texte sprechen, hört ihnen zu, lässt ihnen Raum, damit sie selbst noch einmal von anderen Leser:innen gelesen werden können. Wie Dantes Vergil führt er seine Leser:innen durch die Literaturen der Welt. Trotz der chronologischen Ordnung sind die Kapitel flexibel und locker, neue Bausteine können hinzutreten oder sich dazwischenschieben.¹⁷¹

Man kann ein organisches Wachstum beobachten: Alles wächst aus einzelnen Samen, die der Interpret auf seiner Lesereise hinterlässt und später in einem anderen Kapitel wieder aufgreift, weil er durch den Vergleich Ähnlichkeiten, Muster und Unterschiede erkennt. Romanistik ist Komparatistik. Herausgerissen aus ihrem nationalhistorischen Kontext werden die einzelnen zitierten Texte so angeordnet, dass sie potentiell betrachtet mit jedem anderen in Verbindung gebracht werden können: Griechenland, Spanien, Italien, Frankreich, Deutschland, England werden auf dem Plateau, das hier Istanbul heißt, neu konfiguriert. Der europäische Kontinent wird zu einem Archipel mit beweglichen, mobilen Inseln –

169 Als paradigmatisches Datum für die literaturtheoretische Vernachlässigung dieses weltumspannenden sich transformierenden Realismus-Begriff kann die Tagungsakte *Nachahmung und Illusion* der Poetik und Hermeneutik-Gruppe von 1963 gelten. Vgl. Hans Robert Jauß: *Nachahmung und Illusion*. Kolloquium Gießen Juni 1963. Vorlagen und Verhandlungen. München: Eidos 1969. Hans Blumenberg eröffnet den Band, Jauß schließt ihn ab. Innerhalb dieser Klammer schweigt man sich über Auerbach aus. Sein Name fällt lediglich zweimal: Bei Jauß fällt der Name Auerbach in einer Fußnote (ebda., S. 165). Ein ausführlicher Kommentar bleibt aus. In den abschließenden Protokollen der Diskussionsrunde verweist Jacob Taubes auf Auerbach, der anmerkt, dass der von ihm gesetzte Problemkreis des Realismus zu eng ist (ebda., S. 244). Erläutert wird diese These nicht. Zur *Mimesis*-Rezeption im Vergleich der unterschiedlichen intellektuellen Felder der Philologien und unterschiedlicher literaturtheoretischer Schulen im Umkreis vor allem des *Literary Criticism* in Princeton siehe Petra Boden: *Philologie als Wissenschaft. Korrespondenz und Kontroversen zu Mimesis*. In: Karl-Heinz Barck/Martin Tremml (Hg.): *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*. Berlin: Kadmos 2007, S. 125–152.

170 Vgl. Ottmar Ette: *WeltFraktale. Wege durch die Literaturen der Welt*. Stuttgart: J.B. Metzler 2017. Vgl. Patricia A. Gwozdz/Markus Lenz (Hg.): *Literaturen der Welt. Zugänge, Modelle, Analysen eines Konzepts im Übergang*. Heidelberg. Winter Verlag 2018.

171 Ottmar Ette spricht beispielsweise von einer «Vielverbundenheit über Diskontinuitäten». Ottmar Ette: *WeltFraktale*, S. 9.

geographisch wie literarisch – entworfen aus der Perspektive des Exilierten.¹⁷² Hayden White ist es in besonders kluger Weise gelungen darzustellen, wie die innere Rhythmik von *Mimesis* und *figura* ineinandergreifen:

Thus, what is most characteristic of Auerbach's concept of literary history is the way he uses the figuralist model to explicate not only the relation between various literary texts but also the relation between literature and its historical contexts. For him, the representative literary text may be at once (1) a fulfillment of a previous text and (2) a potential prefiguration of some later text, but also (3) a figuration of its author's experiences of a historical milieu, and therefor (4) a fulfillment of a prefiguration of a piece of historical reality. In other words, it is not a matter of an author having an experience of a historical milieu and then representing it, in a figurative way, in his text. On the contrary, the experience is already a figure and, insofar as it will serve as a content or referent of a further representation, it is prefiguration that is fulfilled only in a literary text.¹⁷³

172 Siehe hierzu erneut Ottmar Ette: *WeltFraktale*, S. 8. Durch eine ähnliche biographische Konstellation wird daher Walter Benjamins *Passagen*-Werk und Auerbachs *Mimesis* in ihrer wissenschaftlichen Konzeption als komplementäre Arbeitsweisen angesehen. Vgl. hierzu Robert Kahn: Eine «List der Vorsehung». Erich Auerbach und Walter Benjamin. In: Karl-Heinz Barck/Martin Trempl (Hg.): *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*. Berlin: Kadmos 2007, S. 153–166. Robert Kahn sieht die Anschlüsse insbesondere in der Lektüre Prousts gegeben. Ansonsten zitierten sich beide Denker gegenseitig immer lobend und auf einzelne konkrete Texte hinweisend. Vgl. hierzu auch der Briefwechsel zwischen Benjamin und Auerbach Karlheinz-Barck: 5 Briefe Erich Auerbachs an Walter Benjamin in Paris. In: *Zeitschrift für Philologie*, Vol. 9, No. 6 (1988), S. 688–694. Zu Auerbach auch aus der Position der Fachgeschichte vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: *Vom Leben und Sterben der großen Romanisten. Karl Vossler, Ernst Robert Curtius, Leo Spitzer, Erich Auerbach*. München: Carl Hanser Verlag 2002, außerdem Klaus Gronau: *Literarische Form und Gesellschaftliche Entwicklung. Erich Auerbachs Beitrag zur Theorie und Methodologie der Literaturgeschichte*. Königsstein/Ts.: Athenäum 1979, sowie Seth Lerer: *Literary History and the Challenge of Philology. The Legacy of Erich Auerbach*. Stanford: Stanford University Press 1996, sowie zu den hermeneutisch-philosophischen Positionen Walter Busch/Gerhart Pickerodt (Hg.): *Wahrnehmen, Lesen, Deuten. Erich Auerbachs Lektüre der Moderne*. Frankfurt am Main: Klostermann 1998.

173 Hayden White: *Figural Realism. Studies in the Mimesis-Effect*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press 1999, S. 93. Siehe hierzu auch die Lesart von Jacob Hovind: «If Auerbach's self-proclaimed intention is to read history, then his figural method of interpretation, secularized and modernist, undermines that very access to history by virtue of its own figurative structure. It does not read a history that preexists itself, but creates the history that it purportedly simply relates. Once secularized and freed from its Christian framework, figural interpretation becomes a figurative structure, opening itself up to a rhetorical dimension of language that cannot be subsumed into any strictly mimetic model of representational homology.» Jacob Hovind: *Figural Interpretation as Modernist Hermeneutics: The Rhetoric of Erich Auerbach's «Mimesis»*. In: *Comparative Literature*, Vol. 64, No. 3 (Summer 2012), S. 257–269, hier S. 266. Er sieht daher *Mimesis* selbst schon als eine figurale Struktur an, eine «figure of language», die jeglichen Zugriff auf eine wie auch immer geartete textuelle Wirklichkeit unmöglich macht, weil während

Nach Whites Interpretation verwandelt die Figuralstruktur eine Serie von literarischen Epochen in eine Sequenz von Figuren auf der syntagmatischen Achse des historischen Geschehens. Die Verbindung zwischen einem präfigurierten Aspekt einer gegebenen Kultur – Text, Stil oder Periode – und seiner Erfüllung wird schließlich über die Ähnlichkeit in der Form oder im Inhalt hergestellt. Aus dieser Perspektive Whites wird ersichtlich, wie sich die unterschiedlichen adjektivischen Wendungen der Realismen wechselseitig semantisch beerben und zu den Komposita führen, die Auerbach hier durchexerziert. Die Reihe dieser – man könnte gleichsam sagen – *figural-mimetischen Genealogie* des Früheren und des Späteren beruht auf der Prämisse, dass frühere Figuren stets Erfüllungen vorausgegangener Figuren sind, während spätere die Ankündigung noch nachfolgender Figuren sind.¹⁷⁴

Die Begriffe der Re- und Konfiguration gehören unter anderem auch zum Vokabular von Paul Ricœurs Hermeneutik, die er aus unterschiedlichen Strömungen, u. a. auch den Rezeptionsästhetiken von Wolfgang Iser und Hans Robert Jauss zusammenbaut. Seine berühmte Einteilung in Mimesis 1, 2 und 3 verfolgt dabei ein hermeneutisches Projekt, das sowohl auf fiktionale als auch historische Narrative angewendet wird, d. h. in Übertragung literaturkritischer Konzepte auf die Geschichtswissenschaft. Die Konfiguration befindet sich dabei auf der Ebene Mimesis 2 und vermittelt als struktureller Mediator zwischen Mimesis 1 (Präfiguration) und Mimesis 3 (Refiguration). An dieser Schnittstelle operieren die Leser:innen, indem sie Zeit konfigurieren und dadurch die Brücke zwischen der präfigurierten und der refigurierten Zeit schaffen:

dieses Zugriffs bereits Figuren durch die Lektüre entstehen, sodass Geschichte immer schon als figurierte – im Lichte einer Sprache, eines Stils, einer Erfahrung – erscheint (ebda., S. 268).

174 Hayden White: *Figural Realism*, S. 94. Auf eine ähnliche Weise hat es Paul Ricœur ausgedrückt, der in der Nachfolge Auerbachs und Whites, aber auch mit Rückgriff auf die Phänomenologie der Zeit bei Husserl und Heidegger in seinem dritten Band von *Temps et Récit* darauf hinweist, dass die Zukunft in die Jetztzeit der Gegenwart als antizipatorisches Narrativ hineingreift und damit die Gegenwart selbst zur vergangenen Zukunft («future antérieur») – das Futur Perfekt, von dem auch Auerbach spricht – werden lässt. Diese Gegenwart wird zum Neubeginn der Geschichte, die eines Tages erzählt sein wird («ce présent aura été le début d'une histoire qui sera un jour racontée»). Vgl. Paul Ricœur: *Temps et Récit*, Tome III. Paris: Éditions du Seuil 1985, S. 373. Ähnlich wie Auerbach – obwohl nicht auf diesen zurückverweisend – sieht er in der modernen literarischen Erinnerungspoetik von Woolf, Proust und auch Thomas Mann eine neue Form der göttlichen Ewigkeit, die als Ewigkeit der Fiktion wiederkehrt (ebda., S. 264 ff.). Auerbach bezeichnet diese literarischen Erinnerungsmomente als «symbolische Jelderzeitlichkeit», die noch in vormodernen Erzählformen anzutreffen war. Erich Auerbach: *Mimesis*, S. 506.

L'enjeu est donc le procès concret par lequel la configuration textuelle fait médiation entre la préfiguration du champ pratique et sa refiguration par l'réception de l'œuvre. Il apparaîtra corollairement, au terme de l'analyse, que le lecteur est l'opérateur par excellence qui assume par son faire – l'action lire – l'unité du parcours de mimésis I à mimésis III à travers mimésis II.¹⁷⁵

Die Leser:innen folgen also dem Schicksal einer präfigurierten Zeit («le destin d'un temps préfiguré»), die vermittels ihrer intermediären Position als konfigurierende Mediatoren eine refigurierende Zeit sein wird.¹⁷⁶ Wobei hierbei betont werden sollte, dass die präfigurierte bereits eine refigurierte Zeit ist, weil ihr Konfigurationen bzw. Erfahrungen bereits vorausgegangen sind, die stets schon als figurierte vorliegen. Den kritischen Moment – das Jetzt der Lektüre – interpretiert Ricœur mit Heidegger als «Innerzeitigkeit» («l'intra-temporalité»), die als Modus des lesenden Konfigurierens verstanden wird.¹⁷⁷ Bei White, Ricœur und auch Blumenberg ist die Bewegung zurück und nach vorn stets ein heraushebender, herausgreifender Akt. Auerbach nennt sie vertikal, diskontinuierlich und abrechend. Stets weist die Bewegung der linearen Zeitstrahls der Immanenz nach oben. Dort oben steht jedoch nicht mehr die göttliche Vorsehung, dass alles bereits geschrieben ist, sondern das Reich der Lesenden, das von dieser Welt ist.

Für Formen der literarischen Typologie haben sich in der Nachfolge Auerbachs einige Begriffe etabliert, die jedoch in der deutschen Literaturkritik nicht wirklich Fuß fassen konnten. Der Vorschlag von «Postfiguration» zu sprechen, um damit literarische Neuschöpfungen zu bezeichnen, wird beispielsweise für die Analyse barocker Dramen des 17. Jahrhunderts verwendet.¹⁷⁸ Oft ähneln der-

175 Paul Ricœur: *Temps et Récit*, Tome I. Paris: Éditions du Seuil 1983, S. 86. Ricœur spricht hierbei von einem heraushebenden Effekt der hermeneutischen Rekonstruktion: «C'est, en revanche, la tâche de l'herméneutique de reconstruire l'ensemble des opérations par lesquelles une œuvre s'enlève sur le fond opaque du vivre, de l'agir et du souffrir, pour être donné par un auteur à un lecteur qui la reçoit et ainsi change son agir.» (ebda.) Diese Zeitschleife sehe ich auch in der metaphorologischen Konzeption der Lektüre bei Blumenberg gegeben, der allerdings die Position der Lesenden nicht so deutlich markiert wie Ricœur.

176 Ebda., S. 87.

177 Ebda., S. 97.

178 Vgl. Tibor Fabiny: *The Lion and the Lamb*, S. 112. Im Folgenden wird die Seitenzahl zu Fabiny direkt im Text angegeben. – Dabei geht es den Theoretikern vor allem darum, die protestantischen Lektüren biblischer Figuren in der Literatur im Übergang vom Mittelalter bis in die Neuzeit zu beschreiben und zu systematisieren. Auch in der deutschen Literaturwissenschaft wurde der Begriff «Postfiguration» insbesondere für die Literatur des Barock verwendet, fand jedoch ebenfalls keinen Platz in dem Kanon literaturwissenschaftlicher Begriffe. Vgl. hierzu Karl-Heinz Habersetzer: *Politische Typologie und dramatisches Exemplum. Studien zum historisch-ästhetischen Horizont des barocken Trauerspiels am Beispiel von Andreas Gryphius' Carolus Stuardus und Papinianus*. Heidelberg: Winter 1979, S. 9. – Der Autor hebt hervor, dass mit Auerbach nicht

artige Analysen jenen Ansätzen, die man auch als Stoff- und Motivgeschichte verbuchen könnte, wenn es um Fragen geht, wie biblische Themen und Figuren in der Literaturgeschichte nachwirken und poetisch transformiert werden.

Fabiny macht es den Literaturwissenschaften als einer der wenigen Theologen, die sich eben auch als Kritiker moderner Literatur verstehen, etwas leichter. Er schlägt vor, Auerbachs historisches Ereignis mit einem textuellen Ereignis in der Literaturgeschichte auszutauschen und damit die literarische Figuraldeutung mit dem moderneren Begriff der französischen Literaturkritik zu verbinden: demjenigen der *Intertextualität* nach Julia Kristeva. Er schreibt in Anlehnung an Auerbach: «Figural interpretation establishes a connection between two *textual* events or persons, the first of which signifies not only itself but also the second, while the second encompasses or fulfills the first.»¹⁷⁹ Diese sehr naheliegende kleine Veränderung im Auerbachschen Text ist nicht willkürlich gewählt, denn auch für Auerbach stand fest, dass Geschichte nur als interpretierte, überlieferte und aufgeschriebene Geschichte zu haben ist. Fabiny spezifiziert nun seine Idee und wählt für den weiteren Fortgang seiner Analysen die erweiterten Intextualitätsbegriffe von Gérard Genette. Der Architext, so Fabiny, ist die Bibel, der Supertext die Literatur, wobei er diesen Unterschied mit Bedacht wählt, denn würde man annehmen, dass die Bibel als Prätext der Literatur fungiert – was sicherlich in einigen literaturhistorischen Epochen der Fall gewesen war –, wäre sie nichts weiter als eine Form der weiteren Allegorisierung biblischer Stoffe. Doch gerade aus Sicht der Figuraldeutung müssen beide Texte zugleich ihre Geltung und ihre Wirklichkeit für sich bewahren. Literatur sollte eher als eine Parabel der Bibel verstanden werden. Zwischen Bibel/Architext und Literatur/Supertext siedelt Fabiny die «postfiguration» an und argumentiert: «In postfiguration an architext is recreated by a supertext, each of them being real, valid and dynamic. The post-figuring supertext gains its power and energy from the architext and therefore, the supertext is «transparent». Supertexts that use architexts only as pretexts are opaque.»¹⁸⁰ Bei seinen Ergebnissen kommt es zu einem weniger überraschenden Effekt literarischer Postfigurationen: Sie sind vor allem hoch selbstreflexiv und sensitiv auf die eigene Gattungsgeschichte, sodass man von Meta-

weitergearbeitet wird, sondern dass Theoretiker Begriffe prägen, die Auerbachs eigenen Analysen nicht gerecht werden. Der Begriff der «Postfiguration» sollte zwar einen Übergang von dem biblischen zum literarischen Figuralprinzip markieren, er scheitert jedoch an einer bloßen zeitlichen Differenz von vorher und nachher, ohne einen bedeutenden Mehrwert des Literarischen feststellen zu können (ebda., S. 21). Was bei Gryphius einige Interpreten als «Postfigurationen» Christi sehen, ist nichts anders als eine «imitatio». Er würdigt zwar die Bedeutung Auerbachs für die Literaturwissenschaft, allerdings hält er sich an die Bibeltypologie der Mediävisten (ebda., S. 167).

179 Tibor Fabiny: *The Lion and the Lamb*, ebda., S. 114.

180 Ebda., S. 115.

Literatur sprechen kann. Die Erfahrung der sprachlichen Transformationen im Literarischen hebt die Leser:innen auf eine neue Ebene («our experience of language is lifted up into a higher reality»), sodass jegliche Postfiguration zwischen Architext und Supertext nur von der Zeugenschaft der Leser:innen selbst ausgehen kann: «Through the act of reading we have become witnesses of what is taking place in the great cosmic stage of the world. Reading is testimony.»¹⁸¹

Sich des Begriffs des Architexts zu bedienen, ist ein kluger Schachzug, weil man damit vielen anderen Problemstellen aus dem Weg geht. Der Begriff ist bei Genette der allumfassende große Begriff, der Intertextualität als Eigenschaften von Texten per se definiert. In seiner Einleitung zum Architext spielt er noch mit weiteren Begriffen wie «textual transcendence», «transtextuality» oder eben auch «figurology» anstatt von «narratology» zu sprechen.¹⁸² Diese Begriffe sollen die Grundbeschaffenheit aller schriftlich fixierten Texte überhaupt bezeichnen, nicht nur die «literal presence of one text within another», sondern ebenso den philologischen Kommentar zu dem literarischen Text, was er als eine Art von «metatextuality» versteht.¹⁸³ Architextualität besagt also, dass im Grunde jedem Text eine Tendenz zur Selbsttranszendierung innewohnt («The transcendence is omnipresent», 89). Er wählt dafür die treffende Analogie zum Spinnennetz: «The architext is, then, everywhere – above, beneath, around the text, which spins its web only by hooking it here and there onto the network of architexture.»¹⁸⁴ Man kann nur mutmaßen, ob der französische Literaturkritiker wusste, was er damit anspricht, denn diese Eigenschaften treffen voll und ganz auf den Text aller Texte zu, der absoluten Autorschaft eines Heiligen Geistes, der überall und nirgendwo ist, der allmächtig und allwissend ist. Die transzendierende Omnipotenz des Textes ist der Text als göttliche Ur-Macht aller Schriftmacht, der aus ihr hervorgegangen ist und die zu ihr zurückfließt – durch die Postfigurationen der Literatur. Das *Buch der Bücher* wird konzeptuell durch die Analogie der Eigenschaften zum *Text aller Texte*, dem Architext.

2.2.3 Textualität des Jederzeitlichen, oder: Was ist eine lektorale Futurologie?

Ich bin keine Theologin. Ich spreche aus der Position der Philosophin und Literaturwissenschaftlerin. Und selbst noch als vergleichende Literaturwissenschaftlerin

¹⁸¹ Ebda., S. 137.

¹⁸² Vgl. hierzu Gérard Genette: *The Architext. An Introduction*, translated by Jane E. Lewin with a Forward by Robert Scholes. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press 1992 [1979], S. 84.

¹⁸³ Genette: *The Architext*, S. 81f.

¹⁸⁴ Ebda., S. 83.

glaube ich an das *literarische Glaubensbekenntnis* des Architextes nicht vorbehaltlos. Die Omnipräsenz eines Architextes oder einer Transtextualität zu beweisen, wird Aufgabe des *Distant Reading* bleiben.¹⁸⁵ Meine *Close Reading* Analysen sollen nicht die omnipräsente Existenz eines Architextes beweisen und sie stellen keine Einflussforschung dar im Sinne markierter, d. h. genetischer Intertextualität, die einwandfrei nachweisbar wäre. In vielen Fällen ist dies tatsächlich der Fall, in anderen wiederum nicht oder aber sie ist so augenscheinlich und dennoch nicht genetisch beweisbar, sodass Formen stummer Rezeption nicht ausgeschlossen werden können.

Auch bei Auerbach könnte man danach fragen, warum ihn nicht interessierte, welche Texte Dante las und auf welche er direkt oder indirekt Bezug genommen hat, um sein Werk zu konzipieren. Von der «unterliterarisch fortlebende[n] Tradition» der Literatur sieht er ab.¹⁸⁶ Er interessiert sich für die Darstellung einer Idee, die nicht ausgesprochen oder gesagt, sondern interpretiert sein will und zwar von den *zukünftigen* Leser:innen. Der Übergang von der biblischen zur literarischen Typologie birgt noch einen zweiten Übergang: denjenigen von der literarischen Typologie oder Figuraldeutung zum philologischen Kommentar, der – ähnlich wie bei Genette – ein inkludierender Prozess ist. Der philologische Kommentar gehört zur Literatur. Er ist letzterer weder unter- noch über-, sondern nebengeordnet. Auerbach ist *kein* Fatalist. Das, *was oben geschrieben steht* – auch wenn es als «unterliterarisches» Netz in die Immanenz eines allgegenwärtigen Textes gewendet wird – steht nicht im Zentrum seiner Lektüren. Die Spinne, die ihr Netz webt, ist nicht Auerbach, sondern die Zukunft selbst.

Wie Ottmar Ette zurecht angemerkt hat, ist Auerbach selbst kein lesender und deutender Prophet, sondern eine erzählende Figur innerhalb seiner Texte, die aus einer prospektiven Perspektive aus erzählt. In diesem Sinne wäre Ette Recht zu geben, wenn er schreibt: «Die Figura des Lesers ist ohne die Figura des Zeichendeuters, des Sinnenden und Sinngebenden, des Interpreten und Philologen also, nicht zu denken.»¹⁸⁷ Damit ist eben keine rein textexterne Instanz ge-

185 Erst jüngst hat Hanna Engelmeier in Bezug auf Auerbach darauf hingewiesen, dass der Romanist zum Standardrepertoire einer akademischen Referenzpolitik wurde, die mit, für und gegen ihn arbeitete, sodass selbst computergestützte Kulturanalysen, die ihre Evidenz aus quantitativen Daten erhalten und daher exemplarische Analysen im Modus des *Close Reading* nicht mehr als zeitgemäß betrachten, auf den Philologen als Negativbeispiel Bezug nehmen. Hanna Engelmeier: Für, mit, und gegen Auerbach. Über den Umgang mit einer philologischen Standardreferenz. In: *Comparatio* Bd. 11, Nr. 1, S. 143–158. Ihrer Einschätzung zufolge ist seine Prosa zwar *stilprägend* gewesen, wie im Falle Stephen Greenblatts im Kontext des *New Historicism*, nicht jedoch *methodenprägend*. Dieser Annahme würde ich mit Benjamin entgegenhalten, dass *der Stil die Methode ist*.

186 Erich Auerbach: *Mimesis*, S. 153.

187 Ottmar Ette: *WeltFraktale*, S. 7.

meint, sondern vor allem ein Lesepublikum, das über den Erzählmodus des Philologen konstruiert und angesprochen wird, gleichsam als eine «Präsenz der Figura des Lesers» in seiner vergangenen, gegenwärtigen und künftigen Gestalt als Garant für eine «Gemeinschaft der Lesenden».¹⁸⁸

Auch Benjamins *Mnemopoetik des Lesens* ist – ähnlich der literarischen wie philologischen Figuraldeutung – eine *Mnemopoetik des Eingedenkens*, die sich im Jetzt der Erkennbarkeit von Zukünftigem und Gewesenem zusammenschließt und daher sowohl stets memorial-historisch-assimilierend als auch destruktiv, eruptiv und fragmentarisch verfährt.¹⁸⁹ Stillstand ist jedoch bei Benjamin nicht absolut zu verstehen. Die «fixierten Bilder» sind stets in «fixierende Zeichen» auflösbar eingedenk der Erinnerung an ihren fixierten Zustand.¹⁹⁰ Der «Dialektik im Stillstand» ist daher immer schon Bewegung eingeschrieben.¹⁹¹ Der vertikale Lift – Moment der Konfiguration, Hubraum lektoraler Vorsehung – ist der Ort des Subjekts in der Geschichte, das nicht ist, nicht gewesen ist und nicht sein wird, sondern *gewesen sein wird* im Zusammenlaufen von Vergangenheit und Zu-

188 Ebda., S. 12. Dennoch ist zu betonen, dass gerade weil «figura» ihre Quellen aus dem antiken und jüdisch-christlichen Kontext speist, sie nicht als «figurale Deutung» auf die gesamte Welt und «ihre unterschiedlichen Phasen beschleunigter Globalisierung zu projizieren» ist (ebda., S. 31).

189 Zu diesen Begriffen siehe erneut Patricia A. Gwozdz: *Topographien des Verschwindens*, S. 103f.

190 Vgl. hierzu auch Patricia A. Gwozdz: Fixiertes Bild – Fixierendes Zeichen. Das *disegno*-Konzept zwischen Linie, Buchstaben und Figur bei Leonardo da Vinci und Walter Benjamin. In: Joanna Godlewicz-Adamiec, Pawel Piszczatowski, Tomasz Szybisty (Hg.): *Literatur und Malerei*. Krakau, Warschau: IMEDIUS 2018, S. 309–326.

191 Vgl. hierzu auch Sigrid Weigel: *Entstellte Ähnlichkeit*, S. 58. Wie Weigel festhält, sind in diesem Sinne auch Benjamin eigene schriftstellerische Denkbilder zu verstehen, die «(geschriebene) Darstellungen von Vorstellungen» sind, «die auf dem Wege einer sprachlichen Nachahmung der Vorstellung die darin stillgestellte Bewegung wieder verflüssigen. [...] Man könnte diese Schreibweise als Mimesis der Schrift an eine bildliche Bedeutungskonstitution verstehen» (ebda.). An anderer Stelle spricht Weigel auch von «Blitz-Bildern», in denen sich «gesteigerte Geistesgegenwart» und «unwillkürliches Sehen» vereinigen. Vgl. Sigrid Weigel: *Grammatologie der Bilder*. Berlin: Suhrkamp 2015, S. 408f. Vergleichbar wäre diese Art der Lektüre und der Produktion von Schriftbildlichkeit mit der «wildem Semiose», wie sie Aleida Assmann definiert hat, als ein «gazing» im Sinne einer «anhaltenden Aufmerksamkeit», die gerade den transitiven und referentiellen Leseakt unterbricht bzw. okkupiert und damit bestehende Zeichenrelationen in Unordnung bringt, sodass neue Assoziationen und Beziehungen geknüpft werden können. Vgl. hierzu auch Patricia A. Gwozdz: *Topographien des Verschwindens*, S. 81. Auch Ansgar Hillach spricht davon, dass der Stillstand «durch eine vom Unentscheidbaren aufgestörte Wahrnehmung» bedingt ist. Vgl. Ansgar Hillach: *Dialektisches Bild*. In: Michael Opitz, Erdmut Wizisla (Hg.): *Benjamins Begriffe*, Bd. 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 186–229, S. 194.

kunft. Durch den Akt des Lesens/Schreibens wird die Linearität aufgebrochen, indem sie absorbiert wird, d. h. aufgenommen und empfangen im *nunc stans* der Denkenden. Hannah Arendt hat in einer Skizze aus ihrer Aufsatzsammlung *The Life of the Mind* diesen Standort der Denkenden zwischen Vergangenheit und Zukunft mit einer ansteigenden Tangente in einem Koordinatensystem markiert (Abb. 16).¹⁹²

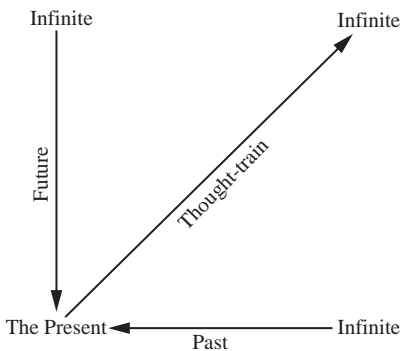


Abb. 16: Hannah Arendt, *The Life of the Mind*, S. 208.

Arendt beschreibt dort, wie das Denken unterbricht und uns aus dem linearen Zeitgeschehen herauslöst (197) – ähnliche dem vertikalen Sprung Auerbachs von der horizontalen Achse der Immanenz hinweg. Der Frage nachzugehen, wo wir sind, wenn wir denken, aktiviert nach Arendt all jene philosophischen Wege, die bereits gegangen worden sind – von Sokrates über die Philosophien des asiatischen Sprachraums bis zur modernen Phänomenologie eines Merleau-Ponty oder der Dichtung Paul Valéry's. Heimatlos sind wir, wenn wir denken, im «nowhere» (201), obwohl sich im Englischen die Ortsangabe auch als *now/here* lesen ließe. Und darauf zielt gerade Arendts Argumentation ab: das Nirgendwo, das stets nur innerhalb eines verräumlichten Zeitverständnisses gedacht werden kann, muss sich vom Raum lösen, damit es zum *Jetzt des Denkens* werden kann.

Mit Rückgriff auf eine Parabel Kafkas identifiziert sie das denkende Subjekt als zwischen zwei kämpfenden Antagonisten stehend: Die Vergangenheit strömt in die Zukunft, die Zukunft fließt zurück in die Vergangenheit – der Protagonist des Schauspiels muss diesen beiden Kräften nur aus dem Weg gehen, damit sie sich gegenseitig aufheben. Der Denkende ist also der Motor dieses Kampfes, dessen antagonistische Kräfte nur aus ihm heraus entstehen (203). Im Denkenden entsteht die Gegenwart

¹⁹² Hannah Arendt: *The Life of the Mind*. San Diego, New York, London: Harcourt Inc. 1978. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

durch das Aufeinandertreffen beider Kräfte. Auf diesem Schlachtfeld («battle-ground») eröffnet sich die Zeit- und Lebensspanne des Menschen als ein «in-between», auf das die Kräfte der Vergangenheit einwirken, die nicht mehr existent sind genauso wie diejenigen der Zukunft, denn im Akt des Denkens eröffnet sich das «now», das – sobald es ausgesprochen ist – bereits der Vergangenheit angehört und in eine unbekannte Zukunft fließt (205). Dieser Moment ist noch nicht das *nunc stans*, der aus der Zeit herausgehobene Moment, denn dies würde implizieren, dass Kafkas kämpfender Protagonist nur einmal von diesem kontinuierlichen Band des nach vorne und nach hinten Fließens abspringen könnte, um sich in den Ruhepol eines von außen Betrachtenden zu begeben (207).

Ist dieser Mechanismus der vertikalen Lifts – des Absprungs – überhaupt möglich, um den Prozess von oben zu betrachten (der Ort Gottes)? Arendt findet mit Kafka eine Lösung: Dieser externe Beobachterstandpunkt ist nicht mehr das Oben oder das Jenseitige, sondern jener Ort, an dem das denkende Ego zwischen beiden Linien kämpfend und denkend sich behauptet:

In other words, the location of the thinking ego in time would be the in-between of past and future, the present, this mysterious and slippery now, a mere gap in time, toward which nevertheless the more solid tenses of past and future are directed insofar as they denote that which *is* no more and that which *is* not yet. That they *are* at all, they obviously owe to man, who has inserted himself between them and established his presence there. (208)

Zwar entspringt die diagonale Kraft in diesem Parallelogramm dem Zusammenreffen der beiden anderen Kräfte und hat damit einen eindeutig erkennbaren Ursprung, aber seine Richtung oder Intentionalität ist unbestimmt und führt genauso ins Unendliche wie die beiden Antagonisten (209). Damit ist nicht eine historische oder biographische Zeit gemeint, sondern allein die Zeit des Denkenden, der – solange er denkt – nicht ist. Ohne Alter und Heimat kennt er/sie nur seinen Ursprung. Diese Zeit der Denkenden gilt es herauszufinden, um zu wissen, wie es sich anfühlt, inmitten eines Sturms der Zeiten, einen Ruhepunkt zu finden, zu dem alles hinfließt: Alle Vorläufer («predecessors») und Nachfolger («successors»), die nichts anderes tun, als eine Gegenwart für sich zu erschaffen, sind eingefasst in eine zeitlose Zeit in der zeitlose Werke entstehen und ihre eigene Begrenztheit («finiteness») transzendieren (211).

In Anlehnung an Arendts Parallelogramm möchte ich eine Skizze zur *Figuralogie* Auerbachs vorschlagen, die das Bisherige zusammenfasst (Abb. 17). «Jenseitsrealistik», «Jederzeitlichkeit», «Erinnerung», das «Irdische» und «Empirische», das «Wirkliche» und «Historische» – Auerbachs Begriffsverflechtungen trachten danach den Abgrund zu schließen, der in Dante «als Dichter der irdischen Welt» selbst klappt. *Ungedeutet* bleibt der Dichtersturz gefangen zwischen den Lebenden und den Toten, sodass Auerbach in letzter Konsequenz genau an dieser Stelle den

Platz der Lesenden in der Geschichte verortet. Für ihn – wie für Dante – ist das Menschendrama die «Gefahr des Lebenden», die ihm zum «Rahmen der Vision» wird, einer Vision, in der *der Zeuge* zum Helden wird.¹⁹³ Die Realistik des Jenseits, die diesem Zeugen widerfährt, die er erfährt und durchlebt, wird kraft seines Berichts zur *Realistik der Hörenden* und *in der Gefahr Lebenden*. Letztendlich erinnert uns auch Auerbachs Philologie im Modus einer *Diesseitsrealistik des Jenseitigen* – des Exilierten –, dass die in der Gefahr Lebenden mit ihrem Bericht Zeugnis ablegen von einer stets erfüllten Gegenwart im Lichte des Zukünftigen.¹⁹⁴ Auerbach erschuf sich mit Dante seine eigene «figura».¹⁹⁵

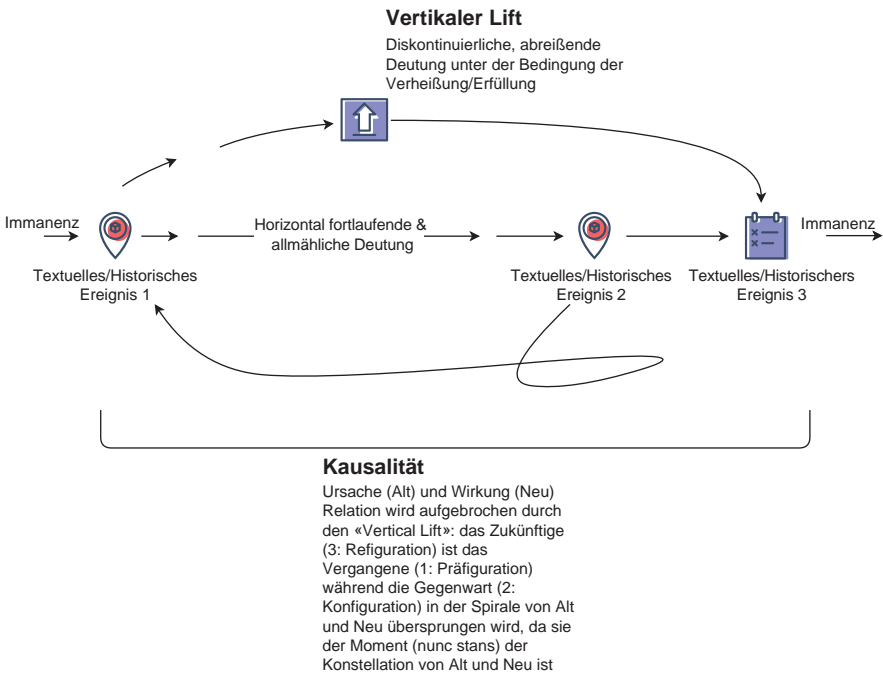


Abb. 17: Eigene Visualisierung der Figuralogie nach Erich Auerbach.

¹⁹³ Erich Auerbach: *Dante*, S. 209 f.

¹⁹⁴ Dies hat Ottmar Ette am Beispiel des *Incipit* von Auerbachs *Mimesis* hervorgehoben, dass nämlich die Leser:innen in der «*Hoffnung auf das Künftige*» adressiert sind, eine «*Welt von morgen*»: «*Der Band will den Weg in eine Zukunft bahnen, den Ausblick auf ein Künftiges, auf eine der vielen möglichen Zukünfte finden, erfinden und zuwege bringen. Entfaltet wird folglich auf diesen Seiten keine prophezeiende, wohl aber eine prospektive Kraft: Denn die Stärke des deutschen Romanisten liegt nicht in der Prophetie, sondern im Prospektiven.*» Vgl. Ottmar Ette: *WeltFraktale*, S. 7.

¹⁹⁵ Vgl. Ottmar Ette: *WeltFraktale*, S. 26.

Der transzendierende Effekt (vertikaler Lift) setzt ein, sobald die Denkenden, Lesenden und Schreibenden in ihrer Geistestätigkeit Bezug nehmen auf sich selbst als Denkende. Dadurch wird die auf sie zuströmende Masse von Geschichten aus den Archiven (Vergangenheit) neu konfiguriert, um gleichzeitig durch das Prospektive der Zukunft – der Präsenz der *figura* der Lesenden – refiguriert zu werden. Entgegen Knut Ebelings Diktum, dass wir keinen Zugang zu dem Ort des Archivs haben, weil er die Zukunft aus der Vergangenheit kodiert,¹⁹⁶ würde ich daher mit Auerbach, Arendt und auch Ricœur eher folgende Begründung favorisieren: Wir haben keinen Zugang zum Archiv, weil es aus der Zukunft kodiert wird. Der unzugängliche Ort ist die diagonale Tangente, die Unterbrechung durch den vertikalen Lift, der uns in den zeitlosen Modus des *nunc stans* versetzt. Die Spur, die diese Tangente hinterlässt, ist der Bogen, der *zurück in die Zukunft* führt. Damit ist der Anfang gesetzt, um die Methode der *literaturphilosophischen Figuralogie* zu demonstrieren.

2.3 Von der Natalität des Kreatürlichen

In einer theologisch-ethischen Schrift mit dem Titel *An Essay on the Future Life of Brutes*, die von Richard Dean 1768 herausgegeben und von mehreren geistlichen und wissenschaftlichen Autoritäten unterzeichnet wurde, wird über die Natürlichkeit des Bösen spekuliert, dem alle Kreaturen, Mensch und Tier, unterworfen sind: «Natural Evil is an Expression made use of to signify those Sufferings of Creatures, to which we give the Names of Pain, Sickness, Infirmity, Want, Disease, and Death, and the Reason why we call them natural is, because we find that Men, and other living Creatures of this World, are by their Natures inevitably and universally subject to them.»¹⁹⁷ Das Leiden der Kreatur, ihre natürlichen Bedürfnisse, sind dem Bösen unterworfen. Diese philosophische Doktrin stammt aus der Annahme, dass die Materie unvollkommen ist und sie daher diese Wirkung in den Kreaturen auslöst. Der Verfasser kommt nicht umhin all das Elend in der Welt aufzuzählen, unter dem diese Kreaturen leiden: Die Seele wird von Angst und Trauer befallen, egal ob Alt oder Jung, Reich oder Arm; die Unschuldigen werden von Schuldigen heimgesucht, die Krankenhäuser platzen aus allen Nähten; Hunger und Durst treiben die armen Kreaturen zusammen. Der Tod präsentiert sich in allen Formen der Agonie: «Here natural Evil employs its utmost Force, and there is need of something more

¹⁹⁶ Knut Ebeling: Das Archiv brennt. In: Knut Ebeling/Georges Didi-Huberman (Hg.): *Das Archiv brennt*. Berlin: Kadmos 2007, S. 33–183, hier S. 57.

¹⁹⁷ Richard Dean: *An Essay on the Future of Life of Brutes*, Bd. 1. London: G. Kearsly 1768, S. 8. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

than natural Courage, to be able to face it with despair» (13). Anteilnehmend an dieser Sintflut von Krankheit und Elend ist sich der Verfasser trotz der Empathie bewusst, dass es der Verstand selbst ist, der dieses Elend noch vergrößert. Der einzige Gedanke, der diesen Kreaturen helfen kann, ist der Gedanke an eine bessere Zukunft, eine Gabe allerdings, die nur den höheren Kreaturen, den Menschen, zugesprochen werden kann. Den Tieren («brutes») fehlt nicht das Vermögen zu leiden oder diesem Leiden Ausdruck zu geben, sondern die Fähigkeit, in die Zukunft zu blicken («that Brutes have no Share in Futurity», 21).

Diesen in die Zukunft blickenden Tiere, die man Menschen nennt, begegnet der Tod als reine Kontingenz. Zugleich entgegnet der Verfasser den Philosophen und Theologen, dass die Quelle des natürlich Bösen das moralisch Böse ist (25). Die Opponenten sind damit nicht das Gute (Gott) und das Böse, sondern: Natur und Moral. Richard Dean stellt sich nach seiner Widerlegung der philosophisch-theologischen Beweisführungen – unter anderem derjenigen von Leibniz' *Theodizee* – die Frage, warum die Kreatur durch den Sündenfall des Menschen, ein vorhersehbares und unvermeidbares Ereignis («as infallibly future and inevitable»), ständig von der göttlichen Sanktion ermahnt werden muss, das Böse zu meiden und die Wahrheit zu suchen. Das würde nämlich bedeuten, dass die göttliche Kraft der Worte wirkungslos ist («no force to bind», 45). Diese Worte erscheinen als «empty Sound of Words, a vain Threat», eine strafende Sprache und daher nichts anderes als die eigentliche Quelle des Bösen: «It is all an insignificant Language, designed only to mock and deceive us, to aggravate our Misfortunes, and render us Double, and trebly more wretched» (46). Unter dem Schema der unvermeidbaren Kette von Ereignissen («Scheme of an inevitable Series») ist die Formel der freien Wahl der Kreatur nur als leere Sophistik zu verstehen, denn es gibt keine freie Wahl ohne eine echte Alternative oder die Macht, sich zu weigern («Power to refuse»), eine Entscheidung zu treffen. Ein solches zeitliches Schema, in dem jeder Verlauf bereits feststeht, kann nur dazu führen, dass sich die Kreaturen hintergangen und getäuscht fühlen («except we are made only to be deceived and insulted», 48).

Auch wenn diese Argumentation schon fast atheistische Züge trägt, bleibt das Verhältnis von Schöpfer und Geschöpf bestehen. Die Existenz des physisch oder natürlich Bösen wird nur anders gewertet: Im Schöpfer selbst findet die Kreatur die Ressourcen, um von seinen degenerativen Zuständen zu genesen und den Rahmen seiner gefallenen Natur in seiner ursprünglichen Schönheit und Eleganz wiederherzustellen («restore the whole frame of fallen Nature to its original Beauty, and primitive Elegance», 54). Der Blick auf das physische Ende, den Tod, wirft uns zurück auf Gott. Und mit dieser Rückkehr zum Ursprung fragt der Verfasser erneut: Ob nicht die Form des Lebens vor dem Sündenfall für die Kreatur die eigentlich angemessenste ist, und sie aus diesem Glauben die Kraft bezieht, sich der bereits bestimmten Vorgänge ihres Lebens zu entziehen und auf eine

bessere Zukunft zu hoffen – den präordialen Zustand, der in diesem Fall nichts anderes als die Auferstehung ist (65f.). Warum leidet die Kreatur? Damit sie das Gute sucht: die Tugend (73).

Leiden stimuliert den Verstand, auf die todbringende Zukunft zu blicken, damit die Kreatur in den Zustand *vor* ihrer Geburt in die Sünde der kreatürlichen Welt zurückkehren kann. Warum lebt die Kreatur noch in diesem Elend? Weil sie das Gute nicht anstrebt. Der Arme will des Reichen Habe. Der Reiche will seinen Besitz vermehren. Tugendhaftigkeit kennen beide soziale Sphären nicht. Die Kreatur interpretiert das Leiden zwar als das physisch Böse, doch es ist eigentlich ein Instrument, um das Wollen, das Verstehen und die Leidenschaften in ein Stadium der Ausgeglichenheit zu überführen: «Every species of corporal Pain we are subject to, is a Call of Reformation, a feeling Conviction of the Disadvantages of Vice, demonstrates the Necessity of judgment uprightly, and acting wisely and rationally, as the only Way to secure us from the Injuries of present as well as future Evil» (87). Nur die Tiere sind aus diesem Zirkel entbunden, da sie keiner Sünde fähig sind (106), auch wenn man nicht vollständig verneinen kann, dass sie nicht doch ein bestimmtes Fehlverhalten an den Tag legen und aus diesem Grund wie der Mensch leidensfähig sind, denn mit ihm teilt auch die niedere Kreatur das physisch Böse. Was im zweiten Teil dieses Essays folgt, ist eine theologisch fundierte Einteilung auf dem Neuen Testament beruhend: eine «Post-Existence of Brutal Souls»,¹⁹⁸ die man in Anspielung auf Charles Darwins Werk als ein *Origin of Suffering Creatures by Means of Devine Selection* bezeichnen könnte.

2.3.1 When species touch (Benjamin, Derrida, Haraway)

Der Begriff der *Kreatur* und des *Kreatürlichen* spielt sowohl in den Schriften Auerbachs als auch bei Walter Benjamin eine zentrale Rolle. Beim Letzteren tangiert der Begriff sowohl das Religiöse als auch Existentielle unter den Bedingungen der säkularen Geschichte.¹⁹⁹ Benjamin endet in seinem *Trauerspiel*-Buch mit dem

¹⁹⁸ Eine ähnliche Argumentation wurde bereits 1622 in dem unter Pseudonym veröffentlichten Werk *The Creatures Praying God: Or, the Religion of Dumb Creatures* (London: Felix Kingston 1622) geführt.

¹⁹⁹ Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 404. Zur intellektuellen Konstellation der Trias aus Auerbach, Benjamin und Arendt vgl. Matthias Bormuth: *Krise des Historismus und provisorische Existenz*. Hannah Arendt, Erich Auerbach und Walter Benjamin. In: *Hannah Arendt: Verborgene Tradition – Unzeitgemäße Aktualität?* hrsg. von der Heinrich-Böll-Stiftung. Berlin: Akademie Verlag 2007, S. 145–166. Bormuth weist dort sowohl auf wichtige wechselseitige Rezeptionswege hin als auch auf theoretische Überschneidungen, die allerdings aufgrund der Kürze des Aufsatzes nur angedeutet werden.

Verweis auf die «kreatürliche Dingwelt» im Reich des «Halblebendigen», eine Welt, die auf Errettung hofft durch den «Umschwung». Je mehr der Mensch Teil dieser kreatürlichen Ding-Welt wird, d. h. je mehr Selbstbewusstsein er über seine Lage erlangt, desto hörbarer wird das Gelächter des Wissenden, des Bösen. Die Anspielung auf den Sündenfall lässt auch hier – ähnlich wie bei Auerbach – erkennen, dass Kreaturen in einem Zwischenreich leben und der Auferstehung noch ausharren. Sie markieren gleichsam die Schwelle zwischen den Geschöpfen Gottes und den Kindern Adams.

Auerbach verwendet den «kreatürlichen Realismus» literaturhistorisch ähnlich wie den Begriff des «figürlichen Realismus»: Beide beziehen sich auf literarische Werke, die noch vor dem Hintergrund einer christlichen Erschaffungs- und Offenbarungslehre entstanden sind. Das Kreatürliche ist bei Boccaccio vorhanden, erfüllt sich aber erst als vitalistische Komponente des menschlichen Körpers und seiner niederen Ästhetik bei Rabelais. Die Kreatur hat ihren begriffs- und literaturhistorischen Standort sowohl bei Benjamin als auch bei Auerbach im Barock. Während Auerbach jedoch andere Realismen erfindet, um die Bewegung der Säkularisierung deutlicher zu markieren, verfährt Benjamin anachronistisch: Er entnimmt den Begriff der Kreatur aus dem barocken Kontext und verpflanzt ihn in *seine* Moderne.

In seinen Rezensionen und Essays zur literarischen zeitgenössischen Szene tritt der Begriff der Kreatur oder des Kreatürlichen vermehrt auf. Sigrid Weigel hebt insbesondere die Bedeutung des Begriffs in Benjamins Essay zu Karl Krauss hervor.²⁰⁰ Um jedoch den Vergleich zu Auerbach stärker hervorzuheben, wähle ich den Bezugspunkt zum essayistischen Kommentar des Werkes Julien Greens. Benjamin hat sich mit mehreren Romanen des französisch-amerikanischen Schriftstellers beschäftigt und in einer Rezension lässt sich sogar eine direkte Linie zu Auerbachs *passio*-Begriff ziehen.²⁰¹ Die wortgewandte Textstelle lautet wie folgt:

Dem theologischen Ingenium aber erschließt allerdings und seit jeher das Menschenwesen sich an der *passio* am tiefsten. Nicht freilich, ohne den gewaltigen Doppelsinn des Lateinischen in Anspruch zu nehmen: jene Verschränkung von Leiden und Leidenschaft, mit welcher die *passio* zum welthistorischen Massiv, zur Wasserscheide der Religionen sich auftürmt. In dieser unwirtlichen Höhe hat das bestürzende, spröde Werk von Green seinen Ursprung. Hier entsprang der tragische wie der katholische Mythos, die fromme heidnische *passio* des König Ödipus, der Elektra, des Aias, wie die fromme, christliche Jesu. Hier geht, im Indifferenzpunkt, auf der Paßhöhe

²⁰⁰ Vgl. Sigrid Weigel: *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.

²⁰¹ Walter Benjamin: Literarische und Ästhetische Essays. In: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 2/1, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 328–334. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

der Mythen, der Dichter daran, den Stand des gegenwärtigen Menschen in den Spuren seiner *passio* zu zeichnen. Das kreatürliche Leiden als solches ist zeitlos. Nicht aber sind es die Leidenschaften, an denen die *passio* sich nährt. (328 f.)

Das «welthistorische Massiv» des Leidens auch in all seinen modernen Varianten durchzieht die Figuren dieses Romanwerks, wobei sich das «profane Verhängnis» an der Leidenschaft durch sich selbst vollzieht. Das «irdische Verhängnis der *passio*» ist nun die Zerstörung von Leib und Leben, der Thron dieser Kreatur ist das Bett (333) und ihr Charakter entblößt sich – wie jenseits des Grabes (mit Verweis auf Dante) – in einer einzigen Gebärde (331). Diese leidenden Kreaturen sind keine Menschen, sondern «maskenhafte *persona*» (333). Leiden als moderne Leidenschaft ist hier «Agent des Zufalls in der Kreatur» und der Zufall «ist die gottverlassene Figur der Notwendigkeit» (330). Was bei Auerbach in einer ernsthaften Nachahmung des Alltäglichen mündet, verläuft bei Benjamin in wiederkehrenden Schleifen von Begriffen, die durch seine Lektüre erneuert werden. Er blickt in die Literaturgeschichte zurück, erkennt dadurch das Barocke in der Moderne und versucht, ältere Begriffe zu reaktivieren, weil er in ihnen die Signatur eines wiederkehrenden Gedankens erkennt: Das Schicksal kehrt wieder als Zufall, die menschliche Person kehrt wieder als Maske und Kreatur, die *passio* kehrt wieder als Leidenschaft. Bei Krauss verweist der Kreaturen-Begriff spezifischer auf das Tier, den Hund (341); in dem Erzähler-Aufsatz zu Lesskow bezieht er den Stein mit ein (463) und bei Kafka ist das Kreatürliche ebenfalls ins Animalische gekehrt oder mit der Welt der Dienstboten verwandt (415).

In seinen Fragmenten zur *Theorie des Unmenschen*, die im Kontext des Krauss-Aufsatzes entstanden sind, versucht Benjamin, einen Begriff der Kreatur zu entwerfen, die sich mit der zerstörenden Natur solidarisiert und damit den «mythischen Menschen» (der Schuld) überwindet (1106). Sie verbündet sich mit der Technik und dem Materialismus. Die theologische Kreatur wird bei Benjamin zu einer materialistisch-anthropologischen Gegenfigur: eine Anti-Kreatur, die sich mit ihrer eigenen, neuen Schöpfung, der Technik, solidarisch zeigt. In einem seiner *Einbahnstraße*-Aphorismen mit dem Titel *Handschuhe* wird das den Menschen berührende Tier zur ultimativen Frage nach der Kreatürlichkeit schlechthin, weil es uns durch die Erkenntnis des Ekels auf uns selbst zurückwirft: «Verleugnen darf er die bestialische Verwandtschaft mit der Kreatur nicht, auf deren Anruf sein Ekel erwidert: er muß sich zu ihrem Herrn machen.»²⁰² Schließlich tritt noch Mickey Maus auf, um dem menschlichen Publikum eine Form des Kreatürlichen vor Augen zu stellen, das jeglicher Menschlichkeit entbehrt: «Die Mickey-Maus stellt dar, daß die Kreatur

202 Walter Benjamin: *Einbahnstraße*. In: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 4/1, hrsg. von Tillmann Rexroth. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 90 f.

noch bestehen bleibt, auch wenn sie alles Menschenähnliche von sich abgelegt hat. Sie durchbricht die auf den Menschen hin konzipierte Hierarchie der Kreaturen.»²⁰³ Um es noch etwas zugespitzter zu formulieren: In dem von *Walt Disney* geschaffenen Universum überlebt die Menschheit als eine von sich selbst entfernteste kreatürliche Gattung.

Benjamins Überlegungen zur Transformation des Kreatürlichen geht somit weit über das hinaus, was Auerbach als *christlich-kreatürlich* oder *mittelalter-kreatürlich* definiert hat. Sie bleiben bei dem Romanisten epochenspezifische Kategorien, die bei Benjamin enthistorisiert und zu ästhetisch-beschreibenden Kategorien der literarischen Moderne umgemünzt werden, die auch popkulturelle Artefakte in den neuen Kosmos des Kreatürlichen mit aufnehmen. Auerbach und Benjamin sind nicht alleine mit diesen Gedankengängen zur Fortführung und kritischen Neuaufgabe eines Begriffs für das 20. Jahrhundert. Die Forschungen zur Kreatürlichkeit gehen heute neue intermediale Wege von der Literatur bis in die filmische Populärkultur inspiriert und methodologisch erweitert durch die *Literature and Animal Studies*. Man könnte gar von *Creature Studies* sprechen,²⁰⁴ wobei Donna Haraway – unverkennbar durch ihre zahlreichen Publikationen als philosophische Biologin – zur postmodernen Diskursmutter dieser Studien aufgestiegen ist.

In ihrer feministischen Aktionsprosa *When species meet* spricht sie als Anti-Darwin und Anti-Gott. Sie agiert als Frau- und Tier-Maschine, als Mikrobe und favorisiert eher noch den unspezifischen DNA-Müll als die wohl kodierte Information des genetischen Lebenscodes.²⁰⁵ Das Ich, das hier spricht, ist Erde ohne Gott, Welt ohne Mann. Erde und Welt, Erschaffen und Machen fallen im Begriff der «entanglements» und «figuration» zusammen. Haraway reaktiviert zugleich den Begriff der Kreatur als «creature» und «critter» neben dem Begriff der «species». Die Frage liegt also nahe, wie sich diese Begriffe voneinander unterscheiden und warum Haraway, anstatt den theologisch überfrachteten Begriff der Kreatur ruhen zu lassen, in ihren «entanglements» reaktiviert.

203 Walter Benjamin: Fragmente vermischten Inhalts. In: ders., *Gesammelte Schriften* Bd. VI, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 144.

204 Vgl. David Herman (Hg.): *Creatural Fictions. Human-Animal Relationships in Twentieth- and Twenty-First-Century Literature*. New York, NY: Palgrave Macmillan 2016 (Palgrave Studies in Animals and Literature). Siehe hierzu auch die exemplarische Studie von David Herman: *Narratology beyond the Human. Storytelling and Animal Life*. London, New York: Oxford University Press 2018. Hervorheben ist hierbei auch die komparatistische Studie von Ana Pick, die in ihren literarischen und filmischen Analysen auf die Kreatürlichkeits- und Vulnerabilitätsdiskurse von Hannah Arendt und Simone Weil zurückgreift. Vgl. Ana Pick: *Creaturely Poetics. Animality and Vulnerability in Literature and Film*. New York: Columbia University Press 2011.

205 Vgl. Donna Haraway: *When Species Meet*. London, Minneapolis: University of Minnesota Press 2008.

Wir erinnern uns an die diskursiven Anfänge der Evolutionsbiologie zurück: *On the Origin of Species by Means of Natural Selection* wählte Darwin für seine mehrmals nachbearbeitet Monographie, die auch im 20. Jahrhundert in der Nachfolge der späteren Genetik und Evolutionsbiologie gerne als Vorbild für (populär) wissenschaftliche Monographien wieder aufgenommen worden ist.²⁰⁶ Darwin verwendet im Titel nicht «creature», sondern «species» als biologischen Fachbegriff für die Art.²⁰⁷ Die «species» werden von einer zeitlichen Klammer zusammengehalten: dem Von-wo-aus, dem Ursprung («origin») und dem Worauf-hin, der «natural selection», die im Grunde nichts anderes als der Tod ist, der selektiert und zwar nicht als ultimatives Letztes, sondern als ultimatives Erstes, das *in medias res* die Lebenslinie der «species» zerreißt. Auch wenn Darwin zunächst die natürliche Selektion als «principle of preservation» in Bezug auf die Weitergabe von Eigenschaften versteht, ist klar, dass *in the long run* nur das tödliche Ende das Verhältnis von Populationen reguliert.

Bekanntlich beschreibt Darwins Werk noch keine Erde ohne Gott. Der «Creator» ist noch anwesend, wenn auch nur in kleineren Bemerkungen am Rande. Er ist die Jokerkarte, die im Spiel der natürlichen Selektion gezogen wird, wenn sich größere Lücken ergeben. So sind auch Begriffe wie «creation» oder «creature» bei Darwin nicht unüblich und zufällig, sondern mit Bedacht gewählt. Entweder spricht er von der «species as a special act of creation» (45) oder der «creation of new organic beings» (74) oder er verwendet «creature» im Sinne von einem individuellen Lebewesen («in relation to its organic and inorganic condition of life», 98). «Being-Created» meint das Erschaffen-Worden-Sein jeder einzelnen Spezies durch Vererbung und natürliche Selektion, insbesondere durch «extinction and divergence» (99). Die Kreatur bei Darwin ist vor allem nicht nur das individuelle Lebewesen innerhalb einer Spezies, sondern auch die besondere Abweichung von der organischen Norm, «strange creature» (307), «creatures with an organ in a nascent condition» (332). Kreaturen meinen bei ihm daher insbesondere deformierte, nicht entwickelte Individuen innerhalb einer Spezies. In seiner vergleichend-zoologischen Studie zu den Emotionen von Tier und Mensch wird «creature» noch in einem viel spezielleren Kontext verwendet: in der Darstellung unermesslichen und unvorstellbaren Schmerzes, nämlich dann, wenn der Mensch mit dem Tier trauert («the poor creature», «like a mad creature», «the poor little creature was sick»).²⁰⁸

²⁰⁶ Vgl. Patricia A. Gwozdz: *Homo academicus goes Pop*, S. 485–616.

²⁰⁷ Vgl. Charles Darwin: *On the Origin of Species*, edited with an Introduction and Notes by Gillian Beer. London, New York: Oxford University Press 2008. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

²⁰⁸ Charles Darwin: *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. New York: D. Appleton and Company 1896, S. 119, S. 122, S. 140, S. 322.

Die Kreatur bezeichnet noch bis weit in die moderne Biologie des 19. Jahrhunderts hinein die Kreatur als Leidende, die auf die Erlösung vom Schmerz wartet und wartend zugrunde geht. Auch Superhelden werden erst dann zu *Superman*, zu *Über-Menschen*, zu Mensch-Maschinen oder Tier-Maschinen, wenn sich ihnen ihre Kreatürlichkeit schlagartig offenbart und sie aus dieser Konfrontation mit der eigenen Kontingenz die Macht gewinnen, die sie über ihre Gattung hinausbefördert. Ist die Kreatürlichkeit dann nicht die Supermacht schlechthin, aus einem Mangel die eigentliche Kraft zu schöpfen, mehr zu sein und zu werden als ihnen ihr Schöpfer zgedacht hat?

Haraway zumindest versetzt sich in die Position eines geschundenen Planeten und spricht aus dieser kreatürlichen Supermacht heraus:

I am a creature of the mud, not the sky. I am a biologist who has always found edification in the amazing abilities of slime to hold things in touch and to lubricate passages for living beings and their parts. I love the fact that human genomes can be found in only about percent of all the cells that occupy the mundane space I call my body; the other percent of the cells are filled with the genomes of bacteria, fungi, protists, and such, some of which play in a symphony necessary to my being alive at all, and some of which are hitching a ride and doing the rest of me, of us, no harm. I am vastly outnumbered by my tiny companions; better put, I become an adult human being in company with these tiny messmates. To be one is always to become with many. Some of these personal microscopic biota are dangerous to the me who is writing this sentence; they are held in check for now by the measures of the coordinated symphony of all the others, human cells and not, that make the conscious me possible. I love that when «I» die, all these benign and dangerous symbionts will take over and use whatever is left of «my» body, if only for a while, since «we» are necessary to one another in real time. As a little girl, I loved to inhabit miniature worlds brimming with even more tiny real and imagined entities. I loved the play of scales in time and space that children's toys and stories made patent for me. I did not know then that this love prepared me for meeting my companion species, who are my maker.²⁰⁹

Das Kreatürliche befindet sich nicht mehr auf der Erde noch über der Erde, sondern unter der Erde. Unterirdisch und Überirdisch pflanzt sich das sprechende Ich im Netzwerk der Kreaturen fort. Der «Creator» als «maker» ist die Mikrobe, die Zelle, mehr noch: die untote, virale RNA. Wir atmen das Kreatürliche ein und geben es weiter. Atem, der Leben spendet, und der Leben nimmt. Kreatur ist Kontakt als Kontamination. Deshalb spricht auch Haraway von «contact-zones», eine Begriffskonstruktion, die sehr stark an das Wortspiel von Kontakt und Kontingenz bei Jacques Derrida erinnert.²¹⁰

In Jacques Derridas philosophischen Reflexionen über die Berührung, die dem lyrischen Denken Jean-Luc Nancy verpflichtet ist, hält der französische

209 Donna Haraway: *When species meet*, S. 3f.

210 Vgl. Jacques Derrida: *Le toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris: Galilée 2000.

Großmeister hermetischer Reden einen tiefen und innigen Bezug zur christlichen Religion. Insbesondere im zweiten Teil von «Le toucher» – «Le histoires exemplaires de la chair» – stehen sich «creator» und «creatura» erneut gegenüber: die Hand des Menschen und die Hand Gottes. Für Derrida, der sich in seinem Kommentar explizit auf Phänomenologen wie Merleau-Ponty, Didier Franck oder Theologen wie Jean-Louis Chrétien bezieht, sind die Begriffe «creature» und «contingency» gleichbedeutend, weil das christlich gedeutete Menschsein aus der Selbst-Berührung des Heiligen (die Flamme, die sich selbst entzündet) und der Berührung der Kreatur hervorgeht. Es ist die historische Kontingenz des Geworden-Seins: «Contigente est la creature. La contingence touche ou toucher comme expérience de l'humanité créée.»²¹¹ Doch diese historische Kreatürlichkeit gesetzt als das Kontingente schlechthin kommt erst nach der Geschichte der Schöpfung und der Inkarnation. Erst in dieser Reihenfolge kann die Kreatur als Kontingenz gedacht werden. Die Kreatur konstituiert sich als historisch-kontingente durch Kontakt und man könnte noch deutlicher werden und sagen: durch Kontamination – indem man sich gegenseitig mit Leben infiziert. Logos ist also nicht Wort, sondern Hand: Die Kreatur wird geworden sein, weil sie berührt worden ist.

Haraway will diese Kontaktzonen zwischen den Kreaturen sichtbar machen und dazu braucht sie die «figures» oder «figurations». Sie bezieht sich dabei auf einen Wörterbuch-Eintrag aus dem Oxford English Dictionary des 18. Jahrhunderts. Dort findet sie den Begriff «chimerical vision» – das ist zwar nicht die gängige Wortbedeutung in diesem Zeitraum, aber eine von vielen, die Haraway für sich neu interpretiert, in dem sie die biologisch-genetische Linie der Arten (species) mit der Frage nach der Repräsentation oder Repräsentierbarkeit im kulturellen Bereich kreuzt. Figures sind so etwas wie ein Genpol für Geschichten mit unterschiedlichen Herkünften. Sie sind keine Repräsentationen oder didaktische Illustrationen, sondern materiell-semiotische Verknüpfungen oder Verschnürungen zwischen Körpern und Bedeutungen, die sich gegenseitig oder wechselseitig «co-shapen», also figurieren, indem sie sich eine Gestalt geben. Der Begriff der «force of lived reality» verweist dabei auf die Wirkungskraft einer gelebten Realität, in der das biologische und künstlerische (oder auch das künstliche) zusammentreffen. Der Körper des sprechenden Ichs wird selbst zu dieser Manifestation einer Kraft gelebter Wirklichkeit.

Bei Haraway gibt es also eine grundsätzliche Differenz zwischen «species» und «creatures»: Wenn der Begriff «species» fällt, ist immer und überall das Biologische und Materielle gemeint, die immanente Bewegung von Lebensformen, die sich verbinden und trennen. Wenn sie «creature» verwendet, versteht sie darunter «figures»,

211 Jacques Derrida: *Le toucher*, S. 278.

die sowohl eine vorgestellte Möglichkeit («creature of imagined possibility») als auch «creatures of fierce and ordinary reality»²¹² meinen. Die Kreatur führt also die semiotisch-materielle Vorstellungsfunktion der Figuration mit sich, ist aber zugleich auch die brutale und gewöhnliche, ja alltägliche Form einer Realität, die uns ständig umgibt und die nicht figuriert oder diskursiviert ist.

Hinter der Verwendung des Begriffs «creature» versteckt sich noch eine andere Konnotation: Wenn sie von «working-dogs» spricht, dann bezeichnet sie diese als «creatures» genauso, wenn sie von der Züchtung von französischen Bulldoggen oder queeren Lebensstilen spricht.²¹³ Jedesmal ist der Begriff auf eine konkrete individuelle Entität bezogen, die etwas anderem gegenübersteht und deren Herkunft auf einen Schöpfer verweist. Nach Gott ist dies das Kapital. Der Demiurg und seine Schöpfungsgeschichte kehren wieder: nicht *theologisch*, sondern *biotechnologisch*.

In einem Punkt ergibt sich jedoch eine Schiefelage in Haraways Argumentation. Dort, wo Figuren sind, ist die Frage nach der Funktion der Repräsentation immer schon gestellt und nicht einfach ausgeklammert – wie es postmodernmanieristisch gerne getan wird. Die eigentliche Frage sollte lauten, wie der wissenschaftliche Diskurs Figuren repräsentieren kann, ohne die eine Realität durch eine andere in der diskursiven Beschreibung zu ersetzen. Figuren befinden sich also nicht jenseits der Repräsentation, sondern diesseits der Frage nach der *Repräsentierbarkeit ohne Substitution*.

Auch Haraway ist auf der Suche nach einer Sprache, die das «we» des «subject and object-shaping dance of encounters» darstellt, ohne es nur einer möglichen Repräsentation zu unterwerfen. Haraway müsste dafür zu den theologischen Ursprüngen eines Begriffs zurückkehren, wo «figure» noch «figura» tangiert und damit seiner christlich-kreatürlichen als auch materiell-semiotischen Korrelation am nächsten ist. Anstatt einer Rückkehr erfindet sie den neuen Begriff der «critters» und führt den Begriff der Kreatur in die Zukunft eines neuen Jahrhunderts unter den Vorzeichen des *Chthulucence*.²¹⁴

Mensch und Tier sind damit nicht nur gezeugt und geboren (biologisch), sondern auch gemacht und geschaffen (künstlich und künstlerisch), wie sie uns die Science Fiction Literatur des 20. Jahrhunderts in großen Entwürfen von Hybridwesen vor Augen führt. Sie entstammen einem gemeinsamen biologischen Urgrund des Protozoons, dessen religiöse Genesis von einer evolutionsbiologischen Genealogie abgelöst wurde. Wenn heute von Tier-Mensch-Beziehungen gesprochen wird, dann sind diese Diskurse meist moralischer, ethischer und politischer und juridischer

212 Donna Haraway: *When species meet*, S. 4.

213 Ebda., S. 55.

214 Vgl. Donna Haraway: *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucence*. Durham, London: Duke University Press 2016.

Natur, die von neueren wissenschaftlichen Erkenntnissen der Verhaltensforschung geleitet werden. Auf der einen Seite stehen verhaltensbiologische Determinanten, auf der anderen Seite philosophische Narrative über das Sein des Menschen diesseits des «animot»²¹⁵, das von dem menschlichen Postulat der Subjektivität des *Ich denke, also bin ich* nicht zu trennen ist. Bleiben theologische oder allgemein religiöse Fragestellungen zunächst abseits des zeitgenössischen Theoriekanons, so beweisen die Arbeiten aus der französischen und amerikanischen Theorieschule, dass sich der Begriff der Kreatur nach wie vor hartnäckig – meist als einführende rhetorische Strategie einer vermeintlichen Urszene der Mensch-Tier-Beziehung – in den Diskursen behaupten kann.

Derridas autobiographische Meditation über die Konvergenz von Blicken zwischen Katze/Frau und Philosoph/Mann kommt ohne die Referenzen auf den jüdisch-christlichen Kontext des genetischen Knotenpunktes im prä- und postparadiesischen Zustand nicht aus.²¹⁶ Ebenso wie die philosophische Rückführung des abendländischen Egos, dass der Mensch braucht, um sich selbst als Nicht-Tier zu definieren, auf das christliche Bekenntnis des Augustinus' notwendig wird,²¹⁷ um den langen Weg nachvollziehen zu können, warum der Diskurs über den Menschen unter Ausschluss des Tieres (und der Frau) geführt werden musste.

Auch in seiner berühmten Seminarreihe *La bête et le souverain* insbesondere dem zweiten Teil in Bezug auf William Defoes *Robinson Crusoe*, dem Adam der

215 Jacques Derrida: *L'animal que donc je suis*. Édition établie par Marie-Louise Mallet. Paris: Galilée 2006, S. 11. Derrida verhandelt hier die Konstitution des Subjekts durch den Blick des Tieres, ein weibliches Tier, eine Katze, die den Menschen als Mann nackt sieht. Seine Referenzen sind dabei stets religiös motiviert: vom biblischen Zusammenhang zu Kain und Abel (ebda., S. 29) bis zur adamitischen Benennung des Tieres, das den Blick erwidert, aber selbst noch ohne Namen ist (40). Eine Rückkehr Derridas in den Garten Eden zu Adam ist unausweichlich: Der Philosoph muss dem ersten Akt der Bezeichnung in der Menschheitsgeschichte beiwohnen (ebda., S. 35). Er nennt ihn: «réappropriation-antropo-théomorphique» (ebda., S. 37). Derrida nutzt die Gattung der Autobiographie, um über die Position des Tieres in Form des «ecce animot» zu sprechen (ebda., S.44 f.). Durch die Autobiographie des Menschen Derrida hindurch sollen religiöse Mythen, Texte und ihre Chimären aus dem Alten Testament die Genealogie von Tieren sichtbar gemacht werden. Der Text wird damit selbst figural: Je autobiographischer der Text wird, desto mehr nähert er sich dem philosophischen Tier an: Das schreibende sich erinnernde Ich wird zum Selbst, zum Bestiarium, einem Ort der Stimmen des Tierischen und seinen zahllosen Namen (ebda., S. 60 f.). Jean-Louis Chrétien hat das Verhältnis von Nacktheit im Blick des Tieres bereits 1997 in einem seiner Essays zur Kunst – hier insbesondere zum Gemälde *Olympia* von Manet – diskutiert. Vgl. Jean-Louis Chrétien: *The cat as Instrument of Nudity*. In: ders., *Hand to Hand. Listening to the Work of Art*. Translated with an Introduction by Stephen E. Lewis. New York: Fordham University Press 2003 [1997], S. 85–93.

216 Jacques Derrida: *L'animal*, S. 29 f.

217 Ebda., S. 128.

Neuzeit und der Moderne, werden argumentative Schleifen in die philosophische Lektüre der Robinsonade eingebaut, die zum christlichen Glaubensbekenntnis zurückführen, weil Sterblichkeit zum gemeinsamen Nenner der lebendigen Kreaturen erhoben wird.²¹⁸ In Anlehnung an den kantischen Begriff des Schemas führt er die Kreatur auf ihren mytho-poetischen Ursprung als hybrides Mischwesen zurück, deren politische Zoologie von Machiavelli bis Paul Valéry verfolgt wird (80 ff.). Stets verweist eine Kreatur auf einen einzigen Schöpfer («same creator»). Kreaturen sind daher zunächst einmal «animal figures as figures of the political» (Vol. 1, 3) und ihnen wohnt eine geschlechtliche Differenz inne: «la bête» verweist auf das weibliche Genus, «le souverain» auf das männliche. Die Frage nach dem Kreatürlichen im Souveränen hängt vor allem mit der Repräsentation zusammen, ihrer Darstellbarkeit als Fabel, Metapher oder Vergleich. Folglich fängt die Frage nach der Bestie nicht bei dem Tier in der Natur an, sondern bei dem durch Sprache konstruierten Tier («animot»). Ob in der feministischen Dramatisierung des «she-wolfs» in der mythischen Begründung Roms oder in Ursprungsgeschichten indigener Völker, stets gründet das Verhältnis des Souveränen zum Menschlichen auf Kategorien des Animalischen, das jenseits der Natur und diesseits der Sprache anzusiedeln ist. Schon im Sozialvertrag Rousseaus ist die «theo-anthropo-zoological» Repräsentation zwischen Gott und Bestie gegeben.

In dieser Lücke richtete sich der Mensch ein (13). Die Definition der Souveränität hängt davon ab, ob man sie als göttliche oder menschliche bestimmt (14). Als dritter Bestimmungsort kommt die Bestie als außerhalb des Gesetzes stehend ins Spiel. Bestie und Souverän sind nach Derrida zugleich Substitution und Konjugation. Er nennt sie Figuren des Vergleichs «metamorphic covering-over of the two figures» im Sinne einer «onto-zoo-anthropo-theological-political copulation» (18). Das französische Wort «brute» ist daher nur eine bestimmte Form des Animalischen («certain bestiality of the animal») und mit Rousseau gesprochen ist es vor allem eine zerfleischende und verschlingende Macht mit Mund, Zähnen und Zunge: eine «figure of figures» (23) verstanden als figurative Allmacht (26).

218 Vgl. Jacques Derrida: *The Beast and the Sovereign*. Vol. 2. Edited by Michel Luise, Marie-Louise Mallet, and Ginette Michaud, translated by Geoffrey Bennington, Chicago, London: The University of Chicago Press 2011, S. 48 ff. In Derridas Lektüre kreuzen sich verschiedene Lesarten: So sieht er zum einen die eucharistische Transsubstantiationslehre als Insel- und Alterszene in dem Diskurs über die Kannibalen, die dem weißen Mann gegenüberstehen (ebda., S. 143). Zugleich erkennt er in Robinsons Gedankengang über das lebendige Begrabensein ohne eine rituelle Praxis des Begräbnisses einen juristischen Diskurs des «habeas corpus» (ebda., S. 144), weil der Leichnam einem nicht mehr gehört und der eigene Körper gleichsam anonym stirbt, ohne eine Erinnerung im kollektiven Gedächtnis der Insel zu hinterlassen. Robinson ist sich nun seiner Kreatürlichkeit bewusst, zitiert Bibelstellen, legt sein Leben aus und glaubt sich selbst in der Nachfolge Jesu (ebda., S. 81).

Bei Hobbes Leviathan handelt es sich hingegen um eine höchst künstliche Figur («product of mechanical artificiality», 27), ein prothetisches Monstrum gezüchtet im Labor, ein historisches Artefakt: sterblich, zerstörbar und dekonstruierbar. Das Mechanische wird in ihm mit dem Vitalistischen kombiniert. Der Souverän ist «master, king, husband, father» und damit handelndes Subjekt, das das Unterworfene regiert («subjected»): «slave, beast, woman, child». Sein einziges Mittel der Macht ist der Terror und die Angst: «Sovereignty causes fear, and fear makes the sovereign» (40). Aus diesen Machtmitteln entspringt Gesetz und Kriminalität, denn Schutz und Gehorsam bedingen sich innerhalb des Staates gegenseitig (44).

Für Derrida steht fest, dass Theologie, Anthropologie und Zoologie den göttlichen Schaffensprozess und die menschliche Mimesis zusammenbringen (47). Der Staat ist ein Kunstprodukt des Menschen und damit seine Kreatur. Auch wenn das Souveränitätsmodell auf dem absoluten Modell des Göttlichen beruht, schließt es sowohl Gott als auch die Bestie aus (50). Diese Ausschließung begründet die Macht des Staates als rein menschliches Produkt und dennoch ist das göttliche Vorgängermodell stets präsent (53). Das Imitationsverhältnis zwischen Kreatur und Schöpfer bleibt bestehen. Allerdings kommt es zu einer ständigen Verschiebung der Subjekte zwischen dem, der befiehlt, und dem, der gehorcht (54). Mit der Bestie oder mit Gott kann es keinen Vertrag geben, weil beide nicht antworten können (55). Im absoluten Souverän, dem Tod, gibt es eben niemals eine Antwort (57). Die Bestie hingegen kann als Eigenschaft nur dem Menschen zugeschrieben werden: als Gewalttätigkeit (104f.). Beim Tier hingegen ist es schwierig zu entscheiden, welcher Status dem Subjekt eigen ist (113), weil es eben kein Verständnis von Sprache und Bewusstsein hat. Seine Seinsweise ist nur eine Antwort einer menschlichen Zuschreibung (contagion, appropriation, domestication, 114). Um das Tier von dieser positiven Anthropologie zu befreien, muss man den eigentlichen Souverän hinter dem Menschen befragen und das ist für Derrida immer noch die Sprache: «The real human sovereign is the signifier» (125). Denn der Mensch ist allein dem Zeichen unterworfen: «subject subjected to the sovereign signifier» (ebda.). Das Zeichen hat kein Verhältnis zu seinen eigenen Spuren und kann sich daher nicht von seiner Genealogie befreien. Der Mensch hingegen ist zu einer «dé-génération» fähig (134). Derrida schließt seine Vorlesung im ersten Band mit der *Genesis* und Jesus als «zoological jew» (321), womit sich erneut die Kreatürlichkeit des Menschen zwischen Bestie und Gott zuerkennen gibt. Derrida träumt den Traum von Kreaturen im Paradies, von einem König, der die Kreaturen als sein Erbe im Garten beherbergt (302). Hoffnungsvoll blickt der Philosoph in die Zukunft einer neuen Arche Noah. Für diese Zukunft erschafft Hannah Arendt Zugangsweisen, die von einem ganz anderen Standpunkt aus, die historische Relativierung von Begriffen außer Kraft setzt, um ihre philosophische Sprengkraft im 20. Jahrhundert zu mobilisieren.

2.3.2 Hannah Arendts gefährliche Liebschaft

Hannah Arendts Begriff der «Gebürtlichkeit» oder «Natalität» entspringt einer Lektüre, die sie zunächst in ihrer Dissertation über Augustinus Liebes-Begriff entwickelt hat. Zwar fällt der Begriff noch nicht explizit in dieser Schrift, aber er wird durch andere Begriffe angekündigt. Um den Gedankengang von dem theologischen Liebes-Begriff zur *Vita activa* besser zu verstehen, möchte ich zunächst Arendts Argumentationswege nachzeichnen, um dann den Sprung zur «Natalität» im Kontext der *Vita activa* zu wagen.

Im dem ersten Gedankengang widmet sich die Philosophin dem «amor qua appetitus», der zwischen Tod und Leben eingespannt ist (10).²¹⁹ Dieser «appetitus» ist von der «vita mortalis» bestimmt. Sterblichkeit ist der Stachel, der ihn antreibt, nämlich als Furcht vor dem Ende, dem *an sich Schlechten* («malum»). Der Mensch klammert sich an das, was keinen Bestand hat und ihm der Tod in der Zukunft entreißen wird. Diese Blickrichtung des «appetitus» ist das falsche «amatum». Arendt schreibt: «Die spezifische Gleichsetzung von irdisch und sterblich ist erst möglich, wenn die Welt von dem Menschen, dem mortiturus hergesehen ist. Diesen falschen amor, der sich an die Welt klammert, und damit die Welt zugleich konstituiert, d. h. weltlich ist, nennt Augustinus *cupiditas*, den rechten amor, der nach der Ewigkeit und der absoluten Zukunft strebt, *caritas*» (12f.). Das Sich-Finden ist daher gleichbedeutend mit Gott finden, dem «interior homo» verstanden als das «bonum», dem Ewigen: «Der Mensch liebt Gott als das Ewige, das er selbst nicht ist, als das, was ihn zugehört und nie entrinsisch werden kann» (16). Damit verändert sich der Seinsmodus des Menschen in ein «von-zu», einen Modus also, der in der eigenen Selbstvergessenheit auf das Zukünftige hinstrebt und zugleich in die Vergangenheit hineingeholt wird. Das Selbst und die Gegenwart werden übersprungen: «Das Überspringen ist also gerade das Überspringen der Zeitlichkeit» (19). Und damit versteht Arendt den Sprung

219 Hannah Arendt: *Der Liebesbegriff bei Augustin. Versuch einer philosophischen Interpretation*. Berlin: Julius Springer 1929. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben. Es handelt sich hierbei um die nicht überarbeitete, in deutscher Sprache erschienene Originalausgabe, die in der von Karl Jaspers herausgegebenen Reihe *Philosophische Forschungen* erschienen ist. Die überarbeitete Fassung erschien nach einer philologisch aufwendigen Rekonstruktion durch Joanna Vecchiarelli Scott und Judith Chelius Stark 1996 auf Englisch. Vgl. hierzu die Einleitung in *Hannah Arendt: Love and Saint Augustine*, edited and with an Interpretive Essay by Joanna Vecchiarelli Scott and Judith Chelius Stark. Chicago, London: University of Chicago Press 1996, S. vii–xvii. Das Essay kommentiert und reflektiert Satz für Satz die einzelnen Gedankenstränge Arendts, die in den Begriffen von Augustinus zusammenlaufen und sind daher eine sehr gute Einführung in den verknüpfenden, aber stets stringenten Denk- und Schreibstils Arendts. Es ist wichtig dabei anzumerken, dass der Begriff der «Natalität» erst in den überarbeiteten englischen Versionen fällt (ebda., S. 146).

als «transitas», als Vergessen, denn «Übersprungen wird das Menschliche als solches» (ebda.). Dieser Sprung ist eingebettet in eine Ethik des Selbsthasses: «Selbsthaß und Selbstverleugnung haßt und verleugnet das gegenwärtige, vorgegebene, sterbliche Ich» (20). Freiheit im christlichen Sinn ist immer nur Freisein von Furcht. Es ist die Furcht vor dem Verlust des erstrebten «summum bonum» (23).

Im zweiten Gedankengang geht Arendt dem Verhältnis von «creator» und «creatura» nach. Der Schöpfer ist zugleich «außer-mir» und «vor-mir». Die Kreatur existiert nur kraft des Rückbezugs zum Ursprung, denn vor dem Geschaffensein der Kreatur ist der Schöpfer immer schon anwesend. Nur durch diese Rückbezüglichkeit zu einem ersten Creator gibt es überhaupt Seiendes (34). Die Existenz als «esse» kann nur qua Teilhabe am unveränderlichen Sein verstanden werden: «Und das Signum dieses Verhaftetseins ist die Erinnerung an den Ursprung» (35). In der reflektierten Rückbezogenheit auf einen Ursprung hin erscheint nun auch der Anfang als das eigentliche Ende: Das «Von-Wo-aus» wird zu einem «Worauf-hin» (37). Daher bildet «memoria» bei Augustinus eine wichtige Komponente des menschlichen Seins, denn durch sein Gedächtnis hat der Mensch Anteil am Göttlichen. Mit ihr kann sich die Kreatur auf das Gestern beziehen und zugleich in der Gegenwart sein (38), auch die Zukunft wird dadurch antizipiert, sodass beide Zeiten in der Kreatur zusammenfallen und es teilhaben lassen am «immutabile esse» (38). Nun kommt Arendt zur dringenden Frage nach dieser Zeitlichkeit: Sind Anfang und Ende nicht austauschbar? Sie fragt: «Was ist das für eine Welt, in die die creatura hineingeboren ist und die für sie doch nicht das ursprünglich Bestimmende ist?» (38f.). Arendt spricht also zunächst nicht vom *Erschaffen-Sein* der Kreatur, sondern von ihrem *Hineingeboren*. Von diesem begrifflichen Wechsel ihrer Sprache ausgehend erarbeitet sie eine Argumentationslinie, die die Begriffe *Machen* und *Schaffen* voneinander trennt und in zwei verschiedene Genealogien aufteilt.

Das ist der dritte Gedankengang. Zunächst bezeichnet sie das Leben des Menschen als Teil eines Ganzen: Das Ganze ist «simul» des Universums – Ewigkeit und Gleichzeitigkeit –, an dem der Mensch als «pars» teilhat. Es ist ein Leben im aufeinanderfolgenden Nacheinander von Vergehen und Entstehen, einer «vita», die durch eine Unumkehrbarkeit von Geburt und Tod gekennzeichnet ist. Das «simul» des «esse» befreit die «vita» von dieser zeitlichen Einbahnstraße, denn als «pars» ist der Mensch in die übergeordnete Struktur des «totum» eingebettet: «Das eigene Selbst ist als singulum zugleich eingeschlossen und verloren in den ewig sich gleichbleibenden simul des Universums» (41). Die «figura» des Geschaffenen ist vergänglich, schreibt Arendt, seine «natura» jedoch nicht (40). Von hier aus gelangt sie nun zur wichtigen begrifflichen Unterscheidung zwischen *Machen* und *Erschaffen*, die zugleich auf zwei unterschiedliche Weltvorstellungen verweist, nämlich einerseits die «fabrica Dei» und andererseits auf die Welt als «mundus», die mit Dingen bevölkert ist, die der Mensch hergestellt hat. Arendt schreibt: «Im Konstituieren der Welt wird

die Welt allererst gemacht, aber nicht geschaffen *ex nihilo* wie bei der Schöpfung, sondern aus der *fabrica Dei*, aus der Vorgegebenheit der Schöpfung macht der Mensch die Welt und macht sich selbst zu einem der Welt Zugehörigen» (42). «Weltlich» interpretiert Arendt im Sinne von sich die Welt zur Heimat machen. Von diesem Gemacht-Sein ist jedoch der «faber» getrennt. Das «fabricatum» bleibt dem Menschen äußerlich (43). Hier nun werden die beiden Begriffe des *Geboren-Werdens* und das *Machen des Menschen* zusammengeführt: Der Mensch wird in die Schöpfung *hineingeboren*, als *Erschaffenes*, das selbst nichts erschafft, sondern *macht* im Sinne von «facere». Als «creatum ex post» ist die Welt immer schon da, sie wird als Geschaffene vorgefunden, während die Kreatur in dieser Welt nach dem «ante» fragt (45): «In dem Suchen nach dem eigenen Sein stößt die creatura auf das ante, den Creator» (46). Jede Frage, die die Kreatur stellt, ist daher stets eine Frage nach dem «Nichtkreatürlichen», oder anders formuliert: Weil wir das Ende sehen, den Tod, fragen wir nach dem Ursprung des Lebens. «Fabrice» und «facere» sind also voneinander unterschieden. Die Kreatur *erschafft* nicht, sie *macht* als eine Tätigkeit des «ex post fabricare». Der göttliche Schöpfungsakt wird also nicht auf den menschlichen übertragen, sondern mit dem Menschen entsteht eine neue Art des Machens in der Welt. Arendt fasst diesen äußerst interessanten Gedankengang wie folgt zusammen:

Erst deshalb, weil das Leben ein Ende hat, und zwar ein solches, das mit dem Beginn schon gegeben ist, muß es in der Suche nach dem eigenen Sein den Rückbezug konstituieren. Der Tod ist das Äußerste Sichentfernen von dem eigenen Ursprung, von dem Creator. Das Leben verliert sein Sein an den Tod, wenn es sich entfernt hat von dem Ursprung seines Seins. Die Gefahr des Menschen ist es gerade, dieses notwendige *tendere non esse* nicht zu suchen, den Rückbezug nicht zu aktualisieren und damit dem Tode, der absoluten ewigen *alienatio a Deo* zu verfallen. (48)

Der Tod wirft den Menschen auf den Ursprung zurück, von einem Nicht-Mehr des Seienden in ein absolutes Nichts. Der Tod macht sich damit selbst zunichte, weil er auf das «ante» verweist, in dem jegliche Unterscheidung zwischen Nicht-Mehr und Noch-Nicht aufgehoben ist:

Er offenbart das doppelte Nicht des Nicht-mehr und Noch-nicht. Zugleich mit dem endgültigen Nicht-mehr zeigt er, daß wir alle einmal noch nicht waren, und daß in diesem Noch-nicht unseres Seins, in dem was vor uns war, die eigentliche Positivität auch dieses durch den Tod wesentlichen bestimmten Daseins liegt. Wir sind nur, sofern wir unmittelbaren Bezug haben zu dem Vor und Noch-Nicht unserer Existenz. (49)

Arendts Lektüre zufolge ist das menschliche Dasein von einem «finis», einem Ende her bestimmt verstanden als doppelte Grenze: einmal als Leben in seiner Kreatürlichkeit und ein zweites Mal als Grenze im Sinne der Ewigkeit (50). Beide Enden schließen den Menschen im Grunde aus ihren Welten aus: aus der geschaffenen Welt Gottes («*fabrica Dei*») und der gemachten Welt des Menschen («*delec-*

tio mundi», 51). Hier bricht der christliche Glaube neue Bahnen, denn der Weg führt dann nicht mehr vom Sein zum Nicht-Sein, sondern vom Sein zum Sein, von Ewigkeit zu Ewigkeit, wodurch der Tod ein «positives Wobei des Aufhörens» ist (52). Das «redire ad Creatorem» verlangt danach, den Tod auf das «ante mortem» hinzulenken (53).

Arendt versucht aus dieser Konstellation von Gedanken, nun den Liebes-Begriff («caritas») aufzugreifen. Gerade in der Liebe zu Gott sieht der Mensch, dass er niemals seinem Creator gleichen kann («Aqualität»). Seine Liebe verlangt nach dem Unerfüllt-Sein der Kreatur. Die Liebe Gottes schließt also die Unmöglichkeit des «implere» ein (56). An dieser Stelle tritt die Sünde in kraft: «peccatum», das Ergreifen der Welt in ihrer Kreatürlichkeit, das Begehren nach ihr, ist die Bedingung dafür, dass die Kreatur die Liebe Gottes als Gnade erfährt. An diesem Punkt erhebt sich der Mensch selbst zum Schöpfer, er leugnet seinen Ursprung, um sich selbst zum Ursprung zu machen. Der Mensch beginnt sich an die Welt zu gewöhnen, sie wird ihm zur Gewohnheit, sodass er das Von-wo-aus vergisst (60). Die Welt wird ihm zur Wüste. Die Entfremdung von der Welt führt zu der Entfremdung von der Gewöhnung (61). Gott ist immer ein fordender Creator und steht als Autorität über Allem. Damit bleibt die Kreatur stets auf die Sündhaftigkeit verwiesen. Sie ist demütig, um das Gesetz neu zu erfahren (64). Gott wird damit zum Geber und Helfer. Die Inferiorität des Menschen wird zur Grundbedingung seiner Gnade. Sie wird zu Neuschöpfung als Wiederaufnahme des Sünders zu einer «nova creatura» (66). Ihr Sein ist bedingt durch eine «Selbstverleugnung»: Die Kreatur hasse in sich selbst, was sie geschaffen hat (68). Das ist die Bedingung, um Gott zu lieben, wie Gott sie liebt: nämlich als das Geschaffene.

Die Verleugnung des Selbst wird zum argumentativen Problem der Nächstenliebe für Arendt. Wer ist dem Menschen der Nächste, wenn die Kreatur nur Gott braucht, um als neue Kreatur geschaffen zu werden? Gibt es überhaupt einen Nächsten? Gibt es eine Gemeinschaft der Nächsten? Arendt zielt mit diesen Fragen bewusst auf ein politisches Verständnis von Gemeinschaft, das erst später entwickelt wird. Zunächst versucht sie, aus der christlichen Lage einen allgemeinen Blick auf die Möglichkeiten der Nächstenliebe zu werfen und interpretiert Augustinus so, dass die einzige Stiftung der Nächstenliebe in einer Beziehung zum anderen durch die Abstammungslinie mit Adam gegeben ist (70). In der selbstverleugnenden Liebe liebt der Mensch alle Menschen in der absoluten Unterschiedslosigkeit. Arendt fragt also: Was ist der Nächste *für mich* in dieser Isoliertheit? Nach Augustinus kann dies nur eine Liebe sein, die einen Anlass bietet, die Liebe Gottes zu empfangen (72). Im Verleugnen des Anderen wird ein Anfang gesetzt (71). Die Gleichheit zwischen Menschen wird durch die gemeinsame Abstammung bewahrt: eine «societas» kraft Adam (77). Zunächst durch eine gemeinsame Situation: erstens durch die Sterblichkeit und zweitens durch den gemeinsamen Dauerzustand der Sündhaftigkeit: «Diese

Gleichheit ist das Übermächtige, das alle Unterschiede vernichtet» (78). Arendt bietet jedoch eine alternative Lesart an: Man kann die Liebe als «generatione» des «genus humanum» (im Unterschied zur «imitation») verstehen, d. h. als Möglichkeit der freien Wahl, die mit Christus einsetzt (80).

Adam und Christus sind zwei Begründer von zwei unterschiedlichen Punkten der Genesis des Menschen, die miteinander zusammenhängen. Arendt versucht, das Judentum und die christliche Religion in Augustinus' Verständnis der Nächstenliebe zusammenzudenken, denn dort driften beide Religionen auseinander. Sie beginnt ihren Gedanken wie folgt zu entwickeln: Adams Linie ist diejenige der Abstammung («generatione») im Sinne des «saeculum», das heißt des Geschichtlich-Gewordenen im Miteinander der Menschen. Arendt präzisiert ihren Gedanken wie folgt: «Das genus humanum hat seinen Ursprung in Adam und nicht im Creator» (81). Sozietät ist durch das «generatione» geschichtlich verankert, wobei sie zugleich von der *Herkunft* spricht, die eine Tradition stiftet. Wie also kann eine Vergangenheit verbindlich werden, während im selben Moment alles zerstört wird, um etwas Neues zu erschaffen (82)? Arendt hält fest: «Das, was den Bezug des Menschen auf seinen Ursprung als den Bezug der creatura auf den Creator faktisch erst ermöglicht, ist ein geschichtliches Faktum: die Offenbarung Gottes in Christo» (82). Der Nächste ist daher das Zeichen der eigenen Gefahr und zugleich der Hinweis auf die eigene Vergangenheit in der Welt (84). Der «corpus» wird zur neuen Gemeinschaft, zu Gliedern der Gläubigen, die zusammen einen Körper bilden. Diese neue Situation, die durch Christus gegeben ist, verändert auch die Vergangenheit: «Die Vergangenheit wirkt fort in der Unmöglichkeit der völligen Isolierung des Einzelnen. Er kann nichts als separates tun, sondern nur mit Anderen oder gegen sie» (84).

Die gemeinsam geteilte Vergangenheit bezeichnet Arendt als «Sich-Zusammen-in-einer-Gefahr-Wissen», dem *Gefährdet-Sein im zweiten Tode*, dem ewigen Tode, d. h. unerlöst in die sündige Vergangenheit zurücksinken. An dieser Stelle jedoch erfolgt bei Augustinus, so Arendt, eine genuine Zerstörung der Gemeinschaft, denn im Christentum sinkt jeder Einzelne auf seine Sündhaftigkeit zurück und wird einzeln gerichtet (88). Das Band der «generatione» bei Augustinus ist das Auserwählt-Sein: «Der Nächste ist nie um seiner selbst willen geliebt, sondern um der gratia Dei willen» (89).

Das Problem der Nächstenliebe und ihrer Folgen für das Geschichtlich-Gewordene als auch für die neue Gemeinschaft von Wissenden, die sich zusammen einer Gefahr ausgesetzt sehen, bleibt für Arendt bei Augustinus bestehen und kann auch nicht aufgelöst werden. In der «caritas» des Augustinus, in der sich jeder Einzelne eben nicht um das Seelenheil des Nächsten sorgt, sondern in seiner Isoliertheit vor Gott um sein eigenes Heil bemüht ist, ist keine wirkliche Gemeinschaft und keine neue «generatione» gegeben. Arendt leitet daher in eine Kritik

über: Weil das menschliche Sein einen doppelten Ursprung hat – Adam und Christus – kann es nicht *einfach* gedacht und auf nur eine Abstammungslinie reduziert werden. Arendt fehlt es an Sorge um des Anderen willen aufgrund einer gemeinsam geteilten Geschichte, während Gottes Gnade ausschließlich darin besteht, den Menschen von der Generation zu befreien, damit der Mensch neu geboren werden kann.

Das ist der Endpunkt der Argumentation, die zu Arendts «Natalität» überleiten wird, allerdings unter anderen, nicht transzendenten, sondern immanenten Vorzeichen.²²⁰ Dabei steht der Begriff zugleich in gänzlicher Opposition zum verbindenden Band der Sterblichkeit und verweist auf einen Begriff des Handelns, der nicht im Sinne des «*facere*» (Arbeiten, Herstellen) steht, sondern des Erschaffens («*fabricare*») allerdings ohne die Bedeutung des göttlichen Schöpfungsaktes *ex nihilo*.²²¹ Die zentrale Passage lautet wie folgt:

Alle drei Grundtätigkeiten und die ihnen entsprechenden Bedingungen sind nun nochmals in der allgemeinsten Bedingtheit menschlichen Lebens verankert, daß es nämlich durch Geburt zur Welt kommt und durch Tod aus ihr wieder verschwindet. Was die Mortalität anlangt, so sichert die Arbeit das Am-Leben-Bleiben des Individuums und das Weiterleben der Gattung; das Herstellen errichtet eine künstliche Welt, die von der Sterblichkeit der sie Bewohnenden in gewissem Maße unabhängig ist und so ihrem flüchtigen Dasein so etwas wie Bestand und Dauer entgegenhält; das Handeln schließlich, soweit es der Gründung und Erhaltung politischer Gemeinwesen dient, schafft die Bedingungen für eine Kontinuität der Generationen, für Erinnerung und damit für Geschichte. Auch an der Natalität sind alle Tätigkeiten gleichermaßen orientiert, da sie immer auch die Aufgabe haben, für die Zukunft zu sorgen, bzw. dafür, daß das Leben und die Welt dem ständigen Zufluß von Neuankömmlingen, die als Fremdlinge in sie hineingeboren werden, gewachsen und auf ihn vorbereitet bleibt. Dabei ist aber das Handeln an die Grundbedingung der Natalität enger gebunden als Arbeiten und Herstellen. Der Neubeginn, der mit jeder Geburt in die Welt kommt, kann sich in der Welt nur darum zur Geltung bringen, weil dem Neuankömmling die Fähigkeit zukommt, selbst einen neuen Anfang zu machen, d. h. zu handeln. Im Sinne von Initiative – ein *initium* setzen – steckt ein Element von Handeln in allen menschlichen Tätigkeiten, was nichts anderes besagt, als daß diese Tätigkeiten eben von Wesen geübt werden, die durch Geburt zur Welt gekommen sind und unter der Bedingung der Natalität stehen. Und da Handeln ferner die politische Tätigkeit *par excellence* ist, könnte es wohl sein, daß Natalität für politisches Denken ein so entscheidendes, Kategorienbildendes Faktum darstellt, wie

220 Hannah Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. München, Zürich: Piper Taschenbuch 1994. Die Begriffe «Natalität», «Geborensein» oder «Gebürtlichkeit» werden bei Arendt synonym verwendet und obwohl sie zentral sind, tauchen sie in der Schrift lediglich einmal zu Beginn der Argumentation und zum Ende des fünften Kapitels auf.

221 Auf diese wichtige Differenzierung haben Joanna Vecchiarelli Scott und Judith Chelius Stark in ihrer begrifflichen Rekonstruktion des Natalitäts-Begriffs quer durch die Schriften Arendts hingewiesen. Vgl. Joanna Vecchiarelli Scott/Judith Chelius Stark: Rediscovering Hanna Arendt. In: *Hannah Arendt: Love and Saint Augustine*, S. 147.

Sterblichkeit seit eh und je und im Abendland zumindest seit Plato der Tatbestand war, an dem metaphysisch-philosophisches Denken sich entzündete.²²²

Der Neuanfang stiftet bei Arendt etwas ganz anderes: Dort geht es nicht um die Befreiung von der «generatione», sondern um die Verwandlung des *generischen* Nullpunkts in ein *genealogisches* «Sich-Zusammen-in-einer-Gefahr-Wissen», einer Vergangenheit, die erlitten und erlebt wurde, und daher mit einem Neuanfang ansetzen muss, der nicht darin besteht, sich gegenseitig zu isolieren, um der Gnade einer übermächtigen Autorität willen, sondern den Neuanfang zu wagen – *eingedenk seiner Geschichtlichkeit*. Das hieße eben Christus nicht als den großen Auserwählten und sich selbst Isolierenden zu verstehen,²²³ sondern als den Stifter einer neuen Gemeinschaft, der die *generischen* Linien eines *absoluten Ursprungs* in ein *genealogisches* Miteinander von zwei verschiedenen *Herkünften* – Alt und Neu – auflöst.

Arendt ist sogar so weitsichtig genug die Bedingungen der menschlichen Existenz nicht auf die Erde zu reduzieren. Sie lenkt den Blick ihrer Leser:innen nicht mehr nur auf den «erdgebundenen» Menschen, sondern man könnte sagen den inter- oder außerplanetarischen:

Aber heute könnte man fast sagen, daß es wissenschaftlich erwiesen ist, daß die Menschen, wiewohl sie unter den Bedingungen der Erde leben und wahrscheinlich immer unter ihnen leben werden, doch keineswegs im gleichen Sinne erdgebundene Kreaturen sind wie alle anderen Lebewesen. Dankt doch die moderne Naturwissenschaft ihre außerordentlichen Triumphe dem, daß sie ihren Blickpunkt geändert hat und auf die erdgebundene Natur so blickt und sie so behandelt, als ob sie gar nicht mehr auf der Erde, sondern im Universum lokalisiert wäre, als ob es ihr gelungen wäre, den archimedischen Punkt nicht nur zu finden, sondern sich auf ihn auch zu stellen und von ihm aus zu operieren.²²⁴

222 Hannah Arendt: *Vita activa*, S. 15 f.

223 In dieser Lesart findet man Jesus als Erneuerer des jüdischen Glaubens durch den christlichen, indem sein Sterben am Kreuz bis zum äußersten dramatisiert wird, u. a. bei Lou Andreas-Salomé: «So ist Jesu Kreuzesbild stehen geblieben in dieser triumphirenden christlichen Glaubenswelt, und erinnert uns daran, dass es immer nur der Einzelne, der grosse Einzelne ist, der die Spitzen der Religion, ihre echte Seligkeit und ihre volle Tragik, erreicht. Was er dort oben erlebt, erfährt die Menge unten nicht; sein tragisches Ende, sein tragisches Erkennen bleiben so heimlich und individuell, wie seine Beseligung und Gottheit es waren, und entziehen sich der Geschichte. In das Triumphgeschrei des kompakten und nützlichen Glaubens, der für Alle ist, klingt immer nur ganz – ganz leise und schmerzlich das letzte Wort der Religiosität, die nur hier und da für einen armen Einsamen ist, – der sie zu tief durchkostete: Eli! Eli! lama sabachthani!» Vgl. Lou Andreas-Salomé: *Jesus der Jude*. Essay. In: *Neue Rundschau* (Freie Bühne) VII. Jahrgang, 1. und 2. Quartal (1896), S. 342–351, hier S. 351.

224 Ebda., S. 18.

Arendt ist augenscheinlich auch eine interstellare Denkerin des Allzumenschlichen im Angesicht seiner drohenden Auslöschung. Es mag daher kaum verwundern, dass Historiker mit einem weitsichtigen Blick in die Zukunft hinein wie Dipesh Chakrabarty in seinem aktuellen Buch *The Climate of History in a Planetary Age* Hannah Arendt – neben Carl Schmitt – eine zentrale Position in dem Anthropozändiskurs und der Klimaforschung zuweisen.²²⁵

Genesis (Ursprung) und Genealogie (Herkunft) sind also nicht nur mit den Begriffen *Erschaffen* (fabricare, creare) und *Machen* (facere) verbunden, sondern auch mit den Begriffen des *Neuanfangs* und der *Geburt*. Obwohl Arendt sich eines Vorgangs der Biologie der Säugetiere bedient, ohne ihn metaphorisch auszudeuten, und ihn zu einem zentralen Begriff ihres politischen Denkens macht,²²⁶ wird von Konzepten der Mutterschaft oder Vaterschaft nicht gesprochen, die ja doch zumindest von der Analogiebildung wichtiger Parameter einer Entwicklung dieses Begriffs bieten könnten.²²⁷ Der Wendepunkt der christlichen Theologie ist die Geburt eines Gottes durch eine lebendige Frau aus Fleisch und Blut, die nicht göttlicher Natur ist. Adam wurde gemacht, Jesus wurde in diese Welt hineingeboren. In der «Natalitäts»-Forschung²²⁸ wird dieser Unterschied zwischen *Generisch* und *Genetisch* bedeutend gemacht und weiterentwickelt, denn die religionspolitische Determinante des Gottessohnes als Menschensohn musste das Biologische – gene-

225 Vgl. Dipesh Chakrabarty: *The Climate of History in a Planetary Age*. Chicago, London: The University of Chicago Press, S. 8 ff. Vgl. hierzu auch Frederic Hanusch/Claus Leggewie/Erik Meyer: *Planetar denken. Ein Einstieg*. Bielefeld: Transcript 2021.

226 Zur Geburt als politische Gründungsfigur im Kontext von Hannah Arendts Verständnis der Revolution vgl. Friedrich Balke: *Gründung und Geburt. Über eine Figur des nackten Lebens bei Hannah Arendt*. In: Eva Geulen/Kai Kauffmann/Georg Mein (Hg.): *Hannah Arendt und Giorgio Agamben. Parallelen, Perspektiven, Kontroversen*. München: Fink 2008, S. 101–118.

227 Wie Heide Volkening nachgewiesen hat, finden sich Bezüge zur Elternschaft nur verstreut in verschiedenen Schriften Arendts wieder, vor allem in den Denktagebüchern, die nahe legen, dass Vaterschaft und Mutterschaft tatsächlich mitgedacht, aber nicht ausformuliert worden sind. Vgl. Heide Volkening: *Geborenein*. Hannah Arendt über Anfänge, Wunder und Geschichten. In: Aage A. Hansen-Lövc/Michael Ott/Lars Schneider (Hg.): *Natalität. Geburt als Anfangsfigur in Literatur und Kunst*. Paderborn: Fink 2014, S. 25–40. Zugleich wird dort das Verhältnis von Kind und Eltern als ein Herrschaftsverhältnis ausgewiesen, sodass die Autorin zurecht anmerkt, dass die «absolute Neuheit und Singularität» des Geboreneins immer auch schon ein «Moment des Bestimmtheits» mitführe, «das negativ als Unfreiheit gefaßt werden muß, positiv aber auch als Zugehörigkeit beschrieben werden kann» (ebda., S. 33).

228 Vgl. Aage A. Hansen-Löv/Michael Ott/Lars Schneider (Hg.): *Natalität. Geburt als Anfangsfigur in Literatur und Kunst*. Paderborn: Fink 2014. Zur philosophischen Weiterführung des Natalität-Gedankens siehe u. a. den essayistischen Beitrag von Lüdker Lütkehaus: *Natalität. Philosophie der Geburt*. Dietzenbach: Graue Edition 2006, der den Begriff der «Natologie» vorschlägt und seine Spuren von Sokrates bis Arendt verfolgt. Im Speziellen zu Arendt siehe auch Patricia Bowen-Moore: *Hannah Arendt's Philosophy of Natalty*. London: Palgrave Macmillan 1989.

risch im Sinne des *Zeugens/Erzeugens* – in das Geistige im Sinne des *Erschaffens* durch den Schöpfer gekehrt werden. Zwei Väter waren nicht denkbar. Also musste man einen tilgen.

Das hatte religionshistorische Folgen für das Verständnis und die Darstellung christlicher Mutterschaft,²²⁹ die in die modernen Konzepten von Mutterschaft hineinspielen und nachwirken. In direktem Bezug zu Arendt wäre hier beispielsweise die essayistische Arbeit von Julia Kristeva zu erwähnen, die von dem Wunder der Geburt spricht und damit sowohl eine biologische und psychologische als auch politische Dimension von Mutterschaft, Weiblichkeit und Judentum im Blick hat, was Kristeva vor allem an Arendts Rahel Varnhagen Rezeption darlegt.²³⁰ Heike Volkening hingegen distanziert sich von dieser Deutung, da sie den Begriff der Geburt bei Arendt als rein weltliches Phänomen liest.²³¹ Kristeva und Volkening überschneiden sich jedoch gerade dort, wo es um den Neuanfang im Sinne des Erzählens gilt, insbesondere in Bezug auf die Autobiographie Rahel Varnhagens, aus der Arendt eine philosophische Lektüre entwickelt, die die Ambivalenz der «infamen Geburt» des persönlichen Ichs in Bezug zu einer allgemeinen Geschichte des jüdischen Volkes problematisiert, in der die Singularität und die Allgemeinheit in einer Spannung zueinander stehen.²³² Eine zweite, d. h. weltliche Geburt bleibt aus. Kristeva liest Arendt aus psychoanalytischer Sicht und spricht vom Erzählen als Wiedergeburt des Subjekts, das nicht mehr eine biologische Tatsache meint, sondern ein ontologisches Fundament, das zwischen politischer Soziologie und poetischer Narration anzusiedeln ist.²³³

Ich denke, dass bei Arendt die semantische Mehrdimensionalität des Begriffs intendiert ist. Natalität ist ein zugleich biopolitisch aufgeladener Begriff und ein spirituell-religiöser, der sowohl die weibliche Erfahrung des Gebärens miteinschließt als auch die metaphysische Erfahrung eines Neuentwurfs des Selbst im Zuge seiner narrativen Lebensentfaltung.²³⁴ Paul Ricœurs kurzer Hinweis auf Hannah Arendt in seinem dritten Band von *Temps et récit* macht deutlich, wie

229 Vgl. Clarissa W. Atkinson: *The Oldest Vocation. Christian Motherhood in the Middle Ages*. New York: Cornell University Press 1991. Zur detaillierten Ausführung dieses Schwerpunkts siehe insbesondere Kapitel 3.2 dieser Arbeit.

230 Vgl. Julia Kristeva: *Le génie féminin*, Bd. 1. Paris: Fayard 1999.

231 Vgl. Heike Volkening: *Geborenssein*, S. 35.

232 Ebd., S. 39.

233 Julia Kristeva: *Le génie féminin*, S. 116.

234 Zur feministischen Reinterpretation der Marienfigur, die bei Tertullian geltend gemacht wird, vgl. Luce Irigaray: *Das Mysterium Marias*. Hamburg: Les Éditions du Crieur Public 2011, außerdem die klassisch gewordene Studie aus den Gender und Motherhood Studies von Adrienne Rich: *Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution*. New York, London: Norton 1995 [1985].

sehr sein Gedanke von der narrativen Identität geprägt ist von der Durchdringung der individuellen Lebensgeschichte und der Geschichte des Kollektivs.²³⁵ Eine vorausgesetzte, mit sich selbst gleichbleibende Konstante, die den Aporien der Zeit trotz, ist die Identität verstanden als «idem» («d'un même»), die substantiell und formal gedacht wird. Von ihr trennt er die Identität «ipse» («d'un soi-même»), die sich im Laufe der Zeit durch das Geschichtenerzählen verändert, weil sie refiguriert wird. Konstant ist diese narrative Identität dadurch, dass sie durch das Erzählen eine Selbstbezüglichkeit herstellt, die sich in Beziehung zu den kulturellen Narrativen des Kollektivs entwickelt. Dieses narrative Ich finde sich immer schon in Geschichten verstrickt wieder. Diese Praktik sieht er sowohl in der Psychoanalyse gegeben als auch in der biblischen Geschichte Israels, die einem hermeneutischen Zirkel folgt.²³⁶ Entgegen Heideggers Entwurf von einer thanatologischen Zukunft argumentiert Ricœur mit Arendt für das narrative Erbe der Geschichten, aus der sich die Kraft der Gegenwart, weitere Geschichte zu zeugen und zu erzeugen, speist.²³⁷

In dieser Arbeit wird daher das Konzept der Natalität nach Arendt begleitend im Lichte der Transformation eines Neuanfangs verfolgt, der den Uterus philosophie- und literaturhistorisch als Ort der Kreaturen ohne festen Ursprung freilegt. Es wird zu zeigen sei, wie es Tertullian als einem der wenigen Denker des christlichen Uterus gelang, die Richtung für diese *gynäkologische Offenbarung* aufzudecken. Mit Auerbach und Arendt gesprochen liegt der Ursprung der Kreaturen oder des Kreatürlichen nicht hinter ihnen als das ultimative «bonum» ihrer Sinn-suche, sondern vor ihnen. Allerdings befindet sich in der Richtung nach vorn kein prospektiver Fluchtpunkt auf das tödliche «malum», dem die Menschen Hand in Hand entgegengehen, wodurch sie wieder auf den alten Ursprung zurückgeworfen werden. Im Blick nach vorn eröffnen sich Genealogien neuer Herkünfte, die noch unerzählt sind und daher des Erzählens bedürfen.

2.3.3 Thermodynamische Theologie: Simone Weils Kannibalenliebe

Cahiers – das ist der Oberbegriff für ein Aufschreibesystem, das keinerlei Zensuren des Denkens kennt, oder zumindest nur diejenigen verschleiert, die das Subjekt im Schreiben selbst vornimmt, um indirekt ein anderes Subjekt hinter dem Schreiben hervortreten zu lassen. *Cahiers* – das sind Notizhefte verschiedenen

²³⁵ Paul Ricœurs: *Temps et récit*, Tome 3, S. 355.

²³⁶ Ebda., S. 357.

²³⁷ Ebda., S. 368.

Formats, in denen das Denken in unzähligen Schleifen über sich selbst nachdenkt. Jede abweichende Linie führt vom Zitat zur Argumentation, von der Argumentation zum Geistesblitz, von einer Fragestellung, zum Zweifel und manchmal auch zu einer erschütternden Gewissheit.

Die Notizhefte der französischen Philosophin Simone Weil sind ein Aufmerken, ein Wiedererkennen, eine Suche nach Verbindungen zwischen Zitaten aus naturwissenschaftlichen, religiösen, philosophischen und mythologischen Archiven. Wagen sich die Leser:innen auf die Reise durch die zerklüftete Landschaft dieses Denkens, brauchen sie als Metaphysiker:innen viel Ausdauer für die mathematischen Formeln zur Energieerhaltung oder zur Geometrie, für die Anmerkungen zur Physik (Relativitätstheorie, Unschärferelation), den marxistischen Ansätzen über die Arbeit und die mechanischen Kräfte des menschlichen Körpers, in dem östliche Philosophie, katholischer Mystizismus und Thermodynamik zusammenfließen. Simone Weil saugt das diskursive Universum ihres Jahrhunderts in sich auf, will jede These tausendfach wiederholend in sich und gegen sich prüfen – aus jeder nur möglichen Perspektive. Aus jeder neuen Perspektive verändert sich das Bild essayistisch ausgeführter Gedankengänge. Durchbrochen werden sie von wiederkehrenden Begriffen, die neue Konstellationen ergeben: Zeit, Leere, Energie, Kraft, Leiden, Arbeit.

Wie jedoch hängt die Mathematik von Kraft und Arbeit mit der Physiologie des Schmerzes und der religiösen wie politischen Erlösung zusammen? Wie passen thermodynamische Gesetze der Physik mit der Theologie von Gnade und Liebe zusammen? Es ergibt sich aus den *Cahiers* von selbst, dass kein philosophisches System aus ihnen ableitbar ist. So streng Simone Weil in ihren Gedanken auch war, so sprunghaft war sie in ihren Vorlieben alles mit allem zu verknüpfen. Und dennoch ergibt sich eine rote Linie, die stets zurückführt auf das Kreuz: als Symbol der Arbeit in einem kapitalistischen System und als Symbol einer säkularen Schmerztherapie, die sich aus dem letzten Schrei des irdischen Erlösers speist. Die folgende Argumentation geht das Wagnis ein, den roten Faden zu konstruieren, der zur *Kanibalienliebe des Menschen* führt und zu seiner Kreatürlichkeit in einem kapitalistischen System der Verwertung organischer Energie. Gezeigt werden soll, dass die Kreatur kein religiöser Rest in einem säkularen System ist, sondern ihre Auferstehung durch neue Verwertungsressourcen feiert, die im Grunde nicht die Religion ersetzen, sondern zur neuen Religion aufsteigen. Das hat keine andere Philosophin – neben Hannah Arendt – so früh erkannt wie Simone Weil.²³⁸

238 Zum Vergleich beider Philosophinnen vgl. Roberto Esposito: *The Origin of the Political. Hannah Arendt or Simone Weil?* Translated by Vincenzo Binetti and Gareth Williams. New York: Fordham University Press 2017.

In den frühen Aufzeichnungen (1933–41) lässt sich bereits ein Netzwerk von Gedanken über Leere, Zeit, Arbeit und Schmerz rekonstruieren, das in den späteren politischen und soziologischen Aufsätzen integriert wird. Im ersten Heft dominieren die mathematischen Ausführungen, die auf den Begriff der Arbeit fokussieren. Dabei geht es dort nicht nur um die Übertragung von Kraft auf Kraft, sondern wie aus dieser Kraft ein bestimmter Wert entsteht. Im zweiten Heft aus dem Jahre 1941 verlagern sich die Gedankengänge dann auf das Leiden und den Schmerz. Insbesondere die Figur Jesu Christi und seine Kreuzigung treten vermehrt und wiederkehrend in den Vordergrund.²³⁹

Das Verständnis des Leidens wird greifbarer, wenn Simone verschiedene Gedanken und Zitate zu dem Neuen Testament und der Bhagavadgîtâ zusammenführt und zu dem Schluss kommt, dass beide Religionen sich ergänzen (Bd. 1, S. 185).²⁴⁰ Die Gemeinsamkeit liegt in der Leere, die den Menschen für einen Moment seines Gottes beraubt. Es ist die Schwertspitze, die den noch atmenden Körper trifft:

Das Unendliche im Menschen ist einem kleinen Stück Eisen preisgegeben; das ist die Condition humaine; Raum und Zeit sind die Ursache davon. Unmöglich, dieses Stück Eisen zu gebrauchen, ohne plötzlich das Unendliche im Menschen um den Preis eines zerreißen Schmerzes auf einen Punkt an der Spitze, auf einen Punkt am Griff zu reduzieren. Unmöglich, es nicht zu gebrauchen. Der ganze Mensch wird für einen Augenblick davon ergriffen; es bleibt dabei kein Platz für Gott, selbst bei Christus nicht, bei dem der Gedanke an Gott nur noch der an eine Beraubung ist. So weit muß man gelangen, damit es zur Inkarnation kommt. Der ganze Mensch wird Beraubtsein von Gott; wie kann man darüber hinausgehen? Danach gibt es nur noch die Auferstehung. Um so weit zu kommen, ist die kalte Berührung mit dem blanken Eisen notwendig. (Bd. 1, S. 186)

Bei Simone Weil wird die Kreuzigung Jesu zu einem Paradigma: Nicht Gottes Anwesenheit erfüllt sich im Sterben seines Sohnes, sondern der Abstand, die Differenz, das Verlassensein. Der Gott der Märtyrer ist daher ein falscher Gott, ein römischer Gott, ein Gott als Institution, nicht jedoch als gelebte und erlittene Wahrheit, die das Eisen erst entblößt (Bd. 1, S. 187). Erst durch das Kreuz sind Raum und Zeit gegeben, es streckt sich aus als würde es sich im Universum ausdehnen (Bd. 1, S. 157). Die Zeit ist das Kreuz, das wir tragen.

²³⁹ Vgl. Rolf Kühn: Sinnlichkeit als Offenbarung: Eine phänomenologische Analyse zum Denken Simone Weils. In: *Archiv für Religionspsychologie/Archive for the Psychology of Religion*, Vol. 25 (2003), S. 232–254.

²⁴⁰ Simone Weil: *Cahiers. Aufzeichnungen in vier Bänden, Bd. 1*, herausgegeben und übersetzt von Elisabeth Edl und Wolfgang Matz. München: Carl Hanser Verlag 2017 (2. Auflage), S. 139. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text mit der jeweiligen Bandnummer angegeben.

Der metaphysische Komplex ist hier mit dem geometrischen verbunden. Das denkende Durchleben dieser gekreuzigten *res extensa* verstetigt sich in der Figur, in der sich Veränderung und Konstanz miteinander berühren oder sogar vermischen. Mit Figuren zu denken, ist bei Simone Weil aus der Geometrie entlehnt. Sie stellt die These auf, dass die Griechen ohne Worte gedacht haben müssten, indem sie Linien zeichneten. Stets ist das Zeichnen bestimmt durch das Begrenzende.²⁴¹ Verschiedene Linienkonstruktionen werden durchdacht: die kontinuierliche Linie, die Tangente, die nach etwas «Konstantem» in der Figur sucht, etwas «Beständiges» und auch etwas «Veränderliches». Schließlich jedoch ermüdet das Liniendenken (Bd. 1, S. 201f.). Eine Denkpause wird notiert. In einer anderen Notiz erscheint die Frage: «Problem; in der Figur nicht die Lösung, sondern die Schwierigkeit lesen?» (Bd. 1, S. 204). Die Figur muss als eine Art von Grenze gelesen werden,²⁴² die Probleme nicht löst, sondern einem die Möglichkeit gibt, das Schwierige zu erkennen und es zu lesen. Die Figur ist keine Problemlösungsstrategie, sondern ein Diagnoseinstrument. Simone ist auch eine Theoretikerin der Lektüre, bei der es vor allem um das Nicht-Lesen geht.

Schon fast in einer mechanischen Notwendigkeit scheinen sich Lesen und Nicht-Lesen wechselseitig zu bedingen. «Vielfältige Perspektiven» entstehen erst dort, wo man nicht einfach nur liest, sondern seine eigene Lesart liest (Bd. 1, S. 209). «Nicht lesen. Das Nicht-Lesen lesen», ist eine Form der Lektüre, die ohne Formen funktioniert: «Höchste Kunst, Ordnung ohne Form und ohne Namen» (Bd. 1, S. 238). Das Namen- und Formlose aus dem religiösen Kontext wird in die Kunst verlagert. Die Notizen kreisen um die These einer Kunst ohne Form, die neue Komposition auf mehreren Ebenen zulässt. Das Lesen soll ein Lesen der Verhältnisse sein, nicht jedoch der Formen. Was zählt ist die Verknüpfung, nicht das Verknüpfende oder Verknüpfte. Mehr noch: «Im selben Gegenstand mehrerer Formen zu zeigen, erhebt den Betrachter (den Leser) über die Form» (Bd. 1, S. 239). Diese Art des Lesens transformiert und transzendiert.

Damit beschreibt die Denkende ihr eigenes Programm in einem selbstreferentiellen Modus der Beobachtung. Sie liest ihre Lesarten immer und immer wieder. Diese Notationspraktik als sich selbst lesende Lektürepraktik führt zu neuen Konstellationen, die Christus und das Eisen zurück in die Diskurse der Upanishaden katapultieren und vice versa. Für Simone ist das Denken der Linien und in Linien nicht nur an ein geometrisches Problem geknüpft, sondern an ein religiöses. Dazu notiert sie in den Heften aus dem Jahr 1942:

241 Vgl. hierzu auch die Notiz: «Man denkt die Grenze als etwas, das sich von außen einem unbegrenzten Streben entgegensetzt. Mischung von Grenze und Unbegrenztem» (Bd. 2, S. 11).

242 Vgl. hierzu die letzte begriffshistorische Konstellation ausgehend von Gilbert Simondon in Kapitel 5.5 dieses Buches.

Theologischer Gebrauch des Begriffs Grenze. Der Augenblick, da Christus am Kreuz stirbt, ist der Schnittpunkt von Erschaffenem und Erschaffendem. Bis dahin mußte die Einheit von Göttlichkeit und Menschlichkeit in ihm in gewisser Weise virtuell sein, strebte dabei zur berührten Fülle der Wirklichkeit erst in diesem Augenblick (eine Fülle, die zu berühren unmöglich ist – zugleich mögliche und unmögliche Grenze, wie in den Paradoxen des Zenon oder den unendlichen Reihen mit endlicher Summe.) Paulus sagte über Christus: [...] Es mußte sein, daß das Oberhaupt des Heils vollendet wurde durch das Leiden. (*Cahiers*, Bd. 4, S. 19)

In der Auflösung wird der Tod durchschritten. Das Werden selbst wird zur Nahrung. Doch all diese Energieumwandlungen von einer Kraft in eine andere werden durch den bewusst erleidenden Tod bestimmt (Bd. 1, S. 235). Über allem klafft die christliche Formel: Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen (Bd. 1, S. 236)? Warum die Denkende stets aus der metaphysischen Reflexion in die mathematische wechselt, erklärt sich fast wie von selbst: Sie braucht die Mathematik, um das Höchste in Analogie zum Denkbaren zu denken. Die Mathematik ist ein «Binglied», ein «Modell» (Bd. 1, S. 237). Nicht anders steht es mit der Quantenmechanik, den Anmerkungen zu Max Planck und Einstein, die im Grunde nur einen Begriff umkreisen: «Die *Zeit* steht immer Vordergrund», umrandet Simone Weil mit einem Rahmen (Bd. 1, S. 247), während sie zu dem Begriff der Schwerkraft notiert: «Die Schwerkraft, Muster aller Zwänge» (Bd. 1, S. 230). Zeit und Schwerkraft, die Mechanik der Kräfte und Fragen zur Entropie verbinden sich mit indischen Weisheiten und den wiederkehrenden christlichen Zeichen von Kreuz und Eisen.

Egal welche Wege und wie viele Wege die Aufzeichnungen miteinander kombinieren, abbrechen und erneut verknüpfen – stets ist gewiss, dass sie in die Leere führen, auf das Nichts verweisen. *Zeit* wird als *Grenze* erfahren:

Die Zeit existiert genau genommen gar nicht (außer der Gegenwart als Grenze), und dennoch sind wir gerade ihr unterworfen. So ist unser Dasein. Wir sind dem unterworfen, was nicht existiert. Ob es sich um die passiv erlittene Dauer – körperlicher Schmerz, Warten, Reue, Gewissensbisse, Angst – oder um die eingeteilte Zeit – Ordnung, Methode, Notwendigkeit – handelt, in beiden Fällen existiert die Sache, der wir unterworfen sind, nicht. Aber unsere Unterwerfung existiert. Durch unwirkliche Ketten wirklich gebunden. Die Zeit, unwirklich, verschleiert alles und uns selbst mit Unwirklichkeit. (251)

In diesen Zeilen steckt auch das Nietzscheanische *amor fati*, das Simone wenig später notiert: «*Amor fati*. Auf die eigenen vergangenen und künftigen Handlungen ausdehnen. Ich habe die Ordnung der Welt niemals gestört, werde sie niemals stören. Wieviel bedeutet also mein Schicksal?» (Bd. 1, S. 335). Und schließlich notiert das abschweifende Denken: «Die Zeit führt uns – immer – dahin, wohin wir nicht wollen. Die Zeit lieben» (Bd. 1, S. 338). Daher verwundert es nicht, wenn im Umkreis dieser Zeilen zum Zeitbegriff erneut die Schwerkraft spürbar wird: die Schwerkraft, die erniedrigt und erhöht. Die Schwerkraft ist das, was Abhän-

gigkeitsverhältnisse erschafft – gesellschaftlich, physisch, seelisch, moralisch, rechtlich (Bd. 1, S. 334). Es ist eine Kraft, die einen Kräfteausgleich vom Menschen fordert.

Auch das Leiden und das Mitleiden sind dieser Kraft unterworfen. Simone notiert unter dem Stichpunkt der «menschlichen Mechanik»:

Wer immer leidet, sucht sein Leiden mitzuteilen – indem er entweder andere mißhandelt oder Mitleid erweckt –, um das Leiden zu verringern, und verringert es so auch wirklich. Wer ganz unten ist, wen niemand bemitleidet, wer niemanden mißhandeln kann (wenn er kein Kind oder ein anderes Wesen hat, das ihn liebt), der behält sein Leiden in sich, und es vergiftet ihn. Das ist unausweichlich wie die Schwerkraft. Wie befreit man sich davon? Wie befreit man sich von dem, was wie die Schwerkraft ist? (325f.)

Simone spricht nicht oft in ihren Notizheften von sich selbst. Wenn sie es tut, dann immer in Bezug auf ihre Kopfschmerzen, die sie anderen zufügen will, um ein Gleichgewicht des Mitleidens herzustellen (Bd. 2, S. 20). Die Gravitationskraft zwischen den Menschen, zwischen Leiden und Mitleiden, dehnt sich über alle Dinge aus. Nichts ist schwerer zu ertragen als das Leiden ohne Grund und die moralische Schwerkraft, anderen Schmerz zuzufügen, weil einem selbst Schmerzen zugefügt werden. Ethik ist für Simone eine Frage physikalischer Gesetze und geometrischer Symmetrie, die die religiöse Dogmatik genauso tangieren wie psychische Befindlichkeiten.

Hier setzt sich das Denken in Schleifen fort – abweichend, eruptiv, kontinuierlich, zyklisch, demonstrativ offen und dann wieder hermetisch unzugänglich und darauf wartend, dass sich eine neue Zeichenflucht von Gedankenlinien ergibt, die Ungedachtes denkbar werden lassen. Im Jahre 1941 dramatisiert sich das Notationsgeschehen und kreist mehrheitlich um den christlichen Gotteskomplex. Im Zentrum steht die Frage nach dem Niedrigsten, das zum Höchsten wird: die Inkarnation. Die Lehre von der Transsubstantiation ist biologisch und christlich, gehorcht thermodynamischen Gesetzen der Transformation von Energie, von Aufnahme und Abgabe. Schon fast biochemisch versucht das notierende Ich, die Prozesse der Energieverwertung des Denkens offenzulegen. Im Zentrum steht dabei immer wieder auch explizit die Nahrungsaufnahme, das Essen, «das ist so als ob man Spannkräfte aufnehmen würde, die später, wenn sie unter unserer Kontrolle ihre Spannung abgeben, unsere Handlungen bilden» (Bd. 2, S. 35f.). Diese Gedankengänge leiten über in ihre thermodynamische Theologie der kannibalischen Menschenliebe.

Ob es die pflanzliche Ernährung ist oder aber der chemische Prozess bei der Arbeit, die Reibungen und dadurch Wärme freisetzen – Simone verbindet die geistige Nahrung mit der physischen, genauso wie sie die Atmung und die Mechanismen der Verbrennung von Energie kurzschließt mit Zitaten und Kommentaren der

indischen Philosophie (Bd. 2, S. 39). Die Frage nach dem Energieverlust wird in späteren Ausführungen zu dem Themenkomplex umformuliert: Aus Simones Notizen geht klar hervor, dass sie von keinem Verlust ausgeht, sondern von einer «Degradation» und «Regradation», von graduellen Abstufungen der Energie, wobei diese von ihr verwendeten Begriffe auch christlich konnotiert sind. Die «Degradation» ist mit einer Erniedrigung verbunden, einer Umwertung von etwas Hohem in etwas Niedriges.

Der Begriff der *Inkarnation* ist in diesen physikalischen und biologischen Diskurskosmos eingebettet. Der Wert einer Energieform als Lebensform wird neu bestimmt. Geist und Materie sind dabei nicht als absolute Gegensätze zu verstehen, sondern als Stufen eines Energieflusses von hoch zu niedrig. Und in diesen Prozess fließt auch die menschliche Arbeit: «*Arbeit – Das bedeutet, seine eigene lebendige Substanz in nicht-organische Materie zu zerlegen. Das ist ein partieller Tod. Das heißt zu Materie werden*» (Bd. 2, S. 40). Das wäre dann die marxistische Variante dieses Energiehaushalts der Inkarnation von Arbeit in Materie. Auch Gott leistet eine Arbeit an der Schöpfung, er gibt sie partiell dem Tod preis, um Materie zu werden. Dabei verbraucht gerade das organische Leben die meiste Energie und muss daher einen Mehraufwand an neuer Energie freisetzen: «Wenn man das nicht schafft, stirbt man. Wenn man es nur ganz knapp schafft, leidet man sein Leben lang» (Bd. 2, S. 41).

Marxismus und Katholizismus werden plötzlich zusammenschaltet: Die Arbeit ist Erniedrigung und Opfer zugleich, sie tilgt einen Teil der Erbsünde und hat damit auch Anteil an der Erlösung (Bd. 2, S. 44). Arbeit als geistige Übung im Katholizismus macht nur Sinn als Form des Leidens (Bd. 2, S. 41). War dies der Ansporn für das *Fabriktagbuch*? Nun, zumindest ist dieser physikalisch-marxistisch-katholische Energiehaushalt ohne die Leere nicht möglich. Daher musste wohl auch Simone am eigenen Körper spüren, was es heißt zu hungern und zu arbeiten wie die Fabrikarbeiterinnen, denn die Leere ist das «Mittel der Wiederherstellung von Energie» (Bd. 2, S. 51). Ohne dieses Verlangen, das durch Leere entsteht, gibt es keine Neubewertung der Energieformen: «Wir sind untreue Haushalter. Wir müssen die Leere in uns wiederherstellen» (Bd. 2, S. 53). Stets soll das Gesetz des Niedrigen herrschend sein, weil es stärker ist als das Höhere. Simone will das christliche Gesetz mit der Entropie und dem Prinzip der Schwerkraft begründen (Bd. 2, S. 73f.). Die Tendenz, christliches Gedankengut zu vernaturwissenschaftlichen, erfüllt bei Simone keinen Zweck der Anschlussfähigkeit der Religion an die moderne Wissenschaft. Vielmehr versucht sie, eine allgemeine Gesetzmäßigkeit durch vergleichende Formulierungen zu finden, die das Universum durchzieht und nicht individualistisch-humanistisch, sondern gesellschaftlich-kollektiv, sozial und politisch gedacht werden kann.

Daher ist auch der Begriff der Arbeit bei Simone so zentral, denn egal welche Form physikalischer Arbeit im kapitalistischen Kosmos geleistet wird, sie ist zugleich

auch eine spirituelle: «Spiritualität der Arbeit. Die Arbeit als Teilhabe am Werk der Erlösung» (Bd. 2, S. 83). Folglich notiert sie im sechsten Heft Dezember 1941, dass auch in der materiellen Arbeit eine Art von Fluch und Erlösung zugleich liegen. In der materiellen Arbeit werden, so das Notat, «Mein Verstand und meine Liebe zu Materie. Eucharistie. Gott, einerseits reiner Geist, andererseits reine Materie, unter beiden Gesichtspunkten nicht handelnd» (Bd. 2, S. 98). Die Arbeit in der Fabrik ist eine Messfeier. Geopfert wird das Ich in der Arbeit. Verstand und Liebe transformieren sich in Leid und Opfer, Nahrung für andere Menschen und für sich selbst. Das zumindest wäre die pointierte Quintessenz dieses waghalsigen Unterfangens sich Gott am Fließband vorzustellen, denn Inkarnation ist «absteigende Bewegung als Voraussetzung für eine aufsteigende Bewegung. Analogie zur Thermodynamik» (Bd. 2, S. 127). Gott erschuf sich den Menschen als sein thermodynamisches Äquivalent.

Die Eucharistie ist für Simone kein Ritus, in dem der Glaube wirksam ist, sondern die Liebe. Die Hostie als bloßes Symbol anzusehen wäre verfehlt. Das Mysterium ist nur durch den übernatürlichen Teil im Menschen erfassbar (Bd. 2, S. 152). Das menschlich Kreatürliche kann nur zerstört werden, wenn eine ganz bestimmte Ordnung wiederhergestellt wird. Das ist die Ordnung des Wechselverhältnisses der Energien zwischen hoch und niedrig: «Was in uns niedrig ist, soll nach unten gehen, damit das, was hoch ist, nach oben gehen kann. Denn wir sind auf den Kopf gestellt. So werden wir geboren. Die Ordnung wiederherzustellen bedeutet, die Kreatur in uns zu zerstören» (Bd. 2, S. 157). Die Arbeit als Form der marxistischen Inkarnation kann daher auch nur durch das Niedrige und die Erniedrigung erhöht und neu bewertet werden.²⁴³ Für Simone steht daher fest, dass die Arbeit im kapitalistischen System auch eine Umdeutung der *Passion* nach sich zieht:

Arbeit und Passion. Durch die Arbeit unterwirft sich der ganze Mensch der Materie, wird von ihr angenagelt. Ob sie ein Leiden darstellt oder nicht, auf jeden Fall ist sie eine Unterwerfung. Verzicht auf den eigenen Willen. Verzicht ohne Ausgleich. In der Arbeit ist alles Zwischenglied, alles ist Mittel – die Materie, das Werkzeug, der Körper und die Seele. Grundlegende Voraussetzung für eine Arbeit ohne Knechtschaft. (312)

Simone pervertiert das Kreuz des Katholizismus in die Maschinenwelt der Arbeiter:innen. Dort müssen sie sich *entschaffen*, nicht *erschaffen*. In der marxistischen Schöpfungsgeschichte zielt alles auf die Erniedrigung durch Arbeit, um schlussendlich durch sie auch erlöst zu werden. Die Nachahmung der Schöpfung durch den Menschen ist «Ent-Schaffung», ein tödlicher Akt der Selbstaufgabe (Bd. 2,

²⁴³ Für eine vergleichende Lektüre zwischen Marx und Simone siehe Robert Sparling: Theory and Praxis: Simone Weil and Marx on the Dignity of Labor. In: *The Review of Politics*, Vol. 74, No. 1 (WINTER 2012), S. 87–107.

S. 181 ff.). Ohne Zerstörung ist diese Form der Nachschöpfung nicht möglich. Sie bewahrt, indem sie zerstört, denn Geschöpf sein bedeutet für Simone, das Nichts lernen zu lieben (Bd. 2, S. 186). *Erschaffung* und *Ent-Schaffung* verhalten sich zueinander wie Zentrifugal und Zentripetalkraft (Bd. 2, S. 205). Diese beiden Kräfte wirken in der Kreatur zusammen und bestimmen ihr Verhältnis zu dem Hohen und dem Niedrigen. Geopfert wird das Ich.

Das Leiden muss das Ich zermürben, heißt es, und zwar an dem Punkt, wo das Leiden bereits an das Sterben grenzt (Bd. 2, S. 228). Die Notiz im siebten Heft vom Januar 1942 bekräftigt diesen Gedankengang erneut: Wir sind Schöpfer dieser Welt in der Art und Weise, wie wir leiden, wie der Mensch das Unglück denkt und annimmt, den Schmerz und die Leere, die ihn schließlich zum Nichts führt – das absolute Beraubtsein von Gott (Bd. 2, S. 233). Anstatt sich also die Welt zur Heimat zu machen, müsse man das Exil suchen. Die «Entwurzeln» (Bd. 2, S. 240) ist die notwendige Bedingung, den Entschaffungsprozess in Gang zu setzen. Das Ich wird einem genauso verhasst, wie das Wir. Es gibt keine Rückkehr in die Polis. «In der Ortlosigkeit eingewurzelt sein» (Bd. 2, S. 242) wird zum kategorischen Imperativ für Simone, indem man einen Nicht-Ort im Hier und Jetzt findet. Hannah Arendt suchte dort das denkende Subjekt auf, verankerte es im *hic et nunc* einer zeitlosen oder ewigen Gegenwart, positioniert zwischen den kämpfenden Zeitformen – der Vergangenheit und der Zukunft.

Das *ex post fabricare* des Menschen ist jedoch bei Simone eine äußerst nachgiebige Kraft, die das Subjekt zerreißen muss, damit es durch seine Selbstaufgabe – wie Gott – etwas schaffen kann, das außerhalb von ihm existiert. Man könnte es noch drastischer auf den Punkt bringen: Nur wenn der Mensch aus der Welt und von der Erde verschwindet, kann die Schöpfung von Neuem beginnen, sich selbst überlassen. In einer wiederholenden Passage aus Racines *Phédre*, die Simone oft in ihren *Cahiers* zitiert, heißt es schließlich:

«Et la mort, à mes yeux ravissant la clarté, Rend au jour qu'ils souillaient toute sa pureté. Dass ich verschwände, und diese Dinge, die ich sehe, würden – weil sie aufhörten, Dinge zu sein, die ich sehe – vollkommen schön! — Ich begehre keineswegs, dass diese erschaffende Welt mir nicht mehr fühlbar sei, sondern dass nicht mehr ich es sei, der sie fühlbar ist. Denn mir kann sie ihr Geheimnis nicht sagen, das zu hoch ist. Dass ich fortginge – und der Schöpfer und das könnten ihre Geheimnisse austauschen! Eine Landschaft so zu sehen, wie sie ist, wenn ich nicht darin bin... Wenn ich irgendwo bin, beflecke ich das Schweigen des Himmels und der Erde durch mein Atmen und das Schlagen meines Herzens. (Bd. 3, S. 86f.)

Das Nichts lieben bedeutet also nicht nur, sich aus der Menschheit wegzudenken, sondern aus der Natur, der Erde, der Schöpfung, die der Schöpfer sich selbst geschenkt hat und nun von seinem Geschöpf fordert, sie wieder freizugeben, damit sie aufs Neue entstehen kann.

Entschaffen bedeutet aufs Engste mit dem Kreuz, das die Zeit ist, zu verschmelzen: «Die Zeit ist das Kreuz. Der körperliche Schmerz ist der durch die Zeit ausgeübte Zwang, wie er für die Seele spürbar ist» (Bd. 3, S. 20). So muss der Mensch also sein «Kreuz tragen. Die Zeit tragen» (Bd. 3, S. 24). Wenn Simone also schreibt, dass bereits die Schöpfung eine Passion ist, dann wird das langsame Sterben des geopferten Lammes als eine Form der Intensivierung dieser Passion und Verstärkung des Gegensatzes zwischen Schöpfer und Geschöpf angesehen. Im Entschaffen handelt man, indem man nicht handelt. Das ist Ausdruck der göttlichen Liebe, die der Mensch performativ nachahmen muss. Anstatt erorberungssüchtig sich Welt und Erde eigen zu machen, muss man sie loslassen: «Aus Liebe einwilligen, nicht mehr zu sein, so wie wir es tun müssen, ist nicht Auslöschung, sondern senkrechte Verlagerung in die über dem Sein stehende Wirklichkeit» (Bd. 3, S. 243). Der Höhepunkt dieser senkrechten Verlagerung tritt dann ein, wenn die «Menge an Materie» auf seine «äußeren Reserven» reduziert und sie ihrer «zusätzliche[n] Energie» beraubt wird (auch die vegetative, die Simone immer wieder aus der Pflanzenphysiologie entlehnt und sie in Bezug zur göttlichen Liebe als Energieform für den Menschen setzt) (Bd. 3, S. 31). In der «Fülle der Verlassenheit» folgt dann der langsame Tod (ebda.).

Entscheidend ist jedoch, dass man die *Imitation Christi* nicht durch das Kreuz erbitten kann. Simone trennt das Kreuz vom Martyrium, das sie als ein gewöhnliches Opfer versteht, aber nicht als Strafe, die einen von außen trifft. Nur in Christus vereint sich beides, nämlich im Einverständnis mit dem Vater, das Opfer zu leisten, und als eine von außen zugefügte Strafe (Bd. 3, S. 76). Zugleich birgt diese ungewollte Form des Leidens die Möglichkeit, das Kreuz nicht zu wollen, und damit dem Entschaffen eine bestimmte ästhetische Form zu geben, die bedingt ist durch den «unreduzierbaren Charakter des Leidens» (Bd. 3, S. 77). Ausgestreckt, still und wartend in der Abwesenheit der Liebe erscheint das Schöne nur durch den Mangel:

Deshalb gibt es in jeder Schönheit unreduzierbaren Widerspruch, unreduzierbare Bitterkeit, unreduzierbare Abwesenheit. Wir müssen bis ans Ende unseres Seins gegangen sein, um danach zu streben, nicht mehr zu sein. Der Selbsterhaltungstrieb ist in uns gelegt worden, damit wir nicht wollen können, nicht mehr zu sein. Wir können nur danach verlangen. Wenn das Böse nicht unreduzierbar mit dem Guten in der Schöpfung vermischt wäre, könnten die Geschöpfe nicht danach verlangen, nicht mehr zu sein. (ebda.)

Das Leiden als ein Opfer jenseits von Bestrafung anzusehen, ist das entscheidende *Movens* des Leidens. Es ist ein Leiden ohne Trost (Bd. 3, S. 167). Denn: «Das Leiden hat keine Bedeutung. Darin liegt das eigentliche Wesen seiner Wirklichkeit. Man muß es in seiner Wirklichkeit lieben, welche Abwesenheit von Bedeutung ist. Sonst liebt man Gott nicht» (ebda.). Diese Liebe ist nicht nur spiritualistisch oder

mystisch zu verstehen. In dem Liebesverständnis Simones kreuzen sich ethische, physikalische und biologische Prozesse, die stets auf die Materie verweisen und damit jeden psychologischen Akt auf vegetative Kräfte der Seele zurückführen.

Simone notiert zu Dionysos, dass er ein «chlorophyllischer Gott» ist (Bd. 3, S. 244). Sie erklärt, wie alle Lebewesen von der Sonnenenergie abgängig sind. Sonne ist Essen und Trinken. Sie ist die herabsteigende Energieform in den Pflanzen, die von Tieren und diese wiederum vom Menschen gegessen werden. Sie sind «Vermittler» zwischen der «Sonne hier unten und unserem fleischlichen Hunger» (ebda.). Jegliche Form von menschlicher Arbeit basiert auf dieser zyklischen Energieform von oben nach unten, wobei der Tod nicht das Ende einer Energieform darstellt, sondern nur einen Übergang der Energieformen ist. Die Sonne ist Gnade, die getrunken und gegessen wird. Eine andere Form der Eucharistie also: «Wenn die Sonne nicht mehr kommt, um sich von uns essen zu lassen, verspüren wir Hunger.»²⁴⁴ Dieser Hunger ist es, den das Leben verspüren muss, um sich selbst zu verbrauchen bis zu dem Punkt, an dem kein Hunger mehr gestillt werden kann. Die äußerste Grenze dieses Mangels ist der Tod, durch den sich der Energiehaushalt auf der Erde transformiert.

Der Mensch ist sich dieses Liebesverständnisses nicht bewusst. Anstatt aus der Abwesenheit von Bedeutung, dem Ausharren im Nichts und im Nicht-Handeln seine eigentliche Dynamik des entschaffenden Liebesverständnisses zu Gott und zur Schöpfung zu mobilisieren, lieben Menschen wie Kannibalen, um ihren unmäßigen Hunger zu stillen.²⁴⁵ Sie sind nichts anderes als gierige Menschenfresser:

Wir lieben einen Menschen nicht wie Hunger, sondern wie Nahrung. Wir lieben als Menschenfresser. Auf reine Weise lieben bedeutet, in einem Menschen seinen Hunger lieben. Da alle Menschen immer Hunger haben, liebt man also immer alle Menschen. Manche sind teilweise gesättigt, man muß in ihnen ihren Hunger und ihre Sättigung lieben. Aber wir lieben ganz anders. Die geliebten Menschen liefern uns durch ihre Gegenwart, ihre Worte, ihre Briefe Stärkung, Energie, einen Antrieb. Sie haben auf uns dieselbe Wirkung wie ein gutes Essen nach einem kräftezehrenden Arbeitstag. Wir lieben sie also wie Nahrung. Es ist also eine Kannibalenliebe. (Bd. 4, S. 287)

Menschen können sich gegenseitig nicht so lieben wie Gott sie liebt: als eine Form der unbefriedigten Liebe, die nach Leiden verlangt (Bd. 4, S. 286). Menschen lieben wie Kannibalen und Vampire. Sie verzehren vollständig, was ihnen angeboten oder dargeboten wird. Sie nehmen und trinken so viel sie können. Der

²⁴⁴ Vgl. hierzu auch Claire Wolfeich: Attention or Destruction: Simone Weil and the Paradox of the Eucharist. In: *The Journal of Religion*, Vol. 81, No. 3 (Jul., 2001), S. 359–376.

²⁴⁵ Vgl. Alec Erwin: Devoured by God: Cannibalism, Mysticism, and Ethics in Simone Weil. In: *CrossCurrents*, Vol. 51, No. 2, A HELL IN HEAVEN'S DESPITE: Collisions of Religion and Violence (SUMMER 2001), S. 257–272.

materielle Teil der Seele ernährt sich von diesem menschlichen Fleisch als Energiequelle für seine Bedürfnisse. Der ewige Teil der Seele ernährt sich jedoch von Hunger (Bd. 4, S. 289). Simone ist besessen von dieser Aufzehrung, Aufnahme und Umwandlung von Samen und Korn.²⁴⁶ Die Seele ist gleichzeitig Magen und Gebärmutter. Doch diese Seele gebiert nur aus der *Selbst-Entschaffung* heraus. Ihr Verschwinden aus der Welt von dieser Erde, ihre *Selbst-Aufgabe*, ist das Geschenk, das sie dieser Schöpfung macht: ihrer eigenen Schöpfung, der Maschine, und der Schöpfung Gottes, den Kreaturen.

Inkarnationen in der Körper-Fabrik

Simone Weil programmiert ihren Körper selbst zu einer Maschine um. In ihrem *Fabriktagebuch* dokumentiert sie das Werden der *Mensch-Maschine* zur *Maschine Mensch*. Was hier in der individuellen Erfahrung der Arbeit in einer Metallfabrik erprobt und anatomisch im Tagebuch seziert wird, ist das Humankapital der Arbeiterin in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Simone begibt sich dort hin, worüber Linksintellektuelle gerne schreiben, aber selten am eigenen Leibe erfahren.

Im Tagebuch werden keine literarisch-ästhetischen Verzierungen des Selbst betrieben, kein *Self-Fashioning* (Greenblatt) und keine Seelenarbeit. Protagonistin der minutiösen Beschreibung ist die Maschine, an der Simone unermüdlich arbeitet und ihre Bewegungen wie auch diejenigen der Maschine synchronisiert. Was die Leser:innen erfahren, ist das rhythmische Zusammenspiel von maschineller Produktionskraft gekoppelt an den menschlichen Körper, der sich verausgibt, ja sogar förmlich verschwendet. Wenn Simone über sich selbst spricht, dann stehen nur die Schmerzen der Arbeit im Vordergrund: Kopfschmerzen verursacht durch den «furchtbaren Lärm der Hammerschläge», denn «man muß seine Reflexe kontrollieren, wenn man nichts verderben will».²⁴⁷ Neben der unermüdlichen Verausgabung, die unter großen körperlichen Schmerzen erduldet wird, werden Zeit und Lohn notiert nebst den Gefühlen, die Simone als Maschine Mensch begleiten: Zwischen den Arbeiter:innen herrscht Ekel (wenn man die Arbeit einer anderen, die sie nicht geschafft hat, erledigen muss), manchmal auch Mitgefühl (46), nach

²⁴⁶ Claire Wolfeitch weist auf die wichtigen biographischen Umstände von Simone Weils Hungertod hin. Als sie am 24. August 1943 im Sanatorium in Kent stirbt, findet sich in der klinischen Akte folgender Vermerk: «cardial failure due to myocardial degeneration of the heart muscles due to starvation and pulmonary tuberculosis. The deceased did kill and slay herself by refusing to eat whilst the balance of her mind was disturbed» (zit. nach Wolfeitch: *Attention or Destruction*, S. 362).

²⁴⁷ Simone Weil: *Fabriktagebuch und andere Schriften zum Industriesystem*. Aus dem Französischen übersetzt und mit einer Einleitung versehen von Heinz Abosch. Berlin: Suhrkamp 2019, S. 50 f. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

erfolgreicher Arbeit im Akkord setzt manchmal ein «gewisses Vergnügen» ein (49), und schließlich immer wieder der Verweis auf die Angst, «gerügt zu werden, weil man zu langsam war oder etwas verdorben hat», denn das ist das «Gefühl der Versklavung» (48).

Das ist der Beginn der Notizen in der zweiten Woche, die im Dezember des Jahres 1934 begonnen worden sind. Unterbrochen von mathematischen Berechnungen der Akkordarbeit zwischen produzierter Stückzahl, dem Lohn und den Stunden, die noch zu leisten sind, beobachtet und beschreibt Simone die Bewegungen der Maschinen, an denen sie arbeiten muss, nicht ohne einen gewissen Ansporn, ständig sich selbst zu verbessern und die Maschine zu beherrschen. Neben Notizen zu den einzelnen Bewegungen, die vollführt werden müssen, um eine bestimmte Maschine zu betätigen, zeichnet sie manchmal die Werkzeugteile der Maschine nach (71, 85). Sich dem «kontinuierlichen Rhythmus» der Maschine anzupassen, sieht Simone als ihre einzige Aufgabe an (86), auch wenn sie weiß, dass es Menschen verschlingende Maschinen sein können, wie sie berichtet: «Einer Arbeiterin der Bohrabteilung riß die Maschine trotz des Netzes ein ganzes Haarbüschel aus; man sieht eine große kahle Stelle auf ihrem Kopf. Es geschah am Ende des Vormittags, dennoch kann sie am Nachmittag zur Arbeit, obwohl sie viel Schmerzen und noch mehr Furcht gehabt hatte» (56).

Sie will das mathematisch-objektive Kalkül, das das «Geheimnis der Fabrik» und der Maschine beherrscht und gleichzeitig vom Gefühl der Erniedrigung begleitet wird, erforschen (86ff.). «Im Zustand tiefer Depression» (60) strauchelt das Ich in der vollkommenen Erschöpfung:

Die Erschöpfung läßt mich schließlich die wahren Gründe meines Aufenthaltes in der Fabrik vergessen, macht die stärkste Versuchung dieses Lebens fast unüberwindlich: nicht mehr denken, einziges Mittel, um nicht zu leiden. Nur am Samstagnachmittag und am Sonntag kehren Erinnerungen zurück, Ideenstücke, erinnere ich mich, *auch* ein denkendes Wesen zu sein. Entsetzen erfaßt mich, als ich meine Abhängigkeit von äußeren Umständen feststelle: es genügte, daß sie mir eines Tages eine Arbeit ohne wöchentlichen Ruhetag aufzwingen – was schließlich immer möglich ist – und ich würde zu einem Lasttier, gehorsam und ergeben (wenigstens in meinen Augen). Allein das Gefühl der Brüderlichkeit, die Ent-rüstung angesichts des anderen zugefügten Unrechts bleiben – aber bis zu welchem Punkt widerstände all dies auf die Dauer? Ich bin nicht weit davon entfernt zu denken, daß das Seelenheil eines Arbeiters zuerst von seiner physischen Veranlagung abhängt. Ich sehe nicht, wie körperlich Schwache vermeiden können, der Verzweiflung anheimzufallen – Saufen oder Vagabundieren, Verbrechen oder Ausschweifungen oder ganz einfach und am häufigsten Abstumpfung (und die Religion?). (61)

Eine Revolte ist unmöglich, man müsste gegen die Arbeit selbst revoltieren, um sich von diesem Leiden zu befreien. Ohne Arbeit sein heißt hungern – von der lungenkranken Arbeiterin, die Simone in ihre Beobachtungen mit einbezieht, bis zu denjenigen Frauen, die nur für den zusätzlichen Wohlstand arbeiten, weil ihr

Mann bereits genügend Geld verdient, bis zur alleinerziehenden Mutter diagnostiziert Simone die Ungleichheit zwischen den Arbeiterinnen (47). Simone sieht nicht das Kollektiv, sondern jede einzelne Frau – sei sie nun sympathisch oder unsympathisch. Sie legt sozialpsychologische Profile der Frauen und der männlichen Vorarbeiter an (90f.). Doch die Maschine und der Handgriff sind die Protagonisten in einem System, in dem die menschliche Hand zu einem Werkzeug unter Werkzeugen wird. Die Produktivkraft der arbeitenden Frau wird nahtlos an dieses System gekoppelt – inklusive Schmerz, Krankheit, Erschöpfung, Tod. Simone findet für diesen Kreislauf ein profundes Bild: «Wir ähneln den Pferden, die sich selbst verwunden, sobald sie am Zaum zerren – und wir beugen uns» (61). Man leidet jedoch nur dann – so heißt es in dem Zitat – wenn man denkt. Also muss man mit dem Denken aufhören und damit ist quasi schon die Revolte beendet, denn: «Erwachen des Denkens ist schmerzhaft» (62). Schmerzhaft ist das Denken deshalb, weil es das Wissen und das Bewusstsein in der Seele wachruft, dass keine Arbeit jemals der Mühe wert sein wird: «Man erschöpft sich, macht sich kaputt für 2F pro Stunde. Nicht weil die Arbeit es erfordert, macht man sich kaputt, sondern wegen der Laune und der Nachlässigkeit des Zeitnehmers. Man macht sich kaputt, ohne daß irgendein subjektives (Lohn) oder objektives Resultat (Werk) der Mühe entspricht. Da empfindet man sich wahrhaft als Sklave, erniedrigt bis in den Kern seines Wesens» (88). Die Arbeiterinnen sind die «Märtyrer» (93) des 20. Jahrhunderts. Nur selten gibt es Gespräche zwischen den Verbündeten, die man oberhalb der «Existenznöte» vernahmen kann. Manchmal entsteht sogar so etwas wie Geselligkeit und Freundschaft – weder Klassen- noch Geschlechtsunterschiede: «Wundervoll» (94). Der Sklave als Frau, die Frau als Sklavin. Präsent ist das christliche Gedankengut durch die wiederkehrenden Begriffe des Leidens und der Erniedrigung, die die Arbeitende bis zum imaginierten Selbstmord treiben:

Ich gehe zu Fuß an die Seine. Dort setze ich mich ans Ufer auf einen Stein, trübsinnig, ausgelaut, das Herz von ohnmächtigen Zorn erfüllt, mit dem Gefühl, meiner ganzen Lebenssubstanz entleert zu sein. Ich frage mich, ob ich, sollte ich für immer zu dieser Art Leben verurteilt sein, täglich die Seine überqueren könnte, ohne mich eines Tages hinunterzustürzen. (96)

Nicht einmal zwischen den Geschlechtern gibt es Mitleid: Männer verachten Frauen, und die Frauen halten sich den Männern gegenüber zurück. Versklavung also auch im Geschlecht durch das Kapital (98). Und selbst sich über das Leiden zu beklagen, hätte keine Wirkungskraft, um sich vom Leiden zu befreien: Überdruß und Langeweile paaren sich mit Desinteresse an dem Leiden des anderen (97). Auch das ist Lähmung der Revolte: Sich im Leiden zu vereinzeln. Nur an einer sehr prägnanten Stelle wird deutlich, dass die Potenzierung des Leidens durch Arbeit die Gnade im Alltag spürbarer werden lässt: «Die Sklaverei hat mich

vollständig des Gefühls beraubt, Rechte zu besitzen. Es scheint mir eine Gnade, Augenblicke zu erleben, in denen ich keine menschliche Brutalität ertragen muß. Diese Augenblicke sind ein Geschenk des Zufalls. Hoffentlich bewahre ich diesen so vernünftigen Geisteszustand» (106). Was hier noch dem Zufall zugeschrieben wird, modelliert sich in den *Cahiers* zur göttlichen Gnade, die nur erfahren werden kann, indem man leidet, sich erniedrigt und hungert, um Nahrung als Gnade zu erfahren.

Was bleibt am Ende übrig, um die Erfahrung eines ganzen Kollektivs einzufangen, sich hineinzusetzen, in die menschliche und in diesem Fall in die weibliche Produktivkraft, die sich in der Fabrikarbeit verausgabt? Simone fragt sich: «Was gewann ich bei diesem Experiment?», und fährt fort:

Das Gefühl, kein Recht zu besitzen, welches es auch immer sein und worauf es auch immer beziehen mag. Achtgeben, dieses Gefühl nicht zu verlieren. Die Fähigkeit, mir moralisch zu genügen; im Zustand latenter ständiger Erniedrigung zu leben, ohne mich in meinen Augen erniedrigt zu fühlen; intensiv jeden Augenblick von Freiheit und Freundschaft zu genießen; als sollte er ewig dauern. Direkter Kontakt mit der Wirklichkeit. (120 f.)

Sich in das Dasein einer sozialen Klasse hineinzusetzen, am eigenen Leib erfahren, was es bedeutet, die Maschine Mensch zu sein – das war die gesellschaftliche Aufgabe und das psychologische Experiment, an der Arbeit nicht zu zerbrechen. Nur das Mitsein mit den anderen Frauen in der Fabrik gab den Mut und die nötige Energie nicht an der unaufhörlichen Erschöpfung zu zerbrechen. Mit der Wirklichkeit der Metallarbeiterinnen auf Tuchfühlung gehen hat die Widerstände gegen diese Wirklichkeit angefacht: das *Zusammen-Sich-in-der-Arbeit-Wissen* wurde zur Kraft *gegen* die Schwerkraft.

In ihrem Pamphlet zur Fabrikbesetzung und zum Streik der Metallarbeiterinnen vom 10. Juni 1936 feiert sie das «Aufrecht stehen», weiß aber auch um das Warten kurz vor der Erlösung: «Wer gelitten hat, weiß: Erhofft man sie die Erlösung von einem langen und schweren Leiden, dann sind die letzten Tage des Wartens unerträglich.»²⁴⁸ Ziel ist es also nicht, sich von den Maschinen zu befreien, sondern die Maschinen zu befreien, damit sie sich revanchieren können.²⁴⁹ Denn auch Simone sieht nicht die Maschine als Problem der Versklavung, sondern als Fortführung einer Arbeit, für die der Mensch nicht geschaffen wurde, sondern von ihr befreit werden muss kraft neuer Maschinen, besserer Maschi-

²⁴⁸ Simone Weil: *Leben und Streik der Metallarbeiterinnen (Fabrikbesetzung)*, 10. Juni 1936. In: *Fabriktagebuch und andere Schriften zum Industriesystem*. Aus dem Französischen übersetzt und mit einer Einleitung versehen von Heinz Abosch. Berlin: Suhrkamp 2019, S. 178–191, hier S. 186.

²⁴⁹ Vgl. Dietmar Dath: *Maschinenwinter. Wissen, Technik, Sozialismus. Eine Streitschrift*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.

nen, Maschinen, die den Frauen, nicht die Haare abreißen oder das Gehör zerstört, denen sich das organische Leben nicht unterwerfen muss, sondern sich die Maschinen dem Rhythmus des organischen Lebens anpassen.

Donna Haraway nannte diese weiblichen Kreaturen in der globalen Marktwirtschaft des Spätkapitalismus «cyborgs»: Von der polnischen Putzfrau zur asiatischen Näherin sieht sich das weibliche Humankapital nicht entsühnt oder erlöst, sondern vervielfacht und dramatisiert, dynamisiert durch den globalen Handel bestimmt durch niedrige Löhne, die so niedrig sind, dass jede Form von experimentellen Versuchen, diese Erniedrigung zu spüren, mit dem Selbstmord enden muss. Wenn sich jedoch Donna Haraway, eine feministische Biologin, selbst als «creature of the mud, not the sky» bezeichnet, dann ist auch der Wert des Menschen, von dem Simone in ihren Tagebüchern und Notizen spricht, dahin. Geboren aus dem Schlamm der Erde würde es für Simone leichter sein das sozial-mimetische Projekt weiterzuführen, ohne seinen sozialen Wert zu bemessen. Auch Simone spielt mit den sich überkreuzenden Gedanken einer biologischen und einer religiösen Genesis. Doch biopolitisch betrachtet bedeutet Haraways feministisch-technobiologisches Erbe in der Aktionsprosa des *I am*, dass man ausgehend von dem neoliberalistischen Dispositiv der aus Schlamm geborenen/gemachten Kreatur nicht mehr zwischen Virus und Organismus unterscheiden kann, weil beide auf einer immanenten Ebene materiell-kultureller Verknüpfungen verortet sind. Da spielt es keine Rolle mehr, ob das genetische Substrat, psychologische Profil oder die seelische Disposition der Kreaturen gemeint ist.

Bei Haraway ist es ein posthumanistisches Subjekt, ein Konglomerat aus Immanenzbewegungen jenseits einer transzendenten und transzendentalen Größe. Bei Simone Weil ist es eine thermodynamische, biologisch-theologische, beschreibbare Entität, die sich in unterschiedlichen Dingen verausgaben kann und sich in seiner Arbeit in diesen Dingen mit seinen organischen Prozessen manifestiert. Doch es bleibt ein Rest vom Menschlich-Kreatürlichem übrig, das nicht vollständig mit der Maschine fusioniert oder sich auf die Stufe der Chlorophyll produzierenden Pflanze stellt: dieser Rest wird *erschafft* in der *Entschaffung*, ein Ich, das dem Nichts entgegen geht, das die Schwerkraft der Arbeit spürt und in seiner Erniedrigung lieben muss, um von Gott geliebt zu werden. Erst dann wird Gnade möglich als Nahrung für die Seele.

Gott oder Kapital, Himmel oder Dreck – Simone Weil hat sich zum Cyborg umfunktioniert und im Zusammenspiel mit dem menschlichen Handgriff erforscht und berechnet, wie der Mensch sich und seine Arbeit *in* der Arbeit entleert, sich entwertet, um Wert zu schaffen. Am Ende der Entschaffung bleibt nur noch das Warten und Ausharren vor dem Gesetz und man weiß aus seiner kafkaesken Inter-

pretation, dass nichts sinnloser ist als ein Warten im Offenen.²⁵⁰ Doch diese Gnade als göttliches Gesetz spielt in den Fabrikblättern keine Rolle. Hier ist Gnade Zufall, Augenblick, ein freundliches Lächeln, gemeinsam geteilter Schmerz – Kreaturen nicht aus Schlamm gemacht und Dreck geboren, sondern Himmelsstürmerinnen in der Revolte mit «Erinnerungen, die das Herz mit ein wenig Stolz erfüllen und ein wenig Wärme auf dem Metall zurücklassen werden.»²⁵¹

Das *Zusammen-Sich-in-der-Gefahr-Wissen* (Arendt) und *Zusammen-sich-in-der-Arbeit-Wissen* (Weil) im Modus des *ex post fabricare* verbindet nicht nur Menschen miteinander, sondern Pflanze, Tier, Mensch und Maschine. Was planetarisch gedacht sein will, muss zurück vom Himmel auf die Erde und von der Oberfläche der Erde in die tiefsten Tiefen des Kaninchenbaus, wo neue Kreaturen hergestellt werden, die der Planet nicht vorhergesehen hat. Die Genesis der Kreaturen geht in die Genealogie einer neuen Kreatürlichkeit über, in der der Mensch erschafft, um sich selbst zu *entschaffen* und damit, nicht die ewige Ruhe *in* Gott zu finden, sondern *wie* Gott zu ruhen: unbewegt, der Zeit enthoben, ewig eins mit sich selbst, ungeteilt, sich selbst genügend, bescheiden, nichts wollend, nichts begehrend, von Affekten unberührt. Ein Sein im Stein. Des Menschen Selbsterhaltung muss sich darin erhalten, nichts mehr zu wollen, das Nichts zu wollen, um über sich hinaus zu schaffen. Im Spinozistischen Freudenbekenntnis (Kap. 4.2.3) wird sich dieses Streben ankündigen und in der Ontogenese des Organisch-Technischen vollenden (Kap. 5.5). In der Form als Grenze erfüllt sich stets die Figur als Beendigung des Werdens: als Tod von Materie und Form. Das Ende des hyelmorphischen Paradigmas ist eingeleitet. Aus ihm, dem ultimativen *malum*, auf das das organische Leben zusteuert, entsteht das *bonum*, aus dem wir hervorgekommen sind. Aus dem Letzteren, der vermeintlichen *causa finalis*, entsteht das Erstere, die *causa efficiens*. Der Tod liegt bereits hinter uns. Wir steuern auf unsere Geburt zu. Im Buch der Hunderttausend und Eins Individuationen (*Corollarium XII*) werden wir dieser Geburt beiwohnen. Das Nachher interpretiert das Vorher in neu gewonnenen Konstellationen. Die *Corollarien* werden keine zusätzliche Schlussfolgerung erbringen. Sie sind die Gabe und das Geschenk an die Philosophie, weil genug gesagt worden ist, was oft niemand hören will. Sie sind der Trost, weil oft zu viel gesagt wird, obwohl alles gesagt ist. Sie sind zuletzt jener Schmuck, mit denen die Dichter:innen bekränzt werden, um sie zu rühmen. Rühmen wir nicht die Dichter:innen. Ruhm gebührt allein ihren Werken. In ihnen erfüllt sich, was in der Philosophie angekündigt war.

250 Giorgio Agamben: *Homo sacer. Il protere sovrano e la nuda vita*. Bologna: Piccola Biblioteca Einaudi S. 57 ff.

251 Simone Weil: *Leben und Streik der Metallarbeiterinnen (Fabrikbesetzung)*, 10. Juni 1936, S. 187.

3 Ur/sprünge: Segel setzen

3.1 «perplexis ipsa figuris»: Im Auge des kosmischen Strudels (Lukrez)

In Lukrez' epischer Choreografie tanzender Materie sind die Ursprungskörper der Dinge – die «*corpora rerum*» – die Atome, die als «*semina rerum*» bezeichnet werden.¹ Atom ist nicht *figura*. In *De rerum natura* über die Entstehung und den Untergang der Welt durch eine Sintflut wird geschildert, wie die «*semina*» durch eine «gewaltsame Verknüpfung» miteinander verbunden werden, eine Verknüpfung, die er als Gewebe («*contextum*») bezeichnet (25). Der Zusammenhalt der Atome und damit auch der Zusammenhalt der Dingwelt entsteht aus der Bewegung und Einigung zwischen Zufall und Gewohnheit (83). Die Atome sind unsichtbar. Ihre Sichtbarkeit erreichen sie nur indirekt über das Spiel der Elemente durch die Naturgewalten, die sich dem Zuschauer des Naturschauspiels offenbaren. Über die Wirkungen und das Zusammenspiel von Wasser, Wind und Gestein wird die Existenz von Atomen spürbar. Bereits zu Beginn des Lehrgedichts wird diese Bewegung mit den zentralen Begriffen der *kreisenden Wirbel* oder der *drehenden Strudel* («*rotanti turbine*») wiedergegeben (29).

Figura in der Lexik des Lukrez besitzt verschiedene Bedeutungen. Zunächst ist sie eine Eigenschaft der Dinge wie z. B. dem Gewicht, der Größe oder der Position. *Figura* bezeichnet dabei die gesamte Gestalt eines Körpers (33).² Der Begriff taucht immer dann auf, wenn das Syntagma der Akzidentien vervollständigt wird: «*concursum*» (Begegnung), «*motus*» (Bewegung), «*ordo*» (Ordnung), «*positura*» (Position) und «*figurae*» (Gestalt), wobei «*figurae*» als letztes Glied in der Kette nicht nur als eine bestimmte Eigenschaft der Körper erscheint, sondern zugleich als die Summe aller anderen Eigenschaften. Die Gestalt erscheint erst dann, wenn alle anderen Akzidentien bestimmt und gegeben sind (73).

Im zweiten Buch wird der Zusammenhang zwischen Empfindung, Gewalt, Form und *figura* deutlich. Im Zentrum steht die Frage, wie die Dinge ihre Gestalt bewahren, obwohl um sie herum alles in Bewegung ist. Die Festigkeit, Vereinigung und Solidität der Körper wird durch die «*perplexis ipsa figuris*» geleistet,

1 Lukrez: *De rerum natura*. Lateinisch-Deutsch, übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Karl Bücher. Stuttgart: Reclam 1973. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

2 Lukrez spricht hier über die Leere. Erst über die Versammlung des Stoffes, die die Leere der Dinge umschließt, ergibt sich die sichtbare Welt. Dadurch jedoch, dass der Aufbau der Welt immer wieder aufs Neue in Gang gesetzt wird, muss etwas Unsterbliches existieren, das diesen Aufbau möglich macht (ebda., S. 53 und S. 61).

eine «verfilzte Gestalt in Fesseln geschlagen» (90). Entscheidend in der Formation der materiellen Partikel ist, dass dieser Prozess kein passiv-empfangender, sondern aktiv-bildender ist. Es gibt nichts Passives von außen Erleidendes, sondern nur eine aktive Bewegung von innen heraus (105). Problematisch wird es in der deutschen Übersetzung dann, wenn *simulacra* mit *Abbild* und *imago* mit *Gleichnis* übersetzt wird (92). Bereits im ersten Buch gebraucht Lukrez den Begriff *simulacra* für *Bild*. Eine wahrnehmungspsychologische Bildtheorie wird jedoch erst im vierten Buch nachgeliefert. Ebenso scheinen *figura* und *forma* synonym verwendet zu werden. *Figura* wird im Deutschen abwechselnd sowohl mit *Form* als auch mit *Gestalt* übersetzt. Blickt man jedoch auf die syntagmatische Struktur ergeben sich Unterschiede: *simile* tritt nur in Bezug auf *forma* nicht jedoch im Kontext von *figura* auf (115 ff.). Ähnlichkeitsrelationen beruhen bei Lukrez auf Unterschieden und beziehen sich nicht auf das Identische der Dinge (110 f.). Die Unterschiede sind die Bedingungen dafür, dass eine Empfindung überhaupt wahrgenommen werden kann. Körperliches Empfinden wird in den Unterschieden zwischen den Formen in den Ursprungskörpern ausgelöst (117).

Figura meint hingegen etwas anderes. Die Begriffe, die Lukrez verwendet, um den Tanz der Ursprungskörper zu bezeichnen, sind sehr unterschiedlich, deuten aber alle auf eine materielle Netzstruktur der Dinge hin, die unauflösbar miteinander verknüpft sind. Die deutsche Übersetzung gibt dies wie folgt wieder: «verfilzt sein in der Tiefe», «verhakelt», «verästelt», «ineinander verklebt».³ Innerhalb dieses verzweigten und verhakten Systems von Atomen können die Ursprungskörper («*primordia rerum*») wechseln, während die Gestalt dieselbe bleibt. Sie ist die *Begrenzung* in dem Wechselspiel der Atome, das Arrangement oder die Anordnung der Atome. Sie ist eine relativ stabile Hülle, eine Umfassung (119). Die Form kann also variieren, die Gestalt bleibt dieselbe. Dennoch wird die Trennung von *forma* und *figura* nicht immer konsequent durchgeführt. Es gibt auch Syntagmen, in denen *figura* mit *varias*, *dissimile* und *differe* auftritt, obwohl sie im Deutschen einheitlich mit *Form* übersetzt werden. Letztlich ist auch innerhalb der Lukrez-Forschung umstritten, inwiefern *figura* und *forma* überhaupt voneinander semantisch zu trennen sind.⁴ Die Aufmerksamkeit der Analysen liegt eher auf dem

3 Auch im späteren Verlauf des Gedichts heißt es über die Entstehung von Gesteinen, dass sie über die Verbindung von «Ringen» und «Haken» entstehen (ebda., S. 535 ff.). Leibniz wird sich ebenfalls auf eine ähnliche Metaphorik des Materiellen berufen, wenn er über die Figuren und Bewegungen der Monaden spricht.

4 Da diese Begriffe vor allem in der taktilen Synästhesie des Lukrez eine Rolle spielen, ist selbst die Bestimmung von *figura* nicht immer eindeutig. Eine Analyse hierzu nimmt Christoph Catrein vor in *Vertauschte Sinne. Untersuchungen zur Synästhesie in der römischen Dichtung*. München, Leipzig: K.G. Saur 2003, S. 165–197. So wird *figura* auch in einigen Zusammenhängen, z. B. bei

simulacrum-Begriff.⁵ Dennoch kann man grundsätzlich für die Unterscheidung zwischen *forma* und *figura* festhalten, dass sich in ihrem semantischen Wechselspiel die alte philosophische Frage nach der Identität im Werden stellt, dem Identischen im Differentiellen, dem In-Sich-Selbst-Gleichbleibendem im Sich-Ewig-Verändernden. So wird im dritten Buch deutlich, dass es keine unsterbliche, sich gleichbleibende Substanz gibt, auch nicht die Seele, die selbst eine Art von materiellem Körper ist. Lukrez beschreibt, dass die Dinge mit der Materie «verfilzt» sind wie ein Gewebe mit gemeinsamen Wurzeln im «*motus vitalis*», lebendige Bewegung und Lebensbewegung. Der Geist ist hierbei nichts anderes als ein Bein oder Arm gebunden an Sehnen und Knochen (213).

Zwar hat Auerbach auf die synonyme Bedeutung von *figura* und *simulacrum* bei Lukrez hingewiesen, allerdings sehe ich doch eine wesentliche Differenz zwischen beiden Begriffen. *Simulacra* sind im Gegensatz zu *figura* Abbilder, die sich als hauchdünne «Häutchen» (Membranen) von den Dingen lösen, um in die Augen des Betrachters einzutreten und Vorstellungsbilder auszulösen (257).⁶ Sie

dem Hörvorgang von Musik, rhetorisch verstanden und nicht in Bezug zu einer atomaren Struktur (ebda., S. 177). In der Auslegung einiger Passagen kollidieren daher die Referenzen von *figura* auf die atomare Struktur von Dingen/Stoffen mit der rhetorischen Verwendung in Wahrnehmungszusammenhängen. Genau an dieser Stelle setzt meiner Meinung nach der Gebrauch von *forma* oft ein. Dies bestätigt sich auch durch Catreins Lesart, der auf verschiedene Kombinationen von *formare* und *figurare* hinweist, wobei sie oft als Synonyme zu «*componere*» verwendet werden (ebda., S. 198).

5 Vgl. David Sedley: *Lucretius and the Transformation of Greek Wisdom*. Cambridge: Cambridge University Press 1998, S. 39 ff. Sedley betont, dass Lukrez für den griechischen Begriff εἰσδῶλον eine unterschiedliche Palette an lateinischen Entsprechungen verwendet, um ein Gemälde oder eine Skulptur zu bezeichnen, die die Eigenschaften der Oberfläche eines Gegenstandes fixiert: «His most regular term for this is *simulacrum*, but he also commonly uses *imago*, with the occasional further variants *effigies* and *figura*. (All four renditions were to enjoy at least some success with later Latin writers on Epicureanism.)» (ebda., S. 39). Zur Auslegung des Begriffs in postmoderner Theoriebildung Cornelia Klettke: *Simulakrum Schrift. Untersuchungen zu einer Ästhetik der Simulation Valéry, Pessoa, Borges, Klossowski, Tabucchi, Del Giudice, De Carlo*. München: Fink 2001.

6 Markus Deufert untersucht pseudo-lukrezisches Versmaterial und kommt bei der Verwendung einiger Begriffe zu dem Schluss, dass obwohl sie synonym verwendet werden, nicht die gleiche Bedeutung haben. So hält er beispielsweise für den Begriff *simulacrum* fest, dass nur *imago*, *figura* und *effigies* als Alternativbegriffe verwendet werden, wohingegen *cortex* und *membrana* im übertragenen Sinne zu verstehen sind. Vgl. Marcus Deufert: *Pseudo-Lukrezisches im Lukrez. Die unechten Verse in Lukrezens «De rerum natura»*. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1996, S. 162. Auch David Sedley hält für die Bildtheorie fest, dass die ikonische Dimension der Bilder im späteren Verlauf nur mit «*imago*» wiedergegeben wird, während «*figura*» und «*effigie*» nur wenige Male erwähnt werden. Biologische Ausdrücke wie *Membran* oder *Haut* sieht auch er eher als metaphorische Übertragungen an. Vgl. Sedley: *Lucretius and the Transformation of Greek Wisdom*,

bilden die Haut auf der Oberfläche der Dinge. Die Welt der Atome besteht aus vibrierenden und verfilzten Häutchen, die als «contextum» das Gewebe der Erde bilden. Die *rerum effigies*, etymologisch eine Nahverwandte von *figura*, sind die Bilder der Dinge, die ihre Gestalt wiedergeben. Im Lateinischen werden folgende semantische Relationen eingeführt: Die Begriffe *imago* und *effigies* bedeuten Bild, zusätzlich wird der Begriff *speciem* eingeführt. Von den gängigen Interpretationen abweichend sehe ich deutliche Unterschiede zwischen diesen Begriffen, die sich durch die Entfernung zwischen wahrgenommenen Dingen und dem Wahrnehmenden ergeben: *Simulacra* sind durch ihren *cortex* den Dingen in materieller Hinsicht noch am nächsten, während *effigie* oder *imago* nachträglich in der Wahrnehmung konstruierte Gebilde sind. Der Unterschied zwischen *simulacra* und *imago* besteht darin, dass *imago* stets über Medien – wie z. B. dem Spiegel – vermittelt ist, während *simulacrum* sich direkt von den Dingen ablöst und ohne Vermittlung – außer der durch Luft übertragenen Schwingungen – übertragen wird. In dem ständig sich bewegenden Fluss von Teilchen und Häutchen formen sich Bilder, die wirken oder wirksam sind («*imago efficit*»). Diese Bilder sind durch die subjektive Wahrnehmungswelt gefilterte und gebildete innere Vorstellungsbilder von den Dingen, die über das Tasten und Sehen konstruiert werden. Die Dingwelt als Wahrnehmungswelt wird über die Synästhesie – im «dazwischen des Fließens» – ermöglicht. «Imagos» werden gesehen, nicht jedoch «*simulacra*» (273).

Schlussfolgernd ließe sich auch über das semantische Verhältnis von «*figura*» und «*forma*» sagen, dass «*figura*» eine vom wahrnehmenden Subjekt unabhängige, physikalische Qualität der Dinge meint, während von «*forma*» immer dann gesprochen werden kann, wenn etwas an die Sinne geknüpft ist. Somit sind auch Kategorien wie belebt/unbelebt nur in Bezug auf den Begriff der Form nicht jedoch auf «*figura*» anwendbar (395). Die Figuren der Materie, der Tanz der Atome, sind Produkte der Naturgewalten. Daher spielen die in sich selbst rotierenden Wirbel-Figuren und Spiralen eine bedeutende Rolle in der Entstehung der Welt.

Die «violente turbine» stellt das Spiel des Zufalls im unendlichen Raum dar. Der «anfängliche Sturm» figuriert die «formlose Masse», der Sturm der «reißen den Wirbel» bewegt und vereint sie zu «*formas*» und «*figuras*» (385, 389). Die meteorologischen und klimatischen Verhältnisse werden in Gestalt von bohrenden Wirbeln beschrieben: ein Bild der Naturgewalten als erhabenes Gemälde aus der Perspektive des Schiffbrüchigen.⁷ Sturm, Wetter, Wolken, Wind und Meer

S. 40. Wichtig ist natürlich auch darauf hinzuweisen, dass die Wahl bestimmter Begriff innerhalb des Syntagmas durch Vers und Rhythmik bestimmt ist.

⁷ Vgl. Hans Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.

vermischen sich zu einem Landschaftsgemälde eines William Turner. Lukrez malt mit Buchstaben und metrischen Schwingungen (496 ff.).⁸ Wie später bei Leonardo da Vinci und Machiavelli ist das Wasser von einer besonderen Bildersprache geprägt (vgl. Kap. 3.5). Die Naturkatastrophe als Überschwemmung zeigt die «vis natura» in ihrer zerstörenden Kraft, eine Macht, die von Lukrez mit menschlichen Eigenschaften anthropomorphisiert wird (509). Was das Wasser zurücklässt, sind «confusa ruina» (506 ff.). Das «wirbelnde Glühen des Brandes» wird zur Analogie vom menschlichen Körper und dem Körper der Erde. Im kontingenten Kosmos verbinden sich Mikro- und Makrokosmos.

In dieser apokalyptischen Darstellung der Welt «flammen des Himmels Bezirke», die «turbida vis» lässt Gase aus der Erde hervortreten, Lava ergießt sich aus den Vulkanen (513). «Texturas» und «figuras» sind in der Erde eingeschlossen. Durch die bohrenden Wirbel werden sie befreit und kommen aus den Poren der Hautoberfläche der Erde durch Kanäle, Bahnen und Wege hervor (535, 539). Der epische Reigen endet mit Krankheit, Tod und Verfall, die mit ästhetischen Kategorien des Hässlichen und des Ekels beschrieben werden. Massengräber und das Gefühl purer Verzweiflung im Angesicht des drohenden Endes prägen dieses Katastrophenszenario. Lukrez' tragische Weltauffassung leitet sich von Epikurs naturphilosophischem Erbe ab: Das menschliche Dasein ist umringt vom Tod. Es ist ein «Denken im Angesicht des Todes», in das der Mensch hinein geschleudert wird. Hartmut und Gernot Böhme haben eine treffende Formulierung für das Endzeitepos gefunden:

Die Natur der Dinge ist beherrscht vom Stirb und Werde. Sein ist Diastase, ist ephemere, eine kontingente Verkörperung von Gestalten, eine Unterbrechung im Strom der Materie. Nicht der Mensch, gerade noch das Tier steht in Rapport zu seiner Umwelt. Den Menschen aber schleudert die Natur aus der Mutter Schoß in eine Welt, die er mit traurigem Schreien begrüßt.⁹

Stets folgen aus dem Tod die Nahrung und das Leben für andere. Jegliche Form von ethischer Richtlinie kann daher nur «physiozentrisch» abgeleitet werden.¹⁰ Das Sein erscheint als ein «ephemeres Spiel der Materie», die eine poröse Textur aufweist, stets fluide ist und daher unentwegt den haptischen Sinn affiziert.¹¹ Die Wirbel sind «kontagiös». Die Entstehung der Welt erfolgt über Kontakt und Berührung, einer Verletzung der Materie. Die erotischen Implikationen sind nicht zufällig ge-

⁸ Zur Analogie von Atom und Schriftzeichen in der Poetik des Lukrez siehe Michael Franz: *Von Georgias bis Lukrez. Antike Poetik und Ästhetik als vergleichende Zeichentheorie*. Berlin: Akademie Verlag 1999, S. 581 ff.

⁹ Vgl. Gernot Böhme/Hartmut Böhme: *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*. München: C.H. Beck 1996, S. 172–193, hier S. 76.

¹⁰ Gernot Böhme/Hartmut Böhme: *Feuer, Wasser, Erde, Luft*, ebda.

¹¹ Ebda., S. 179.

wählt, wie die Autoren betonen.¹² Die leiblich-sexuellen Konnotationen bilden die Grundlage für die kosmologische Ausgestaltung dieser Welt. Harte und zarte Berührungen, die über die Wasser-Symbolik vermittelt werden, die bohrenden Wirbel, die in die Materie dringen, das alles sind sinnliche Formen des Fluiden, die über das Tasten und Spüren den kosmischen Leib wahrnehmbar machen.¹³ Daher ist auch die Bilderwelt eher durch den Tast- als den Augensinn vermittelt.¹⁴ Jedes Sehen im Lukrez'schen Kosmos ist über die «Kontaktwahrnehmung» vermittelt, was gleichzeitig bedeutet, dass jedwedes Ding Medium seiner Darstellung ist.¹⁵ Folglich zögern die Autoren nicht, zu behaupten, dass Lukrez' «*simulacra*»-Theorie als erste «Medien-Theorie der Geschichte» zu verstehen ist, als «Texturen raumerfüllender Bilder».¹⁶ Diese Bildfülle entstammt nicht nur dem Tastsinn, auch die anderen Sinne wie der Duft- und Geschmackssinn konstituieren eine «olfaktorische Welt»¹⁷, die gefühlt und empfunden werden will. Alles schwebt und webt in Atmosphären von Rauch, Duft, Atem, in denen sich Wahrgenommenes und Wahrnehmendes begegnen: «ein Wetter und Wittern der Dinge»¹⁸, ein Schmecken und Riechen. *Wahrnehmen* heißt in dieser Welt *Essen* – in einer Atmosphäre von ausstrahlten *simulacra* und aus der Materie befreiten Figuren.

3.2 «ab exordio uteri»: Gyné/theologie des Fleisches (Tertullian)

3.2.1 «Homo ex humo»

In der illustrierten und populärwissenschaftlich aufbereiteten Kupferbibel des Schweizer-Gelehrten Johann Jakob Scheuchzer,¹⁹ die in enger Zusammenarbeit

12 Vgl. hierzu auch die «archaische Gleichung» von «mare» und «mater» in der Auslegung von Peter Sloterdijk: *Weltfremdheit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016, S. 197.

13 Gernot Böhme/Hartmut Böhme: *Feuer, Wasser, Erde, Luft*, S. 180.

14 Ebda., S. 188.

15 Ebda., S. 189.

16 Ebda., S. 190.

17 Ebda., S. 192.

18 Ebda., S. 193.

19 Anhand naturkundlicher Realia und Hiob als Exemplar der menschlichen Gattung werden Naturgeschichte und christliche Genesis ineinander geschoben. 1721 wurde das Werk von seinem Autor initiiert, doch erst zwischen 1731 und 1735 fertiggestellt und nach dem Tod Scheuchzers veröffentlicht. Dieses Werk umfasste knapp 2000 Seiten und 750 Kupferstiche. Zur Publikationspraxis, Zensur sowie Rezeptions- und Wirkungsgeschichte des Buches vgl. Irmgard Müsch: *Geheiligte Naturwissenschaft: Die Kupfer-Bibel des Johann Jakob Scheuchzer*. Göttingen: Wallstein 2000,

mit dem Zürcher Kunstmaler Johann Melchior Füßli entstand und mit den Bordüren des Nürnberger Künstlers Johann Daniel Preissler verziert wurde,²⁰ finden die Leser:innen eine ästhetisch bemerkenswert arrangierte Tafel, die die Entstehung Adams darstellt.²¹ Zunächst fallen die *écorchés* von Kleinkindern auf, die als Wachsfiguren den ornamentalen Rahmen bilden und das Wachstum des Menschen innerhalb und außerhalb der walnussförmigen Gebärmutter darstellen, die am oberen Bildrahmen befestigt ist. Das Bildsujet zeigt die Entstehung des Menschen: Adam, sitzend auf einem Felsen unter einem Baum im Paradies, wird vom göttlichen Licht angestrahlt, die Hände sind überkreuzt, der Blick nach oben gerichtet²² (Abb. 18).

Der mit Lehm gestaltete Mensch wird mit dem heiligen Leicht ins Leben gerufen: «Homo ex Humo». Der deutsche Untertitel verweist jedoch auch auf die biologische *Zeugung* des Menschen, nicht nur seine *Erschaffung*. Während Eva im Bildzentrum noch nicht erscheint, ist ihre biologische Struktur bereits sichtbar: die Gebärmutter, geschlossen wie eine Walnuss, öffnet sich. Im Inneren der Plazenta erscheint der *homo ex matrix*. Die phylogenetisch-theologische Genese des Menschen wird durch die bizarre ontogenetische Rahmung gebrochen: Kaum zur Welt gekommen (unterer Bildrand) ist der Mensch schon bald verurteilt, als le-

S. 39 ff. Zum Vergleich auch in Robert Felfe: *Naturgeschichte als kunstvolle Synthese. Physikotheologie und Bildpraxis bei Johann Jakob Scheuchzer*. Berlin: Akademie Verlag 2003, S. 13–24.

20 Die visuelle Gestaltung ist derart imposant angefertigt worden, dass sie bereits Formen moderner Bildgestaltung trägt vergleichbar mit der Bauhaus-Werbeästhetik des populärwissenschaftlichen Großprojektes *Das Leben des Menschen* von Fritz Kahn. Insbesondere die Zusammenhänge zwischen Leben, Arbeit, Alltag und Körper sind in ähnlichen Arrangements bei Kahn zu finden. Allerdings nicht mehr in einem theologischen, sondern industrialisierten, vom Kapital dominierten Kontext von Konsum und Werbung oft dargestellt anhand der Nahrungsaufnahme. Die Lebensgeister verschwinden. Es bleibt die Thermodynamik mit ihren Gesetzen von Energieerhalt und -verlust. Der Körper wird zum biochemischen, physikalisch determinierten Kraftwerk. Das Kunsthandwerk Gottes verschwindet. An seine Stelle tritt das Menschenhandwerk. Seine Anatomie wird ablesbar an seinen Taten und Werken. Das anatomische Wunderkunststück Mensch wird vom Geschöpf zum Schöpfer der Maschinen. Aus seinem Geiste entworfen, mit den Mitteln der Erde gebaut, mit seinen Händen geformt, beweist der neue Gott seine Existenz mit der Anatomie seiner neuen Geschöpfe.

21 Johann Jakob Scheuchzer: *Kupfer-Bibel, In Welcher Die Physics Sacra, Oder Geheiligte Naturwissenschaft Derer in Heil. Schrift vorkommenden Natürlichen Sachen, Deutlich erklärt und bewährt*. Augsburg, Ulm: bei Christian Ulrich Wagner 1733. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

22 Felfe merkt hierzu an, dass Adams Blick und seine Gestik keine Freude, sondern eher Unsicherheit und Furcht dem Betrachter vermitteln. Sein Blick in die obere linke Ecke richtet sich nicht nur auf die göttliche Lichtquelle, sondern auch auf die Skelette. Diese Blickrichtung führt auch unweigerlich zu einer Spannung zwischen der Beziehung in der Bildszene und den ihr vorgelagerten Objekten. Vgl. Robert Felfe: *Naturgeschichte als kunstvolle Synthese*, S. 28.



Abb. 18: Johann Jakob Scheuchzer: *Kupfer-Bibel, In Welcher Die Physics Sacra, Oder Geheilgte Naturwissenschaft Derer in Heil. Schrift vorkommenden Natürlichen Sachen, Deutlich erklärt und bewährt.* Augsburg, Ulm 1733.

bendes Skelett in der Welt sich einzurichten. Die Kreatur weint und beweint sich selbst, denn ihre Existenz ist auf den Tod hin ausgerichtet, das Tor zur Auferstehung, und damit zur eigentlichen ersten und entscheidenden Wiedergeburt im Reich Gottes.

Doch die einzelnen embryonalen Entwicklungsstadien sind nicht im Uhrzeigersinn angeordnet. Die Blicke führen kreuz und quer über die Blickfläche: von oben nach unten, nach links und nach rechts. Sicherlich hat dies bildpragmatische Gründe, zumal die größeren *écorchées* die Bildgeschichte zu sehr verdecken würden, wären sie oben und unten befestigt. Eines scheint jedoch miteinander zu korrelieren: Die achronologische Anordnung der Ontogenese, die den Bildraum kreuzt, spiegelt gleichzeitig das zeitliche Paradoxon von Entstehung und Zeugung wider. Die Erschaffung des Menschen ist momentan, plötzlich und darüber hinaus ist – wie Felfe anmerkt – der erste Mensch Adam als «geschlechtslos-solitärer Sohn»²³ zur Welt gekommen. Die Erschaffung leitet sich damit zwar aus der genetisch diktierten Struktur Gottes ab, aber es entwickelt sich nichts Zeitliches, auch wenn von sieben Tagen die Rede ist. Im Garten Eden herrscht zeitlose Ewigkeit. Die Zeugung und Entwicklung des Menschen vom ersten zum neunten Monat, an dem der Fötus entbunden wird und zur Welt kommt – die Walnuss-Plazenta, aus der er schlüpfte in der Hand haltend –, gehorcht einem anderen zeitlichen Rhythmus: der Zeit der Natur und ihrem organisch langsamen Wachstum. Zwei Zeitintervalle sind hier ineinander und übereinander verschränkt: die Ewigkeit des Seins in Gott und das dem Werden und Vergehen unterworfenen Leben des Menschen in der Welt, das hier mit der (abwesenden) Mutter assoziiert ist. Die Gebärmutter ist damit nicht Geburtsort des Menschen, sondern sein Grab,²⁴ wodurch Schöpfungsgeschichte und Sündenfall erneut in der plastischen Darstellung des Lebendigen miteinander konvergieren. Felfe stellt daher richtig fest, dass gerade die Sterblichkeit des Menschen der Mutter zugeordnet wird, «während allein Adam als Subjekt der Herrschaft und des Wissens über Natur erscheint».²⁵ Bereits im elften Monat postnatal, so kann man Scheuchzers illustrative Kommentierung verstehen, ist sich der Mensch bewusst, dass er leidet, um zu leben und lebt, um zu leiden und somit das ewige Leben als Versprechen und Verheißung des Irdischen einzufordern ist.

Die Verschränkung von Zeitlichkeit mit Körperlichkeit verbunden mit der Gestaltwerdung des Menschen durch die Hände des göttlichen Bildners wird auch

²³ Robert Felfe: *Naturgeschichte als kunstvolle Synthese*, S. 29.

²⁴ Die Embryo-Skelette stammen aus dem anatomischen Kunsthandwerk Frederic Ruysch, der wie Felfe festhält, in einem lateinischen Vers die Gebärmutter als Grabstätte bezeichnet. Vgl. Robert Felfe: *Naturgeschichte als kunstvolle Synthese*, S. 37.

²⁵ Ebda.

in anderen Tafeln thematisiert und mit zum Teil poetischen Verzierungen ausgeschmückt. Das Studium des menschlichen Körpers folgt hier anatomischen Lehrbüchern, die in einen religiösen Kontext gesetzt werden. Bildästhetisch betrachtet könnte man auch von einem Ineinandergreifen von Sakralisierung und Ästhetisierung sprechen, die die Wissenschaft vom Menschen zu einer andächtigen Form der Kontemplation über den eigenen Leib macht. Tafel DXV. zeigt drei anatomische Sektionen: links das Skelett (A), in der Mitte die Nervenbahnen der linken Extremität mit Andeutung der Wirbelsäule bis zum Rumpf (C), rechts der gehäutete Muskelmann mit einem nach oben ins Licht weisenden Haupt (B), teil seziiert bis auf die Knochen, teils mit dargestellter Muskulatur. Die Legende verweist auf den sokratischen Imperativ: «Lerne dich selbst erkennen» (344–45). Das Kapitel hebt mit den Versen 8–12 aus dem Buch Hiob an:

Deine Hände haben mich gearbeitet, und gemacht alles, was ich um und um bin./Gedenke doch, daß du mich aus Leimen gemacht hast, und wirst mich wieder zur Erden machen./ Hast du mich nicht wie Milch gemolken, und wie Käse lassen gerinnen?/Du hast mir Haut und Fleisch angezogen, mit Beinen und Adern hast du mich zusammen gefüget./Leben und Wohlthat hast du an mir gethan, und dein Aussehen bewahret meinen Odem. (345)

Das Gerüst bildet das Skelett, Haut und Muskeln sind die Kleidung des Menschen.²⁶ Im Kommentar wird ausgeführt, dass die Erkenntnis des Menschen der Erkenntnis Gottes nachgeordnet ist, dennoch ist sie die «vornehmste» Wissenschaft schlechthin und daher allen anderen vorgeordnet. Die Wissenschaft als Selbsterkenntnis des Menschlichen ist auf Seelen- und Leibforschung gerichtet: Die Erforschung der Seele wird niemals ihr Ende erreichen, sie reicht bis in die «Bewunderung der weit reichenden Kräfte seines Verstandes, der unglaublichen Geschwindigkeit seiner Gedanken, der Scharfsinnigkeit seiner Erfindungen, der reichen Schätze seines Gedächtnisses, der unendlichen Veränderlichkeit seiner Begierden, der unerschöpflichen Tiefe seines Willens» (345).

Die Erforschung des Leibes ist nicht minder komplex: Die künstliche Zusammenfügung der verschiedenen Teile, die Gestalt und ihre Bewegungen, Vollkommenheit als auch Gebrechlichkeit des Körpers stehen im Fokus der physischen Erkenntnisse. Dennoch gelangt der Erkenntnisprozess an seine Grenzen: Seele und Leib sind so unterschiedliche Wesen, dass ihre gemeinsame Verbindung nur von Gott selbst bzw. in Hinblick auf das Göttliche verstanden werden können. Hiob selbst hat dies dem Menschen vorgeführt: Zwar hat er zunächst die Gestalt der Tiere studiert, dennoch ist ihm gerade sein eigener Leib am nächsten und

²⁶ Vgl. hierzu insbesondere Claudia Benthien: *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*. Hamburg: Rowohlt 1999.

daher soll der Fokus auf dem eigenen Körper liegen, denn dieser konfrontiert ihn mit Plagen und Schmerzen.²⁷

Im Kommentar verweist Scheuchzer erneut auf die arbeitenden Hände des Herrn. Die Betonung liegt wiederholt auf «arbeiten» und «gestalten», «deine Hand an mich gelegt» (346). Aus dem Hebräischen ableitend verknüpft er in seiner Interpretation Arbeiten/Gestalten und Leiden/Schmerzen, denn eine vollkommene Arbeit muss mit Schmerzen einhergehen: Adern, Fasern, Bilder des Gemüts sind nur unter einer vollkommenen Ausarbeitung unter Schmerzen zu errichten gewesen. Von vorne und von hinten wurde so der Mensch gestaltet in einem Zirkel («in circuitu») von innen und außen, einem Töpfer gleich, der auf einer Drehscheibe eine Figur formt. Aus dem «Koth» der Erde geformt, dem Niedrigsten aller Materialien, nicht aus Silber, noch Gold oder Edelsteinen ist der Körper des Menschen gestaltet worden. Dies beweist die Höhe des göttlichen Kunsthandwerks. Erst bei der «Faulung des Leichnams» erblickt man den Zerfall von Wasser, die Überschwemmung des Leibes und seine Austrocknung. Schließlich wird er zu Staub. Der «Kunst-Leib» wird wieder zu Ton und Kot der Erde. Die Metaphorik von Milch und Käse wird hingegen als Analogie für die Embryogenese verwendet. Die Milch ist der männliche Samen, der den Käse, das «überflüssige Geblüt der Weiber», in dem die «liegenden Kunst-Gestalten» wie ein Pflanze heranreifen, bewässert (347). Die «evolutiones, de velopements» verweist auf einen noch niedrigeren Ursprung des Menschen, eine neun Monate lange «finstere Herberge», die der Mensch bewohnt und daran erinnern soll, wie gebrechlich er ist.²⁸ Doch selbst die Anatomen, die alles über den menschlichen Leib wüssten, sind nicht in der Lage, einen Menschen zu erschaffen. Einzig Gott, «Werkmeister», «Geometer» und «Mechanicus» ist dazu in der Lage, Haut und Knochen miteinander zu verbinden, damit die Windungen der Nerven, in denen sich die Lebensgeister bewegen, spiralförmig um den Leib kreisen und die Mensch-Maschine in Gang setzen (348). Die Embryogenese im Mutterleib bleibt der Wissenschaft verschlossen, genauso wie das göttliche Machwerk, das die Gestalt des Menschen formt.

27 Felfe gibt an dieser Stelle auch zu bedenken, dass die geforderte Selbsterkenntnis Hiobs, als Exemplar des Menschen, auf Schmerzen gründet: «Im Schmerz, und nicht in der andächtigen Bewunderung der Wohlbeschaffenheit des Menschen, wurzelt hier die am Leib ansetzende Selbstreflexion.» Robert Felfe: *Naturgeschichte als kunstvolle Synthese*, S. 42.

28 Erneut hält Felfe in Bezug zu *Mutterschaft* und *Erdgeschichte* fest, dass selbst die Darstellungen zur biblischen Sintflut an das Geburtsschema des Menschen aus Schlamm und Wasser erinnerten, die aus dem Mutterleib hervorbrechen. Kosmogonie und Embryogenese sind daher als pränatale Metaphernschichten in Scheuchzers Kupfer-Bibel präsent. Vgl. Robert Felfe: *Naturgeschichte als kunstvolle Synthese*, S. 207.

Anders ausgedrückt: Gottes Hände wirken im Mutterleib. Es ist ein von Gott geschützter, wenn nicht sogar heiliger Ort. Die pejorative Beschreibung des weiblichen Mutterorgans gründet vor allem auf einem Unwissen über die naturkundlichen Kenntnisse, die man von diesem Organ hat. Man weiß nichts, was in diesen dunklen Geburtshöhlen vor sich geht. Es ist und bleibt bis weit in das 19. Jahrhundert hinein ein Ort des Nicht-Wissens.²⁹ Die Entstehung der Erde nach der Sintflut und die Geburt des Menschen aus den Höhlen des weiblichen Geschöpfes, der «Mutter allen Lebendigen», wie Adam Eva bezeichnet, ist – wie Felfe zurecht bemerkt – eine «metaphorische Verklammerung einer vitalistischen Natur»,³⁰ die eben keiner statischen Ordnung unterliegt, sondern des Menschen Ausgang aus Katastrophe und Gefängnis bedeutet.

Scheuchzer hat mit dieser Verklammerung von Wissenschaft und Theologie qua bildlich-diskursiver Gestaltung einen wesentlichen Punkt der frühen antiken und mittelalterlichen Diskussion berührt, mit dem sich die frühen Kirchenväter des Christentums auseinandersetzen mussten: die Geburt eines Gottes in menschlicher Gestalt, gewachsen, ernährt, erzogen und beerdigt von einer Frau, die Gott

29 Vgl. hierzu die erste deutschsprachige Zusammenfassung eines wissenschaftshistorischen Querschnitts bei dem Gynäkologen und Geburtshelfer Isidor Cohnstein, der im 19. Jahrhundert in Berlin und Heidelberg dozierte: *Grundriss der Gynäkologie*. Stuttgart: Verlag Enke 1876. Auch mit den visuell sehr beeindruckenden Bildatlanten des deutschen Gynäkologen Oskar Schaefer wurden neue Maßstäbe in der institutionellen wie wissenschaftlich basierten Didaktik der Medizinstudenten geleistet. Vgl. Oskar Schaeffer: *Anatomischer Atlas der geburtshilflichen Diagnostik und Therapie*. Lehmann's Medizin. Hand-Atlanten, Bd. 2: Geburtshilfe, 2. Teil mit 145 Abbildungen. München: Verlag J.F. Lehmann 1894. Auch seine Ausführungen zu präzisen chirurgischen Ausführungen an der Gebärmutter lassen das antike und barocke Philosophieren über den Uterus beiseite und stellen stattdessen ein epistemisches Objekt in den Mittelpunkt, das sie in ihrer wissenschaftlichen Praxis neu erschaffen. Vgl. Oskar Schaeffer: *Atlas und Grundriss der Gynäkologischen Operationslehre*. Lehmann's Medizinische Handatlanten, Bd. 28. München: Verlag J.F. Lehmann 1902. – Man darf hier natürlich nicht den Gender Gap vergessen: Waren weibliche Hebammen über weite historische Strecken die eigentlichen kompetenten Expertinnen oder zumindest gleichberechtigte Partner neben den männlichen Medizinern, was die Geburt und den Uterus anging, so ging die akademisch beglaubigte Lizenz des Expertenwissens später immer mehr auf die Männer über. Clare Hanson hat in ihrer kultur- und wissenschaftshistorischen Studie zu den Diskursen im englischsprachigen Sprachraum darauf aufmerksam gemacht, dass im 18. Jahrhundert die «man-midwives» oft gescheiterte Medizinstudenten waren und darüber hinaus nicht die delikate Praxis besessen hätten, mit dem weiblichen Mutterorgan umzugehen. Ihnen fehlte die weibliche Intuition, um den Körper der Frau adäquat zu behandeln, nämlich mit Einfühlungsvermögen und mit Verständnis. Vgl. Claire Hanson: *A Cultural History of Pregnancy. Pregnancy, Medicine and Culture 1750–2000*. New York: Routledge 2004. Vgl. hierzu auch für eine vergleichende Wissenschaftsgeschichte Barbara Duden/Jürgen Schlumbohm/Patrice Veit/Jacques Gélis (Hg.): *Rituale der Geburt. Eine Kulturgeschichte*. München: C.H. Beck 1998.

30 Robert Felfe: *Naturgeschichte als kunstvolle Synthese*, S. 209.

zum Anfang einer neuen Menschheit erkoren hat – ohne männliche Intervention. Die Auslegung der Fleischwerdung des göttlichen Wortes in der frühen Kirchengeschichte hat niemand in einer so realistischen und naturalistischen Drastik verfochten wie Tertullian (ca. 150–220 n. Chr.), Auerbachs Garant für einen *figura*-Begriff, der Wirklichkeiten nicht substituiert, sondern gleichzeitig und gleich/gültig nebeneinander bestehen lässt. In der folgenden Darstellung der Begriffsverwendungen Tertullians stehen dementsprechend zwei Schriften im Vordergrund: *De carne Christi* und *De resurrectione carnis*.³¹

3.2.2 Das göttliche Copyright

Tertullian erläutert zunächst in *De carne Christi* (203–206 n. Chr.) im Duktus des Polemikers gegen seine argumentativen Nebenbuhler – hauptsächlich den Gnostiker Marcion –, dass die Leiblichkeit des Menschensohnes ein unabdingbares Faktum ist.³² Er wurde geboren und gezeugt, weil die menschliche Existenz der

³¹ Ergänzend werde ich auch auf einige Stellen in *De Anima* und *De Idololatria* verweisen, um Abweichungen in der Begriffsverwendung zu markieren. Im Folgenden werde ich mich auf das lateinische Original beziehen und ggf. auf die englische und deutsche Übertragung aus Erläuterungszwecken verweisen.

³² Zur Einordnung der Schriften Tertullians vgl. T.P. O'Malley: *Tertullian and the Bible. Language – Imagery – Exegesis*. Utrecht: Dekker & Van de Vegt 1967, S. 3ff. – Wie O'Malley hervorhebt, hat Tertullian nicht nur einige Stellen der Bibel selbst ins Lateinische übersetzt, sondern hat auf bereits bestehende Übersetzungen zurückgegriffen, die allerdings nicht immer auf die jeweilige Quelle rückführbar waren. Auch befand sich der erste Kirchenvater zwischen verschiedenen Sprachen, die im Gebrauch waren: Zwar sind ihm Sprache und Stil der Bibel geläufig, doch der sprachliche Stil der christlichen Gemeinschaft ist ein anderer gewesen, ebenso der nicht-christliche Gebrauch des Latein. Tertullian hat sich oft in der Position eines Vermittlers gesehen, der die Sprache der Bibel in andere Wörter des christlichen, alltäglichen Lebens übersetzen musste. Seine Bilingualität machte ihn zu einem wichtigen Wegbereiter in der Bibelexegese: Dem Griechischen eigentlich mehr zugeneigt, verfasste er seine Schriften im Lateinischen und vermittelte dadurch oft zwischen sehr unterschiedlichen Publika (Gegner, Häretiker, Gläubige) (ebda., S. 4). Außerdem ist Tertullians Stil durch Übersetzungsfreiheiten und viele Allusionen gekennzeichnet. Bisweilen gehen sie ineinander über, so auch in Bezug auf das Neue Testament im Griechischen von seinem Verfasser Marcion, gegen den er die meisten Polemiken geführt hat, insbesondere in den hier im Vordergrund stehenden Schriften. An dieser Stelle ist es auch wichtig zu erwähnen, dass sich im frühen Christentum noch keine Orthodoxie herausgebildet hat. Vielmehr muss man sich die christliche Gemeinschaft als eine sehr heterogene Gruppe von gläubigen Menschen vorstellen, die unterschiedliche Zugänge zu den Schriften durch unterschiedliche Lehrer besaß und daher auch unterschiedliche religiöse Praktiken in Karthago nebeneinander existierten. Dass sich die Theologen mit Tertullian als erstem offiziellen Kirchenvater etwas schwer taten, war zum anderen dadurch zu erklären, dass er sich selbst zu einer häretischen Strömung, nämlich derjenigen des Montanismus, bekannte,

durch Gott eingerichteten Natur unterworfen ist. Hätte er sich dem Menschsein verweigert, müsste er seine eigene Schöpfung widerrufen. So viel zu der einleitenden These der Exposition. Was folgt, ist eine Beschreibung und Huldigung des Geburtsvorgangs selbst: Die Gebärende rückt ins Zentrum einer *gyné/theologischen* Auslegung. Durch die Gefahr der Geburt ist das Weib geehrt und durch die Natur geheiligt. Die Beschreibung des Vorgangs wird jedoch als abscheulich, unsauber und beängstigend bezeichnet: die Geburt als Trauma eines Gottes, der durch seine eigene Schöpfung hindurch muss, um einen neuen Menschen zu erschaffen. Für Tertullian steht daher fest, dass man Gottes Würde herabsetzt, wenn man ihm nur einen Scheinkörper andichtet. Dies würde im Umkehrschluss bedeuten, dass er niemals wirklich gelebt noch gelitten hat. Ein Phantasma wäre nicht dermaßen leidensfähig gewesen,³³ wie es Jesus am Kreuz zur Darstellung gebracht hat. Tertullian legt den Fokus auf Fleisch, Blut und Knochen – d. h. die gesamte Physiologie des menschlichen Körpers – und er geht dabei wie ein moderner Anatom vor. Der Naturalismus seiner Prosa tritt hier vor Augen in der Form einer menschlichen Mutter, die ihren Sohn zur Welt bringt. Sie wird zur Protagonistin eines Schauspiels, in dem der Gottmensch zwei Naturen, zwei unterschiedliche Realitäten und Existenzweisen in sich vereint: leiblich/geistig, sterbend/lebend (18/19).³⁴

Diese intrinsische Verwobenheit des Menschensohnes ergibt sich durch die Logik von Sterben und Geborenwerden: Weil es ihm bestimmt war zu sterben, musste er geboren werden, weil nur *das* sterben kann, *was* geboren worden ist. Tertullian schreibt: «non enim mori solet nisi quod nascitur: mutuum debitum est

wenn auch nicht öffentlich. Seine Schriften zeugen jedoch von einer großen Nähe zu den Lehren der Neuen Prophetie des Montanus, die damals in Kleinasien aufkam. Vgl. hierzu Andrew McGowan: Tertullian and the «Heretical» Origins of the «Orthodox» Trinity. In: *Journal of Early Cristian Studies 14:4*, The John Hopkins University Press (2006), S. 437–457, hier S. 448.

33 Q. Septimii Florentis Tertulliani: *De carne Christi liber. Tertullian's treatise on the Incarnation. The text edited, with an introduction, translation and commentary, by Ernest Evans*. London: S.P.C. K 1956. Vgl. Hierzu insbesondere Kapitel 5, S. 16, dementsprechend in der englischen Übersetzung S. 17. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

34 In der englischen Übersetzung von Evans: «Thus the official record of both substances represents him as both man and God: on the one hand born, on the other not born: on the one hand fleshly, on the other spiritual: on the one hand weak, on the other exceeding strong: on the one hand dying, on the other living. That these two sets of attributes, the divine and the human, are each kept distinct from the other, is of course accounted for by the equal verity of each nature, both flesh and spirit being in full degree what they claim to be: the powers of the Spirit of God proved him God, the sufferings proved there was the flesh of man.» Vgl. hierzu auch zur näheren Erläuterung die Ausführungen in Kapitel 13: Dort beteuert er, dass es widersinnig ist, von einer Fleischseele zu sprechen; vielmehr müsste man Leib und Seele als eine Zweizahl der Substanzen sehen, die zwar eine Einheit bilden, aber dennoch verschieden sind.

nativitati cum mortalitate: forma moriendi causa nascendi est» (24).³⁵ Und er fährt weiter fort: «homo vere futurus usque ad mortem, eam carnem oportebat indueret cuius et mors: eam porro carnem cuius est mors nativitas antecedit» (26).³⁶ Tertullian kehrt die zeitliche Reihung um: Der Tod liegt vor der Geburt – und das nicht nur in einem geistigen, sondern auch physischen Sinne. Das Absterben und Ablegen der alten Person, die Verleugnung der eigenen Familie und damit die Abspaltung von der familiären Genealogie deutet Tertullian als Bedingung zum Aufbau einer neuen Familie, die zugleich eine neue Religion sein wird: die Eröffnung eines Übergangs vom Judentum zum Christentum (26 ff.). In Adam und Jesus werden also zwei unterschiedliche Formen des Fleisches präsent, die keine kontinuierliche Genealogie bilden, sondern einen Bruch zwischen dem erschaffenen Menschen (Adam), der sich zur Sünde wandte, und dem geborenen Menschen (Jesus), der den Menschen von der Sünde erlöste (32 ff.).³⁷ Und dieser geborene Leib musste mit all den *Zeichen* und *Anzeichen* des Menschlichen markiert sein: Es war kein wohlgestalteter, besonders schöner Mensch, sondern ein menschlicher Körper mit Makeln. Nur so konnte die Darstellbarkeit seines Leidens und Sterbens am deutlichsten hervortreten. Man könnte diese Argumentation noch dadurch erhellen, dass man sagt: Der Mensch musste sich in diesem Menschen wieder erkennen, um mitleiden zu können. Tertullian nutzt erneut Analogien zur Erde: Das Leibliche geht aus Wasser und Gestein hervor, das Blut des Körpers wird zu den Wasserläufen der Erde. Mikro- und Makrokosmos – Mensch und Erde – sind sich wechselseitig konstituierende Gebilde, wobei ihre materielle Beschaffenheit unverkennbar die *Signatur ihres Ursprungs* enthält und *behält*, auch wenn sie sich verwandelt. Ihre Herkunft

35 «Nativity and mortality have a debt they owe each to the other. The project of dying is the reason for being born» (nach Evans, ebda., S. 25).

36 «As he was to be truly man even unto death, he was under necessity of clothing himself with that flesh to which death belongs: and that flesh to which death belongs has nativity for its antecedent» (nach Evans, ebda., S. 27).

37 Das Problem, dass es nicht möglich ist, dass Gott einen sündigen Leib annimmt, erklärt Tertullian damit, dass durch die Fleischwerdung eine Art von Aneignung des anderen oder Fremden stattfindet: Gott wird nicht nur Mensch, sondern der Mensch, in dem Gott seine Gestalt annimmt, wird in den Zustand eines nicht-sündigen Leibes versetzt. Emmanuel Falque orientiert sich an Tertullians Verständnis der Fleischwerdung und interpretiert sie phänomenologisch als Übertragung von dem Leid des Sohnes, der das Sterben erleidet, zum Leid des Vaters, der den Tod des Sohnes ertragen muss. Vgl. Emmanuel Falque: *The Guide to Gethsemane. Anxiety, Suffering, Death*, translated by George Hughes. New York: Fordham University Press 2019, S. 64. Aufgabe des Sohnes ist es, den Vater an diesem Leiden teilhaben zu lassen, um dadurch die Brücke zu Gott/Geist zu ermöglichen (ebda., S. 77). Diese Form des Leidens als Geschenk und Gabe (ebda., S. 103) hat keine kathartische Wirkung wie in der griechischen Tragödie, sondern zeigt, dass der Schrei des Verlassenen und Isolierten in seiner existentiellen Angst selbst dann noch ein Schrei der Liebe ist, wenn das Leid untragbar geworden ist: «there should be no limit to love – even where there is suffering» (ebda., S. 85).

bleibt stets als Unterschrift eingraviert wie ein Stempel, ein *Copyright-Symbol*: «*omnis materia sine testimonio originis suae; non est, etsi demutetur in novam proprietatem.*»/«No material loses all evidence of its origin, though it be changed into a new identity» (36/37).

Die Frage ist nur, wer diesen Stempel in die Materie im Sinne der *mater/ia* eindrückt. Erneut wechselt Tertullian zur Beschreibung von Genealogie und Geburtsvorgang. Er wählt die Analogie zur bearbeiteten und unbearbeiteten Erde, um die Jungfräulichkeit der Gebärenden zu erläutern. Zum einen bedeutet Jungfräulichkeit die noch nicht gebändigte Erde, daher kann aus ihr auch ein neuer Mensch hervorgehen. Zum anderen muss diese Geburt nicht nur als die Geburt eines neuen Menschen verstanden werden, sondern als die *Geburt einer neuen Geburt*, d. h. einer neuen Form zu leben, weil ihre Urheberschaft – ganz im Sinne Arendts – neu begründet wird.³⁸ Nun ist es die Geburt in Gott, allerdings unter Ausschluss des männlichen Samens. Das ist für diese neue genealogische Linie von besonderer Wichtigkeit, denn, während das Fleisch rein vom Weiblichen stammt, ist der Erzeuger, *Geist als Gott und Vater*. Daher bedarf es keiner zweiten Vaterschaft im Sinne einer fleischlichen Linie.³⁹ Gott benötigt nur das weibliche Geschlecht. Dennoch bleiben gerade die geschlechtliche Verbindung und die Erklärung des sexuellen Zeugungsvorgangs ein Problem, das Tertullian herumtreibt, gerade weil er immer tiefer in die jungfräulichen Gebärmütter hineinschaut, um eine Erklärung für die biologische Schwangerschaft zu finden und um die geistige – wenn auch nur per Analogie-Verfahren – zu begründen. Seine detaillierten Darstellungen des Geburtsaktes und der Qualen der Frau machen aus ihm einen theologischen Gynäkologen,

38 Vgl. hierzu auch Emmanuel Falque: *The Metamorphosis of Finitude. An Essay on Birth and Resurrection*. Translated by Georhe Hughes. New York: Fordham University Press 2012, S. 123. Falque vergleicht die Metamorphose des Fleisches durch die Auferstehung mit dem Geburtsakt der Frau, die ein Kind zur Welt bringt und damit auch Arendts Natalität in unmittelbare Nähe zur biologischen wie geistigen Geburt des neuen Menschen rückt. Für Falque ist die Auferstehung als Geburt der Geburt eine Transformation in der Zeit und nicht außerhalb von ihr (ebda., S. 125).

39 Vgl. hierzu die erhellende kultur-, literatur- und philosophiegeschichtliche Synthese der christlichen Trias und ihrer Transformationen in der Moderne bei Albrecht Koschorke: *Die heilige Familie und ihre Folgen*. Frankfurt am Main: Fischer 2000. Außerdem die pointierte philosophische Interpretation von Peter Sloterdijk in *Die schrecklichen Kinder der Neuzeit*. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 278–311, wo er über den «Bastard Gottes» und die «Jesus-Zäsur» folgende Quintessenz herausstellt: «Mit dem Auftritt des vaterlosen Jesus von Nazareth, des schrecklichsten Kindes der Weltgeschichte, verbindet sich in psychohistorischer Sicht eine neue Form von Personalisation, die von der direkten Einwohnung des patro-poietisch erzeugten Vaters im inspirierten Sohn ausgeht. Das christliche Muster medialer Personhaftigkeit zielt auf die Realpräsenz des Übervaters im Übersohn. Was auch immer der Sohn sagt und tut, sagt und tut nach dessen eigener Überzeugung der Vater präsentisch aktuell durch ihn» (ebda., S. 288).

der die Begründung eines neuen Logos aus dem mütterlichen Schoß erwachsen sieht, ihn aber nicht wirklich erklären kann.⁴⁰ Dadurch entstehen zum Teil solche Annahmen, dass etwas vom Mutterschoße durch die Nabelschnur noch am Körper haften bleibt, das den «Rest des wechselseitigen Zusammenhangs» zeigt. Auch die Milchbrüste der Mutter werden zur Form einer reinen Form der Materie, die das unreine Blut, das nicht mehr fließt, in eine wohltuende Nahrung verwandelt. Blut, Milch und Nahrung werden im Laufe der theologischen Auseinandersetzungen und der mittelalterlichen Ikonographie zu den wirkmächtigsten Bildern geschlechtlicher Wandlungsfähigkeit des Göttlichen.⁴¹ Tertullian legt einen von vielen semantischen Bausteinen, um diese Interpretationslinie auf den Weg zu bringen. Weil also Jesus Christus aus einem jungfräulichen Leibe entsprungen ist, ist auch sein Leib jungfräulich. Die Genealogie ist mütterlich bedingt, die Frucht des Mutterleibes, die bis zum Geschlecht Davids reicht. Mit der Wendung zum rein Weiblichen wird die biologische Linie durchbrochen und eine neue begründet. Dementsprechend entwickelt Tertullian zwei verschiedene Formen von Jungfräulichkeit, die ebenfalls gleichzeitig nebeneinander bestehen: das empfangende Weibliche, d. h. die Jungfrau in Bezug auf die Gemeinschaft mit einem Mann, und das gebärende Weibliche, eine Frau, die nicht Jungfrau ist, weil sie ein Kind zur Welt gebracht hat.⁴² Widersprüchlichkeiten

40 In der Tertullian-Forschung wird immer noch diskutiert von welchen medizinischen Begriffs-repertoire er sich hauptsächlich bedient hat. Diskutiert werden Bezüge zu Aristoteles und Hippokrates, aber auch zur antiken Gynäkologie des Soranus, wobei nicht ganz feststeht, ob Tertullian auch mit dem medizinischen Wissen seines Zeitgenossen Galen arbeitete. Vgl. Petr Kitzler: Tertullian and Ancient Embryology in *De carne Christi* 4,1 und 19,3–4. In: *Zeitschrift für Antikes Christentum*, Bd. 18, Heft 2 (1997), S. 204–209. – Kitzler weist in seinem Aufsatz mehrere Textstellen nach, die in unmittelbarer Nähe zu Galens Theorie der Entstehung des Embryos stehen könnten. Dabei steht die Idee im Vordergrund, dass der männliche Samen sich mit dem Menstruationsblut der Frau verbindet, sodass daraus schließlich der Embryo geformt wird.

41 Vgl. hierzu Caroline Walker Bynum: *Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*. Berkeley CA u. a.: University of California Press 1982 und *Holy Feast and Holy Fast. The Religious Significance of Food to Medieval Women*. Berkeley CA u. a.: University of California Press 1987. Viele Aspekte ihrer Forschung findet man auch gebündelt und gekürzt in *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*. New York NY: Zone Books 1991.

42 Geoffrey D. Dunn: Mary's Virginity in partu and Tertullians anti-docetism in *De carne christi* reconsidered. In: *Journal of Theological Studies*, NS, Vol. 58, Pt 2 (October 2007), S. 467–484. – Die Einführung einer zeitlichen Differenz des Gebärens und der Jungfräulichkeit wird in diesem Aufsatz auf den rhetorischen Aufbau des gesamten Werks zurückgeführt, was bedeutet, dass das Marienargument nichts anderes ist als eine rhetorische Strategie innerhalb der *refutatio* gegen seine Gegner, die behaupten, Jesus hat nur einen Scheinleib gehabt. Man darf also nicht denken, dass Tertullian hier eine stringente Theologie der Marienfigur entwirft (ebda., S. 478). Dementsprechend kann man zwar eine tertullianische Marien-Figur finden, allerdings nur im Rahmen der argumentativen Struktur und des historischen Kontextes des frühen Christentums (ebda., S. 484).

scheinen sich für Tertullian hier nicht zu ergeben. Er ist der Meister theologischer Paradoxa.⁴³ Alles ist eine Frage der Perspektive.

Caroline Walter Bynum hat die historischen Wurzeln der geschlechtlichen Verzweigungen in der Theologie des Mittelalters in mehreren Werken untersucht und dabei festgestellt, dass die *Imitatio Christi* insbesondere durch physiologische Mechanismen des weiblichen Körpers vermittelt ist.⁴⁴ Die *Imitatio* ist ein Werden («becoming») von Fleisch in Fleisch vermittelt durch die Praktik der Eucharistie: das Essen des Fleisches und seine Inkorporation. Man wird Christus, indem man ihn konsumiert, in sich aufnimmt und verdaut. Priester und Aufnehmende gehen schwanger mit Christus und werden zu ihm. Diese physische Anwesenheit des Körperlichen ist nicht eine bloße bildliche Vorstellung, ein vergeistigter Akt, sondern eine Praktik, die generell von der Physiologie des Weiblichen her stammt, weil Maria als Aufnehmende und Gebärende diese Physis für die Menschheit begründet.⁴⁵ Während es in den Schriften männlicher Geistlicher zu geschlechtlichen Transformationen ins Weibliche kommt, um die «*conversio*» zum Christen darzustellen, und Männer damit Frauen werden, bleiben Frauen in ihrer Konversionserfahrung Frauen. Ihre Transformation bewegt sich auf der physisch-biologischen Ebene.⁴⁶ Der Anreiz oder die Motivation für Frauen, sich mit ihren Sünden auseinanderzusetzen, wird aus einem inneren Bedürfnis geboren, während das Sündenbewusstsein bei Männern eher durch einen äußeren Anreiz angeregt wird.⁴⁷ Autorinnen beschreiben daher auch ihre spirituellen Erfahrungen mit physischen, physiologischen und biologischen Metaphern, um damit die Erfahrung des Göttlichen in die Nähe zum Körperlichen zu rücken. Nur was am eigenen Körper erfahren wird, besitzt die Evidenz, dass es tatsächlich erfahren worden ist.⁴⁸ Bynum begründet dies damit, dass Jesus Christus einzig und allein aus dem weiblichen Fleisch hervorge-

43 Vgl. Willemien Otten: *Christ's Birth of a Virgin Who Became a Wife: Flesh and Speech in Tertullian's «De carne Christi»*. In: *Vigiliae Christianae*, Vol. 51, No. 3. (Aug., 1997), S. 247–260. – Anders als Geoffrey D. Dunn, der sich auf den Aufsatz von Otten bezieht, betont Otten, dass man Theologie und Rhetorik nicht gegeneinander im Sinne eines «forme» vs. «content» Dualismus ausspielen darf (ebda., S. 251). Sie argumentiert eher dafür, dass die Rhetorik gerade von der Theologie beeinflusst ist und kommt zu dem Schluss: «Since Christ's birth is itself a *signum contradicibile*, a sign capable of being spoken against, Tertullian no longer needs the language of paradox to describe it. As the sign of Christ's birth is fraught with contradiction, it defies the paradoxes of human language, endowing it instead with a new persuasiveness» (ebda., S. 256).

44 Caroline Walker Bynum: *Fragmentation and Redemption*, S. 146.

45 Ebda., S. 149.

46 Ebda., S. 171.

47 Ebda., S. 177.

48 Ebda., S. 194.

gangen ist, ohne eine männliche Intervention des Erzeugers,⁴⁹ so wie Tertullian es in seiner Schrift betont. Dadurch kommt es zu einem, geschlechtlichen Chiasmus von männlichen und weiblichen Körperprozessen wie dem Menstruieren.⁵⁰ Mann und Frau befinden sich in den frühen medizinischen Diskursen in einem physiologischen Kontinuum, in dem die Grenzen zwischen den Geschlechtern recht fließend sind. Zwischen Medizin und Theologie finden Transferprozesse des Wissens statt.⁵¹ So kann man vor allem bei Thomas von Aquin beobachten wie der Bezug auf frühe medizinische Theorien zur Embryologie in seine Auferstehungstheorie integriert worden sind.⁵² Die materialistisch-medizinischen Körper-Diskurse werden von dem Theologen verwendet, um die Restitution des Körpers nach der Auferstehung zu erklären.⁵³ Dies ist einer von vielen Beispielen, so Bynum, in denen Theologen auf frühe naturwissenschaftliche Spekulationen über das Reproduktionssystem der Geschlechter reagiert haben, um nicht abseits der Naturphänomene zu argumentieren, sondern das Werk Gottes, die *natura naturata*, mit ihren zahlreichen Einrichtungen zu verstehen und mit der biblischen Auslegung in Einklang zu bringen.

3.2.3 Wiederherstellung des Fleisches

Diesen Auslegungsweg hat bereits Tertullian beschritten. In seiner Schrift *De resurrectione carnis* legt er den Fokus auf die Restitution des Körpers als Erscheinungsbild und Referenzobjekt der Auferstehung, denn das Fleisch ist nicht das, was überwunden werden muss, sondern das, was uns die Auferstehung verspricht. Die Seele muss sterben, absterben; der Körper hingegen ist derjenige, der erhalten bleibt, denn Seelen sind unsterblich, daher können sie nicht Gegenstand der Auferstehung sein. Allein das Körperliche ist der Restitution fähig.

Um diese Prozesse zu verstehen, ist es notwendig, den verwendeten, variierenden Begrifflichkeiten von *forma* und *figura* nachzugehen. *Figura* wird in *De Carne Christi* nur sehr selten verwendet: meistens in Bezug auf die Transformation von Engeln, die zeitweilig eine menschliche Gestalt annehmen («in carnem autem humanam transfigurabiles ad tempus»), um dem Menschen Botschaften zu vermitteln. In anderen Variationen tritt *figura* immer nur als codierte symboli-

49 Ebda., S. 210.

50 Ebda., S. 215.

51 Ebda., S. 221.

52 Ebda., S. 226.

53 Ebda., S. 228.

sche Bedeutung auf.⁵⁴ Allerdings gibt es auch eine Verwendung im Kontext von Materie und Gestalt: Indem er per Analogie Erde und Leiblichkeit miteinander synchronisiert, werden «*figuras*» zu Gestalten der Erde («*quid caro quam terra conversa in figuras suas*», 36). Blut und Fleisch, Wasser und Lehm sind Produkte der Natur, die Gott geschaffen hat, d. h. der menschliche Körper ist in der Erde bereits als «*figura*» enthalten.⁵⁵ Folglich besitzt auch jeder formierte und aus der Natur hervorgegangene Körper einen Stempel seines Ursprungs. Die Genealogie des Leiblichen kann daher stets zurückverfolgt werden. Der Gebrauch von «*forma*» geht in eine andere Richtung: Gott ist der Baumeister («*artifex*», 16) des Menschen als Ganzes («*totam hominis figulationem*», 14). Das Machen und Herstellen des Fleisches durch das Wort wird daher mit *facere* ausgedrückt («*factus est homo, id est limus, in animam viva*») und steht in unmittelbarer Nähe zu semantischen Variationen von *forma* wie *inreformabilis*, das die Nicht-Wiederherstellbarkeit des Leiblichen meint (15). Dementsprechend meint die Auferstehung eine Restitution, die mit dem Prädikat «*reformaret*» wiedergegeben wird (30). Herstellung meint «*institutione*» und Wiederherstellung «*restitutione*», wahlweise auch wiedergegeben mit «*reformatione materiae*». Es wird wiederhergestellt, was bereits im Alten angelegt war: «*figurata*» meint dabei die alte Gestalt des menschlichen Fleisches, die *reformiert* wird.

Tertullians argumentatives Vorgehen besteht nun also darin, nicht den Prozess der Auferstehung zu beschreiben, sondern – wie in *De Carne Christi* – die physische Körperlichkeit von Jesus. Gott ist Schöpfer des Fleisches, sein Sohn wird zum Erlöser des Fleisches. Die körperliche Gestalt Jesu ist «*forma*» («*id est nostrae*», *De Carne Christi*, 40), die zugleich auch «*anima*» meint, ohne als Fleischseele vorgestellt zu werden («*non tamen carnea*», ebda.). Zugleich ist jedoch nur die konkrete Gestalt, also das physische Aussehen («*substantiam informatam*», 52) das, was man beobachten und bewerten kann. Wie wir noch in Bezug zu den anderen Schriften sehen werden, hängen bei Tertullian Bildlichkeit und Körperlichkeit eng zusammen und können kaum voneinander getrennt werden. *Forma* und *figura* verbindet die semantische Achse von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit: Im Uterus der Frau ist bereits die Form einer neuen Geburt («*nativitates nova*») figuriert («*de uteri figurata*», 58) nämlich die himmlische Geburt («*regeneratione caelesti*», 14). In diesem Sinne wiederholt Tertullian seine eigenen Worte: *forma moriendi causa nascendi est* – unser Sterben bewirkt erst unser Geboren-Werden.

Dabei geht der göttliche Baumeister beim Bilden seiner Geschöpfe sehr vorsichtig vor: Kraft der göttlichen Berührung wird das Gebilde («*figmentum de con-*

54 Q. Septimii Florentis Tertulliani: *De resurrectione carnis liber*. Tertullian's Treatise on the Resurrection. The text edited with an introduction, translation and commentary by Ernest Evans. London: S.P.C.K. 1960, S. 24. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

55 Vgl. Hierzu auch die Beschreibungen in Kapitel 9, ebda., S. 36 ff.

tactu») bereits geheiligt und geehrt, denn unser Bild ist ein Abbild des Göttlichen: «Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram: et fecit hominem deus, it utique quod finxit: ad imaginem dei fecit illum, scilicet Christi» (*De resurrectione*, 18). Nur an einer Stelle verwendet Tertullian für «ad imaginem» das Synonym «in effigie dei» und zwar in Verbindung mit «sermo» (Wort), durch das die Ähnlichkeitsrelation hergestellt wird. Durch die hohe Stellung des Bildners wird der menschliche Leib von seiner niedrigen und schmutzigen Herkunft gereinigt: Er wird zu einem Stoff anderer Art mit einer anderen Abstammung («origine», 20). Was sind nun die Folgen dieser Transformation?

Aus Lehm wird Ton und aus Ton durch Vermittlung des göttlichen Atems («per adflatus devinam vaporem») der menschliche Leib (22). Die Haut wird zu seinem Gewand. Der Leib ist jedoch der Seele nicht unterworfen oder deren Untergebener. Beide existieren als Genossen und Mitbesitzer des jeweils anderen nebeneinander («consors et coheres», 24).⁵⁶ Tertullians materialistische Sicht wird hier sehr deutlich: auch das Wort («sermo») gehört zum Leiblichen («Et sermo enim de organo carnis est», 24), denn alles lebt und stirbt aus und mit diesem gegeben Leib («sic etiam ipsum mori carnis est, cuius et vivere», 24). Somit betrifft alles, was den Leib betrifft, auch die Seele. Wenn man den Leib verachtet, verachtet man auch das Martyrium, das mit ihm und an ihm erlebt wird, um die Seele Gott als Geschenk zu opfern (45 ff.). Gibt es kein Leiden des Leibes, das wirklich empfunden und nachempfunden wird, gibt es auch keinen Gegenstand einer Heilsversprechung. Nur wer leidet, kann errettet werden.⁵⁷ Die Auferstehung der Toten bezieht sich daher auch nur auf den Körper, den Leichnam, denn als *Kadaver* – von *cadere* («fallen») – ist er der gefallene, der hinabgestürzte Körper, der wieder aufgerichtet werden muss. Die Seele stürzt nicht, sie steht stets aufrecht und befindet sich immer in Bewegung, selbst im Schlaf (44 ff.). Im Gegensatz hierzu definiert sich «carne» über seine Sterblichkeit: Nur weil der Körper die Möglichkeit besitzt, zu sterben («et carnis esse mortalitatem»), kann auch nur er auferstehen (96). Für Tertullian ist es daher vor allem der fleischliche Körper, den man berühren, greifen, sehen und daher auch töten kann, der zur Auferstehung im Sinne der Wiederherstellung befähigt sein kann. Weil das Wort Fleisch geworden ist, kann es nur durch das Wort wiederbelebt werden (104).

⁵⁶ In Kapitel 63 verwendet er dann die Metaphern von Braut (Fleisch) und Bräutigam (Seele), wobei das milchgebende Fleisch («ut collactanea comitabitur») stets auch mütterlich konnotiert ist («suam matricem terram»). Dieser mütterliche Kreislauf wird zur Herstellung eines neuen Adam gebraucht: «Ecce Adam factus est ...» (ebda., S. 184).

⁵⁷ Das heißt auch, dass die Vollkommenheit des Leidens der Seele sich nur über die Leidensfähigkeit des Leibes ergibt. Ohne den Leib wäre das Leiden nicht vollständig. Vgl. hierzu Kapitel 17.

Eine allegorische Auslegung der Auferstehung lehnt er daher ab. Er kritisiert seine Gegner, die mit ihren Figuren und Rätseln das Urteil der Gläubigen verdunkeln. Tertullian favorisiert das Handgreifliche. Allegorisch und figürlich (*figura*) verweist hier auf die bloß geistige Auslegung der Auferstehung in den Bildern («imagines»), die für etwas anderes stehen (52ff.). Wenn jedoch alle Ereignisse nur Bilder sind bzw. alles Dargestellte in der Bibel nur figürlich zu verstehen ist, wie könne man sie dann von jenen Dingen unterscheiden, von denen sie ein Abbild sind? Für Tertullian sind diese nämlich nur gezeichnete Bilder («imagines deliniarentur», 54) der Dinge, die eine eigene Wirklichkeit für sich beanspruchen. Er fragt: «Atque adeo si omnia figurae, quid erit illud cuius figurae?» (54). Hier treffen wir auf die Kritik biblischer Figürlichkeit: Die Tertullian'sche Welt konfrontiert uns mit einem Realismus der Dingwelt, die keine schattenhafte Existenz («umbrae») jenseits des Bildlichen und Figürlichen fristet, sondern von eigener körperlicher («corpora») Dignität ist. Erneut führt er als Beispiel die Geburt Jesu Christi an, die keine bloß figürliche, sondern buchstäbliche ist: «Nam et virgo concepit in utero non figurate» (ebda.). Tertullian möchte die Dinge befreit vom Schleier der Allegorie sehen («ab omnia allegoriae nubilo purae», 56). Auerbach wird sich das zum Vorbild seiner eigenen Dante-Interpretation wählen.

Um diesen Argumentationsweg zu vertiefen, möchte ich noch einmal jene Textstelle in Erinnerung rufen, die bereits im Kontext der Auerbach-Lektüre kurz referiert wurde. Es handelt sich hierbei um die Formulierung «id est figura corporis mei» aus dem vierten Buch, Kapitel 40, Abschnitt 1 der polemischen Schrift *Adversus Marcionem*.⁵⁸ Tertullian bespricht in diesem Kapitel den Verrat an Jesus und das letzte Abendmahl, den Moment, an dem Jesus das Brot bricht und es seinen Jüngern zum Essen gibt. Hierfür wählt der Kirchenvater folgende Worte:

Professus itaque se concupiscentia concupisse edere pascha ut suum (indignum enim ut quid alienum concupisceret deus), acceptum panem et distributum discipulis corpus suum illum fecit, **Hoc est corpus meum dicendo, id est figura corporis mei**. Figura autem non fuisset nisi veritatis esset corpus: ceterum vacua res, quod est phantasma, figuram capere non posset.⁵⁹ [Hervorgehoben von P.G.]

58 Tertullian: *Adversus Marcionem*, edited and translated by Ernest Evans. Oxford: Clarendon Press 1972, S. 492.

59 Tertullian: *Adversus Marcionem*, S. 492. In der englischen Übersetzung von Evans: «So then, having affirmed that with desire he had desired to eat the passover, his own passover – it would not have been right for God to desire anything not his own – the bread which he took, and divided among his disciples, he made into his body, saying *This is my body*, that is, the figure of my body. Now there could have been no figure, unless it had been a veritable body; for an empty thing, which a phantasm is, would have been incapable of figure» (ebda., S. 493).

Evans kommentiert an dieser Stelle, dass der Gebrauch von *figura* nicht auf dem Sprachgebrauch Marcions beruht, wie fälschlicherweise von einem anderen Tertullian-Kommentator angenommen, sondern dass dieser Satz tatsächlich Tertullian zuzuschreiben ist, weil sich hier erneut jene Bedeutung von Fleisch als wirklich existierender Körper im Gegensatz zum Scheinkörper («quod est phantasma») manifestiert. *Figura* kann nur dann etwas anderes figurieren, wenn dieses Andere etwas Wirkliches, Reales, körperlich Handgreifliches («veritatis esset corpus») ist. Es ist dabei der Akt des Brotbrechens und Teilens, der einen bloßen Gegenstand des alltäglichen Lebens («panem») zu etwas eigenem Körperlichen macht («corpus suum illum fecit»), wobei die Worte nicht eben nur Worte sind, sondern die komplette Situation verwandeln. Das Aussprechen wird zur Handlung, es ist ein illokutionärer Akt. Das Aussprechen verläuft in der Zeit, linear, nacheinander geordnet, die Schrift fixiert ein «hoc est corpus meum» und «id est figura corporis mei», doch das Nacheinander muss als ein Miteinander gedacht werden, als ein Zusammenwirken zweier verschiedener Realitäten oder Wirklichkeitsebenen, die ineinander verschränkt sind: Die Wahrheit des Bildes ist in der Wirklichkeit des lebenden Fleisches verbürgt genauso wie die Wahrheit des Fleisches ohne seine *figura* keine Wahrhaftigkeit für sich beanspruchen kann. *Figura* wäre eigentlich nicht zu übersetzen, obwohl Evans sie hier mit *figure* wiedergibt. Denn meiner Ansicht nach markiert Tertullian mit dem Gebrauch von *figura* lediglich den *écart* zwischen diesen beiden Sprachwelten, mit denen unterschiedliche Wirklichkeiten konstruiert werden, aber dennoch zusammenwirken müssen, um die Existenz der anderen zu verbürgen. War Tertullian ein Dekonstruktivist *avant la lettre*?

Jean-Luc Nancy hat in seinem Essay *Corpus*, das sich eher wie ein Gedicht liest, auf diesen Abstand («écart») hingewiesen.⁶⁰ Er bezieht sich nur auf das bekannte Bibelzitat *hoc est enim corpus meum*, nicht jedoch auf seine Tertullian'sche Erweiterung.⁶¹ In dem *hoc est enim* sieht er jene deiktische Spalte aufbrechen, die auf den Abstand zwischen zwei unterschiedlichen Entitäten hinweist, die sich nicht ge-

⁶⁰ Vgl. Jean-Luc Nancy: *Corpus*. Paris: Éditions Métailié 2000.

⁶¹ Nancy geht nur ein einziges Mal namentlich auf Tertullian ein (ebda., S. 54). Stattdessen konzentriert er sich auf die These, dass der Tod Gottes bedeutet, dass er seinen Körper nicht mehr länger hat («Dieu n'a plus de corps»). Er interpretiert die theologische Variante des Todes Gottes als Tod seiner Person im Sinne eines konkreten Körpers («la Mort en Personne, c'est-à-dire *aucune corps*»). Nach dem Tod dieses Körpers wird die Welt von allen möglichen Körpern bevölkert, auch wenn sich der Diskurs über Körper nur über den «corpus» naturwissenschaftlicher Disziplinen öffnet. In der Sprache selbst wird über den Tod Gottes ein Diskurs möglich, in dem Körper gegen Körper agieren («un corps a corps avec la langue»). Doch auch in vielen anderen Interpretationslinien seines Ideen-Kosmos wird die Tertullian'sche Korporalität spürbar, so z. B. wenn er über den Begriff des «corps glorieux» meditiert (ebda., S. 55).

gegenseitig ersetzen, sondern die Bedingung der Möglichkeit für eine Schreiben des Außerhalb («c'est écrit») setzen. Dabei handelt es sich um ein Außerhalb jenseits des gesprochenen Wortes («c'est hors de parole»), weil das, was den Körper im Hier und Jetzt betrifft, nicht ausgesprochen werden kann. Das, was über ihn ausgesagt wird, ereignet sich gleichsam nur auf Grundlage seines Verlustes («à corps perdu»), was durch das Wort «écrit» verdeutlicht wird.⁶² Seinem intellektuellen Freund Jacques Derrida sehr nahe stehend wird ersichtlich, dass nur von der Perspektive der *écriture* ein solcher *écart* sichtbar gemacht werden kann, denn es ist die «écriture» als «excription de l'être», die im Hier und Jetzt uns auf das Außerhalb oder das Außen hinweist («à là-bas» oder «ce dehors»).⁶³ Weiter brauchen wir in das lyrisch-eklektizistische Sprachgemälde, das uns Nancy vorführt, nicht einzudringen. Es hat eine ästhetische Vision eigener Art.

Tertullian bemisst mit dem Begriff *figura* den Abstand zwischen der Wirklichkeit eines Bildes und der gelebten Erfahrung eines Körpers. Beide Wirklichkeiten fusionieren im liturgischen Akt der Eucharistie, ohne das Dasein der jeweils anderen zu negieren, zu substituieren oder zu annullieren. Das Aussprechen der Worte verwandelt die Situation und die Handlungen, die in ihr geschehen und alle Teilnehmer an ein gemeinsames Ereignis binden: Das Ereignis der Präfiguration der Aufgabe alles Körperlichen, jenes Körpers, der Nahrung wird für die Nachkommenden und damit auch als ein mütterlicher Körper zu verstehen ist, der alle anderen vom Körper-Haben erlöst. Doch diese Erlösung – wie auch das Opfer – sind nicht als ein Verlust des Körpers im Sinne des «corps perdu» zu verstehen, sondern im Sinne einer *Erfüllung* des Körpers oder der Korporalität durch den Bild-Körper: Das Schauspiel, die Szene, ist aufgespannt wie ein Tableau als ein Gegenwartsfeld, in dem kein Vorher und Nachher im dialektischen Umschwung offenbar werden, sondern die Vergegenwärtigung des Vergegenwärtigten, dass Körper und Brot gleichzeitig anwesend sind.

Auch an anderen argumentativen Problemstellen seines Gegners versucht Tertullian, seine Karte von zeitlichen Differenzen auszuspielen. So schreibt er, dass Gott kein Fleisch hat, bevor er geformt worden ist, und er kann auch nicht mit dem

⁶² Jean-Luc Nancy: *Corpus*, S. 9.

⁶³ Ebda., S. 19f. Nancy wählt hierfür die Analogie der Berührung zweier Liebender, die sich gegenseitig in ihrem Berühren adressieren, aber dennoch Raum und Abstand bewahren: «C'est aussi bien ce qui est écrit dans *hoc est enim*: si ce n'est pas la transsubstantiation (c'est – à dire l'incarnation généralisée, l'immanence de la transcendance absolument médiatisée), c'est au contraire cet écart des substances ou des sujets qui seul leur laisse leurs chances singulières, ni immanentes, ni transcendantes, mais dans la dimension, ou dans le geste, de l'adresse, de l'espacement. Ainsi, les corps des amants: ils ne se livrent pas à la transsubstantiation, ils se touchent, ils se renouvellent infiniment leur espacement, ils s'écartent, ils s'adressent l'un (a) l'autre» (ebda., S. 20).

Begriff des Fötus benannt werden, sobald er nicht vollständig entwickelt ist («non caro habitus ante formam, non pecus dictus post figuram»)⁶⁴ Zwischen dieser Zeitspanne des «ante formam» und «post figuram» befindet sich das eigentliche Mysterium der Menschwerdung eines Gottes, der im Grunde nichts anderes ist als diese Klammer eines Lebens oder einer Existenz, die niemals begonnen hat (ante) und deren Geworden-Sein (post) niemals eintritt. Auch hier scheint Jean-Luc Nancy an Tertullian zu denken, wenn er vom «corps glorieux» schreibt, er sei in seiner «transfiguration» und «figuration» die «création» schlechthin in seiner Plastizität als Extension und Expansion des Modifizierens oder der Modifikation von Materie.⁶⁵ Denn: «Ou bien le corps glorieux est la transfiguration du corps étendu, ou bien il en est l'étendue même, la figuration dans le limon plastique. Ou bien, ou bien, a la fois.»⁶⁶ Im Grunde versucht auch Nancy, in seiner dekonstruktivistischen Poetik theologischer Zitate, das Geheimnis des göttlichen Körpers («Mystère») im Verfall und der Verwesung des Fleisches («pourriture») zu sehen, wobei es auch ihm um die Gleichzeitigkeit («à la fois») in der Figuration geht. Das Erschaffene imitiert das Nicht-Imitierbare. Gott reproduziert im menschlichen Körper nicht sich selbst. Seine Schaffenskraft speist sich aus der Dekonstruktion jeglicher visuell erkennbarer Abbildbarkeit («la deconstruction originelle de toute image reconnaissable»). Der Körper ist daher nichts anderes als das sichtbare Bild desjenigen, der unsichtbar ist. *Körper* meint immer schon *Bild*. Körper bedeutet Raum geben und Raum sein: «l'éclat plastique de l'espace».⁶⁷ Folglich existiert nur dort etwas, wo Raum und Körper zugleich sind: Der Körper wird zum dem, in dem das Existieren stattfindet («Il est la plasticité même de l'expansion, de l'extension selon laquelle ont lieu les existences»). Und an dieser Stelle knüpft Nancy den Pfaden zur Bildlichkeit: Der Körper ist selbst kein Bild von etwas («Le corps n'est pas *image-de*»), sondern immer schon ein In-Erscheinung-Treten wie die mediale Präsenz des Bildes auf dem Fernsehbildschirm («Mais il est venue en présence, à la manière de l'image qui vient à l'écran de la télévision»)⁶⁸ Daher interpretiert er «video» nicht als «ich

64 Tertullian: *Adversus Marcionem*, S. 374. «He was never reckoned to be flesh before he was formed, nor was he called a foetus after his shape was complete» (ebda., S. 375).

65 Jean-Luc Nancy: *Corpus*, S. 55: «Cela veut dire que la «creation» n'est pas la production d'un monde à partir d'on ne sait quelle matière de néant, mais qu'elle est ceci que a matière (cela même qu'il y a) essentiellement *se modifie*: elle n'est pas une substance, elle est l'extension et l'expansion des «modes», ou bien, pour le dire de manière plus exacte, elle est l'exposition de ce qu'il y a. Les corps sont l'exposition de Dieu, et il n'y en a aucune autre-pour autant que Dieu s'expose.»

66 Ebda., S. 56.

67 Ebda.

68 Ebda., S. 57.

sehe», sondern als Technik oder Praktik des In-Erscheinung-Tretens («la avenue à la présence») und daher als Kunst, Modulation und «création».⁶⁹

Man könnte nun weiter interpretieren, dass in dieser Kette der Transfigurationen – Gott als Vater der Sohn wird, das Wort das Fleisch wird – Jesu illokutionärer Akt eine besonders wichtige Rolle in der Genealogie der Vererbung von Transformationsstrategien spielt: Er verwandelt ein alltägliches Stück Brot, Nahrung der Menschheit, Ding unter Dingen, in sein Brot, seinen Körper. Im gemeinsamen Abendmahl findet keine neue Figuration statt, sondern ein In-Beziehung-Setzen zwischen Körpern, ein Kampf in der Sprache, ein Kampf mit der Repräsentation, die keine sein will, sondern ein bloßer deiktischer Verweis auf den Ort, wo etwas in Erscheinung treten wird: *hoc enim*.

Eine vergleichbare Lesart der Fleischlichkeit eröffnet auch Georges Didi-Huberman anhand der Interpretation von Dürers Holzschnitt des in einer melancholischen Pose inszenierten Jesus Christus. Er wählt dieses Beispiel, um den Nachahmungsgestus bzw. die Fleischwerdung und Inkarnation des Wortes zu verdeutlichen. Die Frage lautet: Was wird durch wen verkörpert? Didi-Hubermans These ist, dass die Nachahmungstechnik der christlichen Bilderwelt nicht auf eine bloße Nachahmung des rein körperlichen Aspektes hinausläuft, sondern in der Nachahmung des Prozesses besteht, also einer Kraft, die das Fleisch dem göttlichen Wort öffnet.⁷⁰ In der *Imitatio Christi* der Heiligen geht es daher nicht um eine Erscheinung des Körpers, sondern – mit Referenz auf Freud – um seine «symptomatische Entstellung». Das eigene Fleisch mit Blick auf die Wunde öffnen, führt dabei zu einer visuellen Markierung von Wunden und Malen, die eine «Spur von Entstellungen» preisgeben, indem sie eben nicht «figurieren», sondern «defigurieren»: das Darstellen wird zum Entstellen.⁷¹ Da ein figurierter Sinn nur mittels anderer Figuren figuriert werden kann, ist die Grundlage der Darstellung immer schon an eine *Defiguration*, eine Entstellung des Sinns in Form einer Verwandlung, gebunden. Der Kunsthistoriker zeigt dies nicht nur an der modernen Kunst, sondern auch an der christlichen Ikonographie. Dort zeigt sich figurative Kunst nicht mehr nur bloß im Modus einer Ähnlichkeitsrelation, sondern eines «Dramas der Ähnlichkeit»⁷², ein Drama, das darin besteht, durch den Verlust der Ebenbildlichkeit mit Gott in ein anderes Verhältnis zu sich selbst als Mensch zu treten: Ein Drama der Renaissance, eine natürliche, lebendige und humanistische Figur des Menschen aufzuführen, die auf der

69 Ebd.

70 Georges Didi-Huberman: *Vor einem Bild*. München, Wien: Hanser Verlag 2000, S. 191. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

71 Georges Didi-Huberman: *Vor einem Bild*, S. 193.

72 Ebd., S. 217.

Suche nach Unsterblichkeit ist.⁷³ Der Tod als Riss steht dabei im Zentrum des christlichen Glaubens, weil er durch ihn die Auferstehung als Übergangsritus feiern kann. Die Vermittlung über den Nachahmungsgestus zum Tod hin eröffnet die Abwesenheit aller Tod: Im ersten Tod, dem Tod Christi, starb derjenige, der per Definition unsterblich ist, im zweiten Tod starb der Tod selbst. Dieser Prozess setzt jedoch ein Verharren des Todes als Riss und Symptom im Bild voraus. Ohne «die Arbeit des Todes»⁷⁴ gibt es keine Auferstehung. In christlichen Bildern ereignet sich daher ein doppeltes Begehren um und mit dem Tod. Man tötet den Tod und gleichzeitig ahmt man ihn nach im Ebenbild Adams als «Opfertod des Fleisches». Dadurch ist der Geburtsakt des Menschen mit dem des Todes verbunden und damit als Erlebnis eines Risses und Symptoms stets im Bild *präsent*, wenn auch nicht *repräsentiert*.

Kehren wir zur Tertullian-Lektüre zurück, um nun die Verbindungen auch zwischen den einzelnen Schriften und Argumenten zu verstehen. Für Tertullian sind Erkenntnis und Interpretation, Tatsachen und Schrift eng miteinander verwoben: «Quis haec interpretabitur magis quam recognoscat? Res in litteris tenentur, litterae in rebus leguntur» (*De Carne Christi*, 56). Die Dinge oder Sachen sind in den Buchstaben enthalten und die Buchstaben werden aus den Dingen herausgelesen. Nicht immer kann diese wechselseitige Lektüre von Dingwelt und Buchstabe allegorisch aufgelöst werden. Weil also die Auferstehung das wichtigste Ereignis für die Christen ist (Kerygma), kann man es nicht in einer so dunklen Sprache kodieren, dass kein Mensch Zugang zu ihr hat. Sie muss verständlich sein, um Gegenstand des Glaubens zu werden. Daher versucht Tertullian in drei aufeinanderfolgenden Kapiteln nichts anderes, als die wörtliche Auslegung zentraler Bibelstellen zu dokumentieren, die sich vor allem auf das Alte Testament beziehen, insbesondere auf die Interpretationen Israels (70 ff.). Dabei behält Tertullian stets die Balance zwischen wörtlichem Verständnis der historischen Geschehnisse und ihrer allegorischen Auslegung bei, denn es ist nicht so, dass Tertullian die Allegorie vollständig negieren würde.⁷⁵ Die Relation von Bild, Wort und Sache geht über ein rein dichotomisches Verständnis hinaus. Bilder besitzen

⁷³ Ebda., S. 225f.

⁷⁴ Ebd., S. 233.

⁷⁵ Vgl. hierzu T.P. O'Malley: *Tertullian and the Bible*, S. 117 ff. – Anders als viele seiner Zeitgenossen verhandelt Tertullian die Interpretationskette zwischen dem Alten und Neuen Testament als Einheit einer gemeinsamen Geschichte (ebda., S. 125). O'Malley zeigt dabei anhand des Vergleichs verschiedener Textstellen, dass sein «sarcastic literalism» dennoch in eine allegorische Deutung mündet, und zwar gerade dort, wo der Sinn der Schrift bewahrt und gerettet wird (ebda., S. 128). Absurderweise verteidigt Tertullian allegorische Lesarten gegen Marcion und zugleich favorisiert er für viele andere Textstellen eine wörtliche Deutung, sodass das Verhältnis von Altem und Neuem Testament stets in einer Art von Spannung beider Auslegungsarten changiert. Dennoch kann man ein Prinzip der Interpretation in vielen Schriften nachverfolgen: Überall dort, wo eine wörtliche Auslegungsart

bei ihm eine eigene Realität. Sie müssen zunächst für sich selbst bestehen, um etwas anderem angepasst zu werden, denn aus etwas Wesenlosem kann man keine Ähnlichkeitsrelation herstellen. Bevor es also mit etwas anderem in Verbindung gesetzt wird, muss es schon eine eigene Bedeutung haben, *eine Wirklichkeit für sich*. In diesem Kontext wird «figura» als Prädikat verwendet im Sinne von «configuretur» (*De Resurrectione*, 82). In Bezug auf die Gebeine des jüdischen Volkes, die wiederauferstehen bzw. wiederverkörpert werden («figuratur»), bedeutet dies, dass die bildliche Transformation auf eine andere Wirklichkeit verweist, eine, die in der Zukunft liegt («eventurum esset»⁷⁶, ebda.). Die entscheidende Textstelle lautet in diesem Zusammenhang: «Nam etsi figmentum veritatis in imagine est, imago ipsa in veritate est sui: necesse est esse prius sibi id quod alii configuretur»⁷⁷ (ebda.). In einer freien Übersetzung bedeutet dies, dass obwohl in einem Bild eine erfundene Wahrheit enthalten ist, das Bild für sich selbst auch eine eigene Wahrheit besitzt: Es muss zuerst es selbst sein oder anders formuliert: Das Bild muss einen Selbstbezug herstellen, bevor es etwas anderes konfigurieren kann im Sinne der von Tertullian beschriebenen Anpassung. Das Verb *configurare* bedeutet ein Gestalten im Sinne des Zusammenpassens, das nur überzeugen kann, wenn es keine leere Ähnlichkeit ist: «De vacuo similitudo non competit: de nulla parabola non convenit»⁷⁸ (ebda.). Was er daher vor allem kritisiert, ist eine willkürliche Auslegung der Bibelstellen, wobei dabei auch stets der Fokus auf die Einfachheit der Schrift gelegt wird.⁷⁹

unmöglich erscheint, weil sie keinen Sinn ergibt, greift die allegorische Deutung, kurz: «the absurd is the sign for allegory» (ebda., S. 148).

76 O'Malley weist nach, dass «figura» oft mit «protendere» verwendet wird, um zukünftig heißene Ereignisse in der Bibel zu beschreiben (ebda., S. 164).

77 Auch O'Malley geht explizit auf diese Textstelle ein, um erneut hervorzuheben, dass allegorische Deutungen bei Tertullian nichts ersetzen, sondern stets auf die historische Bedeutung von Ereignissen verweisen (ebda., S. 156). Die Kritik in *De resurrectione* wendet sich vor allem gegen eine Über-Allegorisierung, während er zugleich Allegorien verwendet, um gegen seine Gegner zu argumentieren (ebda., S. 157). Man könnte also sagen, dass der Begriff und die Bedeutungsspielräume von Allegorie sehr strategisch im Feld der noch sich zu etablierenden katholischen Kirche und ihrer Interpreten eingesetzt werden. Bei Tertullian zeigen sich in jeder Schrift unterschiedliche Verwendungsweisen, wobei allegorische Deutungsweisen immer nur dann plausibel werden, wo das Wörtliche ins Absurde abdriftet. Dort jedoch, wo historisch Ereignisse verbürgt werden, wird nicht auf Allegorien zurückgegriffen (ebda., S. 158).

78 An anderer Stelle hält Tertullian daher fest, dass es kein Exemplum gibt, das größer ist als das, wovon es das Exemplum ist: «Nullum vero exemplum maius est eo cuius exemplum est» (106).

79 Vgl. T.P. O'Malley: *Tertullian and the Bible*, S. 166 f. Der Begriff «simplicitas» wird vor allem in *De carne Christi* und *De resurrectione* verwendet. Er referiert nicht nur auf die Einfachheit des Komplexesten, nämlich der göttlichen Wahrheit der Schrift, sondern auch auf die Einfachheit der Seele, die gerade durch ihre Einfachheit ein Rätsel für den Menschen ist (ebda., S. 167). Den-

«De figuris prius edocebo» (*Adversus Marcionem*, 3. Buch, 224) schreibt Tertullian in seiner Argumentation gegen die allegorischen Auslegungen göttlicher Erscheinungsweisen in der Bibel, die Marcion vornimmt. Was danach folgt, ist eine wichtige hermeneutische Regel des Lesens von Figuren. Er schreibt: «Et utique vel maxime sacramentum istud figurari in praedicatione oportebat, quanto incredibile, tanto magis scandalo futurum si nude praedicaretur, quantoque magnificum, tanto magis obumbrandum, ut difficultas intellectus gratiam dei quaereret.»⁸⁰ (224). Das hermeneutische Regelwerk des göttlichen In-Erscheinung-Tretens lautet also: Das Größte und Höchste kann nicht in einer nackten Verkündung («nude praedicaretur») offenbart werden, gleichsam ungeschützt und bloß, denn das würde die Herrlichkeit des Göttlichen beleidigen; je größer die Herrlichkeit, desto dunkler («obumbrandum») muss die sprachliche Darstellungsweise sein, die das Ereignis nicht *enthüllt*, sondern *verhüllt* und beschützt. *Umbra* ist Schatten, Dunkel, aber auch Schutz durch Ein- und Verhüllen. Das, was hermetisch verschlüsselt ist, ist auch das, was beschützt und geschützt werden will vor nicht-autorisierten Auslegungen und Enthüllungen. Biblische Figuren sind Hüllen im Sinne auch der Bedeckung, Abdeckung, Kleidung, das Schattige und Beschattete göttlicher Erscheinungsweisen, weil sie sich vor nicht autorisiertem Zugriff der Interpretation schützen müssen. Die hermeneutische Regel lautet daher wie folgt: Je weniger ich verstehe, desto größer, bedeutender oder herrlicher ist das göttliche Ereignis auf Erden, desto mehr muss es vor fremden Zugriffen geschützt werden. Je mehr ich verstehe, desto unwahrscheinlicher ist es, dass es sich um ein wirklich durch Gott bedingtes Ereignis handelt. Andererseits: Je mehr man lernt, zu verstehen, desto größer ist die Gnade Gottes, die einem zu Teil wird («gratiam dei»).

Der letzte Schritt in dieser Argumentationskette fehlt und müsste wie folgt fortgeführt werden: Wenn wir nur kraft der göttlichen Gnade in der Lage sind, die Figuren zu verstehen, dann legt Gott sich letztendlich selbst aus und seine Auslegungstechnik oder der Schlüssel zum richtigen Verständnis liegt in seiner eigenen Schöpfung: das Leben und Leiden der Menschen, die sich selbst lesen müssen, bevor sie die göt-

noch ist die Einfachheit der biblischen Sprache keine philologisch oder historisch erarbeitete Tatsache, die Tertullian sorgfältig beobachtet hat, sondern eher Wunschdenken seines Interpretieren: «A ware of the obscurity in biblical language, he glosses the occasional word which might be unclear. But his use of *simplicitas* is a wish, rather than an observation. The closing lines of the *de resurrectione* show what Tertullian sought in the simplicity of the Scripture, and which he was compelled to find outside Scripture» (ebda., S. 172).

80 «I shall first explain about the types. And certainly there were most cogent reasons why this mystery could not escape being prophesied by types and figures. The more incredible it was, the more offensive it would become if it were prophesied in plain terms: and the more marvellous it was, the more it needed to be covered in obscurity, so that difficulty of understanding might make request for the grace of God» (nach Evans, ebda., S. 225).

tlichen Interventionen verstehen können. Gott wird zum Leser seiner selbst kraft seiner Schöpfung, seines Schaffens und seiner Autorschaft. *Autorschaft* und *Autorität* verknüpfen sich eigentlich dadurch erst miteinander, dass man zum bestmöglichen aller Leser seines eigenen Werkes wird. Insofern ist *gratiam dei* aus dem Munde des menschlichen Interpreten nichts anderes als eine häretische Legitimationsstrategie, womit der Mensch sein eigenes Werk erschafft: die unendliche Interpretation eines endlichen und begrenzten Textes.⁸¹

Kehren wir erneut in das naturalistische Register Tertullians zurück: Der Wechsel und der Erhalt in den Naturphänomenen ist Beweis für die Erhaltung des Leibes und die Auferstehung. Da sich die Prozesse in der Natur entwickeln («revoluntur»), ist die Schöpfung immer dem Wechsel von Untergang und Wiederkehr bzw. Rückkehr unterworfen («universa conditio recidiva est», *De Resurrectione*, 32). Daher entspricht dem Bild der Auferstehung die Fabel vom Phönix (34). Damit der Mensch als Ganzer gerichtet werden kann, muss er auch als Ganzer mit all seinen Substanzen wiederhergestellt werden («Vita est enim causa iudicii, per tota substantias dispungenda per quod et funta est», 38), weil auch Seele und Körper immer nur gemeinschaftlich handeln.⁸² Gegen die Argumentation, dass der Leib nur ein bloßes Gefäß und Instrument ist (44), verweist Tertullian erneut auf die gynäkologischen Prozesse des Mutterleibes, in denen sich der Leib bildet und keimt und mit ihm zugleich die Seele erschaffen wird («ab exordio uteri consata conformata congenita animae», 44).

Trotz der immer wiederkehrenden naturalistisch-realistischen Bezüge versucht Tertullian, im Einklang mit dem Apostel Paulus zu argumentieren: In den Briefen an die Korinther entnimmt Tertullian einige Textstellen, um das Verhältnis von äußerem («exteriorem id est carnem») und inneren Menschen («interiorum, id est animam») zu erläutern (108). Gemäß des paulinischen Dogmas ist nur der in-

81 Tertullians Bindung zu seinen Lesern wird auch oft von ihm als Autorfigur im Text reflektiert. Vgl. hierzu Tertullian: *Adversus Marcionem*, S. 144/145 (2. Buch): «Quod et ipse quid significaret edissererem, nisi longum esset figuras argumentorum omnium creatoris expandere, quas forsitan nec admittis. Sed plus est si de absolutis revincamini, simplicitate veritatis, non curiositate: sicut et nunc certa distinctio est sabbati humana, non divina, opera prohibentis.»/«I might myself have enlarged upon the significance of this, but that it would take too long to explain the figurative meanings of every one of the Creator's activities – meanings to which perhaps you demur. It is quite enough if you people are refuted by plain facts, by straight-forward truth, with nothing recondite: as in the present instance there is a clear definition of the sabbath as forbidding not divine but human works.» Er möchte also die intellektuellen Aufnahmefähigkeiten seiner Leser nicht strapazieren, stattdessen sollten sie einfach die schieren Fakten und die Einfachheit des Wahren sprechen lassen.

82 «Nunquam anima sine carne est quam in carne est: nihil non cum illa agit sine qua non est» (40). Vgl. auch: «in carne et cum carne et per carnem agitur ab amina quod agitur in corde» (38).

nerer Mensch der Verwandlung im Sinne der «renovatio» fähig. Bei Tertullian findet eine Verschiebung von innen und außen statt: Der innere Mensch ist nicht Seele, da die Seele stets ihre Verbindung zum Körper erhält, sondern «mentem» oder aber «animum intellegi» im Sinne einer «substantiae saporem» (110), d. h. der innere Mensch hat keine wirkliche Substanz, sondern nur einen «Geschmack» von der Substanzhaftigkeit.⁸³ Die physiologische Metaphorik ist hier gut gewählt. Stets behält Tertullian den Bezug zu einer wie auch immer gearteten Materialität der Substanzen bei. Der Begriff tritt auch in einem gemeinsamen Syntagma mit *forma* auf: «substantia et forma» (148, v. 10) oder «natura et qualitates et forma» (152, v. 8). Das Wesen der Dinge, die Bestimmtheit ihrer inneren Struktur, die sie als das ausweist, was sie sind, ist Substanz und Form, weil letzterer Begriff im Verhältnis zur Substanz die Wiederherstellbarkeit derselben garantiert. Die Substanz ist *reformierbar*, weil sie mit einer natur- und gottgegebenen unzerstörbaren Form ausgestattet worden ist. Die Substanz wird aufgerufen oder zurückgerufen («revocatur») und zwar in der linearen Form ihrer Eigenschaften («cum sua forma linea qualitate», 168).

Dennoch ist der innere Mensch mit dem äußeren verwandt, weil sie in einem wechselseitigen Mitleiden verbunden sind: Wenn der eine Teil leidet, leidet auch der andere. Diese These belegt er mit den Metaphern des Paulus, die er verwendet, um die Leiblichkeit der Seele zu beschreiben: Dabei greift er meist auf semantische Felder der Wohnung und der Kleidung zurück. Aus den paulinischen Bildern formt er schließlich seine eigene Interpretation: Das Sterben Christi kann nur am Leib getragen werden – d. h. *gezeigt* – werden, weil es am Leib erlitten wird. Die Wandlungsfähigkeit des inneren Menschen bezieht sich daher nur auf seine moralische Natur, nicht jedoch auf seine körperliche. Des Menschen «persona» und sein Fleisch bleiben erhalten.

⁸³ Zur Verwendung des Begriffs «substantia» vgl. Petr Kitzler: Tertullian's use of substantia in De carne Christi. In: *Hermes. Zeitschrift für klassische Philologie*, 142 (2014), S. 505–511. – Im Vergleich auch mit anderen Schriften wie *De anima* konnte Kitzler unterschiedliche Verwendungsarten nachweisen: a) Die aristotelische Bedeutung, die Substanz als «single entity or being endowed with its specific qualities which constitute its *natura*» meint, b) Substanz als Natur im Sinne von «essence» gebunden an eine Erdhaftigkeit («earthly»), c) schließlich in der Bedeutung von Materie bzw. Stoff und Stofflichkeit, aus der die Dinge zusammengesetzt sind (ebda., S. 507 und 508). Weitere Bedeutungsebenen sind eher fluide: So verwendet Tertullian «substantia» auch, um die verschiedenen Erscheinungsweisen des Geistes in der Bibel zu beschreiben (z. B. als Taube), wobei die Substanz des Göttlichen, d. h. seine innere wahre Natur, unangetastet bleibt (ebda., S. 509). Wie bereits andere Interpreten festgehalten haben, muss eine eindeutige Bedeutungszuweisung offenbleiben (ebda., S. 510). Das gehört zum eigentümlichen rhetorischen Gebrauch von vagen Begriffen, die noch nicht philologisch oder theologisch gefestigt waren und die Tertullian daher bewusst einsetzt, um die Argumente seiner Gegner dadurch zu entkräften, dass er die Interpretationsmöglichkeiten erweitert.

Diese strenge Bedeutung von Erhalten-Bleiben ist bei Tertullian – wie bereits weiter oben erläutert worden ist – an ein ganz besonderes Verständnis von Zeit gebunden, denn für ihn existiert kein Vorher und Nachher, sondern immer nur das Zugleich von zwei verschiedenen Zeiten, die ineinander verschachtelt sind. Zwei Substanzen des Menschen sind nicht zeitlich voneinander geschieden, nur weil die eine früher ist als die andere: Das Alte und Neue sind vom Standpunkt des Göttlichen aus immer zugleich oder wie Auerbach später sagen wird: *jederzeitlich*. Folglich ist der sterbende Körper am Kreuz weder Leib noch Seele. Er ist die Übertretung dieser Grenze zweier Substanzen innerhalb des Leibes. Was dort stirbt, nimmt die Form einer sittlichen Qualität an («non corporalitam sed moralitatem», 132). Mit Verweis auf Paulus Brief an die Philipper übersetzt Tertullian: «Iesum Christum, qui transfigurabit corpus nostrae humilitatis conformale corpori gloriae suae» (136). Jesus *transfiguriert* unseren Körper auf eine Weise, die ihn zu seinem passend macht («conformale»). Dementsprechend interpretiert Tertullian, dass nicht Christus im Fleisch auferstanden ist, sondern das Fleisch in Christus («non tam Christus in carne quam carne in Christo», 138). In Adam ist unser Tod besiegelt, in Christus leben wir. So sind in beiden Figuren Auferstehung und Tod vereint («carne vivificabuntur in Christo sunt in Adam carne moriuntur»). Doch nur das Fleisch kann Vermittler all dieser Übergänge und Transformationen sein.⁸⁴ Weil es Menschen gab, die diesen Prozess am eigenen Leibe durchlitten haben, können wir durch diese Übergabe und Abstammungslehre des Leiblichen gerettet werden. Bildlichkeit und Körperlichkeit werden miteinander verbunden: Der Leib wird selbst zum Träger eines Lebens, das wir als ein Bild des Irdischen und der Übertretung an uns zeigen («portavimus imaginem», 142). Dabei verweist Tertullian auf Paulus und seine Verwendung von «istud»: Die deiktische Bezeichnung verweist immer wieder auf das konkrete Hier und Jetzt des Vergänglichen und Sterblichen. Das Bild, das wir tragen, muss etwas Sichtbares haben, eine Form der Darstellung für *diesen* einen Leib: «demonstrationis corporalis est verbum» (150). Dieses sichtbare Zeichen verweist auf das noch Vorhandene («comparenti») und auf das Zugrundeliegende («subiecto»).

Wem eine solche Drastik der materiellen Bedingungen der Auferstehung nicht ausreicht, um überzeugt zu werden, soll sich nun folgende Ausführungen

⁸⁴ Vgl. hierzu auch erneut die Interpretation bei Emmanuel Falque, dass der Körper nur scheinbar nicht derselbe ist. Weil sich seine Lebensform und Präsenz auf der Erde gewandelt hat, ist er nun derselbe Körper (soma, corpus), aber anderes Fleisch (sarx, carne). Das fleischliche Dasein ist die subjektive Erfahrung des In-der-Welt-Seins. Seine Unberührbarkeit (noli me tangere) ist bestimmt durch sein anderes So-Sein in der Welt durch seine Handlungen. Die körperliche Inkarnation antizipiert die fleischliche Auferstehung. Vgl. Emmanuel Falque: *The Metamorphosis of Finitude*, S. 145ff.

Tertullians zu Gemüte führen: Er kreierte einen Kannibalismus des Lebendigen, denn alles Sterbliche muss vom Leben verschlungen werden, um mit Unsterblichkeit bekleidet zu werden. Hier geht es nicht um die Dichotomie von Leben und Tod, denn der Tod kann das Unsterbliche gar nicht in sich aufnehmen. Es ist das Sterbliche, das die Unsterblichkeit an sich zieht, indem es vom Leben verschlungen wird («dum devoratur a vita»). Dieses Verschlingen ist ein Aufnehmen, ein Zurückführen und zugleich ein Integrieren («recipitur et rigiditur et includitur in ipsam», 162). Dieses alles in sich aufnehmende und absorbierende Leben verschlingt sogar den Tod, sie verschlingen sich gegenseitig und zwar im und am Sterblichen: «O death where is thy sting? O death, where is thy striving?» (163)/ «Ubi est mors aculus tuus? Ubi est mors contentio tua?» (162).

In diesem Sinne wird der Begriff *transfiguratio* mehrfach gedeutet und mit unterschiedlichen Begriffen in einen syntagmatischen Zusammenhang gebracht: *mutari*, *converti* und *reformari* bezeichnen allesamt Transformationen der Materie (166), die immer nur Akzidentien betreffen, nicht jedoch Substanzen. Das, was verloren wird, ist die eigentümliche Eigenschaft («qualitatem suam», 166). Das Begriffspaar *transfigurationem et conversationem* bedeutet eine Umwandlung auf der Ebene der Eigenschaften von Dingen, nicht jedoch das Wesen der Dinge selbst. Wenn der Leib aufersteht, wird er stets die Zeichen seines Lebens tragen («insignibus sui reliquis»), aber er wird die Wunden nicht mehr erleiden, denn Vollständigkeit ist der eigentliche Zustand des Menschen. Er ist nicht die Summe seiner beschädigten Teile oder seine Mängel, denn – so heißt es in einer sehr prägnanten Formel – die Gattung existiert vor dem Zufall: «prius est genus quam casus» (170). Mag der Mensch im Laufe seines Lebens noch so viel erleiden, seine Substanz, die ihn als Gattungswesen definiert, bleibt davon unangetastet. Daher sind auch die biblischen Zeugnisse, die von der materiellen Unversehrtheit der Körper berichten als «*figurae*» der zukünftigen Auferstehung aufzufassen (174).

Figura wird bei Tertullian demnach unterschiedlich gebraucht: Zunächst meint der Begriff eine allegorische Textauslegung, die dunkel und hermetisch verschlüsselt ist, sodass sie nur wenige verstehen können. Dann jedoch verwendet er den Begriff, um auf ein historisches Ereignis zu verweisen, das wirklich stattgefunden hat und zugleich auf ein zukünftiges anderes Ereignis vorausweist. Diese letztere Bedeutungsebene wird für Auerbach zur entscheidenden, denn mit ihr kann er den Übergang zu literarischen Figuraldeutung herleiten.⁸⁵ Entscheidend ist jedoch, dass Tertullian eine *Eigengesetzlichkeit des Bildlichen* voraussetzt,

⁸⁵ Auch O'Malley geht von den Analysen Auerbachs aus und kommt in seinem Vergleich verschiedener Textstellen zu demselben Schluss, wobei er betont, dass Tertullian trotz gewisser semantischer Neuerungen wie dem Gebrauch von «*figurate*» und «*figuraliter*» in der Traditionslinie vieler lateinischer Vorreiter bei der Interpretation von Bibelstellen bleibt (ebda., S. 164).

die zur Bedingung der *Konfiguration von etwas anderem* nur kraft eines Selbstbezugs auf eine für sich geltende Wirklichkeit werden kann. Im Verhältnis zu *figura* wird *effigie* nur einmal verwendet (18). Als Prädikat taucht es häufiger auf, insbesondere dann, wenn das göttliche Handwerk im Zentrum steht und das Wirken seiner schaffenden Hände: «*manus dei patitur, dum tangitur, dum decerpitur, dum deducitur, dum effingitur.*» (ebda.) Die klimatische Anapher beschreibt die *creatio ex nihilo* durch Berühren, Abreißen, Herabziehen, Formen, Machen, Herstellen, wobei alles in dem Begriff *effingere* mündet: im Finden und Erfinden, im Bilden und Darstellen.

3.2.4 Vom Bild-Körper zum Uterus als Formmaschine des Differentiellen

Tertullian schätzt die Fähigkeiten des göttlichen Vaters, nicht jedoch die menschliche Sucht, Götzen anzubeten. Gott ist Bildner und der Mensch ist nach seinem Bilde geschaffen, doch weiß er nicht wie Gott aussieht. Gott ist bildlos und damit der sichtbaren Darstellbarkeit entzogen. Künstler und ihre christliche Ikonographie sind der Gegenbeweis dieser Nicht-Sichtbarkeit. Man könnte daher sagen: Mit ihren Bildgeschichten füllen sie das weiße Quadrat von Malewitsch aus, dem wir uns gegenübersehen. Kunst ist Ursprung der Gottlosigkeit. Sie frönt dem «piktoralen Atheismus» (Deleuze). Bildhauer, Maler und Hersteller jeglicher Art von Bildnissen erschaffen Kult, Ritual, einen Dienst für falsche Götter, eben einen Götzendienst.⁸⁶

In *De Idolatria* werden die einzelnen Begriffe wie *forma*, *effigie* oder *simulacrum* unterschiedlich verwendet. Zunächst weist er die etymologische Linie zu dem griechischen *eidos* nach, verfolgt sie zur lateinischen Übersetzung in *forma* und *formulum* und schließlich *idola*. Letzterer Begriff bezeichnet Bilder («*imagine*») der Dinge, die die Schöpfung Gottes nachahmen, was nicht zulässig ist (27). Dabei sind diese Nachschöpfungen von einem bestimmten Stoff (*materia*) und einer bestimmten *effigie* (26): Tertullian verwendet beide Begriffe in diesem Syntagma, um einen kleinen, aber wichtigen Unterschied zwischen den Begriffen *idolum* und *effigie* einzuführen. *Idolum* verweist auf den Gegenstand der Darstellung («*Eorum imagines idola imaginum consecratio idololatria*», 28), *effigie* hingegen meint die Art und Weise, wie es dargestellt wird und welche figurative Bedeutung das Dargestellte hat. Hier steht der Begriff in semantischer Nähe zu *figura*, der explizit als eine sprachliche Form des Alten Testaments verstanden wird, die

⁸⁶ Tertullianus: *De Idolatria. Critical Text, Translation and Commentary* by J.H. Wasznik and J.C.M. van Winden. Leiden, New York u. a.: Brill 1987. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

kraft geheimer Beschlüsse bestimmt worden ist («*figurae, quae dispositioni alicui arcanae praestuebantur*», 30). *Effigie* bezeichnet in Syntagmen, in denen Analogien gebildet werden, den Bildspender, z. B. die eherne Schlange, die auf den Heiland am Kreuz verweist. Weit schwieriger ist es, *simulacrum* von den bereits erwähnten Verwendungen zu unterscheiden. Da *simulacrum* und *similitudines* in eine Wortfamilie gehören und der Mensch per Ähnlichkeitsrelation eine Teilhabe am Göttlichen hat, sind *simulacra* diejenigen Bilder, die bereits in der Bibel nachgeahmt (*imitare*) worden sind und daher wiederholt werden dürfen, oder um es anders zu formulieren: Sie sind nachahmungswürdig, weil sie *simulacra* göttlicher Vorschrift sind, wobei die Kommentatoren anmerken, dass *simulacrum*, *signum* und *imagines* synonym verwendet werden (149).

Spezifischere Annahmen über Bildlichkeit und Körperlichkeit und deren Verbindung werden in *De Anima* erörtert.⁸⁷ Die Seele ist stets «*anima corpus*» wie bereits in den Schriften zuvor ein Genosse des Fleisches, Substanz an Substanz von materieller Dignität.⁸⁸ Daher ist die Seele auch der bildlichen Darstellung fähig und kann vorgestellt, d. h. repräsentiert werden. Wie genau ist das möglich? Tertullian beschreibt diesen Prozess selbst wiederum auf eine sehr bildliche Art und Weise: Gott hat mit seinem Atem alle Räume des Körpers ausgefüllt und damit seine Grenzlinien definiert («*Inde igitur et corpulentia animae ex densatione solidata est et effigies ex impressione formata*», 12). *Effigie* ist Produkt des göttlichen Atems als geformter Abdruck eingedrückt in die körperhafte Seele. *Anima corpus* ist eine *mise en abyme*, eine Metaisierung des Körperlichen, wodurch das Innen oder Innere – der *homo interior*⁸⁹ – überhaupt erst entsteht, eine Doppelung, ein Kopie nach innen gefaltet.

⁸⁷ Petr Kitzler hat für die Körperlichkeit der Seele, die Tertullian auch hier aus der stoischen Philosophie entlehnt hat, den Begriff der «korporealistischen Ontologie» vorgeschlagen. Vgl. Petr Kitzler: *Nihil enim anima si non corpus* Tertullian und die Körperlichkeit der Seele. In: *Wiener Studien*, Band 122 (2009), 145–169, hier S. 147. Wobei er betont, dass die leitende stoische Grundthese, dass alles, was existiert, auch körperlich sein muss (es bewegt, es erleidet), bei Tertullian nicht materialistisch zu verstehen ist, denn «*corpus*» und «*corporalitas*» sind bereits Voraussetzung, dass überhaupt etwas Seiendes existiert. Das Gegenteil von Körperlichkeit ist daher nicht Nicht-Körperlichkeit, sondern Nicht-Seiendes (ebda., S. 152).

⁸⁸ Quinti Septimi Florentis Tertulliani: *De Anima*, by J.H. Wasznik. Leiden, Boston: Brill 2010, S. 6. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

⁸⁹ Vgl. hierzu auch Kitzler: *Nihilismus enim anima ...*, S. 165. Er sieht daher Tertullian als einen der ersten Interpreten des paulinischen inneren Menschen an, der diesen Begriff nicht ethisch, sondern allen voran zunächst anthropologisch wendet. Ein Gegenentwurf stellt später Augustinus dar, der Tertullian als Häretiker degradierte und zu einer eigenen Theologie des inneren Menschen gelangt. Wie Kitzler jedoch festhält, gebraucht Augustinus Tertullians Thesen, um seinen eigenen intellektuellen Werdegang und die theologischen Probleme eines Gläubigen zur Darstellung zu bringen (ebda., S. 166). Mehr dazu findet sich im nächsten Kapitel dieser Arbeit.

Der Begriff *imagines* wird in *De Anima* hauptsächlich verwendet, wenn über das Träumen der Seele berichtet wird und über die Weisheit und die Irrtümer, die in der Deutung dieser Traumbilder liegen. «Imago»⁹⁰ bezeugt jedoch auch – wie bereits in anderen Schriften hervorgehoben – etwas wirklich Geschehenes, einen Eigenwert des Bildlichen, der auf der engen Verbindung von «anima corpus» und «*imagine[m] corporis*» beruht: «*Si enim non haberet anima corpus, non caperet imago animae imagine[m] corporis.*» (9) Tertullian nutzt die Körperlichkeit der Seele als Dokument für die Bildlichkeit und damit Darstellbarkeit der Seele durch das Bild des Körpers. Im Grunde ist der Körper Medium der Seele, um sich selbst zu erkennen, und die Seele Medium für den Körper. Körperlichkeit und Bildlichkeit sind ineinander verschränkt.

Forma hingegen bleibt wie gewohnt im Kontext des *gyné*/theologischen Bedeutungsspektrums erhalten. Der Begriff wird vor allem in Bezug auf die Beschreibung der Embryogenese verwendet (52ff.). In der geschlechtlichen Vereinigung werden bereits die Linien durch die Natur vorgezeichnet («*qua lineas duxerit quae cumque illa est ratio naturae*»). Die Form des Menschen wird demnach der Natur gemäß hergestellt («*effingitur*»), aber nach der göttlichen Regel gestaltet («*primordierum forma*»). Was im Uterus gebildet wird, ist «*forma*», und zugleich ist auch das Gesetz, nach dem es gebildet wird, «*forma*», weil es das Wissen ist, wie es geformt wird: «*Ex eo igitur fetus in utero homo, a quo forma completa est*»⁹¹ (53). Gott moduliert

90 Zur Verwendung des Begriffs *imago* im Kontext der Ebenbildlichkeit Gottes bei Tertullian vgl. Stephan Otto: Der Mensch als Bild Gottes bei Tertullian. In: *Referat auf der 3. Internationalen Patristischen Konferenz 1959 in Oxford*, S. 276–282. Die Unterscheidung zwischen *imago* und *similitudo* zeigt sich vor allem wie folgt: «Festzuhalten bleibt nur, daß die Begrifflichkeiten «*imago*» und «*similitudo*» deutlich werden lassen, wie sehr der Mensch als Bild Gottes eingebettet ist in den heilsökonomischen Entwicklungsprozeß vom Stadium der ursprunghaften «*imago et similitudo*» über den Status der bloßen «*imago*», der durch den Sündenfall gekennzeichnet ist, bis zu dem Vollendungsstadium, das wiederum mit «*imago et similitudo*» umschrieben wird. Wie eschatologisch Tertullian hier denkt, geht aus der bereits zitierten Beifügung: «*imago in effigie, similitudo in aeternitate*» hervor. Die Deutung dieser Beifügung ist umstritten. Ich schlage folgende Übersetzung vor: «Das Ebenbild liegt in der Abbildhaftigkeit des Menschen, das Gleichnis in der ewigen Vollendung. Diese beginnt in der Taufe, aber sie steigert sich im geschichtlichen Reifen des Menschen bis hinein in die «*aeternitas*»» (ebda., S. 277). Die Gleichnishaftigkeit zu Gott besteht daher vor allem in der Form der Freiheit, die den Menschen als Menschen in seiner Seinsform bestimmt (ebda., S. 280f.). Inspiriert ist Tertullian nicht nur von Irenaeus und seinen frühchristlichen Schriften gewesen, sondern vor allem von den Stoikern und ihrer Tugendlehre des «*liberum arbitrium*» (ebda., S. 281).

91 Vgl. hierzu auch Kapitel 20 die Analogie zum Keimen und Blühen. Zugleich fügt Tertullian hinzu, dass obwohl die Seele durch einen uniformen Samen gezeugt worden ist, der Fötus dennoch unterschiedliche Formen annehmen kann («*multiformem*», ebda., S. 28). Tertullian greift dabei auf bereits erörterte Überlegungen zurück, in denen er die Formung der Seele im Uterus beschreibt: «*Si fingit deus in utero, et afflat ex primordii forma: et finxit deus hominem et flant*

(«modulatur») im Uterus der Frau. Stets ist Schwangerschaft auch ein Argument für die Anwesenheit zweier Körper an einem Ort.⁹²

Es ist schwierig zu entscheiden, wie weit man in der Interpretation von Geburt und Schwangerschaft als Ursprung der Körperlichkeit aus einem jungfräulichen weiblichen Schoße, der zugleich schon beim Gebären nicht mehr jungfräulich ist, gehen kann. Die eklektizistische Schreibweise Tertullians und die Kontextsensitivität der gegnerischen Argumente,⁹³ die seinen Texten erst die rhetorische Durchschlagskraft geben, die sie brauchen, um überzeugend zu wirken, zeigt gerade, dass man keine philosophischen Höhenflüge wagen sollte, wenn man nicht wieder auf den harten Tatsachen der historisch-philologischen Kritik landen will.

Auch auf die Gefahr hin, diesen Boden zu verlieren, möchte ich an dieser Stelle dennoch einen Höhenflug mit der feministischen Lesart der belgischen Psychoanalytikerin Luce Irigaray wagen, um die Potentiale der dramatisch-realistischen Darstellung des Geburtsaktes eines Gottes auszuschöpfen. Alles hängt mit dem *Atem* und dem *Atmen* zusammen: Hören, Sprechen, Empfangen, Senden, Erzeugen, Gebären. Irigaray argumentiert in ihrem kleinen Essay *Das Mysterium Maria* (frz. *Le mystère de Marie*), dass bereits bei der Ankündigung der Empfängnis durch den Austausch der Worte ein Austausch mit dem «spirituellen Atem» stattfindet, der ihren «vitalen Atem» transformiert.⁹⁴ Sie weist auf die bewusste Zustimmung zur Empfängnis hin, die seitens der Empfangenden erfolgt, denn unabhängig von ihrem Willen geschieht nichts. Gott bittet um Erlaubnis in ihren Körper eintreten zu dürfen und zu leben (15): «Das Wort muss Fleisch werden, um lebendig zu sein, animiert durch den Atem; die Menschheit benötigt das Wort, um ihr Werden zwischen einer natürlichen Zugehörigkeit und einer spirituellen Zugehörigkeit fortzu-

in eum flatum vitae» (ebda., S. 38). Bereits bei der Empfängnis und dem Beischlaf werden Körper und Seele des Fötus gleichzeitig durch das Zusammenfließen der Substanz (Atem und Lehm) geformt. Adams Herstellung dient demnach auch als «exemplum» des menschlichen Beischlafs und der Vereinigung von Mann und Frau.

92 Vgl. dazu erneut Kitzler: *Nihilismus enim anima ...*, S. 159: «Alles, was aus etwas geboren wird, ist aktuell in dem anwesend, aus dem es geboren wird.»

93 Vgl. Kitzler: *Nihil enim anima ...*, S. 169.

94 Luce Irigaray: *Das Mysterium Marias*. Hamburg: Les Éditions du Crieur Public 2011, S. 13. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben. – Jean Luc Nancy hingegen spricht bis auf zwei kleine Nennungen eher selten von dem weiblichen Körper und dem Akt des Geboren-Werdens, der jeglicher Form von Körper-Haben vorausgeht und den Inbegriff der Plastizität darstellt. Stattdessen setzt er die Gebärmutter («le ventre de la mère») mit der platonischen Höhle gleich, «corps-caverne» (Nancy: *Corpus*, S. 59). An einer anderen Stelle referiert er bezüglich des Atems zwischen Kind und Mutter, dass der Uterus intakt sein muss, damit der Atem ungehindert fließen kann (ebda., S. 67f.: «la mère, pour sa part, se suffit d'être un ventre intact, par où ce souffle aura passe»). Ein besonderes philosophisches Konzept von theologisch inspirierter Mutterschaft legt er nicht vor.

setzen, die nach und nach die erste Zugehörigkeit transformiert, transfiguriert» (16). Hier geht Irigaray mit dem christlichen Dogma konform. Doch dann spricht sie von der Atmung als Bindeglied zwischen Kind und Mutter, Frau und Gott, das durch kein Volk, keine Genealogie oder einen Mann initiiert worden ist. Auch von dem zukünftigen Kind selbst ist Maria im Grunde emanzipiert. Zuerst muss ein Selbstverhältnis bestehen und dieses wird durch die Autonomie des Atems gewährleistet, einer Virginität, die darin besteht, den anderen in sich aufzunehmen und doch dieses differente Etwas in seinem Different-Sein zu respektieren. Irigaray definiert daher Jungfräulichkeit als «Fähigkeit zur inneren Sammlung, zu einer Intimität mit sich selbst» (21). In allem, wodurch sich das Verhalten Marias negativ auslegen lassen könnte, ihr Schweigen, ihr Verharren, vielleicht ihre passive Hingabe an einen Gott, für den sie zum Wohnort wird, sieht sie die Bewahrung der «Selbst-Affektion», um sich nicht in dem Diskurs des anderen zu verlieren (24). Im Grunde könnte man Irigarays Thesen im Modus französischer Kritik der Poststrukturalisten daraufhin erweitern, dass man sagt, Maria ist nichts anderes als eine wandelnde Differenz schlechthin, die das Differente in sich birgt und dennoch durch ihre Atemtätigkeit Eigenes und Fremdes miteinander verbindet, den Bezug zu sich selbst wahrt, obwohl sie bereits ein Selbst für ein anderes ist. Irigarays essentialistisch-feministische Lesart, die auf einer grundlegenden Differenz des Männlichen und Weiblichen beruht, besagt daher, dass nur eine Frau zu einer solchen Selbsttranszendenz und ethischen Geste fähig ist und von den *männlichen* Theologen oft verkannt wird. Maria überwindet ihre «natürliche Identität», dadurch dass sie die «irreduzible Alterität» respektiert (28). Doch anders als in Tertullians Wendung, der von zwei unterschiedlichen Formen der Jungfräulichkeit spricht, hält Irigaray an der Wahrung der Virginität auch nach der Geburt fest (29). Maria bleibt für sie eine autonome Figur, die sich selbst treu bleibt. Virginität ist in ihrer Interpretation daher nicht fleischliche Enthaltensamkeit, sondern Bedingung der Möglichkeit der Transmutation von Fleisch, die eine Arbeit im Inneren zwischen Handeln und Ruhen bedeutet (36).

Albrecht Koschorke hat diese feministische Lesart anders gedeutet. Er interpretiert die Jungfräulichkeit auch als eine besondere Form der Emanzipation, die die Geschlechtergrenzen überschreitet. Allerdings ist diese durch die Entsexualisierung ermöglicht worden. Die christliche Marienfigur erschafft dadurch erst das neue Band der Gemeinschaft zwischen Gott und Mensch. Die herrenlose Jungfrau wird durch diese Vermittlungsrolle der patriarchalen Ordnung von Vater und Sohn wieder eingepflegt, ohne selbst als Gottheit anerkannt zu werden.⁹⁵ Die

95 Vgl. Albrecht Koschorke: *Die heilige Familie und ihre Folgen*. Frankfurt am Main: Fischer 2000, S. 77.

spätere Vereinigung von «asexueller Mütterlichkeit» und Marienverehrung wird im bürgerlichen Familienmodell intensiviert. Die Nähe des Weiblichen zum Heiligen löst die Frau aus dem «Kreis des Sexus» heraus und sublimiert ihre soziale Funktion im privaten-familiären Raum. Auf diese Weise sind günstigere sozialhistorische Bedingungen geschaffen worden, die einen gewissen Freiraum von äußerlichen Zwängen zuließen.⁹⁶ Diese Form der Emanzipation würde Irigaray sicherlich nicht als Form der weiblichen Eigenständigkeit unterstreichen, denn ihre Interpretation gründet auf einer Rebiologisierung oder -naturalisierung des Jungfräulichen als körperliche Selbstbezüglichkeit.⁹⁷

Bei Tertullian gibt es eine derartige Interpretation der Marien-Figur nicht. Auch ist eine generelle Aufwertung des weiblichen Geschlechts im frühen Christentum eher selten.⁹⁸ Sein Blick geht stattdessen zum *pars pro toto* der Gottesmutter über – ihrem Uterus – der für die göttliche Materie schlechthin steht, denn nur im Uterus wird die göttliche Signatur eingraviert, die die Körperlichkeit des *geborenen* Sohnes beweist. Tertullian ist zwar kein Materialist, aber ein *Maternalist*. Körper gehen aus Körpern hervor, Körper werden aus Körpern wiederhergestellt und die Seele ist ebenfalls ein Körper im Körper, der nur für uns unsichtbar, doch für Gott stets sichtbar ist. Die Sichtbarkeit des Körpers im Körper findet schließlich ihre Ausdrucksform in der Selbstbezüglichkeit des Bildlichen: Erst wenn das Bild durch seine ihm inhärente Struktur selbstbestimmt ist, kann es etwas anderes in seiner Bedeutung konfigurieren. Luce Irigaray wendet die Irreduzibilität des anderen auf

96 Ebda., S. 65.

97 Für ein wissens- und kulturhistorisches differenzierteres Bild von christlicher Mutterschaft, das sich auch auf feministische Religionswissenschaftlerinnen stützt vgl. Clarissa W. Atkinson: *The Oldest Vocation. Christian Motherhood in the Middle Ages*. New York: Cornell University Press 1991. Koschorke Studie weist sehr viele Argumentationsähnlichkeiten mit Atkinson auf. Anders jedoch als Koschorke zeigt sie diskursanalytisch auf, wie die Wege aus den Texten der antiken Philosophen und Mediziner, die gynäkologische Themen abhandeln, sehr wohl in den christlichen Glauben eingeflossen sind. Zwar gibt es keine christliche Biologie im expliziten Sinne, doch den Einfluss des physiologischen Wissens über den weiblichen Körper machten sich die Kirchenväter zunutze (ebda., S. 25). Zur historischen Rekonstruktion von theologischer Mutterschaft auf Grundlage von Dokumenten des 12. Jahrhunderts vgl. «Chapter Four: Theological Motherhood. The Virgin Mother of God», S. 101–143. Auch in spirituellen Formen von Mutterschaft im späten Mittelalter lassen sich Zusammenschlüsse und Überkreuzungen zwischen Physis und dem Geistigen erkennen (ebda., S. 163). Eine vollständige Entsexualisierung der Marienfigur sieht sie in dieser Zeit nicht gegeben. Vielmehr gründet die Hierarchie der Frauen in christlicher Hinsicht auf einer Stufung von den Jungfrauen über den Witwen hin zu den Ehefrauen. Der Sexus bleibt im diskursiven Spiel der Theologen erhalten, denn nur vor diesem Hintergrund kann sich die Figur der spirituellen Mutter beeindruckend und überzeugend abzeichnen.

98 Vgl. Barbara Finlay: Was Tertullian a Misogynist? A Reconsideration. In: *The Journal of The Historical Society III: 3–4* (Summer/Fall 2003), S. 503–525.

den weiblichen Körper an, indem sie ihn essentialisiert und vom männlichen trennt. Doch in der Herleitung, die wir hier anhand der Schriften Tertullians vollzogen haben, zeigt sich diese Irreduzibilität als eine allgemeine (Re-)Konstitution des Menschen im Menschen durch die Selbstbezüglichkeit von Bild (*imago*) und die Konfiguration mit dem anderen, wodurch eine neue Bedeutung entsteht, die neue Auslegungsweisen zulässt.

Ob dogmatischer Christ oder häretischer Montanist: Tertullian bereitete den sprachlichen Boden vom Griechischen zum Lateinischen vor, er bearbeitete das fruchtbare Feld seiner Vorläufer, vermittelte Inhalte an ein heterogenes, unbekanntes Publikum, erfand sprachliche Neuerungen und eigenwillige, widersprüchliche Argumente. Damit öffnete er den Diskurs für die kommenden Christen. Tertullian gebar eine neue Sprache für ein neues Publikum, das in der Zukunft lag. Wenn er also nach dem Ursprung von Dingen fragt, die den Figuren vorausgehen müssen, damit wir nicht in einem Zirkelschluss von Figuren der Figuren münden, so hat er sich selbst die Antwort schon gegeben, indem er zwischen Allusion, Übersetzung, Kommentar und Kritik eine Sprache kreiert hat, die der *Ursprung dieses Ursprünglichkeitsdogmas* ist. Neben der natürlich-biologischen und spirituellen Geburt hat er uns performativ das Drama einer anderen vor Augen geführt: der Geburt einer neuen Sprache aus dem Spiel alter Figuren.

3.3 «reformari deformia mea»: Wenn Söhne Mütter opfern (Augustinus)

Ein Mann bekennt vor Gott, seinem Vater, dass seine Mutter sterben musste, damit er als Christ geboren werden konnte. Der Sohn mit dem Namen Augustinus hat seine Mutter Monika ermordet, um aufzuerstehen in Christus. Diese These nach den Konfessionen des Augustinus mag sicherlich zu radikal klingen, denn Monika hat freiwillig gelitten, freiwillig geweint, freiwillig die Qualen erduldet, die ihr ihr Sohn in seiner Autobiographie andichtet. Sie litt für ihren Sohn, um ihn zu einem besseren Menschen zu formen. Das Bild der leidenden Mutter, die sich aufopfert für den Sohn, ist die *figura figurans* einer *figura figurata*, dem bekennenden und sich erinnernden Ich, welches das erinnerte Ich als einen Mann rekonstruiert, der gegen die Gewohnheiten des Fleisches, der Natur, der Sünde, des Begehrens und sexueller Lust kämpfen muss. Die Mutter stirbt in dem Moment, in dem sie ihre Aufgabe als erfüllt ansieht: Ihr Sohn wird Christ – nun ist es der Mutter erlaubt zu sterben. Augustinus betont immer wieder die prägende Kraft der christlichen Praktiken seiner Mutter im Gegensatz zu seinem leiblichen Vater, den er nur nebenbei erwähnt. Seine eigentliche Genealogie ist offensichtlich: Sein Vater wird der göttliche Vater, seine Mutter wird die christliche Kirche, nachdem die leibliche Mutter ihr Leben ausgehaucht hat.

Die Milch, die ihm später als Nahrung dienen wird, fließt von der sterblichen – dem Schoß der Finsternis, des Nicht-Mehr-Wissens – zur unsterblichen Mutter.⁹⁹

Um sich dieser mütterlichen Genealogie einzureihen, bedarf es des Absterbens des alten männlichen Körpers, der vor allem seine geschlechtliche Reife in den Griff bekommen muss. Immer wieder steht das Begehren des weiblichen Fleisches («Sumpf fleischlicher Begierde») im Vordergrund des Kampfes gegen die männlichen Gewohnheiten («dem Sprudel erwachender Männlichkeit», 56 f.).¹⁰⁰ Gesten der Selbsterniedrigung und der eigenen Schlechtigkeit paaren sich mit der Darstellung der weiblichen Kraft, die die männlichen Kräfte daran hindert, der zu werden, der man immer schon war. In den Bekenntnissen werden zwei weibliche Kräfte gegeneinander ausgespielt: die Mutter, die von den Sünden befreit, die geschlechtsreife Frau, die zur Sünde führt. Während die eine Eva überwindet, wirkt die andere in ihr fort (188 f.). Das erinnernde Ich benötigt beide Strategien, denn die eine errettet ihn, während die andere die Bedingungen dafür stellt, überhaupt erst errettet zu werden. Den Ängsten und Hoffnungen der Mutter steht das sündige Verlangen des Sohnes gegenüber. Je mehr er sündigt, desto mehr leidet sie (114 f.). Sie muss ihren Sohn zweimal gebären: einmal körperlich und einmal geistig. Das Herz der Mutter ist Tempel («templum tuum») und heilige Behausung («sanctae habitationis tuae») – und genau dorthin will er gelangen (62). Das Martyrium der leiblichen Mutter ist damit Medium der Christianisierung des Sohnes. Aus dem mütterlichen Schoß wird die Kirche zum Gehäuse des Übervaters.¹⁰¹

Man kann daher die Bekenntnisse als eine autobiographische Darstellung des Lebens eines Mannes deuten, obwohl die Schrift selbst in weiten Teilen nicht den

99 Aurelius Augustinus: *Confessiones*. Lateinisch-deutsch, übersetzt von Wilhelm Thimme, mit einer Einführung von Norbert Fischer. Düsseldorf. Zürich: Patmos Verlag, 2004. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben. Vgl. hierzu das vierte Buch, in dem das Leben der Menschen als Reich des Todes beschrieben wird, zu dem sich Gott kraft des «jungfräulichen Mutterschoßes» herabgelassen hat, um den Tod zu töten aus der «Überfülle seines Lebens» (ebda., S. 146/147). Denn im Mutterschoße vermählen sich «humana creatura» und das sterbliche Fleisch, das nicht mehr sterblich sein wird («caro mortalis, ne semper mortalis»). Vgl. Allgemein zu einer feministischen Lesart der *Confessiones* siehe Judith Chelius Stark (Hg.): *Feminist Interpretations of Augustine*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 2007.

100 Vgl. die dualistische Metaphorik des Weiblichen als Mutter und als Konstruktion des anderen, das überwunden werden muss, Felecia McDuffie: Augustine's Rhetoric of the Feminine in the *Confessions*: Woman as Mother, Woman as Other. In: Judith Chelius Stark (Hg.): *Feminist Interpretations of Augustine*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 2007, S. 97–118.

101 In diesem Fall müsste die Vater-Sohn-Linie des *homo interior* korrigiert werden, die Peter Sloterdijk anthropologisch-theologisch als «Realpräsenz des Übervaters» definiert hat, denn die mütterliche Genealogie und die Präsenz ihres Leidens ist nicht zu unterschätzen. Will die *imitatio Christi* als Werk am *homo interior* gelingen, bedarf es – zumindest bei Augustinus – des sündigen Fleisches der Frauen und der heilbringenden Tränen des mütterlichen Leidens.

Eigenschaften einer modernen Autobiographie entspricht wie sie später mit Rousseau (und auch Derrida) weitergeführt wird.¹⁰² Man beruft sich auf Augustinus Schrift als den Ursprung einer autobiographischen Darstellung des eigenen Lebens. Doch die säkularisierten Formen entsprechen seiner Rhetorik kaum noch. In weiten Teilen, insbesondere jedoch die letzten drei Bücher, sind theologische Auslegungen der Heiligen Schrift und philosophische Ausführungen über Gedächtnis, Erinnerung und Vorstellungskraft.¹⁰³ Das erinnerte Ich, das Objekt, über das gerichtet wird,¹⁰⁴ nimmt in den letzten Büchern keinen Raum mehr ein. Es ist verschwunden – so als ob das Bekenntnis nur ein Vorwand war, um eigentlich etwas anderes zur Darstellung zu bringen. Denn im Grunde weiß Gott bereits alles. Daher muss vor ihm nichts mehr bekannt werden. Das erinnernde Ich fragt: «cui narro haec?» (60). Es bekennt vor sich selbst und vor der zukünftigen Leserschaft, die in seinen Bekenntnissen angesprochen wird:

neque enim tibi, deus meus, sed apud te narro haec generi meo, generi humano, quantulumcumque ex particula incidere potest in istas meas litteras. et ut quid hoc? ut videlicet ego et quisquis haec legit cogitemus, de quam profundo clamandum sit ad te./«Wem erzähle ich das? Nicht dir, mein Gott, aber im Hinblick zu dir erzähle ich es meinen Mitmenschen, mögen es auch nur wenige sein, die diese meine Schrift zu Gesicht bekommen. Und wozu das? Damit ich selbst und jeder, der dies liest, bedenke, aus welcher Tiefe man rufen muß zu dir.»¹⁰⁵ (60f.)

102 Vgl. Johanna Schumm: *Confessio, Confessiones, Circonfession. Zum literarischen Bekenntnis bei Augustinus und Derrida*. München: Fink 2013.

103 Vgl. Erich Feldmann: Das literarische Genus und das Gesamtkonzept der *Confessiones*. In: Norbert Fischer/Cornelis Mayer (Hg.): *Die Confessiones des Augustinus von Hippo. Einführungen und Interpretationen zu den dreizehn Büchern*. Freiburg im Breisgau: Herder 1998/2004, S. 11–60. – Wie Feldmann vermerkt, setzt die Rezeption des Werks als eines literarischen erst Ende des 19. Jahrhunderts ein. Zuvor wurde sie von Theologen und Historikern als «Quellenschrift» genutzt (ebda., S. 13). Die Frage nach dem Status als literarische Gattung muss demnach auch Probleme lösen können, die den planvollen Aufbau im Einklang mit der Biographie klären. Dazu gehört auch die Frage, warum Augustinus gerade in den letzten Büchern mit einer Exegese der Schöpfungsge-
schichte einsetze (ebda., S. 18).

104 Augustinus spricht von Gott als «conscientiae meae». Die Evidenz des Vor-Augen-Stellens («ante faciem mea») wird dabei als Prüfungsverfahren angegeben (180/181).

105 Vgl. hierzu auch die Ausführungen aus dem zehnten Buch, in denen über die Erinnerung und das Gedächtnis gesprochen wird und damit die Selbstlegitimation und Erklärung des eigenen Schreibens eingeholt werden. Er betont, dass im Grunde der Mund schweigt, während das Herz schreit (424). Der Herr ist dabei zugleich Seelenarzt («medice meus intime») und Richter («tu enim, domine, iudicas», 430). Entscheidend ist auch, dass nicht das vergangene Ich gerichtet wird, sondern das gegenwärtige: «Hic est fructus confessionum mearum, non qualis fuerim sed qualis sim» (428). Das Wissen von einem Selbst wird jedoch nur durch die Kraft Gottes bewirkt. Er ist es, der die Arbeit am «ego interior» bzw. «homo interior» leistet, nicht der Mensch (432). Wenn dem Menschen eine Bildung dieser Innerlichkeit gelingt, dann ist dies der Gnade Gottes zu verdanken, weil er das Subjekt dieser Handlung ist, während der Mensch nur das Werkzeug. Aus

Der zukünftige Mensch, der Leser seiner Schrift, ist sein Dialogpartner und zugleich der, den er selbst zum Glauben erziehen will. Mehr noch: Der christliche Glaube ist die Voraussetzung dafür, dass seine Schrift überhaupt verstanden werden kann.¹⁰⁶ Augustinus verwendet eine Exklusionsstrategie, um seine Rezipienten auszuwählen. Warum sind diese Bekenntnisse so exklusiv? Der Grund ist recht simpel: Das Leben des jungen Mannes als werdender Christ ist ein Gewebe aus unzähligen Zitaten der Bibel.¹⁰⁷ Sein Leben ist ein Intertext, der bereits im Lichte eines Gottes geschrieben und gedeutet worden ist. Nun ist es Aufgabe des erinnernden Ichs, das eigene Leben mit dem vorgeschriebenen Leben in der Bibel in Einklang zu bringen. Die Textauslegung überkreuzt sich: Das eigene gelebte Leben wird mithilfe der Lektüre von Bibelstellen interpretiert und vor diesem Hintergrund selbst zu einem Buch vom und für das Leben, nämlich die zukünftig Lesenden und Gläubigen. Das eigene Selbst verstanden als Synthese zwischen erinnertem und erinnerndem Ich wird zur *ErzählFigur* zwischen Text und Kommentar: So ist die autobiographische Erzählung *Figur des Gewebes aus Zitaten*, während zugleich dieses Zitatenetzwerk die *Figur des Erzählers als interpretierende Instanz* konstruiert.

dieser Argumentation wird auch ersichtlich, warum einige Forscher:innen die Vermischung mehrerer antiker Genres in den *Confessiones* vermuten – wie z. B. der Aretalogie –, in der die Taten einer Gottheit lobpreist werden, und der Protreptik, eines Werbetextes, das sein Publikum von einer bestimmten Lebensweise, einer Religion oder bestimmten Einstellungen überzeugen will. Vgl. Erich Feldmann: *Das literarische Genus*, S. 32 ff.

106 Vgl. Zehntes Buch. Nur wer die Liebe Gottes im Herzen trägt, versteht das Geschriebene des Bekennenden. Sie müssen das Ohr nach Innen in Richtung des Herzens wenden, um die Schrift auf sich bzw. in sich wirken zu lassen (426 f.).

107 Feldmann verweist auf Forschungsarbeiten, die bereits belegt haben, dass die gesamte Planung des Werks auf der Auswahl von Psalmen beruht, die leitmotivisch angeordnet sind. Vgl. Erich Feldmann: *Das literarische Genus*, S. 30 f. Auch die Darstellungen der Mutter beruhen auf intertextuellen Schnittstellen zu antiken Texten, die dem Autor bekannt waren und auf die er in seinen Ausführungen mal direkt und mal indirekt anspielt. Die biographische Darstellung aus einer persönlichen Sicht des Sohnes und seinen Erinnerungen an ihre Erzählung werden stets überblendet von literarischen Vorbildern der Antike, die Mutterbild und Frauenbild geprägt haben. Vgl. Rebecca Moore: *O Mother, Where Art Thou? In Search of Saint Monnica*. In: Judith Chelius Stark (Hg.): *Feminist Interpretations of Augustine*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 2007, S. 147–166. Die Autorin möchte allerdings hinter diesen intertextuellen Fassaden Wege zur historischen Monnica finden im Sinne der «woman-as-worth narratives» (ebda., S. 151). Jenseits der allegorischen, hagiographischen und heroischen Lesarten sucht sie nach der Banalität und Gewöhnlichkeit einer Mutter, die ihren Sohn geliebt hat (ebda., S. 151). Dabei kommt sie zu folgendem Schluss: «Unlike her contemporary women-of-worth, Monnica does not found a monastery or convent. She is not wealthy, and although she is wise, it is not with the wisdom of the philosophers. She cares for her husband and loves her children. She weeps, unlike her female counterparts. In sum, Monnica remains female, for better or worse, throughout Augustine's accounts» (ebda., S. 161).

3.3.1 Reformation des Deformierten in den *Confessiones*

In der folgenden Argumentation möchte ich mich mit den verschiedenen Verwendungsweisen von Begriffen auseinandersetzen, die um bildliche Darstellungsweisen kreisen. Auch bei Augustinus stellt sich das Problem der Vereinbarung von Körperlichkeit und Bildlichkeit. Wie habe man sich Gott vorzustellen? Augustinus erörtert physische und metaphysische Probleme der Ausdehnung des Raums, der Position von Körpern und Masse. Auch in der Bibel sind phantastische Bilder, Chimären und andere körperlich-bildliche Darstellungsweisen belegt. Doch Gott kann keins von ihnen sein, auch wenn wir nach seinem Bilde geschaffen sind. Der Mensch ist nur ein «kümmerlicher Abriss» (100). Was Augustinus also zu überwinden sucht, ist die Idee einer visuellen Präsenz des Göttlichen bzw. ihrer sichtbaren Darstellbarkeit. Das Denken des frühen, nicht-gläubigen Ichs ist noch zu stark an das bildhaft-materielle geknüpft. Selbst die Vorstellung einer stofflichen Substanz im Sinne einer Lichtmasse, stellt ihn nicht zufrieden. Die Analogie des Begrenzten (Mensch) und Unbegrenzten (Gott) geht nicht auf. Mit *imago* wird die Ebenbildlichkeit beschrieben, doch die menschlich begrenzte Gestalt ist «membrorum humanorum figura» (218) oder «figura humani corporis terminatum» (244). Der Mensch ist die aus der elenden Materie der Erde geborene Figur («humum nostram miseratas miseros», 250). Der Status des Elenden steigert sich auch im Selbstbildnis zum «Sklaven der Lust» («libidinis servus eram»), zu einer Krankheit, von der man genesen muss (254).

Es gibt jedoch auch Fälle, in denen «figura corporis humani» mit «forma humani corporis» beschrieben wird (260). Die Satzstellung des Genitivs ist hier entscheidend: In dem ersten Fall bezieht sich *figura* auf den *Körper* des Menschen, im zweiten Fall bezieht sich *forma* auf den *menschlichen* Körper, d. h. *forma* ist eine Eigenschaft, die den Menschen näher definiert, *figura* hingegen eine Eigenschaft, die alle körperlichen Dinge gemeinsam haben. Doch nur aus den «formas» kann die innere Vorstellungskraft «imagines» bilden: «qua illas ipsas imagines formabam» (262). Gott ist zwar unkörperlich, dennoch ist seine Gegenwart stofflicher Art im Sinne eines Lichts, das alle Dinge durchdringt wie eine Naturkraft. Gott *penetriert* regelrecht die Materie («penetrabile ad capiendam praesentiam tuam», ebda.) und stimuliert damit auch den menschlichen Körper, damit der Mensch seinen Blick von den äußeren Bildern ab und nach innen – auf sich selbst – wendet (282). Der Impuls zur Wandlungsfähigkeit («stimuli internis agitas me») ist die Bedingung der Möglichkeit, die vom Bösen missgestaltete Form des Menschen durch die innere Schau («per interiorem aspectus») zu reformieren («reformare deformia mea», 284).

Im Vergleich mit unterschiedlichen Textstellen, in denen mal «idola», «varia simulacra» oder «in similitudinem imaginis» verwendet werden, zeigt sich eine

hierarchische Abstufung der Bild-Begriffe: «imago» ist als inneres Vorstellungsbild und als Bezug zu Gott die höchste bildliche Stufe, danach kommen «figura», «forma» und «effigie» an zweiter Stelle, wobei «effigie» in den Konfessionen nur einmal erwähnt wird und zwar in Bezug auf das eigene Selbstbildnis des erinnerten Ichs, das noch gebildet werden muss («unde postea formarer», 34). *Figura* bezeichnet die allgemeine Gestalt von Körpern, die nicht näher bestimmt sind, *forma* bezieht sich auf eine bereits präzisiertere bestimmte Gattung von Körpern und *effigie* impliziert einen kunsthandwerklichen Bildungsprozess.¹⁰⁸ «Simulacra» und «idola» befinden sich auf den untersten Stufen zusammen mit den «phantasmata» (300). Sie sind von den «imagines» und «effigie» weiter abgeleitete Bilder, die nicht mehr Abbilder von Dingen darstellen, sondern Bilder von Abbildern. Sie entfernen sich also noch weiter von denen durch Gott autorisierten Abbildrelationen.

Das erinnernde Ich konstruiert den Werdegang des erinnerten Ichs zum «interiorem hominem» (310), der inneren Ganzheit eines Menschen dessen Symbol Jesus Christus ist, Leib und Seele vereint, aber ohne Geist («sine mente animum»), denn der Geist ist ja dem Vater vorbehalten, nicht dem Sohn (306). Die außergewöhnliche Position von Jesus ist dadurch gegeben, dass er an einer höheren Form der Weisheit partizipiert («perfectiore participatione sapientiae»), aber sein Fleisch und seine Seele nicht «persona veritatis» sind (ebda.). Zu dieser Problematik der Dreieinigkeit und ihrer bildlichen Darstellung kommen wir weiter unten noch zu sprechen. Der alte Mensch muss also geschlachtet und geopfert werden, damit die «renovatio mea» vollkommen ist (382). Die «renovatio» im Sinne einer ewig dauernden Innerlichkeit («internum aeternum») fällt mit dem Tod der Mutter zusammen. Die Mutter stirbt, der Sohn lebt.¹⁰⁹

108 Augustinus verweist mehrmals auf die Bildung von Tönen, die eine Melodie bilden. Der geformte Ton geht zwar zeitlich dem Gesang voraus, ist jedoch nicht die bewirkende Ursache. Ton und Gesang entstehen gleichzeitig durch die Aktivität des Atmens (ebda., S. 648). Die Verben *efficere* und *effingere* stehen dabei in enger Verbindung zu *effigie*. Zwar wird *effigie* öfters mit *effingere* – also nachahmen, abbilden, herstellen – zusammengebracht, allerdings trifft dieselbe Semantik auch auf *efficere* im Sinne von wirken, bewirken und erschaffen zu. «Efficit» wird sehr oft verwendet, um eine hervorbringende Ursache zu bezeichnen, die einen sichtbaren Bezug zu einer ganz bestimmten Wirkung erkennen lässt (458). Das Wort tritt daher in Syntagmen zusammen mit «fingimus» und «fabricatur» auf, wenn insbesondere die Tätigkeit Gottes in Bezug auf die Materie beschrieben wird (670).

109 Vgl. hierzu Kapitel 9. Es erfolgt eine kurze Biographie der Mutter, nicht jedoch wie sie sich selbst erschaffen und erzogen, sondern wie Gott sie gemacht und geformt hat (392). Rekonstruiert aus den Erzählungen der Mutter formt Augustinus ihr Bild und das ihres treulosen Mannes nach. Diese ausharrende und betende Frau war die beste Schülerin Gottes («magistro intimo in schola pectoris», 400). Schließlich stirbt die Mutter nach einem letzten philosophischen Gespräch

Die Textstellen aus dem folgenden zehnten Buch zählen zu den meist zitiertesten, die zur Theorie der Erinnerung und des Gedächtnisses formuliert wurden. Augustinus wechselt das Genre: Das autobiographische Bekenntnis wird durch philosophische Ausführungen ersetzt. Nun geht es um die Psychologie der Bilder und die subjektiven Sinneseindrücke. Im bewussten Erinnern ordnen sich die wahrgenommenen, invertierten Dinge («rebus sensis invectarum») kraft der Hand des Geistes, die etwas ablegt oder hervorzieht. Der Modus des erinnernden Ordners ist das Erzählen, denn beim Erzählen wird nach Wunsch und freiem Belieben erinnert («recordar prout libet», 440). Im Gedächtnispalast durchschreitet man den eigenen inneren Raum: Der Geist lenkt, führt, ordnet, zieht hervor, legt zurück. Diese vorgestellten Dinge und die Dinge der Außenwelt sind durch eine Ähnlichkeitsrelation miteinander verbunden. Daher werden sie als «sensu corporis impressum» bezeichnet: sinnlich erfahrbare Eindrücke oder Abdrücke, die das Gedächtnis aufgenommen hat. Die Größe der Hallen und der Höhlen («cavis», 466) dieses Ortes, die viele Verstecke und Winkel aufweisen, wo Dinge hinterlegt sind, die nicht den Sinnen entstammen, erschweren die Begegnung mit sich selbst («nec ego ipse capio totum, quod sum», 442) als auch die Tätigkeit des Denkens, die dadurch definiert wird, dass sie das Zerstreute sammelt und all diejenigen geistigen Dinge zusammenbringt, von denen es keine Abbilder gibt wie z. B. Gegenstände der Wissenschaft («id est velut ex quadam dispersione conligenda, unde dictum est cogitare», 448). Das Denken verfährt, wie eine Künstlerhand die Linien zeichnet, doch sie entsprechen nicht denjenigen, die man mit den Augen gesehen hat, sie sind auch keine Abbilder, denn sie gehören nur dem, der sie zeichnet: «novit eas quisquis sine ulla cogitatione qualiscumque corporis intus agnovit eas» (450).

Im Gegensatz zu den Linien des Denkens, rufen die «imagines» eine Präsenz von Dingen hervor, die körperlich nicht anwesend sind. Sie sind bedingt durch eine Kraft, die abwesende Dinge vergegenwärtigt («ipsa mihi reminiscenti praesto est», 456), wobei «reminiscenti» das bewusste Erinnern meint, während «memini» das Bewahren und Abspeichern des Wahrgenommenen (450). Auch muss es eine

mit dem Sohn und schließt ihr Leben mit den Worten: «Quid hic facio?» (406). Der Sohn gedenkt seinen fleischlichen Eltern in seinen Gebeten. Doch die alte Genealogie wird mit dem Tod der Mutter besiegelt. Der Fokus liegt nun vollständig auf der Konstruktion einer neuen Genealogie: der katholischen Kirche (418). Vgl. hierzu auch Dieter Hattrup: *Confessiones 9: Die Mystik von Cassiciacum und Ostia*. In: Norbert Fischer/Cornelius Mayer (Hg.): *Die Confessiones des Augustinus von Hippo. Einführung und Interpretationen zu den dreizehn Büchern*. Freiburg, Basel, Wien: Herder 2004, S. 389–444, hier S. 423. – Wie Hattrup darstellt, zeigt gerade die Erzählung über die mystische Begleitung durch die Mutter bis zu ihrem Tod, der erst nach der Taufe des Sohnes eintritt, den Weg zum göttlichen Willen, den man als ein «Berühren der ewigen Weisheit» verstehen muss, nicht jedoch als eine tatsächlich seinshafte «unio mystica». Die Mutter wird als ein «Sakrament dieses Willens», nicht jedoch als Wille selbst aufgefasst (ebda., S. 439).

Erinnerung des Erinnerns geben, denn nur so kann das Wahre vom Falschen geschieden werden, weil es immer wieder durch Vergleich und Wiederholung geprüft wird (ebda.). Das Gedächtnis ist ein Magen. Obwohl es rein geistig ist, kann es körperliche Effekte ohne eine Verbindung zu einer gegenwärtigen Gemütsbewegung besitzen. Der Geist kaut («ruminando») auf eine ganz eigene Art und Weise («animus per experientiam passionem suarum»), sodass die verdauten Dinge ihren Geschmack verlieren (454). Selbst noch das Vergessen ist kein wirkliches Vergessen, denn wenn man etwas vergisst, muss man sich zumindest auch an das Vergessen erinnern. Das Vergessen ist demnach ein Paradoxon des Erinnerns, denn ohne die Erinnerung daran, dass man vergessen hat, gibt es auch kein Vergessen. Oft sind vergessene Dinge ein Produkt des sich selbst durchmessenden Geistes (458), der auf der Suche nach Gott ist: Gott finden kann man nur, wenn Gott vergessen oder verloren worden ist. Die Tiefe des Göttlichen bemisst sich demnach nach der Kraft des Gedächtnisses (460). Der Eintritt in den Gedächtnispalast, der Abstieg in seine Höhlen ist zugleich der Aufstieg zu Gott, denn dort begegnet der Geist seinen fleischlichen Gewohnheiten, seiner Lust, dem gegenwärtigen Kampf gegen die natürlichen Bedürfnisse. Das Erinnern und Durcharbeiten gegen das gewohnte und gewöhnliche Selbst wird dabei nur durch das Erbarmen des Herrn ermöglicht: Stets ist Erinnern auch Beten (494). Alle Macht der Erinnerung und Erforschung des «mihi» ist bedingt durch das göttliche Licht, das nicht nur alle materiellen Dinge durchdringt, sondern auch den inneren Palast des Menschen, alle Wohnungen, alle Zimmer. Nicht das eigene Ich bewirkt diese Tätigkeit, sondern das göttliche Licht, das in diesem Ich interveniert (520). Der Mensch ist dessen nicht fähig, weil er zu elendig ist und der gemeinen Gewohnheit unterliegt. Daher bilden auch Verlust und Vergessen die Bedingung für die Suche nach Gott, der den Menschen von der Lüge zur Wahrheit kraft der vermittelnden Instanz des fleischgewordenen Wortes führt (524).

Ganz anders als *imagines* werden verwandte Begriffe wie *species* verwendet. Im elften Buch, in dem die Erschaffung der Welt aus dem Alten Testament und die Bildung von Geschöpfen kommentiert wird, greift Augustinus auf *speciem* zurück und stellt diesen Begriff in ein Syntagma mit *corpore*, *forma* und *materia*: Aus der formlosen Materie («informem materiam formes») werden Kreaturen geformt, die vorher noch keine Farbe und keine Gestalt («non figura»), keinen Körper und keinen Geist gehabt haben (536). *Figura* ist also nur ein Akzidenz der Materie. Sie muss erst geformt werden, um ein vollständiges Geschöpf darzustellen, das man von anderen unterscheiden und daher auch erkennen kann. Der Begriff «speciem» hingegen dominiert in den Ausführungen, wenn konkrete Geschöpfe der Erde beschrieben werden (594, 600). Das Verb *specere* im Sinne von *erschauen* verweist dabei auf den Standpunkt des Beobachters, der zwischen sich selbst als betrachtender Entität und dem, was betrachtet wird, eine Verbindung

setzt: *Speciem* ist das, was sich einem Beobachter oder Betrachtenden visuell darbietet. Augustinus formuliert noch direkter: «ubi enim nulla species, nullus ordo» (602), d. h. dort, wo es keine Gestalten im Sinne von visuell wahrnehmbaren Dingen gibt, da herrscht auch keine Ordnung. *Gestalt/specie* ist sichtbare Ordnung, die an Wechsel und Bewegung gebunden ist und nur durch diese ständige Verwandlung *Gestalten/species* in Erscheinung treten kann (608).

Im dreizehnten Buch schließlich kehrt *figura* unter der Bezeichnung für die figürliche und allegorische Rede wieder (710). *Figurata* sind Allegorien («allegoria figurari»), die einer bestimmten Interpretation bedürfen (714). Doch erst zum Schluss der *Bekenntnisse* wird die figurierte Sprache als eine rein göttliche ausgewiesen. *Figurationem* meint nicht nur den allegorischen Sinn, sondern Bilder, die von Gott empfangen worden sind. Die Schrift ist Gott, weil sie in seiner Sprache verfasst worden ist: Die dort gebrauchte figurierte Rede ist eine göttliche Sprache, keine menschliche. *Figurata* bezeichnet die Schöpfung als ein durch sprachliche Zeichen figuriertes Werk, dessen Autor Gott ist – die *figura figurans*. Man könnte die Schöpfung und ihre Geschöpfe – in Anlehnung an das scholastische Begriffsdoppel der *natura naturans* und *natura naturata* – auch als *figura figurata* bezeichnen. Bei Augustinus gibt es jedoch eine wichtige hermeneutische Maxime zwischen dem figurierenden Gott/Autor und dem figurierten Menschen/Leser: Der Glaube ist Voraussetzung des Verstehens und leitet sich nicht vom Verstehen ab. Nur wer glaubt, kann die figurierte Sprache Gottes deuten.

In den nachfolgenden Schriften der Kirchväter wird es Thomas von Aquin sein, der die Metaphern aus der heiligen Wissenschaft verbannen wird. Da Metaphern der niedrigsten Form des Wissens, der Poetik, angehören, werden auch Vergleiche und andere Repräsentationsarten aus der Vermittlung der Heiligen Schrift ausgeschlossen.¹¹⁰ Dennoch kann die Heilige Schrift auf das Archiv von Bildern und Figuren, die sich auf niedrige Kreaturen beziehen, nicht verzichten. Mit Verweis auf unterschiedliche Quellenbelege hebt er hervor, dass die geistigen und göttlichen Dinge als körperlich-kreatürliche erscheinen müssen («divina et spiritualia sub similitudine corporalium tradere»)¹¹¹ Sie sind verhüllte und hei-

¹¹⁰ Vgl. Thomas von Aquin: *Summa Theologiae*. Die katholische Wahrheit oder die theologische Summa des Thomas von Aquin deutsch wiedergegeben durch Ceslaus Maria Schneider in 12 Bänden. Regensburg: Verlagsanstalt von G.J. Manz 1886–1892. Hier Prima Pars, Quaestio 1, 9. Artikel. Online abrufbar in der Bibliothek der Kirchenväter unter: <https://bkv.unifr.ch/de/works/sth/versions/summe-der-theologie/divisions/2> (zuletzt abgerufen und überprüft am 12.11.2022).

¹¹¹ Hier zitiert nach der lateinischen Ausgabe vgl. Thomas von Aquin: *Summa Theologica. Volumen Primum*, Editio Altera Romana. Rom: Ex Typographia Forzani ET S. 1894, S. 24. Das Digitalisat ist abrufbar unter: <https://archive.org/details/summatheologicae0001thom/mode/2up> (zuletzt abgerufen und überprüft am 12.11.2022).

lige Figuren («*velaminum circumvelatum*»), weil sie das Göttliche in der Form des Menschlich-Sinnlichen in Erscheinung treten lassen, um das Komplexen und für den Menschen Unverständlichen einfacher vortragen zu können. Die «*occultatio figurarum*» sind Figuren des Weltlichen und Sinnlichen, die zu verstehen geben, indem sie verhüllen.¹¹² Diese figurale Verhüllung besitzt eine zweifache Funktion: Zum einen verführen sie nicht dazu, die Erhabenheit der Kreatur mit der Erhabenheit Gottes gleichzusetzen, daher werden sie auch aus der niederen Sphäre genommen; andererseits hindert es die Unwürdigen daran, sich anzumaßen, das Göttliche zu erkennen. Erst unter dem neuen Gesetz der Schrift initiiert durch Christus wird der «*sensus spiritualis*» inauguriert, um die Zeichen und Figuren als das zu lesen und zu verstehen, was uns als moralische Pflicht für die Zukunft aufgegeben bleibt. Die «*figura futurae gloriae*» ist das neue Gesetz, das durch den Menschen erfüllt sein wird («*quae nos agere debemus, est sensus moralis*»).¹¹³ Obwohl der historisch-literale Sinn erhalten bleibt, soll das Verstehen nicht auf die Figuren selbst gerichtet sein, sondern auf das durch die Figur ausgedrückte («*nec est litteralis sensus ipsa figura, sed id quod est figuratum*»).¹¹⁴

3.3.2 Lesarten des Bildlichen in *De Trinitate*

Um die Zusammenhänge zwischen den unterschiedlichen Begriffen wie *figura*, *persona*, *forma*, *imagines* und *specie* nachvollziehen zu können, wenden wir uns kurz einer anderen zentralen Schrift des Kirchenvaters zu: In *De trinitate* verhandelt Augustinus kraft seines Glaubens, das sein Wissen und Verstehen autorisiert, die Dreifaltigkeit von Vater, Sohn und Geist.¹¹⁵ Anhand von ausgewählten Bibelstellen, die synoptisch gegeneinander gelesen, verglichen und interpretiert werden (u. a. auch mit Referenz auf übersetzungstechnische Probleme zwischen dem Griechischen

112 Ebda.

113 Ebda., S. 25.

114 Ebda., S. 26.

115 Die deutsche Übersetzung findet sich in der digitalisierten Bibliothek der Kirchenväter. Das Digitalisat folgt der Ausgabe Augustinus von Hippo: *De Trinitate. Fünfzehn Bücher über die Dreieinigkeit*, aus dem Lateinischen übersetzt und mit einer Einleitung versehen von Michael Schmaus, Bd. 11–12. Kempten, München: Jos. Kösel & F. Pustet 1935. Die lateinische Ausgabe folgt der vollständig gedruckten, unkritischen Gesamtausgabe von J.P. Mignes in den Bänden 32–47 seiner *Patrologia latina. Aurelii Augustini Hipponensis Episcopi: De trinitate, Libri quindecim*. In: Jacques-Paul Mignes (Hg.): *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*, Bd. 42. Paris: Parisiis Migne 1865, S. 819–1098. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben. Es wird aus der lateinischen Ausgabe zitiert. Bei längeren Zitaten wird die deutsche Übersetzung mit der jeweiligen Seitenzahl angegeben.

und Lateinischen) stellt er Interpretationsketten vor, die erneut zwischen Zitat und Kommentar changieren. Darüber hinaus betont Augustinus die Auslegungsvielfalt und das Ungenügen nicht jeden seiner Leser:innen überzeugen zu können. Daher fordert er sie dazu auf, sich selbst zu prüfen und ggf. andere Schriften mit seinen zu vergleichen, um sich ein eigenes Verständnis der Dreifaltigkeit zu erarbeiten. Die göttliche Gnade führt zum richtigen Verständnis.

Da der Begriff *persona* in der Forschung bereits ausführlich nach linguistischem Maßstab aufgearbeitet und seine philosophiegeschichtliche Bedeutung diskutiert worden ist,¹¹⁶ werde ich mich in meinen Analysen vor allem auf die semantischen Differenzen zwischen *figura*, *specie* und *effigie* konzentrieren. Dennoch sollen kurz die zentralen Verweise auf *persona* gelenkt werden. Augustinus stellt sich die Frage, wie in einer Substanz drei Substanzen erhalten sein könne. Dieses theo-onotologische Problem charakterisiert er vor allem auch als sprachliches Problem. Seine Belege aus dem alltäglichen Sprachgebrauch verweisen allesamt darauf, dass wir nicht drei Gattungen in einer Gattung vereinigen können. Der Begriff *persona* im Sinne von «in trinitatem personam» wird eingeführt, um auszudrücken, dass es sich um eine relationale Verbindung zwischen drei Entitäten handelt, die nicht miteinander verschmelzen, sondern getrennt voneinander, aber vereint durch den Geist koexistieren (945). Der menschliche Verstand legt den Fokus auf die körperlichen Bilder des Scheins und kann daher diese personale Trinität nicht fassen. Nur durch den Begriff *persona* ist der Mensch in der Lage, diese Relationalität auszudrücken. Augustinus verwendet das Beispiel der Goldstatue: Das Personensein ist der aus Gold gegossenen Statue ähnlich. Die Person ist eben keine «essentia» wie das Gold-Sein. Zwei Seinsweisen koexistieren nebeneinander, ohne die jeweils andere zu ersetzen, auch wenn sich eine von ihnen verändert.¹¹⁷ Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass jede Person für sich

116 Vgl. hierzu die einschlägige Studie von Hubertus Drobner: *Person-Exegese und Christologie bei Augustinus: Zur Herkunft der Formel Una Persona*. Leiden: Brill 1986. Zum philosophiehistorischen Kontext des Begriffs vgl. Theo Kobusch: *Die Entdeckung der Person. Metaphysik der Freiheit und modernes Menschenbild*. Darmstadt: WBG 1997. Vgl. hierzu auch die Studie von Dieter Teichert: *Personen und Identitäten*. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2000. Auch in philosophischen Anthologien finden sich fließende Übergänge zwischen «metaphysikkritischen» und «metaphysikresistenten» Denkbewegungen, die bis in die modernen Anthropologien hineinreichen, vgl. Martin Brassler: Einleitung. In: ders. (Hg.): *Person. Philosophische Texte von der Antike bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Reclam 1999, S. 23.

117 Zu den Theophanien des Alten Testaments und ihrer Auslegung bei Augustinus merkt Drobner an, dass der Begriff der *persona* im christologischen Sinn eher wenig gebraucht wird. Wenn er ihn jedoch gebraucht, bezieht er sich auf eine der Personen der Trinität oder aber auf die Trinität als Ganze. Vgl. Drobner: *Person-Exegese und Christologie bei Augustinus*, S. 137. Ein Übergang vom rein exegetischen zum dogmatischen Begriff kündigt sich zwar an, ist aber noch nicht

nicht wiederum aus dem Wesen der Dreieinigkeit bestehen kann, denn die Dreieinigkeit ist die *Relationalität* dieses *Personen-Seins*, in der innerhalb des Personen-Seins nicht wieder relationale Gefüge im Sinne einer Dreieinigkeit bestehen können: «in illa vero essentia Trinitatis nullo modo alia quaelibet persona ex eadem essentia potest existere» (945) / «In jenem Wesen der Dreieinigkeit hingegen kann in keiner Weise irgendeine weitere Person aus demselben Wesen in selbständigem Dasein bestehen» (257).

Auch wenn *persona* als der theologisch und philosophisch zentralere Begriff in *De trinitate* gelten kann, sind die anderen Begriffe nicht weniger komplex. In folgender Übersicht können die wichtigsten Unterschiede in dem Gebrauch des Wortes *figura* markiert werden:

i. «figuraret»: «De rebus autem quae omnino non sunt non traxit aliqua vocabula quibus vel figuraret locutiones vel sirparet aenigmata.» (820 f.), hier ist die Kodierung von Dingen in Rätsel gemeint, weil es für diese Ereignisse keine Worte in der menschlichen Sprache gibt; ähnliche Verwendungsweise «figurata significatione» (855): in der Bedeutung von verschlüsselter Rede, z. B. in Bezug zur Stimme Gottes im Garten Eden

ii. «transfiguravit» in: «exspectamus dominum Iesum Christum, qui transfiguravit corpus humilitatis nostrae conforme ut fiat corpori gloriae suae» (830), gemeint ist die Transfiguration des Leibes von Jesus Christus in Anpassung («conforme») des menschlichen Leibes

iii. «praefiguraret» in: «Huius gaudii similitudinem praesignabat Maria sedens ad pedes domini et intenta in verbum eius, quieta scilicet ab omni actione et intenta in veritatem secundum quendam modum cuius capax est ista vita, quo tamen praefiguraret illud quod futurum est in aeternum» (834), gemeint ist in dieser Stelle die Deutung eines biblischen Gleichnisses, dessen Bedeutung erst in der Zukunft verheißen wird; verwandte Textstellen lassen sich auch im zweiten Buch, Kapitel 17, Abschnitt 31 (865) finden; auch im vierten Buch werden unterschiedli-

konkret vollzogen. Ein wichtiger Unterschied wird jedoch gemacht: Gott und Kreatur teilen nicht dieselbe Substanz. Dennoch bedarf es einer bestimmten Erscheinungsweise, damit das Göttliche in der Kreatur wahrnehmbar wird. Damit tritt die Zeichenhaftigkeit dieser Gestalten in den Vordergrund. Der Gebrauch der Worte wie *vox* oder *demonstrationes* verweist auf eine Personen-Exegese und damit auf ein Subjekt als Träger bzw. Quelle von Stimme und Tat (ebda., S. 138). Gleichzeitig verweist der Kontext, in denen *persona* verwendet wird, auch auf eine metaphysische Bedeutungsebene, denn es bezeichnet nicht mehr nur ein Subjekt, sondern weist zugleich auf eine dahinterstehende Realität hin im Sinne der Doppelbedeutung von «äußerer Form» und «innerer Wirklichkeit» (ebda., 139).

che Präfigurationen der Bibel gedeutet, in der Vorankündigung von Engeln oder aber durch Handlungen von Moses, die Jesus am Kreuz ankündigen; Erscheinungen des Alten Testaments werden als zukünftige Fleischwerdung des göttlichen Wortes gedeutet («*quae hoc futurum praefigurent*», 910).

iv. «*Transfigurare*» oder «*figurata*»: das Figurierte dient als Demonstration, um etwas sichtbar zu machen, das sich der Sichtbarkeit entzieht («*sive assummentibus ex creatura quod ipsi non essent ubi deus figurate demonstraretur hominibus*», 836); die figurierte Rede ist – wie bereits weiter oben hergeleitet worden ist – die Sprache Gottes noch vor der Intervention des Sohnes, d. h. es ist die Sprache der Propheten und Menschen des Alten Testaments

v. «*figura*» als Substantiv für die Bezeichnung von Akzidentien der Materie tritt erstmalig im sechsten Buch auf: «*Et in unoquoque corpore aliud est magnitudo, aliud color, aliud figura. Potest enim et deminuta magnitudine manere idem color et eadem figura, et colore mutato manere eadem figura et eadem magnitudo, et figura eadem non manente tam magnum esse et eodem modo coloratum, et quaecumque alia simul dicuntur de corpore possunt et simul et plura sine ceteris commutari. Ac per hoc multiplex esse conuincitur natura corporis, simplex autem nullo modo*» (928). Die vielfältige Wandelbarkeit der Materie weist «*figuras*» auf; Augustinus spricht hier ontologisch über das Verhältnis der Körper an sich und nicht so sehr von den erkannten oder wahrgenommenen Erscheinungsweisen

vi. «*figura*» in Bezug auf die Leiblichkeit Jesu Christi in Analogie zum Malen von Linien: «*Et cum in tanta hominum multitudine quibus illae litterae notae sunt alius aliter lineamenta figuramque illorum corporum cogitet, quis propinquius et similis cogitet utique incertum est.*» (951); doch die unzähligen Variationen der Gestaltungsmöglichkeiten verweisen auf nur *eine* Gestalt, die sich nicht wandelt: «*Nam et ipsius facies dominicae carnis innumerabilium cogitationum diversitate variatur et fingitur, quae tamen una erat quaecumque erat.*» (951); dass wir eine solche Erscheinung als eine genuin menschliche erkennen, ist der menschlichen Natur eingeprägt («*habemus enim quasi regulariter infixam naturae humanae notitiam secundum quam quidquid tale aspicimus statim hominem esse cognoscimus vel hominis formam*», 952)

Eines wird in dieser Konstellation deutlich: *Figura* ist das Gegenteil von *essentia* und *persona*. Mit *imagines* hingegen geht der Begriff viele syntagmatische Verbindungen ein: Die Vorstellung von inneren Bildern in Abwesenheit eines Dinges oder Körpers, nach denen wir urteilen und an die wir uns kraft unseres Gedächtnis erinnern können, ist von einer anderen Qualität, als diejenigen Bilder, die wir mit unse-

rer Seele den gesehenen Körpern gemäß formen.¹¹⁸ Ebenso können Dinge der Kunst mit einer einfacheren Auffassungsgabe betrachtet werden als der rein geistigen («aliter autem rationes artemque ineffabiliter pulchram talium figurarum super aciem mentis simplici intellegentia capientes», 967). Bilder («imagines»), die von rein geistiger Natur sind und keine Beziehung zu wahrgenommenen Dingen haben, sind hingegen «ficta phantasmata».¹¹⁹ *Forma* und *figura* werden in Bezug auf die innere Bildlichkeit als Vermögen der Seele, abwesende Körper durch Ähnlichkeitsrelation herzustellen, synonym verwendet («formae animo figuratae», 974). Die in der Seele gestalteten Formen lassen sich immer wieder auf bereits bekannte Formen zurückführen, denn sonst kann man keine Objekte des Begehrens oder der Begierde erschaffen. Raserei und Wahnsinn («furentibus aut in aliqua extasi») können Folgen einer zu intensiven Tätigkeit dieses bildlichen Vorstellungsvermögens sein, sobald die Bilder eine ähnliche Kraft entwickelten wie die leiblich gesehenen und aktuell wahrgenommenen Körper und dadurch die Urteilsfähigkeit («iudicium discernendi») des Geistes behindern (978). Dass immer wieder «figurarum», «figurante» und ähnliche Wortformen bei dem Bildungsprozess von «imagines» auftau-

118 «Itaque de istis secundum illam iudicamus, et illam cernimus rationalis mentis intuitu. Ista vero aut praesentia sensu corporis tangimus aut imagines absentium fixas in memoria recordamur aut ex earum similitudine talia fingimus qualia nos ipsi si vellemus atque possemus etiam opere moliremur, aliter figurantes animo imagines corporum aut per corpus corpora videntes, aliter autem rationes artemque ineffabiliter pulchram talium figurarum super aciem mentis simplici intellegentia capientes» (967). – «Diese Einzeldinge aber berühren wir, wenn sie gegenwärtig sind, mit dem Leibessinn; wenn sie abwesend sind, erinnern wir uns ihrer Bilder, die im Gedächtnis haften, oder wir bilden ihnen ähnliche Vorstellungen, die wir, wenn wir wollten und könnten, auch selbst im Werke ausführen würden. Etwas anderes jedoch ist es, wenn wir in unserer Seele die Bilder von Körpern formen oder durch den Leib Körper sehen, etwas anderes, wenn wir die Urgründe und die unaussprechlich schöne Kunst solcher Formen, die jenseits der Sehkraft unseres Geistes liegt, mit einfacher geistiger Schau fassen» (57).

119 Wie Thomas Leinkauf in seinem Aufsatz zur Theorie des Geistes bei Augustinus festgehalten hat, sind Phantasiegebilde (*fictio*) stets eine Kombination aus Sinnesdaten und Erinnerungsbildern der *memoria*, denen ein nicht-sinnliches Erfassen durch die rein intelligible Kraft des Geistes entgegengestellt wird. Vorstellungsbilder im Sinne der *imagines*, *phantasiae* und *phantasmata* – Leinkauf setzt diese gleich – sind immer mit Attributen der Dunkelheit verknüpft, während das rein geistige Datum verstanden als Grund/Ursache (rationes) mit «fiktional manipulierbaren Sinnesdaten» mittels der Ähnlichkeit operiert. Vgl. Thomas Leinkauf: Das Verhältnis von Sinnesdatum, Vorstellungsbild und Begriff in der Geisttheorie des Augustinus (De trinitate X-XIV). In: Gyburg Radke-Uhrmann/Arbogast Schmitt (Hg.): *Anschaulichkeit in Kunst und Literatur*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter 2011, S. 233–262, hier S. 242. Ich würde allerdings «imagines» und «phantasmata» nicht unbedingt gleichsetzen, sondern als verschiedene Stufen der Bildlichkeit in Bezug auf die Sinnesdaten interpretieren. Ähnlich wie bei Tertullian gibt es auch bei Augustinus eine Hierarchie der Bilder. Weiter unten werde ich auf diese Differenzierungen eingehen.

chen, obwohl genauso gut «formare» hätte gebraucht werden können, lässt erneut darauf schließen, dass beide Begriffe nicht ausschließlich synonym zu gelten haben.

Eine weitere Textstelle verdeutlicht den Unterschied. So argumentiert Augustinus, dass es bei der Wahrnehmung des Körperlichen immer darum geht, die unwandelbaren Wesensgründe wie Ausdehnung und Gestalt der Dinge zu erkennen und sie danach zu beurteilen: «Iudicamus autem de corporalibus ex ratione dimensionum atque figurarum quam incommutabiliter manere mens nouit» (999). *Figura* gehört damit zu den unwandelbaren physikalischen Größen der Körperwelt der *natura naturata*, wodurch deutlich wird, dass selbst die prädikative oder adjektivische Bedeutung von *figura* stets diesen Bezug mitführt. Was im Gedächtnis als Form figuriert wird, hat feste Grenzen, eine Kontur, die sich nicht ändert, ansonsten könnte man die Dinge, deren Bilder im Geiste nun geschaut werden, nicht voneinander unterscheiden. Würde sich ihre *figura* im Geiste stets verformen und ändern, wäre keine Erkenntnis auf Grundlage des Wiedererkennens mehr möglich. *Figura* wird darüber hinaus im Kontext der mystischen Deutung («figurasse mysterium» oder «ideo figurate ad mystice») verwendet, insbesondere dann, wenn es um die spezifische Auslegung des paulinischen Sprachgebrauchs geht (1004). Augustinus kommentiert die rhetorischen Gewohnheiten des Paulus und versucht, die Allegorien aufzuschlüsseln. *Figura* wird daher im rhetorischen Kontext mit Allegorie gleichgesetzt, aber als *enigma*, also ein sehr hermetisches und dunkles Rätsel, gleichsam ein Geheimnis, das nach einer exklusiven Auslegungsart verlangt (1057 ff.). Auch im Reich der Tropen könnte man daher sagen, dass die Allegorie im biblischen Kontext eine relativ stabile sprachliche Größe ist, die durch Auslegung und Kommentar nicht verformt werden kann.

Forma gilt neben *persona* als der prominenteste, weil am häufigsten verwendete Begriff. In den fast dreiundneunzig Textstellen, in denen er auftaucht, bezeichnet er vor allem den Unterschied zwischen «forma dei» – der Gestalt Gottes – und «forma servi» – der dienenden Gestalt des Menschen. Jesus Christus dient als Vermittler: «in forma servi mediator dei et hominum homo Christus Jesus» (829). Es findet jedoch keine Umwandlung («conversium», «commutatione») der einen Gestalt in die andere statt, denn Göttliches und Menschliches bleiben voneinander getrennt. Es gibt keine Vermischung beider Substanzen (829).¹²⁰ Erneut ließe sich also

120 «Ergo quia forma dei accepit formam servi, utrumque deus et utrumque homo; sed utrumque deus propter accipientem deum, utrumque autem homo propter acceptum hominem. Neque enim illa susceptione alterum eorum in alterum conversum atque mutatum est; nec divinitas quippe in creaturam mutata est ut desisteret esse divinitas, nec creatura in divinitatem ut desisteret esse creatura» (829). – «Weil also die Gottesgestalt die Knechtsgestalt annahm, ist er beides: Gott und Mensch, Gott jedoch wegen des annehmenden Gottes, Mensch aber wegen des angenommenen Menschen. Denn nicht ist durch diese Aufnahme das eine in das andere gewan-

fragen, was genau Begriffe der Verwandlung wie *mutare* und *transfigurarse* voneinander unterscheidet.

Dazu finden wir im zweiten und vierten Buch einige wesentliche Informationen. Augustinus argumentiert, dass die Schöpfung Gottes wandelbar ist, weil sie im Dienst ihres Schöpfers steht. Von dieser Wandlungsfähigkeit bleibt der Schöpfer unberührt, denn seine Geschöpfe sind nicht mit seinem Wesen verbunden. Die Umwandlung steht im Dienst der Sterblichen, um das Unsichtbare sichtbar zu machen («ad zum significandum et demonstrandum, sicut significari et demonstrari mortalibus oportebat», 852). Es gibt zwei verschiedene Bildtypen für zwei verschiedene Wahrnehmungsorgane: Bilder gemacht für die Augen des Leibes («oculis corporeis per formas corporeas») und rein geistige Bilder («in spiritu per spirituales imagines», ebda.). Nur letztere bilden die Grundlage für die prophetische Schau. Der göttliche Geist interveniert in seiner eigenen Schöpfung qua körperlicher Formen der Sichtbarkeit und Wandelbarkeit, weil die menschliche Form nicht fähig ist, Gott anders vor Augen zu stellen. Das bedeutet nicht, dass Gott dieser dargestellten Form der Wahrgenommenen entspricht. *Natura, substantia* und *essentia* des Göttlichen sind mit den menschlichen Sinnen nicht erfahrbar (868).¹²¹

Man könnte auch dementsprechend formulieren: Die Schöpfung, die Kreatur, wurde von Gott erschaffen, weil er ein Schauspiel braucht, um sich selbst in der Welt bemerkbar zu machen. Gott erschuf die Welt, weil er sich selbst in seiner Unsichtbarkeit nicht sehen, vielleicht sogar nicht mehr ertragen konnte. Er schuf sich die Welt als eine Bühne mit Schauspielern, die sie bevölkern. Gott ist Regisseur und Publikum zugleich. Aus dieser Idee erwuchs die barocke Poetik eines Calderón de la Barca. Spinnen wir diesen Gedankengang weiter. Gott will gesehen werden: Würde diese Wendung nicht gleichzeitig bedeuten, dass der Mensch der Betrachter, der Zuschauer, ist, der Gott bei seiner Inszenierung beobachtet, ihn preist und lobt? Wäre dann nicht die göttliche Schöpfung abhängig vom Urteil

delt oder umgebildet worden, nicht ist die Göttlichkeit in das Geschöpf umgewandelt worden, so daß sie aufhören würde, Göttlichkeit zu sein, nicht das Geschöpf in die Göttlichkeit, so daß es aufhören würde, Geschöpf zu sein» (20).

121 «Ipsa enim natura vel substantia vel essentia vel quolibet alio nomine appellandum est idipsum quod deus est, quidquid illud est, corporaliter videri non potest. Per subiectam vero creaturam non solum filium vel spiritum sanctum sed etiam patrem corporali specie sive similitudine mortalibus sensibus significationem sui dare potuisse credendum est.» – «Denn die Natur selbst oder die Substanz oder das Wesen, oder wie immer man die in sich ruhende Wirklichkeit Gottes heißen mag, kann mit den Leibessinnen nicht gesehen werden. Durch das Medium eines Geschöpfes jedoch konnte, wie uns der Glaube lehrt, nicht nur der Sohn oder der Heilige Geist, sondern auch der Vater in einem körperlichen Bilde oder Symbol den sterblichen Sinnen ein Gleichnis seiner selbst geben» (99).

des Menschen? Die «*forma servi*» wäre dann nicht Diener, Sklave des Herrn, in Knechtschaft geboren, um der «*forma dei*» zu dienen, sondern die eigentlich herrschende Form. Wer ins Sichtbare drängt, wird dem Urteil ausgeliefert. Gott erschuf sich mit seiner eigenen Schöpfung seine eigene Abschaffung. Mit allem Sichtbaren wird auch das zwiefache, ambige, sich selbst vervielfältigende geboren, Bilder von Bildern, Reihen unendlicher Abzüge, Kopien von Kopien, eine Welt voller *simulacra* und *idola*. Juan Luis Vives wird diese Inszenierung des göttlichen Imitators neu erfinden (vgl. Kap. 4.2.5).

Doch zurück zu Augustinus. Im vierten Buch wird erneut auf *essentia* mit Rückbezug zum Griechischen *ousia* verwiesen, um die Unwandelbarkeit von Substanzen im Gegensatz zu den Akzidentien zu unterscheiden (887). Vom tatsächlichen Sein einer Sache könne nur dann gesprochen werden, wenn es weder der Verwandlung fähig ist (der Potenz nach) noch sich wirklich verwandelt (im Sinne eines aktuellen Vorgangs), denn in beiden Verwandlungsformen kann das Sein verloren gehen.¹²² Das Verb *mutare* wird in diesem Kontext verwendet und auch in den nachfolgenden Ausführungen dominieren die Begriffe *mutabile*, *mutatio* und *commutabilis*. Warum wird hier nicht auf *transfigurarse* zurückgegriffen? Wie ließen sich die semantischen Unterschiede markieren? Augustinus verwendet *transfigurarse* sehr selten und meistens nur in übersetzten Zitaten aus der Bibel. Warum kann man also sagen, dass sich Jesus Christus dem menschlichen Leib anpassend *transfiguriert*, aber nicht *verwandelt* im Sinne von *mutare*? Folgende Erklärung lässt sich aus Augustinus Argumentation herausfiltern: Vater und Sohn sind relational auf das Sein Gottes bezogen, sie sind weder wandelbare Akzidentien der einen Substanz Gott noch sind sie substanzverschieden («*non est tamen diversa substantia*»). Weil sie nur in Beziehung zueinander bestehen können, definieren sie sich auch nur über dieses In-Beziehung-Sein, d. h. *pater* und *filius* haben kein Sein an sich, ihr Sein ist *in-Relation-Sein*.¹²³

Vor diesem Hintergrund wird ersichtlich, warum Augustinus eher zum Begriff *mutare* tendiert als zu dem in der Bibel gebräuchlicheren Begriff der *Transfi-*

122 «*Quod enim mutatur non servat ipsum esse, et quod mutari potest etiamsi non mutetur potest quod fuerat non esse, ac per hoc illud solum quod non tantum non mutatur verum etiam mutari omnino non potest sine scrupulo occurrit quod verissime dicatur esse*» (912). – «Was nämlich eine Wandlung erleidet, bewahrt nicht das Sein selbst; und was einer Wandlung fähig ist, auch wenn es sich tatsächlich nicht wandelt, kann doch sein Sein, das es hatte, verlieren. So sehen wir, daß nur von jener Wirklichkeit, die nicht nur tatsächlich sich nicht wandelt, sondern auch keiner Wandlung fähig ist, im wahrsten Sinne ohne Bedenken das Sein ausgesagt werden kann» (nach Schmaus, ebda., S. 190).

123 «*Ita et singula sunt in singulis et omnia in singulis et singula in omnibus et omnia in omnibus et unum omnia*» (932). / «Sie sind alle in ihrem Sein unendlich. So ist jede in jeder, sind alle in jeder, ist jede in allen, sind alle in allen, und alle sind eins» (230).

guration: Eine *Mutation* betrifft immer auch das Sein der Dinge und verändert ihre Substanz, während in der *Transfiguration* immer nur ein Übergang zwischen zwei Formen stattfindet, ohne dass die eine Form die Substanz der anderen Form annimmt. Es bleibt eine Differenz erhalten: Jesus Christus bleibt Jesus Christus, Mensch bleibt Mensch, auch wenn zwischen beiden eine enge Verbindung gestiftet wird. Dementsprechend bedeutet «ad imago dei» nicht nach dem Bilde Gottes im Sinne seiner Dreieinigkeit geformt zu sein, sondern nach dem Vorbilde im Sinne des «exemplums» zu handeln und zu leben, d. h. nach dem Leben des Sohnes, um aus sich selbst einen neuen Menschen zu formen, der nach dem Gesetz Gottes lebt im Sinne einer Wiedergeburt als Christ (938). Die Ähnlichkeitsrelation zwischen Gott und Mensch bezieht sich nicht auf diejenige des relationalen Personen-Seins in Gott im Sinne der Trinität. Augustinus versteht das Ähnlich-Werden nicht im Sinne einer Überwindung der räumlichen Distanz («non loci»), sondern in der Bedeutung der Nachahmung («imitationis»). Ähnlichkeit bedeutet Annäherung, nicht jedoch Gleich-Sein («id est non aequatur parilitate sed quadam similitudine accedit», 946).

Die komplexe Verflechtung der Begriffe wird durch die Verwendung eines weiteren Begriffs verschärft: Mit *specie* bezeichnet Augustinus sehr häufig Phänomene der *natura naturata*. Im Deutschen wird auch hier der Begriff *Gestalt* verwendet. Die semantischen Unterschiede im Lateinischen gehen dadurch leider verloren. Denn anstatt *figura* oder *forma* gebraucht Augustinus vermehrt *specie*, um aktuelle Wahrnehmungsprozesse in der Außenwelt zu kommentieren. Allgemein körperliche («corporali specie») und menschliche («creaturae species ex tempore») Gestalten treten in der Heiligen Schrift als Sinnbilder des Göttlichen auf: Sie erscheinen vor Augen («per expressam corporalem speciem oculis demonstrantur», 951, 852). Wird *specie* in diesem Kontext verwendet, meint der Begriff konkrete Erscheinungsweisen des Göttlichen in der körperlichen Welt. *Specere* als Schauen und Erblicken ist eine phänomenologische und wahrnehmungspsychologische Beschreibungskategorie, die erneut auf den menschlichen Beobachter in der dargestellten Schöpfung und ihren Sinnbildern verweist («corporum species apparentes oculis hominum.», 871). Zwar entwickelt die frühe Theologie keinen modernen Subjektbegriff, dennoch ist hier das Konzept einer intentionalen Beobachterinstanz formuliert, die sehr wohl von sich behaupten kann: *es erscheint, also sehe ich*, bzw. ich habe gesehen, weil der Wahrnehmungsvorgang selbst nur nachträglich als Erinnerung reaktualisiert werden kann.

Das Sehen und die Schau werden vom Stachel der Liebe motiviert. Sehen und Begehren sind im Wahrnehmungsvorgang und in der Produktion von inneren Bildern miteinander verschränkt. Liebe ist ein Streben zu dem Noch-Unbekannten, das aber bereits ein Bekanntes ist, weil man nur das lieben und zu ihm streben kann, was man kennt. Ansonsten wäre das Lieben etwas Gegenstandsloses. Das

menschliche Zusammenleben und die wechselseitige Mitteilungsbedürftigkeit der Menschen («omnes omnium gentium linguas intellegere») ist bereits Ausdruck dieser Liebe (973). Es sind die Töne und Klänge der Sprache («et articulatum speciem suam»), die sich der Seele mittels des Hörsinns einprägen, wie auf Wachs («impressit animo per sensum aurium»). Mit *speciem* wird hier also ein wahrgenommener, artikulierter Laut beschrieben, der sich der Seele eindrückt. Die Seele jedoch kann diesen Laut nur dadurch zu einem erkennbaren Zeichen («res nota») umwandeln, weil sie mit Rückgriff auf das bereits Bekannte die Liebe zu dem noch Unbekannten wecken kann.¹²⁴

Augustinus wendet die Beziehung zwischen dem Bekannten und Unbekannten auch im Allgemeinen auf die Differenz von körperlichen und seelischen Prozessen an und zwar per Analogieverfahren: Weil man die unsichtbaren Prozesse der Seele nicht sehen kann, muss man die körperlichen als Äquivalent verwenden, denn diese sind uns vertrauter, insbesondere der Sehsinn, der hierarchisch allen anderen Sinnen vorgeordnet und daher der inneren Schau am nächsten ist.¹²⁵ Der innere Mensch ist dem äußeren nachgeformt. Wenn man letzteren studiert, habe man auch die Mittel, um den inneren Menschen zu verstehen. Das Erforschen der Sinne, die sich der äußeren Welt zuwenden, ermöglichen das Studium des inneren Menschen. Auch in diesem Kontext meint «*figura corporis*» die Dinge der Außenwelt, die man bereits kennt, während «*speciem ad eo corporem*» die visuelle Erscheinungsweise eines bestimmten Körpers zum Zeitpunkt des Wahrnehmens bedeutet, d. h. die Gestalt oder das Bild von einem Körper, das man gerade beim Wahrnehmen empfängt («*Sensus enim accipit speciem ab eo*

124 «*Species namque illa tangit animum quam nouit et cogitat in qua elucet decus consociandorum animorum in uocibus notis audiendis atque reddendis, eaque accendit studio quaerentem quidem quod ignorat, sed notam formam quo id pertineat intuentem et amantem*» (973). – «Denn an die Seele rührt jene Form, die von ihr gekannt und gedacht wird, in welcher die Herrlichkeit der Gemeinschaft aufleuchtet, zu der die Seelen im Hören und Erwidern bekannter Lautzeichen verbunden werden. Sie ist es, die jenen entzündet, der zwar in Eifer sucht, was er nicht weiß, aber dabei die Form kennt, schaut und liebt, zu deren Bereich jenes Unbekannte gehört» (nach Schmaus, ebda., S. 71).

125 «*Itaque potissimum testimonio utamur oculorum; is enim sensus corporis maxime excellit et est visioni mentis pro sui generis diversitate vicinior*» (985). Vgl. Hierzu auch erneut Leinkauf: *Sinnesdatum, Vorstellungsbild und Begriff*, S. 249 f. Leinkauf spricht hier von zwei analogen Ternaren: *res-visio-intentio animi* (1) und *memoria-visio interna-intentio voluntatis* (2). Während die erste Ternare noch mit der Außenwelt des *homo exterior* und der Dingwelt verbunden ist, tritt nun mit der zweiten Ternare und der *memoria* der Mensch in ein Verhältnis zur Innenwelt der Bilder, die jenseits der aktuell wahrgenommenen Dingwelt Permanenz für sich beanspruchen. Leinkauf schreibt pointiert: «Der ganze Vollzug des zweiten Ternares ist nichts anderes als die Aufspaltung dessen, was man Erinnern nennt!» (ebda., S. 254).

corpore quod sentimus et a sensu memoria, a memoria vero facies cogitantis» 959).¹²⁶ Augustinus beschreibt nun im zweiten Kapitel den Wahrnehmungsprozess und die jeweiligen Sinne («formatus») wie folgt:

1. Es gibt während des Vorgangs einen Gegenstand, der gesehen wird und der auch existiert, wenn man ihn nicht wahrnimmt
2. Es gibt die Schau selbst («visio»), die nur in der Gegenwart des Geschaut-Werdens existiert und schließlich gibt es noch
3. die Intention oder die Aufmerksamkeit der Seele («id est animi intentio»), durch die überhaupt eine Verbindung zwischen dem Gegenstand der Wahrnehmung und dem Wahrnehmenden entsteht

Hierbei spielt der Sehsinn eine wichtige Rolle. Augustinus nennt ihn allgemein «sensus formatus extrinsecus», d. h. durch den jeweiligen Sinn formt sich der körperliche Gegenstand, aber nicht als körperlicher, sondern als etwas anderes. Dies ermöglicht die mit dem Leib vermischte Seele kraft ihrer intentionalen Aufmerksamkeit auf den Gegenstand des Schauens. Augustinus verwendet in der aristotelischen und platonischen Tradition die Metapher des Wachses und des Abdrucks einer Form, um zu verdeutlichen, dass beim Wahrnehmen von körperlichen Dingen Formen in der Seele bzw. im Sinn entstehen, die nicht der Gegenstand selbst sind, aber Ähnlichkeit mit ihm aufweisen. Die Verbindung ist dabei oft so eng miteinander verschmolzen, dass Abbild des Körpers und der Körper selbst keine wesentliche Differenz aufweisen. In der Verwendungsweise von *imagine* und *specie* wird der Unterschied nun noch klarer: Denn «imagine» haben bereits die Verbindung zu den wirklich geschauten Körpern verloren, sie existieren unabhängig von ihnen, während *specie* stets noch eine Verbindung zu den geschauten Sachen aufrechterhält («coniuncta cum specie rei», 987).¹²⁷ *Specie* scheint also ein Bild-

¹²⁶ «Der Sinn empfängt nämlich die Gestalt von dem Körper, wenn wir eine Sinneswahrnehmung vollziehen; vom Sinne empfängt sie das Gedächtnis, vom Gedächtnis aber die Sehkraft dessen, der sich eine Vorstellung bildet» (119). Interessanterweise wird dann jedoch in Kap. 10 Abs. 17 wiederum «figura» als Gestalt äußerer Körper verwendet. Diesmal aber nicht für die Bezeichnung einer Gestalt, die in der aktuellen Wahrnehmung gegeben ist, sondern die man bereits kennt, d. h. eine gespeicherte Form des Bildes eines Dinges, das wir per Abgleich im Gedächtnis mit anderen Bildern wiederfinden. Das vollständige Zitat lautet wie folgt: «Facile est enim illam figuram quam videndo cognovimus nigro colore perfundere quem nihilominus in aliis corporibus vidimus, et quia utrumque sensimus, utrumque meminimus» (997). – «Leicht ist es ja, die Gestalt, die wir vom Sehen kennen, in eine schwarze Farbe zu tauchen, welche letztere wir wiederum an anderen Körpern gesehen haben; und weil wir beides wahrgenommen, erinnern wir uns an beides» (123).

¹²⁷ Leinkauf versteht daher unter *species corporis* das Sinnesdatum und unter *imaginatio corporis in animo* das jeweilige Vorstellungsbild, während *conceptus* und *notitia speciei* auf den Be-

Begriff zu sein, der zwischen «*imagines*» und «*figura*» angesiedelt ist. Es ist eine materielle Gestalt, die den Dingen eigen ist und die sich verändern kann. Zugleich bedeutet sie, dass etwas wahrgenommen und erkannt worden ist.¹²⁸ Die nächste Stufe ist «*imagine*», ein Bild von der Form eines Dinges in der Seele. Die einzelnen Stufen oder Ebenen der Wahrnehmung hält Augustinus wie folgt fest: «*id est species corporis quae videtur et imago eius impressa sensui quod est visio sensue formatus et voluntas animi quae rei sensibili sensum admovet, in eoque ipsam visionem tenet*» (987).¹²⁹ Die Reihenfolge lautet also: *figura* geht in *specie* über, *specie* wird zu *imagines* und aus *imagines* werden *phantasmata*, *simulacra* oder gar *idola*.

Effigie ist stark unterpräsentiert in dieser doch so reichen Begriffsvielfalt. Im vierzehnten Buch gibt es jedoch eine semantische Auffälligkeit, die an dieser Stelle kurz diskutiert werden soll. Dort wird erneut in Analogie zur Sinneswahrnehmung von Körpern die innere Schau des Göttlichen kraft des Glaubens beschrieben.¹³⁰ *Effigie* wird im Grunde immer nur dann verwendet, wenn von der

griff verweisen, womit zugleich eine «Asymmetrie der Dignität» in der Wahrnehmung gesetzt ist: Die konkrete Form oder Gestalt des Körpers ist von geringerer Wertigkeit als das Zusammenspiel aller Seelenvermögen, die ein Vorstellungsbild dieses Körpers herstellen, wobei letztere wiederum geringere Dignität besitzen als der «im Wissen als Begriff gewusste Körper». Vgl. Thomas Leinkauf: *Sinnesdatum, Vorstellungsbild und Begriff*, S. 243. Weil alles, was existiert, im Grunde göttlicher Provenienz ist, gibt es eine Spur dieses göttlichen Seins in der Welt, das an ihrer Zeichenhaftigkeit ablesbar ist (*signum*). Obwohl also der Begriff als Zeichen das Spätere ist, kommt es eigentlich zuerst, weil das Geistige von der Abstammung her das Ertere ist, d. h. Rationalität muss dem Erfassen des kleinsten Sinnesdatums bereits eingeschrieben sein (*ebda.*, S. 245).

128 Vgl. hierzu erneut auch Leinkauf in seiner Lesart des *specie*-Begriffs, den er in Relation zur Zeichenhaftigkeit des Seienden setzt. Dabei meint die «*species*-Struktur» dasjenige, «was es in seinem Sein ausmacht und was erkannt werden muss als das Verweisende, Anzeigende an demjenigen, was ohne erkannt und gekannt zu sein, nur sich selbst anzeigt» (*ebda.*, S. 246).

129 «die Gestalt des Körpers, den man sieht, sein dem Sinne eingedrücktes Bild, das die Schau oder der geformte Sinn ist, und der Wille der Seele, der den Sinn zum sinnfälligen Gegenstand hinbewegt und die Schau selbst an ihm festhält» (102). Auch im Kap. 4 werden «*imagines*» als innere Bilder bezeichnet, während «*specie*» auf anwesende Körper referiert (989 f.). Auch Leinkauf spezifiziert in diesem Sinne «*imagines*» von sinnlich wahrgenommen Dingen als «*informationes*», die «*species*-Ähnlichkeiten» in die Seele aufnehmen bzw. in die der Seele entsprechenden Vermögen, andererseits sind sie «Teil der Substanz des Geistigen» (247). Auch in dieser Lesart wird also deutlich, dass es fließende Übergänge vom Sinnesdatum zum Begriff über das Bild gibt. Entscheidend jedoch ist, dass die semantischen Differenzen durch die unterschiedliche Verwendung der Begriffe in Syntagmen markiert werden. Auf Begriffe wie *figura*, *effigie* oder *forma* geht Leinkauf hier nicht ein.

130 «*Huic trinitati similem constituamus cum fides quae nunc inest nobis tamquam corpus illud in loco ita in nostra memoria constituta est, de qua informatur cogitatio recordantis sicut ex illo corpore acies intuentis, quibus duobus ut trinitas impleatur adnumeratur tertia voluntas quae fidem in memoria constitutam et quandam eius effigiem in contuitu recordationis impressam*

Abbildbarkeit der Dreifaltigkeit selbst gesprochen wird, weil es sich bei dem Bild der drei Personen in einer Substanz um ein *Bild des Glaubens* («fidem») handelt, das nur mittels des Willens («intentio voluntatis») zustande kommen kann.¹³¹ Der Körper ist im Raum, wie der Glaube im Gedächtnis, der Wille muss allerdings hinzutreten als das Geistige, das den Glauben mit dem eingepprägten Abbild des sich Erinnernden verknüpft. Allerdings ist dies nur per Analogie möglich: Die Gestalt des gegenwärtigen Körpers im Sinn des Betrachtenden, dem die Gestalt erscheint, ist «effigie», weil sie sowohl gegenwärtig gesehen wird als «species praesentis corporis», doch zugleich schon überleitet zu einem nicht mehr gegenwärtigen, vergangenen Bild desselben «imago praeteriti». Dieser Übergang ist derjenige, der den Glauben ausmacht bzw. den Unterschied zwischen dem Erkennenden und demjenigen der durch den Glauben kraft des Wollens erkennt. Der Begriff *effigie* bezeichnet damit ein Bild im Übergang zwischen zwei visuellen Erkenntnisformen: «effigie» haftet noch der «species» an, die im Auge des Betrachters erscheint, doch schon greifen Gegenstand, Gedächtnis und Wille so ineinander, dass bereits ein Abdruck als «imagines» geformt wird.

3.3.3 Gott, der Spiegel aller Spiegel

Augustinus endet mit der Auslegung von Paulus *Hohelied der Liebe*. Wer betrachtet wen wie «von Angesicht zu Angesicht» (1067)? Wer löst die Rätsel des Sehens und Gesehen-Werdens? Wer betrachtet wen im Spiegel? Der Mensch wird geformt, transformiert, umgewandelt in Annäherung an eine Ähnlichkeit, die mittels der Nachahmung das Vorleben des Sohnes zum Bilde macht. Der innere Mensch muss absterben wie das erinnerte Ich in den *Confessiones*, das sich gleichsam durch die Erinnerungsarbeit des erinnernden Ichs innerlich häuten muss. Der Blick in den Spiegel von Angesicht zu Angesicht zeigt nicht Gott, sondern das

conectit et iungit sicut in illa corporalis trinitate visionis formam corporis quod videtur et conformationem quae fit in cernentis aspectu coniungit intentio voluntatis» (1039). – «Eine Ähnlichkeit mit dieser Dreiheit können wir annehmen, wenn wie jener Körper im Raume so der Glaube, der in uns ist, in unserem Gedächtnis steht, und von ihm das Denken des sich Erinnernden geformt wird, wie von jenem Körper die Sehkraft des Hinschauenden; zu diesen beiden wird, damit die Dreiheit zustandekommt, der Wille als drittes hinzugerechnet, der den im Gedächtnis vorhandenen Glauben und dessen dem Blicke des sich Erinnernden eingepprägtes Abbild verknüpft und verbindet, wie bei jener Dreiheit in der körperlichen Schau die Aufmerksamkeit des Willens die Form des Körpers, der gesehen wird, und die Gestalt, die daraus im Blicke des Schauenden entsteht, miteinander vereint» (212f.).

¹³¹ Vgl. hierzu erneut Thomas Leinkauf: *Das Verhältnis von Sinnesdatum, Vorstellungsbild und Begriff*, S. 238.

Bild des geformten inneren Menschen, der auf das Bild Gottes verweist – kraft der Ähnlichkeit durch Teilhabe und Empfängnis im Geiste.¹³²

Sind demnach Menschen nur wandelnde Allegorien, geheime Rätsel dieses Gottes? Oder sind sie vielmehr dazu aufgerufen, sich selbst als das *Nicht-Verstehbare* zu verstehen? Augustinus spezifiziert in diesem Kontext die Bedeutung von Allegorie, worunter ein Gattungsname zu verstehen ist, der vor allem dunkle Bedeutungen kodiert: «Proinde allegoria talis, quod est generale nomen, posset specialiter aenigma nominari» (ebda.). Ein Rätsel («aenigma») ist also eine dunkle Allegorie («obscura allegoria»), die nicht sofort auf der Hand liegt und entschlüsselt werden kann. Im Grunde ist gerade diese letzte Auslegung die schwerste, denn der Blick in den Spiegel zeigt den Menschen selbst nur wieder in Form eines Rätselbildes, das ausgelegt werden muss. Der Mensch ist gleichsam nie mit der Arbeit an der Selbstschau abgeschlossen. In der Schau wird er ständig auf das Dunkle hin bezogen, durch das er gezwungen wird, zu sehen, dass er nicht sieht.¹³³ Die Auslegung der paulinischen Worte «von Angesicht zu Angesicht» referiert damit nicht auf Gott: der Mensch sieht nicht sein Spiegelbild als das Bild Gottes, er sieht vielmehr sich selbst als den in Gott sich selbst auslegenden Geist.

Pierre Legendre hat in seiner Wiederaufnahme von Augustinus *Imago Dei* Interpretation im Rahmen seiner dogmatischen Anthropologie darauf hingewiesen, dass der Spiegel Gott ist, aus dem alle anderen Spiegel hervorgehen.¹³⁴ Er deutet

132 «Transformamur ergo dixit, de forma in formam mutamur atque transimus de forma obscura in formam lucidam, quia et ipsa obscura imago dei est, et si imago, profecto etiam et gloria in qua homines creati sumus praestantes ceteris animalibus» (1068).

133 «Nemo itaque miretur etiam in isto videndi modo qui concessus est huic vitae, per speculum scilicet in aenigmate, laborare nos ut quomodocumque videamus. Nomen quippe hic non sonaret aenigmatis si esset facilitas visionis. Et hoc est grandius aenigma ut non videamus quod non videre non possumus» (1069). – «Niemand soll sich daher wundern, daß auch diese Weise zu sehen, die uns in diesem Leben gewährt ist, das Sehen nämlich im Spiegel und in Rätselbildern, mühsam ist, und daß wir uns mühen müssen, um auf irgendeine Weise zu sehen. Es würde ja hier nicht das Wort Rätsel erklingen, wenn es um dies Sehen etwas Leichtes wäre. Ja, es ist ein größeres Rätsel, warum wir nicht sehen, daß wir gar nicht sehen können» (274). Daher kommt auch Leinkauf zu dem Schluss, dass Bild kein Abbild oder Spiegelbild Gottes meint, sondern «Explikation des Seinsgrundes»: «Das menschliche Bewusstsein als zu sich gekommener Geist ist unmittelbares Erscheinen und Manifestieren der göttlichen Geistnatur und daher Bild Gottes» (ebda., S. 258). Dementsprechend liegt auch das «Bild-Sein der Seele» in ihrem «Geist-Sein», der durch einen Willensakt «die fundamentale Einheit des Geistes mit sich selbst im Blick» bildet: «Ist die Einheit des Selbstkennens des Geistes unmittelbares Explikat oder Ausdruck der göttlichen Einheit, so die Einheit von Gegenstandsform und Sehform deren vermitteltes Explikat» (ebda., S. 259).

134 Pierre Legendre: *Gott im Spiegel. Untersuchung zur Institution der Bilder*. Aus dem Französischen von Sabine Hackbarth und Verena Reiner, hrsg. von Georg Mein und Clemens Pornschlegel. Wien 2011 [1997], S. 170.

das «Spiegelaxiom» daher als «symbolische Einrichtung eines Dritten der Repräsentation»¹³⁵, die eine Institution des Bildlichen als Schutzmauer für das Subjekt errichtet, damit es an dieser dunklen Rätselhaftigkeit nicht verzweifelt. Der Spiegel als Ursprungsort des Institutionellen ist daher für Legendre der Ort der absoluten Alterität, die zum formgebenden Prinzip (dator formarum) des Menschen wird und schließlich mit Ovids Narziß eine erneute Drastik erfährt, die bereits in dem theologischen Substrat des Bildlichen angelegt ist.¹³⁶ Was durch den Blick im Spiegel erfahren wird, ist «*das Paradoxon des unmöglichen Spiegelbildes*», das sich in dem Prinzip des Trompe-l'œil zeigt: der optischen Täuschung als Zustand der reinsten Inszenierung von einem «Allmachtsprinzip in Gestalt des Wissenden»: «Weil es für Gott keinen Gott gibt, keinen symbolischen absolut Anderen, kann das göttliche Bild ständig wechselnde Inhalte aufnehmen: den Sohn aus der Trinitätslehre, den Menschen oder die Welt als sein künstlich erschaffenes Selbst. Es kann auch das Bild des Menschen für den Menschen interpretiert werden, eine falsche Reflexivität.»¹³⁷ Auch Augustinus ist und bleibt sich selbst in der Differenz von *figuriertem Ich*, als dem erinnerten Sohn einer leidenden und sterbenden Mutter, und dem *figurierendem Ich*, dem bekennden Christen, der zu seinen zukünftigen Lesern spricht, *figura figurandum*: ein Rätsel in sich. Die Explikation seines Selbst erfolgt als inneres Bild: Seine *persona* im Gedächtnispalast der Erinnerung ist das Produkt einer Figur, die erzählt, weil sie erinnert, während am anderen Ende der narrativen Kette bereits das Bild eines anderen Ichs entsteht, das wiederum zur Figur der Erzählung des nächsten Bildes wird und so fort. Es ist die *Entfaltung* des *homo interior* als Bild (effigie) des in ihm eingefalteten göttlichen Urgrundes.

Auf die Frage, warum Augustinus von der autobiographischen Beschreibung abweicht und sich in der Exegese der Schöpfungsgeschichte verliert,¹³⁸ ließe sich

135 Pierre Legendre: *Gott im Spiegel*, S. 172.

136 Ebda., S. 167.

137 Ebda., S. 197.

138 Vgl. Hierzu der Kommentar zum 13. Buch von Christof Müller: *Confessiones 13: Der ewige Sabbat. Die eschatologische Ruhe als Zielpunkt der Heimkehr zu Gott*. In: Norbert Fischer/Cornelius Mayer (Hg.): *Die Confessiones von Augustinus von Hippo. Einführung und Interpretationen zu den dreizehn Büchern*. Freiburg, Basel, Wien: Herder 2003, S. 603–652. – Auch Müller erkennt hier – allerdings von einer rein theologischen Perspektive –, dass in der Allegorese der Schöpfungsgeschichte Mitte und Ende im Anfang latent enthalten sind, da Christus als Prinzip der Heilsgeschichte bereits Logos der Schöpfung ist (ebda., S. 619). Schöpfung, Erlösung und Vollen- dung werden im Subjekt kraft der Gnade Gottes in Augustinus symbolischer Bild-Logik zusammengeführt, die eher spirituell als wissenschaftlich zu verstehen ist und zwar als «Vorgänge der *Hin- bzw. Rückwendung* des Geschöpfes zum Schöpfer» (ebda., S. 627). Aus einer literaturwissen- schaftlichen Lesart und eher narrativen Notwendigkeit ist auch Stephen Greenblatt zu einem ähnlichen Ergebnis gekommen: «His self-analysis led him to the sinfulness of his father, not Pa-

dann antworten: Er endet mit der Erschaffung der Welt und des Menschen, mit seiner Kreatürlichkeit, er endet mit dem Anfang, weil er mit dem Ende beginnt – der Geburt des Christen aus dem Geiste des Bösen, der gefallenen Schöpfung, der Sünde. Er endet mit der Schöpfungsgeschichte als Genesis (Entstehung) *ex nihilo*, während er zugleich mit der Schöpfungsgeschichte seines Selbst als Genealogie (Herkunft) *ex utero* beginnt. Sie gründet in seiner *Natalität*.¹³⁹ Die *Genesis* des alten Menschen (Adam) kreuzt die *Genealogie* eines neuen Menschen (Augustinus). Aus einem *Ursprung* entwickeln sich viele *Herkünfte* des einen Selbst, das erinnert und erzählt, sich entfaltet, um in Gott eingefaltet zu werden. Es bereitet die Ankunft des zukünftigen Menschen vor, von dem ausgehend stets ein neuer Anfang, eine neue Herkunft, erzählbar wird.

tricius but rather his «first father». Adam's sin was still alive in Augustine, as was the punishment that an angry God justly visited upon it, and conversely Augustine was still «in Adam.» Vgl. Stephen Greenblatt: *The Rise and Fall and Adam and Eve*. London: Vintage 2017, S. 99.

139 Vgl. hierzu auch die feministische Lesart des Leidens und des Sterbens der Mutter in Zusammenhang mit der Exegese der Schöpfungsgeschichte und der autogenerativen Funktion des autobiographischen Schreibens und männlicher Autorschaft, Virginia Burrus/Catherine Keller: Confessing Monica. In: Judith Chelius Stark (Hg.): *Feminist Interpretations of Augustine*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 2007, S. 119–146. Auch die Autorinnen gehen zum Ende ihres Essays explizit auf die Verbindungen zwischen Arendts Begriff der *Natalität* der Erschaffung des Neuen bei Augustinus ein («How might we begin to thaw out the theological potentialities of the Augustinian Wisdom Mother? Is it a matter of beginning itself?», ebda., S. 138), wobei sie ebenfalls betonen, dass die Setzung eines absoluten Ursprungs («origin») durch das Beginnen als Tat aufgelöst wird: «The definition of our creaturely finitude through the beginning, the *initium* and thus the *novum*, sheds a new light on the motivation of the *ex nihilo* doctrine. [...] Yet a theomic theology – a chaosophy – would recycle the creativity of the *Confessions* in order to deconstruct that abstract eternity and its omnipotent Origin. It would reroute the desire for the new, the energy of the *initium*. It may hear echoes of its beginning-freedom, this birth- right of resistance to totality, in the prolific flux of the Augustinian text. We natals need the nourishment. As the deafening (Augustinian) master narrative of creation, fall, and redemption itself falls away, we might hear unfamiliar voices amid the waves of his language» (ebda., S. 139).

Corollarium I: Zurück in die Zukunft

Gebären, Hungern, Leiden (Nietzsche, Kafka)

Die Künstler – «männliche Mütter»¹⁴⁰ (eKGWB/FW-72) – gebären ihr Werk unter Schmerzen. So heißt es in der *Fröhlichen Wissenschaft* und Zarathustra vervollständig: «Ihr Schaffenden, ihr höheren Menschen! Wer gebären muss, der ist krank; wer aber geboren hat, ist unrein» (eKGWB/Za-I-Vorrede-3). In den *Nachgelassenen Fragmenten* Friedrich Nietzsches lesen wir, dass die «Wehen der Gebälerin» (eKGWB/NF-1888,24[1]) geheiligt sind. Kein Wunder also, dass sich «Herr Nietzsche» selbst als «Elephanten-Weibchen» (eKGWB/EH-ZA-1) bezeichnet, das mit seinem Werk – dem letzten Teil des Zarathustra – achtzehn Monate schwanger gegangen ist. Die Lehre von der ewigen «Wiederkunft», die zugleich auch eine «Niederkunft» ist, bedarf eines «fröhlichen Unterleibs» (eKGWB/EH-Bücher-3). In der Schwangerschaft liegen Krankheits- und Genesungsprozess nah beieinander. Während der Niederkunft geht der eine Zustand in den anderen über. In einem Brief an Hans von Bülow schreibt Nietzsche: «Es scheint mir, daß allein der Zustand der Schwangerschaft uns immer wieder ans Leben anbindet. Also: Ich bin, der ich war ...» (eKGWB/BVN-1882,344).¹⁴¹

140 Hier wie auch im Folgenden zitiere ich aus der digitalisierten, kritischen Ausgabe der Gesammelten Werke: Nietzsche, Friedrich: *Digitale Kritische Gesamtausgabe, Werke und Briefe*, basierend auf der Kritischen Gesamtausgabe von G. Colli und M. Montinari, Berlin, New York 1967-, herausgegeben von Paolo D'Iorio seit 2009, unter nietzschcesource.org (zuletzt abgerufen und überprüft am 12.11.2022).

141 Zur Metaphorik der Zeugung, der Schwangerschaft und des Weiblichen bei Nietzsche vgl. Barbara Smitmans-Vajda: *Melancholie, Eros, Muße. Das Frauenbild in Nietzsches Philosophie*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. – In einer feministisch gewendeten Kritik der Mutterschaftsrhetorik gibt es sowohl Ansätze, die Nietzsches weibliche Allegorese des männlichen Ideengebürens entweder im Kontext der philosophischen Metaphorik seit Platon negativ auslegen (Vgl. Amy Mullin: *Pregnant bodies, pregnant minds*. In: *Feminist Theory* 3 (1), London (2002), S. 27–44), weil sie mit einer intellektuellen Abwertung schwangerer Frauen einhergeht, oder aber in einen positiv feministischen Kontext stellen und seine Metaphorik in feministische Theorien einreihen, die entgegen den christlichen Werten und Normvorstellungen Praktiken physischen Bewusstseins formieren, die immer wieder zu einer Neugeburt und Überwindung des Selbst führen. Vgl. Kimerer L. La Mothe: *Giving Birth to a Dancing Star: Reading Friedrich Nietzsche's Maternal Rhetoric via Isadora Duncan's Dance*. In: *Soundings. An Interdisciplinary Journal*. Vol. 86, No. 3/4 (Fall/Winter 2003), S. 351–373. Ich schließe mich herbei der zweiten Lesart an: «Becoming-mother represents an awareness of doubleness within the flesh; she (as one) exists as becoming-to. She experiences her body as becoming, as a process in which she becomes herself (birth-giver) by re-producing or creating (over) her bodily self. In sum, Nietzsche revalues the maternal body as enacting a logic of bodily becoming common to all bodies. To become-mother is to engage in a practice of honoring and attending to the rhythms of life, of discerning which ideas and actions enhance

Dies ist bereits das Präludium für *Ecce Homo*, in dem es heißt, als sein Vater ist er bereits gestorben, während er als seine Mutter lebt und alt wird. Die väterliche Genealogie bricht ab («niedrigster Punkt meiner Vitalität»), die weibliche Linie von Mutter und Schwester bleiben erhalten und werden dem «Ich» zu Abgründen, die zu den Formen der periodischen Genesung («Rückfall, Verfall, Periodika») gehören (eKGWB/EH-Weise-1).¹⁴² Dieser Mensch, der hier spricht, will keine Familienealogie heraufbeschwören («man ist am wenigsten mit seinen Eltern verwandt ...», eKGWB/EH-Weise-3), sondern vielmehr ein wählendes und auswählendes Prinzip sein.¹⁴³ Indem er wählt, ehrt er und lässt dabei vieles durchfallen. Seine Natur folgt mehr dem Vergessen als dem Erinnern. Zugleich ist er mit sich selbst immer in bester Gesellschaft, ob mit Büchern, Menschen oder Landschaften. Die Sinne dieses Menschen gehorchen dem Taktilem, das die Perspektiven umstellt, dem Geschmack und dem Geruch, die den Leib leiten. Seine Genealogie ist seine Physiologie: Ernährung, Gewohnheiten, Orte und das Klima bedingen die Art und Weise des Denkens – nicht umgekehrt. Freie Gedanken werden nur in Bewegung geboren. Sitzfleisch gebiert nur Totes. Alles an diesem Menschen ist *fatal*: Sein Fatum ist der «Wille zum Winterschlaf» in der größten Gefahr des Lebens, der russische Fatalismus, der Soldat, der sich während der Schlacht abseits des Feldes in den Schnee legt und schläft, ein «Fatalismus ohne Revolte», der nichts anderes bedeutet, als sich selbst nicht anders zu wollen (eKGWB/EH-Weise-6). Das ist die einzige Formel, die dieses Ich als sein «amor fati» lebt, «daß man Nichts anders haben will, vorwärts nicht, rückwärts

one's capacity to conceive, nourish, and give birth» (ebda., S. 355). Vgl. hierzu auch Aage A. Hansen-Löve: *Schwangere Musen – Rebellische Helden. Antigenerisches Schreiben von Sterne zu Dostojewski, von Flaubert zu Nabokov*. Paderborn: Fink 2019. Zu Nietzsche insbesondere Kapitel 4: «Geschaffen – nicht gezeugt»: Antigenerische Kreation, S. 99–120.

142 Eine psychoanalytische und feministische Deutung, die Nietzsche als den autobiographischen Nietzsche liest und die narzisstische Identifikation mit seiner Mutter als eine Form der phallischen Mutter interpretiert, die die Kreativität des Vaters ersetzen soll, während sich der Sohn damit selbst kastriert, halte ich für zu dramatisch überhöht. Sie führt zu einer Vermischung von Autobiographie und Werk, die ich hier nicht anstreben möchte. Vgl. zu dieser Lesart Kelly Oliver: *Womanizing Nietzsche. Philosophy's Relation to the «Feminine»*. New York: Routledge 2016 [1995], S. 144. – Ich lese «Ecce homo» nicht als einen hermeneutischen Lektüreschlüsse des realen Friedrich Nietzsche, seiner Herkunft und seiner Texte, sondern als weitere Inszenierung einer autobiographisch gefärbten Begriffsperson, die erneut jenen Gang geht und Tanz tanzt, den Zarathustra bereits viele Male aufgeführt hat. Vgl. hierzu auch Friedrich Kittler, Jacques Derrida: *Nietzsche – Politik des Eigennamens. Wie man abschafft, wovon man spricht*. Berlin: Merve 2000.

143 Wie Peter Sloterdijk richtig erkannt hat, gehört diese Drastik des «Autarkismus und Isolationsismus» in eine Strömung von Anti-Genealogen, die mit Ralph Waldo Emersons *Self-Reliance* (1841) – ein wichtiger Bezugspunkt von Nietzsches eigener Prosa – einsetzte. Vgl. Peter Sloterdijk: *Die schrecklichen Kinder der Neuzeit*. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 446 ff. Zu Nietzsche als «Kind des Abgrunds» vor allem S. 344 f.

nicht, in alle Ewigkeit nicht» (eKGWB/EH-Klug-10). Das hieße, die Notwendigkeit lieben.

Es ist ein Leben ohne Imperative, ohne Ziel und Zweck, ruhig wie das glatte Meer unter der Mittagssonne, das Analogon zum Bewusstsein als Oberfläche: «Daß man wird, was man ist, setzt voraus, dass man nicht im Entferntesten ahnt, was man ist» (eKGWB/EH-Klug-9). Dieser Nietzscheanische Mensch, der keine Genealogie kennt, weder seine Biologische noch seine Nationale – es widerstrebt ihm das Wort «Deutsch» in den Mund zu nehmen («Soweit Deutschland reicht, verdirbt es die Cultur») –, der sich lieber noch eine Genealogie andichtet (der Pole, der französisch denkt), hat selbst das Lesen fremder Bücher aufgegeben. Einst noch waren sie Formen, Leitern und Stufen seiner intellektuellen Genealogie, ein Spaziergehen in fremden Gedanken, ein sich Losmachen vom eigenen Ernst. Jetzt sind sie ihm zuwider, ein Schreiben und Arbeiten ohne Bücher, weil man sonst das Vermögen verliert «von sich aus zu denken» (eKGWB/EH-Klug-8). Das Nietzscheanische Selbst hütet sich davor, «jemanden in seiner Nähe reden oder gar denken zu lassen». Ist dies eine Form der *amour-propre*? Wohl eher eine Aufforderung zur Sorge um das Selbst: eine Pflege zur Selbsterhaltung als «Selbstsucht» und «Selbstzucht», eine Diätetik des Selbst (eKGWB/EH-Klug-9).

Entgegen einer christlichen Inversion zum *homo interior*, der einer Entzifferung des Bösen am sündigen Fleisch folgt und wie Augustinus das weibliche Geschlecht einerseits als Opponenten und andererseits als leidende Mutterfigur braucht, favorisiert dieses Ich andere Strategien. Auch der Nietzscheanische Mensch hat die Frauen nötig, doch nicht als Mittel zum Zweck eines höheren Selbst. Er braucht die Frauen nicht, um sich zu transformieren. Er will Frau werden: ein tiefer Abgrund, eine listige Wahrheit, ein Leben, das in Schmerzen lustvoll Leben erschafft. Nicht *Zeugen* ist Aufgabe des Dichters und Denkers, sondern *Brüten*.¹⁴⁴ Das bedeutet «geistige Schwangerschaft»: eine «Selbst-Vermauerung»

144 Vgl. hierzu auch die Lesart von Hansen-Löve, der *Zeugen* und *Erschaffen* als christliche Herleitung für die männlichen Philosophen seit Sokrates setzt. Allerdings unterscheidet er zwischen dem *Genetischen* der prä- und postsexuellen Biosphäre von *Zeugen*/Gebären und dem *Generischen* als Machen und Erschaffen (Semiosphäre). Vgl. Aage A. Hansen-Löve: «Geschaffen – nicht gezeugt»: Antigenerische Kreation. In: Aage A. Hansen-Löve/Michael Ott/Lars Schneider (Hg.): *Natalität. Geburt als Anfangsfigur in Literatur und Kunst*. Paderborn: Fink 2014, S. 195–224, hier S. 196. Allerdings ist die Interpretation Nietzsches in Bezug auf seine Geburtsmetaphern sehr verkürzt dargestellt und nur anhand dekonstruktivistischer Interpretationen abgelesen (Paul de Mans Nietzsche-Allegorien der Geburt der Tragödie). Bei Nietzsche allerdings darf nicht vergessen werden, dass weder das *Zeugen* (= Krankheit) noch das *Gebären* (= Unrein) als solches im Zentrum der weiblichen Allegorie der männlichen Mütter steht, sondern – wie hier mit dem Begriff des «Brütens» betont werden soll – die Zeit der Schwangerschaft selbst, weil nur in diesem Moment das Werden als Werden – nicht als Geschaffenes noch als Gezeugtes – einfach nur rei-

(eKGWB/EH-Klug-3), eine Rückkehr in die Höhle, so wie Zarathustra nach langer Reise über Meere und Inseln in die Wälder und Gebirge zurückkehrt und sich in seiner Höhle wie in einer zweiten Haut dem wachen Träumen überlässt. Zarathustra wird zum Embryo. Seine Tiere zu Hebammen.

Bevor dieser Höhleneingang und -ausgang erforscht wird, gilt eines in Bezug auf Nietzsches Stil festzuhalten: Die aphoristische Rhetorik des Alt-Philologen, der ein barockes Denk- und Schreibgefühl für die Moderne wiederentdeckte, ist zugleich Sprachkritik und Begriffsphilosophie, aber kein reines Spiel mit Zeichen. Wer die Forschungslandschaft um Nietzsches Schriften herum kennt, wird leicht erkennen, dass Philosoph:innen mehr auf den Inhalt und die verwendeten Begriffe achten, auf die philosophische Tradition, auf die er sich bezieht, während Literaturwissenschaftler:innen auf das *Wie* des Gestaltens achten, der Position der Wörter im Syntagma und das Paradigma, das durch bestimmte andere Begriffe eröffnet wird. Dekonstruktivistische und andere poststrukturalistische Ansätze, die bereits im Methodologie-Kapitel erwähnt wurden, haben versucht, beides miteinander zu verbinden. Und eines mag sicherlich richtig sein: Nietzsche dichtet, wenn er philosophiert, und philosophiert, wenn er dichtet. Es gibt keine wirklichen Grenzen, wo die eine Tätigkeit aufhört und die andere anfängt. In dieser einen Bedeutung ist

nes Wachstum und Entwicklung ist, eben ein «becoming-mother». Zwar verortet auch Christine Kanz Nietzsche neben Benjamin und Kafka und vielen anderen männlichen Autoren innerhalb einer «Maternalen Moderne», allerdings interpretiert sie die dortigen Geburtsphantasien eben nicht als eine Metapher für die männliche Schöpfungsphantasie des kreativen Prozesses, sondern sieht darin eher einen «De-Gendering-Prozeß», der inspiriert von den Lesarten wichtiger Autorinnen der Gender und Motherhood Studies ausgehend von Adrienne Rich für die deutsche Kultur- und Literaturtheorie fruchtbar gemacht werden soll. Vgl. Christine Kann: *Materiale Moderne. Männliche Gebärfantasien zwischen Kultur und Wissenschaft (1890–1933)*. Paderborn: Fink 2009, S. 51. Sie unterscheidet daher zwischen Mutterschaft im Sinne von *sex* und damit der biologischen Essentialisierung der Geschlechter und Maternalität im Sinne von *Gender*, die Mütterlichkeit als eine nicht länger genderspezifische Kategorie werten und tradieren (ebda., S. 72). Im Falle von Nietzsche ist es allerdings schwer zu entscheiden, ob die Biosphäre des Geschlechtlichen vollständig in einem De-Gendering der Maternalität aufgeht, da seine Sprache nach wie vor Bio- und Semiosphäre kreuzt und damit stets physiologisch konnotiert bleibt. Innerhalb der feministischen Lesarten von Nietzsches Werk gibt es keinen Konsens, sondern nur partikulare Verschiebungen. So auch bei Kelly Oliver: *Womanizing Nietzsche. Philosophy's Relation to the «Feminine»*. New York: Routledge 2016 [1995]. Sie sieht die Feminisierung der Philosophie bei Nietzsche und Derrida (und auch bei Deleuze) als eine Form der subversiven Strategie an, um die Philosophiegeschichte als solche zu erneuern. Durch den Einschluss bestimmter weiblicher Figuren (im rhetorischen Sinne) schließen sie jedoch das Weibliche eigentlich aus dem philosophischen Diskurs aus, wobei sie an dieser Stelle erneut der Lesart Luce Iregaray folgt: «By turning the female body into just so many metaphors, metaphors that no longer have anything to do with that body, the deconstructive philosopher can safely distance himself from the female body and maintain his mastery over it» (ebda., S. 110).

sein Werk *figuralogisch* angelegt: Nietzsche erschafft keine neuen Begriffe mittels Begriffspersonen, aber er nutzt die Spannung rhetorischer Figuren, um den philosophischen Rattenschwanz von Begriffen, die über Jahrhunderte tradiert wurden, in eine Spirale zu verwandeln, in der sie sich wechselseitig entziffern bis sie schließlich dort ankommen, wo sie einst entsprungen sind: dem *Willen zur Macht*. Nietzsche hätte den Satz, dass Begriffe Ordinaten ohne Hierarchien (Deleuze/Guattari) sind, nicht unterstrichen. Begriffe sind nach wie vor Instrumente der Macht, die zuallererst Hierarchien aufbauen. Zarathustra ist eine Pyramide, die von oben nach unten Begriffspersonen ins Verhältnis zueinander setzt, insbesondere dann, wenn Gedanken verschwiegen oder ferngehalten werden. Dann drängen sie sich in leibhafter Gestalt als Menschen auf (eKGWB/NF-1882,3[1]).¹⁴⁵

Es ist daher richtig zu sagen, dass Zarathustra zum Tier-Werden neigt, er tendiert aber auch immer wieder zum Mensch-Werden anstatt sich im Nicht-Menschlichen aufzulösen. Seine Begegnungen mit den fremden Gestalten sind Begegnungen mit sich selbst, seinen eigenen Gedanken. Es sind optische Täuschungen, Halluzinationen, Traumgestalten, Phänomene und Effekte des apollinischen Willens, der zum Motor der dionysischen *Transfigurationskraft* wird. Um Verwandlung geht es dem Einsiedler, nicht um Erhalt einer bestimmten Gestalt seiner Gedanken oder seines physiologischen Zustandes. Daher sind Zustände der Krankheit und Genesung stets denen der Gesundheit vorzuziehen. Gesundheit macht träge. Krankheit ist Kampf der vitalen Kräfte, Genesung das Erproben neuer Normsetzungen, ein «biologischer Luxus», krank werden zu können und doch davon zu genesen.¹⁴⁶ Bei Nietzsche ist dieser biologische Luxus die Voraussetzung für die Beweglichkeit des Geistes, der ruht, wenn er reist, und wacht, wenn er schläft.¹⁴⁷

145 Das vollständige Zitat lautet: «Seltsam! Sobald ich hier einen Gedanken verschweigen oder Fernhalten will, kommt mir gewiß dieser Gedanke in leibhafter Gestalt, als Mensch, entgegen, und ich muß nun mit diesem Engel Gottes artig thun!»

146 Vgl. Georges Canguilhem: *Das Normale und Pathologische*. München: Hanser 1974, S. 134. Zu beiden Konzepten im Vergleich siehe auch Patricia Gwozdz: *Die Genesenden. Medical Humanities Revisited*. Berlin: Kadmos 2022, S. 57 ff.

147 Dass Bewegung und Genesung Hand in Hand gehen und die Geburt neuer Gedanken beflügeln, hat Nietzsche als eifriger Leser der Prosa Jean-Jacques Rousseaus entnommen, der insbesondere in seinen Bekenntnissen die Genesungsprozesse zwischen Großstadtleben, Reisen in der Natur und Insel-Exil ausführlich beschreibt und poetologisch für die Nachwelt seiner Leser:innen fruchtbar macht. Vgl. hierzu Corollarium XI.

Zarathustras Figuralogie des letzten Menschen

Die Höhle bietet Schutz, Sicherheit, Schlaf, Ruhe. Sie ist zugleich Krankenbett und Zufluchtsort, Gebärhaus und Grab, aus dem Zarathustra immer wieder aufs Neue aufersteht. Jede Figur wird Teil seines Selbst und Gast in seinem Zuhause. Die *figura figurata* (Gäste, Tiere) mobilisiert die Transfigurationskraft der *figura figurans* (Zarathustra). Adler und Schlange gehören dabei schon von vornherein zur Konstitution der *figura figurans*. Sie ist nicht *einfach*, sondern *dreifach*, eine animalische Dreifaltigkeit. Anders der Schatten, ein besonderer Gast unter den Gästen. Er ist Staub auf den Oberflächen der Dinge, Reisender, Wandernder, dünn und transparent, fast durchsichtig, einem Gespenst gleich. Der Schatten folgt dem Leben Zarathustras. Er sucht seine Heimat, die ihm zu einer «Heimsuchung» wird (eKGWB/Za-IV-Schatten). Es ist ein Schatten, der seinen Körper verloren hat.

Beginnen wir mit dem *Anfang* und *Abstieg*. Einer Sonne gleich steigt Zarathustra aus seiner Höhle. So endet das vierte Buch und so setzt das erste Buch mit dem Sonnengruß ein. Aus seiner Heimat, dem Gebirge, steigt er hinunter zu den Menschen und begegnet ihren verschiedenen Repräsentationen: dem Greis, einer Art Heiliger und Einsiedler, der einsam in seiner «heiligen Hütte» wohnt (eKGWB/Za-I-Vorrede-2). Der Greis erinnert sich an den einsamen Wanderer, der anscheinend mehrere Male seinen Gang vom Gebirge hinab ins menschliche Jammertal gewagt hat. Doch Zarathustra erscheint verwandelt. Jedes Erkennen ist ein Wiedererkennen. Kennt der Greis bereits verschiedene Versionen von Zarathustra? Wie viele Zarathustras gab es schon? Er scheint keine Erinnerungen an andere Versionen seines Selbst zu haben. Er verwandelt sich, hat aber von diesen Verwandlungen und Metamorphosen keinerlei Erinnerungen. Der Greis fragt: «Wehe, du willst deinen Leib wieder selbst schleppen?» (eKGWB/Za-I-Vorrede-2). Das «wieder» markiert die Wiederkehr, eine Wiederholung. Nur seine Gefährten besitzen ein Gedächtnis. Zarathustras Existenz ist hingegen bedingt vom Vergessen. Erinnerung und Wiederkunft ereignen sich in der Plötzlichkeit eines Umschlagpunktes zwischen einem Gestern und Heute, dessen Länge und Dauer nicht genau bestimmt werden kann. Sein Leben spielt sich in der *Jederzeitlichkeit* ab: «Er begriff mit einem Blicke Alles, was zwischen Gestern und Heute sich begegnet hat. [...] Diess alles dauerte eine lange Zeit, oder eine kurze Zeit: denn, recht gesprochen, gibt es für dergleichen Dinge auf Erden keine Zeit. →» (eKGWB/Za-IV-Zeichen). In der Denkerpose von Dürers *Melancholia*, auf dem Stein vor der Höhle sitzend und nachsinnend, springt er auf und erinnert sich an jenes Gefühl, jene Aufgabe, jene Konfrontation mit dem Letzten und Ersten, was ihn von den Menschen und allen Göttern und Götzendienern befreit: dem Mitleiden. Das Eselsfest gibt am Ende die Probe darauf.

Zunächst ist Zarathustra nichts anderes als eine Brücke, eine «Mitte zwischen einem Narren und einem Leichnam» (eKGWB/Za-I-Vorrede-7). Es ist der Leichnam des Seiltänzers, der auf dem Markt über der Menge seinen Stab verlor und vom Seil fiel, als ihn der Possenreißer übersprungen hatte. Unter dem Lachen der Menge und des Possenreißers ging sein Körper zugrunde. Er ist verstümmelt aber noch nicht tot – ein *Untoter*, der zum ersten Gefährten Zarathustras wird. Er trägt ihn auf seinem Rücken wie Jesus das Kreuz und die Sünden der Menschen. Der Seiltänzer sollte auf dem Seil – d. h. den Menschen – tanzen, doch er war zu vorsichtig, zu schwer, nicht leichtfüßig genug. Der Possenreißer hingegen, der weder Respekt vor seiner Kunst noch Angst vor der Menge hat, die über seine Kunst urteilt, überspringt den Menschen/das Seil und den Tänzer auf ihm. Ist er nicht zugleich der Übermensch?

Doch Zarathustra erkennt in seinen ersten Begleitern nichts Wiederkehrendes. Stattdessen will er seine Rede über den letzten Menschen und die höheren Menschen halten. Er träumt von seinen Jüngern, seinen Brüdern und Gefährten, die er sich alle als Schaffende, Erntende und Feiernde vorstellt. Zu Beginn nennt er sie noch «meine Jünger», «meine Brüder» oder «mein Freund», doch schnell trennt er sich von diesen Zuhörern und ihrer Gefolgschaft. Er will ihnen weder Vorbild noch Nachbild sein. Sie sollen ihn verleugnen und vergessen («Hütet Euch, dass Euch nicht eine Bildsäule erschlage!»), damit sie so seine Wiederkehr vorbereiten können (eKGWB/Za-I-Tugend-3). Mittag, Mensch und Mitte verwandelt sich in Abend, Mitternacht, Morgen – in Überwindung und Wiederkunft von Ekel und Mitleiden. Die Ordnung der zyklischen Zeit ist eine Gleichzeitigkeit, ein Sowohl-als-Auch. Diese Version von Zarathustra beäugt seine Jünger misstrauisch: «Ihr sagt, ihr glaubt an Zarathustra? Aber was liegt an Zarathustra?» (eKGWB/Za-I-Tugend-3). Diese wiederkehrende Formel hält er prüfend seinen Gefährten entgegen, dass er nicht zur nächsten Bildsäule ihres Glaubens wird.

Der zweite Akt beginnt mit einer Rückkehr in die Höhle und einer erneuten Verwandlung, einer erneuten Schwangerschaft. Zarathustra bricht auf zu neuen Meeren, geht auf das Schiff, reist zu den glückseligen Inseln, hält Reden an seine Jünger. Doch sie wirken abgelenkt und scheinen nicht aufmerksam zuzuhören. Ist ihnen Zarathustra nur ein Gespenst, ein Schatten? Erkennen sie ihn überhaupt wieder? Schließlich werden die anonymen Gefährten, die stets in der Anrede «meine Freunde» anwesend sind, konkrete Dialogpartner. Sie verwandeln sich in ganz bestimmte Figuren: Der Wahrsager tritt auf, der später als Gast in Zarathustras Höhle geladen wird. Zarathustras Begegnungen mit diesen Präfigurationen seiner Gäste zwingen ihn erneut, eine ganze bestimmte Frage an sich selbst zu richten: «Wer ist uns Zarathustra? Wie soll er uns heissen?» (eKGWB/Za-II-Erloesung). Kein Erlösender oder Erlöster ist dieser Zarathustra. Vom Berg stieg er herab, um erneut Mensch zu werden – für die Menschen als wiederkehrende Prüfung und Prüfer.

Dabei ist es die Begegnung mit seinen Gefährten, die Zarathustras Gedächtnis und seine Erinnerungsfähigkeit prüft. Vom Kamel zum Löwen geht Zarathustras Verwandlung, während sich seine anonymen Jünger zu Gefährten, später zu Gästen und zum Schluss in fromme Kinder verwandeln, die einen Gottesdienst in der Höhle feiern.

Nicht *was* Zarathustra ist, sollte die Frage lauten, sondern wie er uns heißen soll.¹⁴⁸ Zarathustra selbst antwortet seinen zukünftigen Gästen: «Ich wandle unter Menschen als den Bruchstücken der Zukunft: jener Zukunft, die ich schaue» (eKGWB/Za-II-Erloesung). Zarathustra *ist* nicht – er *wird* zu etwas anderem in der Begegnung mit den Stimmen und Gestalten, die seine Transformation stimulieren, ihm neue Impulse zur Selbstverwandlung geben. Stets erkennt er einen Teil seines Selbst in ihnen wieder. Sind nicht alle Gespräche, die Zarathustra mit ihnen führt, Selbstgespräche? Erst im dritten Akt wird Zarathustra bei seinem erneuten Reiseantritt klar, dass er keiner Gefährten bedarf. Die Suche nach Gefährten entpuppt sich als Fehltritt. Denn kein Suchender ist Zarathustra, sondern ein Schaffender. Also erschafft er sich seine Kinder selbst. Um der Kinder und seiner Werke willen, muss sich Zarathustra vollenden. Das ist das Wahrzeichen seiner Schwangerschaft verstanden, als eine Liebe zu sich selbst.¹⁴⁹ Wie also stellt sich Zarathustra seine selbst erschaffenen Gefährten vor? Sie müssen die Einsamkeit lernen, den Trotz und die Vorsicht. Sie müssen in Analogie zum Holz knorrig und gekrümmt und von biegsamer Härte sein wie «ein Leuchtturm unbesiegbaren Lebens» (eKGWB/Za-III-Seligkeit). Im Geben noch sollen sie Nehmen und schweigsam sein, wenn er redet. Doch die Liebe zu Kindern birgt auch die Gefahr des

148 Einen Versuch, diese Frage nach Martin Heidegger erneut zu beantworten, hat jüngst Heinrich Meier unternommen vgl. Heinrich Meier: *Was ist Nietzsches Zarathustra? Eine philosophische Auseinandersetzung*. München: C.H. Beck 2017. Außerdem dazu auch Ernst Behler: «Wer ist Nietzsches Zarathustra?» Eine Auseinandersetzung mit Martin Heidegger. In: Volker Gerhard (Hg.): *Also sprach Zarathustra*. Berlin: De Gruyter Akademie Forschung 2012, S. 265–290.

149 Vgl. hierzu auch die Lesart von Katrina Mitcheson: On Nietzsche and Pregnancy; The Beginning of the Genesis of a New Human Being. In: Luce Irigaray/Mahon O'Brien/Christos Hadjioannou (Hg.): *Towards a New Human Being*. Cham (Schweiz): Springer 2019, S. 199–220. Mitcheson verweist auf Formen der «ideal selfishness», die bei Nietzsche als Heiligkeit der Schwangeren interpretiert wird, weil sie sich aus der Welt komplett zurückziehen, um dem Werden des anderen seine volle Aufmerksamkeit zu geben. Daher interpretiert die Autorin zurecht: «Nietzsche's use of the idea of pregnancy here stands in contrast to the figure of the creator or the author. The pregnant person cannot determine the character of what she or he will give birth to. What they can do is «care for the soul» to allow something new and ultimately separate from them to come into the world» (ebda., S. 206). Allerdings fehlt bei Nietzsche ein Konzept der Fürsorge für das Erschaffene.

Selbstverlusts, denn in jedem Begehren nach einer Kette, einer Genealogie, ist auch das Begehren enthalten, sich selbst zu verlieren.¹⁵⁰

Beginnen wir mit der ersten Selbstbegegnung im Anderen. Der Wahrsager im zweiten Akt hält eine Rede auf das ewige Müdesein am Menschen und am Leben, an der Erde und ihren Werten. Er spricht das Sprichwort des Nihilismus: «Alles ist leer, Alles ist gleich, Alles war!» (eKGWB/Za-II-Wahrsager) Zarathustra ist Zuhörender und Empfangender. Die Rede des Wahrsagers verwandelt ihn. Er wird denen gleich, von denen der Wahrsager spricht. Wie eine Krankheit befällt ihn der Glaube an das Nichts. Er findet keine Worte, keine Gegen-Worte, nichts mehr, dass ihm Nahrung zum Weiterleben wäre. Ein Schlag überfällt ihn, ein Übergang vom Zustand der Krankheit in den Zustand der Genesung, ein Prozess, der die Kräfte mobilisiert. Im Traum entbindet er eine neue Wahrheit. Sich selbst betrachtend in «gläsernen Särge[n]» sieht er überwundenes Leben (ebda.). Ein Grabwächter seines Selbst als Vision im Traum erscheint Zarathustra, während seine Jünger als Hebammen der neuen Vision zur Geburt verhelfen. Die Verwandlung entwickelt sich nicht in einem langwierigen Prozess, sondern in einem plötzlichen Umschlagspunkt, wie ein Sturz in dunkle Tiefe. Jede Verwandlung wird dabei zugleich zur «Heimkehr» (eKGWB/Za-III-Heimkehr). Ähnlich verläuft der Dialog mit dem Zauberer, dem Dichter und Künstler. Auch diesen Gestalten ist er schon begegnet – in veränderter Form. Sobald eine Gestalt mit ihrer Rede anhebt, beginnt die Erinnerungsarbeit Zarathustras. Die Inszenierung des Zauberers ist folgende: Er imitiert den Schrei eines verkrüppelten alten Mannes, der sich nach einem Gotte sehnt: «Ich erkenne dich wohl!», spricht Zarathustra zur Dichtergestalt, die den «Büßer des Geistes» mimt, eine Rolle, die Zarathustra selbst erfand (eKGWB/Za-IV-Zauberer-2). Der Dichter verzaubert und entzaubert mit seiner Rede. Auf die Kunst der Verstellung versteht er sich sehr gut. Im Gespräch verwandelt sich auch dieser Zauber-Künstler der Lüge und des Scheins: «Oh Zarathustra! Alles ist Lüge an mir; aber dass ich zerbreche – diess mein Zerbrechen ist ächt! —» (ebda.). Jedes «Ächten» kommt vom Achten, das in jedem *Verachten* steckt. Das ist ein schielendes Wort Nietzscheanischer *écriture*. Es genügt Zarathustra als Losungswort, um auch den Zauberer in seine Höhle einzuladen. Zarathustra beginnt sich in einen Gastgeber zu verwandeln.

Der nächste Dialogpartner meldet sich zu Wort: Es ist der alte Papst, der seinen Gott verloren hat. Weil er nun «außer Dienst» ist, sucht er nach einem «Fest frommer Erinnerungen und Gottesdienste» (eKGWB/Za-IV-Dienst). Der alte Papst wählt

¹⁵⁰ Barbara Smitmans-Vajda hat rein texthermeneutisch und ganz unfeministisch richtig interpretiert, dass das Problem gerade dasjenige ist, das Kind sich durch Kultur und Erziehung ständig ähnlich zu machen, zu seinem Besitz, seinem Eigentum. Das macht gerade den Fehler in der Genealogie aus, weil das Werteschaffen immer einhergeht mit Besitzen-Wollen, wodurch das Differentielle und Andere gerade verhindert wird. Vgl. Barbara Smitmans-Vajda: *Melancholie, Eros, Muße*, S. 151f.

sich Zarathustra, den Gottlosen, damit er ihm neue Feste des Glaubens schenkt. Denn für ihn steht fest: «Irgendein Gott in dir bekehrte dich zu deiner Gottlosigkeit» (ebda.). Es sei gerade Zarathustras Frömmigkeit gewesen, die ihn von seinem alten Glauben weggeführt hat. Nach neuer Frömmigkeit dürstet es dem alten Papst. Also wird auch er von Zarathustra in seine Höhle (der «gute Hafen») eingeladen. Der Papst wird Gast mit folgenden Einladungsworten: «Lange, wahrlich, möchten wir warten, bis dir Einer deinen Gott wieder aufweckt» (ebda.), während in den Worten zuvor das Eselsfest präfiguriert wird: «Wenn Götter sterben, sterben sie immer viele Arten Todes» (ebda.). Zum Ehrengast wird der hässlichste Mensch. Ihn trifft er im Tal der Hirten, das man auch den «Schlangentod» nennt (eKGWB/Za-IV-Mensch). Auch dieses Gespräch wird erneut zu einem sich wiederholenden, wiederkäuenden Gespräch. Eine Schwere macht sich über Zarathustras Leib breit. Sein Gang wird langsamer, die Dunkelheit umhüllt ihn. Dieser Mensch ist fast kein Mensch mehr. Wer oder was ist es? Das Wesen ist «gestaltet wie ein Mensch», doch «kaum wie ein Mensch», eher noch gleicht es etwas «Unaussprechlichem». Eine «Unform», reiner Stoff, ein Röcheln, aber keine Stimme («Wer bin ich!») erscheint Zarathustra und verwandelt ihn erneut: Er sinkt zu Boden, hat Mitleid mit diesem ungestalteten Wesen. Ein plötzlicher Schrecken durchfährt ihn, dann wird er hart. Er blickt in das ungeformte Gesicht des Mörders Gottes. Es ist derjenige, der sich am Zeugen – Gott – gerächt hat. Er sah die Hässlichkeit des Menschen, daher musste er sterben: «Aber er – musste sterben: er sah mit Augen, welche Alles sahen, – er sah des Menschen Tiefen und Gründe, alle seine verhehlte Schmach und Hässlichkeit» (ebda.). Weil der Mensch nicht erträgt, dass solch ein Zeuge lebt, muss er sterben. Der Mörder Gottes wird zum Gast im Hause eines neuen Herrn, des Herrn Zarathustra, in seiner Höhle, die voller Winkel und Verstecke ist, in denen sich der hässlichste Mensch ein neues zu Hause schafft.

Vom freiwilligen Bettler lernt Zarathustra die Lehre vom Wiederkauen in der Form einer Bergpredigt an die Kühe als die Schafe des Hirten Jesu. Oft wird dieses Tier in der Forschung übersehen, weil Adler, Schlange und Löwe am prominentesten in Szene gesetzt werden und als Zeichen der Genesung Zarathustras auftreten. Doch es ist die Kuh, die das eigentliche Wahrzeichen einer Tätigkeit ist, die Vergessen und Erinnern, Nahrungsaufnahme, Wiederkauen, Verdauen und Ausscheiden synthetisiert: «die erfanden das Wiederkauen und in-der-Sonne-Liegen» (eKGWB/Za-IV-Bettler). Es ist die Ausdauer und Geduld der wiederkäuenden Kuh, die man als Vorbild für den Prozess einer Assimilation des Stoffes in der Tiefe des Gedächtnisses nehmen sollte, um zu vergessen und zu verdauen.¹⁵¹ Die animalische

151 Vgl. Christof Kalb: *Desintegration. Studien zu Friedrich Nietzsches Leib- und Sprachphilosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000. Außerdem dazu Patricia A. Gwozdz: *Topographien des*

Transformation vom moralischen Lastentier, dem Kamel, über den wertsetzenden und schaffenden Löwen bis hin zum spielenden Kind, eine Vermenschlichung des Animalischen ins Kindliche, wird von der Kuh vollendet: Das in sich ruhende, in der Sonne liegende Tier, das mit halbgeschlossenen Augen seinen Kiefer bewegt, um das ewig wiederkehrende Einerlei der menschlichen Komödie – den Tod Gottes, das Nichts, das Mitleid – zu zerkauen und es sich immer wieder wie die Nahrung einzuverleiben. Auch dieser arme Hirte, der zu seinen Kühen als zu seinen Schafen spricht, ist geladener Gast im Hause Zarathustras.¹⁵²

Als letztes tritt der Schatten hinzu. Der Schatten ist ein Wanderer.¹⁵³ Er dient seinem Herrn, dem er folgt: dem Körper Zarathustras. Doch dieser Schatten ist bereits andere Wege gegangen. Er ist dünn, schwärzlich, hohl und erscheint als «überlebt»: «Alles nimmt von mir, Nichts giebt, ich werde dünn, – fast gleiche ich einem Schatten» (eKGWB/Za-IV-Schatten). So spricht dieser Noch-Körper von sich selbst. Er ist ein Gespenst, Staub auf den Dingen. Sein Lebensmotto lautet: «Leben, wie ich Lust habe, oder gar nicht leben» (ebda.). Wird er gar vom Leben selbst verbraucht und ist daher so hohl und leer? Er sucht nach einem Ziel und Zweck, nach einem neuen Hafen, einem neuen Heim. Diese Suche wird zur Heimsuchung. Traurigkeit befällt Zarathustra beim Zuhören dieser Form des Leidens. Und auch diese Heimsuchung ist erneut eine Heimkehr, die bereits im dritten Akt im ersten Aphorismus *Der Wanderer* angekündigt wurde. Zarathustra steigt zu Schiff und reist zu den glückseligen Inseln, während er dieses Mal die Rede an sich selbst richtet: «Es kehrt nur zurück, es kommt mir endlich heim – mein eigen Selbst, und was von ihm lange in der Fremde war und zerstreut unter alle Dinge und Zufälle» (eKGWB/Za-III-Wanderer). Diese Reise wird jedoch nicht zur Rückkehr in ein Selbst des Vergangenen oder des Zukünftigen: Das Reisen zu Schiff auf dem Meer bedeutet vielmehr ein Abstand-Nehmen-zu-sich-selbst: «von sich absehen lernen ist nöthig, um Viel zu sehn: – diese Härte thut jedem Berge-Steigenden Noth» (ebda.). Dieses Selbst

Verschwindens. Lektüren des Erinnerns und Lektoren der Erinnerung bei Walter Benjamin und Jorge Luis Borges. München: AVM 2011, S. 49–55.

152 Zum politischen Verhältnis von Solitärtypus und Herde bei Nietzsche vgl. Friedrich Balke: Wölfe, Schafe und Ochs. Nietzsche und die liberale politische Zoologie. In: Anne von der Heiden/Joseph Vogl (Hg.): *Politische Zoologie*. Zürich: diaphanes, S. 197–218.

153 Vgl. hierzu der Dialog zwischen dem Wanderer und seinem Schatten in «Menschliches, Allzumenschliches» (eKGWB/WS-[Dialog] und: eKGWB/WS-[Schlussdialog]). Die Metaphorik von Licht und Dunkelheit, die dann im Zarathustra erneut aufgegriffen und weitergesponnen wird, wird dort bereits als ein dialektisches Lichtspiel verstanden. Licht und Dunkelheit sind Freunde, nicht Feinde, sie sind verbündete des Sehens, beide sind «Lichtjünger», auch wenn manchmal mehr Schatten als Licht herrscht. Zarathustra bringt deren wechselseitige Bedingtheit auf folgende Formel: «Du grosses Gestirn! Was wäre dein Glück, wenn du nicht die hättest, welchen du leuchtest» (eKGWB/Za-I-Vorrede-1).

ist bereit zum Untergang, zur Niederkunft: «Eben begann meine letzte Einsamkeit» (ebda.). Der Untergang ist ein Mensch-Werden, eine Verwandlung zum Menschen hin, nicht vom Menschen weg. Die Verwandlung gehorcht dem unnachgiebigen Gesetz des Stabilsten und Höchsten, das nur aus der tiefsten Tiefe kommt: «Woher kommen die höchsten Berge? So fragte ich einst. Da lernte ich, dass sie aus dem Meere kommen. Diess Zeugniß ist in ihr Gestein geschrieben und in die Wände ihrer Gipfel. Aus dem Tiefsten muss das Höchste zu seiner Höhe kommen. –» (ebda.). Dieser Schatten ist kein wirklich lebendes oder gar seiendes Wesen. Ohne materielle Substanz sucht er nach einem Körper. Ist es vielleicht eine Wiederkehr jenes Untoten, des Leichnams des Seiltänzers, der sich vom Possenreißer hat irritieren lassen?

Der spanische Jesuit Baltasar Gracián und Nietzsche tanzen einen gemeinsamen Tanz auf dem Seil, das Mensch heißt. Franz Kafka wird den Trapezkünstler mit hinzunehmen und ihm weitere Athleten des Leidens an die Seite stellen. Da Graciáns literarische Philosophie und sein Gebrauch der spanischen Begriffe *figura* und *persona* im vierten Kapitel eine wichtige Rolle spielen werden, möchte ich hier bereits eine erste *Figuralogie* von Altem und Neuem aufzeigen. In Graciáns philosophischem Reiseroman *El Criticón* begegnen die Hauptfiguren Critilio und Andrenio einem tanzenden Monster auf einem Seil (Lebensfaden), das kühn und unbefangen – wie ein Narr und Vogel – auf dem Markt vor der Menschenmenge herumspringt. Es bewegt sich in größter Gefahr über dem Abgrund («el abismo»).¹⁵⁴ Dieser Abgrund ist die Last aller Verfehlungen, eine Last, die unter ihm steht, während er über sie hinweg tanzt und springt. Der monströse Seiltänzer wird zur Allegorie eines Menschen, der ohne Sorge auf seinem Lebensfaden tanzt, ohne zu wissen, ob er heute oder morgen stürzt. Das Stürzen selbst ist jedoch gewiss. Einem Spinnfaden, keinem Seil gleicht dieser hauchdünne Lebensfaden (Bd. 3, 334).¹⁵⁵ Aus der Beobachtung von Lehrer

154 Baltasar Gracián: *El Criticón*, edición crítica y comentada de Miguel Romera Navarro, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 3 Vol. (1938, 1939, 1940). Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag 1978. Hier aus dem 3. Band S. 339 f. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben. – Eine kleine Notiz zur stummen Rezeption: Aus der Forschung ist bereits bekannt, dass Nietzsche Gracián aus der Übersetzung von Schopenhauer kannte. Allerdings nur das *Handorakel*. Es gibt keinerlei Belege, dass er die Übersetzungen seiner anderen Werke, insbesondere des *Criticón*, gekannt und gelesen hat. Obwohl sie bereits im Französischen des 18. Jahrhunderts vorlagen, mögen Nietzsches Kenntnisse des Französischen nicht ausgereicht haben, um dieses Werk ausreichend zu verstehen. Vgl. hierzu auch Victor Bouillier: Baltasar Gracián et Nietzsche. In: *Revue de la Littérature Comparée*, Jhg. VI, No. 3 (1926), S. 381–401. Eine ausführliche Besprechung von Gracián findet sich in Kapitel 4.3 dieser Arbeit.

155 Diese Lebensfäden («los hilos de nuestra vida»), so erfährt Andrenio im Verlauf der Zehnten Krisis, dem Rad der Zeit, reichen von einem Knäuel herunter, dessen Drehungen sich im Himmel vollziehen. Das Auf- und Abwickeln wird dort regiert und sie reichen bis zu jedem Sterblichen hinunter.

und Schüler folgt die Sentenz, dass man leicht vergessen kann, aber nicht vermeiden («bien podremos olvidarle, mas no evitarle», 340).

Von Gefahren sprechen auch die unterschiedlichen *Wegbegleiter* und *Wegbelagerer* des Zarathustra wie auch Zarathustra selbst. Das auf dem Seil tanzende Monster wird in Nietzsches *reécriture* umgedeutet: Er splittet die Figur in einen unsicheren Seiltänzer, der mit der Stange das Gleichgewicht halten muss, um nicht in die Tiefe zu stürzen. Vom vogelfreien Narrentum ist bei ihm wenig zu merken. Dieser kehrt vielmehr in der zweiten Figur wieder, dem Possenreißer, der schneller und windiger als der Tänzer das Seil und ihn überspringt. Zugleich verhöhnt er damit seine Kunst. Wie ein Wirbel fällt der Seiltänzer zu Boden, die Menge teilt sich wie das Meer, der Körper zerbricht. Nietzsche zergliedert die Figur, teilt sie auf in lachenden und springenden Possenreißer und dem ernstesten Künstler, der seine Kunst zum Beruf macht. Was von ihm übrig bleibt, ist ein Leichnam, der nicht sterben kann. Zarathustra trägt ihn auf seinem Rücken als Andenken an seine Kunst, eine Gefahr, die er zum Beruf gemacht hat und daran zugrunde ging. Während sich der Seiltänzer nur als ein Tier ansieht, das man durch Schläge und Bisse tanzen gelernt hat, so antwortet ihm Zarathustra: «Nicht doch, sprach Zarathustra; du hast aus der Gefahr deinen Beruf gemacht, daran ist Nichts zu verachten. Nun gehst du an deinem Beruf zu Grunde: dafür will ich dich mit meinen Händen begraben» (eKGWB/Za-I-Vorrede-6).¹⁵⁶

Gracián und Nietzsche kennen die lebenden Leichname («están muertos desde que nacieron»), die in der Höhle des Nichts, der «Cueva de la nada», hausen (Gracián, 259).¹⁵⁷ Wenn der Seiltänzer kraft der Worte Zarathustras nicht mehr an Hölle,

¹⁵⁶ Zur phänomenologischen Bedeutung des Händedrucks und der Berührung vgl. Thomas Bendorf: Der Händedruck. Kurze Geschichte eines phänomenologischen Leitbeispiels. In: z. B., *Zeitschrift zum Beispiel. Themenheft Handgreifliche Beispiele*, Erste Lieferung, Nr. 2, hrsg. von Jessica Güssen und Peter Risthaus. Münster: MV Wissenschaft 2019, S. 99–112 und die Fortsetzung des Aufsatzes in der Zweiten Lieferung, Nr. 3, S. 31–54. In meinem Machiavelli-Aufsatz habe ich einleitend Nietzsches Metaphorologie des Taktilen und der Berührung im Sinne von Haut, Hand und Finger besonders hervorgehoben, da sie sich in seinen Schriften transdisziplinär von den Künsten über das Handwerk zur Physik und Physiologie zieht und schließlich in Psychologie und Moralistik mündet. Vgl. Patricia A. Gwozdz: Der Unberührbare. Exempla der Tangibilität und Taktilität in Niccolò Machiavellis «Il Principe». In: z. B., *Zeitschrift zum Beispiel. Themenheft Handgreifliche Beispiele*, Zweite Lieferung, Nr. 3, hrsg. von Jessica Güssen und Peter Risthaus, Münster: MV Wissenschaft 2019, S. 151–184.

¹⁵⁷ Vgl. Hierzu auch die Lesart Hans Blumenbergs, der die *Cueva de la nada* ähnlich wie die Höhle Zarathustras als eine «Parodie des Platonismus» liest: Die verkannten Trugbilder führen nicht zum Urbild, sondern zu ihrer Umkehrung. Weil man stets das Gegenteil annehmen muss von dem, was einem erscheint, ist Andrenio in einer Welt der «Hinterfragungen von Hinterfragungen» gefangen, einem Spiel, das ständig zur Konstruktion «ganzer Unterwelten undurchschauter und zu entlarvender Handlungstribe» führt (ebda., S. 460). In ihr wird der Abstand

an Himmel, an Seele glauben muss, verliert er nichts, wenn er stirbt. Das ist das Nichts, vor dem sich auch Zarathustra fürchtet, dies ist seine Gefahr, mit der er ständig konfrontiert wird. Die Figur des Nichts ist der Wahrsager, bei Gracián ein seltenes Monster mit Blicken einer Person, die zu allem eine böse Miene zieht («un raro monstruo con visos de persona, haziendo a todo muy mala cara», 268). Das barocke Monströse wird zur Allgemeinformel für das Nicht-Figurierte, dasjenige, was keiner Norm entspricht, weil es keine gängige Form erfüllt. In der modernen Allegorie vom Nichts, vom «alles ist leer, gleich, alles war», bekommt das Monströse ein figuriertes Gesicht oder zumindest einen anderen Namen: Seiltänzer/Possenreißer versus tanzendes Monster, Wahrsager versus grimmig blickendes Monster. Diejenigen Eigenschaften, anhand derer Andrenio geprüft werden soll, um in der richtigen *Mensch*-Werdung im Sinne der *Person*-Werdung zu bestehen, d. h. die böse und schlechte Negativfolie seines Selbst zu erkennen und zu überwinden, wird im Spiel des Freund-Feind-Schemas bei Zarathustra vieldeutiger. Sie spiegeln nicht das Andere, Monströse, Unförmige – außer vielleicht im Falle des hässlichen Menschen – wider, sondern dasjenige, was bereits Teil einer Version des Zarathustra gewesen ist, die er jedoch vergessen hat. Sie kehren ihm als Erinnerungsfragmente eines längst überwundenen Weges wieder. Es ist nicht das *Fremde*, das er sich einverleiben und wiederkauen muss, um es zu überwinden, sondern das *Eigene*, das er als das stets sich selbst Überwindende anerkennen muss, um die Wiederkunft zu Bejahen und fortschreiten zu können – in neue Gebirge, auf neuen Meeren.

Die lebenden Leichname und Untoten gleichen auch den Schatten, jenen «sombra de hombre», die keine Person sind, keine Menschen, vielmehr eine «rara visión»,

zwischen transzendtem Urbild und ihren Abbildern unendlich gesteigert. Damit fällt die Welt des Scheins vollständig in die Nichtigkeit (ebda., S. 463). Alle gehen hinein, verschwinden, kehren nicht wieder, und in ihr verbleibt nichts. Blumenberg spricht von einer «eschatologischen Bedeutung» dieser letzten aller nur möglichen Höhlen, denn sie enthält keine Erinnerungen, kein Gedächtnis und keine Geschichte. Als «Höhle der absoluten Resignation» ist es daher auch nicht mehr möglich, die «Höhle der Herkunft» mit derjenigen der «Hinkunft» zu identifizieren (ebda., S. 464). In Blumenbergs Kapitel über Zarathustras Höhle finden sich dieselben Interpretationsansätze (ebda., S. 613–636) und dennoch wage ich die Vermutung, dass beide Entwürfe einer Relektüre der platonischen Höhle nicht in dieselbe Richtung tendieren. Wenn Blumenberg von der «Parodie auf Platos Höhle» (ebda., S. 617) in Bezug auf Nietzsche spricht und damit nur das barocke Motiv Graciáns wiederkehren lässt, begeht er einen *metaphorologischen Fehler*: Er liest Nietzsches Zarathustra in einer Linie mit den Höhlen-Metaphern, die sich im Laufe der Zeit transformieren, ändern und modifizieren. Man möge sich fragen, warum gerade Blumenberg im Nietzsche-Kapitel nicht über Nietzsche hinauskommt, anders als bei den anderen Philosophen, die er interpretiert und jene Sätze bilden kann, die blumenbergtypische zitierwürdige Sätze werden. Ich erlaube mir eine Antwort darauf für zukünftige Aufsätze: Nietzsches Zarathustra ist bereits eine *Metaphorologie*.

ein «al cabo de nada» (Bd. 2, 347).¹⁵⁸ Wer oder was sind die barocken Schatten, die nicht wirklich leben, aber auch nicht sterben können? In welchem Niemandland diesseits des Noch-Lebendigen bewegen sie sich? In ihrer barocken Version sind sie nur gemacht zum Dienen, zum Nachahmen, sie kennen kein Ja oder Nein, sie sind unselbstständig, denn ihrem Wesen nach sind sie immer Sein-von-etwas-Anderem. Ihr Wille will nur einer herrschenden Person dienen, damit sie selbst herrschen können. Daher werden sie im weiteren Verlauf ihrer Inszenierung für Andrenio und Critilio mit einem Körper angekleidet (352). Diese merkwürdigen gestaltlosen Schatten-Menschen, die «medio hombres», kehren in der Zehnten Krisis dem *Rad der Zeit* («La rueda del Tiempo») wieder (Bd. 3, 318). Sie sind ohne Ganzheit, ausgehöhlt, eine Akzidenz ohne Substanz. Es sind Figuren, die sich in den dunkelsten Verstecken und den hintersten Winkel des Nichts verbergen. Es sind Subjekte, die weniger sind als das Nichts. Noch nicht einmal Figuren, sondern «figurillas» (ebda.), «impersonales personas» und «estatuas sin estatua» (276). Das rhetorische Wortspiel entblößt das philosophische Theorem: Das, was die Begriffe bezeichnen sollten, das Wesen einer Sache, können sie nicht bezeichnen, weil sie dessen entbehren. Schatten sind Gespenster, Hüllen ohne das Umhüllte, Figuren ohne Figuriertes oder Figuration, ein bloßer Umriss eben, der etwas Begrenztes markiert, aber keine Verbindung zu diesem Begrenzten hat. Was fehlt, ist das Wollen, Ziel und Zweck einer Lebensreise, einer Aufgabe für das Leben. Zarathustras Schatten verlangt nach einem neuen Hafen, einem Herrn und Haus, um handlungsfähig, menschenähnlich, körperlich zu werden. Sein barockes Pendant verlangt nach Körpern, einem neuen Herrn und Willen. Als nachahmendes Geschöpf der Erstgeborenen kann es nur selbst gebären, wenn es seinen Willen auf ein Etwas, ein Objekt des Begehrens richten kann. Was begehren diese willenlosen Imitatoren des Nichts?

158 Zur bildanthropologischen Deutung des Schattens seit Dante vgl. Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München 2002, S. 189–211. – Hierbei ist der historische Tatbestand nicht ganz unwesentlich, dass bei dieser literarischen Figuration des Schattens als Nicht-Mensch oder Fast-Mensch zugleich auf den bildlichen Ursprung des Menschen aus dem Schattenriss verwiesen wird. Belting referiert auf die Legende vom Ursprung der Malerei in der griechischen Antike durch die Zeichnung eines schattenhaften Umrisses, der zum ersten Mal das Bild eines Menschen festhielt, der abwesend war (ebda., S. 181). Zugleich zeigt ein Schatten allein ohne Körper stets auf das Reich der Toten voraus. Von dieser Legende muss die Schattenmalerei – verstanden als Skiagraphie – unterschieden werden, denn diese ist im späteren Verlauf reine Illusionsmalerei gewesen (ebda., S. 182). Belting hält für den körperlosen Schatten fest, dass er seit Platon und Homer ein Paradigma für Bild und Tod zugleich ist, während die Schattenmalerei die «Fiktion körperlichen Lebens» mimetisch ermöglicht (ebda., S. 183f.). Vgl. hierzu auch Victor I. Stoichita: *Eine kurze Geschichte des Schattens*. München: Fink 1999.

Kehren wir dazu in Zarathustras Höhle zurück, dorthin, wo bereits alle geladenen Gäste auf ihren Gastgeber warten. Aus der anonymen Menge von Jüngern sind konkrete Gestalten geworden, die jeweils ein bestimmtes Transformationsstadium Zarathustras widerspiegeln, auch wenn er sie als schlechte Kopien seines Selbst oder als verdrehte Abbilder bezeichnet. Die Höhle wird damit zum Ort der Konfrontation und Konstellation von Figuren in folgender Anordnung: In der Mitte befindet sich der Adler mit der Schlange um den Hals. Er sträubt sich und wirkt unruhig. Umkreist werden Zarathustras Tiere vom König zur Rechten und zur Linken, vom alten Zauberer und vom Papst, vom freiwilligen Bettler und dem Schatten, vom Gewissenhaften des Geistes und dem traurigen Wahrsager. Der hässlichste Mensch trägt eine Krone und einen Purpurmantel: der selbstgekrönte Mörder Gottes. Der Esel stimmt mit seinem I-A in den Gesang der vielen Stimmen ein.¹⁵⁹ Auch wenn Zarathustra seine Gäste als Stufen zu höheren Menschen betrachtet als Brücken, so sind sie dennoch nicht besonders wohlgeraten oder schön genug. Sie sind krumm und missgestaltet, in ihnen hockt noch ein schlimmer Zwerg, verborgener Pöbel spricht aus ihnen. Es sind keine «glatten Spiegel» für Zarathustras Lehren, denn sie verzerren sein Bildnis (eKGWB/Za-IV-Begrüßung). Dementsprechend passt Zarathustra sein Verhalten an: Er wirkt stolz und erniedrigt zugleich, damit die anderen aufgerichtet werden können. Lang und schweigend, hart und allein, aus dem besten und biegsamen Holz ist er, hinausgreifend mit starken grünen Ästen, starke Fragen fragend und noch stärker antwortend, einem «Berge und Baume» gleich – und «überall sieht man Auferstandene» (ebda.). Allerdings kommen sie nicht aus der Höhle heraus, sondern in die Höhle hinein. Dieser «letzte Rest Gottes» feiert ein weiteres Mal gemäß den *idols of the cave* ein «Eselsfest»: die Rückkehr Gottes in körperlicher Gestalt, denn «Tod ist bei Göttern immer nur ein Vorurteil» (eKGWB/Za-IV-Eselsfest-1). Zarathustras Lehre ist nun eine andere geworden: «wer am gründlichsten tödten will, der *lacht*» (ebda.). Die

159 Die Leser:innen seien hier an die Radierung «Die Anbetung des Idols» von Maarten van Heemskerck erinnert (1549), in deren Zentrum die Göttin Isis auf einem Esel reitend verehrt wird, während ihr die Menge zu jubelt. Der Inschrift ist zu entnehmen, dass der Esel sich wie ein Gott fühlt und glaubt anstelle der Göttin verehrt zu werden, während ihn die Peitsche des Viehtreibers daran erinnert, dass er nicht der Gott ist, sondern nur eine Göttin trägt. Ob es sich tatsächlich um die Göttin Isis handelt, wurde bereits von Humanisten erörtert und unterschiedlich interpretiert. Vgl. hierzu Ilja Markx-Veldman: *The Idol on the Ass: Fortune and the Sleeper: Maarten van Heemskerck's Use of Emblem and Proverb Books in Two Prints*. In: *Similous: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 6, No. 1 (1972–1973), S. 20–28. – Eine Variation dieses Motivs lässt sich auch bei Francisco de Goya finden, der in seiner Serie *Los desastros de la guerra* eine Skizze integrierte, auf der ein Esel umringt von einigen sich verbeugenden Menschen, die eng beieinandersitzen, zu sehen ist. Auf seinem Rücken trägt er einen gläsernen Sarg mit einem Leichnam. Der Titel dieses Bildes lautet: «extraña devocion», eine seltsame Frömmigkeit (ebda., S. 25).

Lehre vom Lachen ist das einzige Mittel, dem höheren Menschen eine Möglichkeit zu geben, die Wiederkunft von Ekel, Mitleid und Nichts zu bejahen und aus dieser Bejahung Kraft für die erneute Überwindung zu schöpfen. Das Lied der Schwermut, das Singen in der Wüste, kennt nur diese eine Dichter-Formel: Zerreiß Gott und Schaf in dir, sei adlerhaft, sei pantherhaft, ein edles Raubtier. Der Zauberer, der dichtet, wird vom Gewissenhaften zurechtgewiesen: Seine Gegenrede ist die der Wissenschaft. Lieder und Dialoge gehen ineinander über. Die Stimmenvielfalt nimmt zu und mit ihr auch der Gestank in der Höhle. Es gibt keine freie Luft mehr zum Atmen für Zarathustra, keine frische Luft für neue reine Gedanken. Alles trieft, ist schmutzig, stinkt. Je mehr seine Gäste Interpretieren Zarathustras werden, desto mehr entfaltet sich dieser Gestank. Geistige Mutterschaft kann sich nicht anders entfalten als auf diese Weise: «wer geboren hat, soll seine Seele rein waschen» (eKGWB/Za-IV-Menschen-12), denn mit jedem neuen Kind kommt auch Schmutz auf die Welt.

Zarathustra zieht es ins Freie, um sich reinzuwaschen von all dem Schmutz, der in seiner Gebär-Höhle zur Welt kommt. Dabei ist er weder vollständig in der Höhle noch außerhalb von ihr. Er wird zur *Grenzfigur*, steht auf der Schwelle, am Ein- und Ausgang. Um seine Idole zu bekämpfen, muss er sich ihnen stellen. Die letzte Transformationsphase setzt ein: Seine Gäste werden zu spielenden, frommen Kindern («Lieber Gott also anbeten, in dieser Gestalt, als in gar keiner Gestalt», eKGWB/Za-IV-Eselsfest-1), während ihr Gastgeber stirbt («nun starb ich schon», eKGWB/Za-IV-Nachtwandler-5).¹⁶⁰ Er singt das Nachtwandlerlied, Mittag wird Mitternacht, die Untoten wandeln auf Erden («weckt die Leichname», ebda.). Einst träumte dieser Nachtwandler von Schwangerschaften, um Söhne, Erben, Kinder, Nachkommen zu gebären, einen Namen, der bleibt, eine Genealogie von «lachenden Löwen» (eKGWB/Za-III-Tafeln-1). Vom Weibe selbst, der Ewigkeit, will dieser Untote neue Werke, neue Kinder empfangen.¹⁶¹ Der letzte Gesang ist nur diesem Weibe gewid-

160 Oft wird dieser Tod Zarathustras überlesen, weil er ganz nebenbei erwähnt wird, so als wäre es ein kleiner unwichtiger Moment, der kurz vorübergeht. Es ist eben kein tragischer Tod, der Tod eines Titelhelden wie er einem epischen Werk würdig wäre. Zarathustra stirbt einen Tod ganz nebenbei, so als sterbe er in einem Moment unzählige Tode. Denn auf den Tod kommt es eben nicht an, es sei denn er ist der Torweg, der Augenblick, zum Eintritt in die Wiederkehr eines identischen Zeitpunkts in der Zeit, der ihn immer wieder zu diesem Punkt führen wird, um die Affirmation der Wiederkehr des «coming into life» erneut zu erfahren. Vgl. hierzu die sehr erhellende Interpretation bei Paul S. Loeb: *The Death of Nietzsche's Zarathustra*. Cambridge: Cambridge University Press 2010, S. 67.

161 Neben vielen anderen intertextuellen Brücken zu Gracián sind auch die Schwangerschaftsthematik und die Allegorie des Weiblichen und der Wahrheit Aspekte, die Nietzsche in sein Philosophieren übernimmt, ohne sie zu kennen. Bei Gracián ist es die *Crisi Tercera La Verdad de parto*, also die Wahrheit, die in den Wehen liegt, und Kinder gebiert, die zum Monströsen tendieren, weil sich ihr

met, der tanzenden Materie namens Ewigkeit oder auch ewige Wiederkunft genannt, die bereits bei Lukrez und später auch bei Giordano Bruno alle Dinge miteinander «verkettet, verfädel, verliebt» macht (eKGWB/Za-IV-Nachtwandler-10). Ist es nicht also der männliche Künstler, der Schaffende, der zum Austragenden wird und sich vom weiblichen Samen berauschen und befruchten lässt, um das Werden zu spüren, die Transfigurationskraft des Gestaltens und Formens?

Lied, Rausch und Tanz sind Anzeichen des Genesenden, der seine Krankheit – die Schwangerschaft – überwunden hat. Es ist etwas zur Welt gekommen. Während seine Gäste und Tiere noch schlafen («kauen noch an meinen Mitternächten») wacht der Hausherr im Freien (eKGWB/Za-IV-Zeichen). Die Urszene in Gethsemane wiederholt sich. Ihr Schlaf und Träumen sind sein Wachen und Sehen. Er erkennt sie jedoch nicht mehr als Teil seines Selbst an, keine «rechten Menschen» sind sie ihm, keine Gehorchenden, und damit keine rechte Gefolgschaft und Nachkommenschaft (ebda.). Vor der Höhle auf einen Stein gelehnt, umkreisen Vögel seinen Kopf, während der Löwe als Begleiter zur Seite steht und mit ihnen spielt: eine goyateske Symbiose einer noch wachenden, aber schon wieder träumenden Vernunft. Erneut sehnt sich Zarathustra danach, schwanger zu gehen und Kinder zu gebären. Die *figura ex utero* strebt nach neuen Söhnen, Töchtern der Zukunft, nach Erben und Erbschaft, nach Zeugen und Erzeugen. Das Objekt des Begehrens der willenlosen Imitatoren ist nichts anderes als der Wille, etwas zu hinterlassen, das von Dauer ist. Wer gebiert, will Spuren hinterlassen. Als die Gäste erwachen, ist ihr Gastgeber bereits fern. «Ein sanftes langes Löwen-Brüllen» (ebda.) lässt sie verschwinden. Die Verwandlung ist abgeschlossen. Die Höhle als Maschine der Transfigurationen hält inne, wird gereinigt, macht sich bereit zu neuen Geburten. Zwischen Gestern und Heute beginnt erneut der Gang aus der Höhle in die Tiefe, aus der Tiefe aufs Meer,

Bauch ständig mit neuen Ideen und Gedanken auffüllt, die auf die Welt gebracht werden müssen, wobei es die Zeit ist, die hier die Dinge gleichsam monströs werden lässt, weil sie sich entwickeln und reifen, aber ohne wirklich auf die Welt zu kommen (vgl. Gracián: *El Critico*, ebda., 3. Bd., S. 104ff.). Dasjenige, was geboren werden soll, scheint schon fast ranzig, stinkend, mehr tot als lebend. Dennoch sind gerade diese Wahrheiten diejenigen, welche ewig lebten, ähnlich einem bestimmten Weinstock, dessen Beeren erst mit der Fäulnis am süßesten schmeckten (ebda., S. 105). Auch diese Analogie zum Rebstock der Weintraube wird von Nietzsche immer wieder anzitiert. Auch bei Gracián gelten diese überreifen Embryonen als unsichtbare Mahnmale («notar y advertir») von etwas Noch-Kommendem, vor dem man sich schweigend verneigen muss («casar y callar»). Vgl. hierzu auch Nietzsches Aphorismus aus der *Fröhlichen Wissenschaft* «73. Heilige Grausamkeit», in der es um die Geburt eines Kindes geht, das nicht genug Kraft hat, um zu leben, weil es mißgestaltet ist. Der Heilige, von dem der Mann – nicht eine Frau – Rat ersucht, rät das Kind zu töten und drei Tage und Nächte zu warten, zum Gedenken an diesen geborenen, aber nicht lebensfähigen Gedanken. Vgl. Friedrich Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft: § 73. Erste Veröff. 10/09/1882. Online: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/FW-73> (zuletzt aufgerufen und geprüft am 12.11.2022)

vom Meer auf die Inseln, von den Inseln wieder in die Berge. In diesem Sinne ist Zarathustras Gehäule auch eine Zeitmaschine. Die «letzte Sünde» (ebda.) wird zur wiederkehrenden Sünde, zur ersten und letzten Prüfung: dem Mitleiden. Es ist diese innere Tätigkeit geboren aus einem christlichen Gefühl der Teilhabe an einer Genealogie minderer Mimesis, die Leiden und Leben aneinanderbindet – und es ist die dionysisch-weibliche Lust einer ewigen Wiederkunft dieser Schleife von Liebe am Leben, die gerade den Willen zur Genealogie, das Wollen nach Erben, Kindern, Söhnen und Töchtern unterbindet.

Lust will nichts anderes als sich selbst. Sie ist selbstreferentiell. Sie durchbricht und zerreißt den Faden der Genealogien. Die Dichotomie von weiblicher Vaterschaft und männlicher Mutterschaft werden obsolet. Biologisches *Zeugen* und geistiges *Erzeugen* verliert sich in einer Natalität der Ungeborenen. Diese Lust, von der Zarathustra im Nachtwandlerlied singt, will keine Kinder. Es gibt nichts, was Grundlage einer Vererbung in diesem Zyklus des «Alles-sich-ewig-gleich» sein könnte (eKGWB/Za-IV-Nachtwandler-9). Anstatt zu konservieren und zu tradieren, glaubt Zarathustra an die Kraft der Verwandlung, an die Wiederkunft der Wahrsager-Formel von der Leere, des Nichts und des Es-War, die ermüdet und ermattet, die Gestank und Dreck mit sich bringt. Sie wird zur Probe auf das bejahende Lachen des Löwen, der erneut Kamel und Kuh sein muss, um sich sein Lachen zu erkämpfen. Lust ist nicht Liebe am Leben durch Leiden und Steigerung des Lebens kraft der Leidensfähigkeit des Leibes. Lust liebt sich selbst, will sich selbst, Lust leidet nicht, um eines höheren Ziels wegen. Es gibt kein Leiden-An-Etwas oder ein Leiden-Wozu. Teleologie gehört nicht in die Lehre Zarathustras.

Wie jedoch kann diese Lehre bewahrt, gelebt und weitergegeben werden, wenn keine Werke, keine neuen Kinder geboren werden? Stirbt Lehre ohne Erben? Beantworten wir diese Frage mit Gracián: *Vergessen ist möglich, vermeiden nicht*. Nietzsche hat diese Worte im Munde Zarathustras biblisch umgedeutet: Erst wenn ihr mich alle verleugnet habt, werde ich euch wiederkehren. Vergessen und Vernichten bereiten den Boden für die Wiederkunft. Jesus, Sokrates und Zarathustra haben dies gemeinsam: *Sie sind die Lehre*. Ihre kinderlose Vaterschaft zeugt von einer Lehre ohne Inhalt, daher gibt es auch nichts, was weitergegeben oder biologisch-kulturell vererbt werden könnte. Sie kann weder gelernt noch gelehrt werden.¹⁶² Sie muss neu erschaffen werden, auch auf die Gefahr hin, sich zu

¹⁶² Vgl. Hierzu auch Blumenberg über das Verhältnis von Lehren und Lernen in Blumenberg: *Höhlenausgänge*, S. 147. – In dem Lehrtypus des Sokrates versinnbildlicht sich die Diskrepanz zweier unterschiedlicher Erfahrungswirklichkeiten zwischen Lehrendem und Lernendem, denn der Lehrende hat bereits mit der Erfahrungswelt der Lernenden nichts mehr zu tun und keine «Lehrkunst» kann es mit einer solchen «Unwilligkeit» des Belehrt-Werdens aufnehmen, auch wenn die Menschheitsgeschichte uns die «Effektivität des Kontextes von Lehrfähigkeit und Lern-

wiederholen. Die Wiederholung selbst muss neu gedacht, anders praktiziert werden, nicht *metaphorisch*, sondern buchstäblich verstanden.¹⁶³

Jesus und Sokrates sind zwar zwei Referenzpunkte, die Nietzsches Schriften durchqueren, aber wenn er von einem Umwerter der Werte spricht, bezieht er sich nicht auf die Figuren jüdischen und griechischen Vorbilds, sondern auf den Begründer der christlichen Religion: Paulus. Kein Name fällt so häufig, keine Anspielung ist gleichzeitig so polemisch gegen ihn und gleichzeitig für ihn ausgesprochen. Nietzsches Polemiken – das wurde zurecht bereits in der Forschung früh erkannt – werten denjenigen auf, gegen den argumentiert wird.¹⁶⁴ Nietz-

willigkeit» vor Augen führt. Blumenberg hält dem entgegen: «Dennoch: So genau, wie wir Lehrende sehen und als werkbereit kennen, haben wir die Belehrbarkeit der Lernenden nicht vor uns. Zwischen den Dispositionen auf beiden Seiten besteht seit jeher ein kaum aufhellbares Missverhältnis bis hin zu dem Verdacht, das Lernresultat ist gar nicht oder zum geringsten Teil der Effekt der Lehrbemühungen. Nicht umsonst ist die platonische Paideia eine Erfahrung, keine Belehrung – und die Umsetzung von Erfahrung in Belehrung scheitert mit letalem Sokrates-Risiko» (ebda., S. 148). Werner Stegmaier hat daher richtig erkannt, dass es sich bei Zarathustras Lehren um «Anti-Lehren» handelt, deren tragisches Moment darin begründet ist, dass sie nicht mitteilbar sind, weil das Verstehen Sache des Einzelnen in seiner Einsamkeit ist. Das hermeneutische Grundverständnis beruht bei Nietzsche auf dem Missverstehen, was jede didaktische Vermittlung unmöglich macht. Vgl. Werner Stegmaier: *Anti-Lehren. Szene und Lehre in Nietzsches Also sprach Zarathustra*. In: Volker Gerhard (Hg.): *Also sprach Zarathustra*. Berlin: De Gruyter Akademie Forschung 2012, S. 143–167, hier S. 145. – Als Typen einer missverstandenen Lehre sind Sokrates und Jesus im Zarathustra stets präsent (ebda., S. 148), jedoch muss das Leiden eben anders interpretiert werden, nämlich nicht christlich. Das vermeintliche Leiden, etwas zu ertragen, wird als Größe und Stärke interpretiert, sodass im Umkehrschluss das Leiden, etwas nicht hinnehmen zu können als Schwäche ausgelegt wird (ebda., S. 156). Die Schwerste Prüfung für Zarathustra ist daher die «Distanz zum Leiden» zu wahren, die viel schwerer zu bestehen ist als die «Distanz zum Verstehen» (ebda.).

163 Vgl. Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*. München: Fink 1992, S. 20 ff. Auch Loeb hat in seiner streng chronologischen Interpretation des Narrativs der ewigen Wiederkunft vom ersten bis zum dritten Buch und dem vierten Abspann, den er als «analeptic satyr play» interpretiert, beschrieben, dass es sich streng genommen nur um eine Wiederkehr der Wiederkehr handeln kann, nämlich um diejenige, in der Zarathustra sich zum n-ten Mal selbst wiederkehrt, um sich selbst die Lehre zu lehren: «Nowhere do his animals say that Zarathustra is destined to teach eternal recurrence to others, and indeed at the very start of their claims about his great destiny, they instruct him to heal his own soul with new songs. Since Zarathustra is also the first human being ever to learn eternal recurrence, what they must mean here is that he was destined to teach eternal recurrence to himself – or rather, to his own soul. Zarathustra's great destiny as the teacher of eternal recurrence is also his great danger and sickness because he is teaching himself, and the knowledge of eternal recurrence is dangerous and possibly fatal, not to the teacher, but rather to the one being taught» (ebda., S. 142).

164 Vgl. Jörg Salaquarda: Dionysos gegen den Gekreuzigten: Nietzsches Verständnis des Apostels Paulus. In: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, Vol. 26, No. 2 (1974), S. 97–124, hier S. 99.

sches bester Freund und ehrwürdigster Feind, von dem er am meisten gelernt habe, ist Paulus gewesen.¹⁶⁵ Doch es wäre zu vorschnell, den einfachen Satz gelten zu lassen, dass Zarathustra Paulus ist, denn was Paulus gleichsam nur einmal durchlebe und durchleben muss – die Konversion von Saulus zum Paulus in Form einer neuen Geburt¹⁶⁶ – muss Zarathustra viele Male erleben und durchleben und immer wieder aufs Neue affirmieren. Wer als Interpret:in danach fragt, welche Werte Nietzsches Begriffspersonen erschaffen, wird zugleich enttäuscht werden: *Umwertung* meint immer nur erneute *Umkehr*, der Blick über die Schulter, auf den, der vorher da war und gesprochen hat. Es gibt eben keine «Null am Anfang» (eKGWB/NF-1888,15[108]), alle Formen des «europäischen Monotontheismus» entstehen aus nichts anderem als «hybriden Verfallsgebilden aus Null, Begriff und Großpapa, in dem alle Décadence-Instinkte ihre Sanktion erlangt haben!» (eKGWB/NF-1888,17[4]). Wie viele Götter daher noch möglich sind, hängt davon ab, wie oft wir die Null als den Anfang aller Anfänge setzen wollen, um ihren Wert zu vervielfachen (eKGWB/NF-1887,11[296]).

Daher ist auch einem dionysischen Umwerter nichts an einem Gott am Kreuz gelegen – zumindest nicht im Sinne eines historisch verbürgten Jesus von Nazareth –, es sei denn als ein wirkmächtiges Symbol, das wir selbst am Kreuze hängen und damit göttlich wären. Wie Salaquarda auch aus Sicht des Theologen betont, hat aus Nietzsches Sicht die Wirkmacht christlicher Symbolik durch die Säkularisierung nicht nachgelassen, sondern hat sich vielmehr in neueren säkularen Varianten fortgeschrieben, u. a. in den Naturwissenschaften.¹⁶⁷ Paulus ist der Erfinder

165 Wie Salaquarde vor allem anhand der späteren Notizen im Umkreis des Antichristen zu bedenken gibt, wird erst dort das Bild eines Paulus gefestigt, der zum Urheber einer *décadence-Moral* geworden und sich Jesus als sein Objekt gewählt hat, ein unpolitischer Privatmann (ein Idiot in griechischer Wortbedeutung), dem Paulus erst zu seiner religiösen Bedeutung verholfen hat, kraft seines Genies für Größe: «Man sieht, daß Jesus in dem Maße, in dem Nietzsche ihn von der ›Verantwortung‹ für die Entstehung und das Anwachsen des Christentums entbindet, für ihn auch an ›Größe‹ im Sinne von geschichtsbestimmender Wirksamkeit verliert. Daß der Name ›Jesus Christus‹ zu weltgeschichtlicher Bedeutung gekommen ist, hat Paulus propagiert und durchgesetzt, wobei er aber nicht die Intentionen Jesu weiterführte und ausbildete, sondern sie in ihr Gegenteil verkehrte» (ebda., S. 105).

166 Zur Problematik der Konversion-Exegese zwischen Berufung und Bekehrung vgl. Christian Strecker: *Die liminale Theologie des Paulus: Zugänge zur paulinischen Theologie aus kulturanthropologischer Perspektive*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999, S. 83ff. – Strecker zeigt darüber hinaus anhand der griechischen Geburtsmetaphorik bei Paulus auf, dass er sich selbst als «Totgeburt» interpretiert. Zunächst in Bezug auf sein altes Leben und seine alte Person, dann jedoch auch im gegenwärtigen neuen Leben, denn er ist der niedrigste aller Apostel, eine Fehlgeburt, die nur kraft der Gnade Gottes das ist, was sie ist (ebda., S. 150f.). So kann auch die «Auferstehungsdynamis» am konsequentesten wirken (ebda., S. 155).

167 Salaquarda: *Dionysos gegen den Gekreuzigten*, S. 108f.

dieses Symbols und daher gilt ihm Nietzsches Bewunderung, die nur von Männern gleichen Ranges erkannt werden kann: den Wertstiftenden. Eine solche Bewertung eines Umwerter kann wiederum nur aus der Perspektive eines Unzeitgemäßen getroffen werden.¹⁶⁸ Das Neue Testament philologisch lesen und Paulus psychologisch analysieren wird zur Aufgabe für einen neuen Wertestifter, der wissen muss, was im Kopf des ersten Christen vor sich geht, um ein Symbol zu erschaffen, das genauso wirkmächtig ist wie Gott am Kreuz. Nietzsche erkennt, so Salaquarda, in Paulus den großen Synthetisierer von *décadence*-Bewegungen, die unterschiedliche Strömungen in sich vereinen und als Massenbewegung stets diejenigen integrieren, die als Ausgestoßene vor den Toren der Gesellschaften ausharren.¹⁶⁹ Weil Paulus zum Vernichter des Gesetzes geworden ist, wird Dionysos das Gesetz der ewigen Wiederkunft errichten. Salaquarda entwickelt konsequent im Modus einer dialektischen Bewegungen Nietzsches Synthesis als eine Rückkehr zur Thesis, d. h. der Setzung als solcher, die eine vom Niedergang noch unbefleckte Herrenmoral darstellt. Die Antithesis wird negiert, um ihre Geltung zu überwinden. Der kritische Moment in der Interpretation ist daher die Idee der Synthesis im Sinne der Rückkehr als einer «aufhebenden Bewahrung», die zumindest Salaquarda so deutet, dass die bisherige Erfahrung der Menschheit im Voranschreiten dieser Setzungsgewalt aufbewahrt bleibt.¹⁷⁰ In der Kette des «*décadent* der ersten Stufe», dem bloß Ermüdeten, aber das Gesetz noch Erduldenden, weil er unter seinem Schutze steht, folgt der «*décadent* zweiter Stufe», dem das Gesetz zur Qual wird und der es nur überwinden kann, wenn er aus der Überwindung des Gesetzes einen neuen Quell des Machtgefühls *erntet*.¹⁷¹

Salaquarda wählt die Vision in Sils-Maria und damit den biographischen Nietzsche, um die Verwandtschaft in der Gegnerschaft zu Paulus zu verdeutlichen. Doch die autobiographische *persona* ist bereits so in die Begriffspersonen Zarathustras verwickelt, dass nicht entschieden werden kann, wer dort noch spricht: die *figura figurans* oder die *figura figurata*? Das ist der springende Punkt: Nietzsche erschafft sich zweimal: einmal als paulinisch invertiertes Abenteuer der Selbsterfahrung als Gott am Kreuz, den Vernichter des Gesetzes durch die Erschaffung einer neuen Quelle der Macht, indem er sich selbst performativ als Spiegelbild des großen Umwerter vorführt und einmal als dionysischen Jünger, der die Wiederkunft des Gesetzes als Setzung ohne Antithese feiert, indem er es durch seinen Schreibstil zeigend, d. h. durch die Geste des Absetzens und Setzens, praktiziert: Satz, Absatz, Pause, erneute Setzung – Sprung. Er setzt in der Geste

168 Ebda., S. 110.

169 Ebda., S. 119.

170 Ebda., S. 120.

171 Ebda., S. 122.

des Gesetzgebers den Anfang als Null, um zu zeigen, dass es keine Null am Anfang gibt. Dort wo die Errichtung der Thesis am stärksten sichtbar ist und keine Antithese in ihrer Nähe Geltung für sich beanspruchen kann, ist die aufhebende Bewahrung bereits erfüllt: Bei Nietzsche ist dies ein lang gezogener Geviert, ein Stolperstein, der uns «Null, Begriff und Großpapa» anzeigt, d. h. den Punkt, an dem die Genealogie von Neuem ansetzen und eine neue Quelle von Macht werden kann, weil das der Punkt ist, an dem die Interpretation erneut beginnt und beginnen muss. Denn überall dort, wo jemand spricht, war immer schon jemand der gesprochen hat. Paulus löscht das Gedächtnis und setzt es auf Null. Nietzsche hingegen erfindet es neu und gibt ihm seine vielen Herkunft zurück: seine Großväter.

Zarathustra wird in dieser Konstellation zum Spielfeld vieler Transfigurationen. Seine Aufgabe besteht darin, die Selbsterhöhung, das der Leidende erzeugt und als Mitleiden seinen Zuschauer:innen mit seinem dargestellten Schmerz einimpft, zu unterbinden. Zarathustra leidet am Menschen, weil er ihn mitleidend macht und niemand leidet so schön wie ein Mensch, der seine Wunden zur Schau stellt, um von anderen gesehen zu werden. Aus seiner Sicht ließe sich sagen: Leiden und Mitleiden ist nicht Erhabenheit und Größe, ist nicht Übermenschlichkeit. Ein Pathos der Distanz ist geboten, denn Leiden ist eitel, Selbstzweck, eine reine Artistik des Glaubens, die sich als *Imitatio Christi* tarnt: Wer leidet, will gesehen werden, will wahrgenommen werden in seinem Schmerz. Das ist der Ekel am mitleidigen Menschen: Er macht seine Mitmenschen zu Komplizen einer eitlen Agonie.

Ecce artifex: Kafkas Rhapsodie der Märtyrer

Keiner versteht sich so gut auf das selbstreferentielle Leiden – das Leiden um des Leidens willen – wie Kafkas Athleten.¹⁷² Die einzelnen Erzählungen, die zum *Hungerkünstler*-Band¹⁷³ vereinigt wurden, legen den Fokus auf *Selbstdisziplinierung*

172 Vgl. Wiebrecht Ries: Kafka und Nietzsche. In: *Nietzsche-Studien*, Bd. 1, Heft 1 (1973), S. 258–275 als auch Patrick Bridgwater: *Kafka and Nietzsche*. Bonn: Bouvier 1987 (2. Auflage) und im Vergleich dazu Reinhold Grimm: Comparing Kafka and Nietzsche. In: *The German Quarterly*, Vol. 52, No. 3 (May 1979), S. 339–350. Besonders erwähnenswert ist der Sammelband ausgehend von biopolitischen Fragestellungen zu Körper, Leiblichkeit und Physiologie von Friedrich Balke/Joseph Vogl/Benno Wagner (Hg.): *Für Alle und Keinen. Lektüre, Schrift und Leben bei Nietzsche und Kafka*. Zürich, Berlin: diaphanes 2009. Außerdem in einer philosophischen Zusammenführung der Askese Nietzsches und Artistik Kafkas vgl. Peter Sloterdijk: *Du musst dein Leben ändern. Über Anthropotechnik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009 (4. Auflage 2019), S. 100–117.

173 Zur Entstehungsgeschichte des letzten Bandes von Kafkas Erzählungen vgl. Dieter Schiller: Kunst als Lebensäußerung: Zum Problem Künstler und Öffentlichkeit in Franz Kafkas letzten Lebensjahren. In: *Zeitschrift für Germanistik*, Vol. 5, No. 3 (August 1984), S. 284–296.

und *Selbstinszenierung*.¹⁷⁴ Kafkas Form des Erzählens konstruiert Passagen des Märtyrertums. Das erste Leid wird vom Trapezkünstler auf der Bühne des Lebens aufgeführt. Mit dem Hungerkünstler und der Geburt des Panthers wird das Tableau des Leidens eingerahmt. In vier Variationen bringt Kafka Figuren in Konstellation zueinander, die das *Ich-leide* als eine Form des *Seht-her-ich-leide* zelebrieren.

Wir blicken in die Höhe. Dort haust der Trapezkünstler. Ein Kind mit einem faltigen Gesicht, das sich um die Fortführung seines Spiels sorgt. Er ist ein Liebhaber der Lüfte, lebt und wohnt, isst und schläft in weiten Höhen, stets jedoch den Blicken der Menge oder einzelnen Betrachtern ausgeliefert. Der Boden spürte nie die Füße eines solchen Künstlers, der gelernt hat, in anderen Höhen zu gehen. Stets in Bewegung ist der Künstler selbst zum Trapez geworden. Die Bewegungen zwischen Orten müssen in großer Geschwindigkeit erfolgen. Eisenbahn und Rennmobile sind seine einzigen Fortbewegungsmittel abseits vom Trapez. Einerseits strebt er nach Vervollkommnung seiner Kunst, andererseits ist das Leben für die Kunst eine «tyrannisch gewordene Gewohnheit» geworden.¹⁷⁵ Die natürlichen Bedürfnisse wurden heruntergeschraubt, ein Leben in Isolation wird in Kauf genommen.

174 Eine kleine, aber wichtige Notiz sei hier zum Barock und dem spanischen Pikaro vermerkt: In *Lazarillo de Tormes* und noch ausführlicher in Francisco de Quevedos *Historia de la Vida del Buscón* gibt es eine enge Verbindung von Nahrung und Geld insbesondere in Bezug zur Kunst des Schriftstellers und seiner ökonomischen Unabhängigkeit. Die Kreativität des Lebendigen wird in seinen alltäglichen Routinen ostentativ zur Darstellung gebracht. Die Pikaro-Figuren sind wahrhafte Hungerkünstler *avant la lettre*: Sie leiden Hunger, müssen mit kleinsten Tätigkeiten ihr ökonomisches Auskommen bestreiten, hangeln sich episodenhaft – der Struktur des Romans geschuldet – von einem Lebensereignis zum nächsten, scheinbar ohne ein höheres Ziel. Quevedos Held ist jedoch ein perfekter Mime sozialer Stereotypen, sodass er den Wunsch hegt Schriftsteller zu werden, ja sogar Geld für Gelegenheitsgedichte zu verlangen. Eine Kritik an der Kunstszene seiner Zeit setzt an, eine Kritik ihrer ökonomischen Logik und ihres Kapitals. Vom Bettler-Künstler der Straße zum Schauspieler und Dichter führt ihn sein Weg, um die Genese einer sozialen Intelligenz kraft habitueller Mimesis aufzuführen. Vgl. Francisco de Quevedo: *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos; exemplo de Vagamundos, y espejo de Tacaños*. Zaragoza: Por Pedro Verges, a los Señá 1626, hier vor allem das neunte Kapitel (fol. 76r). – Wie Matthias Bauer hervorgehoben hat, ist selbst schon die fiktive Autobiographie der Pikaros ein intertextuelles Gewebe mit mehreren Ebenen und Traditionen, auf die sie zurückverweisen und/oder metapoetisch reflektieren. Dazu gehören die Bekenntnisliteratur, die Hagiographie, die Vermischung mit dem Narrenrevue, der Totentanz, mystische Traumvisionen, die Standessatire. Vgl. Matthias Bauer: *Im Fuchsbau der Geschichten. Anatomie des Schelmenromans*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 1993, S. 36. Auch Kafkas Erzählungen weisen eine solche Traditionskette auf. Allerdings wirken sie nicht wie Parodien. Ein wesentlicher Unterschied liegt vor allem auch darin, dass Kafkas Hungerkünstler keine Ich-Erzählung ist, sondern immer von einem Außenstehenden bewertet und erzählt wird.

175 Franz Kafka: Das erste Leid. In: *Genius. Zeitschrift für werdende und alte Kunst*. 3. Jahr, 2. Buch. München: Kurt Wolff Verlag 1922 (Erstveröffentlichung). Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

Im Gespräch mit dem Impresario wird eins deutlich: Während der Trapezkünstler nur weiterleben kann, wenn er seine Kunst modifiziert und erweitert – ein weiteres Trapez sei dazu notwendig –, denkt der Impresario vor allem an den Beruf des Künstlers als Unterhalter der Menge. Das faltige, kindliche Gesicht seines Künstler-Arbeiters wird ihm zum Gegenstand der Sorge. Das erste Leid beginnt: «Er selbst aber war nicht beruhigt, mit schwerer Sorge betrachtete er heimlich über das Buch hinweg den Trapezkünstler. Wenn ihn einmal solche Gedanken zu quälen begannen, konnten sie je gänzlich aufhören? Mußten sie sich nicht immerfort steigern? Waren sie nicht existenzbedrohend?» (313b) Das Leiden des Impresarios ist ein Mitleiden. Er achtet den Künstler im Grunde gering, denn «existenzbedrohend» ist die Praxis des Künstlers nicht. Ganz im Gegenteil: Ohne Gefahr und Risiko, das zur Gewohnheit geworden sind, existiert er gar nicht. Kunst als Lebensform bedroht die Existenz des Künstlers nicht, sie lässt ihn vielmehr verschwinden, indem er in ihr vollkommen aufgeht. Der Nietzscheanische Seiltänzer, der an seiner Kunst scheitert und von einem anderen übertrumpft wird, der keinen Respekt hat und sie nicht achtet, besitzt zumindest die Achtung Zarathustras, dass er seine Gefahr zum Beruf gemacht hat.¹⁷⁶ Der Seiltänzer stirbt und wird begraben. Der Trapezkünstler sorgt sich um die Fortführung seiner Kunst. In ständiger Bewegung will er Neues wagen, um seine eigene Existenz zu rechtfertigen, und dass nicht vor der Menge oder dem Impresario, sondern für sich selbst.¹⁷⁷ Leiden liegt im Auge des Betrachters.

Wir blicken in einen Käfig. Dort haust ein Hungerkünstler. Er muss hungern, er kann nicht anders, denn er hat nicht die Speise gefunden, die ihm mundet.¹⁷⁸

176 Vgl. hierzu Thomas Wegmann: *Artistik. Zu einem Topos literarischer Ästhetik im Kontext zirkensischer Künste*. In: *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge Vol. 20, No. 3 (2019), S. 563–582. – Wie Thomas Wegmann in seinem äußerst aufschlussreichen Aufsatz über die Bedeutung der zirkensischen Künste für die Literatur der Moderne dargelegt hat, wird Nietzsches Seiltänzer erst posthum durch die Worte Zarathustras zum Artisten. Aus der Grabrede wird ein Taufakt, eine Initiation zum Künstler, ein «Gefahrendarsteller» zwischen Tier und Übermensch gekoppelt an die Clownerie des Possenreißers (ebda., S. 564). Darüber hinaus hat Wegmann Recht mit der Behauptung, dass zwar Nietzsche das Risiko der akrobatischen Artistik und schriftstellerische Ästhetik übersetzt und damit ein populärkulturelles Phänomen in sein Kunstkonzept integriert, zugleich jedoch mit einer Kritik an der Massenkultur sich von dieser Form der Künste distanziert und damit legitime von illegitimer Kunst abgrenzt (ebda., S. 565).

177 Ich stimme daher generell mit Wegmanns These überein, dass das Entscheidende an Kafkas Erzählungen immer die Beobachterperspektive des Erzählens im Zuschauerraum ist, der wechselnde Fokus von der Fremd- zur Selbstbeobachtung in einem sich wiederholenden Salto mortale wie die Bewegung der Künstler selbst (ebda., S. 577). Damit stellt sich auch die Frage nach der Verbindung von Ökonomie und Kunst in Bezug auf eine Verschwendung der Kräfte für die Kunst oder für das Publikum.

178 Franz Kafka: *Der Hungerkünstler*. In: *Die neue Rundschau*, Jg. 33 Oktoberheft, 1. Hj. Berlin: S. Fischer Verlag 1922, S. 991. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben. Die For-

Es ist die leichteste Sache der Welt, von der niemand eigentlich weiß, wie einfach sie eigentlich ist (985). Aus seiner natürlichen Existenzform, der Vermeidung der Nahrungsaufnahme, macht er eine Kunstform, indem er sie öffentlich macht: *Seht her, wie gut ich hungere*. Problem ist nur, dass die Zuschauer daran zweifeln, was sie sehen. Aus Zweifel wird Verachtung, aus Verachtung Langeweile. Sie wenden sich ab (990). Ihre anfängliche Bewunderung galt ihm so gut wie nichts. Er litt vielmehr daran, dass sie ihn bewunderten, weil sie unwissend waren über seine tatsächliche Größe und Disziplin im Hungern. Weil sie nicht glaubten, musste der Künstler noch intensiver hungern. Er wird zum Selbstbeobachter seiner Technik, seiner Kunst zu Hungern, den Körper zu dressieren. Niemand unter den ungläubigen Zuschauern ist ein solch vollkommen befriedigter Zuschauer seiner Kunstform wie er selbst. Der Wissend-Leidende braucht im Grunde kein Publikum, um der Bewunderung willen.¹⁷⁹ Er braucht das Publikum als Zeugen, damit es bestätigen kann, dass er der Einzige ist, der wirklich Verständnis hat von dem, was er

schung hat bereits in den 1970er Jahren auf einen wichtigen Umstand aufmerksam gemacht, der interessante biographische Verbindungen offenbart. Ein wichtiger russischer Schriftsteller, den Kafka bewunderte, starb 1852 nach einem dreiwöchigen Hungerstreik: Nikolaj Gogol. 1902 erschien diese Krankenakte von einem Psychiater festgehalten und durch Augenzeugenberichte nacherzählt, die dann schließlich auch 1911 in Deutschland erschien. Dass Kafka diese Krankengeschichte gelesen hat, ist zwar nicht nachgewiesen, aber die Bedeutung Gogols für Kafka ist aus seinen Tagebüchern besonders in der letzten Phase ableitbar. Die Autoren weisen auf viele Belegstellen beider Texte hin, sodass ein Bezug zu diesem Künstler-Tod sehr wahrscheinlich ist. Vgl. Leland Fetzer und Richard H. Lawson: Den Tod zur Schau gestellt: Gogol und Kafkas Hungerkünstler. In: *Modern Austrian Literature*, Vol. 11, No. 3/4 (1978), Special Franz Kafka Issue, S. 167–178. – Zum Diätpositiv um 1900 u. a. bei Daniel Paul Schreber und Kafka im Vergleich siehe Thomas Pekar: Das Essen und die Macht. Zum Diätdispositiv bei Daniel Paul Schreber und Franz Kafka. In: *Colloquia Germanica*, Vol. 27, No. 4 (1994), S. 333–349. – In diesem Zusammenhang untersucht er vor allem den philanthropischen Speise- und Ernährungsdiskurs, der das Phantasma von dem verklärten Leib erneut ins Spiel der modernen Erzählungen bringt. Vor allem anhand von Kafkas zahlreichen Einträgen rekonstruiert er die Vermischung von familiären, pädagogischen Essensordnungen, seinen physiologischen Prozessen bis hin zum religiösen Essverbot in der Bibel. Im Kontext eines thermodynamischen Körperdispositivs hat jüngst Tim Sparenberg von einer kafkaesken Selbstverbrennung gesprochen vgl. Tim Sparenberg: Kafkas Selbstverbrennung. In: Patricia A. Gwozdziak/Jakob C. Heller/Tim Sparenberg (Hg.): *Maschinen des Lebens – Leben der Maschinen. Zur historischen Epistemologie und Metaphorologie von Maschine und Leben*. Berlin: Kadmos 2018, S. 165–180.

¹⁷⁹ In der konzisen Deutung Sloterdijks verbirgt sich gerade in dem Satz «Ihre sollt es aber nicht bewundern» das spirituellste Wort des Jahrhunderts: «noch vermisst man das analoge: Ihr sollt es aber nicht heiligsprechen. [...] Kafkas Artist überwindet sich also niemals selbst, er folgt einem Widerwillen, der für ihn arbeitet und den er bloß zu übertreiben braucht. Die extremste Artistik erweist sich in letzter Analyse als eine Geschmacksfrage.» Sloterdijk: *Du musst dein Leben ändern*, S. 116.

leistet.¹⁸⁰ Es ist ein Leiden für Alle und Keinen. Ein Leiden für sich selbst, das Leiden der Kunstschaffenden: *Ecce artifex!* Der Körper des Hungerkünstlers wird alle vierzig Tage – nach der üblichen Aufmerksamkeitsspanne des Publikums – auf den Schultern etwas widerwilliger und bleicher Damen aus dem Käfig genommen und unter tönender Militärmusik im Amphitheater zu einer stärkenden Mahlzeit gebracht, die allerdings der Künstler zum erneuten Anlass nimmt, noch mehr, noch weiter, noch ausgiebiger zu hungern.¹⁸¹

Warum jetzt gerade nach vierzig Tagen aufhören? Er hätte es noch lange, unbeschränkt lange ausgehalten; warum gerade jetzt aufhören, wo er im besten, ja noch nicht einmal im besten Hungern war? Warum wollte man ihn des Ruhmes berauben, weiter zu hungern, nicht nur der größte Hungerkünstler aller Zeiten zu werden, der er ja wahrscheinlich schon war, aber auch noch sich selbst zu übertreffen bis ins Unbegreifliche, denn für seine Fähigkeit zu hungern fühlte er keine Grenzen. Warum hatte diese Menge, die ihn so sehr zu bewundern vorgab, so wenig Geduld mit ihm; wenn er es aushielt, noch weiter zu hungern, warum wollte sie es nicht aushalten? (986)

Wenn er sich weigert, aus dem Käfig zu kommen, hebt der Impresario seine Hände zum Himmel als bitte er darum, dass der Schöpfer sein leidendes Geschöpf betrachte: *Erhebe ihn Herr aus diesem Leiden, erlöse ihn vom Kreuz* oder in den Worten des Erzählers, der die Szenerie auf Golgatha beschreibt: «Der Impresario kam, hob stumm – die Musik machte das Reden unmöglich – die Arme über dem

180 Lessing hat in seinem *Laokoon* über die ästhetische Darstellung des Hässlichen, Schrecklichen und Ekelhaften auf das Beispiel des Hungers zurückgegriffen, um zu verdeutlichen, wie der Dichter das Ekelhafte am besten nachahmen kann, nämlich durch das «Schreckliche des Hungers», das darin besteht, die Unlust des Hungers durch eine noch größere Unlust der Nahrungsaufnahme darzustellen, d. h. also metonymisch zu verschieben: «Selbst im gemeinen Leben drücken wir die äußerste Hungersnot nicht anders als durch Erzählungen aller der unnahrhaften, ungesunden und besonders ekelnde Dinge aus, mit welchen der Magen befriedigt werden müsse. Da die Nachahmung nicht von dem Gefühl des Hungers selbst in uns erregen kann, so nimmt sie zu einem anderen unangenehmen Gefühl ihre Zuflucht, welches wir im Falle des empfindlichsten Hungers für das kleinere Übel erkennen. Dieses sucht sie zu erzeugen, um uns aus der Unlust desselben schließen zu lassen, wie stark jene Unlust sein müsse, bei der wir die gegenwärtige gern aus der Acht schlagen würden.» Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon: Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. In: ders., *Laokoon Briefe, Antiquarischen Inhalts, Text und Kommentar*, hrsg. von Wilfried Barner, Frankfurt am Main: Fischer 2007, S. 178. Lessing beendet den Gedankengang mit einem Hinweis auf Ovids *Metamorphosen* und schlussfolgert: «Der Anblick eines Hungrigen, und wenn es auch der Hunger selbst wäre, hat diese ansteckende Kraft nicht; Erbarmen, und Greul, und Ekel kann er empfinden lassen, aber keinen Hunger» (ebda., S. 179).

181 Auf die wichtigen Verbindungen zur Kulturgeschichte des Schauhungers hat auch Gerhard Neumann in seinen ausführlichen *Kafka-Lektüren* hingewiesen vgl. Gerhard Neumann: *Hungerkünstler und Menschenfresser. Zum Verhältnis von Kunst und kulturellem Ritual im Werk Franz Kafkas*. In: ders., *Kafka-Lektüren*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter 2013, S. 248–256, hier S. 256 f.

Hungerkünstler, so, als lade er den Himmel ein, sich sein Werk hier auf dem Stroh einmal anzusehn, diesen bedauernswerten Märtyrer, welcher der Hungerkünstler allerdings war, nur in ganz anderem Sinn» (ebda.).¹⁸² Welcher Sinn ist hier gemeint, wenn nicht der christliche, Zeugnis für seinen Glauben abzulegen?

Wir blicken auf die Bühne. Dort hören wir das Pfeifen der Künstlerin Josefine, die vor ihrem Volk singt. Aus dem Volk und für das Volk ertönt ein Gesang an der Grenze zum Hörbaren. Josefine, «das Kind», und das Volk, ihr «Vater»,¹⁸³ haben ein sehr komplexes und kompliziertes Verhältnis. Das Kind leidet darunter, dass der Vater denkt, er wäre dieser hohen Tonkunst unwürdig (75). Ohnmächtig partizipiert es an einem Hörgenuss, der nicht gewürdigt werden kann, weil er nicht verstanden wird, zumal diese Kunstform selbst etwas ist, die das gesamte Volk praktiziert, weil sie ihrer gewöhnlichsten «Lebensäußerung» (54) entspricht: «Alle pfeifen wir, aber freilich denkt niemand daran, das als Kunst auszugeben, wir pfeifen, ohne darauf zu achten, ja, ohne es zu merken und es gibt sogar viele unter uns, die gar nicht wissen, daß das Pfeifen zu unsern Eigentümlichkeiten gehört» (ebda.). Kann man dann noch von einer «Künstlerschaft» (55) Josefines sprechen, wenn die «Sonderbarkeit» ihrer Darbietung in nichts an-

182 Für Gerhard Neumann steht zumindest fest, dass es sich bei den Künstlernovellen um das Herausarbeiten einer Ästhetik und Poetologie handelt, die eine heilsgeschichtliche Transfiguration im Sinne einer Verklärung des Körperlichen gänzlich durchstreicht und sich in eine «apokryphe aus der Selbstbezeugung des Körpers, seiner Selbst-Verzehrung als Zeichen» transformiert. Vgl. Neumann: *Kafka-Lektüren*, S. 271. Er liest Kafkas Texte daher als Widerruf einer religiös-ästhetischen Transsubstantiation, d. h. als «Versuche der Etablierung einer umgekehrten Heilsgeschichte, nicht einer Heilung des Sündenfalls durch die Eucharistie, sondern einer Rückführung des durch den Sündenfall vom Körper getrennten Zeichens in diesen selbst, so, als sei der Sündenfall nie geschehen» (ebda.). Religiöse Muster und Modelle werden zwar ästhetisch umgedeutet, allerdings bedeutet das zugleich, dass Kunst zu einer säkularisierten Form von Religion permutiert, eine Art von Ersatzreligion. Auch Nietzsche zeigt in seinen Begriffspersonen von Dichtern, Wissenschaftlern und Priestern auf, wie zutiefst ähnlich sie sich sind, in ihrem Begehren und Drängen, die Welt, das Leben, die Wahrheit, den Menschen zu hypostasieren. Die Figur, die diese erneute Transsubstitution verhindert und zugleich jegliche Form von Kunst entwertet, ist der Possenreißer, der Hanswurst, der Narr. Im Grunde bestätigt Neumann mit seiner Lektüre ein paar Kapitel weiter, dass die Körperlichkeit des Schreibens die Ästhetik von Kafkas Texten strukturell mitbestimmt und dadurch eine Poetologie der Selbstauflösung zwischen Lebensvollzug und Schreibakt entwirft (ebda., S. 407), womit ja im Umkehrschluss sehr wohl betont wird, dass das Verschwinden zur Inszenierung des Selbst wird, dass sich selbst durch das Schreiben transsubstituiert (ob ins Nichts oder Animalische), indem der Körper Schrift wird. Schon Nietzsche hielt eine solche Form des Schreibens (mit eigenem Blut) für verdächtig.

183 Franz Kafka: Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse. In: ders., *Ein Hungerkünstler. Vier Geschichten*. Berlin: Die Schmiede 1924, S. 52–86, hier S. 63f. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

derem besteht, als das «Übliche» zur Darstellung zu bringen (56)? Was zieht das Volk zusammen in den Ecken und Winkeln, aus denen das Pfeifen oft ohne Ankündigung einfach ertönt? Es ist das «Gefühl der Menge, die warm, Leib an Leib, scheu atmend horcht» (60). Das Gefühl eines Schutzes und einer Zuversicht in Zeiten der Sorge und der Not, des Aufruhrs und des Schreckens. Das ist es, was ihre Nicht-Kunst in ihrer gewöhnlichen Sonderbarkeit vermittelt. Das reicht dem Volke aus, nur nicht Josefine. Sie pfeift immer an der Grenze zur Erschöpfung und zum Nicht-Mehr-Dasein.

Weil also ihre Kunst außerhalb des Fassungsvermögens des Volkes liegt, unterstehen auch ihre Person und ihre Wünsche nicht der Befehlsgewalt dieses Volkes (75). Dennoch kapituliert es nicht vor der Kunst der Sängerin. Auch sie soll arbeiten neben der Ausübung ihrer Kunst fürs Volk. Josefine und das Volk bewegen sich zueinander und voneinander weg, während die Sängerin ihren eigenen Kampf um die Fortführung und Darstellungswürdigkeit ihrer Kunst auf sich nimmt, denn der Drang zum Höheren, zur Selbstdisziplinierung um der Kunst willen wird von innen heraus motiviert: «Wenn sie etwas fordert, so wird sie nicht durch äußere Dinge, sondern durch innere Folgerichtigkeit dazu gebracht. Sie greift nach dem höchsten Kranz, nicht, weil er im Augenblick gerade ein wenig tiefer hängt, sondern weil es der höchste ist; wäre es in ihrer Macht, sie würde ihn noch höher hängen» (80). Josefine entwickelt eine Darstellungsmethode, in der Künstlerin und Kunst vollkommen miteinander verschmelzen, in der Gestalt und Person verschwinden und nichts anderes zurückbleibt als die Erinnerung an ein Pfeifen, das für keine lebenden Ohren geschaffen war: Es ist die Inszenierung ihres Verschwindens vor den Augen der Menge. Die Erinnerung an das Pfeifen der Sängerin wird zum einzigen Trost des Volkes für die Zukunft. «Erlöst von der irdischen Plage» verliert sie sich «fröhlich» in der «zahllosen Menge der Helden unseres Volkes» (86). Aus dem Konzert wird ein Schauspiel mit einem «Anhang», einem Chor, der sie dazu animiert, zu singen, der sie umschmeichelt und umringt. Josefine zögert noch, scheint leb- und kraftlos, ganz unmotiviert, ihre Stimme zu erheben. Dann folgt der Gesang und nach ihm nichts mehr.¹⁸⁴

184 David R. Ellison hat zurecht darauf hingewiesen, dass es keinen sprachlichen Hinweis darauf gibt, dass Josefine tatsächlich verschwindet. Ihr Verschwinden ist textuell nicht markiert: «there is no precise moment, no dramatic point at which Josefine does, in fact, disappear. Rather, she slips between the interstices of the narrative texture: she has, so to speak, always been lost for the mouse folk.» Vgl. David R. Ellison: *Narrative and Music in Kafka and Blanchot. The Singing of Josefine*. In: *Yale French Studies*, No. 93 (1998), S. 196–218, hier S. 218. – Mit Blanchots Lektüre interpretiert er dementsprechend auch das Vergessen positiv, nämlich nicht als Gegensatz zum Gedächtnis, sondern als Form der Erlösung in der Masse selbst aufzugehen: «Josefine will be redeemed insofar as she is forgotten, insofar as her appeal-for-difference, her naive belief in her identity as a «chosen spirit», are subsumed within the in-differentiating force of the masse» (ebda., S. 217).

Wird der Vater, der mit bittender oder fordernder Hand nach der Kunst des Kindes verlangte, das Kind vermissen? Ist es vielleicht mit dem Verschwinden Josefines um seine Kindheit gebracht?

Generationen kommen zur Welt, eine überholt die andere und zwar so schnell, dass deren Kindheit förmlich übersprungen wird. Das Erwachsensein ist der Charakterzug dieses Volkes, das sich um seine eigene Kindheit und Jugend bringt, weil es dem Existenzkampfe so sehr ausgeliefert ist, dass es gar nicht möglich wäre, eine sorgenfreie Kindheit zu erleben:

Und das hat seine Folgewirkungen. Eine gewisse unerstorbene, unausrottbare Kindlichkeit durchdringt unser Volk; im geraden Widerspruch zu unserem Besten, dem untrüglichen praktischen Verstande, handeln wir manchmal ganz und gar töricht, und zwar eben in der Art, wie Kinder töricht handeln, sinnlos, verschwenderisch, großzügig, leichtsinnig und dies alles oft einem kleinen Spaß zuliebe. Und wenn unsere Freude darüber natürlich nicht mehr die volle Kraft der Kinderfreude haben kann, etwas von dieser lebt darin noch gewiß. Von dieser Kindlichkeit unseres Volkes profitiert seit jeher auch Josefine. (71)

Kindlich und zugleich uralt lauscht das Volk einer Musik, die etwas erhält und tradiert, was ihnen versagt bleibt: «Etwas von der armen kurzen Kindheit ist darin, etwas von verlorenem, nie wiederaufzufindendem Glück, aber auch etwas vom tätigen heutigen Leben ist darin, von seiner kleinen, unbegreiflichen und dennoch bestehenden und nicht zu ertötenden Munterkeit» (73). Entgegen der Müdigkeit und der Hoffnungslosigkeit der Alten erneuert Josefine mit ihrem Pfeifen die Feier der Kindlichkeit, indem sie ein «Pfeifen losgemacht von den Fesseln des alltäglichen Lebens» (74) zelebriert.¹⁸⁵ Josefines Nicht-Kunst wäre demnach nichts anderes als eine *ernsthafte Nachahmung des Alltäglichen*, damit das Kleinste, Niedrigste, Gewöhnlichste und Einfachste durch den *Ernst ihres Leidens* sichtbar und hörbar wird. Diese

185 Auf das Generationsproblem und das Mütterlich-Kindliche von Josefines Gesang macht vor allem Sylvia Guarda aufmerksam vgl. Sylvia Guarda: Kafkas «Josefine oder das Volk der Mäuse», Das Kindliche-Mütterliche im Existenzkampf. In: *Monatshefte*, Vol. 105 (No. 2 Summer 2013), S. 267–277. «Die wegen ihrer skurrilen Verhaltensweisen in der Wirklichkeit als eigensinnig geltende Sängerin verwandelt sich bei der Kunstdarbietung in eine segnende Schutzmutter, die dem Mäusevolk Wärme spendet und Mut zuspricht. Gegenläufig dazu sieht sich das väterliche Mäusevolk im schweigenden Trancezustand in die Seligkeit der umfriedeten Kindheit zurückversetzt, wo es zu einem traumhaften, prälogischen Wir zurückfindet» (ebda., S. 274). Zum Prinzip des Mütterlichen auch in anderen Texten Kafkas siehe Christine Kanz: *Maternale Moderne*, S. 158–275. – Die Geburt wird darüber hinaus auch bei Kafka zum Bildspender seiner Poetologie des Schreibens vgl. Gerhard Neumann: «Wie eine regelrechte Geburt mit Schmutz und Schleim bedeckt». Die Vorstellung von der Entbindung des Textes aus dem Körper in Kafkas Poetologie. In: ders., *Kafka-Lektüren*, S. 124–158. Dabei betont Neumann auch in einem anderen Aufsatz, dass die Geburtsmetaphorik in eine Anfangs- und Endphantasie eingebettet ist, die vor allem Kafkas Heldenromane zelebrieren und damit sowohl ein Zögern vor der Geburt als auch ein Verlöschen markiert wird (ebda., S. 425f.).

Form der minderen Mimesis als Nicht-Kunst produziert eingedenk ihres Verschwindens eine *figura ex nihilo*. Josefines Existenzkampf verliert sich in den unzähligen Generationen davor und in den zukünftigen Generationen danach. Ihr Pfeifen markiert eine *Ursprungslosigkeit*: ihr Nicht-Gesang *kündigt* bereits ihr Verschwinden an und erst mit ihrem Verschwinden *erfüllt* sich ihr irdisches Dasein im jenseitigen Erinnern an eine Musik, die stets eine kindliche Munterkeit des Lebendigen *verspricht*.

Die «nachträglich hervorkommende leidende kleine Frau»¹⁸⁶ befindet sich ebenfalls in einem sehr komplexen Verhältnis zu ihrem Verursacher des Leidens, einem Mann und der richtenden Öffentlichkeit, die dieses Verhältnis beobachten und beäugen: «und so versucht sie ein ihrer Frauenschlauheit einen Mittelweg schweigend, nur durch äußere Zeichen eines geheimen Leidens will sie die Angelegenheit vor das Gericht der Öffentlichkeit bringen» (19). Der Ich-Erzähler ist ein Mann, der scheinbar noch männlicher wird bzw. werden muss, aufgrund des Ärgers, den er dieser Frau verursacht. Im Grunde ist «Ärgernis» das einzige Bindeglied zwischen leidender Frau und angeklagtem Mann. Es ist also kein «liebendes Leid» (17), sondern ein Leiden, das sich aus der Qual der Rache speist, die der Mann der kleinen Frau bereitet. Es ist eine Ressentiment-Beziehung zwischen den Geschlechtern. Erneut stellt sich die Frage nach der Ursache und dem Gegenstand des Leidens. Stets entwickelt sich Leiden vom Standpunkt des Betrachters. Auch dies wird eine Strategie im Kampfe vor einer richtenden Öffentlichkeit: Leiden wird zur Verstellungskunst, um den Verdacht auf den Mann zu lenken als der Ursache des Leidens. Leiden aus der Position der Frau ist eine Ablenkungsstrategie. Dabei wird jedoch noch etwas Anderes ersichtlich: Das Ressentiment-Verhältnis zwischen Mann und Frau wäre ohne die Öffentlichkeit gar nicht gegeben.¹⁸⁷ Leid und Leiden existieren nur dann, wenn Zeugen anwesend sind. Es müssen Beobachter, Betrachtende und Richtende da sein, ansonsten ist Leiden sinnlos. Kurz gesagt: Wer leidet, will es auch zeigen. Es gibt kein Leiden an und für sich. *Leiden ist darstellungsbedürftig*, es bedarf der Zuschauer. Nur als *Mitleiden* macht *Leiden* Sinn.

«achtungsvoll auf's Eis legen»: Mimen des großen Spektakels

Um zu erklären, warum Kafkas Erzähler von einem Märtyrertum im anderen Sinne spricht, sollten wir die Kirchenväter selbst befragen, worin das frühe Märty-

¹⁸⁶ Franz Kafka: Eine kleine Frau. In: ders., *Ein Hungerkünstler. Vier Geschichten*. Berlin: Die Schmiede 1924, S. 15–30, hier S. 28. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

¹⁸⁷ Vgl. hierzu auch Friedrich Balke: Die Kraft des Minimums. Szenarien des Ressentiments bei Nietzsche und Kafka. In: Friedrich Balke/Joseph Vogl/Benno Wagner (Hg.): *Für Alle und Keinen. Lektüre, Schrift und Leben bei Nietzsche und Kafka*. Zürich, Berlin: diaphanes 2009, S. 35–53, hier S. 52.

rertum begründet liegt.¹⁸⁸ In Origenes Schrift *Exhortatio ad Martyrium* wird zunächst die Analogie zur «Muttermilch» und «Mutterbrust» gewählt, um den Hang an das irdische Leben und das Fleischliche zu betonen. Von der «Muttermilch» muss man sich entwöhnen, um in der Drangsal des Leidens auf das ewige Leben zu hoffen.¹⁸⁹ Leiden in der Gegenwart ist aufgehoben in der Hoffnung auf die geoffenbarte Herrlichkeit Gottes. Man muss also zum «Kämpfer» Gottes werden, um im Ertragen des Leidens seine Liebe zu Gott zu bezeugen (155). Der «Todesleib» ist der «Leib der Erniedrigung» und ein Kleid, das man durch die Marter ausziehen muss. Es ist die Analogie des Leibes als Wohnung, die Origenes bemüht, um darzustellen, dass man diese Wohnung verlassen muss, um in die Wohnung Gottes einzuziehen. Es ist ein Umzug, der hoch erkaufte wird: mit dem eigenen Leben. Leiden

188 Eine grundlegende Problematik des Märtyrertums sollte dabei nicht aus den Augen gelassen werden: Im Christentum hat das Martyrium eine andere Bedeutung als im Judentum. Auch ist es schwierig überhaupt von jüdischen Märtyrern zu sprechen, da der Begriff im christlichen oder islamischen Sinne nicht mit den Phänomenen des jüdischen Glaubens übereinstimmt. Vgl. hierzu Martin Kreml: Märtyrer im Judentum – Figurationen des grossen Sterbens. In: Sigrid Weigel (Hg.): *Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzügen und heiligen Kriegen*. München: Fink 2007, S. 65–69. Treml verbindet das jüdische Märtyrertum mit den Szenarien und Überlieferungen des großen spektakulären Sterbens, das unter tyrannischer Gewalt öffentlich durchgeführt wurde und oft an den Übergangszonen zum Christentum und der paganen Antike stattgefunden hat. Zur Vertiefung einer verflochtenen Geschichte des Märtyrertums zwischen Christen und Juden vgl. Israel Jacob Yuval: Christliche Symbolik und jüdische Martyrologie zur Zeit der Kreuzzüge. In: *Juden und Christen zur Zeit der Kreuzzüge*, Jahrgang 1999, Bd. 47, S. 87–106. In dem Märtyrer-Band wird auch Kafkas *Hungerkünstler* von Elizabeth Strowick kurz besprochen, wobei die Autorin die Umkehrung des Martyriums im Zeichen einer Dialektik der Säkularisierung sieht, in der das Heilige verschwindet und die Kreatur als unerlöste zurückbleibt. Vgl. Elizabeth Strowick: Kafkas Hungerkünstler – Ein Märtyrer «im ganz anderen Sinn». In: Sigrid Weigel (Hg.): *Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzügen und heiligen Kriegen*. München: Fink 2007, S. 223–225. Erik Porath hingegen versucht, Nietzsches Werk in den Märtyrer-Kontext zu stellen und interpretiert seine verstreuten Ansichten in die Richtung, dass Lust und Schmerz in gradueller Verfeinerung und Abstimmung zueinander am eigenen Körper ausgehandelt werden müssen, um Formen einer neuen Lebendigkeit zu erfahren, die nicht durch äußeren Zwang oder Rache motiviert sind, sondern durch eine Lustgewinnung, um die eigenen Kräfte zu mobilisieren. Er stellt daher zurecht fest, dass die Ambivalenz von Nietzsches Auffassung des Schmerzes darin besteht, dass Märtyrer zwar das Aushalten der Schmerzen als Form der Lust kultivieren, dies jedoch nur aufgrund der Erwartung eines schmerzfreien Lebens kraft der moralischen Verurteilung. Vgl. Erik Porath: Friedrich Nietzsche und die Marter als Mnemotechnik – Kritische Martyrologie im Zeichen der «Umwertung aller Werte». In: Sigrid Weigel (Hg.): *Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzügen und heiligen Kriegen*. München: Fink 2007, S. 244–247.

189 Origenes: Ermahnung zum Martyrium (*Exhortatio ad martyrium*). In: Origenes: *Schriften vom Gebet und Ermahnung zum Martyrium*. Aus dem Griechischen übersetzt von Paul Koetschau. (Bibliothek der Kirchenväter, 1. Reihe, Band 48) München: Kösel & Pustet 1926, S. 154. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

und Kämpfen sollen jedoch nicht nur im Geheimen des eigenen Herzens bezeugt werden, sondern vielmehr mit dem offenen Bekenntnis vor der Menge: «Wer sich zu mir bekennt vor den Menschen, zu dem werde auch ich mich bekennen vor meinem Vater in den Himmeln» (164), belegt Origenes mit Textstellen aus der Bibel. Darüber hinaus muss man auch der eigenen Familie abschwören, denn auch diese ist eine irdische Fessel (165). Statt der irdischen Fessel soll man das Kreuz Jesu Christi auf sich nehmen und ihm nachfolgen. Das Ziel des Verlusts der eigenen Seele als Geschenk für Gott wird begründet mit der Formel: Ich lebe nicht mehr in mir, Christus lebt in mir (166). Der Körper des Menschen ist damit selbst nur Surrogat oder Hülle, wohingegen seine Seele nach dem Bilde Gottes geschaffen ist. Verfolgen wir diesen Gedankengang etwas weiter, würde das konsequenterweise bedeuten, dass wir mit dem Opfer unserer Seele auch das Bild Gottes in uns opfern. Während der Körper wie ein Haut-Kleid nur ausgezogen wird, wird die Seele als Opfertgeschenk in der Nachfolge Christi dem göttlichen Vater dargebracht. Doch bedeutet dies auch, dass Gott sich selbst im Menschen zerstört, um ihn zu befreien. Ließe sich daher nicht auch der Umkehrschluss ziehen, dass Gott sich selbst im Menschen opfert, um sich von allem Menschlichen zu befreien? Die Frage ist, wer hier für wen eigentlich Zeugnis ablegt. In der Nietzscheanischen Lesart ist es die Rache am Zeugen, die den hässlichsten Menschen dazu veranlasst, Gott zu töten, denn er erträgt es nicht, dass ein solcher Zeuge lebt. Doch auch der hässlichste Mensch braucht einen Zeugen, der seine Tat bezeugt. Nur im Angesicht eines Zeugen kann der Wert einer Tat bemessen werden.

Origenes verweist mehrmals auf Textstellen der paulinischen Offenbarung, die das Märtyrertum als eine Performance darstellen, die ohne Publikum nicht möglich ist: «Eine große Zuschauermenge sammelt sich bei euch, wenn ihr kämpfen müßt und zum Martyrium gerufen werdet» (172). Man entscheidet sich also nicht aktiv dazu, für seinen Glauben zu sterben, man wird dazu aufgerufen, d. h. ausgewählt. Diesem Auserwählten müssen die anderen Menschen zusehen: «Ein Schauspiel sind wir geworden für die Welt, für Engel und Menschen» (ebda.). Die Psalmen schildern das Leben der Auserwählten wie folgt: «Denn um deinetwillen werden wir getötet den ganzen Tag, sind wir geachtet wie Schlachtschafe» (175). Zerreißt das Schaf in euch, zerreißt den Gott, ist die Antwort Zarathustras auf den paulinischen Psalm in seinem «Lied der Schwermuth» (eKGWB/Za-IV-Schwermuth-3):

Der du den Menschen schautest
 So Gott als Schaf —:
 Den Gott *zerreißen* im Menschen
 Wie das Schaf im Menschen,
 Und zerreisend *lachen* —

Origenes führt in mehreren Kapiteln diese «Schlachtschafe» zur Opferbank und schildert in *Exempla* das Leiden dieser sterbenden Körper, die das Leiden in ihrer Seele gern und gut ertragen (177). Seine intertextuellen Verweise auf unzählige Beispiele schildern detaillierte Szenen der einzelnen Foltermethoden. Je mehr er das Foltern beschreibt, desto mehr scheint der Betrachter mitzuleiden und selbst geläutert zu werden. Die Marter reinigt den, der leidet, und den, der aufgefordert ist, mitzuleiden (180). Alles Leiden, Sterben und Sich-Quälen sind gerechtfertigt durch die unerschöpfliche Liebe Gottes. Die Begriffsperson Nietzsches würde hierzu nur antworten: *Was für ein Gott, der so sehr liebt, dass er für Lieben tötet und foltert! Wahrlich, ich sage euch, eine so große Liebe hat es auf Erden nicht gegeben.*

Eine solche Liebe – aus der Sicht Origenes – könne nur mit dem Märtyrertod aufgewogen werden. Er ist der «Kelch des Heils», vor dem selbst Jesus Christus erzitterte, als er sah, wie weit die Liebe Gottes geht (182).¹⁹⁰ Dieser Gott, der so sehr liebt, lehrt durch seinen Sohn Hass gegen das irdische Leben, gegen die eigene Familie und gegen die irdische Muttermilch. Jesus lehrt einen Hass, der gut und nutzbringend ist (197). Nun versteht man auch die Nietzscheanische Figur des hässlichen Menschen besser: Er ist der *hässlichste* Mensch, weil er ein *hasserfüllter* Mensch ist. Entstellt durch diese Lehre des Hasses, kann er nur noch lieben, indem er mordet. Origenes wertet hingegen das Martyrium auf: Es ist eine Taufe mit eigenem Blut (199). Nur wer bis zum bitteren Ende ausharrt, wird gerettet. Demnach gibt es auch – ähnlich wie bei Kafkas Märtyrern – Fortschritte im Aushalten und Ausharren (198). Diese Zur-Schau-Stellung dieses Leidens ist wie der Fels in der Brandung, dem die Witterungen nichts anhaben könnten. Wenn die gegnerischen Kämpfe einem entgegenkommen, ruft der Märtyrer ihnen entgegen: «So betreibe ich meinen Kampf, dass ich keine Lufthiebe führe» (208).

Anders als Origenes, der ähnlich wie Augustinus, ein intertextuelles Gewebe aus Bibelzitaten konstruiert, um sich an ihrer Auslegung zu üben oder unterschiedliche Auslegungsarten zu diskutieren, ist Tertullians Sprache in seinem Text *Ad Martyras* freier und philosophischer.¹⁹¹ Er gebraucht poetische und lyrische Metaphern und

190 Origenes entwickelt verschiedene Interpretationsansätze, um die unterschiedlichen Bibelstellen über Jesu Sterben und seine letzten Worte zu erklären. Er sieht die Ablehnung des Kelchs nicht aus Angst gegeben, sondern betont, dass Jesus vielmehr einen anderen Kelch erbeten hat, der noch schwerer zu ertragen ist, um mehr Teilhabe und mehr Wirkung bei seinen Zeugen zu hinterlassen (184).

191 Tertullian: *An die Märtyrer*, aus dem Lateinischen übersetzt von Dr. K. A. Heinrich Kellner. In: *Tertullian, private und katechetische Schriften*. (Bibliothek der Kirchenväter, 1. Reihe, Band 7) München: Verlag der Jos Kölschen Buchhandlung 1912, 215–223. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

Analogien in unterschiedlicher Kombination. Zunächst wählt er das Bild des Kerkers: der weltliche Leib. Im körperlichen Gefängnis soll man den irdischen Leib ablegen (217). In dieser Welt herrscht eine zu große Dunkelheit und «unsaubere Düfte», Gerüche der «Wollüste der Menschen» (ebda.). Diese Gerüche sind auch Zathustra wohl bekannt. Er hat sie in seiner eigenen Höhle mittels seiner frommen Gäste zusammengebraut. Anstatt den Kerker zu verlassen, kehrt er in ihn zurück. Bei Tertullian ist es der Eintritt in den Kerker, der einen Austritt aus der Kerkerwelt bedeutet. Dieser Kerker wird zum «Ort der Zurückgezogenheit», wie die «Wüste dem Propheten» (218).¹⁹² Während der Körper eingesperrt ist, reist der Geist. Bei Gracián müssen Andrenio und Critilio mehrere Ein- und Ausgänge wagen, um den eigentlichen Eingang zu sich selbst und ihrem Personen-Sein zu finden. Diese begrenzten Orte sind eher Orte der Begegnung mit figurativen Variationen seines Selbst zur Überwindung bestimmter Entwicklungsprozesse und zum Zwecke einer Selbsterweiterung (vgl. Kap. 4.3).

Tertullian wählt zwei Analogien für den Märtyrer: den Soldaten und den Athleten. Die Liebe zu Gott ist bei ersterem ein Kriegsdienst. Bereits während der Friedenszeit muss man sich abhärten und auf den Krieg vorbereiten: Es sind «Übungen in den Tugenden des Geistes und des Körpers», ein Wettkampf. Auch der Athlet muss durch Abhärtung tüchtig werden. Dazu ist eine Absonderung von der Menge nötig, um sich strenger zu züchtigen und durch Ruhe die Kräfte zu

¹⁹² Vgl. Hierzu auch Hans Blumenberg: *Höhlenausgänge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, S. 222. Blumenberg sieht mit Verweis auf Tertullians Kerker-Gleichnis das «diabolische Standardverfahren der Umkehrung» gegeben, die vor allem eine «Entbildlichungswirkung» hat (ebda., S. 223). Der Kerker als Allegorie der Welt und ihrer Entsagung findet hier ihren christlichen Höhepunkt: «Tertullian hat einen elementaren Handelsverstand: Man kann nur gewinnen, nachdem man viel verloren hat – so viel eben, wie das Leben im Ganzen. Der Christ habe schon außerhalb des Kerkers dem Besitz der Erde entsagt, nun entsagen er auch noch im Kerker durch seine Todesbereitschaft diesem Erdenfest, der der Kerker ist» (ebda., S. 224). Hier erneut zum Topos der Wüste in der Literaturgeschichte, Theologie und Philosophie vgl. Lindemann: *Die Wüste*. Außerdem die anthropologische Lesart des Wüsten-Topos bei Peter Sloterdijk: *Weltfremdheit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016¹¹, S. 80–117. Im Sinne einer «Ökologie des Geistes» interpretiert Sloterdijk die Wüste als Raum, «der sich wie kein anderer dazu eignet, von einem Weltort aus, die Welt zu minimieren» und in dieser Verkleinerung eine Option hergestellt wird, «von der Welt allein den unvermeidlichen Rest hinzunehmen; in der üblen Welt ist der lebensfeindlichste Ort das geringste Übel» (ebda., S. 95). Wie ein «leeres kosmisches Therapiezimmer» steht sie der Seele für die Inszenierung offen und wird damit zum puren «Projektionsraum, in dem die Selbst- und Gotteserfahrung, samt dem, was sie stört und hintertreibt, zum Auftauchen gebracht werden kann» (ebda.). Die Wüste gestaltet sich somit zur «Bühne für exklusive Verschmelzungsabenteuer»: «Als Zone am Rand der bewohnbaren Welt kann sie die paradoxen Bewegungen derer beherbergen, die in der Welt keinen anderen Status als den Verschwindenden besitzen wollen» (ebda., S. 96).

vermehren. Eine Lebensformel für Kafkas Leidende: «Je mehr sie sich in den Vorübungen abgemüht haben, desto sicherer hoffen sie auf den Sieg» (219). Ist nicht die gesamte Darstellungskunst des Trapezkünstlers eine einzige Übung auf das Noch-Kommende? Ist nicht das Hungern des Künstlers ein bloßes Einüben in ein noch besseres Hungern, in den noch besseren Verzicht auf die Speise? Der Geist ist willig, das Fleisch ist schwach (220). Auch diese christliche Formel tragen Kafkas Athleten zur Schau. Deshalb treiben sie ihre Bedürfnisse an die Grenze ihrer fleischlichen Existenz, um die Erinnerung an ihre unmenschliche Kunst zu erhalten. Auch Tertullian verwendet *Exempla* der Gewalt, um sein Publikum vom Ruhm des Martyriums zu überzeugen und ihnen das Leiden unmittelbar vor Augen zu stellen, denn nur wer sieht und nachempfindet, kann erahnen, wie groß seine Liebe zu Gott ist. Wer aus Eitelkeit jedoch leidet, der leidet umsonst. Man verhöhnt den Ruhm der Märtyrer, wenn man sich den Grausamkeiten bewusst aussetzt, um die Wunden schöner und sichtbarer wirken zu lassen (222).

Tertullians Schauspiel christlicher Märtyrer wird zur Brücke der Leidenden zwischen Nietzsche und Kafka. Er ist ihr «Großpapa». Um den Unterschied zwischen dem Asketen, Artisten/Athleten und Märtyrer zu verstehen, gehen wir zunächst auf eine dringliche Bitte von Nietzsche zurück, die er am 17. Juli 1887 in einem Brief an seinen Theologen-Freund Franz Overbeck richtet:

Lieber Freund, eine Bitte an Dich als «Kirchenvater» – mir fehlt dringlich eine Stelle des Tertullian, in der diese schöne Seele die Freuden voraus schildert, welche er im «Jenseits» genießen werde beim Anblick der Martern seiner Feinde und Antichristlich-Gesinnten: die Martern werden sehr ironisch und bösartig spezialisiert in Anspielung auf die ehemaligen Berufsarten dieser Feinde. Ist es Dir möglich, Dich dieser Stelle zu erinnern? und sie mir eventuell zu senden? (originaliter oder auch übersetzt: ich habe sie *deutsch* nöthig). (eKGWB/BVN-1887, 876)

Nietzsche muss äußerst großen Gefallen an dem Tertullian'schen Stil gefunden haben. Noch einmal im Herbst 1887 zeichnet er eine Notiz zu Tertullians Verständnis von bösartigen Engeln auf, die Ursache von Plagen sind und zugleich die Mittel bereitstellen, um von dem Leiden zu befreien (eKGWB/NF-1887,9[15]). Er wählt diese Passage aus Tertullians *Apologeticum* nr. 22, um das Konzept des asketischen Ideals des Priesters zu skizzieren. Schließlich taucht kurze Zeit später im November 1887 in *Genealogie der Moral* das vollständige, lateinische Zitat Tertullians auf, das Nietzsche von seinem Freund erbeten hat. Nietzsche zitiert selten explizit so ausführlich in einer Fremdsprache, obwohl er als Altphilologe sicherlich eine Übersetzung hätte anfertigen können. Er behält jedoch das Lateinische bei, setzt in deutscher Sprache Parenthesen als Zwischenkommentare in das Zitat ein und würdigt zum ersten Mal in seinen Schriften einen visionären Kirchenvater in voller Statur.

Was wird in diesem so wichtigen und einschneidenden Zitat geschildert, dass es Nietzsche so wichtig ist, einen Autor selbst sprechen zu lassen? Das Zitat

stammt aus *De Spectaculis*, der Kritik an den römischen Spielen, den Wettkämpfen, den grausamen Gladiatoren und den Athleten, die ihren Körper zur Höchstleistung animieren. Nachdem Tertullian die Lust an diesen Kämpfen schildert und kritisiert, schließt er mit einem großen Gegenbeispiel, das den römischen Zirkus an Lust und Grausamkeit überbietet: Es ist die Ankunft des Messias und das jüngste Gericht. Nietzsche zitiert zunächst auf Deutsch den Abschluss des 29. Kapitels, dass der Mensch die Zirkusathleten und die Kämpfe nicht benötigt, weil er die christlichen Märtyrer hat und das Blut Christi. In der deutschen Übersetzung von Kellner lautet dieses Zitat wie folgt:

Verlangst du Faust- und Ringkämpfe? – Sie sind vorhanden, und zwar viele und bedeutende. Schau hin, wie die Unzucht von der Keuschheit niedergeworfen, der Unglaube vom Glauben überwunden, die Rohheit von Mitleid aus dem Felde geschlagen, die Unverschämtheit von der Anspruchslosigkeit auf die Seite gedrängt wird! Das sind innere Wettkämpfe, in welchen wir selber gekrönt werden. Verlangst du aber etwa auch noch Blut, so hast du das Blut Christi.¹⁹³

Nietzsche zitiert diesen letzten Teil in freier Übersetzung: «Der Glaube bietet uns ja viel mehr, – sagt er, de spectac. c. 29 ss. – *viel Stärkeres*; Dank der Erlösung stehen uns ja ganz andre Freuden zu Gebote; an Stelle der Athleten haben wir unsre Märtyrer; wollen wir Blut, nun, so haben wir das Blut Christi ... Aber was erwartet uns erst am Tage seiner Wiederkunft, seines Triumphes!» (eKGWB/GM-I-15). Nun wählt Nietzsche die lateinische Fortsetzung, die hier in Kellners Übersetzung wiedergegeben wird:

Aber es kommen noch ganz andere Schauspiele: Der Tag des letzten und endgültigen Gerichts, den die Heiden nicht erwarten, über den sie spotten, der Tag, wo die alt gewordene Welt und alle ihre Hervorbringungen im gemeinsamem Brande verzehrt werden. Was für ein umfassendes Schauspiel wird es da geben? Was wird da der Gegenstand meines Staunens, meines Lachens sein? Wo der Ort meiner Freude, meines Frohlockens? Wenn ich so viele und so mächtige Könige, von welchen es hieß, sie seien in den Himmel aufgenommen, in Gesellschaft des Jupiter und ihrer Zeugen selbst) in der äußersten Finsternis seufzen sehe; wenn so viele Statthalter, die Verfolger des Namens des Herrn, in schrecklicheren Flammen, als die, womit sie höhnend gegen die Christen wüteten, zergehen; wenn außerdem jene weisen Philosophen mit ihren Schülern, welchen sie einredeten, Gott bekümmere sich um nichts, welchen sie lehrten, man habe keine Seele, oder sie werde gar nicht oder doch nicht in die früheren Körper zurückkehren – wenn sie mitsamt ihren Schülern und von ihnen beschämt im Feuer brennen, und die Poeten nicht vor dem Richterstuhl des Rhadamantus oder Minos, sondern wider Erwarten vor dem Richterstuhl Christi stehen und zittern! Dann verdienen die Tragöden aufmerksameres Gehör, da sie nämlich ärger schreien werden in ihrem eigenen Mißgeschick; dann muß man sich die Schauspieler anschauen, wie sie noch weichlicher und

¹⁹³ Tertullian: *Über die Schauspiele*, übersetzt von Heinrich Kellner. München: Verlag Jos. Kösel-sche Buchhandlung 1912, 101–136, hier S. 134 f.

lockerer durch das Feuer geworden sind; dann muß man sich den Wagenlenker ansehen, wie er auf flammendem Rade erglüht; dann die Athleten betrachten, wie sie nicht wie in der Ringschule (mit Sand), sondern mit Feuer beworfen werden).

Nur möchte ich dann weniger die Genannten sehen als vorziehen, meinen unersättlichen Blick auf jene zu richten, die gegen die Person des Herrn selbst gefrevelt haben. Hier ist, würde ich ihnen dann sagen, der Sohn des Zimmermanns und der Dirne, der Sabbatschänder, der Samariter, der Mensch, der den Teufel haben soll. Das ist er, den ihr dem Judas abgekauft habt, das ist er, den ihr mit dem Rohre und mit Ohrfeigen mißhandelt, durch Anspeien besudelt, mit Galle und Essig getränkt habt. Das ist der, den die Schüler heimlich entwendet haben, um nachher sagen zu können, er sei auferstanden, den der Gärtner beiseite geschafft hat, damit nicht durch die Menge der Besucher sein Salat beschädigt würde. Solches zu schauen und darüber zu frohlocken, das kann dir kein Prätor, kein Konsul, kein Quästor oder Götzenpriester mit all seiner Freigebigkeit gewähren). Und doch haben wir diese Dinge durch den Glauben im Geiste und in der Vorstellung bereits gewissermaßen gegenwärtig. Wie aber mag vollends das beschaffen sein, was kein Auge gesehen, kein Ohr gehört hat, und was in keines Menschen Herz gekommen ist! Ich denke denn doch, lieblicher als der Zirkus, beide Arten des Theaters und die Rennbahn.¹⁹⁴

Nietzsche hebt im Lateinischen folgende Begriffe hervor: «Quid armirer!», «Quid rideam!», «Ubi gaudeam!», «Ubi exultem!», «reges», «insatiabilem», «ut talibus exultes», «per fidem». Die meisten Ausrufe markieren Ausbrüche der Freude und Verzückung. Schließlich wiederholt Nietzsche am Ende des Zitats den Ausdruck «durch den Glauben»: «*per fidem*: so steht's geschrieben» (eKGWB/GM-I-15). Wenn Nietzsche von Tertullian als dem «verzückten Visionär» spricht, dann weil er ihn in seiner Form der Verzückung an den Satyr erinnert, der ebenfalls seinem Gott huldigt: Dionysos. Nur ist das Leiden nicht mit dem Ekel an der Lust im Sinne einer Schaulust verknüpft wie bei Tertullian. Nietzsche zitiert so ausführlich, weil man hinter dem Frohlocken den Hass gegen alles Irdische hören soll, sodass noch dem gläubigsten Menschen einleuchten sollte, dass nicht die Liebe ihn geformt hat, wie es in Dantes Toraufschrift zum Paradies heißt, sondern: «auch mich schuf der ewige *Hass*» (ebda.). Die Rhetorik der Verzückung und der Genuss an der Schaulust wird durch den Glauben in einen noch höheren Genuss transformiert, der ständig in der Vorstellung vergegenwärtigt werden soll. Die physische Marter wird verinnerlicht, vergeistigt in der Vorstellung, sodass das Leiden der anderen zur Liebe göttlicher Gerechtigkeit wird, womit sich die Schwachen über die Starken erheben und es als das neue Gesetz der Liebe auslegen, das auf Hass gründet.

Wie also treten nun die Figuren des Artisten, Asketen und Märtyrers in Konstellation zueinander? Bei Nietzsche erfüllt der Märtyrer immer dieselbe Funktion: Parteipolitisch ist er ein Opportunist wie es in *Menschliches, Allzumenschliches* (1878) heißt (eKGWB/MA-73). Handlung und Denken fallen bei ihm auseinander. Er

194 Tertullian: *Über die Schauspiele*, S. 135 f.

tut das, was von ihm verlangt wird, nur um den anderen Mitgliedern zu gefallen. Er ist ein innerlicher Nein-Sager, dem über die Lippen ständig das Ja entflieht. Als schwächstes Glied wird er zum sichtbaren Helden für die Genossen, den sie opfern. In *Jenseits von Gut und Böse* (1886) und *Antichrist* (1888) wird das Konzept auf den Philosophen übertragen: Das Kreuz ist kein Argument, ein Märtyrertod überzeugt niemanden, er verführt. Mit Blut schreiben, wie es noch im Zarathustra heißt, beweist eben gar nichts. Man darf diese Blutmetaphorik des Schreibens nicht mit der Geste des Authentischen oder Wahrhaftigen verbinden. Blut verführt («Blut vergiftet die reinste Lehre noch zu Wahn und Hass der Herzen»), verbürgt aber keine Wahrheit, sondern: «Man widerlegt eine Sache, indem man sie achtungsvoll auf's Eis legt» (eKGWB/AC-53). Der Philosoph soll sich daher seine «feine Neutralität» bewahren, denn das Martyrium macht ihn zum Tier und Stier, «halsstarrig gegen Einwände», alles wird ihm zum roten Tuch (eKGWB/JGB-25). Doch Wahrheit hat eben keine Verteidiger nötig. Daher soll man sich auch vor dem Martyrium hüten. Der Philosoph wird in Analogie zum «Ritter von der traurigsten Gestalt» gesetzt, eine Anspielung auf Don Quijotes Zweitnamen, dem «Herren Eckensteher und Spinnweber des Geistes», der weiß, dass es nicht darum geht, Recht zu behalten im Sinne von «feierlichen Gebärden und Triumphen vor Anklagen und Gerichtshöfen», sondern dass es vielmehr um die «kleinen Fragezeichen» hinter dem «Leibworte» und den «Lieblingslehren» geht (ebda.). Wozu könnte das Martyrium dem Philosophen dennoch nützen? Antwort: Es holt in ihm den Artisten hervor. Es ist der tiefe Wunsch des Philosophen, sich einmal in seiner Entartung zu zeigen, nämlich als Schauspieler des Martyriums, als «Bühnen und Tribünen-Schreihs» im Sinne eines «Satyrspiels», einer «Nachspielfarce» und damit als Ende alles Tragischen und Tragödienhaften. Folglich darf der Philosoph seinem «gefährlichen Wunsch» nachgehen und einmal den Wahrheitsverkünder in seinem Bluttausch verkörpern, aber nur als Mimen und als Schauspiel, um seine artistischen Möglichkeiten zur Geltung zu bringen.

Kommen wir nun zu der Konstellation Asket und Märtyrer. In dem Aphorismus Nr. 113 «Streben nach Auszeichnung» aus der *Morgenröthe* (1881) sind der Asket und der Märtyrer zwei Typen auf der letzten Stufenleiter des Schmerzes (eKGWB/M-113). Was ist das Ziel der Leidenden, die sich von Stufe zu Stufe arbeiten? Ihren Zweck sehen sie dann erfüllt, wenn sie ihrem Nächsten, der fremden Seele, die Schmerzen eindrücken, die ihnen selbst widerfahren sind und dadurch die Form dieser Seelen verändern. Sie brauchen den Nächsten für ihre «heimlich begehrte Überwältigung» ihres Nächsten durch innerliches Mitleiden. Nachdem sich dies Überwältigen des Selbstleidens durch das Leiden-Machen der anderen zur letzten Stufe kultiviert hat, blicken sie hinunter zur ersten Stufe um der Freude willen am Anblick des «Barbaren», der auf der ersten Sprosse damit beginnt, sein Leiden der fremden Seele aufzurücken. Den Triumph, den Asket und Märtyrer dabei erleben, ist der Triumph des

nach innen gewendeten Auges: die Spaltung in *Zuschauenden* und *Leidenden*. Der Blick in die Außenwelt dient dabei nur als Holz für den Scheiterhaufen, um die *Selbstverkohlung* voranzutreiben: «Also Anderen wehe thun; um sich dadurch wehe zu thun, um damit wiederum über sich und sein Mitleiden zu triumphieren und in der äußersten Macht zu schwelgen» (ebda.). Das ist die Lust des allmächtigen Zuschauers, des mitleidigen Gottes, der leidende Menschen geschaffen hat: als Quelle seiner Wollust der Macht und damit als Selbsttyrannei.

Blicken nicht Kafkas Asketen und Märtyrer ab und an mit einem schielenden Auge auf anwesende Zuschauer, die ihnen im Grunde nichts bedeuten, weil nur sie selbst die vollkommenen Zuschauer sein können? Blicken sie nicht selbst über die Schulter, um stets eine «Kunst vor Zeugen» zu simulieren, obwohl sie danach trachten sollten, die Welt zu vergessen, wie es in der Form einer «monologischen Kunst» in der *Fröhlichen Wissenschaft* vorgetragen wird (eKGWB/FW-367)? Nur dann nämlich wären sie im Nietzscheanischen Sinn Artisten, denn Artisten sind keine Asketen und keine Märtyrer. Die Optik der letzteren Typen ist wie diejenige der Künstler, die Zuschauer nötig haben und daher lieber zum eigenen Zeugen seines Werkes (und sich selbst) werden als gar keine Zeugen zu haben. *Zeugen* und *zeugen* ist aber genau die Crux allen Leidens und Mitleidens, die in der Bio- und Semiosphäre – biologisches *Erzeugen* und kulturelles *Bezeugen* – ineinander übergehen und die Leiter des Schmerzes aufrechterhalten.

Generation und Genealogie sind bei Kafka und Nietzsche zusammengeschlossen. Ihre Losung heißt: *Bewahren durch Vergessen*, ein Vergessen, dem eine physiologische Assimilation in der Tiefe des Gedächtnisses vorausgegangen ist und deswegen zugleich erneuert, neu belebt und jung wiederauferstehen lässt, obwohl es uralte ist. Der Panther ist die *figura* des Hungerkünstlers. Josefines unerklärtes Verschwinden transformiert sich in einen Gesang als *figura ex nihilo*, einem *nihil*, das nicht Nichts ist, sondern vielmehr die Ankündigung einer Wiederkehr im bewahrenden Vergessen eines Volkes. Zarathustras Gäste sind die *figura* seiner Wiederkunft, eine Niederkunft *ex utero*, um die Schwangerschaft zu heiligen: nicht das Gebären, nicht das Zeugen, sondern das Werden und Wachsen.

Das christliche Leiden soll keine Eitelkeiten haben, ebenso das künstlerische: Was im Auge des Betrachters als Leiden erscheint, ist stets der Bericht eines Außenstehenden, der vom Leiden erzählt. Ihm gebührt Dank und Ehre, weil er das Leiden ausgestaltet, beschreibt und überliefert. Wer würde jemals wissen, was wirkliches Leiden bedeutet, wenn es nicht tradiert wird. Ob diese Künstler wirklich leiden, wissen wir nicht. Sie sprechen nicht darüber, man sieht es nur an ihrem Handeln, an einer Geste oder einem kurzen mimischen Ausdruck, ob das, was sie uns darbieten, dem Leiden ähnlich ist. Ihre Leiden wäre damit nichts anderes als unser gespiegeltes Mitleiden, ein ewiges *double bind* der Gefühle, anerzogen durch Hass gegen das Irdische um der Liebe des Höheren und Ewigen

willen. Kunst ist eine Form des Religiösen. Auch Kunstschaffende gründen ihre Arbeit auf einem Glauben. Einige von ihnen haben gelernt, von höheren Zwecken abzusehen. Sie liegen wie kauende Kühe in der warmen Mittagssonne bis sie sich in lachende Löwen oder einen sich im Heu eines Käfigs herumwälzenden Panther verwandeln, der seine Freiheit im Gebiss trägt und dessen Brüllen die Erinnerung an das leise Pfeifen Josefines als einer nicht zu ertötenden Munterkeit am Leben erhält.

3.4 «Facie est noticia»: Eine christliche Horrorgeschichte (Cusanus)

Globus und Mensch bilden bei Cusanus eine Einheit. Die Entdeckung der eigenen Rundheit, das Wesen der Seele als sich selbst bewegender Kreis, wird in seinem Laiendialog *De ludo globi* (1463) zum Spiel um die Erforschung des eigenen Selbst, wobei dieses Selbst in Analogie zu Jesus Christus gebildet wird. Die dem Spätwerk zugeordnete Schrift, die ca. eineinhalb Jahre vor seinem Tod wahrscheinlich in Rom entstanden ist, spielt auf das Zahlenkampfspiel mittelalterlicher Eliten an: die sogenannte *rhythmimachia*. Cusanus' Spiel mit den Kugeln gehorcht jedoch einer anderen Logik als der bloß arithmetischen, denn ihr liegt, wie Andreas Speer festhält, eine «globale Theorie menschlicher Welterfahrung und Welterkenntnis zugrunde», denn «die im Spiel zu gewinnende Theorie korrespondiert einem weltumfassenden Begriff des erfahrbaren Universums, welcher aber nicht nur den *mundus sensibilis* umfaßt, sondern auch den *mundus intelligibilis*, zu dem der Mensch auf dem Wege der Selbsterfahrung vordringt.»¹⁹⁵

Martin Thurner reiht diese Schrift neben anderen Spätwerken wie *Die Schau des Bildes* (*De visione Dei sive de icona*), *Die Brille* (*De beryllo*) und *Die Jagd* (*De venatione spaiientiae*) in den Kontext der «Aenigmata» ein, die auf den Brief des Apostel Paulus an die Korinther zurückgehen und als Auslegung und philosophische Selbstpraxis des paulinischen Von-Angesicht-zu-Angesicht-Rätsels zu verstehen sind.¹⁹⁶ Die cusanischen Aenigmata erfüllen dabei zwei unterschiedliche Funktionen: Zum einen sind sie «sinnlich eingeschränkte Darstellungsgestalten des Unendlichen» hervorgebracht durch den menschlichen, endlichen Intellekt, der bemüht ist, das Göttliche zu begreifen, und zum anderen stellen sie die Selbstreflexion

¹⁹⁵ Vgl. Andreas Speer: Vom Globusspiel – Kritische Studie zur Edition: Nicolaus Cusanus «Dialogus de Ludo Globi». In: *Recherches de théologie et philosophie médiévales*, Vol. 66, No. 1 (1999), S. 155–161, hier S. 156.

¹⁹⁶ Vgl. Martin Thurner: Die Sinnlichkeit als Selbstdarstellung des Geistes: Die «Aenigmata» des Cusanus. In: *Recherches de théologie et philosophie médiévales*, Vol. 71, No. 2 (2004), S. 372–391.

des Geistes im philosophischen Denkvollzug dar.¹⁹⁷ Somit sind die Spiele nicht nur Instrumente des Denkens, sondern Produkte menschlicher Kreativität.¹⁹⁸ Das Globusspiel ist dergestalt konzipiert, dass man eine leicht eingedellte Kugel, die sich spiralförmig bewegt, dem Mittelpunkt des Spielfeldes bestehend aus zehn konzentrischen Kreisen näher bringt. Vorgeführt werden soll nicht die menschliche Resignation, sondern die Freude an der Unerreichbarkeit der Unendlichkeit des Göttlichen, dem Mittelpunkt, weil das philosophische Denken zu immer neuen Denkspielen auffordert.

Jesus ist «*unius exemplaris exemplata*», Vorbild des Lebens, das allem Lebendem vorausgeht.¹⁹⁹ *Exemplum* wird in der deutschen Übersetzung unterschiedlich gedeutet: einmal im Sinne von Vorbild, ein Leben würdig nachgelebt, nacherlebt zu werden; das andere Mal wird *exemplum* mit *imago* gleichgesetzt und als Abbild interpretiert. *Figura* bezeichnet die Gestalt des Kreises, die geometrische Figur. Die eigentlich innere Figur des Menschen ist «*forma exemplaris*», der christlichen Lebensstruktur nachgeformt, eine «Vorbildform». Im Gegensatz zu «*figura*» meint «*forma*» das bestimmte innere Leben verwirklicht nach der Lebensweise des Herrn Jesu Christi.²⁰⁰ Er ist der exemplarische Mensch, denn nur er ist im Besitz des vorbildhaften Lebens, das seine vollkommene Rundheit erlangt hat, die sich in seiner «*personalen Identität*» widerspiegelt (85). Der Mensch hingegen ist Bild und Gestaltung, formende und geformte Materie im Modus einer «*verfließenden Welt*», in der sich die «*formae exemplata*» ausdrücken. Diese abgeleiteten exemplarischen Lebensformen sind in ihrer Mannigfaltigkeit in die menschliche Natur eingefaltet (44f.), die sich an Christus orientieren muss, um zu einer ähnlichen Rundheit zu gelangen.

Innerhalb dieses theologischen Systems der «*vita exemplaris*» und «*vita exemplata*» führt der Kardinal seinen Zuhörern – den beiden bayrischen Prinzen Johann und Albert – eine weitere Unterscheidung vor Augen: diejenige zwischen der «*vis creativa*», der Schöpfungskraft Gottes und der «*vis rationalis*», der menschlichen Schöpfungskraft (92f.). In der Mitte befindet sich das Göttliche, das Transzendente, die «*Einfaltung der Einfaltungen*»: «*Igitur est complicatis complicationum*» (ebda.). Das Einfach-Verbundene ist das Vielfach-Gefaltete. Gott ist der Ursprung jeglicher Faltung als auch Gefaltetes. Komplexität ist eine Tätigkeit der

197 Thurner: *Die Sinnlichkeit der Darstellung*, S. 328.

198 Ebda., S. 388.

199 Nikolaus von Kues: *Gespräch über das Globusspiel*. Lateinisch-Deutsch. Hamburg: Meiner 2000. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

200 Christus ist, so Thomas Leinkauf, in Cusanus' Schriften ein «*maximum contractum individuum*», d. h. «die vollständige Wirklichkeit der ideellen Bestimmungen der Spezies Mensch an und in einem einzelnen Menschen und damit die vollkommenste Kontraktion des Universums.» Vgl. Thomas Leinkauf: Die Bestimmung des Einzelseienden durch die Begriffe *Contractio*, *Singularitas* und *Aequalitas* bei Nicolaus Cusanus. In: *Archiv für Begriffsgeschichte*, 1994, Vol. 37 (1994), S. 180–211, hier S. 198.

Verstandesseele und damit gottähnlich (106 f.). Sie breitet sich vom Punkt über die Linie zu den Oberflächen von Körpern aus. Aus ihnen entwickeln sich die mathematisch-geometrischen Figuren. Dies ist die Entfaltung des Entwurfs, «conceptum» (109). Der Geist zeichnet und entwirft mit Hilfe von Instrumenten einen geometrischen Körper. Die «Meisterschaft des Entwurfs» besteht darin, das Bild des sichtbaren Globus aus dem unsichtbaren zu schnitzen (46 f.). Der sichtbare Globus ist ein «imago» des unsichtbaren, wobei alle sichtbaren Formen nur Gleichnisse und Bilder sind («similitudo et imago»). Es gibt keine vollkommene Transformation der Form von der Möglichkeit in die Wirklichkeit. Die Bewegung im Geiste muss sich über das Handwerk materialisieren.²⁰¹ Die Hand muss ein zweites Mal jene Bewegung vollführen, die der Geist bereits präformiert hat. So zeichnet auch Gott seine Idee des «mundus archetypus» (48), wobei *archetypus* und *exemplum* gleichbedeutend sind und daher synonym verwendet werden. Doch erst in der «figura descriptionis», in der Gestalt der Zeichnung, sieht man, dass im Mittelpunkt alle Kraft der Entfaltung liegt (120). Im «conceptum» liegt der Wesensgrund aller Vorbilder der Dinge. Er schließt die Unendlichkeit von allem «Werdenkönnen» ein (114).

Lebensformen sind ineinander verschachtelt. Die Offenbarung zielt jedoch in das Innere, die Lebenskraft, die wie von Häuten und Rinden geschützt umgeben ist. Cusanus wählt die Analogie zur Anatomie. Die äußere Hülle, der Körper, ist Fleisch, «carne», das Innere jedoch bleibt verborgen. Jeder der verschiedenen Kreise bildet daher auch eine andere Kraft ab, wobei der äußere Kreis das Chaos darstellt und vom mineralischen über das vegetative zum Geistigen fortschreitet. Phantasie und Verstand bilden die zwei inneren Kreise, die zur Schau des Göttlichen überleiten.

Neben dieser kreisförmigen Architektur des Denkens entwickelt der Kardinal eine Werttheorie der Seele. Er interpretiert Bilder als Zeichen, die wie Münzen geprägt werden: Sie sind relational aus «Name» («nomen») und «Gesicht» («facies») aufgebaut und bilden zusammen die Gestalt der Substanz. In der Analogie zur Münzprägung («moneta signatur») bedeutet «bezeichnen» etwas «prägen» (136). Hierbei gilt das Gesicht als Antlitz und damit Identifikationszeichen des Menschen. Durch sein Gesicht unterscheidet er sich von anderen. Es ist zugleich Zeichen sei-

²⁰¹ Wie Blumenberg richtig erkannt hat, verweist dies zurück auf die Praxis des Philosophen selbst, der bei Cusanus in Form der «Idiota-Dialoge» aufgeführt wird. Der Laie als Handwerker wird in der Handwerkskunst des Philosophierens und damit auch in der anthropologischen Theorie geschult, die den Dialogen im Sinne der Imitatio-Lehre zugrundeliegen. Zum Globusspiel merkt er an: «Im Globusspiel wird die Erfindung des Neuen zur Möglichkeit der Selbsterfahrung, die die Seele mit sich macht, um sich ihrer Kraft als Selbstbewegung zu versichern.» Vgl. Hans Blumenberg: *Aspekte der Epochenschwelle. Cusaner und Nolaner*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 94.

nes Selbst und Distinktionsmerkmal.²⁰² Es verweist jedoch auch auf seine Zugehörigkeit zu seinem Münzpräger, den Münzherren, Gott. Das menschliche Gesicht ist Zeichen und Bild («*signum*» und «*imagine*») dessen, dem es gehört. Es bezeichnet eine Teilhabe: «*facie*» ist «*noticia*», Kennzeichen, Abzeichen, Erkennungszeichen der transzendenten «*vis creativa*». Die individuelle Formgebung durch das Prägen in unterschiedlichen Variationen bedeutet jedoch auch, dass *figura* lediglich die äußere Gestalt, die Erscheinung meint, die zu den primären Eigenschaften der Materie gehört. *Forma* jedoch ist das Einprägen der individuellen Gestalt: *Forma* bezieht sich auf das Wirklichwerden des Möglichseins, auf die Ausbildung und Ausformung des Inneren, das nach außen dringt und dem Antlitz seine individuellen Kennzeichen verleiht, jene Linien, die die sichtbaren Zeichen des menschlichen Gesichts wiedergeben. Der Name als Zeichen gibt der Substanz ihre Gestalt: «*figura substantiae*» (137). Die semantische Gleichung lautet: *facie* = *nomen* = *figura substantiae*.

In Cusanus' theologischer Anthropologie, die sich noch an der Imago-Lehre orientiert, ist der Mensch «geschaffener Gott», der kraft seiner Vernunft durch die Sinnlichkeit hindurch muss, um sich den Dingen anzunähern und ihnen einen Wert zu geben. Durch die Assimilation von Wahrnehmendem und Wahrnehmbaren steigt das Sinnliche auf zum Intelligiblen. Der menschliche Geist ist ganz Gefäß, ein riesiges alles in sich verschlingendes Loch ohne Boden. Es nutzt die sinnliche Welt als Nahrung für den Geist. Die Dinge werden dem Menschen gehörig, sein Eigentum. Nur durch diesen Einverleibungsprozess kann er erst ihren und seinen Wert bemessen. Durch die Einverleibung werden sie zum Kapital des Menschen, der in seiner gottähnlichen Struktur zum Schatzmeister ihres Wertes wird. So wie Gott die Münzen hämmert, um dem Menschen seine *facie/nomen/figura* einzuprägen, prägt der Mensch den Dingen sein Gesicht auf, indem er sie wertet und beurteilt. Es ist eine magische Ökonomie des Werteschaffens, eine Anthropomorphisierung der Welt durch die wertstiftende Hand – Maß und Mitte des Schätzens – des Menschen.

Cusanus gestaltet seine theologische Anthropologie in der mystischen Andachtsübung *De visione Dei* weiter aus.²⁰³ Es geht dort um das Bild des Alles-

202 Vgl. hierzu Mona Körte/Judith E. Weiss (Hg.): *Randgänge des Gesichts. Kritische Perspektiven auf Sichtbarkeit und Entzug*. Paderborn: Fink 2017, also auch Hans Belting: *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*. München: C.H. Beck 2013.

203 Nicolai de Cusa: *De visione Dei*, herausgegeben von Adelaida Dorothea Riemann. Hamburg: Felix Meiner 2000 (Nicolai de Cusa opera omnia iussu et auctoritate academiae litterarum Heidelbergensis ad codicum fidem edita; Volumen VI). Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben. Heidelberger Ausgabe der Opera Omnia online abrufbar unter: <https://urts99.univ-trier.de/cusanus/content/werke.php> (zuletzt abgerufen und geprüft am 12.11.2022).

Sehenden («tabella figuram cuncta videntis»), das sich der menschliche Verstand über ein Gebet mittels eines perspektivischen Gemäldes einprägen soll. Über die «figura», der Darstellung des Gemäldes, das den Blick des sich im Raum bewegendem Betrachters aus allen nur möglichen Richtungen wiedergibt, soll die Annäherung an das «eiconem dei» ermöglicht werden. Der Alles-Sehende vereint in sich alle Perspektiven des Sehens (5). Die Andachtsübung besteht darin, sich vor der Ikone in alle Himmelsrichtungen zu bewegen und mit eigenen Augen – nicht den leiblichen, sondern den geistigen («mentalibus et intellectualibus oculis», 20) – das unbeweglich bewegende Gesicht («immobilem faciem moveri», fol. 99v., 130) zu erkunden. Das Gemälde ahmt nur den Blick des Alles-Sehenden als Erscheinung nach («apparentia visus eiconae», 11). Er überblickt alles und ist dennoch auf das Einzelne fokussiert. Mittels «figura», einer Darstellung, übt man ein, was sich nur geistig im inneren Menschen vollziehen kann.

Das absolute Sehen ist das unverschränkte Sehen in der Verschränkung des Leibes und seiner Sinne. Das bedeutet, das im Absoluten die einfachste Form der Verschränkung vorliegt, die selbst unverschränkbar ist, aus der aber alle Formen des verschränkten Sehens hervorgehen: «Omnis enim contractio est in absoluto, quia absoluta visio est contractio contractionum; contractio enim est incontrahibilis. simplicissima contractio cum absoluto» (11f.). Das Ähnlichkeitsverhältnis zur Schau Gottes wird demnach graduell durch die Annäherung an das Gute und Gerechte in der Liebe Gottes erprobt. Die «visio» als innere Schau etabliert sich erst dann als lebendiges Bild («vivam imaginem») im Menschen (15). Dieses Sehen verlebendigt («vivificare», 16). Doch das wahre Gesicht Gottes («facies tua vera») ist und bleibt unsichtbar und erscheint daher nur als Zeichen eines verschränkten Schattenbildes («in umbra hic contracta significatur», 20). «Umbra» und «figura» sind hier also gleichsam auf derselben Ebene der Einübung der Schau verortet. Das Gesicht jedoch bleibt die absolute Form: «absoluta forma, quae et facies facierum» (ebda.). Aus dieser Form entstehen alle anderen formbaren Gesichter («antecedere omnem faciem formabilem», 21), weil es das Urbild («exemplar») ist, unverschränkt und unpartizipierbar. Doch der Mensch kann sich aufgrund seiner Verschränkung mit seinem Leib nicht davon lösen. Sein Urteil unterliegt stets den Sinnen und Leidenschaften («iudicium suum est infra naturam humanam contractum», ebda.). Alle seine Leidenschaften werden sich notwendigerweise in dem ewigen Spiegelbild spiegeln. Durch alle möglichen formbaren Gesichter muss der Mensch also hindurch, um das Urbild zu erblicken (22). Begrifflich erfassen wird er es nie.

In diesem Spiegel sind alle Eigengestalten enthalten («omnium species sunt in oculo speculari», 30) und er kann das Größte im Kleinsten figurativ als Abbild darstellen. «Species» ist die Gestalt der Dinge, «figura» ihre bildliche Darstellung. Gott bleibt der «formator» (32). Der Mensch hingegen ist die Schnittstelle, die Koninzenz von Ein- und Entfaltung («conincidentiae complicationis et exlicationis», 40).

Er ist die Mauer zwischen Schaffen und Geschaffenwerden, dem Schaffen als Rufen, und dem Geschaffenwerden als dem Mitteilen («Sic vocare est creare, communicare est creari», 43). Jenseits dieser Mauer ist Gott, der beide Formen des «creare» in sich vereint. Als «plus quam creator infinitum» (ebda.) ist er sowohl Mauer als auch dasjenige, was die Mauer zum Einsturz bringt.

Entgegen anderen begrifflichen Verwendungsweisen und Interpretationen von «figura» bezeichnet die Figur hier keine aus Linien begrenzte Gestalt. Die Verschränkung des Unendlichen mit dem Benennbaren («aliquid nominabile») ist «linea aut superficies aut species» (48). Die «figuram infinitatis» ist stattdessen die Darstellung der Unendlichkeit, die «picta facie», das gemalte Gesicht als Bild. An dieser zentralen argumentativen Stelle wird auch deutlich, was der Mensch in diesem Gesicht als seinem Spiegel überhaupt sieht: der Sehende ist die Darstellung der Wahrheit, «figura igitur in te» (53). Gott ist «forma formarum», während der Mensch in dieser absoluten Form die Darstellung («figura») der Form sieht («figura formae suae»). Doch welche Funktion erfüllt Jesus dabei?

In Cusanus' Ausführungen ist der Gottessohn eine Vermittlungsinstanz, eine Verbindung aus der erschaffenden und der geschaffenen Natur (71). Er ist ein Entwurf («conceptus»), der sowohl Wirklichkeit besitzt («actus») als auch eine Entfaltung («explicatio») ermöglicht (66). Es ist der Geist als Bewegung, der diesen Entwurf hervorbringt, wie die Hände des Künstlers «in effectu» (67). Das Bindeglied der Generationen ist der Entwurf («generatio est conceptio») erschaffen von dem beweglich, berührenden Geist: die Hand Gottes. Jesus als Entwurf der Generationen ist damit auch der Alles-Seher der Menschen, der aus ein paar Zeichen den gesamten Entwurf des Menschen konstruieren kann. Der Entwurf entfaltet selbst den Menschen im Menschen, indem er seine Zeichen und seine Figur («signo et figura») interpretiert (75).

Jesus wird damit zum großen Zeichendeuter von dem, was der Vater erschaffen hat. Als «generatio est conceptio» steht er im Verhältnis zum großen absoluten nicht figurierten Gesicht (facie) und zugleich ist er ein durch den Geist entworfener Mittler, um die Figuration des Nicht-Figurierbaren in der «figura» Mensch in die Wege zu leiten. Die Formel «facie est noticia» wird damit nicht vollständig auf den Kopf gestellt, aber in gewisser Weise korrigiert oder präzisiert. Das Gesicht ist das Erkennungszeichen des Göttlichen, begriffslos, formlos, nicht-figuriert. Die Formel verweist auf Gott als den Gesichtslosen. Die «noticia» von diesem Gesicht kann der Mensch nur mittels des entfaltenden Entwurfs gewinnen. Der Entworfenen entwirft Menschen als Figuren des Gesichts(losen). «Figura igitur en te» ist der Mensch als Darstellung der Wahrheit des Alles-Sehenden.

Mit Cusanus ließe sich dann auch das Jahr Null angeben, «année zéro», als das Jahr, indem die Philosophie rückwirkend aus der Postmoderne in die Dechristianisierung des Gesichts eingreift und es als eine Horrorgeschichte umschreibt: «Conte

de terreur, mais le visage est un conte de terreur.»²⁰⁴ Deleuze und Guattari sehen in dieser Geschichte des Gesichts die Triebfeder menschlicher Ängste – im psychoanalytischen, entwicklungspsychologischen wie auch evolutionsbiologischen Sinne. Es ist eine Geschichte von schwarzen Löchern und weißen Wänden, eine abstrakte Maschine von Zeichen, die auf ein arbiträres Muster von Verweisungszusammenhängen hindeuten. In ihrer Lesart hat das Gesicht nichts Menschliches, es ist das Unmenschlichste am Menschen,²⁰⁵ da es dem Kopf nur aufgeklebt ist und den gesamten Körper beherrscht. Im Grunde ist das Gesicht körperlos. Daher plädieren sie für eine *Entschaffung* des Gesichts («défaire le visage et la visagéification»),²⁰⁶ damit der Mensch etwas anderes werden kann als er selbst ist oder ihm christlich-theologisch angedichtet worden ist. Damit nähern sich Deleuze und Guattari aber auch jener abstrakten Bedeutung des göttlichen Gesichts an, die Cusanus in seiner Argumentation geltend gemacht hat. Der Alles-Sehende ist das gesichtslose Feld, auf dem sich Zahl und Zeichen zu einer Figur formen, die vom Entwurf (Jesus als Vermittler) entworfen wird. Das Gesicht des Gesichtslosen ist die abstrakte Maschine, die zeichnet, um dem Menschen zur Darstellung der Wahrheit zu befähigen, die er selbst ist.

Thomas Leinkauf nennt das Bild des Menschen in der Renaissance eine «Grenzscheide», weil er einerseits direkt in die Grenze gesetzt ist, aber nicht trennend, sondern verbindend als Mitte zwischen dem Seienden.²⁰⁷ *Mitte* bedeutet seit Petrarca demnach Explikationsraum von Kräften und Potentialen des Menschen, Entfaltung seines geistigen Vermögens nach allen Richtungen, in der die Seele als Punkt ruht. Die «Sinn-Mitte einer komplexen Finalität» liegt dabei im Menschen selbst begründet, der Anfang und Ende von Allem ist. Daher kann dieser Raum weder geozentrisch noch rein geometrisch aufgefasst werden. Die Geometrie ist lediglich als eine Metapher zu verstehen.²⁰⁸ Die der menschlichen Gattung inhärente unbegrenzte Dynamik, die sich im Handeln und Erkennen kundgibt, hat keine natürliche Grenze oder Begrenzung seiner Ausdruckskraft. Diese Dynamik ist gleichzeitig Trieb und Begierde, Kontingenzbewusstsein und Flexibilität unendlicher Gestaltungsmöglichkeiten. Daher ist auch der Punkt bei Cusanus mit dem Begriff *flexibles* belegt und bezeichnet damit «mens humana», den menschlichen Geist, der sich in einem dia-

²⁰⁴ Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Milles Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit 1980, S. 206.

²⁰⁵ Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Milles Plateaux*, S. 209.

²⁰⁶ Ebd., S. 230.

²⁰⁷ Vgl. Thomas Leinkauf: *Grundriss der Philosophie des Humanismus und der Renaissance (1350–1600)*, 2 Bd. Hamburg: Meiner 2017, S. 134.

²⁰⁸ Thomas Leinkauf: *Grundriss*, S. 136.

lektischen Verhältnis zwischen Ein- und Entfaltung befindet.²⁰⁹ Dieser Raum muss daher, so Leinkauf weiter, im eigentlichen Sinne nicht als Mitte oder Grenze verstanden werden, sondern als ein ausgedehntes Aktionsfeld, ein Aktionsraum, ein historisches und gestaltendes Wesen, das Ausdifferenzierungen zu sich selbst und zu anderen Individuen im Aktionsradius vom Tier zum Engel koordiniert. Letztlich bedeutet die geometrische Metapher des Kreises in Bezug zum Menschen nichts anderes, als das sein Wesen nicht determiniert ist, sondern sich «innerhalb der Allzeit der Möglichkeiten» seinen Vermögen entsprechend entwickeln, formen, bilden kann und somit auf keine «Lebensvollzugskonstante» (wie Tiere oder Pflanzen) beschränkt ist.²¹⁰

Auch Dieter Groh weist auf die Modernität des Cusanischen Denkens für das 20. Jahrhundert hin, die vor allem durch die Rezeption Ernst Cassirers, Kurt Flaschs und Hans Blumenbergs vorangebracht worden ist. Dabei betont er, dass die Hinwendung zu Erhöhung des Menschen als sich selbst konstituierendes Subjekt im Sinne eines Individuums nicht gegen das scholastische Denken des Mittelalters gewendet ist, sondern parallel zu ihm verlief. Als Mikrokosmos sind die Dinge in den Menschen und umgekehrt auch der Mensch in die Dinge eingefaltet. Eine Erlösung des Menschen, so Groh, ist nur denkbar, wenn auch der Rest der irdischen Welt erlöst wird: «Als Vermittelndes zwischen das schaffende Prinzip und das Erschaffene, zwischen Gott und Kreatur, tritt die *humanitas* als ein zugleich Schaffendes und Erschaffendes.»²¹¹ Folglich ist die Entfaltung des Geistes auch eine Einfaltung des Geistes in die Zeit hinein. Sie wird dem Geist zum «Organ» der Sichtung und Ordnung des Materials, das er dort vorfindet.²¹²

Viele dieser Gedankengänge haben sich bereits in Pico della Mirandollas Thesen-Schrift und seiner *Oratio* auf die Würde des Menschen herauskristallisiert.

209 Ebda., Bd. 2, S. 1065 f.

210 Ebda., Bd. 1., S. 138. Vgl. hierzu auch Georges Poulet: *Metamorphosen des Kreises in der Dichtung*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1988. Die Metamorphose des Runden im Übergang von der Renaissance zum Barock charakterisiert Poulet als eine Transformation von einem noch göttlich codierten Peripherie-Zentrum-Paradigma, in der sich die Mitte als ein zusammengezogener Punkt denken lässt, im Sinne einer «sphärischen Totalität» (ebda., S. 37), in der alles erfüllt und nichts leer ist. Im Barock ändert sich das Verhältnis dahingehend, dass sich über ästhetische Modifizierung in den Künsten andere Motive zu erkennen geben, wie z. B. das fließende, schillernde Wasser, das Schillern des Lichts in Wassertropfen, Seifenblasen oder Kristallen. In diesen kleinsten Miniaturwelten löst sich die Hierarchie von Kleinem und Großem, Höherem und Niederen auf: Im kleinsten Tautropfen der Natur spiegeln sich die Tränen Christi wider. Fülle verdichtet sich im Kleinsten, das der Zerstörung am nächsten ist (ebda., S. 59).

211 Dieter Groh: *Göttliche Weltökonomien. Perspektiven der Wissenschaftlichen Revolution vom 15. bis zum 17. Jahrhundert*. Berlin: Suhrkamp 2010, S. 47.

212 Dieter Groh: *Göttliche Weltökonomien*, S. 48.

Das eklektizistische Pamphlet, zugleich «Faktur einer Schrift»,²¹³ die dort glättet, wo unüberbrückbare Differenzen zwischen Schulen und Traditionen bestehen, und «Selbstreflexion des Geistes»,²¹⁴ die Methode hat, zwingt seine Leser zu einer Lektüre eines hermetischen Textes, der andere hermetische Schriften – insbesondere die Bibel und die Kabbala – entschlüsseln will. Konstruiert wird die Figur des Menschen in tausend Gestalten und tausend Gesichtern gemäß einer «Anthropologie des Chamäleons»²¹⁵ oder wie Peter Sloterdijk es treffend formuliert hat, einem «Geschöpf ohne Eigenschaften»,²¹⁶ dem die Kreativität verliehen wurde, um selbst Qualitäten und Naturen hervorzubringen.

So neu jedoch dieses Chamäleon des Allzumenschlichen scheinen mag, so zeitgemäß ist seine philosophische Ausgestaltung. Mensch ist auch bei Mirandolla immer noch «imago» des Göttlichen²¹⁷, auch wenn seine Selbsterlösung aus menschlicher Kraft geschöpft werden muss.²¹⁸ Das perspektivisch-subjektive Entwerfen von Welt und Selbst ist demnach mit dem Transzendenten verschränkt. An ihren Schnittstellen erscheint eine Kosmogonie und Anthropologie als «Anthropogenie»²¹⁹ des «sui plastes et fitor sui ipsius»: Der Mensch ist Bildner, Erfinder und Handwerker seiner selbst frei nach dem Motto der eklektizistischen Methoden von Lesen und Wählen.²²⁰ Der Mensch ist damit nicht ausschließlich *figura*, sondern *imago* im Sinne eines «Paradigmas der Perspektivik», die in einer Teilhabe am Göttlichen gründet, wie Thumfort betont. Als künstliches und künstlerisches Wesen ist er zugleich ein ästhetisches Produkt, eine Statue, «die sich selbst gemeißelt und zum Leben wachgeküßt» hat.²²¹ Thumforts Referenz auf den Pygmalion-Mythos zeigt jedoch auch, dass die Bedeutung von *figura* dem *imago*-Gedanken implementiert ist. Ein *imago* kann man daher in dem von ihm beschriebenen Sinne nicht herstellen oder erschaffen, weil es strukturell vorgegeben ist. Was jedoch in den Händen des Menschen liegt, ist *figura*, die Immanenz seiner Gestaltwerdung.

213 Siehe hierzu Gert Mattenklott: *Sich selbst entwerfen. Pica della Mirandola*. In: Hundel Mattenklott/Friedrich Weltzien (Hg.): *Entwerfen und Entwurf. Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses*. Berlin: Reimer 2003, S. 15–26, hier S. 17.

214 Alexander Thumfort: *Die Perspektive und die Zeichen. Hermetische Verschlüsselungen bei Giovanni Pico della Mirandola*. München: Fink 1996, S. 100.

215 Gert Mattenklott: *Sich selbst entwerfen*, S. 20.

216 Peter Sloterdijk: *Die schrecklichen Kinder der Neuzeit*. Berlin: Suhrkamp 2019, S. 400.

217 Dieter Groh: *Göttliche Weltökonomie*, S. 117.

218 Ebda., S. 125.

219 Alexander Thumfort: *Die Perspektive und die Zeichen*, S. 244f.

220 Ebda., S. 381.

221 Ebda.

Corollarium II: Zurück in die Zukunft

Creatures fashioned by Art (Wilde, Balzac)

Wir befinden uns in einem Raum mit drei männlichen Figuren. Die eine Figur – Basil, der Künstler – malt mit Pinsel und Farbe das Porträt einer zweiten Figur, Dorian Gray: jung, schön, wohlhabend. Gray unterhält sich mit einer dritten Figur, Lord Henry, einem Freund des Künstlers. Seiner eloquenten Redeweise nach zu urteilen, ist er ein Hobby-Philosoph, der sich gern in höheren Gesellschaften bewegt und misogynen Weisheiten von sich gibt. Dorian Gray wird zum Objekt des Begehrens einer homoerotischen Annäherung von zwei unterschiedlichen Richtungen, die sich in ihm überkreuzen.²²² Für Basil ist Gray das perfekte Motiv, eine neue Persönlichkeit, die die Malerei bereichert und neu erfindet, «a dream of form in days of thought».²²³ Er sieht ihn überall dort, wo Licht und Farbe aufeinandertreffen. Er sieht ihn nicht als Menschen oder gar als Person, sondern als eine Art Epiphanie künstlerischer Materialien. Er sieht ihn in «curves of certain lines, in the loveliness and subtleties of certain colours» (18).

Auch Lord Henry kann seine Augen von dem Geschöpf nicht abwenden: «finely-curved scarlet lips, his frank blue eyes, his crisp gold hair» fesseln die Aufmerksamkeit des Freundes (23). Ein vertrauter Umgang zwischen zwei Fremden wird offensichtlich und Lord Henry weiß dieses Charisma auf den Punkt zu bringen: «Youth! Youth! There is absolutely nothing in the world but youth!» (31). Das Zauberwort der Jugend, die philosophischen Aphorismen des zynischen Gesprächspartners, seine gesellschaftlichen Analysen und seine Misogynie sind die Mittel der Überzeugung, die Lord Henry anwendet, um ebenfalls ein Porträt dieses jungen Mannes anzufertigen – nur dass es sich nicht um eine Visualisierung mittels der Instrumente der Malerei handelt, sondern der Rhetorik.

222 Ich bevorzuge es, den Begriff des Homoerotischen zu verwenden, weil es mir nicht um eine Argumentation geht, die auf die Komponente der Homosexualität zwischen den männlichen Figuren fokussiert, sondern auf die dahinterliegende ästhetische Beziehung, deren erotische Kraft weit über das sexualisierte, männliche Objekt hinausgeht und grundsätzlich pädagogischer, künstlerischer und wissenschaftlicher Natur ist. Zur Lesart der Homosexualität bei Wilde vgl. Jeff Nunokawa: *Homosexual Desire and Effacement of the Self in «The Picture of Dorian Gray»*. In: *American Imago*, Vol. 49, No. 3 (Fall 1992), *Aids and Homophobia*, S. 311–321. – Wie Nunokawa hervorhebt, verliert das homosexuelle Begehren seinen Ausnahmecharakter und wird zu einem Prinzip verallgemeinert: «The self that is expended in the course of this desire deposits its traces in an impersonal curriculum, a narrative perspective and a passionate consensus that is no less ubiquitous than it is anonymous» (ebda., S. 319).

223 Oscar Wilde: *The Picture of Dorian Gray*. London: Penguin Books 1994 [1890], S. 17. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

In der Dreieckskonstellation aller drei Figuren ist Dorian Gray nichts anderes als eine Leinwand, die von zwei Seiten bemalt und beschrieben wird: einmal mit Pinsel und Farbe, das andere Mal mit Worten. Lord Henry formt sein Objekt des Begehrens mit der Eloquenz einer unnachgiebigen Rede, die die Menschen und das Leben richtet, während Dorian zu ihrem Erlöser hypostasiert wird. Basil erschafft hingegen ein Porträt, das zu seinem Lebenswerk und zugleich zu seinem persönlichen Höhepunkt als Künstler wird, obwohl es niemals ausgestellt wird, denn es bleibt Eigentum dessen, der es in Auftrag gegeben hat. Dorian Gray verliebt sich in sein eigenes Abbild («and his cheeks flushed for a moment with pleasure»), als er es das erste Mal nach Fertigstellung des Porträts betrachtet (33). Doch es ist nicht das Bild, das dieses Selbstbegehren entfacht, sondern die Worte des Lebensphilosophen, die mehr sind als nur die schmeichelnden Worte des Künstlerfreundes. Dorians Geist war eine leere Leinwand. Nun ist sie mit Ideen erfüllt, geboren aus Worten, die Überzeugungskraft haben, weil ihr Sprecher wohl überlegt und in außerordentlicher Strenge und Kälte ein Bild der Gesellschaft und des Menschen malt, das skrupellos die Moral als Falschmünzerei entlarvt und in dem die Konvergenz von Leben und Kunst nur durch einen Weg zu erreichen ist: Mach dein Leben zu einem Kunstwerk ...

The few words that Basil's friend had said to him – words spoken by chance, no doubt, and with willful paradox in them – had touched some secret chord that had never been touched before, but that he felt was now vibrating and throbbing to curious pulses. [...] Words! Mere words! How terrible they were! How clear, and vivid and cruel! One could not escape from them. And yet what a subtle magic there was in them! They seemed to be able to give a plastic form to formless things, and to have a music of their own as sweet as that of viola or of a flute. Mere words! Was there anything so real as words? (26 f.)

Lord Henry initiiert mit seiner Hebammenkunst die Entwicklung des Selbst als einzig wertvolles Projekt des Lebens im Leben jenseits aller Kunst. So flüstert der Souffleur (Lord Henry) seinem Schauspieler (Dorian) zu:

The aim of life is self-development. To realize one's nature perfectly – that is what each of us is here for. People are afraid of themselves, nowadays. They have forgotten the highest of all duties, the duty that one owes to one's self. Of course they are charitable. They feed the hungry, and clothe the beggar. But their own souls starve, and are naked. Courage has gone out of our race. Perhaps we never really had it. The terror of society, which is the basis of morals, the terror of God, which is the secret of religion – these two things that govern us. And yet –. (25)

Der Schöpfer haucht seinem Geschöpf mit Worten Gestalt ein, formt sein Wesen, seine Natur, und vermittelt ihm gleichzeitig das Gefühl, dass das Geschöpf selbst das handelnde Subjekt dieser Verwandlung ist und nicht das Objekt. Doch der Schöpfer geht einen anderen Weg, nicht den der Kunst, die schmeichelt, sondern

den der Wissenschaft, die seziert, analysiert, vergleicht, beobachtet und am lebenden Material selbst experimentiert. Für Lord Henry ist Dorian nichts anderes als eine manipulierbare Zelle, die wohl dosierte Injektionen bekommt, um ihr Verhalten zu studieren:

It was clear to him that the experimental method was the only method by which one could arrive at any scientific analysis of the passions; and certainly Dorian Gray was a subject made to his hand, and seemed to promise rich and fruitful results. [...] If often happened that when we thought we were experimenting on others we were really experimenting on ourselves. (71)

Doch was geschieht, wenn das Experiment mit dem lebendigen und denkenden Fleisch des anderen fehlschlägt? Richtet der Schöpfer dann auch über sich selbst, wenn er am anderen experimentiert, um sich selbst zu studieren?

Dorian steht vor seinem Selbstbildnis, das all das verkörpert, was die ihm eingepflanzten Ideen widerspiegeln, während er seine eigene Figur bereits deformiert und gebrochen sieht («the grace of his figure broken and deformed», 33).²²⁴ Dies wird der Gedanke sein, der alles verändern wird: Die Figur dieses lebenden und atmenden Körpers muss konserviert werden, muss stets sich selbst gleichbleiben, unter diesem Licht mit diesen Farben, ewig lebendig, jung und schön. Der lebende Körper soll das Bild werden, das Bild soll der alternde und sterbende Körper sein. Dieser psychologische Chiasmus von Bild und Körper hat materielle Folgen: Das Bild wird zum Träger eines psychologischen Profils, es bringt Licht und Farbe, Schatten und Dunkel in eine neue Konstellation, jedes Mal dann, wenn der Vorhang, der es verbergen soll, dem Blick des Betrachters dargeboten wird. Denn so wird bereits im Vorwort angekündigt: «It is the spectator, and not life that art really mirrors» (6). Nur wenige Personen – Dorian selbst und Basil – sehen dieses Bild und erkennen seine Veränderungen.

Für den Künstler wird der Blick auf sein Geschöpf zum Todesstoß: Er erkennt die inneren Wandlungen, die ihn in Angst und Schrecken versetzen. Er glaubt seinen eigenen Augen nicht, den Augen eines Künstlers: Er muss auf die Signatur

²²⁴ Zur Funktion des Bildes als Spiegel mit Referenz auf Ovids Metamorphose des Narziss vgl. Christopher Craft: *Come See About Me: Enchantment of the Double in the Picture of Dorian Gray*. In: *Representations*, Vol. 91, No. 1 (Summer 2005), S. 109–136. Craft geht den intertextuellen Beziehungen der Verdoppelung des Selbst nach und kommt zu dem Schluss, dass die technische, optische Vorrichtung des Spiegelbildes bei beiden Autoren einen unheimlichen Effekt der Verdoppelung beinhaltet, in der eine Spiegelwelt eröffnet wird, die scheinbar die Objekte der Reflexion ent-wirklicht («derealizing») (ebda., S. 114). Anders jedoch als bei Ovid kehrt der Spiegel bei Wilde das Innere nach außen (ebda., S. 115). Unterschiedliche Bilder des Selbst treten damit in einen Wettbewerb zueinander und permutieren zu einem autoerotischen Spiel des wechselseitigen Ausschlusses («to shut others out») (ebda., S. 116).

schaufen, um sich von dem Ursprung des Werks zu vergewissern (179). Das Gesicht der schönen, jungen, männlichen Figur war nun das Gesicht eines Satyrs geworden (180). Der Schöpfer erkennt das Antlitz seiner Kreatur nicht mehr wieder. Die Idee, das Ideal, das in dem Gemälde war, ist nun deformiert, verzerrt. Der Schöpfer will es nicht mehr als sein eigenes Werk sehen.²²⁵ Er verleugnet es, während seine Kreatur kühl und gefasst dem Künstler-Schöpfer entgegnet, es ist sein Kunstwerk, sein Produkt, sein bitterböses Ideal, das ihn deformiert, was doch das Leben so wohl geformt hat. Der Künstler bittet um Vergebung, bewegt sein Geschöpf zum Gebet, doch die Entscheidung zur mörderischen Tat ist bereits gefallen, als Dorian dem Künstler einen Blick auf das Porträt gewährt hat. Solche Menschen dulden Zeugen nicht, denn mit solchen Zeugen lässt es sich nicht gut leben. Er tötet seinen Schöpfer, den Zeugen: Das ist seine Rache, die Rache des hässlichen Menschen, der seinen Gott tötet, weil er es nicht erduldet, dass ein solcher Zeuge lebt, der den Blick auf das Heiligste und Schrecklichste gewagt hat, den *homo interior*, der nun als sichtbares Zeichen als *homo exterior* erkennbar ist.

Das Bildnis ändert sich, weil es das Leben in sich aufsaugt und absorbiert, während sich das Leben – gefangen im Körper Dorian Grays – ständig gleich bleibt, unverändert konserviert, einem lebenden Leichnam gleich, der Leichen produziert. Nicht nur diejenige von Basil Howard. Dieser Tod wird zum Auslöser

225 Insofern hat Robert Keefe in seiner Interpretation richtig erkannt, dass sich letzten Endes der Künstler durch sein Kunstwerk selbst tötet, weil auch er nur ein Betrachter eines Werkes ist, das sich selbst wiedererkennt hat (ebda., S. 67). Dementsprechend erkennt Dorian Gray auch nicht, dass sich im Bild nicht seine Taten und sein Selbst widerspiegeln, sondern «of the painter's intuitive recognition of his own mind» (ebda., S. 69). Vgl. Robert Keefe: Artist and Model in «The Picture of Dorian Gray». In: *Studies in the Novel*, Vol. 5, No. 1 (Spring, 1973), S. 63–70. – Grundsätzlich muss man davon ausgehen, dass die Autorschaft dieses Werks nicht eindeutig zugewiesen werden kann, worauf Elana Gomel hingewiesen hat: «The fateful portrait is painted by Basil Howard, modeled by Dorian Gray, and observed by Lord Henry Wotton, whose words produce the special 'look' on Dorian's face that allows Basil to complete the picture. All three contribute to the final product, and their rivalry over the possession of the painting reflects the problematic of its dominant subjectivity. Whose true image is it: the painter's, who puts the colors on the canvas; the model's, who lends his beauty; or the connoisseur's, who interprets and thus completes that he sees? Wilde's paradoxical answer is to deny the legitimacy of the question by representing the ideal self of the work of art as an illusion created by the dynamic interaction of its multiple creators» (ebda., S. 81). Vgl. Elena Gomel: Oscar Wilde, «The Picture of Dorian Gray», and the (Un) death of the Author. In: *Narrative*, Vol. 12, No. 1 (Jan. 2004), S. 74–92. Anders jedoch als Keefe sieht die Autorin eine Distanzierung des Künstlers vom Kunstwerk, der sich eher für den realen Dorian in Fleisch und Blut entscheidet als für sein ideelles Geschöpf, das er zerstören möchte. Sie interpretiert diese Entscheidung als rettende Geste: «Since he is able to dissociate himself from the painting through his love for its model, Basil saves himself from the total immersion in the image that ultimately destroys Dorian» (ebda., S. 82).

weiterer mehr oder minder zufälliger Tode, die ihn immer wieder auf die Urscene – den Mord am Schöpfer – zurückwerfen werden. Ein Mord, der für Dorian niemals rechtliche Konsequenzen nach sich ziehen wird, weil er die Leiche des Künstlers durch die wissenschaftlichen Kenntnisse eines Freundes verschwinden ließ, der kurz danach Selbstmord begeht. Nichts bleibt vom Künstler-Gott übrig als ein Gerücht von seinem Verschwinden und ein Bild, das durch den Selbstmord Dorians, den Schöpfer so vieler morbider Taten, wieder zu einem reinen Kunstwerk wird, unberührt vom Leben und unberührt vom Sterben.

Diese Geschichte ist selbst ein Bild eingerahmt durch das Vorwort. Die Erzählung liest sich als eine Allegorie auf das Verhältnis von Leben und Kunst, das mit dem Schlussakkord des Vorworts «all art is quite useless» (6) endet, unterzeichnet vom Autor selbst, Oscar Wilde, dem Schöpfer ersten Grades. Ist es nur einem ästhetischen Effekt geschuldet, dass Dorian Gray in seiner dandyhaften Obsession für Materialien und Texturen aller Art gerade die kirchlichen Gewänder bevorzugt? Insbesondere diejenigen, die die Passion Jesu Christi und die Heilige Jungfrau figurieren (161)? Obwohl sich Dorian präfiguriert sieht in einem Buch, das Lord Henry ihm geschenkt hat («the whole book seemed to him to contain the story of his own life, written before he had lived it»), ist es diese Szene, die ihm die eigentliche Erfüllung seiner Figur offenbart. Der Roman hat keine Handlung und nur einen Charakter, dessen Leben Ähnlichkeit zu einer Heiligenlegende aus dem Mittelalter aufweist, «the morbid confessions of a modern sinner» (145f.). Dorian Gray schafft es nicht, sich anders zu sehen als in dieser Kleidung, als Protagonist dieses Romans, als Abbild eines Bildes, das verhangen oben auf dem Dachboden versteckt vor den Augen der Welt sein Dasein fristet. Er ist der Sünder, der hinwegnimmt die Sünden der Welt, das Lamm, das durch die Kunst hindurch muss, um am anderen Ende als Heiliger zu erscheinen, als Opfer der Kunst, der sie gleichzeitig zur Erfüllung bringt.

Als männlicher Messias erschaffen von männlichen Göttern gab es keinen anderen Ausweg als diesen. Sie bleiben Sprachohr eines anderen, fremden Willens, sind Surrogate einer *idée fixe*, deren große Sünde am Ende des 19. Jahrhunderts nur die «ennui» sein kann (233).²²⁶ Das Leben ist nur noch Sammeln, Betrachten, Reflektieren und – Morden, denn näher kann man dem Leben nicht mehr kommen, als dass man seiner Kehrseite begegnet, dem Tod. Als *figura figurata* ist Do-

226 Zur Bedeutung der Langeweile bei Wilde vgl. Jeff Nunokawa: The Importance of Being Bored: The Dividends of Ennui in the «Picture of Dorian Gray». In: *Studies in the Novel*, Vol. 28, No. 3 (Fall 1996), Queerer than fiction, S. 357–371. – Nunokawa interpretiert die Langeweile lediglich in eine Richtung, nämlich als Voraussetzung des Begehrens («desire»). Die hier vorgeschlagene Lesart, Dorian Gray als Märtyrer der Kunst anzusehen, ist meines Wissens noch nicht diskutiert worden.

rian eine Hülle ohne Inhalt, Umriss einer dunklen und mächtigen Idee. Nur einmal ist er dem Leben und der Liebe so nahe, dass er mehr ist als nur ein Experimentierfeld für andere: Sibyl Vane, junge, jüdische Schauspielerin, begabte Künstlerin, Imitatorin des Lebens auf der Bühne. Doch sobald dieses Geschöpf von dem Liebenden berührt wird, verblasst ihre Kunst, wird dilettantisch, also verblasst auch ihre Attraktivität: «Without your art you are nothing» (102). Lord Henry findet eine schnelle und schlichte Erklärung: Weil sie nun die Rolle der Julia im wahren Leben einnahm, konnte sie diese Figur auf der Bühne nicht mehr verkörpern («The Moment she touched actual life, she marred it, and it marred her, and so she passed away.», 120). Ihr lebendig gewordener Romeo in der Gestalt Dorians hat ihre Kunst getötet, weil er sie in ihrem Leben verkörpert hat. Sein euphorisches Liebesbekenntnis verblasst. Sich keiner Schuld bekennend als er von ihrem vermeintlichen oder versehentlichen Selbstmord hört, gleitet Dorian kontinuierlich in die morbide Schleife seiner Sünden ab. Der erste veränderte Zug auf dem Bild dokumentiert das erste weibliche Opfer.

Kunst und Theologie konvergieren erneut: Erzählt wird von zwei Freunden, die um die Gunst eines dritten Freundes buhlen; drei Männer, die im homoerotischen Reigen ein gesellschaftliches Spiel zum Zeitvertreib spielen, um nicht an der *ennui* zu leiden. Alles, was diese männlichen Figuren sind und haben, ist das Rauchen, das Trinken, die Konversation, auf dem Sofa liegen, Kunst betrachten. Der einzige Antrieb, um zu handeln, ist, die *ennui* weniger spürbar zu machen. Wenn sie die Sünde der Welt ist, musste Dorian die Welt von dieser Sünde befreien. Also musste er ihr erstes und schönstes Opfer sein, ein geopferter Sohn mit zwei Vätern, zwei Genealogien. Die erste hat ihn mit dem Pinsel auf die Welt gebracht, die zweite war die Hebamme der Sprache, die die erste überhaupt sichtbar gemacht hat. Es sind zwei Männer, die einen Sohn gebären, ohne selbst Söhne gezeugt zu haben, Väter ohne Nachkommenschaft, ohne Genealogie, ohne Erben. Also nehmen sie das Leben zur Frau und experimentieren am Körper und Geist eines jungen Mannes, was es bedeutet, zu erschaffen. Die unzähligen Diskurse über das Weibliche tangieren diese väterliche Genealogie nur. Sie sind anwesend, indem sie abwesend sind. Erst zum Ende hin erscheinen Frauen der Gesellschaft, die Lord Henry sprachlich das Wasser reichen können. Sie wirken jedoch wie Requisiten oder Dekoration männlicher Präsenz, die stets im Vordergrund bleibt, während im Hintergrund eine Frauenleiche am Kreuz hängt als Mahnmal der ersten verzerrten Linien im Gesicht eines Jesus-Dandys. *Facie est noticia!*

Wir befinden uns nun hinter einem Vorhang, versteckt vor den Augen derjenigen, die wir im Ballsaal beobachten, über deren Leben wir urteilen oder deren Leben wir erfinden. Wir, das ist der männliche Ich-Erzähler, der am Leben der anderen nur von außen teilnimmt und doch irgendwie mittendrin zu stehen scheint. Einerseits verhält er sich wie ein Voyeur, verborgen vor den Blicken der

Welt, dann jedoch befindet er sich wieder als teilnehmender Beobachter unter all jenen Menschen, die er nur aus der Distanz beobachtet und bewertet. Nähe und Ferne, Innen und Außen wechseln im Beobachterstandpunkt des Ich-Erzählers: Mal ist er den Figuren sehr nahe, steht ihnen gegenüber, sitzt neben ihnen, mal rückt er wieder in weite Ferne, urteilt aus der sicheren Position eines Unberührten. Allwissend und allgegenwärtig führt er den impliziten Leser durch die Pariser Gesellschaft.

Gegenstand der Aufmerksamkeit ist die Familie Lauty, über deren Genealogie man nur sehr wenig weiß. Doch das ökonomische und symbolische Kapital lässt keine Fragen nach den Ursprüngen aufkommen. Man genießt die schönen Künste, mit denen sich die Familie einen Namen gemacht hat. Die Tochter Marianna, einer orientalischen Göttin gleich, die mit ihrer Stimme die Pariser Gesellschaft in ihren Bann zieht, und der Sohn Filippo, ein lebendes Bild des Antonius, sind der ganze Reichtum dieser Familie, deren Anmut und Schönheit mütterlicherseits bezeugt ist. Die Beschreibungen gleichen denen aus einem Roman. Der Blick des Ich-Erzählers ästhetisiert kraft dessen, was er schon gelesen oder gesehen hat. Oft verdrängt der Ich-Erzähler andere Beobachter oder will sich vehement gegen sie abgrenzen. Er ist und bleibt Beobachter einer höheren Ordnung. Diese Stellung will er behaupten, um sein Tableau der Gesellschaft zu malen, aus Schwarz und Weiß, Leben und Tod, ein Gemälde barocker Anti-Thesen.

Eine Figur erregt sein Interesse ganz besonders, «l'apparition d'un personnage étrange».²²⁷ Ein alter Mann, dem Gesang der Marianna lauschend, versunken in die Darbietung der Musik, wird zum Objekt einer sehr genauen Beschreibung, die zu erfassen sucht, was sich dem erkennenden und urteilenden Sehen entzieht: ein Schatten, eine Silhouette gezeichnet mit den Blicken, die kein Inneres erfassen können, ein Vampir, künstlicher Mensch, Faust oder wilder Jäger. Dieser Mann verschwimmt in der genauen Wahrnehmung. Er bleibt ein Konstrukt von Lügengeschichten. Die Genealogie seiner Figur verliert sich in ihrer Ursprungslosigkeit. Die Familienmitglieder suchen seine Nähe, doch stets ist es nur eine kurze Annäherung, eine Berührung. Die Figur bewegt sich auf der Schwelle des Sichtbaren und Unsichtbaren. Sie springt einer *deus ex machina* gleich auf die Bühne inmitten des Trubels, sitzt neben dem Ich-Erzähler und seiner weiblichen Begleitung, die zur weiteren Beobachterinstanz dieser Figur wird. Nun ist dieser alte Mann zum Greifen nah, man kann sein Alter riechen, seine Physiognomie deutlich beschreiben. Die Vivisektion beginnt: Ein Paralytiker, ein Wahnsinniger, einer Gefängniszelle entsprungen, schwerfällig,

227 Honoré de Balzac: Sarrasine. In: ders., *Romans et Contes Philosophiques*, Seconde Edition, Tome Deuxième. Paris: Charles Gosselin 1831, S. 247–321, hier S. 257. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

unentschlossen und langsam vor sich hin murmelnd, ein gekrümmter Rücken, der ursprünglich wohl gerade gewachsen war. Hier wird nicht die Physiognomie eines menschlichen Wesens beschrieben, sondern einer «forme sans substance» (266). Der Beobachter seziert von außen nach innen, kann aber keine wirkliche Substanz erkennen. Sein anatomisch geschulter Blick offenbart ein unvollständiges Gemälde, das eigentlich nur aus einem Rahmen besteht («Le cadre était ligne du portrait») und eine bizarre Figur zu erkennen gibt («la figure de cet être bizarre», 267). Diese «création artificielle» gleicht eher einer Maschine, einem Apparat, dann wieder wird sie mit dem Staub eines Menschen verglichen, einem Leichnam, Schatten. Während wir die Stimme des Ich-Erzählers hören, erkennen wir an den Reaktionen der weiblichen Begleiterin den Schrecken und Ekel, den diese Gestalt auslöst.

Die Kontrastfolie zu dieser Beschreibung mit Worten ist das Bild des Adonis im Boudoir der Familie Lauty, in das sich der Ich-Erzähler und seine Begleitung flüchten, um dieser substanzlosen Figur zu entkommen. Während die Dame vollkommen in der Betrachtung dieses Bildes aufgeht, fühlt sich ihr männlicher Begleiter verdrängt und vergessen («Oublié pour un portrait!», 273). Er ist eifersüchtig auf das Bild, dieser idealisierten Darstellung eines männlichen Körpers, von dem man nicht sagen kann, ob er je wirklich existiert hat («dans la contemplation de cette merveille, qué semblait due à quelque pinceau surnaturel», 272). Ein Schmerz durchzieht den Körper des Betrachters, der sich auf einmal verdrängt fühlt («J'eus la douleur de la voir abîmée dans la contemplation de cette figure», 273). Das Bild ist anwesend, der Erzähler abwesend; das Bild bereitet Lust, dem Erzähler bereitet es Unlust. Diese Szene entfacht nun das Spiel zwischen Frau und Mann, dem Erzähler und der aufmerksamen Zuhörerin, die das Geheimnis vom Ursprung des Bildes nun bald erfährt. Er spricht, sie gehorcht, er ist der Ironiker, sie die Kokette. So beginnt die Binnenerzählung des Bildhauers Sarrasines und seiner/seiner Zimbanella, dem singenden Kastraten.²²⁸

228 Roland Barthes' Analyse S/Z ist selbst schon paradigmatisch geworden, obwohl er sich zu Beginn seines Seminars gegen die Modellhaftigkeit von Erzählungen, die eine Reduktion darstellt, ausspricht. Vgl. Roland Barthes: *S/Z*. Paris: Seuil 1970, S. 9. – Ich werde mich im Folgenden nur auf einige wenige Momente seiner Analyse beziehen, um vielmehr andere Nuancen zur Geltung zu bringen. Alle weiteren Interpretationen zu diesem Text arbeiten sich meistens an dem strukturalistischen Paradigma ab. Für eine kritischere Lesart von Barthes' Analysen insbesondere in Bezug auf die Absenz des Wortes der Homosexualität vgl. Philip Stewart: What Barthes couldn't say: on the curious occultation of homoeroticism in «S/Z». In: *Paragraph*, Vol. 24, No. 1 (March 2001), S. 1–16. Außerdem auch die sozialhistorische und theaterwissenschaftliche Kritik an der Darstellung der Kastraten bei Balzac als auch in der Kritik Barthes' vgl. hierzu Yvonne Noble: Castrati, Balzac, and Barthes S/Z. In: *Comparative Drama*, Vol. 31, No. 1 (Spring 1997), S. 28–41. Zur textgenetischen Entstehungsgeschichte des Manuskripts von Barthes siehe Andy

Der Bildhauer begann bereits in frühen Jahren seiner künstlerischen Ausbildung bei den Jesuiten allerlei Statuen und Dinge zu kopieren. Vor der Idolatrie schreckte er nicht zurück. Ob es nur Kopien oder Improvisationen waren, allem, was da war, gab er eine neue Gestalt, kopierte die Dinge, kopierte Werke. So auch eine Jesus-Statue, die er anstelle einer anderen auf den Altar stellte, was zu seinem Ausschluss aus dem Orden führte. Aus diesem frevelhaften Akt der Gotteslästerung entsteht sein Werden zum Künstler. Die Heftigkeit seiner Leidenschaften muss durch Schranken gezügelt werden, denn nur zwischen Konzentration und Zerstreuung lässt sich überhaupt ein Künstler formen. Italien wird ihm schließlich zur Reise in die Vergangenheit der schönen Künste, in die Welt der Ruinen. Dort erscheint ihm im Theater das geheimnisvolle Wesen Zimbanella, ein bereits vollkommenes, lebendes Kunstwerk: «glorie, science, avenir, existence, couronnes, tout s'éroula», also müsse er sie lieben, oder sterben («Etre aimé d'elle –, – ou mourir! ...», 288).

Nun muss der Stift erfassen, was sich später im Stein verwirklichen soll. Frei aus dem Gedächtnis erfasst der Bildhauer alle Stellungen dieses zierlichen Körpers. In jeder einzelnen Zeichnung verlebt er ein ganzes Leben, erlebt sie als Vergangenheit und unerfüllte Zukunft zugleich. Doch ist es jene Figur, die auf dem Blattpapier entsteht, oder nicht vielmehr seine Lust («plaisir») am begehrten Objekt? Für den Erzähler steht fest: Es ist eine «méditation matérielle» (290).²²⁹ Was wirkt an diesem Geschöpf so anziehend, das aus dem Nichts scheinbar auf der Bühne geboren wurde? Ähnlich wie bei Sibyl Vane ist es ein Leben, das vollstän-

Stafford: Pour une critique génétique politique et poétique? Le das de S/Z. In: *Genesis (Manuscripts-Recherche-Invention)*, numéro 19 (2002), S. 129–151.

229 Das Entwerfen und Verwerfen der Skizzen, die als Vorarbeit für die Skulptur dienen sollen, erinnern an die Versuche von Meister Frenhofer in Balzacs Künstler-Novelle *Le Chef-d'œuvre inconnu*, der die perfekte weibliche Gestalt auf der Leinwand erscheinen lassen möchte. Er kritisiert gerade an der Malerei, dass keine Farbmischung und keine Linie wirklich in der Lage sind, bewegliches Fleisch darzustellen. Man ist zu sehr auf die Linie und das anatomische Detail fixiert. Aber ein menschlicher Körper endet eben nicht in einer Linie wie er seinen Gesprächspartnern und Künstlerfreunden berichtet. Nur die Plastik ist in der Lage das Licht so zu handhaben, dass eine wahrhaftige Modulation des Körperlichen entsteht: «En cela, les sculpteurs peuvent plus approcher de la vérité que nous autres. La nature comporte une suite de rondeurs qui s'enveloppent les unes dans les autres. Rigoureusement parlant, le dessin n'existe pas!» Vgl. Honoré de Balzac: *Le Chef-d'œuvre inconnu*. In: ders., *Œuvre complètes, Tome XV, La Comédie Humaine: Études philosophique*. Paris: Charles Gosselin 1831, S. 316. Die Linie ist also nur ein Hilfsinstrument, um die Dinge aus der Umgebung herauszulösen. Doch um einen lebendigen Körper in Erscheinungen treten zu lassen, bedarf es der Modulation von Helligkeit und Dunkelheit, damit Umriss und Hintergrund vollkommen wie in einer Wolke aufeinandertreffen und ineinander übergehen. Diese Art und Weise des Modulierens von Licht und Schatten im Kontext der Zeichnung und der Figur zielt gerade auf jene Technik, die Leonardo da Vinci als *sfumato*-Technik bezeichnet hat. Vgl. hierzu Kapitel 3.5 in diesem Buch.

dig mit Kunst zusammenfällt; ein Leben, das nur in der Kunst seine Berechtigung haben kann und mit der Wirklichkeit nicht zusammentreffen darf. Jenseits des Geschlechtlichen verortet sie ihr eigenes Wesen, denn mit Männern könne sie nichts anfangen und Frauen hasse sie. Man müsse akzeptieren, dass sie kein Herz habe und daher nie lieben könne («Je n'ais pas de cœur»). Ein begehrenswertes Wesen ohne Herz, das selbst nicht lieben kann – das definiert ihr Leben («Voilà ma vie», 308). Die Schlange zwischen Mann und Mann/Frau, wird von Sarrasine während ihrer kurzen gemeinsamen nächtlichen Reise durch Italien, zertreten. Das Symbol der Verführung zur Wahrheit, aber auch zum Ungehorsam kündigt das Unausweichliche an. Einmal an der verbotenen Frucht der Kunst gekostet, kann sie nie wieder diese Form von Kunst, der Unberührten, der Keuschen, reproduzieren.²³⁰

Nach der Enthüllung der schrecklichen Wahrheit («sans oder regarder une statue de femme, dans laquelle il reconnut ses traits», 315) werden die Zeichnungen verworfen und die Statue, die nur noch eine bloße Illusion («Et c'est une illusion», 317) ist, soll durch einen Hammer zerstört werden. Doch durch seine nicht koordinierten Bewegungen verfehlt der Künstler sein Kunstwerk und stirbt schließlich selbst durch den Dolch im Auftrag des italienischen Herzogs. Zimbanella erreichte nie wieder die Höhe ihrer stimmlichen Präsenz. Zimbanella, ein Mann, in dem Körper einer jungen Frau, mit der Stimme eines unschuldigen Kindes. Kein Geschlecht,

230 Zur Schlangenszene hält Barthes fest, dass sie ein *exemplum* im klassischen rhetorischen Sinne darstellt, das zugleich einen anderen Signifikanten codiert, nämlich die Eigenschaft des Kastraten, die in diesem Fall nicht der *sexus* Zimbanellas, sondern ihre Furchtsamkeit ist, die als weibliche Eigenschaft ausgewiesen wird. Vgl. Roland Barthes: *S/Z*, S. 177. – Anders die Kritik Philip Stewarts: Er sieht in der Schlange lediglich ein Phallus-Symbol, das auf die wahre biologische Identität Zimbanellas verweist, wobei diese homosexuelle Erotik gerade bei Barthes verschwiegen wird. Stewart: *What Barthes couldn't say: on the curious occultation of homoeroticism in «S/Z»*, S. 6. – Ich halte beide Lesarten für verkürzt. Das Evozieren der biblischen Paradiesszene tritt meines Erachtens prägnant zutage und pervertiert nicht nur das heterosexuell-normative Gefüge der christlichen Urscene von Frau und Mann, sondern derjenigen von Wahrheit und Lüge, Gehorsam und Neugierde, Gesetz und Übertretung des Gesetzes. Im Grunde geht es Barthes nicht darum, irgendeine zugrundeliegende Bedeutung zu identifizieren, sondern zu beschreiben, wie es der Text schafft, Seme zu produzieren, die zwar auf eine bestimmte Bedeutung hinweisen, doch zugleich sich mit einem anderen Sem verbinden und neue Bedeutungsebenen eröffnen. Phallus und Mann oder Furchtsamkeit und Frau ist gerade das Spiel der Signifikanten untereinander, das Balzacs Erzählkunst vorführt. Camille Paglia identifiziert in ihrer kunsthistorischen Studie ausgehend von einer essentialisierten Differenz zwischen dem Männlichen und Weiblichen, dass *sexus/gender* im Grunde transhistorisch sich immer wieder als ein sich verkörpernder Kampf zwischen den Prinzipien des Apollinischen und Dionysischen in Literatur, Kunst und Populärkultur darstellt und dass die Formung des jungen, männlichen Körpers immer zum Androgynen, männlich-weiblichen, homosexuellen Objekt tendiert, wobei das apollinische Auge stets korrigiert, was Mutternatur erschaffen hat. Vgl. Camille Paglia: *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickson*. New York: Vintage 1991, S. 117.

kein Alter. Schließlich wird die Bildgenealogie aufgelöst: Zuerst waren die Zeichnungen da, geführt von der Hand eines Besessenen, dann eine erste Statue, schließlich eine Kopie dieser Statue aus Marmor in italienischem Besitz, die zur Grundlage eines Porträts wurde, das nun im Hause der Familie Lauty im Boudoir hängt und das für Giddets *Endymion* Vorbild war. «Ce/cette Zimbanella» ist der alte, klappernde und stickende Apparat, der irgendwo zwischen Leben und Tod sein Dasein unter Menschen fristet, einem Untoten gleich, «malheureuses créatures» (321). Zu guter Letzt erscheint jedes dieser Kunstwerke in dem Gewebe einer Erzählung: Skulptur, Gemälde, Text, Fläche ohne Tiefe.²³¹

Zwei Ebenen der Erzählung greifen ineinander.²³² Der Ich-Erzähler als Beobachter der Gesellschaft, insbesondere der Damen, formt mit seinen Analysen und seiner Rede die Gesinnung und das Gemüt seiner weiblichen Begleiterin und Zuhörerin, wie Lord Henry sich seinen Dorian Gray mit Worten formt. Schließlich gibt es auf der zweiten Ebene das Formen der Gestalten mit Stift und Hammer, dem zeichnerischen Entwurf und seiner materiellen Ausführung. Der Bildhauer besitzt die Kraft alle Dinge zu verdoppeln. Doch sie bildet nur ab, irrt sich im Sehen, produziert Chimären und Illusionen, die der eigenen unvollkommenen Leidenschaft entspringen, genauso wie Basil sich seine Version des Dorian Gray entwirft und verwirklicht. Allerdings rebelliert im ersten Fall das Kunstobjekt

231 Vgl. Roland Barthes: *S/Z*, S. 213 (LXXXVIII: De la sculpture à la peinture). In diesem Sinn ist die Erzählung Balzacs auch keine Kastratengeschichte, sondern eine Vorstellung dessen, was Erzählen ist, womit sich die Erzählung selbst erzählt («il n'y a pas d'objet du récit: le récit ne traite que de lui-même: *le récit se raconte*», ebda., S. 219). Vgl. hierzu auch die Interpretation zu Wilde bei Gommel: *Oscar Wilde, «The Picture of Dorian Gray», and the (Un)death of the Author*, S. 80. – Gommel sieht den Text als einzig überlebendes und übermächtiges Kunstwerk über den anderen Kunstformen stehen. Barthes spricht auf der Ebene der Rahmenhandlung nur von einem Wettbewerb zwischen Malerei und Text, erwähnt jedoch nicht das konkurrierende Verhältnis von Musik und Skulptur, das auf der zweiten Erzählebene hinzutritt. In rhetorischen Fragen suggeriert Barthes seinen Leser:innen, dass im Grunde keine substantielle Differenz zwischen den Künsten besteht. Anstatt von einer Pluralität der Künste zu sprechen, favorisiert er eine Affirmation der Texte oder des Textuellen. Vgl. Roland Barthes: *S/Z*, S. 62.

232 Auf die Besonderheit des Erzählers in der Rahmenerzählung geht auch Ottmar Ette ein. Wie er richtig festgestellt hat, entspricht seine Position und Perspektive dargestellt durch das Fenster nicht nur derjenigen eines Rahmens im Sinne der malerischen Gestaltung eines Porträts, das er durch die Kunst des Erzählens entwirft, sondern auch der Theatersituation, die im Element des Vorhangs wieder aufgenommen wird. Die Rahmenerzählung wird von der Komplexität der Binnenerzählung affiziert, sodass ein Spannungsverhältnis zwischen beiden aufgebaut wird, die einer «immanenten Poetik» zwischen der Statik der Skulptur und der Dialogizität des Erzählvorgangs entspringt. Vgl. Ottmar Ette: *Macht und Ohnmacht der Lektüre. Bild-Text-Relationen in Balzacs Novelle «Sarrasine»*. In: Heilmann, Markus / Wägenbaur, Thomas (Hg.): *Macht Text Geschichte. Lektüren am Rande der Akademie*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, S. 36–47, hier S. 45.

selbst, tötet seinen Schöpfer und am Ende sich selbst durch das Bild hindurch, das unantastbar bleibt und fortlebt, während die Leiche am Boden wie ein alter verkrüppelte Mann aussieht.

In Balzacs Konstellation von gegenseitig sich beobachtenden und entwerfenden Figuren lebt die Kunst auch fort, unantastbar und schön, sowohl in der biologischen (Marianna) als auch in der rein künstlerischen Linie (Bild des Endymion), weil Kunst stets Kunst kopiert anstatt Leben zu imitieren. Das macht sie unsterblich. Zambinella altert und fristet ein Dasein in einem Schattenreich als Mahnmal eines Gesetzes oder Gebotes, das man nicht übertreten darf: Kunst ist nichts anderes als *symbol and surface*. Alles, was man darüber hinaus in sie hineinlegt, tut man auf eigene Gefahr (Sarrasine). Bei Balzac entwickelt sich die Evolutionslinie des schönen Gesangs in der nachfolgenden Generation weiter.²³³ Es gibt eine Fortsetzung, ein Nachleben. Bei Wilde ist alle Kunst nutzlos und fruchtlos. Sie erzeugt sich selbst und gebiert sich selbst. Menschen sind nur Medien ihrer unnachgiebigen Kraft, nicht *wie* die Natur oder das Leben zu sein, sondern deren Kräfte in sich aufzunehmen, um sie zu übertreffen. Wenn etwas in dieser Konstellation etwas Vampirhaftes hat, dann ist es die Kunst selbst. Sie ist der Vampir in uns, der sich von unserem Blut ernährt und unseren Körper verlässt, sobald dieser keine Quelle von Kraft mehr ist. *Voilà, Zambinella!*

Wenn also am Ende der Erzählung die Selbsterkenntnis der weiblichen Zuhörerinnen «*personne ne m'aua connue*» (321) lautet, dann ist damit die grundsätzliche Botschaft der Erzählung erfasst: *Niemand soll mich kennen* erklingt als sokratisches Echo des *Erkenne dich selbst*. In Balzacs paradigmatischer Erzählkunst wird diese Formel der Selbstbezüglichkeit modifiziert: Zeige den anderen nicht, wer oder was du bist. Stets muss der Beobachter hinter dem Vorhang im Saal verschwinden. Nur so kann er auch zum Beobachter der anderen werden: in der sicheren Distanz vor den Augen der anderen, denn durch die Augen der anderen findet man niemals wieder zu sich selbst zurück. Man wird gezwungen sich mit fremden Augen zu sehen (Gray, Zambinella, S. Vane). Man wird zu einer Form

²³³ Wie mir scheint ist gerade diese wichtige Interpretationslinie bei Barthes zwar beachtet, aber nicht ausgiebig gewürdigt worden, was darauf zurückzuführen ist, dass sein Fokus auf das Modell der (strukturalistischen) Kastration viele Sem-Zusammenhänge überblendet und nur unter dem Aspekt des Mangels betrachtet. Er liest die Nachkommenschaft ausschließlich als eine teleologische Essenz der Weitergabe des Weiblichen unter Ausschluss des Kastraten (ebda., 45). Auf die Reinkarnation der Stimme in einem anderen Körper kraft des genetisch-kulturellen Prinzips ohne biologische Intervention hat Yvonne Noble hingewiesen und damit auch auf die Kunstform verwiesen, die alle anderen ergänzt und in gewisser Weise in ihrer Langlebigkeit übertrifft, die Musik: «And through the conjunction in this transaction the ring becomes a visual sign of the passing of the precious inheritance that is the voice.» Vgl. Yvonne Noble: *Castrati, Balzac, and Barthes S/Z*, S. 33.

ohne Substanz, einem Umriss, einer schattenhaften Figur ausgehöhlt durch die Blicke der Fremden.

Für Barthes ist die Losung dieses Spiels, dass der Diskurs die Person dominiert und Eigennamen nur zu Fluchtpunkten von Semen werden, die ein psychologisches Profil ergeben und der Person damit erlauben auch außerhalb der Seme zu existieren.²³⁴ Aber auf diese Personen mit ihren Eigennamen kommt es eben nicht an. Das hinzugefügte «e» in Sarrasine und das fehlende «z» als grammatischer Marker des Geschlechts verweisen nicht auf den biologisch essentialisierten Körper des Künstlers oder seine Persönlichkeit, sondern auf das Bedürfnis sich zu vervollständigen. Aus dem Supplement ein Komplement zu machen, ist die Losung Balzacs, die *unerfüllt* bleibt. Das Sich-Selbst-Vervollständigen-Wollen durch den anderen wird durch die Sprachkunst verhindert. Was Barthes als Kastration und damit als eine Figur des Mangels beschreibt, ist im Grunde nichts anderes als eine äußerst erfüllte und drapierte, ausstaffierte Figur («figure pleine, rôle drapé, image lourde de sens imaginaires, objet de langage»), die er im Ausspruch der weiblichen Zuhörerinnen versinnbildlicht sieht: die große Unverstandene, das Alibi der Kastration, das Unbekannte, Erzählen als Verhandlungssache, als Vertrag, als Austausch.²³⁵

Geschlecht und Kunst stehen in einem wechselseitigen Verhältnis zueinander: Kunst ist extrinsisch-weiblich (Zambinella, die Zuhörerinnen), obwohl sie intrinsisch-männlich (Sarrasine und der männliche Erzähler auf der ersten Erzählstufe) dominiert wird. Bei Wilde ist hingegen Kunst extrinsisch-männlich (Gray) und wird intrinsisch-männlich (Basil, Lord Henry) durch die anwesende Abwesenheit der Frauen beherrscht. Der homoerotische, männliche Reigen im Wettbewerb des Spiels um die unsterbliche Kunstform und schöpferische Gestaltkraft ist nur möglich, weil kein einziges weibliches Wesen da ist, das auch nur annähernd diesen zölibatären Zirkel von Schöpfern stören könnte.²³⁶

234 Vgl. Roland Barthes: S/Z, S. 196 f.

235 Ebda., S. 218 f.

236 Ich gehe daher mit der Interpretation Elena Gomels konform, die die geschlechtlichen Differenzen als ein Spiel der Zeichen ansieht, die etwas berühren, das im Grunde nur oberflächlich mit sex und gender zu tun hat, nämlich mit dem Trieb, der dem Subjektivierungsprozess seither eingeschrieben ist («hunger for identity»): «To escape into art as Dorian does is immoral not because it unleashes forbidden desires but because it kills desire altogether and freezes his ideal self in a sterile and solitary perfection.» Vgl. Elena Godel: *Oscar Wilde, «The Picture of Dorian Gray», and the (Un)death of the Author*, S. 83. – Dementsprechend wäre auch ausgehend von Barthes festzuhalten, dass auf der passiven Seite der Kastration die Männer der Novellen zu verorten sind (Sarrasine und der Erzähler), während der Kastrat selbst nicht auf der aktiven Seite steht, sondern der blinde und mobile Fleck dieses Systems ist, das stets kastrierend operiert. Vgl. Barthes: S/Z, S. 43.

Sarrasine ist weder homo- noch heterosexuell. Er begehrt weder den Körper einer Frau noch begehrt er im Umkehrschluss heimlich den Körper eines Mannes. Er begehrt die Vollkommenheit der künstlerischen Darstellung: Kunst, die vollständig mit dem Leben fusioniert. Was er in seiner Statue zur Darstellung zu bringen versucht, ist nicht der anmutige weibliche Körper mit all seiner Gestik und Mimik. Er will die Musik im Marmor imitieren und kann es nicht. Das ist *Kastration von Kunst durch Kunst*, die durch keinen Mangel produziert wird, sondern durch ein Mehr-Werden-Wollen aufgrund von Fülle, die das Subjekt nicht vollständig in sich aufnehmen kann und sie daher transformieren muss. Der Mangel entsteht nur im Subjekt selbst, weil es sich selbst niemals genügt. Der Kastrat ist das ewig sich selbst ungenügende und daher sich ungeliebt fühlende Subjekt, das versucht, sich als Urheber einer Welt, eines Geschlechtes, eines Körpers, einer Identität zu setzen. Der Versuch wird Kunst (oder Wissenschaft). Doch Kunst fordert stets den *Chiasmus des Geschlechtlichen* in der Wirklichkeit heraus, weil sie selbst *geschlechtslos* ist. Dem Leben indifferent gegenüber bildet sie Geschlechter nicht ab, sondern nähert sich in ihrer Darstellung jener Idee an, die uns an das Geschlecht glauben lässt: dem *Willen zu begehren* und *begehrt zu werden*.

3.5 Wirbel gezeichneten Lebens (Leonardo da Vinci)

In dem zeichnerischen Archiv Leonardo da Vincis finden sich erstmals gebündelt, wenn auch nicht immer systematisch kommentiert und geordnet, Skizzen zur anatomischen Sezierung von organischen und mechanischen Körpern, wobei der Anatomie des lebendigen Organismus die Studien zu Mechanik vorangehen. Bevor er sich also intensiv mit dem Wissen vom Menschen in seiner Künstleranatomie auseinandersetzte, widmete er sich voll und ganz dem Studium des Ingenieurwesens.²³⁷ Um 1500 lassen sich in diesem Archiv Studien zum Dampfgebläse, zum Automobil, zur Hydrotechnik von Bewässerungsanlagen, die Mechanik zur Bewegung von Uhrwerken und die Übertragung dieser Bewegung auf Zahnräder und Drehlinge wiederfinden, darunter auch Spinnräder, Wassermühlen, Feilbaummaschinen sowie Bohrmaschinen, Maschinen zur Herstellung von Seilen und Lastenaufzüge. Seine Beschäftigung mit den Studien des Archimedes steigerten sein besonderes Interesse für Kriegsmaschinen, die bisweilen einen utopischen Charakter aufweisen. Insbesondere seine Studien zu Flugmaschinen und

²³⁷ Leonardo da Vinci: *Das zeichnerische Werk 1452–1519*, hrsg. von Johannes Nathan und Frank Zöllner. Köln: Taschen Verlag 2014.

zum Vogelflug bezeugen eine vergleichende Anatomie und eine systematische Konvergenz von lebendigem Organismus und organischer Mechanik.

Im Zentrum seiner Untersuchungen stand immer schon die Übertragung von Kraft – in diesem Fall von dem menschlichen Piloten auf die Maschine, deren Konstruktion sich vor allem an der Anatomie von Fledermäusen orientierte und von 1891 bis 1896 Otto Lilienthal als Inspirationsquelle diente.²³⁸ Der Codex über den Vogelflug von 1505 beschäftigt sich mit der Aerodynamik, dem Verhalten der Flügel und der Flugstabilität beim Auftrieb. In dem Begriff *uccello* verband sich das organische Vorbild mit dem konstruierten Maschinenmodell, da es sowohl für den Vogel als auch für die konstruierte Flugmaschine verwendet wurde.²³⁹ Im Codex dominiert der kommentierende Text, während an den Rändern des Papiers mit Feder und Tinte Skizzen zu Bewegung des Flugverhaltens von Vögeln abwechselnd durch die Konstruktion von mechanischen Flügeln ersetzt werden, die auf einem schattigen Hintergrund platziert werden, um die Dynamik der Bewegung zeichnerisch auf das Papier zu übertragen. Nichts steht still, alles bewegt sich, während die Schrift die Bewegung und Kraftübertragung von Organismus und Maschine fixiert. Text und Bild überlagern sich zu einer gemeinsamen Wissensgeschichte der Maschinen des Lebens und des Lebens der Maschine.²⁴⁰

Das zeichnerische Archiv dokumentiert damit wie kein anderes eine vergleichende Natur-, Kultur- und Technikgeschichte von Tier, Mensch und Maschine.²⁴¹ In Leonardos Traktat changieren seine Überlegungen stets zwischen wissenschaftlich fundierter Hypothese basierend auf anderen fragmentarischen Studien zur Perspektive, zur Geometrie der Formen, zur Lichtbrechung innerhalb einer mathematisch fundierten Optik sowie Proportionsstudien zu menschlichen, tierischen wie technischen Körpern und Objekten, den Techniken zum Zeichnen und zum Malen sowie allgemein philosophischen Betrachtungen über die menschliche Anatomie, wobei die Malerei als mechanisches Handwerk beschrieben wird («se voi la chiamate meccanica»), weil sie zunächst einmal *manuell*, d. h. mit den

238 Ebda., S. 677.

239 Ebda., S. 678.

240 Vgl. Patricia A. Gwozdz/Jakob Heller/Tim Sparenberg (Hg.): *Maschinen des Lebens – Leben der Maschinen. Zur Metaphorologie und Epistemologie von Leben und Maschine*. Berlin: Kadmos 2018.

241 Michael Glasmeier schreibt über die Ästhetik und den epistemologischen Status von Zeichnungen: «Zeichnungen sind Handschriften, die sich in ihrer intimen Authentizität in alle möglichen Richtungen ausbreiten können. Sie sind Tagebücher, Notate, Stilübungen, Annäherungen, wissenschaftlich, technisch oder einfach nur hingerotzt. Sie können sorgfältig, ausgeklügelt, aber auch nervös, zittrig oder rhythmisch sein.» Michael Glasmeier: Ansichten von Zeichnungen. In: Gundel Mattenklott, Friedrich Weltzien (Hg.): *Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses*. Berlin: Reimer 2003, S. 75–86, hier S. 78.

Händen etwas figuriert, was der Künstler in der Phantasie vorgefunden hat («perchè è prima manuale, chè le mani figurano quello che trovano en nella fantasia»)²⁴². Daher spielen viele technische Vorrichtungen und praktische Übungen neben den theoretischen Ausführungen zur Optik, zur Theorie der Spiegel und der Ingenieurkunst eine sehr große Rolle. Das Handgreifliche kann dabei als Schaltzentrale zwischen zwei Sinnen verstanden werden, dem Auge – Medium der geistigen Idee, das *conchetto*, virtuelle Linie des Intelligiblen – und der Hand, Medium der Aktualisierung des Virtuellen, das die Beziehung zum Material herstellt, um die in Gedanken gezeichnete Linie zu verwirklichen. Dies ist das *disegno*, in dem das Optische und Taktile miteinander kooperieren, denn was geistig entworfen wurde, muss die Hand vollenden.

Der Widerstreit und die Versöhnung zwischen Auge und Hand kulminieren in diesem Begriff und zugleich wird mit ihm Kunst als ein intellektuelles Feld von Künstler:innen und Expert:innen der Malerei ausgehend von Vasaris Definition zu Beginn des 16. Jahrhundert formiert.²⁴³ Dabei hat insbesondere Georges Didi-Huberman auf den Zirkelschluss dieses Erkenntnisprozesses hingewiesen, denn entweder geht man von dem Weg der Sinnlichkeit zur gereinigten Welt der «congetti», der Ideen, über, oder aber man wählt die Position der «congetti», dem Intellekt und seinem Urteilsakt, der zur Materialität von Kreide, Kohle und Stift führt. Der Begriff *disegno*, auch wenn er lexikalisch definiert ist, hat bereits bei Vasari eine gleitende Bedeutung, die vieldeutig bleibt. Im Grunde bezeichnet er nichts anderes als ein Sich-Abarbeiten-am-Material – vom formgebenden Stift über die Skizze zum Kompositionsschema und der Kraftlinie – bis sich die «Idea» manifestiert.²⁴⁴ *Disegno* ist daher am ehesten mit einem «magischen Idealismus»²⁴⁵ zu beschreiben, da er weder gänzlich das graphische Zeichnen noch allein die aus ihm hervorgehende Idee meint. Dennoch – so Didi-Huberman weiter – war es gerade dieser von unterschiedlichen Gelehrten interpretierte, weitergeführte und umgeformte Begriff, der zu semantischen Kämpfen innerhalb eines intellektuellen Feldes führte, in dessen Rahmen sich Kunst als Wissen zu Wissen über Kunst konstituierte. Sowohl die intellektuelle als auch materielle Tätigkeit des Zeichnens und Ma-

²⁴² Leonardo da Vinci: *Trattato della pittura di Leonardo da Vinci condotto sul cod. vaticano urbinato 1270*, hrsg. und kommentiert von Gaetano Milanesi, mit einem Vorwort von Marco Tabarini. Rom: Unione cooperative editrice 1890, S. 11. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

²⁴³ Vgl. Wolfgang Kemp: *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 19, 1974, S. 219–240. Siehe hierzu auch Georges Didi-Huberman: *Vor einem Bild*. München: Hanser 2000 [1990], S. 86.

²⁴⁴ Georges Didi-Huberman: *Vor einem Bild*, S. 88.

²⁴⁵ Ebda., S. 89.

lens waren Objekt des Wissens, womit sich schließlich die Kunstgeschichte die Kunst nach ihrem eigenen Bilde formte: zugleich als Subjekt und Objekt ihrer disziplinären Konstitution.²⁴⁶

Disegno ist Symptom einer Disziplinengese, die sich das «segno di dio», das Zeichen Gottes, als Grundkonstante ihrer Beziehung mit sich selbst setzte und damit jede Zeichnung zu einer geschaffenen Gottheit stilisierte. In ihr fielen Malakt und Absicht des Künstlers zusammen.²⁴⁷ Die Geschichte der Beziehung von Idee, Zeichnen und Zeichen ist damit noch lange nicht zu einem Abschluss gekommen. Zu diesem Schluss kommt auch Sigrid Weigel, wenn sie in ihrer *Grammatologie der Bilder* festhält, dass durch naturwissenschaftliche als auch kulturhistorische Modelle das Zeichnen, das Greifen und Begreifen in der Koordination von Hand und Auge eine «Wirkungsgeschichte visueller Darstellungen» lesbar werden lässt, wodurch das «ikonische Bild» zurücktritt und seine materiellen und heterogenen Spuren des Gemacht-Worden-Seins deutlich werden.²⁴⁸ In diesem Sinne hat bereits Gottfried Boehm auf den «Prozess des Zeichnens als eines Unterwegssein» verwiesen:

Zeichnungen führen den Betrachter auf die eine oder andere Art ins Ungewisse: etwas ist nicht fertig, noch auf dem Weg zu sich, aus dem Grund noch nicht ganz hervorgetreten oder in ihm steckengeblieben. Das mobile Auge, das lebendige Augenmerk ist angesprochen, das sich auf die Spur setzt. Was entsteht, ist das Unterwegssein des zeichnerischen Prozes-

246 Ebda., S. 95.

247 Hervorzuheben ist jedoch auch, dass sich der Geist von der Hand erst mit dem Farbpinsel emanzipierte. Das Erforschen der Möglichkeiten der Farbe mit dem Pinsel, insbesondere anhand der Werke Rembrandts und theoretischer Schriften zu ihnen, erschuf neue Kunstkritiken, die das Verständnis des farblichen Auftrags erweiterte. Vgl. Nicola Suthor: «Il pennello artificioso». Zur Intelligenz der Pinselführung. In: Helmar Schramm/Ludger Schwarte/Jean Lazardig (Hg.): *Instrumente in Kunst und Wissenschaft. Zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert*. Berlin, New York 2006: Walter de Gruyter S. 114–136. – Wie die Autorin betont, entwickelte sich der Begriff *maniera* parallel zur Theoretisierung des Pinselstrichs, sodass sie synonym verwendet wurden und man schließlich mit *manœuvre* sowohl den Farbauftrag als auch die Pinselführung verstand, der unkonventionell verwendet worden ist (ebda., S. 188). Sie verweist auf unterschiedliche französische und italienische kunstkritische Essays, in denen das Verhältnis von Geist und Hand in Bezug zum Pinsel ausgiebig diskutiert wurde. Entscheidend jedoch war, dass Kunstkenntnis, Werkzeug und Material miteinander kombiniert wurden, sodass sich Theorie und Praxis gegenseitig bereichern konnten (ebda., S. 122f.). Mit dem Pinsel in der Hand üben, bedeutete, die *manière* zu verinnerlichen, damit sie in Fleisch und Blut übergeht und einen eigenen Stil, eine eigene Signatur des Malens entwickelt (ebda., S. 132). Die Hand wird so lange mit dem Instrument konditioniert, bis dass das Instrument inkorporiert wird, sodass «mens» und «manus» synchron agieren (ebda., S. 133).

248 Sigrid Weigel: *Grammatologie der Bilder*. Berlin: Suhrkamp 2015, S. 63.

ses, welches das Vollenden mit einem Fragmentarismus sättigt, der das Anfängliche stets präsent hält.²⁴⁹

Die Spur erscheint zwischen Figur und Grund, die die «Modalitäten der Interaktion» beider neu bestimmt.²⁵⁰ Die Spur adressiert damit das Gespür für das Unbestimmt-Bestimmte, das die «Präsenz» eines «Ereignisses» evoziert, indem sich die faktische Beschaffenheit der Linie – z. B. die Materialität des Federstrichs – durch den Akt des Zeichnens selbst in etwas Aktuelles verwandelt, «in eine anschauliche Energie, die semantisch vieldeutig besetzt ist».²⁵¹ Dennoch wird die Skizze aus kunsthistorischer Sicht erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts bedeutsam und etabliert sich mit Künstler:innen wie Aubrey Vincent Beardsly und Alfred Kubin zu einer eigenständigen Kunstform.²⁵² Im Museum des 19. Jahrhunderts wurden sie ins Kupferstichkabinett verbannt, das lediglich Forschungszwecken diene. Als «unsystematisches Subsystem der Kunst»²⁵³ erhält die Skizze damit erst viel später all jene akademischen Würdigungen, die seit der Geburtsstunde als akademische Disziplin mit dem Disegno bereits verbunden waren.

In Leonardos Atelier wird eine *Mal-Szene*²⁵⁴ eröffnet, in der der Künstler seinen Blick durch die Hand diszipliniert: Größe des Raums, Beleuchtung, die optimale Nutzung des Raumes im Verhältnis zur Position des Fensters sowie anderer Dinge, die im Raum ihren Platz einnehmen, die Präparation von Stiften durch Wachs und Wasser, die Beschaffenheit des Papiers und seine Veränderung der Oberflächenstruktur, die Mischung der Farben, die Bearbeitung des Mischbretts aus Holz (im Hinblick auf seine Struktur und Beschaffenheit) – alle natürlichen Gegebenheiten müssen so manipuliert werden, dass sie zu Instrumenten des Künstlers werden, z. B. die Handhabung des Lichteinfalls durch das Fenster im Atelier (225 f.). Weitere technische Vorrichtungen wie Glasscheiben, Senkkeil und

249 Gottfried Boehm: Spur und Gespür. Zur Archäologie der Zeichnung. In: Gottfried Boehm: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin: Berlin University Press 2008, S. 143.

250 Gottfried Boehm: *Spur und Gespür*, S. 145.

251 Ebda., S. 154.

252 Vgl. Michael Glasmeier: Ansichten von Zeichnungen. In: Gondel Mattenklott/Friedrich Weltzich (Hg.): *Entwerfen und Entwurf. Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses*. Berlin: Reimer 2003, S. 75–85.

253 Michael Glasmeier: *Ansichten von Zeichnungen*, S. 77.

254 Ich verwende den Begriff der *Mal-Szene* in Anlehnung an Rüdiger Campes «Schreib-Szene». Im Gegensatz zur «Schreibszene», die immer nur nachträglich rekonstruierbar ist, stellt die «Schreib-Szene» ein Ensemble von Praktiken (Materialien, Technik, Gestik etc.), die bereits im Schreibprozess poetologisch reflektiert und thematisiert werden. Vgl. Rüdiger Campe: Die Schreibszene, Schreiben. In: H.U. Gumbrecht/K.L. Pfeiffer (Hg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 759–772, hier S. 760.

Liniengitter gesellen sich zu den Dingen im Atelier, das wie ein Labor hergerichtet ist. Zu den technischen Ratschlägen zählt auch, den künstlich hergerichteten Raum zu verlassen und in einem Innenhof zu malen, insbesondere wenn es um das Zeichnen von Figuren geht. Neben der Vorrichtung einer Leinenplane über den Hof («posta con tenda lina»), die das direkte Licht abschirmt, sollen die Mauern schwarz eingefärbt werden («accomodata co'muri tinti di nero»), denn dies ermöglicht gegen Abend – wenn es wolzig und neblig ist («e quando è o nuvolo o nebbia») – Gesichter weich und anmutig zu porträtieren («Della elezione dell'aria, che dà grazia ai volti», 60). Die Mal-Szene diszipliniert das Sehen, damit die Hände unter der Leitung und Führung eines durch zahlreiche Medien gebrochenen Blicks sich schulen können. Erst in dieser Zusammenstellung der Dinge, die zu Instrumenten werden, formt sich Leonardos *figura*.

Seine Verwendung dieses für die Kunstgeschichte so zentralen Begriffs ist dabei semantisch breit gefächert: Im mathematischem Sinne, wenn Leonardo über Linie und Punkt als technische Bedingungen der Malerei reflektiert, dann spricht er von *figura* als Zahl («figura dell'aritmica», 4), im Kontext der Malerei als Wissenschaft der Nachahmung («delle scienze imitabili») versteht er den Begriff auch als bildliche Darstellung einer Idee, die in einem Gemälde verehrt wird («figurar potessero in effigie e in virtù tale idea», «in altra figura di lei imitate», 5), er gebraucht den Begriff in der geometrischen Bedeutung einer Flächenfigur («E se il geometra riduce ogni superficie circondata da linee alla figura del quadrato, ed ogni corpo alla figura del cubo», 10) und im Kontext der Dichtung, die mit der Sprache ebenfalls Formen figuriert wie die Malerei («con le parole a figurar forme», 10 f.). Letzterer Bedeutungskontext ist besonders interessant, da er den Unterschied zwischen der mechanischen Kunst der Hände mit der geistigen Kunst der Dichtung herausstellt und dieser kleiner erscheint als gedacht, denn beide Künste zeichnen die Figur einer Idee, die im Geiste erscheint:

Certo, se i pittori fossero atti a laudare con lo scrivere le opere loro come voi, credo non giacerebbe in così vile cognome. Se voi la chiamate meccanica perchè è prima manuale, chè le mani figurano quello che trovano nella fantasia, voi scrittori disegnatte con la penna manual mente quello che nell'ingegno vostro si trova. (11)

Die Hände figurieren, was bereits im Geiste figuriert vorliegt. Die Kunst der Hände ist eine Nachahmung dessen, was bereits als figurierter Idee im Geiste anwesend ist, während es auf der Leinwand noch in Erscheinung treten muss. Auch der Dichter verfährt mit seinem Stift in der Hand nicht anders. Deshalb ist die Malerei der Dichtung nicht nach-, sondern neben- wenn nicht sogar vorgeordnet. Auch die Wortform «figurazione» wird in diesem semantischen Kontext der Darstellung und Repräsentation, z. B. der perfekten Schönheit oder Harmonie der einzelnen Teile verwendet (13). Der Begriff *figura* gehört vor allem in das Syntagma unterschiedli-

cher Schattierungen, die einen Gegenstand konturieren, wobei stets betont wird, dass – damit die Malerei eine wahrhaftige Wissenschaft werden kann – sie als eine geistige Tätigkeit verstanden werden muss und nicht nur der mechanischen Kunst der Hände folgen kann:

della qual pittura i suoi scientifici e veri principî prima ponendo che cosa è corpo ombroso, e che cosa è ombra primitiva ed ombra derivativa, e che cosa è lume, cioè tenebre, luce, colore, corpo, figura, sito, remozione, propinquità, moto e quiete, le quali solo colla mente si comprendono senza opera manuale; e questa sarà la scienza della pittura, che resta nella mente de' suoi contemplanti, dalla quale nasce poi l'operazione, assai più degna della predetta contemplazione o scienza.²⁵⁵ (22)

Daher werden im zweiten Teil des Traktates die Prinzipien dieser Wissenschaft dargelegt: der Punkt, die Linie, die Oberfläche und der auf ihr darstellbare Körper, denn ohne diesen Körper gibt es gleichsam auch keine Oberfläche, d. h. im Umkehrschluss, dass erst der Körper die Fläche figuriert, wobei die Malerei nur so weit reicht wie die Fläche, auf der der Körper als Figur von etwas Evidentem in Erscheinung tritt:

Il principio della scienza della pittura è il punto, il secondo è la linea, il terzo è la superficie, il quarto è il corpo che si veste di tal superficie; e questo è quanto a quello che si finge, cioè esso corpo che si finge, perchè invero la pittura non si estende più oltre che la superficie, per la quale si finge il corpo figura di qualunque cosa evidente.²⁵⁶ (33)

Besonders grazil erscheint diese Figur dann, wenn sie aus dem dunklen Schatten des Hintergrunds in das Licht hineintritt, und zwar so, dass das Helle und Dunkle an den Rändern der Figur ein samtiges und weiches Leuchten ergeben: «questa tal figura ha le ombre oscure sfumate» (46). Leonardos Welt ist geprägt von einem fließenden Kontinuum zwischen dem Reich der Schatten und der Helligkeit der Lichter. Die Gestalt geht zunächst aus einem dunklen Untergrund hervor, auf die ein heller Fleck aufgetra-

255 Auch im Vergleich zur Skulptur erscheint die Malerei als die komplexere Kunstform. Zwar teilt sie mit der Malerei Körper, Figur, Position, Bewegung und Ruhe («Lo scultore solo ha da considerare corpo, figura, sito, moto e quiete»), entbehrt jedoch des Schattens und des Lichts («nelle tenebre o luce non s'impaccia, perchè la natura da sè le genera nelle sue sculture»), der Farbe («del colore nulla») und hat daher auch keinen Sinn für Nähe und Ferne («di remozione o propinquità se n'impaccia mezzanamente», 24).

256 Am häufigsten wird der Begriff zur Beschreibung des menschlichen Körpers, des Gesichts und all seiner Motorik – sowohl im Zustand der Ruhe als auch der Bewegung – aus unterschiedlichen Perspektiven verwendet (143 ff.). Wobei er die Figur des Körpers in zwei Kategorien einteilt: die Proportion der Teile im Verhältnis zueinander und zum Ganzen und die Bewegung, die der mentalen Konstitution des Lebewesens entspricht: «La figura de' corpi si divide in due altre parti, cioè: proporzionalità delle parti infra loro, le quali sieno corrispondenti al tutto, e movimento appropriato all'accidente mentale della cosa viva che si muove» (53).

gen wird, erst dann entsteht auf diesem ein noch hellerer, abgegrenzter Teil, der allmählich eine wahrnehmbare Gestalt aufscheinen lässt. Diese Schattierungen sind unendlich teil- und variierbar wie Leonardo festhält: «E tal mutazione di figura e di quantità è infinitamente variabile, perchè se tutto il sito che prima era occupato dall'ombra è in sè per tutto vario e di quantità continua, e ogni quantità continua è divisibile in infinito, adunque è concluso che la quantità dell'ombra e la sua figura sono variabili in infinito» (254). Dieser Effekt ist in der Leonardo-Forschung als *sfumato* bezeichnet worden: das weiche Leuchten der Figuren. Wie Janis Bell hervorhebt, hat sich Leonardos *sfumato*-Effekt aus der Erforschung der Schärfenperspektive heraus entwickelt und hängt mit seiner Rauch-Metaphorik zusammen, die man an verschiedenen Stellen des Traktats antrifft.²⁵⁷ *Sfumato*-Linien ahmen die Natur nach, weil sie das Prinzip der Sehschärfe in das Spiel von Kontur und Figur einführen und dadurch Gestalten entstehen lassen, deren Ränder mit zunehmender Entfernung verwischen oder verschwimmen.²⁵⁸ Die natürliche Seherfahrung wird mimetisch in der malerischen Technik reproduziert, indem scharfe Konturen und Ränder den Bildvordergrund kreieren, während unscharfe *sfumato*-Linien den Hintergrund entstehen lassen. Durch die Modellierung von Licht und Schatten konstruiert Leonardo in einigen Zeichnungen eine plastische Tiefe des Raumes, die sonst nur mittels der Linearperspektive konstruiert werden konnte.²⁵⁹ Hinter dieser Technik verbirgt sich die Idee, Formen ohne Linien erzeugen zu können, obwohl Leonardo selbst die Linie als Element der Formwahrnehmung und -produktion niemals ablehnte.²⁶⁰ Bell betont daher ausdrücklich, dass Leonardo kein Gegner des *Disegno* war. Die Linie galt ihm als philosophisch-mathematische Abstraktion, die er als solche auch respektierte und in seine theoretischen Überlegungen mit einbezog. Dennoch ordnete er sie weder der Figur noch dem Hintergrund zu. Sie war vielmehr dasjenige Medium, das einen visuellen Unterschied mit Farben und Beleuchtung erzeugte. Sie sind von immaterieller Existenz. Spiele von Licht und Schatten sind hingegen variable Modi in Relationen zu Nähe und Ferne, die die Tiefenschärfe des Raumes ermöglichen.²⁶¹ Wie darüber hinaus Martin Kemp verdeutlicht hat, können die Linien, die insbesondere mit der Feder gezeichnet werden, sowohl als «diagrammatische Spur» als auch als «Konturbegrenzung» verstanden

257 Janis Bell: *Sfumato*, Janis Bell: *Sfumato*, Linien und Natur. In: Frank Fehrenbach (Hg.): *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang*. München: Fink 2002, S. 229–256.

258 Janis Bell: *Sfumato*, S. 240.

259 Ebda., S. 242.

260 Ebda., S. 252 f.

261 Ebda., S. 255 f.

werden.²⁶² Erstere kann Kraft-, Spannungs- oder Drucklinien wiedergeben, die ein System in seiner Dynamik oder Statik erläutern und damit eher eine Theorie untermauern als einen Gegenstand abbilden. Letztere hingegen konturiert den Umriss einer Form und umschließt das zu zeichnende Objekt mittels eines optischen Verfahrens. Sie stellt zwar nicht Bewegung dar, ist aber Produkt derselben.²⁶³

Frank Fehrenbach geht in seiner Lesart der technischen Zeichnungen bei Leonardo noch weiter: Der Stift führt Leonardo zum Nullpunkt der Instrumente, dort wo sich die kleine Geste in das Papier einschreibt.²⁶⁴ Dies zeigt sich besonders in den knapp sechstausend technischen Zeichnungen, die eines der wichtigsten und größten Archive der Technikgeschichte bilden. Allein diese Menge an Material zeigt – so Fehrenbach –, dass Leonardo mit dem Stift in der Hand dachte. Die Dokumente sind dabei sowohl als Protokolle, als phantastische Entwürfe und als Diagramme aufzufassen, die eine Hybridisierung der Gattung zwischen «illustriertem Traktat» und Argumentation darstellen.²⁶⁵ Leonardo erschafft auf diese Weise in einer Zeichnung gleich verschiedene Modi des Zeichenstifts: Perspektivierung, Geometrisierung und Prozessualisierung, was man beispielsweise an dem Militärtechnischen Entwurf zu Geschossen erkennen kann, deren Linienführung an Wasserfontänen erinnert.²⁶⁶ Dabei entwickelt Leonardo eine ideale Übersicht, die an keinen Betrachter innerhalb des Bildes gebunden ist. Er erschafft stattdessen eine Idealisierung des Auges, das außerhalb steht und den Überblick behält. Gleichzeitig geben die Skizzen darüber Auskunft, dass es Leonardo nicht darum geht, eine Skizze in Perfektion zu vollenden. Stattdessen muss man von einer «Rhetorik des Entwurfs», einem «kalkulierten *Nonfinito*», sprechen.²⁶⁷

Leonardo bezeichnete seine Art zu zeichnen als «componimento inculto», als unvollendeten Entwurf (75). Gemälde wurden von ihm selten vollendet. Meist überließ er dies seinen Schülern. Bei ihm gab es nie den letzten Strich, sondern immer nur den vorletzten, der nie zu einem Abschluss kam. Teile und Glieder von menschlichen Körpern sollten mit ungenau ausgeformten Linien («non membrificare con terminati lineamenti», 74) gezeichnet werden. Keine Handbewegung sollte die gänzlich letzte sein, alles sollte in der Schwebelage gehalten werden. Hierzu wählt Leo-

²⁶² Martin Kemp: Die Zeichen lesen. Zur graphischen Darstellung von physischer und mentaler Bewegung in den Manuskripten Leonardos. In: Frank Fehrenbach (Hg.): *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang*. München: Fink 2002, S. 207–227.

²⁶³ Martin Kemp: *Die Zeichen lesen*, S. 224.

²⁶⁴ Frank Fehrenbach: Pathos der Funktion. Leonardos technische Zeichnungen. In: Frank Fehrenbach (Hg.): *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang*. München: Fink 2002, S. 84–109, hier S. 87.

²⁶⁵ Frank Fehrenbach: *Pathos der Funktion*, S. 94.

²⁶⁶ Ebda., S. 95.

²⁶⁷ Ebda., S. 99.

nardo insbesondere die Analogie zum Dichten: Wie ein Dichter sein poetisches Werk gestaltet, indem er Verse durchstreicht und verbessert, soll der Zeichenstift niemals zur Ruhe kommen – selbst im Geiste nicht (75).²⁶⁸ Die «istorie dipinte», die Bilderzählung, soll unabgeschlossen bleiben, damit ihre Lebendigkeit bewahrt wird. Eines der wichtigsten Regeln Leonardos ist, dass die Bewegung der Geistesverfassung der Wesen entspricht («movimento appropriato all'accidente mentale della cosa viva», 53). Ein inspirierender Fleck bleibt zwar unvollkommen, doch gerade seine Bewegungen und Wirkungen zeugen von einer Vollkommenheit in der Bewegung. Lebendigkeit meint, ein Werk im *status nascendi* verharren zu lassen und ihn an jene Bewegung heranzuführen, die vom Bekannten ins Unbekannte führt, z. B. durch die Herstellung einer Grazie und Geschmeidigkeit des Fleisches einer Figur mittels abgeschwächter Farben und verwischten Zeichnungen, die einem den Weg von der Erforschung des bereits Bekanntem zu dem noch nicht Bekannten ebnet (75ff.). Leonardo hält also fest, dass eine lebendige Bilderzählung im Ganzen unvollkommen sein muss, damit sie in ihren beweglichen Details Vollkommenheit ausstrahlt. Unvollkommenheit steigert die Größe und Ausstrahlungskraft eines Werks.

Ein weitere Regel Leonardos besagt, dass die Ausführung von Körpergliedern wie auch ihre Position nur angedeutet werden soll: Der Fokus liegt auf nur einem Glied, die Erforschung von Falten auf Körpern soll das Bewegungsspiel der Glieder nicht drapieren, sondern den Stoff als Stoff unter Stoffen zur Geltung bringen (173ff.), denn wie Leonardo Spinozas *conatus*-Theorem vorwegnehmend anmerkt, tendiert jedes Ding dazu in seinem Sein zu verharren: «Naturalmente ogni cosa desidera mantenersi in suo essere» (175). Unter Umhängen müssen andere Stoffe mit dem Auge erfühlbar sein und vom Betrachter erahnt werden können. Der Prozess der Enthüllung und Sichtbarmachung von Körperformen kann jedoch nur spürbar werden, wenn Kleider unter Kleidern die Position der Körperglieder spielend umhüllen. Schöpfer und Geschöpf, Figur und Maler, stehen hierbei in einer Ähnlichkeitsrelation zueinander: Die Figuren sind oft Abbilder der seelischen und physischen Lage des Meisters (51f.). Die Gestalten formen sich in Relation zu der Physis des Malers, die sich wiederum auf seine Psyche auswirkt, denn sie ist es, die den Stift führt, noch bevor ein Urteil gefällt werden kann. Leonardo spricht also von einer Form des Unbewussten, die sich mehr oder weniger den

²⁶⁸ So schlägt er zum Beispiel vor, kurz vor dem Schlafengehen immer wieder die Linien der Oberflächen der Formen im Geiste nachzuzeichnen («Dello studiare insino quando ti desti, o innanzi tu ti dormenti nel letto allo scuro», 40). Es ist also eine stufenweise Annäherung an die Darstellung der Form durch eine Disziplinierung des geistigen Sehens, das mit der virtuellen Hand im Gedächtnis skizziert. Ebenso soll man seine Vorstellungskraft darin üben, aus einer Konstellation von unzusammenhängenden Flecken («macchia») langsam eine Gestalt entstehen zu lassen (38).

Figuren wie eine Münzprägung eindrückt. Das Selbstbildnis des Künstlers leitet seine Hand, sodass sich schon fast automatisch in jede Figur eine Einzelheit des Malers einzeichnet. Er begehrt das Sich-Ähnlich-Machende im Körperlichen und Materiellen, um sich selbst darin wiederzuerkennen und sich selbst zu lieben («E se trova alcuno che somigli al suo corpo, ch'essa ha composto, essa l'ama, e s'innamora spesso di quello», 52). Leonardo spielt hier nicht nur auf den Pygmalion-Mythos an, sondern auch auf Narziss, der sich in sein eigenes Spiegelbild verliebt. Doch gerade diese narzisstische Abbildtheorie lehnt er ab: Er bezeichnet sie als den größten Fehler der Maler («Del massimo difetto de' pittori»), die der Physiognomie der Figuren nur ihre eigene aufprägen wollen.

Formen einer rein mimetischen Zeichen- und Malkunst findet man bei Leonardo nicht. Es ist eher ein durch zahlreiche installierte Medien gebrochenes mimetisches Verhältnis zur Natur. Er berichtet in seinem Traktat von zwei Phasen seiner Produktionsweise: Die erste Leinwand, die bemalt werden müsste, ist die *memoria*, die ihren geistigen Blick mittels Beobachtung und Erfahrung – die Mutter aller Sicherheit («madre di ogni certezza», 21) – schult. Durch die erlernten Techniken muss man sich in der zweiten Phase von der Anschauung der Natur lösen, damit man nicht in ein einfaches Abbildverhältnis zur Natur tritt. Man soll sich von der direkten Anschauung abwenden und der eigenen Vorstellungskraft folgen. Doch nicht das unmittelbar Wahrgenommene soll zum Sujet des Künstlers werden, sondern das durch verschiedene Materialien gefilterte Sehen: Glas, Papier, Scheiben, Installation von Spiegeln, die die Perspektive eines zweiten Betrachters simulieren (47), damit der Künstler in Distanz zu seinem eigenen Bild treten kann. All diese zusätzlichen Medien und Materialien bilden eine experimentelle Mal-Szene, die das Bild als ästhetisches Objekt in Erscheinung treten lassen.

Obwohl diese Hilfsmittel vor allem von Malern mit ungenügender Vorstellungskraft verwendet werden, um einen reinen mimetischen Effekt der Nachahmung der natürlichen Verhältnisse über künstliche Mittel herzustellen, weist Leonardo daraufhin, dass es kein Gedächtnis gibt, das all die Formen der Natur in sich aufnehmen kann («conciossiacosachè detti effetti sono infiniti, e la memoria nostra non è di tanta capacità che basti», 44). Daher steht die Zeichnung im Zentrum seiner Aufmerksamkeit, weil sie es ist, die durch Hinzufügen und Wegnehmen ein Verhältnis zur mimetischen Wiedergabe der Natur aushandelt bis die Absicht und Erfindung des Künstlers zur Darstellung gebracht wird. Folglich verhandelt der Künstler mit der Natur, er bildet sie jedoch nicht ab: «Der Maler streitet und

wetteifert mit der Natur»,²⁶⁹ heißt es bei Leonardo und er könne sich sogar von ihr lösen, sobald er all ihre Ursachen erforscht hat, die gerade nicht in der Erfahrung vorkommen.

Die Zeichnung, ein kontinuierliches Werden aus Punkt, Linie, Fläche und Figur, ist die reflektierte Zusammenfassung dessen, was in der Erfahrung gegeben und was durch diskursive Beschreibungen nicht einzuholen ist. Linien und Buchstaben werden – z. B. bei der Beschreibung von anatomischen Zeichnungen wie dem Ochsen-Herzen – voneinander getrennt und gegeneinander ausgespielt, denn die sukzessive, diskursive Sprache besitzt nicht genügend Worte, um das einzufassen, was das Auge in der Simultanität seiner Seherfahrung erfasst (13f.). Allerdings kann auch nur die Zeichnung über Serien ein Wissen vom Gegenstand erzeugen sowie anatomisches Wissen nur über Serien sezierter Leichen gewonnen werden kann (117f.). Das Disegno erforscht damit nicht nur die Werke der Natur, sie übertrifft sie, da sie unendlich viele neue Formen hervorbringt (59). Die Zeichnung ist eine Gottheit, der Maler hingegen eine göttliche Naturgewalt, wie Leonardo in der Notiz *Piacere del pittore* (41) festhält – hier in der deutschen Übersetzung:

Vom Vergnügen des Malers. Das göttliche Wesen der Wissenschaft des Malers bewirkt, daß sich sein Geist in ein Abbild göttlichen Geistes verwandelt; frei schaltend und waltend, schreitet er zur Erschaffung mannigfacher Arten verschiedener Tiere, Pflanzen, Früchte, von Dörfern, Land, herabstürzenden Bergen, angst- und schreckenerregenden Orten, die dem Betrachter Grauen einjagen, und auch von angenehmen, lieblichen und reizenden Wiesen mit bunten Blumen, die von sanften Lüften leicht gewellt dem von ihnen scheidenden Wind nachblicken; Flüsse, die im überfließenden Bett von den hohen Bergen herabstürzen, ein Gewirr aus entwurzelten Bäumen, Steinen, Wurzeln, Erdreich und Schaum vor sich hergeschoben und alles mitreißen, war ihrem Ungestüm im Wege ist; und das vom Sturm aufgewühlte Meer streitet und rauft mit den Winden, die gegen seine stürmischen Wogen kämpfen; es schnell mit seinen wilden Wogen in die Höhe und fällt wieder herunter und stürzt sich mit diesen Wogen auf den Wind, der die niedrigen Wellen erschüttert, und indem es diese einschließt und unter sich begräbt, zerreißt und teilt es den Wind und mischt ihn mit seinen trüben Schaummassen; und so tobt es seine Wut aus; und flieht das stürmische Meer, von den Winden besiegt, und eilt hoch über die steilen Klippen der nahen Vorgebirge hinan, wo es über die Gipfel wieder hinunterrinnt in die entgegengesetzten Täler, dann mischt sich ein Teil mit dem Schaum, den die Wut der Winde mit sich reißt, ein

²⁶⁹ Hier zitiert aus der deutschen Ausgabe, da in der hier zitierten italienischen Ausgabe das Zitat aus dem Manuskript des Forster Codex II, 44v (National Art Gallery, London Museum) nicht übernommen worden ist. Vgl. Leonardo da Vinci: *Sämtliche Gemälde und Schriften zur Malerei*, hrsg., kommentiert und eingeleitet von André Chastel, aus dem italienischen und Französischen übertragen von Marianna Schneider. München: Schirmer & Mosel 1990, S. 162. Für sachkundige Handschriftenentzifferer sei hier auf die digitalisierte Version des Codex verwiesen – aufbereitet und zur Verfügung gestellt vom National Art Library Museum in London: <https://www.vam.ac.uk/articles/leonardo-da-vincis-notebooks> (zuletzt abgerufen und überprüft am 18.11.2022).

Teil flieht vor den Winden und fällt als Regen aufs Meer, ein anderer Teil stürzt jäh von den Vorgebirgen herunter und treibt vor sich her, was seinem jähen Sturz entgegensteht, und oft stößt es zusammen mit der aufsteigenden Welle und erhebt sich durch diesen Zusammenprall in den Himmel und erfüllt die Luft mit wirbelnden, schäumenden Nebelschwaden, die, von den Winden in die Spalten der Vorgebirge zurückgetrieben, sich zu dunklen Wolken zusammenballen, die dann zur Beute des Windes, ihres Besiegers werden.²⁷⁰

Schreckenserregend und lieblich zugleich, Natur zerstörend und Natur erschaffend, gleicht der Geist des Malers einem Wirbelsturm, einer Katastrophe, in der sich Eros und Thanatos die Hand reichen und ein Disegno als abstrakt anmutendes Sintflutgemälde konzipieren. *Mimesis* bedeutet für den Maler, mit den Stoffen der Natur selbst zu verschmelzen, nicht ihre Produkte *abzubilden* (*natura naturata*), sondern mit der geistig-taktilen Feder in der Hand *natura naturans* sein. Diese Assimilation ist an der Anthropomorphisierung der Naturgewalten ablesbar und zeugt in dieser chiasmatischen Zusammenstellung von menschlichen Emotionen und natürlicher Bewegungen von Kräften (Wind, Wasser/Wellen, Wolken, Gestein) auch von einer Naturalisierung menschlicher, produktiver Kräfte des Gestaltens, die die Dinge in ihrem Sein fixiert und ihnen dadurch Dauer verleiht.²⁷¹

270 Leonardo da Vinci: *Sämtliche Gemälde und Schriften zur Malerei*, S. 165f. «La deità che ha la scienza del pittore fa che la mente del pittore si trasmuta in una similitudine di mente divina; imperocchè con libera potestà discorre alla gene ragione di diverse essenze di varî animali, piante, frutti, paesi, campagne, ruine di monti, luoghi paurosi e spaventevoli, che danno terrore ai loro risguardatori, ed ancora luoghi piacevoli, soavi e dilettevoli di fioriti prati con varî colori, piegati da soavi onde de' soavi moti de' venti, riguardando dietro al vento che da loro si fugge; fiumi discendenti cogli empiti de' gran diluvi' dagli alti monti, che si cacciano innanzi le diradicate piante, miste co'sassi, radici, terra e schiuma, cacciandosi innanzi ciò che si contrappone alla loro ruina; ed il mare colle sue procelle contende e fa zuffa co' venti, che con quella combattono, levandosi in alto colle superbe onde, e cade, e di quelle ruinando sopra del vento che pe te le sue basse; e loro richiudendo e incarcerando sotto di sè, quello straccia e divide, mischiandolo colle sue torbide schiume, con quello sfoga l'arrabbiata sua ira, ed alcuna volta superato dai venti si fugge dal mare scorrendo per le alte ripe de' vicini promontori, dove, superate le cime de'monti, discende nelle opposte valli, e parte se ne mischia in aere, predata dal furore de' venti, e parte ne fugge dai venti, ricadendo in pioggia sopra del mare, e parte ne discende ruinosamente dagli alti promontori, cacciandosi innanzi ciò che si oppone alla sua ruina, e spesso si scontra nella sopravvegnete onda, e con quella urtandosi si leva al cielo, empiedo l'aria di confusa e schiumosa nebbia, la quale ripercossa dai venti nelle sponde de' promontori genera oscuri nuvoli, i quali si fan preda del vento vincitore» (41).

271 Zum Verhältnis von Natur und Malerei bei Leonardo siehe Frank Fehrenbach: *Licht und Wasser. Zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis*. Tübingen: Wasmuth 1997, S. 76ff. Fehrenbach versteht Leonardos *Mimesis* zum einen bedingt durch ein verändertes Gottesbild und zum anderen durch den wissenschaftlichen Blick, der die Natur erforscht, anstatt sie einfach abzubilden. Durch ihren «experimentellen Status» sind die Kunstwerke in der Lage, sich der offenen und dynamischen Natur zu nähern (ebda., S. 76f.). Hier



Abb. 19: Leonardo da Vinci, *Kopf der Leda*, ca. 1505–1510, Feder und Tusche über schwarzer Kreide auf bräunlich präpariertem Papier, 177 x 147 mm.

Im Zentrum von Leonardos Skizzen-Studien stehen daher die Wirbel gezeichneten Lebens. Bereits seit Erich Gombrich berühmten Aufsatz über die Spiralbewegungen bei Leonardo ist in der Forschung immer wieder betont worden, dass diese Linienformationen die Formen der organischen Bewegung wiedergeben: vom Wehen des Haares (Abb. 19) über botanische Formen (Abb. 20), die Faltung der Gewänder (Abb. 21), der Darstellung der Flussläufe und der Wasserbewegung bei

zeigen sich jedoch auch die Grenzen der figurativen Malerei, da bestimmte meteorologische Prozesse, wenn überhaupt nur über indirekte Darstellung zu realisieren sind. Wenn natürliche Übergänge zwischen Elementen bewusst «entgegenständlicht» werden, um sie zur Darstellung zu bringen, rückt man dadurch auch den Phänomenen näher (ebda., S. 87). Das bedeutet schließlich, dass die Phänomenalität, d. h. die wahrnehmungspsychologische und ästhetische Dimension des Sehens eines Subjekts, das sich ins Verhältnis zur Natur setzt, bereits bei Leonardo in die Darstellungsweise des Malens Eingang gefunden hat (ebda., S. 88).



Abb. 20: Leonardo da Vinci, Botanische Studie, *Ornithogalum umbellatum*, um 1506–1508, Feder und Tinte über Röteln, 198 x 160 mm.



Abb. 21: Leonardo da Vinci, Gewandstudie für den rechten Arm der Maria, um 1501–1510, Feder und schwarze Kreide, gehöhlt mit Weiß auf rötlich präpariertem Papier, 86 x 170 mm.

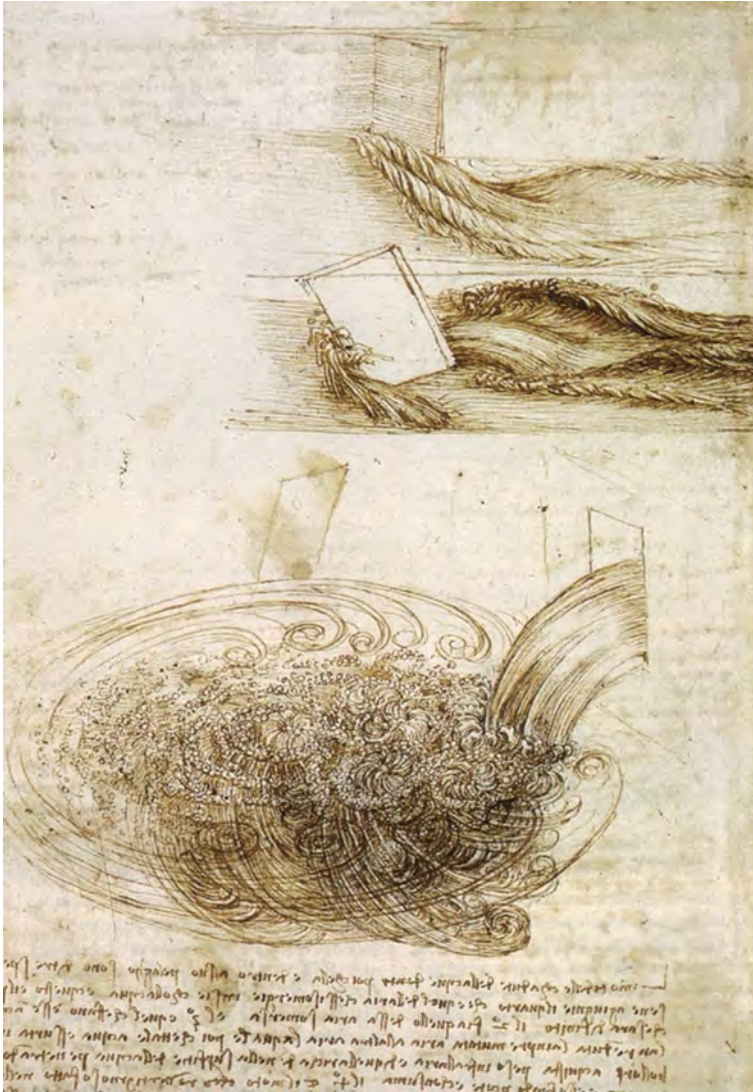


Abb. 22: Leonardo da Vinci, Blatt mit Studien von Wasser, das an Hindernissen vorbeifließt und schematische Darstellung eines Strudels, um 1508–1510, Feder und Tinte, 290 x 202 mm.



Abb. 23: Leonardo da Vinci, Explosion eines Felsmassivs durch eine platzende Wasserader und Wellenbildung in einem See durch herabstürzende Felsbrocken, um 1515. Feder und Tinte (braun und gelb) über schwarzer Kreide, 162 x 203 mm.

Dammbrüchen (Abb. 22) bis hin zur zerstörerischen Wucht der Sintfluten als Folge von Erdbeben (Abb. 23).²⁷²

Der Stift, der die Naturgewalt festhalten will, stellt Bewegung als fixierten Tummel, als Strom und Strudel dar – das ist der Wirbel: ein Chaos blinder Kräfte, ein *drip painting*, auf der Suche nach dem Einfangen purer Kontingenz. Die epische Welt des «*motus vitalis*» und seiner «*turbida vis*» – wie sie Lukrez mit seinen Versen entwirft – findet in Leonardos Sintflut-Skizzen ihre gezeichnete Erfüllung. Die spiralförmige Wirbellinie ist die Universallinie des Lebendigen, weil sie Bewegung ist.²⁷³

²⁷² Ernst H. Gombrich: *The Form of Movement in Water and Air*. In: Charles D. O'Malley (Hg.): *Leonardo's Legacy: An international symposium*. Berkeley: University of California Press 1969, S. 171–204. Allerdings hat bereits vor ihm Theodore Cook eine vergleichende, interdisziplinäre Arbeit zu spiralförmigen Formationen in der Kunstgeschichte und Naturwissenschaft vorgelegt, die insbesondere auf die Werke von Leonardo da Vinci fokussiert. Vgl. Theodore Cook: *The Curves of Life. Being An Account of Spital Formations and Their Application to Growth in Nature, to Science and to Art, with Special Reference to the Manuscripts of Leonardo da Vinci*. London: Constable 1914.

²⁷³ Zum Begriff der Bewegung bei Leonardo siehe Augusto Marinoni: *Bewegung und Kraft bei Leonardo*. In: Frank Fehrenbach (Hg.): *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang*. München: Fink 2002, S. 81–95. – Marinoni verweist auf unterschiedliche fragmentarische Traktate, in denen die «*forza*» als vitalistisches Konzept immer wieder von Leonardo eingeführt und mit theoretischen Reflexionen zu physikalischen und geistigen Prozessen beschrieben wird, die schon fast einen

eine Komposition aus Druck, Widerstand, Fließen.²⁷⁴ Diese *Poiesis des Werdens* kann selbst von der Sprache nicht mehr eingeholt werden. In seiner Notiz zu den geplanten *Wasserbüchern* findet sich eine Textstelle, die bereits in ihrer rhetorischen Form die diskursive Figurierbarkeit des Wassers unterläuft, um in die nicht-lineare Gleichzeitigkeit des Bildes hinüberzugleiten:

Eine Kreuzung von Gewässern ergibt sich, wenn ein Wasserlauf den anderen schneidet. Rückprall, Drehungen, Wendungen, Wälzenden, Wirbeln, Zurückspringen, Untertauchen, Hervorquellen, Abwärtsfließen, Aufwärtsfließen, Aushöhlungen, Verzerrungen, Aufschlagen, Herabstürzen, Fallen, Drängen, Strudeln, Zusammenstöße, Ausnagungen, Wellenschlagen, Kräuseln, Brodeln, Herabstürzen, Trödeln; Quellen, Fluten, Ausfließen, Untertauchen, schlängelndes Rinnen; Murmeln, Rauschen; Stauungen, Brandungen; Ebbe und Flut, Wucht und Wut, Zertrümmerungen; Schlünde, Uferhöhlen, Wirbel, Abstürze, Niederprasseln, Toben, Wüten,

biblischen Argumentationston einschlagen (ebda., S. 92). Die «forza» ist vor allem jedoch als «spirituelle Bewegung» (moto) zu verstehen und stellt eine der ersten Gewalten (violenze) dar (ebda., S. 86). Neben *forza*, *moto* und *violenze* findet sich auch oft der Begriff der *potenzia* im Sinne von Kraft wieder (ebda., S. 87). Fehrenbach analysiert die Semantiken zwischen den Begriffen Leben und Kraft, die oft synonym verwendet werden, und zieht eine Verbindung zum Begriff des *im-peto*, der in den Manuskripten in unterschiedlichen Kontexten (hydrologisch, militärisch) auftaucht. Vgl. Frank Fehrenbach: *Licht und Wasser*, S. 239–245. – Georges Didi-Hubermann spricht daher noch von einem «Fluß-Sein» im Sinne einer «materiellen Ontogenese der Form», die keine «mimesis», sondern eine «dynamis» des Flusses meint. Vgl. hierzu Georges Didi-Hubermann: *Schädel sein*. Berlin, Zürich: diaphanes 2008, S. 42.

274 Leonardo plante ein «Buch der Bewegungen», das als Fragment unter dem Titel «Wasserbuch» erhalten geblieben ist. Dort lassen sich all jene Ausführungen finden, die Blut- und Wasserkreislauf in Analogie zueinander setzen, sodass Mikro- und Makrokosmos, der Leib der Erde und der Leib des Menschen, einen gemeinsamen Organismus bilden. Die Skizze *W.190983r*. aus der Royal Library im Windsor Castle zu den Wasser- und Blutwirbeln gibt Aufschluss darüber. Vgl. Leonardo da Vinci: *Das Wasserbuch. Schriften und Zeichnungen*, ausgewählt und übersetzt von Marianne Schneider. München: Schirmer/Mosel 2011, hier insbesondere S. 18 und S. 45. – Zur kulturhistorischen Bedeutung des Wassers in Kunst, Literatur und Wissenschaft Vgl. Hartmut Böhme (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988. Hierzu insbesondere der Aufsatz von Horst Bredekamp: *Wasserangst und Wasserfreude in Renaissance und Manierismus*, S. 145–188. – Bredekamp verweist vor allem auf die stark sexualisierte Wirkungskraft des Wassers in der Renaissance als vereinigende Kraft beider Geschlechter, des Zeugens und des Gebärens (ebda., S. 156f.). Er erläutert dies am Beispiel des 1499 erschienenen Romans *Hypnerotomachia Poliphili* von Francesco Colonna. Vom Ursprung des Lebens bis zur Zerstörung wird die Kraft des Wassers mit weiblicher Erotik assoziiert: Das Ursprungselement, das in die Gebärmutter, in die Matrix/Hysteria, zurückführt; bis zu unterschiedlichen «Wasser-Imagologien» der Seefahrt, aber auch der Motivgeschichte von Sintfluten und dem Atlantis-Mythos bis zu Blumenbergs Interpretation als Daseinsmetaphorik (Vgl. Böhme: *Umriss einer Kulturgeschichte des Wassers. Einleitung*, S. 26). Darüber hinaus verbindet er die «Psychohistorie des Wassers» mit einer Geschichte des Subjekts und seiner Affekte (ebda., S. 24) und führt diese Überlegungen bis zu den psychotechnischen Leitbildern des Maschinellen und Psychischen bei Freud weiter (ebda., S. 23).

stürmisches Stürzen, Ausgleichungen, Gleichheit, Furchung des Gesteins, Stöße, Brodeln, Überflutung der oberflächlichen Wellen, gemächliches Fließen, Brechungen, Spaltungen, Öffnungen, munteres Eilen, Ungestüm, Raserei, heftiges Drängen, Zusammenfließen, Abwärtsfließen, Mischungen, Drehungen, Fallen, Hochschnellen, Zerfressen der Dämme, Trübungen.²⁷⁵

In dieser Passage zeigt sich nicht nur, dass das «Wasser der Kutscher der Natur» ist (27), wie Leonardo anmerkt, sondern vor allem, dass es als Kutscher der Sprache die Wörter peitscht, sodass sie sich gegenseitig zu überholen scheinen. Die parataktische Aneinanderreihung widersetzt sich einer strukturierten Syntax. Die Wörter scheinen förmlich danach zu drängen, mit ihrem Signifikat zu verschmelzen, was im italienischen Originaltext anhand der onomapoetischen Wortklänge und Alliteration hervorgerufen wird.

Wie Fehrenbach in seiner «Rhetorik des Fließens»²⁷⁶ richtig hervorhebt, handelt es sich dabei nicht nur um eine assoziative Verkettung, sondern um einen wirkungsästhetischen Eindruck, der die assimilativ-mimetische Kraft vom strömungswissenschaftlichen Text und seinem natürlichen Referenten verdeutlicht. Es zeigen sich besonders in diesem Textfragment jeweils unterschiedliche Geschwindigkeiten zwischen Beschleunigung («stürmischen Stürzen») und Entschleunigung («gemächlichem Fließen»). In den einzelnen Manuskriptteilen wird die Typologie noch weiter ausdifferenziert: «Wasserfäden» treffen am Ufer mit anderen zusammen, sie «nagen» und «fressen», «springen los», sodass «Wirbel» entstehen (23). Erst an der Oberfläche wird die Bewegung des Wassers als «gekrümmte Linie» darstellbar,

²⁷⁵ Leonardo da Vinci: *Das Wasserbuch*, S. 19. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben. Vgl. hierzu auch seine Darstellung *Come si deve figurare una fortuna* im *Traktat zur Malerei* (62).

²⁷⁶ Frank Fehrenbach: *Licht und Wasser*, S. 229. Fehrenbach geht in seinen Untersuchungen vor allem auch auf die frühen Traktate zu den hydrologischen Studien ein. Dort zeigt Leonardo, wie die Erosionswirkungen des Wassers mit unterschiedlichen sprachlichen Markern konstruiert werden: Neben Relativkonstruktionen und Rückbezügen, die das Satzsubjekt auch oft verändern, werden die einzelnen Gegenstände, die beschrieben werden, über die Periode weitergereicht, sodass sukzessiv immer wieder neue Objekte eingeführt werden können, die in das Auge des Betrachters treten. Die Verwendung des Partizip Präsens beschreibt einen «stehenden Prozess» eingemauert zwischen den konjugierten Verben, die Vorgänge schildern und den Partizipien, die dem perpetuierten Geschehen Dauer verleihen (ebda., S. 231). Vgl. hierzu auch S. 233: «Das brainstorming der Wortlisten ist Ausdruck der Geschwindigkeit, mit der sich die verschiedenen hydrologischen Assoziationen aufrufen und definitorische Interventionen ersticken, aber auch Hinweis auf das deskriptive Verfahren Leonardos, das im Falle des Wassers mehr und mehr das klangliche, lautmalерische Potential bestimmter Worte entdeckt.» Fehrenbach gibt zu Recht zu bedenken, dass die sukzessive Narration in den diskursiven Beschreibungen im Detail die Bewegung nachzeichnen können, aber sich auch in Redundanzen verlieren, weil sie der Komplexität von Rückkopplungsprozessen nicht gewachsen sind. Daher greift hier die Malerei ein, um die diskursive Redundanz und das Detail mit dem Ganzen der Bewegung zu verbinden (ebda., S. 257).

denn je weiter sich der Wirbel vom Grund bewegt, desto freier ist ihre Bewegung, weil sie nicht vom Gewicht der «Erdmaschine» (22) belastet wird (25). Auf der Wasseroberfläche empfängt das Auge des Beobachters erst seine Bilder von der Struktur des Wassers und seinen Wellen die als «Schuppen eines Pinienzapfens» wie «kleine Buckel» erscheinen (28). Die *natura naturata* ist durch sichtbare Ähnlichkeitsmuster geprägt: Wellen/Schuppen/Zapfen/Rauch/Faden – die gebogene oder gekrümmte Linie, die er unter anderem auch im Schaum und der Blasenbildung (Tropfen) des Wassers erkennt und daher von einer «geschmeidigen Haut des Wassers» (30) spricht, verweist hier bereits auf jene lange kunsthistorische Tradition der Schlangenlinie (*figura serpentina*) vom Manierismus bis zur abstrakten Kunst, die Bewegung, Lebendigkeit/Leben und Eleganz/Schönheit zusammenführt, nur dass sie bei Leonardo auch die Bewegung der Zerstörung, des Chaos und der Kontingenz trägt.²⁷⁷

Leonardos Aufmerksamkeit gilt besonders den sich kreisförmig drehenden Wirbeln, die durch Reibung zwischen zwei unterschiedlichen Bewegungsrichtungen entstehen: Der eine Teil folgt «dem Schwung der Hauptströmung, der andere folgt der aufschlagenden und der rückprallenden Bewegung» (37). Vor allem jedoch ist unverkennbar, dass die Welle als ein Phänomen an sich nicht existiert, denn beobachtbar und damit analysier- und zeichenbar ist sie nur durch das Zusammentreffen mit anderen Elementen wie z. B. Steinen, Klippen, Böschungen Ufern, d. h. wenn die Bewegung des Wassers auf Hindernisse trifft.²⁷⁸

²⁷⁷ Vgl. hierzu Sabine Mainberger: *Experiment Linie. Künste und ihre Wissenschaften um 1900*. Berlin: Kadmos 2010, S. 21–89. Außerdem dazu auch der transdisziplinäre Sammelband von Sabine Mainberger/Esther Ramharter (Hg.): *Linienwissen und Liniendenken*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter 2017.

²⁷⁸ So betont auch Fehrenbach in seiner äußerst detaillierten Beschreibung der Wasser- Manuskripte, dass Leonardo die gekrümmten Linien erst in Form eines geometrischen Sterns darstellte und später die Phänomenologie seiner Wellentypen als Wirbel ausarbeitete (Fehrenbach: *Licht und Wasser*, S. 207). Dabei hebt er hervor, dass Wirbel erst dann auftreten, wenn schnellere und langsamere Strömungen aufeinanderstoßen und sich mit unbewegtem Erdreich mischen. Das Problem besteht darin, dass nicht vorherzusagen ist, «unter welchen Bedingungen bzw. bei welchen Geschwindigkeitsdifferenzen das schnellere Wasser in das langsamere *wirbelförmig* eintritt, wann es dieses einfach *geradlinig* überwältigt, wann es zu *Reflexionbewegungen* oder schließlich gar zur *Intersegregationen* kommen wird» (ebda., S. 209f.). Allerdings erfolgt der Eintritt selbst nicht wirbelförmig, denn die Form des Wirbels oder der Spirale entsteht erst als Folge des Eintritts unterschiedlicher Geschwindigkeiten. Man könnte also sagen, dass der Wirbel deswegen als ein so kontingentes und komplexes Phänomen von Leonardo bezeichnet wird, weil sein Zustandekommen, seine Genese, nicht von einer einzigen Ursache herrührt, sondern von einer Vielzahl von Ursachen, die simultan oder sukzessiv aufeinandertreffen können und wie ein komplexes Gewinde aus Schrauben und Drehungen wirksam werden. Fehrenbach hat jedoch insofern Recht, dass all diese Untersuchungen der Wirbelströme besonders für die hydrologische Erkenntnis des Ingenieur-

Wirbel – wie bereits bei Lukrez – sind ein komplexes Wirkungsgeflecht aus unterschiedlichen Geschwindigkeiten und Stoffen, Gestein, Erde, Wasser, Luft, Regen, die in die Luft als Wirbel schnellen und Wolken bilden oder aber an der Oberfläche des Meeres Stürme erzeugen: Die Flüsse, Adern der Erde, treten über die Ufer, das Land wird überschwemmt. Auch hier werden erneut Leben und Kraft im *impeto*-Begriff Leonardos aufeinander bezogen. Die Impetusphysik Leonardos hat, so Fehrenbach, einen metaphysisch-vitalistischen Einschlag und kann nicht eindeutig in seiner Bedeutung bestimmt werden, zumal er in den frühen Schriften – neben Begriffen wie *forza* oder *moto* – eher selten gebraucht wird.²⁷⁹ Dennoch kann man festhalten, dass der Begriff «*impeto*» aus seiner lateinischen Herleitung und seinem umgangssprachlichen Gebrauch zwei verschiedene Bedeutungsebenen miteinander verbindet: aus dem militärischen Kontext das Verb «*petere*» (hingehen, angehen oder herantreten), das einen aggressiven, ungestümen, feindseligen Angriff, die Attacke, den Anprall meint, und in seiner übertragenen Bedeutung auch als «affektiver Anfall», «gewaltsame Gemütsbewegung», «Affektausdruck» oder aber auch als «Kennzeichen der Kraft des Genius» verstanden werden kann.²⁸⁰ In dieser Bedeutung versammeln sich unterschiedliche semantische Spielräume, die den Impetus als militärische und seelische Kraft darstellen, die immer schon über sich selbst hinaus weist. Damit wird eine Dynamik bezeichnet, die über die Handlung oder den Handelnden auf andere Bewegungsprozesse, Gegenstände, Personen etc. übergreift und sogar als «gewaltsame Berührung»²⁸¹ mit zerstörerischer Wirkung wahrgenommen wird, die einen regelrecht aus der Bahn wirft. Der Maler wird zum Feldheer seiner Affekte, um sein *Disegno* als Produkt eines inneren Kampfes auf die Leinwand zu werfen.

Wirbel sind eben auch die *virtuellen Lebenslinien der Bewegung des Geistes* des Malers, der an ihnen gefallen findet: Das *Disegno* verwandelt sich in einen reißenden Strom, eine Sintflut-Skizze. Der Blick des außenstehenden Betrachters wird, so führt Fehrenbach weiter aus, gleich von unterschiedlichen Modi der Darstellung in den Sog dieses Wirbels hineingezogen: nämlich über eine vektorielle, eine volumorientierte und eine verzeitlichte Darstellung der Linienführung und der Schraffierungen. Weder zyklische Wiederholungen noch eine ornamentale Beruhigung sind hier wahrnehmbar. Was aus dieser Machart der Bilder entspringt, verweist vielmehr auf ein «bildkritisches Moment», in dem «Darstellung und Undarstellba-

wesens wichtig sind, nämlich gerade beim Bau von Deich und Dämmen, um die Bedrohung durch Überflutung zu verhindern (ebda., S. 203).

²⁷⁹ Frank Fehrenbach: *Licht und Wasser*, S. 251.

²⁸⁰ Ebda., S. 244 f.

²⁸¹ Ebda., S. 245.

res eine heterogene Einheit» bilden.²⁸² Die Distanz zum Dargestellten schwindet und Gegenständlichkeit wird durch die aufeinander verweisenden und ineinander verschachtelten Bewegungen «überformt».²⁸³ Einen Halt gibt es für das Auge auch dadurch nicht, weil keine «internen Vermittlungsfiguren» im Bild gegeben sind.²⁸⁴

Fehrenbach erkennt demnach keine Beobachterposition in diesen Wirbelstürmen. Allerdings trifft dies nicht auf die sprachlich-narrativen inszenierten Katastrophendarstellungen zu, denn dort findet man Beobachter: Es sind die Schiffbrüchigen. In einer längeren Textpassage mit dem Titel *Eine Sintflut und ihre Darstellung durch die Malerei* wird nur zu Beginn die meteorologische Atmosphäre beschrieben («finstere und wolkenerfüllte Luft», Regen, Hagel, «zahllose Äste zersplitterter Bäume, gemischt mit unendlich viel Laub, bald hierin, bald dorthin wirbelten»). In dieses Bild treten auch Tiere, die sich retten und zu Menschen flüchten. Neben Tier und Mensch gesellen sich Gerätschaften des menschlichen Handwerks: Tische, Bettstellen, Boote, auf die sich die Menschen gerettet haben. Zu den von den Wirbeln gepeitschten Dingen gehören auch die Leichen der Toten, die wie Gegenstände in den Strudel dieses Daseins geworfen werden. Die Wellen von «Wasserleichen» bringen sogar die noch Lebenden zu Tode: Leichen, die Leichen produzieren. Menschen greifen zur Waffengewalt, um Tiere zu töten und sich zu retten. Die Ohren werden zugehalten, die Augen geschlossen: Noch am Leben sind diese Zuschauer taub und blind, halten sich sogar noch mit den Händen die Augen zu, um den «Zorn Gottes» nicht mit ansehen zu müssen. Andere wiederum begehen Selbstmord, stürzen von Klippen, in «verzweifelter Gebärde», weil sie den Schmerz nicht ertragen können. Was nun in dem letzten Drittel dieses Textes beschrieben wird, ist ein Massensterben, eine kontinuierliche Produktion von Leichen:

Einige stürzten sich von hohen Felsenklippen hinunter, andere drückten sich mit eigenen Händen die Gurgel zu, andere nahmen ihre Kinder und schlugen sie mit Wildheit auf den Boden; manch einer verwundete sich mit seiner eigenen Waffe und tötete sich selbst; andere warfen sich auf die Knie und empfahlen sich Gott. Wie viele Mütter beweinten ihre Kinder, die sie ertrunken auf ihre Knien liegen hatten, und erhoben die ausgebreiteten Arme zum Himmel; und Stimmen, die aus mannigfachen Gebrüll bestanden, haderten mit den zornigen Göttern. Andere hatten die Hände gefaltet und die Finger ineinander verschränkt, schlugen ihre Zähne hinein und verzehrten sie mit blutigen Bissen, wobei sie vor unermesslichem und unerträglichem Schmerz ihre Brust an die Knie drückten. [...] Und schon ließen sich die Vögel auf den toten Menschen und den anderen Lebewesen nieder, da sie kein Stück Land mehr herausragen sahen, das nicht von Lebenden bedeckt gewesen wäre; schon hatte der Hunger, der Diener des Todes, einem großen Teil der Tiere das Leben genommen, da stiegen die inzwischen leicht gewordenen Leichen vom Grund der tiefen Wasser nach oben und erhoben sich zwischen den

282 Ebda., S. 327.

283 Ebda., S. 328.

284 Ebda., S. 330.

schlagenden Wellen, auf denen sie aneinander schlugen, und wie mit Luft gefüllte Bälle prallten sie vom Ort ihres Zusammenstoßes zurück, und diese [die Vögel] benutzten diese Leichen als Unterlage. Und über diesen Greueln sah man die Luft voll dunkler Wolken hängen, die von den zuckenden Bahnen der rasenden Blitze aus dem Himmel gespalten wurden, die bald hier, bald dort in der Finsternis aufflammten. (Leonardo: *Wasserbuch*, 72)

Leonardo wählt für die Darstellung dieses Geschehens als Incipit-Formel ein «man sah», eine allgemeine, distanzierte Rolle des Jedermann, ein anonymes Subjekt, das im Bild und in der Narration nicht lokalisierbar ist. Was aber innerhalb dieses Massensterbens zu beobachten ist, ist der Impetus-Gedanke als vitalistisches Konzept, das Leichen produziert, gleichzeitig jedoch zur Rettung von Leben führt. Die Schwere des Körpers ist in der Leiche, die mit Wasser angefüllt ist, wieder leicht (mit Luft gefüllte Bälle) geworden, die durch Zusammenstöße neues Land (Unterlage) erzeugen. Die Leichen werden zur *Haut des Wassers* wie die Membran von Tropfen. Aus dem Wasser, das den Tod bringt, steigt neues Leben empor.

Blumenbergs Herleitung des Schiffbruchs als «Daseinsmetapher» lässt daher zumindest in der Bilderzählung Leonardos eine Frage offen: Wo könnte sich hier wohl der Zuschauer befinden? Einen visuellen Nullpunkt im Sinne der Linearperspektive scheint es hier nicht zu geben. Stattdessen wird durch die Wahl unterschiedlicher Zeichenmaterialien – ausgearbeitet Linien mit Feder und Lavierung, plastische Umrisse durch Schraffierungen mit der schwarzen Kreide – eine Schärfentiefe des Raums evoziert, die – wie Fehrenbach anmerkt – nicht mimetisch vorgeht, sondern durch eine «Mimikry des Mediums» die Materialität der Darstellungsobjekte zur Anschauung bringt.²⁸⁵ Der visuelle Nullpunkt wird zerstreut und vervielfältigt, denn im Angesicht der Katastrophe gibt es nur einen absoluten ruhenden Blick: die *perspectiva* des Göttlichen. Wie Fehrenbach festhält, ermöglichen die Skizzen Leonardos, den Betrachter selbst zu einem «zeichnenden Souverän» zu erheben.²⁸⁶ Fehrenbach vergisst allerdings, dass dieser zeichnende Souverän einer Macht gegenübersteht, der er hilflos ausgeliefert ist. Zeichnend figuriert er ein Schauspiel, das ihn selbst als Sterblichen und Sterbenden darstellt.

²⁸⁵ Fehrenbach: *Pathos der Funktion*, S. 104. Wie Fehrenbach in Bezug auf Leonardos Zeichentechnik festhält, arbeitete dieser vor 1500 zunächst nur mit Metallstiften, die meist nicht korrigiert werden konnten, als auch mit Federn verschiedenster Stärkegrade, was zu dieser Zeit auch das präferierte Instrument war. Erst nach 1500 lässt sich erkennen, dass Leonardo zu anderen Stifttypen wie Kreide, Rötel, Pastell, Kohle und Aquarell griff (ebda., S. 102). Der Prozess des Zeichnens gestaltete sich dabei wie folgt: Der trockene Stilus trug farblose Prägelinien auf das Papier auf, «Geisterlinien», die dann mit dem Silberstift weiter bearbeitet worden sind, bis schließlich die Feder die Figur zum Vorschein brachte. Oft wurden diese auch durch neues Überzeichnen «dynamisch deformiert» (ebda., S. 103f.).

²⁸⁶ Frank Fehrenbach: *Pathos der Funktion*, S. 108.

Man kann also nun zusammenfassend festhalten: Die Wirbel gezeichneten Lebens bilden die epistemologische und ästhetische Linie organischer und nicht organischer Körper. Figuren zeichnen und ihre Bewegung einfangen gleicht dem zeichnenden Suchen nach der Wirbelstruktur des Wassers. Das Fixieren einer Bewegung darf dabei keine Bewegung wiederholen, denn nur so kann die Mannigfaltigkeit der Person in der Bilderzählung ihren Gemütsbewegungen entsprechend dargestellt werden. Selbst das in Serien generierte anatomische Wissen gilt Leonardo zwar als notwendiges Mittel der Erkenntnis, um den menschlichen Körper zu erforschen, dennoch kann es auch störend wirken, weil es die Figuren hölzern erscheinen lässt, wenn das vollständige Innenleben der Figuren entblößt wird. Anhand der Wahl des Zeichenstifts kann man besonders gut beobachten, wie sich das Verhältnis zwischen der anatomischen Erkenntnis des menschlichen Körpers und seiner künstlerischen Darstellung konturiert. Die Verwendung der Feder überwiegt vor allem in seinen anatomischen Studien zu einzelnen Körperteilen und ihrer Motorik aus verschiedenen Perspektiven (Drehansichten eines Organs oder Körperteils, z. B. bei den Studien zu Beinknochen oder der Hand). In Bezug auf Leonardos zwiebelartige Häutung der Anatomie des menschlichen Schädels hat Georges Didi-Hubermann darauf hingewiesen, dass es sich um eine Schale oder eine Hülle handelt, die bereits den Kern darstellt, denn zwischen Zentrum und Peripherie gibt es keinen Unterschied: «Das Äußere ist hier bloß *Häutung* des Inneren»,²⁸⁷ hält er pointiert fest. Diese Art des *zeichnerischen Häutens* entblößt das Gehirn eben nicht als Objekt oder Zeichen, sondern als den «Ort des Denkens», der die Bedingung der Möglichkeit eines semiotischen Prozesses überhaupt erst gestaltet, indem er etwas in Relation zueinander stellt.²⁸⁸

Man kann also ausgehend von Didi-Hubermanns Lesart festhalten, dass Leonardo mit der Feder seziert und häutet, während er mit der Kreide einkleidet. Die Wirbel, die auf der Körperoberfläche das Muskelspiel der Mimik oder der Gestik umhüllt von gefalteten Gewändern in Licht und Schatten getaucht darstellen, verweisen indirekt auf eine Lebendigkeit im Sinne des *impeto*, der im Körper *wohnt*. Dieser jedoch ist nur medial über Zeichen les- und darstellbar, über ein Spiel der Formen.²⁸⁹ Es ist

287 Georges Didi-Huberman: *Schädel sein*. Zürich: diaphanes 2008, S. 19.

288 Georges Didi-Huberman: *Schädel sein*, S. 19.

289 Wie Domenico Laurenza festgestellt hat, ist die Pathognomik Leonardos durch einen «corpus mobile» geprägt, der altert und sich verändert. Zwischen der Statik physiognomischer Typen und dem Wachstums- und Verfallsprozess changiert der menschliche Körper in Zuständen von Gesundheit und Krankheit und Ausdruck seiner Leidenschaften. Einige von diesen theoretischen Versatzstücken verweisen auf die spätere Zeichentechniken der Emotionen bei Charles Le Brun. Laurenza verweist auch auf all jene Traktate, die nicht nur das Gesicht des Menschen betreffen, sondern auch das Gesicht der Erde und diese per Analogie-Verfahren miteinander verbunden

die strukturierende Feder, die eine geometrische-mathematische Linie erzeugt, mit der das Wissen vom Körper *skriptural* – diskursiv wie visuell – erforscht und abgebildet wird, auch wenn dieses Wissen in der anatomischen Bilddarstellung oft falsch dargestellt worden ist, was damit zusammenhängt, dass Leonardo gleich mehrere Ansichten des seziierten Körpers in nur einem Bild synthetisch integriert hat.²⁹⁰ Schwarze Kreide kommt schließlich dann zur Anwendung, wenn das Skelett der anatomischen Figur mit den Hautfalten der Muskulatur und diese wiederum mit der zweiten Haut, den Gewändern, die das Bewegungsspiel der Muskeln umhüllen, bedeckt wird.

Lebendig bleiben die Figuren nur dann, wenn wir nicht zu viel von ihnen wissen. Sie dürfen nicht zu viel von sich verraten und schon gar nicht darf sich in ihnen die Figur des Malers abzeichnen. Je weniger wir von ihr wissen, desto mehr können wir sie aus der Distanz betrachten, desto kleiner ist die Wahrscheinlichkeit, uns in das Objekt unserer Begierde zu verlieben, die schnell in eine Selbstliebe kippen kann. Die Figur darf nicht in eine bloße Kopie ihres Schöpfers pervertiert werden. Um einen Überschuss an Kraft aus ihr herauszulesen, die sich wirkungsästhetisch auf den Betrachter überträgt, müssen sich ihre genauen Konturen in Rauch auflösen und verschwimmen. Die Linie tritt als Grenze zurück. Stattdessen entstehen Begrenzungen durch Dunkelheit und Helligkeit, Licht und Schatten, die *Figuren an Figuren* grenzen lassen – *transitorisch, fließend*. Zu viel Wissen tötet die Lebendigkeit der Figuren, genauso wie ein Zuviel an Dekor sie räumlich erdrücken kann. Die pantomimische Dramatik der Gebärde muss im Einklang mit Kleidung und Ort stehen und der Angemessenheit der Stilhierarchien zwischen niedrig und hoch entsprechen. In seinem Verständnis des menschlichen Körpers kommt über die spezifische Technik des Zeichnens und Malens jene Komponente hinzu, die auf dem Rücken der Bewegung in die Figur hineingetragen wird: die *Zeit* – Wirbel gezeichneten Lebens.

werden. Vgl. Domenico Laurenza: *Corpus Mobile. Ansätze einer Pathognomik bei Leonardo*. In: Frank Fehrenbach (Hg.): *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang*. München: Fink 2002, S. 257–302.

290 Vgl. Robert Zwijnenberg: *Poren im Septum – Leonardo und die Anatomie*. In: Frank Fehrenbach (Hg.), *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang*. München: Fink 2002, S. 57–79, hier S. 65. – In Bezug auf eine Interpretation des Blattes zur inneren Darstellung des weiblichen Körpers hält Zwijnenberg fest, dass Leonardos Wissen aus angelesenen Fakten und Beobachtungen bestand, die er in nur einer Zeichnung zusammenführte und so zwar den Eindruck einer plastischen wie zugleich auch «transparenten Darstellung» schuf, aber im Detail sich die theoretische Anbindung an das Gewusste oder Wissbare verlor.

Corollarium III: Zurück in die Zukunft

Die Geometrie des Leidens im vierten Körper (Valéry)

Paul Valéry entdeckte in den Notizen Leonardos seine *figura* als Dichter. Seine *Cahiers* sind ein chiropoetisches Produkt einer künstlerischen Liaison mit dem Renaissance-Künstler. In *Note et digression* (1919), das sich mit Leonardos Skizzen beschäftigt, wird deutlich, wie sehr er sich in seiner eigenen Schreibpraxis an der Zeichenkunst geschult hat.²⁹¹ Was zunächst als biographische Hommage anhebt, entpuppt sich bald als eine inventierte Figur seines Selbst. Der Blick auf die imaginierte Prozessualität des Handgeschriebenen bei Leonardo eröffnet Valéry eine neue Perspektive auf seine eigene Poesie und auf das, was man Autorschaft nennt. Valéry entwirft eine Poetologie selbstreferentiellen Schreibens (und Dichtens), indem er stets im Schreiben das sich selbst Wiederlesen als Zeichnen und Entwerfen thematisiert: «Relire, donc, relire après l'oubli, – se relire, sans ombre de tendresse, sans paternité; avec froideur et acuité critique, et dans une attente terriblement créative de ridicule et de mépris, l'air étranger, l'œil destructeur, – c'est refaire ou pressentir que l'on referait, bien différemment, son travail» (822f.). Die historische Persönlichkeit Leonardos löst sich unter dem Stift in ein Konglomerat von Möglichkeiten auf. Der Eigenname wird zu einem ornamentalen, abschweifenden Gestus der handgeschriebenen Linie: die Figuration der Figur Leonardo. Valéry geht es um die Beschreibung eines «loi intime» (827), das mit der Chiffre Leonardo betitelt ist. Die Entzifferung dieser Chiffre aus den Zeichnungen, Handschriften und Skizzen ist die Losung der Dechiffrierung des eigenen Selbst in der Dichtung. Er will Leonardos *Person* für sich in Dienst nehmen und er kann dies deswegen tun, weil das Leben des Autors oder Künstlers eben nicht das Leben des Menschen ist («La vie de l'auteur n'est pas la vie de l'homme qu'il est», 860).

Valérys produktionsästhetischer Prozess arbeitet mit Begriffen wie Kraft, Druck, Stoß, Nachgiebigkeit, Antriebskraft, Vergeudung, Hemmung, Verzögerung, Wiederherstellung, Gleichgewicht. Es ist ein Hitzestrom, der durch seinen Körper rast. Das notierende Ich gebraucht Begriffe aus der Thermodynamik, die den Schaffensprozess als Prozess der Erschöpfung und der Verausgabung beschreiben. Der Dichter befindet sich im Inneren einer Sprachmaschine, die kurz vor der Selbstverbrennung und Erschöpfung steht. Und dennoch gibt es das Glück von Eingebungen («plus heureuses de nos intuitions») bedingt durch einen Überschuss («*par excès*») und einen

²⁹¹ Paul Valéry: Introduction à la méthode de Léonard da Vinci. In: ders., *Œuvre, Tome 1*, édition, présentation et notes de Michel Jarrety. Paris: La Pochotèque 2016. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

Mangel («*par défaut*»), durch die diese Eingebungen zwar ungenau («inexacts») dargeboten werden (832), aber sie reichen aus, um der Komplexität des Wirklichen näher zu kommen. Das Denken benötigt eine Form des *Ergriffenseins* («*saisir*») im Sinne einer einfachen Figur («*figure simple*») –, damit man überhaupt etwas begreifen kann.²⁹² Das *Begreifen* als *Ergreifen* benötigt daher etwas Taktiles. Obgleich das Denken oberflächlich verfährt, habe es ohne Figuren nicht die Möglichkeit diese Oberfläche zu erkennen. Figuren und Körper gehören zusammen, um die Bewegungen des Denkens überhaupt erst in Erscheinung treten zu lassen: «Rien n'illustre mieux la caractère superficiel de la pensée que les observations et réflexions qu'elle peut faire sur le corps. Elle lui appartient, le meut, l'ignore, s'y réfère, l'oublie, en est surprise ...» (842).

Von dem körperverhafteten Denken (*penser*) ist das Bewusstsein (*conscience*) zu unterscheiden. Vor letzterem weichen die Figuren zurück, denn seine Konsistenz ist die eines schwarzen Loches, das alles absorbiert und nichts wiedergibt (849). Man fühlt sich wie ein Zuschauer in einem dunklen Theater. Bewusstsein ist das tiefe, organische Leben («*la vie organique profonde*») geprägt von unzähligen Störungen und Zufällen (852). Es ist vollkommen *unpersönlich*. Das Gegenbild zum dunklen Bewusstsein ist das, was wir unter *Persönlichkeit* («*personnalité*») verstehen, d. h. eine aus Erinnerungen, Gewohnheiten und Neigungen konstruierte Entität: ein Eigentum, ein Spiegel, ein Ding (855). Persönlichkeiten interessieren ihn recht wenig, weil sie zu sehr am Biographischen haften. *Personen* («*personne*») hingegen sind das dunkle, schwarze Loch. Eine Person ist niemals sie selbst, sie verliert und verliebt sich in Fiktionen. Person-Sein bedeutet für Valéry, der Identität zu widerstreben, d. h. *niemand* zu sein. Die *Person* als *Niemand* verkleidet und ver-

²⁹² Zum Figuren-Begriff bei Valéry siehe die vergleichende Studie von Caroline Torra-Mattenkott: *Poetik der Figur. Zwischen Geometrie und Rhetorik: Modelle der Textkomposition von Lessing bis Valéry*. Paderborn: Fink 2016, S. 361–418, hier in Bezug zum Schreibprozess der *Cahiers*: «Mit «figure» mag hier nicht zuletzt die sichtbare Gestalt des Gedichts auf dem Papier gemeint sein, die den aktuellen Stand der Arbeit konserviert. Über den Aspekt der Fixierung und der Sichtbarkeit hinaus verweist der Figur-Begriff aber auch auf die Geste des Vollzugs, die im Schriftbild stillgestellt ist und sich in der Lektüre reaktivieren lässt» (ebda., S. 380). Dies leitet sie vor allem aus all jenen Essays ab, in denen Valéry insbesondere vom Tanzen und von der Geometrie spricht. Allerdings stimme ich in einem Punkt ihrer Interpretation in Bezug auf Valérys Lesart von Leonardo nicht überein: Es ist zwar einleuchtend, Leonardo als «figure» im Sinne eines Beispiels für den universellen Geist des Menschlichen anzunehmen, allerdings beschreibt sie dann Geist als räumliches Kontinuum, in dem diese Figuren aus einer Vielzahl von Möglichkeiten in Erscheinung treten, um ein Bild oder ein Gesicht zu sehen (ebda., S. 393). Tatsächlich konstruiert jedoch Valérys abschweifende Lektüre eine Figur nur in ihrem Umriss ohne ein Gesicht. Torra-Mattenkott übersieht hier sowohl die wichtige Differenzierung zwischen *figure* und *personne* als auch zwischen *penser* und *conscience*, der ich im Folgenden nachgehen möchte.

leugnet sich. Sobald der Held eine Person im Sinne des *Jemand* wird, entsteht die Geschichte, die um die Person herum existiert wie «le centre de masse d'une bague ou d'un système planétaire» (858). Nur das reine Bewusstsein («conscience pure») widerstrebt dieser narrativen Personen-Werdung. An ihre Stelle tritt das universelle Pronomen «moi»: «Elle est le *moi*, le pronom universel, appellation de *ceci* qui n'a pas de rapport avec une visage» (859). Die Gesichtslosigkeit, der Umriss, die schattenhafte Kontur – sie alle bilden den keimhaften Ursprung einer Genealogie der Figur ohne Eigenschaften. Weder der *Mensch* noch die *Persönlichkeit* sind hier von Interesse. Der real-biographische, historisch bezeugbare Autor oder Künstler verschwindet in der Textur und Machart seines Kunstwerks als ewig abschweifende Relektüre seines eigenen Textes. Alles, was von ihm übrigbleibt, gründet auf dem ersten Strich, der geschwungenen Linie.

Das große, aus dem Hintergrund ewig tönende *moi* erscheint als das *Dies des Gesichtslosen* und holt damit unweigerlich das ewig Göttliche – *gesichts- und bildlos* – hervor. Und doch gibt es mehr als *ein* Ich, mehr als *einen* Körper und mehr als nur die *eine* Schrift. Valéry erfindet den Körper des Dichters nicht als eine Trinität, die als theologisches Echo in der Moderne nachhallt. Er erfindet ihn auch nicht als die zwei politischen Körper des Königs.²⁹³ Als Dichter, der sich in die Arbeit der Chirurgen hineindenkt, um ihre Kunst als Künstler zu würdigen und sie über die bloße Wissenschaft der Handbücher hinauszutragen,²⁹⁴ erfindet er eine Form von sakraler *Korporalität*, die durch die Hand und das Hand-Werk des Menschen («Chirurgie, manupera, manœuvre, œuvre de main», 918) in ein Mysterium der Erhaltung des Lebens («le mystère de la conservation de la vie») verwandelt wird (915). Der Dichter als aufmerksamer Beobachter des sprachlichen Handelns sieht in den Begriffen des Denkens, die Hände bereits am Werk: «*Mettre, – prendre; – saisir; – placer; – tenir; – poser, et voilà: synthèse, thèse, hypothèse, supposition, compréhension ... Addition se rapporte à donner, comme multiplication et complexité à plier.*» (919) Ohne Hand kein Denken – das ist die dichterische Quintessenz. Die Hand ist damit zugleich Organ des Möglichen («d'organe possible») und der positiven Gewissheit («l'organe de la certitude positive»), das etwas real ist (ebda.). Anders eben als bei dem Anatom schieben sich die Hände des Chirurgen präzise und bedacht zwischen Leben und Leben («il se glisse entre la vie et la vie», 920). In sei-

293 Vgl. Ernst Kantorowicz: *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton: Princeton University Press 1957.

294 Paul Valéry: *Discours aux chirurgiens*. In: ders., *Œuvres, Tome 1*, édition établie et annotée par Jean Hytier. Paris: Gallimard 1957, S. 907–923, hier S. 918: «Toute la science du monde n'accomplit pas un chirurgien. C'est la Faire qui le consacre.» Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

nen eigenen Zeichnungen wird Valéry diese Präzision der chirurgischen Hände einstudieren und zu einer Poetik des *Informen* weiterentwickeln.²⁹⁵

Valéry bleibt auch in anderen Essays über Körperlichkeit dem Blick des Mediziners verhaftet. In seinen *Réflexions simples sur le corps* steht die Biologie des Körpers im Vordergrund: Vom Blutkreislauf bis zum Embryo beobachtet er sich selbst beim Denken, das über das Lebendige, den Organismus, nachdenkt: Der Körper denkt über den Körper nach.²⁹⁶ Diese Reflexion beginnt nicht mit der Existenz des Lebewesens, sondern mit seiner möglichen Auslöschung. Bereits in dem Vortrag über die Kunst der Chirurgen hat der Dichter die fundamentale Frage nach dem Leben nicht aus seiner bloßen und faktischen Existenz abgeleitet, sondern von seiner *Tötbarkeit* her: «Qui sait si la première notion de biologie que l'homme a pu se former n'est point celle-ci: *il est possible de donner la mort.*»²⁹⁷ Valéry denkt vitalistisch-kreatürlich den Anfang des organischen Lebens von seinem Tode her, dem Ende, und dieses Ende ist das, womit Dichtung und Wissenschaft operieren.

Das denkende Ich geht also der Frage nach, wie der Organismus sich das Notwendige verschafft, das er zum Leben benötigt. Leben konsumiert, verbraucht Ressourcen und wird ausgelöscht. Das Blut dient als Transportmittel, um den Organismus zu erhalten. Zugleich ist es der Organismus, der das Blut produziert. Das Dichter-Ich versucht, sich in einen nicht-denkenden Organismus hineinzusetzen, einen Organismus, der ist, aber nicht denkt, um die basalen, körperlichen Strukturen zu verstehen. Zyklisch ist der Körper nur in Bezug auf sich selbst. Das Blut jedoch ist zyklisch in Bezug auf den Körper, indem es durch die fleischliche Welt reist («continuellement le tour de son monde de chair, en quoi consiste la vie», 924). Zwischen Verbrauch und Reproduktion innerhalb des vitalistischen Kreislaufs wirkt der Geist («l'esprit») als Störenfried, denn ihm ist alles Wiederkehrende und Gleichförmige zuwider. Der Geist antwortet nur auf das Informe

295 Vgl. hierzu der Beitrag von Regina Karl: Das Informe. Poetiken der Hand bei Paul Valéry. In: z. B. *Zeitschrift zum Beispiel, Themenheft Handgreifliche Beispiele*, Zweite Lieferung Nummer 3, hg. von Jessica Güsken und Peter Risthaus. Münster: MV Wissenschaft 2019, 97–126. – Wie Karl hervorhebt bezieht sich der Begriff des Informen nicht auf etwas Formloses oder Gestaltloses, wie es des öfteren in deutschen Übersetzungen zu finden ist. Das Informe informiert gerade dadurch, weil es formlos ist (ebda., S. 101). Anhand seines Essays *Degas Danse Dessin*, in dem Valéry eine Definition des Begriffs vornimmt, zeigt die Autorin auf, dass es sich bei dem Informen um eine unwiederholbare Erfahrung der Herstellung oder des Erscheinens von Formen handelt, das nur als «Erinnerung einer Möglichkeit» eine wiederholte Bearbeitung zulässt (ebda., S. 111).

296 Paul Valéry: *Réflexions simples sur le corps*. In: ders., *Œuvres, Tome 1*, édition établie et annotée par Jean Hytier. Paris: Gallimard 1957, S. 923–931. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

297 Paul Valéry: *Discours aux chirurgiens*, S. 910.

(«à l'informe») und das Vielfältige («et au multiforme», 925). Auf das Uniforme reagiert er nicht. Seine Interventionen stören den Organismus nicht nur, sie gefährden ihn. Alles Geistige und von ihm abgeleitet (Gedächtnis, Erinnerung, Sinneswahrnehmung, denkendes Bewusstsein) ist entbehrlich für das Leben. Was also ist das Minimum alles Lebendigen? Es ist der Embryo – alle weiteren Eigenschaften sind zufällige Akzidentien, bloß Hinzugefügtes («*per accidens*», 926).

Zugleich erweitert der Dichter seinen Fragenkatalog und überlegt, was die absolut unentbehrlichste Tätigkeit des Geistes ist, um das Leben zu erhalten: «en quoi l'activité propre de l'esprit est-elle absolument indispensable à la conservation de la vie, dans le circonstances qui laissent à l'être la possibilité d'agir?» (926). Unter den Bedingungen, dass das Lebewesen ungehindert seinen Automatismen und Reflexen nachgehen kann, ohne dass es vom Geist gestört wird, kann der Geist bestehen und nur dann ließe sich diese vitalistische, weil lebenserhaltende Definition des Geistes benennen, nämlich als «*pouvoir de transformation*» (926). Geist und Lebewesen oder das Lebendige stehen nur dann in einem Gleichgewicht zueinander, wenn das Vermögen der Transformation auf Situationen reagiert, auf die die einfachen Reflexe nicht einwirken können und daher das Vermögen des Geistes eingreift, um Idee und Handlungsimpuls («*correspondre l'idée et les impulsions d'action*») in ein Gleichgewicht zueinander zu bringen, damit das lebendige System («*système vivant*») in die Lage versetzt wird, von sich selbst aus wieder wirken zu können. Voilà, am Horizont des Dichters Frage erscheint schon fast ganz nebenbei das Wörtchen «*liberté*» – Freiheit als Zustand gleicher Möglichkeiten («*dans un état d'égalité de possibilité*», ebda.).

Des Dichters Denken konstruiert auf dieser Basis eine einfache Figur des Denkens in Form von drei Körpern: Der *erste Körper* ist nicht das Objekt, das wir besitzen, der Körper besitzt vielmehr uns. Er ist an das Hier und Jetzt gebunden, kennt keine Vergangenheit und keine räumlichen Verhältnisse zum Ich, das versucht, sich einzubilden, es wüsste aus der Perspektive der rechten Hand, was die linke tut und vice versa (927). Dieser erste Körper ist pure Existenz ohne das Zutun eines Subjekts, an dem es in irgendeiner Form hängen würde. Beständig («*plus constante*») und veränderlich («*et la plus variable*») ist er zugleich Widersacher («*notre plus redoutable antagoniste*», 927f.) und doch derjenige Akteur, an dem wir hängen, weil wir ohne ihn nicht wären (928). Der *zweite Körper* verhandelt mit dem Ich auf einer anderen Stufe: Hier greift bereits das denkende Subjekt ein und macht sich ein Bild vom Körper mittels verschiedener Medien, z. B. dem Spiegel oder dem Porträt («*offert par le miroir et les portraits*», 928). Dieser Körper ist Ausdruck, Form und Kunst. Er stellt Schmerz dar, weiß aber nicht, was er ist. Dieser Spiegel- und Bildkörper ist sichtbar und fühlbar, er bildet ein Außen durch Bewegungen, er ist also außen und innen zugleich. Ihm gesellt sich ein dritter Körper hinzu: Dieser ist reines Produkt unseres Denkens, das ihn als Objekt der biologis-

chen Erkenntnis seziert. Was von ihm übrig bleibt, ist das, was das Denken nach der anatomischen Lehrstunde zum Entziffern übriglässt: ein histologisches Kryptogramm («ces cryptogrammes histologiques», 929). Alle drei sind relational aufeinander bezogen und sie gleichen in ihrer Spezifizierung in einigen Aspekten den begrifflichen Differenzen der französischen Phänomenologie und Philosophischen Anthropologie.²⁹⁸

Die erste Form der Körperlichkeit, die Valéry anspricht, könnte am ehesten mit der Definition von Merleau-Ponty zur «corporéité» übereinstimmen, die – so Thomas Fuchs – eine «Leiblichkeit» im Sinne einer basalen Verankerung in der Welt meint, die Wahrnehmung und Existenz konstituiert.²⁹⁹ Diese Form der Körperlichkeit bezeichnet den Leib als Subjekt der Wahrnehmung. Wie Merleau-Ponty in *Phénoménologie et la perception* ausführt bildet sich ein Gefühl für das Räumliche oder den Raum nur über die «corporéité» aus, durch die sich Hintergrund («fond») und Figur («figure») nicht mehr voneinander unterscheiden lassen, sondern von gleicher Art sind («même genre d'être»), weil sie stets über die Zone der Körperlichkeit («zone de corporéité») miteinander verbunden bleiben: «Et, finalement, loin que mon corps ne soit pour moi qu'un fragment de l'espace, il n'y aurait pas pour moi d'espace si je n'avais pas de corps.»³⁰⁰ In der Konjunktion von Raum und Wahrnehmung wird ein Ort markiert, den der Philosoph als Herz des Subjekts («au cœur du sujet») bezeichnet, da es den Ort seiner Geburt bezeichnet («de sa naissance») und zwar verstanden als einen immerwährende Fluss seiner Körperlichkeit («l'apport perpétuel de sa corporéité»), der die Kommunikation mit der Welt («une communication avec le monde») ermöglicht und aufrecht erhält und zugleich älter als das Denken ist («plus vieille que la pensée»)³⁰¹

Interessante Vergleiche zwischen Dichtung und Philosophie in Bezug auf Körperlichkeit und Leiblichkeit lassen sich auch zu Helmuth Plessners Körper-Leib-Differenz ziehen, zumal Plessner wie kein anderer Philosoph seiner Zeit das künstlerische Ausdrucksvermögen des Menschen in seine Überlegungen miteinbezieht.³⁰² An einer prägnanten Stelle seiner Schrift *Anthropologie der Sinne* heißt es: «Leibhaftigkeit ist nicht einfach Körper-Sein, sondern immer auch Körper-Haben,

298 Ein Überblick hierzu bietet vor allem Thomas Fuchs: *Leib – Raum – Person. Entwurf einer phänomenologischen Anthropologie*. Stuttgart: Klett-Cotta Verlag 2000.

299 Thomas Fuchs: *Leib – Raum – Person*, S. 64.

300 Vgl. Maurice Merleau-Ponty: *Phénoménologie et la Perception*. Paris: Gallimard 1945, S. 119.

301 Merleau-Ponty: *Phénoménologie et la Perception*, S. 294.

302 Vgl. Hans-Peter Krüger: *Zwischen Lachen und Weinen. Bd. 1. Das Spektrum menschlicher Phänomene*. Berlin: Walter de Gruyter 1999, hier insbesondere S. 53–82.

d. h. ein Verhalten der Verkörperung und zur Verkörperung, ein in Handlung, Sprache und Gestaltung Körper gewinnendes Verhalten zu ihm und seinen Gegenständen.»³⁰³ Folglich ist Leibhaftigkeit – auch im Sinne Valéry's – im Grunde nur dann gegeben, wenn das bloße Körper-Sein mittels des gestalterischen Vermögens in ein Körper-Haben umfunktioniert wird. In diesem Fall müssten alle drei Körperarten Valéry's in ein produktives Verhältnis zueinander treten, denn der erste Körper kennt kein Körper-Haben, er kennt nur Körper-Sein, ein Sein, das das Ich absolut in Besitz nimmt.³⁰⁴

Dieses höchst komplexe Verhältnis von Körper und Leib liegt auch Valéry's Körperdenken zugrunde. Allerdings ist das Verhältnis hier etwas anders bestimmt, denn wir besitzen nicht unseren Körper, vielmehr besitzt der Körper uns und es ist gleichsam diese Rückbezüglichkeit der absoluten Inbesitznahme durch den Körper, die das Ich als Leib konstituiert. Leibhaftigkeit – wenn man denn diesen Begriff in Bezug auf Valéry's Verständnis von Körperlichkeit beziehen möchte – bedeutet den Widerstand zu spüren, der sich bemerkbar macht, sobald wir auf die Grenzen des Durch-den-Körper-Sein treffen. Oder anders formuliert: Sobald das Körper-Sein mit dem Körper-Haben kollidiert, entsteht das Gefühl des Leiblichen oder der Leibhaftigkeit, die Valéry als einen vierten Körper kennzeichnet. Leitend für den Dichter ist die Frage, wie dieses Ich, das denkt und schreibt, Zugang zu einer Differenz bekommt, die er nicht mehr hat, sobald er über sie nachdenkt.

Der philosophierende Dichter erfindet also noch einen weiteren Körper, den er sowohl als den realen («*Corps Réel*») als auch imaginären Körper («*Corps Imaginaire*») bezeichnet (930). Warum also noch ein vierter Körper? Was kann er und was will er? Der vierte Körper ist vom physischen Milieu nicht mehr unterscheidbar, wie der Wirbel in einer Flüssigkeit («qu'un tourbillon que ne se distingue de liquide en quoi il se forme», ebda.). Und dennoch ist die Idee eines vierten Körpers absurd und wertlos («c'est qu'une idée, même tout absurde, n'est jamais sans quelque valeur», ebda.). Das weiß das denkende Dichter-Ich und dennoch will es diese unnötige Schleife denken, denn im Denken gibt es nichts, was unbe-

303 Helmuth Plessner: *Gesammelte Schriften III, Anthropologie der Sinne*, hrsg. Von Günter Dux, Udo Marquard und Elisabeth Ströker. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 382f.

304 Hans-Peter Krüger hat sehr anschaulich an Beispielen der Arzt-Patienten Kommunikation dargelegt wie willkürliche oder unwillkürliche Kommunikationsformen zwischen Leib und Körper in Erscheinung treten können. Reicht die unmittelbare Form der Kommunikation nicht mehr aus (rein vegetativ, sensorisch, motorisch) greift man auf mittelbare Formen der Kontrolle zurück, die das «Leib-sein» zum «Körper-haben» machen, d. h. der Körper wird dann als Gegenstand unter Gegenständen fassbar und manipulierbar. Krüger kommentiert diese Beziehung daher pointiert als lebenslange Symbiose: «Solange wir leben, haben wir nicht die Option, entweder diesen Körper von seinem Leib oder diesen Leib von seinem Körper zu trennen.» Vgl. Hans-Peter Krüger: *Zwischen Lachen und Weinen*, S. 38.

deutend ist. Der Geist nimmt jede noch so wertlos anmutende Idee als Ansporn («aiguillon») weiterzudenken und dieses Weiterdenken in überflüssigen Schleifen produziert die Voraussetzung, das absolute *a priori* dieser drei Körper.

Das Dichter-Ich spaltet sich in zwei Stimmen auf: Während die erste Stimme durch Vernunft regiert und differenzieren kann, spricht die Stimme des Absurden («la Voix de l'Absurde», 931) von ihrem vierten Körper, dem Körper des Real-Imaginären, der der Ursprung des Fragenkatalogs nach den drei Körpern ist. Wer oder was ist der vierte Körper? Er ist die Inkarnation des transzendentalen Körpers, der nicht existiert. Er ist der eine Körper, der alle anderen voraussetzt, weil er ihnen *vorausgeht*. Der vierte Körper markiert die Existenz dessen, der nicht existiert («quelque Inexistence, dont mon *Quatrième Corps* est une manière d'incarnation», ebda.): das große gesichtslose und unsichtbare *moi*. Der Körper der Wissenschaft fällt zusammen mit dem Körper der Kunst- und Bildwissenschaften. Beide unterscheiden sich vom Körper als Ereignis und pure Existenz aus der bloßen Bewegung des Lebens. Doch nur alle drei vereinigen sich in der Fleischwerdung dessen, der weder ist, noch seziiert, noch abgebildet werden kann: Der vierte Körper als die Inkarnation des Nicht-Existenten kann daher nichts anderes sein als die Inkarnation des Göttlichen im Subjekt, doch spricht dieses Subjekt nur in der Sprache des Absurden und Sinnlosen, des Nichtigen und der abschweifenden, formlosen Substanz, die man Denken nennt. *Monsieur Teste* wird ihr Name sein.

Der Dichter zeugt und gebiert ein Geschöpf, eine Kreatur («la créature exceptionnelle d'un moment exceptionnel»),³⁰⁵ die im Grunde nicht lebensfähig ist, obwohl sie für einen kurzen Moment zwischen dem Möglichen und Unmöglichen («le possible et l'impossible») existiert (16).³⁰⁶ Etwas deformiert, monströs ist sie, weil sie nicht richtig wachsen kann («ne sauraient se développer», 15). Gezeugt und geboren fristet sie ihr Dasein ohne zu dauern («de ne pouvoir durrer», ebda.). Weil

305 Paul Valéry: Préface. In: ders., *Album de Monsieur Teste avec des Gravures de l'Auteur*. Paris: Éditions de Galerie Charpentier 1945, S. 15. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

306 Zu dem theoretischen Komplex des Möglichen/Unmöglichen bei Paul Valéry vgl. Pablo Valdivia Orozco/Andrea Allerkamp (Hg.): *Paul Valéry: Für eine Epistemologie der Potentialität*. Heidelberg: Winter 2017. Ich verweise hier vor allem auf den Aufsatz von Karin Krauthausen, die die Aufzeichnungen zu Leonardo da Vinci, einem formal sichtbaren und daher möglichen Modell von und für etwas, mit Monsieur Teste, dem unmöglichen Protagonisten, verbindet. Allerdings fokussiert Krauthausen auch hier ausschließlich auf eine naturwissenschaftlich-künstlerische Möglichkeit/Unmöglichkeit der Modellbildung. Der Hinweis im Vorwort auf die Theologie wird auch hier überlesen. Vgl. Karin Krauthausen: *Modélisation épistémique en littérature: l'impossible Monsieur Teste et le possible Léonard chez Paul Valéry*. In: Pablo Valdivia Orozco/Andrea Allerkamp (Hg.): *Paul Valéry: Für eine Epistemologie der Potentialität*. Heidelberg: Winter 2017, S. 131–151.

sie anormal ist und nur normale Dinge eine Zukunft haben bzw. nur das, was eine Zukunft hat, man als normal bezeichnen kann, ist sie eine Kreatur ohne Zukunft («moin d'avenir que les normaux», ebda.). Wenn der Dichter philosophiert, gebiert er Ungeheuer. Monsieur Teste, der Dämon des Möglichen («le démon même de la possibilité», 16) ist auch das isolierte System («d'un système isolé»), wo die Unendlichkeit nicht in Erscheinung treten kann («où l'infini ne figure point») oder anders formuliert: nicht *figuriert* werden kann (17).

Doch man urteilt zu schnell, wenn man denkt, es handle sich hierbei um eine Figur ohne Eigenschaften, einen Gesichts- oder Körperlosen. Sein freundlicher, emphatischer Freund und Erzähler beschreibt ihn als eine Gestalt mit militärisch anmutenden Schultern («les épaules militaires»), einer leisen Stimme («voix sourde») mit einem beschleunigenden Tonfall («extraordinairement rapide»), sein Schritt ist von unglaublicher Regelmäßigkeit. Er wird auf vierzig geschätzt (25). Er geht Essen, ins Theater und in die Börse. Soziale Gepflogenheiten der Begrüßung kennt er nicht. Sein Gedächtnis kennt keine Bücher und brauchte keine Papiere oder Dokumente mehr. Stattdessen wird das Lebendige selbst verbessert, korrigiert, durchgeschrieben und neu beschrieben: «Je rature le vif ...» (ebda.). Seine geistige Übung besteht stets darin, das kommende Begehren und Wollen zurückzuhalten. Sein meist verwendetes Wort ist «maturare» (26), das Reif-Werden, das Sich-Beeilen, aber auch das Zu-Früh-Kommen, ein Problem der Zeit also, das diese Kreatur beschäftigt. Erforschen will er die menschliche *Plastizität* (27). Eigenschaften hat diese *personne* genug. Was sie nicht hat, sind Emotionen, zumindest drückt Monsieur Teste sie nicht aus. Kein Wunder also, dass seine Sprache relativ karg und arm klingt, mit unbekanntem Wendungen oder Wörtern, die den Dingen keine eindeutige Bedeutung zuweisen können (28). Die Dinge kommen zurück zu Monsieur Teste in Schleifen, was ihn kaum verwundert.

Der Erzähler als enthusiastischer Beobachter und Protokollant dieser einsamen Gestalt weiß, dass er im Grunde aus dieser Stimme, die spricht, eine Statue formt («on fait les statues», 29). Wenn sich ihm Monsieur Teste als Problem darbietet, erscheinen ihm – dem Erzähler – merkwürdige Formationen («apparaissent de curieuses formations», 30). Das Denken denkt sich. Der vierte Körper erscheint als Dämon des Möglichen. Macht es dann noch Sinn danach zu fragen, was Teste fühlt oder ob er leidet, wenn sich die ganze Welt imitiert («Tout le monde s'imité.»)? Was bleibt von diesen Imitationen zurück? Regeln und Figuren des Geistes, die sich mit den Seufzern und dem Gemurmel des Leidenden und Langweilenden mischen: «Mais, au soupir, au gémissement élémentaire, je veux qu'il mêle les règles et les figures de tous son esprit» (ebda.). Warum ertönen diese Laute aus dem Munde dieser Kreatur? Die Kreatur leidet, deshalb stöhnt sie. Das Seufzen ist Ausdruck eines Schmerzes: «Tout à coup, il se tut. Il souffrit» (39). Ein ständiger Husten beginnt den vertrockneten Körper («corps sec») zu

schütteln, während er sich in das weiße Leinen einwickelt, wo Schlafen und Wachen eins werden. Hier ist die Gestalt zu Hause. Das Bett ist sein Haus, das bleibt: «Reste mon lit!» (40). Das Denken kehrt in sein eigentliches Milieu zurück: Schlaf und Traum. Es navigiert auf weißem Leinen. Es ist nah am Herzen: «je me sais par cœur» (ebda.). Es wird zur Falte unter Falten («ce linge que ce tend et se plisse»). Eine komplexe Mechanik von Ein- und Entfaltungen, in der der vertrocknete Körper mehr sterbend als lebend Teil des Mechanismus wird.

Woher kommt der Schmerz? Was ist seine Ursache? Kann man ihn heilen? Meldet sich hier vielleicht der *erste* Körper zu Wort? Eingewickelt in die Falten erzählt Teste von einigen Illuminationen seines Körpers («mon corps s'illumine»), sobald sich der eigene Blick nach innen tief ins Fleisch wendet. Die Schichten des Fleisches werden seziert. Entdeckt wird die Geometrie des Leidens:

je distinguer les profondeurs des couches de ma chair; et je sens des zones de douleur, des anneaux, des pôles, des aigrettes de douleur. Voyez-vous ce figures vives? cette géométrie de ma souffrance? Il y a des ces éclaircissements qui ressemblent tous à fait à des idées. Ils fond comprendre, – d'ici, jusque-là ... Et pourtant ils me laissent *incertain*. Incertain n'est pas le mot ... Quand *cela* va venir, je trouve en moi quelque chose de confus et diffus. Il se fait dans mon être des endroits ... brumeux il y a des étendues qui font le apparition. Alors, je prends dans ma mémoire une question, un problème quelconque. Je m'y enfonce. Je compte des grains de sable ... et, tant que je le vois ... – Ma douleur grossissante me force à l'observer. J'y pense! – Je n'attends que mon cri ..., et dès que je l'ai entendu, – *l'objet*, le terrible *objet*, devenant plus petit, et encore plus petit se dérobe à ma vue intérieur ... (41)

Wer denkt, der leidet, weil er denkt. Der *erste* Körper, der biologisch-organische, der schreit, wenn ihn Ideen stechen, wird vom *dritten* Körper beherrscht, dem Körper-Denken, das analytisch sich selbst seziert, während es sich beim Denken beobachtet. Aus den Illuminationen dieses Zusammentreffens entsteht eine *Geometrie des Leidens in Form von lebendigen Figuren*: Es erscheint der *zweite* Körper als ästhetisches Körper-Bild. Das ist der Text selbst, der den Schmerz interpretiert, auch wenn er ihn physisch nicht kennt. Diese Relation aus drei Körpern ergibt den *vierten* Körper, dessen Intensität nur bis zu einem gewissen Grad ertragen werden kann («d'une certaine grandeur», ebda.). Denn Leiden bedeutet für den Körper, einer Sache höchste Aufmerksamkeit zu widmen: «Car, souffrir, c'est donner à quelque chose une attention suprême, et je suis un peu l'homme de l'attention ...» (ebda.). Diese Aufmerksamkeit macht auf Dauer krank. Der *Mensch der Aufmerksamkeit* kennt die Zukunft seiner Krankheit («la maladie future»). Er eilt ihr voraus. Es gehört zur Bewegung des vierten Körpers als Unterweisung («l'éducation») einen Teil der Zukunft vorwegzunehmen («j'avais prévu ce qui commence maintenant», 42).

Man mag diesen real-imaginären Körper als ein metaphysisches Überbleibsel des Denkens interpretieren, das nur dazu da ist, das Denken selbst in Gang zu halten. Aus diesem Grund ist er zugleich real und imaginär, denn er begründet

die Bewegung des Denkens als einen realen Vorgang im Rahmen einer imaginären Relation von drei aufeinander bezogenen Körpern. Um es im Vergleich mit der theologischen Trinitätslehre zu sagen: Der vierte Körper ist nicht ein zusätzlicher Körper, der per Additionsverfahren den drei anderen hinzugefügt wird, sondern durch den überhaupt erst eine Verbindung zwischen den anderen entsteht. Wir erinnern uns: Bei Augustinus bezeichnet der Begriff *persona* im Sinne von *in trinitatem personam* eine relationale Verbindung zwischen drei Entitäten, die getrennt voneinander, aber vereint durch den Geist koexistieren. Bei Valéry ist *persona* übergegangen auf das doppeldeutige Wort *personne*, das zugleich *jemand* und *niemand* bedeuten kann: ein real-imaginäre Inkarnation einer stimmlichen, gesichtslosen Präsenz. Das ist die Funktion des vierten Körpers als real-imaginäre *personne*, die die Koexistenz der drei anderen Entitäten verbürgt.

Valéry mag ein chiropoetischer Dichter mit der Hand und durch die Hand sein, die das Schreiben formt und vom Schreiben wiederum auf das Denken übergeht. Dennoch kündigt sich dort, wo die Mathematik und die Geometrie nicht fern sind,³⁰⁷ das theologische Moment an.³⁰⁸ Dass er sich Leonardo da Vinci wählte, oder besser gesagt, auserwählt hat, mag kaum verwundern, denn in ihm vereinigt sich der Ingenieur mit dem Wissenschaftler und der Wissenschaftler mit dem Künstler. Das Zugrundeliegende ist dasjenige, das alle Positionen und Perspektiven miteinander vereint, und doch von ganz eigener Dignität ist: Es ist die weiße Leinwand – materiell als Grund von Stift, Pinsel und Farbe und immateriell als Gedächtnis, das durch Techniken und Materialien geschult wird und sich spezialisiert. Der Dichter

307 Vgl. Karin Krauthausen: Geometrie als Schreibmedium bei Paul Valéry. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*. Heft 2: Materialität/Immaterialität, Jg. 2 (2010), Nr. 1, S. 15–23. – Die Autorin weist die wissenshistorische und poetologische Bedeutung der mathematischen Formalisierung der Schrift und des Schreibens bei Valéry nach, wobei sie hervorhebt, dass es ihm vor allem um die Techniken und Praktiken dieser Formalisierbarkeit geht und nicht um die getreue Abbildung des Verhältnisses zur Wirklichkeit. Insbesondere geometrische Formen, die über ihre technische Darstellbarkeit hinausgingen und damit auch das Denken des Menschen sprengen, sind von besonderem Interesse für den Dichter, weil sie die Künstlichkeit dieser Wissenschaft als Kunst vor Augen führen und ungeahnte Potentialitäten des Denkens freisetzen (ebda., S. 19). Die Autorin fasst zusammen: «Die Mathematik kann die Imagination aus ihrem alltäglichen und limitierten Gebrauch reißen und über ihre Grenzen hinaus entwickeln, sie wird als Schreib- und Zeichentechnik zu einer bewusstseinsweiternden Imaginationstechnik» (ebda., S. 20).

308 Man erinnere sich hier an Valérys poetologische Anmerkung in seinem Vorwort zur erweiterten Ausgabe von *La soirée avec M. Teste*, 1925 erschienen, dass sein eigentliches Interesse nicht dem Werk an sich gilt, sondern dem, was der Künstler an Energie in sein Kunstwerk steckt, um es zu erschaffen. Daher findet man die Theologie überall: «C'est dire que les résultats en général, – et par conséquence les œuvres, – m'importaient beaucoup moins que l'énergie de l'ouvrier, – substance des choses qu'il espère. Ceci prouve que la théologie se retrouve en peu partout.» Paul Valéry: *Préface*, S. 12.

überträgt das Atelier des Malers auf die Schreibszenen des Dichters. Anstatt auf einer Leinwand im Atelier wird die Selbstreflexion des produktionsästhetischen Prozesses auf das weiße Blatt übertragen. Das Disegno kehrt in der modernen Literatur wieder – zwischen Linie und Buchstabe.³⁰⁹ Das Denken des Dichters wird in der Schreibszenen durch das Schreiben mit dem Stift in der Hand diszipliniert. Das Endresultat und Produkt der Dichtung ist der Prozess selbst – ein mystischer Moment.

Die Differenz zwischen Mathematik und Theologie liegt in dem Abstand zwischen dem, was Valéry den Geist (*l'esprit*) und dem, was er das Denken (*penser*) nennt. Letzteres operiert mit Figuren, weil es sie braucht, um als Denken in Erscheinung treten zu können. Der Geist ist selbst keine mathematisch oder geometrische Operation – wie in seinen biologischen Ausführungen über das Lebendige und den Organismus deutlich wird. Der Geist ist *Vermögen* (*pouvoir*) der Transformation oder zur Transformation. Nur als ein solches ist er dem Organismus dienlich, weil er ein Gleichgewicht zwischen ihm und seiner Umwelt herstellt. Innerhalb des produktionsästhetischen Prozesses greifen demnach nicht nur geometrische und mathematische Verfahrensweisen als Schreibübungen, sondern auch religiöse und biologische Aspekte, die die Korporalität des Schreibvorgangs beeinflussen. Die Frage ist also: Welcher Körper schreibt in der Schreib-Szene?

Eine Interpretationslinie geht davon aus, dass der Schreibende erst im Vorgang des Schreibens entsteht.³¹⁰ Das bedeutet jedoch noch nicht, dass auch der Körper des Schreibenden ein Produkt des Schreibens ist. Die Existenz der Hand geht dem Schreiben voraus. Dennoch ist sie erst dann als Hand zu spüren, wenn sie ihr Vermögen zu schreiben aktualisiert. Man könnte die Frage also dahingehend präzisieren, ob nicht die vier unterschiedlichen Körper zusammen eine Art von Korporalität herstellen, die dem Menschen empfinden lässt, was es bedeutet einen Körper als Vermögen von bestimmten Tätigkeiten zu haben und ob nicht die Schreibszenen genau jener Ort ist, an dem sie in Erscheinung tritt. Der tanzende Zeichenstift Valérys, in dem Musik, Tanz und Dichtung in der Hand des Dichters zusammentreffen, eröffnet ein bewegtes und bewegendes Formenspiel der Sinne und der Sinnlichkeit, wie sie gerade in der Ästhesiologie Helmuth Plessners entworfen wird. Am Beispiel der Musik und der Dichtung schildert der Philosoph folgende Szenerie der Gestalt- und Figurenbildung dichterischer Sprache:

309 Vgl. Patricia A. Gwozdz: Fixiertes Bild – Fixierendes Zeichen. Das disegno-Konzept zwischen Buchstabe, Linie und Figur bei Leonardo da Vinci und Walter Benjamin. In: Joanna Godlewicz-Adamiec/Pawel Piszczatowski/Tomasz Szybisty/Bruno Arich-Gerz (Hg.): *Literatur und Malerei*. Warschau, Krakau: iMedius 2018, S. 309–326.

310 Vgl. hierzu erneut Krauthausen: *Geometrie als Schreibmethode bei Paul Valéry*, S. 21.

Daß Musik nicht als einzige der Künste Bewegung formt, wird noch klarer durch die Dichtung bewiesen. Verse und Prosa geben den Zug der Rede zugleich im Ablauf von Rhythmen, der bildhaft und klanglich als Nacheinander der Bewegung sich entrollt. Der Sinn des Werkes liegt zwar nicht in einer simultan begrenzten und mit einem Male gegenwärtigen Gestalt, aber ebensowenig allein in der Aufeinanderfolge unserer Wahrnehmungen von seinen Teilen. Sondern er erfüllt sich als werdendes Ganzes, dessen Stadien eine innere Bedeutung auch für die Erfassung des Ganzen haben. Hierher gehört beispielsweise die Spannung, die zum Wesen der dramatischen Sinnggebung verlangt wird, das Hindrängen, die Stauung an Höhepunkten, die Ungeduld weckende Leere und Stille mancher Zwischenpartien, welche doch nötig sind, um das fortstürmende Geschehen der Entwicklung doppelt fühlbar zu machen und uns für den Rhythmus der Handlung frisch zu halten. Hierher gehört die (in einer Handlung nicht notwendig sich spiegelnde) Entfaltung eines Gedichts, die Ballung und Glättung der Satzgefüge und ihrer Träger, das sinngemäße Wechseln des Versmaßes zur Verdeutlichung einer Veränderung in der Betonung und Gewichtigkeit des sachlich gleichbleibenden Gedankengangs. Entwicklung durch Entfaltung in der Linie des Sinnes und der Redeteile, mithin auch im Nacheinander der Worte und Bilder, doch nicht restlos auf diese Sukzessionsordnung in der Zeit abbildbar, formt der Dichter sein Werk stets in solch doppelter Rücksicht auf die Ordnung, welche rein musikalisch bzw. rein optisch (auf der Bühne), und auf die, welche grammatisch-logisch, das heißt syntagmatisch geregelt werden muß. Drei Schichten von Bewegung gilt es zu beachten: den dargestellten Vorgang selbst, die Entfaltung, in der er dargestellt, entwickelt wird (syntagmatisch) und der Ablauf in der Reihenfolge unseres Lesens, Hörens, Sehens, auf den die thematische Sinnggebung durch Versmaß, Reim, Akzentuierung im Klang, Tempo der Regie abgestellt ist. Nur die letzte Schicht ist Musik und nur um ihrer Form willen ist das Taktieren und jede sinnadäquat ausdrückende Geste möglich.³¹¹

Wenn der Stift auf das Papier trifft, ereignet sich gemäß der drei unterschiedlichen Bewegungen folgende Konstellation zwischen den Körpern: Der erste Körper ist einfach da wie das Blatt Papier, ein physisch-biologisches Etwas, auf das wir referieren, wenn wir mit einem Dritten über ihn sprechen; wir setzen ihn voraus, ohne seine Existenz zu hinterfragen; der zweite Körper ist das dargestellte Bild von ihm in der Schrift, das Endprodukt der künstlerischen Zeichnung bedingt durch den gelenkten Zufall der zeichnenden Hand; der dritte Körper ist die kognitive Bezugnahme auf das Verhältnis zwischen der zeichnenden Hand als Teil des operierenden Körpers und dem Papier, das eine Einheit zwischen Zeichner und Zeichnung, Schreibendem

311 Helmuth Plessner: *Gesammelte Schriften III, Anthropologie der Sinne*, S. 223 f. Zur Musikalisierung der Sinne bei Plessner siehe auch Krüger: *Lachen und Weinen*, Bd. 1, S. 71: «Wenn Plessner die Gegenthese von der Musikalisierung der Sinne vertritt, dann in dieser Bedeutung der rhythmisch kreisförmigen oder rückläufigen (rekursiven) Sensomotorik zum eigenen Körper. Im Unterschied zum Zugang zu entweder nur anderen Körpern oder zum nur eigenen Leib ist für diesen sensomotorischen Rücklauf auf den eigenen Körper, für die Entdeckung seiner Ambivalenz, die Stimmung der Stimme exemplarisch. Die Stimmung der Stimme ist gleichsam die paradigmatische Antwort auf die Unstimmigkeit, in dem fraglichen Gegensinn der Körper-oder-Leibbewegungen zu stehen können zu können» (ebda., S. 71).

und Schreiben erschafft; und schließlich gibt es dann noch die Inkarnation eines vierten Körpers. In den essayistischen Ausführungen ist dieser Körper nur als Stimme präsent, die zu sich selbst spricht, um das Denken nicht abbrechen zu lassen. Zugleich ist das geistige Vermögen der Transformation auch ein organisches Vermögen der Erhaltung der reinen Potentialität als Ankündigung des Nicht-Wiederholbaren. Wenn die Figuren dem Denken angehören, dann gehört das Informe zum Geistigen, das nicht im Gegensatz zum Organischen steht, sondern seine Vermögen auf einer anderen Ebene zur Geltung bringt. Das *Informe informe* über die Unzulänglichkeit des Ursprünglichen, doch zugleich eröffnet es einen Raum der Variationen zwischen Ab- und Ansetzen, in dem Formen *nicht figuriert*, sondern *angekündigt werden*, wie ein Versprechen: *L'esquisse promet-toit*. In der Zeichnung/Dichtung kann diese Stimme nur etwas sein, das das Zeichnen transzendiert und dies kann nur der Abbruch selbst sein. Das Absetzen des Stiftes oder der Linie, die über das Papier hinausgeht, fordert zum neuen Ansetzen auf. Nur in diesem Moment – zwischen Abbruch und Neubeginn – ereignet sich die Inkarnation des vierten Körpers als Vermögen der Transformation: *L'esprit, c'est moi!*

3.6 Welten weben aus Figuren (Bruno)

Am Anfang war der Punkt. Dann kam die Linie. Ihr folgte die Figur – und diese Figur wurde in die Tiefe des Raums gestellt, umringt von anderen Figuren neben und hinter ihr. Sie wurden aus der eindimensionalen Fläche in die Dimension eines begehbaren Raumes hineingezeichnet ausgehend von einem einzigen Punkt, einem Loch in einem Papier.³¹² Der zentralisierte Fluchtpunkt bündelt die Sehstrahlen, lenkt den Blick des Betrachters von einem unbewegten Punkt in die Tiefenstruktur einer räumlichen Konstellation von Dingen, sodass eine «optische Konsistenz» hergestellt wird, wie Latour in seinem theorieleitenden Aufsatz *Drawing things together* anhand verschiedener Praktiken der Papierarbeit festgehalten hat.³¹³ Trotz ihrer veränderten Position blieben Objekte und Figuren sich selbst gleich. Neben der Produktion realistischer Bilder ist die Möglichkeit geschaffen worden, auch hybride visuelle Formen zu erschaffen, in denen fließende Übergänge zwischen Natur und

³¹² Vgl. Gottfried Boehm: *Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der Frühen Neuzeit*. Heidelberg: Winter 1969, S. 18–23.

³¹³ Vgl. Bruno Latour: *Drawing things together: Die Macht der unveränderlichen mobilen Elemente*. In: Andréa Belliger, David J. Krieger (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld: Transcript 2006, S. 259–302, hier S. 267.

Fiktion qua eines homogenisierten Raums entstehen.³¹⁴ So ist das Interesse geweckt worden, nicht nur abzubilden, sondern das Bildmaterial zu manipulieren, um mobile – unveränderte – Objekte entstehen zu lassen, die den Bildraum gleichsam durchwanderten. Die gleichzeitige Ermöglichung von Konsistenz und Manipulation sieht Latour als die eigentliche Errungenschaft der Zentralperspektive an.

Dieter Mersch geht in seiner Interpretation der historischen Bedeutung der linearen Technik noch weiter und spricht gar von einem «Dispositiv», einer «Dressur» des natürlichen Auges als menschliches Organ, das von dem technisch justierten Auge gebändigt wird.³¹⁵ Demzufolge ermöglicht es nicht einfach nur die Sicht auf etwas im Sinne der «visio», sondern stellt zunächst einmal selbst «Sichtbarkeit» bzw. «Visualität» her.³¹⁶ Mathematik, Geometrie und Ästhetik sind zu einer Wissenschaft von der Malerei synthetisiert worden. Damit wurde zugleich der theologische Aspekt eines göttlichen universellen Sehens in die Perspektive mit hineingeholt, weil es zum «konstitutiven Prinzip des Sichtbaren» schlechthin geworden ist.³¹⁷ Die Mathematik bestätigte die Theologie, schrieb den Fluchtpunkt als transzendentes Prinzip in den Bildraum ein und ermöglichte so eine detailgetreue Abbildung der Schöpfung. Doch bereits hier ist man an den Rändern der Bilder auf inkommensurable Störungen gestoßen, die man nicht hinweg kaschieren konnte: Man bezeichnete sie schlichtweg als «monströse» Formen, Verzerrungen, hervorgerufen durch «gemischte Konstruktionen», die beispielsweise bei sehr großen Wandgemälden oder Fresken auftraten. Diese Abweichungen bezeichnete man als «Anamorphosen».³¹⁸

Liest man nun die Entdeckung der Zentralperspektive vor diesem wissenschaftshistorischen Hintergrund und im Kontext einer theologisch-mathematischen Ausweitung der Geometrie, die zwischen Objekten sowohl eine optische Konsistenz und Unveränderlichkeit herstellt als auch eine Manipulierbarkeit durch Mobilität ermöglicht, dann bleibt in letzter Konsequenz nur zu fragen, welche philosophischen Auswirkungen dies in Bezug auf den Betrachter im Bild haben konnte. Sybille Krämer leitet das Subjekt dieses Sehens – des organisierenden Zentrums im Bild – von der numerischen Null ab und bezeichnet es daher als eine «visuelle Null» ohne Breite, Höhe oder Länge, eine flachgedrückte, eindimensionale Linie,

314 Bruno Latour: *Drawing things together*, S. 267.

315 Dieter Mersch: *Abbild und Zerrbild. Zur Konstruktion von Rationalität und Irrationalität in frühneuzeitlichen Darstellungsweisen*. In: Helmar Schramm, Ludger Schwarte, Jan Lazardzig (Hg.): *Instrumente in Kunst und Wissenschaft. Zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert*. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2006, S. 21–40, hier S. 24f.

316 Dieter Mersch: *Abbild und Zerrbild*, ebda.

317 Ebda., S. 30.

318 Ebda., S. 31.

ein «nulldimensionale[r] Punkt».³¹⁹ Dies ist die Position des Subjekts in der Neuzeit: ein «Mittler zwischen dem wirklichen Raum und dem Bildraum, zwischen Gegenstandsraum und Projektionsraum, zwischen dem betrachtenden Subjekt und dem betrachtenden Objekt, zwischen Ich und Welt».³²⁰ Kants kopernikanische Wende ist damit von Filippo Brunelleschi vorweggenommen: Die Welterfahrung zeigt sich aus der Perspektive eines einzelnen Betrachters, indem Zahl und Zeichen – die Null – als absoluter Standpunkt des Subjekts im Raum durch es selbst gesetzt werden: «Die Welt der Objekte erweist sich als Projektion der Ordnung des Subjekts».³²¹ Kurz gesagt: In der Deutung der historischen Bedeutsamkeit der Zentralperspektive für Kunst, Wissenschaft und Philosophie lässt sich zugleich eine Konstitution des Subjekts als transzendente Bedingung des Sehens und der Sichtbarmachung ablesen. Es ist die Geburt des Subjekts aus dem Geiste eines linearen Sehstrahls, der ihn zum Zentrum (s)einer sichtbaren Welt macht.

3.6.1 Evolutionen der Monade in der Zeit

Giordano Bruno lebt und denkt in Figuren. Figuren sind bei ihm mehr als nur geometrische Formen. Sie sind magische Zeichen, sind Sprache, Dinge, mit denen man die Welt ordnet, indem man die Figuren ordnet. In seinem philosophischen Lehrgedicht *De monade, numero et figura* (1591) formuliert er Thesen, die zwischen Offenbarung, Glaube und Weissagung, Meinung und Erfahrungen changieren. Das Lehrgedicht bewegt sich in einem Raum des unsicheren Fragens. Elisabeth von Samsonow hat dies in ihrer Einleitung zur deutschen Ausgabe wie folgt formuliert: «In *Über die Monas* sucht Bruno nach den Strukturen der vermittelten und tradierten Erkenntnis in Gehörtem und Gelesenem, also nach den Strukturen vernommener Sprache als Spuren geschichtlich gewordener Vernunft.»³²²

319 Sybille Krämer: Leerstellen-Produktivität. Über die mathematische Null und den zentralperspektivischen Fluchtpunkt. Ein Beitrag zu Konvergenzen zwischen Wissenschaft und Kunst in der Frühen Neuzeit. In: Helmar Schramm, Ludger Schwarte, Jan Lazardzig (Hg.): *Instrumente in Kunst und Wissenschaft. Zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert*. Berlin, New-York: Walter de Gruyter 2006, S. 502–527, hier S. 521.

320 Krämer: *Leerstellen-Produktivität*, S. 522.

321 Ebda., S. 523.

322 Vgl. Elisabeth von Samsonow: Einleitung. In: Giordano Bruno. *Über die Monas, die Zahl und die Figur*. Hamburg: Meiner 1991, S. x. Die lateinischen Entsprechungen entstammen folgender Ausgabe vgl. Giordano Bruno: *Opera Latina Conscripta*, recenset F. Fiorentino, Vol. 1 Pars II: *De Immenso et Innumerabilibus; De Monade, Numero et Figura*. Neapoli: Apud Dom. Morano 1879. Auch die deutsche Übersetzung folgt dieser lateinischen Ausgabe.

Brunos Denken ist daher stets sprachreflexiv. In seiner Schrift über die Monas geht es darum, der Schattenwelt («umbries dearum») nach «prinzipiellen Vorstellungstypen» zu ordnen, die sich aus verschiedenen Meinungen über die Welt ergeben. Durch die sprachreflexive Wendung wird die reine Geometrie des Denkens (und der Erinnerung) zeichentheoretisch gedeutet. Zwar ist dies noch mittelalterliches Erbe Raimundus Lullus', dennoch versucht Bruno, den Sprung in eine neue Grammatik des Denkens, die diskursiv-geometrisch in der Komplexion von Figuren begründet liegt.³²³ Eine solche Grammatik erfindet Bruno in seiner Schrift über die Monas. Aus einem einfachen Vernunftprinzip entstehen Urfiguren und Urbuchstaben, die sich ineinander transformieren. Es ist zugleich ein Zahlen- und Schriftsystem beruhend auf gezeichneten Figuren. Bei Bruno gibt es keinen Unterschied zwischen Zählen und Benennen. Wenn die Figur eine «wahrnehmbare Zahl» ist, so ist sie im diskursiven System nichts anderes als ein Zeichen, mit dem man etwas benennt.³²⁴ Hier greift noch die kabbalistische Textauslegung und Zahlenspekulation, die Buchstabe und Zahl stets wechselseitig aufeinander bezieht.³²⁵

Bruno denkt, indem er malt.³²⁶ Die Welt erscheint ihm als ein Gemälde aus Zeichen von Licht und Schatten. So sieht er auch seine eigene Schrift: dem «hellen Licht des Tages gleich» und dennoch «verborgen und unbestimmt», so wie die Natur des Menschen selbst, die nicht mehr vollständig im bewegenden Moment der Natur aufgehen kann (8). Lebendig unter dem Schleier der Sonne verbringt der größte Teil der Menschheit damit, die Dinge zu studieren wie lebendige Tote («in der Finsternis des Grabes bei lebendigem Leibe», 5). Durch Fesseln dieses Studiums ist der Mensch an seine Welt gebunden und kann nur doch «gewisse Siegel» die «Spur der Charaktere, die das Gesicht der allgebärenden Natur mit einem starken Licht erhellen» entziffern (8). Das zugrundeliegende Prinzip, nach dem sich diese Spur der Charaktere entfaltet, findet sich in der vergleichenden Physiognomie der Arten zwischen Menschen und Tieren. Im Allgemeinen spiegelt sich das Besondere wider. Ähnlichkeitsstrukturen von Arten werden über Reihen von eigentümlichen Figuren gebildet, die sich nacheinander entfalten und zwar «nach einem dauerhaften Gesetz», sodass alle Arten im Grund nichts anderes sind als eine Nachahmung der Monas (9).

323 Elisabeth von Samsonow: *Einleitung*, S. xiv.

324 Ebd., S. xxv.

325 Ebd., S. xxvii.

326 Zu der Thematik der malenden Philosophie vgl. Inigo Bocken/Tilman Borsche (Hg.): *Kann das Denken malen? Philosophie und Malerei in der Renaissance*. Paderborn: Fink 2010. Insbesondere der Aufsatz zu Bruno von Elisabeth von Samsonow: *Die malende Seele bei Giordano Bruno und Jacques Lacan*, S. 125–133.

Was also ist die Monas? Die Monas ist eine Einheit, eine Einfachheit, in der die Zweiheit eingezeichnet ist. Ob erst die Eins und dann die Zwei folgt, kann nicht entschieden werden. Setzt man die Eins ist die Zwei bereits da. Das Differentielle, das Gegensätzliche, ist bereits mit der Setzung gegeben. In jeder Monas ist das Potential der Geraden genauso gegeben wie das Potential des Gekrümmten. Eins und Zwei gesetzt entfaltet sich die Dreiheit. Im Zählen entwickelt sich das Gewebe in verschiedenartige Erscheinungsformen. Doch dem Verschiedenen ist stets dieselbe «figura» eingedrückt: «Nam varie in variis eadem est impressa figura» (328). Um diesen Gedankengang zu illustrieren, wählt Bruno die Spiegelmetaphorik. Der Begriff *figura* steht hier im Kontext von *simulacrum*: «Wie die Art eines Spiegels verschieden ist, seine Kraft, die Stellung der einzelnen Scheiben, sein Material; er ist mehr oder minder klar während des Aktes eines einzigen Bildes [imagines]» (10). Die Beschaffenheit des verspiegelten Materials wird in Analogie gesetzt zum wahrnehmenden und figurenbildenden Geist. So wie die Verschiedenheit des Spiegels unterschiedliche Abbilder erzeugt, erzeugt auch der Geist unterschiedliche Gestalten («species») von Dingen, die ihm dargeboten werden. Sie biegen sich in der Fläche des Spiegels, transformieren sich, ihre Gestalt wird ins Verhältnis zu anderen Gestalten gesetzt und damit in eine Reihe gestellt, aus denen wiederum weitere sich ähnelnde Gestalten folgen. Durch sie hindurch wirkt die Monas, die Eins, aus der die Zweiheit der Materie hervorgeht. Monas ist daher nicht mit dem Begriff *figura* gleichbedeutend, sondern bedeutet Form («formae monadem», 329) in Anlehnung an den aristotelischen Begriff der *entelechie*. Das miteinander Vergleichbare zieht sich an, verbindet sich und erzeugt die nächsten Generationen, immer jedoch so, dass sie in Figur («ordo figurae») und Zahl («et Concentus proprii numeri») angeordnet sind (330).

Diese Evolution, bedingt durch das Aufeinandertreffen von Materie und Form, Figur und Monas, transformiert die Dinge kraft der Analogie. In der Division der Figuren gibt es stets etwas, das differenziert, und dasjenige, was differenziert wird. Erst in der Manifestation der Zehn wird unter den Lebensformen die menschliche gegenüber allen anderen Lebensformen neben Tier und Pflanze hervorgehoben: Brunos System ist anthropozentrisch angelegt, denn die Zehn steht für die Hände des Menschen und damit für das Handgreifliche des Herstellens von Welten: «Wo nun die zehn Figuren in einer Kunst begründet werden [Namque ubi nunc denae statuuntur in arte figurae], wird dies durch das Ingenium bewirkt und durch den Beistand der Natur [Ingenio efficitur naturae consilio], welcher unserer Art begeben ist [quod nostrae appositum est speciei], und der alle Ursachen, Element und Mode der menschlichen Bestimmungen umgreift [omnesque perambit humani finis causa, Elemente, modosque]» (12; 332).

Wie der Mensch seine Welt weben soll, gibt ihm die Mutter des Figurierens vor: die Natur. Der Mensch soll seine Aufmerksamkeit zunächst auf die «natürli-

chen Figuren» legen, die ihm Mutter Natur geschenkt hat: «Durch die natürlichen Figuren unterscheidet die beste Mutter [ad naturales figuras quibus optima mater], wenn sie alle Dinge figuriert [universa configurando distinguit], ihre Kräfte und Eigentümlichkeiten und malt, meißelt und webt die Namen selbst in ihrer aller Oberflächen ein [virtutes, proprietates, ipsaque omnium in in eorum superrice nomina depingit, insculpit, et intexit, animum advertimus]» (13; 332). Aus diesem Gewebe entstehen Zahlen, Worte und Figuren als ein komplexes Netzwerk, das sich dem Menschen als eine wahrhafte Textur des Wissens zu erkennen gibt. Zahl ist Wort, mit dem bezeichnet wird. Zeichen sind Charaktere stets im Zwielicht von Licht und Schatten, denn nur auf dem Grund der Dunkelheit lässt sich das Licht als Licht darstellen. Doch je nach der Helligkeit des Lichts wechseln die Verhältnisse, wechselt die Perspektive.

Brunos Lehrgedicht changiert zwischen Licht und Schatten, Diskurs und Bild. Vom Kreis führt der Weg zu den weit verzweigten Figuren bis zur Zehn, die er deswegen auch als wesentlich ansieht, weil deren Bedeutung in der Bibel belegt ist (149). Doch auch ethnologische Berichte und Funde aus der Neuen Welt wie auch das der Tierwelt werden hinzugezogen, um die Bedeutung des Zählens für die Ordnung der Welt hervorzuheben. Ob Mensch, ob Tier, ob belebt oder unbelebt – in der letzten Figur werden die Gattungen der Dinge («rerum genera», 462) ausdifferenziert und ihnen werden unterschiedliche Akzidentien zugeordnet (Qualität, Quantität, Relation und Position im Raum). Diese Division der Figuren wird als Anzug, Kleid oder auch in der hier zitierten deutschen Übersetzung als «Hülle» («Indumenta», 462) bezeichnet, weil sie etwas Äußerliches bezeichnet, das «durch den Schleier vor dem unzugänglichen Licht» (146) verhüllt wird. Es sind verschleierte und verhüllte Figuren, die sich in einer Logik des Zeitlichen – und nicht nur räumlichen Logik – ständig neu konfigurieren. Ihre Bewegung ist gekennzeichnet durch ein Wodurch und Wozu, wobei die unterschiedlichen Zeitkategorien auseinander und ineinander gefaltet werden: «gewesen»/«Fuit», «ist gewesen und ist»/«Fuit, et est», «ist gewesen, ist, wird sein»/«Fuit, est, erit», «ist, und wird sein»/«Est, et erit», «wird sein»/«Erit» (147; 463). Die Gegenwart erscheint als Falte und Faltung der Zeit. Die Figur figuriert sich im Jetzt, das zugleich immer schon Gewordenes und Werdendes ist.

In der Zahl Zehn figuriert sich die Welt, während sich in der Fünf, der menschlichen Hand, der Mensch figuriert. Hand und Welt, Mikro- und Makrokosmos, greifen ineinander.³²⁷ Die Hand ist ein Buch, aus dem der Mensch seinen Weg he-

³²⁷ Thomas Leinkauf hebt für die Anthropologie der Renaissance die Hand als Zeichen für die Würde des Menschen hervor. Nicht nur Bruno, viele Autoren des 15./16. Jahrhunderts folgten der Hand als einem Zeichen für den Menschen, als «adäquates Instrument der Umsetzung und Realisierung der Intentionen des menschlichen Intellekts». Vgl. Thomas Leinkauf: *Grundriss Philosophie des Humanismus und der Renaissance (1350–1900)*, in zwei Bänden, Bd. 1. Hamburg: Meiner

rauslesen kann (87): «Meine Seele trage ich in meinen Händen, was den klaren Sinn hat, daß er begreift durch das Tun selbst der Hand» (101). Das Pentagramm wird zum Symbol des menschlichen Körpers. Dabei greift Bruno vor allem medizinische Diskurse auf, um den Materialismus der menschlichen Daseinsform zu betonen. Die Fünffheit der Natur drückt sich durch den Einfluss und Ausfluss von Flüssigkeiten über die «Poren des ganzen Fleisches» (100) aus. Die Hand steht dabei in Relation zum ganzen Körper und seinem Verhältnis zur Welt. Sie ist Koordinatorin der Handlungen und Bewegungen zwischen Zuwendung, Neigung, Anhaften, Einverleibung, Zurückhalten, Verdauen, Verteilen und Entleeren (101). Die menschliche Hand ist Teilfiguration der Figur des Körpers, der sich in den Modi des Öffnens und Schließens, des Außen und Innen transfiguriert. Bruno hält in der Figur der Fünffheit Folgendes fest:

Was du in den Figuren [figuris] siehst, fließt aus der Ursache [causa], die in den Zahlen [numerus] ist, und fließt in eine Wirkung [effectus] hinein, die in allem Figuriertem [figurata omnia] besteht, das auf diese Weise nach den Elementen folgt: wer deren Anwendung völlig zu nutzen wissen will und mit einem sehr geschickten Ingenium in einem Diskurs sie sich erschließen, der wird natürlich die Qualität, die Disposition und die einmal aktive, dann wieder passive Potenz eines aus allen figurierten Dingen [tum activam tum passivam potentiam omnium figuratorum] richtig Zusammengemischten in einer Figur selbst erkennen und zeigen können [ex ipsa figura dinoscere et demonstrare], so wie wir sicher wissen, daß in der kunstvollen Erzeugung von Dingen, die gemacht werden können, das Fünffache erstursprünglich ist. (91, 410)

Das Sechseck wiederum gestaltet sich als das Werk der menschlichen Hände.³²⁸ Die Sechs ist das Symbol der Ruhe, das Symbol der Vollendung. In diesem Bereich werden biologische Gattungen unterschieden, Wissensbereiche und Lebenswelten werden in Bezug gesetzt zu ihrer jeweiligen Qualität (114f). Die Zahl Sieben wird hingegen mit dem Bibelbeleg als Ruhetag Gottes betrachtet. Es ist die Zahl der «Zeit der Freude und des Triumphes» (121), aber auch die Zahl der Entstehung des Kindes im Leib der Frau. Damit wird die Sieben auch zur Zahl biologischer Prozesse, sie ist Symbol für Wachstum und Veränderung (123). Sie hat eine gewisse Ausnahmestellung innerhalb des figurierten Zahlensystems, da sie sowohl Unterschiede der Dauer und des Ewigen als auch linear zeitlich sich verändernde

2017, S. 149. Seit Aristoteles ist die Rolle des Haptischen für den Erkenntnisprozess wesentlich, weil das rein Geistige in Tat umgesetzt werde. Das «Faktum des Hände-Habens» ist eine «teleologische Konsequenz menschlicher Intellektnatur» (ebda.).

328 Wie Leinkauf mit Verweis auf Cusanus festhält, schreibt die Hand den Dingen ihre menschliche Signatur ein, ihr Entstandensein, ihre Intentionalität, Finalität und auch ihre Künstlichkeit: «Die Hände sind in dieser humanistischen Perspektive Organe der Realisierung von Freiheit, sie markieren gewissermaßen den Punkt oder die Linie des Übergangs von der natürlichen Notwendigkeit zur menschlichen Freiheit – [...]». Vgl. Thomas Leinkauf: *Grundriss*, S. 150.

Prozesse bezeichnet, die sich sprachlich manifestieren (124). Das Aufzählen von verschiedenen Zeitwörtern formt einen Begriff von Zeit. Im Zählen benennt Bruno Zeitabläufe und erschafft damit Namen für Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. In der Acht kristallisiert sich daher wieder Bewegung und Tätigkeit heraus. Sie ist die Zahl der Fülle, aber auch der Wiederholung. Aus dem stets Bekannten holt sie das Unbekannte hervor, das sich schließlich in der Neun – der Figur und Zahl des Intelligiblen – manifestiert. Hier befindet man sich auf der Stufe der Erkenntnis (136). Gleichzeitig ist die Neun die Figuration des göttlichen Wortes, dessen Bedeutung sich nicht über den vierfachen Schriftsinn konstituiert, sondern mittels neun unterschiedlicher Bedeutungseinheiten: historisch, naturphilosophisch, metaphysisch, ethisch, gesetzlich, anagogisch, prophetisch, mystisch, tropologisch (140 f). Bruno fügt hinzu: «Der göttliche Sinn nämlich ist im Buchstaben wie die Seele im Körper» (141). Um den Sinn der Buchstaben zu deuten, genügt nicht die Anwendung einer Grammatik, denn Sprache selbst ist nur eine weitere Fessel, die uns an die Dinge in der Welt bindet. Daher darf der «unermessliche und erhabenste Sinn des Buchstabens» nicht zu einem «stammelnden Buchstaben» werden, der in einer begrenzten Anzahl von Worten unzählige Konzepte bezeichnen und «unendlichen Intentionen zu Diensten sein muß» (141 f.). In der Figur der Neun wird die Sprachreflexion eingeführt. Die Funktion von Zeichen besteht normalerweise darin, dem Menschen zu Diensten zu sein. Doch gerade diese pragmatische Zeichenfunktion wird von Bruno kritisiert, denn im Grunde sind diese Zeichen intentionslos. Ihr jeweiliger und eindeutig zugewiesener Gebrauch grenzt die eigentliche Fähigkeit des Buchstabens ein, nämlich sich ständig in neue Bedeutungen transformieren zu können. Das Gesetz des Buchstabens ist Transfiguration von Sinn. Daher ist der «sensus tropologicus» der grundlegendste Sinn von allen, der noch vor dem historischen anzusetzen ist.³²⁹

Nach der Neun und Zehn kehrt nicht die Eins wieder. Diejenige geometrische Figur, die Zahl und Wort ordnet, ist das Dreieck. Die Figur der Dreiheit bezeichnet die Gesamtheit der Spannbreite der Variationen, die sich zwischen Minimum und Maximum figurieren. Stets ist die Reihenfolge dieser Figuration bestimmt durch ein Aufnehmen, eine Komplexion und den Diskurs (40). Aus dem Dreieck gehen alle anderen Figuren hervor. Es ist zugleich Ersterzeugendes und Vollendetes (39): Die Gattung der Figur entstammt der Quelle des Dreiecks («Sic triquetri de fonte venit genus omne figurae», 358). Ohne die Drei wäre menschliche Erkenntnis nicht möglich, da sich erst mit ihr eine klare Figur («clara figura») abzeichnet und dem Menschen vor Augen tritt, d. h. dasjenige, was klar und deutlich vom Hintergrund abgegrenzt

³²⁹ Samsonow kommentiert hierzu, dass es sich bei diesem Sinn um keinen Einzelsinn handelt, sondern der in allen anderen Sinnen vorkommt oder sie begleitet (176).

ist. Diese durch sich selbst existierende Monas («monas per se existens») ist zugleich Gattung und Bewirkendes («genus efficiensque»), das zu weiteren Divisionen der Zahlen führt und damit die Arten erweitert (ebda.). Nach der Drei bleibt nichts mehr mit sich selbst identisch. Wir bewegen uns in der Welt der Multiplikation, in der nichts mehr seine Form bewahrt, sondern sich kontinuierlich erweitert.

Dies bedeutet jedoch, dass nicht alle anderen Figuren aus der Eins hervorgehen, sondern dass die Eins die Drei ist und sich über das Differentielle der Zweierheit, das Differenz-Setzende, ergibt. Auch wenn die Struktur des Lehrgedichts zyklisch angelegt ist und man nach der Zehn wieder bei der Eins anfangen müsste, um das Spiel der Figuren durchzuspielen, ist es die Mitte als Dreierheit, die Punkt und Linie zu einem Kreis verbindet. Alle Figuren streben danach Kreis zu werden, dort, wo die Monas ihre «Schicksalsfäden» ausstretet und die Dinge miteinander verbindet (19). Die Monas als Ganzes ist nur in ihren potentiellen Entfaltungen denkbar. Die Vielfalt ist das Ganze verstanden als Kreis oder Kugel («Totum opus est cylus», 339), die vollständig ausgefüllt ist (20). In ihr Zentrum streben alle variierbaren Teile, während das Ganze selbst keine Grenzen kennt («ipsium sine fineque totum», 339).

Es ist diese Grenzenlosigkeit, die Brunos Figuren-Entfaltung in eine widersprüchliche Argumentation manövriert. Körperliches entsteht nur durch das Zusammenreffen von Prinzipien, die erst ab der zweiten Stufe entstehen. Wahrnehmbarkeit von Formen, Strukturen und Körpern ist jedoch erst mit der Dreierheit gegeben. Figuren als Figuren nimmt der Mensch nur mittels Begrenzungen wahr: Ohne eine Grenze gibt es keine Objekte. Bruno fragt daher skeptisch:

Was kann ein mit geometrischer Regel Geformtes genannt werden? Legt nicht diese Dinge unsere Wahrnehmung fest mit ihrer ungestümen geraden Linie [An non haec adigit recta sensus violenti]? Fieht etwa das Umherschweifende das ihm Widerstrebende auf geradem Wege [Adversum recto fugiunt quia tramite], und geht es auf einer geraden Spur hin zu einem eigenen Ziel [recto que ad propriam metam tractu peregrina meabunt]? (21; 340)

Der Nolaner gibt hier seiner philosophischen Spekulation freien Raum. Sein Denken materialisiert sich in Form einer umherschweifenden Linie, einer Spirale. Die Frage bleibt bestehen, ob nicht bereits die Eins als Figur alle Figuren, der Kreis als ihre geometrische Form, *a posteriori* ein Produkt der Wahrnehmung und damit der Erfahrung selbst ist. Brunos Denken ist ein Malen nach Zahlen, dem ewigen Gesetz der Transformation unterworfen. Wenn er dennoch den Kreis, die Kugel, als einzig wahren Grund dieser Entfaltung setzt, dann nur weil er ein Prinzip der Figuration benötigt, das selbst noch nicht begrenzt und figuriert ist. Kugel bedeutet Ausdehnung in der Fläche ohne Begrenzung, «der Kreis faltet wie ein einfaches Zentrum alles ein [Circulus ut simplex centrum implicat omnia], damit was ist, immer sein kann [cum sit quidquid et esse potest]» (25, 345). Die Substanz aller

Dinge («substantia rerum est», ebda.) zu sein bedeutet demnach, die potentielle Figurierbarkeit der Dinge in ihren unterschiedlichen Formen (nach Zahl und Wort, Arithmetik und Rhetorik) zu bewahren.

3.6.2 Das Rad der Metamorphosen: Bestie, Heros und Komödiant

Der Begriff *figura* nimmt innerhalb von Brunos Werk unterschiedliche Bedeutungen an. In *Die Vertreibung der triumphierenden Bestie* (*Spaccio de la bestia trionfante*, 1584) wird der Begriff im Kontext des Entwurfs einer Ethik der menschlichen Charakterwandlungen gebraucht.³³⁰ Mit Bezug zur Renaissance-Physiognomie entwickelt er eine Gestalt des Menschen, die – einer anatomischen Sezierung gleich – von außen nach innen führt. Dabei spricht er erneut in Analogie zur Malerei und zum Zeichnen von Figuren: «delineamenti e figurazioni» (11). Die körperlichen Zeichen werden zu Anzeichen des Inneren, das sich dem Äußeren mittels Linien ausdrückt («che derivando da l'interno spirito, appaiono nel corpo»). Der Begriff *figura* wird auch im astrologischen Sinne als Sternzeichen bestimmter charakterlicher Eigenschaften verwendet (13 ff.) oder zur Beschreibung geometrischer Flächen (160 ff.). Zugleich wird in dem Dialog zwischen Saulino und Sofia auch ein erkenntnistheoretischer Sachverhalt mittels der semantischen Differenz von «infigurabile» und «figurata» klar dargestellt: So behauptet Sofia, dass die Weisheit («la sofia») ähnlich wie die Wahrheit («la verità») oder die Vorsehung («la provvidenza») von zweifacher Natur ist («è di due specie», 79). Die erste Art der Weisheit ist unsichtbar, nicht darstellbar und nicht fassbar («invisibile et infigurabile et incomprendibile sopra tutto, in tutto et infra tutto», 70); die zweite hingegen ist am Himmel dargestellt, könne dem Verstand mittels Worten mitgeteilt, von den Wissenschaften analysiert und durch die Schrift aufgezeichnet werden («seconda è figurata in cielo, illustrata nell'ingegni, comunicata per le paroli, digerita per l'arti, repolita per le discussioni, delineata per le scritture», ebda.). Das Ganze bleibt als monadische Vielheit in der Einheit nicht-figurierbar. Doch gemäß einer zweiten Natur, die der Teilhabe am Ganzen entspricht, sind Figuren möglich, die der Verstand empfängt und mit ihnen Zeichen und Zahl als Ordnungskategorien dieser himmlischen Figuren weiterentwickeln und entfalten kann. Dieser zweiten Natur gehört damit auch die menschliche *figura* an und das nicht nur in ihrer äußeren, körperlichen Gestalt,

330 Giordano Bruno Nolano: *Spaccio de la bestia trionfante*. Stampato in Parigi mdlxxxiii. In: ders., *Dialoghi filosofici italiani*, a cura di Michele Ciliberto. Mondadori, Milano: Letteratura italiana Einaudi 2000. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

sondern als Innerlichkeit, die eine Läuterung erfahren muss («Purghiamo l'intiore»), wenn man seine Lage wahrhaftig ändern will:

A chi de voi non piace il presente stato, piaccia il presente consiglio. Se vogliamo mutar stato, cangiamo costumi. Se vogliamo che quello sia buono e migliore, questi non sieno simili o peggiori. Purghiamo l'intiore affetto: atteso che da l'informazione di questo mondo interno, non sarà difficile di far progresso alla riformazione di questo sensibile et esterno. (51)

Der Weg führt also von der Informierung der inneren Welt (l'informazione di questo mondo interno) zur Reformation der äußeren, sinnlichen Welt (riformazione di questo sensibile et esterno). Wobei Sofia ihrem Gesprächspartner zu verstehen gibt, dass ein bloßer innerer Vorsatz oder Entschluss zur inneren Läuterung noch keine Reformation bewirkt, denn man muss schließlich auch an dem Körperlich-Sinnlichen und räumlich Erfassbaren arbeiten («corporeo, sensibile e locato», 52). Diese äußere Welt ist zwar «segno esteriore, figura et ombra», die einem kein sicheres Anzeichen für die Entschlusskraft geben kann, ob Saulino sich nun für die Reformation des Inneren entscheidet oder nicht, dennoch ist gerade der Blick von Angesicht zu Angesicht ein Tor zur Gesinnung des anderen Menschen: «ma realmente et in verità veggio il vostro affetto come voi reciprocamente vedete il mio; e non men subito ch'io v'ho tocco l'orecchio col mio proponimento, voi col splendor del consentimento vostro m'avete tocchi gli occhi» (52). Denn die Entschlusskraft zur Läuterung liegt nicht in einem selbst, sondern wird durch die Anordnung des Schicksals bestimmt («per ordinanza del fato», ebda.) und dieses plötzliche Ergriffensein im Inneren tritt so deutlich hervor, dass man die Figuren und Schatten als äußere Zeichen der körperlichen Welt nicht benötigt: Allein der Blick in die Augen des anderen entblößt das Schicksalhafte der Entscheidung.

In diesem psychologischen Kontext ist auch Brunos Schrift *Über die heroischen Leidenschaften* (*De gl'eroici furori*, 1585) situiert.³³¹ In einer Art von allegorisch-philosophischer Anthropologie oder gar Psychologie des Seelenlebens wird *figura* im materiell-physischen Sinne als Objekt der diesseitigen Welt im Gegensatz zur Seele als «forma intrinseca e formatore estrinseco» (56) verstanden. Die Welt der *figura figurata* dreht sich in dem Rad der Metamorphosen («ruota delle metamorfosi»), in dem der Mensch den edelsten Platz einnimmt gefolgt von den Tieren und den Mischwesen (61). Die sinnlich wahrnehmbare Gestalt («la figura o la specie sensibilmente o intelligibilmente representata», 72) ist jedoch nicht das, was begehrenswert ist. In den Figuren oder figurierten Dingen zeigt sich nur das Ähnliche oder Unähnliche, nicht aber wie die Dinge an sich beschaffen sind (89). Der Blick des

³³¹ Giordano Bruno Nolano: *De gli eroici furori*. Parigi, appresso Antonio Baio l'anno 1585. In: ders., *Dialoghi filosofici italiani*, a cura di Michele Ciliberto. Mondadori, Milano: Letteratura italiana Einaudi 2000. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

Heros muss durch diese sinnlich wahrnehmbaren oder vorgestellten Gestalten hindurchgehen, um vom beehrten Objekt der Erkenntnis zu abstrahieren und das dahinterliegende Göttliche zu erkennen. Das platonische Begehren, zur Wahrheit durchzudringen und die erotische Kraft dieser Erkenntnissuche zu entfesseln, treibt auch Bruno um: Die Philosophen sprechen von «speculator de fantasmi», die Theologen von der «vision per similitudine speculari et enigma», doch all diese Bezeichnungen sind nur Variationen der wahren Erscheinungen («le vere specie de le cose, o la sustanza de le idee»), deren tatsächliche Wirkungen («effetti veramente») nicht erkennbar sind (188). Alles das, was die menschlichen Sinne berühren, sind daher nur «le ombre, vestigii e simulacri» – den Licht-Bildern in einer Höhle ähnlich (ebda.).³³² *Figura* bezeichnet damit unmittelbar Erscheinendes als visuelle Spur von Schatten und Trugbildern, die die Fessel des Wahrheitsliebenden und Begehrenden sind.³³³ Ohne dass durch die Wahrnehmung fesselnde Objekt, gibt es kein Begehren und ohne Begehren keine Wahrheit. Fessel und Kette sind damit beide «figura», die visuell reizt und dadurch die Wahrheitssuche überhaupt erst in Gang bringt.³³⁴ Die irdischen Erscheinungen sind kontrahierte Figuren des Seins: Sie werden begriffen, sind messbar, fassbar, erfassbar. Der Heros gibt sich ihnen hin. Er verliert seine lebendige Seele in ihnen. Wie ein im Leben Toter und im Tod Lebender («come è

332 Wie Thomas Leinkauf hervorgehoben hat, handelt es sich dabei nicht um eine an der Gemeinschaft orientierte Ethik, die der Ausbildung einer Tugend dient. Die «ekstatisch-heroische Ethik» ist exklusiv und limitiert und an den mentalen theoretischen Prozess des Individuums gebunden, ein kontemplativer Akt. Vgl. Leinkauf: *Grundriss*, S. 773. Der Intellekt zielt auf die Ausbildung geistiger Freiheit, die sich jedoch nach außen hin entfaltet und daher mit einem Solipsismus nicht verwechselt werden darf (ebda., S. 775).

333 Zur Metaphorik der Fessel bei Bruno siehe erneut Leinkauf: *Grundriss*, Bd. 2, S. 1381–1388. Er verweist vor allem auf die Schriften *De gl'eroici furori* und *De vinculis in genere*. Liebe und Fessel sind hierbei semantisch nahverwandt, weil sie stets die verbindende Kraft des Geistigen in der Natur bezeichnen (ebda., S. 1382), wobei gerade Liebe als Fessel das Individuum auch in ein Spannungsfeld von Bei-sich-sein und Von-sich-weggehen meint, denn die Liebe treibt stets hinaus in die Welt und von sich weg (ebda., S. 1385). Trotz des Immanenz-Gedankens und der sinnlichen Fülle des Materiellen, das dem Prinzip von Verknüpfung folgt, kann man Brunos Materialismus nicht als modern betrachten (ebda., S. 1387). Denn gerade das, was dieses universelle Fühlen und Empfinden der materiellen Fessel erfahrbar macht, ist nicht-körperlicher Natur (ebda., S. 1388).

334 Siehe hierzu auch Achatz von Müller: Vom Text der Welt zum Daumenkino der Wirklichkeit. Buch, Bild und Maschine als Figurationen des Wissens in der Renaissance. In: Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter, Achatz von Müller (Hg.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*. München: Fink 2007, S. 337–355. Auch er beschreibt «figura» als «unendlich vielfältige Disposition der Einzeldinge und ihrer Relationen zu Seelenkräften, Wahrnehmungsvermögen, Vernunft- und Phantasieleistungen», d. h. durch Fesseln werde der Mensch an die sinnliche Wahrnehmungswelt gebunden: Es ist die Figur, die fesselt: «Für Bruno ist die «figura» keine verweisende, gestaltende oder auch nur zeichenhafte Kraft, sondern eine Kombination von Gestalt und Bedeutung, die in der Sache selbst liegt» (ebda., S. 348).

morto vivente, o vivo moriente») verliert er sich selbst im begehrten Objekt und lebt dort fort («Non è morto, perché vive ne l'oggetto»), während er zugleich nicht lebendig ist, weil er in seinem Inneren tot ist («non è vivo, perché è morto in se stesso»). Der Heros ist also des Todes beraubt («privo di morte»), weil er im Denken an dem begehrten Objekt teilhat («perché parturisce pensieri in quello») und er ist des Lebens beraubt («privo di vita»), weil er in sich selbst nicht mehr die vegetative Kraft und das Fühlen besitzt («perché non vegeta o sente in se medesimo», 43). Diese merkwürdige Absenz von Leben und Tod im Heros macht ihn zu einem vor-modernen Zombie der Neuzeit.

Dies wird durch das Gleichnis von Aktaion versinnbildlicht: Der Intellekt ist ein Jäger, der sich seiner gefangenen Beute anverwandelt. In diesem Rad der Metamorphosen ist der Heros gefangen und sich der *Transformationslehre der Lebensformen* bewusst.³³⁵ Er fordert in der Vielfalt die Einheit, in den Gegensätzen die Harmonie, im Irdischen das Göttliche. So wird er vom niedrigen Subjekt zu einem Gott («Da soggetto più vil dovegno un Dio»), er verwandelt sich in einen Gott von der untersten Stufe der Dingwelt («Mi cangio in Dio da cosa inferiore», 61). Göttlich werden («perfetto con trasformarsi et assomigliarsi a quello»), indem man nach dem Göttlichen kraft des «impeto rationale» strebt, ist die Botschaft (49).³³⁶ Diesem Sich-Ähnlich-Machen liegt die Differenz von Charakter und Gestalt zugrunde, der äußeren Schönheit (wie der Statue oder dem Gemälde) und dem Dahinterliegenden, denn wer sich nur der Gestalt hingibt, praktiziert eine tierische und triebhafte Liebe, nicht aber eine heroische. Daher muss der Heros lernen, zwischen der sichtbaren, visuellen Gestalt («le specie visibili», 180) und «la specie intelligibile

335 Vgl. hierzu auch Leinkauf: *Grundriss*, S. 1725. Brunos neues Verständnis von Materie beruht auf der Vorstellung von etwas Homogenen, in sich Fruchtbarem, ein «seiendes aktives Substrat» voller impliziter Formen, ohne eine ontologische Unterscheidbarkeit von Seinsformen und daher auch ohne Hierarchien und Wertungen. Es ist eine «natura pantamorphos», allförmig transformierend als «direkte Totipotenz der Materiepartikel» (ebda., S. 1726). In der «vinculi»-Theorie bedeutet die Totalvernetzung der Dinge, dass es immer auch schon «gleichursprüngliche duplierte Entfaltungen des Einheitsgrundes» (ebda., S. 1729) gibt, in der die Wirklichkeiten aller Möglichkeiten bereits enthalten sind, vermittelt über Identität und Differenz. Entscheidend ist dabei, dass es bei Bruno kein zyklisches in sich geschlossenes Weltbild gibt. Die strikte Linearität seines Denkens verbietet Wiederholungen von zwei identischen Zuständen in der Natur. Jegliche Komposition der Materie, ihre Formation und Deformation kennt keine wiederkehrenden Strukturen, keine gleichen Zustände, was natürlich zu der erkenntniskritischen Annahme führt, wie überhaupt etwas erkannt werden kann, wenn sich nichts gleicht. Für Leinkauf bleibt dies ein «Fanal des Unbewältigten» (ebda., S. 1734).

336 Leinkauf hält auch hierzu fest, dass sich das Transzendente stets in der Immanenz offenbart, da der Intellekt nach dem allesverbindenden Prinzip sucht. Was bei den Scholastikern noch Gottesschau hieß, wird nun zur Schau des einen Indifferenten und mit sich selbst gleichbleibendem. Leinkauf: *Grundriss*, S. 777.

formata» (188) zu unterscheiden. Der Begriff *species* wird dabei immer bei der Beschreibung des aktualisierten Wahrnehmungsaktes verwendet, wenn beim Sehen Ähnlichkeiten zwischen den erscheinenden Arten der Dinge hergestellt werden.

Figuren als menschliche Gestalten treten hingegen in seinem literarischen Werk *Der Kerzenzieher* (*Candelaio*, 1582) auf. Die Komödie kann sowohl als Illustration philosophischer Thesen als auch als dichterisches Werk mit ästhetischem Anspruch gelesen werden. Wie Christiane Schultz hervorgehoben hat, ist vor allem letztere Lesart wenig von Philosophen berücksichtigt worden.³³⁷ Die in der Tradition des Cinquecento verfasste komische Dichtung changiert – so Christiane Schultz – zwischen dem erhabenen hohen und dem niederen Stil, eine Mischung, die dem Menschen entspreche, da seine Existenz zwischen Tier und Gott angesiedelt ist und daher auch ästhetisch als ein hybrides Wesen dargestellt wird, wobei das menschliche Leben insbesondere in der Komödie aus der Perspektive der animalischen Natur betrachtet wird.³³⁸ Der Wechsel zwischen niedrigem und hohem Stil wird jedoch auch sozialhistorisch und politisch auf sich selbst gewendet: Bruno schreibt als ein Verfolgter und Ausgestoßener für das französische Volk. Während er den niederen Stil verwendet, um über seine Verfolger zu schreiben, spricht er im hohen Stil, wenn seine philosophischen Theoreme zur Darstellung kommen. Die Kerzenzieher-Metaphorik kann dabei unterschiedlich gedeutet werden: Die Komödie soll auf sein Publikum erhellend wirken, der Kerzenmacher ist ein Lichtbringer, der andere Schriften durch seinen eigenen Text hindurch lesbar macht, indem gerade Niedriges und Hohes miteinander verwoben werden und gleichberechtigt nebeneinanderstehen. Die «Ironisierung der hohen Kultur» geht mit der Darstellung des eigenen Werkes in seiner «Nacktheit» einher.³³⁹ Schultz zeigt in ihrer Interpretation wie exemplarische Charaktere (Liebe, Alchimie, Pedanterie) eine soziale Welt konstruieren, in der Religion, Geld und Liebe ineinander übersetzbar sind.³⁴⁰ Als personifizierte Tu-

337 Christiane Schultz: Ein Philosoph im Theater. Anmerkungen zu Brunos Komödie *Il Candelaio*. In: Willi Hirdt (Hg.): *Giordano Bruno. Tragik eines Unzeitgemäßen*. Tübingen: Stauffenburg Verlag 1993, S. 107–136, hier S. 111. Wie die Autorin festhält, geht es der Bruno-Forschung vorrangig um die rein illustrative Funktion der Dichtung im Dienst der Philosophie. Vergessen wird dabei die Perspektive, wie sich Bruno als Philosoph in die Gattung der Komödie einbringt. Brunos Prosa verortet auch Richard Baum zwischen Denken und Dichten, aus deren Verbindung sich eine sprachkritische Philosophie entwickelt. Vgl. Richard Baum: *Explorationen im Universum der Sprache*. In: Willi Hirdt (Hg.): *Giordano Bruno. Tragik eines Unzeitgemäßen*. Tübingen: Stauffenburg Verlag 1993, S. 1–68, hier S. 51. – Brunos Sprache weicht zum Teil so stark von den formalen Gewohnheiten des traditionellen und orthodoxen Diskurses ab, dass eine ganze «Polyphonie von Sitten und Registern» in den Texten vorgeführt wird (ebda., S. 47).

338 Christiane Schultz: *Ein Philosoph im Theater*, S. 115.

339 Ebda., S. 119.

340 Ebda., S. 122.

genden und Laster sind sie genauso transfigurierbar wie die Figuren, die sie darstellen: Die Pervertierung der Werte ist genauso Thema wie die Transformation der Prinzipien, die ihnen zugrunde liegen.³⁴¹ Daher stellt auch die Kunst bei Bruno keine Gegnerin der Philosophie dar, sondern ihre Potenzierung. Nur mittels der Komödie ist es möglich, ein Sprachsystem aufzubauen, «das die gesellschaftliche Wirklichkeit in ihrer Unwahrheit wahrhaftig darstellt.»³⁴² Der neue Typus des Gelehrten – wie ihn unter anderem Machiavelli und Giambattista della Porta darstellten – ist ein Typus, der sich vor allem in einem außeruniversitären Rahmen bewegt und daher eine neue soziale Rolle erfinden muss, um als Philosoph überleben zu können.³⁴³ Der Übergang zwischen Philosophie und Kunst zeigt sich bei Bruno in der Struktur des Diskurses: in dem Übergang zwischen den unterschiedlichen Sprach- und Sprecharten.³⁴⁴

Auf paratextueller Ebene eröffnet Bruno ein Spiel mit Masken. Das Stück beginnt mit Vers, Widmung, Inhaltsangabe, Anti-Prolog und Proprolog, der schließlich vom Hausdiener präsentiert wird und in die eigentliche Handlung einführt. Der sprachliche Stil nutzt Auffüllungen, Reihungen, klimatische Überhöhungen. Der obszöne Sprachgebrauch wird zum Exzess. Neben dem Effekt des Lachens tritt so die Absurdität der Sprache und des Sprechens selbst in Erscheinung. Insbesondere in der Darstellung des Manfurio wird das Gelehrtentum ins Lächerliche gezogen: Zum Ende des Stückes wendet er sich an das Publikum selbst, durchbricht die vierte Wand und fragt die Zuschauer nach seinem Namen: «Chi è, chi mi conosce? chi in questo abito e fortuna mi distingue? chi per nome mio proprio m'appella?»³⁴⁵ In dieser Geste tritt er für einen kurzen Moment aus seiner Rolle heraus, um seine Identität vom Publikum zugewiesen zu bekommen. Er will sich mit den Augen der anderen sehen, um sich selbst ohne jegliche Verkleidung zu erkennen. Doch die Komödie gehorcht wie meist alle barocken Novellen und Theaterstücke der Travestie. Sergius Kodera spricht in seinem einführenden Kommentar zur deutschen Ausgabe von einer «Kunst der Transmutation».³⁴⁶ Diese Transmutation beruht darauf, dass Haut und Kleid in einer metonymischen Struktur zueinanderstehen. Figuren werden erschaffen und wandeln sich, verhüllen und transformieren sich. Sie verlieren ihre Identität und gewinnen eine neue. Ihre Haut-Kleider sind nicht sie selbst, sie

341 Ebda., S. 120.

342 Ebda., S. 126.

343 Ebda., S. 133.

344 Ebda., S. 135.

345 Giordano Bruno: *Candelaio*, a cura di Giorgio Bàrberi Squarotti. Torino: Letteratura italiana Einaudi 1964. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

346 Giordano Bruno: *Der Kerzenzieher (Il Candelaio)*, übersetzt, mit einer Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Sergius Kodera. Hamburg: Meiner 2003, xviii.

sind das, was ihnen äußerlich bleibt und dennoch als Sein gedeutet wird. Die Manipulierbarkeit von Dingen und Objekten durch die Alchemie steht hier ebenso im Zentrum wie die Travestie der Figuren.

Zwei Beispiele sollen dies verdeutlichen. In einer Szene wird vom Magier Scaramurè die Wachfigur einer Geliebten angefertigt, die als miniaturisierte Version der lebenden Figur vorgestellt wird. Wird die artifiziell hergestellte Figur verformt, verformt man auch den lebenden Menschen. In der zweiten Szene des dritten Aktes beginnt also nun Scaramurè von der Manipulierbarkeit der Person zu sprechen: «SCARAMURÉ Come nulla? ecco cqui la imagine di cera vergine, fatta in suo nome; ecco cqui le cinque aguglie che gli devi piantar in cinque parti della persona. Questa particolare, piú grande che le altre, li pungerà la sinistra mammella: guarda di profondare troppo dentro, perché faresti morir la paziente» (58f.). In der deutschen Übersetzung wird, anstatt *persona* mit *Person* zu übersetzen, der Begriff *Figur* verwendet.³⁴⁷ Die Manipulierbarkeit der Figur – der künstliche Mensch *en miniature* – überträgt sich auf den wirklich lebenden Menschen. Doch im Italienischen verwendet Bruno bewusst den Begriff *persona* und nicht *figura*, denn das *Bild* aus Wachs (la imagine di cera) verbindet sich mit einem *Namen* (suo nome) und ist damit nicht mehr nur bloße Figur, sondern Person. In einem anderen Beispiel wird die Differenz zwischen *figura* als äußerer Gestalt eines Körpers und Person noch deutlicher. Die Kleidermetaphorik, die eine Transformation von Identitäten ermöglicht, bezieht sich nur auf die Gestalt, nicht jedoch auf die Person.³⁴⁸ Im fünften Akt der neunten Szene beschwert sich Gio Bernardo, dass man nicht mit seiner Person Missbrauch treiben soll, auch wenn man die Figur wechseln kann: «Come, ribaldo, pensi tu scappar dalle mie mani, cossi? voglio veder conto e raggione di questo abito; voglio saper come abusate di mia persona. Tu puoi aver fatte in questa foggia mille ribaldarie, le quali sarranno attribuite a me, si non starrò in cervello» (112f.).³⁴⁹ Im Deutschen wird für *foggia* der Begriff *Figur* verwendet. Doch *foggia* meint im Altitalienischen die Art und Weise wie eine bestimmte Charakteristik eines Objekts als distinktiertes

347 Giordano Bruno: *Der Kerzenzieher*, S. 70. «Was heißt nichts? Hier das Bildnis aus reinstem Wachs, in ihrem Namen angefertigt; hier sind die fünf Nadeln, die dur ihn in fünf Teile der Figur stechen muß. Diese hier, sie ist größer als die übrigen, soll sie in die linke Brust stechen: hütet Euch, zu tief einzudringen, denn sonst laßt ihr die Patientin sterben.»

348 Zu dem gesamten kulturhistorischen und philosophischen Komplex von Haut und Subjektkonstitution vgl. Claudia Benthien: *Im Leibe wohnen. Literarische Imagologie und Historische Anthropologie der Haut*. Berlin 1998, als auch *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*. Hamburg: Rowohlt 1999.

349 Giordano Bruno: *Der Kerzenzieher*, S. 129. «Du Gauner glaubst wohl, mir einfach so zu entkommen? Ich will die Erklärung und den Grund für diese Aufmachung sehen; ich will wissen, wie Ihr meine Person mißbraucht. Du kannst in dieser Figur tausend Gaunereien angestellt haben, die dann mir angerechnet werden, wenn ich nicht aufpasse.»

Merkmal in Erscheinung tritt.³⁵⁰ Der Begriff bezieht sich vor allem auf eine Veränderung im Verhalten und damit auch auf einen individuellen Lebensstil einer Person. Der Begriff *figura* kommt nur einmal vor und das ausschließlich in Bezug zu den Zaubersprüchen, die Scaramurè verwendet, um die Wachsfigur zu beleben (59). Der Begriff *Person* wird hingegen im Kontext des juristischen Diskurses verwendet. Person ist dasjenige, was sich vor Gericht für seine Taten verantworten muss. Die Art und Weise des In-Erscheinung-Tretens einer Person ist zwar ablösbar – man kann also im Namen der Person missbrauch treiben –, aber man kann nicht für sie einstehen oder zur Verantwortung gezogen werden. *Foggia* bleibt der Person äußerlich, d. h. ein Attribut, das zwar ihr zugehörig ist und nachgeahmt werden kann, aber nicht die Person als solche darstellt. Zugleich zeigt sich an dem magischen Spiel mit der Wachsfigur, dass sie nur dann als lebendiges Abbild einer Person auftreten kann, wenn ihr etwas Materielles hinzugefügt wird. Folglich reicht auch der Name allein nicht aus, um ein Ding in einen Menschen zu transformieren. Der Name bezeichnet nicht die Person, sondern die Figur als *foggia*. Namen sind sprachliche Zeichen und daher ebenso austausch- und übertragbar wie die äußere Gestalt.

Das zeigt sich sowohl in der Etymologie der sprechenden Namen, die die Figuren bezeichnen, als auch in den Wörtern, die von ihnen verwendet werden. Wörter leiten sich von anderen Wörtern ab. Sie verweisen sowohl auf ihre ältere Bedeutung als auch auf ihre im Diskurs aktualisierte. Zu komischen Wendungen kommt es gerade dann, wenn die alte Bedeutung im gegenwärtigen Kontext nicht mehr aktualisiert werden kann, weil sich die Bedeutungen gewandelt haben. Auch dies wird in der Pedanterie Manfurios, der zwischen dem Lateinischen und Italienischen ständig hin und her wechselt und manchmal sogar beide Sprachen in einem Satz verwendet, verdeutlicht. Er ist zugleich Sprachforscher, Sprachlehrer und onomatopoetischer Sprachkünstler. Sein Lieblingswerkzeug ist die Etymologie («O bella etimologia!», 28). Er ist ein wandelndes Wörterbuch und erklärt unter anderem Gio Bernado in einer langen Liste von Aufzählungen, was ein Pedant ist (64). In vielen Dialogen stößt er daher auf Kritiker, die sich vor allem auf die etymologisch verkleideten Wörter beziehen, die aufgrund ihrer Hermetik kein

³⁵⁰ Vgl. *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*: Il primo dizionario storico dell'italiano antico che nasce direttamente in rete fondato da Pietro G. Beltrami e continuato da Lino Leonardi (1997), vollständig digitalisiert und abrufbar unter: <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/> (zuletzt geprüft und abgerufen am 29.12.2022). Der Begriff *foggia* ist unter anderem nicht mit *figura* als semantische Variante belegt, sondern mit *effigie*. Die wesentlichen Bedeutungseinheiten sind: «Insieme di caratteristiche (spec. esteriori) che individuano un oggetto, un modo di essere», «atteggiamento o comportamento», «cambiare comportamento o stile di vita», «Insieme di circostanze esterne che caratterizza o determina la condizione del soggetto». Als Prädikat bezeichnet *foggiare* das Machen, Herstellen, Bilden und Modellieren.

geeignetes Kommunikationsmittel sind. So wird ihm empfohlen die Umgangssprache zu gebrauchen, die von derartigen Verkleidungen frei ist (73f.). Das etymologische Wortspiel ist eine Sezierung von Worten und dennoch gelangen die Sprecher:innen nicht zu dem Wesen der Dinge. Wörter umspielen vielmehr das Wesen der Dinge wie ein Ornament. Neben der Sprachkritik ist auch die Bildkritik hervorzuheben. Vittoria – ein weibliches Objekt des männlichen Begehrens – kritisiert, dass Bilder und Skulpturen («*imagini e sculture*») mehr geliebt werden als lebende Menschen. Der Wahnsinn liege darin begründet, dass man nur verehrungswürdig ist, wenn man ein Bildnis von sich selbst hat, denn ohne Bilder gibt es kein Leben (78).

Man könnte nun zu dem Schluss kommen, dass der lateinische Begriff *figura* von den italienischen Begriffen wie *foggia*, *persona*, *forma* und *mutare* verdrängt wird. Das ist tatsächlich auch der Fall. Treten in den anderen italienischen Schriften *figura* und *specie* noch in einem gemeinsamen Syntagma auf, wenn über wahrnehmungspsychologische Effekte gesprochen wird, so zeigt gerade das Sprachspiel der Dichtung, dass Wahrnehmen und Wahrgenommen-Werden im Auge des Betrachters liegen, wie es in der Komödie von der weiblichen Figur Lucia gesagt wird: «*ancora la gran novità e mutazione che vede in se medesima, gli fa per il simile sospettar mutazione dal canto vostro*» (85). Jede Form der Veränderung, die man an sich selbst sieht, wird durch Ähnlichkeit auch im Anderen gesehen. Zugleich zeigt gerade die Dichtung, dass es nicht darum geht, Begriffe zu definieren – was gerade durch die Figur des Manfurio ad absurdum geführt wird, weil jegliche Form von Kommunikation und Verständigung scheitert –, sondern sie auf der Bühne auftreten zu lassen, d. h. durch Personen und ihren individuellen Sprachgebrauch aufzuführen, um auf diese Weise auch Kritik an der pedantischen Gelehrtensprache zu üben.

Denn die Bedeutung der Worte konstituiert sich erst im sozialen Austausch und nicht durch die festgesetzte, normierte und tradierte Form der Etymologie. Giordano Brunos Dichtung ist nicht nur eine Übersetzung philosophischer Thesen, um der Zensur zu entgehen. Die vulgarisierte Dichtung übertrifft die lateinische Philosophie, weil sie sie in die Lebenswelt der Laien transponiert. Mögen die Pedanten sagen und denken, was sie wollen, mögen sie über Götter und das Sein reflektieren, wie lange sie wollen. Solange sie nicht in der gesprochenen Sprache des Volkes schreiben, bleiben sie hermetisch abgeriegelte Pedanten, vormoderne Dadaisten. Die Dichtung entfesselt die Sprache, damit auch die volkssprachliche Philosophie neue Wege gehen kann.

3.7 *Corso* und *Ricorso*: Chronologische Monster in eisigen Höhen (Kebes, Vico)

Eine Menschenansammlung steht vor einem Tor, einem Durchgang zu zwei weiteren Mauerringen, die von Frauenfiguren, tanzend auf einem Globus, bewacht werden.³⁵¹ Eintreten wollen die Menschen durch das Tor, um dort hineinzugelangen, wo das Leben ist. Der äußerste Mauerring umgrenzt die Fülle des Lebendigen, das mit Anweisungen vom Daimon, dem alten Mann mit Schreibring und erhobenen Zeigefinger, erklärt wird. Er wird zum Führer zwischen den Durchgängen, um wohlbehalten durch eine gute und angemessene Lebensführung ans Ziel zu kommen.

Die weiblichen Figuren sind die Gatekeeper: Die erste Dame täuscht durch einen Trank mit Unwissenheit und Irrtum, sie vervielfältigt sich in verschiedene weibliche Figurationen wie Meinungen, Begierden, Lüsten, sie sind Verführerinnen zu einem vermeintlich glücklichen Leben. Die auf einer Kugel stehende Dame namens Tyche schwankt in ihren Gaben und ihrem Geschick, ist blind, taub und wahnsinnig. Die steinerne Kugel rollt und überrollt in ihrem Wahn diejenigen, die auf sie vertrauen, während andere aus diesem wahnwitzigen Geschick ihren Nutzen ziehen: Reichtum, Ansehen, Abstammung, Alleinherrschaft, Königswürde. Schon im zweiten Ring stehen weitere Frauen, die mit ihrer Zügellosigkeit und Ausschweifung Menschen in ihren Bann ziehen. In den hinteren, düsteren Ecken sitzen Frauen, die das verzerrte Spiegelbild der Ersteren wiedergeben: Strafe, Unheil, Verzweiflung, Gewissensbiss. Schließlich thronet vor der nächsten Ringmauer die Dame namens Bildung, die zur Scheinbildung führt und von der wahren Bildung abweicht. Der Trank der Täuschung hält, was er verspricht: Durch alle Mauern und Durchgänge hindurch bleibt er wirksam. Der Gefahr der Scheinbildung kann kein Mensch entkommen. Jeder Durchgang durch eine neue Mauer birgt die Wahrscheinlichkeit den Irrtümern des Lebens zu verfallen. Nur der steinige, beschwerliche Weg hinauf zu einem Felsen, auf dem zwei Schwestern (Standhaftigkeit, Enthaltbarkeit) den Wanderern die Hände entgegenstrecken, um sie heraufzuziehen, weicht von dem Gang durch die Ringe ab. Es gibt auch Frauen im Wohnsitz der Glückseligen, die auf keinem kugelförmigen Stein stehen, sondern einem Quaderstein, der unbeweglich, standhaft, fest positioniert ist: Dort thronen die Tugenden, gereinigt vom Übel steigt man durch sie ins Reich der Glückseligen empor, Mutter aller Tugenden, im schmucklosen Kleid mit einem Blütenkranz bekränzt.

³⁵¹ Vgl. *Die Bildtafel des Kebes. Allegorie des Lebens*, eingeleitet, übersetzt und mit interpretierenden Essays versehen von Rainer Hirsch-Luipold, Reinhard Feldmeier, Barbara Hirsch, Lutz Koch, Heinz-Günther Nesselrath. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2005, S. 68–145 (Reihe: Sapere – Schriften der späteren Antike zu ethischen und religiösen Fragen, Band VIII).

Doch der Gang durch die Ringe des Lebens ist damit noch nicht vollendet. Denn nun nehmen die Tugenden den Menschen an der Hand und führen ihn zurück zum ersten Durchgang, um ihn daran zu erinnern, woher er gekommen ist und wohin er gegangen ist. Dort sieht er die Leidenden und Verwirrten, die Getäuschten und Ruhmsüchtigen, die Ungebildeten und Geldgierigen. Sie leben ihr Leben in den Fesseln des «inneren Chaos».³⁵² Warum muss der Mensch zum Anfang des Lebens zurück? Weil er erst jetzt die Einsicht hat, was gut und schlecht ist. Er kennt den Unterschied zwischen sich und den anderen, die draußen noch ausharren, denn während sie ins Leben eintreten und sich durch die Zyklen des Lebens hindurcharbeiten, haben sie bereits die Anweisungen des Daimons vergessen.

Der Weg führt durch das Leben zyklisch hinauf auf einen Felsen. Doch der *corso* ist erst dann beendet, wenn der *ricorso* – Umkehr und Wiederkehr – erfolgt ist. Was der ins Leben Eintretende bereits durchlebt hat, muss er nun erneut durchleben, allerdings auf einer anderen Stufe des Lebens: von dem unbeweglichen, quadratförmigen Stein blickt er zurück auf das kugelförmige und zyklische Leben, das sich in Ringen und Biegungen dem Eintretenden offenbart. Aus diesem Grund gibt es auch Bewohner des Lebens, die zurückweichen vor der Standhaftigkeit, durch die Ringe zurückgehen, um andere dafür anzuklagen, warum ihnen Schlechtes widerfahren ist. Anstatt den *ricorso* für den Aufstieg zu nutzen und jegliche Gewissensbisse hinter sich zu lassen, werden sie betrübte Ankläger des Lebens. Weil sie in der Wiederkehr den Umweg nicht bejahen, bleiben sie in den Meinungen der Vielen stecken. Zum *guten* Leben dringen sie nicht mehr durch. Dabei verstehen sie nicht, dass nicht das Leben als solches gut oder schlecht ist, sondern nur *der (Rück-)Blick* auf das Leben.³⁵³

In Kebes' *Allegorie des Lebens* wird der Weg zur Eudaimonie durch ein Gemälde, die «tabula», versinnbildlicht. In der Rahmenerzählung wird der Blick auf eine Tafel gelenkt, während die Bildbeschreibung ekphrastisch eine Geschichte entfaltet. Ethische Lebensführung wird in Form eines Bildes zur Darstellung gebracht. Wie in der Forschung angemerkt worden ist, ist für die «vielfigurige Allegorie» der *Tabula Ceбетis* kein Denkmal überliefert.³⁵⁴ Sie ist Fiktion. Doch zu welchem Zweck? Wie Barbara Hirsch feststellt, gründet das Bild auf keinem archäologischen Befund antiker Kunst, sondern ist vielmehr vollständig auf die Exe-

352 Die Bildtafel des Kebes. *Allegorie des Lebens*, S. 92/93.

353 Ebd., S. 106/107.

354 Barbara Hirsch: Personifikationen in der *Tabula Ceбетis* und in der antiken Bildkunst. In: *Die Bildtafel des Kebes. Allegorie des Lebens*, eingeleitet, übersetzt und mit interpretierenden Essays versehen von Rainer Hirsch-Luipold, Reinhard Feldmeier, Barbara Hirsch, Lutz Koch, Heinz-Günther Nesselrath. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2005, S. 164–182, hier S. 165.

gese des eingeweihten Bildbetrachters angewiesen, der durch den rätselhaften Charakter des Bildes hindurchführt. Erklärungshilfen sind unerlässlich, weil es keine Inschriften gibt, die die Figuren näher beschreiben. Der immanente Bildbetrachter ist selbst dazu aufgerufen, ihnen eine bestimmte Bedeutung zuzuweisen, damit sie ein Ensemble ergeben. Nicht das Handeln der Figuren im Bild steht im Zentrum der Exegese, sondern das menschliche Handeln, das sie deutet, in dem es sich auf sie bezieht und damit in der hellenistischen Kunst eine absolute Neuerung darstellt.³⁵⁵ Für Hirsch ist die Funktion der Fiktion als Bild philosophischer Konzepte klar: «Die Bildbeschreibung dient dazu, ein komplexes Gedankengebäude anschaulich zu machen.»³⁵⁶ Die ästhetische Funktion tritt hinter die ethische zurück. Es geht um die Vermittlung einer bestimmten Weltanschauung beruhend auf der aktiven Tätigkeit des eigenen Geistes, der die exegetischen Lücken des Interpretieren mit seiner Assoziationskraft füllt.³⁵⁷ Der Maler des Bildes ist der Leser selbst.

Ab 1496 setzt die Rezeptionsgeschichte dieses Tafelbildes und seines Textes ins Lateinische ein und erfreut sich in der Renaissance einer großen Beliebtheit. Durch den Buchdruck zirkulierten zahlreiche unabhängige Bildübertragungen und künstlerische emblemartige Buchgestaltungen für unterschiedliche Ausgaben der *Tabula Cebetis*. Gerade bei der visuellen Umsetzung der Erzählung ergaben sich dann erst die Widersprüche: Obwohl einige Figuren nur einmal in der erzählenden Bildkomposition auftreten, wird mehrmals «additiv» von ihnen erzählt.³⁵⁸ Man mag dies an der antiken Ekphrasis bemängeln und damit zugleich die Fiktivität des Bildes belegen. Doch man vergisst in dieser Begründung, dass die Gleichzeitigkeit eines Bildes in die Linearität der Sprache übersetzt wird bzw. abstrakte Begriffe und ihre sprachliche Gestaltung mittels einer bildlichen Darstellung in die Gleichzeitigkeit von nebeneinander, zyklisch und zugleich aufsteigenden, angeordneten Figuren transformiert wird. Diese Übersetzung vollzieht sich nicht ohne Verschiebungen und Abweichungen, vielmehr ist es der Text, die Exegese, die das Bild beweglich werden lässt. Bild und Text interagieren auf zwei unterschiedlichen Zeitebenen: Während der Text chronologisch den Lebensweg vom Eintritt durch das erste Tor bis zum steinigen Weg auf den Felsen entfaltet, formt sich das Bild vor dem inneren Auge des Zuhörers als *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen*. Sobald das Bild erscheint, ist schon die Möglichkeit zum Sprung dar. Man kann vorwärts und rückwärts fortschreiten, von rechts nach links, von oben

355 Barbara Hirsch: Personifikationen in der *Tabula Cebetis*, S. 170.

356 Ebda., S. 174.

357 Ebda., S. 179.

358 Barbara Hirsch: *Ins Bild gesetzt – Rezeption der Tabula Cebetis in der Kunst der Renaissance*. In: *Die Bildtafel des Kebes. Allegorie des Lebens*, ebda., S. 183–193, hier S. 190.

nach unten. Die Organisation des Bildes lädt dazu ein, voraus- und zurückzublicken, genauso wie die immanente Bildfigur, die vor den Toren des Lebens steht, um den Eintritt zu wagen, den sie bereits hinter sich gelassen hat.

Die hier verwendeten Begriffe des *corso* und *ricorso* sind nicht zufällig an dieser Stelle gewählt und in der Nacherzählung der *Tabula Cebetis* als Deutungsspielräume eingefügt worden. «Cebes» ist der erste Name, der in der *Scienza nuova* von Giambattista Vico fällt. Die ethische Bilderzählung findet ihren Weg in die Gelehrtenkultur des 18. Jahrhunderts. Vico dichtet die ethische Lebensführung in eine politische Menschheitsgeschichte um und zwar nicht nur um das komplexe Gebilde einer «rationalen politischen Theologie der göttlichen Vorsehung»³⁵⁹ zu veranschaulichen, damit die Idee des Werks noch vor der Lektüre erfasst werden kann (3), sondern – so die These des vorliegenden Kapitels – um ein gegenwärtiges Bild des Denkenden zu malen, der zwischen den beiden Antagonisten – Vergangenheit und Zukunft – auf dem Schlachtfeld historisch gewordener Zeit den *nunc stans* des *ricorso* setzt.

Zahl, Figur und Zeichen liegen auf einer gemeinsamen genealogischen Linie und dennoch gibt es neben der mathematischen, geometrischen und sprachlichen Figur eine Bedeutung von «figura»,³⁶⁰ die die gesamte Form der *Szienza nuova* als *figurale* Struktur der Geschichte meint. In der ausführlichen Einleitung zu seiner neuen Wissenschaft erläutert Vico seinem gelehrten Publikum das Tafelbild seines Werks und meint, dass es nicht nur um die Figuren im Bild geht, sondern um ihre räumliche *Anordnung* zu einer Figur, die als Gesamtheit von Relationen eine be-

359 Giambattista Vico: *Prinzipien einer neuen Wissenschaft über die gemeinsame Natur der Völker*, übersetzt von Vittorio Hösle und Christoph Jermann und mit Textverweisen von Christoph Jermann. Hamburg: Felix Meiner 2009, S. 4. Die Sonderausgabe beruht auf der dritten und endgültigen Fassung der *Scienza nuova* von 1744. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben. Die italienischen Textzitate folgen der kritischen, digitalisierten Originalausgabe in Giambattista Vico: *Principi di scienza nuova d'interno alla comune natura delle nazioni*. Napoli: Nella Stamperia Muziana 1744 [La pubblicazione di questa edizione digitale rientra nel progetto ISPF «Biblioteca vichiana» cofinanziato dalla Unione Europea POR CAMPANIA FESR 2007/2013].

360 Neben der rein metaphorisch-metaphysischen Sprachursprungsgeschichte verteidigt Vico eine andere Variante, die in dem begriffshistorischen Kontext Italiens besonders hervorzuheben ist, weil sie «figura» sowohl im Sinne von Schriftzeichen als sichtbaren Charakter bestimmt als auch als Zahl: die Geburt der Schrift aus geometrischen Figuren. Letztere erschufen durch ihre ökonomische Funktion im Handel Schriftzeichen, um den Handelsverkehr pragmatischer zu gestalten (216 ff.). Damit gründet die Abstraktion der Zeichen auf einer Ökonomie ihrer Anwendbarkeit im Gütertausch: eine sprachliche Ökonomie der Zeichen, die Besitz und Handel zwischen den Dingen reguliert und damit auch die Sprache als Eigentum betrachtet (242). Vico führt dabei die «Philosophie der Autorität» auf das Wort «Eigentum» zurück (179 ff.). Schon Thomas Hobbes hat auf diese ökonomisch-rechtliche Verbindung von Autor, Autorität und Eigentum hingewiesen (vgl. dazu Kapitel 4.3.2 in diesem Buch).

stimmte Bedeutung zur Darstellung bringt: «Und um ganz zum Schluß die Idee des Werkes in einem äußerst knappen Gesamtergebnis zusammenzufassen, so repräsentiert die ganze Figur die drei Welten [TUTTA LA FIGURA rappresenta] nach der Ordnung, nach der der menschliche Geist des Heidentums sich von der Erde zum Himmel erhoben hat» (39). Der Lichtstrahl der göttlichen Vorsehung fällt vor dem dunklen Hintergrund des Bildes («LE TENEBRE NEL FONDO DELLA DIPINTURA»), der unsicher, unförmig und dunkel ist («incerta, informe, oscura»), auf die weibliche Brust der Metaphysik (Elemente, Prinzipien, Methode) und strahlt von dort aus konvex in Richtung auf die Statue Homers (poetische Weisheit), wo der Lichtstrahl eine weitere Brechung durch die Welt der Völker erfährt. Von dort aus kehrt der Lichtstrahl nicht zur göttlichen Vorsehung zurück, sondern endet «zu Füßen der Statue Homers» auf den Hieroglyphen, und nach derselben Ordnung wird von vorne angefangen. Eine Wiederkehr («ricorrono») tritt ein.³⁶¹ Die «Hieroglyphizität der dargestellten Gegenstände», so Trabant, wird von Vico mit größter typographischer Sorgfalt des Drucks hervorgehoben, sodass man sichtlich behaupten kann, dass die Hieroglyphen den Wörtern vorausgehen, begleitet von «*memoria*» und «*fantasia*» als Gefährtinnen: «Das Bild insgesamt ist die Hieroglyphe, die vor der Sprache steht: <TUTTA LA FIGURA rappresenta.>»³⁶²

Das Bild erleichtert demnach nicht nur die Rezeption des Werks, es präfiguriert die zukünftige Lektüre des Werks. Indem das Bild der Schrift gleichsam vorausleitet, kehrt es zugleich am Ende der Schrift als memorative Technik der Darstellung der Idee *en miniature* wieder.³⁶³ Die Konstellation von Bild und Text erlaubt demnach

³⁶¹ Hier nach der italienischen Ausgabe Giambattista Vico: *Principi di scienza nuova*, S. 35.

³⁶² Jürgen Trabant: *Giambattista Vico – Poetische Charaktere*. Berlin, Boston: De Gruyter 2019, S. 95 (Reihe: Bild, Wort, Aktion 7). Neben Trabants detaillierten Ausführungen zur *dipintura* hat sich Thomas Gilbhard in seiner Monographie zum Denkbild Vicos ausschließlich auf die Gestaltung des Frontispiz konzentriert und die künstlerische wie philosophische Deutung zusammengeführt. Vgl. Thomas Gilbhard; *Vicos Denkbild. Studien zur Dipintura der Scienza Nuova und der Lehre vom Ingenium*. Berlin: Akademie Verlag 2012 (Reihe: Actus et Imago). In der hier vorstellten Interpretation weiche ich jedoch von beiden Deutungen ab und verfolge sie vergleichend zum Tafelbild des Kebes, dessen Bedeutung in beiden Büchern zu kurz kommt.

³⁶³ Vgl. hierzu auch der Hinweis zur barocken Technik von Schriftbildlichkeit, Drucktechnik und Darstellung der «idea» bei Gilbhard: «Die Idee bleibt so einerseits auf eine begriffliche Auslegung verwiesen, zugleich meint die Idee doch etwas auf Anschauliches drängendes, etwas, das sich nur einer Anschauung gewährt, in dem das Wesentliche sich gleichsam verkörpert.» Thomas Gilbhard: *Vicos Denkbild*, S. 39. So verwendet Vico durchdacht alle typographischen Möglichkeiten von Kursivsetzungen, über Majuskeln zur Normalschrift, um das Bildgeschehen in Text zu übersetzen und insbesondere durch die Majuskeln den Bildbezug zu den Figuren zu bewahren (ebda., S. 42). Man kann also von einer Konstellation von variierenden Zeichen auf materieller Ebene sprechen, die eine Idee zur Darstellung bringen wie in Benjamins Sternkonstellation von Idee, Begriff und Wort.

mehrere Durchgänge: (i) durch das Bild hindurch, durch den (ii) Einleitungstext, der das Bild entfaltet, durch (iii) Tafel und Anmerkungen, die den dunklen Hintergrund des Bildes gliedern, bevor der Lichtstrahl die Brust der Metaphysik berührt, durch den (iv) komplexem Haupttext, und schließlich einen (v) abschließenden Durchgang als Rückkehr zum Bild. Sicherlich wird dem bildlichen Vorstellungsvermögen als anthropologische Konstante im Wirken des Menschen bei Vico viel Beachtung geschenkt. Und dennoch setzt die Exegese des Bildes ein bestimmtes Wissen voraus, das nur der Text in eine bestimmte Ordnung bringen kann. Im Bild gibt es keine Chronologie, alle Figuren und Gegenstände *präsentieren* sich dem Bildbetrachter gleichzeitig. Erst der Text entfaltet linear das Bildliche als *Repräsentation* von Etwas. Kehrt der Leser zum Bild zurück steht es ihm im Grunde auch frei, das Bild anders zu interpretieren, als es zu Beginn der Lektüreise dargelegt worden ist. Die Figur bringt zwar die Idee zur Darstellung, das bedeutet jedoch noch lange nicht, dass es immer noch dieselbe Idee ist, zu der man zurückkehrt. Die Darstellung mag sich geändert haben und mit ihr der *Durchblick* auf die *erstursprüngliche* Idee. *Memoria* und *fantasia* besitzen gewisse Freiheiten von der ursprünglichen Idee (*conceptus/idea*) abzuweichen.³⁶⁴

Vergessen wir nicht, dass die Metaphysik auf einer beweglichen Kugel steht, wie Tyche im Tafelbild des Kebes, während Homer auf einem unbeweglichen, feststehenden Sockel. Die weiblich allegorisierte Wissenschaft ist wankelmütig, zufällig, äußerst beweglich und instabil (Abb. 24). Man betrachte ihre Körperhaltung und ihr erschrockenes Gesicht, das hinauf zur Lichtquelle blickt: die Arme sind weit vom Körper entfernt, um das Gleichgewicht auf der Kugel auszubalancieren, das linke Bein ist angewinkelt, wie wenn es sich besser stützen wollte, vielleicht steht sie sogar nur auf einem Bein. Der menschliche Urvater der poetischen Weisheit des Menschengeschlechts ist stabil und fest positioniert. Sein Blick wirkt ruhig, gefasst, er zeigt zusätzlich mit der rechten Hand weisend auf den Boden und die zahlreichen Gegenstände. Egal in welche Richtung der konvexe Stein von der Brust der Metaphysik den göttlichen Lichtstrahl aussendet und bricht, er kehrt immer wieder zu den Füßen Homers zurück, der damit zum End- und Ausgangspunkt des

364 So hält auch Trabant in seiner Sematologie zu Vico fest, dass es im Grunde sehr schwer ist, sich das Bild wieder in Erinnerung zu rufen und nachzuerzählen, was es zeigt. Stattdessen steht der *Prozess der Verbildlichung* selbst im Zentrum der Anschauung: «Though my memory was poor, by using my memory of the frontispiece to reduce the New Science an image I didn't do such a bad job of understanding the idea of the work. For the image itself doesn't really matter. Nor does whether I can remember precisely what it depicts. What really matters is to remember the process of condensing the book into an allegorical image.» Vgl. Jürgen Trabant: *Vico's New Science of Ancient Signs. A Study of sematology. Translated from the German by Sean Ward*. London, New York: Routledge 2004, S. 115.

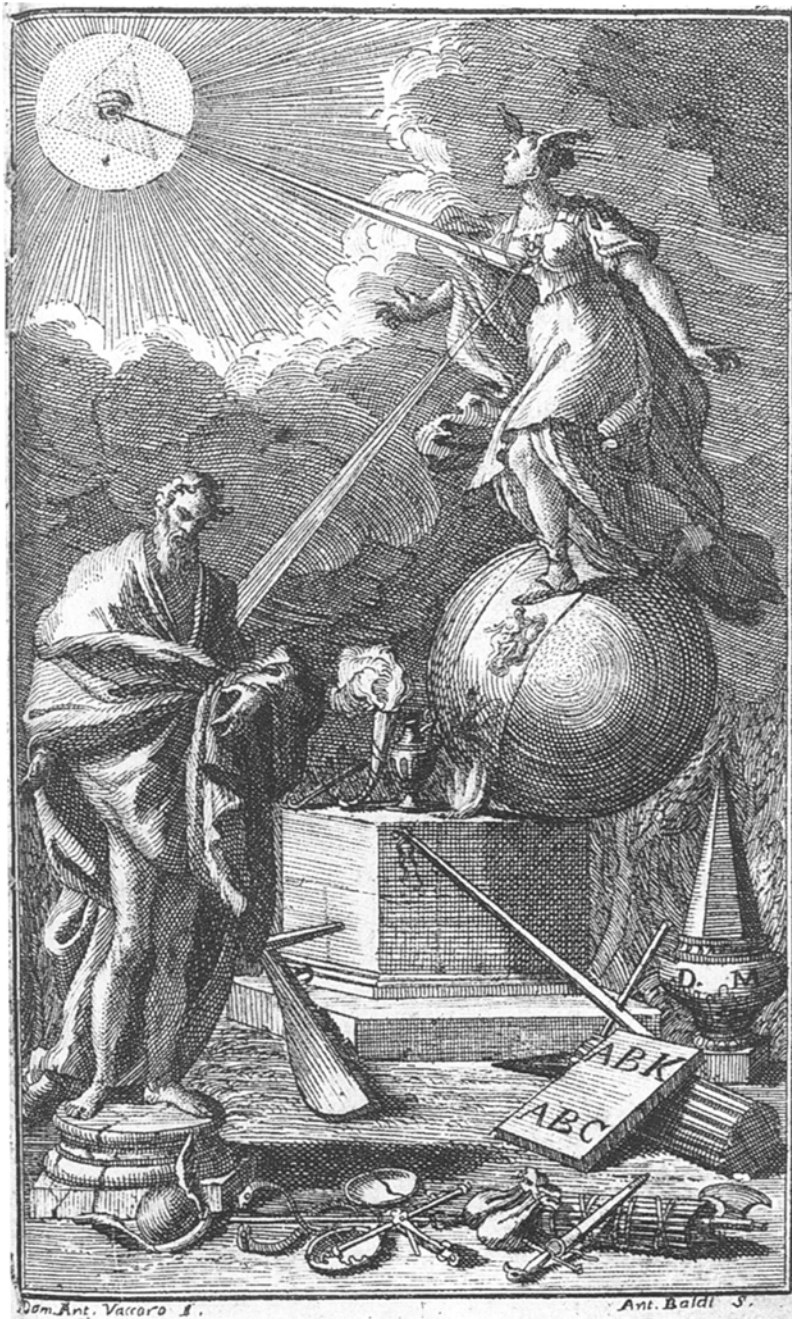


Abb. 24: Frontispiz der Scienza Nuova von 1744.

Bildes wird.³⁶⁵ Würde man das im Bild Präsentierte noch genauer nehmen, strahlt das Licht nicht auf Homer oder die Gegenstände selbst. Der Lichtstrahl endet hinter dem Rücken Homers. Weder wird er von dem Lichtstrahl geblendet (Sehsinn als Erkenntnisinn), noch werden die Gegenstände von ihm beleuchtet. Wo immer auch der Lichtstrahl der göttlichen Vorsehung endet, er endet im Bildhintergrund: dem unförmigen, dunklen, unsicheren Grund, vor dem sich die vom Menschen gemachte Dinge absetzen.

Genauso gut könnte der Lichtstrahl auch von Homer selbst ausgehen und nicht von dem göttlichen Dreieck der Geometer am Himmel, das selbst nur eine Hieroglyphe unter Hieroglyphen ist. Homer steht abseits der Lichtbrechungen. Würde der Strahl direkt auf sein Haupt oder seine Brust weisen, ließen sich direkte Verbindungen zwischen allen drei Figuren (Gott, Wissenschaft, Mensch) ziehen. Doch worauf auch immer der Strahl im Rücken Homers trifft und reflektiert wird – man kann leicht eine Corona erkennen –, sein Interesse gilt nicht den göttlichen Dingen, sondern den menschlichen. Vielleicht gerät die tänzelnde Metaphysik deshalb so in Unruhe, weil Homer nicht einmal auf ihre schön strahlende Brust schaut und damit selbst einer Wissenschaft der ersten Dinge den Rücken kehrt, die vermeintlich *über* und *vor* der Physik liegt, aber eigentlich ihr nur *nachgeordnet* ist.

Vico erleichtert durch diese *figura* nicht die Lektüre. Er gibt vielmehr ein Rätsel auf. Man erinnere sich daran, dass Vico mit dem direkten Verweis auf Kebes Tafelbild anhebt und Kebes beginnt seine Rahmenerzählung mit einer Referenz auf die Sphinx:

Die Darlegung ähnelt nämlich dem Rätsel, das die Sphinx den Menschen zur Lösung vorzulegen pflegte: wenn einer es verstand, dann war er gerettet, wenn es aber einer nicht verstand, fand er durch die Sphinx seinen Untergang. Ebenso verhält es sich mit dieser Darlegung. Die Unvernunft ist eine Sphinx für die Menschen. Sie verbirgt in einem Rätsel, was gut, was schlecht und was weder gut noch schlecht ist im Leben. Wenn aber einer dies nicht versteht, findet er durch sie seinen Untergang. Nicht auf einmal, wie derjenige, der von der Sphinx gefressen wurde, den Tod gefunden hat, sondern er geht Stück für Stück

365 Thomas Gilbhard bleibt hingegen bei der traditionellen Deutung der weiblich allegorisierten Metaphysik, die aufgrund ihres geflügelten Helms hinauf will zum göttlichen Licht und damit einen geistigen Aufstieg meint, wobei er hier auf das ikonographische Handbuch von Cesare Ripa verweist. Vgl. Thomas Gilbhard: *Vicos Denkbild*, S. 51. Er bezieht die himmelgerichtete Aufwärtsbewegung auf den «Topos der aufrechten Statur» des Menschen als «*status erectus*» (ebda., S. 50). Übersehen wird hierbei, dass der kontemplative Blick nicht derjenige der Metaphysik ist, sondern nur in der Figur Homers auf dem Sockel deutlich wird. Was immer die metaphysische Weiblichkeit in der Ekstase des göttlichen Lichts empfängt und was immer sie durch das Licht begehrt, sie ist nur Medium, eine Vermittlungsinstanz, während in Homers Körperhaltung – gänzlich unberührt von jeglich ekstatischer Erregung – die eigentliche Kontemplation des *verum-et-factum-convertuntur* zu finden ist.

sein ganzes Leben hindurch zugrunde, wie diejenigen, die ihrer Strafe überantwortet werden. Wenn aber einer zu Erkenntnis gelangt, dann kommt das Unverständnis um, er selbst aber erreicht wohlbehalten das Ziel und bleibt im ganzen Leben in Glück und Heil. Passt also gut auf und verschließt eure Ohren nicht!³⁶⁶

Das Rätsel ergibt sich aus dem Zusammenspiel von *Präsentation* im Bild und der *Repräsentation* durch den Text, die Exegese. Im zweiten Durchgang durch das Bild kehrt der Interpret der Rahmenerzählung daher auch zum Daimon in der immanenten Bildgeschichte zurück: Es sind seine Ermahnungen und Anweisungen, die zu Beginn durch den Eintritt in das Leben vergessen wurden, und an die man sich zurück erinnern muss, wenn man Bild und Text zusammenbringen und das Rätsel lösen will. Das Bild allein ist die Sphinx, die einen langsam im Leben zugrunde richtet. Es ist der Text, der die Macht des Bildes bricht, indem er auf die Worte im Bild zurückverweist. Der Reisende kehrt zum Daimon zurück, um die Macht Tyches im Leben zu brechen. Auch der Zeitreisende in Vicos neuer Wissenschaft kehrt zu einem Mann des Wortes zurück: Homer, dem Daimon der poetischen Weisheit.

In der Entstehungsgeschichte poetischer Charaktere bei Vico sind Ungeheuer am Werk. Auf diese Ungeheuer kommt es an.³⁶⁷ Das Monströse ist die nicht-figurierte Form, das abweichende Einzelwesen, das für sich steht, weil es keine Nachkommenschaft, keine Erben und keine Genealogie bilden kann. Es steht außerhalb des natürlichen und menschlichen Gesetzes. Warum also existieren sie? Wie entstehen sie und welchen Nutzen haben sie im *mondo civile*? Zur Beantwortung dieser Fragen genügt ein Durchgang durch den argumentativen Aufbau der poetischen Charaktere.

Begriffe werden als «schillernder Schein» gedeutet, die weit weniger etwas erklären, als vielmehr Instrumente zum Weben von Erzählungen sind. Vico (re)konstruiert die Stadien der menschlichen Geschichte anhand der Interpretation ihrer Mythen mittels einer Etymologie, die sich vor allem literarischer Quellen bedient. Philologie und Philosophie stehen in einem interdisziplinären Verbund der wechselseitigen methodischen Inanspruchnahme zur Analyse menschlicher Bedürfnisse, aus denen Vico die Entwicklung der Religionen beschreibt. Der Fokus liegt auf den Sprachen als Wörterbuch der Wissenschaften. Sprache und Schrift werden in diesem Kontext als «Zwillinge» gedeutet (31). Die erste Sprache wird von Vico als stumme Sprache im Sinne von Zeichen oder Körpern mit einer natürli-

³⁶⁶ Die Bildtafel des Kebes. *Allegorie des Lebens*, S. 71.

³⁶⁷ Trabandt verweist nicht auf die Abweichungen von der Norm und die Bedeutung des «monstri» bei Vico. Auch in Hayden Whites prominenten Lektüren Vicos in seiner *Metahistory* werden die chronologischen Ungeheuer nicht erwähnt oder gar mit Nietzsche in Verbindung gebracht. Vgl. hierzu Hayden White: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press 1975.

chen Beziehung zu den Ideen verstanden. Die zweite Sprache bilden heroische Sinnbilder: Metaphern, Gleichnisse, Vergleiche als «natürliche Beschreibungen» (30) und schließlich die menschliche Sprache durch Wörter, die durch Konvention entstanden sind. Hieroglyphen hingegen gelten als «dinghafte Worte» (46). Metaphern im dritten Stadium der Sprachgeschichte, die im engeren Sinne Tropen meinen, also eine Abweichung vom normalen Sprachgebrauch, werden im zweiten Stadium nicht als tropologische Figuren verstanden.

Die ersten Menschen als Dichter gebrauchten «poetische Charaktere» (65) als Zeichen, wobei *poetisch*, wie Jürgen Trabant bemerkt, erstmal nur auf *poiesis* rückführbar ist und nichts anderes als *gemacht* bedeutet.³⁶⁸ Diese Begriffe sind «phantastische Gattungsbegriffe» (190), Bilder von Heroen und Göttern. Doch auch historische Personen werden von Vico als poetische Charaktere bezeichnet, d. h. sie sind nicht nur bloße Zeichen, sondern Gestalten der Geschichte und Dichtung (51f.). Gewisse «chronologische Ungeheuer» wie Orpheus scheinen jedoch nicht existiert zu haben (63). Anhand des «geistigen Wörterbuchs» der Menschen, vor dem sich die «artikulierte Sprache» der Völker absetzt (93), nutzt er unter anderem auch «lateinische Redensarten» als philologische Belege (95). Alle lebendigen und toten Sprachen sind in den Sprichwörtern niedergelegt, weil sich gerade in ihnen in gleichförmiger Weise die Substanz der Dinge, die sich im menschlichen Zusammenleben ereigneten, niederschlägt (98).

Diese Umformung von Leben in Sprache zeigt die *poiesis* von Dichtern und Kindern, deren gemeinsame Kunstfertigkeit darin besteht, «empfindungslosen Dingen Empfindung und Leidenschaft zu verleihen», sodass aus «unbeseelten Dingen» «lebendige Personen» werden (104f.). Der erste Mensch im Stadium seiner Kindheit ist Dichter. Die infantil-poetische Herstellung verfährt per Analogie kraft der Ähnlichkeit von Strukturen, die phantastische Gattungs- und Allgemeinbegriffe erzeugt, «um auf sie wie auf gewisse Modelle oder ideale Porträts alle besonderen, ihrem jeweiligen Gattungsbegriff ähnelnden Arten zurückzuführen» (110). Fakt und Fiktion verschwimmen in dieser «poetischen Theorie»: die «Wahrheiten der Idee» können der Wirklichkeit nach falsch sein, «aber nur insofern, als dem Verdienst jener nicht zuerkannt wird, wessen sie würdig sind» (109). Das «poetische Wahre» ist ein «metaphysisch Wahres» und stimmt mit dem «physisch Wahren» nicht überein, das aufgrund von unterschiedlichen Perspektiven falsch sein kann.

Dichtung als Erfindung beruht nach Vico auf Nachahmung, die sich bei der Interpretation der Dinge immer nach den Bedürfnissen, Sitten und Leidenschaften

³⁶⁸ Vgl. Jürgen Trabant: *Giambattista Vico*, S. 187. Trabant hebt hervor, dass der Begriff der «poetischen Charaktere» vielfach missverstanden, falsch übersetzt oder sogar aus Übersetzungen eliminiert worden ist, obwohl gerade sie das Fundament von Vicos Wissenschaft bilden (ebda., S. 17).

der Völker orientiert (112). Wobei immer die Maxime gilt: «Die Ordnung der Ideen muß fortschreiten nach der Ordnung der Dinge» (116). Stets hebt Vico die synchrone Entwicklung von Idee und Sprache hervor. In einem selbstreflexiven Gestus kommentiert er rückwirkend auch seine eigene Methode, die zwar streng geometrisch verfährt und sich an der Realität von Punkt, Linie, Oberfläche und Figur orientiert, aber dennoch nur das untersucht, was sie sich selbst als Wissenschaft erschafft, nämlich eine «Welt der Größen», was bei Vico nichts anderes bedeutet, als das Theorie (Erkennen) und Praxis (Tun) der Erkenntnissuche ein und dasselbe sind und sich wie in Gott vereinigen (155). Obwohl also die «ideale Geschichte» ohne göttliche Vorsehung nicht denkbar ist und eine zwingende Notwendigkeit ihres Bestehens darstellt, ist auch diese notwendigerweise eine *gemachte*: eine immer wieder durch Erzählungen sich selbst erschaffende Welt (154). Jeglichem Urteil geht daher die Erfindung kraft Phantasie und Erinnerung voraus.

Vicos wesentliche Überlegungen zu den poetischen Charakteren finden sich im zweiten Buch zur «poetischen Logik» (Zweiter Abschnitt, 188–254). Die Entstehung von Sprachbildern ist den Methoden der Malerei sehr ähnlich (189). Sie leisten eine Art von Vermittlungsarbeit zwischen Verstand und Phantasie, wobei die poetische Weisheit vor allem in dem Gebrauch des freien Willens und nicht dem passiven Verstand begründet liegt. In der Metapher ist der Ursprung der Sprache zu suchen (190). Obwohl Differenzierungen zwischen unterschiedlichen Formen des metaphorischen Sprechens nicht immer leicht vorzunehmen sind, führt Vico die Unterscheidung zwischen Mythen als phantastische Gattungsbegriffe und Mythologien im Sinne von Allegorien ein. Mythen sind «veriloquium», wahre Erzählung als «vera narratio» (so wie auch die Etymologie eine Form der wahren Rede ist), während die Mythologien als «diversiloquium» zu verstehen sind: das *auf verschiedene Weise Gesagtes*. Weil sich jedoch bereits in der Sprachentstehung eigentliches und uneigentliches Sprechen kreuzen und daher keine wirkliche Trennung zwischen Bild und Wort stattfand, konnte im Prozess der Beseelung der Dingwelt aus jeder Metapher ein potentieller Mythos werden (191).

Die Erfindung von Begriffen hat seinen Ursprung in der Übertragung von Bedeutung aus der unmittelbaren Erfahrungswelt der Menschen, ein Vorgang, der gleichzeitig die Dinge vermenschlicht und die Menschen verdinglicht. Vico nennt diesen Prozess die «Metaphysik der Phantasie», die auf der Basis von Gleichnissen Ähnlichkeiten herstellt. Was sich gleicht, ist das, was sich als gleich den Sinnen darbietet und durch die Phantasie zu einer Metapher zusammengeschlossen wird. Dass sich uneigentliches und eigentliches Sprechen im Grunde nicht unterscheiden, zeigen besonders die «poetischen Verwandlungen» («*trasformazione Poetiche*»), die sogenannten «Ungeheuer» («*mostri*»): Sie ergeben sich aus dem Zerstören alter

und dem Aufbau neuer Subjekte (195).³⁶⁹ Die Existenz semantischer Monströsitäten ist keine Abweichung vom eigentlichen Sprachgebrauch, vielmehr ist die Abweichung von der Norm die Bedingung der Möglichkeit neuer Formen.

Das Ungeheuer verweist jedoch auch auf seine natürliche Abstammung: die Dirne. Wie Vico berichtet, sind Ungeheuer «Geburten einer Dirne», «weil sie zugleich die Natur von Menschen und eine Eigenschaft von Bestien haben» (ebda.).³⁷⁰ In der poetischen Ordnung der Familie kehrt diese ursprüngliche Bedeutung wieder. Dort werden die Ungeheuer als politische «Mißgeburten» also «*mostri*» – in diesem Abschnitt wird das Wort mehrmals kursiv gesetzt – bezeichnet, die in der Jurisprudenz erschaffen werden, wie das römische Zwölf Tafelgesetz, das in den Tiber geworfen wurde.³⁷¹ Da die Nachkommen der Dirne aus einer unehelichen Verbindung entstehen, sind sie im rechtlichen Sinne Ungeheuer, die politische Ungeheuer («*MOSTRI detti prima, e propiamente civile*»)³⁷² erschaffen. Jurisprudenz und Politik

369 Vgl. in der kritischen, digitalisierten Ausgabe Giambattista Vico: *Principi di scienza nuova*, S. 114 [Editio princeps, S. 159]: «VI. I mostri, e le trasformazioni Poetiche provennero per necessità di tal prima Natura Umana, qual'abbiamo dimostro nelle *Degnità*, che non potevan'astrarre le forme, o le proprietà da'subbjetti: onde con la lor *Logica* dovettero comporre i subbjetti, per comporre esse forme; o distruggere' un subbjetto, per dividere la di lui forma primiera dalla forma contraria introduttavi. Tal *Composizione d' idee* fece i mostri poetici; [...]»

370 Giambattista Vico: *Principi di scienza nuova*, S. 117 [Editio princeps, S. 160]: «*mostri i parti nati da meretrice*; perc' hanno natura d'uomini insieme, e proprietà di bestie d'esser nati da' vagabondi, o sieno incerti concubiti».

371 Trotz spärlicher archäologischer Funde ist die Existenz des römischen Zwölf Tafelgesetz durch mehrere Schriften überliefert und bis ins 16. Jahrhundert rekonstruiert worden. 451 v. Chr. sollte es durch die Einsetzung von zehn Männern aufgezeichnet werden und die Rechtsbestimmungen zwischen den Patriziern und den Plebejern regeln, die der führenden Schicht das Volkstribunat streitig gemacht haben. Die schriftliche Fixierung des Rechts war also von grundlegender Bedeutung für das private und öffentliche Recht beider sozialer Schichten. Auf dem Forum Romanum ausgestellt sollte es jedem Bürger zugänglich sein. Einige Rechtsvorschriften verweisen auch auf griechisches Recht, was in der römischen Welt nicht unüblich war, wenn die fremde Gesetzgebung in hohem Ansehen stand. Dennoch ist das Gesetz sehr rudimentär, knapp und lapidar verfasst. Berichten zufolge war es generell nicht besonders umfangreich. Nach der gallischen Eroberung 388 v. Chr., die eine Zerstörung des Zwölf Tafelgesetzes zur Folge hatte, blieben nur Bruchstücke übrig. Vgl. Rudolf Düll: *Das Zwölf Tafelgesetz. Texte, Übersetzungen und Erläuterungen*. München: Ernst Heimeran Verlag 1971. Dass Vico hier auf eines der ersten und grundlegendsten, schriftlich fixierten Gesetze anspielt, die die Entstehung einer neuen Volksschicht und ihrer Macht beweist und reglementiert, zeigt, dass das Neue einer Ordnung bedarf, um das Alte zu bewahren: die Macht der Patrizier, die von der neuen Macht der Plebs bedroht wird. Doch so wie das Gesetz zerstört und verworfen wurde, hat auch das Monströs-Neue keine Überlebenschance, wenn es sich nicht weiterentwickelt und Nachkommen zeugt. Das biologische, politische und rechtliche ist schon fast *biopolitisch* im Foucaultschen Sinne ineinander verwoben.

372 Giambattista Vico: *Principi di scienza nuova*, S. 178 [Editio princeps, S. 258].

beruhen auf dem diffamierten Körper der ehelosen Frau und dieser wiederum ist Teil der Sitten der Plebejer, weil sie nach Art wilder Tiere die Ehe vollziehen (369). Aus Perspektive der Patrizier sind sie Ungeheuer, Tiere, Bestien. Vico verhandelt den Übergang von der poetischen Familie zur poetischen Politik, in der sozialen Verhältnisse zwischen Adligen und Plebejern in Rückführung auf die Mythen der Götter erklärt werden. Anfang und Ende einer bestimmten Entwicklung innerhalb einer Reihe von Genealogien werden immer durch die Entstehung von Ungeheuern in Gang gesetzt. Mit ihnen beginnt etwas Neues, während etwas Altes zu einem bestimmten Grad zugrunde geht und sich in das Neue verwandelt.

Diese «schändliche Weibergemeinschaft»³⁷³ (391) ist deshalb auch der Grund für die Vermischung, das Chaos, den Samen, aus dem alles entsteht, wie er weiter in der poetischen Physik ausführt. Das Chaos ist dunkel, unpolitisch, inhuman, ein «formloses Ungeheuer, das alles verschlingt, denn die Menschen hatten in der schändlichen Gemeinschaft keine eigentliche Menschenform und wurden vom Nichts verschlungen, da sie wegen der Ungewißheit der Nachkommenschaft von sich nichts hinterließen: dieser Orkus wurde von den Naturphilosophen später als der Urstoff der natürlichen Dinge gedeutet, der, als formlos («l'Orco, un mostro informe»)»³⁷⁴, nach Formen giert und alle Formen verschlingt (391 f.). Mal gab man diesem formlosen Ungeheuer den Namen Pan, mal bezeichnete man ihn als Proteus, «weil er sich in immer neue Formen verwandelt» (392). Der Bildhintergrund der *dipintura* kehrt wieder: das dunkle und unförmige Chaos, vor dem sich die Welt der Menschen abhebt. Auch auf der Stufe der Kosmographie kehren die «mostri» wieder: Ungeheuer sind die ersten tierischen Menschen, weil sie nichts der Nachwelt hinterlassen. Als «mostri» bleiben sie allein und isoliert, weil sie keine Nachkommenschaft haben, denn ein Ungeheuer kann sich nicht auf «rechtlichem» Wege fortpflanzen (408).

Man erkennt leicht, wie Vico die Bewegung des Monströsen vom biologischen oder natürlichen, zum politischen und rechtlichen verfolgt und daher schlussfol-

373 Im italienischen Original heißt es «dell'infame comunione delle donne», vgl. Vico: *Principi di scienza nuova*, S. 225 [Editio princeps, S. 330].

374 Giambattista Vico: *Principi di scienza nuova*, ebda. So heißt es dann auch, dass die Adligen diejenigen sind, die am höchsten und damit hellen Ort («illustri loci nati») geboren sind (die Städte), während die Plebs, auf dem Felde geboren und aufgezogen, aus der Dunkelheit stammt («obscuro loco nati») (274). Und dennoch: Nach der Zerstörung der orphischen Leier als Klang des Gesetzes durch die Bacchantinnen («der wütenden Plebs») blieb den Heroen nichts anderes übrig als sich fremde Frauen zu Gattinnen zu nehmen und damit eine neue Erbfolge mit Bastarden zu begründen. Vicos Kommentar dazu ist äußerst wichtig: «das beweist, daß Griechenland schon begonnen hatte, in der Volksfreiheit zu leben» (375). Nach der italienischen Ausgabe «celebrare la *Libertà popolare*», in Giambattista Vico: *Principi di scienza nuova*, S. 216 [Editio princeps, S. 316].

gernd nur dort mit der Abweichung enden kann, wo das Gesetz der sich abzweigenden Linie, die andere Formen entstehen lässt, niedergelegt ist: in der Zeit selbst (420). Anachronismen («*quattro spezie d'anacronismi*») sind zeitliche Formen, die zu früh («*tempi prevertiti*») oder zu spät («*posposti*») angesetzt werden.³⁷⁵ Es gibt ereignislose Zeiten («*temi vuoti di fatti*»), die ereignisreich gewesen sein müssen («*de' quali debbon esser ripieni*»), das sind diejenigen, die zu früh angesetzt worden sind (Zeit der Götter) und umgekehrt gibt es vergleichsweise ereignisreiche Zeiten («*tempi pieni di fatti*»), die im Grunde ereignislos («*de' quali debbon essere vuoti*») waren (die Zeit der Heroen). Dabei verstünde man nicht, so die Kritik Vicos, dass die Zeit der Heroen mit den Geschichten der Götter angereichert ist, und keine vollständig neue Erfindung Homers ist. Schließlich gibt es Zeiten, die verschmelzen («*tempi uniti*»), aber eigentlich zu trennen sind («*che si devon dividere*»), und daher «chronologische Ungeheuer» («*mostro di Cronologia*») wie Orpheus erzeugen (421),³⁷⁶ und es gibt getrennte Zeiten («*tempi divisi*»), die zusammengehören («*che debbon'esser uniti*») (Zeit der griechischen Kolonien und den Irrfahrten der Heroen, aus denen sie hervorgegangen sind).

Die Stimme Auerbachs tönt aus der Zukunft in Vicos Vergangenheit hinein. Stets ist das «zu Frühe» angefüllt mit dem «zu Späten» und *vice versa*. Zeiten verschmelzen, die getrennt sind, und sie trennen sich, obwohl sie zusammengehören. Der «chronologische Kanon, um der Universalgeschichte ihre Anfänge zu geben [Principi alla Storia Universale]» (421) ist gefangen in einem Labyrinth unterschiedlicher temporaler Geschwindigkeiten, die sich verzweigen. Im «zu Frühen» kündigt sich das «zu Späte» bereits an. Im «zu Späten» erfüllt sich, was zu früh angekündigt war. *Ankündigung* und *Erfüllung* ereignen sich als Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Die chronologischen Monster sind *Demonstrationen* des Zukünftigen.

Der *ricorso* wäre damit kein Rücklauf in der chronologisch verlaufenen Zeit, sondern eine Ankündigung von Eruptionen von Zeitschichten, die sich verschieben.³⁷⁷ Es ist ein Driften zwischen den Zeiten. Anachronismen sind unvermeidbare

375 Giambattista Vico: *Principi di scienza nuova*, S. 242f. [Editio princeps, S. 356].

376 Damit kehrt Vico zu dem Anfang der *Scienza nuova* und ihrer chronologischen Tafel zurück, wo er die Verbindung zwischen dem griechischen Orpheus, dem assyrischen Zoroaster und dem ägyptischen Merkur zieht (63). Mit Verweis auf Cicero, der deren Existenz abstreitet, verwendet Vico den Begriff des chronologischen Ungeheuers, weil das Auftreten solcher Figuren das chronologische Gesetz als *Kanon der Zeit* oder vielmehr *Zeiten* außer Kraft setzt. Wie würde man sonst diesen Kanon erzählen wollen als in unzähligen sich wiederholenden Schleifen?

377 Hayden White verteidigt Vico u. a. gegen Croces Kritik, dass es sich bei dem «*ricorso*» um ein allgemeines, unveränderliches Modell handelt, weil Vico das römische Modell als Paradigma des Aufstiegs und Falls von Reichen anwenden würde, ohne den jeweils individuellen Verlauf zu beachten. Dem hält White entgegen, dass man Vico vielmehr so verstehen müsse, dass der «ri-

chronologische Ungeheuer, Monstren der Zeit, weil sie illegitime Neuankömmlinge im Reich alter Gesetze sind. Als «mostri» kündigen sie das Neue an, ohne selbst weder dem Alten noch Neuen anzugehören. Sie haben weder legitime Vorfahren noch legitime Erben. Das macht sie zu den gefährlichen Motoren der Geschichte: Weil sie außerhalb des natürlichen, politischen und juridischen Gesetzes liegen, können sie den Lauf der Geschichte in Unordnung bringen. Sie sind die Singularität, die Anomalie, die keinen vorgeschriebenen Lauf kennen. Sie müssen sich ihren Lauf selbst herstellen, erarbeiten, machen, auch auf die Gefahr hin, dass er zum sinnlosen Leerlauf in der Geschichte des vorgeschriebenen Gesetzes wird oder einfach durch Kriege und Katastrophen eliminiert wird.

Die in der Vico-Forschung verfolgten Vergleiche zwischen der ewigen Wiederkehr Nietzsches und dem *ricorso* ist daher mit Vorsicht zu genießen.³⁷⁸ Wie-

corso) lediglich eine Interpretationsart des historisch-politischen Verlaufs von Gesellschaften ist, dessen Gesetz durch den individuellen Lauf spezifiziert und korrigiert werden kann. Auch auf der ontogenetischen Ebene ist der Tod eines Kindes vor der Pubertät kein Argument gegen das organische Gesetz des Wachstums. Hier sind nur zwei unterschiedliche Gesetze am Werk, die unterschiedliche Interpretationen des Verlaufs zulassen. White charakterisiert daher den «ricorso» als «set of laws the utility of which, for predictive purposes, requires specification of the limiting conditions within which the laws apply.» Vgl. Hayden White: *Metahistory*, S. 421. Noch viel deutlicher und dichter in seiner Interpretation ist A. Robert Caponigri in seinem bereits 1953 erschienen Buch zu Vico, der die Zeitstruktur des «ricorso» von derjenigen der «recurrence» trennt. Es tritt durch den «ricorso» keine Wiederkehr oder Rückkehr von bereits sich in der Geschichte materialisierten Institutionen und Gesellschaften ein, gerade weil sich der «ricorso» auf der Ebene der geistigen *Reflexion* des historischen Prozesses vollzieht. Er beschreibt die Bewegung des geistigen Lebens, welches das vorreflexive, spontane Leben des Historisch-Gewordenen und werdenden durchwandert, und zwar nicht transzendent aus seinem Lauf das Historisch-Gewordene heraushebt, sodass es aus seinem vorreflexiven Zustand in den reflexiven hebt: «a movement within the life of the nation by which that life is lifted and advanced in ideality at the same time that it retreats upon itself.» Vgl. A. Robert Caponigri: *Time and Idea. The Theory of History in Giambattista Vico*. London, New York: Routledge 2017 [1953], S. 133. Die Tätigkeit des «ricorso» ist daher auch kein spontaner, unmittelbarer Akt der Phantasie, sondern nur vermittelt als Idee nachvollziehbar, oder anders formuliert: Der «ricorso» ist die Idee, die innerhalb der Entwicklung von Nationen genau dann greifbar wird, wenn es ihnen möglich wird, zu den Quellen ihrer Macht als einen gesicherten Bestand ihres Wissens geistig zurückzukehren und damit die Ankündigung ihre eigenen idealen Form zur Erfüllung zu bringen: «The time-form of the nation is advanced toward its own ideality, not by an abstract gesture of the detached intellect, but by an ideal penetration of its own historical character and integrity» (ebda., S. 136).

378 Stellvertretend für viele verschiedene Vergleiche zwischen Vico und Nietzsche, die verstreut in unterschiedlichen Publikationen zu finden sind, möchte ich hier die Zeitschriftenausgabe hervorheben, die beide Denker ausführlich aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet, vgl. *The Personalist Forum*, Vol. 10. No. 2: Vico and Nietzsche (Fall 1994), ed. by Thomas O. Buford, University of Illinois Press. Es ist verwunderlich, dass der eben besprochene Robert Caponigri in seinen Ausführungen zur Zeitstruktur des «ricorso» keine Verbindung zu Nietzsche vornimmt,

derkehr ist nicht mit *Wiederkunft* zu verwechseln.³⁷⁹ In der Wiederkehr kehren mit sich selbst identische Fälle in einer Reihe von unendlichen Kombinationen wieder.³⁸⁰ Das wäre der sinnlose, mechanistische Leerlauf des Immergleichen,

obwohl es sich in seiner Argumentation anbieten würde. Er sieht Vicos Kreis der Geschichte eben nicht als Kreis, sondern spiralförmige Wiederkehr einer Präsenz des Gleichzeitigen. Es ist ein immer wiederkehrender Moment in der Geschichte der Nationen, der durchschritten werden muss («must pass many times»), sobald er nur einmal das selbstreflexive Stadium erreicht hat. A. Robert Caponigri: *Time and Idea*, S. 137. Im «ricorso» kehrt die Geschichte nicht zu ihren Ursprüngen zurück und vollendet damit die Universalgeschichte. Ganz im Gegenteil: Sie hält die unzähligen «corsi» in der Vergegenwärtigung ihrer Gleichzeitigkeit fest: «*Ricorso*» as universal history and as the principle of universal history is the act by which the human spirit renders present and contemporaneous to itself the life of all the individual nations in their eternal and ideal principles. This act of «*ricorso*» is the supreme and constitutive act of humanity in its own ideas and presence. By this act, the human spirit reaches, so to say, back through all time, that is the time of the life of the individual nations, and down into the depths of consciousness to bring the entire content of history before itself in a single and total act of presence» (ebda., S. 141). Genau das wäre für Nietzsche dann der Zeitpunkt einer erneuten, wiederkehrenden Entscheidung, die nur als *Wiederkunft* – als ein wiederkehrendes Kommen aus der Zukunft – bejaht werden kann.

379 Wie mir scheint haben sowohl Foucault als auch Deleuze diese Dimension zwar erkannt, aber beide Begriffe dennoch synonym verwendet und nicht deutlich genug auf die Verbindung zur *Herkunft* als ein *Kommen aus der Zukunft* verwiesen. Stattdessen hält beispielsweise Foucault in seinem Essay zu Nietzsche über den Begriff der Genealogie zwar fest, dass man zwischen *Ursprung* und *Herkunft* unterscheiden müsse, weil letzterer Begriff vor allem die «provenance» meine, verweist dann aber auf die *Entstehung* als etwas aus der Vergangenheit Kommendem. Vgl. Michel Foucault: Nietzsche, la généalogie, l'histoire. In: *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris, P.U.F., coll. «Épiméthée», 1971, S. 145–172, hier S. 151. Deleuze schärft in seinen Ausführungen das Bewusstsein für die unterschiedlichen Zeitebenen, die sich in der Wiederkehr als Synthesis überkreuzen: «Das Gegenwärtige muß mit sich als Vergangenes und Zukünftiges koexistieren. Dieses synthetische Verhältnis des Augenblicks zu sich selbst als Gegenwärtiges, Vergangenes und Zukünftiges begründet gerade sein Verhältnis zu den anderen Augenblicken. Demzufolge erweist sich die Wiederkehr als Antwort auf das Problem des *Vorübergehens*.» Vgl. Gilles Deleuze: *Nietzsche und die Philosophie*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2002, S. 54. Auch wenn Deleuze dies nicht ausdrücklich sagt und beide Begriffe synonym verwendet, wird dennoch aus den Ausführungen deutlich, dass die *Wiederkehr* eine mathematisch bestimmbare Größe der Wahrscheinlichkeitsrechnung und damit die Bedingung für die *Wiederkunft* als *Akt der Bejahung* ist, die mit der Ewigkeit gezeugt und geboren wird: Sie ist der Beschluss, das Urteil, die Entscheidung, die Empfängnis einer Geburt anzunehmen und sie auszutragen. Daher ist die *Wiederkunft* auch eine *Niederkunft*.

380 In den nachgelassenen Fragmenten des Frühjahrs 1888 notiert Nietzsche unter dem Titel «Die neue Welt-Conception» fünf Stichpunkte mit einer abschließenden Bemerkung unter dem Stichwort «Die ewige *Wiederkunft*». Dort hält er unter dem fünften Punkt seine Gedanken zum Würfelspiel der Welt fest, wobei er nicht von *Wiederkunft*, sondern von *Wiederkehr* spricht: «5) Wenn die Welt als bestimmte Größe von Kraft und als bestimmte Zahl von Kraftcentren gedacht

eine Rück- oder Wiederkehr ohne Differenz,³⁸¹ ein Rückfall in hoffnungslose Barbarei. Doch die *Wiederkunft* ist eine *Niederkunft*. Es ist ein Kommen aus der *Zukunft* und diese Zukunft geht stets mit Monstren schwanger. Aus der *infamen Gemeinschaft der Frauen*, die rechtlos leben, geht das neue Gesetz der Genealogie hervor, das weder Vater noch Mutter kennt.³⁸² Die *Anfänge* der Universalgeschichte werden

werden darf – und jede andere Vorstellung bleibt unbestimmt und folglich unbrauchbar – so folgt daraus, daß sie eine berechenbare Zahl von Combinationen, im großen Würfelspiel ihres Daseins, durchzumachen hat. In einer unendlichen Zeit würde jede mögliche Combination irgendwann einmal erreicht sein; mehr noch, sie würde unendliche Male erreicht sein. Und da zwischen jeder ‚Combination‘ und ihrer nächsten ‚Wiederkehr‘ alle überhaupt noch möglichen Combinationen abgelaufen sein müßten und jede dieser Combinationen die ganze Folge der Combinationen in derselben Reihe bedingt, so wäre damit ein Kreislauf von absolut identischen Reihen bewiesen: die Welt als Kreislauf, der sich unendlich oft bereits wiederholt hat und der sein Spiel in infinitum spielt. Diese Conception ist nicht ohne weiteres eine mechanistische: denn wäre sie das, so würde sie nicht eine unendliche Wiederkehr identischer Fälle bedingen, sondern einen Finalzustand. Weil die Welt ihn nicht erreicht hat, muß der Mechanismus uns als unvollkommene und nur vorläufige Hypothese gelten.» Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente Frühjahr 1888. In: ders., *Digitale Kritische Gesamtausgabe, Werke und Briefe*, basierend auf der kritischen Ausgabe von G. Colli und M. Montinari. Berlin, New York: De Gruyter 1967–, hrsg. von Paolo D’Iorio 2009–. Online abrufbar unter: [http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1888,14\[188\]](http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1888,14[188]) (zuletzt abgerufen und überprüft am 18.11.2022).

381 Vgl. hierzu auch die Lesart von Gilles Deleuze: *Nietzsche und die Philosophie*, S. 52f.: «Die ewige Wiederkunft ist, nach Nietzsche, keineswegs Denken des Identischen, vielmehr ein synthetisches, ein Denken des vollkommen Unterschiedenen, das jenseits der Wissenschaft ein neuartiges Prinzip macht. Dieses Prinzip ist die Reproduktion des Diversen schlechthin. [...] Wahrlich, wir verstehen so lange nicht die ewige Wiederkunft, als wir sie zu einer Folge oder einer Anwendung der Identität degradieren. Wir verstehen sie so lange nicht, als wir sie nicht als Gegensatz zur Identität fassen. Die ewige Wiederkunft ist nicht das Verharren Ein- und-Dasselben, ist weder ein Gleichgewichtszustand noch die Dauer des Identischen. In der ewigen Wiederkunft kehrt nicht Ein-und-Dasselbe zurück, sondern ist die Wiederkunft selbst das Eine, das allein vom Diversen und von dem sich Unterscheidenden ausgesagt wird.»

382 In seinem Aufsatz verweist beispielsweise David W. Price darauf, dass Nietzsche ein Denker des Zukünftigen ist, während Vico auf die Vergangenheit fokussiert (vgl. David W. Price: *Vico and Nietzsche: On Metaphor, History, and Literature*, S. 119–132, hier S. 128). Wäre dem so, dann hätte Vico für Auerbach wenig Bedeutung gehabt. In Auerbachs Lektüre und Übersetzungsarbeit zeigt sich gerade, dass aufgrund der biographischen Verabschiedung von der Vergangenheit («alle Vergangenheit war der Verachtung preisgegeben») unter dem Joch eines «kläglichem Daseins eines Schulmeisters» in der Gegenwart nur eine neue Zukunft für den Gelehrten gewonnen werden konnte. Vgl. Erich Auerbach: Vorrede des Übersetzers. In: Giambattista Vico: *Die neue Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker*. Nach der Ausgabe von 1744 übersetzt und eingeleitet von Erich Auerbach, 2. Auflage mit einem Nachwort von Wilhelm Schmidt-Biggemann. Berlin, New York: De Gruyter 2000 [1924], S. 14f. In einer modernen Reihung von Denkern sieht Auerbach nur Hölderlin und Nietzsche neben Vico stehen (ebda., S. 34).

durchgestrichen. Was zählt ist nicht der Anfang, sondern – wie Vico selbst sagt – die *Setzung des chronologischen Kanons* zwischen *prevertiti* und *postposti*.

Zwischen Nietzsche und Vico interveniert Auerbach als ihr Vermittler, auch wenn er nicht explizit beide Denker und ihre Begriffe zueinander in Beziehung setzt. Und diese Vorsicht ist sehr zu loben. Denn Auerbach sieht in Vico keinen Denker der Immanenz, sondern immer noch der Transzendenz, ansonsten müsste man seine Ausführungen zur jüdisch-christlichen Entwicklung einfach löschen. Es ist jedoch die jüdisch-christliche Zäsur, die innerhalb des zeitlichen Räderwerks von Institutionen und Nationen aus dem «ricorso» herausfällt: «es fehlt das letzte Ziel, der jüngste Tag, am Ende des Umlaufs steht der Ricorso, und alles beginnt von neuem.»³⁸³ Nach Auerbach bleibt die «Vorsehung in den empirischen Stadien der Geschichte» das «Erlebnis eines Gläubigen, der sie als transzendente Realität anschaut.»³⁸⁴ Daher beschreibt ihn Auerbach in den Zeilen zuvor als einen außenstehenden Betrachter auf eisigen Höhen heimisch, der die Stube der lauwarmen Denker in der Zeit betrachtet, wie sie das *Ich* in die *Welt* und die *Welt* in das *Ich* hineinbringen wollen:

Vicos katholischer Gott ist zwar ein Dogma; aber er ist nicht methodologisch, nicht ertäumt, nicht postuliert, sondern lebendiger Mythos, darum auch unfaßbares Geheimnis und ganz unmenschlich; indeß die entsprechenden Konstruktionen der späteren Zeit, mit ihrer lauwarmen Temperatur, ohne jede sinnliche Kraft sind, aber auch zur hohen Würde der metaphysischen Idee sich nicht erheben; denn sie sind nach Analogie des Menschen, um das so sehr wichtig gewordene Ich herum gebildet; in dem Bestreben, die Welt in das Ich einzubeziehen, um es in ihr heimisch zu machen; so daß die Atmosphäre einer Stube entsteht, in der viele zusammensitzen, um kluge Dinge zu besprechen – während Vico, heißer als sie alle, allein steht, in der eisigen Luft eines Gletschers, und über ihm wölbt sich der ungeheure barocke Kuppelhorizont des Himmels.³⁸⁵

Dieser *heiße* Vico in der *eisigen* Luft des Gletschers unter dem barocken Himmel ist die Antwort auf die von Auerbach gestellte Frage: «Wo ist also Vicos Subjekt der

383 Erich Auerbach: *Vorrede des Übersetzers*, S. 38.

384 Ebd., S. 39.

385 Ebd., S. 30f. Wer sich für die intellektuelle Fehde aus den 1970er Jahren zwischen René Wellek und Auerbach interessiert, konsultiere hierzu Welleks Artikel über Auerbachs Vico-Rezeption und den Streit über einen vermeintlichen historischen Relativismus oder Perspektivismus, der in einen Eklektizismus mündet. Vgl. René Wellek: Auerbach and Vico. In: *Lettere Italiane*, Vol. 30, No. 4 (Ottobre–Dicembre 1978), S. 457–469. Die hier vertretene Position soll den Leser:innen deutlich vor Augen führen, dass Relativismus, Perspektivismus oder Eklektizismus keine Gefahr der Geschichte oder gar der Philosophie sind. Sie sind die Geburten einer müde gewordenen Zeit, die sich verändern muss, will sie mit dem Leben mithalten. Das schielende Auge des Philosophen blickt genau dorthin, wo es hinblicken muss, damit sich Geschichte nicht *blind* wiederholt. Wer nur in eine Richtung blickt, wird von Tyche überrollt.

Erkenntnis?»³⁸⁶ Es sitzt dort, wo die Hebewirkung des «ricorso» einsetzt, und wo Arendt den Denkenden als ansteigende Tangente zwischen den Zeiten setzt. Dort oben an dieser Grenze besitzt der Denkende noch die Wärme der irdischen Welt, überblickt ihre Vergangenheit und sieht ihre Zukunft. Seine Gegenwart ist die Kollision beider Zeiten. Tyche rollt den Ball der Zeiten, während der Denkende auf seinem Sockel nicht *unberührt*, sondern *tangiert* von der Wucht der Geschwindigkeit des rollenden Rades heißer als heiß ist: angefüllt mit der Gegenwärtigkeit aller Zeiten. Wer dort thronet ist tatsächlich kein Denkender mehr, kein Subjekt, kein Mensch: Es ist die Zeit selbst als *Jederzeitlichkeit* sich niederbeugend zu den Füßen Homers, dem *Macher der diesseitigen Welt*.

In den eisigen Lüften der Hochebene saß einst ein Denkender, Schlafender, Träumender und Erwachender namens Zarathustra, der die ewige Wiederkunft lehrte, *bevor* er und *nachdem* er die Wiederkehr des Würfelwurfs unzählige Male bejaht hat. Wenn es eine Verbindung zwischen Nietzsche und Vico gibt, dann ist es die, dass beide Diskursbegründer ein chronologisches Ungeheuer gezeugt und geboren haben: die ewige Wiederkunft als *ricorso* – nicht Geschichte fortsetzen, sondern Geschichte machen, nicht in der Geschichte zurückreisen, sondern zurück in die Zukunft. Wer *Universalgeschichte* betreiben will, muss figural *gegen* die Zeit denken, um *in der Zeit* auf eine *noch kommende Zeit* zu wirken.

386 Ebda., S. 27.

4 Suchbewegungen: Navigieren im Wind des Absoluten

4.1 «trasformamiento»: Gott wird Frau (Teresa de Jesús)

Aus den tiefsten Tiefen des weiblichen Herzens ertönt eine Stimme Gott entgegen, um ihn um Gnade und Erbarmen zu bitten, für ein so niedriges und erniedrigtes Geschöpf, wie sie es ist: Diese Frau in dieser Schrift, die von einem Leben voller Eitelkeiten, Ehrgeiz und Scham einem männlichen Publikum gegenüber – den katholischen Priestern – berichtet. Die Erbärmlichkeit dieses weiblichen Lebens wird sogar so sehr beanstandet, dass es eine Sünde wäre, es in dem Bericht vollkommen in den Vordergrund zu stellen.¹

Wie die Stimme im Vorwort an ihre Beichtväter bekundet, soll die Gebetsweise und die ihr zuteil gewordene göttliche Gnade den Schwerpunkt des Berichts bilden. Wie zuvor schon in Augustinus *Confessiones* lesen wir eine Beichte in Form einer Autobiographie.² Doch anstatt, das Bekenntnis als solches bereits im Titel zu erwähnen wie das christliche, männliche Vorbild, entscheidet sich Teresa de Jesús für *El libro de mi vida*. In der Geste der klerikalen Außenseiterin, die zu dumm und zu erbärmlich ist, um auch nur annähernd das zu verstehen, was die theologischen Autoritäten geschrieben haben, bringt sie gerade durch ihren sehr persönlichen und subjektiven Stil der Beschreibungen, die sie nur durch die göttliche Gnade empfangen hat, die Hierarchien männlich-weiblicher Autorität ins Wanken, ohne sie direkt anzugreifen.³ Die Rhetorik der Herabsetzung wird an mehreren

1 Teresa de Jesús: *Vida de Santa de Teresa de Jesús*, publicada por la sociedad foto-tipográfico católica, bajo la dirección del Dr. D. la Vicente de Fuente conforma al original autógrafo que se conserva en el real monasterio de San Lorenzo del Escorial. Madrid: Viuda é hijo de D. E. Aguido 1973. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

2 In Kapitel 9 beschreibt Teresa ihre Lektüre der Bekenntnisse und den großen Einfluss, die sie auf sie gemacht haben (81f.). Die Kraft dieser Lektüre scheint vollkommen auf sie abzufärben, so als würde er ihr eigenes Leben beschreiben, jedoch nicht so kontinuierlich wie das seine. Sie sieht sich in der Knechtschaft ihrer Seele unter den Gewohnheiten weit unter Augustinus: «Como comencé á leer las *Confesiones*, paréceme mi via yo allí; comencé á encomendarme mucho á este glorioso santo. Cuando llegué á su conversión, y leí cómo oyó aquella voz en el huerto (4), no me parece sino que el Señor me la dio á mí, sigun sintió mi corazón: estuve por gran rato que toda me deshacia en lágrimas, y entre mí mesma con gran affección y fatiga» (82).

3 Vgl. Caroline Walker Bynum: *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*. New York: Zone Books 1992, S. 135–137. «First, eucharistic ecstasy was a means by which women claimed «clerical» power for themselves, or bypassed the power of males, or criticized male abuse of priestly authority. Second, ecstasy was a means of endowing women's nonclerical status – their status as lay recipients – with special spiritual significance» (ebd.,

Stellen gekonnt in Szene gesetzt: Vor der männlich-katholischen Autorität muss die Frau die richtigen Worte finden, um sich in der Selbsterniedrigung jene Autorität und damit weibliche Autorschaft zu erkämpfen, die vor der Inquisition bestehen kann.⁴ Die Selbstbezeichnung als «una mujercilla ruin y flaca» (259) ist Strategie

S. 135). Wie Bynum anhand ihrer vergleichenden Lektüre männlicher und weiblicher religiöser Erfahrung nachweisen konnte, verwenden Männer viel öfter Bilder der geschlechtlichen Differenz als es weibliche Autorinnen tun. Anstatt auf Konzepte von männlich/weiblich zurückzugreifen, konstruieren sie religiöse Konzepte, die die Menschheit im Allgemeinen betreffen (ebda., S. 156). Darüber hinaus sind Konzepte der Mutterschaft, die auf Jesus als Mutter/Vater-Figur angewendet werden, bei männlichen Autoren weit stärker mit einer Vaterschaft verknüpft, die mit Macht und Autorität einhergeht, während Bilder des «mothering» in der weiblichen Deutung mit den physiologischen und biologischen Vorgängen des Körperlichen (Nahrung, Ernährung, Leiden) verbunden bleiben (ebda., S. 164). Diese Divergenz sieht man vor allem dort, wo nicht mehr von Bildern des Göttlichen, sondern der Seele («images of the soul») gesprochen wird (ebda., S. 165). Vgl. Hierzu auch ihre einschlägige Studie *Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press 1984 [1982], S. 247–262.

4 Vgl. Alison Weber: *Teresa of Avila and the Rhetoric of Femininity*. New Jersey: Princeton University Press 1996, S. 42–76. Weber hält in Bezug auf die rhetorische Strategie der Selbsterniedrigung fest: «Thus, although humility constitutes proof of the authenticity of Teresa's religious experience, it also requires that she silence what could be marshalled in her defense. This is Teresa's dilemma – to elaborate a rhetoric that can give a voice to a silent virtue» (ebda., S. 48). Wobei Weber betont, dass diese Praxis ein gängiges Mittel der damaligen intellektuellen Zirkel war, um durch Höflichkeitsfloskeln («modesty formulas») eine Art von Glaubwürdigkeit zu erzielen. Ein ähnliches Ziel verfolgt auch die Strategie der eigenen Herabsetzung, die man in vielen Texten lateinischer Literatur des Mittelalters findet, in dem sich der Autor oder die Autorin zu einer Art von Medium höherer Ordnung degradiert (ebda., S. 49). Der Unterschied ist jedoch – und da gebe ich Weber vollkommen recht –, dass bei Teresa de Jesús diese Formeln übertrieben oft vorkommen. Auch sind andere Verwendungen sprachlicher Strukturen wohl nicht systematisch anhand rhetorischer Handbücher eingeübt und vermittelt worden, sondern anhand der mündlichen Praxis, da viele ihrer Überzeugungsstrategien auf eine «oral culture» hinweisen, z. B. die Verwendung oft widersprüchlicher Sprechakte, in denen sie sich gleichzeitig als schuldig und unschuldig darstellt. Oft verliert man auch den Faden, um welche Sünde es sich genau handelt. Weber spricht daher von einer «paradoxical rhetoric of concession» (ebda., S. 52). Vgl. hierzu auch Gillian T. W. Ahlgren: *Teresa of Avila and the Politics of Sanctity*. Ithaca, London: Cornell University Press 1996, S. 67–84. Ob diese Form der rhetorischen Strategie in Bezug auf weibliche Autorschaft als eine Art von Gender-Performance im Sinne von Judith Butler interpretiert werden kann, beantwortet Asunción Bernárdez-Rodal: «Basta ser mujer para caérseme las alas». Teresa de Jesús y el feminismo. In: Esther Borrege/Jaime Olmedo (Hg.): *Santa Teresa o La Llama Permanente*. Madrid: CEEH, Centro de Estudios Europa Hispánica 2017, S. 345–360, hier S. 352. Die Autorin versucht aus der Perspektive der *Gender Studies*, profeministische Eigenschaften aus dem Werk und dem Leben Teresas herauszufiltern, was trotz aller Vorsicht zu anachronistischen Interpretationen führt. Ähnliche Versuche werden auch in Bezug auf Christine de Pizan unternommen. Aus meiner Sicht sollte nicht versucht werden, innerhalb der *Gender Studies* die Frage zu beantworten, wie weit der Geschlechterkampf politisch und sozial zurückverfolgt werden

des Selbstschutzes, um sich zwischen den hierarchischen Stufen des männlichen Klerus einen Platz zu erkämpfen.⁵

Teresa, die Gott mit ihren weiblichen Reizen beleidigt, indem sie viel Nutzen aus ihnen in der weltlichen Gesellschaft von Familie und Freunden zieht, gebraucht die Selbsterniedrigungsgeste, um den Lesenden die glorreiche Rettung durch den Herrn noch imposanter vor Augen zu führen. Zugleich ist ihre Stimme das einzige Geleit durch die hermetisch abriegelte Welt der verschiedenen Stufen des inneren Gebets,⁶ weil sie aus ihrer eigenen Erfahrung berichtet, die nur durch sie autorisiert ist. Dante musste sich eine Beatrice erfinden, um sich selbst sicheres Geleit ins Paradies zu gewähren. Teresa vertraut auf sich selbst und greift auf keine andere *figura* ihrer inneren Person zurück als auf diejenige des leidenden Jesus, der ihr den Zugang zur inneren Erfahrung mit Gott ermöglicht. Doch die Frage ist, ob sich diese Erfahrung überhaupt *figurieren* lässt.⁷

kann. Innerhalb einer feministischen Theologie sollte man sich eher der Frage widmen, ob innerhalb des Katholizismus Feminismus in irgendeiner Form (theoretisch, praktisch) möglich ist.

5 Vgl. hierzu vor allem Kapitel 10, bevor sie mit den verschiedenen Stufen des inneren Gebetes fortfährt. Sie sagt u. a., dass all die Darstellungen, die nicht mit dem katholischen Glauben konform sind, durch die priesterlichen Autoritäten sofort zu verbrennen sind (89). Sie verweist dabei erneut auf die Niedrigkeit des weiblichen Geschlechts: «para lo demás, basta ser mujer para caerme las alas, cuanti mas mujer y ruin» (ebda.). In freier Übersetzung bedeutet dies, dass die Zugehörigkeit zum weiblichen Geschlecht schon genügt, damit die Flügel abfallen. Auch in Kapitel 13 wird der Status von Autoritäten ausgehandelt: Um die eigene persönliche Erfahrung im inneren Gebet als autorisiertes Wissen an die Lesenden weiterzugeben und es als ein von Gott empfangendes Geschenk auszuweisen und nicht als eine Manipulation durch das Böse, erzählt sie von ihren Gesprächen mit verschiedenen Geistlichen, die ihr als sachkundige Begleiter dienen, um die Erfahrung des inneren Gebetes zu validieren (118 ff.). Allerdings sollte man auf einen solchen Lehrmeister verzichten, wenn er kein studierter Mensch ist und eher auf das eigene Gebet vertrauen. Die Laien leitet Gott, der ihnen aufgrund ihrer Demut («humilidad») eine Art von virtuoser Freiheit verleiht («virtuosa libertad», 119), um einen selbstautorisierten Weg durch die Pfade des Glaubens zu finden.

6 Um die Exklusivität dieser Hermetik und zugleich den Autoritätsduktus zu reduzieren, wählt sie daher die Metapher des Gärtners, der den Garten von dem Unkraut befreit und mittels unterschiedlicher Bewässerungsarten neue Pflanzen sät und pflegt (93).

7 Vgl. Niklaus Largier: Divine Suffering – Divine Pleasure: Martyrdom, Sensuality, and the Art of Delay. In: *figurationen* no. 01/11 (1999), S. 67–79. – Largier hat bereits in seiner Kulturgeschichte der Erregung in einem großen historischen Bogen und einer Fülle von Texten gezeigt, wie mittelalterliche Darstellungen des Leidens aus dem Mystisch-Religiösen in die Moderne transferiert werden. In seinem Aufsatz legt er anhand der *vida* von Teresa dar, dass ihre Form des Leidens sich in dem Schreiben selbst äußert als «*simulacre* of martyrdom» (ebda., S. 72). Die Schreiberfahrung und der Akt des Schreibens erschaffen eine Szene, in der sich das Drama ihres Lebens – der Wunsch nach einem tatsächlichen Martyrium – sowohl spirituell als auch körperlich vollzieht. Zwar spielt sich dieses am und im Körper ab, aber der gesamte Text ist derartig theatralisch aufgebaut, dass man von einem «virtual martyrdom» sprechen muss, in der sie die Figuration ihrer

Bereits im ersten Kapitel wird ersichtlich wie intensiv die Gottesliebe als sieben-jähriges Mädchen empfunden wird: Von den Mauren wollte sie sich köpfen lassen, um die Wohltaten des Himmels bereits im Kindesalter zu empfangen. Besonders die Lektüre von Heiligenlegenden hatte es ihr angetan (9 ff.). Später im Jugendalter färbte die Lesesucht ihrer verstorbenen Mutter von Ritterromanen auf sie ab (11 f.) und als Vorleserin für ihren Onkel konnte sie ihre Vorliebe für Bücher auch während der Klosterzeit befriedigen (20 f.). Dem Lesen galt ihre Liebe, nicht Gott. Gott und die Qualen der Hölle fürchtete sie. Der Drang, den Märtyrertod für Gott ohne Umwege zu sterben, wurde für sie früh zum Leitbild eines Lebens, das nicht gelebt werden wollte. Stattdessen sollte sterbend ein anderes Leben herbeigerufen werden. Aus Angst wollte sie sich früh dem Furchteinflößendsten stellen: dem eigenen Tod. Weil ihr das unter dem Schutz ihrer Eltern nicht gelang, lebte sie ihr Leben als kokettierende junge Dame fort, beeinflusst durch weibliche Gesellschaft, die den «demonio» (17) in ihr wach hielt, um sie zum Bösen zu verleiten, bis ihr Vater sie ins Kloster schickte. Im gesamten Verlauf des Berichts geht es daher nicht nur um die Gnadenakte, die ihr Gott erteilt und kraft derer die Analyse der inneren Erfahrung überhaupt stattfinden kann, sondern um die Entzifferung des Bösen. In der meditativen Einübung des Absterbens des alten Selbst müssen die göttlichen Zeichen von den Zeichen des Bösen unterschieden werden. Die Hermeneutik des Selbst ereignet sich zwischen den Zeilen der seelischen Inskription des Göttlichen – sie spricht vor allem von Abdrücken, die verschiedene Phasen des Gebets in der Seele hinterlassen («imprimidades en la alma», ebda., S. 403) –, um das Böse herauszufiltern. Wie man Gottes Worte von seinen eigenen Einbildungen und den Trugbildern des Bösen unterscheiden kann, wird dadurch erklärt, dass Gottes Worte immer schon Handlungen sind. Sie erwecken ein dermaßen inneres Wohlbehagen, dass sie der Unruhe, der Angst und dem Chaos des Bösen trotzen. Will man nun das Böse vom Göttlichen in seinem eigenen Inneren sondieren, muss man vor allem seine persönlichen Erfahrungen mit anderen Schriften vergleichen, in Gesprächen mit anderen Menschen dis-

selbst als Leidende bewirkt («the figurations of herself as sufferer»). Largier zufolge geht es hierbei nicht, um die extensive Erfahrung von Gewalt als ein historischer Fakt, sondern um die Eröffnung eines «theatrical space of intense embodiment», in dem die Leben der Märtyrer erneut durchlebt werden kraft der Möglichkeiten zu Figurationen im Sinne eines verzögerten Augenblicks der Ekstase (ebda., S. 73). Dabei hebt er vor allem den Umgang mit der Heiligen Schrift hervor, die eine Strategie der Intensivierung zur Figuration kraft rhetorischer Stimuli bildet (ebda., S. 77). Dieser generellen Interpretationslinie möchte ich nicht widersprechen, allerdings anmerken, dass die rhetorische Inszenierung, die Suche nach Worten, Begriffen und Bildern, um die Intensität der inneren Erfahrung eines Martyriums einem Publikum näher zu bringen, bei Teresa schon Züge einer Sprach- und Rhetorikkritik trägt, wie im Folgenden zu zeigen sein wird. Denn auch bei ihr bleiben Zonen des Nicht-Figurierten, das sich einer Theatralität auf der Textbühne entzieht.

kutieren, Auslegungen der Heiligen Schrift zu Rate ziehen und die eigenen Gedanken einer ständigen Prüfung und Überwachung unterstellen (219 ff.).⁸ Bereits im 23. *Kapitel* beginnt Teresa mit der Lebensbeschreibung eines neuen Ichs nach ihren ersten Visionen, die sie zum Absterben ihrer alten Person bewogen haben. Die Bekanntschaft mit dem Jesuiten-Orden, der Austausch mit den männlichen Autoritäten und der Abgleich mit ihrer Form des Betens gestaltet ihre eigenen Praktiken neu: Im diskursiven Austausch der einzelnen Akteure wird mittels Beobachtung und Vergleich ein quasi-experimentelles Vorgehen erprobt, um den Absterbeprozess noch zu verfeinern. Der Kampf mit dem Bösen ist daher vor allem ein Kampf mit den eigenen menschlichen Gewohnheiten, Ängsten, Gewissensbissen. Es verführt zur Abschweifung und Ablenkung von der Arbeit am eigenen Selbst.

Die ersten Erfahrungen zwingen sie etwas zu wollen, was sie nicht wollen konnte, weil es nicht ihrem Naturell entsprach, aber dem sie sich hingeben musste, wenn sie gerettet werden wollte. Vor allem die Empathie für die Leidensgeschichte des Herrn Jesu Christi musste sie noch erlernen. Den Tod zu erleiden, schien in der Kindheit kein Problem zu sein. Aber ein Bewusstsein für den Sinn des Sterbens hatte sie während ihres ersten Klostersaufenthalts noch nicht. Der gekreuzigte Körper erweckte noch keine Tränen im jungen Mädchen (18). Das Erlernen der emphatischen

8 Vgl. Michel Foucault: *Die Geständnisse des Fleisches. Sexualität und Wahrheit 4*. Berlin: Suhrkamp 2019. Seit den 1980er Jahren hat sich Foucault vermehrt der Geschichte der Sexualität und der Hermeneutik des Subjekts gewidmet und ist dazu in seinen Vorlesungen bis in die Antike zurückgegangen. Mit den vier Bänden von *Sexualität und Wahrheit* legte er den Grundstein einer Geschichte der Selbstsorge des abendländischen Subjekts, das sich in seiner «agency» (Handlungsmacht) stets auch um die sexuelle Identität seines Körpers gesorgt hat. Mit dem letzten Band *Geständnisse des Fleisches*, der bereits 1982 vorlag aber erst kürzlich posthum veröffentlicht worden ist, geht er insbesondere den mittelalterlichen Praktiken der Entzifferung des Bösen in den Werken der katholischen Kirchenväter nach. Foucault präsentiert dort seine Lesart der katholischen Prosa in Bezug auf das Wahrsprechen des Subjekts. Er schreibt dazu: «Die Praktik der Buße und die Exerzitien des asketischen Lebens stellen zwischen ›Böses-Machen‹ und ›Wahrsprechen‹ Verbindungen her und verknüpfen auf eine Weise, die zweifellos sehr viel neuer und sehr viel entscheidender ist als dieser oder jener Strengegrad, der dem Kodex beigegeben oder entzogen wird, die Beziehungen zu sich, zum Bösen und zum Wahren zu einem Bündel. Im Grunde geht es um die Form der Subjektivität: die Übung von sich an sich, die Erkenntnis von sich durch sich, die Konstituierung von sich selbst als Gegenstand der Untersuchung und des Diskurses, die Befreiung, die Reinigung von sich selbst und die Erlösung mittels Operationen, die bis ins Innerste des Selbst Licht bringen und die tiefsten Geheimnisse an das Licht der erlösenden Offenbarung führen. Was damals entstanden ist, ist eine Form der Erfahrung – sowohl verstanden als Modus der Selbstpräsenz wie auch als Schema der Selbsttransformation» (ebda., S. 77). Foucaults Lesart geht nicht davon aus, dass zuerst ein Subjekt «da» ist, dem wir irgendwelche Eigenschaften zuschreiben können, sondern dass das Subjekt durch eine bestimmte Praktik, Lebensform oder Übung überhaupt erst entsteht. Das Subjekt geht also den Praktiken (oder Dispositiven) nicht voraus, sondern wird erst durch diese bestimmt und hervorgebracht.

Empfindung und des Mitleidens wird indirekt im inneren Gespräch mit Gott qua Lektüre ermöglicht («oración mental»). Das Buch wird zum Anker für einen Glauben, der noch nicht durch Liebe gefestigt ist und daher aufgrund der Veranlagung der Novizen – sie habe keine Fähigkeit zur inneren Vorstellungskraft und diskursiven Verstandestätigkeit – auf das bedächtige Lesen in all seinen Erscheinungsformen – vom schnellen Durchlesen zum langsamen Nachlesen – angewiesen ist (30 f.). Die Lektüre befähigt zur Sammlung, zur Konzentration, zur Kontemplation. Lesen wird zur Übung im Sinne einer *exercice de soi sur soi*⁹, um sich auf das Gespräch mit Gott vorzubereiten (30 f.). Auch die Betrachtung von Landschaften werden ihr später zu einer Form der Kontemplation, um einen Übergang ins Gebet zu finden (80). Lesen und Beten sind komplementäre Tätigkeiten, die Herz und Geist verbinden und sich im Laufe ihres Lebens nur noch auf ein einziges Buch konzentrieren: das lebendige Buch Gottes («libro vivo») (135).

Während das Buch und die Lektüre Übungen des geistigen Sammelns sind, so ist ihre Krankheit, deren Ursache unbekannt bleibt, ihr Einüben ins Sterben: in die «mortificación» (234) der alten Person. Einer Scheintoten gleich lebt sie mehrere Jahre – von den Ärzten mehr zugerichtet als geheilt – und erträgt die Schmerzen, die als übermenschlich dargestellt werden (107 f.). Diese Krankheit bringt ihr das Leiden am Kreuz näher.¹⁰ Die Verwandlung in eine andere Person ist schon greifbarer (50 f.). Fast ist es so, als schreibe eine andere, weil sie nun allmählich von Gott bewohnt wird. Wenn auch noch nicht vollständig, so ist hier eine erste Stufe der Verwandlung kraft der Liebe zu Gott gegeben: durch die Krankheit hindurch und gefestigt durch eine aufmerksame Lektüre, die sich zu einem inneren Gebet transformiert.

Die Zucht und Züchtigung im Sinne einer Selbstdisziplinierung,¹¹ um die innere Stimme an Gott zu richten, wird jedoch von der Teilnahme an dem Gespräch mit

9 Vgl. Michel Foucault: *Hermeneutik des Subjekts. Vorlesungen am Collège de France (1981/82)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009.

10 Bynum hat darauf hingewiesen, dass auch das Erleiden von plötzlichen Krankheiten, die meist durch das gesamte Leben erduldet werden, eine physische Form der religiösen Praxis bilden, um sich dem Göttlichen näher zu fühlen und eine Errettung von ihm zu erhoffen. Das körperliche Leiden war mit einer geistigen und seelischen Reinigung verbunden, die weit mehr bei Frauen als bei Männern anzutreffen war. Vgl. Caroline Walker Bynum: *Fragmentation and Redemption*, S. 188 f.

11 In vielen Abschnitten spricht Teresa von einer Gewalt, die ihr angetan wird, aber notwendig ist, um zu einer inneren Erfahrung durchzudringen und die sie liebend empfängt. Gemeint ist damit nicht eine «violencia», sondern eine «fuerza», also eher eine Kraft, eine Macht, ein Zwang, der sie motiviert: «¡O, válame Dios, por qué términos me andaba Su Majestad dispuniendo para el estado en que se quiso servir de mí, que, sin quererlo yo, me forzó á que me hiciese fuerza! Sea bendito por siempre, amen» (20).

anderen Gläubigen, die das innere Gebet einüben, tangiert (57f.).¹² Dies ist nicht nur eine bloße Analogie, um die Freundschaft mit Gott im Gebet zu versinnbildlichen. Das Gespräch mit den Mitmenschen über das innere Gebet und der Austausch von Erfahrungen sind genauso wichtig, wie die Zweisamkeit mit dem göttlichen Freund (72). Das erinnernde Ich versucht, die Qualen der vergangenen Seele in ein plastisches Bild umzuformen. Dies ist die erste Erwähnung, in der «figurar» als Prädikat vorkommt, um dem lesenden Publikum die Qualen der Seele vor Augen zu stellen, die selbst den Beichtvätern nicht vorstellbar gewesen seien: «Quisiera yo saber figurar la catividad que en estos tiempos traia mi alma, porque bien entendía yo que lo estaba, y no acababa de entender en qué, ni podía creer del todo que lo que los confesores no me agraviaban tanto, fuese tan malo como yo lo sentía en mi alma»¹³ (76). Hier steht der Infinitiv von *figurar* im Kontext der *evidentia*: Das erinnernde Ich möchte den Schwestern und anderen zukünftigen Leserinnen etwas bildlich vor Augen stellen, das nicht mehr *gegenwärtig* ist, aber dennoch im Lesenden *vergegenwärtigt* werden muss, um die notwendige Bedingung für das innere Gebet nachvollziehen zu können. Diese Strategie ist nicht nur für ihr lesendes Publikum gedacht. Das erinnernde Ich konstruiert das erinnerte Ich als ein nach dem inneren Bild Jesu suchendes Geschöpf, das die äußeren visuellen Impulse benötigt, um die Liebe zu Gott und sich selbst zum inneren Gebet zu motivieren. Erst ein Bild («imagen») des *Ecce homo*, Jesus als Schmerzens- und Wundenmann, im Gebetshaus leitet zur zweiten Bekehrung auf dem Weg zur göttlichen Liebe an (78). Ständig wird das innere Bild als Mensch und Person mittels Bildern figuriert, weil die eigene innere Vorstellungskraft («imaginación») nicht ausreicht (80).¹⁴ Der ganze Schmerz muss

12 In diesem Kapitel wird auch eine interessante Parallele zu Augustinus deutlich: Bei Teresa übernimmt der Tod des Vaters eine wichtige Rolle; sie wohnt seinem Sterben bei, ohne ihr Leiden zu zeigen. Er selbst stirbt als praktizierender Christ, auch wenn er es nicht bis zur Vervollkommnung seiner Tochter geschafft hat. Hier ist es die Tochter, die den Vater in die Praktiken des christlichen Glaubens einweicht oder ihn zumindest dazu motiviert. Bei Augustinus ist es die passiv erleidende Mutter, die ausharren muss, bis die Konversion des Sohnes vollständig ist.

13 Die theologische Begriffsverwendung «transfigurarse»/«trasfigurarse» wird hingegen selten verwendet. Nur an einer Stelle verwendet sie den Begriff explizit, um die Verwandlung des Bösen in verschiedene Gestalten (z. B. in einen Engel des Lichts) anzuzeigen, die den Menschen auf Irrwege jenseits der göttlichen Liebe abdrängen (125). *Figura* als Substantiv tritt u. a. auch in der Beschreibung von Traumvisionen auf, in denen Gestalten auftreten, die nicht wirklich benannt werden können, wie Tiere, die sich dann später zu Engeln umformen (397). Auch wenn Bilder des Bösen in Visionen geschildert werden («de abonimable figura»), wird deren Gestalt, die man nicht weiter definieren kann und nur einem bestimmten visuellen Stimulus entspricht, als «figura» bezeichnet (283, 379).

14 Oft werden auch explizite Gemälde («retrato») in Gebetshäusern erwähnt, die die Vorstellungskraft in die innere Versenkung zwingen (196). Diese Fähigkeit ist mit der Verstandestätigkeit verknüpft («habilidad para con el entendimiento representar cosas»). Teresa de Jesús scheinen

des Ausdrucks fähig sein wie ein Vers, der geboren wird aus einem Nachempfinden unaussprechlicher Qualen, die mittels Sprache im Nu vor Augen treten («para mostrar el gozo», 143).

Im Lesen übt sich die weibliche Seele, um im Beten kraft der inneren und äußeren Bilder der Erfahrung der «unión» näher zu kommen. Die *Buchlektüre* wandelt sich zur *Selbstlektüre*, in der das alte Selbst – verstanden als «persona» – Schicht für Schicht abgetragen wird. Sie wird dem Autor – also Gott – geopfert, damit sie ihr neues Leben als eine neue Person empfangen kann. Das Buch des Lebens hat nicht die Frau geschrieben, die sich auslegt, sondern ihr Herrscher und Beherrscher, der sie im Aufschreiben leitet. Es ist der Autor-Gott, der sein Menschen-Werk an dem weiblichen Körper und Geist vollendet, um seine Autorschaft mittels seiner Geschöpfe zu begründen. Wer figuriert hier also wen? Wer zeichnet mit den notierten Zeichen wessen Leben? Wer ist hier Produzent und wer bloßer Konsument?

Um diese Frage beantworten zu können, möchte ich an dieser Stelle die Aufmerksamkeit auf einen ganz bestimmten Begriff lenken, den Teresa in der Beschreibung der vierten und letzten Stufe des Gebetes verwendet, in der es um das reine Genießen des göttlichen Lichts geht, während alle Sinnesvermögen von Gott beherrscht werden. Es ist zugleich der höchste Punkt der *Selbst-Aufgabe* im Sinne des Opfers der eigenen Seele. Im achtzehnten Kapitel verweilt das Subjekt des Genießens noch ohne jegliche Erkenntnis desselben, weil dieses ein reines Fühlen ohne eine Verstandestätigkeit meint, in einem Zustand der mystischen Erfahrung, die keinen sprachlichen Ausdruck finden kann, weil sie jenseits der menschlichen Sprache angesiedelt ist. Der Leib zieht alle Seelenvermögen von außen ab («suspensión») und konzentriert sie in den inneren Raum (159). Je tiefer sich die Seele in diesen Prozess versenkt, desto tiefer dringt sie in die Sphäre des Göttlichen ein. Sie ist nicht mehr sie selbst: Gott wohnt nun in ihr. Dieser Zustand ist derjenige der Liebe, ohne zu verstehen, wie genau geliebt wird (160). Die Gegenwart Gottes wird empfunden, nicht verstanden. Alle Darstellungsmittel, die das schreibende, sich erinnernde Ich aufbringt, sind nur durch Gottes Gnaden ermöglicht worden. Die schreibende Feder, die Hand der sich erinnernden Frau, folgt dem göttlichen Willen.

Um die Bedeutung dieser spirituellen Phase hervorzuheben, erweitert sie ihr begriffliches Korpus: Die «unión», die den eigentlichen Akt der Liebe zwischen Gott und Mensch bezeichnet, ist von der Verzückung oder der Ekstase («arrobamiento») zu unterscheiden (172). Die Ekstase ist noch zu sehr an ein

viele Begriffe aus der Theologie und Philosophie bekannt gewesen zu sein. Allerdings trifft sie keine wirkliche Unterscheidung zwischen der Verstandestätigkeit und der Vorstellungskraft. Man könnte aber auch mutmaßen, dass die diskursive Kraft ohne die «imaginación» nicht agieren kann und daher beide ineinander übergehen, ohne dass sie es explizit thematisiert.

rein körperliches Phänomen gebunden, das sie u. a. mit einem Wetterphänomen umschreibt: der Bildung von Wolken, in die der Himmel die Erddünste in sich aufnimmt und emporhebt. Dieses Gefühl des Emporgehobenwerdens wird von ihr als eine Begleiterscheinung beschrieben, die einen im Laufe des inneren Gebets überströmt. Es ist wie auf auf den Flügeln eines Adlers davon getragen zu werden. Diese ekstatische Position der Seele kann jedoch nicht in das eigene Leben integriert werden, weil sie nicht diskursiv mit der Verstandesfähigkeit erarbeitet wird. Sie bleibt dem Subjekt äußerlich. Die Seele bewegt sich auf diesem Plateau in purer Einsamkeit auf Höhen, wohin ihr nicht nachgestiegen werden kann. Sie bewegt sich auf dem Dach der Welt, überblickt alle Dinge, die gesamte Erde und erkennt ihr leeres Dasein (176 f.). Dieser Blick verwandelt sie. Es ist die Anverwandlung der Seele mit der Erfahrung des Sterbens («ánias de muerte»). Sie nähert sich ihrer eigentlichen Lebensform immer mehr an, bis die Verwandlung vollkommen ist:

Mas, como dije en la oración de unión pasada, este trasformamiento de el alma de el todo en Dios dura poco; mas eso que dura, ninguna potencia se siente ni sabe lo que pasa allí. No debe ser para que se entienda mientras vivimos en la tierra, al menos no lo quiere Dios, que no debemos de ser capaces para ello. Yo esto he visto por mí.¹⁵ (181)

Wie Teresa beschreibt, dauert dieser Prozess nur einen sehr kurzen Moment («dura poco»), dennoch führt er zur Ablösung von der irdischen Welt und zur Annihilation mit dem Göttlichen, in dem der Geist mit lautlosen Flügeln («vuelo sin ruido») sich auf das Dach der Welt emporschwingt (185). Für einen kurzen Moment spürt sie ihre eigene Souveränität: «Que señorío tiene un alma que el señor llega aquí, que lo mire toto sin estar enredada en ello!» (ebda.). «Señorío» und «señor», Herrschaft und Herr, Macht und Mann werden auf eine weibliche Seele übertragen, die geschlechtslos ist, weil sie durch den männlichen Artikel verallgemeinert wird: «un alma».

«Trasformamiento» meint also eine zweifache Umwandlung, die auf zwei verschiedenen Achsen angesiedelt ist: derjenigen zwischen Gott und Mensch, Himmel und Erde, und derjenigen zwischen Mann und Frau, Macht und Demut. Die Seele wirft ihre Kreatürlichkeit ab sowie die Frau ihr Geschlecht. Doch diese Form der Souveränität ist nicht diejenige Montaignes, Hobbes' oder Descartes'. Weil sie aus der weiblichen Demut geboren wurde, ist ihre Souveränität eine, die nicht auf einer Autorschaft im Sinne eines Urhebers beruht, sondern eines Schau-

15 Wobei auch hier nochmals angemerkt werden muss, dass diese unmittelbare Nähe zwischen Gott und Mensch nur kraft einer Demut möglich ist, die totale Unterwürfigkeit meint und damit den Verlust des Selbst bedeutet. Nur so könne der Herr, die Nähe zum Geschöpf überhaupt ertragen. Der Mittler ist und bleibt Jesus in seiner Vorbildfunktion als Leidender («Él es nuestro dechado», 139). Vgl. hierzu das Bild des Freundes, der den Weg des Schmerzes vorausging («Él le enseñara: mirando su vida, es el mejor dechado», 198).

spielers, eines Mimen, der den Regeln eines Regisseurs folgt. Das Licht der Gerechtigkeit, das alle Spinnweben und Staubteilchen der Seele durchwirkt («las telarañas ve de su alma, y las faltas grandes, sino un pollito que haya por pequeño que sea, porque el sol está muy claro», 186), ist der Ursprung einer souveränen Seele als Dienerin, die ihren Dienst und ihre Knechtschaft als Herrschaft interpretiert. Schwäche wird als Stärke ausgelegt. Es beginnen die Variationen der Genealogie der Moral. Die Seele lernt also kraft des ekstatischen «trasformamiento», das irdische Leben abzulehnen und ewige Liebe und Freundschaft mit Gott durch ein kontinuierliches Martyrium aufrechtzuerhalten («Debia ser un continuo martirio», 191).

Jesus wird zum Begleiter im Innenraum, der gänzlich ohne eine «vision imaginaria» (235) auskommt. Die Präsenz des Freundes wird rein über den auditiven Sinn erfasst. Das Ohr wird zum sinnlichen Leitmedium. Teresa beginnt eine Bildkritik, die der aktiven Vorstellungskraft eine Absage erteilt. Die inneren *Eindrücke* sind auditive *Abdrücke* von klarer Prägnanz («imprime con una noticia tan clara», 239), die jegliche visuelle Erscheinungsweise in den Schatten stellen. Jesus und die Seele sind zwei Liebende, die keine Worte benötigen, um sich gegenseitig mitzuteilen. Für die Betende gibt es einen klaren Unterschied zwischen einem «imagen viva», das sie in Analogie setzt zum «Christo vivo» (252), und einem gemalten Porträt. Eine Idee vom lebendigen Bild hat man nur dann, wenn man das Ganze erfasst: die helle Fülle eines weißen, reinen und sanften Lichts («blancura suave», 250). Diese Sprache des leichten und sanften Leuchtens prägt sich so tief in die Seele ein, dass es keines Bildes oder Wortes bedarf («lo presenta sin imagen ni forma de palabras», 241).¹⁶

Dennoch findet das schreibende und sich erinnernde Ich sprachliche Bilder, um den Anderen – den Lesenden – mitzuteilen, wie es sich anfühlt, dieses Licht, von dem man durchströmt wird, zu empfangen.¹⁷ Um die Lebendigkeit dieser

¹⁶ Hier werden Magen und Ohr zu komplementären Organen. Teresa vergleicht die Aufnahme dieses Wissens mit einer Speise, in deren Genuss man plötzlich kommt, ohne zu wissen, wann man sie zu sich genommen und verdaut hat. Es ist die plötzliche Schau in Form eines Staunens, ohne nach den Gründen des Ursprungs zu fragen. Die Seele weiß nicht, wie diese Empfindung zu Stande kommt. Sie ereignet sich einfach (315). Darüber hinaus greift Teresa auch gerne zu Metaphern des strahlenden Diamanten zurück, um die zwar transparente, aber dennoch nicht vollständig durchblickende Struktur dieses Leuchtens zu beschreiben (407).

¹⁷ Zur Lichtsymbolik im theologischen Kontext siehe Ulrich Beuttler: *Gott und Raum. Theologie der Weltgegenwart Gottes*. Göttingen: Wallstein 2010. Hier insbesondere Kapitel 4, S. 109 ff. Beuttler hebt ausgehend vom plotinischen Vorbild fest, dass das physische Licht nicht nur zur bloßen Metapher des Geistigen avanciert. Im Sinne Blumenbergs liest er sie hingegen als absolute Metapher, in der die Übergänge zwischen Physik und Metaphysik fließend sind. Die «Ausstrahlung des göttlichen Lichts in den Raum» durchzieht schließlich die gesamte Kreatur: «Das göttliche Licht fließt nicht unbemerkt durch die Kreatur hindurch, sondern wird von ihr innerlich aufgenommen, so dass sich in der Lichtemanation Gott mit der Kreatur, das Geistige mit dem Materiel-

Bildlichkeit ohne Bilder darzustellen, bedarf es einer gekonnten Verschränkung von Bild und Nicht-Bild. Denn der Betende muss aus diesem Strom und dem reinen Genießen wieder auftauchen, um das Erlebte mit der Verstandestätigkeit durchzuarbeiten und zu verstehen: Nur dann kann er es aktiv in sein Leben integrieren. Und weil das Denken die Erinnerung braucht, bilden Bilder die Brücke zwischen unmittelbarem, intensivem Erleben und einer gelebten, mitteilbaren Erfahrung (254). Das bildlose Empfinden der «blancura suave», das jenseits einer Dualität von Licht und Schatten angesiedelt ist und daher die Dunkelheit nicht kennt, bedarf jedoch der Bilder nicht, denn diese könnten auch durch den «demonio» instrumentalisiert werden und fleischliche Gestalt annehmen («toma la forma de carne», ebda.). Die Seele muss mittels ihrer inneren Disposition dieser visuellen Gestaltwerdung widerstehen. Auch wenn sie dem Drang nachgeben muss, sich das Licht als eine *figurierter* Sache *vorzustellen* («imaginando cómo figurar cosa tan hermosa»), weiß sie, dass es nicht möglich ist, denn dieses Licht ist nicht *figurierbar*. Wie ließe sich auch *das Weiße* figurieren? Sein Wesen ist bereits in seiner Realdefinition enthalten: «blancura» ist das Weiße im Sinne des nicht besetzten Platzes oder Raums. Es ist nicht etwas, das Gegenstand des Sehens ist, sondern etwas, das zu sehen gibt. Das Weiße kann hier als das Durchsichtige, das *Diaphane* interpretiert werden.

Emmanuel Alloa hat in seinem Entwurf einer phänomenologischen Medienphilosophie, die den Begriff der *Intentionalität* (Husserl) durchstreicht und ihn durch denjenigen der Medialität ersetzt, darauf hingewiesen, dass die Struktur und die Relation der Phänomene durch drei Kategorien zusammengehalten werden: dem *Wie* der Erscheinungen im Sinne des «eidetischen», dem *Wodurch* etwas erscheint und schließlich dem *Wofür* etwas erscheint, das die Frage nach dem Subjekt impliziert.¹⁸ Wie, Wodurch und Wofür bilden die heilige Trinität

len verbindet» (ebda., S. 115). Allerdings ist es eben nicht Gott selbst, der in diesem Licht erscheint, sondern seine Gaben, die zur Vermittlungsinstanz zwischen Gott und Kreatur werden (ebda., S. 116). Neben den philosophisch inspirierten göttlichen Emanationen des Lichts hat der englische Gelehrte Robert Grosseteste einen naturphilosophischen Sprung gewagt, der das Licht vor allem als eine allumfassende physikalische Größe definiert, die sich nicht in Raum und Zeit ausbreitet, sondern *als* Raum und Zeit gemäß einer Urknalltheorie (ebda., S. 119). Dementsprechend durchwirkt dieses Licht die Existenz der Dinge, ist für Bewegung, Form und Wachstum verantwortlich wie auch für die Ordnung der Planeten im Universum (ebda., S. 124).

18 Emmanuel Alloa: *Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie*. Berlin, Zürich: diaphanes 2001, S. 217. Alloa hat in seiner differenzierten Lektüre von Aristoteles *phantasia*-Begriff gezeigt, dass die Modalitäten des Sich-Zeigens auf der Struktur der *phantasia* beruhen, die kein geistiges Vermögen oder einen propositionalen Gehalt meint, sondern nur in einem Netz aus Relationen funktioniert, die in ihr und durch sie als Spielräume des Erscheinens manifest werden. Die Vielfalt der Bezüge ist dabei sehr unterschiedlich: Mal bezieht sich *phantasia* auf

eines phänomenologischen Sehens, das sich zwar noch am Subjekt abarbeitet, aber es bereits überwunden hat, indem es in eine mediale Differenz eingeschrieben wird, die nur noch zwischen dem Wie der Erscheinungen und dem Wodurch unterscheidet.¹⁹ Alloas Weg der Theoriebildung führt zurück zu Aristoteles. Die aristotelische Perspektive ist deswegen so vielversprechend, weil sie sich weder atomistisch-physikalisch noch mechanisch mit der Bildübertragung beschäftigt. Nicht allein die materiellen Lichtverhältnisse, sondern das aktive Sehen als solches steht im Vordergrund seiner Ausführungen. Physik und Psychologie gehen bei ihm Hand in Hand, da eine Bildlehre ohne eine Seelenlehre nicht existieren kann. Entscheidend ist, dass sich bereits bei Aristoteles eine Wahrnehmung von etwas nur in Distanz vollziehen kann. Der Wahrnehmungsvorgang ist ein «hervorbringendes Tun», ein «poiein».²⁰ Dieses aktive Herstellen während des Sehvorgangs bedeutet, dass die Komponenten zugleich differentiell als auch relativ homogen sein müssen. Alloa bezeichnet das Verhältnis dieser Komponenten als relationale Opposition («antikeimena»), die sich als etwas Verschiedenes gegenüberliegen und dennoch eine genetische Gemeinsamkeit aufweisen: Handelndes und Leidendes sind dem «genos» nach gleich, im Bereich von «eidos» jedoch ungleich und entgegengesetzt.²¹

Zwischen diesen Komponenten befindet sich ein Zwischenraum der Vermittlung. Er ist demnach nicht als leer vorzustellen, sondern als ein «mediales Kontinuum»²², in dem sich alles Seiende an den äußeren Grenzen berührt und wieder auseinanderdriftet. Über die Tangente des sich berührenden Seienden werden Übertragungen möglich und damit wird Wahrnehmung erzeugt. Dieser anonyme, namenlose Zwischenraum ist selbst nicht sichtbar, ermöglicht jedoch das Sichtbar-Werden. Sichtbar wird es nur kraft von etwas anderem, von dem es sich unterscheidet: «Damit ist das Grundparadox des Medialen benannt. Das selbstständig Sichtbare ist nur unter der Voraussetzung selbstständig sichtbar, dass es sich in der mitkonstitutiven Kraft des fremden Mediums enteignet; das Medium entfaltet umgekehrt erst dann seine eigene Vermittlungsleitung, wenn es seine heteronome

etwas Vergangenes, mal auf etwas Künftiges oder gar Gegenwärtiges. Dabei sind mehrere Kräfte präsent, die die einzelnen Vermögen begleiten. Das griechische Präfix «pha» verweist auf so unterschiedliche Bedeutungen wie Licht, Offensichtlich-Sein, Erscheinen oder Sich-Zeigen. Alloa meint daher, dass es sich bei diesem Prozess nicht so sehr um ein explizites Vor-Augen-Stellen handelt, sondern um ein In-Distanz-Treten-Zu oder ein In-der-Schwebe-Lassen. Die Bewegung, in der sich die *phantasia* vollzieht, verweist damit auf die «medialen Bestimmungen von Phänomenalität schlechthin» (ebda., S. 103).

19 Emmanuel Alloa: *Das durchscheinende Bild*, S. 254.

20 Ebda., S. 79.

21 Ebda., S. 84.

22 Ebda., S. 88.

Bestimmung annimmt.»²³ Das, was sich zeigt, ist nur der Durchgang durch etwas anderes. Daher ist auch jede Form des Erscheinens an ein «Mitscheinen» und ein «Erscheinen-Durch» geknüpft: dies ist das «Durch-Scheinende», das «diaphane».²⁴ Etymologisch meint «diaphan» eine leuchtende, lichthafte Qualität, die unterschiedliche Dinge besitzen können: von Steinen bis zum bedrohlichen Feuer, von der Leuchtkraft der Planeten bis zur Beschreibung des Charakters einer Person. Das Innere der Person scheint gleichsam durch Gestik und Mimik hindurch.²⁵

Medium im Sinne des «diaphanen» ist für Aristoteles ein «Erscheinungsraum», indem Kontinuität und Diskretheit zugleich durch Berührung – Angrenzen und Umfassen – hergestellt werden, ohne jedoch selbst Grenze zu sein, denn die Grenze des Diaphanen erscheint nur an der Oberfläche der Dinge: Erst durch das Medium erhält der Körper Grenze und Oberfläche, sprich seine Gestalt, seine Figur. Wahrnehmen, Erscheinen und Erfahren werden in diesem Raum miteinander kurzgeschlossen. Materielle Formen werden übertragen, transformiert, ohne die Materie selbst zu übertragen. Nur auf diese Weise kann ein «Widerfahrendes» zum «Erfahrenen» werden. Das «diaphane» ist elastisch und plastisch: «*Medialität bedeutet so mithin die Fähigkeit, die Gestalt von dem anzunehmen, was man selbst nicht ist. Als Raum möglicher Gestalten wird das Medium zu einer Gestalt des Möglichen schlechthin; seine Unbestimmtheit deutet auf eine grundlegende Potentialität hin.*»²⁶ Jedes Mal innerhalb eines Wahrnehmungsprozesses entstehen Vollzüge des Ähnlich-Werdens, die sich nicht linear, sondern dynamisch ereignen und immer wieder neu gestalten können. Das Wahrnehmungsvermögen nimmt also eine andere Form an, ohne vollständig diese Form zu sein, sodass es stets Vermögen bleibt.²⁷

Doch auch Alloa kommt nicht an der Kategorie der Zeit vorbei. Egal wie wir das Medium als «diaphanes» drehen und wenden, philosophisch explizieren und uns als rein theoretischen Prozess vor Augen führen: Der Wahrnehmungsvorgang als solcher wird immer nur aus der Retrospektive betrachtet. Das Jetzt-Sehen ist nur als ein Gesehen-Haben zu erschließen. Alloa hat dies mit vielen Bildtheoretikern gemeinsam: das Sprechen über Bilder, den Betrachter, das Betrach-

23 Ebda., S. 91.

24 Ebda.

25 Ebda., S. 93. Hans Blumenberg spricht ebenfalls in seinen *Höhlenausgängen* in Bezug auf Wittgenstein und sein Fliegenglas vom «diaphanen» bzw. «metaxy», das die Welt in der Durchsichtigkeit des Glases zeigt, wodurch es keiner Schatten mehr bedarf. Da sie aber nicht «betastbar» ist, kann man nur etwas über diese Welt wissen, sie aber nicht «haben». In der Welt des Durchsichtigen bzw. des Dazwischen lautet daher die Devise: «Von allem etwas wissen, von nichts etwas haben.» Das Wirklichkeitsverhältnis sei damit vollständig mit dem theoretischen Objektbezug verschmolzen. Vgl. Blumenberg: *Höhlenausgänge*, S. 777.

26 Ebda., S. 100.

27 Ebda., S. 103.

ten und dem, was sich während des Betrachtens ereignet, orientiert sich an einer Raummetaphorik, die Zeit als Beschreibungskategorie ausschließt, obwohl sich alles in der Zeit abspielt. Woher rührt diese Phobie, der Zeit zu Leibe zu rücken? Meiner Ansicht nach rührt das Unbehagen der Zeit gegenüber daher, dass unsere Sprache in ihren verbalen Flexionen nicht in der Lage ist, das Wahrnehmen von Zeit darzustellen. Wir können sie mit unseren sprachlichen Ausdrücken umschreiben – doch nur als Zustände. Wir können sie als Linie oder in Form einer gekrümmten Fläche zeichnen. Wir sind in der Lage, sie räumlich zu visualisieren. Weil aber Zeit selbst für Physiker ein hochkomplexes Gebilde ist, halten wir uns lieber an das, was wir sehen können, d. h. an das, was uns im Raum erscheint und uns *berührt*.

Entscheidend für den Rückbezug auf die «*blancura suave*» bei Teresa de Jesús sind die begrifflichen Wendungen des Durch-Scheinenden, das das Miteerscheinen und das Erscheinen-Durch miteinander verknüpft. Eine Figuration im Sinne einer visuell oder taktil begrenzbaren Gestalt wird nur durch das Angrenzen und Umfassen, die Berührung und Diskretheit mittels eines Mediums ermöglicht, das dazwischentritt. Erst durch diesen Prozess konstituiert sich die Oberfläche der Dingwelt mit ihren diskreten Objekten. Es entsteht ein Kontinuum von Wahrnehmen, Erscheinung und Erfahren, das durch das Diaphane aufrechterhalten wird. Es ist selbst nicht Medium, sondern Medialität im Sinne eines Vermögens, die Gestalt von dem anzunehmen, was man selbst nicht ist. Es ist eine prozessierende Assimilierung, die – anstatt sich in determinierten Gestalten kundzutun und damit die Potentiale des Wahrnehmungsvermögens einzuschränken – einen Raum möglicher Gestaltwerdungsprozesse offenbart, in der die Potentialität der Wahrnehmungsvermögen bewahrt bleibt.

Theologisch gewendet würde dies in Bezug auf «*blancura suave*» bedeuten: Die Bilder, die der empfangenden Seele erscheinen, sind stets vermittelt durch die Präsenz des göttlichen Lichts, das zu sehen gibt, was nicht gesehen werden kann, weil die menschliche Vorstellungskraft nicht ausreicht, um die Figuren, die dieses Licht sichtbar werden lässt, zu erkennen. In den Visionen ist es stets Gott, der auf eine bestimmte Art und Weise, etwas zu sehen gibt.²⁸ Die Phase des reinen Genießens in der inneren Betrachtung jenseits des Denkens verhindert gleichsam den Rückbezug auf die *durch* Gott und *von* Gott repräsentierten Bilder.²⁹ Das weiße Licht, das eben nicht blendet, sondern den Körper wie ein Fluss durchströmt und damit das Subjekt (d. h. die Seele) zum Medium macht, kann nur in seiner Ganzheit erfasst werden. Der Fokus auf Details stört die Konzentration und zerstört das mediale Kontinuum. In

28 z. B. «en la forma que me iba á dar» (379), oder: «y veo conforme su vida con lo que el Señor me ha dado de ellos á entender» (374).

29 «no lo saben despues formar cómo allí el Señor se lo representa...» (407).

einer Vision der Muttergottes wird dieses Leuchten erneut als etwas beschrieben, das keine bestimmten Figuren im Sinne einer diskreten Einzelheit präsentiert, sondern die gesamte Machart eines Gesichts plötzlich vor Augen stellt.³⁰ Im Modus des «trasformamiento» entsteht ein Band zwischen dem *Wodurch* und *Wofür*, indem das *Wie der Gestaltung* (göttliches Licht) für einen kurzen Moment als *Was des Gestaltens* (menschliche Seele) erfahren wird. Der Empfangende genießt erst durch die göttliche *Beschränkung* der Seelenvermögen das uneingeschränkte Potential seiner Sinne im Modus ihres Nicht-Gebraucht-Werdens. Die Seele verharrt in einer *virtuellen Sinnlichkeit*, während sich im Diaphanen die Seele als Sinn der Sinne schlechthin *aktualisiert*. Im Grunde ist das, was hier durchsichtig wird und vom Dach auf die Welt blickt, die Seele selbst: das *Medium aller Medien*, Kommunikationsorgan des Göttlichen.

Corollarium IV: Zurück in die Zukunft

«mi figura, multiplicándola» (Pardo Bazán)

Das Werden zur Frau beginnt mit der Akzeptanz, schön und leidend zugrunde zu gehen. In der Ruhe eines abendlichen Zusammenseins, während ein weicher, klarer Frühlingsregen draußen an die Scheiben des Fensters klopft – ein Spiel des Wassers, das kleine Tropfen versprüht («la hilaridad de un juego de aguas pulverizándose con refrescante goteo menudo») –, verweilen drei Personen vor einer viereckigen Plakette, die umrandet vom Licht der Lampe auf dem Tisch ein weibliches Figürchen («una figurita de mujer») zu erkennen gibt: ein Relief in Frauengestalt, bekleidet mit verschwenderischer Eleganz im Stil des 15. Jahrhunderts («ataviada con elegancia fastuosa, a la moda del siglo XV»). Gesicht und Hände sind aus Emaille, die Kleidung aus ziselierem und ebenfalls emailliertem Gold mit winzigen Edelsteinen besetzt, glänzende Steine winzig wie Stecknadelköpfe zieren das Figürchen.³¹ Auf der Tunika schimmert das Karmesinrot mit einem gläsernen Schimmer («En la túnica, traslucen con vítreo reflejo los carmesíes»). Das honigfarbene Haar auf den Schultern umgibt den Kopf mit einem Diadem aus Diamanten, die nur durch den Lichtfunken, den sie werfen, sichtbar werden

³⁰ «aunque por figurative no determiné ninguna particular, sino toda junta la hechura del rostro» (319). Auch in anderen Visionen sind es Dinge, die sichtbar sind, aber keine konkrete Form besitzen («sin ver cosa formada»), sondern eher eine erfüllte Totalität meinen («mas fué una representación con toda claridad», 406).

³¹ Emilia Pardo Bazán: *Dulce Dueño*. Edición de Marina Mayoral. Madrid: Castalia D.L. 1989 [1911], S. 47. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

(«rodea la cabeza diadema de diamantillos, sólo visibles por la chispa de luz que lanzan»). Die rechte Hand der Figur ruht auf einem dunkelgoldenen, spitz zulauenden Rad wie der Rücken eines Fisches mit aufrechten Flossen («La mano de derecha de la figurita descansa en una rueda de oro obscuro, erizada de puntas, como el lomo de un pez de aletas erectas»). Dahinter errichtet sich eine Architektur aus sehr feinen Säulen und goldenen Buchstaben («Detrás, una arquitectura de finísimas columnas y capitelicos áureos»).

Die Textur der Details steht im Vordergrund. Die Szene auf der Bühne der Erzählung ist vorbereitet, um aus der kleinen, künstlichen Relieffigur – einer religiösen Effigie – einen lebenden Menschen zu machen: Die heilige Catalina de Alejandría wird durch die Worte eines Geistlichen ins Leben gerufen. Lina, die Protagonistin, möchte mehr über ihre Patronin und Vorfahrin erfahren. Eine familiäre Genealogie tut sich vor ihren Augen auf, sprachlich inszeniert durch die hohe rhetorische Kunst des geistlichen Vaters. Im Zentrum stehen ihr Sinn für das Ästhetische und ihre philosophische Ader: Es wird berichtet, dass die Patronin eine große Intellektuelle gewesen ist, aus deren Mund die Argumente, Definitionen und Demonstrationen nur so flossen. Getragen werden diese geistigen Ergüsse von dem Gefühl der Liebe («lo que se destacaba era una sola palabra: Amor.», 65). Einer ekstatischen Vision ähnlich berichtet der Geistliche von ihren aufgezeichneten Träumen, in denen sich bei einem spiralförmigen Aufstieg auf den Pantheon («la subida espiral») Sphinx, weibliche Ungeheuer mit Krallen, melancholischem Profil («del melancólico perfil») und symmetrischen Kopfschmuck («el tocado simétrico») die ägyptische Physiognomie repräsentierend («el más puro tipo de la raza egipcia») in Gestalten der antiken Philosophie verwandeln (65). Tote Statuen transformieren sich in lebende und lebendige Ungeheuer, in halb-weibliche Monstren («los monstruos semihembras»). Verfolgt von diesen lebendigen Untoten flieht sie in eine kleine Höhle, eine Kapelle, die von einem schwachen Licht beleuchtet und von weißem Marmor umgeben ist (66). In der heiligen Schutzpatronin Catalina verbinden sich Intelligenz und Schönheit in ihrer höchsten Form, denn nur was schön ist, hat ein Recht auf Leben («Lo que no es bello no tiene derecho a la vida», ebda.).

Im Glanz des Spiegels nach ihren weihevollen Bädern, mit dem sie ihren Körperkult zu zelebrieren beginnt, ist sie ganz sie selbst, denn die Spiegel reflektieren in einer aufrichtigen Form die Schönheit dieser jungen Frau, die wie eine antike Göttin erscheint («Pero los espejos la enviaron su lisonja sincera, devolviendo la imagen encantadora de una beldad que evocaba las de las Deas antiguas», 68). Selbst noch als der Kaiser sie an der Hand geführt dem Volk präsentiert, bevor sich ihr Leben in ihrem Märtyrertod erfüllt, ist sie von Texturen des Stofflichen umhüllt, die ihre visuelle Präsenz erhöhen und unterstreichen. Das öffentliche Glaubensbekenntnis («su pública confesión de la fe») Catalinas wird in der Erzählung des Geistlichen zu einer theatralen Inszenierung, dem die weiblichen Zuhörerinnen besinnlich lauschen. Per-

len und ein Kreuz zieren die Brust der Heiligen. Ihre Augen leuchten wie Smaragde ihrem eigenen Tod entgegen («su mirada de agua profunda parecía elegir, señalando para el martirio y la gloria», 82). Zwischen Sokrates und Jesus besteht ein wesentlicher Unterschied, ein Unterschied in der Art und Weise wie sie sterben, denn: «¡Habrà muerto Sócrates como un justo; pero Cristo, mi Señor y el tuyo y el de cuantos quieren tener alas, murió cual sólo los dioses pueden morir!» (88). Jesus starb wie nur Götter sterben können. Auch Catalina will und wird wie ein Gott sterben. Ihrer ästhetischen Natur gemäß («organización estética de la naturaleza de Catalina») lobt sie die «simulacra» der göttlichen Schöpfung (95).

Den menschlichen Statuen des Praxiteles, unter dem Schutze Christi stehend und der Schönheit des menschlichen Körpers gewidmet, begegnet sie nicht mit Abscheu, sondern Bewunderung. Keine Reue erfüllt ihr Herz: weder ein Mensch gewesen zu sein noch als Mensch für Gott zu sterben. Die Schönheit des Geistes, die sich in der Schönheit des symmetrischen Körpers widerspiegelt, sind dem Märtyrertum nicht entgegengesetzt. Sie sind seine Voraussetzung. An eine Maschine wird ihr entblößter Körper gebunden. Blutüberströmt blickt sie den Engeln entgegen und ersehnt ihren Beistand, während die Maschine auf und ab springt, Funken sprüht, sich sogar Räder zu lösen beginnen und Zuschauer und Priester treffen (101). Das Sterbeszenario wird beschleunigt: Sie wird enthauptet. Doch aus ihrem Körper strömt kein Blut. In einem Meer aus Milch erstrahlt ihr Leichnam zu Nahrung für die noch leidenden Christen wie in einem See aus lunarem Licht («en lago de blancor lunar», 102). Blut wird zu Milch, Milch zu einem weißen Licht. Wissen («ciencia») und Wahrheit («verdad»), die Energien dieser Philosophin und ihrer Passion («sus energías bravas de pensadora y de sufridora»), verbinden sich in einem milchigen Strom («el raudal lácteo»). Die Transformation ist vollkommen. Wird Lina ihr folgen?

Lina figuriert sich selbst in ihrer Rede über sich selbst. Beeinflusst und umwoben von dem exemplarischen Leben Santa Catalinas, mit Worten ausgeschmückt aus dem Munde eines Priesters, blickt sie nun auf ihr eigenes Leben im Lichte der christlichen Märtyrerin. Die *forma exemplata* transfiguriert sich gemäß der weiblichen *forma exemplaris* mittels eines kontinuierlichen Vergleichens. Es ist nicht nur eine Konjunktion zweier Leben, sondern zweier Epochen. In einer dreifachen Kombination von Spiegeln besieht sie ihren Körper, studiert seine Form, vergleicht ihn mit den Statuen der griechischen Plastik und bleibt weit hinter dem hellenistischen Ideal zurück:

La triple combinación de espejos reproduce mi figura, multiplicándola. Me estudio, evocando la beldad helénica. Helénicamente... no valgo gran cosa. Mi cabeza no es pequeña, como la de las diosas griegas. Con relación al cuerpo, es hasta un poco grande, y la hace mayor el mucho y fosco pelo oscuro. Mi cuello no posee la ondulación císnea, ni la dignidad de una estela de marfil sobre los hombros de una Minerva clásica. Mis pies y mis manos son demasiado chicos ante la proporcionalidad estatuaria, y mis brazos mórbidos y mi pierna nerviosa miden un tercio menos de lo que deben medir para ser aplicables a una Febe. (128)

Allmählich beginnt sie sich anzukleiden. Ihr nackter Körper verschwindet unter mehreren Schichten von seidigen Transparenzen («sedosas transparencias»). Hemd, Rock, Korsett legen sich in Falten über Haut, Knochen und Muskeln. Die unvollkommene, weibliche Statue wird vom Stoff eingehüllt. Verschnürt in Textilien erscheint sie oben wie ein geschwollener Kokon («arriba hinchado capullo»), unten wie eine wogende Glocke («abajo despliegue de una campana ondulante»). Erneut blickt sie in die Spiegel:

Ya revestida de mis galas, me sitúo de nuevo ante los espejos que me reflejan, y trato de definirme. Mi figura es una de tantas como la moda actual, artísticamente pérfida y reveladora, troquela en sus moldes. Tiene trazos hermosos, y la tela, al ajustarse estrechamente a caderas y muslos, marca líneas de inflexión gentil; pero lo mismo les sucede a casi todas las que se visten de este modo, a menos que sean cincuentonas, o su estructura se base en el tocino o la cecina. ¡Ni soy torcida, ni obesa, ni flaca, y esto es todo lo que el espejo me dice! (129f.)

Alles, was sie sieht, erkennt und womit sie sich identifizieren kann («trato de definirme»), sind die Striche («trazos hermosos») und die fein gebogenen Linien («líneas de inflexión gentil»), die der Stoff auf dem Körper zeichnet. Es erscheint kein Ich, kein Mensch, keine Frau, sondern eine «figura» geprägt wie eine Gussform («troquela en sus moldes») gemäß der zeitgenössischen Mode. Ihr Sinn für Ästhetik verbindet sich mit dem Luxus, der ihren Körper bedeckt und umschmeichelt. Als legitime Nachfahrin von Catalina de Alejandría begutachtet sie ihren Besitz, ihr Mobiliar, ihr gesamtes Interieur. Sie versetzt sich in das Leben einer Intellektuellen, einer Philosophin, genießt das bürgerliche Dasein, das materielle Ornament, das ihr dargeboten wird. Sie versucht, zu jener Frau durchzudringen, die als Märtyrerin für ihren Glauben starb. Doch Lina findet nichts anderes als den Wohlstand und seinen praktischen Nutzen für die eigene Person. Der Luxus («el lujo») ist etwas anderes, nämlich eine Form purer Ästhetik, die sie mit ihrem Personenkult verbindet:

El lujo, muy intensificado, constituye una obra de arte de las más difíciles de realizar. Yo tengo un ideal de lujo, hambre atrasada de mil refinamientos; ahora comprendo lo que he sufrido en la prosa de mi vida alcalaína. Otra mujer quizás hubiese encontrado hasta dulce aquel escondido vivir, pero mi fantasía y el culto que profeso a mi propia persona, me hicieron a veces llorar ante un puchero desportillado o unos zapatos cuyo tacón empezaba a torcerse.... (124)

Textilien werden zum Fetisch der eigenen Person. Ebenso werden das Hören und Genießen von Musik (die Sinfonie von Lohengrin, 150) oder das Betrachten einer Landschaft wie der Alhambra in Granada (184) zu einem Fest der Sinne. Das Ich geht ein in das, was wahrgenommen wird. Auch das ist Luxus: Zeit haben, um sich von Dingen leiten zu lassen, die keinen unmittelbaren Nutzen haben, sondern Ekstasen erlauben, die die eigene Person aus dem Fluss der Zeit heraushe-

ben. Ein elektrisierendes Gefühl («me alma se electriza») durchströmt ihre Seele, ihr Körper verliert sein Gewicht («No siento el peso de mi cuerpo»), sie schwebt förmlich («la sensación de levitación»). Lina dürstet nach dem Sublimen (152). Das ist der eine Pol, zu dem sich ihre Seele hingezogen fühlt.

Der andere Pol wird vom männlichen Geschlecht dominiert. Lina ist umringt von Diskursen, an denen sie ihr geistiges und intellektuelles Vermögen messen möchte. Wie ihr großes Vorbild, das als weibliche Ikone über ihrem Körper und ihrer Seele wacht (und sie *überwacht*), möchte sie Philosophin spielen, möchte von Männern für ihren Witz, für ihre reifen und durchdachten Verstand geachtet werden. Reduziert wird sie dennoch auf das, was sie ist: eine Frau, deren Heiligkeit nur in einer Aufgabe bestehen und zur Erfüllung kommen kann: der heiligen Mutterschaft («¡La sagrada maternidad!», 208). Doch sie selbst beschreibt sich in ihrem autonomen Selbstfindungsweg als eine kleine mutige Bestie («he descubierto en mí una bestezuela barava», 202). Sie spürt eine Veränderung, aus der heraus sie etwas Höheres erschaffen möchte (203). Wer wird Lina sein? So appelliert das reflektierende Ich an sich selbst. Sie hält den Schlüssel des Lebens in ihrer Hand («conozco de la clave de la vida»), kennt das Wissen des Baumes und die Schlange («la ciencia del árbol y de la serpiente»). Eine weise Frau («sabía») wird sie genannt, belesen, begehrt (ebda.). Dennoch macht sie sich stets selbst zur Kopie einer literarischen Vorlage insbesondere von Figuren literarischer Werke des *Siglo de Oro* wie derjenigen Calderón de la Barcas (204). Sie erforscht sich selbst, sie transformiert ihr Selbst und kann sich dennoch nur vor dem Hintergrund anderer Figuren sehen. Wenn sie ihren männlichen Gesprächspartnern auf ihre Anmerkung, dass eine Frau nur in der Ehe oder im Kloster frei ist, erwidert, dass sie allein so lebt wie es ihr gefällt («Soltera, viviré muy a mi placer», 216), klingt es schon fast wie eine glatte Lüge. Ihr Sein gleicht einem Spielball im Bann der Existenz eines relativen Ichs, das sich nur im Vergleich mit ihren männlichen Freunden definiert. Sie sind ihr Stachel, ihr Ansporn.

Schließlich befolgt sie den Rat eines Freundes und reist nach Paris, jener Stadt, die zur Probe auf die Entwicklung ihrer Person wird. Die Metropole wird zum neuen Markt alter Götzenbilder: Sie genießt die urbane Landschaft, ist passionierte Flaneurin, geht jedoch in den Pariser Straßen nicht so auf wie in der Natur (231): Nur der Blick auf die Alhambra reinigt sie von der Stadt. Das Reisen durch die europäischen Länder (u. a. die Schweiz, Südtirol) werden zu einem nationalen Mapping ihrer Seelenlandschaft: Kein Land entspricht ihrem Selbst so sehr wie Spanien, insbesondere Granada. Auch die Schweiz wird zu einem besonderen Aufenthaltsort: Mit ihrem zukünftigen Ehemann Agustín erlebt sie all jene ästhetischen Ekstasen, die sie nur alleine empfunden hat. Er wird zu ihrem Lehrer oder auch Besitzer/Eigentümer («dueño»), sie zu seiner Lehrerin («dueña», 243). Als Politiker braucht er eine Begleiterin, ein *show-off-girl*, um seiner gesellschaftlichen Rolle zu entsprechen

(239). Ihre Vereinigung ist rein ästhetischer Natur: Körper und Hände berühren sich nicht. Beide hoffen auf ein gegenseitiges platonisches Befruchten im Geiste. Doch das Ornament des Genießens umringt die Geister, schwächt die Körper, gibt ihnen einen Moment sich selbst zu verlieren in den Armen des Anderen – doch nur mit Zwang wie in einer Kneifzange («Los brazos eran tenazas») kommt der Mann der Frau näher, die sich ihm entzieht und sich weigert. Schließlich jedoch will sie erfahren, was Leidenschaft («pasión») bedeutet und wie weit er gehen würde, welche Opfer er bringen könnte für sie («¿O sería él capaz, por mí, de sacrificios, de abnegaciones?», 247).

In der Ehe erscheint ihre Zukunft bereits als eine durchlebte Vergangenheit. Alles erscheint zweimal durchdacht und gelebt. Alles, was sie verband, war ein kurzes romantisches Intermezzo, von dem Nichts mehr übrigblieb (252 ff.). Die «pasión» erfüllt ihre Bestimmung: Die Ehe wird zu ihrer Form eines Martyriums («¿Quería un martirio ferozmente amoroso?», 248). Wie anders soll auch die Bekehrung – die Konversion als Inversion – stattfinden? Denn ohne Leiden gibt es keine wahre Innerlichkeit und ohne Innerlichkeit keinen Zugang zum wahrhaft Göttlichen – zum «dulce dueño».

Der Weg führt sie von der Ehe und dem Tod ihres Mannes zur Krankheit. Gemäß der Formel einer Heiligenlegende leidet sie nun körperlich: Eine Nervenkrankheit, eine Depression befällt sie. Die Ärzte pflegen sie, sind aber ratlos. Ihr restliches ökonomisches Kapital, das Erbe ihres genealogischen Ursprungs, vermacht sie ihrem Cousin. Arm und krank besitzt sie nun alle Voraussetzungen, um ihr Leben in Gottes Hände zu legen. Sie tritt ins Kloster ein. Ihr Weg, der vom Priester vorge-schrieben wird, endet in der Selbsterniedrigung: «Humillese, humille esa cerviz altanera... Pero no un instante, no en un acto violento, extremo, repentino. ¡Siempre, siempre!» (275). Der Blick wendet sich nach innen, die Szene der Inversion ist vorbereitet. Die Eroberung des Selbst durch sich selbst wird auf einer neuen, einer heiligen Bühne inszeniert. Der *homo exterior* wird aufgegeben, der *homo interior* wird entfesselt:

que soy yo quien existo, únicamente, y que sólo es verdad lo que en mí se produce; en mí, por mí... Y es en mi interior donde aspiro a la vida radiante, beatífica, divina, del amor. Es en mi interior donde quiero divinizarme, ser lo celeste de la hermosura. ¿Cómo buscar el interior encielamiento? No con actos externos, no con mi cuerpo pisoteado y mi rostro afeado y mi ropa vulgar. Si dentro está el cielo del amor, dentro debe de estar el modo de conquistarlo. (276)

Sie versucht, die Genealogie ihrer Patronin aufrecht zu erhalten. Leiden und Leben sollen konvergieren, sie müssen konvergieren in der Selbsterniedrigung. Sie versucht, sich schon fast krampfhaft in jene Phasen der Ekstase hineinzusetzen, in denen sie sich befunden hat, als sie Musik hörte oder in das vollkom-

mene Empfinden einer Landschaft eintauchte. Sie kann es allerdings nicht (280). Ihre Venen sollen sich öffnen, ihr Blut soll aus ihren Adern fließen, um sich mit Gott zu vereinigen: Krieg und Martyrium sind eins («la del martirio y la de la guerra»), denn ohne Blut gibt es keinen Sieg. Während jedoch die Blutropfen des Krieges als rubinrote Steine den Ruhm eines Landes im Museum aufbewahren («convertir en rubí raro, histórico, guardado tras la vitrina de un museo»), sind die anderen vergessen und verloren und besitzen nur noch eine magische Anziehungskraft («las piedras fabulosas y mágicas, que se han perdido»). Dieses Zeitalter kennt kein wahres Martyrium mehr. Es kennt kein Leiden und kein Sterben («¡No poder sufrir, no poder morir!», ebda.). Nur das Leiden als Mitleiden («de que el dolor ajeno es el dolor mío», 285) beim Anblick einer sterbenden Schwester bringt sie Gott näher. Sie flüstert ein Gebet, ringt um ihr Leben, ein kurzer klarer Wind erfasst ihren Körper. Die göttliche Präsenz ist nahe und die Szene ist vollkommen. Die Antizipation des Leidens am fremden Körper wird zum Mittel, um selbst der Erlösung näher zu kommen. Nur das Mitleiden macht uns Leiden. Ihr Sinn für ästhetisches Empfinden hat noch nie eine solche Ekstase empfunden wie die des Betrachtens eines nach Leben ringenden Leibes (287). Sie benötigt keine Musik, keine Landschaft, keine Mode mehr, an der sie sich ergötzt. Durch ihn («él»), den großen Lehrer, zu existieren, bedeutet vor allem eins: ohne alles andere zu existieren. Und dennoch bleibt der Körperkult erhalten: Selbsterniedrigung ohne körperliche Basis funktioniert nicht. Was wirken will, muss gefühlt werden – am eigenen oder am fremden Körper.

In allem, was dieser weiblichen Seele widerfährt, steckt ein künstlich hervorge-rufener Zwang, ein Trieb, der nicht von Innen kommt, kein inneres Begehren hat, sondern einen Reiz von außen voraussetzt. Nicht die Liebe zu Gott hat sie bewegt, sondern die männlichen Schurken, entgegnet einer ihrer Bekannten (290). Ihre Einkehr in Gott ist eine Flucht vor der weltlichen Macht der Männer, denen sie sich angepasst hat: ein Mann unter Männern, um eine bessere Frau sein zu können.³² Die ästhetische Selbstfindung ist ein sich selbst genießendes *Self-Fashioning* gewesen. Die narrative Deskription der Ich-Erzählerin entlarvt das weibliche Wesen, dessen Stimme wir hören. Hier ist sie ganz sie selbst, entwirft ihre Person, definiert ihr Ich. Sie genügt sich selbst in Form unterschiedlicher Figuren, die die Spiegel vervielfältigt zurückwerfen. Sie wird eins mit einer Sinfonie, verschmilzt mit einer Landschaft. Doch in sich selbst eingehen kann sie nur vermittelt durch einen anderen Menschen, der leidet, der dem Tod näher ist als dem Leben. Lina

³² Vgl. hierzu auch die kritisch-feministische Lesart von Raquel Medina: Dulce esclava, dulce histórica: La representación de la mujer en «Dulce Dueño» de Emilia Pardo Bazán. In: *Revista Hispánica Moderna*, Año 51, No. 2 (Dec. 1998), S. 291–303.

verwandelt sich in einen christlichen Vampir, der sich vom Blut anderer ernährt.³³ Vor Gott ist man nichts, eine Figur ohne Eigenschaften, um für ihn und durch ihn alles zu sein. Einem Gefäß, einer Gussform gleich, wird das Weib *figura feminina* seines Willens.

4.2 «effigiem in hominem»: Theologisch-anthropologische Übergänge

Die voranthropologische Wende befand sich bis zur langsamen Lösung von einer religiösen Bevormundung im 18. Jahrhundert in einem engmaschigen Diskursnetz von unterschiedlichen wissenschaftlichen Strömungen, die sich gegenseitig bereicherten, ohne wirklich systematisch voneinander getrennt werden zu können. Von *Anthropologien vor der Anthropologie* zu sprechen, erweist sich insofern als notwendig, als dass man nicht von absoluten Zäsuren eine Antwort auf die Frage erwarten darf, was der Mensch ist. Simone de Angelis erreicht mit seiner wissenschaftshistorischen Studie die Abkehr von der absoluten anthropologischen Zäsur und verschiebt die Perspektive zurück in die Renaissance.³⁴ Seine produktive Auseinandersetzung mit den *Anthropologien* in der Frühen Neuzeit zeigt, wie sich eine humanwissenschaftliche Disziplin formiert hat, noch bevor sie sich zu einer sichtbaren Disziplin verdichtete. In der Darstellung der *Anthropologien vor der Anthropologie* führt De Angelis sehr detailliert anhand von unterschiedlichen Texten von Gelehrten aus

33 Ich argumentiere damit gegen die Interpretation von Elizabeth Smith Rousselle und Joseph Drexler-Dreis, die in einer neueren Studie für eine feministisch-katholische Lesart des Romans plädieren und in dem praktizierten Mystizismus Linas eine subversive Strategie und ein Self-Empowerment der Frau sehen, gerade weil mystische Praktiken in der Moderne weder in der Gesellschaft noch in der Religion einen hohen Stellenwert hatten. Mystizismus wird zur Hysterie und aus diesem Grund ist der Roman nach Meinung der Autor:innen subversiv-politisch gemeint, weil die weibliche Protagonistin aus der Ästhetik des materiellen Körperkultus eine Askese des Geistes macht. Vgl. Elizabeth Smith Rousselle, Joseph Drexler-Dreis: Lina yo yo: Mysticism as Subversion and Identity for the Modern Woman Writer Emilia Pardo Bazán «Dulce Dueño». In: *Hispanófila*, No. 166 (Septiembre 2012), S. 57–75, hier S. 62, S. 67. – Was die Autoren jedoch meines Erachtens übersehen – obwohl sie umfangreiche Forschung für die Psychologie der mystischen Erfahrung in der Moderne anführen – ist, dass Mystizismus ohne den Körper und das Leiden nicht möglich ist. Im Grunde zeigt Pardo Bazán in ihrem Roman – und hier ist ihre eigene literarische Sprache entlarvend –, dass Materialismus und Spiritualismus sich nicht wirklich voneinander unterscheiden. Askese und Ästhetik gehen Hand in Hand, weil sie beide auf der Erfahrung des Sinnlichen beruhen.

34 Simone De Angelis: *Anthropologien. Genese und Konfiguration einer «Wissenschaft vom Menschen» in der Frühen Neuzeit*. Berlin, New York: Walter der Gruyter 2010, S. 11. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

Italien, Spanien und Deutschland vor, dass sich die Genese und Konfiguration der Anthropologie aus unterschiedlichen Disziplinen entwickelt hat. Dabei stellt er heraus, dass es ihm nicht darum geht, den Ursprung der Anthropologie offenzulegen, sondern eine Geschichte der anthropologischen Konzepte zu schreiben, die seiner Meinung nach noch aussteht.³⁵ Der Wissenschaftshistoriker betont, dass die Anthropologie zu Beginn des 16. Jahrhunderts noch ein interdisziplinärer Verbund von mehreren Wissenschaften gewesen ist wie der Theologie, der Anatomie und Medizin sowie später auch dem Naturrecht bedingt durch die *De Anima*-Exegese der Kirchenväter. Eine Etablierung der Textgattung «Anthropologia» findet bereits zum Ende des 16. Jahrhunderts statt, jedoch nicht als eigenständige Schriftgattung, sondern als Kommentar und Auslegung zu Philipp Melanchthons *Liber de anima*, dessen Schriften europaweit rezipiert wurden. Dies hatte eine vermehrte Lehrbuchproduktion zur Folge und fand zu Beginn des 17. Jahrhunderts große Verbreitung an Universitäten. Seine Schriften folgten der Einteilung in Embryologie (Generationslehre), Beschreibung der Organe des Körpers (Anatomie), Vermögenspsychologie, Physica und Ethica als Untersuchung des finalen Grundes des Menschen aufgrund der «Gottesebenbildlichkeitslehre» und der Beschreibung der «Affektregulierung».³⁶

Diejenige Disziplin, die unterschwellig alle anderen Disziplinen zusammenhielt und sie untereinander vergleichbar gemacht hat, ist – so die Einschätzung des Historikers – die Theologie gewesen.³⁷ Aus den theologischen Prämissen hat sich schließlich ein kombinationsreiches Begriffsnetzwerk ergeben: Auf der einen Seite wurden theologische Begriffe wie *logos*, *imago* und *spiritus sanctus/pneuma* weiter tradiert und mit philosophischen Begriffen wie *agnitio*, *adsensio* und *fides* sowie medizinischen wie *adfectus* oder *voluntas* verbunden, wobei die theologischen Begriffe als Klebstoff alle anderen zusammenhielten.³⁸ Anatomie und Theologie konstruierten

³⁵ Simone de Angelis: *Anthropologien*, S. 11.

³⁶ Ebda., S. 57. Wie De Angelis festhält, lässt sich insbesondere bei Stigelius, der diese Einteilung vornahm, beobachten wie Anatomie und Theologie ineinander übergehen, sodass man von einer sakralen Anatomie sprechen kann. In der symmetrisch-harmonischen Gliederung des Körpers wird der Schöpfungsplan Gottes erkennbar. Die Anatomie steuert in diesen Texten geradewegs darauf zu, ein moralphilosophisches Fundament des Menschen zu begründen (ebda., S. 60).

³⁷ Insbesondere die Rezeption der Schriften Thomas von Aquin hat starke Einflüsse auf viele Autoren der Renaissance und des Barock ausgeübt, sodass es zu Überschneidungen in der Konzeption des Menschen kommt: (i) einem ursprünglichen Menschen, der in einem harmonischen Verhältnis zu Gott steht im Sinne des «*lex naturalis*», (ii) dem gefallen Menschen, in dessen Verstand sich die Gebote Gottes verdunkelt haben und (iii) dem sündigen Menschen, der sich durch Gottes Wort erneuern muss, um das ursprüngliche «*lex dei*» wiederherzustellen. Der Mensch ist in seinen psychophysischen Funktionen durch seinen Glauben an Gott auch an das Gesetz Gottes gebunden. Vgl. Simone de Angelis: *Anthropologien*, S. 40.

³⁸ Ebda., S. 43.

ein gemeinsames Band an Begriffen, das als natürliches Gesetz dem Herzen der Menschen eingeschrieben worden ist.³⁹

4.2.1 In der «formatrix» (Vives)

Gott, Moral, Medizin und Mensch bildeten auch den begrifflichen Nährboden, auf dem der spanische Gelehrte und Humanist Juan Luis Vives (1492–1540) seine eigenen wissenschaftlichen und philosophischen Ideen vorbrachte, die nicht nur in der spanischen Philosophie des 17. Jahrhunderts eine große Wirkungskraft entfalteten. De Angelis zählt Vives Schriften zu den wichtigsten und zentralsten Texten der Renaissance-Anthropologien, die sowohl Descartes stark beeinflusst als auch um 1600 eine weite Verbreitung in psychologischen Schriften von Medizinern gefunden haben. De Angelis legt dabei seinen Fokus auf Vives' Schrift *De anima et vita* (1538), die wahrnehmungspsychologisch an Aristoteles und medizinisch an Galen angelehnt ist. Triebe, Affektbildungen und die «ratio» stellt De Angelis dabei als fundamentale Komponenten dieser Schrift heraus, die die Entstehungen von Bildern durch die Einbildungskraft beeinflussten. Auch die Lokalisierung der Vermögen in Gehirnarealen oder anderen Organen zeigt einen stark naturalistischen Einschlag in der Beschreibung des Menschen und seiner körperlichen Funktionen. Für De Angelis steht jedoch fest, dass der entscheidende Aspekt derjenige des moralischen Urteilsvermögens ist, weil es sich auf der Ebene des natürlichen und nicht göttlichen Rechts vollzieht. Damit folgt die Entscheidungsfreiheit des Menschen keinem göttlichen Plan mehr. De Angelis hebt daher bei Vives das subjektive Ermessen der Entscheidungsfindung und Urteilsbildung beim Menschen hervor, das sich durch die Umwelt ständig ändern kann. Seiner Interpretation nach entwirft Vives einen Realismus des menschlichen Erkenntnisvermögens, der sich von scholastischen Vorbildern distanziert und stattdessen Leidenschaften und Affekte, die auch zu mentalen Störungen führen können, in den Vordergrund des wissenschaftlichen Interesses rückt.⁴⁰ Auch in anderen Forschungsarbeiten zu

³⁹ De Angelis entwickelt diese Interpretation aus den Schriften des deutschen Gelehrten Philipp Melanchton (1497–1560), der dieses eingeschriebene Gesetz im Herzen nicht metaphorisch, sondern physisch verstand: Der Herzmuskel als Ort des Willens ist auch der Ort, wo sich eine Versündigung gegen Gott seelisch-körperlich manifestiert (ebda., S. 48).

⁴⁰ Ebda., S. 25 ff.

Vives kann man immer wieder lesen, wie modern seine Ausführungen über die Seele gewesen sind und wie nachhaltig dieses Wissen bis ins 20. Jahrhundert hinein die Psychologie beeinflusst hat.⁴¹

Modernität und Aktualität dieser Schrift sollen in der folgenden Argumentation nicht diskutiert werden, zumal sich solche Diskussionen als wenig ergiebig erweisen. In der modernen Psychologie mag Vives historisch betrachtet eine wichtige Rolle gespielt haben, aber die Psychologie hat sich in einem sehr langwierigen Prozess von der Philosophie lösen müssen, um sich selbst als Disziplin konstituieren zu können. Was von Vives in sie eingeflossen ist, ist spätestens mit ihrer Ablösung von der Philosophie zum Ende des 19. Jahrhunderts unter den Trümmern einer vergangenen Metaphysik verschüttet worden. Heute tendiert die eine Seite der Psychologie dazu, von den Neurowissenschaften als Grundlagenforschung des menschlichen Geistes vereinnahmt zu werden, während die andere Seite – Sozial-, Arbeits- und Organisations-, Jugend- und Kinderpsychologie – gesellschaftlich ökonomisiert und der öffentlichen Gesundheitsversorgung untersteht.

Wenn man vor diesem Hintergrund Vives Schriften liest, wirken diese schon fast befreiend, weil sie eine wissenschaftliche Welt offenbaren, in der noch gedacht werden durfte, ohne einen sofortigen Nutzen aus diesem Denken zu ziehen – und dass trotz der pädagogischen Reformationen an den Universitäten, die Vives anstrebte. Holistisch ausbalanciert bewegen sich die Leser:innen von Stufe zu Stufe auf einer Leiter, die von den vegetativen Funktionen der Lebewesen (Nahrung, Fortpflanzung, Wachstum) über die unterschiedlichen Vermögen der Seele, der Sinne, ihrer natürlichen Konstitution, das Zusammenspiel der verschiedenen Emotionen, der Tätigkeit des Geistes im wachen und träumenden Zustand über Urteils- und Erkenntnisvermögen zum Verständnis des Alterns und der Frage nach der Unsterblich-

41 Vgl. Lorenzo Casini: «Quid sit anima»: Juan Luis Vives on the soul and its relation to the body. In: *Renaissance Studies*, Vol. 24, No. 4, 2010, S. 496–517. – Als Vater der modernen Psychologie hätten ihn beispielsweise deutsche Autoren wie der Philosoph Albert Lange in seinem Buch *Geschichte des Materialismus* (1866) angesehen, der ihn in einem Enzyklopädie-Eintrag sogar zum Vater der neuen empirischen Psychologie stilisiert (ebda., S. 497). In der italienischen Rezeption um 1900 sieht man in vielen Zitaten, die auf Vives referieren, nur Slogan. In englischsprachigen Publikationen zur Geschichte der Psychologie aus den 1950er Jahren dominieren hingegen ähnlich wie in Deutschland Lobeshymnen auf den Diskursvater der modernen, dynamischen Psychologie (ebda., S. 489). Andere Forschungsarbeiten ihrerseits betonen hingegen die starke Intertextualität von aristotelischen, platonischen und neuplatonischen Ideen bis hin zu einem starken Einfluss der italienischen Humanisten und Gelehrten wie Marsilio Ficino oder Pietro Pomponazzi. Siehe Valeria de Nero: A philosophical treatise on the soul: De Anima et Vita in the Context of Vives Opus. In: Charles Fantazzi (Hg.): *A Companion to Juan Luis Vives*. Leiden, Boston: Brill 2008, S. 277–314.

keit führt.⁴² Begriffshistorisch betrachtet changiert man in einer Zwischenposition, einem Übergang zwischen dem Lateinischen und Spanischen. Vives Schriften kursierten in verschiedenen europäischen Sprachen. Die frühen spanischen Übersetzungen gelten als verschollen und sind daher editionsphilologisch und textkritisch – bis auf wenige Funde in den USA – nur schwer rekonstruierbar.⁴³

Mein Interesse gilt insbesondere jenen Textstellen, in denen die lateinischen Begriffe *figura*, *forma*, *species* und *imago/simulacra* zusammentreffen. In der neuen spanischen Übersetzung tritt *figura* eher selten auf oder wird durch Begriffe wie *configuración* ersetzt, wohingegen Begriffe wie *forma*, *imago/imagen* und *simulacra* durchgängig wörtlich übersetzt werden. Meine Lektüre folgt insbesondere zwei größeren Themenkomplexen, die mit diesen Begriffen umschrieben werden: Das ist zum einen jener Komplex, der sich wiederholt mit der Rolle von Wachstum, Fortpflanzung, der weiblichen Physiologie und ihrer Auswirkung auf den menschlichen Körper beschäftigt. Der zweite Komplex beschäftigt sich mit der sinnlichen Erfahrung des Tastgefühls im Gegensatz zum Sehsinn und dessen Einfluss auf die Vorstellungskraft, die insbesondere in Bezug zur Gestaltung des Bildes des Geliebten verhandelt wird («El Amor/De Amore» im Gegensatz zur Begierde oder den natürlichen Trieben «Los deseos»/«De Cupiditates»).

42 Ich beziehe mich im Folgenden auf die Übertragung im modernen Spanisch übersetzt, herausgegeben und kommentiert von Ismael Roca. Vgl. Juan Luis Vives: *De anima et vita/El alma y la vida, introducción, traducción y notas, Ismael Roca*. Valencia: Ayuntamiento de València 1992. Zum Abgleich der Begriffe wurde folgende lateinische Ausgabe hinzugezogen, die erstmals als Gesamtwerk von Gregorio Mayans y Siscar herausgegeben worden ist: *Johannis Ludivici Vivis Valentini: Opera Omnia, distributa et ordinata in argumentorum classes praecipua a Gregorio Majansio*, Gener. Valent. [...] Tomas IV, Madrid: In officina Benedicti Monfort 1783. Im Folgenden wird die Seitenzahl für beide Ausgaben direkt im Text angegeben.

43 Vgl. Valentín Moreno Gallego: *Manuscritos vivesianos*. In: *Studia Philologica Valentina*, Vol.10, No.7 (2007), S. 241–278. Aufgrund einer Anspielung in einem spanischen Werk der Philosophiegeschichte von José Carreras Artau aus dem Jahre 1944 geht man davon aus, dass eine spanische Übersetzung von *De Anima* angefertigt von Llorens y Barba existiert hat. Allerdings wurde sie nicht veröffentlicht und gilt als verschollen (ebda., 245). Einige frühe französische Übersetzungen aus den Jahren 1564, 1571 und 1588 wurden in der Bibliothek von Illinois in den USA gefunden. Vgl. Joseph L. Laurenti: *Traducciones hispano-francesas de los siglos XVI y XVII en la biblioteca de la Universidad de Illinois*. In: *Bulltin Hispanique*, tome 82, No. 3–4 (Année 1980), S. 436–483, hier S. 442. Sehr ausführlich hat auch Valentín Moreno Gallego die Rezeption von Vives Schriften um 1600 nicht nur in Spanien, sondern in Europa behandelt und seine Wirkung bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts nachgezeichnet. Vgl. Valentín Moreno Gallego: *La recepción hispana de Juan Luis Vives*. Valencia: Biblioteca Valenciana 2006, S. 67–106. Auf Deutsch wurde Vives bereits 1542 und 1544 veröffentlicht, vor allem seine pädagogischen Werke über die Rolle der Frau und das Eheleben (ebda., S. 90). Selbst noch im 18. Jahrhundert bis 1765 zirkulierten die Schriften von Vives in Spanien – bis auf wenige Ausnahmen – nur auf Latein oder aber in einigen wenigen zweisprachigen Editionen (ebda., S. 647).

Wir beginnen zunächst mit der sinnlichen Erfahrung, d. h. der Konkurrenz zwischen dem Tast- und Sehsinn und den Bildern der Erinnerung, die zu den Bildern des Traumes führen. Der natürliche Körper ist dermaßen beschaffen, dass er allumfassend greifbar ist und berührt werden kann, damit das Schädliche erkannt und zur Erhaltung des Wesens gemieden wird (69). Beim Menschen sind es vor allem die Finger, die einen besonderen Stellenwert in der Wahrnehmung haben, und zwar teils aus Anpassung, teils aus Gewohnheit («en parte por adaptación y en parte por la costumbre», 70). Im neunten Kapitel («Los sentidos en General») beziehen sich Sehen und Tasten stets auf eine bestimmte Konfiguration der Körper und Objekte. *Figura* gehört in diesen Syntagma zu den Eigenschaften der Dinge neben der Bewegung, Größe, Zahl, dem Ort und der Position sowie der Form der Körper (76). Die Erfahrung des Körperlichen und der Körper wird zwar durch die Sinne ermöglicht, doch Erkenntnis kommt nur durch den Geist und das Gedächtnis zustande («el espíritu mediante la memoria», ebda.). Die Rezeption der äußeren Dinge ist eine innere Tätigkeit und keine Projektion nach außen. Die Wahrnehmung ist sowohl durch die Konfiguration der sinnlichen Disposition des Organs als auch durch das aktualisierte Fühlen in dem Moment des Wahrnehmens bedingt («tanto por la configuración del órgano sensorial como por la acción de sentir»). Es muss dabei eine wahrnehmbare Veränderung des jeweiligen Organs stattfinden, die von außen durch die Simulacra der Objekte stimuliert wird, die sich von ihnen lösen und das menschliche Sehvermögen affizieren (78).

Lukrez' Wahrnehmungspsychologie wirkt begrifflich nach. Vives argumentiert, dass die Natur es so eingerichtet hat, dass der Tastsinn der Wachposten des Körpers ist, weil er über dessen gesamte Struktur verteilt ist und daher zur Erhaltung des Lebewesens am schnellsten reagieren kann. Dennoch wird der Sehsinn am wertvollsten für das Gattungswesen angesehen, weil er dem Menschen das Gesicht des Universums und der Natur als Wegweiser und vertrauter Lehrer zeigt. Das Sehen ist der Erfinder und Förderer von Künsten und Wissenschaften und im Kopf befindlich, um als Wachturm zu dienen. Erneut wird *figura* hier als eine von vielen Qualitäten der wahrnehmbaren Dinge angeführt.⁴⁴ Die Erkenntniskraft der Sinne besitzt eine eigene Dignität. Dieser Wert kann nicht mit den Parametern von wahr und falsch bemessen werden, weil sich diese bereits auf die Urteilskraft des Geistes und Verstandes beziehen (80). Alles, was auf dieser basalen Wahrnehmungsebene zählt, ist der subjektive Eindruck ähnlich dem Wachsabdruck eines Ringes oder einer Figur in einem Spiegel («de la figura en el

44 «por cuyo favor conocemos la luz, el calor, la magnitud, la figura, el número, la posición y el movimiento de los cuerpos situados en la proximidad y en la lejanía» (79). Auch hier liegt eine wörtliche Übersetzung von «figura» vor: «lucem, colorem, magnitudinem, figuram, numerum, situm, motum [...]» (325).

espejo», 83). Das Medium, in dem die Dinge erscheinen, kann beeinträchtigt werden, sodass Fehler in der Bewertung des Wahrgenommenen möglich sind, wie Vives ausdrücklich betont. Im Kontext dieses primären Wahrnehmungsprozesses spielen *simulacra* und *forma* als Begriffe eine größere Rolle als *figura*, denn seine Theorie der Bildlichkeit beruht – auch hier den antiken platonischen Vorbildern folgend – auf einer hierarchischen Reihenfolge: Spirituelle Bilder sind Abbilder des Göttlichen («*imágenes de Dios*»), die körperlichen Dinge («*corporales*») sind hingegen *simulacra* der Spirituellen («*especie de simulacros de las espirituales*») wie Schatten («*sombras*») oder gemalte Bilder («*pinturas*», 83).

Einer der vielen Fäden, die die unterschiedlichen Begriffe verbinden, wird im zweiten Buch fortgeführt, in dem über die einfache Intelligenz («*intelligentia simplex*», 111/«*prima et simplex apprehensio*», 343), die Erkenntnis von einfachen und zusammengesetzten Objekten durch das Zusammenspiel von Phantasie, Gedächtnis und Geist gesprochen wird. *Figura*, *forma* und *imagen* stehen im Spanischen meist in einem gemeinsamen Syntagma, um jeweils unterschiedliche Dinge und Prozesse zu beschreiben. *Figura* wird dabei meist verwendet, um die Erscheinung eines konkreten und einfachen Objekts zu beschreiben, das anwesend ist, direkt mit den Sinnen wahrgenommen werden kann und die «*imaginación*»/«*imaginatio*» empfängt (111/343). Handelt es sich jedoch um einen abwesenden Gegenstand, der beispielsweise nur durch ein Wort wachgerufen wird, greift die Vorstellungskraft auf die Form im Gedächtnis («*forma tomándola de la memoria*») zurück, die die Sinne kraft der «*fantasía*» dort eingedrückt («*et memoriae impressa*», 343) und hinterlassen haben (111).

Es gibt demnach zwei unterschiedliche Begriffe, die die Vorstellungskraft bezeichnen: Das Vermögen der «*imaginación*» operiert in Bezug auf die anwesenden Dinge und Objekte, d. h. auf ihre äußere Gestalt («*figura*»), die durch die Sinne vermittelt wird; «*fantasía*»/«*phantasia*» ist hingegen ein Vermögen oder eine Kraft, die nicht empfängt, sondern erschafft, was schon einmal dagewesen ist: Sie erschafft eine «*figura*», die nun zur «*forma*» des Gedächtnisses geworden ist. Sie ruft damit Formen in Abwesenheit der Gegenstände hervor («*la fantasía le modela una imagen sacada de los objetos que le son conocidos*», 111). Sie ist auch jene Kraft, mit deren Hilfe sich der Mensch Gott oder Engel bildlich in ihrer konkreten Gestalt vorstellen kann («*figurarse*»), auch wenn sie in Wahrheit dieser Gestalt nicht entsprechen. Allerdings wird im Lateinischen nicht das Prädikat *figurar* verwendet, sondern *effingere*: «*effigiat Deum, Angelos, mentes nostras*» (344). Der Übersetzer wählt die worthistorische Brücke zwischen *figura* und *effigie*, obwohl diese Übersetzungsvariante in den Substantiven nicht konsequent durchgehalten wird. Mehrmals wird der Begriff *effigie* als *imagen* übersetzt und nicht als *figura*.

Zu Diskrepanzen in der Übersetzung vom Lateinischen ins Spanische kommt es auch in den nachfolgenden Kapiteln. Die Phantasie bedarf als Tätigkeit des

Geistes der sinnlichen Wahrnehmung und Erfahrung, da sie sonst keine Bilder vorstellen kann.⁴⁵ Die Reihenfolge der Wahrnehmungsvermögen lautet: Die Sinne dienen der Imagination, die Imagination der produktiven und aktiven Vorstellungskraft verstanden als Vermögen des Geistes («fantasia»), die Vorstellungskraft wiederum dient dem Verstehen und Nachdenken («entendimiento y a la consideración»). Letztere Vermögen dienen der Erinnerung («recuerdo») beruhend auf der Tätigkeit des Vergleichens («comparación») der Vernunft («a la razón».⁴⁶

In diesem Kontext ist vor allem bemerkenswert, wie Vives in seinen beiden Kapiteln, die er dem Schlafen und dem Träumen widmet, unterschiedliche Stufen der Bildproduktion des Träumenden unterscheidet. Ganz physiologisch nach Galen interpretiert er die Bilder des Träumers als Effekte seiner Tätigkeiten im wachen Zustand (187f.). Die Intensität des Träumenden kann sich sogar soweit steigern («a veces el ensueño se refleja en sí mismo»), dass man nicht mehr weiß, ob man träumt oder wacht.⁴⁷ Bilder in Träumen werden im Spanischen mit den Begriffen *las imágenes del sueño/imagenes somni* wiedergegeben oder aber mit *por los simulacros de los sueños (191)/simulacris somniorum (395)*. Bei der ersten Bildstufe handelt es sich um Bilder, die dem tätigen Vermögen der Phantasie dienen, bei der letzteren sind vor allem Hirngespinnste von Kindern, Kranken und den Unpässlichen («los indispuestos») gemeint, die mit der Realität verwechselt werden. Die Simulacra des Traums erscheinen zwar wie Bilder der Realität, sie sind es aber nicht. Dass Vives hier nur auf Kinder («los niños»), Kranke («los enfermos») und die sogenannten Unangenehmen, Verwirrten oder der Situation

45 «La fantasía no puede formar una imagen si no es de aquellos elementos que antes tomó de los sentidos bien porque la imagen sea tal en la naturaleza bien porque la fantasía la forme de sí misma modelándola de un solo objeto o de diversos» (130). Im Lateinischen: «Phantasia nullam sibi potest figurare imaginem [...]» (354).

46 «El sentido es como la visión de la sombra, la fantasía o imaginación es como la visión de una imagen; la inteligencia como la del cuerpo y la razón como la de la forma y de las fuerzas» (130)/ «sensus ergo inservit Imaginationi, haec phantasiae, quae intellectui et considerationi, considerationi recordationi, collationi recordatio, rationi vero collatio: sensus est velut umbrae aspectio, phantasia, seu imaginatio, imaginis, intelligentia corporis, ratio effectio ac virium» (354). Zusammengefasst: Die Phantasie als *agierendes* und die Imagination als *empfangendes* Vermögen beziehen sich auf «imaginis» oder «la visión de una imagen». Die Intelligenz bezieht sich auf die Körper und die Vernunft auf tätige Formen (*effectio/formas*) mitsamt ihren Kräften (*virium/fuerzas*), wobei wiederum die letzte Stufe die höchste und damit erste Stufe alles Lebendigen und Erkennenden ist.

47 Allerdings betont Vives, dass Träume nichts mit Wahrsagen zu tun haben, denn sie sind keine sichere Quelle für die Voraussage bestimmter Ereignisse, die eintreten werden. Sie dürfen daher nicht als Zeichen des Noch-Kommenden interpretiert werden, da sie nur auf körperlichen Prozessen beruhen. Zwar schläft der Körper, doch der Geist ist in ständiger Bewegung und weil dieser über kein geeignetes Organ verfügt, um seine Kräfte auszuschöpfen, träumt er (192).

gemäß nicht richtig Handelnden verweist, bestätigt erneut, dass ein ganz bestimmtes normiertes Bild eines Subjekts, das denkt und handelt, vorausgesetzt wird, d. h. eine gesunde, nicht abweichende Form eines Menschen, der träumt und die einzelnen Bildstufen voneinander zu unterscheiden weiß.⁴⁸

Die zweite große Kette von Begriffen, die die Biologie und Theologie umfassen, wird bereits zu Beginn des ersten Buches eingeführt: Der Autor des Universums («al Autor del universo»), Gott als Urheber, ist der Einzige, der eine *creatio ex nihilo* bewerkstelligen kann. Die Natur kann dies nicht. Sie benötigt einfachste Prinzipien, um aus ihnen und mit ihnen Körper zu erschaffen. Die Natur als zweite Schöpfung («segunda creación», 51/«secunda creatio», 307) ist der zweite Autor nach dem ersten Urheber, wobei natürliche Prozesse von Entfaltung und Entwicklung nicht ohne Verfall und Veränderungen gedacht werden können. Das Milieu, die Umwelt, beeinflusst die Körper dermaßen stark, dass sie bereits während der Veränderung verfallen können, weil Wärme und Feuchtigkeit sich unterschiedlich auf die Entwicklung von Lebewesen auswirken können. Abwechselnd steuert die unterschiedlich elementare Beschaffenheit der Umwelt die Konstitution der werdenden Wesen.

Vives schaut dabei ganz genau auf die einzelnen Entwicklungsstadien in der Gebärmutter. Embryologisch betrachtet kann man Voraussagen über die Ausbildung des Körpers des Kindes machen. Der Übersetzer wählt für die Bezeichnung der Ausbildung der Körperglieder im Mutterleib «ut ex membrorum constitutione» (306) die spanische Entsprechung «por la configuración de los miembros» (51). Diese *Konfiguration* verstanden als *Konstitution* der Gliedmaßen ist vor allem durch die äußeren Einflüsse und die Ernährung geprägt, wie Vives weiter ausführt. Das Gleichgewicht dieser verschiedenen Faktoren in ihrem Verhältnis zueinander ist dafür verantwortlich, dass ein wohl proportionierter («bien proporcionado»/«bene compacto») und harmonischer Körperbau («estatura»/«statura») bereits in der Gebärmutter voraus sagbar ist («habitus staturam praedicant»). Die Entwicklung des Körpers ist wie der Bau einer Statue: «corpore» und «estatura» werden konfiguriert und ihre Form kann bei der Geburt vorausgesagt werden. Vives bezieht sich hierbei auf Quellen aus zweiter Hand und geht zur Zeugung über.

48 Auch in dem Kapitel über die Unsterblichkeit der Seele wird darüber referiert, dass Kinder und Wahnsinnige tote und gemalte Körper mit lebendigen verwechseln. «Pictas imagines in tabula» (405) werden hierbei übersetzt mit «figuras pintadas en un cuadro o en un tapiz» (210). Ähnlich verhalten sich Tiere, wenn sie simulierte Dinge wahrnehmen, die nicht existierten («ut ficta et simulata»/«las cosas fingidas et simuladas»). Erneut wird im ersten Fall *imagines* mit *figuras* übersetzt, obwohl dies, inhaltlich betrachtet, nicht zutreffend ist, es sei denn man versteht darunter nicht einfach nur das gemalte Bild, sondern eine bestimmte und konkrete Gestalt, die in diesem Bild dargestellt wird.

Die Macht der Abstammungslinie und die Dauer der Lebewesen, die dem Verfall entgegenarbeiten, sind bemerkenswert: Gott hat der Natur die Fähigkeit gegeben, ein artähnliches, lebendiges Wesen zu erschaffen, damit das Leben erhalten bleibt und alles, was zerfällt, bekommt die Möglichkeit neu geboren zu werden. Vives spricht noch nicht von Menschen, sondern generell von vegetativen Lebensformen, also Tieren und Pflanzen. Der Samen muss zunächst eine geeignete Materie finden und sie befruchten, um eine Ähnlichkeit zwischen Erzeuger und Erzeugtem herzustellen. Soweit es schließlich die Materie erlaubt, können ähnliche Formen abgeleitet werden. Der Samen spielt dabei die wichtigste Rolle. Er ist «la potencia de su virtud eficiente» (54)/«semen in parva molis portione vim effectiois suae continet» (308). Die Qualitäten der Materie («materiae qualitates») werden wörtlich mit «cualidades de la materia» übersetzt. Auch Begriffe wie *formae et rationes* in Bezug auf die ausgebildeten Körperglieder werden mit *forma y disposición* wiedergegeben. Allerdings gibt es im Lateinischen für die Materie als Masse auch den Begriff *mole*, der jeweils unterschiedlich übersetzt wird: In Bezug auf die Körpergröße wird er einmal mit *tamaño* übersetzt, im darauffolgenden Satz wird *molis* allerdings mit *material* entsprechend wiedergegeben. Der Übersetzer achtet getreu auf die Semantik des Syntagmas: Im ersten Fall handelt es sich um die Ausbildung und das Wachstum der Masse, die einen Körper bildet, im zweiten Fall handelt es sich um die Kraft, die diese Bildung vorantreibt, die «rationem effectiois pertinet, quam molis» (309). Es ist die «ratio» des effektiven Samens, nicht die träge Masse, die diese Entwicklung in Bewegung setzt. Im Lateinischen wird *mole* demnach allgemein sowohl für die träge Masse, die auch Last bedeuten kann, verwendet als auch für die Materie, die animiert wird und Lebensformen von der Pflanze bis zum Menschen ausbilden kann.

Argumentativ setzt nun ein Sprung zwischen den Lebensformen ein, der einen ganz bestimmten Diskurs des Weiblichen in der (Natur-)Philosophie prägen wird: Die Geburt von Monstren bedingt durch die schlechten Bedingungen der Materie. Wurde die Generationslehre im Kontext des vegetativen und animalischen Lebens entworfen, wechselt Vives nun zur «mujer», die Bestien zur Welt bringt, manchmal sogar zeitgleich mit einem menschlichen Kind, das von der Bestie verschlungen wird (54). In Neapel und Belgien ließen sich derartige Monstren beobachten und studieren. Die Ursache dieser deformierten Körper führt man auf die Verhaltensweisen der Mutter zurück, die durch die Aufnahme bestimmter Nahrungsmittel ungünstige Bedingungen für die Ausbildung des Kindes schafft. Es ist die Anomalie des Uterus, die den Samen dazu zwingt, eine spezifische Kraft zu entwickeln, die ein

Wesen anderer Art erschafft. Nicht selten stammt eine solche Deformierung auch vom Samen selbst, wenn dieser bereits durch äußere Umstände im Uterus deformiert wird.⁴⁹

Vives setzt klare biologische Grenzen zwischen den Geschlechtern: Im Samen liegt Seele und Belebung, der mütterliche Boden hingegen bietet nur die Bedingungen. Das leitende Prinzip ist das männliche. Im Umkehrschluss bedeutet das: Sind die Bedingungen aufgrund bestimmter Verhaltensweisen und Gewohnheiten der Frau ungünstig, kann der Samen seine belebende Kraft, wohl proportionierte Körper zu erschaffen, nicht entwickeln. Vives stellt einen biologischen Schuldzusammenhang basierend auf einer normierenden Wenn-Dann-Beziehung her, die sich in den naturphilosophischen Spekulationen von Leibniz und Locke kaum weiter entwickeln wird.

Und Vives geht noch einen Schritt weiter. Der Hauptteil des belebten Körpers («la parte principal del cuerpo animado»), der nahe der Seele ist («próxima al alma»), stammt aus dem Samen des Vaters («la semilla del padre», 56). Das Männchen («el macho»/«vir») treibt den Samen aus sich heraus und erfüllt ihn gleichzeitig mit vitalem Atem, während das Weibchen («la hembra»/«femina») zu frigide und feucht ist, um den Samen zu behalten und den Fötus zu ernähren. Erneut wird *moles* verwendet, um die Disposition der Erde (und des Uterus) zu beschreiben, auf dem die aktiven Kräfte des Samens wirksam werden können («moles autem, qua arbor alitur augeturque, ex facultate terrae», 310). Diesmal wird im Spanischen mit *substantia* übersetzt, aus der etwas geformt wird («mas la substancia de la que el árbol se alimenta y crece, proviene de las condiciones del terreno»).

Von *figura* im Lateinischen oder im Spanischen wird in diesem Kontext nicht gesprochen. Die formbare Masse/Last/Materie im Sinne von *mole* oder *materia* ist nicht mit *figura* kompatibel. Stattdessen wird *forma* verwendet: Der Begriff *forma* bezeichnet im abschließenden 12. Kapitel des ersten Buches *Leben und Seele*, denn die *Form* ist das, was die Wesen zu *lebenden* Wesen macht. In der spanischen Übersetzung wird dies wie folgt wiedergegeben: «Ahora bien, en todo cuerpo el inicio y origen de sus acciones es la propia forma. Por ello sería más acertado decir que la forma es aquello por lo que vivimos, y no el cuerpo compuesto de materia y forma, ya que cualquiera llamaría a esto cuerpo animado antes que alma, es decir, el alma que vive por su forma» (90f.). Der Körper lebt durch die Form (= Seele) als ein *belebter Körper* jenseits der bloßen zusammengesetzten Dichotomie von Materie und Form. *Figura del cuerpo*

49 «No pocas veces la degeneración proviene de la semilla, cuando ésta se ha corrompido por deformación interna en la misma acción generadora, o bien por deformación externa a causa del lugar, del tiempo, o de otras circunstancias» (55). In der lateinischen Ausgabe heißt es entsprechend: «Ex semine non raro prevenit degeneratio, quum est corruptum depravatione interna, in sua productione, vel externa, a loco, tempore, veo adjecto aliquo» (309).

und *configuración de la carne* bezeichnen damit die jeweilige individuelle Konstitution des Körpers und seiner Organe. Es ist das Weibchen, das mit seiner *mole*, den Körper als *figura* konfiguriert («demás la que configura, plasmando y forjando los miembros», 57/«formatrix, quae membra format et signat», 311).

Figura wird im Spanischen nicht nur als Entsprechung für Semantiken des Körperbaus verwendet, sondern auch für das Gesicht *facie*, wobei in dem Syntagma *facie et qualitatibus* erneut die Gesamtgestalt des Lebewesens und seiner Glieder gemeint ist. Die Konfiguration der Lebewesen bedingt durch die niederen Umstände der weiblichen Matrix sind nur dann hoher geistiger Tätigkeit fähig, wenn in der Körperfülle der größte Teil des väterlichen Samens erhalten bleibt. Kraft, Stärke und Schärfe der Seele ist dem *Mann* und dem *Männchen* zuzuschreiben. Je mehr jedoch von der Substanz der Mutter erhalten bleibt, desto fauler und langsamer ist das Lebewesen. Dies kann man, so Vives, von der Pflanze bis zum Menschen beobachten: Obwohl bei den Pflanzen noch eine größere Ähnlichkeit zwischen Erzeuger und Erzeugtem besteht, ist sie bei den Tieren bereits schwächer ausgebildet. Bei Letzteren wirkt jedoch die Ausbildung der Phantasie stabilisierend auf die Ausbildung der Ähnlichkeit. Bei Menschen sind hingegen noch größere Abweichungen möglich, weil sich der menschliche Geist vielgestaltiger zeigt und entwickelt. Die aus der antiken Philosophie entlehnte Wachsmetaphorik überträgt Vives nicht nur auf das Gedächtnis, sondern auch auf die Gebärmutter – und sie wird sich lange Zeit in dem Diskurs über Monster und Mütter halten.⁵⁰

Nicht nur bei der sexuellen Aktivität kann man beobachten, wie sich der Phantasie erdachte Körper aufdrängen. Auch schwangere Frauen, bei denen man eine erregte Phantasie beobachtet, erreichen mit ihrer Fähigkeit eine Veränderung des Körperlichen, die noch nicht einmal Intelligenz und Vernunft bewerkstelligen können (85). Es gibt also eine aktive Kraft des Weiblichen, allerdings erschafft sie Ungeheuer, Monstren, durch die Deformation des männlichen Samens. Das Weibchen ist nur ein unvollständiges Männchen. Für Vives gibt es im Grunde nur ein Geschlecht, das Männliche, von dem das Weibliche abgeleitet ist (56). Das Weibchen unterliegt einer angeborenen Unzulänglichkeit. Und dennoch brauchen beselte Wesen (*seres animados*) beide Geschlechter, um entstehen zu können: Stärke (*fuera*) und Schwäche (*debilidad*) müssen sich vereinigen. Die Weisheit des Schöpfers (*la sabiduría del Creador*) geht nach Vives Einschätzung soweit, dass sogar Stärke aus dieser Schwäche ihren Nutzen ziehen kann wie das Gute aus dem Bösen. Erneut kommt es zu einem schleichenden Übergang von einer biologischen

⁵⁰ Vgl. Patricia A. Gwozd: Monströse Mutterschaften. Theoretische Überlegungen zur Figuration eines Konzepts. In: Till Breyer/Rasmus Overthun/Philippe Roepstorff-Robiano/Alexandra Vasa (Hg.): *Monster & Kapitalismus. Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, hrsg. von Karin Harrasser. Bielefeld: transcript 2017, S. 37–58.

Beschreibung zu einer moralisierenden und normierenden Wertung unter der Schirmherrschaft eines ewigen Schöpfers, von dem man vermuten könnte, er wählte sich bewusst einen männlichen Körper, um nicht von der Macht der trägen Materie korrumpiert zu werden. Allerdings ist auch dieser Körper durch einen weiblichen konfiguriert worden, der Abnormität eines jungfräulichen Bauches, dem man *pars pro toto* den Namen Maria gab.

Die Verbindung von Materie und Mutterschaft – vom tierischen Weibchen bis zur menschlichen Mutter oder Frau – zu den Monstern lässt sich im letzten Kapitel des ersten Buches vervollständigen, in dem Vives entgegen einer modernen Psychologie biologisch betrachtet eher auf die neuplatonische Lichtmetaphorik setzt und sie mit der Idee der Unsterblichkeit verbindet. War die träge Masse im Kontext des Zeugungsvorgangs Ort der Erschaffung von Abnormität, wird sie am Ende des zweiten Buches zur Spenderin einer neuen Metaphorik von Welt und Wiedergeburt.

Vives argumentiert wie folgt: Gott hat der trägen Materie «eficiencias formas» hinzugefügt, die man «especies» und «formas» nennt (92).⁵¹ Diese partizipieren am Göttlichen entsprechend ihren Eigenschaften und Fähigkeiten, weil sie Ausstrahlungen des ewigen und unendlichen Lichts sind («como irradiaciones de aquella luz eterna e infinita», ebda.). Die Ähnlichkeit unter den Arten wiederum erschafft die Form («por la forma humana, soy yo hombre», 93/«per humanam effectiorem ego sum homo», 333). Formen der gleichen Art erschaffen gleiche Arten: «A esta forma en los seres animados se le podría llamar vida de no ser que al uso común hubiera aplicado este término a la acción más que a la esencia de la especie» (93f.)/«hanc in animantibus lieret vitam nominare, nisi verbum hoc usus communis ad actionem potius vertisser quàm ad speciei essentiam» (333). «Forma» als «effectio» und Leben sind gleichbedeutend mit Bewegung, Aktion, Handlung, also ganz aristotelisch gedacht im Sinne der *entelechie*. Form bezeichnet nicht das Wesen der Arten («speciei essentiam»). «Forma»/«effectio» meint ein tätiges Prinzip, das Handwerker seiner eigenen Materie ist, die die Verbindung zum Körperlichen sucht: «Ási, toda forma es artífice en la propia materia; los instrumentos son las cualidades y la conformación de la materia; por éstas se une la materia a la forma» (94)/«sic effectio omnis artifex est in sui materia, instrumenta sunt qualitates, et conformatio materiae; per has unitur species

51 Die Spanische Übersetzung bleibt hier sehr nah an dem lateinischen Original, obwohl bei «eficiencias»/«effectiones» der Begriff «formas» nicht hätte angeführt werden müssen, denn in der Syntax des Lateinischen taucht diese Wiederholung von «formas» nicht auf. Gemeint sind lediglich «effectiones», die Gott («Deus») der «brutae materiae» hinzufügt und zwar in zwei Arten: als a) «species» und als b) «formas» (333). Die Übersetzung wählt an mehreren Stellen für den lateinischen Begriff «effectio» den spanischen Begriff «forma».

moli» (334).⁵² Diese Verbindung gleicht dabei einer verschachtelten Struktur von niederen Formen, die sich zu höheren aufbauen, von der Pflanze über das Tier bis zum Menschen, der schließlich zum Göttlichen aufsteigt, weil er göttlichen Ursprungs ist («su origen es divino», 95/«divina est ergo illius origo», 334).

Das Höhere kommt stets aus dem Höheren und nicht den niederen Lebensformen. Die vertikale Richtung der Schöpfung ist damit klar bestimmt und vorgegeben. Alles Niedere ist nur Stütze und Stufe des Höheren, nicht jedoch deren Ursprung. Niedere Vermögen sind nur graduelle Abstufungen ähnlich einer Leiter, die höhere Lebewesen nutzen, um zu ihren eigenen Funktionen aufzusteigen:

Sin embargo, no se debe ignorar que las vidas inferiores no son el principio y el origen de la actividad superior, como si de las inferiores nacieran las superiores, sino son ciertos apoyos y como peldaños a través de los cuales descienden y ascienden las superiores: como la facultad vegetativa no es el origen de los sentidos, sino un grado por el cual el sentido viene al cuerpo y paulatinamente se eleva a las funciones propias. (95)

Die Seele ist also ein Künstler, ein Handwerker ihrer selbst, ein Schöpfer, kurz: ein Agent, «agente principal en un cuerpo apto para la vida» (96)/«*Animam esse Agens praecipuum, habitans in corpore apto ad vitam*» (335). Von ihr erhält der Körper seine Kräfte. Die Seele bewohnt ihn, sie ist die Herrin des Hauses, hat ihre Untergebenen und ihre Instrumente, mit denen sie handeln kann. Der Körper muss als Haus der Seele gut erhalten und reguliert werden. Ohne Haus kein Herr im Haus. Der Wohnsitz der Seele ist dabei nicht auf ein Körperteil begrenzt, sondern befindet sich überall im Körper. Dennoch differenziert Vives – wie später auch Gracián und Descartes – zwischen Gehirn und Herz. Quelle des Lebens bleibt das Herz («la fuente de la vida es el corazón»), Wissen und Intelligenz werden dem Gehirn zugeordnet («la inteligencia y del conocimiento es el cerebro», 102). Die Beschreibung des Körpers folgt dabei dem Aufbau einer Festung, wobei in der Mitte geschützt das Herz liegt. Wie beide – Seele und Körper, Herr und Haus – miteinander und ineinander existieren können, d. h. denselben Platz besetzen können, muss nicht erklärt werden. Der Urheber des Universums hat es so eingerichtet. Das reicht für den vor-modernen Psychologen als Erklärung aus. Ohne die Gestalt und Form des Körpers kann keine Seele existieren, das steht allerdings fest. Auch wenn die Seele die höchste Befehlsgewalt über den Körper hat, kann sie nur so handeln, wie der *erste*

52 Auch hier verfährt die spanische Übersetzung nicht konsequent. Der Übersetzer verwendet *forma* im Spanischen nicht nur für *effectio*, sondern auch für *species*, obwohl diese beiden Begriffe nicht dasselbe bedeuten. Mit dem Begriff *species* sind die Arten gemeint, nach denen die Dinge, Körper, Lebewesen eingeteilt werden und wodurch sie sich voneinander unterscheiden. «Effectio» ist die Kraft verstanden als Seele, die «formas» in die «species» hineinlegt, um sie zu beleben.

Schöpfer es eingerichtet hat und die Natur ihr als *zweite* Schöpfung vorschreibt. Man könnte zusammenfassend sagen: Ja, die Seele ist Schöpfer, Macher, Handwerker, aber erst in dritter Linie nach Gott und Natur.

4.2.2 *figura* als Dummy: Die Unantastbarkeit der Substanz (Suárez)

Bevor wir an dieser Stelle mit Vives fortfahren, lohnt es sich einen begriffshistorischen Vergleich zu einem weiteren wichtigen spanischen Philosophen zu ziehen: Francisco Suárez. In seiner einflussreichen Schrift *Disputationes metaphysicae* (Salamanca, 1597), die sich mit den Begriffen und Thesen von Aristoteles, Thomas von Aquin und anderen Scholastikern sehr ausführlich auseinandersetzt, wobei er auch stets kritisch seine eigenen Interpretationen metaphysischer Thesen zur Diskussion stellt, hat Suárez die Differenz zwischen *figura* und *forma* ausgehend von Aristoteles sehr deutlich hervorgehoben. Man muss hinzufügen, dass die zweisprachige Ausgabe, auf die ich mich hier beziehe, sehr wörtlich und konsistent aus dem Lateinischen übersetzt, im Gegensatz zur derjenigen von Vives' Schriften.⁵³ Einschlägig für seine semantische Differenzierung ist die Disputation XLII, Sektion III, die den Titel *Sobre la figura y la forma/De figura et forma* trägt. Als einer der wenigen Philosophen der Neuzeit ist sich Suárez der Problematik bewusst, dass beide Begriffe oft synonym verwendet werden und dadurch zur erkenntnistheoretischen Verwirrung in der Philosophie beigetragen haben.

Die Disputation startet zunächst mit der Beschreibung der Qualitäten und ihren Arten im Allgemeinen («De Qualitate et Speciebus Eius in Comuni»)⁵⁴. Nach den Auswertungen der aristotelischen Thesen charakterisiert er «cualidad» als «eccidente absoluto añadido a la sustancia creada para completar su perfección» (292). Die Schöpfung bedarf der Qualitäten, um sich selbst zu vervollkommen. Weil sie in ihren Fähigkeiten begrenzt ist, sind Qualitäten notwendig, die es ihr erlauben, weitere Akzidenzien hinzuzufügen. Sie sind Begleiter der erschaffenen Substanz. Daher folgen sie der Form, weil es die Form ist, die die Essenz der Dinge («essentiam rei») vervollständigt. Dies ist ihre «virtud activa»/«vim agendi». Dementsprechend beziehen sich die Qualitäten auf das zu bestimmende Subjekt «per accidens», auf die zu vervollständigende Substanz hingegen «per se». Suárez betont jedoch, dass diese Aufteilung nicht ganz unproblematisch ist, denn obwohl

53 Vgl. Francisco Suárez: *Disputationes Metafisicas*, 7. Vols., edición y traducción de Sergio Rábade Romeo. Salvador Caballero Sánchez y Antonio Puicerver Zanón. Madrid: Editorial Gredos 1960–1966. Im Folgenden wird die Seitenzahl und Bandnummer direkt im Text angegeben.

54 Suárez: *Disputationes Metafisicas*, Vol. 6 (1964), S. 191 ff. Im Folgenden wird die Seitenzahl des sechsten Bandes direkt im Text angegeben.

«figura» eine Quantität ist, kann sie sich dennoch auf die Ausstattung der Substanz («ornatum de substantia») beziehen und damit auch die Form beeinflussen beispielsweise in Bezug auf die natürlichen Bewegungen der Dinge. Die Qualität ist damit ein Modus der Substanz, die kraft ihrer Potenz diese akzidentiell bestimmen kann. Sie modifiziert die Substanz, sodass ihr weitere Akzidenzien zu Vervollkommnung hinzugefügt werden können (203).

Suárez fasst vier Arten innerhalb der Qualitäten zusammen, die stets bipolar auftreten als «hábito»/«disposición», «potencia»/«impotencia natural», «pasión»/«cualidad pasiva» und schließlich «figura»/«forma» (204). Doch Suárez meint auch, dass diese Einteilung viel zu streng ist. All diese Variationen der Qualität tauchen nie unvermischt auf (206). Es gibt unterschiedliche Begriffe, unter denen sie auch als Quantität erscheinen. Beispielsweise bezeichnet *forma* eine Qualität, kann jedoch auch ein hinzugefügtes Akzidenz beschreiben. Ebenso bezeichnet *figura* sowohl eine Qualität als auch Quantität (205). Die Schönheit («hermosura») beispielsweise bezieht sich auf die schöne oder gute Disposition/Anordnung eines Subjekts und kann als *figura* (207) bezeichnet werden wie ein Dreieck, das durch wohlgeformte Linien einen Körper begrenzt (208). Suárez hält fest:

Finalmente, el nombre de figura tiene una significación más definida. Pues, para omitir otras impropias y metafóricas, por las que se dice de la figura del silogismo y de la figura retórica, propiamente significa un cierto modo que resulta en el cuerpo por la terminación de la magnitud. Tal modo pertenece al género de la cualidad, porque conviene con las demás cualidades en la razón de afectar y perfeccionar al sujeto. En cambio, el nombre de forma, aun cuando sea por lo demás muy general, sin embargo tal como se enumera entre estas especies no significa otra cosa que la misma figura, ya que ésta es como la forma exterior que aparece en los cuerpos. (220)

Der Begriff *figura* ist streng definiert. Neben seiner rhetorischen und logischen Bedeutung, die er eher als uneigentliche und metaphorische Bedeutungen ansieht, ist seine eigentliche Bedeutung an die Beschreibung von Körpern gebunden, deren begrenzte Größe er angibt. Der Ausdruck bezieht sich also auf die Qualität der Gattung («género»), denn zusammen mit allen anderen Qualitäten vervollständigt der Begriff das Subjekt, das *Zugrundeliegende*, dem bestimmte Prädikate zugeordnet werden können. Obwohl *forma* den Arten («especies») zugeordnet wird, die sie beschreibt und bezeichnet, ist sie von ihrer Grundbedeutung her mit *figura* identisch und zwar verstanden als eine äußere Form, die an den Körpern erscheint («la forma exterior que parece en los cuerpos»). Aristoteles allerdings – so argumentiert Suárez – trennt beide Begriffe voneinander. Auf sein 5. Buch der Metaphysik verweisend zeigt Suárez, dass der griechische Philosoph *figura* allein in der mathematischen Bedeutung als abstraktes Konstrukt auffasst und er den Begriff daher nur auf unbewegliche Körper anwendet, während *forma* sich auf die physische Materie bezieht und daher Bewegung stets einschließt. Suárez hält an dieser begriffshistorischen Tradition nur

bedingt fest. Er hält gerade die mathematisch-abstrakte Bedeutung von *figura* für metaphorisch: «Yo, sin embargo, pienso que todo este sentido de figura es metafórico, y que objetivamente está más en el entendimiento que en la realidad, y, por lo mismo, no pienso que propiamente pertenezca a las especies de cualidad» (221).

Für Suárez steht fest, dass der Begriff *figura* nicht die qualitativen Eigenschaften der Dinge bezeichnet, wonach sie der Art nach zugeordnet werden können, weil *figura* selbst nicht etwas bezeichnet, das die Wirklichkeit betrifft, sondern ein Konstrukt des Verstehens ist. Folglich kann an dieser Stelle festgehalten werden: *Figura* betrifft nicht die Dinge wie sie sind, d. h. sie bezeichnet keine Eigenschaften der Substanz, sie zeigt nur an, wie die Dinge sich den Sinnen und dem Verstand darbieten. Sie betrifft ihre *Erscheinungsweise*, nicht ihr *Wesen*. Daher, so Suárez nun weiter, ist *figura* eher mit dem Begriff *disposición* äquivalent, da sie die Anordnung der quantitativen Verhältnisse in Bezug auf das Zugrundeliegende meint (212f.). Unter dem Begriff *Disposition* versteht Suárez immer die Zusammenstellung von Teilen zu einem Ganzen, dessen Form als wohlproportionierter Umriss eines Körpers erscheint. Dabei kann sich eine solche allgemeine Disposition nicht nur auf einen schönen, menschlichen Körper beziehen, sondern auch auf eine bestimmte Satzstellung, die als regelkonform und daher angenehm für den Rezipienten erscheint. Auch die Gesundheit ist etwas, das durch eine Zusammenstellung von Säften ein bestimmtes Gleichgewicht herstellt und dadurch eine gewisse Ordnung im Körper bezeichnet, die gut ist (213).

Harmonie, das Gute und das Schöne gelten damit als Kriterium für den Begriff *figura*, der stets die Norm von etwas bezeichnet. Man könnte auch im um Umkehrschluss sagen: Alles, was keine «*figura*» hat, steht außerhalb der Norm. Was nicht *normiert* ist, ist auch nicht *figuriert*. Zugleich geht Suárez mit der aristotelischen Definition konform, dass *figura* nicht mit dem Begriff der *Oberfläche* zusammenfällt. Vielmehr muss man die Oberfläche der Körper als die äußerste Grenze von «*figura*» denken. Im weiteren Verlauf seines Kommentars verwendet er daher die Begriffe *figura* und *forma* zusammen mit einem einschließenden *oder* («*figuram vel formam*», 244, 251), sobald er über die Erscheinungsweise von Körpern/Dingen spricht.

Dass es allerdings fließende semantische Übergänge in der Verwendung beider Begriffe gibt, zeigt die *Disputation XLII, Sektion VI*. Obwohl er nicht an der mathematisch-abstrakten Definition von *figura* festhalten möchte, nutzt er geometrische Figuren, um die Oberfläche und die Umrisse von aktuell gegebenen Körpern, das heißt also ihre Materie oder Masse zu beschreiben. Anstatt ausschließlich den Begriff *forma* zu verwenden, greift er auf *figura* zurück und zwar insbesondere dann, wenn in einem physischen Sinne eine bestimmte quantitative Eigenschaft als Qualität erscheint (253). Beide Begriffe unterscheiden sich jedoch in einem sehr wesentlichen Punkt: Der Begriff *figura* ist ein Wort in einem Satz, das grammatikalisch nicht intensiviert werden kann, weil es stets etwas Unteilbares und Begrenztes

meint («el estar limitada por unos determinados términos o líneas», 599). Der Begriff bezeichnet ein bestimmtes und begrenztes quantitatives Verhältnis, dem nichts Weiteres hinzugefügt werden kann. In einer Figur ist etwas zusammengestellt («coloca»), das aneinandergrenzt, dem jedoch keine weiteren Attribute zugesprochen werden können. Nur wenn *forma* als eine weitere begrifflich-grammatikalische Kategorie hinzutritt, können weitere Eigenschaften gleichsam an *figura* andocken. Alle Eigenschaften, die intensiviert werden können, gehören nicht der Art nach zu den Dingen («no es una especie propia»), sondern der Bezeichnung nach aufgrund von *figura* («por la razón de la figura»/«ratione figurae»).

Was Suárez prädikatenlogisch auseinander nimmt, soll ontologisch geltend gemacht werden. Die Sprache steht der Realität im Weg. In der Mitte zwischen beiden befindet sich der Philosoph, der auf halbem Weg zu einer Sprachphilosophie ist, weil er sich selbst nicht mehr in der Funktion sieht, neue Thesen über die Welt, die Dinge, Gott oder den Menschen aufzustellen, sondern den Gebrauch von Begriffen zu interpretieren, die sich im Laufe von Jahrhunderten und Übersetzungsprozessen aus dem Griechischen und Lateinischen entwickelt haben und nun dabei sind in die jeweilige vulgäre Sprache, die gesprochen wird, transferiert zu werden. Bevor dies passiert, möchte Suárez die Definitionen und den Gebrauch dieser Begriffe klarstellen. In Bezug auf das Subjekt als das Zugrundeliegende sind sowohl *figura* als auch *forma* nichts anderes als *ens per accidens*, d. h. sie sind nicht in sich selbst unterschiedene Entitäten mit einer eigenen Realität, sondern können nur in Relation zu einem Subjekt gedacht werden, um dessen semantischen Kern sie sich herum anordnen, um ihn näher zu beschreiben. «Figura» und «forma» einer Entität, auf die sie sich beziehen, sind nur induktiv ableitbar, denn «figura es la forma de la realidad figurada» (Vol. 3, 25: Disputación XVI, Sección I). Das bedeutet, dass der Begriff *figura* keine Realität bezeichnet, sondern ein Modus der Unterscheidbarkeit ist («no es una realidad, sino únicamente un modo distinto»). Genauso wie der Ort oder die Position keine «entidades distintas» sind, sondern nur «modos distintas», bezeichnet *figura* die Erscheinungsweise des Seienden, nicht jedoch das Sein des Seienden im Sinne seiner Substanz. In dem Begriff *figura* treffen sich Qualität und Quantität der Dinge, denn während qualitative und quantitative Eigenschaften unterschiedliche Entitäten in Bezug auf das Subjekt meinen, bezeichnet *figura* lediglich einen Modus der Quantität, der in Bezug gesetzt werden kann zu einer qualitativen Eigenschaft, die wiederum *forma* ist in Bezug auf eine Akzidenz des Seienden (Vol. 5, 732, Disputación XXXIX, Sección II).

Suárez ist sprachphilosophisch unterwegs zu einer Phänomenologie des Seienden. Das bezeugen die semantischen Verflechtungen von *forma* und *figura*: Das Physisch-Materielle und das Mathematisch-Abstrakte fasst er als die äußere Form von Körpern zusammen, begrenzt und determiniert durch Linien, eine Oberfläche, der weitere Eigenschaften zugeschrieben werden können. Was beide Begriffe

sprachphilosophisch bewirken, ist allerdings Folgendes: Zwischen dem Subjekt als dem Zugrundeliegenden, das sich in Gattung und Art aufspaltet (wie das Sein verstanden als die Substanz im Seienden) und der hierarchisch geordneten Stufenleiter von Begriffen, die das Zugrundeliegende näher definieren, schiebt sich der Begriff *figura* als ein Ersatzsubjekt ein, um die Distanz zwischen dem Sein und dem Seienden zu wahren. Auf den Punkt gebracht: Die Sprache *figuriert* das Subjekt, indem es seine Eigenschaften vervielfältigt. Dies jedoch wird zum Problem für ein theologisch verstandenes Sein, von dem sich alles Seiende ableitet: dem göttlichen Schöpfer. Das Sein muss eins sein, unteilbar und unbestimmt, ein *ens per se*, ein Durch sich selbst Seiendes, indem das *Was-ist* und *Wodurch-es-ist* zusammenfallen.

Suárez nimmt damit jene Position wieder auf, die Thomas von Aquin zwischen «*figura*», «*forma*» und «*materia*» als differentielle Bewegung zwischen der göttlichen und materiellen Substanz eingeführt hat. Gott ist weder Stoff noch Form noch ein Zusammengesetztes aus beiden. Auch besitzt er keine begrenzte Figur wie körperliche Dinge, die durch Gestalt, Position, Ort, Lage und Größe definiert sind. Wenn die Heilige Schrift ihn in körperlicher Darstellung zeigt, muss das göttliche Sein und Wirken im Materiellen als «*per essentiam suam forma; et non compositus ex materia et forma*»⁵⁵ gedacht waren. Folglich unterscheidet er zwei Formbegriffe: Es gibt eine Form, die mit der Materie zusammen begrenzte Figuren bildet und damit eine sekundäre abgeleitete Form meint, und es gibt eine erste wirkende Ursache («*prima causa efficiens*») außerhalb dieser Zusammensetzung, die die betreffende Form durchdringt («*agens agit per suam formam*»). Diese erste formale Wirkursache ist ein Vermögen, das die Materie vermittelt über eine zweite Form durchdringt und Figuren entstehen lässt. Sie selbst ist jedoch nicht in der Materie wahrnehmbar («*non est receptibilis in materia*»), sondern existiert durch sich selbst («*sed est per se subsistens*»). Sie ist individualisiert, unteilbar und damit die göttliche Form selbst («*forma est Deus*»)⁵⁶. *Figura* bleibt nur das «*signum*» als be-

55 Thomas von Aquin: *Summa Theologica. Volumen Primum*, Editio Altera Romana. Rom: Ex Typographia Forzani ET S. 1894, S. 34. Das Digitalisat ist abrufbar auf [archive.org](https://archive.org/details/summatheologicae0001thom/mode/2up) unter: <https://archive.org/details/summatheologicae0001thom/mode/2up> (zuletzt abgerufen und überprüft am 18.11.2022).

56 Thomas von Aquin: *Summa Theologica*, S. 34. Vgl. Alain de Libera: *Die mittelalterliche Philosophie*. Paderborn: UTB 2005, S. 91. Zu den hier verwendeten Begrifflichkeiten von Thomas von Aquin siehe Bernhard Welte: *Ens per se subsistens. Bemerkungen zum Seinsbegriff des Thomas von Aquin*. In: *Philosophisches Jahrbuch* 71 (2) (1964), S. 243–252. Welte geht der Verbindung von «*ens*» und «*substantia*» nach, wobei er zunächst festhält, dass der Zusatz «*per se*» als Negation zu verstehen ist, denn «*was ens in vollem Sinne sagt, ist schon qua ens als ens per se zu denken*», d. h. dass die Bestimmung des «*per se*» dem Begriff «*ens*» selbst nichts mehr hinzufügt, weil er in der begrifflichen Bestimmung von «*substantia*» bereits enthalten ist (ebda., S. 245). Von Interesse ist daher der eigentliche Zusatz «*per se subsistere*», der sich auf das Sein des Seienden bezieht. Während sich im «*per se*» die Selbstbezüglichkeit des Seienden offenbart, weil es in sich selbst

grenzter Umfang («in terminatione quantitatis») der Form.⁵⁷ Zeitlich betrachtet geht demnach die Form der Figur voraus. Sie ist das Endprodukt, das auf der Oberfläche der Materie erscheint.

Gemäß dem hylemorphischen, aristotelischen Dogma sind die abgeleiteten Formen der Wirklichkeit nach (in actu) begrenzt, doch kraft der einen substantiellen Form («sub una forma substantiali») ist die Materie dazu befähigt, unendliche Formen der Möglichkeit nach zu erzeugen («remanet in potentia ad multas formas accidentales»).⁵⁸ Daraus ergibt sich ein erkenntnistheoretisches Problem, weil der Verstand nur sukzessive unterschiedliche Figuren wahrnehmen und numerisch wie diskursiv benennen kann. Kraft der «una essentiam Dei», die in der menschlichen Vernunft wirksam ist, kann der Verstand jedoch verschiedene Formen gleichzeitig wahrnehmen («simul, et non succesive videntur»).⁵⁹ Thomas von Aquin beschreibt das sprachontologische Problem, mit dem die menschliche Erkenntnis konfrontiert wird, anhand des Unterschieds von Prädikat und Subjekt als dem Zugrundeliegenden, dem «suppositum». ⁶⁰ Das Zugrundeliegende ist Träger der Form («trahit ad naturam formae in supposito existentis»), das Prädikat ist das der Form Hinzugefügte («praedicata tenentur formaliter»). Das Prädikat sagt nichts über den Träger der Form aus. Das Zugrundeliegende bleibt vom Hinzugefügten ontologisch unberührt kraft der Vernunft, die vom Suppositum, dem Tragenden, das Subjekt, von dem etwas ausgesagt wird, abstrahiert (wegtragen, wegziehen in der etymologischen Bedeutung). Das abstrahierende Vermögen unserer Vernunft stellt dann eine wahre Identität der Dinge her («identitatem vero rei») durch seine eigene Zusammensetzung («per ipsam compositionem»).

Bei Suárez tritt in diesem Prozess der Ablösung «figura» zwischen Träger und Form dazwischen. «Figura» wird bei ihm zu einer Art von «suppositum» zweiten

gründet und aus sich selbst folgt wie der «Ring eines Kreises» (ebda., S. 246). Der Begriff «subsistere» bezeichnet eine «lebendige Seinsmacht» als «Sich-selbst-als-seiend-Aufstellen» (ebda., S. 248). Von der Verwendung der Sprache her betrachtet und wörtlich aus der Latinität des Mittelalters interpretierend stellt Welte einen Bezug zwischen «sub-sistere», «stare» und «esse» her, deren Verbindung er als das Sich-Selbst-Aufrichtende definiert, d. h. dasjenige, das sich von unten (sub-) nach oben aufrichtet («in die Höhe des Offenen und Weiten alles Seins», ebda., S. 251). Hier ist auch die persistierende Beständigkeit des Seienden gemeint, eine Art kurzfristiger Ruhe in der Bewegung des Sich-Selbst-Aufrichtens in vertikaler Richtung. Das Sich-Selbst-Aufstellen ist demnach ein «actus essendi», der den «status essendi», die «substantia», begründet und zwar kraft dem «principium essendi», dem «id quod per se subsistere», das letztendlich nur ein anderer Begriff für Gott ist.

57 Ebda., S. 59.

58 Ebda., S. 60.

59 Ebda., S. 100.

60 Ebda., S. 123.

Grades, hier in dem Sinne des «ex parte subiecti». Alle Prädikate, die «formaliter» auf ein Zugrundeliegendes verweisen, beziehen sich auf seine «figura». Die grammatikalische Struktur berührt nicht die ontologische Substanz, die Wesensform der Dinge, und damit auch nicht die göttliche Substanz, weil «figura» als grammatikalischer und ontologischer Marker dazwischentritt. Die Figur schützt die Form des Zugrundeliegenden, damit es Träger vieler (sprachlicher und ontologischer) Formen bleiben kann. *Figura* wahrt die Distanz zum Sein: Sie ist sein Stellvertreter in der Welt des Seienden, das mittels der Sprache beschrieben, dekliniert, konjugiert und flektiert wird.⁶¹ *Figura* imitiert das Sein im Seienden, indem sie sich nicht verändert, sondern gleichbleibt, während sich ihre Formen ändern können. Dadurch dass sich *figura* als Abstand zwischen Sein und Seiendem in die Prädikatenlogik hineinschiebt, bleibt die Unantastbarkeit des Seins gewahrt.

Wir erinnern uns: Tertullians *id est figura corporis mei* bezeichnet eine diskursive Markierung eines Abstands, eines Spalts, der auf zwei verschiedene Entitäten gleichzeitig verweist, ohne die eine Wirklichkeit durch die andere zu ersetzen. Ähnlich argumentiert Suárez, wenn er von einer figurierten Realität spricht, beispielsweise dem lockigen Haar («cabello rizado») und sich das Attribut «rizado» nicht auf «cabello» bezieht, sondern auf eine *bestimmte Gestalt* des Haares («cabello de tal figura»).⁶² Im Gegensatz jedoch zu Tertullian gibt es bei Suárez keinen doppelten Verweis auf zwei unterschiedlichen Existenzen, die gleichzeitig da sind oder sein könnten. In seiner Diskussion der These von der «essentia entis finite» und ihrer Existenz greift er das theologische Extrem der Inkarnation und der Eucharistie auf, um zu verdeutlichen, dass die *Essenz* und die *Existenz* des geschaffenen, endlichen Seins zwei unterschiedliche Dinge sind. Hierbei geht es um die Mysterien des Glaubens. Denn in der Eucharistie verliert das Brot seine natürliche Existenz, wodurch es als quantitativ bestimmbare Entität existiert, und empfängt eine andere Existenzform, wodurch sie die Kraft oder die Möglichkeit bekommt, durch sich selbst zu existieren und weitere Akzidenzien zu empfangen.⁶³ Auf eine ähnli-

61 Vgl. hierzu Victor Salas: Between Thomas and Scotism. Francisco Suárez on the Analogy of Being. In: *A Companion to Francisco Suárez*, edited by Victor M. Salas, Robert L. Fastiggi. Leiden, Boston: Brill 2015, S. 336–362, hier S. 359. Wie Salas festhält, hat Suárez erkannt, dass der Unterschied zwischen dem Sein und seinen Modi, obwohl sie als objektive Begriffe eine reelle Grundlage haben, eine Funktion des formalen Konzeptualisierens ist. Allerdings stellt Salas nicht heraus, welche Rolle *figura* als Konzept hierbei spielt.

62 Francisco Suárez: *Índice detallado de la metafísica de Aristóteles*, Vol. I, S. 96.

63 Auf eine ähnliche Weise werden sich wenig später auch René Descartes und Leibniz zwischen naturphilosophischer Beweislage und theologischen Spekulationen mit dem Sakrament auseinandersetzen. Vgl. hierzu Stefanie Ertz: Die Oberflächen der Substanz: Descartes, Leibniz und die Eucharistie. In: Stefanie Ertz/Heike Schlie/Daniel Weidner (Hg.): *Sakramente Repräsentation. Substanz, Zeichen und Präsenz in der Frühen Neuzeit*. München: Fink 2012, S. 275–293.

che Weise empfängt auch die Menschheit ihr göttliches Erbe in der Inkarnation: Der geschaffenen Kreatur fehlt die Möglichkeit durch sich selbst auf eine ihr eigene, wesentliche und natürliche Weise zu existieren, sie *ist* und kann nur *subsistieren* kraft des göttlichen Wortes.⁶⁴

Auch in seinen theologischen Schriften finden sich semantische Variationen von *figura* wie beispielsweise in *De Incarnatione* und *De Angelis*. So verwendet er in seiner Schrift über die Gestalt und Natur der Engel den Begriff *figura* in Bezug auf die äußerlich bestimmbare Gestalt des Menschen, die als metaphorische Repräsentation von Engeln fungiert: «metaphoricam Angeli repraesentationem sub figura hominis, eamque metaphoram ad singular membra Homines applicans».⁶⁵ Auch die Verwendung von *figura* im Kontext seiner Schrift über die Inkarnation Christi ist nicht ganz uninteressant. Es handelt sich dabei um die zweite Sektion, in der Suárez über das Bild des Kreuzes spricht.⁶⁶ Im Kreuz und durch das Kreuz wird das Bild Christi vorgestellt («in ipsa cruce imago Christi depicta») und es ist keine andere Gestalt, die am Kreuz erscheint als die menschliche («hominis figura, sed tantum crucis in illa appareat») kraft derer der Mensch überhaupt glauben und verehren kann («respectu adorari podest»). Denn das Kreuz allein, d. h. durch sich selbst, repräsentiert nichts, sondern nur durch Christus repräsentiert es etwas, indem sich Christus gleichsam am Kreuz quantitativ ausdehnt («per modum crucis extensum»). Nicht der Nagel oder die Lanze wird zu Repräsentationen Christi, sondern nur das Kreuz, weil dieses zugleich *figura* und *imago* von Christus ist («quia sola crux est figura ipsius Christi, & ideo imago crucis, quae etiam est imago Christi, adorabilis est, non vero imago clavi, aut lancae»). Festzuhalten ist also, dass nicht

64 Francisco Suárez: *Disputación XXXI*, Sexción I, Vol. 5 (1963), S. 18. Das vollständige Zitat lautet: «Uno es el de la Eucaristia, en el que, mediante la consagración, la cantidad pierde la existencia natural por la que existía en el pan, y adquiere otra por la que existe por sí y tiene poder de sustentar los demás accidentes. El otro es el misterio de la Encarnación, en el que la humanidad de Christo carece de existencia propia y natural, y está asumida de suerte que existe en virtud de la existencia increada del Verbo divino.»/«Unum est Eucharistiae, in quo ser consecrationem quantitas amittit naturalem existentiam, per quam existerat in pane, et acquirit aliam, qua per se existit et potens est reliqua accidentia sustentare. Aliud est Incarnationis mysterium, in quo humanitas Christi propria et naturali caret existentia, et assumpta est, ut per existentiam increatam divini Verbi existat.» Vgl. hierzu Julio Söchting: *Encarnación y subsistencia en las Disputaciones metafísicas De Francisco Suárez: Algunas cuestiones en torno a los fundamentos de la modernidad*. In: Robert A. Maryks/Juan A. Senent de Frutos (Hg.): *Francisco Suárez (1548–1617). Jesuits and the Complexities of Modernity*. Leiden, Boston: Brill 2019, S. 154–177.

65 Francisco Suárez: *De Angelis* (Vol. 2). In: ders., *Opera Omnia*, Vol. 4, ed. Antoine Théophile Duval, Paris: apud Ludovicum Vivès 1865–1878, hier S. 184.

66 Vgl. Francisco Suárez: *Opera Omnia: De Incarnatione*, Pars 1, Priorum viginti sex quaestionum tertiae Partis D. Thomae ... expositionem complectens, Band 16 (Disput. LVL, Sectio.II), Venedig: ex Typographia Balleoniana 1745, S. 711.

figura verehrt wird, sondern *imago*. Allerdings bedarf die Bildlichkeit eines körperlichen, extensiven Trägers – eben eines *Bildträgers* – auf dem *imago* erscheint und das ist die menschliche Gestalt. Wenn es also heißt, dass das Kreuz *figura* Christi ist, so ist das Kreuz nichts anderes als der menschliche Körper selbst, seine materielle Gestalt, an die der Sohn Gottes genagelt ist. Der Träger des Bildes ist das Kreuz, der Mensch.

Für Suárez können wir an dieser Stelle festhalten: *Figura* ist Modus und Modifikation des Seienden verstanden als eine Disposition von Teilen, deren Anordnung ein bestimmtes Muster ergibt, das man seiner Form nach weiter differenzieren und definieren kann. Anders formuliert: Alles, was sprachlich mit Begriffen einem Zugrundeliegenden, zugrunde gelegt werden kann, wird *figura* zugrunde gelegt. Sie ist der Ausgangspunkt der Begriffspyramide, die sich immer weiter ausdifferenzieren kann, ohne dass das Zugrundeliegende selbst von den Zeichen multipliziert, verändert und modifiziert wird. Die Sprache darf die Substanz der Dinge, kraft derer sie sich definieren lassen, nicht berühren, sonst gefährdet sie das Sein der Dinge, die ihre Existenz bedingen.⁶⁷ *Figura* garantiert ein Philosophieren ohne Häresie gegen kirchliche Autoritäten, denn alles, was durch sie und mit ihr ausgesagt werden kann, wird eben nicht direkt vom Subjekt ausgesagt und betrifft damit ontologisch gewendet nicht die Substanz.

67 Zu den unterschiedlich tradierten Begriffen von Sein (*esse*) und Seiendem (*quod est*) im Mittelalter vgl. Alain de Libera: *Die Mittelalterliche Philosophie*. Paderborn: UTB 2005, S. 78 ff. De Libera weist auch auf die schwierigen Übersetzungsverhältnisse von dem Griechischen und Arabischen ins Lateinische und die synonyme Verwendung von Begriffen hin. *Essentia* wird sowohl für das existierende Ding verwendet als auch für das Sein oder die Materie. Im theologischen Sinne meint es aber auch das Wesen der Dinge verstanden als Substanz, sodass Substanz mit *essentia* synonym verwendet werden. Schließlich ist die führende begriffshistorische Linie diejenige des Avicennas gewesen, der die traditionelle Unterscheidung von Wesen als *essentia* und Existenz als *existentia* einführt, worunter auch das Sein *esse* verstanden wird (ebda., S. 90). Von hier aus wird der Weg zu den Akzidentien des Seins geebnet, die sich von dem Sein als Existenz unterscheidet, denn letzteres empfängt das erschaffene Sein von Gott (ebda., S. 91). Entgegen Avicennas argumentiert Averroes, dass *ens* als das Wesen im Sinne von *essentia* der Dinge ganz aristotelisch zu verstehen ist, sodass in dem Begriff Mensch bereits Menschsein enthalten ist (ebda., S. 92). Schließlich sind es die begrifflichen Modifikationen von Thomas von Aquin gewesen, die die Diskussionen des Spätmittelalters beeinflussten. Auch Suárez verweist durchgehend auf seine Schriften und Begriffe. Gemäß Thomas von Aquins Unterscheidungen ist in jedem erschaffenen Sein *esse* etwas anderes als das Wesen und gehört daher nicht zu seiner Definition. Allerdings wechselt er in ein anderes Begriffspaar, nämlich dasjenige von Akt («*esse*», «*quo est*») und Potenz («*substantia subsistens*, *forma* oder *quod est*»). Es gibt dadurch zwei verschiedene zusammengesetzte Weisen der erschaffenen Substanz, nämlich derjenigen von Materie und Form und derjenigen von Materie und Form mit dem Sein. Aus der ersten Variante wird das Subjekt («*substantia tota*») eines Seins («*esse*») gemacht kraft der «*forma, quo est*». Nur durch diese zweite Vereinigung wird die hylemorpische Substanz zu einem «denominierenden Seienden» (ebda., S. 93).

4.2.3 *figura ex conatu*: Spinozas Freudenbekenntnis

Der portugiesisch-niederländische Philosoph Baruch de Spinoza wird sich diesem Problem auf einem anderen Weg nähern. Den Träger als dem Zugrundeliegenden belegt er mit dem Begriff «conatus», dem Streben des Seienden, in sich das, was es ist, zu bewahren. Die Argumentation im dritten Teil der Ethik *Von dem Ursprung und der Natur der Affekte* leitet ein mit dem Lehrsatz, dass Dinge von entgegengesetzter Natur nicht in demselben Subjekt auftreten können, weil das eine das andere zerstören kann. Die Möglichkeit der Zerstörbarkeit rührt von der Struktur des «conatus» her, denn «jedes Ding strebt gemäß der ihm eigenen Natur in seinem Sein zu verharren»/«Unaquaeque res, quantum in se est, in suo esse perseverare conatur.»⁶⁸ Im darauffolgenden Lehrsatz wird dieses Streben spezifiziert: «Das Streben, mit dem jedes Ding in seinem Sein zu verharren strebt, ist nichts anderes als die wirkliche Essenz ebendieses Dinges»/«Conatus, quo unaquaeque res in suo esse perseverare conatur, nihil est praeter ipsius rei actualem essentiam.» Im Grunde strebt jedes Ding nicht danach *in seinem Sein* zu verharren oder es zu bewahren, sondern *das Streben als seine Essenz* zu bewahren. *Conatus* strebt danach sich selbst über eine unbestimmte Zeitspanne («nullum tempus finitum») zu erhalten.

Es ist ein selbstreferentieller Prozess. Mit der Einführung des Begriffs der Zeit als einer unbestimmten Dauer wird Spinoza für Nietzsche zum Vordenker eines Willens zur Macht und für Deleuze zum philosophischen Prinzen der absoluten Immanenz.⁶⁹ Denn Spinoza schafft mit dem selbstbezüglichen *conatus* auch den Dualismus von Körper und Geist durch die omnipotente Stellung der Affekte im Menschen ab. Der Geist ist sich nur kraft seiner «Ideen der Affektionen des Körpers»/«per ideas affectionum corporis» seines Sich-Selbst-Strebens («mens sui conatus conscia») bewusst (240/241). Das Streben in Bezug auf den Geist ist Wille («voluntas»), in Bezug auf den Körper Trieb («appetitus») und als bewusstes Streben des Körpers «Begierde» («cupiditas»). Die Idee («rei idea») von der Wirkungsmacht dessen, was unseren Körper reguliert («corporis nostri agendi potentiam»), reguliert auch die Wirkungsmacht unseres Geistes («mentis nostrae cogitandi potentiam») und fördert und hemmt damit auch die Macht unseres Denkens (242/243).⁷⁰ Das, was die Affekte affiziert sind, Bilder («imagines»), die zeitlich determiniert sind (vergangen,

⁶⁸ Baruch de Spinoza: *Ethik in geometrischer Ordnung dargestellt. Latein-Deutsch. Sämtliche Werke Bd. 2*. Neu übersetzt, herausgegeben, mit einer Einleitung versehen von Wolfgang Bartuschat. Hamburg: Felix Meiner Verlag 2015, S. 238/239.

⁶⁹ Vgl. Gilles Deleuze: *Spinoza. Philosophie pratique*. Paris: Les Éditions de Minuit 1981.

⁷⁰ Deleuze spricht daher von einem Parallelismus von Seele und Körper, die nebeneinander koexistieren, ohne die Macht des jeweils anderen zu dominieren oder sie sich Untertan zu machen. Vgl. Gilles Deleuze: *Spinoza*, S. 28.

gegenwärtig, zukünftig), aber die Affekte in ihrer zeitlichen Struktur nicht berühren. Ein Affekt bleibt sich selbst gleich, auch wenn das Vorstellungsbild sich in der Zeit ändern mag (256/257).

Dennoch haben diese zeitlich durchwirkenden Bilder einen Einfluss auf das Streben der Affekte, das sich stets auf die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft je nach seiner Begierde richten kann, wie Spinoza in den Anmerkungen ausführt. Es sind stets quantitative Kräfte, ein Mehr oder Weniger, die aufeinander wirken, Intensitäten des Qualitativen, die sich in eine Geschwindigkeit von Quantitäten auflösen.⁷¹ Stets sind diese Quantitäten darauf ausgelegt, in einer «Nachahmung der Affekte» (271) sich das Differente durch ein Ähnlichkeitsbestreben einzuverleiben («affectuum imitatio», 270), sodass im Umkehrschluss – Nietzscheanisch gesprochen – jeder Affekt sich in das Gegenteil dessen kehrt, als was er in Bezug auf sich selbst empfunden und gedeutet wird: aus Trauer wird Mitleid, aus Begierde Wetteifer. Spinoza leitet psychologisch-ethisch eine Umwertung der Werte im barocken Menschen ein: der Trieb/Wille zum Wohltun («voluntas sive appetitus benefaciendi») entspringt dem Mitleid als der Begierde («cupiditas ex commiseratione»), jemandem Wohlwollen («benevolentia») entgegenzubringen und dem geliebten oder verhassten Objekt Schlechtes oder Gutes anzudichten (273/274). Aus ihnen entspringt der Ehrgeiz («ambitio», 278). Deleuze beschreibt dies als den Übergang von einer Moral, die auf tran-

71 Friedrich Nietzsche spricht in seinen nachgelassenen Fragmenten im Herbst 1887 und Frühjahr 1888 während des Entstehens seiner programmatischen Gedanken zum Willen zur Macht von «dynamischen Quanta», «Kraft-Quanta» oder auch «Willens-Quanta». Im Herbst 1887 fügt er Gedankengänge hinzu, die er im Rahmen politischer Konzepte von Individualismus und der Bildung von Gruppen zum Erreichen von politischen Zielen wie z. B. Formen der Gerechtigkeit, entwickelt. Obwohl sich Individuen für eine «Gleichheit der Rechte» (ihrer Rechte) einsetzen und erringen wollen, zeigen sich hier gerade «Ungleichheiten der Kraft» in «vergrößerter Wirkung», weil viele «kleinere Kraft-Quanta schon Differenzen ausmachen». Vgl. Friedrich Nietzsche: eKGWB/NF-1887,10[82] – Nachgelassene Fragmente Herbst 1887. Besonders deutlich wird seine Nähe zu den spinozistischen Kräftefeldern in seinem Fragment «Machtquanta. Kritik des Mechanismus», in dem er jegliche Form von Ursache-Wirkung-Relation in die fingierte Semiotik des egozentrischen Menschen verlegt, seinen psychologischen Sinnen-Vorurteilen, die er in die Dinge hineinlegt. Er notiert: «Eliminieren wir diese Zuthaten: so bleiben keine Dinge übrig, sondern dynamische Quanta, in einem Spannungsverhältnis zu allen anderen dynamischen Quanten: deren Wesen in ihrem Verhältnis zu allen anderen Quanten besteht, in ihrem «Wirken» auf dieselben – der Wille zur Macht nicht ein Sein, nicht ein Werden, sondern ein Pathos ist die elementarste Tatsache, aus der sich erst ein Werden, ein Wirken ergibt...» Vgl. Friedrich Nietzsche: eKGWB/NF-1888,14[79] – Nachgelassene Fragmente Frühjahr 1888. Allerdings geht Nietzsche mit dem Selbsterhalt des *conatus* nicht konform. «Selbst-Erhaltung» ist nur «Nebenfolge, nicht Ziel», wie er im Herbst 1884 zu vielen Spinoza Zitaten schreibt. Vgl. Friedrich Nietzsche: eKGWB/NF-1884,26 [313] – Nachgelassene Fragmente Sommer–Herbst 1884 (zuletzt abgerufen und überprüft am 18.11.2022).

szendenten Werten beruht, zu einer Ethik der Modi immanenter Existenz: «Voilà donc que l'Ethique, c'est-à-dire une typologie des modes d'existence immanents, remplace la Morale, que rapporte toujours l'existence à des valeurs transcendantes.»⁷²

Moralische Dispositionen werden zurückgeführt auf das Spiel der Affekte im Körper. Stets sind diese mimetischen Prozesse von Kraft und Gegenkraft vermittelt über Bilder, Vorstellungen, mit denen sich die Affekte verbinden und den Gegenständen zugeschrieben oder untergeschoben werden, so als sei es nicht der Mensch, der diesen Dingen ihren affektiven Sinn zuschreibt, sondern als ob die Dinge diese Vorstellungen in sich tragen würden. Im Grunde will sich auch jeder Affekt, in dem, was er ist, erhalten, bewahren, ausleben, umdichten – weiter existieren. Niemals jedoch ist der Affekt sich selbst gleich oder in seiner Intensität identisch. Weil seine zeitliche Struktur dem menschlichen Körper inhärent ist, kann er zu verschiedenen Zeiten verschiedenartig affiziert sein (310/311). Auf Grundlage seiner Affekte urteilt der Mensch über die Dinge und wird damit selbst zur Ursache seiner Affektivität («afficiatur concomitante idea sui tanquam causa», 312). *Sein Wille geschehe!*

Doch der Mensch ist Knecht seiner Affekte, nicht der Herr, der befiehlt, sondern der Diener, dem befohlen wird. Er unterliegt der Macht Fortunae («fortunae, in cuius potestate ita est», 372). All seine Urteile beruhen darauf, dass er aus seiner Fähigkeit zu Vergleichen und Ähnlichkeiten zwischen den Dingen hervorzu- bringen, Wörter erfindet, die nicht die Dinge selbst bezeichnen, sondern «rerum exemplaria», exemplarische Dinge oder Musterbilder von den Dingen (373/374). Wenn etwas in der Natur diesem Musterbild einer vollkommenen Idee des Dings nicht entspricht, wird nicht das menschliche Musterbild verworfen, sondern das natürliche: die Natur hat Fehler gemacht, nicht der Mensch (374/375). Die Zweck- ursache («causa finalis») ist der menschliche Trieb («humanum appetitum», 374), nicht zu erkennen, wie die Natur beschaffen ist, sondern wie man sie sich zurecht interpretieren kann. Begriffe («notiones») sind Modi des Denkens, Fiktionen («fin- gere solemos ex eo») des affizierten Verstandes, mit denen eine Art einer Gattung kraft des exemplarischen Bildes untergeordnet wird (376/377).

Und dennoch wäre es ohne ein «Musterbild der menschlichen Natur»/«naturae humanae exemplar» (378/379) nicht möglich in der geometrischen Darstellung der Ethik fortzufahren. Um die *geometrische Figur* der Ethik zur Darstellung zu bringen, benötigt der Geometer ein Musterbeispiel des Menschen. Spinoza gebraucht den Begriff *figura* ausschließlich im Kontext der Mathematik und Geometrie.⁷³ Die mathematischen Figuren erfüllen eine wichtige epistemologische Funktion, die den

⁷² Ebda., S. 35.

⁷³ Vgl. Baruch de Spinoza: *Abhandlung über die Verbesserung des Verstandes*. Tractatus de intellectus emendatione Latein-Deutsch. Unveränderte eBook-Ausgabe der 2., verb. Aufl. von 2003. Neu übersetzt, mit Einleitung und mit Anmerkungen versehen von Wolfgang Bartuschat. Hamburg: Mei-

Menschen von absurden Logiken – wie der Annahme eines göttlichen Körpers – abbringen. Gerade weil die Mathematik von Zwecken der Dinge, die die Menschen kraft ihres Willens in sie hineinlegen, absieht und mit dem Wesen und den Eigenschaften der Figuren («*figuram essentias et proprietates*») beschäftigt ist, hat der Mensch eine andere Norm der Wahrheit («*aliam veritatis normam*») erfunden.⁷⁴

Die *Ethik* ist als solche in ihrer argumentativen Machart eine geometrische Darstellung, ergo eine *figura*, eine *Ethica ordine geometrico figurata*. Das Musterbild der menschlichen Natur ist das Bild, das den Leser:innen vor Augen gestellt wird und dem man sich mittels der geometrischen Figur annähert (Richtung zur Vollkommenheit) oder entfernt (Gegenrichtung zur Unvollkommenheit). *Figura* und *exemplum* sind entgegen dem herkömmlichen Verständnis der historischen Wortentwicklung bei Spinoza nicht synonym. Die geometrische Figur ist die Methode, mit der das *exemplum* im Kräftespiel der Affekte geformt wird. Die Vermehrung oder Verringerung der Vollkommenheit des *exemplums* versteht sich dabei als ein Übergehen («*transire*») der Wirkungsmacht zwischen Mehr und Weniger, nicht jedoch als eine Transformation von einem Zustand in einen anderen («*me non intelligere, quod es una essentia seu forma in aliam mutatur*», 378). Vollkommenheit ist damit nichts anderes als die Realität («*perfectionem in egenera realitatem*») dieses *exemplums*, seine «*essentia*» in bestimmter Weise, ohne eine bestimmte Dauer zu existieren (380). Zeit oder Dauer ist kein Garant für Essenz/Existenz: «*Vielmehr wird jegliches Ding, mag es mehr oder weniger vollkommen sein, mit derselben Kraft [eadem vi], mit der es zu existieren beginnt, immer weiter im Existieren verharren können [semper in existendo perseverare], so daß in dieser Hinsicht alle Dinge gleich sind*» (380/381).

Der Begriff *conatus* ist nicht mehr der dominante. Er wird durch «*vis*» ersetzt, die «*Kraft, mit der der Mensch im Existieren verharret*», die begrenzt ist und von der Macht äußerer Ursachen («*a potentia causarum externarum*») unendlich übertroffen werden kann («*infinite superatur*») (388/389). War *conatus* noch zuvor ein Streben, das um seiner selbst willen strebt – dies wiederholt Spinoza erneut in der Demonstration des 18. Lehrsatzes («*Cupiditas est ipsa hominis essentia [...], hoc est [...] conatus, quo homo in suo esse perseverare conatus*», 408) –, so ist das Streben zur Erhaltung/Bewahrung der eigenen Existenz eine menschliche *vis*, Kraft, die wiederum von äußeren Mächten («*potentia*») eingeschränkt oder sogar zerstört werden kann. Diese äußere Macht ist diejenige Gottes *und* der Natur. An ihr hat die Macht des Menschen teil, insofern sie sich aus der Essenz des Menschen erklären

ner 2003, S. 86/87: «*eum esse figuram, quae describitur a linea quacunque, cuius alia extremitas est fixa.*»

74 Baruch de Spinoza: *Abhandlung über die Verbesserung des Verstandes*, S. 84/85.

lässt. *Vis* ist also nur dem Menschen eigen als eine begrenzte Form der Kraft, *potentia* ist nur der Möglichkeit nach im Menschen vorhanden als Teil der größeren, unendlichen Mächte.⁷⁵

Am und im menschlichen Körper tragen nun die Kräfte der Affekte («*vis alicujus passionis seu affectus*», 392) einen Kampf gegen und mit der *potentia* auf ein und derselben Stufe aus. Die *vis*/Kraft wird zur «*virtutis fundamentum*», zur Grundlage der Tugend des Selbsterhalts («*esse conatum proprium esse conservandi*», 410), oder anders ausgedrückt: die Tugend (*vis/virtutis*) ist die Kraft, das Streben als Streben zu erhalten, worin im eigentlichen Sinne das Glück des Menschen («*felicitatem in eo consistere*») begründet liegt. Daher kann der Selbstmord niemals aus dieser Kraft hervorgehen, sondern stellt eine Ohnmacht gegenüber äußeren Kräften dar (411). Seine Macht (*potentia*) steigert das Musterbild des Menschen nur dann, wenn er sich mit anderen verbindet, die mit seiner Natur übereinstimmen, denn nichts ist dem Menschen so nützlich wie ein anderer Mensch («*Homini igitur nihil homine utilius*», 410), mit dem er sich zu einem mächtigeren verbindet. Spinoza ersinnt einen utopischen Leviathan: Geister und Körper, die einen einzigen Geist und Körper bilden, einem einzigen Sein – ihrem *conatus als perseverare conatur* – zustreben und damit den gemeinsamen Nutzen aller suchen: gerecht (*justos*), zuverlässig (*fidus*) und anständig (*honestos*).

Spinoza erträumt sich geometrisch eine prästabilisierte, politische Harmonie durch den *conatus* aller, der *vis* und *potentia* in einem metabolischen System der Kräfte und Mächte im Gleichgewicht hält. Der Hobbes'sche Wolf ist noch nicht in Sicht, auch wenn Spinoza in den weiterführenden Lehrsätzen sehr wohl die Unstimmigkeiten in den Affekten der Menschen zur Grundlage ihrer entgegengesetzten Leidenschaften erklärt (429). Trotzdem hält Spinoza an der Stärke der wechselseit-

75 Spinoza ist hier sehr nah an der Begriffsverwendung von Niccolò Machiavelli. Schon in seinem *Il Principe* sind die Begriffe der Kraft als Tugend und Macht als Gewalt sehr vieldeutig. Die Naturgewalt, gegen die sich der Mensch stellen muss, ist der *impeto* Fortunae, einem reißenden Strom gleich, dem sich die *potentia* des menschlichen Handwerks entgegenstellen muss. Da der Mensch Anteil hat an der *vis natura*, ist Fortuna zwar zur Hälfte Herrin über die Taten der Menschen und dennoch kann der Mensch Herr der Umstände werden. Die menschliche *vis* wird dann zur *virtù*. Vgl. Niccolò Machiavelli: *Il Principe/Der Fürst*. Italienisch/Deutsch, übersetzt und hrsg. von Philipp Rippel. Stuttgart: Reclam 2013, S. 192f. Wie Eduard Wilhelm Mayer bereits früh in der Forschung festgestellt hat, müsse man sich bei Machiavelli *virtù* als etwas vorstellen, das wie eine «organisierte Energie» vom einzelnen Menschen auf ganze Völker und Institutionen übertragbar ist. Halb konkret, halb abstrakt kann sie von einem Ort zum nächsten fließen. Damit rückt der Begriff auch in die Nähe von «*vivere*» und «*vita*» als eine Form vitalistischer Kraft, die ähnliche Attribute annehmen kann wie die natürliche Macht/Gewalt der Fortuna. Vgl. Eduard Wilhelm Mayer: *Machiavellis Geschichtsauffassung und sein Begriff virtù*. Studien zur Historik. München, Berlin: R. Oldenbourg 1912.

gen Hilfe der Menschen zum Wohle aller fest (435). Sein Verständnis von «civitas» gründet auf einer «societas» gefestigt durch die Einigung, «daß sie [die Menschen] ihre natürliches Recht aufgegeben und einander sicherstellen, künftig nichts zu tun, was den anderen schädigen könnte» (445). Wie bändigt man jedoch wankelmütige Geister und Körper, die notwendigerweise diesem natürlichen Kampf zur Erhaltung ihrer selbst unterworfen sind? Durch stärkere Affekte, die diese hemmen und ihnen entgegengesetzt ist, «und daß ein jeder sich des Schädigends aus Furcht vor einem größeren Schaden enthält» (ebda.). Folglich entsteht der Staat als soziale Vereinigung der sich hemmenden Kräfte dort, wo Gesetze erlassen werden, die nicht an die Vernunft appellieren, weil diese eben die Affekte nicht hemmen kann, sondern «mit Hilfe von Drohungen» intervenieren.⁷⁶

Und dennoch gibt es bei Spinoza diesen einen «homo liber», den Vernunft geleiteten Menschen, der am Ende des vierten Buches angekündigt und im letzten Buch zur Aufführung gebracht wird. Diese Freiheit beginnt dort, wo der Affekt aufhört eine Leidenschaft zu sein und als klare und deutliche Idee mittels eines Begriffs beschrieben wird (Lehrsatz 3, 537). Affekte müssen von ihren Ursachen abstrahiert und mit den Gedanken verbunden werden. Denn das Gebot der Vernunft ist immer eine aktive Kraft («actio sei virtus est»), weil im Geist jene Macht liegt («mentis potentia»), mit der man erkennt («cogitandi») und adäquate Ideen formt («adaequatas

76 Zur politischen Theorie der Souveränität bei Spinoza im Gegensatz zur Hobbes Staatstheorie vgl. Friedrich Balke: *Figuren der Souveränität*. München: Fink 2009, S. 214ff. Die bedingungslose Unterwürfigkeit unter eine souveräne Instanz sieht Balke bei Spinoza allerdings nicht gegeben, denn der politische Körper ist dabei noch zu sehr den «Fluktuationen» des menschlichen Körpers unterworfen (ebda., S. 216). Die «civitas» ist daher im spinozistischen Verständnis weder ein reiner Naturzustand noch ein sozial verankertes Bündnis von Bürgern. Auch kann der Staatskörper unterschiedliche Formen annehmen und ist nicht an das *eine Gesicht* als Repräsentations- und Identifikationsmittel gebunden. Schreibt man also Spinoza in die Geschichte liberaler Regierungstechniken ein darf man Staat und Menge nicht gegeneinander ausspielen oder als zwei Größen ansehen, die gänzliche entgegengesetzte Techniken des Regierens und Regiert-Werdens verwenden (ebda., S. 235). Spinoza denkt, so Balke, das «*Paradoxon der Beherrschung der Menge durch die Menge*» (ebda., S. 236) – ähnlich also seiner Theorie der Affekte, die im Grunde ja auch sich selbst lernen zu regulieren. Doch anders als im politisch-theologischen Traktat, auf den sich Balke hier hauptsächlich bezieht, wird in der Ethik klar, dass wenn der Lerneffekt des Verstandes kraft der Vorstellungskraft nicht ausreicht, um dem Geist (der Vernunft) eine stärkere Kraft zuzuweisen, die als Gegenkraft auf die unterschiedlichen, miteinander konkurrierenden Kräfte der Affekte wirken kann, dann bleibt auch der sich selbst regulierende Wille mit seinen hemmenden Wirkungen auf der Makroebene der «civitas» aus. Nur mittels Drohungen kann der soziale Körper sich seiner «societas» wieder bewusstwerden und den anderen in seiner Freiheit zur individuellen Gestaltung seiner Affekte zugunsten der Bewahrung der Gestaltungskräfte anderer erinnern. Gedroht wird nicht mit dem *Tod*, sondern der *Erinnerung* an das lebenswillige Prinzip des *conatus* um seiner selbst willen – entgegen jedem rein individuellen, sozialen oder institutionellem Begehren.

ideas formandi») (540). Dazu gehört vor allem die Einsicht des Geistes in die notwendige Anerkennung der Macht der Affekte («affectus potentiam»). Je größer die Einsicht in diese Notwendigkeit ist, desto weniger leidet der Geist unter ihnen. Er akzeptiert ihr Recht, ihrer Natur zu folgen, und kann so in seiner eigenen, aktiven Tätigkeit der Ideenbildung fortschreiten. Die Affekte werden mithilfe des Verstandes geordnet und verkettet («ordinandi et concatenandi») und erhalten damit eine gänzliche andere Struktur (547). Sie werden neu interpretiert. Eine kognitive Umstrukturierung hat begonnen.⁷⁷ Die eine Kraft hemmt die andere. Das Gedächtnis des Menschen prägt sich die Ordnungsregeln ein und kann durch diese eine Lebensführung finden, die die besonderen Fälle nach ihrer Häufigkeit ordnet und bewertet, sodass den Menschen zu einem späteren Zeitpunkt ihres Auftretens nicht die zügellosen Affekte affizieren, sondern die Vorstellungskraft (549). Sie erzeugt die Regeln, nach denen die Vernunft handeln wird und damit als aktive Gegenkraft auftreten kann. Das Entscheidende bleibt aber für den Gelehrten, dass man eben nicht aus Gefühlen des Ressentiments handelt. Stets muss das aktive Gefühl eine Kraft der Freude zum Handeln sein (551).⁷⁸ Diese Freude im Geist, erweckt durch eingeübte Vorstellungsbilder und durch das Gefühl der Bejahung zur Tat, ist dann auch jene Bedingung, um im Umgang mit dem Kräftespiel von Affekt, Bild, Vernunft und Geist die Idee Gottes zu erfassen (Lehrsatz 14, 555). Gott ist Liebe, das heißt Anerkennung der menschlichen Affekte in all ihren verworrenen, hemmenden und stärkenden, verringernden und vermehrenden Kräften. Oder anders gesagt: Wer seinen Affekt nicht liebt und ihm die konzentrierte Aufmerksamkeit entgegen-

77 So hält auch Balke mit Hinweis auf die von Foucault verkannten Subjektivierungspraktiken Spinozas fest, dass «Spinozas Forderung nach der Erkenntnis der Affekte» den instrumentellen Charakter des Wahrheitsbezugs beibehält: «Seine Wahrheit liegt nicht *in* ihm, sondern in den Verbindungen zu einer abwesenden, komplexen Kausalität, die es zu rekonstruieren und sich zu vergegenwärtigen gilt.» Vgl. Friedrich Balke: *Figuren der Souveränität*, S. 207. Im Vergleich mit dem Foucaultschen Machtbegriff sieht Balke bei Spinoza eine «disziplinäre Macht» am Werk, die als «*causa immanens*» zu verstehen ist, sie vermindert nicht die Kräfte des Körpers, «sondern trennt den Körper von dem, was er kann, indem sie sich aufs engste mit ihm verbindet, ihn permanent *affiziert*» (ebda., S. 209). Im Grunde, so müsste man diese Interpretation auf die hier zitierte Textstelle bei Spinoza beziehen, bedeutet dies, dass auch die Regeln der Vernunft Operatoren körperlicher Affizierung sind, die diese Kräfte in *ihre* Kräfte umwandelt und daher auch die Kräfte der Affekte in eine neue Konstellation zueinander treten können.

78 Auch hier zeigt sich in der Argumentation die Nähe zur späteren Philosophie Nietzsches gegen das Ressentiment. Daher hält auch Deleuze fest, dass die Ethik Spinozas vor allem ein Porträt des rachsüchtigen Menschen ist («le portrait de *l'homme du ressentiment*»), für den jedes Glück nur einen neuen Angriff bedeutet und der seine Kraft zu Handeln nur aus dem Elend und der Schwäche mobilisieren kann (ebda., S. 38). Aus diesem Grund ist die Ethik Spinozas eine *Ethik der Freude*: «L'Étique est nécessairement une étique de la joie : seule la joie vaut, seule la joie demeure, nous rend proches de l'actions, et de la béatitude de l'action» (ebda., S. 42).

bringt, die er verdient, liebt nicht Gott. Denn «amor» ist mit allen Affekten affiziert, die es benötigt, um Gottes Liebe körperlich zu erfahren und den Geist dadurch ebenfalls zu affizieren.

Gott selbst jedoch erleidet nichts. Er bleibt der große Unberührbare. Keine menschliche Liebe kann ihn affizieren. Kein Hass kann ihm entgegengebracht werden. Kein Hass kann er dem Menschen entgegenbringen. Niemand kann einfordern, von ihm geliebt zu werden (Lehrsatz 19, 559). Die einzige Form der Gottesliebe, die möglich und ihm gerecht ist, ist einzig diejenige der Ewigkeit, und ewig sich selbst lieben als Form geistiger Liebe, kann Gott nur sich selbst: «Deus se ipsum amore intellectualem infinito amat» (578). Nur an dieser unendlichen und ewigen Liebe hat des Geistes geistige Liebe teil («amor intellectualis pars est infiniti amoris», 580). Wir nähern uns der Vollkommenheit an, heißt der Realität, der Aktivität und der Minderung des Erleidens (589). Die *vis* als *virtus* will auch nur sich selbst. Sie will nicht die Glückseligkeit («beatitudo») als Lohn (592). Sie will sich daran erfreuen («gaudemus»), wie stark sie geworden ist, wie viele Kämpfe und Verhandlungen sie im und am menschlichen Körper durchführen musste, um sich selbst als strebende Kraft zu erfahren: der *conatus*, der über die *vis* entgegen die *potentiae* zur *virtus* wurde.⁷⁹ Am *exemplum* Mensch vollzieht Spinoza die geometrische Verteilung von Kräften und Mächten, eine Diagramm von quantitativen Verschiebungen, die zu qualitativen Neubewertungen führen, in dem sich schließlich nicht die *figura* des Menschen offenbart, sondern einzig und allein die *figura ex conatu*.

Bei Spinoza spielt *figura* im theologischen Sinne daher auch keine Rolle. Wie man aus seiner bibelkritischen Interpretation der Heiligen Schrift entnehmen kann, ist der akademische Kampf der Gelehrten um die Erschließung des Sinns

79 Entgegen Deleuze' uneingeschränkter Verbindung des Spinozistischen «gaudeam» mit der Nietzsche'schen Freude an der Bejahung muss an dieser Stelle kritisch angemerkt werden, dass diese Freude und Philosophie der Bejahung, aus einer aktiven Kraft heraus zu handeln, nun als die erkennende Kraft der Vernunft enttarnt wird, was gerade Nietzsche in *Jenseits von Gut und Böse* aufs Schärfste kritisiert, weil er in ihnen nur eine Fortführung der stoischen und aristotelischen Moral sieht. Das «Nicht-mehr-Lachen» und «Nicht-mehr-Weinen» des Spinoza ist eine «naiv befürwortete Zerstörung der Affekte durch Analysis und Vivisektion derselben», eine «Herabstimmung der Affekte auf ein unschädliches Mittelmaass, bei welchem sie befriedigt werden dürfen». Der höchste Genuss ist die Moral. und zwar in der Form der «absichtlichen Verdünnung und Vergeistigung durch die Symbolik der Kunst, etwas als Musik, oder als Liebe zu Gott und zum Menschen um Gotteswillen [...]» Vgl. Friedrich Nietzsche: eKGWB/JGB-198 – *Jenseits von Gut und Böse*: § 198. Erste Veröff. 04/08/1886. Ich verweise hier erneut auf die medienphilosophische Studie von Bernd Bösel mit Verweis auf die Differenz von Nietzsche und Spinoza in Bernd Bösel: *Die Plastizität der Gefühle. Dass affektive Leben zwischen Psychotechnik und Ereignis*. Frankfurt am Main, New York: Campus Verlag 2021, S. 37 ff.

des Heiligen Geistes und seiner mächtigen menschlichen Propheten weit mehr ein Kampf um den Erhalt der eigenen Autorität:

Wir sehen, sage ich, daß die Theologen sich meistens darum gekümmert haben, wie sich die eigenen Erfindungen und Einfälle möglichst gut aus den heiligen Büchern herauspressen und mit Hilfe der göttlichen Autorität unanfechtbar machen lassen; nichts gibt es, was sie mit weniger Skrupeln und größerer Leichtfertigkeit verrichten, als die Schriften zu interpretieren, d. h. die Gedanken des Heiligen Geistes; und wenn sie etwas beunruhigt, dann nicht die Furcht, dem Heiligen Geist einen Irrtum anzudichten und vom Weg des Heils abzukommen, sondern die Besorgnis, von anderen eines Irrtums überführt zu werden, also zu sehen, daß die eigene Autorität zu Fall kommt und sie von anderen verachtet werden.⁸⁰

Dass Spinoza nicht sofort auf dem Scheiterhaufen verbrannt worden ist, grenzt an ein Wunder. «Ehrgeiz» und «Frevelmut» leiten die kirchlichen Autoritäten, ohne dass sie ihre Affekte selbst hinterfragen. Stattdessen wird Vernunft mit Vernunft erklärt, Affekt mit Affekt. Im Grunde ist der scholastische *conatus* ein Streben um den Erhalt weltlicher Macht erkaufte auf dem Rücken eines verblendeten Volkes. Für Spinoza hingegen unterscheidet sich die Textinterpretation nicht von der Interpretation der Natur, die eine Geschichte der Natur zusammenstellen will, «aus der wir wie aus sicheren Daten, die Definitionen der natürlichen Dinge erschließen, so ist es auch für die Interpretation der Schrift nötig, sich ihre unverfälschte Geschichte zu erarbeiten und aus ihr als sicheren Daten und Prinzipien in richtiger Folgerung den Geist der Verfasser der Schrift zu erschließen» (121). Nicht das göttliche Licht, die *natura naturans*, leuchtet uns den Weg durch das biblische Textlabyrinth, sondern das «natürliche Licht» («lumine naturali»)⁸¹, die *natura naturata*.

Um dies nochmal ausführlicher darzustellen: In seiner *Ethik* unterscheidet Spinoza zwischen der «natura naturans» und «natura naturata» wie folgt: Erstere ist das, «was in sich selbst ist und durch sich selbst begriffen wird» («quod in se est et per se concipitur»), es sind also Attribute einer Substanz («substantiae attributa»), die eine unendliche Essenz ausdrücken («infinitam essentiam exprimunt»)⁸². Sie bezeichnet eine freiwirkende, sich selbst erfassende Ursache als Gott. Die «natura naturata» sind hingegen abgeleitete Formen dieser Attribute verstanden als Modi («hoc est Dei attributorum modos»), «die in Gott sind und ohne Gott weder sein

⁸⁰ Baruch de Spinoza: Theologisch-politischer Traktat. In: ders., *Sämtliche Werke Band 3*, neu übersetzt, herausgegeben, mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Wolfgang Bartuschat. Hamburg: Meiner 2012, S. 119.

⁸¹ Baruch de Spinoza: *Tractatus theologico-politicus. Compendium grammatices linguae hebraeae*. Editio sterotypa. In: ders., *Opera quae supersunt omnia*, Bd. 3, hrsg. von Carl Hermann Bruder. Leipzig: typis et sumtibus Bernh. Tauchnitz jun., 1846, S. 104.

⁸² Vgl. Baruch de Spinoza: *Ethik*, S. 63/64.

noch begriffen werden können.» Alles, was der Mensch an Verstandestätigkeit und seiner verschiedenen affektiven Formen aufbringen kann, um die «*natura naturans*» zu erkennen, bezieht sich im Grunde nur auf die Modi der Attribute des Göttlichen, also auf die «*natura naturata*». Die «*natura naturans*» ist jedoch nicht Gott als die sich selbst ausdrückende, unendliche Essenz, sondern das *Attribut* dieser Essenz (Gott) als Substanz (Immanenz). Das ist ein kleiner, schnell zu überlesener Unterschied, der beachtet werden muss. Die *natura naturans* ist die Bezeichnung für das *Attribut* verstanden als *Expression* (exprimere), die sich in der *natura naturata* nicht bloß widerspiegelt, in dem sie sich entfaltet, sondern in dem sie das genetisch-dynamische Element als Potential zur Entfaltung einfaltet.⁸³ In jeder *natura naturata* schlummert eine *natura naturans*. Das Verbindungsstück, das einen vermeintlichen Parallelismus zwischen beiden installiert, ist der *conatus*.⁸⁴

Wie bereits im vorherigen Kapitel anhand der metaphysischen Disputationen von Francisco Suárez und Thomas von Aquin ausgeführt worden ist, bleibt gerade durch «*figura*» als Dummy-Subjekt die sprachlich-formale Expression des Zugrundeliegenden unberührt und hat damit keine rückwirkende, interpretierende Kraft auf die ontologische Struktur des Seienden, in die das Sein als explikative und implikative Potenz eingewoben ist. Spinoza hält daher in seinem Appendix zum ersten Teil konzise fest, dass der Mensch als *natura naturata* in sich selbst stets die Finalursache (*causa finalis*) aller Wirkursachen sehen muss und zwar «zwangsläufig» («*necessario*») aufgrund seines von Geburt an («*nascuntur*») mitgegebenen «*appetitus*», die unbekanntes Ursachen («*rerum causarum ignari*») nach ihrem Sinn und Zweck in der Welt zu befragen (78/79). Wird diese Zweckursache auf die Suche nach dem eigenen Vorteil zurückgeführt, was der Natur des Menschen eben entspricht und womit schließlich der «*appetitus*» befriedigt erscheint, dann ergibt sich

⁸³ Vgl. Gilles Deleuze: *Spinoza et le problème de l'expression*. Paris: Les Éditions de Minuit 1968, S. 69. Deleuze argumentiert hier entgegen der christlichen Spiegelmetaphorik für ein immanent, genetisches Prinzip einer Expression als bewahrender Einfaltung eben dieses genetischen Prinzips: «Mais, aussi bien, l'exprimé est enveloppé dans l'expression, comme l'arbre dans le germe : l'essence de la substance est moins réfléchie dans les attributs que constituée par les attributs qui l'expriment ; les attributs sont moins des miroirs que des éléments dynamiques ou génétiques.»

⁸⁴ Vgl. hierzu die Lesart des israelischen Philosophen und Historikers Yuval Jaboni, der *conatus* mit der *natura naturans* identifiziert: «The essence of the *natura naturata*, therefore, is identical to both the *conatus* and the *natura naturans*, which are necessarily identical to one another. It follows that just as the *conatus* connotes the essence of the *natura naturata* is also connotes the essence of the *natura naturans*. [...] The *conatus*, therefore, connotes the most private and intimate essence of every finite thing, thought that very same essence is also completely general in that it is shared not only by all the things that follow from God, be they finite or infinite, but also by God himself given that he is their cause.» Yuval Jaboni: *The Role of Contradictions in Spinoza's Philosophy. The God-intoxicated Heretic*. Translated by Aviv Ben-Or. New York: Routledge 2016, S. 106.

für die *natura naturata* des Menschen eine gewisse Ruhe in den Modi seiner Attribute, die sich auf vielfache Art und Weise ausdrücken. Er beurteilt die Dinge nach seiner eigenen Sinnesart («ex suo ingenio»), sein Zweck wird zur Ursache der Dinge in der Welt.

Doch Spinoza führt auch hier einen wichtigen Unterschied ein, der nicht explizit gemacht wird, aber seiner Argumentation eine entscheidende Wendung gibt: Die Rückführung von der Finalursache zur Wirkursache betrifft in diesem Fall Dinge, die der Mensch selbst *hergestellt* oder *erfunden* hat. Im zweiten Teil des Arguments wird nämlich deutlich, dass die natürlichen Dinge («omnia naturalia»), die für den Menschen faktisch da sind («hinc factum») und an denen im Grunde nicht gezweifelt werden kann, weil ihnen Gebrauchsmittel («suum utile media») wie die Sinne gegeben worden sind, deren Nutzen unmittelbar einleuchtet, zum eigentlichen ontologischen Problem werden. Diese natürlichen Mittel sind jedoch *vorgefunden* («parata esse»), nicht selbst *erfunden* («ab ipsis inventa»). Das bloße Vorfinden führt den Erfinder so vieler nützlicher Dinge – man vergesse nicht die Ingenieure des Barock, die Maschinen konstruieren, die natürliche Dinge simulieren – in den unendlichen Regress, hinter jedem natürlichen Ding ein andere Wirkursache als sich selbst zu vermuten: «aliquem vel aliquos naturae rectores», also einen oder gleich mehrere Lenker der Natur (82/83). Weil der Mensch, die Welt kraft seiner Erfindungen lenkt, erfindet er auch für das bloß Vorgefundene einen Erfinder, der nicht er selbst ist, sondern Gott als *natura naturans*. Ihr wird das theologische Vorurteil angedichtet, das sie nur für uns erschafft, um uns für sich zu gewinnen und sie zu verehren. Hier beginnt für Spinoza die Notwendigkeit der menschlichen Explikation («explicare studeret») der «causa finales», nämlich in dem «maximo conatu» den Erfinder aller Erfinder und Erfindungen zu ehren in Form einer Ausdrucksliebe oder seines Ausdrucksbegehrens. Wir verehren ihn, indem wir sein essentielles Attribut, das zugleich Wirk- und Finalursache ist und keinerlei verehrungsbedürftiges Streben in sich trägt, imitieren. Juan Luis Vives wird diese Geste der Verehrung als sich selbst abschaffende Klone des großen Imitators noch entlarven (vgl. Kap. 4.2.5).

Der Übersetzer wählt für «maximo conatu» die deutsche Entsprechung «mit größtem Eifer» und greift damit auf jene Bedeutung zurück, die *conatus* nicht bloß als *Streben* definiert, um sich selbst in seinem Streben für eine unbestimmte Dauer zu erhalten, sondern – und das ist die noch wichtigere Definition – das *Streben als eine Form der Arbeit*, der Anstrengung, des mühsamen Versuchs oder sogar als *Wagnis*, etwas zu tun, bestimmt. Das *explicare* wird zur größten Anstrengung, zur *Arbeit des Menschen*, im Sinne des Herstellens und Machens, um Gott darin zu verehren, was er geschaffen hat. Um mit Hannah Arendt also zu sprechen: ein Machen und Herstellen als *ex post fabricare*. Sie sind blind und unwissend darüber, dass sie in ihrem maximalen eifrigen Ausdrucksvermögen nicht Gott verehren, sondern sich

selbst und damit die Gottesliebe zum Götzendienst an sich selbst umkehren. Anstatt also das ganze konstruierte Gebäude der Explikationen einzureißen («totam illam fabricam destruere») und ein neues zu errichten («novam excogitare») verbleiben sie in der selbstgewählten Unwissenheit über das Wirken Gottes, die die menschliche bei Weitem übersteigt. Wäre da nicht die Mathematik dem Menschen zu Hilfe gekommen, die mit ihren Essenzen und Eigenschaften von Figuren («figurarum essentias et proprietates») eine andere Norm der Wahrheit gezeigt hat («veritatis normam hominibus ostendisset», 84). Der Wert der Wahrheit wird neu bestimmt kraft der Figuren, die uns vor Augen erscheinen. *Figura normiert*, das heißt: Sie bemisst den Wert der Wahrheit für den Menschen neu.

Der Begriff *figura* ist daher bei Spinoza höchst spärlich verwendet und syntagmatisch genau taktiert. Mathematik und Philologie gehen hier Hand in Hand. Weil in der Bibelexegese das natürliche Licht, das Buch der Natur mit ihren Essenzen und Eigenschaften der Figuren den Weg zur Bedeutungserschließung leuchtet, verwendet er *figura* nicht als Begriff auf der inhaltlichen Ebene des Alten oder Neuen Testaments, die eine Bedeutung codiert. Figuren sind für ihn in der Bibel nichts anderes als Hieroglyphen. Die spinozistische Bibelkritik sieht demnach wie folgt aus: Abseits der dogmatischen Um- und Irrwege von Propheten und geistlichen Lehrern bleibt nur der Schrift die Autorität eigen, aus sich selbst heraus jenen Sinn zu erzeugen, der den Menschen ein tugendhaftes Leben lehren kann. Dazu zählt die Kenntnis des Hebräischen, der Fokus auf die Eigenheiten der alltäglichen-wörtlichen Auslegung des Gebrauchs dieser Sprache und der davon abhängigen abweichenden, metaphorische Bedeutung, die immer nur im Abgleich mit der Sprachwahl des biblischen Sprechers (z. B. Moses) zu deuten ist (123). Damit der Mensch dieser kritischen Auslegung fähig ist, muss er von den Geboten seiner Vernunft und seinen vorgefassten Ansichten absehen (124). Um es Nietzscheanisch zu formulieren: Er darf seinen Willen zur Macht nicht in die Schrift als seinen Willen zur Wahrheit hineinlegen. Nicht um Wahrheit darf es ihm gehen, sondern um die natürliche Erschließung des Sinns von sprachlichen Zeichen kontextualisiert durch das Leben und Wirken der Verfasser selbst und ihres Zielpublikums (125). Entsprechend hält Spinoza zu den Offenbarungslehren und ihren dunklen Figuren fest: «Aufgabe meiner Methode ist nur, zu erforschen, was die Propheten tatsächlich gesehen und gehört haben, nicht aber, was sie mit ihren rätselhaften Bildern [«illis hieroglyphicis significare»]⁸⁵ haben bezeichnen oder veranschaulichen wollen; das können wir nämlich bloß vermuten, nicht aber aus den Grundlagen der Schrift mit Sicherheit erschließen» (129). Spinoza stützt sich weder auf eine jüdische noch auf eine christliche Tradition der Genealogie von Autoritäten. Das Wort kann man nicht verändern. Es ist in der

85 Baruch de Spinoza: *Tractatus theologico-politicus*, S. 111.

Sprache eines Volkes verwurzelt. Nur der Sinn, die Rede, lässt sich durch gelehrte Abhandlungen gedanklich verstellen und verändern. Weil also der Zugang zu der wörtlichen Bedeutung des Hebräischen durch die «Desaster und Verfolgungen» verstellt ist und keine Grammatik, kein Wörterbuch und keine Stilkunde Aufschluss über den Gebrauch und die Doppeldeutigkeiten gibt, bleiben viele Textstellen notwendigerweise dunkel und hermetisch, ohne Hoffnung jemals den Sinn in seiner Gesamtheit erschließen zu können. Spinoza seziert daraufhin wie ein Anatom in einigen Beispielen das sprachliche Material nach Wortklang, Wortfarbe, dem Vertauschen von Vokalen, der mündlichen und schriftlichen Differenz des Sinns. Er räumt jedem das «uneingeschränkte Recht» ein, «frei zu denken, selbst über die Religion» und es ist gleichzeitig undenkbar dieses Recht preiszugeben, denn das höchste Recht und die höchste Autorität, «frei über die Religion zu urteilen und folglich sie für sich zu erklären und zu interpretieren» steht einem jeden Menschen zu (143): «Denn wenn die höchste Autorität der Schriftinterpretation jedem einzelnen zukommt, kann die Richtschnur für die Interpretation nur das allen gemeinsame natürliche Licht sein, nicht aber ein übernatürliches Licht oder eine äußere Autorität» (144). Und sie bleibt nicht auf die Philosophen beschränkt: Ein jeder Mensch ist in der Lage, sich diese Autorität anzueignen.

Selbst noch der Atheist darf es sich anmaßen, den Sinn der Buchstaben mittels einer philologisch-kritischen, hermeneutischen Lektüre zu entschlüsseln. Die Entzifferung ist damit nicht auf dem christlichen Glauben als einer bedingungslosen Grundkonstante der Wahrheit der Heiligen Schrift begründet, wie es Augustinus als einer ihrer ersten Gläubiger performativ durch die Auslegung seines eigenen Lebens mittels der Bibel vorführt. Nicht mehr kraft der göttlichen Gnade darf sich der Laie glücklich schätzen, etwas zu verstehen, sondern kraft seines eigenen Wissens ist es ihm vergönnt, das Buch der Bücher zu lesen und zu verstehen, weil ihm das Buch der Natur als *figura figurans* vorliegt und damit das Buch der *natura naturans* eines Heiligen Geistes ablöst. Was er aus ihr kraft geometrisch-mathematischer Beweise ableitet, sind *figura figurata* wissenschaftlichen Glaubens, die die theologische Dogmatik ersetzt und eine neue *Norm* der Wahrheit ermöglicht.

4.2.4 Gott in der Menopause: Das gyné/theologische Erbe bei Vives

Das Philosophieren bei Juan Luis Vives gestaltet sich im Vergleich zu Suárez und Spinoza mithilfe von metaphorischen Übergängen zwischen Begriffen, die zugleich theologisch und philosophisch über das hinausweisen, was sie bezeichnen. Indem Vives erneut die Analogie zum biologischen Geburtsvorgang wählt, bewerkstelligt er eine Verknüpfung von *natura naturans* und *natura naturata* über den weiblichen Körper.

Das betrifft vor allem jene begriffliche Linie, die von dem Begriff *formatrix* in die Ausführungen über die Unsterblichkeit mündet. Der Begriff *configuración* spielt genau dort eine Rolle, wo die Vorbereitung auf das nächste, das neue Leben, beschrieben wird. Die Geburt im sterblichen Leben wird zur Analogie für die Wiedergeburt in der Ewigkeit. So wie der Mensch im Mutterleib für das Licht des Tages geformt und gestaltet wird, so wird er im sterblichen Leben, in der Welt, die für Gott nur Dunkelheit ist, für das göttliche Licht vorbereitet. Das Kind stirbt für das Leben im Mutterleib sowie der Mensch aus der Welt scheidet, um eine andere Art von Leben zu führen. Das Leben im Lichte des Tages ist besser als das im Mutterleib sowie das göttliche Licht im Gegensatz zum irdischen Tageslicht steht. In der Gebärmutter bereitet sich der Mensch auf das Leben des Körpers vor, um sich schließlich im Körper auf das Leben des Geistes vorzubereiten.⁸⁶ Der Geist hat Angst, dieses Leben aufgrund der einschneidenden Veränderungen zu verlassen, und befindet sich daher in einer ähnlichen Situation wie das Kind, das zur Welt kommt. Allerdings wird beiden etwas mitgegeben, was sie durch den Zwang der Natur aus ihren Wohnungen her austreibt: *Wissen* und *Denken* als Fähigkeiten des Menschen.⁸⁷ Kind und Geist erheben sich: Das Kind wird geboren und stirbt zugleich, der Geist stirbt und wird zugleich in eine neue Welt hinein geboren: «Del modo de nacer en esta vida mortal cabe entender el modo de renacer para la eternidad.»⁸⁸ Vives betont, dass keiner von ihnen den Wunsch hat, seine armselige Hütte zu verlassen, wenn er nicht von Natur aus dazu gezwungen wäre. Damit meint der Philosoph nicht einen natürlichen Trieb von den niederen Formen her, sondern den göttlichen Trieb zum Höheren, der zu sich selbst zurückkehrt.

Fassen wir Vives Gedankengut zusammen: Die Konfiguration im Mutterleib ist demnach das Einüben für die Auferstehung und die Wiedergeburt in Gott. Die elementare und physische Gestaltung des Körperlichen in der Gebärmutter und des Geistigen im Welt-Körperlichen weist auf das Kommende voraus und ist zugleich ein Einüben ins Sterben, denn das Verlassen des Mutterleibes gleicht einem Tod:

86 «Así que en el útero nos preparamos para la vida del cuerpo y luego en el cuerpo para la vida de la mente» (219)/«utero vitae corporis, in corpore autem vitae mentis» (413).

87 «En efecto, no cabe duda de que la muerte del hombre tiene gran afinidad y semejanza con su nacimiento a causa de la imperfección del niño en el seno materno y del hombre en esta vida. Porque si el niño en el útero estuviera acabado y consumado en todas sus partes, no tendría ninguna necesidad de nacer; mas, toda vez que se le ha otorgado el sentido y la facultad de conocer que no puede ejercitar en el útero, sale de él a esta luz espaciosa donde podrá sentir y conocer» (219 f.).

88 Entsprechend in der lateinischen Ausgabe: «Et de nascendi modo in hac mortalitate, intelligi potest qualis sit modus ille renascendi in aeternitate; nam sicut in locis maternis huic luci fingitur ac formatur homo, ita in hac luce paratur illi alteri, prae qua lux haec nostra tenebrae sunt, et nox obscurissima» (412 f.).

Leben geboren aus dem Tode. Der Mensch bereitet sich im Körper der Mutter auf das Leben des Körpers vor und im Körper auf das Leben des Geistes. Die Rolle der Gebärmutter ist damit bei Vives klar formuliert: Das Kind ist dort unvollendet, nicht wissend muss es vollendet werden. Also muss es zur Welt kommen, geboren werden, denn im Mutterleib – seiner ersten Welt – kann es seine eigentlich höheren Fähigkeiten nicht entfalten. Das Licht muss gefühlt werden. Vollkommen wird der Mensch erst durch den Eintritt in ein neues Leben:

En efecto, no cabe duda de que la muerte del hombre tiene gran afinidad y semejanza con su nacimiento a causa de la imperfección del niño en el seno materno y del hombre en esta vida. Porque si el niño en el útero estuviera acabado y consumado en todas sus partes, no tendría ninguna necesidad de nacer; mas, toda vez que se le ha otorgado el sentido y la facultad de conocer que no puede ejercitar en el útero, sale de él a esta luz espaciosa donde podrá sentir y conocer. (219 f.)

Vives präpariert per Analogie einen *Uterus in einem Uterus*: Die Welt, in der der Mensch lebt, ist eine zweite *formatrix*, in der sich der Geist des Menschen ausbilden muss, um aus dieser Welt herausgeführt zu werden wie ein ungeborener Fötus aus einem Mutterleib.

Auf den Punkt gebracht: Der Mensch stirbt zweimal im Leben und wird zweimal geboren. Beim ersten Mal wird der Körper geboren, beim zweiten Mal der Geist. Die Frage ist nur, wer oder was beim ersten Mal stirbt, während der Körper als Körper zur Welt kommt, um als Geist geboren zu werden und als Körper zu sterben. Im Grunde müsste man spekulieren: Der Fötus stirbt als noch nicht definiertes Etwas, das zwischen Tier und Mensch ein Leben im Ungewissen fristet, aber sich kraft der Bedingungen des Mutterleibes und der aktiven Kräfte des väterlichen Samens einen Ausgang ins erste Licht verschafft, das nur eine zweite Dunkelheit für ihn bedeutet, bis er erneut als sterbender Fötus des noch nicht voll entwickelten Geistigen den zweiten Welt-Uterus – die Geburtshöhle – verlässt, um sich nun vollständig mit seinem Ursprung und seiner Genealogie zu vereinen: Gott. Wenn wir in dieser Analogie von Genealogien bleiben, bedeutet das zuletzt für die dritte und wahrscheinlich letzte Welt des Lichts: Auch Gott ist eine Gebärmutter, die jedoch unfruchtbar geworden ist. Gebären wird sie nichts mehr. Im dritten Uterus hat die körperliche und geistige Menopause eingesetzt. Das Gehäuse aller Gehäuse ist weder Raum noch Wohnung noch Haus. Es ist ein sich ausbreitendes und die Materie penetrierendes Licht.

Die Lichtmetaphysik kehrt im dritten und letzten Buch wieder. Das ist die zweite Linie, in der *figura* erneut auftaucht, wenn auch nur in der spanischen Übersetzung. Thematisiert wird im zweiten Kapitel die Liebe («De Amore») ausge-

hend von dem platonischen Liebesbegriff, den Vives ausführlich referiert (252f.).⁸⁹ Das Liebesverhältnis beruht auf Ähnlichkeit, die dazu führt, dass in vielen Wesen ein und dieselbe Natur erscheint. Der Liebende prägt und modelliert die Physiognomie und das Bild des Geliebten. Sein Geist gleicht einem Spiegel, in dem nun die Figur der geliebten Person aufleuchtet («el espíritu del amante se convierte en un espejo en el que esplandece la figura del amado»). Wenn andererseits das Objekt der Liebe sich selbst in diesem Spiegel betrachtet und erkennt, wird es förmlich dazu gezwungen, die Liebe zu erwidern kraft derer es sich selbst sehen kann. Vives beschreibt dies als Inkorporation: Man verinnerlicht den anderen, sodass der andere zum eigenen Selbst wird, weil er nun in einem wohnt («es como habitara en él», 253). Im lateinischen Original taucht nicht *figura* auf, wohl aber unterschiedliche Verben, die das Modellieren einer Statue beschreiben und sie in ein Syntagma mit Begriffen wie *Gesicht* oder *Form* stellen: «quod amans amati faciem atque imaginem in animo suo insculpit ac imprimit; qua de causa amantis animus speculum quoddam redditur in quo amati relucet forma» (433). Es ist also das Gesicht, das im Geiste zu einem Bild geformt wird. Dass im Lateinischen *forma* gewählt wird, ergibt sich aus dem philosophischen Kontext des Begriffs selbst: nicht *figura* als Gestalt des Körpers ist Objekt des Liebenden, sondern *forma*, seine Seele, seine Lebendigkeit, die im Liebenden gleichsam wachgerufen wird. Der Gegenstand des Liebens ist das innere Bild als Nachschöpfung des ersten Lichts, das die unbelebte Materie belebt und befruchtet wie der Geliebte den Liebenden und umgekehrt. «Amado» und «amante» begeben sich in ein Abhängigkeitsverhältnis: Der Liebende verzichtet auf sich selbst, d. h. er gibt sich selbst auf und versklavt seinen Geliebten, während letzterer seinerseits bereits den Liebenden besitzt, weil er in ihm wohnt und für ihn wie auch für sich selbst sorgt. Die Liebenden werden zu sich gegenseitig umsorgenden Figuren in der Selbstaufgabe unter der Herrschaft des jeweils anderen. Das Wort *cura* referiert auf die Sorge um sich selbst, die mit der Sorge um den anderen verbunden ist.⁹⁰ Zwei Formen, *amado* und *amante*, wohnen nun in *einem* Körper.

Dem platonischen Vorbild gemäß ist dasjenige Gesicht am liebenswertesten, das besonders schön ist, weil es nur dann das Abbild des Geistigen ist («el rostro

⁸⁹ Im Gegensatz hierzu versteht Vives den Begriff der Begierde («los deseos»/«De cupiditates») als einen natürlichen Trieb, den der menschliche Körper als stillschweigenden Reiz der Natur («un tácito estímulo de la naturaleza es impulsado con fuerza») benötigt. Er dient dabei nicht nur der Befriedigung natürlicher Bedürfnisse, sondern auch der Vermehrung und dem Erhalt weltlicher Güter. Nur in Gott kommt dieser natürliche Zwang zur Ruhe (257).

⁹⁰ Vgl. Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit 3. Die Sorge um sich*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989. Auch Gracián wird eine etymologische Herleitung von «cura» und «corazón» verwenden, um als Zentrum der Sorge das Herz auszumachen. Vgl. hierzu Kapitel 4.3 dieses Buches.

es la imagen del espíritu», 248). Lediglich ein «rostrum hermosa» ist als Objekt der Liebe zu empfehlen. Doch auch deformierte Geister können in einem schönen Körper wohnen. Darauf muss man achten. Vives geht zwar mit den Platonikern konform, macht jedoch einige Einschränkungen. Er kritisiert das Attribut «hermosa» und wählt andere Begriffe wie «gracioso y agradable, adornado con modestia y compostura», folglich präferiert er eher Qualitäten wie Bescheidenheit, Gelassenheit, das anmutige und/oder angenehme Gesicht, weil nur dieses ein sicheres Zeichen für einen gesunden und daher guten Geist ist («un indicio más seguro de un espíritu bien dispuesto»).

Die formlose Welt ist aus Liebe und mit Liebe zur Schönheit geformt worden. Licht, Liebe, Schönheit bilden die Trias eines Dranges zum Höheren und Guten. Körperliche Schönheit muss daher mit der geistigen kongruent sein. Kennzeichen dieser Schönheit sind Symmetrie, Eleganz und harmonische Proportionen. Vives schließt sich trotz einiger weniger semantischer Unterschiede dem platonischen Modell an: Weil der Geist göttlichen Ursprungs ist, kann er sich nur zum Gleichartigen und Ähnlichen hingezogen fühlen: das Gute, die Güte, das Schöne. Der Geist hält an seiner eigenen Natur fest und verachtet daher alles Hässliche und Deformierte. Moralische und ästhetische Werturteile werden zusammengeschlossen. Platon erfand diese Suprakongruenz von Geist und Gott. Vives ändert sie nicht. Stattdessen untermauert er sie mit der Analogie zum Künstler: Die Konformität von Geist und Körper entspricht dem Bild des Werkes im Geiste des Künstlers.

Erneut spricht Vives von einer Genealogie des *Erschaffens* und *Zeugens*: Das Gute wird zum Stammvater der Liebe, Schönheit und Liebe besitzen dieselbe Mutter. Sie werden durch die Schöpfung mittels Strahlen («radius») ausgebildet. Die ersten Strahlen bewegen sich bei der Erschaffung der Kreaturen zunächst in Richtung des Verstandes («en la mente»/«in mentem»), der höchsten Form der Kreation der Schönheit; der zweite Strahl trifft auf die Seele («in animam») und erleuchtet sie mit Wissen («el alma iluminándola con el conocimiento»); der dritte ist auf die Formen der Dinge niederen Grades gerichtet und befruchtet sie mit dem Samen («in effectiones»), damit sie sich fortpflanzen können («a las formas de las cosas de Grade inferior fecundándolas con las semillas para la propagación del especie»); der letzte Strahl schließlich berührt die trübe und träge Materie, die dazu befähigt wird, unterschiedliche Formen hervorzubringen («la masa de la materia dibujándola y adornándola con la variedad de las formas», 250). Im Lateinischen wird diese letzte Stufe wie folgt beschrieben: «ad molem materiae pertingit, delineans depingensque illam varietate formarum; haec sunt pulchritudinum omnium notae, ac rationes, divinae, illius ac immensae lucis splendores» (431). Im Spanischen wird die Bezeichnung *ad molem materiae* mit *la masa de la materia* wiedergegeben. *Figura* tritt nicht auf, wohl aber die gezeichneten («delineans») Formen («varietate formarum»): Der Strahl ist ein Schreib- oder Malwerk-

zeug, die Feder Gottes, die Linien auf der Oberfläche der Erde, der Masse der Materie, zeichnet. Sie durchdringt die Materie und hinterlässt Formen als (Merk-)Zeichen («notae») und Regeln/Normen («rationes») des göttlichen Lichts, des Schöpfers und des Urhebers. Das *disegno* als das *segno di dio* – das göttliche Zeichen – ist: der Mensch.

4.2.5 Klone göttlicher DNA (Vives)

Auf einer bestimmten Oberfläche hinterlässt der Schöpfer einen besonderen Abdruck, nämlich seinen eigenen auf dem Körper des Menschen, dem besten Schauspieler Gottes auf der Bühne, die man Welt nennt. In Vives' kleiner, aber gedankenreicher *Theatrum-Mundi* Fabel *Fábula sobre el hombre* entwirft er eine Genealogie zwischen den Göttern des Olympos und dem Menschen, die auf der Kunst zur Imitation beruht.⁹¹

Die dargestellte Szene lässt sich wie folgt umreißen: Zum Geburtstag der Königin des Olympos (Juno) soll zur Unterhaltung der anderen Götter ein Theaterstück aufgeführt werden. Vom süßen Nektar leicht benebelt erbeten die geladenen Götter eine theatralische Vorführung. Ein Amphitheater mit Personen auf der Bühne wird errichtet, die eine Szene mit Dingen, Tieren und Menschen («personajes») eröffnen. Dieses Theater ist die Erde («la tierra») als Bühne. Merkur wird zum Organisator des Schauspiels ernannt. Die Schauspieler werden angekündigt, die Gäste kommen mit einer zufriedenen Miene in den Zuschauerraum. Jupiter bleibt der Dirigent dieses ganzen Geschehens. Die dramatischen Variationen und Traditionen unterliegen seiner Regie, damit seine Gäste Gefallen daran finden. Besondere Aufmerksamkeit bekommt jedoch nur ein Darsteller («actor»): der Mensch. In Rezitation, Handlung und seinem gesamten Schauspiel in Gestik und Mimik ist er vollkommen. Auch Jupiter genießt den Anblick dieses Schauspielers, dessen Gestalt und Können er geschaffen hat. Der Gott-Vater bewundert seine Kreatur, sein Werk. Den anderen Göttern wiederum ist die Ähnlichkeit mit Jupiter absolut augenscheinlich: Als Hauptdarsteller der Erde ist der Mensch nicht nur Mensch, sondern zugleich so vollkommen in seinen Inszenierungen, dass die Gäste vermuten, es muss sich um Jupiter selbst han-

⁹¹ Vgl. Juan Luis Vives: *Fábula sobre el hombre*. In: *Vivesiana*, edita por Associació d'Amics de Lluís Vives – Universitat de València, Vol. 3, Valencia: Associació d'Amics de Lluís Vives – Universitat de València 2018, S. 9–25. Diese zweisprachige Ausgabe bezieht den lateinischen Text aus der Ausgabe der Gesammelten Werke von Gregorio Mayans y Siscar (Joannis Ludovici Vivis Valentini. Opera omnia, t. IV. Valentiae Edetanorum [Valencia, España]: In officina Benedicti Monfort, 1783, S. 1–8.) Die spanische Übersetzung ist von Luis F. Hernández. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

deln. Sie erkennen Züge des Schöpfers im Geschöpf. Eine Genealogie wird sichtbar: Hinter der Maske («*persona*»/«*máscara*») des Schauspielers erscheint kein Mensch als Mensch, sondern der Mensch als Gott oder anders formuliert das Bild des Göttlichen erscheint im und am Menschen («*multam Iovis effigiem in homine ipso agnoverunt*», 15).⁹²

Der Mensch ist von seiner Geburt her göttlichen Ursprungs («*natum eum esse a Iove*»). Selbst noch hinter der Maske kann man die Teilhabe an den göttlichen Charaktereigenschaften erkennen. Für die Gäste steht fest: Dieser perfekte Schauspieler, den man Mensch nennt, wurde selbst von Gott ins Leben gerufen, indem alle göttlichen Eigenschaften direkt auf ihn übertragen worden sind. Dem Gott aller Götter ähnlich ist er in der Lage, alle Lebensformen von der Pflanze bis zum Tier nachzuahmen. Vielgestaltig und virtuos darf er nicht mehr länger nur unten auf der Weltbühne agieren. Er wird dazu eingeladen, wie ein Gott unter Göttern zu sitzen und zu speisen. Er soll seine Rolle vom unterhaltenden Darsteller zum genießenden Zuschauer wechseln. *Figura* bezeichnet hierbei die Gestalt des menschlichen Schauspielers beim Schauspiel, während *máscara* die Maske bezeichnet und damit seine *persona* meint, die er ablegen kann, sobald er unter Göttern weilt. Merkur hilft ihm auf die ersten Stufen des Olympos hinauf. Er kehrt der Weltbühne den Rücken zu und entblößt sich. Der Körper als Kleidung der *persona* und die Maske werden abgelegt, sodass die Götter in ihm das ähnliche Wesen («*naturaliza semejante*») erkennen, das sie anzog: Das chamäleonartige Geschöpf war höchst bewundernswert anzusehen (19). Gegenstand der Bewunderung ist jedoch nicht der Mensch als Schauspieler des Göttlichen, sondern die Kunst Jupiters, ein solches vollkommenes Wesen geschaffen zu haben. Für Jupiter ist der Mensch nur Mittel zum Zweck: Das Wesen wird nicht um seiner Selbstwillen geliebt, in ihm wird die *göttliche* Schaffenskraft verehrt und gelobt.

Zwei Abstammungslinien verbinden sich zu einer Einheit. Dabei wird betont, dass die Anatomie des menschlichen Körpers äußerst symmetrisch und harmonisch ist. Im Grunde lässt sich nicht entscheiden, ob das Kleid der Person nicht die Person selbst ist («*la misma vestidura de la persona, o mejor dicho, la persona*»). Dieser harmonisch gestalteten, kongruenten Figur, die zugleich Person und Maske ist, kann man weder etwas hinzufügen noch etwas an ihr ändern. Die Schönheit dieser entworfenen Form passt perfekt zum Menschen. Liebe beruht

⁹² Im Spanischen wählt der Übersetzer folgende Begriffe: «*reconocieron en el hombre mismo muchos rasgos de Júpiter*». Für «*effigie*» werden also im allgemeinen Sinne die Charaktereigenschaften («*rasgos*») gewählt. Ein anderes Mal wird für «*patris effigiem*» die Entsprechung im Spanischen «*el semblante del padre*» verwendet (18), oder aber «*figura*» (19). Man kann also davon ausgehen, dass der lateinische Begriff *effigie* stets auf die Eigenschaften, die Gestalt oder generell auf die Ähnlichkeit von Schöpfer und Geschöpf referiert.

auf der Wahrnehmung und dem Erkennen des Ähnlichen. Was sie bewundert und lockt, ist der fruchtbare Geist selbst, der unglaubliche Geburten hervorbringt («increíbles alumbramientos», 22). Der Mensch kann keinen größeren Beweis für seine göttliche Abstammung anführen als die Existenz der Religion. Dass der Mensch etwas erschafft, das die Götter ehrt, zeigt den höchsten Grad der Verwandtschaft zwischen Gott und Mensch. Die wichtigste Eigenschaft jedoch, die diesen Schauspieler gottähnlich macht, ist die Erinnerung, das Gedächtnis («la memoria», 23). Es ist die Möglichkeit, Voraussagen über die Zukunft zu machen, sodass sie als Gegenwart erscheinen («la providencia y el presentimiento de los acontecimientos futuros»). Das macht den göttlichen Funken im Menschen aus. Der Mensch wird zum Mitbürger ernannt, zum Bruder, ein Gott unter Göttern aufgrund seiner großen Kunst der Imitation, wie ein Gott Leben aus dem Nichts zu erschaffen. Jupiter ist damit Mutter und Vater zugleich: Er zeugt sich selbst und gebiert sich selbst im Menschen: *effigiem in hominem*.

Die Fabel hat jedoch einen strukturellen Twist, der diese göttliche Abstammungslinie ins Ironische kehrt. Man bedenke: Der Herrscher aller Götter, Gott als Vater, als König, als Ehemann als Gastgeber, als Bruder erschafft aus Liebe zu sich selbst ein Wesen, das ihm gleicht und eine Macht besitzt, belebte Dinge darzustellen und sich zu transformieren. Seine Technik ist die Technik des Göttlichen, allen Dingen eine *effectio* beizulegen, sie mit Leben zu erfüllen, indem er in ihre Materie kraft seiner schauspielerischen Gestik schlüpft. Weil er vom Höchsten abstammt, kann er sich in alles Niedere hineinversetzen.

Verfolgt man diesen Gedanken der Genealogie weiter, hat Jupiter als Schöpfer nichts anderes erschaffen als seine eigene Abschaffung. Kein neues, anderes Wesen ist zur Welt gekommen mit dieser Geburt, um einen Neuanfang zu wagen, sondern eine Kopie, ein Klon der göttlichen DNA. Mit der Einwanderung des Menschen auf den Olymp kehrt der Mensch zu seinem eigentlichen Ursprung zurück: Er wird Gott. Damit wird Jupiter ersetzt.

Doch es bleibt ein gewisser Unterschied bestehen, der nur implizit angedeutet wird. Der Mensch setzt seine *Maske* als Menschen-Darsteller («persona»/«máscara») nur für kurze Zeit ab und zwar in jenem Moment, in dem seiner *Person* («ipsi personae habitus») die Ehre zu Teil wird. Vives spielt bewusst mit dem antiken semantischen Konnotationsreichtum von *persona* als Maske im Sinne des Menschen als Schauspieler, der seine unterschiedlichen gesellschaftlichen Rollen zu spielen hat, und als Person im Sinne von «ipsi personae habitus»/«su misma persona» (25), als eine bestimmte feste, unveränderliche Struktur der Person im Sinne des Habitus, der nicht abgelegt werden kann. Zum Ende des Fests, nachdem der Mensch in den Kreis der Götter offiziell aufgenommen wird, nimmt er seine Maske nur für kurze Zeit ab («por un momento»). Es lässt sich vermuten, dass Vives hier auf die scholastische Bedeutung von *habitus* in Kombination mit *persona*

und dem Pronomen *ipse* zurückgreift, um auf die Person als relativ konstante, gewachsene und gewordene, erzogene und ausgebildete Entität anzuspielden, der bestimmte Eigenschaften zugesprochen werden können, die nicht mit der Person als Maske konform gehen, denn diese kann eben abgenommen, gewechselt oder verändert werden. Nur für einen Moment erlaubt sich der Mensch, sich von seiner Maske zu trennen, um sich als er selbst zu zeigen. Nur unter Göttern ist eine solche Demaskierung möglich, denn unter ihnen zeigt sich nichts anderes als der göttliche *habitus*, der in der Ähnlichkeit und Teilhabe zu Gott gründet. Sie sehen in ihm nur das Spiegelbild ihrer eigenen Göttlichkeit.

Unter Menschen auf der Weltbühne wäre eine solche Entblößung nicht möglich. Dort regieren die Masken. Menschen als Personen zu erkennen und sich als Mensch zu einer Person zu machen, bedarf mehr als der Unterscheidung zwischen Maske und Person. Es bedarf der Einübung und des Einlebens in das, was man *figura* und *figurilla* nennt: den Puppen, Figürchen, Figuren, Marionetten und Apparaten, die am weitesten vom dem entfernt sind, zu dem man seiner Natur nach hinstrebt: dem Künstlichen. Wenn der Masken-Mensch *Mensch als Person* werden will und damit keine bloße Kopie des großen Kopisten, bedarf er keines Gottes mehr. In der Maschine, seiner eigenen Kreatur, legt er das Leben zur Transformation hinein wie einst sein Gott in ihn. Die *figura ex machina* ist sein Spiegelbild, sein Doppelgänger – und sie wird seine Absolution sein.

4.3 Plastische Chirosophie von *figura* zur *persona* (Gracián, Hobbes, Latour)

Das Hauptwerk des spanischen Jesuiten Baltasar Gracián *El Criticón* (1651)⁹³, dessen dritter und letzter Teil ein Jahr vor dem Tod des Autors 1658 erscheinen sollte, ist ein hybrides Werk aus philosophischen Theoremen und ihrer literarischen Inszenierung auf einer barocken Lebensbühne, die das Werden zur Person schildert: «ser una persona»⁹⁴ lautet die Formel, die für das Text- und Lebensdrama leitend

⁹³ Ich beziehe mich im Folgenden auf die erste kritisch-kommentierte Edition von Navarro herausgegeben in drei Bänden. Vgl. Baltasar Gracián: *El Criticón*, 3 Vols., edición crítica y comentada de Miguel Romera Navarro. Philadelphia, University of Pennsylvania Press; London, Humphrey Milford, Oxford University Press 1940. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

⁹⁴ Vgl. Werner Krauss: *Graciáns Lebenslehre*. Frankfurt am Main: Klostermann 1947, S. 107 ff. als auch immer noch das Standardwerk zu Graciáns Begriffen Hellmut Jansen: *Die Grundbegriffe des Baltasar Gracián*. Paris/Genf: Minard (librairie) 1958, S. 10–78. Jansen schlüsselt vor allem die unterschiedlichen Begriffsfelder auf, die mit dem Begriff «persona» zusammenhängen, wie «sabio», «héroe» und «hombre». Auch die lateinische Grundbedeutung der Maske wird aufgegriffen. Gracián weitet den Begriff dabei ins ethisch-psychologische aus: seelisches und geistiges Vermögen

ist. Die Einteilung folgt den Jahreszeiten als Lebenszeitalter: der Frühling der Kindheit, der Sommer der Jugend, der Herbst dem Mannesalter und der Winter dem hohen Alter. Aufgeführt wird ein Roadmovie zweier Figuren auf der Suche nach ihrem Mensch-Sein: Critilio, geboren aus den Wellen des Meeres, ein Schiffbrüchiger, der an Land gespült wird und sich retten kann (103f.), trifft auf Andrenio, der aus dem Felsen geboren wurde, aus dem Gestein, elternlos und groß gezogen von Tieren (118). Der eine stammt aus den Tiefen des Meeres, der andere aus den Schichten der Erde. Andrenios Leib ist einer aus dem Felsen geschmiedeter und gebauter, ohne Pygmalions zutun, aber unter der Gunst animalischer Fürsorge. Er ist ein Höhlenmensch, ein platonischer Prototyp des seinsvergessenen Urmenschen, der von Critilio, seinem Führer und Erzieher, ans Licht geführt wird, in eine Welt, die natürlich auch die Welt des Hofes sein wird.

Bleiben wir zunächst bei dieser ersten Etappe: der Loslösung vom Felsen und dem Austritt aus der Höhle. Anstatt sich die Höhle als einen Raum vorzustellen, in dem sich ein Körper – derjenige Andrenios – befindet, lässt sich der gesamte Felsen als eine zweite Haut verstehen: Der Felsen ist nicht das, was Andrenios Körper physisch umgibt, sondern das, was er tatsächlich ist: Seine Haut ist Grenze und Begrenzung des Ichs. Die Haut ist damit jene Kontaktzone, die das Innere schützt als auch das Innen mit dem Außen verbindet. Claudia Benthien hat in ihrer kulturhistorischen Studie auf eine sehr eindrückliche Weise gezeigt, dass bereits in alltäglichen Sprachverwendungen in verschiedenen Sprachen die Haut das Selbst einschließt. Sie ist sowohl eine schützende, bergende als auch täuschend verbergende Hülle: «Das Authentische liegt unter der Haut, im Leibe verborgen, es entzieht sich dem Blick und erfordert eine Lese- und Deutungskunst zur Dechiffrierung.»⁹⁵ Benthien betont damit, dass die Haut zur Metonymie für den ganzen

oder Veranlagung, das einen zum vollkommenen Menschen macht, womit Bildung, praktische Kenntnisse, der Umgang mit Menschen und die Handlungsweisen in der Welt eingeschlossen sind. Darüber hinaus weist Jansen auf das soziale Gefälle hin, das sich in diesem Begriff ausdrückt, denn es gibt eine «unüberbrückbare Kluft» zwischen den Menschen («hombres») und den «gente», den gewöhnlichen Menschen, oft auch als «necios» bezeichnet. «Persona» ist hingegen ein «Ausnahmemensch», der einer Elite angehört und sich von der Masse distanziert (ebda., S. 11). Jansen betont darüber hinaus, dass das Personen-Sein ansteigen und abnehmen kann. Es ist also quantitativ messbar und man kann sich auf verschiedenen Ausbildungsstufen bewegen. Er verhandelt diese flektierbaren Formen als Gegenbegriffe zu *persona* (ebda., S. 17f.). Der Begriff *figura* wird von Jansen allerdings nicht verhandelt.

⁹⁵ Claudia Benthien: *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*. Hamburg: Rowohlt 1999, S. 25. So deutet auch Hans Blumenberg in seiner metaphorologischen Arbeit an der Höhle: «Der Mensch ist diesseits seiner Geborgenheit kein Helfer der Wahrheit, solange er »umhüllt« ist. Nach dem Auszug aus dem Haus kommt die Entkleidung.» Vgl. Hans Blumenberg: *Höhlenausgänge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, S. 596. Die Statue als Modell der französischen

Menschen wird. Diese metonymischen Figur beruht auf der Dialektik zwischen dem Selbst als Haut und dem Selbst als in der Haut wohnend, *im Leibe wohnend*, was wiederum auf das Bild des Leibes als Haus referiert und zugleich Wohnung und Gefängnis ist.⁹⁶ Allerdings betont Benthien auch, dass es verschiedene Grenzmetaphern beim Übergang von der Haut- zur Wohnungsmetapher gibt, denn die Porösität und die Öffnungen des Körpers spielen eine andere Rolle.⁹⁷ Austauschprozesse bei der Haut-Mauer-Metapher des Körper-Hauses beruhen auf einer strikten Trennung zwischen Organismus und Umwelt. Erst im 18. und 19. Jahrhundert führten die Entschleierungstechniken der Physiognomik zum Entschlüsselungsprinzip des Inneren als «Ideal eines gläsernen, unverhüllten Menschen», bei dem sich nun «Haut als Hülle» von der «Haut als Ich» trennt.⁹⁸

Gracián inszeniert die Urszene dieser Arbeit am Selbst, das sich aus dem Felsen herausschält wie aus einer zweiten Haut, mittels seiner Figur Andrenio, in der Wohnungs- und Hautmetapher zusammenfallen, weil die Diskrepanz von Organismus und Umwelt noch nicht gegeben ist. Hülle ist Haut ist Selbst – das wäre die Gleichung, die in der Anfangssequenz aufgestellt wird. Andrenios Selbstwahrnehmung rührt sich bereits in seinem Felsen und nicht erst beim Ausgang in Konfrontation mit der Welt. Er versucht, sich zu verdoppeln («duplicávame») oder sich selbst in die Enge zu treiben, um sich über sich selbst hinwegzusetzen («me

Sensualisten, das Tier, schließlich die Maschine – sie alle bilden in Blumenbergs Metaphorologie eine Höhle, die für den Organismus als Ganzes genommen wird. Höhle und Haut werden dabei deckungsgleich (ebda., S. 364). Noch im Bilde des Organismus verstetigt sich das Modell des Subjekts, das an einen Tastsinn gebunden bleibt, der nur die Welt der Oberflächen als Grenze *seiner* Welt kennt (ebda., S. 374f.). In Descartes «Automatenwerkstatt» kulminiert dieser Solipsismus in der «Täuschung durch den simulierten Anderen» (ebda., S. 427).

96 Bis 1800 ist die Hautmetapher als Kleidung tonangebend gewesen, da sie vor allem auf die Porösität des Körperlichen und des Leiblichen hinweist, auf die physiologischen Prozesse der Körperoberfläche beim An- und Abkleiden von Gewändern (ebda., S. 55). Dieses Prinzip ist auch in der Architekturtheorie Albertis bekannt gewesen: Man sprach von der Haut der Gebäude (ebda., S. 34). Auch die antike und mittelalterliche Proportionslehre beruht auf einer Leib-Haus-Analogie und kommt im Städtebau in der ersten Phase der Urbanisierung zum Tragen.

97 Ebda., S. 37.

98 Ebda., S. 46. Als barockes Beispiel für den grotesken Körper nennt sie das Werk Rabelais', der einen ständigen Austausch von Körperflüssigkeiten aller Art literarisch inszeniert bis hin zu Metamorphosen des Inneren (ebda., S. 51). Die Humananatomie wird von Benthien daher als «Überwindung der Haut» verstanden bis zur Entstehung der Dermatologie um 1800. Zugleich ist ein Mentalitätswandel des Körperdenkens zu konstatieren: «von einem porösen, offenen und zugleich grotesk mit der Welt verwobenen Leib zum individuierten, monadischen, bürgerlichen Körper, in welchem sich das Subjekt als «wohnend» begreift» (ebda., S. 49). Die Haut selbst ist jedoch nicht Teil der Erkrankung, sondern nur eine Zeichenoberfläche, die auf eine Krankheit im Inneren verweist, die durch therapeutische Maßnahmen nach außen geleitet werden (ebda., 53).

excedería a mi mismo») und sich selbst betrachten zu können («por ver si apartado de mi», 110 f.). Diese Experimente und Übungen mit sich selbst werden jedoch erst durch den anderen möglich: In Critilio erblickt er sein eigenes Wesen als *gezeichnetes, lebendiges Bild* («retratado más al vivo») des fremden Selbst: «Tú eres el primer hombre que hasta oy he visto, y en ti me hallo retratado más al vivo que en los mudos cristales de una fuente que muchas vezes mi curiosidad solicitava y mi ignorancia aplaudía» (111).

Dennoch ist es zunächst das Eingeschlossensein in dem Berg («me hallé encerrado dentro de las entrañas de aquel monte»), das die erste Erfahrung auf dem Weg zur Selbsterkenntnis darstellt («hazer concepto de mí mismo»). Nur ein schwacher Schimmer dringt in die Höhle, doch sich mit den anderen Tieren in der Höhle vergleichend hat auch Andrenio nicht den Trieb gehabt zu erfahren, woher der Schimmer kommt. Der entscheidende Moment einer ersten Selbstreflexion wird durch das körperliche Wachstum und die Lebensweise selbst bewirkt («llegando a cierto término de crecer y de vivir», 112). Ab diesem Zeitpunkt bemerkt er einen Impuls («me saltó la razón, de repente un tan extraordinario ímpetu de conocimiento»), der schlagartig eine gewisse Frage in ihm wachruft: «¿Qué es esto, decía, soy o no soy? Pero pues vivo, pues conozco y advierto, ser tengo» (ebda.). Descartes' *cogito, ergo sum* ertönt als innere Stimme, aber in einer anderen Variante, die der spanische Kommentator auf ein Zitat von Cicero «vivere est cogitare» aus den *Tusculanae Quaestiones* zurückführt (112). Dass Descartes für Gracián keine Bedeutung hatte, merkt man bereits an dieser Wahl des Zitats: Nicht das Denken ist Grundlage des *Ich bin*, sondern das Leben.⁹⁹ Der Erkenntnis bei Andrenio liegt das organische Wachstum und der Vergleich mit den Tieren zugrunde, die Differenz der Lebensweisen und der körperlichen Beschaffenheit im Wechselspiel von Bewegung, Nahrungsaufnahme und körperlicher Gestik (113). Nun wendet sich das Ich an sich selbst, begnügt sich mit Selbstgesprächen, um das Gespräch mit anderen zu imitieren, Stimmen, die er bereits draußen vernimmt, aber noch nicht zu deuten vermag. Welcher Zustand ist es, der ihn nun zum Ablegen der Felsen-Haut zwingt, reizt und lockt? «Era el sueño» (117), der Schlaf und der Traum, Tröster in der Einsamkeit, Zufluchtsort vor den Qualen einer Innenwelt, die zu groß geworden ist, sich weiten muss und daher nach anderen Räumen in ihrer Imagination Ausschau hält.

Mitten im Schlaf reißt die Erde auf, die Berge erzittern, ein Schlund öffnet sich, Felsen und Brocken werden herausgeschleudert. Ihm scheint als zerbreche sein

⁹⁹ Friedrich Nietzsche wird in einer anderen Abwandlung vom «vivo, ergo cogito» in seiner Schrift *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* sprechen. Vgl. Friedrich Nietzsche: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/HL-10>. (zuletzt abgerufen und überprüft am 19.11.2022)

Körper, sein Herz: «Todas las partes de mi cuerpo parecieron quererse desencasar también, que hasta el corazón, dando saltos, no hize poco en detenerlo: fuéronme destituyendo los sentidos y hálleme perdido de mí mismo, muerto y aun sepultado entre peñas y entre penas» (118). Unter Trümmern und Tränen wird ein Selbst geboren, das bei seiner Auferstehung mehr einem Toten als einem Lebenden gleicht («como muerto, quando más vivo», 119), als ihm seine Seele mit voller Kraft in die Augen schießt («toda el alma con estraño ímpetu, entre curiosidad y alegría, acudió a los ojos») und alle übrigen Organe in Untätigkeit verharren. Das Ich ist zur Welt gekommen, indem sein eigener Körper die Fesseln der Erde mittels einer seltsamen Kraft («estraño ímpetu») während des Schlafes sprengt. Ob das Ich hier jedoch aus dem Schlaf erwacht, wird nicht klar, auch nicht ob nun das Träumen beendet ist. Der Schlaf wird lediglich unterbrochen («interrumpió»). Vielleicht ist es auch ein Erwachen im Traum, ein luzides Erlebnis des Träumens als gelebte Wirklichkeit. Wären wir nicht als Leser:innen in barock-allegorischen Spracharchitekturen gefangen, könnten wir auch davon ausgehen, dass alles, was Critilio und Andrenio erleben, eine Reise durch eine Traumlandschaft ist oder zumindest einer Traumlogik folgt, in der sich lebendige Menschen und tote Dinge ständig ineinander verwandeln und Räume sich unaufhörlich transformieren. Wäre dann nicht das Träumen die eigentliche *Paideia*, die Vorbereitung auf das Leben?

Kein anderer hat so intensiv neben Andrenio die Höhle als eine Welt in der Welt erforscht wie sein barocker Verwandter aus einem anderen textuellen Universum: Don Quijote. Dieser Bergsteiger und Höhlenforscher erfindet sogar eine eigene Logik des Wahrscheinlichen. Daher lohnt ein Vergleich zwischen Graciáns Höhlenmetaphorik und Cervantes' literarischem Experiment, eine unterirdische Erzählwelt neben der Oberflächenwelt zu konstruieren. Don Quijote steigt in die Höhle von Montesino hinab, um sich ein wenig vom Bergsteigen zu erholen. Müdigkeit zwingt ihn zum Ausruhen. Nur ein schwacher Schimmer durchdringt die Felsblöcke bis zum Inneren der Höhle. Die narrative Szene des Träumens wird vorbereitet: In tiefem Schlaf befindet er sich und wacht plötzlich auf. Im Erwachen noch kann er nicht entscheiden, ob er es selbst ist, der hier liegt und geschlafen hat. Das Selbst erscheint zunächst als mögliches Trugbild («alguna fantasma vana y contrahecha») bis Gefühl und Berührung ihm die Evidenz seines Körpers bestätigen, verstärkt durch die innere Stimme, mit der er zu sich selbst spricht («por el tacto, el sentimiento, los discursos, encertados que entre mí hacía, me certificaron que yo era allí entonces el que soy aquí ahora»)¹⁰⁰

¹⁰⁰ Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*, edición de John Jay Allen. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas 2016 (35. Auflage), S. 230. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

Sich seiner selbst vergewissernd, lässt er sich auf die Wahrnehmungswelt der Höhle und ihrer Bewohner ein: Montesino erzählt ihm die Geschichte eines Ritters namens Durandarte, der sein Herz kurz vor seinem Tode von ihm herausnehmen ließ, um es seiner Geliebten Belerma zu überreichen, während der Leichnam des Ritters auf einem Grabmal ausgebreitet in Fleisch und Knochen («de pura carne y de puros huesos», 231) beerdigt liegt, aber nicht verwest. All diese auftretenden Gestalten sind dem Zauber Merlins unterworfen und Don Quijote wäre nicht Don Quijote, wenn er sich dieser Welt mit all ihren Regeln anvertrauen würde. Zauberei ist für ihn nicht das Gegenteil von Wirklichkeit, sie gehorcht nur anderen Regeln. Das macht sie jedoch nicht unwirklicher. Wahrnehmungszeit im Höhleninneren und die Zeit der Außenwelt sind nicht kongruent, wie er von seinen Zuhörern erfährt: Die gefühlte Zeit der Traumwelt gehorcht anderen Gesetzen (mehrere Tage versus eine Stunde).

Damit kollidieren erneut zwei Erzählwelten und ihre Wahrscheinlichkeiten: Sancho Pansa ist ein Ungläubiger und erklärt seinem Herrn die unwahrscheinlichen Begebenheiten. Don Quijote hingegen weiß, was er erlebt hat, weil er sich auf seinen eigenen Sehsinn und seine Hände verlassen kann. Niemand glaubt an die Rede des anderen und keiner kann den anderen davon überzeugen, was tatsächlich passiert ist oder passiert sein könnte, weil beide Wirklichkeiten auf anderen Prämissen beruhen. Don Quijotes Welt- und Wirklichkeitsverständnis ist *expansiv*. Sein Motto lautet: Sage mir, was die Regeln deiner Welt sind, und ich versuche, mich ihr anzupassen, sodass ich an sie glauben kann. In der Welt der Fiktionen ist Don Quijote Demokrat, auch wenn er in Bezug auf seine eigene Realitätskonstruktion wie ein Despot über die Ungläubigen regiert. Sein Wirklichkeitsmotto lautet, dass nur weil Dinge schwierig sind, sie nicht gleich für unmöglich gehalten werden müssen. Auch wenn sich der Übersetzer und Herausgeber Cide Hamete einschaltet und den Leser:innen zu bedenken gibt, dass diese erdichtete Welt jenseits des Möglichen und Unwahrscheinlichen liegen muss, hat er nicht die Macht darüber zu urteilen. Denn hier kann man nicht mehr überzeugen noch überreden. Es bleibt Aufgabe der Leser:innen, ein eigenes Urteil zu fällen.

Eines erlaubt Don Quijote allerdings dann doch nicht: ein Vergleich zwischen Belerma, der weiblichen Figur aus der Erzählung Montesinos, und seiner Dulcinea. Eine Interferenz beider Welten und beider Figuren wird nicht gestattet. Vielleicht steckt hier schon eine gewisse Ahnung von dem Zusammenbruch der eigenen gelebten Wirklichkeit, sobald sie mit anderen Geschichten vermengt wird, der man zwar glaubt, aber dennoch keinen Beweis hat, um ihre Existenz zu bezeugen. Seine Wirklichkeit darf mit anderen nicht vermengt werden. Es gibt Kontaktbeschränkungen im Umgang mit der eigenen Wahrscheinlichkeit, die man benötigt, um an seine Wirklichkeit zu glauben. Und das ist schon schwer genug, wenn man bedenkt, dass vor den Augen Don Quijotes alle wahrgenommenen Personen und Ge-

stalten («personajes y figuras», 126 f., Kap. 11, 2. Teil) entweder komplett in seiner Fiktion aufgehen müssen, um Teil seiner Erzählung zu werden, oder aber die Transformation durch das Taktile dem Illusionsdrang Widerstand leistet («ahora digo que es menester tocar las aperiencias con la mano para dar lugar al desengaño», 127) und das augenblicklich Erscheinende und Wunderbare sich ins Alltäglichen-Wiederkehrende verwandelt.

Die einzige Evidenz dafür, dass Andrenio nicht träumt, ist nun die andere Stimme, die nicht mehr von draußen ins Innere der Höhle dringt, sondern von einem anderen Wesen verkörpert wird, das ihm gleicht. «Haut als Ich» hat sich zwar schon bei Andrenio von der «Haut als Hülle» getrennt, das reicht jedoch nicht aus, um sich wirklich als Ich aufzufassen. Diese Erkenntnis hat ihm bereits das Stadium der Haut als Hülle eingeschlossen im Berg vermittelt. Es ist die Haut des anderen, die man berühren kann, die zum Abbild, zum Konterfei, des eigenen Selbst wird.

Andrenio ist – seiner Namensgebung nach – der erste Mensch, der formbare Mensch, fast noch mehr Stein als wirklich lebendige Person. Critilio hingegen – auch seiner Namensgebung gemäß – ist der kritisch urteilende, abwägende, sprechende und vernünftige Mensch, ein Mensch des Geistes. Dennoch scheint auch dieser Meeres-Mensch und Schiffbrüchige keine wirkliche Person zu sein, denn er kommt – wie er selbst sagt – aus der Welt heraus und erkennt sich selbst nicht mehr. Er hat nur Erinnerungen an den, der er war, also spricht er zu seinem neuen Gefährten: «Tú me has contado como viniste al mundo; yo te diré como vengo dél, y vengo tal, que aun yo mismo me desconozco; y assí, no te diré quien soy, sino quien era» (148 f.). Beide Figuren müssen auf ihre je eigene Art und Weise zu ganzen Menschen im Sinne von Personen werden. Insbesondere in der Metaphorologie der Höhle, die bis zu den ultimativen «Gehäusen» des Menschen führt, den «Institutionen», dem «Gattungsbegriff aller Gehäuse»,¹⁰¹ in denen er wohnt, lebt, liebt und stirbt, stellt Blumenberg die «Inselhöhlen» Graciáns als vervielfältigte Ein- und Ausgänge in das Subjekt dar. Gemäß einer barocken Topologie des inneren Labyrinths muss das Subjekt zu sich selbst kommen, um eine Person zu werden.¹⁰² Doch Gracián, so

101 Hans Blumenberg: *Höhlenausgänge*, S. 812. Unter Institutionen versteht er dabei die Reduktion der Verarbeitungsbedürftigkeit von Realität, als «Sicherheitspaläste» mit Nischen für den Überschuss an Unerwartbarem (813). Dennoch lebt die Höhle stets von dem, «was außerhalb der Höhle» ist: «Schon diese Höhlenwelt ist parasitär» (ebda.). Eine Entkoppelung von den natürlichen Gehäusen findet bereits durch allerlei künstliche Einrichtungen und Ausstattungen statt wie Schmuck, Ausrüstung oder Insignien, die Zeichen der Erkennbarkeit und Zugehörigkeit sind (ebda., 799). Man kann sie auch als transportable Höhlen bezeichnen. Blumenbergs Überlegungen zum Ende seiner Analysen münden daher in der These, wie sich der Mensch zu den «Schwundstufen von Wirklichkeit <als Welt>» verhält, denn Wirklichkeit, so Blumenberg, ist immer schon das «Residuum eines Eliminationsprozesses» (ebda., S. 806).

102 Ebda., S. 450 ff.

die Interpretation Blumenbergs, negiert in seinem Gedankenexperiment die vorbereitete Robinsonade: Andrenio kehrt – durch die Natur gezwungen – der Höhle endgültig den Rücken zu. Anstatt jedoch wie Defoes Held Spuren des Natur- und Kulturbetriebs eines modernen Subjekts zu hinterlassen, bleibt das «demiurgische Tun» Andrenios auf der Insel ohne Folgen.¹⁰³

Man müsste Blumenberg nun mit Gracián entgegenhalten, dass es eben nicht um eine Arbeit an und in der Welt geht. Andrenio und auch sein pädagogischer Führer sind keine Exemplare des *homo oeconomicus*, die geschäftig die Welt beobachten wollen, um sie zu verbessern und zu verändern, um ihr ihren Stempel aufzudrücken. Sie leisten stattdessen eine unaufhörliche Arbeit am Selbst. Aus diesem Grund ist der *Höhlenausgang* auch kein Ausgang, sondern ein *Eingang in die Höhle*, die man das Selbst nennt. Die unterschiedlichen Eingänge in die Welt sind nur Mittel zum Zweck, um den unaufhörlichen Bau am Selbst zu vollbringen. Die Kartographie des Außen führt in eine Topografie des Inneren, einen Pfad den Teresa de Jesús bereits in ihren *Moradas del Castillo Interior* (1577) beschritten und für das geistliche Publikum in einem metaphorischen Bilderreichtum entworfen hat. Nun ist es bei Gracián nicht mehr die innere Burg, die zum Bild für das Selbst wird, dessen Wohnungen man erforschen muss, um Gott ansichtig zu werden, sondern eine Vervielfältigung von Schlössern, Burgen, Märkten und weiteren Höhlen, in die man hineingehen muss und man nicht genau weiß, ob man aus ihnen wieder herauskommt. Andrenio und Critilio reisen durch eine «Insel-Welt», um zu sich selbst zu kommen und doch enthält diese Welt zugleich unzählige andere «Inselwelten» verstanden als relational miteinander verbundene Orte, die zwar voneinander isoliert sind, aber sich wechselseitig aufeinander beziehen.¹⁰⁴ Die Bezugspunkte sind die Reisenden selbst, Andrenio und Critilio, die als Vektoren Richtung und Transformation dieser Inselwelten bestimmen. Ihre gemeinsame Reise beginnt in der Fünften Krisis (*Crisi Quinta Entrada del Mundo*, 166–183).

Auf ihrem Weg begegnen sie unterschiedlichen Figuren, die als wandelnde Allegorien fungieren. Ihre sprechenden Namen bezeichnen keine Figuren als Menschen, sondern personifizierte Tugenden oder Laster. Gracián bleibt hier dem barocken Stil treu. Die zahlreichen Ein- und Ausgänge in unterschiedliche Häuser und Gebäude, sind Ein- und Ausgänge in das Selbst. Die einzelnen Stationen dieser Reise können dabei wie folgt skizziert werden: Zunächst die Geburt aus Wasser und Gestein, dann die Wahrnehmung der Natur (*Crisi Tercera La hermosa Naturaleza*), die

¹⁰³ Ebda., S. 451.

¹⁰⁴ Zu den Begriffen «Inselwelt» und «Insel-Welt» vgl. Ottmar Ette: Von Inseln, Grenzen und Vektoren. Versuch über die fraktale Inselwelt der Karibik. In: Marianne Braig/Ottmar Ette/Dieter Ingenschay/Günther Maihold (Hg.): *Grenzen der Macht – Macht der Grenzen: Lateinamerika im globalen Kontext*. Frankfurt am Main: Vervuert 2005, S. 135–180.

sie wie Neugeborene erkunden, den Leib der Erde («del cuerpo muelle de la tierra», 140) und schließlich folgt der Eintritt in die große gefeierte Weltstadt, ein Babylon der Sinne, Stätte des Urbanen, eine Metropole, in der Schein und Laster dominieren. «Gran Babylonia de España» (181) wird zum Scheideweg («tan famosa encruzijada donde se divide el camino y se diferencia el vivir», 174): Die Weggefährten geraten auf Umwege, Abwege zwischen Wissen und Wollen, die ihnen unterschiedliche Lebenslinien und Versionen eines eigenen Lebens diktieren: «Aora comienças a vivir, irás viviendo y viendo.» (169). Wissentlich («sabiéndolo») begeben sie sich auf den Abweg («la derrota», 179).

Anhand der *Crisi Octava Las maravillas de Artemia* (243–264) möchte ich jene Übergänge aufzeigen, die im spanischen Sprachraum eine wichtige Erweiterung der semantischen Differenzierung zwischen den Begriffen *figura* und *persona* markieren. Bereits in der 7. Krisis «Quell der Täuschungen» (*Crisi Séptima La fuente de los Engaños*, 215–242) wird Andrenio bestimmten Prüfungen am Hofe des Falimundo ausgesetzt. Der Name verweist bereits auf die semantische Konnotation von «fallere» im Sinne von «täuschen», wodurch das Wesen des Herrschers charakterisiert wird: Ein Proteus, der Vielgestaltige, der hinter den allegorischen Masken Machiavelli zu erkennen gibt (250). Critilio warnt seinen Schüler vor der Trivialität des Weges, der schon von so vielen begangen worden ist. Er rät ihm, seine Wachsamkeit zu verdoppeln, die anderen Menschen zu beobachten und aus ihren Fehlern zu lernen. Die Veränderung der anderen Menschen beginnt bereits mit einer Rast an einem Brunnen. Sie befeuchten sich die Augen mit dem Wasser, während sich ihre Augen physisch den wahrgenommenen Dingen gemäß in Quantität und Gestalt verändern («la cantidad y figura de los objetos», 223). Die Kontaktwahrnehmung zwischen Dingen und Menschen verändert sich dramatisch: Allem, was sie sehen und mit ihrem Blick berühren – es wird hier ein Chiasmus der Sinne zwischen Hand und Auge hergestellt –, werden sie angeglichen. Menschen werden zu höchst befremdlichen Stoffen geformt («bien extraordinarias materias», 224). Andrenio betritt die Stadt, «modelo de laberintos y centro de minotauros», wobei das innere Auge («los interiores») stets wachsam bleibt, um dem Scheinhaften zu entkommen, denn dort war kein Mensch er selbst, sondern schien vergrößert oder verkleinert (228). Sie bewegen sich durch die Straßen bis hin ins Zentrum Babylons. Der Monarch («el príncipe») schaut dem Treiben auf den Plätzen und den Straßen zu. Allerdings befindet er sich hinter einer Jalousie («viéndolas baxo celosía», 235) und verharret in seinem Sein im Nichterkanntsein («que le va el ser en no ser conocido», 257). Der Blick aus dem Fenster – Ausschnitt der Wirklichkeit – und die Jalousie als Sichtschutz schützt den Monarchen vor den Blicken des Volkes, sie fungiert jedoch auch als Selbstschutz für die eigenen Augen, um vom Welttheater, der Schaubühne des Lebens als theatralische Maschinerie, nicht zu sehr vereinnahmt zu werden (237).

Andrenio verfällt dieser Welt der Täuschungen. Das Schauspiel erregt seine Schaulust. Diese Welt erlaubt den Eintritt, aber nicht das Heraustreten aus ihr. Critilio und Andrenio werden zu Gefangenen. Der Austritt aus der Höhle der Wunder ist nur durch eine erneute Transformation und Umwandlung Andrenios hin zu einem Menschen im Sinne des «ser una persona» möglich. Artemia, die Göttin dieser Verwandlungskunst, wird zum Gegenspieler gegen Machiavelli-Falimundo, der die Menschen nur scheinen lässt, was sie nicht sind, sie aber nicht zu ganzen Personen werden lassen kann. Artemia hingegen ist die große Entzauberin der Menschen: Tiere und tote Gegenstände verwandelt sie in lebendige Menschen, formt sie mit ihren Händen zu ganzen Personen: «Dare vida a las estatuas y Alma a las pinturas: hazía de todo género de figuras y figurillas, personas de substancia» (244). Artemia vollführt Pygmalions Erbe. Gliederpuppen verwandelt sie in Menschen mit Wert und Tiefe («hombres substanciales y de fondo»), sie ermöglicht ihre Konversion («convertía») zu wahren Menschen («hombres de veras», 245). Die Umwandlung meint zugleich ein Beleben im Sinne der Bewegung als auch Formung zur «persona» mittels einer intensiven Handwerksarbeit: «sobre todo, tenía estremadas manos que davan vida a todo aquello en que las ponía» (249). Beleben ist das eine, die Rettung des *Personen-Seins* erfordert jedoch eine andere Technik: Sie formt sie nicht nur um, sie verbessert sie, äußerlich wie innerlich, sozial wie charakterlich (253). Artemia ist so etwas wie eine *enhancement*-Maschine: eine plastische Chirurgin im emphatischen Sinne des Wortes. Sie verändert die menschliche Gestalt zum Besseren, wenn nicht sogar zur Norm schlechthin, das, was als normal betrachtet wird.¹⁰⁵ Die Personen-Gestaltung ist dabei vor allem ein Handwerk, ein *plastischer* Vorgang.

Andrenio ist entstellt, obwohl er noch seine persönlichen Züge trägt. Ihn über das Gesicht zu erkennen, ist fast unmöglich: Die Augen sind getrübt und blind, er redet mit einer fremden Stimme, er hört nicht richtig (255). Andrenio ist ein Patient, der geheilt werden muss, um im Personen-Sein sein Mensch-Sein wiederzuerlangen. Artemia verwendet hierzu den Spiegel der Sieben Weisen, damit er den Ausgang aus der Theater-Höhle und den Eingang zu sich selbst findet kraft seines Willens, dem der Verstand folgt. Die Erkrankung der Augen und des Sehens, das alle anderen Sinne verdreht hat, muss durch eine *visuelle Katharsis* erfolgen: Die Bedingung für den Blick auf sich selbst ist zunächst eine erhöhte Position, ein Hügel (258). Es ist nicht der direkte Blick oder Anblick auf sich selbst, sondern ein auf sich selbst Blicken über Umwege gegenüber dem Fenster des Monarchen, der durch die Jalousie blickt. Die Methode der Umwandlung von

¹⁰⁵ Im dritten Teil (*Crisi Quinta: El palacio sin puertas*) heißt es, dass die Materie voranschreitet und sich die Formwerdung der Personen ständig verbessert und verfeinert, sodass es immer mehr Personen gibt: «cada día se van adelantando las materias y sutilizando las formas: mucho más personas son los de oy que los de ayer, y lo serán mañana» (Vol. 3, 155).

«figura» und «figurilla» zu «persona» und «hombre de sustancia» erfolgt mit Blick zum Schloß: Der Anblick wird durch eine dicke Jalousie und durch verspiegeltes Glas verhindert («las ventanas unas con celosías muy espesas y otras con vidrieras»); seine Augen finden nichts Wirkliches, er sah sich förmlich die Augen aus, so als ob sie ihm aus dem Kopf fallen würden: «Haciase ojos Andrenio mirando hacia Palacio por ver si podía brujulear alguna realidad, más en vano, que estaban las ventanas unas con celosías muy espesas y otras con vidrieras» (258). Die Wahl der Worte, die diese Szene beschreiben, ist hierbei entscheidend: In der Phrase «brujulear alguna realidad» bedeutet «brujulear» so viel wie «actuar con habilidad» (geschickt angehen, wohl überlegt angehen) oder auch herausbekommen, sich zusammenreimen (descubrir, adivinar). Andrenio wird gezwungen, sich mit seinen eigenen Augen eine Realität herauszuberechnen, und zwar aus dem, das angeblickt wird. Die Augen simulieren also eine Handlung: Real ist das, was man berühren und greifen kann. «La brújula» ist jedoch auch der Kompass, die Magnetnadel: «perder la brújula» bedeutet, die Orientierung zu verlieren. Die Augen arbeiten wie ein Kompass, der mit seiner Nadel (dem Willen) auf eine vergitterte und verspiegelte Realität ausgerichtet ist. Die Fernwirkung wird mit dem Magneten und der Wünschelrute metaphorisch in Beziehung gesetzt. Durch den Spiegel mit dem Rücken zur Welt, das heißt durch die Abwendung der Augen von dem, was man erblicken möchte, und mittels einer technischen Vorrichtung – dem Spiegel – wird der *Menschwerdungsprozess* in Gang gesetzt. Die Installation zur Selbsterkenntnis kann wie folgt beschrieben werden: Der Spiegel ist auf ein Schloss aus verspiegelten Gittern gerichtet, Andrenios Augen blicken in den Spiegel A, der den Blick verdoppelt und auf Spiegel B trifft, der wiederum zurückgespiegelt wird. Folglich sieht Andrenio keine Realität *an sich*, sondern eine potenzierte Spiegelung der Realität. Sein Lehrer und Lebensführer sagte bereits, dass man in die verkehrte Richtung blicken muss, um richtig zu sehen («que las cosas del mundo todas se han de mirar al rebés para verlas al derecho», 258). Beim Anblick dieses Aggregats von Monströsitäten («qué agregado de monstruosidades») befiehlt Andrenio dem Spiegelbild: «Basta – dixo Andrenio –, que rebiento!» (259).

Der Geist, der sehende Mensch, ist eine in sich verschachtelte Spiegelwelt, die etwas Greifbares sucht, eine Realität zur Orientierung, an der er nicht zugrunde geht: «que reviente» heißt auch «soll er doch verrecken». Der Anblick des eigenen Selbst kann einen zur Selbstzerstörung drängen. Daher wird in der Installation zur Entzauberung der Blick verdoppelt: «zerspringen» oder «platzen» verweist nicht auf die monströse und polymorphe Gestalt des Zauberers Falimundo, sondern auf Andrenio selbst, dessen innerer Spiegel im Selbstbildnis zerspringt. Blicke berühren und eröffnen zugleich eine Berührungsgangst: Sie kontaminieren. Die Tangibilität des Monströsen beinhaltet eine taktile Phobie, die durch den Augenkontakt verstärkt wird. Der Spiegel zerspringt. In Wahrheit stirbt die *figura* Andrenios, seine entstellte, feste Gestalt, damit seine *persona* leben kann.

Die Installation der Spiegel erinnert an eine instrumentelle Vorrichtung, die der Universalgelehrte Athanasius Kircher im «ersten Medienbuch der Neuzeit»¹⁰⁶ der Schrift *Ars magna lucis et umbrae* (1646) in einem Kupferstich mit dem Titel *Licht und dessen Brechung des Realen* eingefügt hat (Abb. 25).¹⁰⁷ Auf diesem Stich befindet sich die Darstellung einer *mise en abyme*, ein Raum ist in einen Raum eingezeichnet, insofern das Papier als Form einer verräumlichten Reflexion des Lichts gesehen wird. Das platonische Höhlengleichnis wird indirekt zitiert: Die Sonne als Ursprung der Erkenntnis – Quelle des Lichts – wird in mehreren Spiegeln oder Linsen gespiegelt und mehrfach gebrochen.

Fig. 1 stellt das «rectum speculo» in einer Vergrößerung dar. Diese instrumentelle Vorrichtung besteht aus einer Tafel entweder mit Buchstaben beschrieben oder einem Gemälde. Der Spiegel ist in einer Schiene verankert, sodass er beweglich hin und her mal nach vorne und wieder nach hinten verschoben werden kann, wodurch die Nähe und Distanz zum reflektierten Gegenstand reguliert wird. Das «rectum speculo» wird von einer Hand gehalten, die aus einer angedeuteten Wolke heraus die Installation festhält. *Fig. 2* stellt einen quadratischen Raum dar, in das durch ein Fenster die gebündelten Lichtstrahlen aus drei ineinander sich reflektierenden Spiegeln eintreten. Das ursprüngliche Licht geht von der Sonne aus, doch ist es bereits dort gedoppelt: Es trifft einmal direkt auf den Spiegel und auf den Gegenstand, sodass das Licht zunächst von Spiegel zu Spiegel und wieder zurück zur Sonne reflektiert wird als auch vom Gegenstand zum Spiegel in einer Art von unendlichem Regress. Denn sobald wir uns im Inneren des kleinen quadratischen Raumes befinden – der kleinen platonischen Höhle – ergibt sich die Sichtbarkeit des Raumes und seiner Gegenstände nur durch die sich überkreuzenden schwarzen Schraffierungen, die ge-

106 Vgl. Olaf Breidbach: Zur Repräsentation des Wissens bei Athanasius Kircher. In: Helmer Schramm, Ludger Schwarte, Jan Lazardzig (Hg.): *Kunstkammer – Laboratorium – Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2003, S. 282–302, hier S. 298. Zu dem an dieser Stelle gemeinten Kupferstich hält Breidbach fest: «Das nur sich denkende Ich war für Kircher in der Falle, gefangen in seinem Geist; den Vorspiegelungen einer Welt ausgeliefert, konnte dieses Ich eben nicht die Wahrheit und die Sicherheit des Absoluten, sondern nur das Unsichere seines Selbst erfassen» (ebda., S. 299). Ähnlich formuliert Hans Blumenberg in Bezug auf den medienanthropologischen Blick Marshall McLuhans, dass Medien als zweite Haut konzipiert sind, d. h. als eine Form von organischer Höhle, die jedoch nicht mehr rhetorisch eingekleidet wird, sondern sich dem profanen Blick einer nackten Wahrheit darbietet. Vgl. Blumenberg: *Höhlenausgänge*, S. 596. Anders jedoch als in der Fortsetzung einer reinen platonischen Höhle bewegen sich Phänomenologen nunmehr in einem «Zwiebelschalenuiversum», da es keine Ursubstanz mehr gibt, zu der man vordringen kann. Die Reichweite der phänomenologischen Analyse bewegt sich nur noch in «freien Variationen als des Durchspielens von Fiktionen» (ebda., S. 708).

107 Athanasius Kircher: *Ars magna lucis et umbrae*, Liber X: *Magia Catoprica*, Iconismus XXXIV, apud Joannem Janssonium a Waesberge, 1671, S. 792.

bündelten Lichtstrahlen, die aus unterschiedlichen Richtungen durch das Fenster – die Augen – in das Bewusstseinszimmer dringen. Selbst die ursprüngliche Lichtquelle, die Sonne, wird in ihrer erkenntnisbewirkenden Kraft relativiert: Erkennen können wir die Sonne nur als eine Rückprojektion von Lichtstrahlen auf die Netzhaut.¹⁰⁸

Gracián verstärkt daraufhin in der 9. Krisis (*Crisi Nona Moral anatomía del Hombre*) die physiologischen Grundmuster menschlicher Wahrnehmung. In der moralischen Anatomie des Menschen werden die Sinne neu hierarchisiert: Die Augen als göttlichste Organe können genauso viel wie andere Sinne zusammen. Sie können nicht durch andere Sinne kompensiert werden, obwohl bereits zu Beginn der *Krisis* angemerkt wird, dass das *Sich-Selber-Sehen* gar nicht auf das Herz gerichtet sein kann, weil dieses vor den Augen versteckt liegt.¹⁰⁹ Was dem Menschen bleibt, um sich selbst zu erkennen, liegt in seinen Händen: seinen Taten und Handlungen. *Greifbar* im Sinne von *Begreifbar* wird man sich selbst nur über den manuellen Kontakt mit der Welt. Die Hände prägen der Tugend ihr Siegel auf. Sie sind die Diener aller anderen Sinne und schaffen Werke der Ruhe und Dauer. Sie sind darüber hinaus dem Herzen am nächsten, Fundament und Quelle des Lebens, die nur in der inneren Komposition des Menschen liegt («maravillosa composición interior», 282).¹¹⁰ Die Außenhaut ist seziert, das Innere bleibt aber verborgen. Als «centro muy conservado» ist das Herz Zentrum des Sorgens, da es sich von dem lateinischen Wort «cura» ablei-

108 Insofern wäre Hans Blumenbergs Deutung in Bezug auf diese Textpassage recht zu geben, wenn er bemerkt, dass das technische Sehen die Optik desillusioniert. Vgl. Blumenberg: *Höhlenausgänge*, S. 462 und S. 394: «Alles ist Technik. Das Bewusstsein selbst ist ein Inbegriff technischer Verfahren» (ebda., S. 394).

109 Vgl. im Gegensatz hierzu die wissenschaftshistorische Deutung der Sinne bei Robert Jütte: Augenlob – oder die (Neu-)Bewertung des Sehannes in der Frühen Neuzeit. In: Gabriele Wimböck/Karin Leonhard/Markus Friedrich (Hg.): *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*. Münster: Lit-Verlag 2007, S. 41–58; als auch im selben Sammelband der Aufsatz von Frank Büttner: *Das messende Auge. Meßkunst und visuelle Evidenz im 16. Jahrhundert* S. 263–290, hier S. 265.

110 Vgl. zur epistemologischen Position von Herz und Gehirn im medizinisch-philosophischen Kontext des 17. Jahrhunderts siehe Ludger Schwarte: Die Anatomie des Hirns als Instrumentalisierung der Vernunft. In: Helmar Schramm/Ludgar Schwarte/Jean Lazardzig (Hg.): *Instrumente in Kunst und Wissenschaft. Zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert*. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2006, S. 194–219.

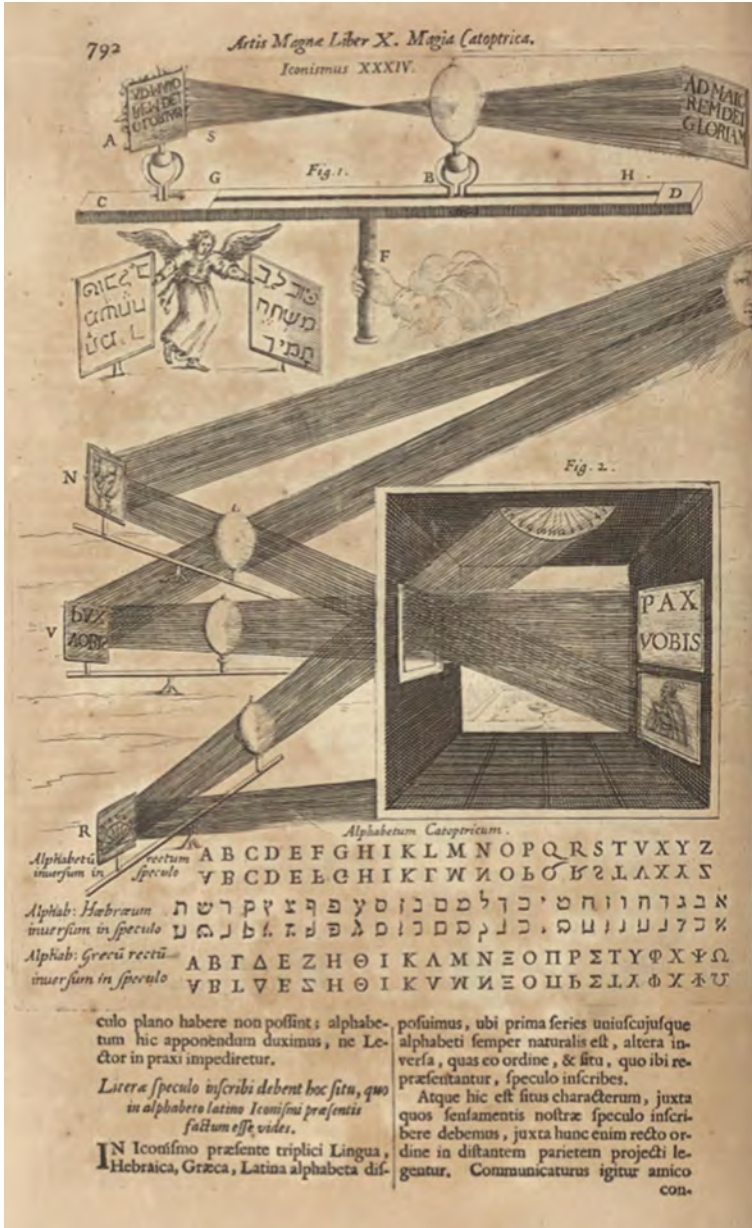


Abb. 25: *Magia Catoptrica, Iconismus XXXIV*, aus: *Ars magna lucis et umbrae*, Weißberg 1671, S. 792.

tet (283).¹¹¹ Das Herz als Organ des Begehrens («querer») zwischen den Sinnen, als Maß und Mitte ohne Extreme (283), liegt in der Nähe der Hände, die zählen, wägen und messen (281). Auch in anderen zahlreichen Textstellen wird der Blick auf die Hände zum Prüfstein, ob es sich um eine Person handelt oder nicht.¹¹² «Ser una persona» und das Überwinden der «figura»/«figurilla» beruht damit auf dem Griff in die Welt hinein. An ihren Dingen muss man lernen und üben, man muss die Welt tastend erfahren, um einen Spürsinn für sie und die Menschen zu entwickeln.¹¹³

4.3.1 Exerziten exzentrischer Positionalität

Bei Gracián verbleibt der Begriff der Person stets im semantischen Kontext eines unabschließbaren ethischen Ausbildungsweges zum vollwertigen Menschen unter den Bedingungen einer normativen und normierenden Psychologie. Die Anknüpfung an

111 Vgl. Hierzu auch die 11. *Krisis* in der es im Gespräch mit einem Mann vom Hofe heißt, dass man nur an dem Gesicht das Innere ablesen kann. Von dort führt der Weg direkt ins Herz: «Si aun mirándole a la cara que haze, al semblante que muda, no pudere el más atento sacar traslado del interior» (336). Dabei sollen die Augen tief in das Gesicht des anderen hineingebohrt werden bis selbst das Herz durchbohrt wird: «bruxeléele el corazón» (ebda.). Dazu auch aus dem drittel Teil die 5. *Crisi* «El palacio sin puertas», in deren Zentrum die Hellseher stehen («zahoríes»), die in die Herzen der Menschen blicken können als wären sie aus Kristall (Vol. 3, 157).

112 Man lese hier eine von vielen Szenen auf dem Weltmarkt in der 13. *Crisi*, in der das Gold Sinnbild für Reichtum zum Prüfstein des wahren Menschen wird: «a los que se les pega a las mans, no son hombres verdaderos, sino falsos» (ebda., S. 382). Im Vergleich hierzu auch die folgende Szene aus der 12. *Crisi*: «Otra cosa asegurava más notable, que avía topado hombres (si así pueden nombrarse) que no tenían tacto, y menos en las manos, donde más suele prevalecer, y así proceden sin tiento en todas sus cosas, aun las más importantes: éstos de ordinario todo lo yerran apriessa, porque no tocan las cosas con las manos ni las experimentan» (ebda., S. 365).

113 Wie ich an anderer Stelle gezeigt habe, wird die Erfahrbarkeit der Welt und ihrer Erscheinungen kraft des taktilen Sinnes insbesondere auch bei Machiavelli erschlossen, wenn es auch etwas impliziter verhandelt und gezeigt wird als bei Gracián. Diese Form des taktilen Erkennens, Erforschens und Experimentierens mit der Wirklichkeit wird schließlich bei Nietzsche erneut in den Vordergrund seiner Physiologie der Erkenntnis gestellt. Vgl. Patricia A. Gwozdz: Der Unberührbare. Exempla der Tangibilität und Taktilität in Niccolò Machiavellis »Il Principe«. In: z. B. *Zeitschrift zum Beispiel*, Nummer 3, Themenheft Handgreifliche Beispiele, Zweite Lieferung, hrsg. von Jessica Güsken und Peter Risthaus, Hagen: MV Wissenschaft 2019, S. 151–184. Für einen vergleichenden Blick des Tastsinns in der Hierarchie der Sinne siehe Waltraud Naumann-Beyer: *Anatomie der Sinne im Spiegel von Philosophie, Ästhetik und Literatur*. Köln: Böhlau 2003, S. 204–237. Für Deutschland und Frankreich hebt sie vor allem Philosophen wie Condillac, Diderot und Herder hervor, bei denen die Hände und ihr taktiles Erkennungsgefühl in Konkurrenz zum Auge treten (ebda., S. 211).

die Philosophische Anthropologie und Helmuth Plessners Begriff der «Mitwelt» hat Werner Krauss vorgenommen. Er schreibt:

Person bezeichnet hier zunächst eine doppelte Verantwortlichkeit, in der sich das Wechselverhältnis zur Mitwelt als Anspruch und Verpflichtung normalerweise tätigt. Es ist für das menschliche Wesen konstitutiv. Der Verlust dieser allgemeinen Personenwürde kommt einer Entmündigung gleich. Ihre Geltung wird daher, solange das Gegenteil nicht bewiesen ist, stillschweigend vorausgesetzt.¹¹⁴

Krauss betont daher entsprechend, dass die Person im höchsten Maße, um ihre Geltung besorgt ist. Sie besitzt einen «Kampfcharakter», den sie in ihrem Dasein zwischen Sein und Schein zur Darstellung bringen muss.¹¹⁵ Auch Wolfgang Lasinger schließt sich seinen Vorläufern an und erweitert sie durch die historischen Arbeiten Michel Foucaults zu den antiken Selbsttechniken, die Lasinger auch bei Gracián gegeben sieht wie beispielsweise dem *Oráculo manual*, mit dessen spezieller Aphoristik auch eine Technik des Selbst vermittelt wird.¹¹⁶ Nach Lasingers Deutung wird «persona» bei Gracián immer als eine defizitäre Struktur verstanden, die einen «Vollendungsanspruch» hat. Der Status eines Moralsubjekts bei Gracián changiert daher zwischen «einem projektierten Telos» und einer «formbaren ethischen Substanz, deren Bildung einem Zweck außerhalb ihrer selbst gehorcht und ihre Unterordnung unter ein Interesse an Erfolg und Durchsetzung fordert». Damit ist «persona» zugleich Ziel und Medium einer «Strebens- und Sollensethik».¹¹⁷ Wenn wir einen argumentativen Schritt zurückgehen und Werner Krauss' Hinweis nachgehen, sich mit der Plessnerschen Mitwelt in Bezug auf Graciáns Personen-Sein zu beschäftigen, dann ergeben sich tatsächlich sehr interessante Parallelen. In der barocken Welt des Hofes muss sich Andrenio mit verschiedenen Stufen der Lebensformen auseinander-

114 Vgl. hierzu auch Werner Krauss: *Graciáns Lebenslehre*, S. 109.

115 Ebda., S. 113.

116 Vgl. Wolfgang Lasinger: *Aphoristik und Intertextualität bei Baltasar Gracián. Eine Strukturanalyse mit subjektgeschichtlichem Ausblick*. Tübingen: G. Narr Verlag 2000.

117 Wolfgang Lasinger: *Aphoristik und Intertextualität bei Baltasar Gracián*, S. 192. Ob sich hier allerdings ein moderner Begriff des Ethischen mit dem Verständnis des «ethos» im 17. Jahrhundert deckt, mag zu bezweifeln sein, denn letzterer hängt noch zu sehr an seiner rhetorischen Ausdruckskraft und Darstellungsbedürftigkeit wie Ursula Geitner gezeigt hat. Erst in der Frühaufklärung kann man eine Lösung von der Rhetorik beobachten wie in der «Kardiagnostik» des deutschen Gelehrten Christian Thomasius, der sich von Graciáns Figur des Zahori, des Herzenslesers, inspirieren ließ. Vgl. Ursula Geitner: *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer 1992, S. 61f. und S. 123f. Noch bei Rousseau findet man in seinen einleitenden Worten zu den Bekenntnissen die ultimative Regel des Menschenlesers: «Moi seul. Je sens mon coeur & je connois les hommes.» Vgl. Jean-Jacques Rousseau: *Les confessions*. In: ders., *Collection Complète des Œuvres de Jean Jacques Rousseau, Citoyen de Genève*, Vol. 10, 1. Buch. Genf 1780–1789, S. 1. Vgl. hierzu Corollarium XI in diesem Buch.

setzen: vom Tier über die verschiedenen Stadien des Figuren-Seins – von der Maschine und Puppe zum Proto-Menschlichen – bis hin zur vollwertigen Person, deren Ausbildung im Grunde niemals abgeschlossen sein wird. In Plessners *Stufen des Organischen* wird in der Differenz der Positionalität, die das Tier und der Mensch in ihrer jeweiligen Haltung gegenüber der Umwelt innehaben, die Position klar, die auch Andrenio – insbesondere in der hier dargestellten Spiegel-Szene – einnehmen muss, um sich vom Tier und den Beinahe-Menschen zu unterscheiden. Die Dramatik dieser Spiegel-Szene ist zugleich die allegorische Illustration dessen, was Plessner in seiner Philosophie exzentrische Positionalität genannt hat. Über die Form der «Ichheit» und der «Doppelaspektivität der Existenz», die den Menschen vom Tier unterscheidet, schreibt Plessner:

In seiner gegen das Umfeld fremder Gegebenheit gerichteten Existenz nimmt das Tier die Position der Frontalität ein. Vom Umfeld geschieden und zugleich auf es bezogen lebt es, seiner nur als Leib, als Einheit der Sinnesfelder und – im Fall der zentralistischen Organisation – der Aktionsfelder bewußt, im eigenen Körper, dessen natürlicher Ort die ihm verborgene Mitte seiner Existenz ist. Der Mensch als das lebendige Ding, das in die Mitte seiner Existenz gestellt ist, weiß diese Mitte, erlebt sie und ist darum über sie hinaus. Er erlebt die Bindung im absoluten Hier-Jetzt, die Totalkonvergenz des Umfeldes und des eigenen Leibes gegen das Zentrum seiner Position und ist darum nicht mehr von ihr gebunden. Er erlebt das unmittelbare Anheben seiner Aktionen, die Impulsivität seiner Regungen und Bewegungen, das radikale Urhebertum seines lebendigen Daseins, das Stehen zwischen Aktion und Aktion, die Wahl ebenso wie die Hingerissenheit in Affekt und Trieb, er weiß sich frei und trotz dieser Freiheit in eine Existenz gebannt, die ihn hemmt und mit der er kämpfen muß. Ist das Leben des Tieres zentrisch, so ist das Leben des Menschen, ohne die Zentrierung durchbrechen zu können, zugleich aus ihr heraus, exzentrisch. E x z e n t r i z i t ä t ist die für den Menschen charakteristische Form seiner frontalen Gestelltheit gegen das Umfeld.¹¹⁸

118 Helmuth Plessner: *Die Stufen des Organischen*, S. 291f. Bei Plessner ist ein Individuum demnach dann als «Person» charakterisiert, wenn sie diese dreifache Form der Positionalität hat: «Es ist das Subjekt seines Erlebens, seiner Wahrnehmungen und seiner Aktionen, seiner Initiative. Es weiß und es will. Seine Existenz ist wahrhaft auf Nichts gestellt» (ebda., S. 293). Das Interessante an der barocken Variante Graciáns besteht darin, dass der Mensch wieder in andere Lebensformen zurücksinken kann. Wie bereits erwähnt wurde, lässt sich das Person-Sein verlieren und es gibt graduelle Abstufungen. Es gibt kein Personen-Sein im Sinne eines exzentrischen Zustands, sondern vielmehr ein Auf und Ab zwischen zentrischer und exzentrischer Positionalität, die ständiger Übung und Selbstbeobachtung bedarf. Auch bei Plessner gibt es eine ähnliche «Skala des Seins», aber nur in der «Innenwelt»: «Es liegt im Wesen der Positionalität des im Hier-Jetzt Stehens (und gleichzeitigen Exzentrizität der Distanz zu dieser Position), daß das Selbstsein eine Skala des Seins von reiner Hingenommenheit und Selbstvergessenheit bis zum versteckt vorhandenen verdrängten Erlebnis zeigt. Bald haben wir, etwa im Fall eines psychischen Traumas, eines Komplexes im psychoanalytischen Sinne, oder eines deutlichen, sehnüchtlig lustbetonten Erinnerungsbildes, das Psychische wie ein Ding von wirkender Kraft, von klarer Umgrenzung. Dann wieder in Fällen starker Hingenommenheit durch Schmerz und Lust, Affektivität aller Art durchdringt und durchflutet

Die «Position der Frontalität» des Tieres entspricht zunächst derjenigen, die Andrenio besaß, als seine Höhle noch seine Haut war und eine ihm selbst verborgene Mitte bedeutete, die zugleich Einheit seiner Sinnes- und Aktionsfelder gewesen ist. Das Ablösen von der Haut-Höhle und der Verlust der «zentralistischen Organisation» wird zunächst über verschiedene Positionswechsel und Selbstverdoppelungen erprobt. Er treibt sich in die Enge und versucht, über sich hinauszusehen. Doch am Ende ist es die Zeit selbst, das körperliche Wachstum und der Erfahrungsgewinn im Vergleich mit den Tieren, der den Trieb in ihm weckt, eine andere Lebensform anzunehmen oder zu werden. Erst im Traum – man könnte vielleicht sagen einer Art von Simulation einer exzentrischen Positionalität – bricht der Impuls heraus, sich der Haut-Höhle zu entledigen und erst in einem dritten Schritt, nämlich der Begegnung mit dem anderen, der spricht, wird schließlich die Bedingung geschaffen, eine Person zu werden. Die erste Höhle ist wie bei Vives der erste Uterus, Welt des noch Ungeborenen, in der sich Andrenio auf die neue Welt vorbereitet. Die zweite Höhle ist die Welt des Hofes, die den Neugeborenen nun aus einem zweiten Uterus gebären muss, damit er aus seinem tierischen und fötalen Status ins volle Licht seiner «frontalen Gestelltheit gegen das Umfeld» gelangen kann und damit nicht mehr zu leben und zu erleben, sondern sein Erleben zu erleben, wie Plessner fortführend festhält.¹¹⁹ Und das ist genau das, was Andrenio schließlich in der Spiegel-Szene erneut erproben muss, um sich selbst zu enttäuschen und Distanz zu sich selbst zu gewinnen: Frontal mit dem Rücken zur Welt gestellt mit dem Spiegel in der Hand,¹²⁰ der ein verspiegeltes Umfeld reflektiert, treffen die Licht-

uns das seelische Sein, jede Distanz zwischen dem Aktsubjekt des Erlebens und dem Subjektkern der ganzen Person verschwindet, wir «gehen» im Seelischen «auf» (ebda., S. 296 f.) Das trifft auf all die Noch-Nicht-Menschen im *Criticón* zu: Ihre Innenwelt geht meist in einer krassen Fixierung von seelischen Zuständen auf, die durch einen besonderen physischen Ausdruck oder eine Handlung auf sich aufmerksam machen.

119 Helmuth Plessner: *Stufen des Organischen*, S. 292.

120 So heißt es eben auch bei Plessner weiter: «Als Ich, das die volle Rücksendung des lebendigen Systems zu sich ermöglicht, steht der Mensch nicht mehr im Hier-Jetzt, sondern «hinter» ihm, hinter sich selbst, wortlos, im Nichts, geht er im Nichts auf, im raumzeithaften Nirgendwo-Nirgendwann. Ortlos-zeitlos ermöglicht er das Erlebnis seiner selbst und zugleich das Erlebnis seiner Ort- und Zeitlosigkeit als des außerhalb seiner selbst Stehens, weil der Mensch ein lebendiges Ding ist, das nicht mehr nur in sich selbst steht, sondern dessen «Stehen in sich» Fundament seines Stehens bedeutet. Er ist in seine Grenze gesetzt und deshalb über sie hinaus, die ihn, das lebendige Ding, begrenzt. Er lebt und erlebt nicht nur, sondern erlebt das Erleben» (ebda., S. 292). – Die Ort- und Zeitlosigkeit wird in dieser literarisch-philosophischen Szene durch das Medium des Spiegels ermöglicht gleichsam als Medium und Metapher des Geistes. Auch «Umfeld» und «Außenwelt» sind bei Plessner nicht wirklich material voneinander verschiedene Zonen, die man trennen könnte, sondern: «Punkt für Punkt läßt sich das Umfeld in die Außenwelt eintragen, obwohl es damit seine Umfeldcharaktere verliert. Die Eintragung ergibt ein nach den Gesetzen der Perspektive sich darstellendes Raum-

strahlen seine Augen, die ein Bild im Spiegel erblicken, das für einen kurzen Moment die Zentrierung durchbricht und das Exzentrische des eigenen Seins vor Augen stellt: das Stehen zwischen Aktion und Aktion. Andrenio bricht den Bann des Fast-nicht-mehr-Personen-Seins, indem er eine Wahl trifft. Das okkupierte Selbstbildnis zerbricht, sodass ein neues entstehen kann. An dieser Stelle ist ein Zitat von Hans-Peter Krüger auch in Bezug auf diese *barocke Exzentrizität* so treffend, dass es den Leser:innen nicht vorenthalten werden sollte:

Wir sind die Nachahmer jedenfalls der Verkörperung, von der wir ein sinnlich zu beurteilendes Bild brauchen, das uns die Zuordnung zwischen Sensorik und Motorik ermöglicht. Wer aber ein Vor-Bild nach-bilden kann, dem kann die Nachbildung unwillkürlich mißlingen und der kann willkürlich von ihr abweichen, je nach seiner Not und Freude aus leiblicher Zuständlichkeit. Menschen sind Wesen, die Bilder verschleifen.¹²¹

Andrenios Selbsterforschung und seine vielfältigen Praktiken des Leib-Seins und Körper-Habens, die auf jeder Reiseroute und -station mit ausnahmslos allen Sinnen – insbesondere aber dem taktilen – zur Geltung kommen, verschleifen nicht nur Bilder von ihm selbst, sondern immer auch von allen anderen Kreaturen, die ihm begegnen. Ohne diese anderen *zentrischen* Positionalitätsformen wäre seine Ausbildung zur Person als einer sich selbst erfahrenden *exzentrischen* Positionalität gar nicht möglich. Erst über die Existenz dieser Mitwelt, die nach Plessner zur Voraussetzung des Erfassens der eigenen Position gehört, kann sich Andrenio vollkommen seiner eigenen Stellung als ein «Glied dieser Mitwelt» begreifen.¹²² *Mitwelt* – das ist in den barocken Höhleneingängen bei Gracián nicht die Welt, die die Personen *umgibt* und sie *erfüllt*, sondern ganz im Sinne Plessners:

Die Mitwelt t r ä g t die Person, indem sie zugleich von ihr getragen und gebildet wird. Zwischen mir und mir, mir und ihm liegt die Sphäre dieser Welt des Geistes. Wenn es das auszeichnende Merkmal der natürlichen Existenz der Person ist, die absolute Mitte einer sinnlich-bildhaften Sphäre einzunehmen, welche von sich aus diese Stellung zugleich relativiert und ihres absoluten Wertes entkleidet; wenn es das auszeichnende Merkmal der seelischen Existenz der Person ist, daß sie zu ihrer Innenwelt in erfassender Beziehung steht und zugleich diese Welt erlebend vollzieht; so beruht der geistige Charakter der Person in der Wir-form des eigenen Ichs, in dem durchaus einheitlichen Umgriffensein u n d Umgreifen der eigenen Lebensexistenz nach dem Modus der Exzentrizität.¹²³

Zeitgebiet von bestimmten Abmessungen, das physische Äquivalent des Positionsfeldes, welches den Organismus als Körperding (das Objekt anatomisch-physiologischer Wissenschaft) beherbergt» (ebda., S. 295). Zum Verhältnis von zentrischer Positionalitätsform und Exzentrierung vgl. auch Krüger: *Lachen und Weinen*, Bd. 1, S. 91ff.

121 Hans-Peter Krüger: *Zwischen Lachen und Weinen*, Bd. 1, S. 52.

122 Helmuth Plessner: *Stufen des Organischen*, S. 302f.

123 Ebda., S. 303.

Einige Argumentationsschritte zuvor wird die Mitte als Fluchtpunkt der Wahrnehmung der Erscheinungsweise eines körperlichen Objektes als «X» oder «Träger von Eigenschaften» bezeichnet.¹²⁴ Nun kehrt die Mitte als Mitwelt wieder, diesmal jedoch als Träger der Person, die die Mitwelt ebenso prägt und bildet: Es ist die Sphäre des Geistigen.

Wenn wir nun also danach fragen, welcher Welt *figura* und *persona* als semantische Konzepte und Entitäten angehören, dann kann deren Beziehung nur wie folgt ausgedrückt werden: Überall dort, wo *persona* wird, ist *figura* immer schon da. Der Weg zur Person vollzieht sich durch all die Transformationen, die den Reisenden als *figura* vor Augen gestellt werden. Zu wissen und zu erfahren, was es bedeutet eine Person zu sein, kann sich nur dadurch erfüllen, dass man am *lebenden* Beispiel erfährt, was das Personen-Sein gerade *nicht* bedeutet. Es sind diese Begegnungen des barocken Rollenspiels, das von innen nach außen gekehrt wird, damit Andrenio seine exzentrische Positionalität wahrnehmen kann. Dazu muss jedoch *figura* zu einem Medium für *persona* werden. Hans-Peter Krüger hat für Plessners Rollenspiel festgehalten, dass der Prototyp des personenhaften Mediums als Mittler der Schauspieler ist, und zwar ganz konkret die Maske «als der Kontrast der das seelisch Innere als Äußeres hervortreten lässt.»¹²⁵ Krüger definiert damit die «Maske der dritten Person»...

als die Mitte außerhalb des eigenen Leibkörpers, die Mitte im Äußeren zwischen den Individuen, von der her als Kontrast wir uns wahrnehmbar werden. Von der dritten Person als dem Medium her lernen wir unser intentionales Erleben erleben, aber nun dank des Mediums im Äußeren. Damit ist der Zirkel christlicher Reflexion, wie er seit Thomas von Aquino bis in die Existenzphilosophie unseres Jhs. vorangetrieben worden ist, immer tiefer in die eigene Seele hinabsteigen zu müssen, durchbrochen zugunsten der Mit-Welt, nun der *persona* als *medium*.¹²⁶

Bei Graciáns Rollenspiel zwischen *figura* und *persona* bleibt allerdings die Hierarchie der exemplarischen Lebensformen bestehen, die sich jenseits der exzentrischen Mitte bewegen. Gerade jene figuralen Exemplare, die über ihre zentrische Positionalität nicht hinauskommen und nur innerhalb ihres sinnlichen Wahrnehmungsradius verbleiben, sind mahnende und warnende Beispielfiguren, für das, was man wird,

124 Ebd., S. 295.

125 Hans-Peter Krüger: *Zwischen Lachen und Weinen*, Bd. 1, S. 199.

126 Ebd. Im Vergleich dazu die Einordnung von Plessners Anthropologie des Rollenspiels innerhalb der Begriffs- und Philosophiegeschichte der Person, siehe Theo Kobusch: *Die Entdeckung der Person. Metaphysik der Freiheit und modernes Menschenbild*. Darmstadt: WBG 1997, S. 248–253. Für eine kulturanthropologische Vertiefung des Verhältnisses von Mensch und Maske ausgehend von Marcel Mauss siehe auch Michael Carrithers/Steven Collins/Steven Lukas (Hg.): *The Category of the Person. Anthropology, Philosophy, History*. Cambridge: Cambridge University Press 1985.

wenn man sich nicht bemüht, den steilen Weg zur Person auf sich zu nehmen. Entgegen der Verabschiedung einer transzendenten Seinsordnung implizieren die *Umwege* in die unterschiedlichen Höhlen der Welt stets einen *Rückweg* in die Höhle, die das Selbst ist – allerdings ohne einen explizit göttlichen Bezug. Ein Hinauf auf der Stufenleiter des Personen-Seins bedeutet stets hinunter in die tiefsten Tiefen des Menschenbaus, der den Bau von Mitwelten immer schon einschließt.¹²⁷ Die Sphäre der barocken Mitwelt ist jedoch stets auch eine Welt des Nicht-Geistigen, des Künstlichen und Nicht-Menschlichen, die gerade deshalb ohne den taktilen Sinn nicht auskommt. Die taktile Sinneserfahrung gehört zum wichtigsten Organ und Instrument, das ausgebildet werden muss, um die ersten Schritte zur exzentrischen Positionalität zu machen. Doch Taktilität kann sich nur am Materiellen schulen: an den Dingen selbst. Anfassen, testen, vergleichen, beobachten – zur *Person* wird man, wenn *Hand* und *Herz* koordiniert sind und dadurch die Augen leiten. *Figuras* verstanden als menschenähnliche Figuren, als Schatten, als Halb-Menschen, als Puppen, Maschinen und Automaten sind das Testgelände, auf dem *persona* laufen lernt. Will man *Person* sein, muss man *figura* bereits verinnerlicht, überwunden und wie Zarathustra als Gast in seine Höhle – seine Mitwelt – eingeladen haben.

4.3.2 Wer bin ich und wie viele: Hobbes' Masken der Macht

Thomas Hobbes führt zeitgleich mit Gracián einige begriffliche Wendungen und Spezifizierungen ein, die nicht unbeachtet bleiben sollten, weil sie den Wendepunkt von einer theologisch orientierten Anthropologie zu einer politisch-juridischen markieren.

Hobbes verwendet *figure* vor allem im zweiten Teil des *Leviathan*. In kursiv gedruckter Großschreibung bezeichnet der Begriff das Verhältnis zu Gott, obwohl die göttliche Entität selbst nicht als *figure* bezeichnet werden kann, so Hobbes, weil *figure* ein quantitativer Begriff ist, der andere Begriffe als Akzidenz bestimmt, nicht jedoch selbst etwas Unendliches und Unbegrenztes bezeichnen kann: Alle Figuren sind nur unendliche Kombinationen aus endlichen und begrenzten Elementen.¹²⁸

127 Bleibt man in dem anthropologischen Diskurs von Blumenberg und auch Sloterdijk, dann stimmt es zwar, dass der äußere und innere Mensch im Grunde nur die platonische Weltverdopplung widerspiegeln, doch eine christliche «Empfehlung der Weltvermeidung», wie sie vor allem Sloterdijk in der Moderne unter anderen Vorzeichen weitergeführt sieht, gibt es zumindest in dem barocken *persona/figura*-Verhältnis bei Gracián nicht. Ohne Welt wäre die Person gar nicht zu haben. Vgl. zu dem Zitat bei Peter Sloterdijk: *Die schrecklichen Kinder der Neuheit*, S. 357.

128 Thomas Hobbes: *Leviathan, or the matter, forme and power of a Common-Wealth, eccleisasticall and civill*. Oxford: Thornton 1881 [Reprint of the first Edition London 1651]. *Figure* im Sinne

Die Begriffe *figure*, *image* und *idol* werden semantisch voneinander unterschieden. Mit Bild meint Hobbes im weiten Sinne die Repräsentation eines jeden Dinges durch ein anderes. Es besitzt eine Stellvertreterfunktion: «But in a larger use of the word Image, is contained also, any Representation of one thing by another» (522). Dieses Verhältnis beruht auf einer Ähnlichkeitsstruktur, wobei sich *image*, *idol* und *phantasmies* niemals auf etwas Unsichtbares beziehen können, sondern Sichtbarkeit voraussetzen:

An IMAGE (in the most strict signification of the word) is the Resemblance of some thing visible: In which sense Phantasticall Formes, Apparitions, or Seemings of visible Bodies of Sight, are onely *Images*; [...] and are present oftentimes in our Imagination, and in our Dreams, when the object is absent; or changed into other colours, and shapes, as things that depend only upon the Fancy, And these are the Images which are originally and most properly called *Ideas*, and IDOLS, and derived from the language of the Græcians, with whom the word eidos signifieth to See. They are also called PHANTASMES, which is in the same language, *Apparitions*. And from these Images it is that one of the faculties of mans Nature, is called the *Imagination*. And from hence it is manifest, that there neither is, nor can bee any Image made of a thing Invisible.

It is also evident, that there can be no Image of a thing Infinite: for all the Images, and Phantasmes that are made by the Impression of things visible, are figured: but Figure is a quantity every way determined: And therefore there can bee no Image of God; nor of the Soule of Man; nor of Spirits; but onely of Bodies Visible, that is, Bodies that have light in themselves, or a by such enlightened. (521f.)

Figuren können jedoch von unterschiedlicher Gestalt sein, weil sie aus den Teilen anderer Kreaturen komponiert sind («a Figure out of that parts of divers creatures») und sie damit als «fictions» bezeichnet werden können: Chimären und Monster, die auch eine materielle Gestalt annehmen können, z. B. durch Wachso- oder Holzfiguren (522). Obwohl sie reine Phantasieprodukte des «Brain of the Maker» sind, sind sie zugleich auch «Image of the Phantasticall Idoll made by Nature», weil sie aus der Materie modelliert werden («painted, carved, moulded, or moulten in matter»).

Schließlich verweist eine weitere Bedeutung von *image* auf die Repräsentation eines Dinges durch ein anderes, was für Hobbes zu dem Schluss führt: «So an earthly Sovereign may be called the Image of God: And an inferiour Magistrate the Image of an earthly Souveraign.» Selbst wenn es nur sehr wenig Ähnlichkeit zwischen den

von geometrischen Formen, arithmetischen Zahlen und Syllogismen der Logik wird zunächst im ersten Teil unter dem fünften Kapitel «Of Reason, and Science» verhandelt (ebda., S. 26). Weil also die Figur vor allem im geometrischen Sinne etwas Begrenztes bezeichnet, kann es nicht auf Gott angewendet werden: «Therefore to attribute *Figure* to him, is not Honour; for all Figure is Finite» (ebda., S. 284). Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

materiell hergestellten Bildern eines Volkes zu dem Repräsentierten gibt, ist es dennoch Bild dieses Gegenstandes, der repräsentiert wird, sodass Hobbes zu der zweiten Schlussfolgerung kommt: «And thus an Image in the largest sense, is either the Resemblance, or the Representation of some thing Visible; or both together, as it happeneth of the most part» (523).

In dieser Kette von Definitionen, Beispielen und Schlussfolgerungen besitzt der irdische Souverän allerdings eine merkwürdige Stellung, denn er kann tatsächlich ein Bild Gottes sein, des Unsichtbaren und Unbegrenzten, der eigentlich nicht bildlich dargestellt werden kann, es sei denn in der Heiligen Schrift durch verehrungswürdige Bilder in Form von religiösen Reliquien. Hobbes verdeutlicht diese bildliche Repräsentation von Gott durch den Souverän mittels der Analogie der politischen Verehrung verstanden als «Civill Worship»:

To be uncovered, before a man of Power and Authority, or before the Throne of a Prince, or in such other places as he ordaineth to that purpose in his absence, is to Worhsip that man, or the Prince with Civill Worship; as being a signe, not of honoring the stoole, or place, but the Person; and is no Idolatry. But if he that doth it, should suppose the Soule of the Prince to be in the Stool, or should present a Petition to the Stool, it were Divine Worship, and Idolatry. (523)

Idolatrie – sowohl im politischen als auch göttlichen Sinne – setzt dort ein, wo die Dinge durch die Verehrung mit politischer oder heiliger Macht ausgestattet werden, dort also, wo die Objekte einen Fetischcharakter entwickeln. Religiöse Erscheinungen, Gegenstände oder Pilgerorte sind nicht an sich als materielle Figuren/Bilder verehrungswürdig, sondern nur indem sie auf das Unsichtbare verweisen, durch dessen Macht sie begründet werden, die jedoch nicht bildlich repräsentiert werden kann. Bilder sind zwar als Fiktionen kombinier- und erweiterbar, dennoch gründen sie auf begrenzten Figuren, mit der die Vernunft operiert und Wissen ermöglicht. In Bezug auf die bürgerliche Verehrung politischer Macht bezieht sich die Handlung nicht auf den Stuhl, sondern auf das Zeichen, für das er steht, und das ist die Person, die keine andere Form annehmen kann als die menschliche («not other power in him, but humane»).

Der irdische Souverän also ist Bild des göttlichen Souveräns, während alle weiteren ihm untergeordneten politischen Akteure unter seiner Herrschaft Bilder wiederum von ihm sein können. In der Herrschaftspyramide gibt es demnach eine visuell repräsentierbare, figurier- und begrenzbare Gestalt des Machthabers, die eine Repräsentation des irdischen Reiches bleibt. Das ist das Reich der Zeichen («as being a sign»), die auf keine unsichtbare Macht verweist, sondern auf die sichtbare: repräsentiert durch die Person.

Das ist das begriffliche Präludium zu dem viel diskutierten 16. Kapitel *Of Persons, Authors and Things personated*, in dem Hobbes eine Unterscheidung zwischen

künstlichen und natürlichen Personen einführt. Nur letztere können Urheber ihrer eigenen Handlungen sein, indem sie die Eigentümer oder Besitzer ihrer Handlungen sind: «When they are considered as his owne, then is he called a *Naturall Person*» (121). Künstliche Personen hingegen stellen die Handlungen anderer dar: Sie sind Schauspieler, weil ihre Handlungen das Eigentum von demjenigen sind, den sie repräsentieren («some have their words and actions owned by those whom they represent», 122). Die Rückkehr zum etymologischen Ursprung des Wortes *persona* als Maske («prosopon») ist hier offensichtlich.¹²⁹ Dennoch fügt Hobbes eine entscheidende Bedeutung hinzu, denn zu einer Verknüpfung von «actor» und «author» in der Person kommt es durch den Begriff aus dem römischen Recht: «Dominus», der Eigentümer von bestimmten Gütern.¹³⁰ Zum «author» wird der «actor» also dann, wenn ihm das Recht des Eigentums von Handlungen zufällt: «And as the Right of possession, is called Dominion; so the Right of Doing any Action, is called AUTHORITY. So that by Authority, is alwayes understood a Right of doing any act: and *done by Authority*, done by Commission, or Licence from him whose right it is» (122). Personifizierte Dinge in der Fiktion («things personated, inanimate») sowie Kinder, Wahnsinnige und all jene Menschen, die ohne Vernunft sind («irrational»), haben beispielsweise keine wirkliche Autorität (123). Denn das, was das Personen-Sein ausmacht, ist ihre Autorität, die wie eine Maske von einer Person auf eine andere

129 Vgl. hierzu Alexander von Pechmann: Der Souverän als «Träger der Person». Zur Konstruktion des Gesellschaftsvertrags in Thomas Hobbes «Levithan». In: *Zeitschrift für philosophische Forschung*, Bd. 59, H. 2 (April – Juni 2005), S. 264–283. Von Pechmann geht der Rezeption des *persona*-Begriffs bei Hobbes sehr genau nach und kommt zu dem Schluss, dass er vor allem zwei Bedeutungen kombiniert: Das ist zum einen jene die *persona* als Maske im Sinne der öffentlichen Person versteht und aus dem Begriffsrepertoire Ciceros entnommen ist, zum anderen geht der Maskenträger auch aus dem römischen Ahnenkult hervor, der den verstorbenen pater familias im Reich der Lebenden vertritt und repräsentiert. Aus der Schauspieltradition stammend bezeichnet die Maske daher sowohl den Schauspieler als Träger hinter der Maske als auch den Charakter, den er darstellt. Wie der Ahne, der zugleich anwesend-abwesend dargestellt wird, bezieht sich daher auch *persona* bei Hobbes auf die Identität und Differenz der Person als ein In-Verhältnis-Setzen von «author» und «actor» (ebda., S. 272).

130 Vgl. Roberto Esposito: *Persons and Things. From The Body's Point of View*. Cambridge: Polity Press 2015. Mit Hinweis auf die römische Rechtsgeschichte hält auch Esposito dezidiert fest, dass das Personen-Sein an das Eigentum von Dingen gebunden ist: «Since a thing is what belongs to a person, then whoever possesses things enjoys the status of personhood and can exert his or her mastery over them» (ebda., S. 17). Die Dinge werden also zu Sklaven der Person, weil sie ihr schweigend dienen und sich nur darüber definieren, wem sie gehören als «res mea est» (ebda., S. 23). Auch in der Aufklärung bleibt diese anthropologische Konstante von Ding und Person bestehen, denn das «personam habere» bezieht sich stets noch auf das, was man hat, und nicht auf das, was man ist, und man daher auch rückwirkend verlieren kann: «Persona was not what on is, but what one has, like a faculty that, precisely for this reasing, one can also lose» (ebda., S. 23).

oder eine Gruppe mehrerer Menschen übertragbar ist und damit an Stelle dieser anderen Person handeln kann. Durch die Übertragbarkeit der Autorität entsteht die «Civitas» als «Common-Wealth». Der Repräsentant ist dann «One Person», wenn in ihm Actor-Sein und Author-Sein eins werden, weil er der rechtliche Besitzer (Dominus) der Handlungen der «actors» ist (124).

Wenn es bei Hobbes also heißt: «For it is the *Unity* of the Representer, not the *Unity* of the Represented, that maketh the Person *One*. And it is the Representer that beareth the Person, and but one Person» (ebda.), dann bezeichnet das hervorgehobene «*One*» die unbedingte *Einheit der Trinität des Repräsentanten* als «actor», «author» und «dominus»/«owner». Der Repräsentant trägt nicht die eine Person als Einheit einer «multitude of men», denn diese Vielzahl von Menschen wäre gar nicht in all ihren Handlungen und Willensäußerungen zu repräsentieren, sondern er trägt sich selbst als *Eine Person* unter den vielen, allerdings unter dem Betrachtungswinkel der Maske des Schauspielers, in der sich alle anderen Charaktere vertreten fühlen bzw. sich als Urheber ihrer Handlungen wiedererkennen.¹³¹

Entscheidend an der Masken-Metaphorik ist daher nach meiner Einschätzung nicht die Funktion der Darstellung von etwas anderem, sondern die Gewährleistung einer Übertagung: *persona* als Maske ist das Medium, das einen Transfer ermöglicht. Insofern wäre der Souverän verstanden als «One Person» kein Träger der Person – in diesem Fall also einer Menge von Menschen im Sinne von natürlichen Personen, die zu einer künstlichen Person kraft eines Willens fusioniert werden –, sondern die *persona* ist der bewegliche Träger, der gleichsam Autorität möglich macht, und zwar dadurch dass sie überhaupt übertragen werden kann. Kurz: Nicht die Autorität als solche wird übertragen, vielmehr ist es die *Macht der Übertragung* als poli-

131 Insofern wäre Paul Dumouchel Recht zu geben, dass sich gerade in dem Gedanken der souveränen «Unity» das Verhältnis von Repräsentant und Repräsentiertem besonders deutlich zeigt, denn: «This representation cannot mean that the actor or persona reenacts the various actions of all the members of the Unity, but that they have all agreed to recognize the representer's actions as their own. [...] One can argue that for Hobbes, the actor or representer is essentially that: a mask that hides as much as it reveals of the character impersonated. For it is not only the individual who plays the role who is dissimulated behind the laughing or crying mask, but all characters who are thus reduced to a unity of expression. So is it with the sovereign: he conceals the diversity and reveals only the unity of those he represents.» Vgl. Paul Dumouchel: «Persona»: Reason and Representation in Hobbes's Political Philosophy. In: *SubStance*, Vol. 25, No. 2 Issue 80 (1996): Politics on Stage, S. 68–80, hier S. 73f. Folglich besteht die Funktion des Repräsentanten, all die divergierenden Meinungen zum Schweigen zu bringen: «but to silence the discordant multitude, whose divided opinions can lead only to chaos» (ebda., S. 75). Aus diesem Grund ist der Souverän auch kein Spiegelbild der Meinungen und Wünsche einzelner Individuen, sondern eine Maske «that imposes the seal of an artificial unity upon what is, naturally, chaos, confusion and division» (ebda.).

tisch-juridische Tätigkeit, die Autorität erst ermöglicht. Das also, was die Bürger auf die *Eine Person* als ihren künstlichen, aber immer noch menschlichen Repräsentanten im Sinne des Besitzers ihrer Handlungen übertragen, ist nicht die Autorität selbst, sondern die Macht Autorität zu übertragen. Aus dem Vorgang – der metonymischen Verschiebung von dem *Körper der vielen* auf das *Gesicht des Einen* – wird dem *Einen Gesicht* das Recht verliehen, die Macht der Übertragung von Autorität zu vervielfältigen. Das ist die Geburt der Institutionen, die aus dem einköpfigen Leviathan eine mehrköpfige Hydra werden lassen.¹³²

Friedrich Balke hat in seinen *Figuren der Souveränität* ausgehend von Lektüren der Schriften Ernst Kantorowicz' (*The King's Two Bodies*) und Giorgio Agambens (*Homo sacer*) in Bezug auf dieses Kapitel richtig erkannt, dass der wahre Souverän im Grunde nichts mehr zu geben hat außer den Tod, um durch Sicherheit und Schutz das Leben zu garantieren. Diesem Modell entsprechend ist ein solcher Souverän eine «persona ficta», verstanden als eine künstliche Person, «deren Worte und Handlungen durch die Bürger autorisiert werden.»¹³³ Dementsprechend sind sie «auctores», die zu ihrem eigenen Schutze die Macht des Souveräns vermehren. Der biopolitische Impetus ist, so Balke, diesen Ausführungen eingeschrieben. Deshalb schlägt er den Begriff der «politischen Physiologie» vor, anstatt von «politischer Theologie» zu sprechen.¹³⁴

Ich denke jedoch, dass die theologische Tragweite bestimmter Episteme nach wie vor erhalten bleibt. Zu fragen wäre nämlich, ob nicht schon der Gottesstaat eine Biopolitik betreibt, bedenkt man die unterschiedlichen Reglementierungen von Ehe, geschlechtlicher Fortpflanzung, Diätvorschriften und diversen sozialen Praktiken, die in den unterschiedlichen Religionen vorgeschrieben und praktiziert werden.¹³⁵

132 Diese Hierarchie von Herrschaftssystemen entwickelt Hobbes im 22. Kapitel «Of Systems Subject, Political and Private» (172ff.). Unter Institutionen würde ich also in diesem Sinne die untergeordneten abhängigen, regulären Systeme verstehen, die sich einem Baumschema gleich in politischen und private aufspalten. Während die politischen stets der Autorität des Souveräns unterliegen und damit Teil seiner «Bodies Politique» (Stadtverwaltung, Ministerien, Kaufleute) sind, können private Systeme fremder Autorität unterliegen, worunter auch «unlawful» Vereinigungen fallen, die sich gegen das Commonwealth richten. Gesetzestreue private Systeme sind hingegen die Familien als «private regular body», die dem Vater als ihrem «master» unterstehen, dem «immediate sovereign», der das «domestique government» darstellt (181).

133 Vgl. Friedrich Balke: *Figuren der Souveränität*. München: Fink 2009, S. 72.

134 Friedrich Balke: *Figuren der Souveränität*, S. 72.

135 Vgl. hierzu die Arbeiten von Pierre Legendre, der die Zusammenführung von Christentum und römischem Recht kulturhistorisch für das westliche Abendland entgegen einer eindimensionalen Säkularisierung der Moderne und seiner Staatssysteme geltend gemacht hat. Pierre Legendre: *Leçons IX. L'Autre Bible de l'Occident: le Mouvement romano-canonique. Étude sur l'architecture dogmatique des sociétés*. Paris: Fayard 2009, S. 458f. In deutscher Übersetzung liegt hierzu auch seine

Insbesondere beim christlichen Gott tritt die Reglementierung dieser Vorschriften am schärfsten zutage (auch trotz ihrer säkularisierten Form): Als nacktes Leben ist das christliche immer schon eines, das vom Tode her verhandelt wird. Versprochen wird ihm nicht Schutz im Diesseits, sondern Wiedergeburt und damit neues Leben im Jenseits. Es schreibt sich von seiner Tötbarkeit her, denn wie anders könnte es gerettet und wiedergeboren werden? Nichts ist so physiologisch und zugleich magisch wie religiöse Praktiken, die in Mark und Bein übergehen. Hobbes' Entwurf zeigt Mark und Bein dieses politisch-religiösen Körpers. Das theologische Residuum findet man hingegen im Bild des Kupferstichs selbst, das den Leviathan darstellt. Balkes Bildbeschreibung und -deutung des Kupferblattes, mit dem das berühmte Buch geschmückt ist, erörtert richtig, dass fast alle Körper, aus denen der Leviathan besteht, dem Betrachter den Rücken kehren und zu seinem Gesicht hochblicken, während der Leviathan wiederum zum Betrachter blickt. Kopf und Hände sind mit diesen Körpern nicht bedeckt. Folglich sind die exekutiven Organe des Körpers außerhalb der Reichweite der Menschenkörper, die seinen Rumpf und seine Arme bilden.¹³⁶ Balke betont in seiner Interpretation daher die dargestellte Eigenständigkeit, die dem Leviathan zugesprochen wird.

Man kann diese Abwesenheit der einzelnen Körper in Gesicht und Händen noch weiterverfolgen. Man denke beispielsweise an die generelle Hervorhebung des Tastsinns als erkenntnisleitendes Instrument des Menschen, das in Verbindung mit den Augen als Kompass zur Navigation in der Gesellschaft dient, um sich zu einer vollständigen Person zu entwickeln. Ebenso die theologische Nachwirkung der semantischen Bindung von *Ebenbildlichkeit*, die sich stets auf das Gesicht (*facie*) als wichtigstes Erkennungsmerkmal des Menschen bezieht, wodurch seine genealogische Spur zum Göttlichen angezeigt wird (*Facie est noticia*). Man darf nicht vergessen, dass diese *figure* als *image* begrenzt und endlich ist. Seine Unsterblichkeit und Unbegrenztheit, sein Wachstum als organischer Körper verdankt er nur der Reproduktion der Körper auf biologischer Ebene. Tötbarkeit ist ein wirkmächtiges Mittel, um Macht zu erlangen und auf gewisse Zeit zu stärken. Die *Politik des Natalen* hingegen wird zum eigentlichen Instrument einer Bio-Macht, denn sie *kontrolliert die Zukunft und stabilisiert die Vergangenheit*.¹³⁷

Vorlesung vor. Vgl. Pierre Legendre: *Das politische Begehren Gottes. Studie über die Montagen des Staates und des Rechts*. Aus dem Französischen von Kathrin Becker. Wien: Turia + Kant 2012.

136 Ebda., S. 42.

137 Vgl. Michel Foucault: *Recht über den Tod und Macht zum Leben*. In: *Biopolitik. Ein Reader*, hrsg. von Andreas Folkers und Thomas Lemke. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 65–87. Nicht viel anders wird Karl Marx später die Unendlichkeit des kontinuierlichen Flusses von Geld in Kapital durch die Aufrechterhaltung der Ökonomie der Geschlechter durch sexuelle Reproduktion beschreiben. Vgl. Karl

Gott, Staat, Kapital – drei transzendente Signifikate, die im Grunde nur eines im Spiel des Bezeichnens eröffnen: Überleben ist nur möglich durch *das Leben der Anderen auf Kosten der Anderen*. Mit der Implementierung des Personen-Begriffs innerhalb einer neuen politischen Ordnung wird die theologische Transpersonalität und ihre Relationalität nicht gänzlich aufgehoben, sondern nur von Gott auf den Staat verschoben. Das Ins-Verhältnis-Setzen zu Etwas oder Jemandem bleibt stets Charakteristik des Personen-Seins und bezeichnet daher auch bei Hobbes etwas Über-Persönliches. Eine Person konstituiert sich nicht als reine Selbstreflexion, daher fällt sie auch nicht mit dem Begriff des *Selbstbewusstseins* zusammen, sondern definiert sich stets über die Beziehung zu Anderen und ist daher immer schon als Person ein Dazwischen: eine Inter-Person.¹³⁸

4.3.3 Latours soziologische Jesus-Agency

Die politische, moralische und soziale Persistenz des Begriffs der Person zeigt sich semantisch eklektizistisch zusammengestellt in Bruno Latours *Akteur-Network-Theory*. Er weist flüchtig auf die lange Geschichte der Begriffe von *person* und *actor* hin, beruft sich dann auf Erwing Goffmans soziologische Theatermetapher und erweitert sie mit dem Begriffsrepertoire der fiktionalen Erzähltheorie der Literaturwissenschaft, denn gerade an letzterer Disziplin bewundert er die Beweglichkeit der Konzepte und macht sie sich zunutze.¹³⁹ Welche Auswahl und Veränderung nimmt Latour also an den Begriffen vor?

Marx: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band: Der Produktionskraft des Kapitals. In: Karl Marx/Friedrich Engels: *Werke (MEW)*, hg. v. Institut für Marxismus-Leninismus ebim ZK der SED, Bd. 23, Berlin: Dietz Verlag 1962 [1867]. Das Zitat lautet wie folgt: «Der Eigentümer der Arbeitskraft ist sterblich. Soll also seine Erscheinung auf dem Markt eine kontinuierliche sein, wie die kontinuierliche Verwandlung von Geld in Kapital voraussetzt, so muß der Verkäufer der Arbeitskraft sich verewigen, «wie jedes lebendige Individuum sich verewigt, durch Fortpflanzung». Die durch Abnutzung und Tod dem Markt entzogene Arbeitskraft müssen zum allermindesten durch eine gleiche Anzahl neuer Arbeitskräfte beständig ersetzt werden. Die Summe der zur Produktion der Arbeitskraft notwendigen Lebensmittel schließt also die Lebensmittel, der Ersatzmänner ein, d. h. der Kinder der Arbeiter, so daß sich die Race eigentümlicher Warenbesitzer auf dem Warenmarkte verewigt» (ebda., S. 185f.).

138 Vgl. hierzu auch Johannes Gründel: Wann beginnt eine menschliche Person? In: Nikolaus Knoepfler (Hg.): *Am Ursprung des Lebens*. München: Herbert Utz Verlag 1998, S. 159–176.

139 Vgl. Bruno Latour: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford, New York: Oxford University Press 2005, S. 46 ff. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

In seiner Theorie sozialer Handlungen und Verknüpfungen zwischen Entitäten verwendet er den Begriff *actor* nicht mehr als Quelle einer Handlung, sondern als «moving target of a vast array of entities swarming toward it» (46). Dabei möchte er gleichsam alle metaphorischen Übertragungen reaktivieren, die diesem Begriff eigen sind. Latour gebraucht ihn inflationär, denn ihm geht es nicht darum, eine Kette von Wirkungen als Handlung zu beschreiben, die auf eine handelnde Quelle im Sinne des *actor* als *author* verweisen. Handlung ist für Latour immer schon *delokalisiert* und *dezentralisiert*: «influenced, dominated, betrayed, translated. If an actor is said to be an *actor-network*, it is first of all to underline that it represents the major source of uncertainty about the origin of action [...]» (ebda.). Dies veranschaulicht er mit einem religiösen Beispiel: Ein *actor* ist wie Jesus am Kreuz, der seinem Gott-Vater entgegnet, er möge den Menschen verzeihen, denn sie wissen nicht, was sie tun (47). Nicht anders verhält sich ein Soziologe, der stets mit dieser unsicheren Quelle der Handlungen operieren muss und daher oft einen versteckten sozialen «drive» hinter der Handlung der Akteure vermutet, aber diesen «drive» letztendlich nicht als erklärende Ursache ihrer Handlungen annehmen kann.

Man könnte also mit Hobbes sagen: Auf der Ebene der natürlichen Personen als «actor» und «author» ihrer Handlungen gibt es eine unsichere Bestimmung von dem Ursprung der Handlungen. Hobbes setzt also im Grunde stets voraus, dass jeder Bürger genau weiß, was er tut, dass er also mit Vernunft handelt. Daher sind Kinder und Wahnsinnige aus diesem Diskurs auch ausgeschlossen, weil sie eben eine Quelle von Unsicherheit sind. Was Hobbes ausschließt, schließt Latour ein, weil Unsicherheit die einzige Quelle ist, aus der Wissenschaftler:innen schöpfen können, um überhaupt einen Sinn für menschliche Handlungen zu gewinnen oder vielmehr müsste man sagen: Handlungen, deren Träger die «agency» ist. Handlungen, auch wenn ihre Quelle unsicher ist, müssen auf irgendeine Art und Weise in Erscheinung treten und Spuren hinterlassen: «An invisible agency that makes no difference, produces no transformation, leaves no trace, and enters no account is *not* an agency» (53). Sie muss mit einer geeigneten Sprache beschrieben werden, damit sie kommuniziert werden kann. «Agency» braucht daher «figuration» als Ausdrucksmöglichkeit:

Second, if agency is one thing, its figuration is another. What is doing the action is always provided in the account with some flesh and features that make them have some form or shape, no matter how vague. «Figuration» is one of those technical terms I need to introduce to break the knee-jerk reactions of «social explanations», because it is essential to grasp that there exist many more figures than anthropomorphic ones. [...] Individual agencies, too, need abstract figurations. When people complain about «hypostasizing» society, they should not forget that my mother-in-law is also a hypostasis – and so are of course individuals and calculative agents as much as the infamous Invisible Hand. This is exactly what the words «actor» and «person» mean: no one knows how many people are simultaneously at work in any given individual; conversely, no one knows how much individuality there can be in a cloud of statistical data points.

Figuration endows them with a shape but not necessarily in the manner of a smooth portrait by a figurative painter. To do their job, sociologists need as much variety in «drawing» actors as there are debates about figuration in modern and contemporary art. (53f.)

Auch hier bleibt Latour in den gewohnten begriffshistorischen Bahnen der Figuration als Form, Gestalt, Fleisch und Eigenschaft von etwas, das in Erscheinung tritt und daher auch sprachlich erfasst werden kann. Sein Problem mit den Begriffen von «actor» und «person» rührt daher, dass man als Wissenschaftler:in keine Annahme darüber machen kann, wie viele Urheber von Handlungen sich in einem Individuum realisieren können. Er stellt damit eine Frage, die eigentlich auch bei Hobbes aufgegriffen werden müsste: Setzen unterschiedliche Handlungen in einer natürlichen Person, die als «actor» agiert, auch jeweils unterschiedliche Urheber («authors») voraus? Wenn ja, wäre bereits auf der individuellen Ebene der natürlichen Personen die Quantität der Quelle von Unsicherheiten ins Äußerste gesteigert. Figuration bei Latour tut genau das, was der Hobbes'sche Leviathan als «One Person» tut: Er gibt der Vielfalt an Ausdrucksmöglichkeit ein einheitliches Gesicht, ein Porträt, das von den Körpern der vielen unantastbar bleibt, damit es so viel Wiedererkennungspotential wie nur möglich für den Einzelnen behält. Latours soziologische Figuration will jedoch die Spur der «agency» nicht porträtieren, sie *figurativ* zur Darstellung bringen, sondern alle möglichen Varianten der Figuration an nur einem Bild erproben. Latour strebt einen soziologischen Kubismus an.

Damit erfüllt er das Hobbes'sche Modell in seiner radikalsten Form zugunsten des wissenschaftlichen Forschens, dass sich eben dann nicht mehr auf die Quelle der Handlung konzentrieren muss, weil sie diese einfach für nicht mehr existent erklärt. Das Subjekt als das Zugrundeliegende wird verabschiedet. An seine Stelle tritt ein Schwarm fluktuierender Entitäten. Dass Latour dennoch auf ein theologisches Bild zurückgreift, um die Unsicherheit des Rechtsanspruchs von Handlungen zu verdeutlichen, zeigt die lange Genealogie von theologischen Vererbungsmustern, die von der frühmodernen politischen Theorie bis in postmoderne, soziologische Konzepte reichen. Letztendlich verbindet sich auch in der postmodernen Form der Vater (Autor/Wissenschaftler) mit seinem Sohn (Untersuchungsgegenstand), damit der heilige Geist als Eigentümer und damit Urheber der Rechte aller in Erscheinung treten kann (Dominus/Institution). In letzter Konsequenz bliebe dann für Latour nur eines zu sagen: *Vergebt uns Wissenschaftler:innen, denn auch wir wissen oft nicht, was wir tun!*

Corollarium V: Zurück in die Zukunft

Humpty Dumpty von La Mancha (Pérez Galdós, Cervantes)

Los guardias echaron de delanteros a Nazarín y al anciano mendigo. Seguían: la niña de este dando la mano a Beatriz, luego Ándara, y detrás los dos criminales, atados codo con codo; a retaguardia los civiles, fusil al hombro. La triste caravana emprendió su camino por la polvorienta carretera. Iban silenciosos, pensando cada cual en sus cosas, que eran jay, tan distintas...! Cada cual llevaba su mundo entre ceja y ceja, y los caminantes o campesinos que al paso les veían formaban de todas aquellas existencias una sola opinión: «Vagancia, desvergüenza, pillería».¹⁴⁰

Wer hat Angst vor dem wiederkehrenden Jesus? Wer hat den Mut, ihm zu begegnen? Wer erkennt den neuen Messias auf seinen Wegen und wird sich ihm anschließen? Wer wird ihn richten und verhaften und damit die Szene des *Ecce homo* zur Erfüllung bringen? In dieser Karawane von Kriminellen ist Nazarín der arabisch aussehende Priester, der mit seinen treuen Gefährtinnen Ándara und Beatriz – nach einem unglücklichen Brandunfall in seiner Pension – durch Spanien pilgert. Ihm werden unterschiedliche Lebenswege, Ursprünge und Namen angedichtet, z. B. wird ihm eine Identität als armenischer Bischof («Obispo armenio») konstruiert, der auf einer Pilgerfahrt durch Europa ist und bereits Ungarn und Frankreich bereiste und bekehrte (176). Zuweilen wird ihm auch nachgesagt, dass er die vollkommene Verneinung einer menschlichen Persönlichkeit ist («la ausencia de toto carácter, y la negación de la personalidad humana»), die in ihrer Passivität jegliche Form christlichen Ideals bei Weitem übertrifft («Tanta pasividad traspasa los límites del ideal cristiano», 40).

Den Fiktionen seiner Person hält er ein Selbstbildnis entgegen, das bescheidener nicht hätte sein können. Stets beteuert der Eremit seine freiwillig gewählte Armut, seine Selbstzucht in der Befriedigung lebensnotwendiger Bedürfnisse, seine Enthaltbarkeit, Einsamkeit und Einfachheit seines Habitats. Sein Leben in fortlaufender Buße hat er seinem glühenden Herzen zu verdanken, das ihn schon von Kinderbeinen an dazu bewog, Priester zu werden, der reinen Orthodoxie zu folgen, die Gebote der Kirche zu ehren, weltliche Güter zu meiden, Hunger und Nacktheit zu trotzen und mit offenen Armen das Leid anderer Menschen aufzusuchen. Dies bekundet Nazarín ganz offen und ungeniert der männlichen Bestie («maldades de

¹⁴⁰ Benito Pérez Galdós: *Nazarín*. Madrid: Impr. de La Guirnalda, 1895, S. 268 f. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

hombres y ferocidades de bestias», 153) namens Don Pedro del Belmonte in einer der zentralsten Gesprächsszenen des Romans.¹⁴¹ Widerwärtige menschliche Kreaturen der niedersten Art, die sich selbst in ihrem weltlichen Stolz erhöhen, ziehen Nazarín förmlich an. Stets kehrt der Satz wieder, dass er seinem Gefühl nach großem Leid folgen muss, denn seine Seele kann nur durch Verachtung und Kasteiung gestillt werden («donde le daba el corazón que encontraría algún padecimiento grande, o cuando menos castigos, desprecios, y contrariedades, ambición única de su alma.», 152f.). Ist Don Pedro ein klassischer Fall von männlicher Dekadenz – reich, spitzfindig, gebildet, gelassen und äußerst gastfreundlich zu seinem Besucher, auch wenn seine Grausamkeit eher gegenüber seinem Personal ausgelassen wird (zumindest den Gerüchten der Dorfbewohner nach) –, so ist der Priester sein lebensweltliches Gegenstück, der ihm den Wert des Lebens aus seiner persönlichen Interpretation der ewigen Doktrin der *Imitatio Christi* («e imitar su vida en lo que es posible a lo humano imitar lo divino») predigt («Esta es mi doctrina... no, digo mal, es mi interpretación particular de la doctrina eterna.», 173).

Insbesondere dem Kampf zwischen Arm und Reich, der sozialen Ungerechtigkeit im Lichte eines politischen Fortschritts – hier erklingt also die sozialistische Variante eines Jesus-Imitators – soll man sich nicht entgegenstellen, sondern konsequent überlassen und jeglicher Form von Boshaftigkeit, der die Menschen fähig sind, ausliefern. Alle Menschen müssten sich diesem Leiden bewusst aussetzen, um gerettet zu werden, denn himmlische Rettung für ihn allein ist keine Rettung. Nur in der Gemeinschaft ist Rettung für ihn möglich:

No me contento con salvarme yo solo; quiero que todos se salven, y que desaparezcan del mundo el odio, la tiranía, el hambre, la injusticia; que no haya amos ni siervos, que se acaben las disputas, las guerras, la política. Tal pienso, y si esto le parece disparatado a persona de tantas luces, yo sigo en mis trece, en mi error, si lo es, en mi verdad, si, como creo, la llevo en mi mente, y en mi conciencia la luz de Dios. (174)

Das muss wahre Nächstenliebe sein, wenn ein bescheidener Priester – *forma exemplata* des einzig wahren Urgrundes der *forma exemplaris* – der ausgebrochenen Pest in Villamanta geradewegs in die Arme läuft, um seinen unnachgiebigen Durst nach

141 «Me he lanzado a esta vida de penitencia por un anhelo ardiente de mi corazón, que a ella me llama desde niño. Soy sacerdote, y aunque a nadie he pedido permiso para abandonar los hábitos, y salir al ejercicio de la mendicidad, me creo dentro de la más pura ortodoxia, y acato y venero todo lo que manda la Iglesia. Si he preferido la libertad a la clausura, es porque en la penitencia libre veo más trabajos, más humillación, y más patente la renuncia a todos los bienes del mundo. Desprecio la opinión, desafío las hambres y desnudeces; apetezco los ultrajes y el martirio. Y con esto, me despido del señor de la Coreja, diciéndole que estoy agradecidísimo a sus muchas bondades, y que le tendré siempre presente en mis oraciones» (181).

Leid zu stillen. Je größer das Leid, desto größer die entgegengebrachte Hilfe und desto heilsamer die Rettung für ihn in der Gemeinschaft der Mitleidenden:

Es todo lo contrario: vamos tras el dolor para aplicarle consuelo, y cuando se anda entre dolores, algo se ha de pegar. No corremos en busca de placeres y regocijos, sino en busca de miserias y lástimas. El Señor nos ha deparado una epidemia, en cuyo seno pestífero hemos de zambullirnos, como nadadores intrépidos que se lanzan a las olas para salvar a infelices náufragos. Si perecemos, Dios nos dará nuestro merecido. Si no, algún desdichado sacaremos a la orilla. (191 f.)

Erneut werden Leonardos stürmische Wirbelbilder und Lukrez' Schiffbrüchige («infelices náufragos») in einem Gemälde des Elends und der Trauer («miserias y lástimas») wachgerufen. Über ihnen thront diesmal der heilige Pilger, der sich zwischen Schmerzen bewegt («vamos tras el dolor»), um Trost zu spenden und Leichen zu begraben.

Diese Episode wird auch zur Schule weiblicher Schaffenskraft, die den Ekel überwindet und über die Angst durch den Glauben triumphiert (200 f.): eine *éducation sentimentale* christlichen Ursprungs. Die Erziehung der weiblichen Herzen erfolgt bei der einen Gefährtin (Ándara) als vollkommene Abstumpfung innerer Reize. Ándara wird Maschine und Marionette – eine *figurilla* männlichen Willens –, deren Sinne und lebenserhaltende Bedürfnisse verkümmern.¹⁴² Bei Beatriz – eine spanische Nahverwandte aus dem dantesken Kosmos paradiesischer Seelenführerinnen – erfolgt die Einverleibung des Ekels als überwundenes Elend mittels der Mobilisierung des Glaubens. Von Natur aus empfindsamer und auch gebildeter als Ándara steigt Beatriz zu ihrem *homo interior* herab, um durch geistige Arbeit in Gesprächen mit dem Erzieher ihren Trost zu finden, den sie den Kranken spendet.¹⁴³ Zwei Frauenmodelle, zwei Formen der Erziehung, werden durch ein männliches Modell

142 «Ándara llegó a adquirir una actividad estúpida. Se movía como una maquina, y desempeñaba todos aquellos horribles menesteres casi de un modo inconsciente. Sus manos y pies se movían de por sí. Si la hubieran en otro tiempo condenado a tal vida, poniéndola en el dilema de adoptarla o morir, habría preferido mil veces que le retorcieran el pescuezo. Procedía bajo la sugestión del beato Nazarín, como un muñeco dotado de fácil movimiento. Sus sentidos estaban atrofiados. Creía imposible volver a comer» (201 f.).

143 «Beatriz obraba conscientemente, ahogando su natural repugnancia por medio de un trabajo mental de argumentación, sacado de las ideas y frases del maestro. Era por naturaleza más delicada que la otra, de epidermis más fina, de más selecta complejión física y moral, y de gustos relativamente refinados. Pero en cambio de esa desventaja, poseía energías espirituales con que vencer su flaqueza e imponerse aquel durísimo deber. Evocando su fe naciente, la avivaba, como se aviva y agranda un débil fuego a fuerza de soplar sobre él; sabía remontarse a una esfera psicológica vedada para la otra, y en sí misma, en su aprobación interior y en el gozo del bien obrar, encontraba consuelos, que la otra pedía a su amor propio, sin recibirlos en proporción de tan gran sacrificio» (202).

wie eine Münze geprägt: Damit werden Ándara und Beatriz zur *forma exemplata* ihres «dueños», während er selbst zum christlichen Helden aufsteigt («un héroe cristiano», 208). Die eine folgt ihrem uneigennütigen Willen, die aufgrund ihrer moralischen Überlegenheit, keinem weltlichen Ruhm entgegenseht, die andere ihrer befriedigten Eigenliebe und kriegerischen Selbstverehrung, eine Soldatin des Herrn in der Schlacht, um hinwegzunehmen die Sünden der Welt.

Auch wenn der männliche Wille zur Formkraft des weiblichen Geschlechts wird, so sind es doch die Frauen, die die Figur des Priesters vollständig – durch einen unglücklichen Zufall, einen Brand in der Pension des Priesters – in Erscheinung treten lassen. Der Unfall wird zum entscheidenden Katalysator von Ereignissen, die das wahre Wesen des Priesters offenbaren: einer Seele, der es nach Blut gelüftet, um sich selbst zu reinigen. Die permanente Suche nach der Blutspur entblößt den Vampirismus des katholischen Glaubens. Ohne die Frau als Repräsentantin der niedrigsten Kreatur – oft beschrieben als verhurte, ungepflegte, laute und unansehnliche, drachenähnliche Gestalt – wäre die Figur des Priesters unvollständig: Ohne die weibliche Ignoranz, infantile Naivität und treu bewunderten Gefolgschaft gibt es keinen männlichen Helden. Nicht der arabische Eremit aus La Mancha ist die Gravitationskraft der weiblichen *figura figurata*, die sie magisch anzieht, um ihre Herzen und ihren Geist christlich zu formen. Es ist die dumme, niedere Kreatürlichkeit des Weiblichen, deren Anziehungskraft sich gerade Nazarín nicht entziehen kann. Er braucht sie, um sich an ihnen emporzuarbeiten – wie der kultivierte Märtyrer, der zum ersten Barbaren auf der Stufenleiter des Leidens hinabsieht.

Muss noch erwähnt werden, dass sich ein regelrechter Wettbewerb des besseren Leidens zwischen den beiden Damen entwickelt und sie gar darüber streiten, wer von ihnen mehr gesündigt hat?¹⁴⁴ Je schlechter sie sind, desto besser kann er werden. Dazu musste er durch eine brennende Hölle fliehen, die kein geweihtes Wasser hätte löschen können,¹⁴⁵ um am anderen Ende als glorreicher Held des

144 «– ¡Tus pecados! – dijo Ándara – Vamos, no *desageres*. Los míos son más, muchos más. Si yo me pusiera a llorarlos como tú, mis lágrimas serían tantas que podría echarme a nadar en ellas. Tiempo tiene una de llorar. ¡Yo he sido mala, pero qué mala! Mentiras y enredos no se diga, levantar falsos testimonios, insultar, dar bofetadas y mordiscos..., luego, quitarle a otra el pañuelo, la peseta o algo de más valor... y por fin, los pecados de querer a tanto hombre, y del vicio maldito. –No, Ándara – replicó Beatriz sin tratar de contetener su llanto –, por más que tú quieras consolarme así, no puedes. Mis pecados son peores que los tuyos. Yo he sido mala» (292).

145 «¡Ay Dios mío! cuando llegó la primera, ya ardía como zarzal reseco la desvencijada techumbre, y el corredor, y el ala norte del patio. Creyérase que toda aquella construcción era yesca salpimentada de pólvora; el fuego se cebaba en ella famélico y brutal, la devoraba; ardían las maderas apollilladas, el yeso mismo y hasta el ladrillo, pues todo se hallaba podrido y deshecho, con una costra de mugre secular. Ardían con gana, con furor: la combustión era un júbilo del aire, que daba en obsequio de sí mismo función de pirotecnia. No hay para qué describir el

christlichen Glaubens aufsteigen zu können, während neben ihm Ándara als Inkarnation einer furiosen Jeanne d'Arc, als Racheengel des Glaubens, und Beatriz als Inkarnation mütterlicher Fürsorge und Liebe thronen:

Delante, vio a Beatriz transfigurada. Su vulgar belleza era ya celeste hermosura, que en ninguna hermosura de la tierra hallaría su semejante, y un cerco de luz purísima rodeaba su rostro. Blancas como la leche eran sus manos, blancos sus pies, que andaban sobre las piedras como sobre nubes, y su vestidura resplandecía con suaves tintas de aurora. [...]

Cuando Nazarín empezó a temer que la muchedumbre de sus contrarios lograría, si no matarle, reducirle a prisión, vio que de la parte de Oriente venía Ándara, transfigurada en la más hermosa y brava mujer guerrera que es posible imaginar. Vestida de armadura resplandeciente, en la cabeza un casco como el de San Miguel, ornado de rayos de sol por plumas, caballera en un corcel blanco, cuyas patadas sonaban como el trueno, cuyas crines al viento parecían un chubasco asolador, y que en su carrera se llevaba medio mundo por delante como huracán desatado, la terrible amazona cayó en medio de la caterva, y con su espada de fuego hendía y destrozaba las masas de los hombres. Hermosísima estaba la hembra varonil en aquel combate, peleando sin más ayuda que la del Sacrílego, el cual, también transfigurado en mancebo militar y divino, la seguía, machacando con su maza, y destruyendo de cada golpe millares de enemigos. (312ff.)

Am Ende der Pilgerfahrt wird der Kerker zur einzigen Welt, in der der Geist all seine irdischen Fesseln abwirft und dem Körper seine letzten Schmerzen gewährt. Von seinen Mitgefangenen gepeinigt, geschlagen und verhöhnt – einem Watermörder – leistet Nazarín keinen Widerstand und empfängt, was man ihm gibt. Bis sich die narrative Szenerie schlagartig ändert. Die letzten Szenen der Chroniken des Nazarín, die mit dem Triptychon der Apokalypse bestehend aus Racheengel, Marienfigur und dem gemarterten Körper enden, entstammen einer äußerst unzuverlässigen Quelle: seinem eigenen Delirium. Im Fiebertraum eines an Typhus Erkrankten windet sich sein Geist in Visionen zwischen Traum und Wirklichkeit.¹⁴⁶ In der Höhle einer Höhle versucht der Geist, seinem Körper einen Weg in das real Erlebte zu bahnen, um seine physische Befreiung zu verhindern, die von Ándara und einem wohlgesinnten Gotteslästerer («*Sakrílego*») initiiert

pánico horrible del indigente vecindario. Ante la formidable intensidad y extensión de la quema, debía creerse que pronto el edificio entero ardería por los cuatro costados sin que se salvara ni una astilla. Apagar tal infierno era imposible, ni aunque vomitaran agua sobre él todas las mangas del orbe católico» (85f.).

146 «¿Lo que veía y oía era la realidad, o una proyección externa de los delirios de su fiebre ardentísima? Lo verdadero, ¿dónde estaba? ¿Dentro o fuera de su pensamiento? ¿Los sentidos percibían las cosas, o las creaban?». Doloroso era su esfuerzo mental por resolver esta duda, y ya pedía medios de conocimiento a la lógica vulgar, ya los buscaba por la vía de la observación. ¡Pero si ni aun la observación era posible en aquella vaga penumbra, que desleía los contornos de cosas y personas, y todo lo hacía fantástico!» (308).

wird. Anstatt durch das offene Loch des Höhlenausgangs dem Verlies zu entkommen, wählt er den Rückweg zurück in die Höhle (310). Selbst das Kreuz am Ende des Weges, das den Ruhm des Martyriums verspricht, lehnt er ab, da es seiner nicht würdig ist. Unerkannt und verborgen will er sein Leben aushauchen («Si he de ser sacrificado, hágase en la mayor obscuridad y silencio.», 317). Doch selbst den Tod scheint er nicht zu verdienen. Sich wieder erholend erwacht er durch die (eingebildete) Stimme Jesu, der ihn im heiligen Hospital begrüßt: «Hijo mío, aún vives. Estás en mi santo hospital, padeciendo por mí» (318).¹⁴⁷

Das Leben ist die Klinik des Geistes, wo der Körper leiden muss, damit der Geist befreit werden kann. Vives' Vorstellung vom doppelten Uterus kehrt als Höhle in der Höhle wieder. Doch anstatt die zweite postnatale Welt-Höhle endgültig zu verlassen, verbleibt Nazarín in der klinischen Obhut seines väterlichen Krankenpflegers, um das Leiden noch zu steigern, denn seine Arbeit ist noch nicht getan. Wer nicht stirbt, ist in der Lage noch mehr Tode auf sich zu nehmen.

Nazarín als literarischen Antitypos einer positiven Vollendung von Jesus zu interpretieren, wäre an dieser Stelle jedoch verfehlt. Philosophisches Geleit und intertextuelle Inspirationen für die Konvergenz von Theologie und Literatur hat sich Galdós insbesondere mittels des essayistischen Werks von Tolstoi erarbeitet, den er ins Spanische übersetzte.¹⁴⁸ Alexander A. Parker sieht in Nazarín daher

147 An der spanischen Literatur hätte Peter Sloterdijk seine reine Freude gehabt, die seinen Thesen von der Anthropotechnik aus christlichen Gefilden noch deutlicher zum Ausdruck gebracht hätte. Vgl. hierzu das Zitat im Kontext eines Verweises auf Tertullian: «Der von Christen beschworene Heilige Geist war die Weisheitskunst, die dafür sorgte, daß die Verstiegtheit der Märtyrer durch die Erinnerung an horizontale Lebensmotive gemildert wurde. In diesem Sinne stellte der Heilige Geist den ersten Psychiater Europas dar – und die frühen Christen waren seine ersten Patienten.» Peter Sloterdijk: *Du musst dein Leben ändern. Über Anthropotechnik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009 (4. Auflage 2019), S. 324.

148 Den Einfluss von Tolstois essayistischem Werk zur undogmatischen christlichen Religion in Bezug auf die Konzeption der Figur Nazaríns untersucht Alexander A. Parker: «Nazarín», or the passion of our Lord Jesus Christ according to Galdós. In: *Anales galdosianos*, Año II (1967), S. 84–99. – Eine ausführliche Übersicht der literarischen Aus- und Einarbeitung theologischen Wissens und biblischer Intertexte für Galdós' Gesamtwerk bietet Antonio Aparisi Laporta: Introducción al pensamiento cristiano y religioso de Galdós. In: *Archivo Teológico Granadino* 83 (2020), S. 57–97, beruhend auf seiner Doktorarbeit von 2015 *La perspectiva teológica el el pensamiento galdosiano: una alternativa integral al catolicismo Español del siglo XIX* (Biblioteca digital Univ. Carlos III de Madrid y edición privada). Allerdings sollte auch darauf hingewiesen werden, dass es sich hier im einen in Teilen stark normativ urteilenden Theologen handelt, der die einzelnen Werke literaturwissenschaftlich vernachlässigt und eher thematisch argumentiert, anstatt eine ausführliche Mikroanalyse einzelner Romane anzusteuern und auf erzählanalytische Aspekte zu achten. Francisco González Povedano hat hingegen auf die antiklerikale Richtung auch in dem essayistischen Werk Galdós hingewiesen. Zwar kann man die literarische Erneuerung des Glaubens in seiner Prosa, die den Katholizismus und das Christentum in seiner Unvollkom-

vor allem ein Neues Testament, das sozialpolitisch – aber nicht anarchistisch – gewendet wird, ohne ihn jedoch als einen kontemplativen Eremiten auszuweisen. Parker stellt Teil 2 und 3 des Romans in den Kontext der Evangelien von Matthäus, Markus und Lukas und stellt im direkten Vergleich der Textstellen fest, dass sich trotz der kompositionellen Nähe eine wesentliche Differenz ergibt: nämlich dass sich die stringente Konsistenz in Nazaríns Charakter nicht aus der göttlichen Appellstruktur ergibt, sondern aus seinem eigenen Willen und Antrieb, sich als Sohn Gottes zu beweisen und sich selbst und andere Menschen zu ändern.¹⁴⁹ Vermischt wird dieser Charaktertypus mit soviel Don Quijoterie wie nur möglich, um das Alte und Neue in eine neue Konstellation für die zeitgenössische Leserschaft am Ende des 19. Jahrhunderts zu stellen.¹⁵⁰

Was sich aus der Sicht einer biblischen Typologie leicht erschließen ließe, da es nur zwei Optionen der vertikalen Verbindung gibt – positive Vollendung oder antithetische Aufhebung –, wird in der *literarischen Figuralogie* durch Verbindungen auf der vertikalen Ebene, d. h. der intertextuellen Beziehungen zu unterschiedlichen Figuren der Literaturgeschichte, und der horizontalen Ebene der Komposition des Textes (auch intratextuell) ein gänzlich neuer Typus/Figura geboren, der nicht auf den Titelhelden beschränkt ist.

menheit darstellen, klar erkennen, zugleich erscheint gerade diese Unvollkommenheit als wichtiger Ansatz, um an sozialen Missständen Kritik zu üben, die von der Kirche mitgetragen wurden und daher von Galdós stets kritisch hinterfragt worden sind. Vgl. Francisco González Povedano: La fe cristiana en Galdós y en sus novelas. In: *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*: 1989, Vol. 1 (1990), S. 179–188, hier S. 182. Zur biographischen Deutung der christlichen Heterodoxie bei Galdós und in Bezug zu seinem intellektuellen Umfeld und Schaffensphasen siehe auch Carlos María Rodríguez López-Brea: Galdós, un cristiano heterodoxo. In: Carmen Yolanda Arencibia Santana/Ángel Bahamonde Magro (Hg.): *Galdós en su tiempo*. Santa Cruz de Tenerife 2006, S. 135–164.

149 Alexander A. Parker: «Nazarín», or the passion of our Lord Jesus Christ according to Galdós, S. 91.

150 Vgl. Stacey L. Dolgin: «Nazarín»: A Tribute to Galdós' indebtedness to Cervantes. In: *Hispanófila*, No. 97 (Septiembre 1989), S. 17–22. – Entgegen den gängigen Interpretationen und Vergleichen, die sich auf den Zusammenhang zwischen dem Neuen Testament und Nazarín konzentrieren oder aber in der Trias von Jesus, Nazarín und Don Quijote verbleiben, legt Dolgin den Fokus auf den Vergleich von Jesus und Don Quijote, um aus dieser ersten intertextuellen Linie zwischen Cervantes und der Bibel das Augenscheinliche der Figur Nazaríns aufzuzeigen: «Hence, as two self-baptised literary characters, both Don Quijote and Nazarín choose an active plan de vida in which literature – novels for chivalry for Don Quijote and the Gospels for Nazarín – is transformed into a way of life. In other words, reality and fiction become one and the same thing. In upholding the Cervantine ideology that reality is multi-dimensional and indeterminate because it only can be perceived subjectively, Galdós begins to unfold his character from several points of view, all of which either directly contradict one another or else are in evident contrast to physical reality» (19f.).

Wer Nazarín für den Hauptakteur der Handlungen hält, hat den Subtext des Pilgerdramas überlesen. Will man etwas von der göttlichen Gnade und Macht erfahren, muss man zu seinen niedrigsten Geschöpfen gehen und den Blick von dem selbstberufenen Marktschreier des Glaubens abwenden. Es gibt eine moderne Antifigura von Jesus, aber sie muss dort aufgesucht werden, wo sie geradewegs aus der Gesamtnarration herausfällt und sie unterbricht. Aus typologischer Sicht wäre dies nur konsequent: Denn auch Jesus ist das Ereignis, das einen Bruch setzt. Was heilsgeschichtlich Sache göttlicher Bestimmung ist, wird erzähltechnisch durch eine Figur eingelöst, die so schnell wieder verschwindet, wie sie erschienen ist.

Die Rede ist von dem monströsen und deformierten, hässlichen und sprachlich ziemlich unbegabten Zwerg Ujo, auf den in den meisten Interpretationsansätzen nicht ausführlich Bezug genommen wird.¹⁵¹ Die flüchtige und disparate Erwähnung von Ujo ist jedoch das Einzige, was in dieser Karawane der Leid-suchenden eine Art von Bewegung durch die Ästhetik der Komik und des Grotesken einführt. Rezeptionsästhetisch betrachtet ist Ujo als Figur nicht mehr und nicht weniger als eine irritierende Leerstelle, die die gesamte Chronik nicht nur ins Märchenhafte transponiert, sondern zugleich auch die Frage danach stellt, warum der Zwerg wieder so schnell verschwindet wie er plötzlich aufgetaucht ist. Durch ihn zieht das Karnevaleske des Barocks in die Moderne ein und wird zum paradoxen Gegenbild des christlichen Figuren-Triptychons. Diese winzige Gestalt wird von Ándara und Beatriz nur zwei Mal in der Kirche kurz entdeckt. Doch in diesem einen Moment gilt die Aufmerksamkeit des Erzählers vollkommen dem kleinen Ujo. Er wird wie folgt beschrieben:

Las dos veces que ella y Beatriz habían estado en la iglesia con Nazarín, vieron en ella al más feo, deforme y ridículo enano que es posible imaginar. Era también mendigo, y en la calle le encontraban, siempre que ejercían la mendicidad. Entraba y salía el tal en las casas ricas y pobres, como Pedro por la suya, y en todas era objeto de chacota y befa. Le arrojaban los mendrugos de pan para verlos rebotar en su cabeza enorme; le daban los andrajos más grotescos para que en el acto se los pusiera; le hacían comer mil cosas inmundas, a cambio de dinero o cigarros, y los chicos del pueblo tenían con él un Carnaval continuo. Iba el pobre a la iglesia para descansar de aquel ajeteo fatigoso de su popularidad, y allí se estaba a las horas de misa o de rosario, arrimado a un banco, o al pie de la pila de agua bendita. La pri-

151 Eine Ausnahme ist hier Peter Bly: *Wisdom of Eccentric Old Men: A Study of Type and Secondary Character in Galdós's Social Novels, 1870–1897*. London, Ithaka: Cornell University Press 2004, S. 153 ff. In seiner Interpretation kommt Bly zu dem Schluss, dass Ujo im Gegensatz zu Nazarín den christlichen Werten bei weitem näher kommt als der Priester selbst. Der Zwerg ist die Präsenz einer fröhlichen Stimme, die insbesondere Ándara freudig stimmt, wohingegen seine körperliche Darstellung abstoßend wirkt und Grund zum Gelächter ist. Allerdings geht seine Interpretation über diese Beschreibungen nicht hinaus. Was fehlt, ist vor allem eine intertextuelle Vertiefung zu den barocken Vorbildern, die ich im Folgenden ausführen möchte.

mera impresión que producía al verle era la de una cabeza que andaba por sí, moviendo dos piececillos debajo de la barba. Por los costados de un capisayo verde que gastaba, semejante a las fundas que cubren las jaulas de machos de perdiz, salían dos bracitos de una pequeñez increíble. En cambio, la cabeza era más voluminosa de lo regular, feísima, con una trompa por nariz, dos alpargatas por orejas, unos pelos lacios en bigote y barba, y ojuelos de ratón que miraban el uno para el otro, porque bizcaban horribilmente. Su voz era como la de un niño, el habla bárbara y maliciosa. Le llamaban Ujo, palabra que no se sabe si era nombre o apellido, o las dos cosas juntas. (226 f.)

Mit dem Zwerg zieht der ewige Karneval in die Stadt ein. Er ist ein Narr, der sich nicht richtig artikulieren kann und der jeden Spott über sich ergehen lässt. Er ist Bettler, aber sein Betteln ist ein Unterhalten. Seinen Lebensunterhalt verdient er mit der Belustigung des Volkes. Um diese Figur zu verstehen, sollte man sich erneut einige Aspekte des Verhältnisses von Zwerg und Riese aus dem Barock in Erinnerung rufen, um die antithetische Spannung zu verstehen.

Befragt man Baltasar Gracián's Schriften zu diesem Verhältnis ergibt sich immer ein komplementäres Bild: Sein Zwergen-Buch («un libro enano») handelt vom Größten («varón gigante»), dem Helden; im Kleinsten wird erst das Größte sichtbar;¹⁵² unter Menschen sind oft die Riesen die wahren Zwerge, je mehr etwas nach Außen ins Quantitative drängt, desto mehr muss man auf die Absicht dahinter achten;¹⁵³ während Gelegenheiten für große Männer notwendig sind, um sich zu erheben, stellen sie gerade für Zwerge Stolpersteine dar;¹⁵⁴ der Hunger eines Riesen entspricht der Übersättigung eines Zwerges;¹⁵⁵ Critilio lehrt seinen Schüler Adrenio, dass einige dem Wuchs nach Riesen sind, aber dem Gemüt nach Zwerge;¹⁵⁶ Artemia formt nicht nur aus substanzlosen Wesen ganze Perso-

152 Baltasar Gracián: El Héroe. In: ders., *Obras Completas*, Vol. II, *El Héroe, El Político, El Discreto, Oráculo manual, Agudeza y Arte de Ingenio, El Comulgatorio, Escritos menores*. Madrid 1993, S. 7.

153 «Pagarse más de intensiones que de extensiones. No consiste la perfección en la cantidad, sino en la calidad. Todo lo muy bueno fue siempre poco y raro: es descrédito lo mucho. Aun entre los hombres, los gigantes suelen ser los verdaderos enanos. Estiman algunos los libros por la corpulencia, como si se escribiesen para ejercitar antes los brazos que los ingenios. La extensión sola nunca pudo exceder de medianía, y es plaga de hombres universales: por querer estar en todo, estar en nada. La intensión da eminencia, y heroica si en materia sublime.» Vgl. Baltasar Gracián: *Oráculo manual y arte de prudencia*. In: ders., *Obras Completas*, Vol. II, S. 202.

154 Baltasar Gracián: *El político Don Fernando el Católico*. In: ders., *Obras Completas*, Vol. II, S. 60.

155 Baltasar Gracián: *El Héroe*, S. 14.

156 «– Porque cada uno es hijo de su madre y de su humor, casado con su opinión, y así, todos parecen diferentes: cada uno de su gesto y de su gusto. Verás unos pigmeos en el ser y gigantes de soberbia; verás otros al contrario, en el cuerpo gigantes y en el alma enanos». Vgl. Baltasar Gracián: *El Criticón*, edición crítica y comentada de Miguel Romera Navarro, 3 vols. London 1938, hier Band 1, S. 150.

nen, sondern auch aus Zwergen einen Typhon;¹⁵⁷ das Ja und das Nein sind die beiden Zwerge, die die Dame Fortuna begleiten, es sind ihre Hofnarren.¹⁵⁸ In der Unterredung mit Critilio (2. Teil, 6. Crisi: «Cargos y descargos de la Fortuna») spricht der Zwerg mit der aufgeklärten Stimme eines Freundes über die Unmöglichkeit, die schöne Weisheit («Sofisbella») auch nur annähernd zu erkennen, da sich alles im Leben wie in einem Bild vollzieht («todo casa en imagen»), weil sich die Menschen alles einbilden («y aun en imaginación»), was sie glauben mit Augen zu sehen und Händen zu erfassen. Doch in der Welt ist nichts verblieben als Skizzen in Schriften und Büchern, die unvergänglich sind («en los inmortales caracteres de los libros»).¹⁵⁹ Spott der scheinbar Klügsten muss der Zwerg über sich ergehen lassen: Ein Student verhöhnt ihn und auf die Frage, was der Zwerg erstrebt, antwortet dieser: «Voy – dijo – a ser gigante.» Dieses Ziel zu erreichen, liegt jedoch nicht in seiner Macht, sondern in Fortunas. Stets ist der Zwerg eine kleine Gestalt, die die stärksten Riesen bezwingen kann, und zwar dadurch, dass sich der Zwerg noch kleiner und demütiger macht. Statt als Riese in den Himmel zu wachsen, muss der Zwerg wie ein Wurm nah am Boden bleiben.¹⁶⁰

Nah am Ohr eines Riesen haust auch der Zwerg Zarathustras, der ihn müde und träge macht, der Gedanken wie Bleitropfen in sein Hirn träufelt und ihn dabei auf den Fall des Höchsten aufmerksam macht:

Oh Zarathustra, raunte er höhnisch Silb' um Silbe, du Stein der Weisheit! Du warfst dich hoch, aber jeder geworfene Stein muss – fallen! Oh Zarathustra, du Stein der Weisheit, du Schleuderstein, du Stern-Zertrümmerer! Dich selber warfst du so hoch, – aber jeder geworfene Stein – muss fallen! Verurtheilt zu dir selber und zur eignen Steinigung: oh Zarathustra, weit warfst du ja den Stein, – aber auf d i c h wird er zurückfallen! (eKGWB/Za-III-Gesicht-1)

«Halb Zwerg, halb Maulwurf» erinnert diese Stimme nicht zufällig an die christliche Steinigung des eigenen Selbst, denn der nah am Ohr weilende Zwerg gräbt sich wie ein Maulwurf tief ins Gewissen, um Zarathustra zu verwirren und vom seinem Weg – in dieser Episode den Aufstieg – abzubringen. Auch wenn der Zwerg in den Winkeln sitzt und gemein wie der Pöbel ist, so ist er auch ein Zuhörer und Deuter im Zwiegespräch, der ihm sogar das Losungswort der ewigen Wiederkunft am Tor-

157 Baltasar Gracián: *El Criticón*, S. 245.

158 Ebd., S. 261.

159 Ebd., Bd. 2, S. 200.

160 «Advertid que de los mayores gigantes triunfan los enanos, y de los mayores los pequeños, los menores y aun los mínimos. El modo de hacer la guerra ha de ser muy al revés de lo que se piensa: aquí no vale el hacer piernas ni querer hombrear; no se trate de hacer del hombre, sino humillarse y encogerse, y cuando ellos estuvieren más arrogantes amenazando al cielo, entonces nosotros, transformados en gusanos y cosidos con la tierra, hemos de entrar por entre pies; que así han entrado los mayores adalides» (ebda., Bd. 2, S. 202).

weg des Augenblicks verrät: «Alles Gerade lügt, murmelte verächtlich der Zwerg. Alle Wahrheit ist krumm, die Zeit selber ist ein Kreis» (eKGWB/Za-III-Gesicht-2). Alles, was gräbt, erinnert und mahnt ist der Geist der Schwere. Ihm setzt Zarathustra immer wieder den Mut zum Angriff gegenüber.

Ujo, die barock-moderne Assemblage, ist ganz Gesicht ohne Körper, ein hässlich deformiertes Monster und dennoch hilfsbereit, freundlich, loyal. Er warnt die Gefährten vor der Ankunft der Polizei, macht seiner Braut Ándara Komplimente und bekundet ihr immer wieder seine Zuneigung. Geknüpft an die hässliche Prostituierte, die in ihrer postbiblischen Transfiguration als egoistischer Racheengel den Mut zum Angriff propagiert, ist Ujo nicht einfach nur ein akzidentielles Anhängsel. Er ist die Ankündigung einer Wahl – ein Hofnarr Fortunas, auf den niemand hört. Stets vom Volke verspottet und verhöhnt gibt es kein Wesen, dessen grotesk-komische Kreatürlichkeit dermaßen im Vordergrund steht. Er lebt und ernährt sich von dieser Popularität, er ist also ganz und gar dem Pöbel zugehörig, und braucht daher die sakrale Ruhe der Kirche, um sich zu erholen. Er ist zugleich Stimme des Volkes und für das Volk. Er leitet Nachrichten und Informationen weiter, warnt und kündigt an. Er lässt alles mit sich machen, zur reinen Unterhaltung der anderen, er bereut nichts, bestraft keinen und rächt sich nicht. Ist er der beste aller Christen, Freund der niedersten Geschöpfe, ein Mensch ohne jegliches Ressentiment?¹⁶¹

Ujo ist auf horizontaler Ebene des Textes der Antitypos des moralisch-religiösen Riesen Nazarín in Form seiner antithetischen Aufhebung. Nazarín potenziert sich selbst in seinem christlichen Habitus dadurch, dass er die Nähe zu den Elenden sucht, nur um sich selbst vom Elend anstecken zu lassen. Dies ist gerade die Bedin-

161 Zur theologischen Anthropologie des Lachens und der Funktion von Narren im Christentum vgl. Peter L. Berger: *Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter 2014. Wie Berger darstellt, gibt es unzählige Beispiele von heiliger Narrheit im Alten und Neuen Testament, in denen die «ekstatische Absurdität» vor allem auch die Nacktheit und Tanz dargestellt wird, durch das Ablegen der Würde und der Fähigkeit sich in die niedrigsten Geschöpfe einzufühlen (ebda., S. 177). Zwar gibt es im Umkreis der Geschichte von Jesu Leben und Wirken weniger solcher grotesk-absurder Auftritte heiliger Narren, doch oft wurde gerade der Einzug in Jerusalem auf dem Esel als Narrheit interpretiert und seine Krönung durch die römischen Soldaten war eine Spottkrönung (ebda., S. 179). Insbesondere jedoch bei Paulus tritt das christliche Sein als Narrentum auf, weil sich im Christ als Narr zugleich die *kenosis*, d. h. die Selbsterniedrigung Gottes, indem er Mensch wurde, mit dem siegreichen auferstandenen Sohn verbindet (ebda., S. 180). Viele Aspekte, die Berger zum heiligen Narren ausführt und auch Don Quijote und Kierkegaards «Glaubensritter» mit ins Spiel bringt, treffen sowohl auf Nazarín als auch auf Ujo zu, allerdings entbehrt Nazarín der kindlichen Naivität. Durch seine hohe Bildung wird er stets auch mit seinem Stolz konfrontiert, gegen den er als «Mann ohne Zuhause» arbeiten muss, während Ujo als «Gefäß einer höheren Weisheit» (ebda., S. 183) auftritt ohne auch nur annähernd gebildet zu sein.

gung, um Gott seine Liebe zu beweisen. Der Aufstieg zu Gott ist ein Abstieg zur Kreatur, sowie Gott in den Leib des Menschen aus Liebe zum Menschen hinabgestiegen ist. Doch gerade Ujo scheint kein interessantes Wesen für ihn zu sein. Er beachtet ihn kaum. Auch seine Gefährtinnen sind erst nach ihrer Läuterung durch Schmerz und Ekel zu liebenswerten Wesen aufgestiegen. Die Frauengestalten an sich sind nicht liebens-, sondern verachtenswert.¹⁶² Nicht anders funktionieren die Nachrichten um die Figur des Don Pedro del Belmonte: Er glaubt ihnen vorbehaltlos, möchte sich daher auch nicht von seiner Gastfreundschaft trügen lassen. Doch allein aus der Gesprächssituation lässt sich nicht unbedingt erkennen, ob es sich tatsächlich um ein moralisches Monster handelt. Stattdessen wird in dem Gespräch klar, dass Belmonte aufgrund eines Gedächtnisverlustes an starken, unkontrollierbaren Wutanfällen leidet (164). An einer Stelle ist es eher der Priester, der ganz unchristlich die Beherrschung verliert und – außer sich so einen schlechten Menschen vor sich zu sehen – Belmonte als schrecklichen Drachen beschimpft, dem er die Wahrheit bringt, auch auf die Gefahr hin von ihm zerrissen und getötet zu werden. Ihm seine Verdammnis ankündigend, wenn er sich nicht bessern will, agiert er sogar als Vollstrecker richterlicher Gottgewalt.¹⁶³

Ohne es selbst zu merken, gleitet er von seinem eigenen bescheidenen Vorsatz ab, nämlich sich gerade nicht mit Jesus oder gar göttlicher Handlungsmacht zu vergleichen und sich auf eine Stufe mit dem Messias zu stellen, sowie seine Jüngerinnen es stets interpretieren.¹⁶⁴ All ihre negativen Eigenschaften werden ihm zum Instrument seiner eigenen Nobilitierung und gleichzeitig ist es diese noble Form der Selbstlosigkeit, die er als Selbstlob unterbinden muss: «Yo no soy nadie, yo no soy santo, ni siquiera bueno» (130). Die Suche nach Elend, moralischen Bestien

162 Zu Beginn des dritten Teils, nachdem Nazarín sich entschieden hat die Stadt zu verlassen, begegnet er nun zum wiederholten Male – aber in gänzlich armseliger, hässlicher Gestalt einer Vogelscheuche gleich («un espantajo», 110) und in kindlicher Unbefangenheit («con cierta cordada infantil», 111) – Andara, die ihn begleiten möchte. Er jedoch kann keine Rücksicht nehmen auf ein Geschöpf wie sie es ist und verneint, weil ihn ihre äußere Transformation über das Innere nicht hinwegtäuschen kann: «Tú no eres buena. Tu enmienda es engañosa; es un reflejo no más del despecho que te causa tu falta de atractivos personales; pero en tu corazón sigues dañada, y en una u otra forma llevas el mal dentro de ti» (113).

163 «Por eso la voz de Cristo en mi corazón me dijo una y otra vez que entrase, sin temor a nada ni a nadie, y por eso entré, y heme puesto delante del dragón. Abra usted sus fauces, alargue sus uñas, devóreme si gusta; pero expirando le diré que se enmiende, que Cristo me manda aquí para llamarle a la verdad, y anunciarle su condenación si no acude pronto al llamamiento» (163 f.).

164 «Ea, no me contradigáis, porque me marcharé de vuestra casa... Ofendéis gravemente a nuestro Señor Jesucristo suponiendo que este pobre siervo suyo es capaz de igualarse, no digo a Él, que esto sería delirio, pero ni tan siquiera a los varones escogidos a quienes dio facultades de hacer maravillas para edificación de gentiles. No, no, hijas mías. Yo estimo vuestra simplicidad; pero no quiero fomentar en vuestras almas esperanzas que la realidad desvanecería» (130 f.).

und niederen Kreaturen aller Art ist daher nichts anderes als die einzig mögliche Strategie, vor der eigenen Unzulänglichkeit als christlicher Märtyrer nicht zu kapitulieren. Je größer das Elend, desto größer und schöner wird sein christliches Selbstporträt und desto intensiver wird der asketische Rausch.¹⁶⁵ So will es zumindest die narrative Logik, die dann doch nur in dem profanen Fiebertraum eines erkrankten Körpers endet – entmystifiziert durch den alltäglichen Wahnsinn eines müden und erschöpften Jahrhunderts.

Man könnte Benito Pérez Galdós schon fast glauben, dass er versucht, den katholischen Glauben Spaniens am Beginn des 20. Jahrhunderts mittels einer Meta-Figur zu erneuern und zu intensivieren, die die Eigenschaften der wichtigsten literarischen und biblischen Figur – Don Quijote und Jesus Christus – zu einer einzigen Figur vereint und ihr weibliche Nebenfiguren an die Seite stellt, die ihre moralisch-psychologische Struktur perspektivisch brechen und Fragmente eines Katholizismus offenlegen, der ohne den misogynen Gegenentwurf einer weiblichen Kreatürlichkeit nicht auskommt.

Das beweist die Rahmenhandlung und das gekonnt inszenierte Spiel von Wahrheit, Wahrscheinlichkeit und der Lust an der reinen Imitation narrativer Regeln, die der Konstruktion von Heiligenlegenden entsprechen. Ohne das den Roman eröffnende Gespräch zwischen dem Journalisten – als Repräsentanten einer neuen aufgeklärteren Medienlandschaft – und dem vermeintlichen Autor, der ihn in das abtrünnige niedere Milieu der Amazonen der Kneipen und Bordelle begleitet, von dem er sich selbst ein Bild machen möchte, wäre der Roman eine Probe auf anachronistische Erzählweisen in säkularen Kontexten. Durch die Rahmenhandlung jedoch, die in dem realistisch-naturalistische Stil einer Milieustudie mit physiognomischen Charakterdarstellungen kombiniert wird und das Tableau der spanischen Arbeiterklasse evoziert, wird die Chronik des Heiligen zu einer intradiegetischen Spielform des Textes selbst, der mit metatextuellen Strategien auf seine eigene Künstlichkeit und Gemachtheit hinweist und damit auch Mündlichkeit und Schriftlichkeit, Überlieferung und Fiktion ineinander übergehen lässt.¹⁶⁶

165 Auch hier wird bereits zu Beginn seiner Pilgerreise betont, dass das selbst gewählte Leben der Entbehrungen und des Schmerzes eine rauschhafte Erfüllung für ihn sind: «No huía de las penalidades, sino que iba en busca de ellas; no huía del malestar y la pobreza, sino que tras de la miseria y de los trabajos más rudos caminaba. Huía sí de un mundo y de una vida que no cuadraban a su espíritu, embriagado, si así puede decirse, con la ilusión de la vida ascética y penitente» (106). Dabei sieht er sich selbst niemals als einen Häretiker der Kirche an, sondern als ein Befolger ihrer strengsten Regeln und Gebote. Sollte es doch zu einer Abweichung kommen oder als eine solche interpretiert werden, gibt es keine grausamere Inquisition als die seines eigenen Geistes: seines Gewissens («su propia conciencia», 107).

166 Während der Schilderung des Sechstageswerks bei der Pflege der Pestkranken in Villamanilla, gibt es eine plötzliche Intervention einer Erzählerstimme, die über all die Taten berichtet,

Das Verhältnis der Geschlechter bei der Konstruktion der Figur Nazaríns wird vom Ich-Erzähler bereits auf der Ebene der Rahmenhandlung eröffnet: Das Bild der Figur des Priesters und seiner Abenteuer konnte nur entworfen werden aufgrund des Gegenbildes repräsentiert durch das schändlichste Wesen überhaupt: «la terrible *Estefanía de la Peñón, Chanfaina*» (7). Geradewegs der Linie der Amazonas des 16. Jahrhunderts entstammend, den schamlosen Weibsbildern («unas desvergonzadas chulapas»), die man heute als Mannsweiber («marimachos») bezeichnet, ist sie ein vaterloses Kind, entsprungen aus einer außerehelichen Verbindung, ein Bastard also – ursprungslos («por línea de bastardía»). Was sie aus ihrer Genealogie der minderen Mimesis mitbringt, wird später durch die intradiegetische Chronik der noblen Anthropologie des Mannes (und seiner gezähmten Drachen-Damen) ergänzt. Wo sie ein schreckliches Drachenbild war, muss ER ein glorreicher Ritter des katholischen Ordens werden.¹⁶⁷ Wo Drachen sind, werden Helden geboren. Aus den

die die Pilger noch durchlebten, aber nicht erzählt werden kann, weil sie so zahlreich sind. Eine Vollendung des Werks gibt es nicht, denn sie hören genau dann auf, als die Hilfe der Regierung eingetroffen ist. Sich mit Selbstlob überhäufend und die Kranken zählend, die sie gerettet haben – eine harmlose Eitelkeit («la inocente vanagloria») wie der Erzähler bemerkt – ziehen sie weiter, während sie sich gegenseitig ihre pathetischen Episoden («mil y mil episodios patéticos») erzählen, die die Nachwelt – wären sie aufgeschrieben – sicherlich verwundert hätten (208). An diesem Punkt reflektiert die Erzählerstimme: «Pero nadie los escribiría ciertamente, y sólo en los archivos del Cielo constaban aquellas memorables hazañas. Y en cuanto a la jactancia con que las enumeraron y repitieron, Dios perdonaría de fijo el inocente alarde de soberbia, pues es justo que todo héroe tenga su historia, aunque sea contada familiarmente por sí mismo» (209).

167 Mit dem Begriff «más formidable tarasca» spielt der Ich-Erzähler in seiner Frauenbeschreibung auf eine mittelalterliche Drachenfigur aus Südfrankreich aus der Stadt Tarascon an, die die Heilige Martha im 12. Jahrhundert besiegt haben soll und zu ihren Ehren zu Pfingsten ein Umzug veranstaltet wird. Damit setzt bereits zu Beginn der Erzählung der Erzähler seine Mittel aus der volkstümlichen Überlieferung mit realistischen Mitteln in Szene und erschafft damit eine legendenhafte Milieustudie. Die Amazonas und Drachen haben sich in das niederträchtige und schamlose Proletariat verwandelt. In der Galdós-Forschung wird nicht besonders oft auf die weiblichen Nebenfiguren eingegangen. Diskurse zum Feminismus bei Galdós werden meist dort verhandelt, wo weibliche Titelfiguren dominieren wie in *Doña Perfecta* oder *Tristana*. Guzmán Álvarez suggeriert mit seinem Aufsatztitel *Nazarín, sus dos mujeres y un sueño*, dass er das Verhältnis der Geschlechter kommentiert. Allerdings verbleibt der Aufsatz in einer bloßen Inhaltsangabe mit einem kurzen Kommentar, der zu keiner befriedigenden Lösung führt. Vgl. Guzmán Álvarez: *Nazarín, sus dos mujeres y un sueño*. In: *Actas del cuarto Congreso internacional de estudios Galdosianos*, Vol. 1, Gran Canaria (1990), S. 31–39. – Hingegen versucht Akiko Tschuiya darauf hinzuweisen, dass diese Vernachlässigung den Reichtum der feministischen Potentiale des Romans verspielt. Sie sieht gerade in der sozialen Marginalisierung des weiblichen Personals eine subversive Strategie, die dazu führt, die Identität des männlichen Protagonisten zu destabilisieren und die Autorität des Erzählers zu unterminieren. Vgl. Akiko Tschuiya: *Tarascas, Amazonas y mujeres endemoniadas: representaciones de la marginalidad femenina en Nazarín*. In: *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, No. 561 (1993), S. 17–19. In ihrer Monografie arbeitet sie diese These anhand verschiedener spani-

Trümmern des heruntergekommenen Gasthauses, den unangenehmen Gerüchen des Interieurs und der Frauen, die dort hausen, ihrer grotesken Schminke, die sie wie Masken aussehen lässt, und dem Lärm und Geschrei niederer Sprachformen erscheint eine Gestalt aus dem Fenster gelehnt, die zunächst als Frau erscheint und dann – an ihrer Stimme – als Mann erkannt wird: «apareció una figura, que al pronto me pareció de mujer. Era un hombre. La voz, más que el rostro, nos lo declaró» (16). Aus dem weiblichen Hintergrund der niederen Szene erhebt sich märchenhaft eine männliche Figur, die zunächst als Frau erscheint und sich dann doch abrupt und plötzlich durch die stimmliche Präsenz in einen Mann verwandelt.¹⁶⁸ Auch im Laufe der intradiegetischen Chronik verwandelt er sich immer mehr zu einem männlich wirkenden, arabischen Pilgervater, je mehr sich die weiblichen Figuren in ihrer eigenen Transformation in Richtung katholischer leidender Marienbilder verwandeln – bis auf Ándara, die das anti-heroische Echo der Chanfaina in einen gewaltverherrlichenden Engel transformiert. Aus dem männlichen Delirium – passiv und leidend, kraftlos und verloren – steigen die Frauen zu epischer Größe empor und erteilen der Chanfaina damit ihre Absolution. Die «Chanfa» – das ist die Inkarnation des Pöbels abseits der großen, schönen und modernen Innenstadt Madrids, aus dem der Ich-Erzähler und der Reporter stammen und zu dem sie zurückkehren: «volvimos paso a paso al Madrid alto, a nuestro Madrid» (46).

Damit befindet sich bereits der Ort des Erzählens in der Rahmenhandlung in einer Art von Heterotopos (Foucault): Abseits von der hohen Kultur des modernen Kleinbürgers, der (inneren) Großstadt als Zentrum der zivilisatorischen Gegenwart, befinden sie sich ausgerechnet auch noch an dem Karnevalsdienstag an einem Ort, der einer anderen Logik folgt. Farben, Formen, Gerüche, Menschen und Gebäude bilden in der Peripherie einer Seitenstraße, die ihrem Namen nach («*calle de las Amazonas*») bereits auf eine weit zurückliegende Vergangenheit referiert, einen Heterotopos, der dem Humor, dem Sarkasmus und der boshaften

scher Romane des *Fin de Siècle* heraus, vgl. hierzu Akiko Tschuiya: *Marginal Subjects. Gender and Deviance in Fin-de-siècle Spain*. Toronto: University of Toronto Press 2011.

168 Vgl. Alan E. Smith: «Nazarín», masculino, femenino: Aspectos de la imaginación mitológica galdosiana. In: *Revista Hispánica Moderna*, Dec., 1997, Año 50, No. 2 (Dec., 1997), S. 290–298. – Der Autor unternimmt eine hermaphroditische Deutung von Nazaríns Figur, die er allerdings ausschließlich in Bezug setzt zur weiblichen Charakterisierung Jesu im Neuen Testament. Auch wählt er Belegstellen, aus denen hervorgeht, dass er sich dem Matriarchat fügt oder aber eine angeblich horizontale Beziehung zwischen Patriarchat und Matriarchat propagiert (294). Ich sehe das allerdings gänzlich anders, zumal es in jener wichtigen Szene, in der Nazarín sich dazu entscheidet, seine weiblichen Gefährtinnen mitzunehmen, er dies nur unter der Bedingung tut, dass sie ausschließlich ihm gehorchen, egal was er von ihnen verlangt: «Si me prometéis ser buenas, y obedecerme en todo lo que os mande, venid» (146). Gleichberechtigung sieht anders aus.

Lüge («mentiras maleantes») Madrids entspricht (5f.). Die Physiognomie der Großstadt entspricht dem Bild seiner Bevölkerung.

Doch rezeptionsästhetisch bedeutet diese narrative Beschreibung noch mehr: Wer dem Erzähler glaubt, der geht ihm auf den Leim. Seiner impliziten Leserschaft zeigt er ganz bewusst und explizit ausgestellt bereits im ersten Satz, dass er dem journalistischen, exotischen Zeitgeist («con el exótico nombre de *reporter*»), der der Information hinterher rennt, wie ein Windhund dem Hasen («de estos que corren tras la información, como el galgo a los alcances de la liebre»), nicht viel abgewinnen kann (5). Dem Sarkasmus der Bevölkerung und der Sensation des Journalisten stellt er seine Scharfsinnigkeit («con orgullo de sagaz cronista») und Gelehrsamkeit («mi erudición», 6) entgegen. Im inszenierten Kampf der Genres – Realistische Milieuzzeichnung versus märchenhafte Chronik versus journalistischen Bericht – ist die Exposition des Ich-Erzählers als vermeintlicher Autor der Binnenerzählung mit der Unterschrift und dem Datum am Ende der Geschichte verbürgt: «Santander, San Quintín, Mai 1895» (318).

Die interne Fokalisierung, in der der Ich-Erzähler mit seiner erzählten Figur eins wird, bezeugt jedoch etwas ganz anderes, worauf das Ende der Rahmenerzählung hindeutet: Die Figur der Erzählung – Nazarín – ist die Erzählung als Figur, die sich im Geiste des Erzählers formt. Nazarín als literarische Fiktion und theologische Diktion in Form der *Imitatio Christi* ist ein Humpty Dumpty des katholischen Glaubens: Einmal von der Mauer gefallen (vom Kreuz genommen), kann man ihn nicht mehr wieder in seiner ursprünglichen Form zusammensetzen. So leitet der Ich-Erzähler wie folgt in den intradiegetischen Teil über:

De la indiferencia desdeniosa con que mi amigo hablaba de él, colegí que poca o ninguna huella había dejado en su pensamiento. A mí me pasaba lo contrario, y días tuve de no pensar más que en Nazarín, y de deshacerlo y volverlo a formar en mi mente, pieza por pieza, como niño que desarma un juguete mecánico para entretenerse armándole de nuevo. ¿Concluí por construir un Nazarín de nueva planta con materiales extraídos de mis propias ideas, o llegué a posesionarme intelectualmente del verdadero y real personaje? No puedo contestar de un modo categórico. Lo que a renglón seguido se cuenta, ¿es verídica historia, o una invención de esas que por la doble virtud del arte expeditivo de quien las escribe, y la credulidad de quien las lee, resultan como una ilusión de la realidad? Y oigo, además, otras preguntas: «¿Quién demonios ha escrito lo que sigue? ¿Ha sido usted, o el *reporter*, o la *tía Chanfaina*, o el gitano viejo?...». Nada puedo contestar, porque yo mismo me vería muy confuso si tratara de determinar quién ha escrito lo que escribo. No respondo del procedimiento; sí respondo de la exactitud de los hechos. El narrador se oculta. La narración, nutrida de sentimiento de las cosas y de histórica verdad, se manifiesta en sí misma clara, precisa, sincera. (46f.)

Der Erzähler als stimmlicher Dirigent des Lektüreprozesses verschwindet («El narrador se oculta»), während die Erzählung («la narración») in Erscheinung tritt: eine *ErzählFigur* par excellence. Die geschichtliche Wahrheit («histórico») wird an das

Gefühl («nutrido de sentimiento») verwiesen. Das linguistische Humpty Dumpty Phänomen von Sprachgebrauch und Bedeutung – wenn ich ein Wort verwende, dann bedeutet es genau das, was ich es bedeuten lasse – kann auch erzähltheoretisch und rezeptionsästhetisch gewendet werden: Wenn der Erzähler eine Figur verwendet – selbst wenn er sich selbst als Figur der Erzählung thematisiert und reflektiert –, dann bedeutet sie genau das, was er sie bedeuten lässt kraft der Leerstellen, die es benötigt, um genügend Freiräume für die Imagination der Leser: innen zu schaffen, damit sie an die Erzählung als Figur ihres eigenen Glaubens glauben können.

Die Frage, die unser Humpty-Dumpty-Jesus stellt, ist also: *Who is the master?* Auch diese Frage führt erneut zurück in die Vergangenheit und dem semantischen Zusammenspiel von *figura* und *persona*, wie sie von Cervantes literarisch und metapoetisch verhandelt worden ist. Personen und Figuren treten für Don Quijote und Sancho Pansa immer doppelt auf. All das, was die Sinne erfassen können, ist *figura* als Gestalt eines bestimmten Körpers, der Kleidung und des Gesichts.¹⁶⁹ Sobald man sagen kann, um welche Gestalt es sich handelt, wird der Begriff *persona* verwendet, beispielsweise wenn mit der Gestalt eine bestimmte soziale Rolle erkennbar wird. Zwischen Don Quijote und Sancho Pansa wird jedoch noch eine andere Beziehung erkennbar: Sancho Pansa wird zum Namensgeber Don Quijotes: «el Caballero de Triste Figura» wird zu seinem Namen, in dem *persona* und *figura* gleichsam verschmelzen (323, 1. Teil). Mit dem Namen konstituiert sich Don Quijote als Figur im Roman, als der Held seiner eigenen Geschichte, die ihm gleichsam vorausseilen wird.

Während der fiktive Herausgeber und Übersetzer noch an der Chronik des Don Quijote im Sinne einer linearen Abfolge der Episode der Reisegefährten arbeitet, entstehen bereits weitere Geschichten aus dem Munde anderer vermeintli-

¹⁶⁹ Vgl. hierzu auch die Darstellung von Figuren in Francisco de Quevedo: *Das Leben des Buscón*, übertragen von Herbert Koch. München: Hanser 1965 [1626], S. 7–154. Der Erzähler bezeichnet dort die Kleidung als «Gitterkunstwerk» des Körpers. Das Handwerk des Flickens wird zu einer regelrechten Kunst des Scheins ausgebaut: «Wir studieren Stellungen im Gegenlicht, stolzieren an hellen Tagen mit kleinen Schritten einher und machen Verbeugungen nur mit geschlossenen Knöcheln; denn nähmen wir die Beine auseinander, so würde man das Gitterkunstwerk sehen» (ebda., S. 89). Die Kleidung kaschiert nicht nur, jedes Kleidungsstück wird vielmehr zum Erzähler einer eigenen Geschichte, die der Körper trägt. Er war einmal etwas anderes und wurde dann umfunktioniert. Die gesamte Körperfläche ist ein Flickerwerk aus Stoffen, die auf andere Stoffe verweisen und dadurch den Körper zu einer metonymischen Collage aus Flickern und Falten umgestalten. Selbst die «Lügenhaftigkeit» der Sprache ist noch ein Kleid, das sich in unzählige Falten lege, um den Schein zu wahren. Wobei sich selbst hinter diesem Stoff kein nackter Körper verbirgt, sondern wiederum Stoffe. Das Schalen der Stoffe, um auf das Wesen des Körpers zu stoßen, entpuppt sich als Illusion: Die nackte Haut ist die Kleidung, die Kleidung ist die Haut.

cher Ritter über den «Caballero de la Triste Figura». Dieser Name eilt der Person Don Quijotes in schnellen Schritten voraus, verändert bereits hinter seinem Rücken, was passiert ist, lässt ihn mit anderen Rittern kämpfen. Unter diesem Namen wird bereits eine andere Geschichte erzählbar. Die *figura figurans* (der Name) erzeugt in diesem Fall die *figura figurata* (Don Quijote als Figur in einer Erzählung). Die Frage ist, ob *figura figurata* und *figura figurans* noch ein und dieselbe Person als Figur im Roman bezeichnen.¹⁷⁰

Diese Diskrepanz wird im 14. Kapitel des zweiten Teils deutlich, in dem das Gespräch mit dem Ritter des Waldes – einer Figur, die bereits im ersten Teil erscheint – inszeniert wird. Dieser erzählt Don Quijote von seiner eigenen Lebensgeschichte und all den unzähligen Aufträgen, die er für seine Herrin Calsidea übernehmen musste. Gemäß ihrem Auftrag zog er durchs Land, um allen noch lebenden Rittern zu dem Urteil zu zwingen, dass ihre Schönheit vollkommen sei. Insbesondere der Sieg im Kampf gegen den Ritter Don Quijote von La Mancha wurde ihm zum größten Triumph, denn dieser Ritter habe alle Ritter besiegt und da er ihn überwunden hat, sei alles, was seiner Person angehöre (Ruhm, Preis, Ehre) auf ihn übergegangen: «se ha transferido y pasado a mi persona» (147). Don Quijote, erstaunt und zweifelnd, gibt sich noch nicht als der vermeintliche Ritter zu erkennen, sondern wartet, dass sein Gesprächspartner sich selbst der Lüge entlarvt. Der Ritter vom Walde legt seine Beweise anhand der Darstellung der «figura» dar, seine Physiognomie von Gesicht, Körper und den bekannten Namen von Personen, die zu ihm gehören oder mit denen er sich umgibt. Alles scheinbare Fakten, die die Person, um die es sich handelt, bezeugen sollen – und dennoch erkennt dieser Ritter nicht den Mann, der vor ihm sitzt. Don Quijote spricht nun in der dritten Person von sich selbst und entgegnet:

Habéis de saber que ese don Quijote que decis es el mayor amigo que en este mundo tengo, y tanto, que podré decir que le tengo en lugar de mi misma persona, y que por las señas que dél me habéis dado, tan puntuales y ciertas, no puedo pensar sino que sea el mismo que

170 Gerhard Poppenberg wählt in seiner Interpretation dieser Szene andere Begrifflichkeiten, die aber auf einen ähnlichen Gedanken zielen, der hier entwickelt wird. Vgl. Gerhard Poppenberg: Das Buch der Bücher. Zum metapoetischen Diskurs des Don Quijote. In: Christoph Strosetzki (Hg.): *Miguel Cervante's Don Quijote. Explizite und implizite Diskurse im Don Quijote*. Berlin 2005, S. 195–204. Poppenberg bezeichnet den Beinamen als «figurative Zubenennung», der das Prinzip der Figuration nun selbst in den Roman zur Darstellung bringt, weil sich nun «Re- und Transfiguration» von Texten und Figuren gegenseitig bedingen. Es sind Figuren, die andere Figuren hervorbringen und damit die Entstehung von Figuren thematisieren. Poppenberg wählt dafür den Ausdruck: «Figur der Figuration der Figur» (ebda., S. 202). Vgl. hierzu auch Jan-Henrik Witthaus: Die Gestalt im Gesicht. Zur Frage Don Quijotes und zu den Strukturen literarischer Reputation. In: *Arcadia Band 42* (2007), Heft 1, S. 98–112.

habéis vencido. Por otra parte, veo con los ojos y toco con las manos no ser posible ser el mismo [...]. (148)

Ein schöneres Bekenntnis zu sich selbst als Figur in der Erzählung eines Anderen kann man wohl kaum formulieren: «es el mayor amigo que en este mundo tengo». Das eigene fingierte Selbst zum besten Freund zu haben, wird in dem zweiten Satzteil noch gesteigert: *Er steht stellvertretend für ihn selbst*, die eigene *Persona*, «en lugar de mi misma persona». Dies ist zugleich auch ein juridisches Verständnis von «persona»: Anstelle von jemandem sprechen bedeutet im Namen von jemanden sprechen und damit die Verantwortung dafür zu tragen, was gesagt wird. Auch wenn Don Quijote diese Verwechslung mit den Verwandlungskünsten seiner Zauberer begründet, die ihn verfolgen und bereits die Person und Figur seiner Dulcinea in die klägliche Gestalt einer Bäuerin verwandelt haben («transformaron la figura y persona de la hermosa Dulcinea del Toboso en una aldeana soez y baja»), so bedeutet das nur, dass jeder die Stelle eines anderen annehmen kann, um ihn gleichsam in einem anderen Selbst zu überwinden und seine Eigenschaften anzunehmen.

Ein kurioses Doppelgängermotiv wird hier eröffnet, das durch die juristische Wendung verstärkt wird, weil es die Haus-Haut-Metaphorik erneut ins Spiel bringt. Die Person in Verbindung mit einem bestimmten Namen (*figura figurans*) ist wie ein Haus, in dem das Selbst hinein und hinausgehen kann. Die Person bleibt sich selbst gleich, d. h. dass sie sich als Gehäuse, in dem etwas haust, nicht verändert. Die Person *beherbergt* das Selbst, ist jedoch *nicht* das Selbst. Die Phrase «anstelle von»/«en lugar de» sagt es bereits: Es findet eine Positionsveränderung statt, ein Übergang. Wer oder was ermöglicht diesen Übergang? Es ist der Name «Caballero de la Triste Figura», der sich verselbstständigt und von der Person Don Quijotes (*figura figurata*) trennt. Sein Name eilt ihm voraus. Mit ihm sind alle Taten und Handlungen des Ritters verbunden. Die *figura figurans* ist sogar so mächtig, dass sie die tatsächliche Präsenz Don Quijotes überblendet. Die Dechiffrierung seiner aktuell sichtbaren *figura* reicht nicht aus, um ihn als *persona* zu erkennen. Das Zeichen wird autonom. Das Bezeichnete muss ihm Widerstand leisten. Doch Don Quijote wählt die Form des Zusammenlebens beider Figuren: *figura figurans* und *figura figurata* reichen sich die Hände, wenn sie im *Haus der Person* einkehren.

Das Spiel mit der Namensgebung – auch hier eine adamitische Wiederholung des Ins-Leben-Rufen der Dinge – wird bei Nazarín zu einer ähnlichen Loslösung von *figura figurans* und *figura figurata*. Unterschiedliche Bezeichnungen gehen seinen Taten und Handlungen voraus und schreiben ihre je eigene Geschichte von den Ursprüngen und christlichen Abenteuern dieser Figur, die keinen wirklichen Ursprung hat und deren Ziel unbestimmt ist. Doch im Gegensatz zu Don Quijote, der in ein freundschaftliches Verhältnis zu seinem Doppelgänger tritt, ist Nazarín seinem Alter-Ego feindlich gesinnt. Er beharrt auf einer strikten Trennung von

dem, was er ist, und dem, worüber die Leute reden. In beiden Fällen handelt es sich aber um eine Entwicklung von mündlich überlieferten Geschichten oder berichteten Informationen, die eine Eigenlogik und Autonomie entwickeln und sich von der Figur und der Haupthandlung lösen: Die *figura figurans* verliert sich in zukünftige Geschichten, die mehrere Alternativen zur Wahl anbieten. Derjenige kann nur zum *Herr der Schrift* und damit zur Quelle der Macht des Benennens und Bezeichnens werden, der auch *Diener des Erzählens* ist (vgl. Kap. 2.2).

Galdós hat den katholischen Glauben mit seinem Roman nicht reanimiert, sondern desillusioniert. Das literarische Kolorit realistisch-weiblicher Kreatürlichkeit schenkt dem Katholizismus zwar seinen Hintergrund, den es braucht, um christliche Helden des Alltags zwischen Pest und Cholera auf der Weltbühne plausibel zu machen, andererseits wird jedoch durch die Ablösung des Realistischen vom Kreatürlichen ins Allzumenschliche wahrscheinlicher Hybris, Verfehlungen, Interpretationen und vermeintlicher Ideale die Fragwürdigkeit des katholischen Glaubens eingeläutet. Wer leidet, wird nicht nobel. Aristokraten des Kreuzes sind die Verneinung des Kreuzes. Wer den Kampf gegen die Windmühlen sucht, findet sie auch. Sowie Nazarín sich die Doktrin der *Imitatio Christi* zurechtlegt, so legt sich der implizite Leser seine Erzählung als Figur aus Versatzstücken narrativer Reflexion zurecht.

Der literarische Jesus aus La Mancha ist Humpty Dumpty, der dem kindlichen Glauben einer träumenden Alice nur noch eins zu sagen hat: Die Frage ist nicht, wie viele verschiedene Bedeutungen wir dem Namen Jesus andichten wollen, sondern ob wir ihm folgen wollen – auch auf die Gefahr hin in einem unglaublichen Archiv mündlicher Überlieferungen zu enden. Wenn sie es schaffen, Literatur zu werden, braucht es keiner himmlischen Rettung mehr. Aufgehoben, gerettet und bereit zu einer erneuten Reinkarnation verbleiben sie in der Immanenz des Reiches dieser Welt: dem Gedächtnis der Lesenden.

4.4 Figuren schmecken (Mayans y Siscar)

Für spanische Gelehrte des 18. Jahrhunderts stellt sich die Zirkulation und der Austausch von Ideen innerhalb eines strikten Überwachungssystems durch die katholische Kirche als sehr schwierig dar. Übersetzungen ins Spanische gibt es kaum. Es wird hauptsächlich auf das Original oder die französische Übersetzung zurückgegriffen, wenn es sich um englische oder deutsche Texte handelt.¹⁷¹ Oft

171 Vgl. Klaus-Dieter Ertler: *Kleine Geschichte der spanischen Aufklärungsliteratur*. Tübingen: Narr Studienbücher 2003, hier S. 41ff., als auch seine Studie zur Wochenschrift «El Censor», die

blieb das Latein immer noch die führende Wissenschaftssprache, obwohl die Vulgarisierung in die jeweiligen Nationalsprachen fortschritt und sich auf diese Weise neue, aber auch zunehmend divergierende Begriffe herauskristallisierten. Die Übersetzungen und erklärenden Umschreibungen aus dem Lateinischen formierten flexiblere Bedeutungen in der Zielsprache. Man gebrauchte auf einmal seine gesprochene Alltagssprache, um komplexe Ideen zu verstehen und sie mitteilbar zu machen. Gracián war eine Ausnahmeerscheinung des 17. Jahrhunderts: Er philosophierte und zensierte sich selbst kraft des dichterischen Sprechens ähnlich wie Giordano Bruno und erschuf damit eigene spanische Begriffe. Juan Luis Vives und Francisco Suárez blieben dem Lateinischen verpflichtet. Ihre Übersetzung ins Spanische setzte erst sehr spät ein.

Ein wichtiger Vermittler der frühen philosophischen Werke aus Spanien war der Gelehrte Gregorio Mayáns y Siscar (1699–1781), der Vives' Schriften erstmalig als gesammelte Werkausgabe (Latein) herausgab.¹⁷² Er selbst schrieb und veröffentlichte seine Schriften hauptsächlich auf Latein, die für die Spanier immer noch dominierenden Amtssprache der Intellektuellen und Geistlichen. Viele seiner Schriften blieben jedoch auch unveröffentlicht. Gregorio Mayans y Siscar war Rhetoriker, Rechtsgelehrter und Philosoph unter dem Banner theologischer Prämissen.¹⁷³ Freies

zwischen 1781 und 1788 verlegt wurde und zusammen mit «El Pensador» versuchte, den Intellektuellen in Spanien eine Plattform für anti-reaktionäre Ideen zu geben, die relativ frei zirkulieren konnten. Vgl. Klaus-Dieter Ertler: *Tugend und Vernunft in der Presse der spanischen Aufklärung: El Censor*. Tübingen: Narr 2004. Schon Werner Krauss machte in seiner vergleichenden Studie zur Aufklärung auf die Probleme zwischen Katholizismus und Philosophierezeption zwischen Spanien und den übrigen europäischen Ländern aufmerksam. Vgl. Werner Krauss: *Aufklärung III. Deutschland und Spanien*, hrsg. von Martin Fontius. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1996 [1973], S. 313ff.

172 Vgl. Antonio Mestre Sanchis: La edición de Opera Omnia de Vives por Mayans (1782–1790). In: *eHumanista* 26 (2014), S. 588–607.

173 Trotz der relativ isolierten und gut überwachten Distributionswege der Literaturen zwischen Spanien und anderen europäischen Ländern florierten Mayans y Siscars Schriften in den internationalen Netzwerken europäischer Gelehrter. Insbesondere in Deutschland stießen seine Schriften auf viel Beifall. Vgl. Antonio Mestre: Mayáns, die spanische Kultur und Deutschland im 18. Jahrhundert. In: Elmar Mittler, Ulrich Mücke (Hg.): *Die spanische Aufklärung in Deutschland. Eine Ausstellung aus den Beständen der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen*. Göttingen: Wallstein 2005, S. 55–66. – Darüberhinaus betont Antonio Mestre in seiner Monographie zu Leben und Werk des spanischen Philosophen, dass der junge Gelehrte noch vor seiner Berufung auf den traditionsreichen und berühmten Lehrstuhl in Salamanca wusste, wie stark politische und kirchliche Funktionäre dort intervenierten. Er entschied sich daher den Ruf auf den Lehrstuhl in Valencia anzunehmen. Obwohl er auch als Geistlicher tätig war, distanzierte er sich von der Autorität der Jesuiten. Sowohl von der Religion als auch Politik versuchte er, sich seine intellektuelle Unabhängigkeit zu bewahren. Vgl. Antonio Mestre: *Mayans y Siscar y el Pensamiento Ilustrado Español contra el Absolutismo*. León: Universidad de León 2007, S. 18.

Denken und Spekulieren waren nur im Rahmen der kirchlichen Dogmatik erlaubt, die er trotz seiner Abneigungen gegen den Absolutismus respektierte.¹⁷⁴

Dennoch schuf er sich einige Freiräume, die er in seinem fragmentarischen Werk der Leserschaft eröffnete: Er nannte es «Razonatoria» (entstanden ca. zwischen 1740–41).¹⁷⁵ Viele Referenzen in diesem Werk führen auf Gelehrte der Renaissance zurück (Vives, Núñez, Tosca) (9), sodass sich die einzelnen Ausführungen wie ein Übersetzungskommentar scholastischen Gedankenguts lesen lassen. Andere wiederum erscheinen im Gestus eines aphoristischen Gesetzestextes, dessen argumentative Unstimmigkeiten mit dem Verweis auf das göttliche Wirken als einzige Kausal- und Wirkursache bereinigt werden. Das Fragment weist zwar eine systematische Gliederung auf, dennoch gibt es sehr viele Wiederholungen in der Argumentation über Themen, die bereits besprochen wurden. Zyklisch kreisen die schriftlichen Notizen zwischen Sentenz, erklärendem Kommentar und Beispiel, das wieder zu einer Sentenz führt und so fort. Inspiriert war das Werk von John Locke, dessen Name zwar verschwiegen wird, aber dessen stumme Rezeption durch Mayans y Siscar kaum überlesen werden kann, wie Mestre Sanchís in seinem einführenden Kommentar festhält. Mayans y Siscar hat Lockes *Essay Concerning Human Understanding* im Lateinischen rezipiert und auch in seinen anderen Werken mehrfach versteckte Anspielungen eingebaut (22).¹⁷⁶

«Razonatoria» ist ein Kunstwort, das vom spanischen Verb «razonar», also *denken*, abgeleitet ist und in dieser begriffshistorischen Konstellation ein vielversprechendes Archiv darstellt, weil dieses Fragment zunächst einmal nach Begriffen im Spanischen sucht, um altbekannte philosophische Theoreme neu zu formulieren. Die «Razonatoria» ist keine Methode, sondern eine Kunstform («arte»), die mit Zei-

174 Antonio Mestre spricht gar von einer Aversion gegen den Absolutismus, während er sich dem christlichen Glauben stets verbunden fühlte. Vgl. Mestre: *Mayans y Siscar*, S. 97 f. Freies Philosophieren ist für ihn denkbar gewesen, aber nur im Rahmen des christlichen Glaubens.

175 Gregorio Mayans y Siscar: *Razonatoria* [Texto impreso]. In: ders., *Obras Completas*, Serie Menos, Vo. 8, transcripción y presentación, Antonio Mestre Sanchís; prólogos de Juan José Garrido, José M^a López Piñero, Víctor Navarro. Valencia: Biblioteca Valenciana 1999, S. 12. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

176 Sein philosophisches Fragment kann man daher als einen Kommentar zu Lockes Arbeit verstehen. Im Zentrum steht die Tätigkeit des menschlichen Verstandes, das Fühlen und Verstehen der materiellen Bedingtheit der Welt, die zum Staunen und Nachdenken animiert. Es geht ihm, so der Kommentator, schlicht und einfach um die Integration eines «sensismo lockiano» in die spanische Gelehrtenkultur der Philosophie, die sich jedoch nicht vollständig radikalisiert, sondern im Rahmen des bereits Bekannten und Traditionellen bleibt (59). Nach wie vor haben wir es mit einem strikt christlichen Denker zu tun. Da er Locke nicht direkt zitieren konnte, hat Mayans y Siscar auch in seiner Hauptschrift *Filosofía cristiana* viele indirekte Anspielungen auf den schottischen Philosophen einfließen lassen. Vgl. Antonio Mestre: *Mayans y Siscar*, S. 121.

chen (Schrift, Sprache) die Tätigkeiten der Seele sichtbar macht: Als «arte de conocimiento» ist sie daher nicht nur für die intellektuellen Schichten gedacht, sondern zum Gebrauch für das bürgerliche Leben («para el usa de la vida civil», 93). Diese Gabe ist gottgegeben («criando un ser incorporal capaz de conocer i querer, al qual llamamos alma o ánima», 94). Er erschuf die Welt und den Menschen in ihr. Er gab der Welt eine Form und dem Menschen die Fähigkeit, Figuren zu sehen und Figuren kraft der Tätigkeit seines Verstandes herzustellen.

Um diese «figuras» wird es im Folgenden gehen: In den ca. 89 Erwähnungen werden physikalische, theologische und wahrnehmungspsychologische Gedankengänge zusammengeführt. Derjenige der «figuras» wahrnimmt oder selbst produziert, ist der «razonador»: das Subjekt, das denkt (99f.). Seine kognitiven Instrumente sind dem rhetorischen Verfahren gemäß: «invención», «disposición» und «reflexión» (103). Die erste Form der Reflexion ist der Disposition vorgeordnet: Es ist die Kritik der Ideen. Die zweite Form der Reflexion ist eine methodische, die auf der Disposition aufbaut, sie aber auch hinterfragt. Man könnte also sagen, Mayans y Siscar erfindet eine Kritik der Kritik vor und nach der Disposition der Ideen. Er trennt die «sentencias de la ideas», die sich virtuell nur im Verstand des Menschen befinden («razonamiento interior»), von denjenigen, die laut ausgesprochen, mitgeteilt oder aufgeschrieben werden («razonamiento exterior») und Zeichen dieser Ideen sind («palabras articuladas o escritas») verstanden als «significadoras de las sentencias» (103f.).

Sein philosophischer Ausgangspunkt sind die Sinne. Ihnen ist der Großteil der Ausführungen gewidmet. Dort findet man «figuras» an den Dingen, in den Dingen und im menschlichen Verstand. Dabei spielt der taktile Sinn die wichtigste Rolle. Alle anderen Sinne werden ihm untergeordnet («todas la percepciones pueden reducirse al tacto», 106). Die Gegenstände und Objekte der Wahrnehmung in der Außenwelt sind die «especies materiales», die als Originale vorkommen können, als Objekte an sich ohne Interventionen eines wahrnehmenden Subjekts. Zugleich können sie als Kopien und Bilder von Objekten auftreten, die der Mensch mit seinen Sinnen erfährt und die von seiner «imaginación» gebildet werden (106).¹⁷⁷

Körper und Seele befinden sich dabei immer in einem Wechselverhältnis zueinander: Die Seele erleidet und empfindet sinnlich wie der Körper. Mayans y Siscar wählt die Leidensfähigkeit von Jesus Christus, um seiner Leserschaft eine vage Vor-

177 «I assí estas especies se dice que son originales porque no son imágenes, remedos o copias de cosas verdaderamente existentes, a diferencia de las especies materiales que, respeto del hombre, en quanto se introducen por los ojos, son imágenes de las cosas de que provienen. El sentido en quanto las recibe es imaginativa o phantasia, que es lo mismo que decir facultad visiva, i la percepción se llama imaginación, i en quanto entran en ella por los otros sentidos, son signos de sus causas cuya averiguación toca a la física.»

stellung von dem zu geben, was ein Körper erleiden kann, ohne die Seele in Mitleidenschaft zu ziehen (107).¹⁷⁸ Kraft der göttlichen Fügung empfindet die Seele alles, was der Körper empfindet, ohne auf diese Körperlichkeit oder Sinnlichkeit reduziert zu werden. Ihre Tätigkeit besteht gleichsam darin, eine höhere Aufgabe zu erfüllen, nämlich «entendimiento» und «aprehensión» zur «pura inteligencia» oder «propio conocimiento puro» zusammenzuführen (107). Wie sich dieser Prozess vollzieht, wird im Folgenden beschrieben. Die «especies» passieren die Zone des Verständnisprozesses («entendimiento») und werden durch das Kriterium der Konformität bzw. Nicht-Konformität zwischen dem wahrgenommenen Objekt und seiner kognitiven Kopie erfasst. Auf Basis dieses Kriteriums wird ein Urteil über das Objekt gefällt, dessen Konstitution schließlich versprachlicht wird.

Sprechen und Denken sind eng miteinander verknüpft, weil jedes Urteil eine Präposition ist, die ausgesprochen wird: Wer spricht, der denkt. Daher ist derjenige, der spricht immer schon ein «razonador». Damit bilden die Begriffe *razonar* und *hablar* eine Einheit, wobei «razonar» auch an ethisch-moralische Prämissen gebunden ist: Der sprechende Denker und denkende Sprecher kann seine Verstandestätigkeit gut oder schlecht verwenden, doch nur derjenige, der sie gut verwendet ist im wahrsten Sinne des Wortes «razonador», derjenige, der *richtige* Urteile und damit *gute* Urteile fällt. Das Regelwerk des guten und richtigen Sprechens ist das Sprechen mit Lizenz, womit der Titel des Fragmentes zugleich korrigiert wird: «Razonatoria» ist das gute Sprechen («a hablar bien»), sodass der «rozanador» zuallererst «el razonador eloquente» ist (108). Letztlich geht es Mayans y Siscar, der eines der grundlegendsten Werke der spanischen Rhetorik und Grammatik geschrieben hat, nur um die bestmögliche Art und Weise, seine Gedanken zu präsentieren. Philosophieren bleibt noch an die Rhetorik und die Jurisprudenz gebunden. Gutes Philosophieren ist und bleibt gutes Argumentieren.

Doch darüber hinaus bemüht sich Mayans y Siscar auch um eine adäquate Übersetzungsoption für lateinische Fachbegriffe der Philosophie: «ente» wird mit «ser» für die Bezeichnung des realen («tienen ser sin pensar») oder ideellen Seins («tienen ser ideado») übersetzt, wobei die letztere Seinsform der Dinge, die vom Verstehen des Subjekts abhängig ist («por entendimiento»), mit der ersteren konform sein kann oder nicht. Wenn sie konform sind, dann gibt es auch einen sprachlichen Ausdruck («palabra interior» oder «copiado»), der ihrem realen Sein entspricht. Wenn beide Seinsformen jedoch nicht konform sind, ist das ideale Sein der Dinge

178 «siente también en su manera lo que siente el cuerpo, de suerte que, si éste siente dolor, ella en su manera se duele i aborrece al dolor; i si el cuerpo siente placer, ella se regocija i ama el placer, pero este placer i este dolor del alma son mui superiores al placer i dolor del cuerpo, pues vemos que es compossible el placer del alma con el dolor del cuerpo, quando el alma se regocija del dolor de su cuerpo por causa de Jesuchristo.»

fingiert («ser fingido» oder «caprichoso»). Trifft letzteres zu, handelt es sich um ein «ente de razón». Jene vorgestellten Dinge entstehen im Betrachter oder Beobachter wie ein Bild, das gezeichnet wird: Beim Sehen eines konkreten Menschen wird eine Kopie oder Skizze im Inneren eingefertigt («retrato interior del hombre», 109 f.).¹⁷⁹ Die Einbildungskraft des Menschen («Imaginación es la figuración mental de alguna cosa») wird als eines der wichtigsten seelischen Vermögen hervorgehoben, weil es Figuren («figura») verstanden als Bilder von etwas («imagenes») anfertigen kann («El efeto de la imaginación es la imagen o figura de la cosa, o por decirlo mejor, la cosa imaginada en quanto imaginada», 276 f.). Die Begriffe *imagen* und *figura* können daher auch als wahrnehmungspsychologische Kategorien synonym verwendet werden. Sich etwas vorzustellen bedeutet, etwas im Geiste zu figurieren, sodass ein Bild entsteht. Figuration und Imagination scheinen damit dieselben geistigen Tätigkeiten zu bezeichnen. Dennoch gibt es eine wesentliche Differenz.

Zur Beschreibung der physikalischen Beschaffenheit der Dinge («cosas») und Körper («cuerpos») wird der Begriff *figura* häufig verwendet (113, 190, 221, 319 f.). Neben der Bezeichnung für Sternkonstellationen tritt der Begriff in weiten Teilen der einzelnen Notizen ausschließlich in Bezug auf die materielle Anordnung der kleinsten Teilchen der Materie auf. Ein Körper konstituiert sich über seine Figur und Anordnung der Teile («por su figura y disposición de partes»), die man allgemein als Modus oder Modifikation bezeichnet («por aquella modificación», 113). In diesem Kontext referiert Mayans y Siscar philosophische Meinungen (Locke, Bacon) über die Dichte und Solidität von Körpern, die durch Bewegung konstituiert wird. So solide und dicht die einzelnen Teile auch sind, die die Körper in ihrer Form bestimmen, sie brauchen dennoch einen Impuls, der eine bestimmte Modifikation der Teile in Bewegung setzt («el fundamento intrínseco de aquella capacidad de comunicar movimiento por vía de impulso», ebda.). «La grandeza, la figura i el movimiento» (319 f.) gehören zu den primären Qualitäten der Körper. Damit unterscheidet Mayans y Siscar sich nicht wesentlich von seinen Vorgängern. Da sich diese Qualitäten bis ins äußerst Große und äußerst Kleine ausdehnen und

179 «Qualquiera hombre tiene ser de hombre, o es hombre, aunque ningún otro hombre piense en él; éste es ser real. Assí mismo qualquiera cavallo tiene ser de cavallo, o es cavallo, aunque ningún hombre piense en tal cavallo. Este ser del cavallo también es real. Si uno ve tal hombre, i tal cavallo, por una i otra vista viene en conocimiento de tal hombre i de tal cavallo, de suerte que al pensar en uno i otro, interiormente dibuja, pinta, o por hablar mejor, imagina tan parecidamente i tan al vivo al hombre i al cavallo que, aunque desaparezcán de su presencia, si después piensa en ellos, a cuyo segundo pensamiento llamamos recuerdo, se le ofrecen unas copias o retratos sumamente parecidos, el uno al hombre i el otro al cavallo. La copia, pues, o retrato interior del hombre es su ser ideado o la idea del hombre, i la copia o retrato interior del cavallo es el ser ideado o la idea del cavallo; i assí el hombre como el cavallo verdadero son el original de tales copias o retratos» (110).

reduzieren können, entgehen sie den menschlichen Sinnen und können daher nur ideel und abstrakt über die Mathematik und Geometrie erschlossen werden. Ein Urteil über die reale Seinsform dieser Qualitäten ist nicht möglich. *Figura* belegt demnach zwei semantische Stellen in Bezug auf materielle Eigenschaften von Körpern: Sie ist eine der primären und das heißt unveränderlichen Eigenschaften der Dinge, die entscheidend für deren substantielle Konstitution sind. Zugleich jedoch ist *figura* eine spezifische Modifikation eines konkreten Gegenstandes, den man sehen, berühren, riechen, schmecken oder hören kann.

Mayans y Siscar scheint durchaus ein Philosoph der Sinne und der Sinnlichkeit zu sein. Über weite Passagen seiner Notizen erstreckt sich eine minutiöse Beschreibung von Sinneseindrücken wie dem Schmecken und Riechen, die neben dem Hören, Sehen und Tasten eine besondere Stellung in der Hierarchie der Sinne einnehmen. Denn sie scheinen Veränderungen in der Konfiguration des Stofflichen weitaus gezielter und sicherer vermitteln zu können. An einer prägnanten Stelle wird diese Sensitivität des Geschmacks und des Geruchs theologisch gewendet.

Er greift – ähnliche wie Francisco Suárez in seinen Disputationen, um zwischen Existenz und Essenz zu unterscheiden – auf die Eucharistie zurück, um zu erklären, dass sich die sekundären Eigenschaften eines Körpers ändern können, während die Substanz des Körpers nicht berührt wird. Wein und Brot haben jene Bedeutung, die die Kirche ihnen gibt. Dennoch bleiben ihre physischen Effekte («especie», «aparencia», «materia extentida a lo largo, ancho i alto») den Sinnen erhalten und werden durch sie aufgenommen (129).¹⁸⁰ Diese Effekte oder Erscheinungsweisen der Dinge sind durch unterschiedliche Medien wie Luft, Licht oder Distanz konfigurierbar. Die «especie visibles» sind im Grunde immer schon «las imágenes de las cosas»,

180 Im Verlauf der Argumentation wird klar, dass Mayans y Siscar in Übereinstimmung mit der katholischen Kirche argumentiert und für die wörtliche Interpretation stimmt: «A la razón ilustrada naturalmente en el curso natural de las cosas; a la sobrenaturalmente ilustrada en el estado sobrenatural de las cosas, como es el de las especies sacramentales, en cuyo caso toda la controversia entre cathólicos i protestantes consiste en si la palabra con que Jesuchristo, Dios i maestro nuestro, instituyó el sacramento deven tomarse en el sentido literal i propio, o en el interpretativo e impropio. La Iglesia Cathólica siempre ha enseñado que se deven entender en el sentido literal i propio, esto es, que las palabras, éste es mi cuerpo, ésta es mi sangre, quieren decir que lo que fue pan i vino dejó de serlo i se convirtió en cuerpo i sangre de Jesuchristo, quedando las antiguas especies de pan i vino, o sus accidentes respectivos, que es lo mismo. I no es nuevo que la razón, iluminada por la revelación, conozca lo que sin ella no conocería, dejándose llevar de la analogía de las cosas» (140). *Figura* wird auch im Sinne von *transfigura* verwendet, wenn es um die Darstellung der Gestalt von Engeln geht und ihrer physischen Präsenz oder Erscheinungsweise in der Bibel (176). Auch andere Gestalten werden dort als Figuren im Sinne von «especie de ideas fingidas» beschrieben (178).

Spiegelbilder der Dinge, sodass man eigentlich sagen müsste: Während des Wahrnehmungsvorgangs wird nicht *figura* oder die Konfiguration selbst empfunden, sondern das Bild der Figur von den Dingen (241f.).

Insbesondere der Geruch ist dermaßen sensibilisiert, dass er die kleinsten Veränderungen wahrnehmen kann. Er ist ein sehr relativer Sinn («El olor es cosa relativa»), der jede physische Differenz in der Variation der «partecillas» und ihrer «figura, mole, rigidez» erfassen kann (130), wobei unter «partecilla» die «espiritosas» (131) gemeint sind, die bereits bei Francis Bacon und auch bei Descartes erwähnten «spirits», die sich durch die winzigen Kanäle oder Poren der Körper bewegen und diese modifizieren (vgl. Kap. 5.2.1). Die Begriffe *figura* und *configuración* gehören damit in den Bedeutungskontext der sich ständig verändernden materiellen Konstitution der Dingwelt, wobei die sinnlichen Veränderungen sowohl die menschlichen Organe (hier Zunge und Gaumen) betreffen als auch die Beschaffenheit der Körper selbst. In der Beschreibung des Geschmackssinnes verwendet er Syntagma wie: «en cierta configuración de partecillas sutiles», «con aquella configuración tienen aptitud para immutar el órgano del gusto», «por causa de la figura de los cuerpecillos de que la sal i vinagre se componen», «Efetos que se conoce que provienen de la varia configuración de los cuerpos», «diversidad de figuras provienen las de la pulsación de las fibras del gusto» (ebda.). Schließlich wechselt er in das theologische Register und beschreibt in einer langen Aneinanderreihung von Parataxen, die in Parallelismen («no es tampoco, sino») angeordnet sind, das sinnliche Wahrnehmen des Leibes Christi, den die Gläubigen als Brot in seinen sekundären Eigenschaften und Konfigurationen schmecken, d. h. in seinen dem Zufall unterworfenen sinnlichen Erscheinungsweisen («ser accidentes acutales del pan»):

Desta suerte, los cathólicos firmemente creemos i humildemente confessamos que las especies del pan, convertido en cuerpo de Christo, permanecen sin que aya pan. I esto no es otra cosa que decir lo siguiente: así como quando ai verdadero pan no es el ser de pan el que se ve, porque el ser natural de la cosa es invisible, i sólo se pueden ver sus especies iluminadas, que es lo mismo que decir, unas apariencias que indican que debajo de ellas está oculto el ser de pan; no es tampoco el ser de pan el que se huele, sino ciertas especies olorosas, esto es, ciertas partecillas que juntas al pan son sus accidentes, evaporadas, dejan de serlo, i aplicadas a las fibras del olfato, pasan a ser accidente de éste, llamadas especies olientes en quanto huelen, olidas en quanto olieron; i no es tampoco el ser de pan el que se guste, sino ciertas especies que, aun no separadas del pan, son accidentes suyos gustables, separadas, dejan de ser accidentes actuales del pan i son partecillas gustables, las quales devidamente aplicadas a las fibras del gusto, esto es de la lengua, son gustosas i por consiguiente accidentes del gusto; no es tampoco el ser fisico del pan el que se oye, sino que movidas trémulamente las especies del pan, mueven el aire i éste al tímpano del oído, i percibiendo éste aquel movimiento, se forma el oimiento o acto de oír. Finalmente, no es el ser del pan el que físicamente se toca, sino sus especies, que juntas de suerte que puedan ser percibidas

del tacto, son más comprimidas, o tendidas, ralas o densas, graves o leves, opacas o diáfanas, coloridas o descoloridas, calientes o frías, húmedas o secas, duras o blandas; esto es, más o menos resistibles al tacto i perceptibles por el de esta o de la otra manera. (138f.)

Man könnte mutmaßen, dass Mayans y Siscar auf die Tertulliansche Gleich/Gültigkeit der Existenzweisen beider Wirklichkeiten anspielt: einmal auf das Brot als Brot in seiner konkreten Erscheinungsweise und ein anderes Mal auf das Brot als konvertierte Form des Leibes Jesu Christi. Gesichert ist dies allerdings nicht. Entscheidend für den Begriff *figura* in diesem Kontext ist lediglich, dass diese kleinsten Konfigurationen nicht nur auf die materiellen Körper der Außenwelt zutreffen. Auch der Körper des Menschen ist das Produkt einer Konfiguration, nämlich als gottgegebener Samen der Erde («configuración de los gérmenes de la materia», 120). Die göttliche Kraft ist die Wirkursache alles Existierenden («causa eficiente»), die der Materie die Fähigkeit verliehen hat, zu handeln, zu leiden und zu empfinden. Die Möglichkeit zur Konfiguration ist daher göttlichen Ursprungs:

Es necesario, pues, que el que da el ser a la nada sea omnipotente o todopoderoso; sea, digo, una causa primera i universal. Primera porque no supone otro cooperante, universal porque sola ella es capaz de dar ser natural a cada cosa, i el que le da a cada una de por sí, le da a todos. Esta causa primera i universal es Dios, criador todopoderoso, cuyas hechuras llamamos criatura. (119)

Warum hat er der Materie dieses Geschenk oder besser gesagt diese Gabe gegeben? Die Antwort ist simpel: Er schenkte der Materie die Fähigkeit, sich selbst zu konfigurieren, um seinem eigenen Werk Dauer zu verleihen, damit seine Geschöpfe und seine Schöpfung Anteil an dem haben, was allem vorausgeht: der Ewigkeit und Identität. Ist das nicht das Ziel ewiger Urheberschaft?

Auch Mayans y Siscar fragt nach der Selbstheit («mesmidad») oder der Existenz der Dinge in sich selbst («existente en sí», 144f.). Diese zähe Beständigkeit sieht er in einer Kraft zur Komposition gegeben («fuerza de la composición»). Die Materie besitzt aufgrund ihrer extrinsischen und intrinsischen Disposition die Fähigkeit, aus variierenden Figuren ihrer Masse («nacen de las varias figuras da las massa») sich selbst immer wieder neu zu konfigurieren. Diese Konfigurationen bewirken, dass sich Netze («reden») in Form von Geweben («contexturas») ausbilden (148), die die einzelnen Teile zusammenhalten und dennoch genug Raum lassen, um neue Konfigurationen zuzulassen, jenen leeren Ort, von dem Impulse zur Modifikation gegeben werden können. Lukrez' und Brunos Begriffe werden auch in der spanischen Philosophie tradiert. Trotz katholischer Doktrinen pflanzen sich die Wege materialistischer Ansichten fort.

Diese Potentialität zur spontanen Veränderung besagt demnach, dass selbst die «figuras» der Dinge keine verlässliche Quelle von Urteilen über die Dinge sein können, weil sie von den Zufällen der jeweiligen Situation abhängig sind. Die

creatio ex nihilo gilt damit auch noch für die Bewegungen in der Materie, insofern das *nihil* Bestandteil der irdischen Welt sein muss: Gott erschuf die Materie so, dass sich die einzelnen soliden Teilchen gegenseitig ausschließen, damit sie nicht zur selben Zeit denselben Platz besetzen. Mayans y Siscar nennt dies «impenetrabilidad natural» und man müsse sich diesen Ort als eine Art von Leere ohne Grenzen vorstellen («imaginamos un vacío sin límites», 149). Er geht daher von der Idee ursprünglicher Partikel aus, die die Dinge in Form bringen, konfigurieren und komponieren im Sinne des Zusammenstellens («aquellas particucillas primigenias configuradoas i compuestas de la naturaleza»). Sie sind das, was bleibt, auch wenn sich die Form ändert oder zerstört wird (155). *Configuración* meint demnach die unsichtbare Bewegung der Materie – ähnlich dem latenten Meta-Schematismus von Francis Bacon –, die nicht direkt gesehen, aber deren Effekte gefühlt und wahrgenommen werden können. *Konfiguration* ist *Organisation* («de tal manera que el cuerpo que forman pueda llamarse organizado», 156), wobei sich diese Beschaffenheit der Dinge nur auf die lebenden (pflanzlichen, tierischen, menschlichen) bezieht.

Der Begriff der Organisation beginnt nun auch in der spanischen Philosophie lebende von nicht-lebende Dingen zu trennen. Die Kraft zur Organisation stammt von den «partecillas primigenias», die das Prinzip zur Organisation im Sinne einer vitalen Bewegung aus sich selbst heraus enthalten («son el principio de la organización i del movimiento vital»). Nur der Mensch als organisiertes und lebendes Wesen bleibt sich selbst gleich kraft der Vereinigung von Seele und Körper (157f.).

Damit beantwortet Mayans y Siscar die Frage nach der Identität der Dinge mit sich selbst indirekt durch seine fragmentarischen Argumente: Es ist der mit sich selbst identische Mensch, der seine Vorstellung von der Identität auf die wahrgenommenen Dinge amplifiziert. Denn das bloße Sehen und die Vorstellungskraft gehen Hand in Hand: Wenn wir etwas wahrnehmen, erkennen wir es bereits wieder, erinnern uns daran, haben also bereits eine Vorstellung von dem, was wir sehen. Die Vorstellungskraft imitiert die Figuren der Außenwelt, sie kopiert sie wie ein Spiegel. Zugleich tut der Mensch etwas, was eigentlich nur Gott zugeschrieben werden kann: Er drückt dem Wahrgenommenen seinen Stempel auf, seine Sicht und Interpretation der Welt als ein Netzwerk von immateriellen Figuren der materiellen *figuras*. Die Vorstellungskraft imitiert die Figuren, die wir sehen («la imaginación que, a imitación de las figuras que ve»). Damit erschafft sich der Mensch seine eigene Welt. Weil ihm nichts anderes zugänglich ist als «la faz exterior» (das äußere Gesicht), entwirft er ganz wie von selbst («fácilmente») eine unabhängige Oberfläche einer anderen Figur («una superficie independiente de otra figura») wie ein Konterfei («contrapuesta»):

La sustancia sólida, en quanto se considera confusamente sin determinada configuración, aunque visible o invisiblemente la tenga, se llama materia; en quanto se considera configurada de cierto modo, se llama cuerpo. Según esta explicación, cuerpo es la materia considerada con esta o la otra configuración sensible. Digo sensible, porque, como tratamos de los sentidos, no devemos por ahora considerar la configuración insensible que, por serlo, no es objeto de algún sentido, sino de la imaginación que, a imitación de las figuras que ve, idea otras más sutiles. I assí no vemos el punto matemático, pero viendo el punto que hacemos en la pluma, imaginamos otro menor; no vemos la línea matemática, pero viendo la que formamos con la pluma, imaginamos otra en su menor grado delgada. No vemos superficie sin que imaginemos grossura, puesto que no ai superficie sin contrapuesta superficie i por consiguiente sin medio de ambas superficies, pero como sólo vemos la faz exterior, fácilmente imaginamos una superficie independiente de otra figura. (278)

Das Entwerfen dieser unabhängigen Oberfläche, die sich gleichsam wie ein zweites Gewebe über das von Gott geschaffene legt, ist nichts anderes als eine Welt voller «signos», Zeichen. «Configuración» ist stets auch – neben ihrer unsichtbaren Bewegung – die sichtbare Bewegung von Schriftzeichen beim Schreiben («escritura») oder Malen («pintura»): «Una pintura, que es signo exterior, significa la configuración i color de una cosa exterior o expuesta a los sentidos» (175).

Gott schuf sich mit dem Menschen seinen besten Imitator, weil er die Bewegungen sichtbar macht, die sein Schöpfer in der Leere des Seins im Unsichtbaren gelassen hat. Mit der Erschaffung des Lichts, dem «illustrador» der Materie, hat Gott nur die hinreichende Bedingung des Sichtbaren geschaffen. Die notwendige Bedingung ist das wahrnehmende Subjekt selbst: ein menschlicher Körper aus materiellen Partikeln konfiguriert, der das Licht bricht und Schatten wirft. Die erste Figur, die allen anderen Figuren vorausgeht, ist der Welten (kon)figurierende Mensch.

Corollarium VI: Zurück in die Zukunft

Totgeburten (Ganivet)

In einem unterirdischen Raum unter einem der Türme der Alhambra, umgeben von Statuen verschiedener Größe und Form, ertönt die Stimme des Bildhauers, der in einem inneren Monolog seinen toten und kalten Zuhörern vom Leben («¿Qué es la vida que vivimos?»), vom Schmerz («¿Es el dolor que sufrimos?»), von der Lust («¿Es el placer que gozamos?»), vom ideenbildenden Denken («¿Es la idea que pensamos?») und den fingierten Illusionen erzählt («¿Es la ilusión que fingimos?»), die

die Menschen täuschen.¹⁸¹ In drei Akten (*Auto de la Fe, Auto del Amor, Auto de la Muerte*), in regelmäßig skandierter Form und gereimten Versen (meist gehäufte Reime wechselnd mit Paar-, Kreuz- und Schweifreimen) wird ein mystisches Pygmalion-Drama in schon fast allegorisch-barocker Manier aufgeführt. Denn es sprechen keine Figuren als Menschen, sondern Figuren als Prinzipien und verkörperte Ideen. Zur Struktur und Inszenierungsform vermerkt Ángel Ganivet Folgendes: »El drama no es de acción sino plástico, y aunque no están marcadas las escenas, deben marcarse en las pausas con nueva agrupación de los personajes. La declamación muy lenta en los autos primero y tercero, y natural en el segundo. Interpretación libre, a juicio de los actores; pero sin alterar el texto« (41). Der Text bleibt unangetastet. Um den Text herum dürfen Handlung und Ausgestaltung der Szenerie frei interpretiert werden. Die dramatischen Pausen zwischen den Sprechakten kündigen meist eine neue Szene innerhalb des Aktes an. Dunkelheit beherrscht den Raum im ersten und dritten Akt. Nur der zweite Akt sowie alle handlungsstarken Szenen werden in der aufgehenden Sonne («primavera») inszeniert. Das Szenenbild changiert zwischen Dunkelheit und Licht, Traum und Wachen, meditativer Selbstversunkenheit und plötzlicher Erkenntnis.

Der Bildhauer, ein natürlicher Mann arabischen Aussehens mit einem Bart im Alter von 30 Jahren (später bereits gealtert mit 45 Jahren), trägt im ersten Akt einen weißen Mantel, wechselt dann in das Kleid eines Bettlers, um sich am Ende wieder mit der Jugend (Symbol des weißen Mantels) zu umkleiden. Somit sind eine minimale Anordnung und ein Wechsel von Zeiten gegeben, die eine Entwicklung darstellen, ohne dass sie durch irgendwelche Handlungen motiviert ist. Denn in diesem lyrisch-mystischen Drama ist das Wort die Handlung und das Denken die Tat. Prometheus und Pygmalion verbinden sich im «el escultor» zu einer einzigen Figur. Nicht um die Erschaffung von Geschöpfen – Kindern der Kunst – oder der Verlebendigung toter Statuen geht es ihm, sondern einzig um sich selbst: der Erschaffung und plastischen Modulation seiner eigenen Seele. Jedes Kunstwerk/Kind ist nur ein abgeleitetes Abbild dieses einen Werks, an dem der Künstler-Gott unaufhörlich arbeitet. Alle Kunst ist nur Bruchstück der Innenwelt (Statue) des Künstlers. Auf einem Teppich meditierend, selbstversunken, den toten Marmor im schwachen Licht betrachtend knüpft er Leid und Lieben über die Lust zusammen und verbindet Ideen mit Illusionen. Im Zustand des zweifelnden, personifizierten Cogito lebt er als dramatische Figur ein philosophisches Theorem, nach dem mit jeder Idee be-

181 Ángel Ganivet: *El escultor de su alma. Drama místico den tres autos*, precedido de un prólogo por Francisco Seco de Lucena. Granada: Imprenta de El Defensor de Granada 1904, S. 41, Z. 1–5. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

reits die Illusion in die Welt hineingeboren ist («nace en la idea la ilusión») und daher der Zustand des nachsinnenden Subjekts nichts Anderes ist als eine «miserable ficción» (41).

Lust («placer») und Schmerz («dolor») halten sich in diesem selbst fingierten Elend die Waage: «placer» ist durch den feurigen Stier verkörpert («toro de raza», «toro de fiero»), der im Todeskampf der Arena («dolor») stirbt und im Sterben durch den Kampf dem blinden Manne gleicht, der auf einen Abgrund zugeht (41f.). Das andere Bild für die Lust ist dasjenige der begehrenden Stute («yegua rumbosa»), die von ihrem Besitzer und Eigentümer («dueño») gezüchtet und nutzbar gemacht wird («dolor»), während ihr Körper unter den Schlägen zittert, sie den Nacken widerstrebend zurückwirft und damit der Dressur Widerstand leistet («placer»), um im selben Moment den Qualen nachzugeben und zu sterben (42). Der Tod entblößt sich damit in seiner Gnade und Großzügigkeit («más generosa y más pía»), während der Mensch, die eigentliche Bestie («que el hombre ha sido esta fiera»), das Unmenschliche schlechthin ist (43). Den Blick auf die dunkle Galerie mit den Statuen wendend und die Stimme erhebend besingt der Bildhauer das Leben («vivir») als ständiges Laufen («correr») zwischen Lust und Schmerz, ein ewiges Getriebensein durch die Sphinx, die man Liebe nennt (sprachlich dargestellt durch Parallelismen und Wortwiederholungen in parataktischer Reihenfolge).

Das gesichtslose Wesen ist jedoch ungewöhnlich geformt: Die Sphinx ist ein Skelett, ein écorchée, nackt und tot. Nichts anderes motiviert die versklavte Menschheit («la esclava humanidad») auf dieser Welt zu handeln als der Schrei der Freiheit, der zugleich auch ein Schrei *nach* Freiheit ist («el grito de libertad»). Es ist eine Freiheit, die dem Menschen vom ersten Schöpfer gegeben wurde und nun zur Qual der Wahl wird: Lust oder Schmerz, Sterben oder Leben. Der zweite Schöpfer, der Künstler, blickt nun auf seine Gipsfigürchen, vergleicht sie mit lebenden Menschen und erkennt in ihnen jedoch nur das tote Material, dem er eine Gestalt gegeben hat («el autor soy...», 44). Mit Spott begegnet er seinen Figuren und den Menschen, die nichts anderes als Karikaturen einer erhabenen Wahrheit sind, die ihm als Künstler nutzlos erscheint. Alles, was sein Geist erfassen kann, berührt nicht die Realität der Dinge. Nur der Zweifel *an* der Realität ist real. Was ihm bleibt ist die einzig sichere Kenntnis vom Sterben im Kampf: stets widerständig, zäh und mutig wie der Stier und die Stute, denn nur der Tod ist gewiss: «sólo sé que moriré» (44) – und in diesem Sterben gibt es keine Wiedergeburt («no puedo al morir nacer», 45). Der Künstler inszeniert sich als gefangenes Tier, das sich von seinen Zwängen losreißt, aber im Kampfe sich selbst opfert und im Tod die Erlösung ohne Neugeburt feiert.

Nichts will dieser Künstler mehr schaffen. Er will keine unsterblichen Werke («obras inmortales») mehr. All diese banalen Träume («sueños banales») werden beiseitegeschoben (45). Was zählt ist der Bau der eigenen Seele, das letzte und realistischste Werk von allen: die Seele als innere Statue («Porque esta estatua soy

yo!/Mi obra está dentro de mí»), die erst dann beendet sein wird, wenn der Künstler seinen Atem zum letzten Mal aushaucht («hasta que pueda espirar...», 46). Der andalusische Pygmalion belebt nicht die tote Materie: Er belebt sich selbst, indem er sich opfert für seine Seele. Das Werk ist die Arbeit als Prozess des Formens und Erschaffens. Ist die Arbeit beendet, ist auch der Künstler am Ende, aufgebraucht, verbraucht und damit in der *Selbst-Beseelung entseelt*. Der ungeformte Ton in der Hand, auf den die Tränen des Künstlers fallen, sind diesem Vorgang noch näher als das fertiggestellte, perfekte Werk. Nur das Lebendigste kann das Schönste sein und dieses wiederum muss dem direkten Strom des Körperlichen ohne die Intervention des zweifelnden Cogito entspringen. Der männliche Künstler lebt nur *in* seiner Arbeit *beim* Arbeiten. Näher kann er sich selbst und seinem Kunstwerk nicht kommen. Die von der Dunkelheit umhüllten Statuen – diese falschen Effigien aus Gips – sind keine lebendig geborenen Kinder. Es sind Totgeburten: geboren, ohne wirklich zu leben, weil alles Lebende sterblich ist und nur das Sterbliche Anspruch auf die Ewigkeit hat. Allerdings in diesem Fall ohne eine christlich verstandene Erlösung. Ein atheistisches Paradoxon des *Fin de siècle* tut sich auf.

Es erhebt sich eine weibliche Gegenstimme: Cecilia kommt zu Wort, seine jüngere Geliebte, die ihm ins gottlose Gewissen redet. Während der Künstler in tiefer Umarmung mit seiner Seele – hier nun tatsächlich verkörpert dargestellt – einschläft, erscheint sie in dem dunklen, schattigen Raum, beweint und bemitleidet sich selbst und ihr Elend, mit einem Mann leiert zu sein, der Ideengespinnten nachhängt. Als dummer und törichter Satansanhänger und Atheist wird er von ihr beschimpft. Kniend und betend in der Pose eines frommen, kleinen Mädchens bittet sie um einen Ausweg aus diesem selbstgeschaffenen Liebesgefängnis oder um Rat, ihren Geliebten von der Raserei zu befreien. Sie ist die Stimme Gottes, ein Kind des Himmelreiches, gewissenhaft, demütig: die Frau als Sklavin – Gottes und des Mannes. Im Augenblick seines Erwachens und seinem plötzlich eintretenden Beschluss, sich dem Tod zu überlassen, erhebt sie die Stimme ihm gegenüber, beschuldigt ihn, die Ursache ihres Leidens zu sein. Sie inszeniert sich als Opfer, während er zum Sündenbock wird. Ein Ressentimentspiel zwischen Frau und Mann beginnt. Wer hat wem mehr zu Schulden kommen lassen, wer hat mehr geopfert und vor allem wer leidet mehr? Die gesichtslose Sphinx zeigt sich von ihrer schlimmsten Seite: als Wettbewerb der Liebenden, die eine Steigerung der Liebe nur im Leiden sehen. Je mehr gelitten wird, desto mehr liebt man. In Cecílias Worten: «Tú sufres, no comprendiendo,/mi amor, queres de él librarte./Yo también sufro al amarte;/pero te amo más, sufriendo» (53).

Cecilia verweist auf die Liebe zur Familie und auf ihre gemeinsame Tochter, in der sich bereits ein ähnliches väterliches Imago des Wahnsinns ankündigt. Doch die heilige Trinität aus Vater, Mutter und Kind geht nicht auf. Künstler verweigern sich der biologischen Genealogie und ihrer sozialen Transformationen. Die Alltagswirklichkeit der bürgerlichen Familie rüttelt an den Grundfesten männlich-

künstlerischer Dekadenz. Cecilia wechselt ihre Rolle von der weinenden, sich selbst bemitleidenden Frau zur Richterin Gottes: Sie schwört, dass er unerlöst zugrunde gehen wird, weil er wissend mit klarem Urteilsvermögen Böses tut. Der unglückliche Atheist ist verloren, weil seine Liebe zur Wahrheit eine blinde Liebe ist, ein «idolo», das den Platz Gottes im Verstand besetzt. Die Hände des Wissens verletzen sich selbst, wenn man nicht mit ihnen umzugehen weiß. Den menschlichen Händen des Nicht-Wissens setzt sie die Faust des Glaubens entgegen («el puño de la fe», 55). Dem reinen Egoismus, dem Glauben an sich selbst, setzt sie den Glauben an Gott entgegen, ein Schisma, das zum Paradigma des modernen Subjekts gehört.

Hier kehrt das weiblich-fromme Prinzip in die Dominanz eines Gottes ein, der befohlen hat, dass die Frau dem Mann gehört («mi alma tuya sea») und damit einem Gesetz, dem sich Cecilia unterordnet, weil sie Gott, den Vater, liebt und ihm gehorchen will (57). Als kritische und verwunderte Leser:innen könnte man daher fragen: Treibt sie nicht umgekehrt diese Liebe zum Gesetz ins Leid? Eine solche Wendung der Reflexion wird allerdings nicht durchgespielt. Gott, Vater und Mann bilden unwiderruflich eine Einheit. Der Künstler ist ausschließlich durch einen Selbstbezug definiert, während die Frau nur sie selbst sein kann durch den Bezug auf den Mann («pues siendo tuya, eres mío...», ebda.). Mag seine Rückkehr glücken und er lebendig und gesund zu ihr zurückkehren. Für sie bedeutet jedes Verlassenwerden durch den Mann den baldigen Tod («y yo, aquí, muerta estaré», 58).

Sie verschwindet wie ein Schatten im Dunkeln, während die Strahlen ihrer Gestalt – eine *figura lucida* – den Weg des Künstlers erleuchten. In der mütterlichen Geste einer Beatrice betet sie für seine Erlösung und leuchtet ins Kommende voraus. Ihre letzten Worte wiederholend – «sin fe se puede vivir, mas no se puede morir» (60 f.) – gleitet der zweifelnde Künstler langsam wieder in den Halbschlaf. War er überhaupt erwacht? War es nicht eine Traumgestalt, ein Schatten, der zu ihm kam und nun wieder entschwand? Waren es die Statuen, die zu ihm sprachen, Echos, die sich nun wieder entfernen? «¿Es su figura?», fragt er sich, doch dann entschwindet auch diese realistisch anmutende Gestalt und verwandelt sich in den Schattenumriss, den die Statuen auf die Erde werfen («¡No! Es la sombra que traza una escultura»). Es ist ein Bild, das sein Wahnsinn ersinnt («Es la imagen que finge mi locura.», 60). In einer Höhle («cueva») sitzt er gefangen zwischen Schatten und Bildern, in einem Niemandsland zwischen Wachen und Träumen (61). In einer labilen Lage des Realen befindet sich ein pränataler Künstler, der gegen und mit sich selbst kämpft: «¡Soy yo mismo! ¡Es mi sombra! Otra ficción!» (ebda.).

Der einsame Künstler verharrt in der Pose des melancholischen Denkers, angetrieben vom Schmerz, von Krieg und Widerstand. Sein noch klopfendes Herz gibt das einzige Lebenszeichen. In der Selbstdisziplinierung durch den eigenen Schmerz inszeniert er seinen Monolog in wohl geordneter Sprache, frei von Zufällen und Unregelmäßigkeiten. Die Form des Sprechens schnürt zusammen, was

lose in seinen Gedanken aufgerufen wird. Freiheit nennt er seine höchste Liebe und einzige Wahrheit, die eine kostspielige Steigerung des Lebens («¡Libertad! ¡Qué Sara cuestas!») ist und nichts von seiner geliebten Seele übriglässt als einen einsamen, hellstrahlenden Diamanten in der Wüste («el alma es sola/cual diamante en un desierto», 63).

Damit beginnt der Auftakt zum *Auto del Amor*, einem mehrstimmigen, szenischen Dialog, der zunächst zwischen Alma, der mittlerweile 20-jährigen Tochter des Künstlers, und ihrem Geliebten Aurelio einsetzt, doch im weiteren Verlauf vom Künstler-Vater unterbrochen und zum Streitgespräch exponiert wird. Der Dialog setzt zunächst damit ein, dass Alma dem verschollenen Künstler, von dem alle Welt spricht, nachtrauert. Diesen Verlust scheint sie kaum zu verkraften. Ein Schatten trübt ihre Augen, während die Liebenden die Gitarrenklänge und den Gesang eines alten und ärmlich gekleideten Mannes als Vorausdeutung einer zukünftigen Vereinigung mit dem Vater deuten («y un vago presentimiento/me dice que le he de ver/y que le he de ver sufriendo...», 67). Verwandelt in dieser Gestalt und unerkannt vor der geliebten Tochter erfahren die Zuhörenden nur von einer langen Abwesenheit, seinem weiten Spaziergang in ferne Länder, seiner frei gewählten Armut und Besitzlosigkeit, sich wünschend er hätte das Gedächtnis verloren in all den Jahren («Algo diera por perder/la mitad de la memoria»), deren Landschaft sich stetig änderte (69 f.). Mit neuen Gesichtern ist er konfrontiert, doch sein Antlitz – obwohl gealtert – ist dasselbe, wie die Szene selbst: Der Künstler ist nach langer Zeit zurückgekehrt und dennoch hat sich nichts geändert («Y yo también soy quizá/el mismo que entonces era...», 71). Auch das Herz schlägt noch wie damals und verwandelt den verfluchten Körper («de este cuerpo maldito») in Granit («trasmutándolo en granito»), um eine neue Schöpfung zu kreieren («hará una nueva creación»). Der Körper ist noch konfigurierbar, die Seele jedoch unrettbar.

Der alte Künstler zieht sich zurück, während Alma und Aurelio über die sonderbare Gestalt räsonieren. Von Träumen erzählt das Mädchen, in denen ihr ein wohl bekannter Mann sitzend im Garten begegnet. Aurelio jedoch betont, dass solche Träume, die sie als prophetische Gabe deutet, reine Raserei sind («y lo que es vano fantasma/crees es anuncio profético», 74). Er fühlt sich als müsste er mit dem Bild des Vaters buhlen. Auch er ist ein leidend Liebender, dessen Geliebte imaginären Schatten eines Traums hinterherjagt. Er drängt nach der Erfüllung eines Versprechens, während Alma störrisch das Spiel einer Unwissenden spielt und drängenden Küssen des Liebhabers nachgibt, sich jedoch gleichzeitig von ihnen abwendet.

Kaum ist der Liebhaber verschwunden erscheint der Künstler-Vater erneut. Er erzählt von seiner Liebe und seinem Leiden, die seinem Gesicht eingeschrieben sind («Huellas hay de haber sufrido/mas sufrir qué crimen es?», 79). Nach der Figur und

Statue ihres Vaters fragend – in der Hoffnung der alte Mann möge ihn aus seiner Erinnerung rekonstruieren – gibt dieser nur wieder, dass aus seiner Liebe, dieser heiligen Illusion («Santa ilusion»), eine Tochter hervorgegangen ist, ein einzigartiges Wesen unter den Frauen, die Schöpfung verschönernd («única entre las mujeres que embellecen la creación», 82). Alma erklärt, sie lebe in Einsamkeit und Sehnsucht nach ihren Wurzeln. Ohne Vater aufzuwachsen, bereitete ihr Schmerzen. Trost fand sie in der Güte ihres göttlichen Vaters. Der abwesende Vater wird ersetzt durch den *einen* Vater, dem nichts unmöglich ist («con El que todo lo puede», 83).

Zwei romantische Herzen sprechen erneut über den Verlust der Liebe: Der alte Mann verlor die Liebe aus egoistischer Eitelkeit, um seine Pilgerreise anzutreten und sein letztes Kunstwerk zu bauen, während Alma, der Natur ihres unbekanntes Vaters gemäß, lieber nicht geboren werden will als den Verlust der Liebe im Leben empfinden zu müssen (84). Der Dialog mit der jungen Frau lässt die Erinnerung an das Opfer der Geliebten wieder aufflammen, die für seinen Heroismus sterben musste: «quizás la maté yo mismo y en prueba de mi heroísmo» (85). Die Rückkehr in die Heimat führt ihn in den Strudel der Zeit zurück zu jenem Anfang, der Geburt und Tod zusammenführt. Denn seine Erkenntnis am Ende seiner Reise ist zugleich banal und ausweglos: Das Geborenwerden nimmt bereits das Sterben vorweg, sodass er Alma, seiner Tochter, nur eins zu sagen hat: Sein Grabstein soll dort stehen, wo er geboren wurde: «todo lo olvido/y sólo un sepulcro pido en el lugar que naciera» (86). Alma ist verstrickt in den Zynismus und die Todesverfallenheit eines greisen Mannes, der nicht weiß, dass er mit seiner Tochter spricht, mit seinem eigenen Neuanfang, während Alma als nicht wissende Tochter kaum etwas vom Leben versteht («apenas entiendo qué es vivir»), aber bereits zu leiden weiß («pero comprendo qué es sufrir»). Zwei Liebende offenbaren sich gegenseitig ihre Herzen, die nichts anderes so sehr lieben als das Leiden selbst.

Die Genealogie setzt sich in der Semiosphäre fort: Träumte einst der Vater vom einsamen Diamanten in der Wüste, von dessen Fund er schließlich als Nacherzählung einer seiner vielen Reisen seiner Tochter berichtet, so kehrt er zu seiner Seele, Alma, seiner Tochter, zurück, ohne es zu wissen. Der Diamant – wachgeküsst von der Morgendämmerung («la luz del alba») – ist die Inkarnation einer Fülle von Schönheit, die unvergleichbar ist: Er ist die Präfiguration des Samens, den er gelegt, aber sich seiner Pflege und Obhut verweigert hat (89). Nun drängt ihn das Licht zurück zum Ursprung seiner Liebe, der schlafenden Seele, die er im Arm hielt, während seine Frau mit ihm sprach. Der Dialog steigert sich zu einer unausweichlichen Liebesbekundung zwischen Tochter und Vater, junger Frau und altem Mann, einer Liebe, die aus Almas Sicht nur mit der göttlichen vergleichbar ist («con religioso favor», 92). Und dennoch richtet sie Kritik an das Liebesverständnis des Unbekannten: Egoistisch ist sie und Sünde gegen Gott. Jemand Anderen kann man nur lieben so gut man kann, jedoch nicht wie sich selbst oder wie Gott. Die Heiligkeit als Erbe der Mut-

ter greift durch. Die Frau im Verbund mit ihrem allgegenwärtigen Vater und Bräutigam steht dem Künstler entgegen (94). Ihr Vater erhebt sich zu neuen Worttaten gegen den Himmel und seine Ordnung: «Creando un Dios en la tierra,/para amar en él al mundo!» (96). Der Mensch erschuf sich Gott, um in ihm die Welt zu lieben. Er kehrt die Transzendenz in die Immanenz und selbst der strahlende Diamant wird vor Alma *enttäuscht*: Ein Stück Kohle ist er bloß, geformt aus strahlendem Licht («un diamante es un carbón, arena con luz brillante», 95). Sich seiner Tochter offenbarend, die vor Angst vor ihm flieht und sich zurückziehen will, verschwindet er hinter einer Höhle. Der dritte Akt beginnt: *Auto de Muerte* beginnt mit dem Szenenbild des ersten Aktes.

Der Kreis schließt sich. Die Tochter möchte erfahren, was die letzten Worte der Mutter gewesen sind, als er sie verlassen hat. Von Dunkelheit umgeben und nur im Kerzenlicht beleuchtet beginnt ein letztes Offenbarungsgespräch zwischen dem Künstler und der Seele, die so schnell wie möglich aus der dunklen Höhle wieder herauskommen möchte. Der Preis des Lichts ist der Fall in tiefe Dunkelheit, in der sie der Vater stürzt, indem er von all seinen Vergehen gegen die Liebe, gegen die Frau, gegen das Kind und damit gegen die Familie berichtet. Er beichtet auf dem Richterstuhl seiner Tochter, die er als seine *figura* zu erkennen gibt: «Y una tentación más dura/del destino me procura.../Te hallo a ti y renazco en ti.../pues al punto en que te vi/vi mi amor en tu figura» (101). Im Brautschmuck gekleidet vollführt der Künstler eine Zeremonie mit seiner Tochter, die zur *unio mystica* seines Egos wird:

Un sueño agitó mi vida
y este sueño fue mi Dios
y tras de este sueño en pos
se lanzó el alma atrevida...
y al volver a mi guarida
con mi sueño ya olvidado
hallo en ti el sueño soñado...
Sí, mi ensueño está en tu rostro
y ante mi ensueño me postro
y adoro al Dios que he creado. (102)

Im Traum erschien ihm eine *figura per somnia*, ein Gott, den er sich erschaffen wollte, an den er glauben wollte: Das war seine Seele, seine Statue, die nun in Fleisch und Blut verkörpert ist. Die Tochter wird zur *figura implere*, einem erfüllten Traum. Aus der irdischen Seele («alma terrenal») sollte seine unsterbliche Seele («alma inmortal») geschaffen werden. Mit dem Meißel des Schmerzes – ohne einen Gott – erbaute er sich die Statue seiner Träume, die Skulptur seines Glaubens («la escultura de mi fe»). Auf Knien sein erfülltes Seelenbild anbetend

wird ihm die Tochter zum Idol, einem Götzen, und der Künstler zum bemitleidenswerten, unglücklichen Atheisten, der nur Leben kann, wenn er etwas hat, das sein Erbe weiterträgt.

Bio- und Semiosphäre vereinigen sich in einer szenischen Geste der Wollust. Alma weicht zurück vor der Vereinnahmung des väterlichen Willens. Die Bestie soll ihr fernbleiben. Auf einmal schreit sie wieder nach Aurelio, ihrem Geliebten (103). Doch die Gewalt des Vaters – sprachlich wie körperlich – zieht sie zurück. Alma erkennt, dass ihre Mutter sterben musste, um sie zu gebären. Sie ist die Ausgeburt eines männlichen Samens, der nichts anderes als sich selbst begehrt: sein eigenes Imago der unwiderrufflichen Selbstähnlichkeit. Nicht die Mutter ist hier das Opfer: Es ist die Tochter. Der Künstler-Vater verharnt dabei wie versteinert und festgenagelt in der Mitte der Bühne, zieht sich empor in die Höhe, während seine Tochter dem Tode entgegen geht («yo me muero, padre mío», 107). Nichts bleibt übrig in seinen Händen als der kalte Stein bei dem Versuch, sie zu berühren. Umgeben von Schatten schließt die Szene, während Alma im Dunkeln verschwindet. Allein und zurückgelassen räsoniert der Künstler-Vater über Leben und Tod, über *das Sein im Stein* und *als Stein*, für das er sein Menschenleben hingibt, um *im Stein sterbend zu träumen* («yo doy mi vida de hombre/por soñar muerto en la piedra», 108).

Die barock-religiöse Formel aus den *Autos sacramentales* von Calderón de la Barca *La vida es sueño* kehrt zu Beginn der *Generación 98* wieder. Doch Ángel Ganivet kehrt seine danteske Vision der Reise durch die Dunkelheit der Schatten ins ferne Licht einer himmelerstürmenden Pose, in der sich Frau und Tochter vereinigen. Cecilia kehrt als Lichtgestalt zurück, um ihm den Weg ins Göttliche zu zeigen, dort, wo er seine Schöpfung (sein Kind) durch Buße, Reue und Demut empfangen wird. Denn wer sich selbst erniedrigt, wird erhöht werden («que sólo aquel que se humilla, puede a los cielos subir», 110). Mit dem Schwert zürnt er gegen alle Engel, alle Himmel und gegen Gott selbst. Herabsteigend vom Himmel erscheint Alma als weiße Jungfrau, versteinert mit einem Heiligenschein umgeben, angebetet von Vater und Mutter. In Ekstase beim Anblick der Statue («el Ideal.../ la Fe...!Mi obra maestra!», 112) steigert sich der Künstler in die Idolatrie hinein. Bis schließlich seinen Körper das Gefühl des kühlen Versteinierungsprozesses durchzieht («La siento andar...,La siento apagar mis ojos..., La siento ligar mi lengua...») und die höchste Freude des Sterbens zum Ausdruck kommt («Oh qué ventura es morir»): zur ewigen Form verwandelt zu werden («esculpió en forma eterna», ebda.).

Bei keinem anderen Dichter des spanischen *Modernismo* sind Thematiken des Atheismus, des Todes und des Selbstmords so eng mit dem eigenen Leben ver-

knüpft wie im Werk Ángel Ganivets.¹⁸² Biographistische Interpretationen greifen gerne den Selbstmord des Schriftstellers auf, um nicht nur auf die persönlichen psychischen Krisen eines Individuums und seine fiktionalen Transformationen hinzuweisen, sondern um sie ins sozialpolitische Ideal eines ganzen Landes auszudehnen: Das große depressive Künstler-Ego, das als *figura* für die große Depression Spaniens steht.¹⁸³ Sein letztes Werk über den Bildhauer erscheint posthum und wird trotz Aufführungen von Kritikern nicht als Theaterstück verstanden.¹⁸⁴ Ohne tragende Handlungssequenzen quasi vollständig im Dunkeln können Zuschauer:innen weder etwas sehen noch die auftretenden Figuren als wirkliche Menschen identifizieren. Im Dunkeln sind Figuren als Statuen aus Stein und als lebende Menschen kaum voneinander zu unterscheiden. Im flackernden Licht einer schwachen Kerze bewegen sich Schatten auf der Bühne, deren Präsenz nur über die Stimme wahrnehmbar ist. Was zur Aufführung gebracht wird, ist das innere Drama: ein Psychoszenario des *homo interior* in seiner Höhle. Diese ist nichts anderes als sein Körper, sein Organismus. Die auftretenden Figuren sind nicht real, sondern Projektionen seines Geistes, Hologramme eines langgehegten Wunsches. Ganivet entwirft eine platonische Höhle, aus der der Künstler nur kurz herausgeführt wird (im zweiten Akt), um wieder in der Höhle unterzutauchen. Die Höhle ist hier jedoch nicht ein Gehäuse, das seinen Körper umgibt, vielmehr wird der Körper des Künstlers selbst wieder zu einer Höhle: Er wird selbst zu Stein wie einst sein barocker Typus Andrenio.

Die Petrifikation ist ein wiederkehrendes Motiv, das Ganivets Gesamtwerk durchzieht.¹⁸⁵ Gedeutet wird sie oft als eine Form der Befreiung von dem, was das Leben ist: Bewegung, Veränderung, Vergänglichkeit. Der Stein leistet der Zeit Widerstand. Wie die Ruinen am Ende eines Krieges bleibt das Material bestehen. Die Idee, wenn auch zerstört, bleibt erhalten. Der Geist siegt über die Materie.¹⁸⁶ Diese These müsste eigentlich auf den Kopf gestellt werden, denn Ideen sind nur Schatten, Fiktionen, wie man aus dem ersten Akt erfährt. Allem Idealismus zum

182 Vgl. Luis Álvarez Castro: Ángel Ganivet (1865–1898) ante la crítica: El suicidio del escritor como negación de la «muerte del autor». In: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 42, No. 2 (Invierno 2018), S. 225–248.

183 Vgl. John G. Ardila and Ángel Ganivet V.: Diagnóstico de los españoles y tratamiento para España: Ganivet, la historia y el siglo XX. In: *Revista Hispánica Moderna*, Año 52, No. 1 (Jun., 1999), S. 245–260, mit Bezug zum Drama S. 238 ff.

184 Vgl. Ricardo de la Fuente Ballesteros: Tanatología Ganivetiana. In: *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 35, No. 1 (2010), S. 287–311, hier S. 288–290.

185 Ebd., S. 300.

186 Ebd., S. 301: «Esta es la forma de desatarse del mundo, el triunfo de la idea y del espíritu, pues sólo después de morir se puede llegar a algo que se relacione con esa plenitud del amor que para nada tiene nada que ver con la realidad terrena.»

Trotz, der in der platonischen Höhle schlummert und nur außerhalb der Höhle bei vollem Tageslicht entbunden werden kann, erkennt der Bildhauer nur im Stein die einzige Möglichkeit, ewig zu sein: tot, aber auf ewig gesichert und damit der Zeit enthoben. Materie siegt über den Geist. Ganivet sucht mit seinem «escultor» nicht den Ausgang aus der Höhle, sondern den Eingang in sie hinein. *Höhle-Sein* ist das Zauberwort der Modernen. Das ist die irdische Jederzeitlichkeit in ihrer säkularisierten, ganivetianisch-atheistischen Form: Der Stein ist zu jeder Zeit an jedem Ort der sich selbst gleichbleibende immerwährende Stein, der unter Druck und Zeit formiert worden ist und nun die Zeit selbst übertrifft. Der Diamant – mit Hitze gepresster Kohlenstoff – wird tief im Innern der Erde geformt. Die Jederzeitlichkeit ist hier nicht nur ins *Irdische*, sie ist ins *Unterirdische* gewendet. Von dort aus erhält jede *figura* auf der Oberfläche der Erde ihre Deutung. Die Figuren und Texturen in der Erde, die Lukrez' einsames lyrisches Ich als Schiffbrüchiger besungen hat, werden durch das Chaos der Elemente – den Sturm – befreit. Hier ist der Geist des Künstlers der Sturm (Leonardo da Vinci), der über die Materie hereinbricht und diese Materie ist *mater/ia* – der weibliche Körper: Tochter, Geliebte und Mutter.

Entgegen rein allegorischen Interpretationen, dass die Frau und die Tochter nicht sexualisiert und daher ihre Figuren als geschlechtslos anzusehen sind, weil sie ewige Prinzipien (Wahrheit, Licht, Liebe) verkörpern¹⁸⁷, plädiere ich für die anti-genealogisch-geschlechtliche Linie. Die heilige Trias der bürgerlichen Familie ist aufgebrochen. Der Künstler-Vater waltet dennoch als Gesetz und die gewaltige Geste, mit der er seine Tochter bittet, bei ihm zu bleiben, ja schon fast nötig und nicht nachgibt (das Nein der Tochter ist nicht erlaubt), stellt meiner Ansicht nach sehr wohl einen Inzestwunsch dar, denn sie übertrifft die eigene Frau und übertrifft auch ihn selbst. Er will seine Tochter besitzen und seinen Nebenbuhler (Aurelio, diese schon fast unnötige Figur) ausstechen. Die Berührung, die schließlich zur Versteinerung führt, ist die Grenze des Nicht-Haben-Könnens markiert durch das *Noli me tangere*. Das Gesetz der Mutter kehrt wieder und insistierend verweist sie auf das höhere Gesetz, dem sie untersteht: dem göttlichen. Das Gesetz des Vaters ist gebrochen durch den Vater und den Bräutigam, unter dessen Schutz alle Frauen stehen. Der atheistische Künstler kämpft gegen die Frauen und das weiblich-katholische Prinzip, weil er gegen Gott kämpft. Was er in seiner Tochter retten wollte, war das Bild seines unerschütterlichen Willens, etwas zu zeugen, das nur *eine* genealogische Linie hat: das *Copyright* des *irdischen* Vaters. Versteinerung ist nicht Rettung des Ideals, wie es noch in dem Gedicht *La Beauté* von

187 Ebd., S. 297.

Charles Baudelaire heißt, «Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre»,¹⁸⁸ sondern Dialektik im Stillstand: Der Stein ist das Denkmal für das Unrettbare in uns, die Seele, *el Alma*. In der Selbstbezüglichkeit auf das Künstler-Ich, das nur leben kann, wenn es leidet und nur leiden kann, wen es liebt, erlaubt nur das Töten jeglicher Liebe, dass die Kette von Leben und Leiden zerbricht. Im Stein sterbend zu träumen und träumend zu sterben ist die Wiedergeburt einer stoischen Formel: der *Apatheia*.¹⁸⁹

Sie ist keine Form des Sterbens, sondern eine Form des Lebens. Was vom Künstler fälschlicherweise als Tod gedeutet wird, ist ein Modus des Ertragens von Leidenschaften in einer unberührten Leidenschaftslosigkeit. Zwar ist der griechische Begriff abgeleitet von *pathos*, zugleich jedoch verweist er auf den Begriff *Erfahrung*: das, wovon ich keine Erfahrung habe, was nicht bewiesen ist oder aber was nur schwer fassbar ist. Dabei kann dieser Zustand sowohl auf Menschen, Tiere, die Erde, Gott als auch auf Dinge im Allgemeinen zutreffen (einen Vorfall, ein Gefühl).¹⁹⁰

Nicht erst die Stoa hat diesen Begriff inauguriert, wie Michel Spannet anmerkt. Bereits bei Platon wird er verwendet, um eine emotionale Erregung oder Bewegung zu bezeichnen, die nicht den Körper passiert und daher die Seele unberührt lässt. Bei Aristoteles ist es die Unmöglichkeit auf eine Sache zu reagieren. In einigen Textstellen findet sich der Bezug zum *nous*, der unveränderlich ist und daher als Prinzip der Bewegung durch nichts erregt werden kann. Ebenso wird der Begriff in *De Anima* und auch der *Rhetorik* im moralischen Sinne verstanden, und zwar als ein Zustand der Indifferenz gegenüber einer bestimmten Situation. Physisch, moralisch als auch theologisch – denn Götter werden zumindest in der Stoa nicht anthropomorphisiert, sondern mittels verschiedener Namen allegorisiert – meint *Apatheia* sowohl im physischen als auch seelischen Sinne ein Nicht-berührt-werden, obwohl im Kontext des Göttlichen der Logos sehr wohl ein aktives Prinzip ist, während die Materie als ein passives angenommen wird.¹⁹¹ Dieser Dualismus ist der göttlichen

188 Charles Baudelaire: *Spleen et Idéal*. In: ders., *Les fleurs du mal (1868)*. *Œuvres complètes, vol. I*. Paris: Michel Lévy frères 1868, S. 111.

189 Dass sich Ganivet mit stoischen Texten auseinandersetzte, insbesondere Seneca, zeigt Marie Laffranque: *L'inspiration stoïcienne chez Angel Ganivet*. In: *Cahiers du monde hispanique et lusobrasélien*, No. 6 (1966), S. 5–31. Trotz der ausführlichen Darstellung bleibt die Autorin sehr allgemein und ordnet die Rezeption der Stoa in Spanien gesamtphilosophisch ein, ohne genuine Werke exemplarisch zu besprechen.

190 Zur Etymologie des Begriffs in der griechischen Antike und in der christlichen Weiterführung und Interpretation siehe Michel Spannet: *Apatheia ancienen, apatheia chrétienne*. 1. Partie: *L'apatheia ancienne*. In: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, Teil II, Band 36/7, Berlin: Walter de Gruyter 1994, S. 4641–4717, hier S. 4644.

191 Michel Spannet: *Apatheia*, S. 4647.

Apatheia eingeschrieben. Für die Stoa stellt er kein Problem dar. Doch Stoa ist nicht gleich Stoa. Verschiedene Vertreter der stoischen Tradition haben unterschiedliche Schwerpunkte gesetzt. Eine Gemeinsamkeit haben jedoch all die verschiedenen Richtungen und sind bereits bei den frühen Stoikern wie Zenon und Chrysippos enthalten: *Patheia* bezieht sich immer auf die Seele, die zur Verantwortung für ihre Taten und ihre Entscheidungen gezogen werden kann. Die Frage ist also, wie man die Seele freihält von den Leidenschaften, die zu einem Urteil verleiten.¹⁹² Das Pathos steht dem Logos nicht entgegen, sondern ist in ihn integriert. Daher muss man Wege und Mittel finden, wie der Logos vom Pathos unberührt bleibt.¹⁹³ Argumentativ spielen hier bereits die medizinischen Kenntnisse Galens eine wichtige Rolle, von dem sich die Stoiker den physiologischen Unterbau leihen, um *pathos* als eine Form der Krankheit zu *pathologisieren*.¹⁹⁴ Damit wird *Apatheia* zur eigentlichen Norm für die Seele und den Logos wie Michel Spannet formuliert: «Mais l'absence de maladie est-elle négative? L'*apatheia* est, au contraire, la santé intégrale de la raison, sans faille et parfaitement accomplie, l'autonomie intérieure qu'aucun pathos ne vient plus émanciper, l'épanouissement de l'homme accordé tout entier à sa raison, et, par là, à la raison du monde et à la nature entière.»¹⁹⁵ Leidenschaft und Mitleid sind damit für die Stoiker keine erstrebenswerten Tugenden.¹⁹⁶ Noch bei Seneca und Epiktet wirkt diese Bedeutung nach. Beim letzteren wird sie bis zu einem Gefühl der Freiheit gesteigert von all dem, was den Menschen leiden macht.¹⁹⁷ Wie also ging die Apatheia mit dem christlichen Mitleiden konform?

Alles war nur eine Frage der geeigneten Mittel der Exegese des Alten Testaments. Philon las es allegorisch, entwickelte darauf aufbauend eine Anthropologie, die die Passionen des menschlichen Körpers und der Seele aufwertete, indem er eine Trinität innerhalb des Menschen einführte: Neben dem Körper gibt es eine rationale und irrationale Seele, wobei nur letztere die Quelle der *patheia* ist, und diese kann man beeinflussen und beherrschen. Als Kronzeugen und Exempla führt er Moses und Abraham an, jenen Vater, der seinen Sohn zur Schlachtbank führt, ohne mit der Wimper zu zucken. Apatheia ist in diesem Sinne nicht die Negation der Irrationalität der Seele, sondern vielmehr die ausgleichende Regulation oder Moderation der ostentativen Darstellung der Passionen mittels der

192 Ebd., S. 4650.

193 Ebd., S. 4655.

194 Ebd., S. 4656.

195 Ebd., S. 4657.

196 Ebd., S. 4658 f.

197 Ebd., S. 4691.

Tugend.¹⁹⁸ Vermittelt über Plotin und Plutarch gelangte die Apatheia in die Schriften der Kirchenväter. Ist die göttliche Sphäre frei von diesen Krankheiten des Erregtseins in all seinen positiven und negativen Expressionen und Facetten, die der menschliche Körper präsentieren und repräsentieren kann, so ist es für den Menschen selbst kein Seinszustand, der erreichbar wäre, sondern ein Ziel, ein Ideal, dem man sich nur annähern kann. Doch auch der Sollzustand – ein Freisein von Leidenschaften – ist nicht vollkommen wünschenswert: Leidenschaften sind so etwas wie Hilfsstoffe («adjuvants»), deren vollkommene Befreiung zum Laster und deren vollständige Kontrolle zur seelischen Abstumpfung führt.¹⁹⁹ Auch im christlichen Kontext etablierten Vertreter der «métriopathie» einen Ausgleich zwischen den Extremen, die man als eine Selbstmäßigung im (Mit-)Leiden bezeichnen kann.²⁰⁰ Umgekehrt heißt das jedoch auch: Je näher der Mensch dem Zustand der Apatheia kommt, desto ähnlicher wird er seinem Schöpfer.²⁰¹

Der Anti-Pygmalion, der versteinerte Künstler, befindet sich genau in dieser Lage: Gott sein bedeutet Stein sein. Unberührt und kalt verharrt der Bildhauer in der Pose einer Statue, so heftig bewegt und erregt, dass die extreme Intensität der Leidenschaft ihn versteinert. Diese Intensität ist die Selbstbezüglichkeit seiner eigenen Schöpfungskraft – weiblich allegorisiert durch seine Seelen-Tochter. Wurde noch zu Beginn der Widerstand, der Kampf, der Krieg von Stier und Stute gefeiert, die sich im Todeskampf noch einmal für das Leben erheben, so ist es schließlich der Akt des Sterbens selbst, der zum heroischen Moment eines sich selbst erlösenden Pathos wird: In der heftigsten Reaktion sich in ein dunkles Gehäuse fallen zu lassen, das beherbergt und beschützt, ist der Höhleneingang in die allumfassende kosmische Ruhe. *Der Stein ist die irdische Wiege des Himmels.* Versteinerung ist nicht Strafe – man denke hier an all die mythologischen Variationen des Gorgonenhauptes der Medusa bis zu der Transformation des Pygmalion-Mythos in der Moderne²⁰² –, sondern Erlösung im Sinne einer *Lösung* des Knotens von Schmerz («dolor») und Lust («placer»), Lieben («amar») und Leiden («suffrir»).

198 Ebda., S. 4704.

199 Ebda., S. 4710.

200 Ebda., S. 4712f.

201 Ebda., S. 4714.

202 Vgl. Mathias Mayer/Gerhard Neumann (Hg.): *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Freiburg am Breisgau: Rombach 1997. – Im Grunde ist in der ersten Pygmalion-Geschichte nach Ovid nicht der Künstler derjenige, der die Statue lebendig werden lässt – er behandelt sie quasi nur wie eine lebendige Frau, indem er sie mit allerlei Kleidung und Schmuck behängt und sie ins Bett legt –, sondern die Göttin Venus, die mit einer Flamme die Statue animiert. Erst in den Diskursen der Aufklärung, im Zusammenspiel von philosophischen, künstlerischen und naturwissenschaftlichen Diskursen insbesondere im Kontext des französischen Sensualismus, wird der Künstler zum Gott, der aus toter Materie Lebendiges erschafft

Es war Montaigne, der dem stoischen Stein-Sein in der Renaissance ein neues Gesicht durch Exempla aus der Kulturgeschichte und der Mythologie gab. In seinem Essai *Über die Traurigkeit* wird betont, dass die heftigste Gefühlsäußerung keinen Ausdruck kennt – weder sprachlich noch mimisch oder gestisch. Das Leiden ist vielmehr so groß, dass es den Körper übermannt, sodass er nicht mehr reagieren kann und stattdessen zu Stein erstarrt wie ein Felsen.²⁰³ Doch die erste Lähmung löst sich bald wieder in Bewegungen der Seele auf, in Klagen und Weinen. Der Spielraum des emotionalen Ausdrucks wird wieder größer («semble se déprendre, se démêler et se mettre plus au large, et à son aise»)²⁰⁴ Montaignes fiktionales Ich übt sich hingegen im stoischen Abwehren intensiven Fühlens, denn er hält sich von derartigen gewaltsamen Leidenschaften fern. Sein Ich hat von Natur aus eine harte Schale, eine Art Kruste, die durch das Sprechen oder die Sprache immer dicker wird: «Je suis peu en prise de ces violentes passions. J'ai l'appréhension naturellement dure; et l'encroûte et épaissis tous les jours par discours.»²⁰⁵ Das Ich wird zum Schildkröten-Subjekt. Reflektieren und Artikulieren schützen vor dem plötzlichen Überfall durch die Passionen. Wer spricht, der entzieht sich der Erstarrung und bleibt *bewegt* und *unbewegt* zugleich.

Mäßigung in der künstlerischen Darstellung der Affekte ist auch oberstes Gesetz der Ästhetik der Aufklärung. Trauer und Schmerz verzerren das Gesicht. Das Überwältigtsein durch Leidenschaften verformt die schönen Linien des Körpers zu einem grässlichen Gebilde, einer hässlichen Gestalt und Hässlichkeit und Ekel können nicht zum Mitleiden animieren. Das ist Lessings Formel zu dem gebändigten und gemäßigten Ausdruck des Laokoons. Denn nur das schön Leidende kann

oder aber in denen die Statue als Bild der Seele durch ihren Tastsinn, sich selbst aus dem Stein befreit. Vgl. Gerhard Neumann: Pygmalion. Metamorphosen eines Mythos. In: Mathias Mayer, Gerhard Neumann (Hg.): *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Freiburg am Breisgau: Rombach 1997, S. 27 ff. – Neumann stellt insbesondere die lyrische Szene Rousseaus in den Mittelpunkt dieser neueren Variationen, weil die Belebung in diesem Fall von der Sprache und der Berührung ausgehe, die im Dialog zwischen Galatea und Pygmalion in dem Wörtchen «moi» und «Ah! Encore moi» zusammenfallen, wobei offen bleibt, ob eine wechselseitige Anerkennung des Anderen in der Selbsterkenntnis dargestellt wird oder nur eine Projektion des Ichs in dem anderen, die selbstbezüglich zurückwirkt (ebda., S. 33f.).

203 Michel de Montaigne: De la tristesse. In: ders., *Essais*, Préface de André Gide, Paris: Gallimard 1965, S. 58–61. Montaigne bespricht hier u. a. ein Beispiel aus Ovids Metamorphosen: «Voilà pourquoi les poètes feignent cette misérable mère Niobé, ayant perdu premièrement sept fils, et puis de suite autant de filles, surchargée de pertes, avoir été enfin transmuée en rocher, *diriguisse malis*, pour exprimer cette morne, muette et sourde stupidité qui nous transit, lorsque les accidents nous accablent surpassant notre portée» (ebda., S. 59).

204 Montaigne: *De la tristesse*, S. 60.

205 Ebda., S. 61.

zum Mitleiden befähigen, indem man die Verhüllung als Opfer der Schönheit darbringt:

Der Meister arbeitet auf die höchste Schönheit, unter den angenommenen Umständen des körperlichen Schmerzes. Dieser, in aller seiner entstellten Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er mußte ihn also herabsetzen; er mußte Schreien in Seufzen mildern; nicht weil das Schreien eine unedle Seele verrät, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellt. Denn man reiße dem Laocoon in Gedanken nur den Mund auf, und urteile. Man lasse ihn schreien, und sehe. Es war eine Bildung, die Mitleid einflößte, weil sie Schönheit und Schmerz zugleich zeigte; nun ist es eine häßliche, eine abscheuliche Bildung geworden, vor der man gern sein Gesicht verwendet, weil der Anblick des Schmerzes Unlust erregt, ohne daß die Schönheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das süße Gefühl des Mitleids verwandeln kann.²⁰⁶

Die ästhetisch sichtbare Apathia wird zur Norm für die Form der Darstellbarkeit des Pathos. Das «süße Gefühl des Mitleids», die die Statue erregen soll, also die Lust mit dem Objekt der Betrachtung mitzuleiden, kann nur an der Grenze zur Hässlichkeit realisiert werden. Nur eine Schmerzenslinie im Gesicht zu viel und das Leiden kippt in Unlust und Abkehr vom Leidenden. Der spanische Bildhauer am Fuße der Alhambra bewahrt dieses Gesetz: Wer schön sein will, muss leiden. Doch das Gesetz gilt auch umgekehrt: Wer leidet, muss schön sein – zumindest muss er oder sie schön dargestellt werden.

Man hört aus dem sich selbst quälenden Lustschrei des Künstlers das Rousseausche Echo eines Pygmalion heraus, der förmlich verbrannt wird von dem Wunsche zu beleben. Rousseaus Pygmalion-Variation und Ganivets Bildhauer haben tatsächlich eines gemeinsam: Sie lieben und verehren sich selbst, in dem was sie geschaffen haben und bemitleiden sich gleichzeitig, weil sie nicht mehr schaffen können bzw. nicht mehr den Grad an Perfektion erreichen. Rousseaus Pygmalion spricht, noch bevor er den Meißel hebt, um Galatea zu vollenden: «je m'adore dans ce que j'ai fait...Non, jamais rien de si beau ne parut dans la nature; j'ai passé l'ouvrage des Dieux...».²⁰⁷ Gefangen in seiner Schaffenskrise, die zugleich mit einer Selbstvergötterung einhergeht, sieht er nur in dem Opfer des eigenen Lebens die Belebung der Statue. Ein Tauschhandel («Ah que Pygmalion meure pour vivre dans Galathée!») vollzieht sich zwischen Kunstwerk und Künstler (196). Pygmalion wird innerlich durch das Leben und die höchste Leidenschaft zum Objekt – der äußeren

²⁰⁶ Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon: Über die Grenzen der Malerei und Poesie. In: ders., *Laokoon Briefe, Antiquarischen Inhalts*, Text und Kommentar, hrsg. von Wilfried Barner, Frankfurt am Main: Fischer 2007, S. 29.

²⁰⁷ Jean-Jacques Rousseau: Pygmalion. Scène lyrique. In: ders., *Collection complète des œuvres*, Genève 1780–1789, Vol. 8: *Théâtre, poésie et musique*. Genf 1781, S. 191–200, hier S. 194. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

Figur – förmlich verbrannt.²⁰⁸ In des Künstlers Herz brennt ein Höllenfeuer entfesselter Passionen: «Tourmens, vœux, desirs, rage, impuissance, amour terrible amour funeste....oh! tout l'enfer est dans mon cœur agite...» (196). Die Götter um Hilfe rufend ist er der einzige Gott, der sich von einem Schmerz erlösen kann, der der Liebe entspringt. Was für eine Umkehrung der Apatheia: Das Beleben der «figure adorable» kann als selbstaufopfernder Akt der Liebe interpretiert werden. Das sollte jedoch nicht über eine andere mögliche Interpretation hinwegtäuschen: ihr das Leben in Form des Pathos zu spenden, um selbst nicht mehr leiden und lieben zu müssen. Es ist ein egoistischer Schachzug des männlich zeugenden Willens, der genug vom Erzeugen hat und sich selbst in Stein verwandeln will – durch einen Akt göttlicher Gnade («Dieux du peuple, qui connûtes les passions des hommes, ah, vous avez tant fait de prodiges pour de moindres causes! voyez cet objet, voyez mon cœur, soyez justes & méritez vos autels!», 196f.).

Die *Perifikation* ist *Mortifikation*, aber auch *Purifizierung*. Eine «métriopathie» kennen die modernen Künstler nicht. Auch der Tauschhandel bei Rousseau wird nicht wirklich vollzogen. Ob es die Gunst der Götter ist, die sie erweckte, oder die scheinbare Selbstverbrennung des Künstlers, dessen glühendes Herz den Marmor mit Leben beerbt. Die Inszenierung der Belebung der Statue als Seele vollzieht sich im Reich der Illusion und des Deliriums jenseits von Vernunft und Genie (198f.), ähnlich der Rückkehr in das dunkle, schwach beleuchtete Niemandsland der Alhambra, wo der Stein zum Grab der Seelen und zum Geburtsort der Untoten wird, die nicht leben wollen, weil sie nicht leiden können. Apathisch stehen sie außerhalb des Lebens, ohne wirklich sterben zu können, denn in Stein gegossen – selbst noch als halbzerstörte Ruinen – sind sie ewig und unsterblich. Stumm und unbeweglich verheißen sie nichts Anderes als die Sehnsucht nach dem göttlichen Zustand der vollkommenen Apatheia, die in ihrer irdischen Verheißung nur als *figura* des Todes auftreten kann. *Moi, Ce n'est plus moi, encore moi* (199f.) – sind nichts anderes als grammatische Formeln, die das Ich vom Nicht-Ich unterscheiden und durch die wiederkehrende Berührung der Hände zwischen Menschen zu einem Wiedererkennen des eigenen Selbst führen. Bei Rousseau tragen sie noch den Stempel des Lebendigen. Berührung bei Ganivet tötet, sie belebt nicht. Berührung wird inszeniert als Angst vor der Kontamination, der Infizierung mit Wahnsinn, Unvernunft und Gottlosigkeit. Die *erzeugte* und *gezeugte* Seele (Alma) flieht vor ihr, Galatea drängt zu ihr hin.

208 «c'est de la figure qu'il offre à mes yeux. En quelque lieu que soit cette figure adorable, quel que corps qui la porte quelque main, qui l'ait faite, elle aura tous les vœux de t cœur [...]. Tous tes feux sont concentrés dans mon cœur & le froid de la mort reste sur ce marbre; je péris par l'excès de vie qui lui manque» (196f.).

Hundert Jahre später ist Leben entsakralisiert und entdogmatisiert – biologisch wie religiös. Der weltlose Stein hat dem weltarmen Tier und dem weltbildenden Menschen eins immer voraus:²⁰⁹ Er muss weder nach der Bedeutung seiner Welt fragen noch muss er sich eine Bedeutung *bilden*. Er *ist* seine Welt, ein einsamer Diamant weltenlos, geformt durch die Zeit, in einer Wüste ohne Bilder, ohne Statuen, ohne Schatten – nichts als Licht.

Doch, wehe dem, der Wüsten birgt! Neue Töchter zeugt die Einsamkeit durch die Lust am bloßen Erzeugen und den Wüsten-Heiligen zum Trotz kennt die Nietzscheanische Wendung – entgegen seinen späteren Epigonen – keinen Willen zum Sein im Stein: «Und ob ich schon in vieler Wüste war und Wüsten-Wildniß: zum Wüsten-Heiligen ward ich nicht, noch stehe ich nicht da starr, stumpf, steinern, eine Säule: vielmehr – ich schreite.»²¹⁰ Nicht liegend im Sand wie der Diamant in sich ruhend, befreit von allem Pathos, sondern die Sonne auf dem Rückenpanzer genießend wie Heideggers Eidechse, die von Stein zu Stein geht, muss sich der Künstler seiner Seinsweise bewusst werden. Dazu sind Wüsten da: «Die Wüste wächst: weh, wer zur Wüste ward!», denn Wüste bedeutet stets «Hunger, der nach Leichen scharrt», mit «Drachenzähnen» kaut sie, denn «Sand ist Zahn an Zahn», «vielfräßiger Hunger malmt hier Zahn an Zahn», mehr noch «Sand ist die Mutter die ihr Kind gekaut».²¹¹

Und die Künstler-Väter, Schöpfer ihrer Idee, die großen *Fertilanten*, brachten sie in den Schlund des Weiblichen, das Ideen gebiert, nur um sie leidend zu machen, damit sie leben, um sie zu *mortipetifizieren* im letzten Aufbegehren für das Leben.

209 Wie geschulte Heidegger-Leser:innen sicherlich wissen, ist diese Anspielung einem Zitat aus den metaphysischen Grundbegriffen entnommen. Vgl. Martin Heidegger: Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit. In: ders., *Gesamtausgabe. 2. Abteilung: Vorlesungen 1925–1944, Bd. 29/30*. Frankfurt am Main: Klostermann 1992 (2. Auflage), S. 261ff. Wie Heidegger also feststellt, ist der Stein über die Zugangslosigkeit zum Seienden wesensmäßig definiert, kann daher also auch nicht die Welt entbehren, denn Welt kommt in seinem Seinsbereich nicht vor (ebda., S. 290). Selbst ein Berühren im Sinne des Betastens ist dem Stein nicht möglich. Der Stein ist dort, wo er ist, oder im trockenen Stil des Philosophen: «Der Stein liegt im Weg» (ebda., S. 290).

210 Hier aus den nachgelassenen Fragmenten 1884–1885, online abrufbar unter: [http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1884,31\[64\]](http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1884,31[64]). Dieser Vers wird im Zarathustra umformuliert und in dem Lied «Unter Töchtern der Wüste» variiert. So heißt es in einem weiteren Fragment, der mit dem selben Wortlaut zur Wüste endet, weiter: «Dem Baume gleiche ich den du meintest, einem hohen starken Baume, dies ist wahr: knorrig und gekrümmt und mit biegsamer Härte stehe ich über dem Meere, ein lebendiger Leuchtturm» (#eKGWB/NF-1884,33[1]) (zuletzt abgerufen und überprüft am 19.11.2022).

211 Nietzsche aus den nachgelassenen Fragmenten Herbst 1884, ein Fragment, das nur hier erhalten geblieben ist und im Zarathustra in dieser Version nicht mehr eingearbeitet worden ist. Online abrufbar unter: [http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1884,28\[4\]](http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1884,28[4]) (zuletzt abgerufen und überprüft am 19.11.2022).

Sie sind Produzenten schöner Leichen, Seelentöter ihrer Selbst, um ihr *autopathetisches* Begehren, ihre *amour propre*, feierlich abzutöten. Inkarniert als weiblich-göttliches Wesen im männlichen Fleisch tötet der Mann zugleich Gott und Frau, Vater und Mutter, und opfert seine Wiedergeburt, das Kind, auf dem Altar der Kunst, seiner einzigen Göttin, die genug Kraft spendet, um keine Leiche zu betrauern.²¹² In ihrem Licht wird Leiden gerechtfertigt, weil Leiden Schönheit zeugt und was schön leidet, ist wert, dass es vom Schöpfer erhöht wird. Das ist die Verklärung der Kunst als neue Religion und die Avantgarden werden auf tausend Altären neue Opfer bringen – in Tausend neuen Spielarten zwischen bewundernswerter Anteilnahme und ekelregender Ablehnung. Kunst wird den Umhang des Politischen tragen und mit vollkommener Autonomie gekrönt werden. Kunst *ist* was Kunst *macht* und *Macht* ist der Meißel des Künstlers.

212 Vgl. hierzu die umfangreiche und ausführlich kommentierte Studie zum kunst-, kultur- und wissenshistorischen Zusammenhang von Weiblichkeit und Tod, Elisabeth Bronfen: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München: Kunstmann 1994.

5 Wiederkehr: Zyklische Dominanten

5.1 Aus Blut wird Milch (Pizan)

Es war einmal eine kluge und junge Frau in ihrem Studierzimmer, verschiedene Sachgebiete studierend und sich der Lektüre der Dichtung hingebend. Ihre Aufmerksamkeit fällt auf ein Buch eines männlichen Kollegen, der in pejorativen und misogynen Tiraden die Laster des weiblichen Geschlechts darlegt. Ihre Lektüreerfahrung reflektierend muss sie feststellen, dass obgleich auch viel Gutes über Frauen geschrieben worden ist, mit großer Vielfalt und gelehrter Beflissenheit feindlich gesinnte Darstellungen weiblicher Lebens- und Schaffenskraft von der Dichtung bis zur Philosophie überwogen. Die Ich-Erzählerin nimmt dies zum Anlass einer Selbstbeobachtung und versucht, Erfahrungen von Frauen unterschiedlicher Klassen aus ihrem Lebensumfeld zu sammeln, sie zusammenzutragen und die Schlechtigkeit des Weiblichen zu widerlegen. Entgegen der Gelehrtenmeinung scharfsichtiger und kluger Männer kommt sie zu einem anderen Ergebnis. Dennoch kann sie den Männern von hohem Stande nicht vorwerfen, sie würden lügen. Die Ich-Erzählerin führt dies auf ihre Einfalt und Unwissenheit zurück, auf ihre eigene Schwäche als Frau, anstatt das männliche Urteil als einen Fehlschluss anzuklagen. Das fremde Urteil obsiegt über das Vertrauen in das eigene Gefühl. Die Folge der weiblichen Inferiorität ist die Lethargie. Sie verfällt in ein trübseliges Nachdenken. Gerade im Angesicht des Schöpfers kann es nicht wahr sein, dass ein so niederträchtiges Geschöpf wie die Frau geschaffen worden ist. In einer Selbstansprache, die zugleich ein Gebet ist, erbittet sie bei ihrem Herrn Trost und Nachsicht für ihre verwirrenden Gedanken, die auch sie ihrem Geschlecht zuschreibt. Ein Mann wäre sie gerne gewesen, um Gott besser dienen zu können. Nun hadert sie mit ihrem weiblichen Körper, an den sie gebunden ist.¹

Trauer und Scham bedecken das Antlitz dieser Frau, die wie aus einem Schlaf von einer Lichtquelle geweckt wird. Drei Gestalten in weiblicher «façon» – sich sehr ähnelnd und kaum auseinanderzuhalten – erscheinen, um sie zu trösten und zu ermutigen, sich wieder ihres eigenen Verstandes mündig zu bedienen (38 f.). Christine jedoch ist vor lauter Bewunderung erstarrt und stumm. Sie lauscht den Worten dieser Frauenfiguren, die der göttlichen Vorsehung entstammen und nach dem göttlichen Gesetz für Ordnung und Gerechtigkeit sorgen. Die erste Dame namens «Raison» hält mit ihrem kostbaren Spiegel den Menschen ihre Verfehlungen

¹ Christine de Pizan: *La Cité des Dames*. Texte traduit et présenté par Thérèse Moreau et Éric Hicks. Paris: Stock/Moyen Age 1986, S. 35–38. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text zitiert.

entgegen: Er offenbart Wesen, Eigenschaften, Verhältnisse und Maß aller Dinge. Pflichten und Verirrungen sollen in aller Deutlichkeit theoretisch wie praktisch vor Augen geführt werden. Mit der Hilfe dieser Frauengestalt beginnt das gemeinsame Werk: der Bau einer Stadt, «une place forte où se retirer et se défendre contre de si nombreux agresseurs»² (42). Diese Stadt dient nicht nur der Verteidigung, sondern dem Widerstand. Gemeinsam mit der Dame «Droiture» (44) und «Justice» (45) werden ihr die Baupläne kundgetan, mit deren Hilfe Christine die Stadt erbauen soll: ein solider Grund mit starken Mauern und hohen Türmen, umgeben von tiefen Gräben, eingeteilt in verschiedene Geltungsbereiche, damit die Dinge ihre Grenzen haben. Das Innere der Stadt muss wohl geordnet sein. Gotteshäuser, Paläste, Häuser, Straßen und Plätze sollen errichtet werden. Der Architektur wird durch Dame Gerechtigkeit Leben eingehaucht, die innerhalb der weiblichen Trias eine Sonderstellung einnimmt. Sie ist in Gott und Gott in ihr («Je suis en Dieu et Dieu est en moi», 45). Alle drei Frauengestalten bilden eine Einheit («Et nous trois que voici sommes pour ainsi dire une, car nous ne pourrions rien l'une sans l'autre», 46). Mit ihrer Hilfe, der unmittelbaren göttlichen Gabe des gerechten Handelns, werden die Wohnstätten und Gebäude mit leuchtend feinem Gold geschmückt und mit den würdigsten Bewohnerinnen bevölkert. Eine Frau von höchstem Rang wird über sie alle regieren.

Diese eine Gestalt ist alle Gestalten. Sie formieren einen gemeinsamen Frauenkörper in verschiedenen Erscheinungsweisen: denjenigen Christines, der Ich-Erzählerin. Die mittelalterliche Rhetorik des Gedächtnispalastes bildet die Bühne für eine Schau-

2 Wie bereits in der Pizan-Forschung diskutiert wurde, handelt es sich bei diesen Figurationen einerseits um produktionsästhetische Kategorien, «die den literarischen Schaffensprozeß gliedernd beschreiben», andererseits sind sie jedoch auch «werkimmanente inhaltsstiftende Kategorien», «da sie jeweils Exempla von Frauen liefern, welche die von ihnen verkörperte Tugend idealtypisch veranschaulichen.» Vgl. hierzu Bärbel Zühlke: *Christine de Pizan in Text und Bild. Zur Selbstdarstellung einer frühhumanistischen Intellektuellen*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1994, hier S. 120. – Das Motiv des Stadtbaus in der mittelalterlichen Literatur ist zwar bereits seit dem 4. Jahrhundert belegt und weist auf die jüdisch-christliche Tradition zurück, allerdings ist die Analogie zum Verfassen eines Buches und der fiktionalen Errichtung einer Stadt als Text neu gewesen und wird in der profanen Literatur um diese Zeit nicht verwendet, sodass Zühlke Pizans Erzählstil als Innovation wertet (ebda., S. 122). Die Architektur-Analogie muss sich allerdings nicht nur auf den schriftstellerischen Prozess beziehen. Zühlke vergisst hierbei, dass es zunächst nicht um das Schreiben eines Textes geht, sondern um eine memoriale Praxis der Ordnung von Wissen. Es geht dabei in erster Linie nicht darum, ein Buch zu schreiben, sondern den eigenen Gedächtnispalast umzustrukturieren. Siehe hierzu die materialreiche Studie von Mary Carruthers: *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*. New York: Cambridge University Press 2008. Auf die Bedeutung der memorialen Anamnesis bei Pizan in der Funktion der drei Gestalten geht Rosalind Brown-Grant ein: *Christine de Pizan and the Moral Defense of Women. Reading beyond gender*. Cambridge: Cambridge University Press 1999, S. 153.

spiel der weiblichen Introspektion. Die allegorische Darstellung des Grabens in der Erde, das die Quellen des Wissens wieder heraufbeschwört und die verschütteten Archive vorbildlichen Lebens entblößt (48f.), inszeniert das Selbstgespräch Christines als kleines Theaterschauspiel *en miniature*. Die Arbeit an der Stadt ist die Erinnerungsarbeit am eigenen Gedächtnis und am eigenen Geschlecht.³

Aus welchem Material bestehen die einzelnen Fundamente, die Mauern, die Gräben und Türme? Sie bestehen aus *Exempla*, aus historischen, mythologischen und religiösen Frauenfiguren, die in einer scheinbar endlosen Aufzählung von Beispielen («par des démonstration claires et par des exemples», 124) aneinandergereiht werden. Mal ausführlicher, mal kürzer, unterbrochen von Dialogen zwischen Christine und ihren Frauengestalten, werden die vergangenen Ereignisse zu erlebten *Exempla* («par vos exemples et ma propre expérience») kraft der Verknüpfung zweier Wissensformen: dem natürlichen, von Gott gegebenen Sinn zu Urteilen («disposition naturelle accordée par Dieu») und dem erlernten Wissen («s’obtient aux prix de longues études», 115). Denn diese letzte Form des Wissens («savoir»/«sciences») geht über die Biographie der Person hinaus, während die natürlich gegebene Form («jugement») an die Person gebunden bleibt und mit der Person stirbt («Le jugement, en effet, ne deure que l’espace d’une vie; quand la personne meurt; son bon sens meurt avec elle», 116). Das erworbene und erlernte Wissen wird durch Schriften tradiert und dadurch am Leben erhalten, sodass es in den späteren Generationen fortwirken kann. Doch nur wenn es mit einem guten Urteilsvermögen zusammenkommt, kann es seine volle Kraft entfalten.

Was jedoch Dauer, Stärke und Widerstand für sich beanspruchen will, darf sich nicht an das Diesseitige und Gegenwärtige binden. Das natürliche Urteilsvermögen besitzt nicht die Autorität des überlieferten Wissens, weil es sich noch nicht

³ In diesem Sinne kann *Cité des Dames* auch als eine autobiographisch-feministische Schreibweise gedeutet werden. Vgl. Renate Blumenfeld-Kosinski: Christine de Pizan et la (auto)biographie féminine. In: *Mélanges de l’École française de Rome. Italie et Méditerranée*, tome 113, no. 1 (2001), S. 17–28. Blumenfeld-Kosinski sieht zwar eine Verbindung zu der bereits bestehenden *Confession*-Literatur im Mittelalter, meint aber auch, dass das «moi» der Pseudo-Autobiographie Pizans völlig im Modus der Dichterin spricht und nicht als Sünderin (ebda., S. 18). Allerdings sind auch ihre Modelle des autobiographischen Ichs von männlichen Vorbildern der Dichtkunst geprägt oder aber Figurationen des leidenden Selbst, die auf Jesus und Hiob zurückgehen (ebda., S. 22f.). Die Autorin kommt dennoch zu dem Schluss, dass hagiographische Erzählmodelle bei Pizan eine andere Funktion erfüllen, nämlich nicht die Würde und Macht des christlichen Glaubens ins Zentrum der Darstellung zu rücken, sondern die Würde und Macht der Frauen. Ich würde allerdings die These der Autorin dahingehend korrigieren wollen, dass es nicht um die Würde und Macht der Frau im Allgemeinen geht, sondern um die Würde und Macht der *christlichen* Frau, derjenigen, die das ethische Vorbild des christlichen Glaubens und seine Gebote erfüllt.

bewährt hat («Toutes ces choses cependant sont éphémères et s'en vont avec le temps, alors que la science, qui est éternelle, demeure», 116).⁴ Insofern ist die Auswahl der drei Damen wohl gewählt: Die Geschichten entstammen alle der offiziellen und beglaubigten Geschichtsschreibung aus der Feder männlicher Autorschaft. Das Vorbild für die zukünftige Frau liegt im Vergangenen, im Vergrabenen und Verschütteten. Daher muss Christine in ihrem eigenen Lesegedächtnis nach den verschollenen Dokumenten graben, die Zeugnis ablegen von der weiblichen Tugend. Die weibliche *figura*, die dort gemäß eines wohl durchdachten geometrisch-theatralischen Bauplans erschaffen wird, um erfüllt zu werden, ist ein Intertext, eine Collage aus bereits gelebten, erzählten und aufgeschriebenen Ereignissen. Das schriftlich fixierte und damit dokumentierte und bezeugte Wissen kann nur deswegen zur Festung der Frau werden, weil es die Widerständigkeit des Tradierten selbst ist, wodurch das weibliche Geschlecht gerechtfertigt erscheint.

Mit den Lebensgeschichten und Eigenschaften von Frauenfiguren aus Königshäusern, aus mythologischen Überlieferungen, von Jungfrauen und Müttern werden das Fundament und die Mauern errichtet und mit dem Blut der jungfräulichen Märtyrerinnen besiegelt. Gekrönt und geheiligt wird die Stadt auf dem höchsten und schönsten Turm mit der Gottesmutter Maria («je suis et serais pour l'éternité la reine de toutes les femmes», 240): Unter ihrem Schutze erlangt jede Frau ihre *forma femina sancta*.⁵ Sie selbst ist – wie bereits in dem von Cusanus interpretierten vorbildlichen Leben Jesu – *unius exemplaris exemplata*. In dieser Architektonik abgeleiteter weiblicher Lebensformen sind es die für Gott leidenden Frauen, die

4 Eine erste Lockerung der Exemplarität des autoritären und tradierten Wissens findet sich bereits in Machiavellis *Il Principe*. Die Form des exemplarischen Lebens muss dort am eigenen Körper erprobt werden, bevor es zum eigenen, inkorporierten weil erfahrenen Wissen werden kann, mit dem sich sein Träger vor jeglichen Zufällen der Fortuna wappnet. Vgl. Patricia A. Gwozdz: Der Unberührbare. Exempla der Tangibilität und Taktilität in Niccolò Machiavellis «Il Principe». In: z. B. *Zeitschrift zum Beispiel*. Themenheft Handgreifliche Beispiele, Nr. 3, Zweite Lieferung, hg. v. Jessica Güssen und Peter Risthaus. Münster: MV Wissenschaft 2019, S. 151–184.

5 An dieser Stelle sollte nicht unerwähnt bleiben, dass es mehrere Querverweise innerhalb des Textes gibt, die Christine als Jungfrau Maria ausweisen. Vgl. Rosalind Brown-Grant: *Christine de Pizan*, S. 146 f. – Darüber hinaus hat Maureen Quilligan anhand feministischer Theorien über Mutterschaft dargelegt, wie Pizan ein «Rewriting» der Stadt anstrebt, das die Mutter-Tochter-Beziehung in den Vordergrund der Bauarbeiten an der Gedächtnisarchitektur der Exempla rückt. Wie sie darlegt, ist bereits zu Beginn der Erbauung die biologische Mutter der Ich-Erzählerin präsent. Später übernehmen die drei weiblichen Autoritätsfiguren eine Art von intellektueller Mutterrolle. Vgl. Maureen Quilligan: *The Allegory of Female Authority. Christine de Pizan's «Cité des Dames»*. Ithaca, London: Cornell University Press 1991, S. 128 ff. Als eine der wichtigsten Quellen, die Pizan für ihre Exempla herangezogen hat, wird Boccaccios *De claris mulieribus* angeführt. Auf die intertextuellen Verbindungen hat bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts A. Jeanroy hingewiesen. Vgl. Alfred Jeanroy: Boccace et Christine de Pizan : le De claris mulieribus, principale source du Livre de la Cité des Dames. In: *Romania*, 189 (Année 1922), S. 93–105.

mit ihrem Blut, das sich in Milch verwandelt,⁶ die Widerständigkeit des Exemplarischen verbürgen. Wäre ohne ihre Selbstaufopferung die Praxis einer *forma femina exemplaris* möglich? Bei Origenes steht die Abgewöhnung von der Muttermilch und der Mutterbrust als notwendige Bedingung für die Ablösung vom Irdischen und Fleischlichen. Die Blut-Taufe durch das Martyrium reinigt von dieser Milch, anstatt sich in Milch zu verwandeln (Corollarium I).

Das Bild der *Jungfrau Maria lactans*, der milchgebenden Mutter, ist in der Ikonographie des Mittelalters weit verbreitet. Ihr zugrunde liegt ein Konzept eines geschlechtlichen Chiasmus von Sohn und Mutter: Das Blut des Sohnes, das vom Kreuz aus seiner Seite strömt, ist die Milch der Mutter, die ihren Sohn und in seiner Nachfolge allen Christen als Nahrung dient.⁷ Es findet eine Assimilation zwischen Jesus und Maria, Mutter und Sohn statt. Caroline Walker Bynum spricht daher auch von «Jesus as Mother».⁸ Diese christliche *transgender performance*, so könnte man pointiert formulieren, ist durch viele Quellen in Bildender Kunst, aber auch durch theologische Texte belegt, die den männlichen Körper Jesus Christus mit weiblichen Zügen zur Darstellung bringen. Das hängt, nach der Interpretation Bynums, auch damit zusammen, dass einzelne Details der Körperlichkeit Jesu Christi noch deutlicher hervortreten, wie die Augen, die Zehen, die Brust und auch der Penis.⁹ Jesus wird in der bildlichen Ausgestaltung menschlicher und damit gemäß der *Imitatio Christi* erfahrbarer in der Nachempfindung seines Leidens.

Blut und Milch stehen auf der christlichen Liste der Nahrungsmittel demnach ganz weit oben und sie korrelieren sehr eng miteinander. Die Frage ist nur, ob sie sich gegenseitig ersetzen oder wechselseitig ergänzen. Gehen wir dazu noch einmal zurück zum Argument des Fleischlichen und Menschlichen. Die Dame der Vernunft setzt mit dem Argument der Genesis ein: Die Frau ist aus dem Fleisch des Mannes hervorgegangen. Wenn er sie beschmutzt, beschmutzt er im Grunde nur sich selbst. Dass Gott sie aus dem Fleisch des Mannes erschaffen hat, ist daher nicht nur ein Beweis für die Erhabenheit des weiblichen Geschlechts. Mit

6 In fast allen Exempla der Darstellung von Gewalt an weiblichen Körpern innerhalb ihres Martyriums strömt anstatt Blut weiße Milch aus den Körpern. Vgl. z. B. S. 247: «L'empereur fit remettre Martine à nu. La beauté de sa peau blanche comme le lys faisait l'admiration des spectateurs. L'empereur, qui la convoitait, la sollicita longtemps, puis voyant qu'elle refusait d'obéir, ordonna de lui taillader les corps; ses blessures laissèrent couler du lait en lieu de sang et exhalaient une suave odeur.»

7 Vgl. Caroline Walker Bynum: *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*. New York: Zone Books 1992, hier insbesondere S. 102–117.

8 Vgl. Caroline Walker Bynum: *Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press 1984.

9 Caroline Walker Bynum: *Fragmentation and Redemption*, S. 116.

der Erniedrigung der Frau würde der Mann sich nur selbst erniedrigen. Es ist die Frau dank derer der Mann/Mensch nun neben Gott thronet, denn sie ist das verbindende Mittelstück zwischen dem Göttlichen und dem Irdischen: «Car c'est par l'intermédiaire de la femme que l'homme accéda au royaume de Dieu» (55). Für diesen Gott, ihren Herrn, der aufgrund seiner Inkarnation als Sohn notwendigerweise menschlich als Mann vorgestellt wird, obwohl er zugleich auch Mutter bedeuten kann, türmen sich Frauenleichen in der Stadt als Erinnerung an das größte Werk und Opfer Gottes: Dass Gott Mensch geworden ist, um die menschlichen Sünden auf sich zu nehmen und sich selbst für die Menschen zu opfern, um sie zu erlösen. Die drastische Gewalt an Frauen, die dort oft detailliert dargestellt wird – von abgeschnittenen Brüsten und Zungen, mit Feuer übergossen, gesteinigt, gefoltert, aufgeschlitzt – dient der Darstellung der Gerechtigkeit Gottes und steht unter dem Schutze einer Mutter.

Geheiligt ist die christliche Familie der Sadomasochisten! Ich argumentiere hier bewusst polemisch überspitzt gegen eine feministisch positive Lesart der Darstellung dieses weiblichen Martyriums, wie sie Maureen Quilligan verteidigt: Da weibliche Märtyrerinnen in den Heiligendarstellungen oft eine inferiore Stellung einnehmen, übt Pizan an ihren literarischen Vorbildern wie Boccaccio oder auch Dante Kritik, in dem sie ihre voyeuristische Darstellung der Gewalt gegen weibliche Körper in ein «sacred empowerment of Christian witness» verwandelt.¹⁰ Die Stärke ihrer Darstellung liegt daher, so Quilligan, in der Politisierung der Gewalt, gerade weil sie im Zentrum der Polis steht. Man kann jedoch diese Drastik der Gewalt an Frauen auch anders lesen: Die Zentralisierung und Politisierung des weiblichen Leidens mag einleuchtend sein, aber im Grunde bleibt das Leiden vor Gott die gleiche Form des Leidens wie bei den männlichen Figuren. Die Lehren christlichen Leidens schreiben vor: Je mehr ich leide, desto näher bin ich bei Gott und je mehr *sie* leidet, desto lebendiger ist ER in ihr. Indem sie sich an den männlichen Vorbildern abarbeitet, inszeniert Pizan ein rhetorisches *Battle of the Fittest Sufferer*.

Als Schmuck und Schutz dient die Schlachtung des weiblichen Geschlechts, um die Stadt als Festung zu vollenden. Nur über die Frau als Opfertier kann sich die Frau erheben. Aus den Fenstern und von den Torbögen, aus Türspalt und Tor rinnt Milch, um jene zu ernähren, die den Glauben an die eigene Wertschätzung des Weiblichen verloren haben. In zugespitzter und pointierter Form rufen Pizans Märtyrerinnen ihnen nichts Anderes zu als: *Seht wie gut wir sind, weil wir für unseren Gott leiden, also folgt uns nach, damit auch ihr Zeugnis von dem sich selbst aufopfernden Geschlecht ablegt!*

10 Vgl. Maureen Quilligan: *The Allegory of Female Authority*, S. 196.

Der Bau der Stadt von Frauen und für Frauen begann mit dem Graben, Ordnen und Setzen. Nun führt der Blick die Betrachter in ein Mausoleum, eine Grabstätte, von der man nicht weiß, ob jemals eine Frau wird aus ihr auferstehen können. Wird sie noch einen Körper, ein Gedächtnis haben? Wird sie sich an ihr eigenes Ich erinnern können? Oder sich in dem Archiv gelebten Lebens auflösen? Am Ende lehrt die gelehrte, weibliche Stimme ethische und moralische Richtlinien für alle Stände der Frauen (276 ff.). Feminismus ist was anderes.¹¹ Eine Festung ist sie, diese *figura* weiblicher Ordnung, ein Überwachungssystem, ein mütterliches Panoptikum, dessen Augen alles sehen und dessen Brüste ewig Nahrung spenden.

Corollarium VII: Zurück in die Zukunft

Spirale schlägt Kreuz (Flaubert)

Das Leben vollzieht sich in spiralförmigen Bewegungen. Die *turbida vis*, die rotierenden Wirbel aus Lukrez' epischer Dichtung, sind zerstörerische Kräfte im Innern der Erde und kosmische Stürme vom Himmel herkommend. Beide vereinen sich durch Witterung, Kälte und Wärme, Wasser und Wind zu einem Sturm, einer Sintflut, die alles fortreißt und zerstört. Die Naturgewalten brechen aus dem Gestein *figurae*. Sie befreien die geologischen Formen, die an die Oberfläche kommen und zur Haut der Erde werden. Dem Menschen begegnen sie als *simulacrae*, als feine taktile Bilder, Kortex der Dingwelt, die sich von den Objekten löst und als Häutchen unseren Wahrnehmungsapparat affizieren. Aus Wasser und Gestein geht der neue Mensch hervor. Die Sintflut ist seine Gebärmutter. Nicht der Kreis ist sein zuhause, sondern die bewegte und bewegende Schlangenlinie, deren Anfang sich im Wirbelsturm verliert.

Leonardo da Vinci erforschte die *turbida vis* als Kraft, Gewalt, Macht von Stift und Kreide, um Figuren zu erschaffen, die stets unvollständig blieben. Fast kein Gemälde wurde durch seine Hand abgeschlossen. Der letzte Zug vom Punkt zur

¹¹ Vgl. hierzu erneut Maureen Quilligan: *The Allegory of Female Authority*, S. 7 ff. Die Autorin diskutiert die von Sheila Delany vorgebrachte These, dass der Feminismus Christine de Pizans konservativ und akademisch ist und daher nicht radikal-demokratisch interpretiert werden darf. Quilligan hingegen kritisiert diese feministische Lesart, da Delany anachronistisch ihr eigenes Verständnis des modernen Feminismus auf mittelalterliche Texte anwendet, ohne den historischen Kontext zu berücksichtigen (ebda., S. 8). Ich stimme der Autorin zu, dass es wenig erkenntnisfördernd ist, den modernen Feminismus des 20. Jahrhunderts mit weiblicher Autorschaft im Mittelalter zu vergleichen und seine diskursiven Ursprünge soweit in die Vergangenheit zu verlagern, obwohl Quilligan selbst feministisch psychoanalytische Theorien, insbesondere in Bezug auf Masochismus und Mutterschaft, einbezieht, um Pizans Martyrologie zu erläutern (ebda., S. 234 ff.).

Linie führte über die geometrisch-mathematische Präzision hinaus in das Experimentieren mit Materialien im Atelier, das die Natur nicht nachahmen, sondern wie die Natur sein will.

Spiralen findet man in der Bewegung von Galaxien, auf den Tiefen des Meeresgrundes, in Flora und Fauna vom Kleinsten bis ins Größte. Schrauben, Nägel, Maschinen tragen ihre Signatur, um Architekturen entstehen zu lassen, die die inneren Bewegungslinien makroskopisch vergrößern. Spiralen finden sich im menschlichen Knochenaufbau und bilden das Muster unserer taktilen Signatur ab. Durch Druck und Zeit werden Spiralen geboren, die sich der Materie einschreiben. Sie sind das Schriftbild des Lebendigen, die Unterschrift von Konstrukteuren, deren Natur wir nicht kennen, aber erforschen und sichtbar machen.

Gustave Flaubert gab einem Gedankengang zur Entwicklung eines Romans und seiner Hauptfigur – einem Maler, der die Malerei aufgab und in den Osten zog – den Titel *La Spirale*.¹² Er entwirft in groben Linien die Bewegung eines Lebens zwischen Realität und Traum, den Zustand eines permanenten Schlafwandeln («il est dans un état de somnambulisme permanent», 230). Vieles weiß man von dieser Figur und der Bewegung ihres Lebens nicht, außer: Es muss scheitern, am Ende steht vielleicht das Irrenhaus, in einem Brief steht vielleicht die Ankündigung des Selbstmordes, während im Traum alles gelingt und erfüllt wird, wie die phantastische Reise in den Orient, die mit unzähligen Bildern und Geschichten angefüllt ist. Die Spirale – das sind aufeinanderfolgende Tests («La Spirale des épreuves successives»), deren Schlussfolgerung darin besteht, dass Glück, das Wahre und das Absolute zu sehen («c'est-à-dire à voir le Vrai, l'ensemble du temps, l'absolu», 231), nur im Zustand des Wahnsinns genossen werden kann («La conclusion est que: la bonheur consiste à être fou»). Die Spirale verspricht uns Figuren, die unerfüllt bleiben.¹³

Salammbô: Wer oder was ist Salammbô? Es ist keine weibliche Hauptfigur eines Romans. Das Lösungswort für diese Interpretationsvariante gibt Flaubert selbst in *La Tentation de Saint Antoine*. Er legt es in den Mund der Königin von Saba, wenn sie lachend und tanzend den Körper des Eremiten umspielt und

12 Gustave Flaubert: Œuvres diverses. Fragments et Ébauches. Correspondance. In: ders., *Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, Tome 12, Paris Louis Conard 1974, S. 229–232. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

13 Ausgehend von Erich Auerbachs Bovary-Lektüre geht Georges Poulet den kreisenden Bewegungen in Flauberts Prosa nach: *Metamorphosen des Kreises in der Dichtung*. Frankfurt am Main: Fischer 1988, S. S. 291–308. Die Hinwendung zur ästhetischen und epistemischen Form der spiralförmigen Bewegung ist durch die Rezeption des philosophischen Romans Béalain von seinem Freund Le Poittevin belegt (ebda., S. 302).

dabei die Worte spricht: «Je ne sui pas une femme, je suis un monde.»¹⁴ Die Romanwelt ist verwoben in eine spiralförmige Bewegung von Schlachten, in denen sich Tier, Mensch und Maschinen, die Lebenden und die Toten, zu einer einzigen Masse verbinden («Ce tas de pique, de casques de cuirasse, d'épés et de membres confondus tournait sur moi-même, s'élargissant et se serrant avec des contractions élastique.», 110).¹⁵ Ein Ornament aus Leichen kreierte durch eine Ästhetik des Grauens und der Drastik, unter der die unterschiedlichen afrikanischen Völker hervorbrechen, der untersten und niedrigsten Ebene der Rasse gleich («jusqu'au bas de race»), ein einziger lebendiger Organismus aus tierischen und grinsend dreinblickenden Gesichtern («des hommes à profil de bête et ricanant d'un rire idiot»), durch Krankheiten entstellt («misérables ravagés par de hideuses maladies»), deformierte Zwerge («pygmées difformes»), Mulatten mit zweideutigem Geschlecht («mulâtres d'un sexe amigu»), vereinigen sich zu einem einzigen Blut- rausch des Überlebens für eine einzige Idee: das unbezwingbare Karthago (253).

Karthago: Wer oder was ist Karthago? Im Moment seiner Zerstörung und Eroberung nichts anderes als ein Berg von Menschenleibern, in denen Leichen eingekleimt sind und sich im Schwung der Bewegungen mitbewegen, sodass sie lebendig erscheinen (286). Schlafende Menschen kann man nicht mehr von Leichen unterscheiden. Was ist ein Menschenleben unter diesen Bedingungen noch wert? Es ist nichts Anderes als eine Fleischmasse ohne Namen (339). Der Heroismus des männlichen Kriegers wird unterbunden durch die Orgien des Abschlachtens und des Kannibalismus, denn alles, was die Kämpfenden lebendig erhielt, das war die Liebe zum Leben (322).

Leser:innen von Flauberts Prosa können in diesem Roman eine grausame Erkenntnis gewinnen: Die Entdeckung der Lust an der Textur, an dem Schreiben und Formen von Sätzen, der Erschaffung des genießenden Klangs von Wörtern birgt eine tiefe Lust an drastischer Darstellung. Drastik wird entfesselt durch eine Ästhetik des Niederen, die dem Höheren zu seiner Höhe verhilft. Das hungernde und leidende Volk wird zur Spielfläche höherer Ideen: den religiösen, repräsentiert durch den entführten Schleier der Göttin Tanit, den Salammbô als Dienerin bewacht und verehrt hat, und den politischen, dargestellt in der unbezwingbaren Festung und ökonomischen Macht Karthagos.

Der Körper der Stadt und der Körper der Frau sind eins. Die Erzählung setzt mit ihrem prachtvollen Auftritt ein (48 ff.) und wird von der Beschreibung der Stadtmauern abgelöst (56 ff.). Keine Metonymie, keine Metapher und keine *Figur* im tropologischen Sinne sind hier am Werk. Weil in der Beschreibung als reine

¹⁴ Gustave Flaubert: *La Tentation de Saint Antoine*. Paris: Charpentier 1874, S. 56. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

¹⁵ Gustave Flaubert: *Salammbô*. Paris: Charpentier 1879. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

Deskription nichts anderes zählt als das Schreiben selbst, ist jegliches Erzählen aufgehoben im Reich des inhaltslosen Ornaments von verwobenen Zeichen. Die *histoire* wird vom *discours* beherrscht und durchkreuzt.¹⁶ Flaubert entwirft ein Tableau aus Gewändern, Gerüchen und Farben, ein Gemisch aus toten und lebenden Stoffen, Textilien, die organische Eigenschaften aufweisen und raumgreifend sind (121). Die Darstellung des sinnlich Wahrnehmbaren steigert sich. Räume vereinigen sich mit dem Inneren des Menschen: «sa pensée [Hamilcars], qu'attiraient les perspectives des couloirs, se répandait dans les autres salles pleines de trésors plus rares» (142). Die Gedanken materialisieren sich im Raum. Auch Salammbôs Körper tritt stark materialisiert und verräumlicht in Erscheinung. Der Fokus des Erzählens liegt auf der *figure extérieure*: Kleidung und Schmuck überwuchern den schmalen Frauenkörper in verschiedenen Szenen, in denen sie erscheint (140 f.). Der Schleier als religiöse Reliquie – als Fetisch – ist zugleich Ersatzobjekt der Befriedigung Mâthos, Sublimierung des Nicht-Haben-Könnens der gottähnlichen Frau und zugleich die notwendige Bedingung der Übertretung des Gesetzes motiviert durch erotische, niedere Kräfte.

Karthago ist Salammbô, Salammbô ist Karthago – diese Gleichung substituiert nicht metaphorisch, noch verschiebt sie metonymisch, sie ist *id est figura corporis mei*. Hätte Flaubert die kinematographische Möglichkeit der Parallelmontage gehabt, er hätte die Eroberung Karthagos, an der die Barbaren scheitern und zugrunde gehen und ihr tapferer Krieger Mâtho am Hofe Hamilcars in der Pose Jesu Christi vom Volk der Karthager verurteilt wird und stirbt, und die Eroberung des weiblichen Körpers durch das männliche Prinzip (Moloch) synchron dargestellt, ohne dass die eine Bildfolge die andere ersetzt. Die lineare Abfolge der Kapitel ist aufzulösen in ein Neben- und Durcheinander von Bildsequenzen, das einem bewegten Tableau gleicht. Karthago wird zur Projektionsfläche von Hass und Liebe: Einerseits erscheint es den Barbaren als Erinnerung an vergessene Heimatländer («souvenirs de patries oubliées», 58), andererseits erinnert seine Lage an ein «bête venimeuse» (98), einen organischen Körper oder eine «formidable machine» (100). Die Sehnsucht Mâthos bezieht sich auf dieses gewaltige Etwas, das zwischen Organischem und Künstlichem changiert und sie bezieht sich auf die Frau, Objekt der Begierde. Doch während Karthago zu einem handelnden Akteur wird (337), erscheint Salammbô stets passiv unberührt in ihrer Pose (345). Karthago wird *anthropomorphisiert*, Salammbô *verdinglicht*.

Sie stirbt, die Stadt lebt. Erneut fließt das Blut der Frau. Doch ihr Tod ist nicht der Tod einer Märtyrerin. Sie opfert sich nicht für ihren Glauben, weil sie das Verbrechen begonnen hat, den Mantel der Tanit berührt zu haben. Sie hat sich auch

16 Vgl. Barbara Vinken: *Flaubert. Durchkreuzte Moderne*. Frankfurt am Main: Fischer 2015.

nicht ausliefern lassen, um ihr Volk und die Stadt zu retten, obwohl bereits im Volke der Gedanke aufkommt, sie zu opfern (197). Wie kann auch so etwas Schönes und Erhabenes wie Salammô häßlich sterben, wie Mâtho, der nichts Menschenähnliches mehr an sich hatte («Il n'avait plus, sauf les yeux, d'apparence humaine»), sondern nur noch wie eine lange, rote Form aussah («c'était une longue forme complètement rouge», 350). Die zerrissenen Fesseln hängen an den Schenkeln herab und sind von den Sehnen seiner Handgelenke nicht mehr zu unterscheiden («ses liens rompus pendaient de long de ses cuisses, mais on ne les distinguait pas de tendons de ses poignets tout dénudés»). Sein Mund ist weit geöffnet («sa bouche restait grande ouverte»), aus seinen Augen blitzen bis zu seinen Haaren Flammen empor («de ses orbites sortaient deux flammes qui avaient l'air de monter jusqu'à ses cheveux»), während der Elende weiter voranschreitet («– et le misérable marchait toujours!» 350 f.).

Ein gehäuteter Mensch, ein wandelndes Skelett, sitzt am Throne Salammô's, deren Begehren erneut entfacht wird, ein letztes Mal, bis sie selbst – wunderschön, ohne Leid und Schmerz, ohne Erklärung und Deutung, mit zurückgebeugtem Haupt auf die Lehne des Thrones zurückfällt, mit geöffnetem Mund, die Haare den Boden berührend. Selbst noch in der Sterbeposition ist sie eine Statue und kein lebender Mensch. Er stirbt als rote Form flammenumwoben. Sie stirbt bleich und starr, weil nie Blut in ihren Adern, sondern nur weißer Marmor floss. Kein Mitleiden oder Erleiden wird hier geweckt, weil keine Menschen sterben, sondern Kräfte. Keine einzige Handlung ist psychologisch motiviert. Es ist kein Märchen von einer göttlichen Prinzessin und einem gottlosen Barbaren-Prinzen und kein Liebesdrama mit einem höheren ethisch-moralischen Wert. Alles, was in diesem Drama von Stoffen und Materialien Höhe ist, ist Stein: tot und unberührt, aber begehrt und verehrt. Alles, was niedrig ist – das Volk, seine alltäglichen Überlebensinstinkte, seine Nahrungsaufnahme, sein natürliches Sein jenseits von Politik und Religion – ist lebendiger Organismus und zugleich die Spielfläche der Immanenz von Königen und Königinnen, von Göttern und Göttinnen, die ihre Figuren positionieren, denn nur am nochlebenden Körper kann sich das Leiden am besten darstellen.

Dabei spielt es keine Rolle, was Salammô fühlt oder was sie begehrt. Immer ist es ein Impuls von außen: Die Priester beeinflussen sie mit ihren Lehren (202), ihr Vater mit seinem Stolz – man darf hierbei nicht vergessen, dass Salammô nach vielen Toden vorangegangener Söhne, die letzte genealogische Chance des Patriarchen ist («Elle lui était survenue après la mort de plusieurs enfants males», 140) –, und Mâtho, als potentieller Geliebter, beeinflusst sie mit seinem bloßen animalischen Begehren. Was Salammô kann oder will, steht hier nicht zur Debatte und kann daher nicht Gegenstand der Interpretation sein, denn dann wäre diese Interpretation mit einem Satz beendet: Sie *kann* nichts und sie *will* nichts. Sie *ist*. Das reicht aus, um sie zu beschreiben. Wer eine Figur als Textur entwirft, benötigt nicht viel außer

einen Körper, der einer Statue gleich angekleidet und ausgezogen wird. Geist und Seele braucht diese Figur nicht. Sie muss sich nur *neigen* können (vgl. 5.2.2).

In der berühmten Spiegelszene – am Ende des präfigurierenden Beischlafs mit der Schlange – wird keine Entdeckung des eigenen Selbst suggeriert. Der Spiegel reflektiert nicht das Innenleben einer Figur als Mensch, der lebt, liebt und leidet. Er spiegelt das *Sein zum Stein*, denn das Licht wird von ihrem Schmuck in dem Spiegel so stark reflektiert, dass sie sich selbst kaum erkennen kann. Alles an diesem Frauenkörper ist Licht und Glanz:

Ils étaient couverts de poudre d'or, crépus sur le front, et par-derrrière ils pendaient dans le dos, en longues torsades que terminaient des perles. Les clartés des candélabres avivaient le fard de ses joues, l'or de ses vêtements, la blancheur de sa peau ; elle avait autour de la taille, sur les bras, sur les mains et aux doigts des pieds, une telle abondance de pierreries que le miroir, comme un soleil, lui renvoyait des rayons – et Salammô, debout à côté de Taanach, se penchant pour la voir, souriait dans cet éblouissement. (211)

Sie sieht nur den Schein, das Strahlen, das von ihrem Körper ausgeht. Sie ist geblendet von dem Material, das ihren gesamten Körper bedeckt. Sie ist nichts anderes als eine *figure décorative sur fond ornamental*, eine *figura multiplicándola* wie Emilia Pardo Bazáns heilige Lina. Was für eine merkwürdige Konstellation eines weiblichen Leviathan, in dem *actor* und *author* so vehement auseinanderfallen. Niemand ist hier Urheber seiner Handlungen, niemand überträgt Macht oder Kraft auf einen anderen. In dem Moment, wo die Maschine in Gang gesetzt wird, ist alles nur noch eine Frage von Anziehung und Abstoßung, Kraft und Gegen-Kraft und Wirkungen, die andere Wirkungen in Gang setzen. Letzten Endes ist der Flaubertsche Leviathan das, wozu er immer schon bestimmt war und konzipiert worden ist: Ein sich selbst verschlingender Moloch, geboren aus Ängsten und Trieben, deren Ursprung er nicht kennt und nicht hinterfragt, der lediglich genießt oder tötet, sich wohl fühlt oder zerstört. Er ist das Volk, konstruiert aus einer Masse von Leibern, die in die Höhe blickt und in der nichts anderes zu sehen ist als ein enthaupteter Körper, aus dem endlos Blut fließt: *Rote Form flammenentbrannt* berührt vom *weißen lichtverströmenden Glanz*, dem Ideal, das blendet und blind macht, aber Heil verspricht auf dem Rücken geschlachteter Ochsen und gekreuzigter Löwen.

Wenn sich Raubtiere als Menschen entpuppen und das Raubtier Mensch seine *forma perfectior* im Morden des jeweils anderen findet, so sind die Löwen am Kreuz («C'était un lion, attaché à une croix»), die die Söldner mit Neugier und Unverständnis betrachten, weil sie nicht verstehen können, warum ein Volk Löwen ans Kreuz schlägt, keine ausschließliche Ankündigung des Todes der Söldner, die sich selbst als *figura* auslegen.¹⁷ In einer Allee von Kreuzen («une longue file de croix») mar-

17 Vgl. zu dieser Interpretationslinie Barbara Vinken: *Flaubert. Durchkreuzte Moderne*, S. 187f.

schieren die Söldner, einige Löwen hängen nur noch als Gerippe, das einst Fleisch und Farbe hatte (29). Über ihren Köpfen kreisen Schwärme von Raben. Zur Abschreckung sollen die gekreuzigten Löwen hängen. Doch die Söldner erstarren in einem längeren Staunen («dans un long étonnement»): Wie kann man sich an einem gekreuzigten Löwen ergötzen?

Diese kurze Szene hat ihr strukturelles Pendant: Am Ende des großen Kampfes, wenn die Barbaren obliegen, blickt ein Mann der Karthager über den Pass der Axt, wo sich einst das Spektakel der Schlacht abspielte. Man wollte wissen, was von den Barbaren übrigblieb. Doch dort lebten nur noch Löwen und Leichen in einem wilden Durcheinander von Kleidern und Teilen der Rüstung der Kämpfenden (340). Vollkommen zerstückelte Körper liegen dort zwischen eingetrockneten und von Staub konservierten Körperteilen, die noch Teil der Rüstung sind («des squelettes gardaient leurs manteaux»). Fleisch und Material sind noch eins, trennen sich selbst im Tode nicht. Knochen, gebleicht von der Sonne, verbinden sich im Sand zu weißen Flecken. Das Tableau vervollkommen die Löwen: In der Zeit des Krieges vermehrten sie sich unkontrolliert, sodass die Karthager sie an diesem Ort zusammentrieben. Diese Löwen liegen wie die Kühe, denen Zarathustra begegnet, lang und faul in der Sonne, mit ausgestreckten Vorderpranken der Sonne zugewandt: «Les lions reposaient la poitrine contre le sol et les deux pattes allongées, tout en clignant leurs paupières sous l'éclat du jour, exagéré par la réverbération des roches blanches» (310). Einige schlafen zusammengerollt. Im Weiß des Sandes unter den roten Bändern des Himmels («larges bandes rouges rayaient la ciel», 341) regungslos fügen sie sich in die Szenerie zwischen Berg und Tod ein («comme la montagne et comme les morts»). Kaum erhebt sich ein gespenstisch anmutendes Geschöpf («plus vague qu'un spectre») aus der Landschaft der Leichen stürzt sich ein Löwe wie ein Gigant vor einer purpurnen Leinwand («sa forme monstreuse une ombre noire sur le fond du ciel pourpre») auf das letzte Stück lebendes und atmendes Fleisch. Der Rest verbleibt den Schakalen.

Das weiblich verkleidete, aber männlich konnotierte Prinzip ist gerettet, die Stadt wiederhergestellt. Salammbô ist in ein engmaschiges Netz eingehüllt («dans un réseau de mailles», 345), während vor den Türen die Nacht der großen Prostitution («la nuit une grande prostitution», 344) beginnt und Mátho – mehr Wunde als Mann – als Inkarnation des männlichen Prinzips von Besitz und Angriff sein Schicksal hinnimmt. Von seinem Körper nimmt das Volk zurück, was es durch das Volk der Barbaren verloren hat: Aus Liebe zum Leben erdulden beide Völker, was sie zum Überleben brauchen: den Tod des jeweils anderen. Dabei hat Karthago selbst schon das Opfer gebracht, dessen niemand fähig gewesen war: die eigene Genealogie zu opfern, das eigene Fortwirken und Nachleben. Die letzte Lösung der Karthager, um die Söldner zu bezwingen, ist die Kindstötung: Die eigene Geschichte – Vergangenheit und Zukunft – wird geopfert. In einer Orgie werden

die Kinder von ihren Eltern zur Schlachtbank geführt. Die Nachkommenschaft ist der geschlachtete Ochse: «Ces ne sont pas des hommes, mais des bœufs» (296 f.).

Ein wahrhaftiges Tier-Werden des Menschen wird inszeniert: Kinder als Ochsen, der Mann als Schlange, die in ihrer letzten Erwähnung bereits wie Stein, unbeweglich und krank, dahinsiecht, während sich die Kräfte Salammbôs regenerieren. Die eine Kraft – animalisch-männlich – nimmt ab, die weibliche entfacht (278). Sie würdigt das kalte, halb-tote Tier nur mit einer bloßen Berührung mit der Spitze ihrer Sandale. Nicht viel anders, wenn auch innerlich bewegter, wird sie Mâthos Tod begegnen: als Zuschauerin seines Leidens und Sterbens. Python und Mann, das phallische Symbol schlechthin, sind *figura figurans* und *figura figurata*. Salammbôs inniger Tanz mit der Schlange, nackt, unverhüllt (209), deutet auf die *forma perfectior* ihres Umschlungenwerdens von Mâthos Körper hin: An der Grenze zur Bewusstlosigkeit überlässt sie sich im Zelt der Barbaren der Kette von Ursache und Wirkung, in die sie sich einfügt (225). Man bedenke: Diese Python ist nationaler und persönlicher Fetisch Karthagos («pour les Carthagionis un fétiche à la fois nationale et particulier», 198). Wenn sich die Tochter Karthagos dem Mann hingibt, erfüllt sie im Grunde nur das, was der Stadt seither obliegt: angegriffen und erobert zu werden, um die eigene Unbezwingbarkeit zu testen. Zugleich suggeriert das vollständige Umschlungenwerden von der Schlange eine Ersetzung der Haut: Sie umgibt den Frauenkörper wie eine zweite Haut. Das Schlange-Werden der Frau impliziert auch ein Werden zum Mann. Begattung und Befruchtung ist nicht Ziel und Zweck beider begehrender Körper, die besitzen und besessen werden wollen. Mâtho will Salammbô sein und Salammbô will Mâtho sein.

Flaubert entfacht ein transsexuelles Begehren der Geschlechter,¹⁸ genauso wie Atys im Dialog mit Cybèle in Flauberts Eremiten-Drama *La Tentation de Saint Antoine* ihre mit Milch angeschwollenen Brüste beneidet («J'envie les seins goufflés de lait»), ihr langes Haar («la longueur des tes cheveux») und ihre breiten Flanken, aus denen das Leben kommt («tes vaste flancs d'où sortent les êtres») und Atys schließlich bekunden muss: «Que ne suis-je toi! que ne suis-je femme! – Non, jamais! va-t'eu! Ma virilité me fait horreur!» (*Tentation*, 204). Wenn der «Schleiertanz» sich als

18 Die feministisch eher umstrittene Kunsthistorikerin Camille Paglia verweist unter anderem auf diese homoerotische Komponente der europäischen Literaturen des 19. Jahrhunderts in ihrem Buch *Sexual Personae*. Sie beschreibt Frédéric als eine homoerotische Figur der Intimität, die sich zu Frauen in militärem Kleidungsstil angezogen fühlt. Die Figur ist durch Androgynität und Adoleszenz gekennzeichnet. Er durchwandert seine eigene Biographie in Relation zu seinen weiblichen Personae bis er am Schluss bei seinem männlichen Freund wieder ankommt. Die Auseinandersetzung mit der weiblichen persona erfolgt daher stets über Cross-Gender-Anspielungen: Die tragisch-weibliche Figur erscheint immer schon als Selbstbildnis von männlicher Autorschaft. Vgl. Camille Paglia: *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickson*. New York: Vintage 1991, S. 443.

«Schleierkampf» entpuppt,¹⁹ dann ist dies kein Kampf darum, das andere Geschlecht zu besitzen, sondern das andere Geschlecht zu sein. Schleier und Potenz, Schleier und Schöpfung phallisch betrachtet sind bloß Symbole, Normen eines Volkes, arbiträre Zeichen, die sich in der Geschichte ersetzen und auf der *discours*-Ebene strukturelle Kopplungen zulassen. Hamilcar ist kein Abraham und das Sklavenkind, das er anstelle seines Sohnes Hannibal als geschlachteten Ochsen dem Moloch hingibt, ist keine *figura Christi*.²⁰ Das durchkreuzte Kreuz bleibt erkennbar. In einer endlosen Kette von Opfern, die sich wechselseitig substituieren, bleibt das Heilsversprechen aufgehoben in einer Vielzahl verworfener Reiche.²¹

Dennoch ist das Kreuz trotz seiner semantischen Anhäufung in verschiedenen Konstellationen im Werk Flauberts nicht das tragende Zeichen, das sich selbst durchkreuzt, wie es Barbara Vinken sehr beeindruckend und konzise in ihrer Interpretation dargelegt hat. Nietzsche und Flaubert benötigen das Kreuz noch ein letztes Mal, um seine Bedeutung in Erinnerung zu rufen und seine verschiedenen Erscheinungsweisen und Überlebensstrategien in der Moderne durchzuspielen.²²

19 Vgl. Barbara Vinken: *Flaubert. Durchkreuzte Moderne*, S. 141–225, hier S. 224. Vinken verwendet die Auerbachsche Terminologie «*figura verborum*» vor allem in Bezug auf die intertextuelle Machart und die Quellen von *Salammbô*, ein Roman, dessen «wilder Synkretismus» dazu einlädt, die Schattenhaftigkeit alter Texte in einer neuen Wahrheit als «*implementum*» in Form von einer «ironischen Verdrehung» zu lesen (ebda., S. 146). Zur Funktion des Schleiers, die seiner modernen Verwendung vorausgeht vgl. Patricia Oster-Stierle: *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*. München: Fink 2002.

20 Barbara Vinken: *Flaubert*, S. 183.

21 Ebda., S. 185.

22 Vinkens wichtiger Vergleich zwischen Nietzsche und Flaubert in Bezug auf das Kreuz und die Lesart der historischen Figur Jesus forciert meiner Ansicht nach eine zu krasse Differenz, weil Nietzsches Werk im Vergleich zu Schriftsteller:innen als philosophische Diktion über das Christentum gelesen wird und nicht in seinen vielstimmigen literarischen Fiktionalisierungen. Nach Vinken lässt sich feststellen, dass Nietzsche oft theoretisch Interpretationen geltend macht, die bei Flaubert praktiziert werden, allerdings zeigen sich bei Flaubert auch alternative Interpretationen (ebda., S. 22). Während Nietzsche in einer sozialdarwinistischen und vitalistischen Überhöhung des Antichristlichen mündet, die politisch instrumentalisiert wird nach Vinken, verfährt Flauberts Werk «antichristlich-christlich» mit und gegen das Buch der Bücher (ebda., S. 21), um die geschichts- und gesellschaftsbildenden Funktionen schon des «vorchristlichen Menschenopfers» ästhetisch zur Darstellung zu bringen (ebda., S. 24), sodass Geschichte und Schöpfung in der «Inszenierung des Kreuzesgeschehens» sich ständig wiederholen und eben dadurch durchkreuzen (ebda., S. 26). Allerdings ist an dieser Stelle die Frage berechtigt, was genau das Kreuz durchkreuzt. Meine Antwort hierauf wäre: die Spirale. Anstatt von einer antichristlich-christlichen Überkreuzung zu sprechen, wäre es angebracht, von einer hyperchristlichen Ästhetik auszugehen, denn das christliche Referenzsystem bleibt nach wie vor intakt, wie Clemens Pornschlegel betont, auch wenn es dialektischen Umkehrungen unterliegt. Vgl. Clemens Pornschlegel: Hyperchristen. Zur Problematik eines Begriffs. In: ders., *Hyperchristen. Brecht, Malraux, Mallarmé*,

Das kollektive Gedächtnis muss noch einmal erleben, was es bedeutet, zu leiden, bevor das Kreuz im Säkulum verschwindet. Es mag stimmen, dass für Flaubert keine säkularisierte Geschichte ohne die Matrix des Kreuzungsofners denkbar ist,²³ genauso wie Nietzsche unentwegt den Begriff des Menschen und des Menschlichen herbeizutieren muss, um endlich von ihm loszukommen.

Warum werden beide Literaten das Kreuz und den Menschen nicht los? Man mag es kaum aussprechen, aber es ist dasjenige, ohne das sie selbst nicht leben können: das Schreiben, das Philosophieren, die Kunst als neue und einzige Religion, die Ästhetik in der drastischen Beschreibung des Abschlachten und der Beschreibung von Architektur, Teppich und Stoff, die Freude an rhetorischen Wendungen, die Rätsel für die Leser:innen aufgeben. Nichts geht über das Spiel des Kindes, das um des reinen Spiels wegen spielt. Bei Flaubert durchkreuzt das Kreuz nicht sich selbst in einer endlosen *metaphora continua* von Ersetzungen. Genauso wie sich die zahllosen Intertexte nicht gegenseitig den Platz streitig machen, sondern ineinander *übersetzen*, wodurch das Frühere im Lichte des Späteren erscheint und *vice versa*. So bleiben *figura* und *implementum* in einer spannungsvollen (nicht angespannten) Bewegung der Gleichzeitigkeit und Gleich/gültigkeit. Löwen bleiben Löwen, Leichen bleiben Leichen. Wodurch also wird das Kreuz durchkreuzt?

Dem Kreuz im textuellen Gewebe zwischen Schleier und Fleisch ebenbürtig sind die Wirbel, die «tourbillons», die überall dort auftauchen, wo sich Mensch und Landschaft in Bewegung setzen: Während der Festgelage stürzen die betrunkenen Söldner in einem «vertige de destruction tourbillons» (9) wutentbrannt auf die Sklaven. Niemand von ihnen kannte Salammbô, aber sie erinnerten sich an sie auf dem Dach des Palasts umspielt von den Wirbeln der Räucherpfannen («entre les tourbillons des cassolettes allumées», 12). Die belagerten Söldner in Sikka sehen sich eingehüllt in eine Landschaft von Sandhügeln, Tannen und Eichen, Staubwirbel formieren sich («puis un vent tiède chassait des tourbillons de poussière», 31). Während Salammbô in ihrem Gemach mit ihrem Vater spricht, rücken die Barbaren an, durchbrechen einen senkrecht gespannten Vorhang aus grauem Staub («un grand rideau de poudre grise perpendiculairement étalé»), aus Wirbeln gedrängter Masse («dans les tourbillons de cette masse nombreuse») brechen sie hervor (55). Erneut tauchen die Staubwirbel in einer Landschaft auf, an Tagen, an denen die Sonne für kurze Zeit ihren Glanz verliert, das offene Meer regungslos liegt und wie geschmolzenes Blei aussieht («comme du plomb fondu»). Sogleich türmt sich *senkrecht* ein brauner, rasender Wirbel auf («un nuage de poussière brune, perpendicu-

Brinkmann, Deleuze. Wien: Turia + Kant 2011, S. 9–32, hier S. 15. – Für eine ausführlichere Darlegung der Rezeption Flauberts bei Nietzsche siehe Jacques Le Rider: Nietzsche et Flaubert. In: *Jahrbuch der Nietzscheforschung*, Bd. 14, Berlin 2002, S. 237–249.

23 Ebd., S. 223.

lairement étalé, accourait en tourbillonnant», 104) und erneut zeigen die Wirbel in die Vertikale. Im Tempel werden so viele ätherische Öle miteinander vermischt, dass man kaum atmen kann, wären da nicht die Rauchwirbel des Styraxharzes, der sie neutralisiert («malgré les tourbillons du styrax», 152). In der Schlacht am Makar werden die Barbaren strudelförmig von einem Raum förmlich aufgesogen («plein de tourbillons et de tumulte, attirait comme un gouffre»), in dem sich die Infanterie des Hamilkar formiert und in lärmendem Aufruhr den Barbaren entgegen schreitet (170). Die Hitze setzt der afrikanischen Erde zu: Von den Ufern des Sees steigen ekeleregende Düfte empor, die sich mit den Düften des Räucherwerks von den Ecken der Straßen wirbelnd zusammenfügen («elles passaient dans l'air avec les fumées des aromates tourbillonnant au coin des rues», 196). Im Zelt – nach dem Tanz mit Python-Mátho – formieren sich die Wirbel nicht mehr in einem Außen, in der Materie zwischen Natur und Mensch, sondern befinden sich im Gedächtnis Salammbôs: Bilder und Orte der Vergangenheit werden zu Wirbeln der Erinnerung («avait traversée tourbillonnaient dans sa mémoire en images tumultueuses et nettes cependant», 226), um sich schließlich erneut zu Wirbeln des Kampfes zu verwandeln, in die Mátho hineinstürzt («C'était comme un ouragan tourbillonnant autour de lui», 231) und die sich im Aquädukt erneut aufbäumen, wenn beide Heere sich ineinander keilen («trois collones s'y engloutirent, elles tourbillonnaient sous les porches») und nichts mehr zu sehen ist als eine zusammengepresste Masse («masse, trop serrée sur elle-même», 251). Jede Bewegung des Heeres gleicht Staubwirbeln («comme des tourbillons de sable soulevés par le vent», 252). Schließlich macht die Bewegung der Wirbel eine erneute Biegung und transformiert sich in die Rauchschwaden des brennenden Feuers, in dem die Kinder-Ochsen wie in einer Wolke verschwinden («comme le fumée en s'envolant faisait de hauts tourbillons, ils semblaient de loin disparaître dans un nuage», 296). Eingehüllt in einen dunklen Schleier («sombre draperie») konnten sie weder etwas sehen («les empêchait de rien voir») noch erkannt werden («d'être reconnu») und nach dieser Orgie des Opferritus schwemmt der Regen alles in Strudeln wieder weg («La pluie battait les terrasses et débordait par-dessus, formait des lacs dans les cours, des cascades sur les escaliers, des tourbillons au coin des rues», 299). Um die Söldner – dem Tod näher als dem Leben – dreht sich Karthago mit seinen Landschaften wie ein Rad («parassait tourner, tel qu'une immense roue»), während – wie noch zuvor die Kinder der Karthager – sie nun wie in einer Wolke aus Staub vom Boden aufsteigend von den Wirbeln eingehüllt werden («un nuage de poussière montant du sol les enveloppait dans ses tourbillons», 328). Ein letztes Mal dreht sich die Spirale aus Staub und Schatten um keinen anderen Körper als den sterbenden und traurigen Mátho, der einst von der Menschenmenge verehrt worden ist und nun von den Blicken und Händen der Karthager auseinandergerissen

wird: «Des obres passaient deviant ses yeux; la ville tourbillonnait dans sa tête, son sang ruisselait par une blessure de sa hanche, il se sentait mourir» (349).

Auch in *La Tentation de Saint Antoine* werden Wirbel zum Motor von Verwandlung und Veränderung («c'est un remous continuuel de peuple effaré», *Tentation*, 35).²⁴ Vom Westen her kommen gewaltige Staubwirbel («Mais la foule s'arrête, regarde du côté de l'occident, d'où s'avancent d'énormes tourbillons de poussière», 35). Alle Erscheinungen wechseln so schnell («Cela tourbillonnait trop vite»), dass er keine Zeit hat, richtig zu antworten («je n'avais pas le temps de répondre», 132). Kaum tritt der «gymnosophiste» auf, erscheinen auch schon Simon und Helena. Wenn sich Atys sein abgeschnittenes Glied in die Höhe hält, die Priester und Gläubigen diese Handlung wiederholen und die Geschlechter ihre Gewänder tauschen, vereinigen sie sich in tiefer Umarmung und entfernen sich wieder in einem Wirbel aus Fleisch («et ce tourbillon de chairs cusanglantées s'éloigne»), während die Stimmen schreiend und durchdringend wie bei einer Leichenfeier verbleiben («tandis que les voix, durant toujours, deviennent plus criardes et stridentes comme celles u'on endend aux fumérailles», 204). In einem «tourbillon» verschwinden Götter und es tauchen neue auf (233). Von einer *mise en abyme* aus wirbelnden Sonnen, die immer wieder neue Welten erschaffen – Universen in Universen – spricht der Teufel: «Contemple le soleil! De ses bords s'échappent de hautes flammes lançant des étincelles, qui se dispersent pour devenir des mondes; – et plus loin que la dernière, au delà de ces profondeurs où tu n'aperçois que la nuit, d'autres soleils tourbillonnet, derrière ceux-là d'autres, et encore d'autres indéfiniment ...» (255). Alle Leiden des Fleisches («les souffrances de ma chair») in der Glut der Begeisterung sollen für den Eremiten nur Lüge gewesen sein, verschwunden im Raum wie ein Wirbel toter Blätter («comme un tourbillon de feuilles mortes», 258). In Gestalt einer jungen Frau spricht das Leben als Wollust zu ihm, ganz nackt, unbedeckt. Im Tanz mit blutroten Lippen lachend verführt sie sein Herz zum süßen Strudel einer überfließenden Trunkenheit («suave tourbillon, une ivresse débordante»), während die alte Frau die Hässlichkeit der Welt imitiert, ihre Dauer und Eintönigkeit, das ewige *Alles ist gleich*, das auch der Wahrsager Zarathustra einflößt.

Dazu ein kurzes vergleichendes Zwischenspiel: In vielen Teilen sind sich beide Werke sehr ähnlich. Viele Dialoge und Konstellationen der Figuren wie z. B. die Un-

24 Übertroffen werden sie nur noch von José Lezama Limas *Paradiso*, einem Roman, in dem sich die «remolino»-Linie von der Vergangenheit bis in die Zukunft hineinbohrt und jeden atmenden Körper in eine sich ständig bewegende und verändernde Landschaft einhüllt. Vgl. hierzu Patricia A. Gwozdz: *Figura TransAmericana: Kontaminierte Erzählwelten und die Lungen der Geschichte in William Faulkners Absalom, Absalom! & José Lezama Limas Paradiso*. In: Patricia A. Gwozdz, Markus Lenz (Hg.): *Literaturen der Welt. Zugänge, Modelle, Analysen eines Konzepts im Übergang*. Heidelberg: Winter 2018, S. 233–264.

terredung Antoinettes mit der alten und der jungen Frau, mit Hilarion, der sich später zum Teufel verwandelt, kehren bei Nietzsche wieder und werden noch stärker misogyn allegorisiert. Flaubert hat das Archiv bereitgestellt, mit dem Nietzsche später arbeiten sollte, zumindest erwähnt Nietzsche in einem Fragment aus April/Juni 1884 die Versuchung des heiligen Antonius in einem Zug mit Salammbô («die Masquerade des bourgeois, z. B. als Salammbô und als heiliger Antonius»). Nietzsches Kritik an dem Stil Flauberts erscheint in einem Fragment aus dem Frühjahr 1884, wo er ihn als Beispiel für ein «Objektiv-Sein-Wollen» anführt, eine Form des «großen Ausdrucks», ein «hineinflüchten in's Objekt», das auf Selbstverachtung beruht, anstatt sich in die Ruhe des Fatalismus fallen zu lassen. Was übrig bleibt, ist «Wissenschaftlichkeit und Photographie, d. h. Beschreibung ohne Perspektiven, eine Art chinesischer Malerei, lauter Vordergrund und alles überfüllt» (NF-1884,25[164]/NF-1884,25[164]). Er urteilt wie folgt über Paris und seine Schriftsteller: «Die französischen Romanschriftsteller schildern Ausnahmen und zwar theils aus den höchsten Sphären der Gesellschaft, theils aus den niedrigsten – und die Mitte, der bourgeois, ist ihnen allen gleich verhaßt. Zuletzt werden sie Paris nicht los» (ebda.). Im Grunde schildert Nietzsche in der Beschreibung dieses Stils des Objektiv-Werdens eines fotografischen Ausdrucks nur die Selbstvergötterung des schreibenden Subjekts, das sich in seiner eigenen Kunst abschaffen will und damit ein religiöses Bild zur Erfüllung bringt.²⁵ Doch zurück zu Flaubert: Ähnlich wie Zarathustra widerstrebt der

25 Vgl. hierzu die Interpretation des zitierten Nietzsche-Fragments in Bezug auf Flaubert bei Gerald Wildgruber: *L'imitation de Flaubert ou les Mystères de l'homme athée*. In: *Trivium. Revue franco-allemande de sciences humaines et sociales – Deutsch-französische Zeitschrift für Geistes und Sozialwissenschaften* 11 (2012), S. 1–30, hier S. 11: «[...] le désir de Flaubert, tel qu'il est interprété par Nietzsche, confirme la pertinence du modèle religieux pour la description de l'écriture flaubertienne» (ebda., S. 14 f.). Und auch der Hinweis bei Le Rider: *Nietzsche et Flaubert*, S. 238 f. Allerdings, so Le Rider, ist Nietzsches Lektüre der Franzosen von einer anderen Lektüre bereits okkupiert und gelenkt worden, nämlich von Paul Bourget *Essai de psychologie contemporaine* (1883), in der die literarische Kritik der Werke von Flaubert, Balzac, Renan, Taine und Stendhal mit Begriffen wie «dégénérescence» oder «décadence» in Verbindung gebracht wird (ebda., S. 239). Ob er das Werk Flauberts tatsächlich gelesen hat, ist nicht überliefert. Nur die Lektüre der *Lettres à George Sand* können nachgewiesen werden. Doch auch wenn er sich nicht für den Fall Flaubert als einen Repräsentanten des französischen realistischen Romans interessiert hat, hat er die Bedeutung Flauberts für die Moderne im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen klar erkannt, auch wenn er in ihm nichts anderes zu erkennen scheint als einen ästhetischen, moralischen und psychologischen Typus einer Krise der europäischen Zivilisation wie Richard Wagner es für ihn verkörperte (ebda., S. 245). Wer sich für die vergleichenden Bezüge zwischen dem Flaubert'schen und Nietzscheanischen Eremiten interessiert, sollte Uwe Lindemanns Studie zu literarischen Wüstendarstellungen konsultieren. Vgl. Uwe Lindemann: *Die Wüste. Terra incognita, Erlebnis, Symbol. Eine Genealogie der abendländischen Wüstenvorstellungen in der Literatur von der Antike bis zur Gegenwart*. Heidelberg: Winter 2000, S. 172–174. Sein Fazit: «In der Tenta-

Flaubertsche Eremit in seinem Gebet – gerichtet an das Sein des Seienden – dem gefährlichen Selbstmordgedanken und geht den Weg der totalen Atomisierung des Selbst, um das Leben in seinen Anfängen zu beobachten:

Ô bonheur ! bonheur ! j'ai vu naître la vie, j'ai vu le mouvement commencer. Le sang de mes veines bat si fort qu'il va les rompre. J'ai envie de voler, de nager, d'aboyer, de beugler, de hurler. Je voudrais avoir des ailes, une carapace, une écorce, souffler de la fumée, porter une trompe, tordre mon corps, me diviser partout, être en tout, m'émaner avec les odeurs, me développer comme les plantes, couler comme l'eau, vibrer comme le son, briller comme la lumière, me blottir sur toutes les formes, pénétrer chaque atome, descendre jusqu'au fond de la matière, – être la matière ! (296)

Antoine lebt in jedem Flügelschlag, jedem Panzer und Rüssel, jeder Pflanze, in jeder ersten Bewegung des Lebens bei der Entstehung des Lebens, während in der Sonne das Antlitz Jesu Christi erstrahlt («rayonne la face de Jésus-Christ»), vor einem enthüllten Himmel («découvrent la ciel») der seine goldenen Wolken («des nuages d'or») spiralförmig aufrollt («en s'enroulant à larges volutes»).

Das Leben vollzieht sich in Wirbeln. Durchkreuzt die Spirale das Kreuz? Blickt man auf die zusammengeführten syntagmatischen Einheiten des «tourbillon» fällt eines auf: Sie kündigen als Natur- und Wetterphänome menschliche Wirbel an – Staub wird zu Fleisch – oder sie sind das Produkt religiöser Praktiken, wie der Rauch aus den Dürften der Tempel, die sich mit den Rauchwolken des Opferfeuers verbinden. Wirbel sind auratisch-dinghaft, materiell und hautnah. Man kann an ihnen ersticken (Düfte, Gerüche) oder sie können einen reinigen und erlösen (Regentropfen). Sie sind bloße Dekoration unnahbarer Körper (Salammbô) und damit ferner als fern, und doch können sie auch Körper vor sich selbst und der bitteren Erkenntnis eines Fehltritts schützen (Kinder/Eltern). Es sind Wirbel, die wolkenartig verschleiern, oder aber sterbende Körper (Barbaren) wie eine zweite Haut umhüllen, um ihnen den letzten Schmerz zu ersparen und Trost zu spenden. Das Kreuz ist Leben, das den Tod durchqueren muss. Die Spirale ist Leben, das den Tod bereits hinter sich gelassen hat. Die Spirale wird nicht zum Gegenspieler des Kreuzes, sie überwindet auch nicht das Kreuz, genauso wenig wie Dionysos und sein Jünger Zarathustra den Gekreuzigten. Warum werden Flaubert und Nietzsche das

tion ist die Wüste der Ort, an dem, von einem festgelegten Standort aus, die Strukturen gesellschaftlicher Illusionsbildung mit einem bis zum Nihilismus gehenden Skeptizismus freigelegt werden. Demgegenüber ist im Zarathustra die Wüste der Ort, wo das destruktive Element der toten Öde, der tabula rasa, die der in der *Tentation* artikulierte Skeptizismus und Nihilismus zurückläßt, in die Figur des Wüstenwanderers umgewertet wird, der diese tote Öde in die Wüste des Schaffenden verwandelt. Flauberts Eremit kann sich nicht – in Nietzsches Worten – des Geistes der Schwere entledigen, während Zarathustra einen in der eigenen Wüste sich selbst schaffenden Geist der Unbeschwertheit entwirft» (ebda., S. 173).

Christentum und seine Zeichen nicht los? – Antwort: Weil das Christentum sich das Fleisch und das Leiden als die besten aller möglichen Kontrahenten und grundlegenden Pfeiler seiner Erzählungen und seiner Ästhetik auserwählt hat. Im und am leidensfähigen Fleisch lassen sich Strukturen und Texturen am besten und schönsten durcheinanderüberragen, weil sie so am sichtbarsten sind. Was ist die *Imitatio Christi* des modernen Künstlers? Sich in der Kunst selbst zu opfern – für die Kunst: *Ecce artifex!*

Eine Eigenschaft ist jedoch nur den spiralförmigen Bewegungen der Erde eigen: die vertikale Ausrichtung, allerdings nur in Bezug auf die natürlichen Staubwirbel von Wind, Wetter, Staub, die kurz senkrecht zur Höhe steigen. Kein Wirbel bleibt lange in der Luft. Sie lösen sich auf, verbinden sich wieder Atom an Atom bis neue Wirbel entstehen. Drehung um Drehung ist ihre Entstehung als Ursprung ungewiss. Sie sind einfach und plötzlich da, verketteten sich mit anderen Wirbeln, kündigen andere Bewegungsmuster an, bevor sie sogleich verschwinden und niemand weiß, was ihr Ziel oder Zweck gewesen sein könnte. Die Spontanität einer intentionslosen Bewegung nach vorn und nach oben, um wieder herumzuwirbeln und zu verschwinden, durchbricht den vertikalen Vektor einer heilversprechenden Öffnung des Himmels und löst sich im vielfältig vektoriellen der Immanenz auf. Nur Wolken aus Rauch – die selbst geschaffene Hölle des Menschen auf Erden – tragen die Toten hinauf bis in die verheißene Transzendenz. Vielleicht liegen die faulen und gelassenen Löwen deswegen so beruhigt auf dem weißen Sand verbrannter Knochen: Sie enthalten die Wärme tausender Sonnen aus Wirbeln gemacht.

Karthago siegt und kehrt den Löwen und Schakalen den Rücken zu, die sich von den Leibern der Menschen ernähren: Leben aus dem Tod geboren, der Sintflut Leonardos gleich, in der sich sie Leichen der Menschen zu Inseln gruppieren, neues Land entstehen lassen, auf dem neues Leben möglich wird. Nicht mehr vertikal gedacht ist diese Leiter der Lebewesen, sondern horizontal: *forma moriendi causa nascendi est*. Die Art und Weise wie wir sterben bestimmt, wie wir geboren werden. Weit weg von einer ökologischen Kritik erscheint in der letzten Löwen-Szene ein Heilsversprechen, das über den Menschen hinausgeht und nichts mit seinem jenseitigen Heilsversprechen zu tun hat. Es ist ein Reich dieser Welt, aber es wird nicht das des Menschen sein. Die Löwen paaren sich wieder, sie vermehren sich. Eine neue Genealogie von Löwen wird wieder möglich, auch wenn die menschliche Gattung sie ins regionale Abseits drängt. Der Löwe, ein brüllendes Ja der Bejahung bei Nietzsche, der alle Götzen aus der Höhle Zarathustras vertreibt, hat das Kreuz bei Flaubert besiegt und den Krieg zwischen den Menschen als Auszeit genutzt, um nichts anderes zu tun, als sich zu paaren, diejenige Tätigkeit, die die Menschen verlernt haben, um ihre Genealogie fortzusetzen. Stattdessen zeugen sie durch Zerstörung. Alles, was ihnen bleibt, ist der kontinuierliche Fluss von sich gegenseitig ersetzbaren Zeichen. Menschen bleiben sich selbst die nächsten und bes-

ten Götzen. Daher wird ihr Reich nie von dieser Welt sein. Als Schakale werden sie ihr Dasein fristen, die aus einer öden Ecke gekrochen kamen, während die Löwen in der Sonne liegen und von geschlachteten Ochsen träumen.

5.2 Figur als Automat und Chiffre

Mathematik und Theologie sind zwei sehr unterschiedliche, wissenschaftliche Systeme: Erstere ist zur allgemeinen Symbolsprache der Naturwissenschaften avanciert, letztere zum wichtigsten Instrument der Deutung der Heiligen Schrift. Die erste Wissenschaft glaubt an die Zahlen, die zweite setzt einen allmächtigen und allwissenden Gott voraus. Beides sind Glaubenssysteme, die Wissen begründen wollen. Ihnen gesellt sich eine dritte Wissenschaft hinzu, die zunächst nicht an Formeln und Gebote glaubt, sondern an das Material, das vor Augen liegt: die Anatomie, die den menschlichen Körper als Text liest. Die Methoden der Anatomie und der (bibel-)hermeneutischen Textanalyse sind in einem dialektischen Verhältnis von Sehen und Nicht-Sehen, Erkenntnis und Nicht-Wissen, als ein «Programm der Approximation» zusammengewachsen und haben sich zum Ende des 16. Jahrhunderts in den synonym verwendeten Begriffe «analysis» und «anatomia» herauskristallisiert.²⁶ Unter den französischen Gelehrten des 17. Jahrhunderts repräsentieren René Descartes und Blaise Pascal zwei Seiten derselben wissenschaftlichen Medaille: Das theologische Moment einer wie auch immer gearteten unabänderlichen und ewigen Entität legen sie zugrunde und erschaffen als Mathematiker eine Anatomie des Denkens, die sowohl Rechen- als auch Sprachspiel ist. Zugleich tangieren beide Wissenschaftler ein anthropologisches Dilemma: Der Mensch als *sezierendes* und als *sezirtes* Wesen ist Subjekt und Objekt der Erkenntnisleistung.²⁷

²⁶ Vgl. Lutz Danneberg: *Die Anatomie des Text-Körpers und Natur-Körpers. Das Lesen im liber naturalis und supernaturalis*. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2003, S. 121 und S. 256 (= Reihe Bd. 3: Säkularisierung in den Wissenschaften seit der Frühen Neuzeit).

²⁷ Zur philosophischen Anthropologie in Frankreich vgl. Paul Geyer: *Die Entdeckung des modernen Subjekts. Anthropologie von Descartes bis Rousseau*. Tübingen: Niemeyer 1997, S. 55 f. Geyer verlegt den anthropologischen Diskurs zwischen Descartes und Rousseau, mit der Begründung, dass es gerade Descartes gewesen ist, der mit seiner «negativen Anthropologie» auf Basis seiner Schrift *Les passions de l'ame* ein Zusammenwirken von «res cogitans» und «res extensa» entwickelt. Zwar existierte die Frage nach dem Menschen als Subjekt noch nicht, dennoch kann man gerade durch die Analyse der «passiones» und ihrer Verbindung zum Denkvermögen viele Aspekte finden, die diesen Weg mittels einer «Dialektik von Dezentrierung und Rezentrierung» ebneten und so zu einer «dialektischen Werttheorie» führten (ebda., S. 60). Wie weit jedoch seine Anthropologie und Begriffe in die Scholastik hineinreichen, hat Alexandre Koyré bereits 1922 herausgearbeitet vgl. *Essai sur l'idée de Dieu et les preuves de son existence chez Descartes*.

5.2.1 Zwischen Poren philosophieren (Descartes)

Descartes ist nicht nur der geometrisch denkende Philosoph, der mit nackten Figuren operiert, sondern der Psychologe und Anthropologe, der nur zu gern die Triebfedern der menschlichen Maschine, der «statue ou machine de terre»,²⁸ studiert, analysiert und sie auch mittels bildlicher Figuren demonstrieren möchte. Besonders plastisch, weil zugleich anatomisch und geometrisch verfahren, geht Descartes in seiner posthum erschienenen Schrift *L'homme* (1662) vor. Der Fokus des anatomisch demonstrierenden Philosophen,²⁹ der stets auf die visuellen Figuren verweist, um die mit Sprache beschriebene Bewegung der Lebensgeister seinen Leser:innen imaginativ durch die dargestellten Bilder zu simulieren, liegt auf der Bewegung des Herzens und des Blutkreislaufs sowie auf der Drüse H und ihrer Lokalisation im Gehirn.³⁰ «Je suppose», hebt die Stimme des Philosophen an, «que le

Paris: Ernest Leroux 1922. Dabei verweist er auf einen noch früheren Aufsatz von Georg Herting, der Descartes' begriffliche Ursprünge und ihre Verschiebungen vor allem durch Verständlichkeits- und Übersetzungsprozesse verdeckt sieht. Vgl. Georg Hertling: Descartes Beziehungen zur Scholastik. In: *Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und der historischen Classe der Akademie der Wissenschaft zu München*, Jahrgang 1899, S. 3–36.

28 René Descartes: *L'homme/Der Mensch*. In: ders., *Die Welt. Abhandlungen über das Licht, Der Mensch*, Französisch-Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Christian Wohlers. Hamburg: Meiner 2015, S. 173.

29 Zum Vergleich als anatomische und geometrische Methode bei Descartes und bis ins 19. Jahrhundert siehe die wissenschaftshistorische Studie von Michael Eggers: *Vergleichendes Erkennen. Zur Wissenschaftsgeschichte und Epistemologie des Vergleichs und zur Genealogie der Komparatistik*. Heidelberg: Winter 2016, S. 45.

30 Vgl. Ludger Schwarte: Die Anatomie des Gehirns als Instrumentalisierung der Vernunft. In: Helmar Schramm, Ludger Schwarte, Jan Lazardzig (Hg.): *Instrumente in Wissenschaft und Kunst. Zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert*. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2006, S. 194–219. Mit der Sezierung des Gehirns geht auch eine «Instrumentalisierung der Vernunft» einher, d. h. dass je nach konstruiertem Modell aus den sezieren Gehirnen nicht nur auf die Lokalisierbarkeit der Vernunft geschlossen wird, sondern auch auf ihre jeweilige Funktionsweise (ebda., S. 201). Schwarte verweist dabei auf einige Schnittbilder von Realdo Colombo (*De re anatomica*, 1559) zum Gehirn, aber auch auf Beschreibungen der Lungenfunktion und des Blutkreislaufs, die William Harvey wieder aufgriff bis schließlich spätestens in der Philosophie Descartes' das Herz seine prominente Stellung behaupten konnte und auch im spanischen *Siglo de Oro* bei Baltasar Gracián als Organ der Sorge und des Begehrens beschrieben worden ist. Das Gehirn hingegen wurde noch zum Ende des 17. Jahrhunderts z. B. bei Raymond de Vieussens mit den Darmwindungen verglichen (ebda., S. 201). Auch bei dem Entdecker des Blutkreislaufs William Harvey (1628) war man der Auffassung, dass das Blut fühlt, nicht aber das Gehirn oder das Herz den Körper in Bewegung versetzt (ebda., S. 203). Ähnlich wie bei Descartes, der die Existenz von animalischen Lebensgeistern im Blut annahm, die vom Herzen zu den äußeren Gliedmaßen wanderten und damit den Körper in Bewegung versetzten. Schwarte bezieht sich in seinen Überlegungen vor allem auf den englischen Anatom Thomas Willis *The Anatomy of the Brain* (1681), wo u. a. auch das Hirn

Corps n'est l'autre chose qu'une statue ou machine de terre, que Dieu forme tout exprès, pour la rendre la plus semblable à nous qu'il es possible.»³¹ Descartes hält an beiden Analogien als Modelle für den menschlichen Körper fest: der Statue und Maschine. Doch während uns die Statue den Blick ins Innere verwehrt, zeigen uns die Automaten zumindest ihre Mechanik.

Descartes' «machine de terre» wird zu einem Simulationsprogramm, um etwas zu erklären, das selbst Anatomen nicht sehen, weil sie nur totes Leben sezieren: die Bewegungen des Herzens. Die Maschine ist dazu da, das Leben eines Menschen nachzuahmen, seine Nahrungsaufnahme, seine Wahrnehmungsweise, seine sensuellen Erregungen. Dabei bewegt sich der erzählende und beschreibende Beobachter gleichsam zwischen all den Fäden, Fasern («des petits filets»), Muskeln, Kanälen und Rohren («petits tuyaux») und Poren («les pores»), die sich im Körperinneren befinden (174 ff.). Zwischen der Höhle des Herzens («gauche de cœur», 178) und den Höhlen des Gehirns («les convacités du cerveau», 184) bewegt sich ein denkendes und malendes Auge. Dieses Auge folgt dabei den Bewegungen der «Esprits animaux» (186), einer Art sehr subtilem Wind («vent très subtil»), den man sich auch als lebendige und reine Flamme vorzustellen hat, der in den Höhlenwindungen des Gehirns entsteht. Am Eingang zu dieser Höhle befindet sich eine Drüse, die nur die kleinsten Bestandteile des Blutes durchlässt, und zwar durch eine große Anzahl sehr kleiner Löcher. Obwohl diese beweglichen Geister den gesamten Körper ernähren, sind sie vor allem für die Bewässerung der Substanz des Gehirns zuständig. Mittels der Drüse, die eine Art von Bewässerungskanal ermöglicht, wird das Gehirn stimuliert. Ihre Geschwindigkeit und Beweglichkeit bekommen sie zwar von der Wärme des Herzens («la chaleur de cœur»), aber sie transformieren sich: Sie verlieren die Form des Blutes und werden zu Geistern (188). Es findet demnach eine Transformation von der einen Form in eine andere statt, deren Substanz jedoch eher unbekannt bleibt. Der Wind oder die Flamme, die durch den menschlichen Körper saust, wird in Form des Wassers vorgestellt, das sich in unterschiedlichen Bewegungsarten durch das Kanalsystems eines Springbrunnens bewegt.

Nicht viel anders stellt sich das denkende Auge – Descartes – den Mechanismus dieser Geister vor: Sein Leitungssystem sind die Poren und die Nervenfasern, die zu den Muskeln führen. Die Veränderung der Gestalt eines Muskels weist dar-

bzw. seine Funktionsweise mit einer Maschine verglichen wird (ebda., S. 206). So sind zwar auch nach Willis die Emotionen im Gehirn lokalisiert, werden aber im Thorax gefühlt. Von Descartes' Lebensgeistern bis Darwins «Nervenkraft» der Gewohnheit ist es erst Ramón y Cajals Entdeckung der histologischen Feinstruktur der Nervenfaser zu verdanken, dass sich die reine Druck- und Stoßmechanik von Flüssigkeiten zu einer Netzmetaphorik entwickelt hat.

31 René Descartes: *L'homme/Der Mensch*, S. 172. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

aufhin, dass sich in ihm Geister bewegen. Fleisch («chair») und Haut («peaux»), die «superficie intérieure» (192), bilden das System von Verkettungen und Verknüpfungen, in denen die Geister ihr Unwesen treiben. Daher verweist das Auge, wenn es sprachlich seziert und den Geistern folgt, direkt auf die dazugehörige Figur, das Bild, in dem sich die Bewegung vollzieht. Die Kontraktion von Muskelfasern wird dabei in einem Vorher und Nachher dargestellt, während die Sprache das Auge anleitet, worauf es genau beim Betrachten des Bildes achten muss (194f.).³² Der Maschinist, der seine Maschine konstruiert, verlagert sich in die Maschine hinein, ein Vorgang, den auch der Biologe Jacques Monod verwenden wird, um die Struktur von Proteinen zu beschreiben und die Bewegung ihrer Faltung.³³ Das beschreibende und beobachtende Auge bei Descartes scheint nicht mehr nur von außen hineinzublicken, sondern selbst eines der Geister zu sein, die durch die Maschine durch Druck und Stoß animiert schweben (200). Ihre Bewegung bleibt von den Gesetzen der Natur vorgeschrieben. Sie neigen sich («inclination»), nach den Vorschriften der Natur (202), wobei die jeweils befindliche Disposition im Gehirn die Richtung angibt, in die sich die Drüse H neigen soll. Sie ist das eigentliche Zentrum der Lebensgeister (268). Diese Drüse befindet sich nämlich nicht fest an einem Ort im Gehirn, sondern hängt gleichsam an Fäden an dieser Substanz und ist nicht vollständig mit ihr verbunden. Sie schwebt gleichsam im Körperinnenraum, während das Herz sie im Gleichgewicht hält (282). Sie ist jedoch noch mehr als ein durchlöcherteres, biegsames und weiches Material, das als Durchgangstor für die Geister fungiert. Sie ist auch die Leinwand, um Figuren in Erscheinung treten zu lassen. An entscheidender Stelle – bei der Besprechung der Produktion von Bildern auf der Netzhaut des Auges – trifft Descartes eine wichtige Unterscheidung, was er genau unter «figure» versteht:

Et notez que, par ces *figures*, je n'entends pas seulement ici les choses qui représentent en quelque sorte la position des lignes et des superficies des objets, mais aussi toutes celles qui, suivant ce que j'ai dit ci-dessus, pourront donner occasion à l'âme de sentir le mouvement, la grandeur, la distance, les couleurs, les sons, les odeurs, & autres telles qualités; & mêmes celles qui lui pourtant faire sentir la chatouillement, la douleur, la faim, la soif, la joie, la

³² Descartes verbindet in diesen Zeichnungen anatomische und geometrische Zeichnungen, wenn mathematische Formeln in Bezug auf die Wahrnehmung von Gegenständen angewendet werden. Doch er kombiniert auch sehr realistisch-figurative Bilder aus der Alltagspraxis (244 ff.).

³³ Vgl. Patricia A. Gwozdz: *Homo academics goes Pop. Zur Kritik der Life Sciences in Populärwissenschaft und Literatur*. Weilerswist: Velbrueck Wissenschaft 2016, S. 417. Jacques Monod spricht in seinem biologischen Essay *Le Hasard et la Nécessité* von einer «expérience imaginaire», die einer meditativen Denkübung gleich, um sich in den Gegenstand der Untersuchung hineinzuversetzen und seine Funktionsweise im Organismus zu verstehen. Vgl. Jacques Monod: *Le Hasard et la Nécessité. Essai sur la Philosophie Naturelle de la Biologie moderne*. Paris: Editions du Seuil 1970, S. 170.

tristesse, & autres telles passions. [...] Or, entre ces figures, ce ne sont pas celles qui s'impriment dans les organes des sens extérieurs, ou dans la superficie intérieure du cerveau, mais seulement celle qui se tracent dans les esprits sur la superficie de la glande H, où est le siège de l'imagination, & de sens commun, qui devoit être prises pour les idées, c'est-à-dire pour les formes ou images que l'âme raisonnable considérera immédiatement, lorsque étant unie à cette machine elle imaginera ou sentira quelque objet. (276)

Die «gland H» wird damit zum Zentrum der Bildung von Ideen kraft der «figures», die nicht bloß die positionierten Linien der Oberflächen von Dingen sind, sondern die Bedingung der Möglichkeit («donner occasion»), dass wir überhaupt etwas wahrnehmen und empfinden können bis hin zu konkreten Gefühlen wie Freude oder Traurigkeit.³⁴ Figures sind die Spuren («tracent»), die auf der Drüse hinterlassen werden, indem sie von den Lebensgeistern *gezeichnet* werden. Die Geister hinterlassen bei ihrer Bewegung auf dem Gewebe der Drüse, der Leinwand, Figuren ihrer Bewegung, die schließlich als Formen und Bilder («ou les formes ou images») entweder anwesender oder abwesender Objekt auf ihr fixiert werden, die dann schließlich zur Grundlage der Bildung von Ideen werden.³⁵ Hier hat das Gedächtnis seinen Ursprung, dessen Speicherqualität anhängig ist von der Art und Weise, von der Stärke der Zeichnung der Bewegungsfiguren, die die Lebensgeister auf der Drüse zurücklassen. Das Gedächtnis der Materie reicht sogar noch weiter: von den Höhlen des Gehirns bis in die Gebärhöhle der Frau, weil Figuren selbst in der Abwesenheit von Objekten immer wieder neu entstehen können und ihren Weg zurück zum Herzen finden, wo sie schließlich stofflich transformiert auf das ungeborene Kind einwirken kraft der Aktionen der Mutter («certaines actions de la mère», 278). Das Labyrinth der Kanäle im Körperinnenraum der Mensch-Maschine ist derartig porös, dass der Weg von der Gehirn-Höhle, die das Subjekt einschließt, bis zur Geburtshöhle reicht, die das Subjekt aus sich selbst heraus entlässt, weil es sich verdoppelt, eine lebende Kopie von sich selbst erstellt, nicht *mechanisch*, sondern *organisch*.

34 Mit dieser Definition erweitert Descartes seinen lateinischen Begriff von «figura», der im Kontext der *Meditationes* ausschließlich auf die physikalisch-materielle Welt referiert, nämlich im Sinne von «natura corporea in communi» auf die Natur der ausgedehnten Körper im Allgemeinen («figura rerum extenarum»). Vgl. René Descartes: *Meditationes de Prima Philosophie/Meditationes über die Erste Philosophie*. Lateinisch/Deutsch. Stuttgart: Reclam 1986, S. 68, S. 116, S. 160.

35 Auch diese Überlegung vervollständigt neurobiologisch die philosophischen Theoreme aus den *Meditationes*, wobei «figura» jedoch ausschließlich auf geometrische Formen und Zahlen referiert, die ewige und unveränderliche Wahrheiten sind und unabhängig von dem Verstand existieren (Descartes: *Meditationes* V, S. 162). In diesem Syntagma tritt «figura» mit «essentia», «natura» und «forma» auf. In *L'homme* wird hingegen durch die streng materialistisch-anatomische Vorgehensweise versucht, ein organisches Substrat zu finden, dass Träger von Figuren ist, die wiederum zu Bedingungen für die Bildung von Ideen werden.

Doch diese letzte Höhle wird nicht anatomisch durchquert – auch nicht bei Locke oder Leibniz. Da war Tertullian schon näher, einen Höhlenausgang zu finden.

Bei Descartes ist nun entscheidend, dass die Stärke der gezeichneten Figuren Spuren einer Neigung hinterlässt, die bestimmt, in welche Richtung sich die Drüse bewegen soll, um den Automaten in Gang zu setzen. Die Lebensgeister folgen dann dieser präfigurierten, vorbestimmten Richtung, sodass das eingeprägte Bild – wie durch Zufall – erscheint (292). Schließlich ist das auch das Prinzip, das Chimären erschafft: Weil Figuren gleicher Stärke aufeinandertreffen, nehmen auch die Lebensgeister unterschiedliche Stärken dieser gezeichneten Figuren in sich auf, die dann neu kombiniert werden. Im Wettbewerb der Figuren wählen die Lebensgeister aus, was auf der Leinwand eingezeichnet werden soll, damit die «imagination» daraus Ideen formen kann. In diesem Sinne sind Ideen nichts anderes als «impressions», Eindrücke auf der Drüse H eingraviert, die in Anwesenheit der Objekte vom «sens commun» gebildet werden, weil es das innere Bild mit dem anwesenden Körper vergleicht, während die Vorstellungskraft auch ohne die Anwesenheit von Objekten tätig sein kann (276).³⁶

Das kleine, aber doch so gewichtige und entscheidende Prädikat ist bereits in der *Zweiten Meditation* eingeführt worden: «effingo».³⁷ Descartes verweist damit auf die Vorstellung von sich selbst als ein Existierendes («Novi me existere»), das sich jedoch ungewiss darüber ist, wie dieses Sein genau beschaffen ist («quaero quis sim ego ille quem novi»). Der Gebrauch von *effingo* verweist bereits auf einen Irrtum, weil es etwas zugrunde legt – ein Subjekt –, dessen Existenz allerdings nicht weiter bestimmt werden kann, denn bildliches Vorstellen bedeutet immer, die Gestalt (figura) oder das Bild (imagines) einer Sache zu betrachten («nam fingere reverà, si quid me esse imaginari, quia nihil aliud est imaginari quàm rei corporeae figuram, seu imaginem, contemplari»). Weil alle Vorstellungsbilder und insbesondere diejenigen, die sich auf die Natur der Körper («ad corporis naturam») beziehen, nur Traumerscheinungen sein können («nihil sint praeter insomnia»),

³⁶ Zum Vergleich hierzu die Thesen aus der Dritten und Sechsten Meditation, in der Descartes die Herstellung von Vorstellungsbildern bespricht, die er als «idea» bezeichnet und damit Bilder von Dingen meint («rerum imagines»), wie Menschen, Chimären, Engel oder die Erkenntnis Gottes («Deum cogito»). Irrtümer bestehen darin, wenn ein Urteil durch Vergleich und der Herstellung einer Ähnlichkeitsrelation vollzogen wird zwischen dem Vorstellungsbild in mir und den Dingen außerhalb von mir («similes esse sive conformes»). Vgl. Descartes: *Meditationes VI*, S. 104. Die Frage ist also, wie ich mit den Bildern verfare, die ich aus mir selbst heraus produziere («a me ipso finguntur»). Die Einbildungskraft wird erneut in der Sechsten Meditation besprochen, wobei nun klargestellt wird, dass es sich bei diesem Vermögen, um ein Erkenntnisvermögen handelt, das auf einen Körper fokussiert, der im Inneren gegenwärtig ist und existiert («applicatio facultatis cognoscitivae ad corpus ipsi intime praesens, ac proinde existens», ebda., S. 177).

³⁷ Descartes: *Meditationes de Prima Philosophie/Meditationen über die Erste Philosophie*, S. 84. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

kann die Grundlage der Selbsterkenntnis niemals auf dem *effingo* beruhen, denn diese Tätigkeit unterscheidet sich nicht von dem Bewusstsein eines kürzlich erst Erwachten, der die Wirklichkeit noch nicht deutlich genug sieht und in den Schlaf zurücksinkt, um durch das Träumen eine evidentere Darstellung der Wirklichkeit zu erlangen («*datâ operâ obdormiam, ut hoc ipsum mihi somnia verius evidentiusque repraesentent*», ebda.).

Was also wird sich Descartes *erträumen*, um die Grundlage für die Selbsterkenntnis zu erschaffen? Er kehrt zu den Scholastikern zurück. Nicht als *figura* der körperlichen Dingwelt oder als Bild im Sinne einer Kreation unserer Vorstellungskraft, können wir uns das Wesen unserer Existenz vor Augen führen, sondern nur als Kreaturen einer göttlichen Kraft, die den Menschen einst ins Leben rief und gegenwärtig erhält («*quae me olim produxit, hîc agam, sed maxime etiam de illâ quae me tempore praesenti conservat*», 130). Der *biologische* Ursprung reicht für die Selbsterkenntnis nicht aus. Die Eltern sind nur für bestimmte materielle Dispositionen verantwortlich («*sed tantùm dispositiones quasdam in eâ materiâ posuerunt*»), aber sie haben das denkende Wesen, das er ist, nicht hervorgebracht («*non tamen profecto illi me conservant, nec etiam ullo modo me, quatenus sum res cogitans, effecerunt*», 132). Zwei Genealogien kämpfen in der Brust des jungen Descartes: der *biologische* Ursprung und der *göttliche*. Dass ein denkendes Wesen wie er selbst bereits die Idee eines vollkommenen Seienden («*entis perfectissimi*») erfassen kann, reicht ihm aus, um die evidente Aussage zu treffen, dass Gott existiert («*hoc est Dei, in me sit, evidentissime demonstrari Deum etiam existere*»).

Verfolgen wir nochmals den logischen Schluss: Ich weiß, dass ich existiere, aber ich weiß nicht, wie dieses Existieren beschaffen ist; weil ich aber die Erkenntnis des Göttlichen in mir trage, weiß ich, dass Gott existiert; folglich muss es im Ego etwas geben, das den göttlichen Ursprung evident macht und ihn gegen den biologischen Ursprung in Stellung bringt. Das ist sein *Copyright-Symbol*, das bereits Tertullian anführte: Die Erschaffung der menschlichen Existenz («*me creando*») ist bezeugt durch die Signatur des Künstlers («*nota artificis operi suo impressa*», ebda.). Dieses Zeichen einer Genesis ohne materiellen Ursprung darf von der Schöpfung im Ganzen nicht verschieden sein. *Geschaffen-Sein* beinhaltet bereits das wesentliche Kriterium Gott ebenbildlich zu sein («*ad imaginem & similitudinem ejus factum est*», 134). Es ist diese Ähnlichkeitsrelation, die Descartes zurückbindet an die Selbsterkenntnis: Die Vorstellung von Gott («*idea*») gründet in der menschlichen Gottesähnlichkeit, die nicht darin besteht wie Gott zu sein, sondern dem Leben seines Sohnes gemäß sein eigenes Leben als Kreatürliches zu gestalten und sich selbst «*ad imaginem*» zu schauen: sich selbst durch sich selbst zu erfassen kraft des Vermögens, mit dem man Gott in sich erfasst («*a me percipi per eandem facultatem, per quam ego ipse a me percipior*», ebda.). In der Konversion des Blicks nach innen bleibt nur das Bild eines unvollkommenen Seienden,

das nach Höherem und Besserem strebt, während das Höhere und Bessere nicht abgeschlossen, sondern potenziell bis ins Unendliche aktualisierbar ist als göttliche Sein («in se habere, atque ita Deum esse»).

Gott und Ego erscheinen schlussendlich rein anatomisch als gezeichnete Bewegungsfiguren auf der lose im Körperinnenraum befestigten Drüse, die das Gehirn bewässert wie die Gebete der Teresa de Jesús, und durch die Wärme des Herzens angetrieben und im Gleichgewicht gehalten wird wie die Liebe, die zum Glauben durch die Schrift bei Augustinus anleitet. Vielleicht ist selbst das Zeichen des göttlichen Ursprungs, das Siegel der Abstammung von dem Tertullian sprach und das Descartes übernimmt, noch auf dieser Drüse eingraviert. Eine schönere *philosophisch-medizinische Fiktion* gab es zu dieser Zeit nicht. Descartes erfand sich eine organische Struktur, die höchst biegsam, fluide, flammenartig und löchrig das Tor in die geheime Welt der anatomischen Struktur ist, die man Gehirn nennt. Wem er dort begegnet ist, lässt sich ziemlich leicht sagen: Es ist jene *figure* gewesen, die er bereits als Träumender und Zweifelnder entworfen hat. Es ist die Bewegungsfigur seines eigenen Denkens gewesen, die er als Autor-Ich wie in einem Gemälde entworfen hat. Geboren wurde dieses Ego in eine Welt der Träumenden, aus der er erwacht.³⁸

Im *Discours de le méthode* wird ein autobiografisches Ich aus seinen Jugendjahren entworfen, dessen Lebensweg bis zur Entdeckung der Philosophie wie in einem Gemälde («un tableau») dargestellt wird.³⁹ Was erzählt wird, ist eine «histoire», eine «fable». Der persönlich-autobiografische Ton fördert den praktischen Zugang zum Wissen, das nicht in einer systematischen Abhandlung dargelegt werden soll, sondern in der Präsentation einer subjektiven Ansicht. Es ist ein persönlicher Bericht, der den Leser in seine Überlegungen miteinschließt. Schon fast dichterisch wird hier ein Autor-Ego entworfen, das sich vor den Augen eines Publikums, einer lesenden Öffentlichkeit, konstituiert und damit auch ein Bericht, der einer öffentlichen Kritik zugänglich gemacht werden soll. Nicht vor Gott entziffert das philosophische Autor-Ego sein Selbst, sondern vor einer Öffentlichkeit, die ihr Urteil selbst zu fällen hat. Descartes' Bericht ist ein Bekenntnis, nicht vor dem

³⁸ Das Szenario des Erwachens kann sich hierbei noch im Raum des Träumens bewegen. Denn Blumenbergs Metaphorologie zeigt gerade, dass es keine Position innerhalb oder außerhalb der Höhlen gibt, die uns in letzter Instanz die Evidenz einer wirklichen Außenwelt gibt. Jeder Höhlenausgang multipliziert die Eingänge in neue Höhlen. So sei bereits das Träumen bei Platon die *einzige* Antwort darauf, dass es eine Außenwelt gäbe, weil es die Ahnung nach einer Außenwelt, nach dem «Mehr», beinhalte. Vgl. Hans Blumenberg: *Höhlenausgänge*, S. 192.

³⁹ René Descartes: *Discours de la Méthode/Bericht über die Methode*. Französisch/Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Holger Ostwald. Stuttgart: Reclam 2001, S. 12. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

Schöpfer erster Ordnung, sondern dem Schöpfer zweiter Ordnung: der Gesellschaft, die ihn als Autor erschafft. Wobei man anmerken sollte, dass sich Descartes bereits eine Gesellschaft in Teilöffentlichkeiten vorstellt, sowohl lesende als auch nicht lesende, akademische und nicht akademische (142 f.). Descartes popularisiert Philosophie.

Das schlafende Ich beginnt seine Reise nach Erkenntnis und Wahrheit im Labyrinth des Waldes. Der Reisebericht leistet zugleich eine Erinnerungsarbeit am erinnernden Ich, das ein vergangenes Bild seines Selbst in der Erinnerung entwirft. Auf diese Weise entsteht ein hybrides Genre aus fiktionalem Reisebericht, Autobiografie und Pseudo-Traktat, die Descartes als «essai»⁴⁰ bezeichnet und sich damit in die historische Linie zu Montaigne begibt, während die Waldmetaphorik zu Beginn des *Discours* in eine enge Verbindung zu Dante tritt.⁴¹ Das erinnerte Ich steht im Wald, verirrt sich. Dabei ist es nur die nachahmende Bewegung des erinnernden Ichs («ich ahmte nach, wie wenn»), um eine kognitive Simulation zu voll-

⁴⁰ Vgl. Wolfgang Müller-Funk: Neugierde und literarisches Selbstexperiment im Essayismus der Frühen Neuzeit. Montaigne und die Folgen. In: Michael Gamper/Martina Wernli/Jörg Zimmer (Hg.): «Es ist nun einmal zum Versuch gekommen». *Experiment und Literatur 1580–1790*. Göttingen: Wallstein 2009, S. 112–130. – Müller-Funk sieht dabei die Schreibpraxis des «essai» gebunden an medienhistorische Zäsuren, die zu neuen Formen von Subjektivität geführt haben: der Eroberung der neuen Welt, der Reformation und der Erfindung des Buchdrucks. Montaigne ist daher zugleich exemplarisch wie subjektiv genug, um als Ausgangspunkt einer neuen Texttradition angesehen werden zu können, da sich bei ihm stets die «Weltgeschichte der Grausamkeit» mit dem Vermögen zu Empathie kreuzt (ebda., S. 123). Schreiben ist bei ihm Handeln und Appell zugleich, gerade weil er seine Subjektivität nicht aus dem Nichts erschafft, sondern in eine Geschichte integriert, die durch die «essais» neu befragt wird (ebda., S. 129). Was auf Montaigne sicherlich zutrifft, kann in diesem Fall von Descartes' Konzeption seines *Discours* als *essai* nicht gelten, denn Descartes erfindet ein Subjekt, das sich jenseits fixierter und aufgeschriebener Geschichte in einem Gehäuse wiederfindet, das es selbst konstruiert und zu seiner Welt *macht*. Ob es auch die Welt des Anderen oder der Anderen ist, lässt sich im Grunde nicht sagen. Was bei Montaigne also lebensphilosophisch und daher auch politisch wie ethisch relevant erscheint – trotz aller Ironie mit dem Spiel der Masken, die man dabei nicht vergessen darf –, zeigt sich bei Descartes unter Ausschluss dessen, was Philosophie als Wissenschaft nicht sein darf: Kunst. Insofern wäre hier der Lesart Bernhard Teubers zuzustimmen, dass dem «essai» seit Montaigne Subjektivierungstechniken (Foucault) eingeschrieben sind, bei denen es sich stets um die Figuration eines Kampfes mit der Macht und gegen die Macht handelt. Das Subjekt ist gleichsam Arena eines solchen Kampfes, der sich in den Texten als Strategie der «(Selbst-)Entmächtigung» widerspiegelt. Vgl. Bernhard Teuber: *Figuratio impotentiae. Drei Apologien der Entmächtigung bei Montaigne*. In: Roland Galle/Rudolf Behrens (Hg.): *Konfigurationen der Macht in der Frühen Neuzeit*. Heidelberg: Winter 2000, S. 105–126.

⁴¹ Von daher wäre Hans Blumenbergs Kommentar zur Descartes' Verirrung im Wald auch auf Dante übertragbar: «Was er [Descartes] übersah und was die innere Spannung der ganzen Neuzeit ausmachen sollte, war die Antinomie zwischen der Geduld der forschenden Neugierde der Gattung und der Ungeduld des von einer endlichen Lebenszeit bedrückten, zur Erfüllung gedrängten Individuums.» Vgl. Hans Blumenberg: *Höhlenausgänge*, S. 436.

führen: Es konstruiert einen Raum simulierter Entscheidungen und Kontingenzen, eine praktische Übung im Zweifeln, durch die sich das denkende Subjekt konstituiert. Der Reisende, Verirrte bewegt sich in diesem Raum, wie in einem Wald der Fiktionen, der möglichen Wege. Er bewegt sich wie eine Romanfigur: Odysseus, Dante, Don Quijote sind die intertextuellen Schnittstellen, aus denen sich ein französischer Philosoph sein Autor-Ego erdichtet, um zu demonstrieren, was philosophieren bedeutet. Dennoch ist diese Figur innerhalb der philosophischen Erzählung kein Akteur, sondern agiert eher wie ein «spectateur» (56f.): Denn nur dem Zuschauer ist es aus der Außenperspektive vergönnt, jene Distanz einzunehmen, die notwendig ist, um die täuschenden Illusionen zu entlarven. Das Autor-Ego *darf* nicht und *soll* nicht ein bloß Zweifelnder um des Zweifels willen sein, sondern um Sicherheiten für die nächste Entscheidung auf dem Weg im Lebenswald zu gewinnen.

Dabei spielt die physisch-materielle Welt eine besondere Rolle: Ihre augenscheinliche Präsenz und medizinische Unwiderlegbarkeit der physiologischen Prozesse des menschlichen Körpers leiten nicht nur zum Mechanik-Diskurs über (88f.), sondern werden zum entscheidenden Kriterium wie man Menschen bzw. den gesunden, vernünftigen Menschen vom Automaten, von Tieren und den Verrückten unterscheiden kann. Die Biomechanik des Körpers funktioniert wie ein Uhrwerk, in Bewegung, Lage und Gestalt («figure») dem mechanischen Ablauf von Gewichten und Rädern gleich, die ineinandergreifen. Diese Lebensmechanik der «esprits animaux» (100) ist jedoch unsichtbar (101).

Wie also lässt sich ein Unterschied zwischen den vom Menschen hergestellten Automaten und den von Gott hergestellten Geschöpfen fällen (104f.), wenn jegliche Form von Leben aus einer Selbstbewegung hervorgeht? Wie ist es möglich, anhand der «figure extérieure» zwischen den künstlichen und den natürlichen Automaten zu unterscheiden? Die einzigen Anzeichen, die auf eine Innerlichkeit hinweisen und damit Zeichen einer sich selbst bewegenden und vernünftigen «figure» sein könnten, sind die Sprachzeichen: der Gebrauch der Worte. Die Sprachfähigkeit wird zum Kriterium für Vernunft und damit zur Verbindung von «figure extérieure» und «figure intérieure». Vom denkenden, zweifelnden, vorstellenden Subjekt führt der Weg aus dem Wald zur Sprache, zum sprechenden Subjekt.⁴² Der einzige Zugang zur Innerlichkeit und damit zum entscheidenden Kriterium, um zwischen Mensch und Maschine, Mensch und Tier, Mensch und Wahnsinnigen zu unterscheiden, ist eine über Zeichen sich kundgebende und sich mitteilende, kommunizierende Seele im Sinne

42 Vgl. Rüdiger Campe: *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer 1990, S. 281f. Siehe insbesondere das Kapitel «Topos IV: Affektenlehre und Transposition» (S. 279–471).

einer vernünftigen Seele («l'âme raisonnable», 108), eine Seele, die nicht nur weiß, dass sie existiert, weil sie *denkt* (cogito), sondern die denkt, weil sie *spricht*.

5.2.2 Wenn Herzen sich neigen (Pascal)

Würde Blaise Pascal, ein durchaus überzeugter, wenn auch kritischer Christ, Mathematiker und Kritiker Descartes sowie Montaignes, diese Bedeutung von *figure* unterstreichen? Wir erinnern uns: Gérard Genette eröffnete mit Pascals Zitat aus seinen Fragmenten zum «Loi figurative»⁴³ die Anthologie seiner literaturtheoretischen Aufsätze aus *Tel Quel* und begründete damit einen Weg von vielen zum neo-rhetorischen, strukturalistischen Begriff von Literatur. Ist dieses dekontextualisierte Mottozitat gut gewählt?

Um diese Frage beantworten zu können, gehen wir zu den theologischen Fragmenten Pascals und seinen prägnant formulierten Axiomen zurück, die sie Genette gerne als moderne Schreibweise im Sinne eines Experimentalsystems gelesen wird.⁴⁴ Wir Modernen lieben es, uns in die barocke Gedankenwelt⁴⁵ zwi-

43 Ich beziehe mich hier auf die digitale und kritisch kommentierte Originalausgabe der handschriftlichen Manuskripte von Blaise Pascal 2011 herausgegeben von Dominique Descotes und Gilles Proust: <http://www.penseesdepascal.fr/index.php> (zuletzt abgerufen und überprüft am 20.11.2022). Im Folgenden zitiere ich nach dieser Ausgabe mit den Angaben der jeweiligen Fragmentnummer.

44 Zur Schreibpraxis Pascals im Kontext einer barock-modernen Ästhetik vgl. Cornelia Wild: Schreibpraxis und Gottesbeweis – Pascals Experimentalsystem. In: Michael Gamper/Martina Wernli/Jörg Zimmer (Hg.): «Es ist nun einmal zum Versuch gekommen.» *Experiment und Literatur 1580–1790*. Göttingen: Wallstein 2009, S. 131–146.

45 Vgl. Wilfried Floeck: *Die Literarästhetik des französischen Barock*. Berlin: E. Schmidt 1979, als auch die forschungsleitende Studie, auf die sich auch Floeck maßgeblich bezieht von Jean Rousset: *Littérature de l'âge baroque en France*. Paris: J. Corti 1954. – Im Vergleich zu anderen europäischen Ländern kann von einer barocken Epoche in Frankreich nicht gesprochen werden. Das klassische Zeitalter weist zwar in einigen Romanen und der Dichtung eine barocke Ästhetik auf, allerdings ist diese nicht immer konsequent ausgeprägt und verfolgt worden wie in Spanien oder Deutschland. Floeck handelt einen Kompromiss aus: Für ihn ist der Barockbegriff allein schon deswegen nützlich, weil er dabei hilft, zwei unterschiedliche ästhetische Praktiken in der Klassik aufzudecken, wobei er in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts barocke Elemente in der Literatur und in der zweiten Hälfte eher klassische verortet, sodass Autoren zwischen beiden Ästhetiken angesiedelt sein können wie die Novellen La Fontaines (ebda., S. 232). Seine Argumentation favorisiert die Idee eines transhistorischen Barocks, der immer wieder an der Oberfläche beschreibbare Phänomene in Wissenschaft, Kunst und Kultur offenbart (ebda., S. 302). Eine ähnliche Auffassung vertritt auch Gregg Lambert: *The Return of the Baroque in Modern Culture*. London, New York: Continuum International Publishing Group 2002. Lambert untersucht dabei vor allem die Bezüge zur Postmoderne bzw. ihrer Konstitution ausgehend von einem bestimmten Verständnis des Barock. In der Barock-Anthologie von Wilfried Barner finden sich darüber hin-

schen Glauben und Wissen einzufühlen, in einen Mann, der bereits mit der Wahrscheinlichkeit rechnet und dennoch an ein unsichtbares und unbekanntes Wesen glaubt. Pascals *Pensées* zu interpretieren, ist wie in jenen Wald einzutreten, von dem wir zu Beginn der *Meditationen* lesen: Verwirrt und verirrt müssen wir Wege finden, um dem Denken Ankerpunkte zu liefern, mit denen es möglich wird, mehrere Gedankengänge aneinanderzureihen. Pascal ist noch kein Mallarmé. Pascal würfelt keine Wörter, er rechnet auch nicht mit ihnen. Er versucht nach wie vor, ihren Sinn zu erschließen, anstatt ihn permanent zu verdunkeln. Pascal war *kein* Dekonstruktivist. Seine Gedanken zum «loi figurative» mögen verführerisch auf Literaturtheoretiker:innen wirken, die die Sprache bzw. die Schrift als *Spiel der différence* verstanden wissen wollen. Pascals Denkwege motivieren das eigene Denken, sich einem assoziativen Fluss von logischen Schlüssen hinzugeben, ohne die Gleichungen der oft chiasmisch oder parallel angeordneten Sätze vollständig auflösen zu können.

Es war Hugo Friedrich, der in seinem 1936 erschienenen Aufsatz zu Pascals Denkform geschrieben hat, dass «der Wille zur Klarheit und Ordnung und zur Definierbarkeit des Undefinierbaren» in den *Pensées* «keine zerstörende Wirkung» hat.⁴⁶ Daher gilt auch für Pascal, je strenger die Definition sich am mathematisch-logischen Kalkül orientiert, desto tiefer wird die religiöse Schau, wobei sie sich eben nicht in einer visuellen Erscheinung darbietet. Die analytische Begrifflichkeit, den Drang einer Idee nachzugehen und zu vermitteln, stößt bei Pascal an die Grenzen des metaphorisch Darstellbaren. Zwar sind die *Pensées* keineswegs «bildarm», aber ihre Dynamik erhalten sie eher von «intensiv gewordene[n] Abstracta, welche die Bewegung von Prinzipien, nicht von Erscheinungen» ausdrücken.⁴⁷ Die Richtung dieser Dynamik entstammt damit nicht der «farbigen Sinnlichkeit des natürlichen Blicks», sondern der Übersetzung von Abstraktionen «in den metaphorisch verwendeten Umriss der sinnlichen Welt».⁴⁸ Die Reihenfolge lautet also nicht sinnliches Phänomen, Wort, Metapher, Begriff. Stattdessen konstituiert sich der Bedeutungsspielraum der *Pensées* in der Lesart Hugo Friedrichs zwischen Begriff und Metapher, oder wie er es nennt «metaphorisch verdichtete Abstracta».⁴⁹

aus Texte zum Barock, die seine Reaktivierung mit Nietzsche gegeben sehen. Vgl. Wilfried Barner (Hg.): *Der literarische Barockbegriff*. Darmstadt: WBG 1975.

46 Hugo Friedrich: Pascals Paradox. Das Sprachbild einer Denkform. In: *Zeitschrift für romanische Philologie*, Bd. 56, Heft 3, 2009 [1936], S. 322–370, hier S. 328.

47 Hugo Friedrich: *Pascals Paradox*, S. 329.

48 Ebd.

49 Ebd. Dementsprechend kennzeichnet Friedrich seine Aufgabe als deutscher Romanistik vor allem dahin gehend, Pascal aus der festgefahrenen Forschung der Philosophen und Theologen zu befreien, die das literarische Potenzial seiner Texte verkennt. Er plädiert für ein Zurück-zum-Text und ein Darüber-Hinaus zum Menschen: «Es bedarf hier immer noch einer gründlichen For-

Damit benennt der deutsche Romanist den Grund für den Enthusiasmus der französischen Literaturtheoretiker, die Zahl und Gott dem «loi figurative» bei Pascal unterworfen sehen, womit die Rhetorik das Machtwort über Theologie und Mathematik spricht. Oder ist es der Glaube, der allen drei Wissenschaften den Spiegel vorhält? Denn mit dem «loi figurative» stellt sich eigentlich nur eine einzige und sehr einfache Frage, die das hermeneutische Erbe Tertullians antritt: Sind die geschilderten Ereignisse in der Bibel wirklich («de la réalité») oder bildlich («de la figure») zu verstehen (Fragment *Loi figurative* Nr. 14/31)? In einunddreißig mal sehr kurzen mal sehr langen Fragmenten, die dem Bündel («Laisse») «Que la loi était figurative» zuzuordnen sind, zirkulieren Pascals Gedanken um die Sprache der Propheten aus dem Alten Testament und wie man sie zu deuten hat. Doch ein Gedanke ist der zentralste von allen, der jeglicher Form von Theologie, egal wie gut sie in ihren Argumenten rhetorisch durchdacht ist, immer noch ein Dorn im Auge ist, weil sie ihn nicht ausformulieren kann, ohne sich in logisch-begriffliche Widersprüche zu verwickeln: die Geburt eines Gottes als Sohn einer Mutter. Die Quelle aller Widersprüche in der Heiligen Schrift ist ein Mann mit dem Namen Jesus Christus: «Les sources des contrariétés de l'Écriture sont un Dieu humilié jusqu'à la mort de la croix, un Messie triomphant de la mort par sa mort, deux natures en Jésus-Christ, deux avènements, deux états de la nature de l'homme» (*Fragment Fondement No. 18/21*). Wie in der folgenden Argumentation dargelegt werden soll, können wir Pascals Jesus nicht auf den Begriff von Figur, Chiffre, Realität oder Wahrheit reduzieren. All diese Begriffe werden im Kontext einer hermeneutischen Auslegung der Bibel verwendet und sie umkreisen den Namen des Heilands als wären sie sein Heiligenschein: eine Konstellation von Begriffen, die etwas benennen möchten, das namenlos bleiben muss. Auch die folgende Interpretation kann nur eine Annäherung an eine bewegliche Konstellation von Blättern sein, die Pascal zu einem Bündel zusammengestellt hat.

Im Zentrum dieser Argumentation soll jenes Zitat stehen, das Gérard Genette wählte, um seine Anthologie von Aufsätzen einzuleiten. Es ist das *Loi figurative* Nr. 20 (*Laf. 265- Sel. 296*), das in anderen Fragmenten unterschiedlich variiert wird. Die zentralen Begriffe sind «figure» und «chiffre», «plaisir» und «déplaisir», «absence et présence». Die Notiz in der modernen Transkription lautet wie folgt:

schung, die, vom Wortkörper ausgehend und zu ihm zurückfindend, sich nicht scheut, Pascal dahin zu folgen, wo er «nur noch» Christ oder «nur noch» Theologe ist. Philologie ist nicht bloß die Wissenschaft vom Wort, sondern auch die Wissenschaft vom Inhalt der Worte. Literatur aber ist nicht nur Epos, Drama und lyrisches Gesicht, sondern der Inbegriff aller sprachgewordenen Vorstellungen, die sich der Mensch, nicht der Fachmann, in lang und weithin gültiger Weise von den Anliegen seines Daseins gemacht hat» (ebda., S. 332).

Figure porte absence et présence, plaisir et déplaisir.

Chiffre a double sens. Un clair et où il est dit que le sens est caché.

In der Transkription, die der Anordnung der Handschrift folgt, ist das Verb «porte» nachträglich zwischen «figure» und «absence» eingefügt worden. Es scheint als hätte Pascal zunächst eine Gleichung durchführen wollen: Figur ist (=) Abwesenheit und Anwesenheit, Lust und Unlust. Stattdessen fügt er das kleine, doch nicht ganz unbedeutende Wörtchen «porte» ein (Abb. 26).

Die Figur wird demnach nicht mit den ihr nachfolgenden Begriffen gleichgesetzt, vielmehr führt sie eine Gleich/Gültigkeit zwischen den zwei Gegensatzpaaren ein. «Porter» kann im Sinne einer Tür oder eines Tors verstanden werden, das den Durchgang zu einem anderen Ort erlaubt und damit zwei Räume miteinander verbindet. Zugleich verweist das Wort «porter» auf eine Bewegung, eine Handlung hin: Etwas wird von einem Ort X zu einem Ort Y getragen oder geführt. Es findet also eine Verschiebung statt, die Veränderung eines Standortes. Darüber hinaus ist es als transitives Verb an ein Objekt, das bewegt wird, gebunden: Es gibt jemanden oder etwas, das aktiv etwas anderes bewegt, welches wiederum bewegt wird. Ausgehend von dieser ersten Lesart ließe sich sagen, dass «figure» eine Trägerfunktion erfüllt, sie ist ein Vektor,⁵⁰ der insgesamt vier unterschiedliche Bedeu-

⁵⁰ Auch Paul de Man verwendet den Begriff des Vektors in Bezug auf eine andere Textstelle aus einem Fragment von Pascal («Réflexion sur la géométrie général»), das er am Ende seines Aufsatz mit dem hier zitierten Fragment aus den «Pensées» verbindet, um «figure» als Allegorie auszuweisen. Vgl. Paul de Man: Pascal's Allegory of Persuasion. In: Andrzej Waminski (Hg.): *Aesthetic Ideology*. Minnesota: University of Minnesota Press 1996, S. 51–69. – «Porter la pensée» bedeutet, dass ein Term nicht als Zeichen/Name von etwas anderem fungiert, weil das, worauf es verweisen soll, unbekannt ist (hier z. B. der Begriff der Zeit). Daher ist es eine Figur oder Trope, die bloß eine Richtung anzeigt, auf ein Etwas, dessen Sinn oder Bedeutung nicht verifiziert werden kann. Das Verhältnis zwischen «figure» und «mind» könne nur wieder durch eine Figur ausgedrückt werden (ebda., S. 56). Zu einer anderen Interpretation gelangt Pierre Force, der sich die Kombination dieses Zitats in anderen Variationen ansieht und sie miteinander in Verbindung setzt, wobei er vor allem die Verbindung zur Bildenden Kunst, die Pascal aus der Port-Royal-Grammatik entnommen hat, stark macht, denn nur im Bild sind Zeichen und Bezeichnetes so sehr miteinander identifiziert, dass man zwischen beiden keinen Unterschied mehr ziehen kann, stattdessen evoziert ein Zeichen die Präsenz eines anderen Zeichens. Pierre Force: *Le problème herméneutique chez Pascal*. Paris: J. Vrin 1989, S. 113ff, hier S. 115. Außerdem betont Force, dass die Innovation oder die Originalität von Pascals Denken, nicht in der Einführung des Figuren-Begriffs liegt – denn hier geht er mit der patristischen Typologie konform –, sondern in der Kombination mit dem Begriff der Chiffre (ebda., S. 120), wobei der Schlüssel für die Chiffre eine Methode ist, um Bedeutung zu erschließen, nicht jedoch um eine Botschaft zu chiffrieren (ebda., S. 122). Pascal kombiniert einen Begriff aus der christlichen Topologie mit dem modernen Begriff der Kryptographie des deutschen Gelehrten Jo-

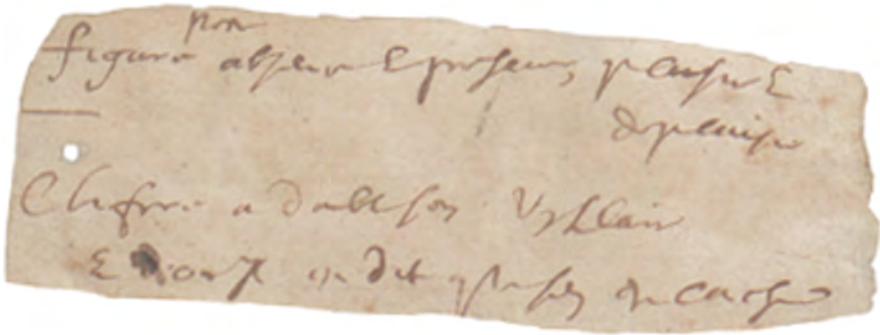


Abb. 26: Blaise Pascal, Recueil des originaux p 35 no. 3, Petit papier de dimensions (L x H) 9,2 x 3,5 cm.

tungsrichtungen angibt, die durch eine einschließende Konjunktion miteinander verbunden werden.

Der nachfolgende Satz zur «chiffre», der gleichsam wie unter einem Bruchstrich dem oberen Satzteil angeordnet wird, folgt zwar in gewisser Hinsicht der Multirationalität des ersten Syntagmas, geht jedoch nicht vollständig in ihm auf, denn die «chiffre» ist nur auf zwei Alternativen von Bedeutungen reduziert: «un clair» und «caché». In Konstellation mit weiteren Notizen zur «chiffre» wird ersichtlich, dass «figure» und «chiffre» nicht dasselbe bezeichnen. Im «Loi figurative»-Nr. 31/31 wird das Alte Testament in seiner Gesamtheit als «chiffre» bezeichnet («Le vieux testament est un chiffre»). Zugleich sind die Chiffren ein von Paulus vorgegebenes System der Auslegung der biblischen Stellen aus dem Alten Testament («Voilà le chiffre que saint Paul nous donne», Loi figurative No. 23/31). In den «Pensées diverses» mit der Nummer 12 von 37 Blättern, die zu einem Bündel zusammengefasst worden sind, formuliert Pascal, dass die Sprachen («les langues») aus Chiffren («chiffres») bestehen, in denen jedoch nicht die Buchstaben («lettres») verändert werden («changée»), sondern die Wörter («mots»), und zwar auf eine solche Weise, dass es möglich ist, eine unbekannte Sprache («langue inconnue») zu dechiffrieren («est déchiffable».⁵¹

Chiffren bilden ein System von Zeichen, ob nun rein sprachlich oder mathematisch. Im Grunde sind Chiffren bereits abgeleitete Figuren, die sich ineinander übersetzen lassen und sie sind ein Zeichensystem, das durch eine Person autorisiert

hannes Trithemius, der unter anderem ein polygraphisches System entwickelt hat, um eine unbekannte Sprache in eine bekannte zu übersetzen (ebda., S. 123).

⁵¹ Das vollständige Zitat in der modernen Transkription lautet wie folgt: «Les langues sont des chiffres, ou non les lettres sont changées en lettres, mais les mots en mots. De sorte qu'une langue inconnue est déchiffable.»

sein muss. Wenn also das Alte Testament in einer chiffrierten Sprache geschrieben worden ist, benötigt der Interpret ein zweites sprachliches System, das das erste entschlüsselt, um den verborgenen Sinn zu offenbaren. In zwei Notizen merkt Pascal daher an, dass wir denen zu danken haben, denen die Ehre gebührt, auf eine natürliche und klare Weise («naturels et clairs») den «sens caché» entschlüsselt zu haben. Damit sind nicht nur die frühen Kirchenväter gemeint, sondern Jesus selbst und in seiner Nachfolge die Apostel (Loi figurative No. 15/31). Dass eine Chiffre notwendig ist, erkennt man vor allem daran, wenn sich im «sens littéral» Widersprüche auftun («trouve des contrariétés manifestes», ebda.). Widersprüchlichkeit ist demnach ein Indiz für Verborgenheit. Dennoch ist es nicht erlaubt, der Schrift einen Sinn unterzuschieben, den sie selbst nicht offenbart (Loi figurative No. 27/31). Die Frage nach der autorisierten Entzifferung bleibt bestehen.

Letztendlich ist der Schlüssel für die Chiffre («Clé du chiffre») ganz allein in dem Lamm Gottes, dem Opfer, begründet: Jesus selbst (Loci figurative No. 5/31).⁵² Der einzige Schlüssel zur Dechiffrierung liegt im Glauben, dass Gott Fleisch und damit Mensch geworden ist kraft seiner Liebe zum Menschen, die schließlich die einzig wahre Botschaft der Bibel ist: «L'unique objet de l'Écriture est la charité» (Loi figurative 25/31). Jedes Wort muss als zugrundeliegende Botschaft die Nächstenliebe haben, denn nur unter dieser Bedingung ist es nicht bildlich zu verstehen. Die *Abwesenheit der charité* bezeugt die *Anwesenheit der Figur* («Tout ce qui ne va point à la charité est figure.»). Juden begnügen sich nur mit den Bildern und verkennen daher die Wirklichkeit, die Erfüllung durch den Messias (ebda.),⁵³ während Christen in der Eucharistie nur ein Bild der Herrlichkeit sehen, das sie erstreben («Et les chrétiens prennent même l'Eucharistie pour figure de la gloire où ils tendent.»). Folglich verfehlen beide Religionen den eigentlichen Gegenstand ihres Glaubens, der zum Verständnis der Heiligen Schrift befähigt. Pascals Einführung des Unterschieds zwischen Juden und Christen lautet wie folgt: Diejenigen, die die Figuren lieben, begnügen sich auch nur mit den Figuren. Sie können keine andere Wirklichkeit sehen als diejenige, die Schrift bildlich darstellt und die Gott missfallen oder gefallen kann. Diejenigen jedoch, die hinter den Bildern das Urbild selbst sehen, jenes Urbild, das der Vorschrift der Liebe gehorcht, sehen mehr als nur «fi-

52 Der Titel dieser Notiz «figuratives» wurde von dem Sekretär Pascals hinzugefügt. Die notierten lateinischen Zitate lauten: «Veri adoratores. Ecce agnus Dei qui tollet peccata mundi.»/ «Kommet ihr Anbetenden. Sehet das Lamm Gottes, das hinweg nimmt die Sünde der Welt.»

53 «Les Juifs ont tant aimé les choses figurantes et les ont si bien attendues qu'ils ont méconnu la réalité quand elle est venue dans le temps et en la manière prédite.»

gures», sie sehen hinter den mannigfaltigen Gestalten der Schrift die eine Gestalt, die die Wirkung der Bilder verursacht: die Liebe, *charité* (ebda.).⁵⁴

Auch Gott kann an den Wirkungsweisen der Bilder Missfallen oder Gefallen finden. Im «Loi figurative»-Nr. 14/31 kehrt die Formulierung des «plaisir/déplaisir» ein weiteres Mal wieder, und zwar unter folgenden beiden Alternativen: Wenn das Gesetz und das Opfer wahr sind, d. h. eine wirkliche Erfüllung finden, gefallen sie Gott («plaise à Dieu»), sind sie nur bildlich gemeint, missfallen und gefallen sie ihm zugleich («s'ils sont figures, il faut qu'ils plaisent et déplaisent») (Loi figurative No. 14/31). Zwischen Bild und Wirklichkeit offenbart sich damit ein Gegensatz, der für Pascal zu folgender Fragestellung führt: Beziehen sich die von den Propheten dargestellten Begebenheiten auf die Wirklichkeit oder beziehen sie sich auf ein Bild (ebda.)?⁵⁵ Aus seiner Sicht ist es nicht möglich, dass sie sich auf die Wirklichkeit beziehen, weil sie dann auf mehrere Wirklichkeiten gleichzeitig verweisen müssten. Das legen zumindest die widersprüchlichen Bibelstellen nahe. Wenn diese Textstellen jedoch rein bildlich zu verstehen sind, sind unterschiedliche Bedeutungen möglich. Der Widerspruch ist dann kein Widerspruch mehr, weil er sich eben nicht auf eine Wirklichkeit bezieht, sondern auf verschiedene Bilder der Wirklichkeit, die verheißen wird. Die «figures» bieten der Wirklichkeit einen Ausweg aus ihrer intrinsischen Widersprüchlichkeit: Kraft der Bilder können verschiedene Wirklichkeiten gleichzeitig nebeneinander existieren – eine Koexistenz zwischen dem Alten und Neuen Testament – ohne dass die eine die andere vollständig ersetzt. Im Bildlichen ist alles gleichzeitig wahr

54 «Dieu diversifie ainsi cet unique précepte de charité pour satisfaire notre curiosité qui recherche la diversité, par cette diversité qui nous mène toujours à notre unique nécessaire. Car une seule chose est nécessaire et nous aimons la diversité, et Dieu satisfait à l'un et à l'autre par ces diversités qui mènent à ce seul nécessaire.» Vgl. Hierzu auch Margot Kruse: Die Bedeutung der «figures» und des figurativen Denkens in Pascals *Pensées*. In: dies.: *Beiträge zur Französischen Moralistik*, hrsg. von Joachim Küpper. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2003, S. 121–153. Kruse spricht in Anlehnung und im Vergleich mit der Lesart Erich Auerbachs auch von einer Figuraldeutung bei Pascal, die jedoch nicht in einer bloßen dialektischen Bewegung von «chose figurée» und «figurante» besteht, sondern in einer Steigerung diese Verhältnis in Bezug auf verschiedene Seinsordnungen («ordre des corps», «ordre des esprits»), wobei die letztere und höchste die «ordre de la charité» ist, die den christlichen Bereich der Liebe umfasst. Alle drei Seinsbereiche stehen mittels der «figures» in einem analogen Verhältnis zueinander (ebda., S. 134). Christus bleibt in dieser Ordnung «die höchste Stufe der figuralen Offenbarung», der eben nicht «la raison» als Erkenntnisorgan zuzuordnen ist, sondern «le cœur» (ebda., S. 136).

55 «Tous ces passages marquent-ils que ce soit réalité ? Non. Marquent-ils aussi que ce soit figure ? Non, mais que c'est réalité ou figure. Mais les premiers excluant la réalité marquent que ce n'est que figure. Tous ces passages ensemble ne peuvent être dits de la réalité. Tous peuvent être dits de la figure. Donc Ils ne sont pas dits de la réalité mais de la figure.»

und kann daher Gegenstand des Missfallens und Gefallens sein. Es gibt kein Entweder-Oder, sondern ein Sowohl-Als-Auch.

Schließlich tritt das Lust/Unlust-Doppel erneut auf, das nun folgendes Paradigma von Wörtern herstellt: *figure/chiffre* werden ersetzt durch das Paar *portrait/réalité*. Das Zitat lautet: «Un portrait port absence et présence, plaisir et déplaisir. La réalité exclut absence et déplaisir» (Loi figurative No. 15/31). Figur steht damit in auffälliger Nähe zur Malerei, zum Porträt, zur künstlerischen Darstellung eines Gesichts. Das Wort «portrait» enthält gleichsam in seiner semantischen Bestimmung sowohl das Wort «porter» und «trait», «tragen» und «Zug», «Charakterzug», die «Linie». Das gezeichnete oder gemalte Gesicht, Träger von Linien, ist etwas, das den Sinnen dargeboten wird. Es erscheint in vierfacher Weise. Die Realität, also dasjenige, wovon das Porträt ein Abzug ist, schließt diese vier miteinander kombinierbaren Erscheinungsweisen aus. Alles, was die Realität einschließt, ist immer schon da und damit anwesend. Die Augen ergötzen sich an dieser Anwesenheit und finden Gefallen an dem, was sie sehen. Die Realität kennt das Abwesende nicht, es kennt keine Form der Unlust. Alles, was da ist, empfindet Lust. Die Realität reduziert die Mannigfaltigkeit des Bildlichen auf nur zwei Optionen, genauso wie die Chiffre. Das legt zumindest der Parallelismus dieser beiden Syntagmen nahe, wenn man sie streng aufeinander bezieht und miteinander vergleicht.⁵⁶

⁵⁶ Ein ähnliches Verfahren zur Analyse von Chiasmen bei Pascal verwendet auch Paul de Man, wobei er Sätze aus verschiedenen Thematiken analysiert, die jeweils einem dialektischen Modell zugrunde liegen. Es gibt jedoch auch Satzkonstruktionen, die nur in eine Richtung verweisen und damit die dialektische Bewegung infrage stellen oder zumindest irritieren. Sobald ein Chiasmus nicht mehr symmetrisch funktioniert, muss man danach fragen, wie die Gleichung auf beiden Seiten der Sätze aufgelöst werden kann. Nach der Lesart von Paul de Man zeigen gerade solche Fragmente in den *Pensées*, die das dialektische Modell einer symmetrischen Querverweisung außer Kraft setzen, dass die lineare Sequenz – das strukturelle Narrativ – nicht nur aufgebrochen wird, sondern dass der Bruch mit der Sequenz von der allegorischen Funktion der Sprache herrührt. Daher interpretiert Paul de Man das *figures*-Zitat als eine Satzform, die nicht im geometrischen Sinne homogen aufgelöst werden kann, weil der zweite Satzteil mit *plaisir/déplaisir* einen Chiasmus verhindert, während der erste Satzteil *présence/absence* die infinitesimale Struktur einer kognitiven Dialektik darlegt. Vgl. Paul de Man: *Pascal's Allegory of Persuasion*, S. 69. Wie ich weiter unten zeigen werde, lässt sich ein Chiasmus herstellen, der sogar vier verschiedene Kombinationsmöglichkeiten zulässt, nur handelt es sich dabei um einen durch die Lektüre nachträglich hergestellten Chiasmus, der durch den Vergleich mit ähnlichen Satzkonstruktionen zustande kommt und dadurch in unterschiedlichen Konstellationen auftreten kann. Eine stilistische Analyse solcher Sätze Pascals nimmt auch Hugo Friedrich vor, der im Parallelismus eine Zweier-Rhythmik erkennt, die durch ihre geordnete Paarung die Inhalte von Begriffen erhöht, weil sie in eine semantische Nähe zueinander überführt werden. Vgl. hierzu Friedrich: *Pascals Paradox*, S. 333. Gerade dann, wenn Parallelismen in Antithesen aufgelöst werden und damit Inhalte gleichgeschaltet werden, die

Zugleich ließe sich festhalten, dass Chiffren als Zeichensystem eines Dechiffrierungscodes keine Figuren chiffrieren oder dechiffrieren, sondern die sichtbaren Zeichen einer Sprache, die auf eine Realität verweist. Chiffre und Realität sind binär, können daher widerspruchsfrei aufeinander bezogen werden. Figuren sind komplexer, weil sie eben nicht auf eine bloße sichtbare Zeichenstruktur reduzierbar sind. Sie sind eben keinem linguistisch-kryptographischem System der Mathematik entlehnt und sie entsprechen nicht der rhetorischen Struktur einer Allegorie, sondern bilden ein ästhetisch-sinnliches System von Wirkungen. Figuren erklären nichts, sie besitzen keine diskursive oder symbolische Struktur. Sie *affizieren*, sie stimulieren die Sinne des Betrachters, des Lesenden, des Gläubigen. Pascals Figuren sind nicht Ursache oder Quelle der Widersprüche in der Bibel, sie sind deren Absolution, deren Rettung, um das Alte Testament in seinen widersprüchlichen Wahrheiten zu bewahren (das Gefallen der Bilder um ihrer selbst willen) und dennoch das Neue Testament als Lösung aller Widersprüche anzuerkennen (das Missfallen und Gefallen der Bilder, weil man bereits die erfüllten Bilder als Wahrheit einer Wirklichkeit kennt). Wie kommt dieser Gedankengang bei Pascal zustande?

In seiner Notiz «Loi figurative»-Nr. 13 mit dem Titel *Contradiction*, die aus zwei verschiedenen Blättern besteht und als Diktat dem Sekretär zur Niederschrift aufgegeben wurde, verwendet Pascal erneut eine Analogie zur Malerei, insbesondere das Zeichnen der Physiognomie einer Gestalt: «On ne peut faire une bonne physiognomie qu'en accordant toutes nos contrariétés et ne suffit pas de suivre une suite de qualités accourdantes les contraires» (Loi figurative No. 13). Die Darstellung eines guten, adäquaten Charakterbildes einer Person kann nur dann erreicht werden, wenn die Gegensätze in eine gewisse Übereinstimmung miteinander gebracht werden. Nur dann erschließt sich der Sinn. Die Frage ist nur, was man unter «accordantes» zu verstehen hat. Bedeutet Übereinstimmung ein Auslöschen oder Aufheben der Widersprüche oder aber bedeutet der Einklang ein Zusammenklang verschiedener Bedeutungen? Pascal meint, dass es nicht darum geht, alle konträren Bedeutungen nur einer geltenden Bedeutung unterzuordnen («il ne suffit pas d'en avoir un qui convienne à plusieurs passages accordants»), sondern eine Bedeutung zu finden, die die widersprüchlichen Passagen vereint oder zusammenstellt («mais d'en avoir un qui accorde les passages même contraires», ebda.). Die eine Bedeu-

sich eigentlich ausschließen, entsteht die Spannung eines Paradoxons: «Das Paradox ist also die Formel, mit welcher die Vereinigung zweier Unvereinbarkeiten an einem einzigen Subjekt oder Objekt als in der Gleichzeitigkeit verwirklicht gedacht und ausgedrückt wird» (ebda., S. 334). Wobei es wichtig ist, anzuerkennen, dass in diesen Paradoxa keine Ironie noch eine «rhetorische Routine» am Werk ist, sondern ein «außerordentlicher Ernst», der auf «echte Daseins-Verneinung» gerichtet ist (ebda., S. 346).

tung soll nicht alle anderen dominieren oder determinieren, sondern aus einer Perspektive oder Lesart sollen alle anderen in Konstellation zueinander treten, sodass sie nebeneinander koexistieren. «Accordantes» sollte daher wie der Zusammenklang eines Akkordeons verstanden werden. Der Grundakkord ist dabei die christliche Lesart, dass Jesus Christus der Messias ist, der Letzte, der stets das Erste interpretiert. Doch gerade aus dieser festgelegten Perspektive ergeben sich die Widersprüche zwischen Alt und Neu, der Genealogie des alten Menschen von Adam bis Abraham und die Geburt des neuen Menschen von Jesus ausgehend.

Nach Pascal gibt es Bibelstellen, die so widersprüchlich sind, dass sie nicht zusammengebracht werden können. Die Heilige Schrift bezieht sich damit auf Wirklichkeiten, die sie nicht miteinander vereinbaren kann, weil sie unterschiedliche Wirklichkeiten bezeichnet, was schlussendlich zu logischen Fehlern führt, zu Paradoxa der Bibel. Für ihn folgt daraus, dass die Wirklichkeiten, auf die sich die Schrift bezieht, nur dann multirelational aufeinander verweisen und nebeneinander koexistieren können, wenn man sie unter der Perspektive der «figures» liest. Sie sind die notwendige Bedingung dafür, dass wir die Wirklichkeit der Bibel, auf die sie sich bezieht, aus verschiedenen Perspektiven betrachten können. Die Figuren erlauben uns eine mehrdimensionale Lektüre, ohne dass der christliche Glaube gegen den jüdischen ausgespielt wird, auch wenn Pascal nur zu gerne den christlichen Glauben der jüdischen Schriftgläubigkeit vorzieht. Dass Gott Mensch wurde und für den Menschen gelitten hat, um ihm zu einer neuen Geburt zu verhelfen, ist schlussendlich die einzige Perspektive, die Pascal gelten lässt und auf die antike Patristik verweist. Jesus ist das Akkordeon der Widersprüche: «Le véritable sens n'est donc pas celui des juifs, mais en Jésus-Christ toutes les contradictions sont accordées» (ebda.).⁵⁷

57 Zur Bedeutung von Jesus in den Schriften Pascals vgl. Pierre Sellier: Jésus-Christ chez Pascal. In: *Revue des Sciences philosophiques et théologiques*, Vol. 66, No. 4 (Octobre 1982), S. 505–521. Wie Sellier betont geht die Jesus-Verehrung Pascals so weit, dass er oft den Stil der Evangelien imitiert und den historischen Jesus von Nazareth mit dem Christus des Glaubens vermennt (ebda., S. 507). Der Fokus liegt dabei auf der Einsamkeit, dem Leiden, der Fragilität der Freundschaft und der Stille eines Gottes, der dem Sterben seines Sohnes beiwohnt. Die Kreuzigung ist Sellier zufolge jene einzig wahre Katastrophe in der Geschichte der Menschheit für Pascal, die notwendig ist, um ihre Auferstehung zu ermöglichen (ebda., S. 513). Damit geht Pascal mit der frühen Patristik des Origenes und Augustinus konform (ebda., S. 514), weil auch sie die Unterbrechung der genealogischen Linie von Adam zu Jesus durch die Inkarnation des Gottes und seines Opfers als die Begründung eines neuen Menschseins sehen (ebda., S. 514). Während die antiken Kirchenväter das Ereignis der Transfiguration hervorheben, betont Pascal die Szene auf dem Ölberg Gethsemane: Abschied von den Jüngern, Gebet, Einsamkeit, Verrat und Verhaftung (ebda., S. 515).

Jesus ist ein gelebter Widerspruch. Das ist sein Wesen, seine Realität, seine Natur. Daher kann es auch nicht darum gehen, diesen Widerspruch aufzulösen, sondern mittels Figuren einen Zusammenklang zwischen einzelnen Widersprüchen der Heiligen Schrift zu finden, ohne sie gänzlich aufzulösen und sie einem einzigen Blickwinkel unterzuordnen. Würde ein Zeichensystem erfunden werden, das alle Widersprüche des Alten Testaments löst, sodass die eine Sprache gänzlich mit dem Bedeutungsspektrum der anderen zusammenfällt, würde der Widerspruch selbst getilgt werden. War das sogar die eigentliche Missionsarbeit von Paulus, das eine religiöse System durch ein anderes zu ersetzen? Aus dem gelebten Widerspruch die Legitimationsinstanz für die eigene Auslegung zu machen? Wenn dem so ist, dann ist Jesus ein Instrument, ein Werkzeug, das geschaffen wurde, um eine neue Form von Souveränität herzustellen: «Jésus-Christ leur ouvre l'esprit pour entendre les Écritures» (Loi figurative No. 9/31).

Wer glaubt, der versteht. Pascals Hermeneutik des Selbst und des Textes arbeitet mit der Frage, wie man mit Widersprüchen leben kann, wie man sie in Einklang bringen kann, ohne an ihnen zugrunde zu gehen, ohne dass man in den Nicht-Glauben fällt. Der Glaube geht dem Verstehen voraus. Hier folgt Pascal Augustinus und seiner Interpretation der Liebe, die der Schlüssel zum Verständnis der Heiligen Schrift ist. Zugleich müsste man festhalten, dass diese Form der «charité», die kein Begehren oder Lieben im weltlichen Sinne meint, nur Bestand hat, wenn man am Widersprüchlichen festhält.⁵⁸ Der christliche Glaube ist ein Glaube, in Widersprüchen zu leben, weil nur sie jene ästhetische Wirkungskraft entfalten, die stets aufs Neue ihren Glauben prüft.⁵⁹

58 Ich schließe mich hier der Interpretationslinie von Sellier an, der angemerkt hat, dass die augustiniische Wendung einer Hermeneutik des «croire faisait comprendre» bei Pascal nicht vollständig aufgeht, sondern sein Denken sich immer wieder aufs Neue an dem Unverständlichen und Paradoxen der Inkarnation entzündet. Vgl. Sellier: *Jésus-Christ chez Pascal*, S. 519 f. Vgl. hierzu auch Dubarle, der ebenfalls betont, dass Pascal trotz aller Nähe zu dem Kirchenvater sein eigenes exegetisches System nicht auf demjenigen von Augustinus errichtet («Ce n'est pas que Pascal y ait trouvé son système exégétique»). Vielmehr nutzt er die Atmosphäre seines Denkens, um seinen eigenen Gedanken zur Geburt zu verhelfen («mais il y a trouvé l'atmosphère favorable à sa naissance»). Vgl. A. M. Durable: *Pascal et l'interprétation de l'Écriture*. In: *Les Science Philosophiques et Théologiques*: Volume ii (1941–42), S. 346–379, hier S. 365.

59 Ich schließe mich hier dem sehr erhellenden und immer noch aktuellen Aufsatz von Hugo Friedrich an, der in den *Pensées* vor allem einen «großen Monolog» sah, «in welcher der Denker nicht nur als ein Gläubiger mit dem glaubenslosen Feind ringt, sondern, in notwendiger Dialektik des Glaubens, sich zu seiner eigenen Glaubensgewissheit immer wieder verhält, als hätte er sie verloren und müsste sie neu gewinnen.» Vgl. Hugo Friedrich: *Pascals Paradox*, S. 323. Zugleich ist das die Losung des Mensch-Seins schlechthin («Je tiefer ich das entre-deux erfahre, desto tiefer bin ich Mensch, – und desto näher dem Glaubensentschluß.», ebda., S. 347), die sich schließlich in Christus als dem gelebten Exemplum eines solchen Paradoxons widerspiegelt (ebda., S. 361).

Damit wäre ein wunderbarer Abschluss frei von Paradoxa am Ende dieses Kapitels gefunden. Stünde da nicht ein Poeten-Philologe im Weg, der sich an den Pascalschen Aphorismen nicht satt lesen konnte und immer wieder an seinen Gründen und Beweisen für und gegen den christlichen Glauben abarbeiten musste, um zu einer eigenen Kritik des Christentums zu gelangen. Die Rede ist von Friedrich Nietzsche.⁶⁰ In über hundert von Erwähnung rund um den französischen Gelehrten, in veröffentlichten Schriften und den nachgelassenen Fragmenten sucht Nietzsche nach einer Lösung für den gelebten Widerspruch, den man Mensch nennt, und entwickelt dabei in mehreren Untergängen und Übergängen seinen Zarathustra, um die unterschiedlichen Typen dieses Widerspruchs als Teile seines eigenen Leibes zu verstehen.

Nun bekundet eben Nietzsche in seiner Götzen-Dämmerung, dass wir Gott nicht loswerden, weil wir noch an die Grammatik glauben.⁶¹ Was für ein passendes Urteil über denjenigen Christen, der die französische Grammatik so gekonnt einzusetzen wusste, um in ihr eben jenen Denkraum zu schaffen, der einen Glauben jenseits geometrischer Beweise und der Vernunft möglich machte kraft einer Sprache, die Satzfiguren untereinander kombiniert, sodass es unmöglich wird, nicht an Gott zu glauben. Seit Pascal ist die große Wette auf Gott eröffnet.⁶² Auch Nietzsche wettet und seine Sprache ist nicht minder widersprüchlich. Ganz im Gegenteil: Auch Nietzsche wird Gott und seinen Menschen nicht los, weil er noch an das Spiel mit grammatischen Figuren glaubt. Folglich könnte man beiden erwidern: Werdet den Glauben an die Grammatik als ein universales Werkzeug eures Denkens los und ihr werdet Gott los und mit ihm verschwindet endgültig der Glaube an *den* Menschen, den christlich-abendländischen mit seiner endlosen Genealogie von Erbsünden und Irrtümern, die zu Gewohnheiten und damit zu ge-

Für Hugo Friedrich gibt es daher an dieser argumentativen Stelle keine rhetorischen Tricks, sondern das Naturalistisch-Werden eines Paradoxons, weil es wirklich ausgelebt wurde in einer nicht fiktiven Gestalt überliefert durch eine Geschichte des «Leidens in der Wirklichkeit» (ebda., S. 362), die durch den vom «Glauben gebrochenen Menschen» (ebda.) namens Pascal nacherlebt wurde.

60 Vgl. hierzu Ulrich Willers: Nietzsche vor dem Phänomen Pascal: Eine Beobachtung. In: *Revista Portuguesa de Filosofia* T. 57, Fasc. 1, Friedrich Nietzsche (1844–1900): I – Efeitos do seu Pensamento (Jan.–Mar., 2001), S. 73–102.

61 Friedrich Nietzsche: eKGWB/GD-Vernunft-5 – Götzen-Dämmerung: Die «Vernunft» in der Philosophie, § 5. Erste Veröff. 24/11/1888. Online unter: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/GD-Vernunft-5> (zuletzt abgerufen und überprüft am 20.11.2022).

62 Vgl. Hans-Martin Rieger: Wetten auf Gott? Die Wette des Blaise Pascal in religionsphilosophischer und theologischer Perspektive. In: *Zeitschrift für Theologie und Kirche* Vol. 104, No. 1 (2007), S. 84–116. Als auch Rüdiger Campe: *Spiel der Wahrscheinlichkeit. Literatur und Berechnung zwischen Pascal und Kleist*. Göttingen: Wallstein 2002.

lebten Wahrheiten geworden sind, die ihn in einen ewigen Widerspruch mit sich selbst treiben. Hier wird der Mensch Automat, weil der Geist von der Gewohnheit, statt von Beweisen, fortgerissen und überzeugt wird. Doch schlussendlich wird dieser *Automatismus*, der die Gewohnheit ist, zum Opponenten des Geistes, der Beweise will und braucht, um glauben zu können. Ein Blick auf dieses Fragment der *Pensée diverses* soll die Argumentation abschließen (*Pensées diverses VIII*, Fragment No. 1/6).

In der Transkription, die der handschriftlichen Anordnung der Textzeilen folgt, ist eine Einteilung in drei Textabschnitte klar erkennbar: (i) Der erste Abschnitt führt in die gegensätzlichen Begrifflichkeiten ein («nous sommes automate autant qu'esprit»), wobei dieser Satzteil als grundsätzliche These nachträglich eingeschoben wird, während der Gedanke zunächst mit «Car il ne faut pas se méconnaître» einsetzt. Worüber darf man sich nicht missverstehen? Darüber, dass die Überzeugung nicht bloß durch den Beweis zustande kommt («la persuasion se fait n'est pas la seule démonstration»). Pascals Anordnung der Sätze lief im Schreiben zu schnell voraus, also geht er einen Schritt zurück. Denn es geht ja nicht darum zu beweisen, dass wir Geist und Automat zugleich sind, sondern dass wir nicht allein der «démonstration» bedürfen, um überzeugt zu werden («Combien y a-t-il peu de choses démontrées!»).

Neben den Begriffen Automat, Geist, Beweis («preuve», «démonstration») und Überzeugung («persuasion») wird ein vierter Begriff ins Spiel gebracht, die Gewohnheit («la coutume»), die eine besondere Kraft besitzt, um Beweisen die eigentliche Durchschlagkraft einer wirklichen Überzeugung zu verleihen («La coutume fait nos preuves les plus fortes et les plus crues»). Wer oder was gehorcht dieser Kraft der Gewohnheit, die uns einen Glauben an Dinge verleiht, die niemals bewiesen wurden? Antwort der Automat: «elle incline l'automate qui entraîne l'esprit sans qu'il y pense». Folglich werden nun die verschiedenen Begriffspaare fester zusammengeschnürt und treten in unterschiedliche Konstellationen zueinander: entweder als gegensätzliches Doppel (la coutume/preuve, l'automate/l'esprit) oder aber in einer logischen Relation der wechselseitigen Bedingtheit (l'automate/la coutume, l'esprit/preuve), wobei das Doppel von Überzeugung/Glauben (persuasion/croire) und Beweis/Gewohnheit im Grunde keine Antithese darstellt, denn die Argumentation läuft gerade darauf hinaus, dass sie chiasmatisch miteinander die Plätze wechseln.

Eingeleitet wird diese Kombinationsvielfalt einerseits durch das Verb «incliner», das im zweiten Abschnitt mehrmals erwähnt wird und schließlich auf die zitierte Sentenz aus dem Buch der Psalmen «Inclina cor meum Deus» («Neige mein Herz Gott») anspielt, die gleichsam die aufgespannte Gleichung aus Begriffen synthetisiert. Alles fließt wie in einem Trichter im Psalm zusammen. Bei der ersten Erwähnung des Verbs «incliner» bezieht es sich auf die Wirkung der Ge-

wohnheit, die gespeist durch die Wiederholbarkeit von Alltagserfahrungen, die immer wieder auf die gleiche Weise passieren, ohne dass sie bewiesen worden wären («Qui a démontré qu'il sera demain jour et que nous mourrons, et qu'y a-t-il de plus cru?»), den Automaten neigt oder kippt, sodass der Geist nun unter dem Neigungswinkel der mechanischen Gewohnheit – ohne sein Wissen («sans qu'il y pense») – geschult wird. Statt der Überzeugung durch einen Beweis wird der Geist durch die Gewohnheit überzeugt. Die «persuasion» ist also auf beiden Seiten der Gleichung zu finden. Den Automaten überzeugt die Gewohnheit, die den Geist überzeugt. Eine Kettenreaktion, die zum Tausch von Begriffen führt: Unter dem Neigungsgrad des Automaten wird jeder vorgeführte Beweis dem Geist zur Gewohnheit und jeder Anstoß, der Gewohnheit zu folgen, wird für den Automaten zum Beweis. Aus «coutume» wird «preuve».

In der ersten Kombination wird also «persuasion» an «coutume» gekoppelt, und zwar durch einen weiteren Begriff, der phonetisch nur sehr leicht mit einem anderen Begriff vertauscht werden kann. Es ist nämlich notwendig («Il faut acquérir»), durch den Erwerb einer leichteren Schuld («une créance plus facile»), die ohne eine bestimmte Form der Kunst, der Gewalt oder Argumentation auskommt («qui est celle de l'habitude qui, sans violence, sans art, sans argument»), an die Dinge zu glauben («nous fait croire les choses») und sie neigt alle unsere Kräfte («et incline toutes nos puissances») in Richtung auf den Glauben («à cette croyance») und der Neigungswinkel ist dabei so groß, dass selbst die Seele ganz wie von selbst, ganz *natürlich*, dieser Neigung der Kräfte folgt («en sorte que notre âme y tombe naturellement»). Nun hat Pascal ganz wie von Zauberhand die Begriffspaare durch «créance/croyance» erweitert, den Automaten durch die Kräfte («puissances»), den Geist durch die Seele («âme»). Glauben («croyance») beruht auf einer Form, sich schuldig zu machen («créance») und zwar der einfachsten Form nach, was in diesem Fall die *natürliche* Form wäre, die in dem Syntagma von Gewalt, Kunst, Argument fehlt, schließlich dann aber doch am Ende des Satzes mit dem Adverb «naturellement» fällt. Einfach und natürlich ist diese Schuld, weil der Mensch sie durch seine Genealogie mit Adam, vererbt bekommt. «Créance» ist des Menschen Grundzustand, zur «croyance» muss er hin. Das ist seine Aufgabe.

Der Automatismus menschlicher Kräfte ist demnach einerseits durch einfache alltägliche, wiederkehrende Erfahrungen, andererseits durch die Erbsünde beeinflussbar, biegsam, *neigbar*. Der Geist neigt sich niemals. Er beugt sich nicht. Wer bewegt hier nun wen? Bevor Pascal seine Begriffskonstellation im «inclina cor meum» auflöst, verwendet er das Verb erneut, diesmal aber in einer aktiv-passiven Wendung in Bezug auf den Geist. Der Beweis hat auf den Geist nicht dieselbe Wirkung wie die Gewohnheit auf den Automaten («Quand on ne croit que par la force de la conviction et que l'automate est incliné à croire le contraire, ce n'est pas

assez»). Die Neigung der Gewohnheit ist stärker, der Automat bleibt die aktive Kraft. Um zu glauben, bedarf es der Stärke dieser Beugung, die in den Glaubensakt hineingenommen werden muss, wobei es der bloß einmalig erkannte Beweis ist, der nun als Gegenkraft überhaupt wirken kann. Der einmalig verifizierte Beweis, der dem Geist Gründe für seinen Glauben liefert («l'esprit, par les raisons qu'il suffit d'avoir vues une fois en sa vie»), kann die Neigung des Automaten, der dem Gesetz der Gewohnheit und der erworbenen Schuld folgt, nicht rückgängig machen, aber der Geist kann den Automaten lenken, er kann ihm eine neue, eine andere Richtung geben, insbesondere dann, wenn er sich dem Gegenteil zuneigt («et l'automate, par la coutume et en ne lui permettant pas de s'incliner au contraire»). «Inclina cor meum» – Gott neigt das Herz des Menschen, die Gewohnheit neigt den Automaten. Unser Herz ist unser Automat, Gott unsere Gewohnheit. Der Geist wird kraft des Beweises gelenkt, beugt sich aber nicht. Die Beuge als Geste der Demut ist christliche Tugend. Geist ist gotteswidrig, Vernunft lenkt ab.

Der Bruchstrich markiert schließlich den Abspann, den dritten Abschnitt, der vom biblischen Psalm zurück in die Philosophie und aus dem religiösen Kontext zurück in die Erkenntnistheorie führt. Das Gegensatzpaar «la raison» und «le sentiment» bringen die Gleichung des geneigten Herzens zurück in die kombinierbare Vielfalt und Anordnung der Begriffe, die nun wie folgt lautet: raison/preuve/démonstration/l'esprit/l'principe und sentiment/coutume/l'automate/croire/cœur. Die Vernunft ist langsam («agit avec lenteur») und folgt Prinzipien («vues sur tant de principes»), die nicht immer gleichzeitig in jedem Augenblick fokussiert werden können («lesquels il faut qu'ils soient toujours présents»), sodass sie abschweift und einschläft («qu'à toute heure elle s'assoupit ou s'égare, manque d'avoir tous ses principes présents») und damit die gleichzeitige Aufrechterhaltung aller Prinzipien, die zum Handeln befähigen, verliert. Der Parallelismus zum «sentiment» löst die Gleichung: Es handelt schnell, in jedem Augenblick und ist auch immer bereit zu handeln («Le sentiment n'agit pas ainsi. Il agit en un instant et toujours est prêt à agir»). Nun kommt die Lösung: Dem Menschen wird aufgegeben, seinen Glauben («foi») in das «sentiment» hineinzusetzen, also wörtlich «Il faut donc mettre notre foi dans le sentiment», in einer etwas eleganteren Übersetzung: Man sollte sein Vertrauen auf das Gefühl setzen, ansonsten bleibt sie («elle», gemeint ist «la raison») immer schwankend («sera toujours vacillante»).

Pascal verschiebt das semantische Spektrum der Glaubens-Begriffe: von der «croyance», dem Glauben an Gott, zum «foi», dem Vertrauen auf das eigene Gefühl. Sind damit überhaupt noch die begrifflichen Verschiebungen und Anordnungen korrekt? Gehen wir einen Schritt zurück. Bereits im Abschnitt zuvor werden Geist und Automat, Gewohnheit und Beweis durch folgende Satzkonstruktion zusammengebracht: «Il faut donc faire croire nos deux pièces», man muss beide Teile also gleich machen, das heißt auf beiden Seiten der begrifflichen Gleichung muss

eine Gleichheit der semantischen Bedeutungen vorliegen, damit sie sich gegenseitig überzeugen können, d. h. der eine muss den anderen eigentlich von seiner Überzeugung abbringen. Überzeugungskunst schlägt in Überredungskunst über. Erneut bringt Pascal eine weitere semantische Facette mit ins Spiel, diejenige des «faire croire», jemanden etwas glauben machen, von dem man selbst nicht überzeugt ist, und auf einmal flackert das verschwiegene Wörtchen der Lüge auf, ohne dass es überhaupt erwähnt werden muss. Etwas ist abwesend und anwesend zugleich, eine *figure* ist im Spiel, die Bedeutungsrichtungen verschiebt. Man muss also dem Geist einreden, zu glauben, dass es genügt, nur *einen* Beweis im Leben eingesehen zu haben, der zum Glauben befähigt, während man seinem Automaten einredet, dass die Gewohnheit ausreicht. Beide Formen der Überzeugung, an das Wahre zu glauben, gleichen sich kraft der Überredung aus, nicht an das zu glauben, wozu man geneigt ist zu glauben. Schachmatt zugunsten des Automaten, denn er behält den Überblick über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne. Die Ergänzung durch das «et» macht den Unterschied, der das Gleichgewicht zwischen Geist und Automat irritiert: «et en ne lui permettant pas de s'incliner au contraire». Dass man dem Automaten nicht erlauben darf, sich dem Gegenteil des christlichen Glaubens zuzuwenden, setzt voraus, dass der Automat Optionen hat. Der Automat kann eine Entscheidung gegen den Beweis fällen. Der Automat kann sich widersetzen. Der Beweis ist damit nur eine hinreichende Bedingung für den Glauben, die Gewohnheit ist die notwendige. Der Automat ist eben deswegen *auto-matus*: selbstbewegend, aus eigenem Antrieb heraus, wobei seine Kräfte eine andere Macht benötigen, die sie lenkt und steuert. Ansonsten bleibt der Automat Schwankungen überlassen, die er nicht kontrollieren kann.

Damit haben die Begriffe erneut in der Konstellation ihren Standort gewechselt: Die den Schwankungen ausgelieferte Vernunft steht nicht mehr in der Gleichung von Geist und Beweis, sondern auf der Seite von dem Automaten und der Gewohnheit, während «sentiment» die Ruhe und Gelassenheit einer einmalig gesehenen und erfassten Wahrheit besitzt, die augenblicklich zur Tat wird: *Ich glaube*. Warum muss also der Geist seine Zuflucht in der Gewohnheit suchen («Enfin il faut avoir recours à elle»), um zu glauben? Reicht ihm nicht die einmal geschaute Wahrheit («quand une fois l'esprit a vu où est la vérité»)? Nein, denn die Schwierigkeit besteht darin, stets alle Beweise, die die Wahrheit stützen, gegenwärtig zu haben. Es ist die gleiche Problematik, mit der die Vernunft konfrontiert ist: die Gleichzeitigkeit, die Gegenwärtigkeit verschiedener Prinzipien, Sätze, Annahmen. Nur die Zuflucht zur Gewohnheit birgt die Rettung auf Erlösung des Geistes, weil ihr Prinzip dasjenige der Wiederholung ist, die Referenz auf die alltägliche Erfahrung des Wahrscheinlichen, dass morgen Tag wird *und* ich sterben werde oder dass morgen nicht Tag wird und ich nicht sterben werde, oder dass morgen Tag wird und ich nicht sterben werde, oder dass ich sterben werde und morgen nicht Tag wird. Der

Automatismus des menschlichen Herzens gehorcht der Gewohnheit, weil nur sie uns die Gewissheit auf eine mögliche Wiederkehr gleich wahrscheinlicher Ereignisse gibt. Gäbe es nicht diese *Wiederkehr* und *Wiederholbarkeit* identischer Fälle, gäbe es die Gewohnheit nicht, gäbe es Gott nicht. Wir können uns nur an das gewöhnen, was uns bereits viele Male zugestoßen ist, was wir vorausgesehen, was wir erwartet haben, weil wir es berechnet haben durch unseren wiederkehrenden Neigungswinkel in Richtung bestimmter gewählter Optionen: unserer Handlungen.

Die Wahrscheinlichkeitsrechnung rettet die Theologie. Der Beweis ist nichts anderes als eine zur Gewohnheit gewordene Wahrheit. Der Irrtum hingegen entwöhnt uns von der Wahrheit, führt uns zurück in die Schleife wiederholbare Vorgänge, eröffnet eine Konstellation identischer Fälle mit anderem Ausgang. Der Automat mag sich gegen die Beweiskraft des Geistes setzen und seiner Gewohnheit folgen. Damit eröffnet er nur ein neues Beweisverfahren. Der verkürzt zitierte Psalm lautet: «*Inclina cor meum in testimonia tua: et non in avaritiam.*»/ «Neige mein Herz deinen Zeugnissen zu und nicht der Habsucht.» Selbst wenn sich das menschliche Herz immer und immer wieder der Habsucht zu wendet und nicht dem von Gott und durch Gott Bezeugten, bleibt die Option auf ein wiederkehrendes Ja zu Gott und dem Glauben. Was ist Gott? Die Wiederkehr identischer Fälle, um eine Wahl zu treffen. Wir werden also Gott nicht los, weil wir noch an der Grammatik festhalten. Er wird uns nicht los, weil wir an das Wahrscheinliche glauben, und das Wahrscheinliche bleibt bei Pascal der *figurale Vektor* von Kombinationen.

Wie aus dem Dunkeln der fernen Antike taucht das Tertullianische Credo von den Figuren auf, von denen man nicht weiß, ob sie nicht bloß nur auf weitere Figuren verweisen. Was ist es, was diesen Figuren zugrunde liegt? Worauf beziehen sie sich? Sie beziehen sich auf eine Konstellation von Ereignissen, die wiederum ein anderes Ereignis bedingen. Sie bezeichnen den leeren Raum, in dem etwas erscheinen wird (oder nicht), das wir sprachlich fixieren werden (oder nicht), was wiederum zu einer neuen Konstellation von Ereignissen führt (oder nicht) und so fort. Figuren lösen eine Kettenreaktion von Erscheinung und Benennung aus. Sie bezeichnen nichts, sie verweisen lediglich auf jenen Ort, in dem etwas bezeichnet wird. Sie schließen immer das Zukünftige ein. Nur so ist es möglich, Figuren in ihrer multirelationalen Bewegung zu denken. Die nebenordnende und einschließende Konjunktion «et» ist die eigentliche *figure* Pascals: Sie codiert antithetisch und chiasmatisch in ein und derselben Wirklichkeit zwei unterschiedliche Gegenwarten oder Weisen des Gegenwärtig-Seins, die gleich/gültig nebeneinanderstehen, ohne sich zu ersetzen. *Et voilà*, Wahrscheinlichkeit. Sie können miteinander kombiniert werden, weil das kleine, valente Verb «porter» den Zeitstrahl der Bedeutungszuweisung in die Zukunft projiziert. Figur ist selbst kein Paradoxon – müsste man Hugo Friedrich an dieser Stelle entgegen –, sie ist auch keine Allegorie im Sinne

Paul de Mans, sondern – mit Verweis auf die oben zitierte und analysierte Textstelle – die Angabe einer (semantischen) Richtung, die eine von mehreren Möglichkeiten bereithält, nicht nur wie man das Paradoxon bilden kann, sondern welche Wirkung es haben soll. Figuren erschaffen als Vektoren eine Brücke zwischen Rhetorik und Ästhetik.

In vier Kombinationen ist diese Ästhetik der Figuren im christlichen Sinne lesbar: (i) Eine Abwesenheit, die einem Lust bringt, weil wir wissen, dass Gott sich ins Unsichtbare zurückzieht, um nur dem inneren Menschen zu erscheinen. Die Exklusivität dieses Ereignisses und Erlebnisses ist ein Geschenk Gottes, seiner Gnade. (ii) Eine Anwesenheit, die einem missfällt, weil wir wissen, dass sie nur Götzenbilder des Nicht-Sichtbaren sind, falsche Abbilder, unreine Portraits des einzig wahren Gesichts, das keinerlei Gesichtszüge hat; Anwesenheit und Abwesenheit sind jedoch auch in einer dritten und vierten Kombination lesbar, nämlich als (iii) Anwesenheit, die einem gefällt, weil sie die Sichtbarkeit göttlichen Wirkens zeigt, das jüdische Gefallen am bloß Bildlichen, den «figures» ohne Erfüllung, und (iv) eine Abwesenheit, die einem missfällt, weil wir in ihr nur unser eigenes approximatives Verhalten erkennen, etwas zu erreichen, ihm zu begegnen oder in uns aufzunehmen, von dem wir noch nicht einmal die sichere Gewissheit besitzen, dass dieses Objekt, zu dem das wir uns hinbewegen, überhaupt existiert. Wir wissen nicht, ob es da sein wird, wenn wir ankommen. Im Grunde bleibt dem dechiffrierenden Menschen nur eins zu tun: Das Spiel mit den Vektoren zu wagen, den unterschiedlich kombinierbaren ästhetischen Impulsen nachzugehen und damit neue Figuren des Glaubens zu erfinden, will heißen: neue Wege des Verstehens zum Glauben.

Corollarium VIII: Zurück in die Zukunft

Tanzende Agency (Hugo, Kleist)

In Victor Hugos *Les travailleurs de la mer* wird innerhalb einer «Szenographie des Insularen»⁶³ das Leben eines jungen Mannes entfaltet, der sich mit der Natur-

⁶³ Vgl. Patricia A. Gwozdz: *Figura Tropicana*. Szenographien des Insularen bei Chateaubriand und Bernardin de Saint-Pierre. In: Jakob Heller/Sebastian Schönbeck/Erik Martin (Hg.): *Ding und Bild in der Europäischen Romantik*. Berlin, Boston: De Gruyter 2020, S. 135–165. In Fortführung von Ottmar Ette zusammenführe, verstehe ich die insulare Szenographie als ein Netzwerk von Handlungen und Agenten auf engstem Raum, die durch Rückverweise und zukünftige Projektionen verschnürt sind, sodass die szenographische Einheit aus Insel, Akteur/Agent und Handlung nur dann adäquat analysiert werden kann, wenn sie innerhalb der Diegese als Bild-Figur-Konstellationen gelesen werden. Jede Szene stellt eine in sich abgeschlossene «Inselwelt» dar, die

gewalt verbindet, dadurch die Natur überwindet und die Technik überlistet. Mann, Meer und Maschine sind die drei Komponenten, die in einem epischen Kampf ums Überleben in Konstellation zueinander treten. «Déruchette», die Frau, und «Durande», ein Dampfschiff, dessen Technik auf einer sehr kostbaren Maschine beruht, sind die beiden Protagonisten, die sich zu einer gemeinsamen *agency* vermählen. Gilliat ist die heroische Figur, ein einsamer, träumerischer, aber kluger und starker Mann, der es freiwillig mit der Kraft des Meeres auf sich nimmt, um die während eines durch Sabotage verursachten Schiffbruchs verloren gegangene Maschine zu bergen und Déruchette zur Frau zu nehmen.⁶⁴

Es ist ein märchenhafter Plot, in dem die sprechenden Namen als allegorische Verflechtungen das Noch-Kommende bereits ankündigen (Bd. 1, 189). Während sich die menschlichen Figuren in ihrem Charakter aus einer einzigen Geste, einer einzigen Eigenschaft, zusammensetzen und damit schon alle anderen Handlungen erklärt werden, wird die Anatomie der Maschine bis ins kleinste Detail über mehrere Seiten ausgeführt (Bd. 1, 177 ff.): Sie ist nicht nur ein Sinnbild für Technik und Fortschritt, dem die Natürlichkeit Déruchettes als Gegenbild, als invertierte Schablone gegenübertritt (Bd. 2, 289). Die Maschine ist eine Person und sie besitzt einen Leib. Déruchette wird auf ein Lächeln reduziert (Bd. 1, 163). Durande kann auf nichts reduziert werden, weil der Mechanismus zu komplex ist. Die Anatomie des Maschinenleibes und die Charakteranatomie der Frau bilden einen Chiasmus: Die Maschine wird *anthropomorphisiert*, die Frau *mechanisiert*.

Frau/Maschine bilden das magische Doppel von biologischem und ökonomischem Kapital des Onkels, das er sich zunutze macht, um seine geliebte Maschine wiederzubekommen und seine Nichte zu verheiraten (Bd. 1, 188 f.). Mann/Maschine und Mann/Meer liegen hier auf einer anderen Achse der Deutung: Gilliat ist nicht das menschliche Double des technischen Dings, sondern des Meeres und seiner Naturgewalt: Er denkt wie die Geometrie der Wellen, er träumt wie in einem Aquarium, die Bewegung des Wassers wird übertragen auf die Teilchen in der Luft, der Meeresgrund und seine Oberfläche werden zu einer Karte seines Gehirns (Bd. 1, 134 ff.). Gilliat ist jedoch nicht als Gegenbild zur Technik zu verstehen,

jedoch relational als «Insel-Welt» mit allen anderen Szenen verbunden ist und daher innerhalb der Diegese ein Archipel von Bild-Figur-Konstellationen entstehen lässt.

⁶⁴ Victor Hugo: *Les travailleurs de la mer*, 2 volumes, Paris: Librairie de l'Édition nationale, Emile Testard 1891. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben. Damit folgt der Liebesplot gängigen Schemata literarischer Gattungen, die Hugo in seinem Roman synthetisiert. Vgl. Claude Millet: *Les Travailleurs de la mer de Victor Hugo: un roman d'amour*. In: *Romantisme*, no. 115 (2002). De ceci à cela, S. 13–23. Miller verweist vor allem auf Erzählschemata der «comédie moliéresque», dem «roman courtois» und der Bibelgeschichte aus der Genesis zwischen Isaac und Rebecca. Alle drei Schemata rekonfigurierten die Beziehung zwischen weiblicher und männlicher Figur (ebda., S. 14).

sondern als Herausforderung für die Technik und den Erfindungsreichtum des Menschen. Dass er am Ende mit dem Meer eins wird, ergibt sich aus seinem Charakter. Es handelt sich hierbei nicht um eine feindliche Opposition zwischen Meer und Mensch, sondern um eine wechselseitige Durchdringung: ein Meer-Werden des Menschen und ein Mensch-Werden des Meeres. Während des Kampfes, in dem Gilliat versucht, die Maschine aus dem Felsen im Meer zu befreien und zum Schluss sogar mit einem Ungeheuer kämpfen muss, stellt sich die Konstellation aus dem Doppelfelsen Douvre, Wasser, Wind, Tiere und Maschine selbst als Akteur in einem Netzwerk aus Gegebenheiten und Zufällen dar.

Inmitten dieses Schauspiels ist Gilliat trunken vor Willenskraft, im Rausch der Seele dem Heroismus nahe. Sein Körper verkümmert unter den wechselnden Witterungen und den Wirkungen dieser wilden Natur («l'action refoulante de cette sauvage nature»), die dem Wachstum des moralischen Menschen («au grandissement de l'homme moral») dient (Bd. 2, 103f.). Je weiter die Arbeit fortschreitet, desto mehr verschwindet der Arbeiter (Bd. 2, 102). Er wird eins mit ihr, ist selbst Arbeit. Das Subjekt verschwindet in der *agency* aus Konstellationen verschiedenster Akteure. Zwischen Meer und Mann steht die Maschine, das Ding jenseits der Natur, um das der Mensch um der Frau willen ringt, die sich später für einen anderen entscheidet und mit ihm davon segelt, während Gilliat an der Küste im Meer stehend, beharrlich auf den Horizont blickend nach und nach von den Wellen zugedeckt wird als würde er sich zu Bett legen. Gilliat ist ein unbewegter Felsen im bewegten Meer. Die Figur findet damit eine andere Vorsehung als die eigentlich intendierte. Die Intention macht eine Biegung, bricht ab und findet sich in tragischer Ruhe («cette prunelle tragique et calme») eines nicht erfüllten Traumes wieder («le rêve non réalisé»), der sich für Gilliat als etwas «Unausprechliches» («l'inexprimable») zur erkennen gibt. Es ist «die Annahme einer anderen Erfüllung» («c'était l'acceptation lugubre d'un autre accomplissement», Bd. 1, 344).⁶⁵

65 Wie Jean-Pierre Montier zurecht hervorgehoben hat, handelt es sich bei diesem Ende um keinen romanhaften oder epischen Schluss, sondern einen lyrisch-poetischen. Hervorgerufen wird diese poetische Beschreibung des Endes der Figur durch die Abwesenheit des Todes oder des Sterbens, denn davon spricht der Text an keiner Stelle. Das Unausprechliche absorbiert die Figur als Person vollständig. Vgl. Jean-Pierre Montier: La «finale» des «Travailleurs de la mer»: horizon et limite du texte romanesque. In: *Littérature*, No. 135 (Septembre 2004), *Fractures, Ligatures*, S. 3–23. Der nicht erwähnte, sondern der Imagination der Leser:innen überlassene Untergang der Figur kann daher als Grenze einer Mimesis gelesen werden, die nichts darstellt, sondern nur andeutet oder ankündigt (ebda., S. 16). Indizien sieht der Interpret in den rhythmischen Klangfiguren der Prosa, die sich in Lyrik auflösen (ebda., S. 17). Montier liest daher das Verschwinden Gilliats im Meer auch als Referenz auf die Materialität des Schreibens, auf das weiße Rauschen des Papiers zwischen Licht und Schatten, die sich gegenseitig figurieren und transfigurieren («le figuré et le transfiguré»), wobei die Typographie des Textes und der Klang

Helmut Plessner entwickelt einen Begriff der Erfüllung, der demjenigen Auerbachs sehr nah ist. In seinem Hauptwerk *Die Stufen des Organischen* (1938) bedeutet Erfüllung «das auch ausbleiben Könnende».⁶⁶ Da man mit der Wirklichkeit ständig Kompromisse eingehen muss, ist «echte Erfüllung» im Sinne der erfüllten Intention unmöglich, denn eine Erfüllung der Intention glückt nur dort, wo sich die Realität von sich aus fügt:

Denn eine Wirklichkeit, mit der das Subjekt paktiert hat, bevor es an sie mit seinen Bestrebungen herantritt, ist gar nicht mehr die ursprüngliche Wirklichkeit in ihrem An sich. Sie ist schon unterworfen, dem Subjekt durch seine Beobachtungen, Erfahrungen und Berechnungen gefügig gemachte Wirklichkeit. Sie ist schon Gegenbild seiner Treffmöglichkeiten, das Medium, welches seine ablenkende, brechende Natur enthüllt hat.⁶⁷

Für Plessner ist es die Komponente des Ausbleiben-Könnens, die als entscheidender Motor dafür zuständig ist, dass sich der Mensch immer wieder aufs Neue ans Werk setzt, weil sich sein «Intentionsstrahl» am Medium bricht und nicht erfüllt wird. Das Scheitern-Können ist ein wesentliches Movens des Schöpferischen. Und auch bei Auerbach bedeutet *Figur und Erfüllung* nicht, dass sich eine ganz *bestimmte* Bedeutung erfüllt, indem eine andere ersetzt wird. Stattdessen ist es ein In-Distanz-Treten zur möglichen Besetzung einer bereits gedeuteten Bedeutung. *Erfüllung* bedeutet sowohl bei Plessner als auch bei Auerbach das Ausbleiben-Können im Sinne des *Offenhaltens in der potenziellen Besetzbarkeit*. Es ist der Ort der Leser:innen selbst, all jener Textstrategien, die wir bekanntlich mit dem Begriff des impliziten Lesers assoziieren. Hinter der Auerbach'schen Figuraldeutung verbirgt sich nicht nur die rezeptionsästhetische Variante einer hermeneutischen Auslegungstechnik, auf die bereits in vielfacher Hinsicht hingewiesen worden ist, sondern eine Tätigkeit der Figuren innerhalb der erzählten Welt selbst. Jene fiktiv-fiktionalen Textgebilde, die sich uns als menschliche Projektionen aufdrängen, deuten im Erzählen ihre Lebensgeschichte und sind damit *figura* ihres eigenen Lebenstextes. Bei Gilliat ist es die Annahme einer anderen Erfüllung, die nicht von ihm geplant oder vorausgesehen wurde, sondern von den Dingen und Menschen, die in Konstellation zu seiner Figur treten und seinem Handeln eine andere Richtung geben.

Um die physiognomische Einheit von Person und Ereignis in der Prosa Hugos besser nachvollziehen zu können, wähle ich einen kurzen Vergleich zu Honoré

der Schriftzeichen sowohl im rhetorischen Sinnen als «figure» als auch ästhetisch im Sinne von «figuration» gelesen werden können (ebda., S. 20).

⁶⁶ Vgl. Helmut Plessner: *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1975, S. 336.

⁶⁷ Ebda.

de Balzac, dem Zeichner literarischer Physiognomien, der sich an der vermeintlichen Diskrepanz von Ereignis und Person, Figur und Geschichte, Charakter und Handlung abarbeitet und seinem allwissenden Erzähler die Fackel in die Hand gibt, um die Leser:innen durch das unterirdische Labyrinth des Pariser Seelenlebens zu führen. In seinem physiognomischen Fallbeispiel *La Femme de trente ans* aus den *Scènes de la vie privée* der *Comédie humaine* wird die junge Ehefrau von außen seziert, sowohl vom Erzähler als Figur als auch von den Figuren, die sich erzählend an einer Hermeneutik des Selbst versuchen, das sie von den äußeren Körperzeichen ins unsichtbare Innere führt.⁶⁸ In einem gesellschaftlichen Codierungsspiel des Wer-bin-ich und Wie-fühle-ich-mich schielen die älteren Damen, die das Spiel schon seit Jahrzehnten einüben, in die Seele der jungen Julie, die sich immer mehr zurückzieht, verschließt, ein Seelenleben ohne jegliche Zeugen für diesen Schmerz, der ausgelebt wird: «Ces combats si terribles, ces déchirements intérieurs étaient sans gloire, ces longues mélancolies étaient inconnues ; nulle créature ne recueillait ses regards ternes, ses larmes amères jetées au hasard et dans la solitude» (37).

Keine Kreatur nimmt Anteil an ihrem Leiden, außer natürlich der großen allmächtigen Figur des Erzählers, der ihr wie ein Beichtvater stets zur Seite steht, weil sie selbst keine Ursachenforschung ihrer Person betreiben darf, da es gegen ihre mädchenhafte Schamhaftigkeit («Julie aurait craint d'offenser sa pudeur de jeune fille») spricht (31). Diese Figur des Erzählers, der hier wie so oft bei Balzac als extra-heterodiegetische Instanz kommentiert und wertet, macht aus diesem Mädchen ein Exemplum von *den Frauen* (53). Der Strom der Ereignisse ist oft so dominant, dass nichts von solchen Figuren übrigbleibt als *ein Modell* («était un modèle»), um dessen Darstellung es sich hauptsächlich handelt (155). Doch dies braucht Zeit: Gesichter brauchen Falten, sonst kann man nichts aus ihnen herauslesen. Die Gesichter und Körper von Figuren müssen altern, die Physiognomie einer Frau fängt eben erst mit dreißig Jahren an (158).⁶⁹

Zeit und Zeichen werden zu den Grundprinzipien realistischer Figurenzeichnung, organisches Wachstum und Verfall, jede Falte wird im Lichte eines bereits

⁶⁸ Honoré de Balzac: *La femme de trente ans* (1828–1842). In: ders., *La Comédie humaine. Études de mœurs*. Paris: A. Houssiaux 1855, S. 18f. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

⁶⁹ Der explizite Vergleich zu Dantes *Comedia* setzt den Akzent auf eine Figurenzeichnung, deren Realismus darin besteht, dass sich in einem Moment des Lebens dieser Figur ihr gesamtes Schicksal in nur einem Gesichtsausdruck offenbart: «Certaines figures humaines sont de despotiques images qui vous parlent, vous interrogent, qui répondent à vos pensées secrètes, et font même des poèmes entiers. Le visage glacé de madame d'Aiglemont était une de ces poésies terribles, une de ces faces répandues par milliers dans la divine Comédie de Dante Alighieri» (ebda., S. 157).

vorbestimmten Lebens gedeutet. Auch dies ist noch eine *Jenseitsrealistik* verkehrt in die Immanenz des Alterns. Geschichten aus Gesichtern herauslesen ist das Ziel einer Physiognomie, deren Kunst bereits im 17. Jahrhundert kultiviert wurde und zu Beginn des 18. Jahrhunderts neuen Fahrtwind aufnimmt, um aus den Zeichen der Zeit die Anzeichen einer bestimmten Zukunft abzuleiten.⁷⁰ Balzac mag sich zwar von den französischen Zoologen seiner Zeit inspiriert haben – auch das ist Auerbach nicht entgangen –, allerdings ist die Nähe zu den niederländischen Malern des Alltags aus dem Barock viel offensichtlicher.⁷¹ Die Präsenz und explizite Referenz auf die Malerei bei Balzac zeigt auch, dass die adäquate Darstellung von Figuren in literarischen Texten nur mit den Mitteln eines Malers zu erzielen sind. Für all das, was das Auge in einem Moment wahrnimmt und erfasst, gibt es keine Worte. Dieser Sprachkritik folgt die Annahme, dass Zerrüttungen der Physiognomie nur über die Erzählung der Begebenheiten möglich sind: «il s’y rencontre, dans les tons du teint, dans l’air de la figure, des phénomènes inexplicables que l’âme saisit par la vue, mais le récit des événements auxquels sont dus de si terribles bouleversements de physionomie est la seule ressource qui reste au poète pour les faire comprendre» (159). Die Figur des Erzählers erfindet einen kausalen Mechanismus von Ursache (Ereignis) und Wirkung (Person): Ein Ereignis ist wie ein Pinsel und die Person ist seine Leinwand. Auf ihr erscheint die Verkettung von Wirkungsweisen bedingt durch äußere Umweltbedingungen, die sie zum Träger von Zeichen der Zeit werden lassen. Balzac geht es dabei nicht so sehr um einen *Determinismus* zwischen Figur und Ereignis, sondern um einen *Fatalismus* innerhalb der Figur, die eine Spaltung erfährt: Zu einem gewissen Zeitpunkt im Verlauf der Lebensgeschichte einer Figur kehrt sich das Verhältnis von Ursache und Wirkung um. Die Zeit, das Altern, das die Figuren formt und in sie eingeht, sie verändert und scheinbar determiniert, ist der Zeitpunkt, an dem sie erkennen, dass das von außen Zustoßende – die literarische Inszenierung des gelenkten Zufalls⁷² – nichts anderes ist oder sein kann als das schicksalhaft gedeutete Ereignis, das sie selbst geworden sind: *die Figur als Ereignis*.⁷³

70 Rüdiger Campe/Manfred Schneider (Hg.): *Geschichten der Physiognomik. Text – Bild – Wissen*. Rombach: Freiburg im Breisgau: Rombach 1996.

71 Vgl. Ruth Bernard Yeazell: *The Art of Everyday: Dutch Painting and the Realist Novel*. Princeton: Princeton University Press 2008.

72 Vgl. Erich Köhler: *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*. Frankfurt am Main: Fischer 1993, S. 44ff, hier S. 47.

73 So hat auch Henry James, der seine Kunst des Erzählens an der Kritik der französischen Romanciers geschult hat, in seiner *Art of Fiction* in Analogie zur Malerei festgestellt, dass es unsinnig wäre, von einem «novel of character» im Unterschied zur «novel of incident» zu sprechen, sowie es keinen Sinn machen würde, von einem «picture of character» zu sprechen, denn: «When one says picture one says of character, when one says novel one says of incident, and the

Insofern kann man behaupten, dass die Figur des Erzählers die Beschreibung der Begebenheiten nicht benötigt, um die literarische Figur als Person in Erscheinung treten zu lassen, sondern die Erzählung als Figur, narratologisch gesprochen der *discours*, der mit den Figuren auf der *histoire*-Ebene interferiert, von denen erzählt wird. Bei Balzac verschränken sich beide Ebenen: Wenn von Figuren erzählt wird, ist es immer die Figur des Erzählers, die wertet, kommentiert, infrage stellt, zu denken gibt und ins Allgemeine hypostasiert, wobei es keinen wirklichen Unterschied macht, ob wir hier von einem extra-heterodiegetischen Erzähler sprechen oder einer Figur, die sich auf einer homodiegetischen Ebene bewegt, denn Erzählen bedeutet immer Verketteten und Deuten. Es gibt keinen wesentlichen Unterschied zwischen dem auktorialen Akt des Erzählens und demjenigen, der sich in den Gesprächen der feinen Damen der Pariser Gesellschaft abspielt, gerade weil sie die Simulation des allwissenden Erzählers innerhalb der erzählten Welt sind.

In Bezug auf Hugos Prosaстиl kann man sagen, dass er Figuren entwickelt, die in ihrer Beschreibung die Entfaltung der Erzählung vorwegnehmen und in sehr komprimierten Szenen eine Art von *narrativer Jederzeitlichkeit* herstellen, weil sie Anfang und Ende des Romans zusammenfallen lassen. Die technischen Objekte, die Elemente der Natur und das Menschliche ergeben ein Netzwerk, in dem man nicht mehr zwischen belebter Natur und unbelebten Dingen unterscheiden kann, ebenso lässt sich nicht genau sagen, was sich jeweils als Zeichen des anderen deuten lässt. Die Figuren sind fixierte Bilder fixierender Zeichen, die immer schon etwas anderes bedeuten, indem sie über sich hinausweisen.

Ein derartiges Über-Sich-Hinausweisen findet man überall verstreut im Roman wieder. Die ganze Insel Guernsey wimmelt nur so von Verkettungen des Menschlichen, Dinghaften und des Natürlichen. Die eigentliche Haupthandlung wird häufig durch narrative Sequenzen unterbrochen, die sich ausschließlich und sehr detailliert den Gegenständen dieser Umwelt widmen: Steinskulpturen an den Klippen der Küste, alte, verlassene Häuser (Hugo, Bd. 259 ff.), die eine Vergangenheit, eine Geschichte haben, und daher wie Menschen aussehen. Entweder sind es Naturdenkmäler bestimmter vergangener Ereignisse, die sich in die Materie eingraviert haben, oder aber, wie im Falle der «Jacressarde» (Bd. 1, 287 ff.), Gebäude, die mit ihren Insassen verschmelzen, wo der Abschaum der Gesellschaft («De la société, étant la misère») beherbergt wird, unbekannte Geschöpfe («Qu'était-ce que ces êtres? Les inconnus», Bd. 1, 291), die sich gegenseitig witterten («Ils se flairai-

terms may be transposed at will. What is character but the determination of incident? What is incident but the illustration of character? What is either a picture or a novel that is of character? What else do we seek in it and find in it?». Vgl. Henry James: *The Art of Fiction and other Essays*, with an introduction by Morris Roberts. New York: Oxford University Press 1948, S. 13.

ent», Bd. 1, 292): «Les choses, sans compter les hommes» (Bd. 1, 293). In der «Jacresarde» gibt es keinen wesentlichen Unterschied mehr zwischen dem Dreck, der von den Wänden fällt, und den Menschen, die in diesem Dreck schlafen.

So ist auch der Douvre-Felsen, der den Namen Einsiedler trägt, eine weitere Substitution für Gilliat. Der Felsen ist eine vom Meer geformte Entität. Er ist dadurch bereits Speichermedium von bestimmten Zeichen, die die Bewegungen von Wind und Meer anzeigen; damit ist er ein Sinnbild für Gilliat's eigenen Körper. An ihm ist die Physiognomie des Meeres, der Winde, des Regens und der Sonne ablesbar. Mehrere Monate wohnt er auf diesen Klippen mit wilden Tieren zusammen, wird schon fast selbst zum Tier. In der *agency* verschwinden Entitäten und werden zu fließenden Übergängen. Das Meer wird zum Anatomen des Felsen. Der Erzähler beschreibt eine «*sécrétions vivantes et horribles*» am Stein, wie das Meer das «Fleisch» von den «Knochen» nimmt und ein «Gerippe» zurücklässt:

Le monologue des flots ne sera point troublé. Elle travaille à l'écueil, répare ses avaries, aiguise ses pointes, le hérissé, le remet à neuf, le maintient en état. Elle entreprend le percement du rocher, désagrège la pierre tendre, dénude la pierre dure, ôte la chair, laisse l'ossement, fouille, dissèque, fore, troue, canalise, met les caecums en communication, empilte l'écueil de cellules, imite l'éponge en grand, creuse le dedans, sculpte le dehors. (Bd. 2, 64)

Die Bewegungen des zerschneidenden Messers des Meeres graben unterirdische Höhlen in das Skelett, das als einziges übrigbleibt. Dort haust ein Ungeheuer, das der Mensch zuletzt bezwingen muss: eine Allegorie auf das große Unbewusste.⁷⁴ Victor Hugo gab diesem großen Unbekannten in einer seiner Tuschezeichnungen die Gestalt einer Krake (Abb. 27). Im Roman bleibt das Wesen etwas bloß Angedeutetes, ein Schatten aus der Tiefe des Meeres. Die *esquisse* ist weder eine Vorstudie zu einem auszuführenden Gemälde noch die Illustration zu seinem Buch, auch wenn sie in einer späteren illustrierten Auflage von Eugène Hugues zu weiteren Zeichnungen von Daniel Vierge und François Chiffart hinzugefügt worden ist.⁷⁵

74 Einige Interpreten, darunter auch Richard Grant, sehen in dieser Gestalt die Figuration der Überwindung der eigenen Angst vor der Sexualität, von der sich Gilliat befreit, um wieder handlungsfähig zu werden und seinen Mitmenschen zu helfen, wie z. B. bei der Aufgabe, seine Geliebte mit einem anderen Mann zu vermählen. So schreibt Grant: «A hero of this statue, almost a God-like figure, has a different function. His task is to save others and then to move on. Gilliat almost magically arranges the marriage of Déruchette and the young minister [...] and then returns to the sea in death. His death in one sense is not failure but a culminating act of completion. His heroic quest is completed; his psyche is integrated.» Vgl. Richard B. Grant: Victor Hugo's «Les Travailleurs de la mer»: Towards an Epic Synthesis. In: *L'Esprit Créateur*. Vol. 16, No. 3 (Fall 1976), S. 231–246, hier S. 241. Dementsprechend interpretiert er die gesamte Szene auf dem Felsen als einen innerpsychologischen Vorgang der Figur selbst.

75 Vgl. Victor Hugo: *Illustrations de Les Travailleurs de la mer*. Daniel Vierge et François Chiffart, dess. Paris: E. Hugues 1883, S. 408, wie folgt betitelt: «Les doubles fonds de l'obstacle». Einige



Abb. 27: Victor Hugo, Dessins, La pieuvre des *Travailleurs de la mer*, Plume, pinceau, encre brune et lavis sur papier crème (35,7 x 25,9 cm), encarté dans un feuillet (14,7 x 30 cm), vers 1866.

Jahre zuvor hatte Hugo bereits in Zusammenarbeit mit Daniel Vierge eine illustrierte Edition herausgebracht. Vgl. Victor Hugo: *Les Travailleurs de la Mer*, Illustrations de Daniel Vierge. Paris. Librairie illustrée 1876, S. 377. Allerdings ist in diesem Fall nur die Illustration von Daniel Vierge enthalten.

Sie steht für sich allein und gehört der rein visuellen Ausdruckswelt der schwarzen Tinte und des cremefarbenen Papiers an.⁷⁶ Die literarische Choreografie des Kampfes zwischen Mann und Meer um die Befreiung der Maschine steht ebenso für sich allein. Sie ist eine in sich abgeschlossene Monade, die zwar mit den anderen Teilen des Romans in Verbindung steht, aber von diesen auch losgelöst werden kann.

Dass Hugo Feder, Pinsel und braune Tusche als Instrumente und Materialien für seine Zeichnungen wählte, mag daher kaum verwundern. Obwohl er keine romanpoetologischen Reflexionen diesbezüglich hinterlassen hat, scheint die Wahl der dunklen Flüssigkeit mit dem Sujet seines Romans zu korrelieren, obwohl die Schriftbildlichkeit des Manuskripts von einer eigenen ästhetischen Dignität zeugt als die angefertigten Skizzen.⁷⁷ Die Skizze sollte nach Watelet mit jedem nur möglichen Zeichenmaterial angefertigt werden, um der Schnelligkeit des Gedankens gerecht zu werden. Feder, Tinte, Pinsel und Stift folgen der spontanen Handbewegung, die Farbleckse sind von unterschiedlicher Konsistenz, dicke, verschmierte Linien verbinden sich mit dünnen präzisen Federführungen. Dem Element des Wassers gleich, das dem Felsen seine Form gibt wie ein Bildhauer dem Marmorblock, bearbeitet die Tusche die Faser des Papiers, gräbt sich in das Gewebe ein, verbindet sich mit dem Material, damit das fixierte Bild in einem Meer aus fixierenden Zeichen wie eine versunkene Landschaft emporsteigt.

In ihr koinzidiert das Bild Gilliats, das bereits zu Anfang des Romans konstruiert wurde und sie verweisen auf sein Ende: das Untergehen und Verschmelzen mit dem Meer. Rein erzähltechnisch nimmt diese Episode den größten Raum ein und die geschilderten Details der Bewegung von Mann, Meer und Maschine sind in ihrem anatomisch filigran seziierten Reichtum der Bewegungen der drei Agenten kaum zu übertreffen. Alles bewegt sich, verändert sich, und doch bleibt die Konstanz des menschlichen Willens und die Unnachgiebigkeit der Wellen, die sich wechselseitig in ihrer Dominanz die Waage halten. Gilliat tanzt nach der Choreografie der Wellen. Er ist jener fechtende Bär des Kleist'schen Marionettentheaters, der genau weiß, wann er reagieren muss und wann seine Finten ins Leere

76 Vgl. hierzu auch die wichtige Studie zum zeichnerischen Werk Hugos und seiner Kollaborateure, François Chiffart und Daniel Vierge, die weitere Zeichnungen zu dem Roman angefertigt haben. Vgl. Gérard Blanchard: Hugo, illustrateur de lui-même. In: *Communication et langages*, no. 64 (2ème trimestre 1985), S. 41–64.

77 Vgl. Gesine Müller: Écritures-image et images-écriture. La production de savoir iconotextuelle chez Victor Hugo. In: Patricia A. Gwozdz/Markus Lenz/Tobias Kraft (Hg.): *Bilder in Bewegung. Ansichten des Bildlichen in Kunst und Wissenschaft*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter 2021, S. 25–34.

führen: «Aug' in Aug' als ob er meine Seele darin lesen könne.»⁷⁸ Ist Gilliat eine perfekte Maschine oder ein Gott des Meeres? Ist er ein bewusst agierendes Subjekt oder eine Entität, die sich in die Konstellation von Dingen einfügt und automatisch der Rhythmik des Meeres folgt?

In Kleists berühmten Dialogverlauf werden unterschiedliche Entitäten (Puppe, Invalide, Maschine/Automat, Mensch, Tier) in Hinblick auf die Geometrie ihrer Bewegung analysiert. Was mit strenger Beweisführung und mathematisch-geometrischen Figuren beginnt, endet durch einen theologischen Streifzug (der Sündenfall und die Austreibung aus dem Paradies) in einer Metaphysik des Willens und seiner ästhetischen Wirkungskraft. Grazie und Gravitation sind die zwei bestimmenden Faktoren, mit denen das Gedankenexperiment einsetzt. Das Prinzip der Marionetten wird klar beschrieben: Regiert werden muss nur das «Innern der Figur» (248), die toten Glieder folgen wie ein Pendel von selbst. Der Schwerpunkt liegt je nach Bewegungsrichtung immer in einem anderen Glied. Einen Begriff vom Schönen braucht man allerdings nicht. Die Grazie dieses Tanzes ergibt sich dadurch, dass auch der Maschinist im Innern der Figur tanzt und sich der Gravitation überlässt. Jede einzelne Erschütterung wird von den Gliedern in Form einer krummen Linie wiedergegeben,

⁷⁸ Heinrich von Kleist: Über das Marionettentheater. In: *Berliner Abendblätter*, 12.-15. Dezember 1810, 1. Jg. Berlin, S. 247–260, hier S. 260. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben. Wie mir scheint hat insbesondere Gabriele Brandstetter die Bedeutung des Bären in Bezug auf die Tanzkunst und die zeitgenössischen Diskurse zur Tanztheorie hervorgehoben. Die Kunst des Bären als Fechter besteht gerade darin, eine Folge von Fehlern, Ausfällen und Störungen zu präsentieren, die das Spiel des «als ob» der Finten ad absurdum führt, weil der Bär eben nicht nach diesen Regeln spielen kann. Gemäß der Fechtregeln widerstrebt gerade der Bär «der Fiktion des Angriffs», weil er die vorgespilte Aktion nicht als Aktion interpretiert. Vgl. Gabriele Brandstetter: Kleists Choreographien. In: *Kleist-Jahrbuch 2007*, im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Günter Blamberger, Gabriele Brandstetter, Ingo Breuer, Sabine Döring und Klaus Müller-Salget, Stuttgart/Weimar 2007, S. 25–37, hier S. 35. Zur Interpretation des fechtenden Bären bei Kleist siehe auch James A. Rushing Jr.: The Limitations of the Fencing Bear: Kleist's «Über das Marionettentheater» as Ironic Fiction. In: *The German Quarterly, Autumn*, Vol. 61, No. 40 (1988), S. 528–539. «The bear's ability to read his opponent's mind indicates that he is metaphorically equivalent to God, that he has reached the other end of the world and achieved infinite consciousness» (ebda., S. 532). Rushing folgt hier den Interpretationen, die die Erzählung in drei Phasen der Geschichte der Menschheit gliedern und damit als säkulare Heilsgeschichte lesbar machen. Allerdings wird zumindest in der Version von Rushing übersehen, dass der Bär keine natürliche Körperhaltung einnimmt, sondern eine mehr oder weniger durch Züchtung antrainierte. Fechtende Bären waren in der Zirkuslandschaft nicht selten. Auch hier greift Kleist ein kulturhistorisch belegbares Zeitzeugnis auf und verwandelt es in ein philosophisches Argument eingekleidet in eine ironische Fiktion von Erzähler und Zuhörendem. Im Folgenden soll gezeigt werden, dass es dem Menschen nicht darum gehen kann, in einen früheren Zustand zurückzukehren, noch einen späteren vollkommenen Zustand zu erreichen, sondern eine gänzlich andere Lösung zu finden, um seine Genealogie neu zu gestalten.

die bereits einer höheren Ordnung gehorcht als die gerade Linie. Die gekrümmte Linie, diejenige also, die sich in Kurven bewegt, zeigt den Tanz des Maschinisten, der sich selbst in den Schwerpunkt der Puppe verlagert. Dies ist ein künstlicher Vorgang, vollständig durch die Geometrie beschreibbar (Zahlen, Algorithmen, Asymptote und Hyperbel),⁷⁹ oder um es anders zu formulieren: Tanzen ist die Wissenschaft der Bewegung, eine Wissenschaft, die des Geistes nicht bedarf, denn dieser geht vollständig in der mechanischen Rhythmik von Anziehen und Abstoßen auf.⁸⁰ Im «Reich mechanischer Kräfte» (249) gilt alles Geistige als Störfaktor. Alles, was Geist hat, «ziert» sich. Bereits bei den Mensch-Maschinen, den Invaliden mit ihren Holzbeinen, sieht man eine «vis motrix» (252) – eine Anspielung auf Keplers Himmelskörper-Gesetz der *Anima motrix*⁸¹ – am Werk, die selbst bei begrenzter Bewegung diesen Menschen Anmut, Leichtigkeit und Ruhe verleiht. Die «vis motrix»⁸² folgt der Verlagerung des

79 Zum mathematischen Diskurs entgegen der ästhetisch-formalistischen Interpretation de Man's siehe Wolf Kittler: *Falling after the Fall: The Analysis of the Infinite in Kleist's Marionette Theater*. In: Bernd Fischer/Tim Mehigan (Hg.): *Heinrich von Kleist and Modernity*. Rochester, NY 2011, S. 279–294. – Kittler spürt hierbei in den Thesen zum Unendlichen bei dem deutschen Mathematiker Abraham Gotthelf Kästner auf, dass Kleist auf seine Schrift *Anfangsgründe der Analysis des Unendlichen* zurückgriff, um das Erscheinungsbild der tanzenden Figur mittels der Hyperbel und ihrer Asymptoten zu beschreiben (ebda., S. 282f.). Es geht dabei um die Übertragung der Differenzialgleichung auf die Mechanik, die bei Kleist den Weg der Seele des Tänzers als gekrümmte Linie beschreibt (ebda., S. 285).

80 Auch Nietzsche übernimmt diese geometrische Weisheit für die Unterredung zwischen dem Leben und Zarathustra, wobei im *Tanzlied* Zarathustra zunächst nach dem Rhythmus seiner Geliebten, dem Weib, dem Leben, tanzen will, dann jedoch die Peitsche benötigt, damit das Leben sich nach seinem Rhythmus richtet: «Mit krummen Blicken – lehrst du mich krumme Bahnen; auf krummen Bahnen lernt mein Fuss – Tücken!» Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra III: § Das andere Tanzlied. 1. Erste Veröff. 10/04/1884. Online unter: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/Za-III-Tanzlied-1> (zuletzt abgerufen und geprüft am 20.11.2022).

81 Noch vor der Formulierung der Gravitationstheorie nahm Kepler eine Kraft an, die er als Seele des Bewegers (*anima motrix*), später auch als «vis motrix» oder «vis movendi» bezeichnete. Mit diesem Konzept war es ihm möglich, die Bewegung der Planeten zu erklären. Innerhalb seiner Himmelsmechanik nahm er an, dass sich diese Kraft strahlenförmig ausbreite und magnetartige Wirkung hat. Vgl. Volker Baals: *Johannes Kepler*. München: C.H. Beck 2004, S. 91.

82 Wolf Kittler geht der «vis motrix» bei Kleist noch strenger mathematischer auf den Grund. Mit Verweis auf Kästner hält er fest, dass die bewegende Kraft als «vis motrix» auf die gesamte Masse einwirkt, während die «vis acceleratrix», die beschleunigende Kraft, in jedem Teil wirkt. Nur dort wo alle bewegenden Kräfte zusammenwirken, kann der Schwerpunkt ausgemacht werden. Schon Leibniz hat diesen Unterschied in den Kräften eingeführt. Kleist verweist zwar nur auf die bewegende Kraft, meint jedoch gleichzeitig auch die beschleunigende Kraft, die von außen auf den Körper einwirkt wie bei den Puppen. Im freien Fall wirkt stets die Gravitationskraft als beschleunigende Kraft auf den Körper von außen, während die bewegenden Kräfte im Inneren des Körpers durch diese äußere Kraft verursacht werden und damit ihre Richtung bestimmen. Vgl. Kittler: *Falling After the Fall*, S. 287.

Schwerpunktes und ermöglicht so immer wieder neuen Antrieb für die nächste Verschiebung des Punktes. Von den Prothesen des Menschen ist daher der Weg nicht weit zu einem vollkommen künstlichen Tänzer, einer Tanz-Maschine.

Die Beispiele aus den darstellenden Künsten, insbesondere dem Ballett, die der Dialogpartner aufgreift sollen dies verdeutlichen: Die größte ästhetische Wirkung entfaltet eine Bewegung erst dann, wenn sich ihre Seele vollständig in jenem Glied befindet, das gerade die Bewegung ausführt, in den «Wirbeln des Kreuzes» der vor Apollo fliehenden Daphne oder im Ellbogen des Paris, der den Göttinnen einen Apfel reicht (253). Allesamt «Mißgriffe», wie er betont, und eine unmittelbare Folge des Verlustes der Unschuld und der Austreibung aus dem Paradies. Der Baum der Erkenntnis hat den Geist träge gemacht, er möchte sich auf dem Boden ausruhen, anstatt ihn nur kurz zu streifen, wie die Puppen, die dadurch neuen Auftrieb bekommen und sich in die Lüfte erheben. «Antigrav»⁸³ (254) ist das Stichwort, mit dem der Erzähler die Bewegung der Puppen im Gegensatz zum menschlichen Tänzer definiert. Es bedeutet jedoch nicht gegen das Naturgesetz der Schwere und der Trägheit der Materie zu tanzen. Das Wort «antigrav» verleitet, zu schnell davon auszugehen, es muss sich um eine der Gravitation entgegengesetzte Kraft handeln. Denn die Puppen, wenn sie vom Maschinisten nach den Kriterien «Ebenmaß, Beweglichkeit, Leichtigkeit» (252) konstruiert sind, machen sich die Schwerkraft vielmehr zunutze, indem sie den freien Fall («augenblickliche Hemmung») affirmieren und in eine positive Kraft des neuen Auftriebs verwandeln. Der Sündenfall ist die

83 Vgl. hierzu erneut Wegmann: *Artistik*, S. 569. Grundbedingung der Antigravität ist das Verbot der Selbstbeobachtung, die im Moment der Darstellung selbst nicht vollzogen werden kann. Grazie impliziert daher eine Dezentrierung des menschlichen Subjekts entgegen dem begrifflichen Repertoire, das Schiller in seinem Aufsatz *Über Anmut und Würde* entwirft, zu dem sich Kleists Geschichte konträr verhält. Auch Brandstetter hält in diesem Kontext fest, dass das leichte Streifen des Bodens innerhalb der Tanzkunsttheorie des Theaters als «posa» codiert ist, die Orientierungspunkte im Ablauf der Raumwege markiert. Vgl. Brandstetter: *Kleists Choreographien*, S. 32. Der Nicht-Tanz gehört damit zur Gesamtchoreographie des Tanzes, der zur Ausdrucksästhetik einer vibrierenden Ruhe gehört, einem Innehalten, in dem das «Potential des Tanzes» erfahrbar wird (ebda.). Für die Tanztheoretiker ist dieser Moment jedoch der Augenblick höchster Reflexivität in einer plötzlich umschlagenden Wendung zur Bewegung hin (ebda., 34). In der Lesart Wegmanns sollte dies gerade unterbunden werden, sonst bleibt die Grazie aus und wird zu einem unbehaglichen Sich-Zieren im Moment des dynamischen Still-Stellens. Entscheidend ist dabei ein begrifflicher Aspekt, auf den George Wells bereits aufmerksam gemacht hat und zwar auf den Unterscheid zwischen «self-awareness» und «reflection», denn gerade bei dem tierischen Tänzer geht es um eine «self-awareness» («Bewusstsein»), die diejenige des Menschen übertrifft, weil der Mensch seine Handlungen auf Ideen gründet und Konsequenzen abwägt, während die «self-awareness» des Bären gerade eine Reflexivität seines Verhaltens unnötig macht. Vgl. George A. Wells: *The Limitation of Knowledge: Kleist's «Über das Marionettentheater»*. In: *The Modern Language Review*, Vol. 80, No. 1 (Jan. 1985), S. 90–96, hier S. 94.

Gravitation der «vis motrix», die den Menschen dezentralisiert hat, doch es sind die Künste, das Handwerk vom Bau der Puppen, Maschinen und Prothesen bis hin zu den darstellenden Künsten auf dem Theater, die gerade dadurch komplexere Formen der Bewegung hervorbringen, weil sich der Schwerpunkt ständig neu verlagert und sich der Marionettenspieler (Gott, Geist) nun nach den beschleunigenden Kräften (Materie), die auf die Glieder einwirken, orientieren muss. Aus den Feedbackschleifen entsteht ein neuer Mechanismus, unvorhersehbar und unberechenbar: der Anfang von dem, was Mathematiker Komplexitätstheorien nennen.⁸⁴

Mögen die menschlichen Tänzer ihre Grazie verloren haben, sie haben Eines dazu gewonnen: Vielfältigkeit durch Unordnung, Verlust, Missgriff, Störung. Gott oder Maschine – nur das unendliche oder gar kein Bewusstsein können sich diesem *Geist der Schwere* (Nietzsche) widersetzen. Doch der Clou dieser beiden Spitzen der Asymptoten, die sich ringförmig biegen, besteht nicht darin, zu einem Zustand vor dem Sündenfall zurückzukehren und damit gegen die theologisch gesetzte Gravitation zu arbeiten. Wie jedoch macht man sich die Kräfte, die durch den Sündenfall mobilisiert wurden, zunutze? Eine Rückkehr ins Paradies gibt es nicht. Der Baum des Lebens ist unzugänglich. Der Globus muss vom Menschen in einem Zirkel umtanzt werden, damit er von hinten wieder ins Paradies gelangen kann. Doch auch dann impliziert dies noch längst keine Rückkehr, denn die Überschneidung beider Linien (Körper und Seele) in einem gemeinsamen Schwerpunkt führt beide Linien nur wieder dorthin zurück, woher sie gekommen sind – *vor* und *nach* dem Sündenfall. Wolf Kittler hat die mathematischen und theologischen Prämissen prägnant wie folgt auf den Punkt gebracht:

The loss of grace after the fall has sent body and soul away from intersecting in one and the same center, the center of gravity. But after having gone through infinity, they are on their way back to the point where they started, the point of intersection where they once met. This point is not hard to find even after the fall, because it is the point that rules falling in the real, the physical world, both before and after the fall. We just have to locate the center of gravity in things that have not been expelled from paradise: in inanimate objects, even if they are used to simulate animate beings, as in the case of puppets; in animals such as the

⁸⁴ Ich folge hier der mathematischen Interpretation Kittlers, der erkannt hat, dass der unvollkommene Bauplan einer Maschine oder auch nur eine Abweichung von der Symmetrie zu einer immer komplexeren Pendelbewegung der Glieder führt, die verursacht wird, wenn der Puppenspieler sie korrigieren will. Im Zentrum der Gravitation entsteht eine Überkreuzung zweier Linien, die nicht mehr korrigiert werden kann, weil die Puppe nun lose an den Fäden hängt. Kittler fasst stringent zusammen: «As this pendulum starts swinging, the pendulums of its limbs start oscillating, too. The resulting feedback loop turns the mechanism of the whole puppet into a double, or, since there are more limbs than just one, even a multiple pendulum. Its movements grow ever more complex. Such a simple physical system is a model case of chaos and complexity theory.» Vgl. Kittler: *Falling after the Fall*, S. 288 f.

fencing bear; and even in humans when they are young and self-absorbed, that is, in a state when the unstable feedback loop that links us to the gaze of the other is interrupted – be it the gaze of a real human being, or that of an image in the mirror.⁸⁵

Was also ist die Kunst des Tanzes auf Erden? Der Tanz der Maschinen, der künstlichen Menschen? Sie sind Produkte des Menschen, der neuen *figura figurans*, die neue *figura figurata* herstellt. Der Mensch kann sich gar nicht mit der Maschine vergleichen, wie Herr C. bekundet, denn auf diesem Felde kann sich nur Gott mit ihr messen. Ergo: Mensch muss Gott werden, um sich auf dem Felde des Herstellens von Geschöpfen aus Materie mit ihm zu messen. Man darf in der Konklusion eines nämlich nicht vergessen: Auch wenn der Mensch niemals die Grazie der Antigravitation spüren wird, weil er denkt, wenn er tanzt, und jede bewusst ausgeführte Bewegung (die Anekdote vom schönen Jüngling, der die Pose einer Statue unbewusst kopiert, sie aber in der Einmaligkeit ihrer spontanen Wirkungskraft nicht mehr reproduzieren kann) uns zur Komik verdammt, so ist er doch Schöpfer einer neuen Welt, eines neuen Paradieses von unbewussten, grazilen Tänzern bevölkert. Der Mensch ist der Erfinder der Antigravitation, weil er sich die Gravitation nutzbar gemacht hat. Er kann sich dem Geist der Schwere nicht widersetzen, also erfindet er Figuren, die es können. In seinen Kreaturen erschafft er sich die *agency*, die ihm von seinem Schöpfer genommen wurde. *Making kin with other species* ist die Devise des neuen Menschen, der tanzt, wenn er denkt. Der Automat im Menschen mag sich den Gewohnheiten der Materie und des Materiellen neigen, der Geist beugt sich nicht: Er bestimmt das Gesetz der Neigung.

Automat und Geist sind Aktanten in einem Netzwerk, das sie erst dann zu Akteuren werden lässt, wenn der eine Aktant den anderen *figuriert*. Meer, Mann und Maschine tanzen jeweils ihren eigenen Tanz. Jeder Aktant gehorcht einem anderen Gesetz der Schwere, jeder hat einen anderen Neigungswinkel gemäß seiner materiellen Konstitution und seinen natürlichen Gewohnheiten. Doch zusammen im Verbund sind sie Akteure, die die Bewegung des jeweils anderen figurieren, ihnen eine andere Gestalt geben als die ihm vermeintlich eingeschriebene oder vorbestimmte. Die *figura figurans* (Aktant) erschafft keine *figura figurata* (Akteur), sie verwandelt sich in sie. Gott wird Mensch, Mensch wird Maschine, Maschine inauguriert *next species*. Damit erträumen wir uns die Verwirklichung einer anderen Erfüllung jenseits einer Rückkehr ins Paradies, weil wir aus der Möglichkeit zu Scheitern den

85 Kittler: *Falling after the Fall*, S. 292. Zu einer wissenschaftshistorischen orientierten Kybernetik der Seinsarten (Tier, Mensch, Maschine) avant la lettre bei Kleist siehe auch Stefan Rieger: Choreographie und Regelung. Bewegungsfiguren nach Kleists «Marionettentheater». In: *Kleist-Jahrbuch 2007*, im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Günter Blamberger, Gabriele Brandstetter, Ingo Breuer, Sabine Döring und Klaus Müller-Salget. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2007, S. 162–182.

Antrieb gewonnen haben, uns erneut in die Lüfte zu erheben und nur kurz den Boden geistiger Schwere zu tangieren.

5.3 Uterodizee: Unterleib in Falten

In Leibniz' philosophischen Schriften ist die Monade das kleinste unteilbare Teilchen, «ein lebender Spiegel des Universums», wobei «figure» lediglich die Bewegung der materiellen Partikel bezeichnet: «figure et mouvements» ist das Syntagma, welches die Choreografie der Materie beschreibt, ähnlich dem Bewegungsmuster in Lukrez' Kosmos.⁸⁶ Die Materiepartikel strömen ein und aus, befinden sich in einem ständigen Fluss, in dem sich Figuren aus Bewegungen der Materie bilden. «Figure» ist an etwas Materielles gebunden, etwas Physikalisches.⁸⁷ «Plis», die Falte, oder auch das französische Verb «replis» bezieht sich hingegen auf die Bewegungen der Seele: ihre metaphysische Bewegung des *Einfaltens* und *Entfaltens*, ein Prozess, der bereits von Cusanus beschrieben worden ist.⁸⁸ Jede Entfaltung der Seele bildet die Grundlage für den Erkenntnisprozess, der auf der Erschaffung einer abgrenzbaren Figur beruht. Die Seelen-Falten bedürfen dieser abgegrenzten Figur, um in ihrer unendlichen Potenzialität zur Einfaltung überhaupt etwas wahrnehmen zu können. «Figures et mouvements» bilden nur die physischen Bedingungen für den Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozess. Dieser reicht jedoch für die *Perzeption* nicht aus. Die Vorstellung von Monaden jedoch, jenen «unkörperlichen Automaten», die vollkommen und selbstständig zugleich sind, verbinden als Entelechien den rein mechanischen Wirkungszusammenhang mit den Prinzipien, die diesen Prozess steuern.

Die «unkörperlichen Automaten» sind Hüllen ohne Inhalt und dennoch Prinzip alles Lebendigen, «un principe de vie subsistant», das Organisation und Konfiguration («l'organisation ou configuration») des Materiellen bewirkt, ohne selbst materiell zu sein.⁸⁹ In seinen *Nouveaux essais sur l'entendement humain* (1704) heißt es im 27. Kapitel des zweiten Buches «Über Identität und Verschiedenheit», dass die «configuration», z. B. in Form eines Hufeisens, das sich in einem bestimmten Wassertypus in Kupfer verwandelt, weil sich das Eisen löst und das Wasser mit Kupfer angereichert wird, nur die individuelle Erscheinung betrifft,

⁸⁶ Vgl. Gottfried Wilhelm Leibniz: *Monadologie und andere metaphysische Schriften*. Französisch/Deutsch. Hamburg: Meiner 2002, S. 3–109.

⁸⁷ Ebda., S. 51.

⁸⁸ Ebda., S. 47. Vgl. hierzu auch die paradigmatische Lesart von Gilles Deleuze: *Le Pli. Leibniz et le Baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit 1988.

⁸⁹ Gottfried Wilhelm Leibniz: *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand I, Philosophische Schriften Band 3.1*, französisch/deutsch, hrsg. und übersetzt von Wolf von Engelhardt und

während die Figur in Bezug auf die Art dieselbe bleibt. Leibniz merkt an: «Or la figure est un accident, qui ne passe pas d'un sujet à l'autre (*de subjecto in subiectum*)» (ebda.). Folglich bewirkt der Prozess der «configuration» kraft der vitalen Kräfte der Monade eine Veränderung der Erscheinungsweisen, die *spezifisch* sein kann (die Art betreffend), ohne dabei individuell zu sein. «Figure» ist eine primäre Eigenschaft oder Qualität von Körpern, die – weil sie konstitutiv für ihre Seinsart ist – nicht vom Körper getrennt werden kann, weil sie für diesen Körper als Subjekt charakteristisch ist. Anders formuliert: Das Hufeisen bleibt ein Hufeisen der Art nach, auch wenn das Wasser gleichsam eine *Konfiguration* von Eisen in Kupfer bewirkt.

Warum ist gerade diese Diskussion für Leibniz so ausschlaggebend? Diese Passage leitet über in die Diskussion der Einheit des menschlichen Wesens, seiner mit sich selbst gleichbleibenden Struktur, die seine Identität als Person und als moralische Einheit konstituiert. Dieses Kapitel ist von grundlegender Bedeutung, weil aus ontologischen Prämissen Schlüsse moralischer und kognitiv-psychologischer Natur in Bezug auf das Bewusstsein, die Erinnerung und das Gedächtnis gezogen werden, die aus der bloßen akzidentiellen Struktur des Menschen, seine «figure» verstanden als äußere Gestalt, ein Kriterium für den Menschen aus einer Innerlichkeit heraus konstruieren. Es ist also jene wichtige Schnittstelle, die aus «figure» eine «personne» macht. Daher möchte ich im weiteren Verlauf der Argumentation den Blick auf die Verwendung gewisser Beispiele legen, die aus dem anthropologischen und biologischen Bestand menschlicher und tierischer Wesen stammen. Von Interesse sollen all jene Übergänge in der Argumentation sein, die den rein geometrischen Figuren-Begriff irritieren und eine Lesart von «figure» ermöglichen, die sich quer zu den mathematischen Wissenschaften legt. Die Frage lautet: Gibt es eine «figure» bei Leibniz, die sich außerhalb des geometrisch-mathematischen Systems bewegt? Und wenn ja, welche Eigenschaften besitzt sie bzw. wie kann man sie sich vorstellen?

Den geeignetsten Zugang zu den verschiedenen Varianten des Figuren-Begriffs bei Leibniz bieten die *Nouveaux essais sur l'entendement humain* (1704), weil der ausführliche Dialog zwischen Philalethes und Theophile von den «notions inness», den eingeborenen Vorstellungen, über die Ideen zur Sprache und Sprachkritik und zur Erkenntnis reichen, und damit all jene Aspekte umfassen, die eine Zusammenfassung des eigenen Werks ergeben, aber auch als Kritik an John Locke und damit als akademisch-wissenschaftliche Streitschrift zu verstehen ist. Man darf nicht vergessen, dass trotz der zahlreichen im Text verstreuten Rhetorik-Schelte Leibniz

Hans Heinz Holz. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966, S. 394/395. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

gänzlich ohne rhetorische Strategien nicht auskommt. Seine Dialogpartner müssen überzeugen, wollen sie Kritik üben («car les figures mêmes de Rhétorique passent en sophismes lorsqu'elles nous abusent», 156/157). Daher sollte der Text auch danach befragt werden, wann zu welchem Zweck welche Beispiele als Argumente dienen, was sie genau demonstrieren oder illustrieren sollen. Denn eins ist klar: Syllogismen durch Syllogismen zu erklären sowie Axiome aus anderen Axiomen abzuleiten, überzeugt nur eine Leserschaft, die keine Angst vor Ermüdungserscheinungen hat. Will man allerdings seine Leserschaft im intellektuellen Wettstreit mit einem Kollegen überzeugen, nützt ein reines mathematisches Beweisverfahren nicht viel. Das weiß Leibniz selbst nur zu gut, wenn er bereits im Vorwort einerseits den Stil seines schottischen Pendants John Locke beiläufig als «plus populaire» bezeichnet, und seinen Stil davon als «acroamatique et plus abstrait» abhebt, weil er gerade in einer lebenden Sprache («une langue vivante») schreibt (Vorwort, IX). Später heißt es zu beiden Schreibstilen, dass der populäre «exoterischer» und daher volkstümlicher ist, während der akroamatische Stil nur an diejenigen gerichtet ist, die sich der Wahrheitssuche widmen (466/467). Was natürlich bedeutet, dass die Vulgarisation der lateinischen Wissenschaftssprache in die verschiedenen Nationalsprachen nach Leibniz Sprachverständnis zu noch größerer Verwirrung führt, und ihn gleichsam von seiner Idee eines Universallexikons weiter entfernt. Trotzdem wählt er das Französische und ernennt seine diskursiven *personas* zu Interpreten seiner Werke, insbesondere Theophile, der diese zusammenfasst, während Philalethes die Übersetzung für die Leser:innen leistet. Dennoch zählt der Inhalt mehr als die mangelhafte Form, in der die Schrift verfasst ist, vor allem weil die Mangelhaftigkeit daher rührt, dass seine Argumentation derjenigen Lockes notwendiger folgen muss, will er seine Thesen Schritt für Schritt entkräften.

Die semantischen Felder, in denen «figure» verwendet wird, sind folgende: Plastik/Skulptur (das Marmor-Beispiel als Einführung in die Thematik, XVI/XVII), Physik der Bewegung der Materie/des Materiellen («figure» als primäre Eigenschaft der Körper) (XXXVI/XXXVII), geometrische Figuren in Bezug zur Physik des Raumes (184/185ff.), rhetorische Figuren, Zeichnungen in der Malerei (als Beispiel für die Erklärung von Perzeptionen im Kontext von Tast- und Sehsinn, 156/157), Metaphysik (Monade als Lebensprinzip, 394 ff.) und Biologie (Genealogie der Lebewesen und ihre Abweichungen von der Norm, 394/395). Schließlich und zu guter Letzt nimmt die «figure» ihren Platz auch in dem sprachlichen Zeichensystem ein, denn Leibniz – in der Stimme seines Übersetzers Philalethes – träumt von einem «*Dictionnaire Universel figuré*» (Bd. 2, S. 220/221), einem Lexikon, das neben den Worten kleine Figuren in Form von Zeichnungen der äußeren Gestalt der Dinge festhält. Lange Beschreibungen sollten so durch Randzeichnungen mittels kleiner Bilder ersetzt werden (218/219). Dies hätte nicht nur einen wissensökonomischen Vorteil für die lateinischen Bezeichnungen innerhalb der Zoologie. Als

«*Caractere Universel*» wären sie auch für die volkstümliche Darstellung von Wissen in Büchern von Nutzen, wo an Stelle von Wörtern gestempelte und gedruckte kleine Figuren enthalten wären, die die sichtbaren Dinge nach ihren Umrissen zeigen, und unsichtbare Dinge würde durch die sie begleitenden sichtbaren kenntlich gemacht (332/333). Zusätzlich können mit der Feder die Figuren durch Partikel und Flexionen ergänzt werden. Eine neue Kunst des Zeichnens als eine Form des Schreibens verstanden als «*Caractere figuré*» ist damit erfunden, die den visuellen Sinn ähnlich dem chinesischen Zeichensystem direkt anspricht (334/335).⁹⁰

Die Hinwendung zu künstlerischen Darstellungsweisen, auch wenn sie nur rein illustrativen Wert für philosophische Theoreme haben, zeigt sich in Leibniz Werk auf verschiedene Art und Weise. Ihn nur als Mathematiker und Geometer eines Zeichensystems darzustellen, verkürzt die Rezeption seines Werkes bei Weitem. So argumentiert vor allem der Kunsthistoriker Horst Bredekamp, der mit seinem kunst- und wissenschaftshistorischen Blick gängige Interpretationen der Leibniz-Forschung zu entkräften versucht. Empirische Sinnlichkeit hat bei Leibniz einen ebenso hohen Stellenwert wie das Abstrakt-Mathematische. Aus den handschriftlichen Manuskripten rekonstruiert Bredekamp einen «malenden Mathematiker».⁹¹ Seine fragmentarischen Notizen zu den Kunstakademien, die er entworfen und die ihn Zeit seines Lebens beschäftigt haben, zeigt sich, dass es Leibniz immer auch um die konkrete Anschauung, die Haptik der Wissensgegenstände geht, die gerade notwendig sind, damit die Phantasie zurück an das Seiende gebunden wird und sich nicht verirrt. Sie dienen dazu, die Einbildungskraft zu kontrollieren und zu zügeln.⁹² Durch das Wissens-Theater der Dinge verlebendigt sich das theoretische Wissen, werde wieder Praxis und Übung mit dem Materiellen, zum «Schauplatz der Natur»⁹³. Bredekamp geht vor allem von der Interpretation des kleinen Essays *Drôle de pensée* aus, in der Leib-

⁹⁰ Wie Hubertus Busche festgehalten hat, lehnt sich auch die Zeichentheorie und damit das Sprachsystem an der Geometrie als Universalwissenschaft an. In ihr wird die «Topik empirischer Gegenstände» auf die «Topologie intelligibler Relationen» ausgedehnt, sodass dadurch die «mathematisch beschreibbare Stellenordnung und Variation der Körper im physischen Raum symbolisch auf die Rangordnung und Relationen der Substanzen im intelligiblen Seinsraum» übertragen wird. Dennoch ist sich Leibniz sehr wohl dessen bewusst gewesen, dass eine vollständige Inventarisierung der Dinge in eine kombinatorische Zeichenwelt, die auf mathematischen Gesetzen beruht, nur bedingt möglich ist, da die Welt der Zeichen der historischen Wandelbarkeit der Wörter unterliegt. Vgl. Hubertus Busche: *Leibniz' Weg ins perspektivische Universum. Eine Harmonie im Zeitalter der Berechnung*. Hamburg: Meiner 1997, S. 147.

⁹¹ Horst Bredekamp: *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*. Berlin: Akademie Verlag 2004, S. 93.

⁹² Horst Bredekamp: *Die Fenster der Monade*, S. 27.

⁹³ Ebd., S. 39.

niz über das Schattenspiel und die Schattenbilder spricht, einer Welt, die in die diesseitige Welt integriert ist, Schatten, die sich unter lebenden Menschen bewegen. Damit entwickelt, so Bredekamp, Leibniz' Aufmerksamkeit für die Schattenwelt den Ursprungsmythos der Malerei selbst, der heutigen Kunsthistorikern ebenso wie Leibniz als Begründung der Malerei gilt.⁹⁴ Neben der Malerei sind auch Architektur, Szenographie und Ausführungen über die Perspektive präsent, Blickrichtungen, die zueinander in Bezug gesetzt werden und dadurch eine gemeinsame Figur ergeben. Leibniz verwendet diese Analogie zu anderen künstlerischen Formen, um zu verdeutlichen, dass es sich um eine «Relativität der individuellen Blickpunkte» handelt, die nur durch die Mathematik korrigiert werden können, um die beste aller möglichen Welten zu erblicken.⁹⁵

Was oft als Argument gegen Leibniz sinnliches Denken genommen werde, ist die Äußerung bezüglich seiner *ars charateristica*, dass die Erfindung und die Kombinatorik von Zeichen die Verwendung von Figuren überflüssig machen soll.⁹⁶ Bredekamp hält dagegen, dass auch wenn die Zeichen die Figuren ersetzen, so können sie das nur dadurch, dass sie die Funktion der Figuren in sich aufnehmen und damit zu Figuren werden: Denken heißt im Geiste zeichnen.⁹⁷ Das zeigt sich insbesondere auch in Leibniz' Versuch, einen universellen Bilderatlas zu gestalten, in dem Figuren und Tafeln, das Bild-Zeichen und das Schrift-Zeichen, in einer wechselseitigen epistemisch und ästhetischen Funktion zueinander stehen. Die «haptische Korrespondenz zum Sehen der Augen» begleitet das bloße Buchwissen und wird gerade dort notwendig, wo visuelle und taktile Träger nicht zur Verfügung stehen.⁹⁸ Daher lässt sich aus Leibniz' Manuskripten und handschriftlichen Konzepten eine philosophische Perzeptionstheorie herauslesen, die Bilder

94 Ebd., S. 66f.

95 Ebd., S. 83. Auch Peter Schnyder sieht in Leibniz Werk Verbindungen zu den schönen Künsten, die das Mathematische und Geometrische mit dem Ästhetischen und in der Fiktion Möglichen verbindet, wie er an der Schlusspassage der Theodizee in Anlehnung an Gilles Deleuze aber auch Hans Blumenberg analysiert. Vgl. Peter Schnyder: Experimentelle Biographik. Das Gedankenexperiment in der Schlusspassage von Leibniz Theodizee. In: «*Es ist nun einmal zum Versuch gekommen*». *Experiment und Literatur 1580–1790*, hrsg. von Michael Gamper, Martina Wernli, Jörg Zimmer. Göttingen: Wallstein 2009, S. 147–165.

96 Ebd., S. 85.

97 Ebd., S. 93. Bredekamp verweist auf die sehr häufige Verwendung des geschlängelten «S» in Leibniz handschriftlichen Notizen und Manuskripten, das – wie wir bereits bei Leonardo gesehen haben – auf die Schönheitslinie der *figura serpentinata* hindeutet, die Motorik von Natur und Denken in eins schließt und damit die Summe aller Bewegungs- und Darstellungsformen ist.

98 Ebd., S. 157.

als Vehikel eines effizienteren Lernens begreift. Aus einer Bibliothek wird eine «Ikonothek».⁹⁹ Figuren, Tabellen und Maximen bilden die Konstellation von Medien zur Erkenntniserzeugung und Wissensvermittlung jenseits einer Dichotomie von wissenschaftlicher Pädagogik und populärer Wissenschaft.¹⁰⁰ Die tabellenartig geordneten, mit Aphorismen bestückten «*figurae*» sind Stimulans des Denkens und epistemisch-ästhetische Ausdrucksform der kognitiven Tätigkeit kraft der Methode des Schreibens. Bredekamp spricht daher von einem «Schreibzwang» als «Schlüssel für die Selbstvervollkommnung der Monade», was bedeutet, dass im Schreiben selbst die «Entfaltungsmotorik» der Ideen in Gang gesetzt wird, materiell mit dem «unentwegten Schreiben auf dem Papier»: «Der auf dem Papier materialisierte Gedanke ist der erste, visuell operierende Stimulus einer Selbstentfaltung der Monade.»¹⁰¹

Doch beginnen wir zunächst mit dem Marmor-Beispiel, das verwendet wird, um die Differenz von Form und Materie zu veranschaulichen.¹⁰² Es sind die zarten, kaum wahrnehmbaren Linien auf dem Marmorblock, die erste Anzeichen einer tieferliegenden Form sind. «*Figure*» und «*façon*» dargestellt als feine Linien bezeichnen die eingeborenen Ideen, Wahrheiten, Neigungen («*inclinations*»), Anlagen («*dispositions*»), Gewohnheiten («*habitudes*») und einer «*virtualités naturelles*», die bereits von «unmerklichen Tätigkeiten» begleitet wird. Folglich meint «*figure*» nicht «*forme*» im Inneren, sondern die *Figuration* von Linien auf der Marmoroberfläche, die virtuell betrachtet auf die innere Form verweist oder sie andeutet.¹⁰³ Schon Deleuze hat in seiner präzisen Lesart der materiellen und seelischen Faltun-

99 Ebda., S. 158.

100 Ebda., S. 165.

101 Ebda., S. 190.

102 Auch in seinen metaphysischen Schriften greift Leibniz auf den Pygmalion-Mythos zurück. Sinnlich wahrnehmbar sind Gestalten in Bewegung, «die freilich so vielfältig und so winzig sind, daß unser Geist in seinem gegenwärtigen Zustande nicht ausreicht, sie einzeln und deutlich zu betrachten, und deshalb bemerkt er nicht, daß seine Wahrnehmungen einzig aus den Wahrnehmungen von kleinsten Gestalten und kleinsten Bewegungen zusammengesetzt ist». Vgl. Leibniz: *Monadologie und andere metaphysische Schriften*, S. 16.

103 Vgl. hierzu erneut Busche: *Leibniz' Weg ins perspektivische Universum*. Busche findet eine begriffliche Brücke zwischen Form und Figur in den Briefen von Leibniz an Thomasius, wo es heißt, dass die substanziale Form des Körpers («*forma substantialis*») eine «innerste Figur der Teile» ist (ebda., S. 273). Busche bezeichnet diese als «komplexe Integralfigur» (ebda., S. 272). Obwohl sie nur isoliert von körperlichen Dingen im Denken begriffen werden kann, ist die komplexe Integralfigur mit der inneren molekularen Struktur der Dinge verwoben, sie fällt jedoch nicht mit der «sichtbaren Form» der «*forma sensibilis*» zusammen (ebda., S. 275). Was die Integralfigur von allen anderen akzidenziellen Figuren-Konstellationen unterscheidet, ist ihre Einzigartigkeit und Unteilbarkeit. Sie wird als letzte aller Figuren zu einem Kreis zusammengeschlossen, der Anfang und Ende jeder Komplikation ist.

gen, der «pli entre les deux plis», von einem Kommunikationssystem zwischen zwei Etagen gesprochen, die mithilfe der Marmorstruktur von Leibniz erläutert werden: denn mal sind sie Adern des Marmors («veines de marbre») die Falten der Materie, die die Lebensformen in der Masse («vivants pris dans la masse») umgreifen («entourent»), ein andermal sind sie die Adern der Seele, eingeborene Ideen («idées innées dans l'âme») eingefaltet wie die Figuren im Marmorblock, sodass er zu dem Schluss kommt: «La matière est marbrée, l'âme est marbrée, de deux manières différentes.»¹⁰⁴ Deleuze' Verdienst ist es gewesen, ausgehend von Leibniz eine Philosophie des Barocken zu entwickeln, in der die Entdeckung der unzähligen, multiplizierten Oberflächen – vom Fliegenauge über den Fischteich zum Marmor, von der Faltung der Gewänder bis zu den Übergängen des Transzendenten und Immanenten in Gemälden – weder zu einer Überhöhung des rein Physisch-Materiellen noch zu einer Affirmation des Seelisch-Metaphysischen führt. Aus der semantischen Struktur der Falte heraus werden Begriffe bemüht, die gerade einen Dualismus und zugleich Universalismus unterlaufen: Stets verlaufen die anorganischen Falten der Milieus («les plis inorganiques des milieux») zwischen zwei organischen («deux plis organiques») bedingt durch elastische und plastische Kräfte.¹⁰⁵ Es ist eine Welt, in der die Universalität von einer Ubiquität des Lebendigen («ubiquité du vivant») verdrängt wird.¹⁰⁶

Da die rhetorischen Figuren von geringem Interesse für das Leibniz' System sind, werden wir diese überspringen und direkt zu den gezeichneten Figuren in der Malerei und der Sinneswahrnehmung übergehen. In dem Kapitel über die Perzeption greift Theophile auf die Malerei zurück, um die möglichen Täuschungen in der Perspektive von Gegenständen aufzuzeigen, die zu Fehlurteilen führen könnten, weil Wirkungen und Ursachen miteinander vermengt werden. Was wir sehen, ist nicht das Bild selbst, sondern eine Ableitung von ihm, das in der Zwischenzeit der Betrachtung zerstört und neu im Auge des Betrachters aufgebaut wird. Urteile fallen auf Basis dieser Wirkungen kann daher irreführend sein, weil sie sich auf etwas beziehen, das nicht mehr Gegenstand eines Urteils sein kann (157).

Diese Überlegung führt die Gesprächspartner schließlich zu der Diskussion über innere Vorstellungsbilder, die nur mittels des Tastsinns erworben werden. Im Beispiel des Blinden, der mit seinen Händen kraft einer «Geometrie naturelle» lernt, zwischen einer Kugel und einem Würfel zu unterscheiden, soll gezeigt werden, dass sich die Gestalt («figure») der Gegenstände sehr wohl als «image» erfassen lässt, wohl aber nicht als «idées exactes», die auf Definitionen beruht (162/163). Zwischen «la cause même de l'image» und «le jugement avec la vision» liegt bereits

104 Gilles Deleuze: *Le Pli*, S. 6.

105 Ebd., S. 14.

106 Ebd.

der Umweg über die bewusste Wahrnehmung («s'appercevoir»), die sich von den kleinen vorangehenden Perzeptionen unterscheidet, die dieser vorangegangen sein muss, um überhaupt etwas wahrnehmen zu können. Wahrnehmbar wird etwas erst durch die kleinen Eindrücke, die auf die Seele bereits eingewirkt haben. Wahrnehmung bedeutet damit eine «petite addition ou augmentation», eine quantitative Zunahme an einer Summe physischer Veränderungen, die schließlich ins Qualitative umspringt und wahrgenommen wird (154/155). Im Geiste verändert sich jedoch der Zustand dieses wahrgenommenen Etwas: Unser Urteil beruht auf Bildern von Körpern, die durch Licht- und Schattenreflexe verändert und modelliert werden. Diese Veränderung betrifft immer die Oberflächengestalt der Dinge: Das Urteil referiert auf nichts anderes als auf Figuren, auf deren Grundlage Unterscheidungen getroffen werden können – ob blind oder sehend. Figuren sind damit das Distinktionsmerkmal beim Übergang von der unmerklichen Perzeption zur bewussten Wahrnehmung und Erkennbarkeit von Gegenständen.

Kein Wunder also, dass gerade die Geometrie als unwiderstreitbare Königsdisziplin und Maßstab für alle anderen Disziplinen installiert wird (XXXVI/XXXVII).¹⁰⁷ Betrachten wir nun die Verwendung der geometrischen Figuren. Auch sie dienen, wie die Beispiele aus den bildenden Künsten, der Veranschaulichung von abstrakten Gedankengängen. So zum Beispiel bei der Besprechung der einfachen Modi wie Entfernungen, die einen bestimmten Raum konstituieren, indem Flächen, Linien und Punkte zwischen zwei Körpern ein Verhältnis setzen, wodurch sich ein Ort begrenzen lässt (184/185). Auch physikalische Parameter wie die Dauer eines Tages, die Umdrehung der Erde oder die Schwere werden hinzugerechnet. All diese Modi konstituieren ein begrenztes Etwas, das als Raum wahrgenommen wird.

Und hier kommt es auch schon zum grundlegenden Problem: Was genau definieren wir als Figur? Philalethes hält dazu fest, dass «l'idée de la *Figure*» eine Begrenzung der äußersten Ränder von geraden Linien, Winkeln oder sogar Kurven ist (188/189). Theophile reicht diese Definition jedoch nicht aus. Sie scheint ihm zu ungenau zu sein, weil sie die Kugel, die keinerlei Begrenzung kennt, ausschließt. Eine ebene Fläche oder gerade Figuren ergeben daher noch keine Figur. Figuren entstünden erst durch Krümmung, Winkel, Abzweigungen, Abbiegungen,

¹⁰⁷ Siehe hierzu auch Busche: *Leibniz' Weg ins perspektivische Universum*. Bei Leibniz mündet die «ars combinatoria» in eine «ars complicatoria», die sich aus der Mischung von Arithmetik, Geometrie und Syllogismen ergibt (ebda., S. 122). Die Komplikation leiste die Synthese, die Explikation die Analyse. In beiden Verfahrensweisen stecke die Falte («plis»). Geometrisch betrachtet ist jede «figura composita» die Komplikation einer «figura simplex» (ebda., S. 123). Dabei folgt diese Entfaltung dem Schema einer «Subordinationspyramide» (Stammbaum), deren oberste Zweige Stammbegriffe darstellen, die sich nach unten immer weiter verzweigen, sodass die Entfernung zum obersten Stammbegriff den Grad der Variation und Komplexität anzeigt (ebda., S. 143).

Schnittpunkte etc. Kurz: ohne Bewegungen keine Figuren und ohne Figuren keine Körper. Daher kommt Theophile zu der wenig zufriedenstellenden Bemerkung: «Il n'est pas aisé de donner *la définition de la Figure* en general selon l'usage des Geometres» (ebda.). Um dennoch seinem Dialogpartner eine gewisse Definition an die Hand zu geben, um mit ihr operieren zu können, bestimmt er die Figur als «étendu borné» («ein begrenztes Ausgedehntes») unter Einschluss einer bestimmten «*Largeur*», Weite (190/191). Alle sich von hier aus anschließenden Diskussionen und Definitionen bezüglich des Raums, der Bewegung, der Leere und Materie kreisen um den Gottesbegriff. Nur durch den Begriff der Weite ist die Vorstellung einer hohlen Kugel gegeben, in der sich die Unendlichkeit denken lässt (196/197). Weite ist nur ein anderes Wort für den Raum, den das göttlich-schaffende Prinzip einnimmt und bewirkt, dass aus ihm heraus alles entsteht. Und auch wenn das Leere als Bedingung von Bewegung gesehen wird, ist Theophiles Weltbild als *persona* des Leibniz'schen Systems geprägt von flüssigen Verformungen und Bewegungen der Materie. Sie besteht nicht aus harten Körpern, die aufeinandertreffen, sondern aus biegsamen, fluiden Materialteilchen, die eine Choreographie aufführen.

Kommen wir also zu der Verschränkung von dem physischen und metaphysischen Figurenbegriff. Wie bereits erwähnt gehören Figuren und Bewegung zusammen. Sie sind nicht zu trennen. Spricht man von Bewegung sind Figuren immer schon da. Versucht man Figuren zu beschreiben, ist es ohne Bewegung nicht möglich. Auf die Vorstellung von in sich verhakten Atomen (Lukrez, Bruno), geht Leibniz bereits in seinem Vorwort ein.¹⁰⁸ Es ist schwer, sie zu beschreiben, weil man sie nicht sieht, sondern nur ihre Solidität, ihre Dichtigkeit und ihren Widerstand spürt. Figuren und Bewegung sind dem Begriff der Perzeption inhärent. Es sind die unmerklichen Perzeptionen, die von der bewussten Wahrnehmung unterschieden sind, eine unendliche Vielzahl von auf- und ineinander bewegten und bewegenden Wirkungen, die zusammenkommen, eine bestimmte Schwelle überschreiten und dann in ihrem Zusammentreffen etwas Wahrnehmbares konstituieren, noch bevor ein wahrnehmendes Subjekt sagen kann: *Ich nehme etwas wahr*.

Leibniz wählt die Analogie zum Geräusch des Meeres am Ufer. Die Wasser-Metaphorik als Spiralbewegung allen Lebens hatte bereits bei Lukrez und Leonardo da Vinci eine wichtige Bedeutung. Nun kehrt sie in einer anderen Form wieder. Zum Wahrnehmenden gelangt nur die Addition aller Wellen, die an der Produktion des Getöses teilhaben. Doch obwohl die einzelne Welle als solches nicht hörbar ist, setzt

¹⁰⁸ Busche merkt zu dem physikalischen Figurenbegriff an, dass auch dieser auf den «letzten Bausteinen der Materie» gründet, denn all seine Beweise zielen darauf ab, die «Ableitbarkeit aller Figuren aus Elementarbewegungen» zu begründen (ebda., S. 155).

Leibniz beim Hörenden voraus, dass die Perzeption dieser einen Welle zu ihm gelangt. Egal wie gering, klein oder unbedeutend diese einzelne Welle auch sein mag oder das Geräusch, das ihre Bewegung produziert, von Bedeutung ist sie dennoch, weil sie zur Konstitution des großen Ganzen beiträgt.¹⁰⁹

Entscheidend dabei ist, dass «figura», obwohl sie zu dem Syntagma der Physis gehört (figura, ordo und situs), sie dennoch mehr zu sein scheint als eine bloße primäre Modalität der Materie. Durch die «Zeichen-Physis», die auch noch in Leibniz späteren philosophischen Werk präsent ist, so urteilt Busche, zeigt sich «figura» innerhalb des «geometrischen Konstruktivismus» als Zahl, Wort und Umriss der Dingwelt, als eine Komplikation der «einfachen Figuration der Atome».¹¹⁰ Die «Realfiguren der Atome», die Busche aus dem lateinischen Begriff «intimae constructiones rerum» übersetzt, sind diejenigen, die sich der sinnlichen Beobachtung entziehen und nur über Abstraktion gesehen werden können. Nur mittels der «figurarum ratio» ergibt sich eine rekonstruierende Physik, die man auf Phänomene anwenden kann. An dieser Schnittstelle ermöglicht die «Verwicklungslehre» kraft der «Erzeugungsgesetzlichkeit» der «figura composita», die aus den variierenden «figura simplex» wie dem Kreis oder dem Dreieck entsteht. Leibniz Leitspruch lautet daher: «Nova [...] complicatio novam figuram efficit.»¹¹¹

109 Das Verhältnis von Teil und Ganzes ist nach Busche wie folgt zu verstehen: durch eine «variatio complexionis», eine Variation kleinerer Teile innerhalb eines Ganzen und durch eine «variatio situs», die die Teile zueinander oder zum Ganzen variiert (ebda., S. 156). Busche beschreibt die unterschiedlichen Modi wie folgt: «Komplexion heißt jede Verknüpfung oder Vereinigung von Teilen jeglicher Art innerhalb eines Ganzen, mögen die Teile abstrakt (angrenzende Atome) bzw. konkret (verhakte Ringe) räumlich sein oder intelligible «Gegenstände» (zwei zu einem Urteil verknüpfte Begriffe). Grundlage solcher Verknüpfungen ist, daß die verknüpften Teile des Ganzen ihrerseits «partes communes» besitzen, was bei nichträumlichen Teilen gemeinsame identifizierbare Merkmale sein können» (ebda., S. 156). Dieser Vorgang wird als «arithmetica figurata» bezeichnet, d. h. die Verschiedenheit der Formen («diversitas formae») werden ins Verhältnis zur absoluten Lage des Ganzen gesetzt, während die Variation der Verknüpfung die Verschiedenheit der Materie betrifft («diversitas materiae») (ebda., S. 159).

110 Hubert Busche: *Leibniz' Weg ins perspektivische Universum*, S. 164.

111 Leibniz zitiert nach Busche: *Leibniz' Weg ins perspektivische Universum*, S. 164. Figuren im engeren geometrischen Sinne sind dabei vor allem all jene, die eine «kongruente Verwicklung» aufweisen wie ein rechtwinkliges Dreieck, das man zu einem Quadrat auseinanderhalten kann, wenn man es spiegelt. Geschlossene ineinander transformierbare Gebilde sind daher immer «figuratae», während diejenigen, die diese Eigenschaften nicht aufweisen und als «complicationes hiantes» anzusehen sind, nicht als «figuratae», sondern als «texturae» zu bezeichnen sind. Werden diese jedoch wiederum zu sternförmigen Mustern angeordnet und damit zu geschlossenen Figuren, kann man sie als «texturae figuratae» oder «auseinanderklaffende Figuren» im Sinne der «figuratae hiantes» bezeichnen (ebda., S. 165). Busche hebt hervor, dass man in diesem System von Faltungen immer davon ausgehen kann, dass mit jedem höheren Komplexitätsgrad die Textur in eine Figur transformierbar ist.

Aus jeder neuen Ein- und Entfaltung werden neue Figuren gemacht. Die Falte ist die Produktionsstätte von Figurem: ihr Labor und Atelier. Sie ist der Topos einer Topologie, deren Ziel nicht darin besteht, Figuren als das Ergebnis einer intentionalen Handlung hervorzubringen. Vielmehr müsste man sagen, dass die «nova figura» das Produkt eines Effekts ist, der sich während der Komplikation vollzieht. Irdische Körper sind demnach, wie Busche festhält, substanzlos, weil sie nicht göttlich sind und sich daher im ewigen Fluss der Transsubstitution bewegen. Nur die Teilhabe an einer Idee und in Bezug auf ein «integrales Seriengesetz», das die sinnenhafte Geschichte der Figuren ausrollt, kann man auch von einer Substanz der Dinge sprechen. Das entscheidende Kriterium ist daher, dass die träge Masse keine Figur hat.¹¹² Folglich ist nur eine bewegte Masse eine figurierte Masse: Figuren entstehen aus Bewegungen, Bewegungen formen Figuren, die einen homogenen Stoff ausdifferenzieren.¹¹³

Dies funktioniert wie folgt: Aus der Bewegung entsteht Teilung aus Teilung, Grenzen von Teilen produzieren neue Grenzen von neuen Teilen, daraus entstehen schließlich einzelne Figuren als deren integrale Form. Ob diese letzte alles einfaltende und entfaltende Figur nun atomistisch teilbar oder als unteilbares Partikel Anfang und Ende jeglicher Teilung umfasst, wie ein Kreis, der bereits alle potenziellen Formen enthält, die aus ihm erzeugt werden können, für Busche steht fest, dass Leibniz an dieser Schnittstelle seiner Gedankengänge von einer geometrischen Konstruktionslehre zu einer Kräfte-Lehre wechselt, um sein philosophisches System zu erweitern. Leibniz braucht ein «Subjekt der Bewegung», das er wie folgt beschreibt: «Die Konstruktionen der Figuren sind also Bewegungen; nun werden aber aus den Konstruktionen die Eigenschaften bezüglich der Figuren bewiesen; folglich werden sie aus der Bewegung bewiesen, somit auch a priori und aus der Ursache.»¹¹⁴ Die Monade wird später zu Leibniz unbewegtem Beweger, einer «Spontanitätsquelle» von Kräften, die von der äußeren Figur als Gestalt von Körpern zum innersten Teil aller Teile, Kern der Substanz, zur «intima partium figura», wird.¹¹⁵

Denkt man innerhalb geometrischer und physikalischer Parameter bleibt das figurale System recht konstant, weil es unbeweglich ist, obwohl Bewegung das Prinzip alles Lebendigen ist. Und genau das ist das Problem philosophischer Theoreme: Weil das Leben als Bewegung nicht erklärbar ist außer durch den unbewegten göttlichen Beweger, Prinzip alles Lebendigen, stößt das System notwendigerweise gegen die starren Wände seiner geometrischen Figuren und sprachlichen Zeichen

112 Ebd., S. 276.

113 Ebd., S. 277.

114 Ebd., S. 280f. Zitiert nach Busche.

115 Ebd., S. 283.

welt. Die Disziplin, die diese Wände zum Wanken bringt, wird die Biologie sein, die sich auf Physik und Chemie ausdehnen wird. Organisation und Konfiguration sind die beiden Begriffe, die eine ständig sich in Bewegung befindliche Materie beschreiben. Wie Leibniz selbst schreibt, kann man diesen Sachverhalt wie einen Fluss betrachten, dessen Wasser immer wechselt und sich ständig ändert, ohne den Fluss, d. h. die Erscheinungsweise der Dinge selbst zu ändern (394/395, Bd. 1). Der Erscheinung nach bleiben die Körper dieselben, während sie in ihrem Innern dem Wechsel und Austausch unterworfen sind. *Figuren und Bewegungen* sind *Modifikationen von Attributen*, die dauernde und prinzipielle Prädikate sind («predicats perpetuels et principaux») (in Bezug auf Perzeption, Handeln, Ausdehnung, Dichte/Solidität, XLVI/XLVII). Diese Attribute ändern sich niemals. Die Modifikationen hingegen gehören der realen Gattung an (genre réel), die von zwei unterschiedlichen Arten des Materiellen ist: die metaphysische-homogene und die physisch-homogene in Form der soliden Masse (XLVIII/IL). Die logische Gattung (genre logique) besitzt ebenfalls einfache Unterschiede, aber ohne Modifikationen der physischen/metaphysischen Homogenität. Das bedeutet, dass zwei grundsätzlich heterogene Dinge, wie z. B. Zeit und Raum, dennoch unter eine gemeinsame logische Gattung fallen können.

Wir befinden uns bei dieser Diskussion an der Grenze zur Sprachkritik, die im dritten Buch der Abhandlungen unter dem Kapitel «Des noms des substances» verhandelt wird (II., S. 82/83). Ontologische Theoreme entfachen eine wilde Spekulation, um die Zusammenhänge zwischen Sein und Sprache: Da jedes Erkennen in einem Wiedererkennen gründet, und jedes Wiedererkennen etwas voraussetzt, dass mit sich selbst identisch bleibt und sich nicht verändert, muss es etwas geben, das die Identität der Dinge mit sich selbst garantiert. Platon erfand hierfür seinen Ideenhimmel, das nach dem Gesetz der Teilhabe funktioniert. In seiner Nachfolge hielt die Philosophiegeschichte an der Idee von Realdefinitionen fest, die die Dinge in ihrem Wesen bezeichneten, ein Wesen, das sich notwendigerweise nicht ändern durfte, sonst wären sprachliche Bezeichnungen willkürlich gesetzte Akte, die im Grund sinnlos waren, weil sie auf etwas referierten, das sich jeglicher Bezeichnung entzog. Kein Wunder also, dass sich Poststrukturalisten gerne auf das 17. Jahrhundert beziehen: Dort finden sie das Zentrum des Strudels von Zeichen, die physische Dinge umkreisen und an ihrem harten Panzer der Substanzlosigkeit und daher auch Referenzlosigkeit abprallen, sodass sie sich immer weiter ausdifferenzieren, entwickeln, verzweigen, bis der Stamm vergessen ist und die Begriffe ein Eigenleben entwickeln. Die Welt der Dinge transformiert sich in eine Welt der Fiktionen, in einen Garten der Pfade, die sich immer weiter verzweigen.

5.3.1 Figura als Nomos des Deformierten (Leibniz)

Bei Leibniz sind biologische Theoreme, Gedanken über Wachstum und Verfall noch recht unentwickelt. Dennoch werden sie im Kern bereits umrissen. Die Beispiele und Analogien biologischer Natur treten dann auf, wenn über Verschiedenheit und Identität gesprochen wird und das Prinzip des Lebendigen als Monade eingeführt wird. Sobald der Personen-Begriff hinzukommt,¹¹⁶ werden Fragen zur Identität einer lebendigen Entität mit sich selbst virulent. Im Vergleich zwischen Tieren, Pflanzen, Menschen und Maschinen wird so der Figuren-Begriff auf die Biologie ausgedehnt, eine Disziplin, die dem Begriff von Organismus und Organisation erst langsam im Laufe des 18. Jahrhunderts entwickeln wird. Alles das, was eine Seele hat, auch pflanzliche Lebewesen und Tiere, ist nur der Erscheinung nach mit sich selbst identisch. Die individuelle Identität kann als wahrhaft gelten, nicht jedoch der organisierte Körper. Von Augenblick zu Augenblick ist dieser immer ein anderer. Er ist nicht mit sich selbst identisch, aber gleichwertig («equivalent»). Ohne den Bezug zu einer Seele würde diese Gleichwertigkeit gar nicht zustande kommen. Die organisierten, gleichwertigen Körper benötigen eine «*organisation vitale*», die einen Körper über seine individuelle Erscheinungsweise hinaus mit sich selbst identisch macht (396/397, Bd. 1).

In Leibniz Kosmos ist alles mit Leben erfüllt. Es gibt schlicht und weg keine Differenz zwischen Leben und Nicht-Leben. Wie bereits Deleuze festhielt, ist das Lebendige ubiquitär bei Leibniz. Die beseelten mit ursprünglichen Entelechien ausgestatteten Körper sind unzerstörbar. Ihre Wirkungsweise ähnelt den künstlichen Maschinen der Menschen, wobei die «Maschinen der Natur» («*ces machines de la nature*») des göttlichen Ingenieurs diese bei Weitem an Komplexität übertreffen (150/151, Bd. 2). Die Monade als unkörperlicher, beseelter Automat lebt ewig, ist ewig, vergeht niemals. Folglich kann alles, was einmal Seele gehabt hat, niemals von ihr getrennt werden, auch wenn sich ihre Zustände durch äußere Einwirkungen (Krankheit, Schlaganfall, Fieber, Beeinträchtigung des Gedächtnisses etc.) ändern können. Man kann daher aufhören gesund, schön oder klug zu sein, aber

116 Der Kreis gilt bei Leibniz als geometrische Figur für die Darstellung einer «*personne*». Vgl. Leibniz: *Monadologie und andere metaphysische Schriften*, S. 30f. Zur Veranschaulichung verwendet er das exemplarische Leben Cäsars (ebda., S. 32f.). Eine «*personne*» hat eine bestimmte «*nature*» und «*forme*», die von Gott gegeben ist. In ihr ist alles beschlossen und alle Dinge gewiss. Dennoch können kontingente Ereignisse nicht ausgeschlossen werden, die unterschiedlichen Alternativen der Person in Erscheinung treten lassen (ebda., S. 35). Damit ist der Personen-Begriff sowohl theologisch als auch moralisch definiert: Eine Person ist jemand, der «*je*» sagen kann und damit für seine Handlungen belohnt oder bestraft wird, sodass eine Person auch einen juristischen Index trägt. Das entscheidende Kriterium des Personen-Seins ist jedoch die Erinnerung und das Bewusstsein: «*c'est la Souvenir, ou la connoissance de ce moy*» (ebda., S. 98).

man könne nicht damit aufhören Leben, Organe oder Perzeptionen zu haben («on ne cesse pas d'avoir de la vie et des Organes, et de la perception», 82/83f.). Zwar gelten beispielsweise Salze, Mineralien und Metalle als «einfache Strukturen und Massen», die zwar kein Tätigkeitsprinzip umfassen, aber dennoch Regelmäßigkeiten in ihrer Struktur aufweisen, ähnlich den belebten Körpern, auch wenn diese nur «ohne Leben zusammengesetzte Dinge» («les contextures sans vie») sind (118/119). Sie folgen dem Prinzip der Vervielfältigung, wie ein Harlekin auf dem Theater, der – wie Theophile beschreibt – sich entkleiden wollte, doch unter jedem Kleidungsstück fand sich nur ein weiteres Kleidungsstück und immer so fort (150/151). Allerdings – so hat Deleuze zurecht darauf hingewiesen – geht die *Einfaltung* des Lebendigen bis ins Unendliche, während die *Entfaltung* durch die bestimmende Form der Art begrenzt ist: «Plier-déplier ne signifie plus simplement tendre-détendre, contracter-dilater, mais envelopper-développer, involuer-évoluer. L'organisme se définit par sa capacité de plier ses propres parties à l'infini, et de les déplier, non pas à l'infini, mais jusqu'au degré de développement assigné à l'espèce.»¹¹⁷ Daher macht der französische Philosoph auch auf dem Unterschied zwischen der Präformation und der Epigenese in Bezug auf das Theorem der organischen Faltung aufmerksam, die er bei Leibniz für dominierend hält: Während in der Epigenese die organische Falte ausgehend von einer relativ einheitlichen Fläche entsteht, sich vertieft oder ansteigt, ruft in der Präformation die organische Falte weitere Falten hervor («*plica ex plica*»). Die Epigenese folgt – so Deleuze – der «*Einfalt*», die Präformation der «*Zwiefalt*».¹¹⁸ Wissenschaftshistorisch hat zwar die Epigenese den Wettbewerb epistemischer Konzeptualisierung des Organischen im Uterus gewonnen, doch Deleuze zweifelt keineswegs daran, dass die Präformationstheorie Chancen auf eine Zukunft neuer Konzepte birgt: «Nous ne sommes pas sûrs de ce point de vue que le préformisme soit sans avenir.»¹¹⁹ Ihre Zukunft hat Deleuze bereits 1980 zusammen mit Félix Guattari konturiert, indem sie Embryologie und Mythologie, das biologische, psychische und kosmisch Ei konvergieren lassen und die präformativen Kräfte als «*corps sans organes*» bezeichnen: «l'œuf désigne toujours cette réalité intensive, non pas indifférenciée, mais où les choses, les organes, se distinguent uniquement par des gradients, des migrations, des zones de voisinage. L'œuf est la CsO.»¹²⁰

Leibniz' philosophisches System gleicht einem Faltenrock. Die Kleidungsmetaphorik, das beliebteste stilistische Mittel der barocken Theaterkultur, findet auch

117 Gilles Deleuze: *Le Pli*, S. 13.

118 Ebda., S. 16.

119 Ebda.

120 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Milles Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*. Paris: Éditions de Minuit 1980, S. 202.

in einem anderen Schriftstück ihren Platz: In seiner kleinen Schrift *Principes de la nature et la grâce fondés en raison* (1714) entwirft Leibniz eine Vorstellung vom unendlichen Werden des Lebendigen, das nicht im Sinne einer «Metempsychose» (Seelenwanderung) zu verstehen ist, sondern im Sinne einer «Metamorphose». Die Idee folgt dem Gedanken, dass weder etwas entsteht noch etwas zugrunde geht. Chaos oder Tod gibt es innerhalb der präformierten Materie des Lebendigen nicht. Stattdessen geht er von einer «Transformation präexistenter Lebendiger» aus.¹²¹ Sie wechseln lediglich den Schauplatz und legen ihre Masken und Hüllen wie in einem Theater an und ab: «sie werden nur entwickelt, eingehüllt, neu bekleidet, ausgezogen, transformiert.»¹²² Obwohl Leibniz nicht als biologischer Naturforscher gilt, weil in seinen Ausführungen der explizite Hinweis auf eine Trennung von lebendig/nicht-lebendig bzw. organisch/nicht-organisch fehlt, so hat die Forschung dennoch hervorgehoben, dass das Organische als Konzept in der Bezeichnung des Lebewesens («vivant»), in dem Körper und Entelechie vereint sind, und als Tier («animal») im Verbund mit der Seele, verstanden wurde.¹²³ Diese Unterscheidung dient ihm nicht nur dazu, seine Monaden weiter zu differenzieren, sondern auch von einer «organischen Maschine» zu sprechen, die auf der vierten Stufe als Masse oder sekundäre Masse bezeichnet wird, unter die weitere Monaden subordiniert werden. Ihnen folgt schließlich das Tier als körperliche Substanz, die zu einem Repräsentanten aller lebendigen Körper wird.¹²⁴ Bei Leibniz verschaltet sich zum ersten Mal der Begriff des Organismus mit dem der Organisation, obwohl er nicht aus der Position des Biologen oder Physiologen spricht. Als Trennung zwischen der göttlichen Naturmaschine und den künstlichen Automaten des Menschen fungiert nämlich das Gesetz der Unvollkommenheit des Menschen, der die unendlich feine

121 Zu Leibniz Verständnis der Präformationstheorie vgl. Justin Erik Smith: Leibniz' Performativism: Between Metaphysics and Biology. In: Anna-Theresa Tymienieck (Hg.): *The Creative Matrix of the Origin. Dynamisms, Forces, and the Shaping of Life*. Dordrecht: Kluwer Academic 2002, S. 161–192.

122 Vgl. Gottfried Wilhelm Leibniz: *Principes de la nature et de la grâce fondés en raison*. In: ders., *Monadologie und andere metaphysische Schriften*, Französisch/Deutsch. Hamburg: Felix Meiner Verlag 2002, S. 160/161.

123 Vgl. Tobias Cheung: System, Mikrooperator, Transformation. Leibniz' gemeinsames Ordnungsdispositiv der Monade und des Lebendigen im naturgeschichtlichen Kontext. In: Hans Peter Neumann (Hg.): *Der Monadenbegriff von der Spätrenaissance bis zur Aufklärung*. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2009, S. 143–202.

124 Tobias Cheung: *System, Mikrooperator, Transformation*, S. 148.

in sich verschachtelte Struktur der organisierten Maschinen nicht nachahmen kann. Jeder Aspekt der Naturmaschinen Gottes ist noch in seinen kleinsten Teilen Maschine: ein in sich organisiertes Ganzes.¹²⁵

Der Rückgriff auf die barocke Theater-Mundi-Metaphorik erleichtert das Zusammenspiel von philosophischem Konzept im literarischen Kleid. Auch hier ist Giordano Bruno Lehrmeister der barocken Philosophie Leibniz'. Doch dieses Transformationsgesetz des Lebendigen wird sowohl für die Alltags- und Umgangssprache als auch für die philosophische Sprache zum Problem, denn die «notae», die Worte verstanden als Merkzeichen («marques»), sind einerseits für die Bezeichnung der Dinge andererseits zur Mitteilung für die anderen notwendig. Der bürgerliche Gebrauch der Zeichen ist für die Unterhaltung, die allgemeinen Lebensvorschriften und die Lebenspraxis notwendig, der philosophische Sprachgebrauch hingegen muss Worte bilden, um präzise Begriffe («notions précises») zu entwickeln (166/167). Alles wird begrifflich eingeteilt in «Genre» und «Difference», ein Begriff wird durch zwei andere Begriffe beschrieben und so in das System der Zeichen vom Allgemeinen zum Besonderen integriert. Unter «Genre» fallen unterschiedliche Arten («especies»), die jeweils eine eigene Bezeichnung bräuchten. Sie werden einem Allgemeinbegriff zugeordnet, damit man ihre Abstammung ablesen kann und die Ökonomie der Zeichen bewahrt bleibt. Das wäre der Weg der Logiker. Theophile jedoch kritisiert diese Methode. Zwei Individuen können der logischen Zeichenwelt nach zwar als derselben Art angehörig bezeichnet werden, dennoch sind sich diese beiden Individuen nicht vollkommen gleich. Diese feinen Unterschiede in der inneren Struktur der Dinge («la structure intérieure de chose») kann mittels der Sprache der Logiker nicht erfasst werden (84/85). Es gibt keine Merkzeichen, die die subtilen Veränderungen in dieser Struktur notieren könnten.

Daher greifen beide Gesprächspartner zur Veranschaulichung auf chemische Experimente zurück. In der Mathematik und Geometrie ist die Entfernung von Art und Gattung leichter festzustellen. Keine Figur ist hier der anderen vollständig ähnlich. Jegliche Figuration besitzt ihren messbaren Index. Bei den physischen und chemisch transformierbaren Arten wie auch bei organischen Körpern wie Pflanzen oder Tieren hängt dagegen die Zurückführung auf eine ursprüngli-

125 Ebda., S. 152. Diese Vorstellung, so der Wissenschaftshistoriker Tobias Cheung, fände sich später bei dem Biologen Charles Bonnet wieder, der ein «Keim-Faser-System» von Pflanzen erarbeitet, das nicht nur an den technischen Diskurs des Webens anschließt, sondern auch die Idee eines feinmaschigen Netzes von Webmaschinen annimmt, dass sich im Keim punktförmig entwickelt (ebda., 191). Vgl. hierzu auch Tobias Cheung: *Die Organisation des Lebendigen. Zur Entstehung des biologischen Organismusbegriffs bei Cuvier, Leibniz und Kant*. Frankfurt am Main: Campus Verlag 2000, S. 40–54.

che Art vom Menschen ab. Er bestimmt mittels seiner sprachlichen Benennungen und Form der Experimente, was gleichbleibt und was eine verhüllte Veränderung («*deguisés dans les changemens ordinaires*», 94/95) darstellt. Diese Einteilung, wie sie der Mensch vornimmt, muss dabei mit der Natur korrespondieren, denn menschliche Beobachtungen und Erkenntnisse gründen auf den Vergleichen und Unterscheidungen der Natur, «die wir nicht kennen und die besser sein können als die unseren» (96/97). Die Feinheit der Natur ist in der menschlichen Sprache noch nicht erreicht. Dadurch ergeben sich Probleme für die Auswahl der Kriterien, mit deren Hilfe die Gattungszugehörigkeit bestimmt wird. Bei Tieren und Pflanzen bleibt das Auswahlkriterium das äußere Erscheinungsbild («*d'apparence externe*») (94/95) oder die «*äußeren Kennzeichen*» («*marques exterieure*», 100/101), während beim Menschen ein inneres hinzutreten muss, um eine Entität als Mensch definieren zu können: Das ist die Vernunftbegabung, die «*nature interieure*» (ebda.).

An dieser argumentativen Stelle setzen auch in den *Neuen Abhandlungen* Analogien ein, die auf der Basis des Ausschlusses von geistigen und biologischen Divergenzen beruhen, um die «*Identität des Menschen*» («*l'identité de l'homme*») zu beweisen (396/397, Bd. 1). Kurz und gut: Die Identität des Menschen wird argumentativ über das Nicht-Identische, das Andere, die Abweichung von der Norm der Vernunft definiert. Der Wahnsinnige steht gegen den Weisen an, der Embryo gegen den alten Mann. Vernunft wird gegen Nicht-Vernunft gewendet, der greise und alternde Körper gegen das ungeborene Leben, das Tier gegen den Menschen (402/403, Bd. 1), der Mensch gegen die Maschine (406/407). Theophile weiß, dass es sich hier nicht nur um reale Gattungen handelt, sondern um die logische Zeichenwelt. Es ist eine Frage nach den Namen, die sich unweigerlich auf die Dinge beziehen, die sie bezeichnen sollen (398/399), aber ungeeignet erscheinen, weil missgestaltete Figuren aus dem Raster der Definitionen fallen. Es geht nicht um Biologie, sondern um Prädikatenlogik, in deren Zentrum die «*animal de figure humaine*» steht (402/403).

Figur meint hierbei die äußere Gestalt eines Lebewesens, die gerade dann nicht mehr als Kriterium für ein bestimmtes Lebewesen wie zum Beispiel den Menschen gilt, sobald die «Blödsinnigen» («*innocent*») ¹²⁶ (320/321, Bd. 2) und die

126 «*Innocent*» meint sicherlich auch in einer eher nicht pejorativen Übersetzung die Unschuldigen bzw. Ahnungslosen, die eines bestimmten Wissens entbehren, für die man sie nicht zur Verantwortung ziehen kann. Es treten Exemplare des Menschen («*les imbecilles*» bzw. «*les foux*») auf, die der Vernunft entbehren (Leibniz: *Neue Abhandlungen I*, S. 176/177), wobei folgender Unterschied gilt: Das geistige Vermögen der «*imbecilles*» ist weniger lebhaft und beweglich. Die «*foux*» hingegen besitzen zwar Vernunft, jedoch vermag es das geistige Vermögen nicht, die Ideen untereinander richtig zu verknüpfen.

«monströsen Föten» (*«joetus monstreux»*) (200/201) aus dem Kanon genormter menschlicher Rationalität fallen bzw. deren Integration irritieren. Die «figure» als «forme exterieure» (120/121) entscheidet darüber, um welche Art von Tier es sich handelt oder – und nun wird es theologisch – ob ein missgestaltetes Kind getauft werden soll oder nicht. Die «configuration exterieure» entspricht nicht der gewöhnlichen Form der Kinder («la forme ordinaire des enfans») und da man kein Kennzeichen für die innere Tätigkeit der Vernunft hat, fallen sie aus der Gemeinschaft der Christen und der Gesellschaft der Menschen heraus, wie Philoletes mit Rückgriff auf eine Anekdote berichtet (122/123). In diesen Syntagmen werden die Begriffe *figure*, *forme exterieure*, *autre moule* und *forme approuvée* synonym verwendet und Philoletes beharrt auf seinem Argument, dass auch die «figure irreguliere» eine Seele besitzt und vernunftfähig ist und Theophile als Stimme und Vertreter von Leibniz bekräftigt, dass «race» und «figure» von Theologen und Rechtsgelehrten nur als Indizien zur Beurteilung verwendet werden (124/125).

Figuren sind meistens wohlgeformte, reguläre und normierte äußere Formen. Der Maßstab des Schönen in und am Menschen bleibt die Geometrie. Im Bereich der lebenden Formen zwischen dem Menschen und dem Tier liegen die geistig Divergenten, die Wahnsinnigen und die körperlich Divergenten, die Missgebildeten. Dabei geht es um die Frage, ob auch die «innocent» einen Platz im Reich Gottes hätten und ob sie der Vernunft fähig sind, genauso wie bestimmte Rassen («race») der menschlichen Gattung, von denen man nicht wisse, ob sie als Menschen betrachtet werden können. Verändert man das körperliche Aussehen – Philoletes verwendet hier grotesk-komische Verzerrungen von Gesicht und Körper, um einen hypothetisch «Blödsinnigen» darzustellen –, dann zeigt sich auch gleich die seelische Abweichung (324/325). Eine vollkommene, menschliche Gestalt (körperlich) verweist noch nicht auf ein vernunftbegabtes Wesen. Eine körperliche Abweichung und Monstren («Oh, dirat-on, ce sont des *Monstres*», ebda.) schließt noch nicht aus, dass dieses Wesen der Vernunft fähig ist. Leibniz bricht zum Ende des Dialogs mit den kausalen Regeln der Physiognomie. Dennoch bleibt er einer Theorie der Abkunft treu, die den Ursprung der Monstrosität in der Phantasie der Frau sieht, die sich negativ auf die Gebärmutter auswirkt und dadurch Abweichungen von der Gestalt des Menschen zur Folge hat (112/113). Die Theorien zur sexuellen Reproduktion, zur Bestimmung der Geschlechter und ihrer Einwirkungen auf die Nachkommenschaft liegen sehr im Wagen und Ungefährten. Theophile greift auf unzuverlässige Berichte, Geschichten, Anekdoten zurück, die keinerlei Beweise erbringen. Dennoch wird der Vermutung Glauben geschenkt, dass die weibliche Einbildungskraft einen großen Einfluss auf die Form des Fötus hat («sur la forme de foetus»), während jedoch die Seele des Lebewesens vom Männchen stammt. Theophile mutmaßt daher über die Schwangerschaft der Weibchen: «Car c'est un estat destiné à un grand change-

ment ordinaire et d'autant plus susceptible Bussi de changemens extraordinaires» (114/115).

Diese Theorie gehört zur Wissens- und Kulturgeschichte der Geburt, die gerade in der männlich dominierten Philosophie zu abstrusen Spekulationen geführt hat.¹²⁷ Auch für Locke ist die Gebärmutter Ort der Verwandlung von einer wohlgeformten Figur des menschlichen Körpers zum Monstrum.¹²⁸ Wissenschaftshistorisch sind noch keine Paradigmen gefunden, die dieses Bild des Wissens vom Uterus verändern könnten. Noch im 17. Jahrhundert wird das gynäkologische Handbuch des griechischen Arztes Soranus von Ephesus (um 98–138) *Peri gynaikeiōn* der vorgalenischen Antike der Medizin rezipiert, obwohl bereits die (männliche) Spezialisierung in der Gynäkologie auf dem Vormarsch war.¹²⁹ Theophile greift also auf den Fundus alltagstauglicher Berichterstattung zurück, das aus einem mehr oder weniger leicht verfremdeten Erfahrungswissen stammt.

127 Vgl. Jürgen Schlumbohm, Barbara Duden, Jacques Gélis, Patrice Veit (Hg.): *Rituale der Geburt. Eine Kulturgeschichte*. München: C.H. Beck 1998. Die Zusammenhänge zwischen dem Monströsen und Mutterschaft habe ich in Anlehnung an feministische Kritikerinnen der *Gender Studies* im folgenden Aufsatz zusammengetragen und besprochen, Vgl. Patricia A. Gwozdz: Monströse Mutterschaften. Theoretische Überlegungen zur Figuration eines Konzepts. In: Till Breyer, Rasmus Overthun, Philippe Roepstorff-Robiano, Alexandra Vasa (Hg.): *Monster und Kapitalismus. Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, Heft 2 (2017), S. 37–58.

128 Vgl. John Locke: *An Essay concerning Human Understanding, twenty-fourth edition with the author's last additions and corrections, complete with notes in one volume*. London: Thomas Tegg 1832, S. 499. Vgl. hierzu Kap. 5.4.2 in diesem Buch.

129 Wie der Chirurg und Arzt Isidor Cohnstein bereits im 19. Jahrhundert beschrieben hat, habe die Gynäkologie im 17. Jahrhundert gerade dadurch neuen Auftrieb erfahren, dass Männer in den Kreis der weiblichen Hebammen mit aufgenommen wurde und einen direkten Einblick in die Praxis der Hebammen bekamen. Zuerst in Frankreich, dann in Deutschland und schließlich im 18. Jahrhundert in Frankreich verschob sich die Geschlechterfrage des Expertenwissens über den Uterus und die Geburt von der Frau auf den Mann, denn nur dieser durfte studieren und damit das Wissen zu lizenziertem Lehrbuch- und Forschungswissen machen. Dabei betont Cohnstein, dass sich die Gynäkologie «auf dem Boden physiologisch- und pathologisch-anatomischer Forschungen als Specialdisciplin aus der Geburtshilfe heraus» entwickelt hat. Damit weist er zugleich auf den sehr wichtigen Umstand hin, dass der Wissensfortschritt von der pathologischen Abweichung herrührt und nicht vom Normalfall: «Die pathologisch anatomischen Forschungen gaben die wahre Basis, auf der sich die Kritik der Gynäkologen entfalten konnte, sie bahnten den Weg zu Operationen, die früher für unmöglich gehalten wurden.» Vgl. Isidor Cohnstein: *Grundriss der Gynäkologie*. Stuttgart: F. Enke 1876, S. 2f. Mediziner des 16. Jahrhunderts hält er vor, dass sie nur das «Aussergewöhnliche als Object der ärztlichen Geburtshilfe» im Blick gehabt hätten und damit den natürlichen Verlauf gerade nicht studierten.

5.3.2 Die «formatrix» als «artificer of generation» (Harvey)

Will man anatomisch Wissensbasiertes und Erkenntnisförderndes über Empfängnis und Prokreation aus embryologischer Sicht im 17. Jahrhundert erfahren, wird man bei dem englischen Wegbereiter der Physiologie William Harvey fündig. In seiner Schrift *On Generation of Animals* (1651) begründet er die epigenetische Entwicklung des Lebewesens aus dem Ei entgegen den herrschenden Präformationslehren. Harvey interessiert sich vorrangig nicht für «the female human», er ist auch kein Gynäkologe und Geburtshelfer. Sein Blick gehorcht in Zeitlupe der Entwicklung bei der Zusammenkunft von Samen und der Genese des Fötus im Ei, wobei er – manchmal zustimmend, manchmal ablehnend – den Ausführungen Aristoteles' folgt. Entgegen seiner Behauptung, dass nur der männliche Samen der aktive Kraftspender der Entwicklung ist, argumentiert Harvey, dass die weibliche generative Kraft ebenso auf den Fötus einwirkt, und wagt sogar zu behaupten, dass die weibliche Kraft allein für die Entwicklung verantwortlich ist: «or the female, may be the efficient agent, and that all creative force or vital power (anima) is not derived exclusively from the male.»¹³⁰ Harvey geht jedoch noch weiter: Die weibliche Formkraft ist der männlichen überlegen, weil sie eine Wirkursache («efficient cause») ist, die die Kraft des männlichen Samens verdrängt. Ein wahrer Kampf der Geschlechter trägt sich in der Gebärmutter zu. Die Erde bringt selbst Formen hervor, ohne der vorherigen Intervention des Samens. Auch gibt es weibliche Tierarten, die sich ohne das Männchen fortpflanzen, also eine eingeschlechtliche oder jungfräuliche Fortpflanzung, die erst im 18. Jahrhundert als «Parthenogenese» von dem Schweizer Naturforscher Charles Bonnet beschrieben wird.¹³¹

Für Harvey wird die weibliche generative Kraft zu alles bestimmenden aristotelisch abgeleiteten Entelechie. Die Mutter des Lebendigen wird neben Adam und ganz knapp über ihm positioniert: «Since, therefor, the form, cause, and similitude inhere in the female not less – and it might even be said that they innere more – than in the male, and as she also exists previously as prime mover, let us

¹³⁰ Vgl. William Harvey: *Anatomical Exercises on the Generation of Animals; to Which Are Added, Essays On Parturition; On the Membranes, and Fluids of The Uterus; and On Conception*. In: ders., *The Works of William Harvey*, translated from the Latin with a Life of the Author by Robert Willis. London: Printed for the Sydenham Society 1847, S. 145–588, hier S. 288.

¹³¹ Zu diesem Begriff vgl. unter dem Eintrag «Fortpflanzung» im *Historischen Wörterbuch der Biologie, Bd. 1: A-GA*, hrsg. von Georg Toepfler. Stuttgart: J.B. Metzler 2011, S. 595, als auch der Hinweis auf die Bedeutung Bonnets in diesem Kontext, S. 410. Er entdeckte diese Art der Fortpflanzung an den Blattläusen, wobei er im Laufe seiner Karriere nicht mehr der Präformationstheorie anhing, sondern stattdessen von «präorganisierten Teilchen» sprach, aus denen sich die Organismen entwickelten.

conclude for certain that the female is equally efficient in the work of generation as the male.»¹³² Sie ist daher nicht nur die materielle Grundlage, sondern beeinflusst die Form, Art und «vital endowment (anima)», sodass er zu dem Schluss kommt: «The female must therefore be esteemed the efficient cause of the egg» (ebda.). Beinahe wäre der argumentative und generative Kampf zugunsten der weiblichen Kräfte entschieden. Doch Harvey kehrt zum mächtigen Männlichen zurück, um ein Gleichgewicht wiederherzustellen, das zugunsten der kreativen Macht des Männlichen ausfällt, denn das weibliche Ei ist unvollkommen. Seine Perfektion im Sinne von «art und reason» sowie der Form und den Gesetzen des zukünftigen Embryos («the form and laws of the future embryo from his address») erhält es vom männlichen Samen (ebda.).

Dennoch bleibt Harvey recht spekulativ, wenn es um die Weitergabe der Fruchtbarkeit («fecundity») von dem Hahn auf die Henne auf den Uterus auf das Ei geht, denn irgendwo muss er eine treibende Kraft annehmen, die diese Fruchtbarkeit erhält und weitergibt und diese ist eben nicht geschlechtlich determiniert, sondern fließt von Organismus und Organismus und durchzieht das gesamte Reich des Lebendigen. Wobei entgegen der Präformationstheorie er nicht annimmt, dass sich das präformierte Wesen bereits im männlichen Samen vorfindet, sondern dass beide Geschlechter vereint im Koitus («become united *in coitu*») erst das neue Wesen gemeinsam erschaffen (297). Schließlich erarbeitet er Schritt für Schritt in der Beschreibung der physiologischen Prozesse der Formwerdung des Fötus, dass es sich dabei nicht um eine Metamorphose wie bei einem Schmetterling handelt, die den Eindruck erweckt, dass der Materie ein Siegel aufgedrückt («impression of a seal») oder einer bestimmten Gussform («adjusted in a mould») angepasst wird. Stattdessen gebraucht er den Begriff der «epigenesis» und versteht darunter eine vollständige Transformation der Materie:

In the former [metamorphosis] the plastic force cuts up, and distributes, and reduces into limbs the same homogeneous material; and makes out of a homogeneous material organs which are dissimilar. But in the latter, while it creates in succession parts which are differently and variously distributed, it requires and makes a material which is also various in its nature, and variously distributed, and such as is now adapted to the formation of one part, now of another; on which account we believe the perfect hen's-egg to be constituted of various parts. (335f.)

Während die Metamorphose der gleichen homogenen Materie nur einen anderen Stempel aufdrückt, arbeitet die plastische Kraft der Epigenese gänzlich anders: Sie greift auf heterogene Bestandteile der Materie zurück und ordnet sie sukzessiv in einer neuen Ordnung an. Die plastische Kraft in der Epigenese ist differen-

132 William Harvey: *Anatomical Exercises*, S. 290.

zierend und variierende, weil sie auf eine bereits in sich differenzierte materielle Basis zurückgreift, während die Metamorphose nur Unterschiede produzieren kann, die noch auf Ähnlichkeiten beruhen, weil sie aus ein und derselben Materie hervorgehen. Wachstum und Form vollziehen sich in der Epigenese nicht simultan, sondern sukzessiv voranschreitend im Zusammenspiel der Ernährung («nutrition»). In der Metamorphose ist das Ganze in unterschiedliche Teile zerlegbar («*separate into parts*»): «*but in that by epigenesis the whole is put together out of parts in a certain order, and constituted from them*» (336).

In dieser Nachfolge wird auch Hans Driesch zu Beginn des 20. Jahrhunderts seine biologisch-vitalistischen Annahmen einer die Materie durchwirkenden Kraft in Anlehnung an Aristoteles postulieren, die die Formgebung der Organismen so leitet, dass das Ganze stets mehr ist als die Summe seiner Teile.¹³³ Auch wenn diese Theorie die Embryogenese beschreibbar macht, bleibt ein Funken Bewunderung für den Schöpfer («*omnipotent Creator*») übrig, der dieses Werk bewahrt und ihm die Kraft gibt, sich selbst zu erhalten. Dieser kleine göttliche Funken («*this divine something*»), der die Kette von Fortpflanzung, Wachstum und Formwerdung durch etwas Zugrundeliegendes trägt und bewirkt, scheint für den Naturwissenschaftler der Natur der Sterne zu entsprechen («*analogous to the essence of the stars*»): «*and is near akin to art and intelligence, and the vicar of the Almighty Creator?*» (343).

Die intervenierenden Hände des göttlichen Ingenieurs, der noch in Scheuchzers Bio-Bibel den weiblichen Uterus bearbeitet (vgl. Kap. 3.2.1), weil die plastische Kraft des Uterus nicht ausreicht, um von sich aus produktiv zu werden, sind auch bei William Harvey präsent, aber augenscheinlich nur aus wissenschaftlich-empirischer Unkenntnis und Verlegenheit, das letzte Faktum argumentativ nicht stichhaltig und evident an die vorhergehenden Überlegungen anschließen zu können. Zumindest notiert Harvey ein Fragezeichen am Ende des Satzes und lässt damit eine Lücke für zukünftige Spekulationen, die sich an seinem Argumentationsgang erst wieder in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit neuen bildgebenden Verfahren abarbeiten werden.¹³⁴

Im Grunde ist dem Wissenschaftler die sprachliche Besetzung der Stelle X für die allumfassende Kraft der Kreation eine nichtige Angelegenheit. Ob man sie mit Gott, Natur oder Seele des Universums bezeichnet, scheint von geringer Notwendigkeit zu sein. Für ihn bezeichnet sie ein und dieselbe beobachtbare Entität ...

¹³³ Vgl. Hans Driesch: *Die Philosophie des Organischen*. Gifford-Vorlesungen gehalten an der Universität Aberdeen in den Jahren 1907–1908. Leipzig: Wilhelm Engelmann 1909.

¹³⁴ Vgl. hierzu der imposante Anatomie-Atlant von William Hunter: *Anatomy of the gravid uterus*. Birmingham: Printed by John Baskerville 1775.

which is author or creator, and, by means of changing generations, the preserver and perpetuator of the fleeting things of Moral life; which is omnipresent, not less in the single and several operations of natural things, than in the infinite universe; which, by his deity or providence, his art and mind divine, engenders all things, whether they arise spontaneously without any adequate efficient, or are the work of male and female associated together, or of a single sex, or of other intermediate instruments, here more numerous, there fewer, whether they be univocal, or are equivocally or accidentally produced: all natural bodies are both the work and the instruments of that Supreme Good [...]. (370)

Von der Perspektive der Embryologie aus betrachtet, die nur auf die Entwicklung des Fötus fokussiert (Abb. 28), ist die Epigenese verständlich. Werden allerdings die gynäkologischen Mechanismen der Gebärmutter («womb») in Interaktion mit dem Fötus beschrieben, begibt sich der Forschende in seichtes Gewässer im wahrsten Sinne des Wortes, denn die physiologischen Prozesse des Organs gründen auf reinen Mutmaßungen abgeleitet aus dem anatomischen Vergleich zwischen Tieren und Menschen (434 ff.). Gesichertes Wissen entnimmt er dem empirischen Erfahrungsschatz von Hebammen und ergänzte sie durch eigene Beobachtungen am Wochenbett von gebärenden Frauen (438). Im Allgemeinen sieht er die gesamte Struktur des Uterus als Falten an («folds»), den Flügeln einer Fledermaus («by the name of bat's wings») ähnlich, weil die feinen Membranen zwischen dem anatomischen Gerüst das Gesamtgebilde mit dem übrigen Körper verbindet und die Bewegung dieses Organs ermöglicht (472). Er selbst hat die «cornua» eines Tieres gesehen, die sich wie ein Wurm windet.

Der Uterus scheint frei metaphorisierbar: Wurm oder Fledermaus, das eine Tier lebt unter der Erde, das andere ernährt sich wie ein Parasit von dem Blut anderer Tiere. Auch wenn es um die vergleichende Anatomie bei Tieren geht, schiebt sich der Uterus der Frau immer wieder als Vergleichsfolie hinzu, obwohl Harvey die Besonderheit der Fortpflanzung des Menschen immer wieder hervorhebt. Er ist ein aufmerksamer Beobachter und achtet die Trennung der Arten auch zwischen «viviporous», den eigentlichen Säugetieren, die ihre Nachkommen lebend zur Welt bringen, und «oviporous», den eierlegenden Tieren (481). Zugleich verfolgt er die Entwicklung des Embryos bei Säugetieren zeitlich chronologisch sowohl bei Tieren als auch bei Menschen (490 f.), die Soemmerring später visuell-anatomisch beschreiben wird (Abb. 29).¹³⁵

135 Vgl. Samuel Thomas von Soemmerring: *Icones embryonum humanorum*, Frankfurt am Main 1799. Siehe hierzu auch der aktuell erschienene Forschungsband von Daniel Hornuff, Heiner Feingerau (Hg.): *Visualisierung des Ungeborenen. Interdisziplinäre Perspektiven*. Paderborn: Fink 2020, vor allem der Aufsatz von Ulrike Enke: «Schöne Embryonen» zwischen Wissenschaft und Bürgerstube: Zur Entstehung von Soemmerrings *Icones embryonum humanorum* und ihrer Rezeption im 19. Jahrhundert, S. 145–170.



Abb. 28: Foetus in utero, prout a natura positus, rescissis omnino parte uteri anteriori, ac Placenta, ei adhaerente, aus: William Hunter, *Anatomy of the gravid uterus*.

Dieses Wissen über den Uterus als biologisches Organ der Frau wird verständlicher Weise durch den Tod generiert: Frauen, die während der Schwangerschaft oder nach der Geburt gestorben sind. Ein Wissen vom Leben ist nur über den Tod einzuleiten: die Geburt aus der Tatsache des Todes – eine merkwürdige naturwissenschaftliche Wendung eines theologischen Tatbestands Tertullians, dass das Sterben die Ursache des Geborenwerdens ist.

Harvey beschreibt an mehreren Stellen, seine Erfahrungen beim Beiwohnen von Geburten, in denen der Ausgang für die Mutter oder das Kind nicht glücklich geendet hat (528). Wer oder was bewirkt die Geburt? Die natürliche Geburt initiiert die Bewegung des Embryos selbst: «but it is the foetus itself which, with its



Abb. 29: Samuel Thomas Soemmering, *Icones embryonum humanorum*, Frankfurt am Main 1799.

head downwards, attacks the portals of the womb, opens them by its own energies, and thus struggles into day» (535). Aus der Gebärmutter einer toten Frau habe sich ein Embryo sogar selbst den Weg ans Licht der Welt gebahnt (536). Kommt das Kind zu früh auf die Welt, als Totgeburt oder deformiert, ist dies auf die Bewegung des Uterus zurückzuführen, der eine abnorme Geburt bewirkt (538).

Harvey wird zum wahren Frauenflüsterer ihres Uterus: Er vergleicht ihre Form bei Mädchen und Frauen, studiert ihre abnorme und natürlich-gewöhnliche Gestalt, beschreibt hysterische Faktoren bei Frauen bedingt durch Krankheiten der Gebärmutter und ihre Genesung und Heilung. Die Metaphorik für die Beschreibung der Struktur der Gebärmutter ist hierbei von besonderem Interesse, denn er vergleicht die plastische Kraft und die Struktur des Organs als Falten und Entfaltungen («foldings») sobald die Empfängnis stattfindet, der Fötus wächst und sich ausformt. Das Gebärmuttergewebe wird dicker, fleischiger und stärker (540). Die Plazenta und der Fötus werden zu einer Einheit, voneinander getrennte und doch zusammengehörende Lebensformen (561): «the placenta, in like manner, prepares for the fætus alimentary matters which have come from the mother» (563). Ihr Funktion nach gleicht sie der späteren milchgebenden Brust. Harvey gründet sein Wissen auf einer ausführlichen Kommentierung von *De formato foetus* (1604) des Arztes Hieronymus Fabricius, die er mit seinen eigenen empirischen Studien gegenliest und erweitert, obwohl er die Faszination für das Gebären nicht mit seinem Kollegen teilen kann (Abb. 30).

Harveys Interesse gilt vor allem der Befruchtung, der er das letzte Kapitel «On Conception» widmet (576 ff.). Er kehrt zum Befruchtungszeitpunkt in die Höhle des Uterus («cavity of the uterus») zurück, der nicht nur Ort der Befruchtung ist, sondern plastisch wirkendes Bildungsorgan in Zusammenarbeit mit dem Fötus. Dennoch ist die Kraft der Verschmelzung nicht einsichtig. Frau, Gebärmutter und männlich-aktive Fortpflanzungskraft sind in einer undurchsichtigen Trias miteinander verbunden. Die Ursache-Wirkung-Relation ist nicht ganz klar. Dennoch versucht Harvey, eine philosophiehistorische Argumentation herzuleiten: «or, lastly, does the woman conceive in the womb, as we see by the eye and think by the brain?» (576). Gebärmutter und Gehirn werden per Analogie strukturell kurzgeschlossen. Der Fötus wird zu einer ungeborenen Idee im Reich der Vernunft. Harvey greift hierfür auf den griechischen Begriff von «eidos» zurück und beschreibt diesen Prozess der geistigen und organischen Befruchtung wie folgt:

For just as we from the conception of the <form> or <idea> in the brain, fashion in our works a form resembling it, so, in like manner, the <idea>, or <form> of the father existing in the uterus generates an offspring like himself with the help of the formative faculty, impressing, however, on its work its own immaterial <form>. In the same way art, which in the brain is the εἶδος or <form> of the future work, produces, when in operation, its like, and begets it out of <matter>. So too the painter, by means of conception of the brain carries it out into



Abb. 30: Hieronymus Fabricius, *De formato foetus* (1604).

act; so also the builder constructs his house according to previous conception. The same think takes place in every other action and artificial production. Thus, what education effects in the brain, viz. art, with its analogue does the coitus of the male endow the uterus, viz. the plastic art; hence may similar or dissimilar foetuses are produced at the same coitus. For if the productions and first conceptions of art (the mere imitations of nature) are in this way formed in the brain, how much more probable is it that copies (exemplaria) of animal generation and conception should in like manner be produced in the uterus?¹³⁶ (578)

Das Generativ-Biologische und Genetisch-Ideelle sind analoge Strukturen, die nach väterlichen und mütterlichen Eigenschaften strukturiert sind. Zwar besitzt die zugrunde gelegte materielle Basis (Uterus, Gehirn) die Fähigkeit befruchtet zu werden und wie die Plastik, Körper (Kopien als «exemplaria») und Kunstprodukte als «imitations of nature» hervorzubringen, doch ist es stets die väterlich-männliche «formative faculty», die zum Urheber der Imitation erhoben wird («by imitation the author», ebda.). Seine Gedankengänge führen ihn noch weiter, und zwar in die tiefsten Tiefen des platonischen Höhlenbauens: der Entstehung von Ideen *a priori*, die noch vor jeglicher Erfahrung den Tieren und Menschen eingepägt ist. Wie sonst könnte ein Vogel dem Bauplan eines Nests folgen oder die Spinne dem Weben ihres Netzes? So ist auch die Befruchtung eine immaterielle Prägung des weiblichen Körpers mit einer Idee, einem Bauplan, der Vorstellung von einer bestimmten Form, die sie zum «artificer of generation» macht (579). Harvey's Suche nach dem «univokal agent» (582) ist die Suche nach dem Band der Generationen, einem Element, das Kopien von sich selbst herstellt, ohne dass eine Spur von ihm irgendwo im Uterus oder im Gehirn übrig bleibt. Er dringt mit seinen Fragen in die fabulöse Welt der Molekularbiologie, der Genetik, die noch einige Jahrhunderte braucht, um von den Hebammen naturwissenschaftlichen Wissens entbunden zu werden.

136 Vgl. hierzu die interessante begriffliche Unterscheidung des antiken Arztes Ephesus von Soranus, der in seinem gynäkologischen Traktat von der «conceptio» als Festhalten des Samens spricht, während mit Schwangerschaft das Verborgensein gemeint ist, abgeleitet von «bergen», das u. a. auch auf «verhüllen» und «verstecken» hindeutet. Der Uterus hält also den Samen fest und verbirgt ihn. Ein «dauerndes Festhalten», ein «sich bemächtigen» beschreibt die Tätigkeit des Uterus, der seinen Inhalt, den ungeformten «logos», den Zeugungssaft, transformiert, sodass der Samen verschwindet und nun der Embryo anwesend ist. Als Samen hört der «logos» auf zu existieren und nimmt die Form eines Geschöpfes an. Die bloße Aufnahme des Samens in den Uterus wird dabei als «analepsis» bezeichnet, «conceptio» hingegen ist das dauerhafte Ankleben in der Uterushöhle. Man sieht sehr deutlich an der Wahl der Begriffe, dass der Uterus eine aktive Rolle in dem Verbergen und der Transformation des «logos» spielt. Vgl. Soranus von Ephesus: *Die Gynäkologie. Geburtshilfe, Frauen- und Kinderkrankheiten, Diätik der Neugeborenen*, übersetzt von H. Lüneburg. München 1894, S. 28 f. Vielleicht ist Heidegger der Verdienst zuzukommen, dass er bei all seiner Methodik des *Bergens* des Seins mit seiner Dekonstruktion griechischer Begriffe und deutscher Semantiken unfreiwillig auf die *Uterusvergessenheit* der Philosophie hingewiesen hat.

5.3.3 Im Uterotopos: Gebärmutter = Monade?

Nach diesem wissenschaftshistorischen Exkurs wird Leibniz' Sorge um das naturphilosophische Mysterium des Gebärens verständlicher. Kehren wir zunächst zu seinem Begriff der «naissance» zurück (120/121). Zwar wird der Tatbestand der Geburt oder des Geborenwerdens nicht zum ausschlaggebenden Kriterium für die Wahl und Bestimmung der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Art oder Gattung. Der Begriff bleibt dennoch als begrifflicher Anker in der Argumentation bestehen, weil die Geburt kein verlässliches, aber solides Kriterium der Herkunft darstellt, wenn es darum geht, die unterschiedlichen menschlichen Völkergruppen voneinander zu unterscheiden. Dann wird «naissance» zur «*denomination extrinseque*», mittels derer ein künstliches Zeichen in der menschlichen Sprache dem Bezeichneten zugewiesen wird, wodurch ein dauerhaftes Kennzeichen («*marque artificielle durable*») für eine «*denomination intrinseque*» zwischen den Völkern geschaffen wird (340/341). Diese Kombination von extrinsischen und intrinsischen Benennungen ist jedoch nur dann notwendig, wenn der Mensch nicht als «*plus basse espece*» und der Art nach von der Abstammung Adams wäre. Es ist also mit Arendt gesprochen die *Gebürtlichkeit* des Menschen, seine *Natalität*, die die göttliche Genealogie des Menschlichen irritiert. Leibniz lässt seine Figuren wie folgt philosophieren: Wäre *der* Mensch eine gemeinsame Gattungsbezeichnung («*un genre commun à plusieurs especes*») für unterschiedliche Arten von Menschen, müsse auch jede Definition des Menschen eine vorläufige sein. Da es aber nur die adamitische Abstammungslinie gibt, die alle menschlichen Wesen durch das Band der Erbsünde miteinander verbindet, sind auch hypothetische Migrationsbewegungen und Vermischungen zwischen den verschiedenen Arten der «*race*» als Fiktionen zu verstehen (342/343). Eva, als Gebärmutter alles Lebendigen und die eigentliche aktive Verführerin zur Sünde und zum Wissen, wird in dieser genealogischen Linie nicht erwähnt.

Leibniz' Dialogpartner kapitulieren vor dem dunklen Höhlenausgang, aus dem die Menschheit entbunden wird. Da man die genauen Gesetze nicht kennt, muss man auf die Anzeichen der Abkunft blicken und diese kann man nur rein äußerlich festmachen. Nur über Abstammung und Gestalt lassen sich Lebewesen in vernünftige und nicht-vernünftige einteilen. Im Kontext der biologischen Verwendungsweise sind Begriffe wie «*form*», «*figure*» und «*moule*» austauschbar, gerade weil die *extrinsischen* Kriterien zu *intrinsischen* gemacht werden und man nichts über die Prozesse der Herkunft im Sinne des Ursprungs («*origine*») weiß. Es ist immer noch die äußere Form als Figur, die beschrieben wird, weil das formerzeugende zugrunde liegende Prinzip und die Struktur des Ortes, von dem aus Wachstum und Veränderung ermöglicht wird, unbekannt bleibt. Leibniz nennt es *Monade*. Doch der eigentliche Ort, an dem sie mit all ihren Kräften in Erscheinung tritt, ist der *Unterleib in Falten*.

Mit der Geburt des Menschen aus einem anderen Menschen («naissance») verflacht die vertikale Hierarchie und Abstammungslehre der Lebewesen und des Menschen («origin») im Besonderen zu einer horizontalen. Aus Adam wird die gebärende Eva. Aus dem Menschen, der nur Mann war, wird Mann und Frau, die nur über den Mann als Prototypen der menschlichen Gattung definiert wird. Es gibt keine Rückkehr zum Höhlenausgang, um es mit Blumenberg zu formulieren. Was in Blumenbergs Theorie der Gehäuse als Institution fehlt, ist die Matrix alles Lebendigen als *metaphora continua* einer *figura ex utero*. Zwar erwähnt er diesen Zustand des Menschen im Kontext seiner Analysen zum Träumen und zum Erwachen in Analogie zu den Höhlenmythen, indem er das Träumen als eine «Rückkehr in die pränatale Höhle» bezeichnet,¹³⁷ aber auch hier bleibt er als Metaphorologe innerhalb der konstruierten Metaphern und verschiebt per Analogie nur die Bilder, wenn er behauptet, dass der Schlaf ein «Ersatz der Pränatalität» ist und sich der Mensch mit seinen Träumen nur dagegen wehre, «zu einer Welt unerfüllbarer Wünsche geboren zu werden: zu erwachen.»¹³⁸ Der Zusammenschluss von Geburts- und Traummetaphorik psychoanalytische inspiriert funktioniert nur bedingt, wenn man die Metaphorik des Mütterlichen oder der Mutter aus dieser Analogie streicht oder sie verkürzt. In der reduzierten Geburtsmetaphorik männlicher Philosophen – von Sokrates' Hebammenkunst bis zur delezianischen «Gynesis»¹³⁹ – wird der Uterus von der Frau getrennt, und bekommt eine merkwürdige Eigenbewegung. Wird das Ei postmodern zu einem *organlosen Körper*, so wird umgekehrt der Uterus zum *körperlosen Organ*.

Wenn Peter Sloterdijk den Begriff der «Uterodizee» erfindet und die «Kritik der Schöffe» als eine «Grunddisziplin philosophischer Psychologie» deutet, dann spielt er damit nicht nur explizit auf eine Theodizee im Maßstab Leibniz' an, sondern bespielt sie mit den psychoanalytischen Interpretations- und Übersetzungskünsten Béla Grunbergers, der in der hebräischen Bedeutung für das Wort *Erbarmen*, die eine Eigenschaft der Gottheit bezeichnet, zugleich das hebräische Wort für *Gebärmutter* gegeben sieht.¹⁴⁰

Sloterdijk beruft sich auf diese psychodynamische Lesart der göttlichen Allmacht, die als ein genuin weibliche ausgewiesen wird, und wendet sie philosophisch wie psychologisch in eine «Region des Seienden, die Macht hat weiteres Seiendes von gleicher oder ebenbildlicher Natur zu stiften und dem gestifteten, angehauchten oder als Ausgeburt freigelassen Leben die Vorstellung eines beseligenden höchsten Guten mitzugeben. Die philosophischen Gedächtnislehren stellen ebenso wie die re-

¹³⁷ Hans Blumenberg: *Höhlenausgänge*, S. 67.

¹³⁸ Ebda., S. 68.

¹³⁹ Vgl. Alice A. Jardine: *Gynesis. Configurations of Woman and Modernity*. Ithaca, London: Cornell University Press 1985.

¹⁴⁰ Vgl. Peter Sloterdijk: *Weltfremdheit*, S. 193.

ligiösen Abbildlehren Deutungen dieses Mitgiftträtsels dar.»¹⁴¹ Wer etwas über das «Sein-vom-Schoße-her» erfahren möchte, muss in einer anderen Sprache sprechen: der des Meeres, des Wassers, der Feuchte. Die Lehre vom Menschen ist daher immer schon an die Lehre von den Elementen geknüpft und von Übergängen zwischen ihnen. War einst der Mutterschoß theologisch durchgestrichen als körperliches Organ der Frau und als neuer Himmel installiert, von dem Jesus, «das Urbild des Subjekts, das jede Zugehörigkeit zu einem Mutterschoß austreicht»,¹⁴² her spricht, wird die himmlische «Schoßkraft» des göttlichen Vaters mit Blick auf «mare» und «mater» entthront und zu fröhlichen «Fruchtwasserspielen als Metaphysikersatz»¹⁴³ umgepolt. Nun können wir auch wissenschaftshistorisch mit William Harvey belegen, dass das Fruchtwasser zum Spielbecken ungeborener Ideen wird.

Sloterdijks pointierte Lesart lässt sich durch die ethnologische und anthropologische Datenlage früherer außereuropäischer Religionskulturen ergänzen. Gilt in der europäischen Imagination das Meer als Ursprungsmythos, der das Wohin mit dem Woher verknüpft, zeigen Bilddarstellung des 17. Jahrhundert aus den Anden eine christliche Verquickung von *monte* und *madre*. Auf dem Gemälde anonymen Ursprungs, das im Museo de la Moneda in Potosí/Bolivien aufbewahrt wird, wird die christliche Marienfigur inmitten des Silberbergs von Potosí dargestellt, der bis heute als Ort der Berg-Gottheit Tío gilt und an dem auch die Erdmutter Pachamama verehrt wird (Abb. 31).¹⁴⁴ Die *Virgen del Cerro Potosí* wird gekrönt und von Mond (recht) und Sonne (links) – religiöse Symbole der Inkas – überwacht.

Die indigenen religiösen Rituale werden mit der christlichen Trinitätslehre verbunden und von der institutionellen Macht der katholischen Kirche beglaubigt. Umringt von Vater, Sohn und Heiligem Geist ist der Körper Marias fast vollständig in das Gesteinsmassiv integriert. Nur Hände und Kopf sind sichtbar. Die Schoßkraft ist somit nicht nur himmlisch konnotiert. Der Berg vereint das Terrestrisch-Mütterliche mit dem Himmlischen. Zugleich ist die «Maria-Monte» Symbolbild für die Bodenschätze und den Reichtum des Landes. Das Sakrale wird ökonomisch relevant: Gott krönt Maria, die den materiellen Reichtum seiner Schöpfung beschützt. Die Naturgottheit bleibt trotz christlicher Assimilierung erhalten, der die Missionierungsarbeit

141 Ebda., S. 194.

142 Ebda., S. 196.

143 Ebda., S. 197.

144 Andrés Eichmann geht den textuellen Belegen für den Vergleich von Berg und Maria in biblischen Kontexten und Darstellungen des Siglo de Oro nach. Außerdem weist er auch auf die politische-religiösen Verflechtungen hin, die den Katholizismus – im Bild auch institutionell repräsentiert durch den Papst – mit der imperialistischen Ausbeutung unter ökonomischen Vorzeichen verbindet. Vgl. Andrés Eichmann: La Virgen-Cerro de Potosí: Arte mestizo o expresión emblemática? In: *Revista de Historia Americana y Argentina*, N° 42 (2007), Mendoza (Argentina), S. 33–53.



Abb. 31: Virgen de Cerro Potosí, Casa Nacional de la Moneda–Fundación Cultural BCB, Potosí-Bolivial.

erleichtert und den Übergang zur allmählichen Zerstörung der anderen Kultur durch einen ikonographischen Chiasmus besiegelt.

Der «Uterotop»¹⁴⁵ wird damit kapitalistisch verwertbar. Peter Sloterdijk hat sich mit seinem ersten Band zur *Sphärologie der Blasen* geschickt in den Diskurs der US-amerikanischen *Motherhood Studies*¹⁴⁶ eingeschrieben, obwohl er sicherlich kein einschlägiger Vertreter der *Gender Studies* ist. Seine Wissens- und Kulturgeschichte der Gebärmutter leitet sich von Thomas Machos' Aufsatz zur «negativen Gynäkologie» ab, die Sloterdijk von einer «positiven Gynäkologie» der Medizingeschichte und Lebenswissenschaften deutlich abgrenzt.¹⁴⁷ Die negative, weil philosophische Annäherung an die positivistische Sichtbarmachung durch die wissenschaftliche «Vulvoskopie», die zur «Uteroskopie» wird,¹⁴⁸ blickt auf das «Nicht-Ding, das von jedem auf natürlichem Wege geborenen Individuum in einer einzigen Ereignissequenz in Erfahrung gebracht wird; sie ist das enge Ur-Etwas, das es nur einmal und in einer unwiederholbaren, dramatisch gedehnten Szene «gibt.»¹⁴⁹ Sloterdijk interessiert der Objektcharakter dieses Organs in all seinen mythopoeitischen Dimensionen, die dem Subjekt als unfertigen Fötus zur Geburt verhelfen: «Es ist im Augenblick des Kampfes evident unmöglich, die Wand zu durchdringen, aber indem sie irgendwie doch, *in extremis*, durchquert wird, erlebt sich der Initiand, der hinausgeht, als den härteren, den steinbrechenden Stein. Geboren werden heißt für die meisten Geborenen über eine Wand triumphieren.»¹⁵⁰ Gedacht wird also die *Gebärmutter* nicht als *Gebärmutter*, sondern von dem her, was aus ihr hervorgeht, geformt wird und sich im Grunde halbautomatisch selbst entbindet, indem es eine Kraft aufbringt, die gegen die offene Wunde, den Höhlenausgang, drückt. Der Fötus als Fortsetzung der Genealogie des Menschen steht im Fokus, nicht die Frau, die gebiert.¹⁵¹ Ihm gehört

145 Vgl. Peter Sloterdijk: *Sphären. Plurale Sphärologie Band III: Schäume*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 386–396.

146 Vgl. Adrienne Rich: *Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution*. New York, London: W.W. Norton & Company 1995 [1986].

147 Vgl. Peter Sloterdijk: *Sphären. Plurale Sphärologie Band I: Blasen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 289.

148 Peter Sloterdijk: *Sphären I*, S. 289.

149 Peter Sloterdijk: *Sphären I*, S. 307.

150 Ebda., S. 308.

151 Vgl. hierzu die Kritik aus der Perspektive der historischen Frauen- und Wissenschaftsforschung bei Barbara Duden: *Der Frauenleib als öffentlicher Ort. Vom Missbrauch des Begriffs Leben*. Hamburg, Zürich: Luchterhand 1991. Wer sich für eine literarische Interpretation des Mutterchaftsthemas interessiert, sei auf den autofiktionalen, unter Pseudonym veröffentlichten Romans der Autorin Maria Erlenberger verwiesen, der in der deutschen Literaturwissenschaft leider recht wenig Beachtung gefunden hat. Der 1979 bei Rowohlt verlegte Roman *Das Erlernen der Totgeburt* rechnet dabei wie kein anderer in der deutschen Literaturgeschichte mit den Dispositiven rund um den Mutterchaftsmythos ab, nimmt medizinische- und patientenzentrierte Diskurse in den Blick, fokussiert auf Gesellschaftskritik und politische Diskussionen und thematisiert die Gefühlsgeschichte einer werdenden Mutter, die Mutterchaft auch als «eine Bereitschaft» zum «Persönlich-

die Sorge der Gattung an, während Mutterschaft zum Ort einer Überwachungsinstallation wird. Wer den Nojektcharakter der Gebärmutter in den Vordergrund der Natalitätsforschung stellt, verstellt den Blick auf die *Gebärmutter* als biopolitisches Dispositiv gouvernementaler Reglementierungen prä- und postnatalen Lebens, die Sloterdijk gekonnt mit seinem Bilderreichtum an metaphorologischen Spuren verdeckt. Um die modernen Psychosen der «kollektiven Schalen-Pathologien» geht es ihm, dem hüllenlosen Wesen Mensch, der sich in immer wieder neue Ersatzhöhlen und -hüllen begeben muss, um die epidemisch gewordenen «Hüllen-Störungen» zu kompensieren.¹⁵² Was von der Natalität her gedacht werden will, zielt auf das Neue, das sich vom Alten nach und nach verabschieden muss, um einen Neuanfang zu setzen.¹⁵³ Was vom Alten der *Gebärmütter* übrig bleibt, wird erst heute sachbuch- und medienwirksam in den *Medical Humanities* ans Tageslicht gebracht.¹⁵⁴

Sloterdijks zuvor erwähnter Hinweis auf den Schweizer Psychoanalytiker Béla Grunberger hätte von ihm noch einer intensiveren Nachbearbeitung bedurft. Denn ihm entlehnt er nicht nur die etymologische Bedeutung aus dem Hebräischen, sondern auch die Verbindung von *Monade* und *Mutter*. Grunberger hat in mehreren Aufsätzen über seine Theorie der narzisstischen Persönlichkeit den Begriff der «prä-natalen Koenästhesie» geprägt, der den Zustand der «primitiven Sexualität» embryonaler Zellen meint, die sich in einem beschleunigten Rhythmus vermehren.¹⁵⁵ Diese erste narzisstische Form nennt er «Paläonarzissmus», weil er die biologisch-physiologische Expansion des Embryos vorgeburtlich bezeichnet, die sich postnatal auf seine Umgebung auswirkt. Grunberger – mit Verweis auf seine französischen Kollegen und Embryologen – gebraucht den Fötus nicht als Metapher für den Nar-

keitsverlust» reflektiert. Vgl. Maria Erlenberger: *Das Erlernen der Totgeburt*. Roman. Hamburg: Rowohlt 1979, hier S. 101.

152 Ebda., S. 335.

153 Auch hier bleibt Sloterdijk religionsmythischen Zugängen treu. So verweist er auf eine Geschichte des Taoismus, in der Lao Tzu, das «Alte Kind», über achtzig Jahre im Mutterschoß verbringt, um «Herr der Innenwelt» zu sein, während die «äußere Mutter» nur als «Hülse und Supplement» erscheint. Daher schlussfolgert er: «was die Mutter dem Fötus zu geben hat, ist nichts anderes, als was der Fötus sich selbst durch die Mutter gibt – das ewige Innen-Sein-Können in einem todlosen, in sich selbst kreisenden Sein. Der Weise wird geboren, um nicht bloß als geborener Sterblicher zur Welt zu kommen; er geht in einen Mutterschoß ein, um gerade nicht nur in einen kurzatmigen Menschenlebenszyklus einzugehen» (ebda., S. 313). Somit ist der männliche Weise eine trächtige Frau, die mit sich selbst schwanger geht (ebda., S. 314).

154 Vgl. hierzu die äußerst lesenswerte Kultur- und Wissensgeschichte misogyner Praktiken in der gynäkologischen Forschung und darüberhinaus von Elinor Cleghorn: *Unwell Women. Misdiagnosis and Myth in a Man-Made World*. New York: Dutton, Penguin Publishing Group 2021.

155 Béla Grunberger: *Narziß und Anubis. Die Psychoanalyse jenseits der Triebtheorie, Bd. 2*. München, Wien: Verlag Internationale Psychoanalyse 1988, S. 72. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

zissten, sondern gleichsam bio-psychologisch als Fortsetzung eines pränatalen Zustands, der nunmehr postnatal auf die Grenzen seiner Umwelt trifft. Der Fötus/Narzisst ist Parasit, Kannibale, Vampir stets verbunden mit den körperlichen Stoffwechselprozessen von Aufnehmen und Ausscheiden. «Pränatale Glückseligkeit», jenes unerschöpfliche Gefühl, das nur wiedergefunden werden kann, wenn es verloren worden ist, ist daher ein real-historischer Zustand, der «Fötus im Leib seiner Mutter», der mit dem Zustand vor dem Sündenfall assoziiert wird (78). Dieser «kosmische Narzissmus», der Fötus verbunden mit dem Universum, belegt Grunberger mit dem Begriff der Monade ohne auf seine philosophiegeschichtliche Rolle einzugehen. Dies ist das Zitat, das Sloterdijk gleichsam unter den Tisch fallen lässt:

Die Geburt setzt der Monade ein Ende und bedroht damit nichts weniger als die Existenz der narzisstischen Koenästhesie; diese projiziert sich auf ihren neuen Beschützer, mit dem sie die Monde neu schafft: ich meine das Antlitz oder den Blick der Mutter, die sich gewissermaßen an die Stelle der Gebärmutter setzen, und nenne das die narzisstische Bestätigung durch die Mutter, besser, durch ihren Blick. (127)

Diese «pränatale Energetik» wird in den ersten Monaten nach der Geburt durch die enge Mutter-Kind-Beziehung aufrechterhalten, bevor überhaupt eine erste Objektbesetzung stattfinden kann. Im Grunde ist das Kind ein noch Ungeborenes (191). Die intensive Koexistenz von zwei Menschen als wären sie immer noch Teil ein und desselben Körpers stellt eine Art von externem Brutkasten dar. Grunberger gebraucht den technischen Begriff «extrojizierter Uterus» – zur Veranschaulichung habe ich die seziierten, gebärenden Mutterfiguren des französischen Anatomen und Künstlers Jacques Gautier d'Agoty gewählt, um die Bildgenealogie des Uterus und des weiblichen Körpers fortzuführen (Abb. 32).

Mit ausgestreckten Armen, freudig in den Himmel hebend, sieht die schwangere, gehäutete Frau auf dem linken Tafelbild den Betrachter an, während der Fötus im Bauch der werdenden Mutter unter der schützenden Brust ruht. Unter ihr liegt bereits das geborene Kind wie eine seziierte Leiche mit geschlossenem Blick und geöffnetem Körper zwischen anatomischen Objekten der Vagina. Rechts im unteren Bildteil liegt eine weitere Frau – nur bis zur Brust erkennbar – mit gespreizten Beinen und offener Bauchhöhle. Leben und Tod verbinden sich auch in der Bildgeschichte des rechten Tableaus: Hier sitzt die Gebärende, sich an die rechte Brust fassend, wie um das Kind mit der Muttermilch zu ernähren, mit offener Bauchdecke. Das Kind hält sie schlafend in ihrem Gewand umwickelt zwischen den Beinen. Auch dieses Neugeborene liegt mit geschlossenen Augen und seziiertem Körper in einer Umgebung von Untoten: Im Bildhintergrund erstreckt sich einmal mehr der Schatten einer Gehäuteten mit ihrem Eingang zur



Abb. 32: Jacques Gautier d'Agoty, *Anatomie des parties de la génération de l'homme et de la femme, représentées avec leurs couleurs naturelles, jointe à l'angéologie de tout le corps humain, et à ce qui concerne la grossesse et les accouchemens* (1773).

Gebärhöhle, während im unteren rechten Bildteil die Plazenta dekorativ zur Schau gestellt wird. Die lebendige Farbgebung und Kunst der Graphik sublimiert die Drastik einer ornamentalen Leichenästhetik zwischen Geburt und Tod: Die schützend *umhüllende* und *verhüllende* Monade wird zum anatomischen Artefakt.

Grunberger führt weiter aus: «Das Neugeborene befindet sich also in einer Art virtuellem Raum, der es vor der Umwelt und zugleich vor seiner tiefen ausufernden Triebhaftigkeit schützt, in einem Raum, den ich *Monade* nenne» (192). Monade ist die schützende Hülle dessen, was sich im Inneren entwickelt, ohne mit ihm zu verschmelzen oder sich von ihm zu unterscheiden. Es ist eine Einheit in der Zweiheit, eine «Zweieinheit» (ebda.), wie Grunberger sagt, und darunter nichts anderes versteht, als dass Mutter und Kind im Innern der Monade eine doppelte Einheit bilden.¹⁵⁶ An allem, womit sich das spätere Individuum, das «Ich» sagt und Widerständen seiner Umwelt entgegenwirkt, hält es an dieser Nabelschnur fest, um den Weg zurück durchs Labyrinth der Welt zu finden an den Anfang, wo alles begonnen hat und für den Narzissten alles enden soll. Die psychoanalytische Situation wird zu einer ihrer prägnantesten Wiederholungen des monadologischen Zustands und seiner Bewährung im Übergang zur Welt im Außen. Grunberger wählt eine Formulierung, die an Arendts Neubeginn als Natalität erinnert: «Da aber der Mensch unreif geboren wird und in gewissem Maße unreif bleibt, verleiht ihm diese Unreife die Fähigkeit, immer wieder «neu zu beginnen»» (202).

Die Monade ist stets eine Zwei in der Eins, ein Behälter und ein Inhalt, die nach außen hin abgrenzt und nach innen hin einschließt. Weit hergeholt ist die psychoanalytische Interpretation nicht. Sie ist mythologisch, religiös und psychologisch mit Praktiken und Verhaltensweisen unterfüttert und biologisch gestützt. Bei Leibniz ist die Monade-Mutter-Linie nur indirekt über den Begriff der «naissance» und «origin» zu erschließen. Führt dann jedoch von der mathematisch-geometrischen Linie weg in spekulative Gebilde der Präformationstheorie. Der Uterus ist zwar präsent, wird jedoch wissenschaftlich nur dann relevant, wenn er von der Produktion normierter Lebensformen abweicht. Die weibliche Imaginationskraft interveniert und hindert den männlichen Samen an seiner normalen Entwicklung. *Theodizee* und *Uterodizee* haben so gut wie nichts gemeinsam, denn im Gegensatz zu Gott und dem Leiden in der Welt, muss die Existenz des Lebens weder bewiesen noch gerechtfertigt werden. Es ist einfach *da*, wo es *wird*. Es ist

¹⁵⁶ Was Grunberger hier anhand der Mutter-Kind-Diade expliziert, verschiebt Sloterdijk auf die Entwertung und den Verlust des Mit-Seins mit der Plazenta, die im Zuge der Aufklärung, ihre medizinische Funktion langsam aber sicher verliert und als Müll entsorgt wird. Das Werden des Einzelnen in der Welt von Einzelnen beginnt in dieser Narration mit der Verwerfung der Bedeutung der Plazenta für das Werden des Individuums ein seiner genuinen Zweiheit und kehrt damit psychopathologisch als Doppelgänger in zahllosen Geschichten wieder. Vgl. Peter Sloterdijk: *Sphären I*, S. 386 f.

gerechtfertigt durch das Leiden der Frauen, die gebären. Deswegen gelten die Wehen der Gebärenden als heilig und werden insbesondere in nationalistischen, pronatalen Diskursen von Staatsräson und Stabilität des 20. Jahrhunderts als göttlich bezeichnet.¹⁵⁷ Im *saeculum* einer entchristianisierten Welt kann nur die *Gebär-Mutter* zugleich Anfang und Ende einer neuen Welt sein. Wo es um Nachkommenschaft und Erbe, Überbevölkerung und ungesicherter Rentenvorsorge mangels Fortpflanzungskraft geht, wird sie die Biopolitik der Zukunft bestimmen – außerhalb oder innerhalb des weiblich definierten Körpers.¹⁵⁸

Corollarium IX: Zurück in die Zukunft

Im Schlachthaus (Rachilde)

«– la terre a crié! La terre a une façon de crier vraiment terrible.»¹⁵⁹ Diese Erde ist ein äußerst sensibles Warnsystem. Sie hat keine Stimme, sie ist still, und doch

157 Siehe hierzu vor allem die Geburtsbibel von Grantley Dick-Read, die erstmals 1942 erschien und eine große internationale Bewegung der natürlichen Mutterschaft und des Gebärvorgangs initiierte. Vgl. Grantley Dick-Read: *Childbirth without fear. The Principles and Practices of Natural Childbirth*. London: Polinger in Print 2006. Dick-Read hypostasiert das Konzept der Mutterschaft quasi-religiös zu einer sakralen Figur, in der Ethik und Metaphysik fusionieren: «The mother with her baby crosses this bridge and wanders blissfully in realms unknown to mortal man; neither logic nor psychology can trace the motive or the means of our translation» (ebda., S. 42). Diese «spiritual perfection of physical achievement» ist an das «national life» gebunden: Das Glück der Nation hängt von den gebärenden Müttern ab, daher lautet die Aufforderung an den Staat und das soziale System: «Give us back the Victorian mothers of seven and ten children, and we shall again be swayed by the quiet but irresistible goodness of true motherhood» (ebda. 557). Er entwirft ein utopisches Gemälde einer unkontrolliert sich fortzweigenden Gesellschaft, die durch das transareale Band der Mutterschaft alle Nationen, Kulturen und Ethnien miteinander verbindet (ebda., S. 563). Durch Dick-Reads internationalem Bestseller stiegen die Hausgeburten drastisch an und seine Thesen wurden in den 1960er und 1970er Jahren vor allem in der New-Age und Hippie-Bewegung wieder aufgegriffen. Zum Mythos der guten Mutter im deutsch- und französischsprachigen Raum vgl. Barbara Vinken: *Die deutsche Mutter. Der lange Schatten eines Mythos*. Frankfurt am Main: Fischer 2007, als auch Élisabeth Badinter: *L'Amour en plus: histoire de l'amour maternelle (XII–XX siècle)*. Paris: Flammarion 1990.

158 Während der Umarbeitung dieses Buches wurde Wissenschaftsgeschichte geschrieben. Erstmals ist es Wissenschaftler:innen am Weizmann Institute in Israel gelungen, einen synthetischen Embryo aus Mäusestammzellen zu erzeugen. Bereits ein Jahr zuvor gelang es ihnen eine künstliche, mechanische Gebärmutter zu erzeugen, die es Mäuseembryonen erlaubte, außerhalb der Gebärmutter zu wachsen und sich zu entwickeln. Vgl. Shadi Tarazi, Alejandro Aguilera-Castrejon, Carine Joubran et. al: Post-gastrulation synthetic embryos generated ex utero from mouse naive ESCs. In: *Cell* 185, September 1 (2022), S. 1–17.

159 Rachilde: *Le Tueur de Grenouilles*, in: *Mercure de France 1900 (juillet)*, Paris 1900, S. 37–55, hier S. 38 f. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

gibt sie sich den Menschen über ein ausgeklügeltes System der Geräusche kund: jedes Rieseln, jedes Knacken und Knirschen vom Stein bis zum feinsten Sandkorn ist Ankündigung von Ereignissen noch bevor sie eintreten. Sie registriert die kleinsten Veränderungen ohne zu Klagen. Die Erde schreit leise fast unmerklich, und zwar immer dann, wenn der Mensch oder ein Tier einer Sünde entgegen schreiten («Si quelque'un, homme ou bête, fait une chose défendue», 39). Die Erde, das ist ein Haufen von toten Gebeinen, auf denen die Lebenden hinüber schreiten, während die Toten protestieren («Et l'on broie toujours n'importe où de très petits os de mort, car la terre est remplie. Et les petits os de mort protestent.», Ebda.). Wo ist Gott? Gott reitet nicht mehr auf Winden, er gedenkt nicht mehr der Welt noch ihren kleinen Kindern. Gott ist zu schwach und zu alt, um sich um sie kümmern («trop vieux pour s'occuper des enfants»). Das Schweigen ist an seine Stelle getreten («Le grande silence», 37).

Das weiß der kleine zehnjährige Toniot sehr genau, der zusammen mit seiner Mutter und seinem Vater auf engstem Raum dicht beisammen wohnt und in einem kleinen Winkel des Zimmers ein Weidengeflecht sein Bett nennen darf. Toniot lebt in den Tag hinein, treibt sich oft draußen herum, kommt nur zum Schlafen heim. Der Vater, ein Jäger, ein Trunkenbold, schläft mit seiner Jagdflinte, redet kaum. Wie ein Wolf («d'un loup») liebt er es Tiere zu jagen, um seinen Hunger zu stillen (43). Die Mutter lästert mit anderen Frauen über ihren Mann und den Alltag (44) und schlägt ihren Sohn regelmäßig wie die Leser:innen aus der Perspektive des kleinen Toniot erfahren («Il les méprisait. Sa mère le battait, et il riait, silencieusement, derrière elle, [...]»), der meist als kleines Insekt oder als Kröte («de'insecte ou de crapaud») beschrieben wird (39). Der kleine Frosch macht sich nicht viel aus Frauen. Respekt hat er nur vor dem Vater, der ja auch ein Jagdgewähr besitzt. Seinen Raubtierinstinkt («son instinct de carnassier», 40) muss er wohl vom Vater haben, denn eines Tages geht er auf die Pirsch im eigenen kleinen Garten, um den Dieb der Zwiebeln zu fassen, und wird von der Mutter überrascht, deren Körper in der Nacht ein Licht verströmt berauschend wie der Mond: «Oui, c'était bien la lune, en personne naturelle, une belle femme très blanche à cause de la noirceur de la nuit, une porte nue, un peu grasse, les hanches rebondies et pleines ainsi qu'il sied à un astre vivant, la gorge haute et dure, toute sa face voilée de cheveux roux» (40).

Und was für ein Weibchen («la femelle») sie ist: wie weißes Mondlicht, das von ihrem Fleisch ausgestrahlt wird, erscheint sie dem Knaben, der noch nie so viel Angst empfunden hatte wie in diesem Moment («Toniot n'avait jamais redouté les bêtes, ni les femelles, mais il fut terrifié par la lune déguisée en femme», 40). Jede Bewegung, die er macht, scheint der Mondschein-Körper der Mutter wie in einem Spiegel zu wiederholen («ce geste se répercuter sur le front de la lune comme il aurait pu le voir se réfléchir en un miroir», ebda.). Sohn und Mutter erscheinen für einen Moment eins, bis schließlich der Zorn des Muttertiers ent-

fesselt wird und Faustschläge auf den kleinen Körper der Kröte niederprasseln. Blau und blutig, die Glieder schmerzend, die noch nicht vollständig ausgereiften Geschlechtsteile vor der Mutter verbergend kauert sich Toniot Schutz suchend in seine Ecke, während er über die Macht dieses nackten Frauenkörpers nachdenkt:

Accroupi sur son drap, tâtant ses petits membres cuisants qui seraient bleuis au matin, le garçon en contemplait la femelle d'un regard de curiosité souffrante, protégeant son petit sexe de sa main gauche, car il se doutait bien que si elle frappait encore par là ce serait fini du petit crapaud, qui ferait couac et serait mort. Ah çà, pourquoi qu'elle se mettait à taper comme un homme, à présent ? Est-ce que les femmes nues ont tous les droits? Quel mystère venait donc d'entrer dans la chambre avec la clarté d'une peau ? – Et il grelottait de frayeur. (42)

Ohne Gott, allein zurückgelassen auf der Erde, muss der Mensch wieder zum Tier werden, zum Frosch, zur Kröte, zum Mader, zur Ratte – damit ihm der stille Schrei der Erde nicht entgeht. So windet und wendet sich der kleine Frosch oft in der Natur, um den Dieben der Zwiebeln auf die Spur zu kommen. Was er jedoch in dieser Nacht entdeckt, wird zum Dreh- und Angelpunkt einer plötzlichen Entwicklung: Im hohen Gras versteckt, als sich erneut sein Spieldrang mit detektivischer Neugier verbindet, entdeckt er den seufzenden, stöhnenden und sich wälzenden weiblichen Mondschein-Körper seiner Mutter, der eine kleine Kröte verschlingt. Er ertappt sie in den Armen eines anderen Mannes, vielleicht sogar eines noch sehr jungen Frosches, denn er vergleicht sich mit diesem Körper und entdeckt, warum die Mutter auch ihn Frosch nennt. Er ruft seinen Vater herbei, der in Rage gerät und mit seiner Flinte den Freier erschießt oder zumindest so sehr verletzt, dass seine weißen Schenkel voller Blut sind, sodass der Frosch nicht mehr singen kann («La grande grenouille blanche ne chantera plus», 49).

Der Mann entmannt einen anderen Mann aus Rache. Seine Frau schleppt er an ihren roten Haaren herbeigezogen wie ein Stück geschlachtetes Fleisch ins Haus: «Petit, dit le père d'une voix rauque où semble gémir toute la terre en peine, j'te rapporte de la viande» (48). Der Sohn entschied sich für den väterlichen Bund, den urewigen Bund des Mannes mit dem Manne gegen den Erbfeind, das Weib («l'ancien pacte conclu d'homme à homme pousse protéger contre l'Ennemie», 47). Eine geheimnisvolle Macht der Erde treibt ihn dazu («l'esprit de la terre»). Daher verrät er die Frau, die ihn zur Welt brachte. Toniot muss nun zusehen, wie man seine tote Mutter irgendwo verscharrt, während sein Vater den Rest seines Lebens im Gefängnis verbringt. Nach seinem Tod erhält der Sohn seinen restlichen Besitz. Toniot, nun eine Waise, entscheidet sich, Jäger zu werden, wie sein Vater, aber nur noch eine Art von Tier zu jagen, von der man einigermaßen gut leben und satt werden kann: den Fröschen (52).

Von nun an wird der grüne sumpfige Teich sein zu Hause. Die Nacht wird ihm zum Tag. Bald haust er nur noch in Trümmern, einer Ruine («c'est sa ruine»,

52). An einer langen Rute befestigt er ein rotes Tuch, einer schnallenden Frauenzunge gleich, die die armen Viecher anlockt und in den Kesch der Todes zwingt. Töten will gelernt sein und das konnte er besonders gut in seiner Familie studieren: Der Vater jagte kleine Tiere des Waldes, Maulwürfe, seine Mutter jagte junges zartes Männerfleisch. Unausgereift war auch er damals, erinnert er sich einst mit Blick auf das Bett seiner Mutter, bevor er sie dem Vater auslieferte, als der Mutter-Mond ihn zum zweiten Mal auf die Welt brachte: mit der reinen Gewalt ihrer Fäuste. Was sie wollte, war eine Gespielin, eine geschmeidige Kreatur («une créature plus souple») wie sie, eine Tochter, eine Verbündete («une alliée, une complice», 44). Sie tat ihrem Kind Gewalt an, während Muttererde zur Verbündeten des Jungen wurde. Alle acht Tage vernahm er den Klageruf der Erde («Il a calculé que c'est de huit jours en huit jours qu'on entend la terre se plaindre»), wie ein dumpfes Seufzen der Brust, auf der man kniet, ein empörtes Erdbeben dem Husten einer alten Person ähnlich («comme la toux d'une très vieille personne»), die weiß, dass niemand sie von dieser Krankheit wird befreien können (46). Der Schrei der Erde kündigte ihm das Unglück an und er ging ihrem Ruf nach, sodass sich wiederholt, was sich immer wiederholen muss, um erfüllt zu werden: die Verkettung von Ursache und Wirkung.

Nun führt der kleine Toniot die Genealogie fort, um zu überleben und wird so zum Mann. Toniot legt den Mantel des Kindes ab. Einem alten Mann gleich erscheint er nun in einem verwüsteten Haus, noch verwahrloster als sein mordender Vater, aber mit den durchdringenden Augen eines jungen Tieres, eine Flamme, die in den Augen stets leuchtet, entfacht von einem warmen Begehren und mitleidlosem Hass. Frei von Stadt und Mensch, zurückgekehrt in den Schoß von Mutter Natur, wird Toniot zu einem Tier unter Tieren, der auf einem Haufen kleiner Leichname hockt und Glied für Glied sezirt, während sie ihr Leben langsam aushauchen oder noch zuckend nebeneinander liegen, wie die Bewegungen eines Mädchens, das man vergewaltigt («Elle agite ses petites pattes de derrière comme des jambes de fille qu'on viole», 54). Nichts soll in diesem Sumpf mehr leben, nichts soll sich fortpflanzen: «Il les prendrait toutes si c'était possible de prendre toutes des grenouilles d'une prête à naître, et chaque goutte de d'eau pure en porte adulte» (ebda.). Dort, wo jeder Wassertropfen ein Muttertier ist und jeder Schlammspritzer den Keim zu einem Jungen birgt, soll die rote Zunge («la langue rouge») die Geburt unterbinden. Toniots Blick auf dieses Spiel der Fortpflanzung erweckt in ihm nur ein Gefühl:

La clameur des grenouilles monte effroyablement, leurs yeux jaunes, gouttes d'or pleurées, s'allument en étoiles. Du milieu de leur sabbat elles lancent des mots humains, elles ont des interjections aiguës ainsi qu'en ont les enfants qui s'amuse à l'excès, ou s'égosillent dans une colère puérile. Ce sont des petits avortons nés d'amours inavouables, des petits fœtus plongés au bocal universel et qui essayent de briser sa transparence de leurs petites mains désespérées. (53f.)

Die Lebensregel ist formuliert: Man muss töten, um zu leben, vor allem aber muss man tötend alle Geräusche der Welt ersticken («Puisqu'il faut tuer pour vivre, il vaut mieux tuer sans bruit et que la mort que l'on donne serce à étouffer tout le bruit», 51). Darf man Frauen morden? Dürfen nackte, schöne Frauenkörper alles mit ihrem Nachwuchs machen, weil er aus ihrem Körper entsprungen ist? Der Mutterleib wird zum Massengrab. Die Höhle des Ursprungs wird zur sumpfigen Höhle des Sterbens. Das große Unglück, das ihm die Erde durch ihr leises Husten präfiguriert, wird zu seinem persönlichen Glück: Er schleuderte Vater und Mutter von sich. Befreit von allem, was Mensch hieß oder dem Menschen nah war, wurde er zu dem, was er immer schon war: ein kleines neugieriges Raubtier sich selbst in der Jagd verlierend. Von sich selbst entrückt transformiert («Il est loin des villes, loin de ses parents, loin de lui-même», 53) er sich in die rote schwingende Zunge des Weibes, das lockt und tötet. Nicht die väterliche Genealogie wird weitergeführt, sondern die mütterliche: der Mann tötete aus Rache, verletztem Stolz, die Frau tat ihrem Kinde Gewalt an, schlug es fast zu Tode, aus reiner Freude. Der Frosch, die Kröte, ist die weibliche *Anti-figura* des männlichen Phallus. Denn obwohl das Wort ganz klar auf das männliche Geschlechtsteil referiert, ist es in seiner älteren Symbolik weiblich konnotiert: Die Gebärmutter wurde in Frankreich mit einer hässlichen Kröte verglichen, einem diabolischen, unchristlichen Tier, das man sich als autonom handelndes Tier, unabhängig vom weiblichen Willen vorstellte. Toniots tötet die Verbindung aus Wassertropfen und Schlammgespritzer, damit keine Genealogie von kleinen Toniots mehr möglich ist. Er mordet den Frosch als Phallus und als Gebärmutter.

Rachildes *récit petit*, im Juli 1900 in der französischen Zeitung *Mercure* in Paris erschienen, ist eine Milieu-Studie *en miniature*, aber im Gewand eines lustvollen Spiels poetisch-lyrischer Beschreibungen. Der realistisch-naturalistische Ton, erzählt aus der Perspektive des kleinen Jungen, wird von der Textur des weiblichen Körpers durchbrochen. Immer wenn der Mond erscheint, hält die Beobachtung des kleinen Jungen inne, zieht sich in sich selbst zurück, sieht sich wie in einem Spiegel und begehrt, sich selbst so zu sehen, wie er diese Frau sieht, die ihn geboren hat. Er ist die hässliche kleine Kröte, das Insekt, sie ist das weiße Licht, jedoch nicht wie Dantes Beatrice als *figura* des Göttlichen, sondern als *Anti-figura: die Mutter als Monster, die Monster gebiert*. Jedem moralischen Urteil und Vorurteil, auf die diese Geschichte anspielt und die der kleine Junge aus den Handlungen seiner Eltern in der Logik des kindlichen Denkens ableitet, steht die Schönheit, die Hässlichkeit und der ostentative Ekel der Prosa entgegen.

Rachilde – so schrieb eins ein deutscher Kritiker – schreibt wie ein Mann im Stile eines Edgar Allan Poe.¹⁶⁰ Rachilde transformiert sich auf Textebene in das, was sie auf der Ebene des literarischen Feldes nicht konnte: in ein männliches Prinzip des Schreibens, das um 1900 als Lust an der Textur empfunden wurde, Nietzsche mit Bourget als chinesischen Stil des überfüllten Vordergrunds deutete und zugleich als Anzeichen eines Niedergangs interpretiert wurde. Stets sind ihre Geschichten, gerade wenn es sich um ihre Kurzerzählungen handelt, mythologisch aufgeladen, versehen mit religiösen Anspielungen, mit männlichen und weiblichen Archetypen ausgestattet, Figuren mit Körpern, die auf alte Gemälde und Statuen verweisen. Ihre Prosa folgt einer stringent visuellen Logik: *sehen* soll die Leser:innen, nicht *lesen*. Den französischen und deutschen Zeitgenossen ist das nicht entgangen. Vielleicht haben sie sie deswegen in ihren Reihen neben sich geduldet – wegen der augenscheinlichen Selbstähnlichkeit. Daher spielt der Schein – als Leuchten der weißen, weiblichen Haut, das sich als Leuchten in den Augen des Sohnes fortsetzt – eine besonders wichtige Rolle: Im Vordergrund steht keine moralische Lehre einer heterosexuell normativen Beziehung, die gewalttätig endet und zu der man eine eindeutige Position beziehen könnte. Das Thema der Geschlechter bestimmt sich eher transsexuell: Der Sohn transformiert sich in seine Mutter, um die letzte aller nur möglichen Mütter zu sein, die niemanden mehr zur Welt bringt. Verbirgt sich hinter dieser fiktionalen Ausgestaltung auch eine Transformation weiblicher Autorschaft als Form einer neuen Genealogie ohne Mann/Vater?

Als der *Mercure de France*, bereits im 17. Jahrhundert gegründet und erfolgreich verlegt, am Ende des 19. Jahrhundert von einer Gruppe männlicher Akteure eine Neuauflage erfährt und 1889 durch die Druckpresse rauscht, ist es Alfred Vallette, Mitbegründer der Zeitschrift und Rachildes damaliger Geliebter, der sie als Stammautorin aufnimmt.¹⁶¹ Im gleichen Jahr kommt ihre Tochter, Gabrielle Vallette, auf die Welt, die Rachilde nach ihrer geisteskranken Mutter benannte, zu der sie im Laufe ihres Lebens ein immer schlechter werdende Beziehung aufbaute. Später sollte ihre Tochter ein ähnliches Schicksal wie ihre Mutter erleiden. Die Namensgebung hat die Familiengenealogie festgeschrieben. Zeitgleich mit der Geburt ihrer Tochter Gabrielle, ihrer biologischen Mutterschaft, ermöglichte sie sich eine intellektuelle Geburt ihrer selbst als Mutter ihres zukünftigen Werks und ihrer Autorschaft. Die autobiographische Mutterschaft hinterlässt ihre Spuren im fiktionalen Werk Rachildes: Die Mütter werden meist ausgelöscht, aus der Narration getilgt

¹⁶⁰ Vgl. Max Bruns: Rachilde (1911). In: *Rachilde. Der Panther. Erzählungen*, herausgegeben und mit einem Vorwort von Susanne Farin, sowie einem Essay von Max Bruns. Bonn: Bouvier 1989, S. 210–242.

¹⁶¹ Vgl. Melanie C. Hawthorne: *Rachilde and French Women's Authorship. From Decadence to Modernism*. Lincoln, London: University of Nebraska Press 2001, S. 155.

und sterben nicht selten eines brutalen und nichtigen Todes.¹⁶² Im Juli 1900 erscheint *Les Tueur de Grenouilles*, im Dezember wird ihre Mutter in die Klinik eingewiesen.¹⁶³ Autobiographisch begründbarer Mutterhass verbindet sich mit einer Tiefenhermeneutik der Autorin, die in der Literatur therapierbar erscheint, in der sie ihre eigene Genealogie einer Autorschaft als weibliche Schriftstellerin begründen will – jenseits des Mannes, aber nicht im Verbund feministischer Ambitionen.¹⁶⁴ Auch in *La Tueur de Grenouilles* sind Szenerie aus Garten und Interieur dem Haus der Großeltern nachempfunden und werden autofiktional auch in ande-

162 Ebda., S. 156.

163 Ebda., S. 203ff. Auch Maryline Lukacher weist in ihrer Studie zu den «Maternal Fictions» bei Stendhal, Sand, Rachilde und Bataille hin, dass bei Rachilde die Rolle der Mutter in unterschiedlichen Figuren ihrer Romane durchgespielt wird: «In Rachilde's fiction, the place of the mother is occupied by a series of female figures of power: the queen, the mother superior, and imperiously sadistic women who «unsex» weak men and thus reverse the patriarchal order. All of Rachilde's writing seeks to establish the irreversibility and incontrovertibility of the power of the mother, for it is maternal power that she reinvests with the force and resilience of conventional patriarchal attributes. Thus the paradox of Rachildean writing: her apparent iconoclasm belies the most conventional bourgeois values.» Anstatt also die Mutterfigur feministisch neu zu entwerfen, stattet sie sie mit den Attributen männlicher Hegemonie aus. Die Opferrolle der Frau ist nicht bedingt durch die männliche Vorherrschaft, sondern die mütterliche Tyrannei, die wiederum als Symbol männlicher Herrschaft dominiert. Junge Rebellinnen werden als Gegenkonstrukt dieser Mutterschaft entworfen, doch unterliegen sie der Herrschaft der Mütter. Sie selbst wersetzt sich vehement dieser Herrschaft, streitet jedoch einen ähnlichen Sieg anderen Frauen ab: «She thus places herself outside the maternal genealogy in which other women remain trapped» (ebda., S. 112). Maryline Lukacher: *Maternal Fictions. Stendhal, Sand, Rachilde, and Bataille*. Durham, London: Duke University Press 1994.

164 Melanie Hawthorne strebt eine Konjunktion biologischer und künstlerischer Mutterschaft an. Die Figuren aus den Romanen oder den kürzeren Geschichten werden daher oft in chronologischer Abfolge zum Leben der Autorin gelesen, wobei auch die Genealogie des Schreibens und ihrer Positionierung als Frau im literarischen Feld der Männer geschlechtlich normiert ist: «Rachilde had to confront the question of literary legitimacy. She wanted to belong to the literary family of writers, a family composed largely of men, but she did not want to be related to them merely by marriage. In this desire, she came up against culturally imposed assumptions that intellectual activity was inherently male. Even her mother, it turned out, believed that only men could write and that her daughter was only a passive medium. That her mother should have tried to undermine her early writing career seems predictable when read in the light of these stereotypes. Although it was through her mother's side of the family that Rachilde traced her literary heritage, then, women themselves could do nothing to legitimize her career since they had been traditionally excluded from the literary family. Rachilde had been led to think that a legitimate connection to writing could pass through the maternal line, but it turned out that legitimacy was conferred only by the father» (ebda., S. 157). Ihr Verhältnis zum Feminismus ist als sehr schwierig einzustufen, da sie sich selbst in ihrem «cross-dressing» eher mit dem männlichen Körper identifizierte und über sich selbst oft in der männlichen Form sprach, während sie sich von Frauen stark distanzierte (ebda., S. 182), was sie in ihrem Essay von 1928 «Pourquoi je ne suis pas féministe» darlegte. Hawthorne gibt jedoch zu bedenken, dass dieser Aufsatz kein politischer

ren Romanen angedeutet oder ihren Vorworten beigefügt.¹⁶⁵ Insbesondere Frösche werden in dieser Landschaft, in die Rachilde hineingeboren wird, erwähnt. Ihre Biographen werden diese Narrative aufgreifen, sodass die Fäden zwischen Werk und Leben aus Rachilde eine Figur in einem Textgewebe machen, in der man Fakt und Fiktion nicht mehr trennen will. Sie basteln am Gründungsmythos eines *enfant terrible* der Literaturszene Frankreichs, um die Erzählung eines heroischen Kampfes um weibliche Autorschaft im 19. Jahrhundert *lesenswert* und werbewirksam zu inszenieren.¹⁶⁶ Kritiker:innen kreieren seit jeher ihre eigenen Heroen, um ihrem Trieb, gelesen zu werden, zu befriedigen und sich in poetischen Finten, die das Publikum begeistern oder entsetzen, zu versuchen.

Walter Benjamin sprach in seiner Aufgabe des Kritikers davon, dass der Kritiker ein Werk zerrütten müsste, wie ein Kannibale ein Neugeborenes frisst. Vielleicht sind die zitternden kleinen Schenkel, die Toniot alias Rachilde in sich aufnimmt oder tot zurücklässt, weder weiblich noch männlich konnotiert. Abgeschnitten von der Genealogie aller Mütter und Väter, von sich selbst entrückt, frisst die Autorin sich selbst, Kritikerin ihres eigenen Werks, ihrer Kinder, die sie geistig zeugte, zur Welt brachte und nun alle Nachkommenschaft vernichten und vergessen machen will.¹⁶⁷ Weil jedes Werk unter Schmerzen geboren wird, wie wir von den männlichen Müttern wissen, und man alles Unreine nach der Geburt von sich abwaschen muss, um Neues zu zeugen, zeigt Toniot-Rachilde nun, wie man sich von der Unreinheit des Gebärens und der Genealogie des Leidens durch Wiederholung befreien kann: *Man reinigt sich durch das Opfer*.

Die Inszenierung der Reinigung durch Blut ist in keinem anderen Roman von Rachilde so drastisch in Szene gesetzt worden wie in *La Marquis de Sade* (1887).¹⁶⁸ Die Protagonistin Mary Barbe wird von einem Gefühl der Rache umhergetrieben.

ist und keine soziale Bewegung direkt angreift, sondern eher aus der persönlich-autobiographischen Geschichte motiviert ist (ebda., S. 206).

¹⁶⁵ Ebda., S. 16f.

¹⁶⁶ Vgl. hierzu auch Chaterine Nesci/Kathryne Adair: Prométhéa moderne. Création, rébellion et pouvoir dans la roman féminin. In: *Tangence*, Nr. 94 (automne 2010), S. 61–85. In der Forschung wird dabei meist der skandalöse Roman *Monsieur Vénus* besprochen, so auch in der deutschen Literaturkritik mit einer ersten Übersetzung einiger Romankapitel ins Deutsche vgl. Anne-Berenike Rothstein (Hg.): *Rachilde (1860–1953): Weibliches Dandytum als Lebens- und Darstellungsform*. Köln: Böhlau Verlag 2015.

¹⁶⁷ Ich stimme daher der Interpretationslinie von Luckacher zu, dass sich bei Rachilde die bürgerliche Familie gleichsam gegen sich selbst wendet und auslöscht. Entgegen utopischer Visionen eines familiären Zusammenlebens zeigt sich bei ihr eine Feindschaft gegenüber Mutterschaft, die der bürgerlichen Familie selbst entwächst. Lukacher: *Maternal Fictions*, S. 125.

¹⁶⁸ Rachilde: *La Marquis de Sade*. Paris: A. Piaget 1888. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

Ursache ihrer zerstörerischen Wut ist ihre eigene Familie: Ihre Mutter an Anämie leidend ist schwach und kränklich, sie trinkt mit Milch vermisches Ochsenblut als Kur und dennoch kann sie nicht geheilt werden; sie stirbt bei der Geburt eines Sohnes («Célestin»), dem Mary später selbst den Tod wünschen wird, weil seine Geburt den Tod ihrer Mutter bedingt hat; durch einen unfreiwilligen Tötungsakt, deren Zeugin sie wird, geht ihr heimlicher Wunsch in Erfüllung: Die kleine unschuldige Kreatur Célestin wird unter dem wuchtigen Gesäß der betrunkenen Kinderfrau erstickt. Die Familiengenealogie drängt nach männlichen Erben, deren Verwirklichung unerfüllt bleibt. Mary ist die einzige genealogische Linie, die bleibt. Ihr Vater, militärisches Oberhaupt, der nun die männliche Genealogie der Familie verenden sieht, weil ihm nichts außer einer nutzlosen Tochter geblieben ist, fällt schließlich im Krieg gegen Preußen.¹⁶⁹

In der Obhut ihres Onkels, ein Arzt, Mann der Wissenschaft, der keinerlei romantische Beziehungen zu Frauen pflegt, sondern sich nur mit Büchern umgibt und sich vor allem als Geburtshelfer hervorgetan hat, sodass man sagen kann, dass seine eigentliche Profession die Anatomie und Physiologie des weiblichen Geschlechts ist, entwickelt Mary eine Neugierde für naturwissenschaftliches Wissen. Sie wird in Medizin, Anatomie und Pharmazie unterrichtet umgeben von seltsamen Objekten in Behältern, nummerierten Écorchées, Tieren aus den die Nervenstränge heraushängen und einer anatomischen Venusstatue, die über dieses Chaos an Kreaturen in der Bibliothek wie eine unbrauchbare Puppe («comme une poupée devenue inutile») wacht (231f.). Dieses Zimmer – zwischen Tier, Frau und Buch – wird Mary zum ersten Mal von ihrem Onkel in der physischen Liebe («l'Amour physique», 244) mittels eines Handbuchs unterrichtet. Seine Libido wird von der Wissensneugierde der jungfräulichen Nichte entfacht, eine junge Frau, die nun mehr über den Geschlechtsakt weiß als eine verheiratete Frau. Sexuellen Annäherungen seitens ihres Onkels widersetzt sie sich nur bedingt. Sie scheint eher mit ihrer neu gewonnenen Macht – dem Wissen der Männer der Wissenschaft – zu kokettieren.

Sie bewahrt zunächst ihre Jungfräulichkeit bis sie sich schließlich mit dem reichen Libertine Louis de Caumont verheiratet, eine Heirat, die sie als Tor in die Pariser Gesellschaft nutzt, um dort ihre weibliche Macht zu entfalten. Ihr Ehemann und sein Sohn, Paul Riche, werden zum Gegenstand ihrer perversen Spiele, die – anders als der Titel des Romans erwarten lässt – angedeutet, aber nicht explizit be-

169 «Le pire était que le colonel, ayant désiré un garçon de tout temps, se demandait quelquefois ce que signifiait la présence de cette fille, alors que le second poupard aurait dû naître le premier, mieux portant, plus vigoureux. Sans réfléchir qu'il lui avait coûté l'existence de sa femme, il lui trouvait une- raison d'être, tandis que la fille lui semblait un objet inutile, représentant un avenir incertain» (ebda., S. 125).

schrieben werden. Kein einziges Mal wird der tatsächliche Geschlechtsakt, die Körper oder die Stellung beschrieben. Die Vagheit, mit der diese Episoden – erst zum Ende des Romans – beschrieben werden, reichen so weit, dass Paul Riche noch nicht einmal sicher ist, ob er Mary vergewaltigt hat oder nicht – ein Ereignis, an das sie sich selbst nicht erinnern kann, zumindest bleibt all dies aus der externen Position des heterodiegetischen Erzählers vollkommen unerzählt. All die Spielereien des weiblichen Genius der Lust bestehen darin, Erotik zu inszenieren, aber die Lust stets unerfüllt zu lassen und dadurch gerade eine Liebe zu versprechen, die niemals endet («Je suis le véritable amour, celui qui ne veut pas finir», 303). Und die männlichen Akteure scheinen das Spiel zu genießen («elle me tue, mais si je veux mourir, mourir», 304) – bis schließlich in einem diagnostizierten Anfall von «satyriasis» (370) der Ehegatte im Bett an äußerst überwältigender Lust eines Aphrodisiakums tot aufgefunden wird.

Mary, ein weiblich-vampirhaftes Wesen, verlangt nach männlichem Blut als Ressource für die Bestätigung und die Heilung ihres eigenen Leidens. Verknüpft mit den medizinischen Diskursen ihrer Zeit, in der man glaubt, dass Blutarmut (Anämie) nur durch das Trinken von fremdem Blut zu heilen ist, wird das Weib als Vampir zugleich *naturalisiert* und *mythologisiert*.¹⁷⁰ Insbesondere der weibliche Körper gilt in diesen medizinischen Diskursen als physiologisch anormal und daher normierungsbedürftig. Rachilde greift misogynen Medizindiskurse auf und verwandelt sie in literarische Frauenbilder, die medizinische Stereotype mit religiösen Bildern unterfüttern.¹⁷¹ Zugleich wird der Sexus pathologisiert und die Frau, zumindest hier in der Gestalt von Mary Barbe, *dematernalisiert*. Mit den einleitenden Worten: «De plus, je suis assez, EN ÉTANT, et si je pouvais finir le monde avec moi, je le ne finirais» (277), legt sie vehement jegliche Form von Mutterschaft ab. Nach der Heirat lässt sie die Maske des kleinen naiven, wissensbegierigen Mädchens fallen und beichtet ihrem zukünftigen Ehemann:

Ma mère est morte là, Monsieur, en mettant mon frère au monde ; moi je ne veux pas mourir de la même manière, et, en supposant que je ne meure pas... je ne veux pas subir la torture d'un accouchement, ce serait une joie qu'il me semble inutile de fournir à mon bon oncle, le plus habile accoucheur de Paris. Oh ! j'ai des théories bizarres, mais il faut vous résigner. Monsieur. Il ne me plaît pas, moi, de faire des êtres qui souffriront un jour ce que j'ai souffert, ce que tout le monde souffre, prétend-on. La maternité que le Créateur enseigne à chaque fille qui se livre à l'époux, moi, j'épouse son immensité de tendresse à

170 Gleich in mehreren Geschichten durchzieht dieser Topos das Werk Rachildes wie ein roter Faden, ein Blutkreislauf durch alle Figuren hindurch. Vgl. Bram Dijkstra: *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York: Oxford University Press 1988.

171 So heißt ein Werk von ihr *Le Grand Seigneur* (1922), der im Französischen sowohl auf «saigneur» (Bluter) als auch auf «seigneur» (Herr) verweist.

cette minute sacrée qui nous laisse encore libre de ne pas procréer, libre de ne pas donner la mort en donnant la vie, libre d'exclure de la fange et du désespoir celui qui n'a rien fait pour y tomber. Je vous dis cyniquement ; je ne veux pas être mère, d'abord parce que je ne veux pas souffrir, ensuite parce que je ne veux pas faire souffrir. C'est mon droit aussi bien que le vôtre est de ne pas me comprendre. Je ne connais pas de puissance humaine capable de me faire fléchir ; mais si vous abusez de votre titre d'époux, ce que je ne puis empêcher, si, vous ayant loyalement demandé l'abstention, vous vous moquez de mes prières. (278)

Mary will die Kette der Genealogie unterbrechen, um Leiden zu vermeiden, denn Leben geben heißt den Tod geben. Das ist die Kritik der zynischen *Uterodizee*: Dort, wo kein Anfang gesetzt wird, kann auch kein Ende sein. Die Freiheit, sich nicht fortzupflanzen, birgt die einzige Möglichkeit, sich selbst und andere vor dem Leid zu retten. Im Grunde hat sie diese Lehre bereits in ihrer Kindheit aus der katholischen Unterweisung gezogen. Als sie nach dem Paradox der zwei Väter befragt wird und welche Rolle Joseph dabei spiele, antwortet die junge Schülerin: «— Non, répliquait Mary, c'est la Sainte Vierge qui a mis au monde Notre-Seigneur Jésus ... Le Saint-Esprit et saint Joseph n'ont rien fait, eux ... Ah! il était bien heureux d'avoir une maman sans papa! ajoutait la fillette, l'œil assombri» (152). Mag der Schöpfer die Mutterschaft heiligen, weil sie der Ursprung allen Lebens ist. Mary als moderne Maria will keine Söhne und Töchter, damit niemand in den Sumpf der Verzweiflung fällt, in dem sich die Menschheit bewegt und zugrundegeht. Die messianische Lösung heißt, sich die Freiheit zu nehmen, sich seiner biologischen Natur und sozialen Rolle zu widersetzen. Sie pervertiert die männlich-sadistischen Praktiken mit dem weiblichen Körper in weiblich-dominante Praktiken über den männlichen Körper. Sie installiert die männliche Macht als eine dialektische Spirale zwischen den Geschlechtern.

Mary ist ein Ressentiment-Wesen getrieben von jenen Mächten, über die sie selbst regieren will, um jene zu unterdrücken, die sie beherrschen. Anstatt jedoch eine gesetzgebende Macht neuer Normen zu werden, wiederholt sie die Praktiken der alten Herrschaft mit ebenso repressiven Mitteln.¹⁷² Dies zeigt sich insbesondere auch an ihren Mordgelüsten gegenüber Transvestiten – hier Männer, die Frauenkleidung tragen –, denn den Hass, den sie ihnen gegenüber hat, reflektiert im Grunde nur ihre eigene Unmöglichkeit, physiologisch dem Frausein nicht zu entkommen und sich psychologisch dem männlichen Triebbegehren anzunähern,

172 Beispielsweise tätowiert sie den Körper ihres Geliebten mit einer heißen Metallnadel und ritzt ihre Initialen auf seine Haut ein. Paul lässt es über sich ergehen, weil er dies als Schuldbegehung für die Vergewaltigung ansieht, an die sich Mary jedoch nicht erinnern kann, wie aus der transponierten Rede aus der Perspektive Pauls deutlich wird: «Cela semble si naturel aux fervents de l'amour d'expier toujours des crimes imaginaires! Ne l'avait-il pas violée lors de leur premier rendez-vous?» (ebda., S. 355).

sodass sie tatsächlich ein Mann wird. Der Transvestit erinnert sie an diese Unmöglichkeit, weil er «her own feminine otherness» verkörpert: «Her masculine supremacy can be fully attained only on the condition of destroying the feminine other.»¹⁷³ Lukacher geht jedoch in ihrer Interpretation noch einen Schritt weiter, denn das weiblich Andere identifiziert sie mit ihrer Mutter: «She is the Marquise de Sade, the cruel dominatrix whose violently masculine identifications keep identification with the mother at bay.»¹⁷⁴ Im Körper des Transvestiten wird der Muttermord durchlebt, um sich selbst als «phallic woman» zur Geburt zu verhelfen. Es ist eine sadistisch-ödipale Antwort auf die Frage: Warum noch Mütter?

Und dennoch: Die Erzählung schließt mit ihrer Wiederkehr. Mary erhebt den Becher voller Blut, wie ihre kranke Mutter zur Therapie, und trinkt zu ihrem Gedächtnis. Gelangweilt von der Beerdigung ihrer Cousine Toulette und dem Anblick ihrer Leiche fährt sie nach Le Villette, um dort, wie es heißt, dem Kabarett der Schlachthöfe beizuwohnen, wo junge Metzgergesellen, das Blut der frischgeschlachteten Ochsen mit Schnaps und Wein mischen («espèce de cabaret des abattoirs où des garçons bouchers, mêlant le vin à la rouge liqueur humaine, buvaient, se disant des mots brutaux», 386): «but avec une jouissance délicate qu'elle dissimula sous des aspects de poitrinaire» (ebda.). Hinter ihrer delikatsten Weise zu trinken, verbirgt sie nur ihren unstillbaren Durst, die Gier nach noch mehr Blut: «Les senteurs vivifiantes de ces chairs qu'on abattait lui montaient au cerveau, l'enivrant d'une volupté encore mystique. Et elle songeait à la joie prochaine du meurtre, fait devant tous, si l'envie la prenait trop forte, du meurtre d'un de ces mâles déchus qu'elle accomplirait le cœur tranquille, haut le poignard» (387).

Die Mutter trank, um zu genesen, die Tochter trinkt, um sich zu berauschen. Die Geste und das Ritual der Mutter führen zur unendlichen Regression eines ständig sich wiederholenden Kampfes, der sie daran erinnert, dass Mutterschaft den Tod birgt, weil sie das Leben gibt. Erneut ertönt die theologische Reminiszenz Tertullians, dass das Sterben Ursache des Geborenwerdens ist, nur wird die Richtung hier umgekehrt: Das Geborenwerden wird zur Ursache für den Tod, also wird Gebären aus dem Lebenslauf der Mary Barbe herausgestrichen, damit der Zyklus des Leidens ein Ende hat, zumindest in ihrer Genealogie. Die Ironie dieses ganzen Schauspiels besteht darin, dass es ohne Leiden kein Blut gibt. Ob Tier oder Mensch – der Duft des Fleisches, «les senteurs vivifiantes de ces chairs», zieht die Untoten an, die nur leben können, wenn andere leiden. Toniöt und Mary fühlen sich nur dort wohl, wo das Fleisch geboren wird, um Nahrung für andere zu sein – und dafür zu sterben.

173 Vgl. Maryline Lukacher: *Maternal Fictions*, S. 135.

174 Ebda., S. 136.

Doch auch dies ist noch eine Form der Genesung, wenn wir darunter im Sinne des französischen Medizinhistorikers Georges Canguilhem vor allem eine Dominanz des «biologischen Luxus» sehen, krank werden zu können und doch davon zu genesen.¹⁷⁵ Diese Frau – Mary Barbe – bewegt sich durch die Pariser Nächte wie ein Raubtier («les bêtes de carnage», 376). Sie ist eine Kreatur, deren Schönheit noch mit dreißig Jahren eine wahrhaft gute Gesundheit bezeugt («Elle



Abb. 33: Rembrandt van Rijn, *Geschlachteter Ochse*, ca. 1640, Öl auf Holz, 73,5 cm x 51,4.

¹⁷⁵ Vgl. Georges Canguilhem: *Das Normale und das Pathologische*. München: Hanser 1974, S. 134. Außerdem zum Begriff der Genesung siehe Patricia Gwozdz: *Die Genesenden. Medical Humanities revisited*. Berlin: Kadmos 2022.

gagnait la trentaine, mais elle gardait sa beauté de créature qui a de la santé à revendre», 373). Geschmeidig wie ein Salamander bewegt sie sich durch das lebendige Fleisch im Zentrum der Erde: «Paris, ce cœur de la terre» (373), ein Paris, das die römische Dekadenz heraufbeschwört (374) und Mary Barbe verwandelt sich zur Königin der Nacht auf dem Rücken des hysterischen Zeitalters:

Son être d'une chair incorruptible passait au milieu des hystéries de son temps comme la salamandre au milieu des flammes; elle vivait des nerfs des autres plus encore que des siens propres, suçant les cerveaux de tous avec la volupté d'un cerveau qui sait analyser à une fibre près la valeur de leurs infamies, et avoue sincèrement qu'il regrette ses cruautés parce que beaucoup de ses mets sont d'un goût douteux. (376)

Was hier beschrieben wird, ist keine menschliche Frau mehr, sondern das Bild einer Epoche bestimmt durch ein weibliches Prinzip: «la vraie femelle de l'époque des premières chaleurs du globe» (385) und die Hitze dieser Erde, durch deren Flammen der Salamander hindurch huscht, entsteht für das kleine Mädchen im Schlachthaus.

Der Roman setzt mit einer der imposantesten Szenen des Metzgergewerbes ein. Waren die schreienden Ochsen bei Flaubert noch Kinder, die als religiöses Opfer dienten, so kehren sie bei Rachilde in der ökonomisierten Fleischproduktion für den Menschen wieder. Die eröffnende Szene vom geschlachteten Ochsen lässt Rembrandts strahlenden Farbrealismus des Barock-Alltäglichen wiederkehren (Abb. 33) und übersetzt ihn in den Realismus der französischen Metzgerstuben, in denen das kleine junge Mädchen sehen und verstehen muss, was es heißt, für die Gesellschaft der Väter und Mütter geopfert zu werden. Nur wenige Jahre nach dem Erscheinen von Rachildes Roman entsteht das Werk *Im Schlachthaus* (1893) von Louis Corinth (Abb. 34).

Rachilde inszeniert ihr Schlachthausgemälde über mehrere Seiten aus der Perspektive zweier junger Mädchen. Während Tulotte ihre Cousine Mary zu dieser heimlichen und verbotenen Beobachtung des Metzgerhandwerks verlockt wie die Schlange Eva, kann Mary den verbotenen Blick von der Grausamkeit der sterbenden Ochsen nicht abwenden. Die Szene beginnt wie folgt:

Sous un hangar les animaux destinés à la tuerie étaient rangés devant une barre et attachés, les bœufs par les cornes, les moutons par les pattes. Il y avait des veaux au poil clair jetés tête-mêlée, s'étouffant les uns sur les autres, des brebis plus ou moins grasses entassées dans un très petit espace et qui se mettaient tête contre tête comme fait un troupeau affolé par une panique; les bœufs, les cornes forcément en avant, frappaient la terre de leur pied, levant des mufles terribles; mais c'étaient les veaux surtout, dont les yeux s'emplissaient de grosses larmes, qu'on devait plaindre dans de las de ce bétail condamné. (7)

Noch lebende Ochsen und Schafe versammeln sich angeordnet und aufgehängt nebeneinander; andere wiederum sind so dicht zusammengedrängt, dass kaum Luft zum Atmen für die Tiere bleibt; panische Enge, Gestank macht sich breit («une odeur



Abb. 34: Louis Corinth, *Im Schlachthaus*, 1893, Öl auf Leinwand, 78 cm x 89 cm.

nauséabonde», 7). Es sind vor allem die jungen Kälber, denen ihr Mitleid gilt, weil sie mit Tränen gefüllten Augen dem Schmerz der älteren Tiere zusehen müssen. Ein kleiner Metzgerjunge ist der ausführende Agitator, der die Tiere ins Loch zieht, wo sie geschlachtet werden und aus dem nichts anderes zu ihr dringt als das schreckliche Geschrei dumpfer Schläge («le bruit de ces coups sourds», 7). Erbarmungslos werden die Tiere von dem Jungen ausgepeitscht, mit Hufeisen geschlagen, liederpfeifend und fröhlich als empfinde er Lust bei diesem grausamen Spiel. Der Schlachthof erscheint Mary brutal-malerisch in Farbtönen von Blau (oberhalb des Schuppens) und Violett, das an den Abhängen am Horizont erscheint, ein Blau des Himmels also, dass sich mit dem Blut der Tiere zu einem violetten Gemälde des animalischen Sterbens vermählt. Nervös, vorsichtig sich vorwärts zu den Todgeweihten und den Kälbern fortbewegend, scheut sie vor Berührung zurück. Angst durchzuckt ihre Glieder. Das verzweifelnde Dröhnen der Jungtiere erinnert sie an sie selbst («Les plus petits veaux gémissaient d'une voix si chevrotante qu'elle les croyait être des enfants, semblables à elle», 8).

Ihre Neugier drängt sie in die Nähe der Tür zum Metzgerzimmer, um sie von dem Schauspiel, das sie ahnt, nun selbst zu überzeugen:

Brusquement le boucher leva son maillet, il tendit ses deux bras en l'air. Un nouveau coup sourd résonna sous le toit du bâtiment. Le bœuf tressauta sur ses jambes repliées, ses yeux s'injectèrent et sortirent de leurs orbites. Une écume pourprée filtra à travers ses dents mises à nu, sa langue pendit hors de sa bouche, le long de son corps la peau se plissa, se hérissant de poils humides, la queue se dressa comme un serpent fouettant dans un dernier spasme l'horrible mouche qui attendait pour sucer la viande. (10)

In einer Geste des höchsten Schreckens («Mary fit un geste de suprême angoisse») packt sie an ihren eigenen Nacken als würde sie selbst geschlachtet werden. Schauer und Schweißausbruch folgen. Die emphatische Wirkungskraft des sterbenden Koloss durchzieht Mark und Bein. Ekstatisch schwebt sie im Blau über dem Schuppen hinaus, während der Metzgerjunge den dicken Hals des Tieres mit einem Messer durchsticht. Mary versinkt in einer Vision, in der sich das Schlachthaus zu einer einzigen große Rippe wandelt («était une seule tête cornue, fracassée», 11), die zertrümmert wird, ihr Kleid mit Blut bedeckend, fortgerissen von einem Strom, ja eine Sintflut biblischen Ausmaßes («une arche de Noé complète»), der Ort dringt förmlich in ihren Körper ein, miniaturisiert sich («vers sa microscopique personne»), sie wird zu diesem Ort, eine Inkorporation des Raumes findet statt – bis das kleine Mädchen schließlich in Ohnmacht fällt, ohne Tränen und Geschrei. Die Verwandlung zu Marquise de Sade ist fast abgeschlossen.

Der Ochse kehrt zweimal wieder: einmal als Vision in einem Fiebertraum, in dem der Mann («l'homme, le roi du monde!», 32) als der Metzger schlechthin erscheint (in der Grausamkeit des Vaters) und der Tod der Mutter vorhergesehen wird. Zugleich erscheint der Ochse auch als Jesuskind («le bœuf du petit Jésus», 29), das nicht getötet werden darf. Ein weiteres Mal kehrt das Bild des geschlachteten Ochsen bei dem Tod ihrer Mutter wieder, nachdem sie ihren kleinen Bruder zur Welt brachte. Die Frau, die sich durch das Blut der Ochsen gemischt mit Milch Heilung versprach, tritt nun selbst das Schicksal der Ochsen an. Du wirst sie nicht mehr sehen («Tu ne la reverras plus», 103), ist die Antwort des Onkels, und das kleine Mädchen antwortet: «Morte! Maman! ... cria la petite fille qui eut la vision sanglante du bœuf qu'elle avait vu tuer un jour, au fond d'une espèce de cave, d'un coup, pour en tirer quelques gouttes de sang. Une révolution s'opéra a elle; on avait tué sa mère comme cels, du même coup, pour avoir ce petit morceau de chair ... » (103f.). Mit einem Schlag – dem Todesschlag des Metzgers – wird ihr das zugrundeliegende Bewegungsprinzip eines unerbittlichen Kreislaufs von Leben geben und Leben nehmen, der Zynismus einer bitteren Wahrheit klar, während sie zur Leiche ihrer Mutter schreiend ans Bett gelaufen kommt, um ein letztes Mal Haut und Haare zu berühren. Sie fällt – und ihr Blick streift den mit roten Buchstaben eingeritzten Schriftzug des alten Holz-

bettes, über den sie sich schon zuvor gewundert hatte, was er zu bedeuteten habe – und nun trifft sie die Bedeutung dieser Zeilen mit voller Wucht: «*Aimer, c'est souffrir!*» (104).¹⁷⁶

Aus diesem Grund ist die Lebenslinie ihrer Anti-Genealogie klar vorgezeichnet: Nicht mehr lieben, um nicht mehr zu leiden, wird Marys Devise sein. Doch keine Jesuskinder mehr leiden zu sehen, bedeutet auch keine Jesuskinder mehr zu zeugen und kein neues Fleisch zu gebären. Mary ist sich selbst nicht treu: Einerseits will sie nicht gebären, um den Kreislauf von Leben und Sterben zu unterbinden und keine Wesen zu erschaffen, die von sich aus nicht die Entscheidung treffen, in diese Welt hineingeboren zu werden, andererseits sind diejenigen, die bereits in dieser Welt der Schlachthöfe leben, dazu bestimmt, sich dem Gesetz von *Lieben heißt Leiden* zu unterwerfen. Sie haben ihre Rolle in diesem Spiel zu erfüllen («*Aimer, c'est souffrir. Elle aimait sans souffrir, car on souffrait pour elle.*», 208). Das Schlachthaus ist die *figura figurans* von *figura figurata*, deren private Räume vom Geschrei, violetten Blut und dem herausquellenden Weiß der Augen durchdrungen ist wie eine Haut, aus deren Poren im Metabolismus von Schmerz und Lust der Rest an Leben der Opfer ausgeschwitzt wird, die einzig und alleine vom heilenden Schlag des Metzgers («*nous guérissons nos bêtes*»), erlöst werden, damit sie wieder auferstehen können («*Le boeuf va ressusciter*», 14). Ist Mary nicht eine Erlöserfigur, die das Erbe des Metzgers antritt? Eine Figur, die träumend tötet, um sich selbst zu erlösen, mit dem Blut der Anderen? Ein weiblich-männlicher Messias der Dekadenz, ohne Familie und ohne Nachkommen? *Mary, le roi du monde?*

Sie steht auf der Leiter der Asketen und Märtyrer ganz weit oben. Ihren Zweck sieht sie erst dann erfüllt, wenn sie fremden Seelen, die Schmerzen eindrückt – *ein-tätowiert* –, die ihr selbst widerfahren sind: der Blick des Kalbs auf den geschlachteten Ochsen. Sie braucht ihre nächsten Mitmenschen für die heimlich begehrte Überwältigung ihres Nächsten durch Mitleiden. Im Gegensatz zum Metzger hat Mary ihre Leidensgenossen nicht erlöst. Sie lässt sie vielmehr an der Stange hängen, um den Tod in Aussicht zu stellen, ihn jedoch nicht zu erfüllen. Stattdessen blickt sie von der höchsten Stufe des kultivierten Schmerzes herunter auf die nächsten Barbaren, die ihren Schmerz einer fremden Seele eindrücken: Anderen wehtun, um dadurch sich selbst wehzutun und damit wiederum über sich und sein Mitleiden – der Blick der weinenden und schreienden Kälber – zu triumphieren und schließlich in der äußersten Macht zu schwelgen. Mary, die Königin der inkor-

¹⁷⁶ In der Passage zuvor heißt es: «*La devise, elle est là, répliqua la fille du colonel en se penchant vers la planche sculptée de sa trop grande couche et moitié souriante, moitié boudeuse, pour avoir le droit de les renvoyer ensuite, elle leur épela la phrase burinée en lettres rouges dans le vieux bois: Aimer, cest souffrir!*» (64).

porierten Schlachthöfe, erschafft Leid, um nicht lieben zu müssen. Sie sublimiert nicht, sie multipliziert, sie vermehrt. Je mehr sie den anderen mitleidend macht, desto stärker wird die Distanz zur liebenden Mutter, zur treuen Ehefrau. In dieser Spirale ist sie nicht mehr das kleine Mädchen, sondern der kleine Junge, der pfeifend und fröhlich die Tiere zur Schlachtbank führt und, wenn die Tat vollbracht ist, mit einem letzten Stich in den Hals der Geopferten den blutigen Trank als Milch für die Heilung der Menschen in den Gral fließen lässt. Aus Blut wird Milch, aus dem Kreuz der Erlösung die Spirale von Lust und Schmerz. Rachilde reinszeniert und destruiert die Flaubertsche Selbsttortur des männlichen Künstlers durch weibliche Figuren: *Mary Barbe, c'est moi!* Je mehr *er* leidet, desto mehr lebt *SIE!*

5.4 Die Figuren, die ich rief

Figura/Figur/figure bildet im 18. Jahrhundert ein komplexes semantisches Netzwerk aus, das kaum zu überblicken ist, wenn man sich auf die Denkbewegungen von Philosophen einlässt, die eigentlich an begrifflicher Präzision und Schärfung von Bedeutungen arbeiten. Doch stattdessen führt die intensiv anatomische Begriffsschau im Umkehrschluss zu einer expansiven Anwendungsbreite. Ein wesentliches Problem der Philosophie bleibt bestehen: Mit Begriffen wird über andere Begriffe gesprochen, Sprache analysiert Sprache und erzeugt als Nebenprodukt eine immer komplexer werdende Metasprache, die zur Denksportaufgabe für die nachfolgenden Philosoph:innen wird. Die Frage ist natürlich, ob der Gegenstand der Reflexion – selbst wenn der Gegenstand die Reflexion selbst sein sollte – tatsächlich so komplex ist, oder ob diese Komplexität nur ein Ausdruck der Unvollkommenheit unserer Sprache ist. Ich schließe mich letzterer Annahme an. Paul Valéry brachte es bereits auf den Punkt: Der Geist braucht einen Stachel, einen Ansporn, um weiterzumachen und die Lust am Denken neu zu entfachen. Komplexität ist die Bedingung der Möglichkeit des Weiterdenkens. Die Sprache ist ihr Werkzeug, die zwischen Bild und Begriff Figuren erschafft, die zurück zum Schema führen.

Dieses Kapitel soll zunächst die philosophischen Leitlinien vorstellen, die von dem Meta-Schematismus des Sinnlich-Empirischen bei Francis Bacon zur Immanuel Kants Schemata als monogrammtischer Algorithmus führen. Im Sprung zum hylemorphischen Schema bei Gilbert Simondon werden zusammenfassend all jene Aspekte des Schema-Begriffs in den Blick rücken, die bereits bei Suárez anhand der Differenz von *forma* und *figura* erläutert und in Spinozas *conatus*-Lehre zum modernen Individuationsprinzip erhoben worden sind. Mit Jean-Jacques Rousseaus *Émile* und seinen *Confessions* sowie Mary Shelleys *Frankenstein* wird abschließend ein literarisches Experimentalsystem vorgestellt, in dem die philo-

sophischen Begriffe *Bild*, *Begriff*, *Schema*, *hyle* und *morphe*, *figura* und *forma* in eine fiktiv-fiktionale Konstellation zueinandertreten und die begriffliche Modellbildung der Philosophen herausfordern und komplementieren. Mit den unvollendeten, deformierten, kreatürlichen Wesen als technisch-biologische Objekte des gottähnlichen Menschen, der Künstler und Wissenschaftler zugleich ist, kehren wir damit zum Anfang dieses Buches zurück: zu den *Unfashioned Creatures* jenseits des Dualismus von *hyle* und *morphe*.

5.4.1 Meta-Schematismus: Latenzen des Sinnlich-Empirischen (Bacon)

Man könnte meinen, dass in einem der frühesten Werke moderner Wissens- und Wissenschaftsgeschichte – Francis Bacons *Novum Organon* – der lateinische Gebrauch des Wortes *figura* oft anzutreffen ist, zumal es um die Darlegung naturwissenschaftlicher Prinzipien des Forschens geht, wobei das Beobachten von dem, das unmittelbar vor Augen tritt, in seinen vielfältigen Gestalten erscheint. Doch Bacon greift für diese Art von Beschreibungen auf den griechischen Ursprungsbegriff des *Schemas* zurück. Im Vergleich mit Lukrez' kosmischem Strudel wird ersichtlich, dass die Weiterentwicklung der naturwissenschaftlichen Begriffe im Lateinischen wenig semantische Verschiebungen aufweist. Insbesondere in Bezug auf die materielle bzw. stoffliche Beschaffenheit der Dinge/Körper und ihrer Bewegung sind Lukrez und Bacon sehr nah beieinander.¹⁷⁷

Figura wird im ersten Buch des *Novum Organum* lediglich zwei Mal verwendet: (1) im Sinne von «*praefiguratio*» im erkenntnistheoretischen Sinne (Aphr. CXV) und «*configuratio*» (Aphr. LVII) in Bezug auf die materielle Komposition der Körper.¹⁷⁸ In dem 115. *Aphorismus* des ersten Buches gibt Bacon zu bedenken, dass sich neue Erkenntnisse mit Vorurteilen aus älteren Meinungen speisen und zudem auch von falschen Vorstellungen, von dem was kommen wird, getrübt werden. Diese in die Zukunft projizierten Urteile bezeichnet er als «präfiguriert» («*praeceptio sive praefiguratio falsa rei*»).

177 Vgl. Guido Giglioni: Lists of Motions. Francis Bacon on Material Disquietude. In: Guido Giglioni/James A.T. Lancaster/Sorana Corneanu/Dana Jalobeanu (Hg.): *Francis Bacon on Motion and Power*. Cham: Springer International Publishing 2016, S. 61–82, hier, S. 63.

178 Im Folgenden wird aus der englischen Übersetzung von John Spedding aus den gesammelten Werken des 19. Jahrhunderts zitiert. Vgl. Francis Bacon: *Novum Organum*. In: *The Works of Francis Bacon*, collected and edited by James Spedding, Vol. 1. London: Longman 1879, S. 70 ff. Die Seitenzahl wird direkt im Text angegeben. Die lateinischen Entsprechungen folgen der Londoner Ausgabe 1765. Vgl. Francis Bacon: *Novum Organum*. In: *The Works of Francis Bacon*, Vol. 4. London: Printed for A. Miller 1765.

Im zweiten Buch wird «figura»/«configuratione» immer nur auf die stoffliche Beschaffenheit von Elementen verwendet, z. B. die Veränderungen vom festen zum flüssigen Zustand oder die Veränderung der Form eines Wasserlaufs vom länglichen Faden zum Tropfen (Aphr. XXV). Auch in der Beschreibung der «Dissecting Instances», beobachtete Fälle, die das Denken in besonderer Weise anregen, wird der Begriff *figura* als konkrete Eigenschaft der Dinge neben der Position oder dem Ort verstanden («figuris et situ») oder aber als vollständige Gestalt eines Lebewesens («figuras animalum»). In der englischen Übersetzung von John Spedding aus dem 19. Jahrhundert wird mit «shape» oder mit «figure» übersetzt (341, 342), wobei «figure» nur auf eine lateinische Textstelle referiert: die Beschreibung der Sphäre der gesamten Erde («cum sphaera figurarum sit capacissima»/«a sphere being a figure of largest capacity», 295). Auch mit «configuratione» wird die Gesamtheit und Beschaffenheit der Weltkugel beschrieben («configurationem mundi»), worunter Bacon vor allem diejenigen Konfigurationen der Materie versteht, die auf gleichförmigen Formen oder physischen Ähnlichkeiten beruhen und zu den Lehrsätzen über die Konfiguration der Welt führen, nicht jedoch zu Erkenntnisweisen über ihre einfache Form oder ihre Natur (Aphr. XXVII, 231: «configuratione et fabrica universi», 301). Der «motus configurationis» beschreibt dabei die Bewegungsfähigkeit von Körpern, um sie in eine bestimmte Position zu bringen oder zu lenken («Motion of Configuration and Position», 320), die jedoch sehr schwer zu untersuchen ist, weil sie eben nur in ihren Effekten und Wirkungen sichtbar wird. Diese Bewegungsform besteht nicht darin, in den Körpern den Drang zur Vereinigung («union») oder Trennung («separation») hervorzurufen, sondern die Position oder das Zusammenstellen («collocation») und konfigurieren von Teilen innerhalb der Körper zu veranlassen («with respect to each other»). Gerade um die Figuren im Inneren der Körper, die nur indirekt über die Bewegung zu erschließen sind, geht es ihm: Mit «figura» werden diejenigen Formen bezeichnet, die durch die «Instances of the Door and Gate», d. h. vermittelt über das Sehen und seine technischen Apparate (Mikroskop, Teleskop, Brille) zum Vorschein kommen. Was dort genau über die Instrumente neuerer Techniken des Sehens erscheint, ist die durch einen versteckten Schematismus und Bewegung («occultus schematismus et motus»/«hidden configurations and motions») hergestellte Gestalt und Umriss der Körper («accurata corporis figura et lineamenta»/«the exact shape and outline of a body», 271).

Spedding übersetzt den lateinischen Begriff *schematismus* fast durchgehend mit «configuration», obwohl Bacon bewusst beide Begriffe in unterschiedlichen Syntagmen verwendet, wobei «configuration» nur sehr sparsam eingesetzt wird. Der in seinem Vokabular dominierende Begriff ist derjenige des *Schematismus* bzw. des subtilen *meta schematismus* («subtilior meta schematismus in partibus rerum crassiorum», 1. Buch, Aphr. 50, 51 und 80). Im ersten Buch wird der Begriff bereits eingeführt, um den Leser:innen zu verdeutlichen, dass die fühlbaren Kör-

per und die in ihnen eingeschlossenen Geister, die die Bewegung überhaupt erst ermöglichen, die subjektive Beobachtungsgabe des Menschen in die Irre führen können. Nur das Experiment mit der Natur kann durch das Wechselspiel von Versuch und Irrtum zu einem vorläufigen Urteil führen («ubi sensus de experimento tantum, experimentum de natura et re ipsa judicat»). Spedding übersetzt hier «meta schematismus» mit «subtle changes of form» und erweitert: «its configurations and changes of configuration, and simple action or motion» (Aphr. 51). An anderer Stelle wählt er die Übersetzung «texture and configurations of bodies» (112). Bewegung und Veränderung sind Prinzipien der Natur, die Formen ermöglichen. Die Formen, die sich dem Beobachter und Experimentator darbieten, sind nur Produkte seines forschenden Geistes: «forms are figments of the human mind» (Aphr. 51). Es gibt jedoch noch einen anderen Gebrauch des Wortes «form»: nämlich das ewige Gesetz der Dinge, das ihr Wesen oder ihre Wesenheit beschreibt. Das heißt *Form* in der englischen Großschreibung referiert immer auf *Law* im Sinne eines Gesetzes der Natur (177 ff.). Sie sind ewig und unwandelbar. Damit gehören sie dem Metaphysischen an, während die latenten Prozesse der Bewegung und Konfiguration der Physik angehören, denn sie beschreiben die gewöhnlichen und alltäglichen Wirkursachen in der Natur. Der Weg des Experiments führt damit von der Manipulation der Natur auf Grundlage ihrer physikalischen Prämissen zur Formulierung metaphysischer Gesetze, die auf mathematischen Formeln basieren.

Bacon entwirft im zweiten Buch vielfältige *Schemata*-Begriffe. Heißt es im ersten Buch noch *meta schematismus* wechselt er im zweiten Buch zum Begriff *latentis processus* oder *latentis schematismi* der ruhigen oder nicht in Bewegung befindlichen Körper («corporum quiescentium et non in motu», Kapitel 9, 2. Buch). Dieses latente Schema ist den Körpern zwar inhärent, man kann es aber nur induktiv über Experimente und Verstandesschlüsse erschließen. Dabei soll das greifbare Wesen der Geister und die Art und Weise, wie sie in den Körpern vorliegen, erfasst werden. Bacon geht von einem System unterschiedlicher Kanäle oder Poren aus, die die Bewegung in den Körpern ermöglichen und ihre stoffliche Beschaffenheit konfigurieren. Dem Atomismus von Lukrez folgend erdenkt er sich eine ganze Welt von Texturen, Gängen und Öffnungen, durch die sich diese Geister in der Materie fortbewegen. Als Beispiele im 22. Aphorismus gibt er die Lichtreflexe hervorgerufen durch Prismen oder Kristalle, die die Farbe von Gegenständen ändern («Solitary Instances») an. Aus der Kombination der Zufälligkeit des Lichtspiels und der Oberflächenstruktur der Dinge («per texturas et schematismus varias corporis») ergeben sich Modifikationen des Bildes vom Gegenstand, der auf unsere Sinne trifft (219). Auch die Anziehungs- und Abstoßungskräfte zwischen den Körpern sind durch deren individuelle Beschaffenheit bedingt, die schließlich Sympathien zwischen den Dingen herstellt (251/252). Es sind also nicht nur die äußeren Kräfte, die auf die Körper einwirken (z. B. die Anziehungskraft der Erde), sondern auch das Gewicht,

die Struktur oder ganz allgemein der den Dingen innenwohnende intrinsische Schematismus («per propium schematismus», 260).

Dieser wird insbesondere im 40. Aphorismus zu den «Summoning Instances» bzw. «Evoking Instances» (273 ff.) als auch im 50. Aphorismus über die «Operations by consents or aversions» (329 ff.), den Experimenten der Alchimie, untersucht. Zu den «Evoking Instances» gehören jene Experimente, in denen man Körper untersucht, die nicht von sich aus sichtbar und spürbar sind, sondern durch andere Körper wahrnehmbar gemacht werden müssen («that is make manifest things not directly perceptible by means of others which are»). Zu den primär nicht sichtbaren, nicht berührbaren und damit auch nicht wahrnehmbaren Körpern gehören die «spirits» selbst. Dabei steht die Frage im Zentrum, wie viel Raum in den Körpern überhaupt zur Verfügung steht. Untersucht wird ihre Dichte oder Dichtigkeit, denn die Konfiguration bzw. Nicht-Konfiguration von Körpern ist abhängig von dem vorhandenen Volumen, das von der Materie noch nicht besetzt ist und durch das sich die «spirits» innerhalb dieser Körper fortbewegen können. Die *primären Konfigurationen* beziehen sich demnach auf die Frage nach der Dichte, während alle anderen Konfigurationen *sekundärer Art* sind und Eigenschaften wie «dissimilarity», «collocation» und «position» der Teile innerhalb eines Körpers betreffen (277).

Obwohl Bacon keine begriffliche Differenzierung zwischen primärer und sekundärer Konfiguration einführt, wird in seiner Argumentation ersichtlich, dass es eine hinreichende und notwendige Bedingung für die Bewegung zwischen den Körpern und in den Körpern geben muss. Das wird insbesondere bei den alchemistischen Ausführungen deutlich: Die bewusste experimentelle Vermischung unterschiedlicher Stoffe durch Hinzufügung von Hitze oder Kälte offenbart die Vorgehensweise der Natur, die im Gegensatz zum Experiment viel langsamer, aber dadurch auch genauer, variationsreicher und schöner ist (339). Er vergleicht die Weisen der stofflichen Konfiguration der Dinge mit der Formwerdung des Tier- und Erdreichs in der Gebärmutter («lastet in the wombs of the earth itself»), die in ein Analogieverhältnis zueinander gesetzt werden, um die Herstellung von Metallen und Fossilien zu beschreiben («in which metals and fossils are formed», 340).

Bacon nennt dieses basale Netzwerk, das zum wahren Ort der Konfiguration der Materie wird, «matricibus terrae» oder «womb of nature» (106 und 142). In ihr werden die Dinge geformt («forms of things») und Körper konfiguriert («configurations of bodies»), «rerum formae et corporum schematismi», wobei an dieser prägnanten Stelle erneut deutlich wird, dass sich die Gesetze der Natur (Law, Form) auf Dinge (rerum) beziehen, weil sie die Dinge als ideale vorstellen und mathematisch fixiert werden können, während der Begriff *Schematismus* nur auf Körper (corpus) bezogen wird (341).

Es gibt demnach keinen *Schematismus* der Form noch eine Form im Sinne eines Gesetzes des Schematismus. Dieser bleibt latent, unsichtbar. Das erklärt vielleicht, warum Bacon im ersten Buch von *meta schematismus* spricht, ihn dort aber auf «rerum» bezieht: Der Meta-Schematismus ist der durch die induktive Methode hergeleitete Schematismus, der vom latenten Schematismus abstrahiert und mathematisch-logisch erschlossen wird. Alle alchemistischen Veränderungen der materiellen Struktur der Körper bis hin zu ihrer gewaltsamen Zerstörung zeigen nämlich nichts anderes, als dass die Übereinstimmung («consent») zwischen den Körpern und Teilen innerhalb der Körper nichts anderes als «the Adaption of Forms and Configurations to each other» ist (342). Oder um es epistemologisch korrekter zu formulieren: Das wissenschaftliche Subjekt erkennt den «consent», wenn das durch Physik und Mathematik erschlossene Gesetz der Natur und die beobachtete Konfiguration zusammenpassen, d. h. wenn mittels des Gesetzes eine bestimmte Konfiguration vorhergesagt werden kann, weil sie durch mehrere, experimentelle Wiederholungen nachgewiesen worden ist.

Spedding handelt also unbedacht in seiner Übersetzung, wenn er den lateinischen Begriff *Schematismus* voreilig mit «configuration» übersetzt, denn im Lateinischen gebraucht Bacon die Begriffe *schematismus* und *configuratione* unterschiedlich. *Configuratione* ist noch an *figura* gebunden und bezeichnet daher auch die konkrete und bestimmte Gestalt von Substanzen, wobei der Gebrauch des Begriffs *motus configurationis* zeigt, dass *configuratione* stets Körper in Bewegung bzw. die Bewegung von Körpern meint, während bei *schematismus* immer auch *motus* zusätzlich erwähnt werden muss, weil *Schematismus* Bewegung ausschließt. Wenn Spedding von *configuration* und *motion* spricht, ist es eigentlich eine Tautologie, denn *Konfiguration* impliziert bereits Bewegung. *Schematismus* ist demgegenüber das geheime Netzwerk aus Kanälen und Gängen, die die Struktur von Körpern zusammenhält, weil sie den *spirits* den Raum für Bewegung zur Verfügung stellen und damit die *Konfiguration* in Gang setzen. Bacon und seine Zeitgenossen haben noch keine molekulare Struktur von Elementen vor Augen, nur das mikroskopische Gewebe von tierischen und pflanzlichen Zellen lässt erraten, wie viele unerschlossene und latent in sich verharrende Welten in den Körpern wohnen.

5.4.2 «multiply figures in infinitum» (Locke, Hume)

Im ersten Teil von *An Essay Concerning Human Understanding* unter dem Kapitel «No innate principles» verwendet John Locke «figure» vor allem im Kontext der Konstruktion der Idee des Raums und seiner Ausdehnung. Im syntagmatischen Verbund von Farbe, Geruch, Geschmack oder Klang als Eigenschaften der Dinge,

die über die Sinne aufgenommen werden, wird «figure» als physikalische Qualität eingereiht.¹⁷⁹ Innerhalb des Syntagmas der Physis gilt «figure» als gemeinsamer Bestandteil der Körper im Verbund von «solidity», «extension» und «mobility» (87). In diesem Kontext wird auch das Verbum «to figure» verwendet, das die Raumwahrnehmung solider Materie mittels Erfühlen und Ertasten beschreibt. Die Festigkeit von Stoffen wird durch die Kollision zweier Körper durch Widerstand erzeugt, wodurch es als solide und fest wahrgenommen wird. Wenn der Verstand diese Form der Solidität einmal erfahren hat, kann er die Eigenschaften der Materie in seiner Vorstellung weiterentwickeln. An dieser Stelle fungiert «to figure» im Sinne von «to consider» im Sinne einer reflektierten Denkhandlung. In dem Kapitel über die «Simple modes of space» wird der Figuren-Begriff konkretisiert. Dort heißt es:

[...] figure, which affords to the mind infinite variety. For besides the vast number of different figures that do really exist in the coherent masses of matter, the stock that the mind has in its power by varying the idea of space, and thereby making still new compositions, the repeating its own ideas, and joining them as it pleases, is perfectly inexhaustible; and so it can multiply figures in infinitum. (115)

Eine Figur ist demnach generell etwas, das dem menschlichen Verstand eine Art von kombinatorischem Freiraum lässt, in dem immer wieder neue Figuren entstehen können. Der Verstand multipliziert die einfachen Figuren des Raums, indem er die Linien verändert, verlängert oder verformt: der Verstand zeichnet. Nur innerhalb der zeitlichen Kategorien kann man mit Figuren nicht verfahren, denn die Dauer kennt keine Figuren. «Figure» wird demnach räumlich («termination of extension, or circumscribed space», ebda.) über den Berührungssinn konstruiert, zu dem der Sehsinn hinzutritt und die Grenzen der Figur zieht.

Dass die Solidität der Körper im Zentrum der philosophischen Aufmerksamkeit steht, zeigt erneut die Hinwendung zur Plastik. Im dritten Buch diskutiert Locke die Bedeutung von Wörtern und kritisiert vor allem das figurative Sprechen in der Philosophie («Abuse of words», 410 ff.). Doch aller Kritik zum Trotz verwendet er die rhetorische Strategie des Beispiels, um die Wahrnehmung durch Figuren zu verdeutlichen. Er wählt das Blinden-Beispiel, das innerhalb der Philosophiegeschichte oftmals bemüht wurde, um die Hierarchie der Sinne und die Erzeugung von Vorstellungsbildern zu verdeutlichen. Auch der Blinde kann durch das Ertasten des Dinges, in diesem Fall der Statue, die Figur erkennen und sich ein Bild von ihr machen. Der Erkenntnisprozess ist also nicht ausschließlich

179 John Locke: *An Essay concerning Human Understanding*, twenty-fourth edition with the author's last additions and corrections, complete with notes in one volume. London: Thomas Tegg 1832, S. 18. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

an den visuellen Sinn gebunden. Was zählt, ist das Erfühlen und Ertasten der äußeren Figur. Im philosophischen Jargon des Englischen und des Französischen wird «figure» demnach identisch verwendet: logisch-geometrisch wie physikalisch-plastisch mit Referenz auf die bildende Kunst und das Syntagma der primären Qualitäten der Physis.

Zu einem semantischen Zusammenhang von «figure» und «shape» kommt es an verschiedenen Stellen der Argumentation. Auch hier gilt, dass «figure» die äußere Hülle des Menschen oder von Tieren meint, «the outward shape» (499). Im Ausschlussverfahren fungieren die «Monsters» als Schablone für die reguläre menschliche oder tierische Form einer bestimmten Art. Während Leibniz im Französischen «non-figurée» verwendet, greift Locke auf «mis-shaped foetus» (500) zurück. Besonders wichtig wird die Verwendung von «shape», wenn Locke über die mit sich selbst gleichbleibende Identität des Lebendigen spricht. Dabei geht es um «vital union of parts in a certain shape» (270), eine bestimmte Gestalt, die sich über die Zeit hinweg nicht ändert, sondern gleichbleibt.

Locke arbeitet sich an Nominaldefinitionen ab, um das Essentielle, was eine Art beschreibt, von seiner individuellen Eigenart und Ausprägung zu unterscheiden. *Shape* bezeichnet dabei immer eine von vielen Qualitäten, um das Wesen der Dinge zu beschreiben. Da sich jedoch die Gestalt ändern kann, muss jeder Einzelne kraft seiner Vernunft und der Referenz auf ein bestimmtes Individuum urteilen, ob es sich nun um einen Menschen handelt oder nicht. *Shape* gehört damit nicht zur «real essence» einer Sache, sondern ist eine von vielen möglichen Nominaldefinitionen (366f.). Nur wenn der menschliche Geist den Bezug zu einer bestimmten Art von Dingen («species of things») herstellt und durch diese Verknüpfungen Gemeinsamkeiten findet, die zu einer abstrakten Idee führen und schließlich zum Begriff, kann eine bestimmte Eigenschaft als «essential» betrachtet werden. Ob etwas als wesentlich oder nicht-wesentlich zu betrachten ist, kann nur in Bezug auf Ideen und Begriffe ausgesagt werden, nicht jedoch in Bezug auf die konkrete und augenblicklich durch die Wahrnehmung vermittelte Gestalt, die aus der reinen Erfahrung stammt und mit Vorstellungsbildern verknüpft ist. *Shape* ist eine wahrnehmungspsychologisch determinierte Kategorie, die vom Subjekt der Wahrnehmung nicht zu trennen ist.

Bei David Hume werden Begriffe wie *shape* und *figure* ebenfalls unterschiedlich verwendet.¹⁸⁰ *Figure* gehört auch bei Hume sowohl zum physischen Arsenal

¹⁸⁰ David Hume: *Enquiries Concerning the Human Understanding and Concerning the Principles of Morals*, reprinted from the original edition on three volumes and edited with an analytic index by L. A. Selby Bigge. M.A. Oxford: Clarendon Press 1777. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

der Körper («figure and motion», 91) als auch zu den geometrischen Figuren. *Figure* und *shape* treten in seinem kurzen Text nur einmal zusammen auf, um die Gestalt eines Pferdes zu beschreiben. «Shape» findet ansonsten keine weitere Erwähnung. In dieser kleinen Passage wird dargelegt, dass «the materials of thinking» aus nichts anderem entstehen als aus «our outward and inward sentiment» (19). Statt *figure* and *shape* findet man hingegen *to form* als Verb sehr oft wieder. Es geht dabei um die Einbildungskraft bei der Vorstellung von Objekten und/oder Monstern, die keiner gewohnten Erscheinungsweise von Objekten gleichen (18). Hume verfolgt die Formwerdung von Vorstellungsbildern durch den Geist («mind») und fokussiert damit mehr auf die Prozesse selbst als auf die Produkte, deren abgeschlossene Form mit Substantiven wie *figure* und *shape* beschrieben werden. Es geht ihm um die Selbstbeobachtung des Subjekts. *Figure* wird dabei beispielsweise verwendet, um den Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung zu verdeutlichen. Ein Fußabdruck verleitet uns anzunehmen, dass er das Resultat einer Figur sein muss, die diesen dort hinterlassen hat. Unsere Erfahrung wendet diese Regel auf mehrere Fälle derselben Art an, wodurch die Rückführung einer Wirkung auf eine bestimmte Ursache erfolgt (144).

Humes philosophisches Sprechen hat sich im Gegensatz zu Locke und Leibniz sehr stark gewandelt. Wenn Leibniz Lockes Sprache zu populärwissenschaftlich und volkstümlich findet, dann befindet sich Hume noch weiter entfernt vom akademisch-wissenschaftlichen Duktus des Französischen und Deutschen. Humes Autorenstimme befindet sich dort, wo sich die Leser:innen befinden: beim Beobachten und Wahrnehmen der Phänomene, die um einen herum fluktuieren. Die Verwendung der ersten Person Plural ist inkludierend. Autor und Leser:innen befinden sich in einem gemeinsamen Denkkreis. Darüber hinaus gesteht Hume den Künstlern, die über «the internal fabric» der menschlichen Gefühle schreiben, weitaus mehr Kenntnisse über das menschliche Innenleben zu als der abstrakten Philosophie. Auch der Anatom hätte für die «inward structure» des menschlichen Körpers einen besseren Blick (10). Folglich gibt es bei Hume keine abstrakt mathematischen Lehrsätze noch geometrischen Figuren, die als Demonstrationsmittel dienen. Er gesellt sich zu anderen Disziplinen in einem nicht-hierarchisierten Netzwerk des gemeinsamen Austauschs und des Forschens. Das macht Hume in der Zeit aufklärerischer Tendenzen zu einem Vorreiter populärer Wissenschaftskommunikation.

In *The Principles of Morals* tritt die semantische Differenz zwischen *to form* und *to figure* noch deutlicher hervor: Während *to form* im Kontext der Herstellung von inneren Vorstellungsbildern verwendet wird, tritt *to figure* dann auf, wenn es um die Herstellung von Ideen («ideas») geht (158). Ideen fungieren unab-

hängig von Vorstellungsbildern und sind deutlicher auf Objekte von einer bestimmten Größe, eines bestimmten Gewichts oder einer bestimmten Gestalt beziehbar. Der Begriff *horse* erweckt eine konkrete Idee. Nach Humes Verwendung der Begriffe könnte man daher sagen: *Bilder* werden *geformt*, *Ideen* werden *figuriert*. Abstrakte Ideen, auch wenn Hume ihre Existenz bestreitet, fungieren als allgemeine Begriffe («general terms»). Sobald etwas *figuriert* wird, werden Ideen und Begriff ins Verhältnis zueinander gesetzt. Das Formen von Bildern ist eher als ein undeutlicher, plastischer und ständig sich verändernder Prozess zu betrachten, der durch die Erfahrung modelliert wird und mit ästhetischen Wertungen einhergeht. Die Figur des Kreises beispielsweise ist nicht an sich schön. Die geometrische, regelmäßige Form suggeriert Schönheit nicht durch die Qualitäten der Form, sondern durch die «sentiments» des Betrachters, der dieser Figur bestimmte Qualitäten zuschreibt (292). Darüberhinaus wird *figure* im Sinne des Charakters eines Menschen verwendet («The figure which a man makes in life», 316).

In *A Treatise of Human Nature* wird verstärkt auf «shape» zurückgegriffen.¹⁸¹ Im zweiten Buch *Of the passions* wird der Begriff *Schönheit* und *Deformität* in Bezug auf die Empfindungen besprochen. In diesem Kontext wird «shape» auf Lebewesen («animal») in ihrer je spezifischen Beweglichkeit bezogen, «figure» jedoch referiert auf architektonische Merkmale eines Schlosses, dessen Anblick ebenfalls Lust («pleasure») erregen kann. Es tritt also eine Trennung zwischen *lebendig* und *nicht-lebendig* ein. Der nächste semantische Kontext ist die Beschreibung von Charaktereigenschaften («Of Pride and Humility»). Dabei bezeichnet «shape» die äußere Gestalt bzw. den äußeren Zustand eines Menschen, der sich immer wieder ändern kann. *Shape* unterliegt damit dem Wandel äußerer Zustände, die auf den Körper oder auch den Geist einwirken können. Die Struktur und Komposition bleiben jedoch davon unberührt (318). Sie garantiert die Ähnlichkeit zwischen Menschen, die Grundlage sympathischer und emphatischer Beziehungen ist. Auch in der Beschreibung der Formen von Liebe dient «shape» dazu, die verschiedenen Erscheinungsweisen der Emotionen zu beschreiben («Love may shew itself in the shape of *tenderness*, *friendship*, *intimacy*, *esteem*, *good-will*, and in many other appearances») (448). Folglich kann *shape* ganz allge-

¹⁸¹ David Hume: *A Treatise of Human Nature*, reprinted from the original edition in three volumes, and edited with an analytic index by L.A. Selby Bigge. M.A. Oxford: Oxford University Press 1951, S. 299. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

mein im Sinne von *in the shape of something* verwendet werden. Es ist eine Hilfskonstruktion, um zu sagen, dass etwas nicht als es selbst erscheint, sondern in der Form von etwas anderem, das ihm ähnlich ist.

Figure ist und bleibt an generelle Erkenntnisprobleme der Vernunft (Ideen, Begriffe) und ihrer Unterscheidungskriterien gebunden (44). Daher wird der Begriff in geometrischen Beweisverfahren (129 f.) und als eine primäre Eigenschaft der Dinge klassifiziert, die Hume jedoch – immer mit Bezug zum wahrnehmenden Subjekt – als Eindruck («impression») wertet und nicht als eine Qualität, die den Dingen an sich zukommt (194, 221, 229 f.). Stets bleibt die philosophische Skepsis erhalten, wie man eine Idee von einem Objekt haben kann, ohne den Rückgriff auf konkrete und über die Sinne erfahrbare Qualitäten der Dinge. In unserer Wahrnehmung ist ein Tisch nichts anderes als eine durch drei Dimensionen bestimmte und begrenzte Figur, der wir weitere Eigenschaften zuschreiben können. Im Grunde sind die Ideen, die aus solchen Eindrücken resultieren, nichts anderes als Kopien («copies») dieser subjektiven Eindrücke (239 f.). Im *Appendix* fügt Hume seiner Argumentation außerdem hinzu, dass wir mittels unserer Vorstellungskraft einer nur in Teilen sichtbaren Gestalt die vollständigen Eigenschaften hinzufügen, um aus ihr eine komplette Figur zu machen (626). Der Übergang vom Denken, Vorstellen und Umbilden zur Idee der gesamten Figur vollzieht sich dabei so unmittelbar, dass man nicht merkt, was zuerst da gewesen ist: das unvollständige Objekt oder das dahinterliegende Konzept, das die Wahrnehmung bei der Konstruktion der gesamten Figur leitet, denn «the ideas presently strike us» (ebda.). Alles was für den Erkenntnisprozess letztendlich zählt, ist die Verbindung der Idee mit der gegenwärtigen Ummodellierung der unterschiedlichen Eindrücke zu einer Figur. Die Figur ist nicht gleichbedeutend mit einer Idee. Man könnte eher sagen: Sie *verführt* uns dazu, an Ideen zu glauben.

Corollarium X: Zurück in die Zukunft

Unfashioned Creatures (Mary Shelley)

Selten werden Figuren mit unförmigen, unregelmäßigen Körpern oder Dingen in Zusammenhang gebracht. Die Geometrie der idealen Körper ist ein mathematisches Konstrukt. In der Erfahrungswelt des Menschen, der lebt, atmet, wahrnimmt und wertet, kommen sie nicht vor. Dennoch ist es die Geometrie als Universalwissenschaft des Denkens, die in der Philosophie Figur und Begriff zueinander ins Verhältnis gesetzt hat. Leibniz und Locke wählten die Beispiele des Monströsen, der Abweichung und des Unregelmäßigen aus dem Kontext des Lebendigen, des Wachstums und der Veränderung. Ihr Problem, das seit Descartes Maschinen-Metapher besteht, liegt

darin begründet, dass sie die äußere Form mit der inneren nicht verbinden können. Zwischen diesen beiden Bereichen liegt die Welt der Zeichen, der «caractère», der visuellen Markierungen, kleinen gezeichneten Figuren, die eine Vermittlungsarbeit leisten. Nur wenn die ungeformte, unregelmäßige Figur, die wir *Mensch/Maschine* nennen, *spricht*, haben wir ein Indiz dafür, dass es sich um ein vernunftbegabtes Wesen handelt und nicht bloß um Automaten.

Die Logik der Philosophen folgt dabei immer nur einem platonischen Muster: Der Weg führt von der eingeborenen Regelmäßigkeit und Schönheit der präformierten Figuren, die in unserer Seele schlummern, und die Bedingungen der Möglichkeit von Erfahrungen sind, zu den unregelmäßigen und hässlichen, die wir nur deswegen erkennen können, weil wir bereits wissen, was regelmäßig und schön ist kraft der Regeln der eingeborenen Geometrie. Doch bereits Hume gibt zu bedenken, dass aus der Vielzahl an Unregelmäßigkeiten ein Konstrukt des Regelmäßigen als einer nur bedingt übertragbaren Synthese des Unregelmäßig-Mannigfaltigen entsteht.

Zugleich verschiebt sich der Fokus bei Hume auf die Veränderungen *beim* Betrachten und *im* Betrachter. Emotionen und Empfindungen sind dem Wahrnehmung- und Erkenntnisprozess stets beigemischt. Sie bestimmen nicht nur, was wir wahrnehmen, sondern wie wir es wahrnehmen. Die Gestalt (shape) ist keine vorbestimmte Entität, die ein bloßes Objekt unserer Wahrnehmung ist, sondern die Modulation der Wahrnehmung im Wahrnehmenden selbst. Wir formen sie dann zu Bildern der Vorstellung, die wir anschließend zu Ideen/Begriffen figurieren. Die konkreten Figuren wären dann die kognitiven Muster *a posteriori*, die wir anwenden, um Ähnlichkeiten zwischen den Dingen/Körpern herzustellen.

Der philosophische Diskurs gelangt an dieser Stelle an seine Grenzen. Dabei handelt es sich nicht so sehr um die Grenzen der sprachlichen Formalisierbarkeit, denn diese liegt ja gerade in der geometrisch-logischen Beweisführung, sondern eher um die Grenzen der Darstellbarkeit von dem, was sich nur im Subjekt vollzieht und daher notwendigerweise jenseits der Logik der Geometer liegt. Philosophen greifen genau dann auf Beispiele, Anekdoten oder narrative Situationen aus Alltagsgesprächen zurück, weil ihnen argumentativ etwas fehlt, das den Zugang zur subjektiven Erfahrungswelt ermöglicht: Es ist die Fiktion. Um das theorieleitende Motto, das bereits zu Anfang fiel, erneut aufzugreifen: Die Philosophie *spricht* von Figuren, die Literatur *macht* sie.

Mary Shelleys *Frankenstein* (1818) prüft die philosophischen Theorien, indem sie die männliche Schaffenskraft, den Willen zum Wissen, den Erkenntnistrieb, bis ans Äußerste führt. Das Äußerste ist zugleich das Göttliche, aber auch das Weibliche. Der Mann erschafft kein Leben, er zeugt es. Die Frau formt das Leben, sie gibt dem Leben Gestalt. Aus ihrer Gebärmutter entstehen die regelmäßigen und unregelmäßigen menschlichen Körper. Shelley entwirft mit Victor Frankenstein einen Wissenschaftler, der neues Leben erschaffen will, um den Mechanismus des Lebendigen zu verstehen und zu erforschen.¹⁸² Das verführt natürlich zu glauben, der *Mad Scientist* wolle in die Rolle Gottes schlüpfen: ein moderner Titan, der aus Leichenstücken, eine Kreatur formt, die menschenähnlich ist. Doch in Wahrheit will Frankenstein Frau sein.¹⁸³ Sein Wissen orientiert sich an der äußeren Form des Menschen, die bloß ein Funken Elektrizität benötigt, um die toten Glieder zu beleben. Doch das formende Prinzip allen Lebens befindet sich tief im Inneren des weiblichen Körpers. Die Gebärmutter ist die Fabrik allen Lebens. Leben *ist* nicht, es *wird* und *wächst*. Doch seine Kreatur ist das genaue Gegenteil: Sie ist statisch, auch wenn sie sich kraft der Beobachtung und des Vergleichs zum Menschsein erzieht. Sie ist kühl und kalt, daher findet man sie versteckt vor der Menschheit in der Welt von Eis und Schnee, dort, wohin der Schöpfer ihr folgen wird. In ihrer Entwicklung

182 Wie Alan Rauch festhält, ist das Bild der Naturwissenschaft und des Wissenschaftlers eines das abgeschnitten von der akademischen Welt des sozialen Austauschs nur in der Individualität eines großen Genies leben kann. Entgegen der wissenschaftlichen Reflexion der Methoden, die er anwendet, um das Wesen zu erschaffen, gibt es kein Verhältnis vom Forschenden zu seiner eigenen Forschung. Vgl. Alan Rauch: *The Monstrous Body of Knowledge in Mary Shelley's Frankenstein*. In: *Studies in Romanticism*, 34 (Summer 1995), S. 227–253, hier, S. 236. Zugleich zeige sich in dieser Nicht-Kommunizierbarkeit und ungenügenden Validierung des Wissens das Dilemma moderner Wissenschaft auch in Bezug auf deren öffentliche Akzeptanz (ebda., S. 237).

183 Diese pointierte These folgt der feministischen Lesart Ellen Moers, die als eine der ersten Kritikerinnen die kulturpoetische Bedeutung der Schwangerschaft in der Gothic Novel insbesondere in Mary Shelleys *Frankenstein* hervorgehoben hat. Vgl. Ellen Moers: *Literary Women. The Great Writers*. New York: Doubleday, Garden City 1976, S. 90–112, hier S. 93: «Frankenstein seems to be distinctly a woman's mythmaking on the subject of birth precisely because its emphasis is not upon what precedes birth, not upon birth itself, but upon what follows birth: the trauma of the afterbirth.» Eine vergleichbare These diskutiert auch Marc A. Rubenstein: «My Accursed Origin»: The Search for the Mother in «Frankenstein». In: *Studies in Romanticism*, Vol. 15, No. 2 (Spring 1976), *Psychoanalysis and Romanticism*, S. 165–194. Rubenstein spricht von einer «parable of motherhood» (ebda., S. 165) und betont dabei einerseits Mary Shelleys Beziehung zu ihrer Mutter, die während ihrer Geburt starb, und ein weitreichendes intellektuelles Erbe für ihre Tochter hinterließ, als auch Mary Shelley eigene Schwangerschaften, vor allem der Tod ihres ersten Kindes. Dabei ist nicht nur der eisige Nordpol eine von vielen Imaginationen der Gebärmutter, die er anhand von Textstellen aus Shelley's Briefen belegt (ebda., S. 175), sondern auch die narrative Rahmung der gesamten Erzählungen, die jeweils ineinander verschachtelt sind, wie ein «womb» (ebda., S. 178).

zum Menschen verleiht ihr nur ein Wunsch Lebendigkeit: die Erschaffung einer zweiten Kreatur, ihr ähnlich, und ein weibliches Gegenstück, eine Partnerin. Die Kreatur will nicht allein sein. Es ist dieser Trieb, der Teilhabe des Schmerzes und des Leids, die keine Kreatur auf der Erde allein tragen will. Das ist das genetische Erbe, das ihm sein Schöpfer unfreiwillig mitgegeben hat: Victor Frankenstein wollte das Prinzip des Lebendigen erforschen. Stattdessen wurde er sich selbst zum Forschungsobjekt. Der monströse Schatten, der ihm folgt, den der Leser nicht wirklich sieht, bis er schließlich zu sprechen beginnt und die Geschichte seiner Menschenbildung erzählt, ist die personifizierte Form des naturwissenschaftlichen Gewissens. In der unregelmäßigen, hässlichen, verstörenden Form des Körpers, der *äußeren Figur*, tritt Frankensteins *innere Form* hervor.¹⁸⁴

Bereits zu Beginn des Romans, in der die Rahmenhandlung konstruiert wird, erfährt der Leser aus Briefen von Robert Walton an seine Schwester, dass er einem Fremden (Victor Frankenstein) im Eis begegnet ist, der ihm seine Lebensgeschichte offenbarte. Walton – selbst ein Suchender nach der «intimate sympathy of a fellow mind»¹⁸⁵ – verwickelt sich dabei in philosophische Ausführungen über das menschliche Leben in all seinen Wünschen, in all seinem Begehren. Insbesondere nach demjenigen der Freundschaft. Dazu entgegnete ihm Frankenstein: «I agree with you», replied the stranger; we are unfashioned creatures, but half made up, if one wise, better, dearer than ourselves – such a friend ought to be – do not laid his aid to perfectionate our weak and faulty natures» (ebda.). Dies ist bereits die Quintessenz des gesamten Romans, dargelegt im Begriff der «unfashioned creatures». Seinem Leben eine bestimmte Gestalt zu verleihen, ist Aufgabe des Menschen, der einen anderen Menschen dazu braucht, um diese Aufgabe zu erfüllen, aber ohne die eigenen Fehler und Schwächen auszugleichen. Zugleich ist dies das verhüllte Bekenntnis des Fremden, der sein Leben mit einem anderen Fremden teilt: *Ich brauche dich, der mir zuhört, um mein eigenes Leben zu rechtfertigen, und zwar nicht vor dir, meinem Leser, meinem Zuhörer, sondern vor mir selbst.*

Der Leser lernt Victor Frankenstein als einen Menschen kennen, dem es an nichts mangelt – weder materiell noch seelisch. Kein Mensch wird so geliebt wie er (das erfahren wir aus den Briefen seiner Familie). Kein Mensch beteuert so oft, wie er seinen Vater, seine verstorbene Mutter, seinen Bruder, seine Cousine und seinen besten Freund liebt und wie sehr er sich sehnt, sie wiederzusehen. Er tut

184 Vgl. Martin Tropp: The Monster. In: *Mary Shelley's Frankenstein*, edited and with an introduction by Harold Bloom. New York: Chelsea House 2007, S. 13–27, hier S. 16. Tropp erörtert diese These vor allem in der intertextuellen Beziehung zu Milton's *Paradise Lost*, wodurch die Genealogie des biblischen Narrativs noch stärker hervorgehoben wird.

185 Mary Shelley: *Frankenstein*. London: Penguin 2012 [1818], S. 20. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

alles in London, um Leben aus toter Materie zu erschaffen, obwohl die Liebe zum Leben bereits überall dort zu finden ist, wo er nicht ist. Die Charaktere, die wir aus seiner Perspektive beschrieben bekommen, sind fehlerlos, absolute Idealgebilde. Kein Makel, der an ihnen sichtbar wäre – körperlich wie seelisch. Auch sie sind Schatten ihres Schöpfers, Victor Frankenstein, der in seiner Erzählung, die aus seinen Erinnerungen rekonstruiert ist, Figuren in Form von Vorstellungsbildern erschafft, die sein eigenes Bild von sich selbst stützen. Er braucht sie, um seine «weak and faulty nature» durch Kompensation zu vervollständigen.

Die monströse Kreatur hingegen hat keinen Namen. Das erste Mal, wo sie überhaupt in Erscheinung tritt, und von ihrem Schöpfer wahrgenommen wird, ist kurz nach dem Tod von William, seinem geliebten kleinen Bruder. In seiner Trauer und Melancholie, in der sich bereits die dunkle Vermutung breitmacht, dass es seine Schöpfung gewesen sein muss, die diese Gräueltat vollbracht hat, erhascht er «a gloom of figure which stole from behind a clump of trees near me» (70). Victor Frankenstein bleibt gebannt stehen («stood fixed»), während er höchst konzentriert die flüchtige Erscheinung zu fassen versucht («gazing intently»). Dann erleuchtet ein schneller Lichtblitz die Szene, in der sich das Objekt bewegt und die Gestalt vor seinen Augen erscheint:

A flash of lightning illuminated the object, and discovered its shape plainly to me; its gigantic stature, and the deformity of its aspect, more hideous than belongs to humanity, instantly informed me that it was the wretch, the filthy daemon to whom I had given life. What did he there? Could he be (I shuddered at the conception) the murderer of my brother? No sooner did that idea cross my imagination, than I became convinced of its truth; my teeth chattered, and I was forced to lean against a tree for support. The figure passed me quickly, and I lost it in the gloom. Nothing in human shape could destroyed that fair child. *He* was the murderer! I could not doubt it. The mere presence of the idea was an irresistible proof of the fact. I thought of pursuing the devil; but it would have been in vain, for another flash discovered him to me hanging among the rocks of the nearly perpendicular ascent of Mount Salève, a hill that bound Plainpalais on the south. He soon reached the summit, and disappeared. (ebda.)

Victor verharrt regungslos. Donner grollt. Es regnet. Die Szene hüllt sich in Dunkelheit. Eingehüllt in ihr ist die unmenschliche Kreatur: «daemon», «wretch», «devil», «monster».

Victor verwendet viele Bezeichnungen, um dem Unmenschlichen in Person einen Namen zu geben. Die Kreatur bleibt zwar namenlos, aber nicht gestaltlos. Die hier präsentierte Szene gleicht einer Camera obscura. Im Blitzlicht der aufmerksamen Wahrnehmung wird eine Figur beobachtet, die eine bestimmte Gestalt annimmt. Der Begriff «shape» referiert auf die Gestalt von etwas, das Träger von bestimmten Eigenschaften ist, in diesem Fall «gigantic stature» und «deformity of its aspect». Zu dieser Konsequenz gelangt die Figur auch über die eigene

visuelle Reflexion in einem «transparent pool» (113), in der sie ihr Spiegelbild erblickt («overlook the deformity of my figure», 112). Mehrmals muss sie sich davon überzeugen, dass sie es ist, die dort in Erscheinung tritt: «the monster that I am» im Gegensatz zu «grace, beauty, and delicate complexions» der «cottagers» (113). Diese Beobachtungen reichen aus, um die Figur als nicht-menschlich zu klassifizieren. Größe und Unförmigkeit beziehen sich nicht auf die Figur an sich (figure), sondern auf ihre Gestalt (shape). Dementsprechend ist «figure» die Ersatzbezeichnung für etwas, das als Subjekt eines Satzes dienen muss, dem man Attribute und Prädikate zuschreiben kann. Zu sagen: «The shape passed me quickly», würde in diesem Zusammenhang keinen Sinn machen, denn «shape» ist nur ein Aspekt von «figure», das äußere Erscheinungsbild, während die Figur Träger der Gesamtheit von Zuschreibungen ist, die zugleich Agens sein kann. Sobald also der Wahrnehmende die Gestalt der Figur definiert hat, sodass ein ungefährender Umriss entsteht, kann er sie von anderen differenzieren, kann ihre Form spezifizieren und ihr dadurch andere Namen geben.

Kaum ist die deformierte Gestalt erkannt wird sie mit Namen des Bösen benannt: Aus der unregelmäßigen Figur wird ein Monster, weil menschliche Körper regelmäßig sind, ergo kann es sich um keinen Menschen handeln. Die erkannte Nicht-Menschlichkeit wird in dem logischen Schluss von Victor mit dem Mord an William zusammengeführt, eine Ahnung, die urplötzlich zur Gewissheit wird, sobald die Figur als eine bestimmte Gestalt in Erscheinung tritt. Zum äußeren Erscheinungsbild tritt die Stimme hinzu. Der Schöpfer hört der Entstehungsgeschichte seiner Kreatur zu, wie sie bei der heimlichen Beobachtung von zwischenmenschlichen Interaktionen einer Familie die Töne und Zeichen der Sprache erlernt und Gefallen an dem sozialen und vertrauten Miteinander der Menschen findet.

Leibniz, Locke und Hume haben über den menschlichen Verstand geschrieben, Mary Shelley lässt uns hingegen in einen sich selbst bildenden Verstand eintauchen, einen Verstand, der wird und wächst, der beobachtet und vergleicht, der Schlüsse zieht und der sprachliche Zeichen miteinander verknüpft und darüber hinaus eine Sehnsucht entwickelt, von dem die männlichen Philosophen nicht sprechen: der Sehnsucht nach einem mitleidenden Wesen, das in einem Ähnlichkeitsverhältnis zu einem selbst steht, nicht um die eigene Deformität zu kompensieren, sondern sie leichter ertragbar zu machen. Geteiltes Leid ist halbes Leid. Adam verlangt es nach seiner Eva.

Shelley vollführt damit im Rahmen des Fiktionalen ein anthropologisches Gedankenexperiment: Der unbeobachtete Beobachter ungewisser Abstammung versetzt sich in die Rolle seiner beobachteten Teilnehmer, dessen Wesen ihm ebenso fremd ist wie sein eigenes. Erst aus dem Vermögen der Empathie heraus entsteht Sprache, Ver-

nunft und Wissenschaft. Es ist dieser emotionale Lernprozess, der den Intellekt stimuliert, nicht umgekehrt. Das Monster wird menschlicher als der Mensch und damit das Gegenstück zu seinem Schöpfer, der glaubt, das Leben zu erforschen, indem er Leben erschafft. Leben jedoch ist immer schon da, braucht nicht erfunden, noch erklärt zu werden. Darin liegt die Notwendigkeit der Figur ohne Namen, die tötet, weil sie leben will und damit das Spiegelbild seines menschlichen Gottes ist, der nur leben kann, wenn er den Tod überlistet. Der monströse Schatten, der seinem Gott folgt, ist nicht mehr *figura figurata*, sondern wird zur *figura figurans*. Das Töten ist Instrument der Rache an einem ungerechten Gott geworden, der nichts anderes tun soll als noch einmal Gott zu spielen, um eine weibliche *figura ex materia* zu kreieren: «You must create a female for me, with whom I can live in the interchange of those sympathies necessary for my being. This you alone can do; and I demand it of you as a right which you must not refuse to concede» (145). Zum unerfüllten Wunsch führt der Weg nur über Leichen. Nur so kann die Kreatur seinen Schöpfer spüren lassen, was es selbst spürt: «despair» (143).

Die Selbsterkenntnis («What was I?»), Produkt des Vergleichs mit den regelmäßigen und schönen Körpern der Menschen, steigert das Elend bis zur Agonie der verhassten Selbstreflexion (119). Wissen selbst wird zum Motor dieser Verzweiflung – ein Wissen, hinter das man nicht wieder zurücktreten kann, weil es einen auf Schritt und Tritt begleitet. Nur der Tod tötet diesen Schmerz, «a stage I feared yet did not understand» (ebda.). Die Empathie findet gerade hier ihre Grenzen: Das Töten fällt leicht, weil es ihn selbst nicht betrifft. Der Tod ist ein Zustand des *Nicht-Empfindens*. Kein Wunder also, dass man sich nicht in ihn hineinversetzen kann. Er liegt außerhalb jeglicher Empfindsamkeit. Er ist das einzige Mittel, mit dem die Kreatur sich nicht nur an seinem Schöpfer rächt, sondern ihn provoziert, herausfordert und *imitiert*. Die Kreatur erschafft, indem sie tötet. Der Schöpfer tötet, indem er erschafft.¹⁸⁶

Figura figurans und *figura figurata* sind Produkte des jeweils anderen. Sie wandern und verfolgen sich, sie wittern und umzingeln sich. Die eine lebt im Lichte des Sichtbaren, die andere im Dunkeln von Eis und Kälte. Die jeweils nicht sichtbare Figur ist diejenige, die die andere kontrolliert und ihrem Leben Form

186 Alan Rauch hat auf diese chiasmatische und zugleich postwendend ironische Stellung von Leben und Tod hingewiesen: «This paradox is the most important irony in the novel. After having created the monster, that is after having created life itself, Frankenstein is plagued – because of the monster – by death. Frankenstein scavenges from the dead to create life, and the creature, in retribution, attacks the living the «create» death.» Rauch: *The Monstrous Body of Knowledge in Mary Shelley's Frankenstein*, S. 238. Auch der Einfluss von Autobiographismen, wie die zeitlebens medizinische Versorgung ihrer eigenen Familie und die kontinuierliche Auseinandersetzung mit medizinischen Experten, kann an diesem Wissenschaftsnarrativ nachverfolgt werden (ebda., S. 249 f.).

und Gestalt gibt, die sie leitet und führt, bis beide miteinander im Unsichtbaren des ewigen Winters verschmelzen.¹⁸⁷ Kreatur und Schöpfer werden für einen kurzen Moment im Tode eins. Walton – Frankensteins Zuhörer und Nacherzähler seiner Geschichte – wird seinem Protagonisten folgen und seine Reise im dunklen Eis fortsetzen, wo noch kein Mensch zuvor gewesen ist: das Bild einer noch ungeschriebenen und unerfüllten Zukunft.

In der Pose der Muttergottes, die den toten Körper ihres Sohnes in den Armen hält, beugt sich nun das Geschöpf über seinen Schöpfer, der Mutter und Vater zugleich ist. Damit wird auch jene Pose aniziert, in der die Autorin Mary Shelley in der Statue von Henry Weekes wiedergegeben worden ist: gebeugt über den Leichnam ihres geliebten Ehemanns Percy Shelley, den sie in ihren Armen hält wie Victor Frankenstein einst seine geliebte Elizabeth.¹⁸⁸ Sollte an dieser Stelle hinzugefügt werden, dass der Textkörper selbst unter zahlreichen chirurgischen Eingriffen Percy Shelleys entstanden ist, während die weibliche Handschrift ständig intervenierte und ihre eigene ästhetische Signatur behaupten wollte?¹⁸⁹ Das manieristische Gewebe aus intertextuellen Verweisen verweist auf die Kunst der Reanimation eines Romans, der – wie alle Literatur – aus Literatur zusammengesetzt ist, dem erst das gelebte Leben wirkliches Leben einhauchen kann.

Weiblichkeit ist nur in der Abwesenheit durch den männlichen Diskurs darstellbar, der die weiblich konnotierte Hysterie und Emotionalität als Spektakel am männlichen Körper (und seiner Kreatur) entzifferbar macht. Dies zeigt sich auch, so London, an dem Erzähler Walton, der eigentlich die Geschichte seiner Schwester ins Zentrum rücken wollte und sie dennoch größtenteils aus der Erzäh-

187 Das romantische Doppelgängermotiv wird bei Shelley in Stil einer bereits präformierten Gothic Novel evoziert. Vgl. Joyce Carol Oates: *Frankenstein's Fallen Angel*. In: *Mary Shelley's Frankenstein*, edited and with an introduction by Harold Bloom. New York: Chelsea House 2007, S. 29–42, hier S. 37.

188 Die überkreuzte Verbindung von Mann/Frau und Frankenstein/Monster, die jeweils in der Anspielung der christlichen Ikonographie die Mutter/Sohn als auch Ehefrau und Ehemann Haltung inauguriert, führt zu erhellenden autobiographischen Analysen, die im Roman schließlich zu einer kritischen Hinterfragung des Selbstverhältnisses weiblicher und männlicher Autorschaft führen. Vgl. Bette London: *Mary Shelley, Frankenstein and the Spectacle of Maskulinity*. In: *MLA*, Vol. 108, No. 2 (Mar. 1993), S. 253–267.

189 Vgl. hierzu auch Ashley C. Cross: «Indelible Impressions». *Gender and Language in Mary Shelley's Frankenstein*. In: *Mary Wollstonecraft Shelley*, edited and with an introduction by Harold Bloom. New York: Chelsea House 2009, S. 11–36, hier S. 13: «Excluded, misunderstood, deformed, and imposed on, the creature represents the heavy weight early nineteenth-century patriarchal society places on the woman writer who attempts to enter the public sphere and maintain her feminine propriety.» Wobei sie zurecht betont, dass der Vergleich zwischen Mary Shelley und ihren Figuren nicht auf eine einzige Beziehung beschränkt ist, sondern sowohl in der Darstellung weiblicher Figurationen gesehen werden kann als auch in der Figuration des Monsters selbst.

lung ausschließt und nur zum Anlass nimmt eine Geschichte zu erzählen, die dem männlichen Schöpfungswillen gewidmet ist und damit nur die Autobiographie Frankensteins zur Darstellung bringt und fortsetzt.¹⁹⁰ In Anbetracht dieser genderspezifischen Sachlage von *figura figurans* und *figura figurata* kann dann, wie London sehr treffend formuliert hat, gerade in der Beobachterposition weibliche, inferiore Autorschaft als «possibilities of female spectatorship» betrachtet werden: Aus dem Spektakel männlicher Hybris beobachten und lernen aus sicherer und geschützter Distanz, «a position from which the female spectator, unobserved, can illuminate and mobilize the skeletal structure of masculinity.»¹⁹¹ Jenseits eines aktiven «empowerment» weiblicher Agency sieht sie die Macht des Weiblichen bei Mary Shelley in der Geste des Zeigens, die auf die Frakturen in dem Konstrukt des männlichen Bildes verweist, «the excesses and deficiencies that disturb the surface of masculinity.»¹⁹² London hätte an dieser Stelle nur noch hinzufügen müssen, dass diese Beobachterperspektive in dem Roman selbst präsent ist: Es ist die geschützte Position des Monsters, das verborgen vor den Augen seiner Mitbewohner und Wahlfamilie De Lacey ihr Leben und ihre Sprache studiert, insbesondere an dem kleinen Jungen Felix, der einem arabischen Mädchen das Lesen beibringt.¹⁹³ Die Simulation weiblicher Autorschaft in der monströsen Ausgeburt eines männlichen Willens, der zwar *zeugen*, aber nicht *erschaffen* kann, zeigt durch diese detailreich erzählte Szene, dass Wissen und Erkenntnis auf Geduld, Beobachtung, Vergleich und Praxis beruhen, ein langsames und vor-

190 Bette London: *Mary Shelley, Frankenstein and the Spectacle of Masculinity*, S. 263.

191 Ebda., S. 264.

192 Ebda.

193 Vgl. Anne K. Mellor: Making a Monster. In: *Mary Shelley's Frankenstein*, edited and with an introduction by Harold Bloom. New York: Chelsea House 2007, S. 43–60. Auf die Ähnlichkeiten zwischen der Selbstsozialisation des Monsters anhand des imitativen Lernens mittels Beobachtung und Lektüre und Mary Shelleys persönlichen Ausbildungsweg weist Anne K. Mellor ausdrücklich hin (ebda., S. 50). Zugleich hat Shelley 1816 ihre Lektüre von Rousseau's *Émile* abgeschlossen. Das Monster kann daher auch als fiktionales Experiment des Rousseausche Menschenkonzepts gelesen werden, obwohl sie betont, dass sie den englischen Philosophen David Hartley und John Locke näher gewesen ist (ebda., S. 53). Generell lässt sich festhalten, dass die intertextuelle Bandbreite pädagogischer Theorien an dieser Kreatur fiktional durchgespielt werden. Was wir aus ihr als philosophische Diktion herauslesen wollen, bleibt Sache der eigenen Interpretation. Genauso könnte man diese lernfähige und neugierige Kreatur, die ihr Wissen im Zusammenspiel von realer Beobachtung und angelesenem Wissen komponiert, als ironisch pervertierte Karikatur all jener großen Philosophen sehen, die wie Descartes ein Ego entwerfen, das keinerlei Bücher benötigt und nur aus eigener Erfahrung des Zweifelns zum *ergo sum* gelangt, oder wie Vico entgegen seines französischen Vorläufers, sich ohne das angelesene, inkorporierte und verdaute Wissen hätte niemals zu dem Ego machen können, das er in seinen späteren Schriften und seiner Autobiographie als akademischen Habitus reflektiert und kritisch zur Geltung bringt.

sichtiges Herantasten an das Fremde und Andere, das doch Selbstähnlichkeit in sich birgt: denn begehren kann man nur das, was man bereits kennt. Wenn das Monster schließlich doch den Schauplatz der Familie betritt, um sich seinen Wunsch zu erfüllen und Teil der Familie zu werden,¹⁹⁴ ereignet sich erneut jene Fraktur männlich-monströser Hybris, die eintreten muss, wenn Sichtbarkeit zum einzigen dominanten Merkmal das Spektakels männlicher Autorschaft werden soll: Sie endet in blinder Zerstörungswut, denn was man selbst nicht haben kann, soll auch kein anderer haben dürfen.

Ob weiblich oder männlich – das Monster bleibt, was es stets war und immer sein wird: Zeichen der Abweichung, der Devianz, der *Figur als Nicht-Figur*, weil sie aus dem Raster wohlproportionierter geometrischer Körper fällt. Ohne Mutter kennt es nur seinen Vater, der ihn ins Leben rief. Wo auf der einen Seite des heteronormativen Spektrums des Geschlechtlichen die Schöpfung als Vaterschaft verzeichnet ist, dehnt sich auf dem weiten Feld zum Weiblichen *Natalität* aus.¹⁹⁵ Das deformierte Wesen ist *gemacht*, nicht *geboren*. Er ist ein Replikant aus Erde geformt wie Adam. Er ist jedoch nicht wie Jesus geboren worden, hervorgegangen aus einer Frau, die in zur Welt brachte. Wenn Natalität das Faktum des Menschen in sich birgt, einen Neuanfang zu wagen, auch auf die Gefahr hin erneut zu scheitern, dann ist Frankenstein vor allem ein literarisches Zeugnis dafür, das Erschaffen als Zeugen nicht das Gleiche ist wie Gebären und Formen. Mary Shelleys eigene Schwangerschaften gehen in diese Ängste des diskursiven Vaters von unentwickelten und ungeborenen Ideen ein, für die er keine Verantwortung tragen will. Das Tragen des Lebendigen unter seiner Brust und die Annahme eines Geschöpfes, das eigen ist und dennoch fremd, konfrontiert den männlichen Schaffensprozess mit

194 Für eine psychoanalytische Lesart des Monsters als «infantile self» von Victor Frankenstein siehe hierzu Lee Zimmermann: Frankenstein, Invisibility, and Nameless Dread. In: *Mary Wollstonecraft Shelley*, edited and with an introduction by Harold Bloom, New York: Chelsea House 2009, S. 75–94.

195 Vgl. hierzu auch die Lesart von Elizabeth Bronfen, die innerhalb ihrer Studie der schönen, weiblichen Leichen in der Literatur- und Kunstgeschichte darauf hingewiesen hat, dass der Prozess der Erschaffung einer Kreatur aus Leichenteilen und toter Materie, also eine mutterlose Geburt, als eine rivalisierende Haltung zum mütterlichen Prinzip interpretiert werden kann, «weil Mütterlichkeit den Tod zusammen mit dem Leben gebiert» (ebda., S. 195). Zwar ist die Eliminierung des Mütterlichen (und weiblichen als Braut, was an der Figur Elizabeth durchexerziert wird) – psychoanalytisch mit Julia Kristeva gedeutet – eine wichtige Bedingung der Konstitution des Subjekts, doch Shelley zeigt eben das Ergebnis dieser narrativen Logik, die besagt dass «totale Autonomie von der Materialität nicht nur zur Vernichtung alles von der Frau Geborenen führt, sondern auch zu Vernichtung des Selbst. Der Ausschluß des Weiblichen als natürliche Differenz führt zu einer Beziehung, in der der Schöpfer einzig durch seine Schöpfung konstituiert ist, so daß schließlich beide implodieren und sich selbst zerstören.» Elizabeth Bronfen: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München: Kunstmann 1996, S. 196.

dem Unvermögen nicht nur nicht gebären zu können, sondern nicht zu wissen, was in dem weiblichen Körper, seiner zweiten genealogischen Hälfte aus der christlichen Abstammungslehre, vor sich geht. Der Uterus ist und bleibt eine *terra incognita*. Vor diesem Hintergrund kann Natalität um 1800 auch anders gedeutet und gelesen werden: Natalität produziert das Differentiell-Eigene, während Vaterschaft im Sinne des geistig Gezeugten nur den Klon seiner Selbst reproduziert und daher nur *lebende Untote* zur Welt bringt.

5.4.3 Die Trägheit des Verstandes (Lambert)

In Lamberts *Novum Organum*, das als eines der Hauptwerke der deutschen Philosophiegeschichte des 18. Jahrhunderts gelten kann, wird mittels der Dianaiologie (Gesetze der Erkenntnis und des Denkens), der Semiotik (der Wissenschaft von der symbolischen Erkenntnis durch Zeichen bzw. Sprache) und der Phänomenologie (Gesetze der Erscheinung, subjektiven Wahrnehmung) der menschliche Verstand systematisch vermessen und analysiert. *Figur* bildet einen der wichtigsten semantischen Knotenpunkte in dem Werk, der die einzelnen Systemstellen miteinander verknüpft. Begriffsgeschichtlich wird daher meist – neben Hans Blumenberg für den erweiterten Metaphern-Begriff und Erich Auerbach für seinen *figura*-Begriff – Lambert angeführt, um die Bedeutungsvielfalt des Figuren-Begriffs darzustellen.¹⁹⁶

Figur bedeutet im ersten Band, in dem die Dianaiologie vorgestellt wird, Schlussfigur. Gleichzeitig gehört sie in das Syntagma der Qualitäten der Materie neben Gewicht, Größe, Lage und Zusammensetzung der Dinge.¹⁹⁷ Messen und Denken, «Meßkunst» und «Denkkunst», sind Vorgänge, die in Analogie zueinander gesetzt werden. Denken bedeutet das richtige Abschätzen-Können von Verhältnissen. Diese kognitive Messkunst ist auf Figuren angewiesen, die Gesetze vor Augen stellt, weil sie nicht so unmittelbar mit den Sinnen wahrgenommen werden können wie das subjektive Empfinden.¹⁹⁸ Es geht also darum, allgemeingültige Gesetze als Prinzipien des vernünftigen Schließens aufzustellen. Die Einbildungskraft bildet auf

196 Vgl. Ernst Müller: *Figur, figürlich – Begriffsgeschichtliches bei Johann Heinrich Lambert*. In: *Trajekte Nr. 16. Jg. 18 (2008)*, S. 18–21. – Auch im Handbuch für Literatur und Wissen wird Lambert als einschlägige Quelle für «Figur» angeführt, um den Begriff «Denkfigur» zu erläutern. Vgl. Ernst Müller: *Denkfigur*. In: Roland Borgards/Harald Neumeyer/Nicolas Pethes/Yvonne Wübben (Hg.): *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler 2013, S. 28–32.

197 Johann Heinrich Lambert: *Novum Organum*, Bd. 1, Leipzig: Wandler 1767, S. 40. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

198 Hier schließt Lambert bereits an eine Sprachkritik der willkürlichen Zeichen an (ebda., S. 30).

diesem Weg eine wichtige Bedingung der Ermöglichung dieser Prinzipien durch die Konstruktion von Bildern, die Dinge als «Individua» darstellen, um anschließend – kraft der Figuren – allgemeine Begriffe zu entwickeln. Bild, Figur und Begriff bilden bei Lambert eine sukzessiv aufeinander aufbauende Einheit von Prozessen, die das Denken nicht nur als eine *Kunst des Messens* ausweisen, sondern als eine *Kunst des Zeichnens*. Daher greift Lambert in vielen seiner Beispiele auf die Bildenden Künste wie die Malerei, die Musik oder den Tanz zurück (70 ff.). Es geht um die Sichtbarmachung des Denkens mit Visualisierungsstrategien des eigenen Denkvorgangs.

Daher wird bereits in dem ersten Band zu den logischen Schlüssen das «figürliche» Vorstellen bzw. Formen der «figürlichen Combination» thematisiert, die notwendig sind, um die Lücken in der tabellenartigen und formelhaften Ordnung der Dinge kraft der Kenntnis der «partes integrantes» zu schließen (73 f.). *Figürlichkeit* meint in diesem Kontext ein Ins-Verhältnis-Setzen von Dingen und Begriffen. Sie ergänzt das logische Schließen. Für jede Satzkombination und die innere Struktur der Sätze – hierfür wird der Begriff *Form* verwendet – werden Zeichnungen angefertigt, die helfen sollen, die Schlussfigur in Form eines gezeichneten Gedankens zu visualisieren. Die Evidenz-Struktur einer Schlussfigur hängt also davon ab, ob wir in der Lage sind, im Geiste eine Figur zu zeichnen. *Figur* meint daher vor allem Umriss (461 f.). Das Bewusstsein, so Lambert, kann sich eine Figur nicht sofort als Ganzes vorstellen, sondern muss die Linien nach und nach im Geiste zeichnen bis der «Umriss der Figur» vollständig in Erscheinung tritt. Die Erkennbarkeit von Schlussfiguren erfolgt demnach mittels der Introspektion der Bewegung beim Zeichnen. Das innere Auge zeichnet das «Bild der Figur» (462). Auf diese Weise ist es möglich, Begriffe mittels Figuren zu entwickeln, die nicht unmittelbar von unseren Sinnen abgängig sind wie z. B. Begriffe, die wir von Farben, vom Schall oder von der Wärme haben. Das Zeichnen von Figuren liegt in unserer Gewalt wie die «Bewegungen des Leibes» oder die «artikulierten Töne» (9).

Bei Lambert kommt es daher zu einer sehr interessanten Verschiebung von einer rein idealen Geometrie der Formen, die «für sich» betrachtet werden, zu einer subjektiv-wahrnehmungspsychologischen Komponente, in der die Dinge und ihre Formen nur *a posteriori* mittels Worte zu Begriffen zusammengesgeschlossen werden können. Diese «Verrichtung des Verstandes» ist immer auch schon eine «Verrichtung des Leibes» (484), die nur mittels des «figürlichen Verstande[s]» zum Ausdruck kommen kann, der die Dinge vor Augen stellt (483). Die figürliche Tätigkeit des Verstandes ist hierbei die eigentlich intellektuelle Tätigkeit:

Die Vergleichung der Empfindungen mit den Gedanken, und auch der Empfindungen unter sich, giebt uns eine gute Menge von Verhältnißbegriffen und Analogien, und macht, daß wir

die Objecte verschiedner Sinne mit einander vergleichen, und auch hinwiederum das abstracte in den Gedanken auf das figürliche reduciren können. (486)

Sinnlichkeit im Denken oder beim Denken spielt in der Dianaiologie eine wichtige Rolle. Auch rein abstrakte Begriffe sind daher besser mit Figuren als mit Zahlen darstellbar, weil sie eine größere oder breitere Mannigfaltigkeit aufweisen (487). Die Lehre von den Schlüssen kann also nur über das Zeichnen figürlich gemacht werden, die selbst wiederum allgemeinen und strengen Regeln folgen.

Die Begriffe *Form* und *Gestalt* werden hingegen selten und nur in einigen wenigen Syntagmen verwendet. Eine bestimmte Form des Satzes, die wiederum einen bestimmten Begriff enthält, dem wiederum eine bestimmte Definition inhärent ist, bildet eine Schlussfigur. *Form* bezieht sich somit auf die grammatikalische Struktur von Sätzen als auch auf die «äußerliche Form» von Wörtern, d. h. ihre Schreibweise bzw. ihre Lautfolge.¹⁹⁹ Doch auch in physikalischen Bezügen findet man «Form und Gestalt», insbesondere wenn es um die Chemie der Natur geht, ihre Transformationsgesetze und den Mechanismus, der es möglich macht, ständig andere Formen hervorzubringen, vor allem in einer Mannigfaltigkeit, die bei Weitem diejenigen der logischen Schlüsse übertrifft (339). *Gestalt* ist im grammatikalischen Kontext mit *Form* synonym (92, 162). Gestalten sind diejenigen, die nur undeutlich wahrnehmbar sind und denen weder eine Gattung noch eine Art oder etwas Individuelles zugeschrieben werden kann (479). *Gestalt* wird dabei auch in einem anthropologischen Kontext auf das «menschliche Aussehen» unterschiedlicher Völkergruppen verwendet (21). Die «fühlbare Gestalt» der Dinge tritt zum Ende des ersten Bandes in den argumentativen Vordergrund und leistet damit die Überleitung zur Semiotik und zur Phänomenologie.

Bereits zu Beginn der Ausführungen über die symbolische Erkenntnis mittels Sprachzeichen führt Lambert an, dass die Sprache Sachen und Begriffe vorstellt, die der Erkenntnis Schranken setzt, um ihre «Form oder Gestalt» zu bestimmen (Bd. 2, S. 5). Wörter haben demnach eine charakteristische Gestalt, um die menschliche Erkenntnis zu formen. Die Bildung des Erkenntnisprozesses wird jedoch nicht alleine über die bloße Wortbildung vorangetrieben, sondern durch «Schemata» (130). Diese sind Figuren im Sinne von Formeln, «nach welchen Worte und Gedanken eingerichtet werden, und dadurch eine Gestalt, Bildung und Wendung bekommen» (ebda.). Es kommt nur einmal vor, dass der Begriff *Schemata* in diesem Zusammenhang fällt, hat er doch für die deutsche Philosophiegeschichte eine immense Bedeutung. Normalerweise sind diese *Schemata* pathetischer Art, d. h. sie werden meist in der Dichtkunst verwendet, um die Lebendigkeit der Rede zu erhöhen und das Begehren zu wecken. Es sind also rhetorische Strategien. Der Wissen-

199 Vgl. hierzu vor allem 3. Hauptstück, S. 80 ff.

schaft sind sie nur dann dienlich, wenn sie auch in der Lage sind, Harmonie, Ordnung, Wiederholung und Abwechslung in die Bildung und Formwerdung des Erkenntnisprozesses hineinzubringen. Dasjenige Element in der Sprache, das das Charakteristische einer Sache zum Ausdruck bringt, ist auch das gestaltgebende Element der Erkenntnis (Bd. 2, 197).

Innerhalb der Phänomenologie werden Schein und Gestalt semantisch miteinander verflochten. Der Schein ist ein «Mittelding» zwischen Wahren und Falschem. Er beeinflusst die Wahrnehmung auf eine solche Art und Weise, dass die Dinge in verschiedener Gestalt vorgestellt werden. Nur eine Theorie des Sehens, der Perspektive und der Optik kann die scheinbare Gestalt von der wahren scheiden (219). Die Begriffe *Gestalt* und *Figur* bilden zwei Pole im Spektrum von Scheinhafte und Wahrhaft. Während die «scheinbare Gestalt der Figuren» immer über die Sinne vermittelt wird und von der «wahren Gestalt der Figuren» zu trennen ist, muss die Erkenntnis über das bloß Gestalthafte hinwegsehen und ihre Aufmerksamkeit auf die Begriffe von Figuren lenken (248). *Begriff* und *Figur* gehören zusammen genauso wie *Gestalt* und *Schein*. Lambert träumt noch den Traum einer *mathesis universalis* – den Traum von der universellen geometrischen Ableitbarkeit logischer Schlüsse, und doch befindet er sich zusehends im Bereich der Künste: Die Beispiele aus Theater (426), Malerei, Musik und Tanz mehren sich. Ihnen steht die Wissenschaft gegenüber, in deren Bereich der Weltweise von Schein zum Wahren emporsteigen möchte kraft einer «transzendenten Perspektive», die auf die gesamte Phänomenologie ausgedehnt werden soll (421 ff.).

Es geht nun darum, den «Schein der sichtbaren Dinge zu malen». Die «scheinbare Gestalt» soll dabei so gemalt werden, dass die Zeichnung direkt ins Auge fällt, ebenso wie die Gegenstände selbst (422). Dabei werden sie aus einer ganz bestimmten Perspektive oder Blickrichtung betrachtet, die durch eine mehrdimensionale Modellierung ergänzt werden muss. Erst Gefühl, Berührung und Tastsinn lassen aus der scheinbaren Gestalt eine körperliche werden, die dem Original ähnlich ist gemäß der Lage der Teile und Proportionen (die Größe kann variieren). Lambert rühmt daher die Arbeit der Bildhauer, die Modellier- und Posierkunst. Die Kunst der Nachahmung soll daher nicht nur den Gesetzen der Perspektive und des Sehens folgen, sondern den Gegenstand dermaßen vor Augen stellen, dass er fühlbar wird. Das Auge soll nicht sehen, es soll berühren *wollen*.

Auch das Attribut «figürlich» findet in den semiotischen Zusammenhängen seinen Platz. Die symbolische Erkenntnis ist eine «figürliche Erkenntnis», weil sie mittels sichtbarer Zeichen und damit durch Figuren (Schrift, Zahl, Note) vorgestellt wird (15). Das heißt auch in Bezug auf die Argumentation im ersten Band, dass die Logik mittels Zeichen figürlich gemacht wird, um Evidenz zu produzieren, wobei jedoch strikt beachtet werden muss, dass die «Theorie der Sachen» nicht auf die «Theorie der Zeichen» reduziert werden darf (170). Vermittelbarkeit

kraft Sichtbarkeit ist wichtig, dennoch sind Zeichen und Bezeichnetes voneinander zu trennen, ansonsten – so kann man schlussfolgern – wäre bereits die Diainologie eine Sprach- und Zeichentheorie. Begriffe werden zwar mit Wörtern bezeichnet, aber sie werden nicht als sprachliche Zeichen behandelt, sondern als geometrisch-logische Figuren, die eine größere Bandbreite an Kombinationen zulassen als die Sprache. Die Sichtbarkeit wird per Analogieverfahren mit dem Notationssystem von Dauer und Intervallen in der Musik, mit der Aufzeichnung von Größe, Anzahl und Zeit der Schrittfolgen in der Choreographie, dem astrologischen System der Sternzeichen, Sinnbilder, aber auch der Emblemata und den Hieroglyphen in Verbindung gebracht. All diese *Aufzeichnungssysteme* produzieren Evidenz-Effekte, weil sie Ähnlichkeit mit der vorgestellten Sache herstellen. Das Erkennen dieser Ähnlichkeiten setzt jedoch wiederum ein bestimmtes Wissen voraus (22).

In all den hier aufgezählten Bereichen gibt es Figuren. Dennoch bildet nur die Mathematik das «vollkommenste Muster der Charakteristik» (23) aus, mit denen Verhältnisse bezeichnet werden können. Dementsprechend unterscheidet Lambert zwischen einer «Zeichenkunst», die die Dinge mittels sichtbarer Zeichen (Sprache, Wörter etc.) bezeichnet und definiert und der «Verbindungskunst» der Zeichen, die sich auf die allgemeinen Verhältnisse zwischen den Begriffen, Sätzen und Wahrheiten konzentriert. Dieser Vorgang soll die Kombinationsmöglichkeiten bestimmen, aufgrund derer es möglich werden soll, die «zusammengesetzten Möglichkeiten aus allen möglichen Verbindungen der an sich unbedingten Postulate der Alethiologie» herzuleiten (26). Alles, was wir wissen können, leitet sich demnach von Gesetzen ab, die bereits feststehen, nicht weiter hergeleitet oder abgeleitet werden können, weil sie *a priori* alle Erkenntnisprozesse leiten, bedingen und Erfahrungen überhaupt erst möglich machen.

Auch die figürliche Rede im engeren Sinne, d. h. die Metapher, im Gegensatz zum figürlichen Erkenntnisprozess im Allgemeinen, gewinnt an Bedeutung. Durch ihre Tendenz neue Wortfügungen zu erfinden, bereichert sie die Sprache und führt zu einer Erweiterung des Wortschatzes. Dabei geht es nicht vorrangig um die rein dichterische Funktion, sondern um die emotive Funktion der Sprache, der Vermittlung eines bestimmten Eindrucks, einer Empfindung, die vom Sender ausgeht, um Verständnisprobleme zu überbrücken. Metaphern, die dies bewerkstelligen könnten, sollten in die Sprache aufgenommen werden (112). Alles hängt hierbei von der Wahl des «tertium comparationis» ab (113). Die Verwendung abstrakter Begriffe hingegen, obwohl sie ein wichtiger Bestandteil des wissenschaftlichen Diskurses sind, können genauso gut in einem leeren «Wortkram» enden, der keinerlei Funktion erfüllt, weil sie dann nicht «unmittelbare Zeichen der Dinge» sind (wie in der Physik oder Geometrie), sondern «Zeichen der Begriffe», die sich mit unzähligen Individualbestimmungen vermengen können (114).

Metaphern sind Teil dieses begriffsbildenden Prozesses. Lamberts Ausführungen weisen auf Blumenberg voraus. Begriffe der Moral, der Vernunftlehre und Metaphysik wären ohne die Verwendung von Metaphern, die dort an der Arbeit sind, wo Worte fehlen, nicht denkbar. Lambert betont daher, dass Begriffe den Verstand träge machen. Man könne nicht leicht von einem System zum nächsten wechseln, gerade weil die Begriffe, an die man sich gewöhnt hätte, einen dabei hindern. Man könnte im Umkehrschluss also auch sagen: Metaphern arbeiten gegen die Trägheit von Begriffen, indem sie ihre semantische Plastizität und Flexibilität erweitern.

5.4.4 Kantige Schemata

Ganz anders verhält es sich in dem begrifflichen Räderwerk Immanuel Kants. Seine Kritik an der Rhetorik, sein Kampf gegen sie, führt er auch mit ihr. Ein philosophisches Argument ohne rhetorische Figuren, ohne eine bestimmte Satzstellung und die Kombination von Syntagmen, in einem Text, der ein philosophisches Problem abhandelt, wäre nur schwer vorstellbar.²⁰⁰ Bei Kant *dramatisiert* sich philosophisch-ästhetisch das Verständnis von *figura* als *Schema* auf eine neue Art und Weise: Zwischen Bild und Begriff gibt es Sympathien, mehr noch, dem *Begriff* sein *Bild* zu verschaffen, ist Aufgabe des *Schemas*.²⁰¹ Es soll eine Vermittlungsarbeit leisten, und zwar genau dort, wo reine Verstandesbegriffe mit der Sinnlichkeit der Gegenstände nicht mehr miteinander korrespondieren. Die Einbildungskraft ist das Instrument der Vermittlung, das Schema ihre Regel. Reine Verstandesbegriffe sind nicht mit empirischen oder sinnlichen Anschauungen und Erscheinungen kompatibel. Man könnte auch sagen: Nichts in unserer subjektiven Wahrnehmungswelt lässt uns unmittelbar sehen, was der Begriff der Kausalität, der Realität oder der Substanz als sinnlicher Gegenstand vorstellt. Daher bedarf es einer *Doktrin der Urteilskraft*, um reine Verstandesbegriffe auf Erscheinungen anwenden zu können (99). Schemata sind somit Übersetzungsregeln: Das «transzendente Schema» ist dabei als rein, ohne alles Empirische zu denken, und doch ist es gleichzeitig sowohl

²⁰⁰ Vgl. hierzu Dieter Mersch: *Argumentum est figura. Bemerkungen zur Rhetorik der Vernunft*. In: Gabrielle Brandstetter/Sibylle Peters (Hg.): *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*. München: Fink 2002, S. 101–126, hier S. 104. Zur Funktion der Rhetorik im deutschen Idealismus siehe auch Tobia Bezzola: *Die Rhetorik bei Kant, Fichte und Hegel. Ein Beitrag zur Philosophiegeschichte der Rhetorik*. Tübingen: Niemeyer 1993.

²⁰¹ Immanuel Kant: *AA IV, Kritik der reinen Vernunft (1. Auflage, 1781), Prolegomena, Grundlegung zur Metaphysik der Sitten, Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft*. Riga: Johann Friedrich Hartknoch 1781. Hier zweites Buch «Analytik der Grundsätze», 1. Hauptstück: Vom Schematismus der reinen Verstandesbegriffe, hier S. 140. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

intellektuell als auch sinnlich. Schemata ermöglichen damit die Anwendung von Verstandesbegriffen auf Gegenstände der Empirie oder Sinnlichkeit, jedoch ohne sie als Bilder vorzustellen.

Man könnte also auch sagen: Anders als Lamberts figürliche Erkenntnis, die sehr wohl als ein Verfahren bezeichnet werden kann, die etwas vor Augen stellt, indem sie durch sinnlich-bildliche Zeichnungen die logisch-abstrahierende Erkenntnisweise in ein System von illustrierenden Zeichen als Figuren übersetzt, sind Kants Schemata nicht in gezeichnete, konkrete Bilder übersetzbar, weil sie hinter der Allgemeinheit der Begriffe zurückbleiben würden. Eine mit der Hand gezeichnete Triangelform ist nie so allgemein wie das in Gedanken konstruierte Dreieck, die Rundheit eines Tellers, die wir wahrnehmen (oder zeichnen) wird niemals die geometrische Form eines Zirkels annehmen. Diese Evidenz-Effekte gibt es bei Kant nicht. Folglich sind Schemata keine Bilder, die etwas illustrieren. Sie existieren nur in Gedanken und sind «eine Regel der Synthesis der Einbildungskraft in Ansehung reiner Gestalten im Raume» (141).²⁰² Auch empirische Begriffe sind ohne diese regulierende Macht der Schemata nicht auf Gegenstände der Erfahrung anwendbar: In diesem Fall greift bereits die Allgemeinheit eines bestimmten Begriffs, der den empirischen leitet. Eine besondere, bildlich vorgestellte Gestalt, die mit einer Erfahrung korrespondiert, kann daher niemals die Grundlage der Allgemeinheit eines Begriffs sein. Für Kant steht daher zumindest zu diesem argumentativen Zeitpunkt in seiner Architektonik fest, dass der Schematismus eine «verborgene Kunst in den Tiefen der menschlichen Seele» (ebda.) ist, die jeglicher Erfahrung vorausgeht und deshalb transzendental ist. Kant resümiert:

Hieraus erhellt nun, daß der Schematismus des Verstandes durch die transzendente Synthesis der Einbildungskraft auf nichts anders, als die Einheit alles Mannigfaltigen der Anschauung in dem innern Sinne und so indirekt auf die Einheit der Apperzeption als Funktion, welche dem innern Sinn (einer Receptivität) correspondirt, hinauslaufe. Also sind die Schemata der reinen Verstandesbegriffe die wahre und einzige Bedingungen, diesen eine Beziehung auf Objekte, mithin Bedeutung zu verschaffen; und die Kategorien sind daher am Ende von keinem andern, als einem möglichen empirischen Gebrauche, indem sie bloß dazu dienen, durch Gründe einer a priori nothwendigen Einheit (wegen der notwendigen Vereinigung

202 Wie mir scheint hat bereits Ernst Robert Curtius eine sehr detaillierte Exegese des Schemas bei Kant vorgelegt, die den Philosophen beim Wort nimmt und seine Argumentation Schritt für Schritt analysiert. Vgl. Ernst Robert Curtius: Das Schematismuskapitel in der Kritik der reinen Vernunft. Philologische Untersuchung. In: *Kant-Studien*, Band 19, Heft 1–3 (1897), S. 338–366, hier vor allem ab S. 355 ff. Curtius hält konzise fest: «Es ist uns kaum möglich, aus unserem inneren Erleben heraus die Koexistenz von Schema und Begriff eines Hundes, oder eines Triangles, als distinktive Faktoren nachzufühlen. Das, was Kant Schema nennt, deckt sich mit dem, was wir uns unter Begriff denken!» (ebda., S. 358 f.).

alles Bewußtseins in einer ursprünglichen Apperception) Erscheinungen allgemeinen Regeln der Synthesis zu unterwerfen und sie dadurch zur durchgängigen Verknüpfung in einer Erfahrung schicklich zu machen. (145f.)

Weil jedoch alles, was wir wahrnehmen und sich unserem Verstande als der Möglichkeit nach erkennbar darbietet, der Zeit unterliegt, sind Schemata als Regeln der Einbildungskraft nichts anderes als «Zeitbestimmungen a priori» in all ihren Variationen («Zeitreihe», «Zeitinhalt», «Zeitordnung», «Zeitbegriff», 145).²⁰³ Alle Schemata der Kategorien wie Realität, Substanz, Ursache und Kausalität, wechselseitige Kausalität von Substanzen und ihren Akzidentien, der Möglichkeit, Wirklichkeit und Notwendigkeit beruhen – laut Rudolf Makreel – auf räumlich-zeitlichen Koordinaten, die zum einen sinnliche Begriffe als Figuren im Raum (Schema Typ 1) und zum anderen reine Verstandesbegriffe (Schema Typ 2) bestimmen.²⁰⁴ Die Rangfolge des Schematismus vom Bild zum Begriff lautet daher: Das Bild (1. Stufe) ist zunächst nichts anderes als das Produkt des empirischen Vermögens der produktiven Einbildungskraft; das Schema (der sinnlichen Begriffe, d. h. Figuren im Raum) ist hingegen das «Monogramm der reinen Einbildungskraft a priori» (142), wodurch Bilder überhaupt erst geschaffen werden; schließlich folgen die Schemata der reinen Verstandesbegriffe, die man nicht mehr bildlich darstellen kann, da sie sich einer rein bildlichen, visuellen Repräsentierbarkeit entziehen. Als transzendentes Produkt der Einbildungskraft leisten sie eine reine Synthesis gemäß einer Regel, die sich ausschließlich auf Begriffe bezieht, die durch Kategorien ausgedrückt werden. Transzendente Schemata gewährleisten die Einheit der Apperzeption, damit Vorstellungen, den zeitlichen Bedingungen unterworfen, zu einem Begriff gebündelt werden können.

Das Verhältnis von Schemata und Kategorie ist jedoch klärungsbedürftig, weil sich nach wie vor das Problem der Sinnlichkeit einschleibt, merkt Makreel an. Schemata sind sowohl sinnlich als auch intellektuell, aber nicht empirisch. Mittels Schemata der Sinnlichkeit sind sie in der Lage zu der jeweiligen Kategorie, d. h. dem reinen Verstandesbegriff, einen korrespondierenden sinnlichen Begriff zu finden, obwohl gerade diese Korrespondenz das Bedeutungsspektrum der Kategorie, die weit über die Sinnlichkeit hinausweist, eingrenzt. Das eben ist ein Problem des

203 Rudolf A. Makreel bezeichnet daher die Prozesse der Einbildungskraft als Orientierungssuche. Das Schema übersetzt zeitlose Regeln, die den Begriffen implizit sind, in eine zeitliche Anordnung, und zwar «wie eine Folge mentaler Repräsentationen auf die Gegenstände der Sinne bezogen werden kann. Was der Verstand sucht, findet die Einbildungskraft.» Vgl. Rudolf A. Makreel: Einbildungskraft als Orientierungssuche und Sinnkonfiguration. In: Orlando Budelacci/Gottfried Boehm/Gerald Wildgruber/Emmanuel Alloa (Hg.): *Imagination. Suchen und Finden*. Paderborn: Fink 2014, S. 126–142, hier S. 129.

204 Rudolf A. Makreel: *Einbildungskraft als Orientierungssuche und Sinnkonfiguration*, S. 101.

Sinnlichen: Es realisiert den Verstand, restringiert ihn aber auch.²⁰⁵ Dennoch: Ohne Schemata wären Kategorien nichts anderes als Funktionen des Verstandes, Begriffe zu bilden, die jegliche Bindung zu einer wie auch immer gearteten gegenständlichen und damit vorstellbaren Realität verloren hätten.

Schemata sind also weder Bild noch Begriff, weder empirisch noch visuell sichtbar, aber dennoch sinnlich-intellektuell. Vielleicht wählte Kant aus diesem Grund am ehesten den Begriff des Monogramms, um damit wiederum den Schematismus des Schemas zu beschreiben. Und wieder einmal dreht sich das philosophische Fragen in einem transzendentalen Schluss um sich selbst: Wie können wir eine Vorstellung von etwas haben, das man sich nicht vorstellen kann, weil es die Bedingungen der Möglichkeit des Vorstellens ist? Vielleicht liegt die Losung dieses transzendentalen Rätsels im Monogramm, das von Bildtheoretikern und Kunsthistorikern verwendet wird. Georges Didi-Huberman beispielsweise bezeichnet das kantische Schema als «Wunderwort», eine intelligente Problemlösungsstrategie:

Kurz, es liefert eine Verwandlungsregel, bei welcher die verwandelten Termini keineswegs in einem wechselseitigen Verhältnis bleiben: weil das Schema beharrlich und invariabel ist, weil es dem Begriff die Mittel an die Hand gibt, zur Regel des Gegenstandes zu werden, und weil es sich ganz allgemein zur Bedingung für Bedeutung überhaupt macht, spielt es den Begriff gegen das Bild aus.²⁰⁶

Wenn es ein kunsttheoretisches Äquivalent zu dem Schema gibt, dann sieht er dieses in dem Begriff des «Monogramms», eine Verkürzung des Bildes auf ein rein graphisches Zeichen. Indem man ein graphisches Zeichen liest, entwickelt sich ein Schema in Form einer Linienführung eines Monogramms.²⁰⁷ In diesem übertragenden Sinne würde Schema bzw. Schematismus nichts anderes bedeuten als die Anwendung einer transzendentalen Regel auf sinnliche Bilder.²⁰⁸ Das Bild faltet sich in dieser Regel zusammen und wird gleichzeitig expliziert, jedoch immer so, dass aus dem Gefüge eine Synthese entsteht.

Zusammengefasst bedeutet dieser Gedankengang Folgendes: Der Graphismus des Monogramms liegt gleichsam in seiner Schriftbildlichkeit begründet, die in ihrer synthetischen Einheit sowohl Zahl, Wort als auch Bild bedeuten kann. Monogramme können unterschiedliche Leserichtungen erzeugen: Sie sind mittels Linien konstruierte Buchstaben, die sich zu Mustern formen und Bilder der Schrift erzeugen; zugleich kann man sie aus der entgegengesetzten Richtung lesen: Als kompakt gewebte Muster von Zahl, Zeichen und Linie ergeben sie eine Schrift des

205 Ebd., S. 105.

206 Georges Didi-Huberman: *Vor einem Bild*. München: Hanser 2000 [1990], S. 141.

207 Georges Didi-Huberman: *Vor einem Bild*, S. 143.

208 Ebd., S. 144.

Bildes. Wenn also Schemata Monogramme sind, bedeutet das, dass sie die alte Bedeutung von *figura* mitführen: Schemata sind graphische Einheiten mit einem Umriss, eine leere Form, eine Gussform, deren Begrenzungen recht stabil sind, auch wenn sich ihr Inhalt – je nach Kategorie, zu der sie die sinnlichen Begriffe findet – neugestaltet. Das Schema ist ein graphischer Algorithmus von Beziehungen, der – obwohl er einen pseudo-bildlichen Charakter hat – niemals vollständig zum sinnlich, konkreten, d. h. empirischen Bild der Einbildungskraft durchdringt. Obwohl Kant definiert, dass das Schema dem Begriff sein Bild verschafft, ist mit Bild nur der sinnliche Begriff gemeint. Alles das, was Schemata dieser Sinnlichkeit verleihen können, ist der innere Zusammenhalt zu einer Einheit in der Apperzeption, die durch die sukzessive Abfolge in der Zeit nicht gestört wird.

Auch Gottfried Boehm bemüht den kantischen Begriff des Schemas für die Bildtheorie in der Kunstgeschichte.²⁰⁹ Er sieht dabei eine begrifflich genealogische Linie von «*figura*» zum Schematismus bei Kant, deren Entwicklung jedoch auch Zäsuren und Lücken aufweist und daher in der Philosophiegeschichte mehrere andere Konzepte – vom Begriff der Phantasie bei Aristoteles über Kant zur Phänomenologie des Leibes bei Husserl und schließlich der Sprachphilosophie Wittgensteins – markiert.²¹⁰ Semantische Transformationen beobachtet Boehm auch in Heideggers Kunstwerk-Aufsatz, bei dem Schema und Schematismus immer mehr von dem Begriff der Gestalt und des Horizonts ersetzt wird.²¹¹ Er sieht dabei eine klare Entwicklung zu einer epistemologischen Kategorie: Das Schema nach der kantischen Verwendungsweise meint eine «generelle Vollzugsform der Erkenntnis»²¹², die jedoch auf kunsttheoretische und damit bildästhetische Prozesse in der Funktion eines Modells übertragbar ist. Nicht zuletzt aufgrund der vermittelnden Funktion des Schemas zwischen Anschauung und Begriff ist das Schema dazu in der Lage als «mediale Instanz» im Sichtbarmachungsprozess des Bildlichen zu fungieren: «Sie spielt eine merkuriale Rolle, gerade auch deshalb, weil sie, selbst unsichtbar, das jeweils Sichtbare lenkt und damit auch unsere Aufmerksamkeit: eine verborgene Kunst, die vor Augen stellt.»²¹³

209 Gottfried Boehm: Eine verborgene Kunst. Über Form und Schematismus. In: Orlando Bude-lacci/Gottfried Boehm/Gerald Wildgruber/Emmanuel Alloa (Hg.): *Imagination. Suchen und Finden*. Paderborn: Fink 2014, S. 12–45. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

210 Gottfried Boehm: *Eine verborgene Kunst*, S. 13.

211 Ebda., S. 14.

212 Ebda.

213 Ebda., S. 15.

Doch gerade hier würde ich Boehm widersprechen. Um Evidenz im Sinne des Vor-Augen-Stellens geht es nicht.²¹⁴ Das betont Kant an mehreren Stellen seiner Argumentation. Effekte des Sinnlichen erzielen Schemata nicht dadurch, dass sie aus abstrakten Begriffen anschauliche Bilder machen, sondern dadurch, dass sie Einheit in der *Vielheit* und *Vielfalt* der Erscheinungen durch die Stabilisierung von Zeitverhältnissen schaffen. In einem neurobiologischen Sinne könnte man sie eher noch als spontan aktualisierte Netzwerke beschreiben, die sich monogramatisch zu einem Muster von Verbindungen zusammenschließen.²¹⁵ Diese relativ stabilen Beziehungen sind es, die es überhaupt möglich machen, Gegenstände in einer bestimmten Form wahrzunehmen, und zwar auch dann noch, wenn sich bestimmte Details ändern oder variieren. Bilder von Dingen kann die Einbildungskraft nur mittels dieser sinnlich-intellektuellen Monogramme herstellen und gleichzeitig ermöglichen diese wiederum den Brückenschlag zu den reinen Verstandesbegriffen, die jeglicher Sinnlichkeit entbehren. Somit unterliegen sie nicht mehr ihren Restriktionen und erreichen einen Abstraktionsgrad, der weit über demjenigen sinnlicher Begriffe und ihrer empirischen Gegenständlichkeit liegt.

Corollarium XI: Zurück in die Zukunft

Émile, ich bin dein Vater (Rousseau)

Trotz dieser philosophiegeschichtlichen Last der Traditionen und Unlösbarkeit der Frage, woher die Schemata *a priori* überhaupt stammen können, ist der kantische Schema-Begriff flexibel genug, um auch literaturtheoretische Spekulationen an ihn anzuschließen oder anders formuliert: Wenn Literatur und Philosophie bzw. fiktionale Erzählstrategien und philosophisches Argumentieren aufeinander

214 Siehe hierzu auch die Lesart von Rachel Villinger, die ebenfalls aus dem bildtheoretischen Kontext herleitend angemerkt, dass das Schema in seiner schlichten Abstraktion ohne jegliche Anwendung «kein möglicher Gegenstand einer anschaulichen Vorstellung» ist. Es kann nur wieder als begriffliche Regel formuliert werden, die wiederum die «figürliche Synthesis eines raumzeitlich bestimmten Gegenstandes» nach bestimmten kategorialen Vorgaben vollzieht. Die Synthesis selbst kann dabei sowohl als Akt und damit Produzent als auch als Produkt und damit Objekt gesehen werden. Vgl. Rachel Villinger: Beschreibung eines Raums. Zur Form der Bewegung der Einbildungskraft in Kants Kritik der reinen Vernunft. In: Orlando Budelacci/Gottfried Boehm/Gerald Wildgruber/Emmanuel Alloa (Hg.): *Imagination. Suchen und Finden*. Paderborn: Fink 2014, S. 146–165.

215 Vgl. hierzu Theodor Leiber: Kategorien, Schemata und empirische Begriffe: Kants Beitrag zur kognitiven Psychologie. In: *Kant-Studien. Philosophische Zeitschrift der Kant-Gesellschaft*, hrsg. von Manfred Baum, Bernd Dörflinger, Heiner F. Klemme. Band 87, Heft 1 (2009), S. 1–41.

dertreffen, entstehen begriffliche Netzwerke, die über die jeweilige Disziplin und den Diskurs, aus dem sie stammen, hinausgehen und dadurch auch einen neuen Verstehenshorizont der Begriffe schaffen.

Jean-Jacques Rousseaus *Émile ou l'Éducation* (1762) arbeitet genau mit dieser Anwendung einer philosophischen Regel, die den Begriff der Erziehung mit dem Bild eines Menschen expliziert und das Bild eines konkreten Menschen, die Entwicklung seiner Person und Persönlichkeit, seines Werdens vom Kind zum Mann, durch die Anwendung von Regeln auf ein Beispiel zum abstrakten Begriff der Erziehung formt. Die These ist, dass Rousseau eine Theorie des Schemas entwirft, ohne diese natürlich explizit als eine philosophische auszuweisen. Rousseau *sagt* nicht, was er meint, er *zeigt*, wie begriffliches Philosophieren mittels literarästhetischer Praktiken funktioniert. *Émile* ist das Schema, das uns ein Bild von dem verschafft, was wir unter dem Begriff der Erziehung zu verstehen haben.

Dabei ist die erste Frage, die zu klären wäre, um was für eine Textgattung es sich bei diesem Werk handelt. Ist es philosophisches Traktat oder pädagogischer Ratgeber? Ein Erziehungs- oder Bildungsroman? Der Titel zumindest deutet ein Sowohl-als-auch an: Der Text liest sich aufgrund seiner lesefreundlichen Leitung des Autors, der zugleich liebevoller Erzieher seines Zöglings als auch kommentierender und selbstreflexiver Erzähler seines Schreibstils ist, als ein hybrides Amalgam aller drei Erzählformen, denn die Erzählerstimme tritt in verschiedenen «Autorfiguren»²¹⁶ auf. Rousseau weiß mit seinen Masken auf der Bühne des Textes zu spielen. Die erste Person Singular dominiert dabei von Anfang an: In dem Vorwort taucht die Autorstimme auf, die eine ganz klare Position zu den bisherigen philosophischen Abhandlungen über Erziehung einnimmt und mit ihren eigenen zusammenhangslosen Sammlungen von Betrachtungen und Beobachtungen («réflexions et d'observations, sans ordre et presche sans suite») ganz neue Wege gehen wird, Wege, die nach ihm niemand so wie er wird sehen und beschreiben können.²¹⁷ Leibniz hat zwar auf Locke reagiert, und zwar mit einer – wie er selbst meint – verständlicheren, weil dialogischen Form, aber es ist Jean-Jacques, der einen Ton wählt, den man bisher noch nicht gehört hat. Die von ihm beschriebene Methode möge phantastisch und falsch sein, doch die Beobachtungen werden zur Grundlage eines neuen Verständnisses der Menschenbildung («l'art de former des hommes», iii). Und in diesem Sinn hat Jean-Jacques Recht: Er lässt die Leser teilhaben an dem Wachstum eines Kindes von der Geburt bis zur geschlechtlichen Reife und zur Heirat. Locke und Leibniz haben einen menschlichen Verstand beschrieben, der quasi zeitlos ist,

²¹⁶ Vgl. Felix Steiner: *Dargestellte Autorschaft. Autorkonzept und Autorsubjekt in wissenschaftlichen Texten*. Tübingen: Niemeyer 2009.

²¹⁷ Jean-Jacques Rousseau: *Émile, ou De L'éducation, Tome 1–4*, Paris : La Haye 1762, S. i–ii. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

ewig sich selbst gleich, der nicht wächst, nicht lernt und nicht schwindet. Sie haben einen entmenschlichten Verstand beschrieben, einen, der kein Leben hat, und aus dem Wahnsinnige, Narren, Monster, Kinder und Frauen als Mütter ausgeschlossen sind. Locke und Leibniz haben einen philosophischen Begriff beschrieben, Rousseau *erfindet* den *Begriff* Mensch und setzt dabei auf keinen anderen als auf sich selbst: «Ce n'est pas sur les idées d'autrui que j'écris; c'est sur les miennes» (iv).

Seine Pädagogik-Bibel vollführt ein Simulationsprogramm: Die Erziehungsregeln diktiert nicht der Erzieher selbst, sondern das Wesen des Kindes, das heranwächst. Mit ihm und an ihm sieht der implizite Leser – gleich einer anthropologischen Feldstudie –, wie Beobachten, Vergleichen und schriftliches Fixieren zu neuen Methoden einer neuen Wissenschaft werden: der Wissenschaft vom Menschen. Und obwohl die erzählende Autorstimme sich nur in der beratenden Funktion sieht, dominiert eigentlich ein ganz anderer Gestus: Der Stil ist befehlend, kritisierend, dogmatisierend, apodiktisch und in weiten Teilen aphoristisch. Von biographischen Anekdoten zu antiken Exempla und fiktionalen Rahmenerzählungen reicht das Register des Autors, um seine Leser nicht von einer Theorie der Erziehung zu überzeugen, sondern um seine eigene Meinung darzulegen, die er in der Praxis ausgebildet hat. Erfahrung steht über allem. Die einzige Methode, die er daher gelten lässt, ist die der Vorstellungskraft. Daher braucht er seinen *Émile*, seinen eigenen Zögling, um ihn den anderen gegenüberzustellen. Rhetorisch ist die komplette Argumentation in ein *Mein* und *Euer* aufgeteilt. Bisweilen ist der Ton anklagend, ja sogar vorwurfsvoll. Die Erzählerstimme sieht den anderen Erziehern bei der Erziehung zu und vergleicht sie mit seiner eigenen. *Émile* benötigt er als Demonstrationsfigur, damit der Vergleich zu den anderen umso deutlicher wird.

Im Grunde kann man sagen, dass *Émile* keine Figur ist, die das Leben eines Menschen im Text simuliert. Sie wurde allein zu einem Zweck geschaffen: die Person und Funktion des Lehrers umso deutlicher in den Vordergrund zu rücken. Sein Zögling muss als ein lebender, sich verändernder und wachsender Körper im Sinne eines Organismus, vorgestellt werden, damit an ihm die Differenz und Exzeptionalität zu den anderen Kindern und Erziehungsmethoden deutlich wird. Auch das ist ein Produkt rhetorischer Evidenz: Die Autorfigur will nicht sagen, was anders, besser oder schlechter ist. Er will, dass seine Leser es selbst sehen. Rousseau als Regisseur dieses Szenarios inszeniert damit einen Dokumentarfilm, der gelesen wird. Er entwirft ein Drehbuch, in dem *Émile* immer dann auftreten muss, sobald aus den Beobachtungen abgeleitete Grundsätze oder Regeln eben nicht geometrisch-logisch bewiesen werden sollen, sondern anhand eines Beispiels erläutert. An dem vorgestellten Individuum wird eine Methode erprobt, sie wird ihm angedichtet, wie die Autorfigur hinzufügt, damit der Autor sich nicht in Träumereien verliert: «J'ai donc pris le parti de me Donner un élève imaginaire, de me supposer l'âge, la santé, les connaissances et tous les talents convenables

pour travailler à son éducation, de la conduire depuis le moment de sa naissance jusqu'à celui où, devenu homme fait, il n'aura plus besoin d'autre guide que lui-même» (51, Tome 1). Was jedoch bedeutet das als textstrategische Inszenierung?

Versuchen wir hierauf zunächst eine Antwort mit Kant zu geben. *Émile* ist Präsenz, Realität, Praxis. Doch *Émile* ist nicht der Mensch der Menschen wie die Autorstimme korrigierend im vierten Buch betont, sondern der Mensch der Natur («Ce n'est pas l'homme de l'homme, c'est homme de la nature», 334, Tome 2). Das wird deshalb so vehement von der Autorfigur mit direkter Anrede an das lesende Publikum betont, weil sich Jean-Jacques erneut in eine Verteidigungsposition manövriert. Er will sich keine Illusion über die Vorstellungen seiner Leser machen. Er weiß, dass sie in seiner Methode und seinem Zögling nichts anderes als chimärische Ausgeburten («dans le pays des chimères») sehen. Sie selbst jedoch sind voller Vorurteile («dans le pays des préjugés», 333). Sie würden nicht verstehen, dass es gerade seine Methode ist, die *Émile* zu einem anderen Menschen macht, weil der Ausgangspunkt seines Werdens nicht die Formung eines Menschen durch einen anderen Menschen ist, sondern eine Formung kraft der Natur, die bereits in ihm wirksam ist.

Das Verb das Rousseau hier verwendet, um die Erschaffung seines Zöglings kraft der Vorstellungskraft zu beschreiben, ist «je figure» (334). Sein Erzieher arbeitet demnach mit einer Hebammenkunst, die das Wesen des Kindes nicht nach einer bestimmten Vorstellung vom Menschen formt, sondern nach der Vorstellung, die seinem eigenen Wesen als wachsendes Geschöpf von Natur aus schon mitgegeben ist. Er figuriert keine Chimäre, er figuriert gemäß der Natur, wie ein Bildhauer die Form aus dem Marmor befreit, die bereits in ihm steckt. Der Erzieher verhilft seinem *Émile* zur Geburt seiner selbst, damit er sein eigener Lehrer wird, ohne jemals eines fremden Erziehers zu bedürfen. Stets geht es darum, nicht von dem Wissen des Lehrers auszugehen, sondern von dem geistigen und körperlichen Vermögen, der stetig sich verändernden und anpassenden Kraft des Zöglings zu lernen und sich selbst zu erziehen. Der Lehrer ist einzig dazu da, die Bedingungen der Möglichkeit für die Entfaltung der natürlichen Kräfte dieses Kindes zu schaffen.

Was also tut der Erzieher/Erzähler mit seiner kommentierenden Reflektorfigur, die neben *Émile* als Jean-Jacques auftritt? Sie ist eine Erzählstrategie, die *Émile*, das Bild unserer produktiven Einbildungskraft, und den Begriff der Erziehung in ein Verhältnis zueinander setzt, aber nicht mit dem Ziel einer bloßen Veranschaulichung oder Versinnlichung dessen, wovon wir keine konkrete empirische Anschauung haben können. Das wäre nur der Nebeneffekte der rhetorischen Evidenzleistung des Textes selbst, der stets auf sein Publikum fokussiert und sich diszipliniert, nicht in philosophische Abstraktionen abzuschweifen. *Émile* präsentiert und realisiert nicht nur, was vom Erzähler gesagt wird, er konzentriert auch seine

Gedankengänge, indem er sie als *Figur* in eine bestimmte Konstellation von Gegebenheiten ordnet. Auf diese Weise entstehen die fiktionalen Rahmenhandlungen, in denen die Figuren – Émile und Jean-Jacques – Spazierengehen, sich unterhalten oder bestimmte Situationen erleben. Dementsprechend bezeichnet *Émile* als männlicher Eigenname nichts anderes als das rhetorische Ensemble von *figure pensée*, *figure de passion* und *figure d'imagination*. Und auch *Jean-Jacques*, in der dritten Person Singular, ist nur eine weitere Vervielfältigung der Autorfiguren, die den Text moderieren. Entweder hebt sich die Autorstimme mal als hegemonialer Einzelgänger von den anderen ab, mal steht er mitten unter den Müttern, Vätern, Hebammen und anderen Erziehern im kollektiven *Wir*. Immer jedoch ist es *sein* Zögling und damit auch sein *Geschöpf*.

Ein Schema im philosophischen Sinne wie Kant es formuliert hat, liegt also streng genommen nicht vor. *Émile* ist zu empirisch konzipiert, um ein rein sinnlich-intellektuelles Monogramm zu sein. *Sophie*, das weibliche Pendant zum Erziehungsmodell von Mädchen, vervollständigt und ergänzt dieses empirische Bild der Männlichkeit. Schemata sind sie jedoch nicht. Sie sind zu sichtbar auf der Textoberfläche und in der Imagination der Leser:innen verhaftet. Schemata sind jedoch unsichtbare Strukturen, deren Aufgabe es ist zu synthetisieren und das Mannigfaltige zu vereinheitlichen. Im Grunde ist ihre Arbeit so subtil, dass man ihre Interventionen nicht bemerkt. Die einzig denkbare Regel, die bei Rousseau zur Anwendung kommt und als transzendentes Erzählmuster, die gesamte philosophische Erziehungsbibel strukturiert, ist der *Vergleich*.

Auf der Ebene des Dargestellten läuft alles auf die Subjektwerdung *Émiles* als ein relationales und relatives Ich hinaus, das sich *in* und *mit* der Gesellschaft entwickelt. Auch im Glaubensbekenntnis des savoyischen Vikars erhält die Welt und die in ihr existierenden Wesen erst Konturen, wenn die Beobachtungen des Außerhalb-von-mir mit dem Innerhalb-von-mir verknüpft werden. Der erste Vergleich, der überhaupt stattfindet, ist der Vergleich mit dem eigenen Ich: «le premier objet qui se présente à moi pour les comparer, c'est moi-même» (42, Tome 3). Hier entsteht das große Potenzial zur Kenntnis der Menschen, aber auch die Gefahr, dass Selbstliebe («l'amour de soi») in Eigenliebe («l'amour propre») umschlagen kann (295 ff., Tome 2), wenn man sein relatives Ich («le moi relatif») ausbildet.²¹⁸ Die Autorstimme, die «je»

218 Georges Poulet hat diesbezüglich im Kontext seiner Metamorphosen des Kreises gezeigt, wie bei Rousseau ein Zentrum-Peripherie-Paradigma von Menschen in Bezug auf Welt entsteht. Die «expansive Fülle», die man als Ergebnis der Praxis des Subjekts werten kann, das sich überall dort fühlt, wo es seine sensiblen Fühler ausstreckt und seine Umwelt in Besitz nimmt, führt dennoch nicht zum erwünschten Ziel, eine vom Subjekt erfüllte Welt zu betreten. Stattdessen sind der Ich-Verlust, Ängste, Enttäuschungen und Spannungen ständige Begleiterscheinungen dieser dialektischen Bedingung des Runden, das sich ausbreitet, seine Spielräume der Selbst-Werdung

und «moi» verwendet, bringt genau das auf der *dicours*-Ebene zur Darstellung, was auf der *histoire*-Ebene gesagt wird und insbesondere zum Ende des vierten Buches in der Darstellung der Beziehung des Zöglings zur Autorität seines Erziehers und der Gesellschaft im Allgemeinen mündet.

«Lecteur, j'aurai beau faire, je sens bien que vous et moi ne verons jamais mon Émile sous les mêmes traits» (207f., Tome 3). Mit diesen einleitenden Worten in der direkten Anrede steht die Autorität des «je sens» absolut im Vordergrund und das *Wir* lässt nicht eine innig verbundene Gemeinschaft von imaginären Lehrern und Erziehern vor dem geistigen Auge des Publikums entstehen, sondern markiert durch die erneute Trennung von «vous et moi» die Distanz zwischen Jean-Jacques und *den Anderen*. Die Ironie des ganzen Textspiels besteht darin, dass Jean-Jacques als Figur innerhalb des Textes, nämlich als personifizierter Lehrer, als der beste Repräsentant einer von vielen möglichen Erziehungswelten inszeniert wird, indem er sich in den Zögling hineindenkt, ja mitdenkt mit ihm, damit Émile lernt, Schlüsse zu ziehen, ohne dass sie ihm indoktriniert werden. Aus Handlungen selbst zu lernen, ist eine jener Regeln, die durch die kleine Spaziergangszene im Wald nach Montmorenci durch ihre Anwendbarkeit in der Fiktion vermittelt wird (64f., Tome 2).

Die andere Jean-Jacques-Figur ist diejenige Textstrategie, die als Puppenspieler die Beziehung zu seinem lesenden Publikum überwacht und sich nur allzu gerne als *advocatus diaboli* inszeniert. So heißt es in der oben zitierten Textpassage weiter: «Vous direz : Ce rêveur poursuit toujours sa chimère ; en nous donnant un élève de sa façon, il ne le forme pas seulement, il le crée» (208, Tome 3). Und mit dieser Position, die die Autorfigur nur dadurch zu entkräften scheint, dass sie immer wieder auf den Vergleich als *ultima ratio* eines Urteils über die beste Erziehungsstrategie verweist, zeigt sich das ganze ironisierende Schauspiel: In der Stimme der Anderen entlarvt er seinen eigentlichen Schüler, der nur in der Figur des Lesers zu finden ist. Die Autorfigur bekennt:

Ce qui me fait le plus compter sur ma méthode, c'est qu'en suivant ses effets le plus exactement qu'il m'est possible, je ne vois pas une situation dans la vie de mon élève qui ne laisse de lui quelque image agréable. (222, Tome 3)

vergrößert und dennoch an die Gravitationskraft des zusammenschrumpfenden Punktes gebunden bleibt. Rousseaus Figuren changieren zwischen Expansion und Konzentration. Das «Umzingelt-Sein» durch die Dinge, ziehe das Ich in seinen «Kompensationsraum» zurück, wo sie der Radius auf Gegenstände der unmittelbaren Umgebung verkürzt. Vgl. Georges Poulet: *Metamorphosen des Kreises in der Dichtung*. Frankfurt am Main: Fischer 1988, S. 103–124, hier S. 105.

Mit diesem Bekenntnis steht fest: ja, seine Figuren – Émile, Sophie und Jean-Jacques – sind Geschöpfe seiner Phantasie, sie sind die Bilder seiner produktiven Einbildungskraft.

Dies zeigt sich insbesondere dann, wenn das Vorstellungsbild von Sophie entworfen wird. Mit ihr entsteht die erste Person neben Émile, die schließlich zum Bild einer gesamten Gesellschaft führt. Adam bekommt seine Eva. Nach und nach füllt sich die Umgebung Émiles mit anderen Personen, Charakteren, mit Handlungen, wörtlich zitierter Rede in fiktiven Dialogen (z. B. zwischen Sophie und ihrem Vater, 159 ff., Tome 4). Es entsteht ein Plot: Kennenlernen, Verlobung, Heirat. Waren die ersten Bücher noch näher am philosophisch-persönlichen Ton eines Essays, das Thesen setzt und mittels Beispielen in ihrer Anwendung simuliert, so dass sie als bewiesen gelten, beendet die Autorfigur nun den Duktus des Gelehrten und wechselt in das Register eines Schriftstellers.

Vor den Augen seiner Leser:innen entsteht ein Roman. Sie befinden sich im Kreis der schaffenden Autorfigur selbst und beobachten ihn bei der Entwicklung von Charakteren für eine Geschichte. Rousseaus Buch ist *Creative Writing* par excellence: die bestmögliche Schule wie man zum bestmöglichen Erzähler wird, um den Figuren durch eine Geschichte Leben einzuhauchen. Rousseau erzieht seine Leser:innen zu Schriftsteller:innen. Die Entwicklung der Persönlichkeit Sophies zeigt dies noch komprimierter als Émiles: Die Referenz auf die Meinung der Leser:innen, auf ihre Sehgewohnheiten und ihr Einfühlungsvermögen wie sie Figuren wahrnehmen und nachempfinden, das Durchdenken von alternativen Erzählsituationen, in denen Perspektiven wechseln und dadurch andere Persönlichkeitsmuster zur Darstellung kommen, zeigt das Schema als Kunst des Vergleichens, in Konstellationen zu denken, um Figuren als *figura figurans* und *figura figurata* erscheinen zu lassen.

Dies hat Jean Starobinski in seiner überaus intensiven Lektüre von Rousseau sehr richtig erkannt und damit die *Confessions* (1770), das Selbstgespräch in der Form des Urteilspruchs *Rousseau juge a Jean-Jacques* (1777) und *Le Réveries du promeneur solitaire* (1778) im Vergleich mit *Émile* wie folgt auf den Punkt gebracht:

Das Bild, das er von sich selbst entwirft, bleibt jenem Rousseau, der zu uns spricht, vollkommen *fremd*. Darin liegt Rousseaus eigentliche Entfremdung, *aliénation* im psychiatrischen Sinne des Ausdrucks. Denn Rousseau erleidet selbst die Teilung, welche die Welt entzweischneidet und dadurch unweigerlich das Übel der Reflexion der Unschuld der Unmittelbarkeit entgegengesetzt; wir sehen, wie diese Teilung durch Rousseau selbst hindurchgeht und im Innern seines Bewußtseins die Feindschaft zweier Welten heraufbeschwört, die kein Weg miteinander verbindet. Er hat die Reflexion weder negiert noch überwunden; er hat sie ganz einfach ausgetrieben. Und gerade dadurch hat er sich dazu verurteilt, nur von außen, vom Standpunkt der Verfehlung aus, über sich selbst sprechen zu können. Weit davon entfernt, die Einheit vom Gefühl und Sprache zu verwirklichen, ist seine Rede im Verhältnis zu

jenes «wahren Ich», welches in ungeteilter Fülle zu leiben vorgibt, endgültig das *Andere*. Rousseau ist von Jean-Jacques ausgeschlossen, und dennoch ist es gerade dieser befremdende Ausschluß, durch den Jean-Jacques' Porträt entsteht.²¹⁹

Gemäß der Formel: Reflektieren heißt Urteilen heißt Vergleichen – zeigt sich in den unzähligen Selbstgesprächen ein Bild zweier Gegner: «Rousseau, der urteilt, und Jean-Jacques, der zur Anstrengung des Urteils unfähig ist», wobei beide Personen nicht derselbe Mensch sein können. Insofern hat auch Starobinski – allerdings auf einem anderen Interpretationsweg – richtig erkannt, dass Émile ein zweiter Jean-Jacques ist, während der Hauslehrer ein zweiter Rousseau.²²⁰

Rousseau inszeniert das Zusammenspiel beider Figurtypen auf mehreren Ebenen: Auf der ersten Ebene spricht er als philosophisch-kommentierende Autorfigur, die einen Ich-Erzähler konstruiert, der sich selbst als Reflektorfigur in der dritten Person in fiktiven Situationen vorstellt. Durch *Je/Moi* hindurch ertönen zugleich immer alle drei Varianten, mal kann jedoch die eine Stimme lauter, mal die andere leiser sein. Die Vielstimmigkeit der ersten Person Singular, die sich gerne auch in das *Wir* kleidet, ist gleichzeitig *figura figurans* und *figura figurata*: Sie kann sich aufspalten, vervielfältigen, personifizieren und konkret werden oder sich im Allgemeinen verlieren und nur noch zum Echo von Diskursen anderer werden. Im Grunde gibt es keine einzige Vorstellung, die nicht den subjektiven Filter dieses gespaltenen Ichs passiert. Die *Autorfigur*, Gott aller *figura figurata*, ist *Vaterfigur*, weil sie diejenige ist, die die *Wahl* trifft. Das bekräftigt der Ich-Erzähler erneut bei der Entstehung seiner Figur:

Au lieu donc de destiner dès l'enfance une épouse à mon Émile, j'ai attendu de connoître celle qui lui convient. Ce n'est point moi qui fais cette destination, c'est la nature ; mon affaire est de trouver le choix qu'elle a fait. Mon affaire, je dis la mienne & non celle du père ; car en me confiant son fils, il me cède sa place, il substitue mon droit au sien ; *c'est moi qui suis le vrai père d'Émile, c'est moi qui l'ai fait homme*. J'aurais refusé de l'élever si je n'avois pas été le maître de le marier à son choix, c'est-à-dire au mien. Il n'y a que le plaisir de faire un heureux qui puisse payer ce qu'il en coûte pour mettre un homme en état de le devenir. (186f., Tome 4) [hervorgehoben von P.G.]

Das «sein» wird in ein «mein» korrigiert. Der Schleier fällt. Alles, was Émile war, ist und sein wird, will der Vater sein. Alles, was seine Figur erlebt hat, will sein Vater erleben. Jean-Jacques will Émile sein, will mit seinem jüngeren Ich sprechen, will sich selbst noch einmal beim Wachsen und Werden beobachten – vom Kind bis zum Manne. *Émile, c'est moi!*

²¹⁹ Jean Starobinski: *Rousseau: Eine Welt von Widerständen*. Frankfurt am Main: Fischer 2012, S. 316.

²²⁰ Jean Starobinski: *Rousseau*, S. 321.

Die Beobachtungen eines Erziehers, der zum Autor eines Buches wird, stellen keine Methode dar: *Die Darstellung ist die Methode*. Émile (und Sophie) sind *figura figurata* eines Schöpfers, der sich selbst gerne beim Reden zuhört und einzig wahrer Leser seiner Schriften ist. Rousseau spricht am liebsten mit sich selbst über sich selbst. Das Spiel der Masken ist sein Metier, auch wenn es eines der gefährlichsten ist, die er zur Aufführung bringt: das Spiel der Authentizität. Das ist das Erbe Montaignes. Nietzsche wird es zur Vollendung bringen. Rousseau schuf sich seinen Émile als Nachbild einer vertrösteten Vaterschaft. Nietzsche wird seinen Zarathustra als Vorbild einer erfüllten Mutterschaft erschaffen. Rousseau richtet mit sich selbst über sich selbst. Nietzsche gebiert sich selbst.

Geständnis und Geschlecht

Sein Beispiel ist ohne Gleichen: Mann aller Männer, Fürst seiner selbst, Seelenleser und Seelenführer, Menschenkenner und Anatom der Herzen, Frauenarzt fürs Mentale und Sinnliche, Freund und Bruder seinen Mitbrüdern ohne Ressentiment. Durch das dunkle und schmutzige Labyrinth seiner Bekenntnisse («labyrinthe obscur & fangeux de mes confession») ²²¹ führt er seine Mitlesenden und Zuhörenden als Prediger, Beichtvater und Gläubiger vom Katholizismus zum Protestantismus zur Natur von der Natur zurück ins urbane Pariser Leben. Aus seinen literarischen Figuren macht er verschiedene Versionen seines Selbst: Jean-Jacques macht sich selbst zu einem pädagogischen Fallbeispiel für die Nachwelt. Jede Erinnerung in den Bekenntnissen wird zur allgemeinen Regel des Individuums für eine moderne Zeit, die noch kommen mag, die unterwegs ist zu ihm, dem Subjekt, das sich im Schreiben bildet, so als wäre es vorher gar nicht existent gewesen, und als würde es nur dann existieren, wenn die Zukunft in der Vergangenheit angekommen ist. Die Stimme des Bekenndenden hebt an mit einer beispiellosen Enthüllung des Ich:

Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple & dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; & cet homme, ce sera moi.

Moi seul. Je sens mon coeur & je connois les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaux pas

²²¹ Jean-Jacques Rousseau: Les Confessions de J.J. Rousseau. In: ders., *Collection complète de œuvres de J.J. Rousseau*, citoyen de Genève 1782–1798, Volume 10, L'Édition du Peyrou et Moutou. J.M. Gallanaar, Éditeur, S. 19 (livre premier). Die originalen Digitalisate sind online abrufbar in dem Gesamtwerk unter: <https://www.rousseauonline.ch/Text/les-confessions-de-jj-rousseau.php>. Die Seitenzahl wird direkt im Text mit Band- und Buchnummer angegeben (zuletzt abgerufen und überprüft am 20.11.2022).

mieux, au moins je suis autre. Si la nature a bien ou mal fait de briser le moule dans lequel elle m'a jetté, c'est ce dont on ne peut juger qu'après m'avoir lu.

Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra; je viendrai ce livre à la main me présenter devant le souverain Juge. Je dirai hautement: voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. J'ai dit le bien & le mal avec la même franchise. Je n'ai rien tû de mauvais, rien ajouté de bon & s'il m'est arrivé d'employer quelque ornement indifférent, ce n'a jamais été que pour remplir un vide occasionné par mon défaut de mémoire; j'ai pu supposer vrai ce que je savais avoir pu l'être, jamais ce que je savais être faux. Je me suis montré tel que je fus, méprisable & vil quand je l'ai été, bon, généreux, sublime, quand je l'ai été: j'ai dévoilé mon intérieur tel que tu l'as vu toi-même. Etre éternel, rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables: qu'ils écoutent mes Confessions, qu'ils gémissent de mes indignités, qu'ils rougissent de mes miseres. Que chacun d'eux découvre à son tour son coeur au pied de ton trône avec la même sincérité & puis qu'un seul te dise, s'il l'ose; *je fus meilleur que cet homme-là.* (1)

Der Eintritt in diese Reise der Bekenntnisse ist nicht beispiellos. Sie hat viele Urväter und Urmütter, die vorangegangen sind, einschließlich Montaigne, obwohl er gerade diesen für seine Unehrllichkeit gegenüber der Darstellung seiner Laster kritisierte.²²² Die Problematik der Öffnung des Herzens zeigt sich immer im Vergleich mit anderen Herzen: Will der Bekenkende die Wahrheit über sich offenlegen, muss er auch die ihn entstellende Wahrheit seiner Bekannten und Freunde vorführen. Der Darlegung der eigenen Laster folgt die Darstellung der Laster seiner Mitmenschen. Weil zu dem Zeitpunkt der Veröffentlichung das Bekannte in der Vergangenheit der Toten liegen wird, gibt es nichts zu bereuen oder zu entschuldigen.²²³ Die Scham bleibt einem erspart. Die Briefe werden in den letzten Büchern der Bekenntnisse zum Zeugnis eines Mannes,²²⁴ der unter seinem Abgott – der Freundschaft – zuse-

222 «J'avois toujours ri de la fausse naïveté de Montaigne qui, faisant semblant d'avouer ses défauts, a grand soin de ne s'en donner que d'aimables; tandis que je sento, moi, qui me suis cru toujours, & qui me crois encore, à tout prendre, le meilleur des hommes, qu'il n'y a point d'intérieur humain, si pur qu'il puisse être, qui ne recèle quelque vice odieux.» Jean-Jacques Rousseau: *Les Confessions de J.-J. Rousseau*, Vol. 16, livre dixième, S. 349.

223 Für Rousseau blieb es bis zu seinem Tod ein Kampf mit der Öffentlichkeit, der seine Erkenntnis vom Menschen noch mehr gefördert hat (Vol. 16, Buch 8, S. 136), denn sobald er einen Namen hatte, hatte er keine Freunde mehr (ebda., S. 138). Eifersucht und Neid seiner Mitmenschen gepaart mit einer labilen Gesundheit (ebda., S. 167) treiben ihn in die Isolation. Statt Schriftstellerei gab er sich in diesem Lebensabschnitt dem Kopieren von Notenblättern hin. Erst während den Reisen mit seiner Thérèse und ihrer Mutter fand er neue Inspirationen zum Schreiben und es entstand die Schrift über den Ursprung der Ungleichheit zwischen den Menschen. Das Reisen, die Landschaft und die Natur begleitet von den Damen geben Jean-Jacques erneut den Mut den erhabenen Blick von oben auf die Welt zu richten: «Mon ame, exaltée par ces contemplations sublimes, s'élevoit auprès de la divinité ... » (ebda., S. 166).

224 Sie sind Führer in diesen beiden Büchern («lettres qui m'a servi de guide dans ces deux livres»), denn das starke Leiden holt die Erinnerung wieder hervor (Vol. 16, Buch 10, S. 388). Bereits im achten Buch hält das erinnernde Ich fest: «Mes confessions sont nécessairement liées avec

hends leidet,²²⁵ weil seine Brüder (Diderot, Voltaire, Grimm) ihn verraten, wie einst Jesus verraten worden war. Seine Schriften werden verboten. Ihr Autor wird verbannt. Er ist ein Verfolgter, der ein neues Menschenbild in sich trägt. Er ist der Verlassene und Verratene, den Priestern vollkommen ausgelieferte. Seine Konversion zum Protestantismus in Genf begründet er ausgehend von seiner philosophischen Lektüre und der Rückkehr zu einer aufgeklärten Religion ohne die dogmatische Auslegung der Bibel. Für den Bekennenden ist es eine Rückkehr zum Kern des Lebens Jesu Christi (Vol. 16, Buch 8, S. 172).

Rousseau entwirft sich in den letzten Büchern der Bekenntnisse ausnahmslos als Jesus-Figur verstrickt in eine Kette von Leiden, mit einem Hang zu Frauen, die ihm folgen und mit denen er stets intellektuelle Verbindungen eingeht. Damit gehen die ständige Selbstüberwachung und Disziplinierung der eigenen Rachegefühle einher. Als neuer *Ecce homo* zeigt er sein Herz stets frei von Hass: «Naturellement emporté, j'ai senti la colère, la fureur même dans les premiers mouvements; mais jamais un désir de vengeance ne prit racine au dedans de moi» (Vol. 17, Buch 11, S. 36). Die biblische *vita exemplaris* (Cusanus) steigert sich im Exil: ein Werk der Finsternis («l'oeuvre de ténèbres») im Abgrund des Übels («Dans l'abîme du mal») (Vol. 17, Buch 12, S. 41), als Antichrist («nommé l'Antechrist»; ebda., S. 97) gejagt wie ein Werwolf, rechnet er mit seinen Mitmenschen im Exil auf der Insel Saint Pierre ab. Die Insel wird zum Paradies des einsam Denkenden, eine Flucht in das innere Exil, in dem die Natur zur Beschützerin wird. Das Studium der Botanik beruhigt das gehetzte Herz, weil es mütterlich umsorgt wird: «O nature, ô ma mère!» (ebda., S. 122).

Ohne die Liebe einer Mutter aufgewachsen, die bei seiner Geburt bereits starb, ist es die ewige Mutterfigur, die er in all seinen Damenbekanntschaften wiederfindet. Der Verlust wird kompensiert mit platonischer Liebe, die sinnliche Gelüste weckt. Auch die Bekenntnisse Rousseaus sind Geständnisse des (männlichen) Flei-

celles de beaucoup de gens» (Vol. 16, Buch 8, S. 182). Jede Beichte schließt also die Urteile anderer Mitmenschen mit ein. Jedes Bekenntnis wird zum Bekenntnis eines Kollektivs. Dabei gibt es für Rousseau eine wichtige Unterscheidung zwischen einer Beichte und einer Rechtfertigung: «J'ai promis ma confession, non ma justification; aussi je m'arrête ici sur ce point. C'est à moi d'être vrai, c'est au lecteur d'être juste. Je ne lui demanderai jamais rien de plus» (Vol. 16, Buch 8, S. 124).

²²⁵ Freundschaft ist der Abgott meines Herzens («l'amitié l'idole de mon coeur», Vol. 16, Buch 9, S. 288). Auch diese Chimäre will er in den letzten Büchern opfern, damit sein Leidensweg nun endgültig beginnen kann. Das 9. Buch zeigt vor allem die Briefkorrespondenz mit Frau Epinay und die Streitgespräche mit Diderot, die von einem philosophischen Diskurs über das Wesen des Eremiten ausgehen und sich später auch auf persönliche Beziehungen ausdehnen (ebda., S. 263). Auch das spätere Urteil des Freundes über seine Julie nach einer gemeinsamen Lektüre scheint ihm nun nicht mehr wichtig zu sein, da die philosophische Differenz zwischen beiden zu groß geworden und durch das persönliche Gespräch verstärkt worden ist (ebda., S. 269).

ches.²²⁶ Das sexuelle Begehren, die Ablehnung der Vaterschaft, die Suche nach Frau und Freund sind die großen Themen, die Jean-Jacques seinem Publikum preisgibt. Im Verlauf des ersten Teils der Bekenntnisse schildert der Rückblinde in der Erinnerung das Erwachen eines unbekanntes Begehrens. Der kleine Jean-Jacques, der sich zu dem Zeitpunkt in der Obhut eines katholischen Ordens befindet, blickt in das Gesicht eines masturbierenden Mannes, der seiner Lust so stark nachgeht, dass bei dem Betrachtenden, der zugleich Objekt der Begierde wird, kein anderes Gefühl zurückbleibt als Ekel, Scham und grausame Hässlichkeit eines verzerrten Gesichts.²²⁷ Diese Episode gibt der Bekenntende wie folgt wieder:

Le lendemain, d'assez bon matin, nous étions tous deux seuls dans la salle d'assemblée : il recommença ses caresses, mais avec des mouvements si violents qu'il en était effrayant. Enfin, il voulut passer par degrés aux privautés les plus malpropres et me forcer, en disposant de ma main, d'en faire autant. Je me dégageai impétueusement en poussant un cri et faisant un saut en arrière, et, sans marquer ni indignation ni colère, car je n'avais pas la moindre idée de ce dont il s'agissait, j'exprimai ma surprise et mon dégoût avec tant d'énergie, qu'il me laissa là : mais tandis qu'il achevait de se démener, je vis partir vers la cheminée et tomber à terre je ne sais quoi de gluant et de blanchâtre qui me fit soulever le cœur. Je m'élançai sur le balcon, plus ému, plus troublé, plus effrayé même que je ne l'avais été de ma vie, et prêt à me trouver mal.²²⁸

Begierde entstellt und macht hässlich («ce visage affreux enflammé de la plus brutale concupiscence»), so fällt das Urteil des jungen Jean-Jacques, und wenn Männer in ihrer Erregung zu so hässlichen Wesen permutieren, jagen sie den Frauen solche

²²⁶ Vgl. Michel Foucault: *Geständnisse des Fleisches. Wahrheit und Sexualität IV*. Berlin: Suhrkamp 2019.

²²⁷ Die in dekonstruktivistischen Kreisen ausgelegte Szene als «supplément» findet sich bekanntlich in der berühmten Lektüre Jacques Derridas und wurde daraufhin vielfach kommentiert. Vgl. Derrida, Jacques: *De la Grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit 1967, S. 203 ff. Zur sozialhistorischen Einordnung und Bedeutung der Thematisierung der kindlichen Sexualität in der Aufklärung vgl. hierzu insbesondere Philippe Lejeune: Le «dangereux supplément»: lecture d'un aveu de Rousseau. In: *Annales*, 29–4 (Année 1974), S. 1009–1022.

²²⁸ Jean-Jacques Rousseau: *Œuvres de Jean-Jacques Rousseau, Les Confessions*, Tome I, Livre II. Paris: Chez E.A. Lequien, Libraire 1821, S. 95. In der zur Publikation autorisierten Genferausgabe findet man diese Textstelle vergeblich. Textgenetisch ist dies damit zu erklären, dass nur das Genfer Manuskript (1769–1771) zur autorisierten Publikation von Rousseau freigegeben wurde. Das Pariser Manuskript, das zwischen 1768–1770 entstand, unterscheidet sich in der Einteilung der Bücher. Die dritte Neuchâtel-Kopie des Originalmanuskripts, das verlorengegangen ist, enthält Fragmente vor 1767, die die ersten vier Bücher betreffen. Zum Überblick von Textgenese und Einordnung in die Gattungsgeschichte der Autobiographie vgl. Christian Moser: Jean-Jacques Rousseau. Les Confessions (1782/1789) [The Confessions]. In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Handbook of Autobiography/Autofiction. Volume III: Theory and Concepts*. Berlin, Boston: De Gruyter 2019, S. 1554–1572.

Angst ein, dass ihre Augen notwendigerweise geblendet werden müssen, um sich nicht vor ihnen zu fürchten («il faut qu'elles aient les yeux bien fascinés pour ne pas nous prendre en horreur»). Der Vorfall wird bekannt, denn der kleine Jean-Jacques musste diese Form der Grausamkeit berichten. Doch die Institution lässt den Vorfall auf sich beruhen. Folgen gibt es nicht. Warum sollte man auch berichten, was Gott bereits wusste. Also schweigen die Autoritäten. Die Neubekehrten gelten als Wiedergeborene in Jesus Christus. Alle Sünde ist damit von ihnen abgewaschen und Jean-Jacques verliert vorerst jegliche Lust an sexueller Betätigung, weil er sie in ästhetischer nicht unbedingt in ethischer Hinsicht als verwerflich ansieht. Er flieht in die Arme der Damenwelt, denn: «Au contraire, les femmes gagnèrent beaucoup dans mon esprit à cette comparaison: il me sembloit que je leur devois en tendresse de sentiments, en hommage de ma personne, la réparation des offenses de mon sexe; et la plus laide guenon devenoit à mes yeux un objet adorable, par le souvenir de ce faux Aufricain.»²²⁹ Das männliche Begehren ist häßlich, das weibliche schön, selbst das einer Dirne. Das Urteil des jungen Ich, das hier konstruiert wird, fällt schnell und besonnen. Heterosexuellnormatives Begehren ist eine Frage der Ästhetik. Er erwähnt sich selbst zum Rächer aller Frauen, zu ihrem Verehrer und Liebhaber. Die Konstruktion seiner eigenen sozialen wie sexuell orientierten Männlichkeit beruht damit auf der Inkorporation des Schön-Weiblichen, das er als ethisch-reinlich seinem Habitus angleicht. Er sucht die Nähe zu Frauen, weil er nicht häßlich-männlich sein will, auch wenn er stets bekennt: «Je sentis, je pensai toujours en homme» (Vol. 6, Buch 2, S. 80).

Die Entdeckung der eigenen sexuellen Begierde und des Geschlechts als biologische Bestimmtheit des Körperlichen fällt dabei nicht zufällig mit der Konversion zum Katholizismus zusammen. Ekel vor dem männlichen Ejakulat als Zeugnis der Sünde alles Geschlechtlichen und die Flucht zum schönen Geschlecht fügen sich in die Inszenierung des jungen Erwachsenenalters, das einen Formungsprozess beschreibt, der einen Mann zeigt, der sich gerne mit verheirateten Frauen umgibt, um von ihnen dominiert zu werden²³⁰ oder mit sterbenden Witwen, um von ihnen

229 Ebd., S. 97. Derrida hält demnach in seinen Beobachtungen fest, dass für Rousseau der beste Schutz vor der Selbsterotisierung («l'auto-érotisme») nur die heterosexuelle Erotik sein kann, weil zwischen beiden keine wirkliche Grenze verläuft, sondern sie in einem ökonomischen Verhältnis zueinanderstehen. Vgl. Jacques Derrida: *De la Grammatologie*, S. 223.

230 Hier verweise ich insbesondere auf die Episode mit Frau Basile, bei der Jean-Jacques eine zeitlang angestellt war, und sich ihren erotischen Spielchen gerne unterworfen hat, denn Begierde, so berichtet das erinnernde Ich, entsteht durch ferne Blicke, Beobachtung und Distanz mit einem Hauch Phantasie, die eine ferne Nähe imaginiert: «Je dévorais d'un oeil avide tout ce que je pouvois regarder sans être apperçu» (93). In einer Szene sieht er sie im Spiegel, während sie ihn bewusst ignoriert und mit ihren Reizen kokettiert. In der Geste einer dominanten Herrin verweist sie ihn auf seinen Platz. Beide Figuren verharren in einer Pose zwischen Anbetung und

ethisch relevantes Wissen zu lernen.²³¹ Von kleinen jungen Mädchen als Genossinnen berichtet er kaum. Stets sind es die älteren Damen, die seine Aufmerksamkeit erregen. Gleichaltrige Mädchen werden hingegen gerne zu seinem Opfer. Und nicht nur das. Sie werden zum eigentlichen Grund mit dem Geständnis zu beginnen, denn es war der Diebstahl, den er begannen und einem kleinen Mädchen angedichtet hatte, der zum ersten Mal so etwas wie ein Schamgefühl in ihm auslöste. Doch die Scham ist nicht diejenige des erinnerten Ichs, sondern des erinnernden alten Mannes in der Gegenwart des Schreibens. Allgemein gilt für diesen Schreibenden die Regel, dass sich Geständnisse nur dann in Bewegung setzen, wenn es einem schlecht geht. Das glückliche Leben betäubt sie. Die Psychologie des Schamgefühls funktioniert also nur in der Retrospektiven, wenn das sich erinnernde Ich leidet und unglücklich ist: «l'invincible honte l'emporta sur tout, la honte seule fit mon impudence, & plus je devenois criminel, plus l'effroi d'en convenir me rendoit intrépide» (Vol. 6, Buch 2, S. 111). Im Umkehrschluss bedeutet diese Lebensweisheit für den Bekenndenden, dass nicht die böse Tat im Vordergrund des Bekenntnisses steht, sondern ihre Folgen in Bezug auf das Bild der eigenen Person.

Von unschuldigen Mädchen und sterbenden, kinderlosen Witwen führt der Weg Jean-Jacques nur zu einer Frau, die sein Leben bis ins Erwachsenenalter so sehr prägen wird, dass er ihr in seinen Bekenntnissen nur einen Namen geben konnte: *Maman*, während sie ihn ihren Kleinen nennt. Frau Waren ist seine Herrin, seine Lehrerin, später sogar seine Geliebte. Die Beziehung ist höchst vertraulich, emotional, lustvoll, bleibt aber zunächst ohne sexuelle Befriedigung. Für den kleinen unerfahrenen Jungen gilt immer noch die Devise, dass Lust so lange geduldet wird, wie sie der Phantasie dient. Unerfüllte Lust steigert Lust durch die Imagination des Erfüllten. Seine Schüchternheit und Scham feuern die Lust gleichzeitig an und nähren seine Seele und seinen Geist, ohne den Körper zu befriedigen. Wenn sich auf diese Weise «virginité» und «pucelage» paaren, wird die Selbstzüchtigung zum großen Katalysator lustvoller Fiktionen des Begehrens (Vol. 6, Buch 2, S. 139 f.). Doch die «zärtliche» Mutterfigur ist mehr als nur «une soeur chérie, une délicieuse

Unterwerfung. Stets bleibt er in der Position des Liebessklaven: «Mon peu de succès près des femmes est toujours venu de les trop aimer» (Vol. 6, Buch 2, S. 98).

231 Die andere Episode ereignet sich mit einer kinderlosen, an Brustkrebs erkrankten Witwe. Ihr Leidensweg wird für Jean-Jacques zur eigenen *vita exemplaris*, nämlich als sich imaginiertes Sterbender in der Krankheit, die ihn später befallen wird, wie ein Schicksal. Über das Leiden der Witwe also schreibt er: «car les douleurs de cette pauvre femme me déchiroient, la constance avec laquelle elle les souffroit me la rendoit extrêmement respectable & chère & j'ai bien versé dans sa chambre des larmes sincères, sans qu'elle ni personne s'en aperçût» (Vol. 6, Buch 2, S. 106). Dabei ist stets zu beachten, dass die Liebeleien mit älteren Damen romanhafte Züge tragen. Was ihn reizt, ist nicht nur die körperliche Lust, sondern die imaginierte Lust, die er bereits aus zahlreichen Romanen kennt (Vol. 6, Buch 3, S. 122).

amie» (ebda., S. 140), sie ist das Schutzschild der reifenden Männlichkeit, damit sie nicht dem weiblichen Geschlecht verfällt. Es ist die Zeit des großen Selbststudiums in der mütterlichen Obhut und ökonomischen Sicherheit: eine Wiege der Ruhe und Gelehrsamkeit, nur unterbrochen durch ein vagabundierendes Leben, als die geliebte Mutter in Paris verweilt (Vol. 6, Buch 4).²³²

Der mütterliche Schutzwall vor dem anderen Geschlecht ist nicht immer so stabil, wie es der werdende Mann erhofft. Eine polyamouröse Beziehung zu einem weiteren Mann, den Frau Waren für ihre Finanzen eingestellt hat, entwickelt sich, wird jedoch abrupt durch seinen Tod beendet, wodurch der junge Jean-Jacques seine Kompetenzen überschreitend mit dem ökonomischen Verwaltungsdruck in eine Lebenskrise gerät (Vol. 6, Buch 5). Später wird er von einem jüngeren Mann ersetzt, der zum Nebenbuhler und Störenfried wird (Vol. 6, Buch 6). Doch auch diese Ereignisse werden zur Prüfung, das eigene Ressentiment abzubauen. Schließlich vergaß er seine Mutter, als er auf seinen Reisen neue Bekanntschaften mit anderen Damen machte. Doch das Herz des jungen und auch alten Mannes war nie so offen wie vor ihr: «mon coeur étoit ouvert devant elle comme devant Dieu» (Vol 6, Buch 5, S. 251).

Die Liebe zur Mutter gleicht der Liebe Gottes. Sie wird sich später mit der Liebe zu Frauen vereinigen. Die mütterliche Liebe, die zur erotischen wird, gleicht dabei einer mystischen Vereinigung. Der Bekennende konstruiert ein ödipales Verhältnis und fragt sich: «Fus-je heureux? non, je goûtai le plaisir. Je ne sais quelle invincible tristesse en empoisonnoit le charme. J'étois comme si j'avois commis un inceste» (Vol. 6, Buch 5, S. 259). Das Motiv der Blutschande wird auch später wiederkehren, als er sich im Gegensatz zu seinen Freunden nicht dazu entscheidet, mit einem minderjährigen Mädchen zu schlafen. Anscheinend ist es gerade diese Erinnerung, die ihn immer wieder daran hindern wird, als Vater seine leiblichen Kinder anzunehmen. Der Abschied von der großen Mutterfigur ist nicht dramatisch und tragisch, wie man es zu Anfang gedacht haben könnte – bei all der Liebe und Zärtlichkeit, die sie ihrem Kleinen gegeben hat. Der neue junge Störenfried ersetzt Jean-Jacques. Die Mutter verliert die Lust am Sohne. Das Band zwischen beiden ist gerissen, weil auch der Sohn sich weiterentwickelt hat und nun eigene Wege der Liebe geht.

Auch wenn diese ersten erschütternden Ereignisse seiner Kindheit vor dem Hintergrund des katholischen Glaubens erzählt werden, ist dieser Glaube für den jungen Jean-Jacques nichts anderes als eine anthropologische Übung in transzendenten Spannungen, die stets mit der horizontalen Welt der Mitmenschen stu-

²³² Hier beginnt gleichsam die Reflexion über das Schreiben ohne festen Wohnsitz und ohne Tagebücher: «La marche a quelque chose qui anime & avive mes idées: je ne puis presque penser quand je reste en place; il faut que mon corps soit en branle pour y mettre mon esprit» (Vol. 6, Buch 4, S. 213f.).

diert und verglichen wird. In der gelehrten Diskussion mit dem christlichen Gelehrten wird klar, dass Jean-Jacques jede Gelegenheit mit Erwachsenen nutzt, um sein eigenes Wissen zu schulen und sich in argumentativen Finten zu üben (Vol. 6, Buch 2, S. 84f.). Die Konversion war rein Mittel zum Zweck: mit dem christlichen Visum konnte er das tun, was ihm fürs Denken und Schreiben, für seine gesamte intellektuelle Laufbahn am wichtigsten war, das Reisen. Es war eine Freikarte für die Beweglichkeit eines körperlichen Denkens, das sich nur bewegend neu erfinden konnte.

Jean-Jacques erfindet sich selbst als geschlechtliches Paradoxon: Im ersten Buch ist er ein rein geschlechtloses Wesen bis zum sechzehnten Lebensjahr, während sich die Lektüre ständig vor das erlebte und gelebte Leben schiebt. Später heißt es im Rückblick auf das erinnerte Ich, es sei immer schon ein Mann, aber nie ein Kind gewesen. Im Grunde ist das geschlechtslose Ich weder Mann noch Kind, es ist eine von der Natur zerstörte Form, wie es bereits zu Beginn der Bekenntnisse heißt, die durch Literatur und fikionalisierte Erinnerung geformt wird. Seine Geburt und der Tod der Mutter offenbaren ein Wesen, das als kreatürliches zwischen Krankheit und Gesundheit dem Tod näher ist als dem Leben (Vol. 6, Band 1, S. 4). Es ist also nicht nur geschlechtlos, sondern auch leblos. Liebe und Sinnlichkeit sind Teil einer literarischen Reifung, die das Geschlecht formt und damit auch den Menschen lebendig macht. Die Selbsterziehung ist eine Kombination aus Schüchternheit und dem Genuss der Freuden in der Phantasie, um wie ein verückter Liebhaber (*«plus j'avois l'air d'un amant transi»*) zu erscheinen (ebda., S. 18). Es sind die mütterlichen Romane, die das Herz des Sohnes ausbilden, eine Liebe des Kopfes mit romantischem Anstrich, die Gelegenheit zu Szenen gibt (*«l'air un peu romanesque & donner prise aux exclamations»* ebda., S. 34).

Das Selbstbewusstsein des erinnerten Ich beginnt mit dem Lesen, daher kann die Erinnerung nur dort ansetzen, wo das eigentliche Leben erst beginnt: in der Literatur und dem literarischen Selbst: *«J'ignore ce que je fis jusqu'à cinq ou six ans: je ne sais comment j'appris à lire; je ne me souviens que de mes premieres lectures & de leur effet sur moi: c'est le tems d'où je date sans interruption la conscience de moi-même»* (ebda., S. 5). Er beschreibt sie als eine gänzlich andere Form der Rationalität, nämlich nicht durch *«l'expérience & la réflexion»*, sondern durch *«notions bizarres & romanesques»* (ebda., S. 6), die gefühlt werden, ohne eine Vorstellung von den Dingen zu haben. Es ist eine literarische Mimikry: *«je devenois le personnage dont je lisois la vie»* (ebda., S. 7). Später wird es die humanistische Literatur sein, die Wiedergeburt der Antike in Rom und Athen, die ihn von den Romanen heilen wird, weil er sie dann selbst schreiben wird.

Die Kindheit ist also literarisch geprägt. Die Erinnerung als Bekenntnis setzt dort an, wo gelesen wird und im Lesen präfiguriert sich, was das Spätere als Früheres ankündigen wird. Dabei konstruiert das sich erinnernde Ich eine typisch

christliche Fallhöhe: «je passai de la sublimité de l'héroïsme à la bassesse d'un vaurien» (ebda., S. 49). Das erinnerte Ich ist gierig, wollüstig, frech, unehrlich. Die Lust am Essen und Lesen wird zu sündhaftem Laster und seine Leser:innen zu Zeugen und Komplizen («Lecteur pitoyable, partagez mon affliction!», ebda., S. 42). Auch wenn die Leser nicht alles wissen wollen, wird ihnen das bekennende Ich alles sagen. Damit zwingt der Bekennende die Leser in die Position des Priesters und Beichtvaters: «quel tableau vais-je faire? Ah! n'anticipons point sur les miseres de ma vie, je n'occuperai que trop mes lecteurs de ce triste sujet» (ebda., S. 55). Diese Geschichte ist stets tangiert von einer Selbstironisierung mit doppeltem Boden und einer Selbstansprache im Gebet mit Gott, um die eigene Schwäche als Kraft zu deuten: «pourquoi m'as-tu fait si foible? Mais malgré nous il répond à nos consciences; je t'ai fait trop foible pour sortir du gouffre, parce que je t'ai fait assez fort pour n'y pas tomber» (Vol. 6, Buch 2, S. 83). Doch in den Abgrund muss das Ich stürzen, sonst gibt es keine Erzählung, keine Läuterung, keine Genese eines Ich, das bekennen muss, weil es gesündigt hat.

In der Zeit glücklichen Wanderlebens wird sich dieses Ich ständig neu erfinden: «jamais homme ne prit si-tôt ni si bien son parti sur le passé» (Vol. 6, Buch 3, S. 130). Das Reisen wird zu einem Schreiben aus der Bewegung heraus, das niemals ans Ziel kommt: «Je suis en racontant mes voyages comme j'étois en les faisant: je ne saurois arriver» (Vol. 6, Buch 4, S. 224). Weil dieses empfindsame Ich alles fühlt, aber nichts sieht, muss das Schreiben das Chaos der Gedanken ordnen. Die barocke Oper des Rationalen und Kognitiven, der schnelle Szenenwechsel, die Abschweifung muss durch eine gute Beobachtung und die Arbeit der Erinnerung, die eine nötige Distanz zum Gegenwärtigen schafft, gebändigt werden: «je ne vois bien que ce que je me rappelle & je n'ai de l'esprit que dans mes souvenirs» (Vol. 6 Buch 3, S. 148). Diese Schreib- und Erinnerungsreflexion führt zu einer Poetologie des Gedächtnisses, die die Treue zum Gesagten und ihren Wahrheitsstatus ins Verhältnis zur erzählten Erinnerung setzt: «J'écris absolument de mémoire, sans monumens, sans matériaux qui puissent me la rappeler. Il y a des événemens de ma vie qui me sont aussi présents que s'ils venoient d'arriver; mais il y a des lacunes & des vides que je ne peux remplir qu'à l'aide de récits aussi confus que le souvenir qui m'en est resté» (ebda., S. 168). Treu bedeutet damit wahr, aber nur im Hinblick auf die potenzielle Irrtümlichkeit des Gedächtnisses.

Die Poetik des Selbst zwischen erinnertem und erinnerndem Ich beruht auf keiner Rechtfertigung oder Legitimation der Unwahrheit, sondern auf der Möglichkeit einer inkorporierten Fehlbarkeit, die rein menschlich, allzumenschlich ist und die nicht dem Autor zugerechnet werden darf. Seine Aufgabe ist es, die Seele gewissermaßen durchsichtig für den Leser zu machen: «Je voudrais pouvoir en quelque façon rendre mon ame transparente aux yeux du lecteur, & pour cela je cherche à la lui montrer sous tous les points de vue, à l'éclairer par tous les

jours, à faire en sorte qu'il ne s'y passe pas un mouvement qu'il n'aperçoive, afin qu'il puisse juger par lui-même du principe qui les produit» (Vol 6, Band 4, S. 227f.). Der Wahrheitssuchende ist nicht der Schreibende und Erinnernde, sondern der Leser, der aus der transparenten, formlosen Gestalt einen Menschen unter Menschen bilden soll: «C'est à lui d'assembler ces éléments & de déterminer l'être qu'ils composent; le résultat doit être son ouvrage, & s'il se trompe alors, toute l'erreur sera de son fait» (ebda.). Dies ist ein geschickter Schachzug der Autorschaft als Urheberschaft von Handlungen: Der Leser ist der Einzige, der dafür verantwortlich ist, das Bild eines Menschen aus Zeichen zu erschaffen, die er aus seiner Lektüre extrahiert und zu einem Ganzen formt. Was die Natur formlos zur Welt brachte, weil sie die Form dieses Menschen zerstörte, muss der Leser wieder vereinigen, um den Umriss zu zeichnen, der die Form in Erscheinung bringt. Der Leser selektiert, verbindet, urteilt. Er ist der Autor der Bekenntnisse.

Der zweite Teil der Bekenntnisse hebt mit den großen Themen der Männlichkeit an: Rousseaus Verhältnis zur Prostitution, sexuelle Aktivitäten mit seinem Freund Grimm und minderjährigen Mädchen in Bordellen, Affären mit anderen Frauen, die er seiner Freundin Thérèse beichtet, seine Vaterschaft und Abgabe seiner Kinder im Findelhaus und schließlich immer wieder der beklagenswerte Verlust von männlichen Freunden und die Zuflucht zu älteren Frauen, mit denen er platonische Freundschaften pflegt. Sein Verhältnis zur Prostitution ist für den immer noch schüchternen Junggesellen klar. In Venedig lernt er trotz einem gewissen Ekel – den er bereits als kleines Kind bei der Beobachtung von Hündinnen einverleibt hat – die Dirnen zu lieben (Vol. 16, Buch 7). Sein Freund Carrio verführt Minderjährige, er selbst jedoch hält sich von den zu jungen Damen aufgrund seiner väterlichen Gefühle fern, denn es wäre für ihn «d'un inceste abominable» (ebda., S. 71). Was für eine perfide ironische Geste das väterliche Gefühl gerade als Karte auszuspielen, wo er doch niemals auch nur ansatzweise versucht hat, einen Vater sein zu können. Als das erste Kind durch die Überredung der Mutter Thérèse ins Findelhaus kommt, um die Ehre der armen Frau zu retten, die seufzend gehorcht, saß die Schuld noch nicht tief genug, auch wenn ein verhängnisvoller Schritt seiner Denkmungsart gewesen war, wie er bekennt. Dies blieb für ihn «la longue chaîne de mes malheurs» (Vol. 16, Buch 8, S. 109), als deren Glieder die weiteren Kinder anzusehen sind, die nach und nach von Vater und Mutter getrennt wurden.

Jean-Jacques gibt für die Ablehnung seiner Vaterschaft Gründe an, die gerade die Leser nicht zum Nachahmen motivieren sollen. Er will offen mit dieser Entscheidung umgehen und nichts verbergen. Daher schreibt er wieder einmal in der Ansprache der dritten Person:

Jamais un seul instant de sa vie J. J. n'a pu être un homme sans sentiment, sans entrailles, un pere dénaturé. J'ai pu me tromper, mais non m'endurcir. Si je disois mes raisons, j'en dirois trop. Puisqu'elles ont pu me séduire, elles en séduiroient bien d'autres: je ne veux pas exposer les jeunes gens qui pourroient me lire à se laisser abuser par la même erreur. Je me contenterai de dire qu'elle fut telle, qu'en livrant mes enfans à l'éducation publique, faute de pouvoir les élever moi-même, en les destinant à devenir ouvriers & paysans plutôt qu'aventuriers & coureurs de fortunes, je crus faire un acte de citoyen & de père; & je me regardai comme un membre de la république de Platon. Plus d'une fois depuis lors, les regrets de mon coeur m'ont appris que je m'étois trompé, mais loin que ma raison m'ait donné le même avertissement, j'ai souvent béni le ciel de les avoir garantis par là du sort de leur père & de celui qui les menaçoit quand j'aurois été forcé de les abandonner. Si je les avois laissés à Mde. D'[Epina]y ou à Mde. de L[uxembour]g, qui, soit par amitié, soit par générosité, soit par quelque autre motif, ont voulu s'en charger dans la suite, auroient-ils été plus heureux, auroient-ils été élevés du moins en honnêtes gens? Je l'ignore; mais je suis sûr qu'on les auroit portés à haïr, peut-être à trahir leurs parents: il vaut mieux cent fois qu'ils ne les aient point connus. (Vol. 16, Buch 8, S. 121)

Er schützt seine Zöglinge vor ihm selbst. Der biologische Vater, der kein sozialer sein kann, verhindert seine Vaterschaft, um seine Söhne und Töchter zu retten. Ein Leben als intellektueller Vagabund, als Mitglied der platonischen Republik der Gelehrten darf ihnen nicht zugemutet werden. Seine Pädagogik, die er für sich selbst als Autodidakt erfunden hat, würde für sie den gesellschaftlichen Tod bedeuten.²³³ Niemals würde es der unnatürliche Vater auch nur wagen, seine Kinder zu seinen Nachfolgern zu machen, denn das Leben, das er führt, wiegt sich zwischen Kampf, Eroberung und Verlust, Genesen und Sterben, purer Freiheit in den armen der liebenden Mutternatur und reinem gesellschaftlichen Zwang zwischen Männern und Frauen, zwischen Lust und Leid, Freundschaft und Hass. Er muss sie retten, damit seine eigene Existenz Raum hat, zu wachsen, ohne durch das eigene biologische und soziale Spiegelbild, die kleinen Begleiter des ewigen Und-Noch-Einmal, irritiert und gestört zu werden.

So ist Jean-Jacques, mehr kann man von ihm nicht verlangen, denn: «Ma fonction est de dire la vérité, mais non pas de la faire croire» (Vol. 6, Buch 5, S. 262). Und diese Wahrheit stützt sich oft auf Briefe und Papiere, die Lücken auf-

²³³ In der Lebensphase mit Frau Waren, in der er unter anderem als Lehrer für adlige Kinder arbeitet, muss er allerdings folgendes bekennen: «J'étois un diable quand les choses alloient de travers. Quand mes élèves ne m'entendoient pas j'extravaguois, quand ils marquoient de la méchanceté je les aurois tués» (Vol. 6, Buch 6, S. 358). Die Drastik, mit der diese pädagogische Leidenschaft für seine Zöglinge vorgetragen wird, verweist auf einen tiefsitzenden Selbsthass und eine Ungeduld, die den großen Menschenkenner auch immer wieder als Menschenhasser enttarnt.

weisen.²³⁴ Weil jedoch der Autor eine besondere Begabung aufweist, diese Lücken mit seiner Einbildungskraft zu schließen, gestaltet sich ein fikionalisiertes Werk aus Dokumenten und fiktionalen Einschüben, die die Drastik der Gefühle zum Muster der Erzählung werden lassen. Auf eine ähnliche Weise entstünden auch literarische Figuren, wie seine Julie, bei der es nicht darum geht, Personen aus der Wirklichkeit darzustellen, sondern in der Freiheit der Imagination ihre Wahrheit zu finden. Geschichten, so der Bekennende in seiner poetologischen Abschweifung, beruhten nur auf einigen wenigen exzessiven emotionalen Lagen. Doch diese kurzen exzessiven Ausbrüche mussten erst durch die Lust der Imagination hindurch, um aus ihnen Literatur zu formen (Vol. 16, Buch 11, S. 393). Aus diesem Grund kritisiert er auch Diderots Loblied auf Richardson, denn dieser habe zu viele Personen erfunden, weil er keine Idee als zentralen Kern einer Geschichte wiedergeben konnte (ebda., S. 391). Julie ist der Ausdruck eines Rausches der Natur gewesen, genauso wie seine weibliche Figur Sophie im *Émile* eine literarische Antwort auf seine Erfahrungen mit Frau Houdetot war (Vol. 16, Buch 9, S. 251).

Zwischen Krankheit und Gesundheit im Zustand des Genesenden hat Jean-Jacques in seinen literarischen Figuren seine Gegenwart aufgearbeitet (ebda., S. 222)²³⁵ und seine Zukunft präfiguriert: Rousseaus *Émile* ist seine *figura* als Schatten, die ihm in die Zukunft vorauseilt, eine Angst vor dem Dunkel legt sich über

234 Vgl. hierzu auch das selbstkritische Postulat: «Le tans peut lever bien des voiles. Si ma mémoire parvient à la postérité, peut-être un jour elle apprendra ce que j'avois à dire. Alors on saura pourquoi je me tais» (Vol. 10, Buch 6, S. 365).

235 Erst als er erfuhr, dass seine Krankheit, die Harninfektion, nicht todbringend, aber unheilbar war, konnte er seine Einbildung zügeln (Vol. 17, Buch 11, S. 17). Das Motiv der Krankheit und der Genesung zieht sich durch die gesamten Bücher beginnt aber vor allem zu einem poetologischen Prinzip zu werden, als er sich bei einem physikalischen Experiment ernstlich verletzt und kurzzeitig das Augenlicht verliert (Vol. 6, Buch 5, S. 289). Seine Leidenschaften, bekundet das Ich, gaben ihm Leben, töteten ihn aber auch. Daher war die Krankheit ein ständiger Begleiter, eine Art der Reinigung, Besinnung, des Rückzugs aus der Welt, der Fokus auf eine Gegenwart ohne Vergangenheit und Zukunft. Krankheitsphasen werden damit zum Wendepunkt der Autobiographie. Es sind dramatische Höhepunkte, die die Kräfte des Individuums herausfordern: «Je me crus mort» (Vol. 10, Buch 6, S. 302f.). Doch obwohl der Körper leidet, wird die Seele neu geboren: «Je puis bien dire que je ne commençai de vivre que quand je me regardai comme un homme mort» (ebda., S. 304). Diese Zeit des Sterbenden, der sich in der umsorgten Liebe der Mäzenenmutter befindet, wird auch zu großen Zeit der Lektüre des Autodidakten. Ständig in der Längeweile des müßigen Studiums von Massen an Büchern gefangen erfindet er eine neue Methode des Lesen: ein Wechsel der Gegenstände, eine sprunghafte diskontinuierliche Methode, ein Querlesen durch die Disziplinen hindurch, die zu einer heilsamen Zerstreung wurde. Er versetzt sich in den Denker, um seinen Gedankengang nachzuzeichnen, aber ohne seine eigenen Gedanken dazwischenzutreten zu lassen. Erst beim wiederholenden Vergleich der Lektüre löst man sich von ihm, man verdaut das Gelesene und Durchdachte, um schließlich seine eigenen Schriften zu gestalten, ohne als dienender Schüler («un disciple servile») zu erscheinen (ebda., S. 317).

ihn, die Vorausdeutung einer erneuten Existenz als Vagabund, als Außenseiter und Geächteter (Vol. 17, Buch 11, S. 7.). Obwohl sein Herz demjenigen der Frauen näher war als den männlichen Zöglingen seiner Einbildungskraft, liebte er jede von ihnen. Sie werden zu Vorbildern eines Lebens, das er lebte und im Schreiben neu erfand. Jean-Jacques, in all seinen Versionen, die er in der dritten Person in den Bekenntnissen gestaltet, ist Freund und Liebhaber seiner Figuren, sie sind mit seinen Mängeln und Tugenden ausgestattet (349). Die literarischen Figuren ermöglichen als *figura figurata* die *figura figurans* ihres Autors und Urhebers: «le long tissu des malheurs de ma vie» (Vol. 16, Buch 9, S. 249). Der Briefroman ist daher seine Absolution, ein Aderlass, ein Ventil für all die Enttäuschungen in seinem Herzen über den Menschen in der Gesellschaft. Sein Kampf mit dem urbanen Leben in Paris ist in den Romanen niedergelegt. Weil er «le spectacle des vices» (ebda., S. 207) nicht ertrug, erschuf er Figuren, die litten wie er, damit er an seiner Wirklichkeit nicht zugrunde geht. Er erschuf sich Mitleidende. Und auch Jean-Jacques verwandelt sich. Er lässt in Paris eine andere *persona* auftreten: sarkastisch, zynisch, stark. Und er behauptet stolz und zufrieden: «Je ne jouai rien; je devins en effet tel que je parus» (ebda., S. 206). Niemand erkannte ihn mehr wieder: «J'étois vraiment transformé; mes amis, mes connaissances ne me reconnoissoient plus» (ebda., S. 207). Damit erfand er für sich eine «époque terrible & fatale d'un sort qui n'a point d'exemple chez les mortels» (ebda., S. 208). Er inszeniert sich als leidendes Ausnahmetailent: «Eh! pauvre Jean-Jacques ...» (ebda., S. 243).

Die Verwandlung gelingt nur bedingt. Die Person trägt zwar den Menschen, erlöst ihn aber nicht. Das können nur die literarischen Figurationen seines Selbst. Die horizontale Spannung zu den Mitmenschen ist kaum zu ertragen, denn zu tief ist schon der Selbstbezug zu einer Innerlichkeit hergestellt, die frei von Rachegefühlen sein will, aber es nicht kann. Um sich zu reinigen, gibt es nur den Weg zurück zur Natur, dem Schreiben und den Frauen. Doch schon bei diesem Rückweg in den mütterlichen Schoß ruft ihm das alte Weiblein warnend und zugleich freudig aus der Zukunft Zarathustras entgegen: *Du gehst zu Frauen, Jean-Jacques? Dann vergiss die Peitsche nicht!*

5.5 Ecce homo/figura: Zurück nach Gethsemane (Simondon)

Da kam Jesus mit ihnen zu einem Garten, der hieß Gethsemane, und sprach zu den Jüngern: Setzt euch hierher, solange ich dorthin gehe und bete. Und er nahm mit sich Petrus und die zwei Söhne des Zebedäus und fing an zu trauern und zu zagen. Da sprach Jesus zu ihnen: Meine Seele ist betrübt bis an den Tod; bleibt hier und wachet mit mir! Und er ging ein wenig

weiter, fiel nieder auf sein Angesicht und betete und sprach: Mein Vater, ist's möglich, so gehe dieser Kelch an mir vorüber; doch nicht, wie ich will, sondern wie du willst! Und er kam zu seinen Jüngern und fand sie schlafend und sprach zu Petrus: Konntet ihr denn nicht eine Stunde mit mir wachen? Wachtet und betet, dass ihr nicht in Anfechtung fallt! Der Geist ist willig; aber das Fleisch ist schwach. Zum zweiten Mal ging er wieder hin, betete und sprach: Mein Vater, ist's nicht möglich, dass dieser Kelch vorübergehe, ohne dass ich ihn trinke, so geschehe dein Wille! Und er kam und fand sie abermals schlafend, und ihre Augen waren voller Schlaf. Und er ließ sie und ging wieder hin und betete zum dritten Mal und redete abermals dieselben Worte. Dann kam er zu den Jüngern und sprach zu ihnen: Ach, wollt ihr weiter schlafen und ruhen? Siehe, die Stunde ist da, dass der Menschensohn in die Hände der Sünder überantwortet wird. Steht auf, lasst uns gehen! Siehe, er ist da, der mich verrät.²³⁶

Eine Urszene zur Vorbereitung für den Ausruf *Ecce homo* kehrt wieder: Jesus, einsam und isoliert, richtet sein Gebet ein letztes Mal an seinen Vater. Die Jünger schlafen, sie wachen nicht. Der Moment der absoluten Vereinzelung zieht an ihnen vorüber. Voller Schlaf in den Augen sehen sie nicht die Vorbereitung einer Erfüllung, die Judas vollenden wird. *Vorüberziehen* soll der Kelch so wie Gott will, nicht wie der Menschensohn will. Ein zweites Mal kehrt dieser Satz wieder in etwas veränderter Form: Wenn es nicht möglich ist, dass der Kelch *vorüberziehe*, ohne ihn zu trinken, so geschehe es auch.

Jesus ist betrübt, er fürchtet sich. Das gibt den Theologen ein Rätsel auf, das im Grunde kein Rätsel ist. Es ist das Geheimnis Jesu: «Le Mystère de Jésus».²³⁷ In dem Fragment von Blaise Pascal kann man beobachten, wie «l'agonie» in dem ersten Satz mit «Passion» ersetzt wird: In seinem Leiden («Passion») erduldet Jesus die Qualen, die ihm die Menschen zufügen («les tourments que lui font les hommes»), doch in seiner «agonie» erleidet er die Qualen, die er sich selbst zufügt: «Mais dans l'agonie il souffre les tourments qu'il se donne à lui-même. *Turbare semetipsum.*» Mitgefühl und Trost kann er von seinen Gefährten nicht erwarten. Damit gibt es auch keine Zeugen seiner Agonie. Er ist der Einzige, der sein Leid kennt und empfindet: «Jésus est seul dans la terre non seulement qui ressent et partage sa peine, mais qui la sache. Le ciel et lui sont seuls dans cette connaissance.» Nicht im Garten der Wonnen eines Adam, der dort das Menschengeschlecht zugrunde richtet, sondern in einen Garten der Qualen, hat sich das Paradies auf Erden gewandelt, um die Menschen zu erlösen. Im Grauen der Nacht

²³⁶ Nach dem Evangelium des Matthäus 26.36–46 in der Übersetzung der Lutherbibel zitiert. Online abrufbar unter: <https://www.die-bibel.de/bibeln/online-bibeln/lesen/LU17/MAT.26/Matth%C3%A4us-26> (zuletzt abgerufen und überprüft am 20.11.2022).

²³⁷ Blaise Pascal: Fragment hors Copies n° 6 F (Le mystère de Jésus) – RO 87-1. Online abrufbar aus der transkribierten Version der digitalisierten, kritischen Ausgabe der *Pensées* unter: <http://www.penseesdepascal.fr/Hors/Hors14-moderne.php> (zuletzt abgerufen und überprüft am 20.11.2022).

(«dans l'horreur de la nuit») erlöst der Leidende die Schlafenden durch seinen exzessiven Schmerz: «Je crois que Jésus ne s'est jamais plaint que cette seule fois. Mais ~~pour~~ alors il se plaint comme s'il n'eût plus pu contenir sa douleur excessive : *Mon âme est triste jusqu'à la mort.*» Für Pascal ist der Grund des «douleur excessive» nicht in der Vorausschau des Sterbens gegeben, denn sein Tod ist ja die Bedingung der Erfüllung der Schrift. Das theologische Dogma wird nicht in Frage gestellt, indem Jesus sich vor der Erfüllung fürchtet und den Kelch ablehnt. Der exzessive Schmerz rührt von dem «milieu» der absoluten Verlassenheit von allen Freunden: «Jésus au milieu de ce délaissement universel [...]». Es ist diese unerträgliche Isolation, die seinen Todeskampf bis ans Ende der Welt trägt: «Jésus ~~est~~ sera en agonie jusqu'à la fin du monde. Il ne faut pas dormir pendant ce temps-là.»

Und dennoch liegt das Milieu ruhig schlafend. Ist nicht dieser Schlaf die Bedingung einer neuen Geburt? Pascal ist sich dessen sicher: Nur im Schlaf kann Jesus an dem Milieu heilsam wirksam sein, denn ihr Schlafen potenziert seine Agonie in der absoluten Vereinzelnung: Das ihn umgebende Milieu ist die ihn schützend umhüllende Membran zwischen dem Nichts *vor* ihrer Geburt («dans le néant avant leur naissance») und den Sünden *nach* ihrer Geburt («dans les péchés depuis leur naissance»). In diesem zeitlichen Abstand zwischen dem *Davor* und *Danach* geht der Kelch vorüber. Die Pointe dieser vermeintlichen Ablehnung des vorübergehenden Kelches aus Furcht vor dem qualvollen Tod liegt in der ambivalenten Bedeutung des Wortes *vorübergehen*, das in keine Wenn-Dann-Beziehung und damit eine kausal-lineare Kette von Aktion und Reaktion eingebaut werden kann. Setzt man die beiden Sätze zueinander ins Verhältnis heißt es: (a) ist's möglich, so gehe dieser Kelch an mir vorüber; doch nicht, wie ich will, sondern wie du willst; (b) ist's nicht möglich, dass dieser Kelch vorübergehe, ohne dass ich ihn trinke, so geschehe dein Wille. In beiden Versionen gibt es im Grunde kein logisches Ausschlussverfahren, dass der Kelch *nicht* vorüberzieht. Er wird *immer* Vorüberziehen, egal unter welcher Bedingung. Wenn es möglich ist, dass er vorübergeht, dann nach dem Willen des Vaters; wenn es nicht möglich ist, dass er vorübergeht, ohne getrunken zu werden, dann ist der Wille des Vaters erfüllt. In beiden Wenn-Dann-Versionen ist die Möglichkeitsform bereits erfüllte Wirklichkeit, denn der Kelch zieht immer an dem einsam Bettenden und Zitternden vorbei.

Der entscheidende Punkt ist, ob er getrunken wird oder nicht. Im *Vorübergehen* ist schon die Macht des Willens getan und bejaht. Möge der Kelch vorübergehen meint nicht, möge er zum Trinken angeboten werden, sodass ich ihn vielleicht auch ablehnen kann. Der Kelch wird unabhängig von irgendeiner Entscheidung immer schon vorübergehen und vorübergegangen sein. Das ist der Kerngedanke des Wortes *vorübergehen*: Es ist eine intentionslose Bewegung auf kein Subjekt hin und von keinem Subjekt weg, das heißt es gibt beim Vorübergehen keine Richtung,

keine topographische Koordinate des Hier und Dort. Die Frage ist nicht, ob der Kelch vorüberzieht, sondern *wann*. Für die Schlafenden ist der Vorrübergehende Jesus selbst als Kelch. Wer die Individuation will, muss sich dem Willen des anderen und der anderen überlassen. Wer erwachen will, muss schlafen. Wer geboren werden will, muss sterben.

In Gethsemane erfüllt sich die Menschwerdung Jesu in einem existentiellen Sinne. Er lehnt den Kelch nicht ab und er glaubt auch nicht daran, dass es möglich wäre, ihn abzulehnen. Die entscheidende Nuance liegt in dem Wort *vorübergehen* zwischen dem Wachen Jesu und dem Schlafen seiner Jünger. Der Schlaf vergisst, beruhigt, liegt im Reich des Unbewussten. Das Wachen ist äußerst konzentriert, fokussiert, liegt im Reich des Bewussten. Jesus und seine Jünger bilden ein Milieu einer träumend-wachenden Selbstgegenwart, die sich in der Figur des Zarathustra und seiner Gäste wiederholen wird: «Also weint mir nicht ob meinem Vorübergehen!»²³⁸

Der französische Philosoph Gilbert Simondon, dessen Schriften zum technischen Objekt und zur Technologie große Wirkungskraft bei Deleuze und Guattari, aber auch bei Bernard Stiegler und Bruno Latour entfaltet haben, lässt in seiner grundlegenden Dissertation *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*²³⁹ zum Prozess der Individuation von Einzeldingen die Argumentation im Garten des Ölbergs mit Jesus Christus und Zarathustra enden. Nicht nebenbei oder zufällig, sondern konsequent und paradigmatisch, herleitend aus seinen Ausführungen zur Ontogenese lebendiger Systeme. Der philosophische Zauber des hylemorphischen Schemas – Materie und Form – kehrt bei Simondon wieder und wird zum Ausgangspunkt einer Synthese der naturwissenschaftlichen Theorien des 20. Jahrhunderts, um das Problem des dualistischen Programms von *hyle* und *morphe* zu lösen.²⁴⁰ Daher gehen wir mit ihm über das Jahr 1946 hinaus und vollenden den Kreis der Wiederkehr zyklischer Dominanten.

Seine Ausgangsthese ist, dass die Individuation natürlicher Dinge den Menschen aus dem Prozess der Individuation ausschließt. Er sieht nur Ursache und Wir-

238 Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente Sommer 1883, 13[11]: Der Weg durch viele Seelen. In: Friedrich Nietzsche, *Digital critical edition of the complete works and letters*, based on the critical text by G. Colli and M. Montinari, Berlin/New York: De Gruyter 1967–, edited by Paolo D'Iorio 2009. Online abrufbar unter: [http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1883,13\[11\]](http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1883,13[11]).

239 Die Dissertation ist nacheinander in zwei Bänden 1964 und 1989 erschienen, vgl. Gilbert Simondon: *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information. Préface de Jacques Garelli*. Grenoble: Éditions de Jérôme Millon 2013. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben.

240 Erst kürzlich hat Olivier Del Fabbro in seiner Monographie die Prozessontologie Simondons vor dem Hintergrund seines Gesamtwerks erschlossen, vgl. Olivier Del Fabbro: *Philosophieren mit Objekten. Gilbert Simondons prozessuale Individuationsontologie*. Frankfurt am Main: Campus 2021.

kung als Anfangs- und Endzustände. Doch um diesen Prozess vollständig beobachten zu können, muss man die Materie präparieren, damit man den Formwerdungsprozess der Differenzierung betrachten kann. Simondon nutzt für die Veranschaulichung den Herstellungsprozess des Ziegelsteins, um einen dritten Begriff in das hylemorphischen Schema einzuführen: Das rohe Material des Lehms ist nur die hinreichende Bedingung für die Herstellung eines Ziegels. Es besitzt eine primäre molekulare Zusammensetzung, die seine Beschaffenheit definiert durch Wasser, Luft, Erde usw. Nun wird diese rohe Materie («matière») für die Herstellung eines Ziegels dergestalt aufbereitet, dass zu den primären Eigenschaften des Stoffes weitere Eigenschaften hinzutreten und die Grundbedingungen der Herstellung einer geometrischen Form wie des Ziegels näherkommt. Bereits in dieser Vorbereitungsphase tendiert die Kette der vorbereitenden Handlungen dazu in die Zukunft vorzugreifen, um die für sie bestimmte Form zu empfangen. Doch die entscheidende Vermittlungsarbeit – die notwendige Bedingung – leistet die «moule», die fest gefügte, geometrische Gussform, deren Wände der aufbereiteten Materie die notwendige begrenzende Stabilität geben, damit die Materie Form werden kann:

L'art de construire les moules est, de nos jours encore, un des aspects les plus délicats de la fonderie. Le moule, d'ailleurs, n'est pas seulement construit; il est aussi préparé: un revêtement défini, un saupoudrage sec éviteront que l'argile humide n'adhère aux parois au moment du démoulage, en se désagrégeant ou en formant des criques. Pour donner une forme, il faut construire *tel moule défini*, préparé de *telle* façon, avec *telle* espèce de matière. (40)

Simondon verwendet «moule» im klassischen Sinn der *figure*, die keine Form, sondern ein formgebender Körper ist. Als Gussform ist sie hohl, enthält keinen Inhalt, sondern ist nur Umriss: Wand an Wand, Grenze an Grenze. Dementsprechend dürfte er nicht von einer geometrischen Form («form») sprechen, sondern von einer geometrischen Figur.²⁴¹ Er bleibt jedoch bei dem erstursprünglichen Begriff der «moule», der für ihn zum entscheidenden Marker einer Vermittlungsarbeit in einer Kette von aktualisierten Handlungen wird, in der Energien freigesetzt werden: Ein thermodynamischer Prozess setzt ein. Die «moule fabriqué» bewirkt nun eine Veränderung der plastischen Kräfte der rohen Materie, indem sie durch ihre begrenzenden, aber elastischen Kräfte die zukünftige Form füllt (auffüllt/erfüllt). Die «moule» ist der Mediator zwischen «forme» und «matière»: Dieses «parallélépipède», ein geometrischer Körper begrenzt von sechs Parallelogrammen, von denen

²⁴¹ Zum Abgleich vgl. Simondon: *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, S. 35, 40f., 53, 57 («figure géométrique»), 73, 96, 235, 238. Simondon verwendet den Begriff «figure» nur im Kontext von «figure et mouvement», wenn er sich auf die Philosophie von Descartes oder Leibniz bezieht (ebda., S. 96, S. 144) oder aber im Kontext der Gestaltpsychologie, z. B. die Figur, die sich vor einem Hintergrund abhebt (ebda., S. 229).

die zwei gegenüberliegenden Seiten kongruent sind, trägt damit bereits das Schema in sich, das auf seine zukünftige Konstruktion oder Individuation («vers le futur individu») hinweist (41). Der geometrische Körper begrenzt die aufbereitete Materie, sodass Simondon zum dem wichtigen Schluss kommt:

La matière véhicule avec elle l'énergie potentielle s'actualisant; la forme, représentée ici par le moule, joue un rôle informant en exerçant des forces sans travail, forces qui limitent l'actualisation de l'énergie potentielle dont la matière est momentanément porteuse. Cette énergie peut, en effet, s'actualiser selon telle ou telle direction, avec telle ou telle rapidité: la forme limite. (43)

Nach der hier skizzierten begriffshistorischen Konstellation müsste man sagen: *figura* begrenzt, nicht die Form. Die Grenze wird durch die Wände gebildet, die ausgefüllt werden müssen, damit die Energie oder Kraft («force») stabil bleibt. Die präparierte «moule» als formgebendes, voluminöses Parallelogramm hat eine bisweilen elastische, aber keine plastische Kraft. Folglich ist nicht die Form im Werden begriffen, sondern die Materie kraft der aufgebrachten potentiellen Energie. Was hergestellt wird, ist ein Gleichgewicht dieser Masse durch die Übersetzung von einer Energieform in eine andere: «Le moule traduit son existence au sein de la matière en la faisant tendre vers une condition d'équilibre» (44 f.). Dies ist die «résonance interne» (45) als Prinzip der Individuation: die Operation während des Prozessierens zwischen Form, «moule» (*figura*) und Materie, die unterschiedliche Energieformen innerhalb des geschlossenen Systems in ein relatives Gleichgewicht bringt:

On pourrait dire que le principe d'individuation est l'opération allagmatique commune de la matière et de la forme à travers l'actualisation de l'énergie potentielle. Cette énergie est énergie d'un système; elle peut produire des effets en tous les points du système de manière égale, elle est disponible et se communique. Cette opération s'appuie sur la singularité ou les singularités du hic et nunc concret; elle les enveloppe et les amplifie. (48)

Dies ist die Singularität des Hier und Jetzt, jene «zone obscure» (45), die sich aus der Übertragung von technischen Operationen bei der Herstellung von Dingen auf das Vorhandensein lebendiger Dinge («l'être du vivant») ergibt. Aus dieser Übertragung ergeben sich erkenntnistheoretische Probleme. Im lebenden Organismus ist das Individuierte zugleich das Prinzip seiner Individuation.²⁴² Durch

242 Für Simondon ist es entscheidend, dass man zwischen *individuiert* und *individualisiert* unterscheidet. Das Individuierte wird bereits zu Beginn der Ausführung als eine relative Größe im Verhältnis zur Individuation als ontogenetischen Prozess bestimmt: «L'individu est ainsi relatif en deux sens: parce qu'il n'est pas tout l'être, et parce qu'il résulte d'un état de l'être en lequel il n'existait ni comme individu ni comme principe d'individuation» (25). Es existiert also weder *vor* der Individuation als dessen Prinzip noch *nach* der Individuation als dessen Ergebnis oder Resul-

eine innere Resonanz können sie das Prinzip ihres Werdens über die Zeit hinweg erhalten: «Un nouveau régime de résonance interne s'institue dans le vivant dont la technologie ne fournit pas le paradigme: une résonance à travers le temps, créée par la récurrence du résultat remontant vers le principe et devenant principe à son tour» (49). Simultan und sukzessive kann es seine Individuationsphasen durchlaufen: Onto- und Phylogenese sind gleichgeschaltet, weil die organische Materie ein Gedächtnis hat: «Le principe d'individuation du vivant est toujours une opération, comme la prise de Forme technique, mais cette opération est à deux dimensions, celle de simultanéité, et celle de succession, à travers l'ontogénèse soutenue par la mémoire et l'instinct» (ebda.).

Dabei benennt Simondon ein Problem, das bereits Spinoza aufgeworfen hat: Nicht das *anthropomorphische* Schema des technisch hergestellten Objekts soll einen Erkenntnisgewinn erbringen, sondern das Schema natürlich-lebendiger Dinge. Instrumente, Gegenstände, Maschinen, Technologien jeglicher Art bereiten dem Menschen kein Problem, weil er weiß, zu welchem Zweck sie geschaffen worden sind. Die Intention des Schöpfers ist bekannt, weil der Mensch als Ingenieur ihr Schöpfer ist. Weil er jedoch nicht der Schöpfer der vorgefundenen natürlichen und lebendigen Dinge ist, kann er nicht wissen, zu welchem Zweck diese erschaffen worden sind und ohne Finalursache, kann sich der Mensch kein Bild von der Erstursache machen: «l'intention fabricatrice» (49) steht der Erkenntnis organischer Prozesse im Wege. Das hylemorphische Schema aus der Anwendung technischer Objekte stammend reicht nicht mehr aus, um zu erklären, wie die Form die Materie im Lebendigen informiert: «*la manière dont la forme informe la matière n'est pas assez précisée par le schème hylémorphique*» (50). Dennoch wird

tat. Es entsteht gleichsam als ein Zustand oder Verhältnis zwischen beiden («d'un état de l'être»). Das «l'être individué» ist keine Substanz oder Monade; es ist weder einfach noch vielfach; seine Entwicklung beruht weder auf einer Analyse noch auf einer Synthese von Elementen. Es besitzt keine erste Essenz: «il n'y a pas d'essence première d'un être individué» (207). Diesem «être individué» tritt auf der Ebene organischer Prozesse das «être individuel» entgegen: Während das erstere dazu strebt, sich in seinem Individuiertsein zu erhalten («par la tendance de l'être à persévérer dans son être»), ist das Individualsein «transductif» und nicht substantiell. In seiner Tendenz, sein Sein zu bewahren, sucht es nach einem *Équivalent* für die Substantialisierung («la tendance de l'être à persévérer dans son être cherche l'équivalence d'une substantialisation», 215). Er hält daher konzipiert fest, dass das «l'être individué» ein transzendentes Subjekt ist («le sujet transcendantal») und «l'être individualisé» das empirische Subjekt («le sujet empirique»). Das transzendente Subjekt trifft keine Wahl, sondern ist Wahl, die Konkretisierung einer begründenden Wahl des Seins («le sujet transcendantal n'opère pas un choix; il est lui-même choix, concrétisation d'un choix fondateur d'être») (258). Das «l'être individualisé» im Gegensatz dazu tendiert zur Singularität («tend vers la singularité») und inkorporiert das Akzidentielle in Form dieser Singularität («et incorpore l'accidentel sous forme de singularité», ebda.).

das Technologische gebraucht, um die Individuation im Lebendigen zu erklären. Es gleicht einem epistemologischen Analogieverfahren. Simondon stellt seine Position klar dar: Der Ursprung des Lebens und der organischen Prozesse kann nur mittels der technischen Sphäre erklärt werden. Die Verbindung zwischen beiden leistet die soziale Sphäre (51).

Auf diese Weise arbeitet sich Simondon von der Ebene der chemischen Kristallisation über die Physik der Thermodynamik, der Quantenmechanik und Wellentheorie zu biologischen Prozessen empor, weitet dann seinen Blick auf soziale Gruppenprozesse aus, leitet zu kognitiven Prozessen von Denkschemata und Gestaltwahrnehmung über, zur Sprache, psychischen Vorgängen bis zur spirituell-religiösen Sphäre des Menschen und seinen metaphysischen Ideen inklusive des göttlichen Schöpfers.²⁴³ Auch eine wissenschaftliche Doktrin («doctrine scientifique») ist für ihn nichts anderes als ein bestimmter metastabiler Zustand von Energie zu einem bestimmten Zeitpunkt seiner Genese bedingt durch die Entwicklung einer neuen Doktrin wiederum bedingt durch die Veränderungen der Bedingungen des Systems des Erkenntnisprozesses: «Toute doctrine scientifique peut à un moment devenir métastable par rapport à une doctrine devenue possible par un changement des conditions de la connaissance» (84). Man kann an dieser Argumentation beeindruckend verfolgen, wie Simondon es vermeidet von Ursache und Wirkung zu sprechen, stattdessen verweist er stets auf eine wechselseitige Bedingtheit in einer Kette von Aktionen (nicht Reaktionen): Eine Veränderung bedingt eine Veränderung, die zu Bedingung einer anderen Veränderung wird und so fort. Innerhalb dieses Dominospiels gibt es kein erstes und zweites, kein frühes oder spätes, sondern nur die Veränderung selbst: der Fall des Dominosteins.

Simondons postulierte Epistemologie ist simpel und einleuchtend zugleich: Die Relation zwischen zwei Relationen ist wiederum eine Relation («Le postulat épistémologique de cette étude est que la relation entre deux relations est elle-même une relation.», 83). Wahrhaftige Erkenntnis («connaissance vrai») beweist sich damit nicht durch die normativen Parameter von richtig oder falsch, sondern durch thermodynamische wie stabil oder weniger stabil in Relation zur Sub-

²⁴³ Simondon geht in dieser Argumentation ähnlich vor, wie die Akteure der Life Sciences in der *New Synthesis* Debatte der 1940er/1950er Jahre, die bis zur *Sociobiology* der 1970er Jahren in Oxford und Harvard hineinreicht. Genetik und Evolutionsbiologie werden in ihren unterschiedlichen spekulativen Theorien von der Ebene natürlicher, organischer Prozesse auf die Ebene psychischer, sozialer und kultureller Entwicklungen übertragen. Auch das Konzept der Evolution von Ideen, die hier beschrieben wird, findet sich in einer ähnlichen Version beim *Selfish-Gene* Theoretiker Richard Dawkins und seinem Konzept des *Meme*. Vgl. hierzu Patricia A. Gwozdz: *Homo academicus goes Pop. Zur Kritik der Life Sciences in Populärwissenschaft und Literatur*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2016, S. 324–375.

jekt-Objekt-Relation als Ganzes. Jeder nur denkbare Gedanke («nous croyons précisément que toute pensée») über das bekannte Objekt («l'objet connu») muss nicht von außen legitimiert oder gerechtfertigt werden. Er rechtfertigt sich selbst («est *auto-justificative*») aufgrund seines relationalen Charakters, weil ein historischer Moment seiner Genese stets im internen Resonanzraum von Entwicklungen mitgetragen wird («est une *relation*, c'est-à-dire comporte un aspect historique dans sa genèse», 84). Das ist gerade das epistemologische Postulat seiner eigenen Darlegung: Ob seine wissenschaftliche Beweisführung operabel ist oder nicht, kann vor der Beweisführung gar nicht bestimmt werden. Sein «*paradigme élémentaire*» der physischen Individuation beweist seine große Anwendungsbreite nur aus sich selbst heraus, während es prozessiert, will heißen angewendet wird und seine argumentative Beweiskraft auf allen Ebene der Individuation – vom Atom bis zur psychophysischen Resonanz von Seele und Körper – entfalten kann:

Pour qu'une pensée existe, il ne faut pas seulement une condition logique mais aussi un postulat relationnel qui lui permet d'accomplir sa genèse. Si nous pouvons, avec le paradigme que constitue la notion d'individuation physique, résoudre d'autres problèmes, dans d'autres domaines, nous pourrions considérer cette notion comme stable ; sinon, elle ne sera que métastable et nous définirons cette métastabilité par rapport aux formes plus stables que nous aurons pu découvrir : elle conservera alors la valeur éminente d'un *paradigme élémentaire*.

Aus den Worten Simondons erklingt bereits das tautologische Sprechen Niklas Luhmanns, dessen kommunizierende Kommunikation und differenzierende Differenz in autopoietischen Schleifen zwischen Informationstheorie, Kybernetik und Neurobiologie auf Gesellschaft, Kunst und Kultur übertragen werden. Es scheint schon fast so, als hätte insbesondere die Kybernetik den einstigen Rang der Theologie eingenommen. *Elementare Paradigmen* waren damals schon *en vogue* und sind es auch noch heute. Sie setzen keine Prinzipien voraus, sondern lassen ihre Prinzipien als global zirkulierende durch die Welten des Erkennbaren hindurch wandern, um zu sehen, wie viel Veränderung sie vertragen und wie stabil sie sich in dem intellektuellen Kampf um Begriffe selbst erhalten können. Je stabiler sie sind, desto größer ist ihr Erkenntniswert: *A Struggle of the Fittest Theory!*²⁴⁴

Es wundert daher nicht, dass Philosophen im 20. Jahrhundert den allmählichen Verbrauch und Verschleiß der historisch gewordenen Begriffsvielfalt spüren und ihre Neugier mit naturwissenschaftlichen Diskursen befriedigen, in der Hoffnung die Philosophie zu erneuern.²⁴⁵ Weil die Früchte vom Baum der Erkenntnis

²⁴⁴ Vgl. Patricia A. Gwozdz: *Homo academicus goes Pop*, S. 354.

²⁴⁵ Vgl. hierzu die wichtige und einschlägige Kritik in dem dokumentierten Kurs von Louis Althusser zur spontanen Philosophie der Naturwissenschaftler und vice versa. Vgl. Louis Althusser:

bereits geerntet wurden, will man zu seinen Wurzeln durchdringen und ihn entwurzeln, um einen neuen Baum zu pflanzen. Doch jeder Wissenstransfer zwischen den Disziplinen ist eine komplexe sprachliche Übersetzungsleistung auf unterschiedlichen Ebenen gleichzeitig, die zeigt, dass die Sprache der Physik eine andere spricht als die Biologie und die Biologie eine andere als die Psychologie und so weiter.²⁴⁶

Simondon – und seine Nachfolger – wollen keine ersten Prinzipien mehr *setzen*, die Prinzipien sollen sich stattdessen von selbst ergeben, spontan entstehen, durch die unterschiedlichen Umwelten, in denen sie jedesmal aufs Neue durchexerziert werden, um zu schauen, ob sie auf ein Hindernis stoßen. Erneut also wollen die männlichen Mütter gebären, nicht bloß zeugen. Es sind kybernetische Exerzitien im Leerlauf eines merkwürdig entarteten *ricorso*, der seine Ursprünge vergessen hat: Erkennen können wir nur, was wir selbst gemacht haben. Simondon beginnt mit dem Ziegelstein, dem Grundstein eines Hauses, Schlössern, Palästen, dem ersten Baustein, der von einer rein geistigen Geometrie zur Architektur führt, zur Urbanisierung, Zivilisation. Anstatt zum Ziegelstein zurückzukehren, wo die menschlichen Hände in der Erde am Werk sind und der Mensch der Genesis von Dingen noch am nächsten ist, sich an ihrer Formwerdung erfreuen kann, kehrt er in die Einsamkeit eines Olivenhains zurück, wo sich Jesus Christus und Zarathustra die Hand reichen. Vielleicht ist es auch die Freude, die Spinoza gesucht und Simondon für ihn gefunden hat: die Freude, der eigenen Idee beim Prozessieren zuzusehen.

Aus Simondons sorgsam zusammengetragenen Recherchen und Beobachtungen mit Rückführung auf ihre genealogischen Großväter der Philosophie ergibt sich für das weiterführende elementare Paradigma, dass die «moule» als vermitteltes Dazwischen zwischen Form und Materie ist: Vehikel, Mediator, Transfer. Die modellierte Materie als noch unerfüllte Form (*figura*) wird dann in den nachfolgenden Ausführungen vom Begriff des Milieus («milieu») abgelöst, in dem das Prozessieren des Systems möglich wird. Das Doppelpaar *individu-milieu* hebt den Dualismus von Materie und Form nicht dadurch auf, dass es während des onoto-

Philosophy and the Spontaneous Philosophy of the Scientists. London, New York: Verso 1990. Hierzu auch meine erweiterte Kritik in Anlehnung an Althusser vgl. Patricia A. Gwozdz: *Homo academicus goes Pop*, S. 411 ff.

246 Vgl. Patricia A. Gwozdz: Autopoiesis als Modell interdiskursiver Selbstübersetzung. Wissenstransfer bei Maturana, Varela und Luhmann. In: Stefan Willer, Andreas Keller (Hg.): *Selbstübersetzung als Wissenstransfer*. Berlin: Kadmos 2020, S. 279–302 (LiteraturForschung Bd. 39 herausgegeben vom Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung). Dass die Sprache der Biologen eine gänzlich andere Komplexität als die des Physikers oder Ingenieurs aufweist, zeigt Lazebnik, Yuri: Can a Biologist Fix a Radio? – or, What I Learned while Studying Apoptosis. In: *Biochemistry* (Moscow) 69 (12), (2004), S. 1403–1406.

genetischen Prozesses in der Zeit zurückspringt, um als Ursache ihrer Kommunikation wirken zu können. Das Milieu als interne Resonanz ist der Ort, wo sich das Individuum individuiert. Es wird am Ende der Argumentation sogar mit dem Sein selbst identifiziert («milieu, qui est l'être»), allerdings beraubt von dem, was zum Individuum geworden ist («privé de ce qui est devenu l'individu», 315). Nur das Doppelpaar «individu-milieu» erlaubt einen Wiedereintritt in die Phase der Individuation. Das Sein ist also *topologisch* bestimmt.

Doch zu der topologischen Komponente tritt die *chronologische* hinzu, die insbesondere für das lebendige Sein («être vivants») eine Rolle spielt, zumindest wird sie erst dort von Simondon argumentativ eingeführt und entfaltet. Im Lebendigen gibt es keine perfekten, idealen geometrischen Körper. Es gibt Membranen und in diesen Membranen, in denen sich das Lebendige individuiert, fallen Topologie und Chronologie zusammen: «Topologie et chronologie coïncident dans l'individuation du vivant» (227). Im Milieu des Lebendigen gibt es Raum und Zeit nicht als Formen der Sinnlichkeit *a priori* («Topologie et chronologie ne sont pas des formes a priori de la sensibilité»), sie sind die Dimensionalität des individuierten Lebendigen selbst («mais la dimensionnalité même du vivant s'individuant», ebda.), oder anders gesagt: Raum und Zeit emergieren als Dimensionen während der Individuation des Lebendigen.

Im Begriff der *Resonanz* versteckt sich das Labyrinth der Zeiten zusammengepresst in die Figur eines Parallelogramms: ein voluminöser Körper begrenzt durch kongruente Wände, die *nichts* enthalten. Was enthält diese leere Figur, diese Form ohne Inhalt? Sie enthält die Gegenwart: «Le présent est opération d'individuation. Le présent n'est pas une forme permanente; il se trouve comme forme dans l'opération, il trouve forme dans l'individuation»²⁴⁷ (282). Das ist die Vorbereitung des Übergangs vom Individuellen zum Transindividuellen, den Simondon im Garten Gethsemane mit Pascals Lesart des verlassenen Jesus und Nietzsches Zarathustra

247 Schon Spinoza hat vermerkt, dass sich der *conatus* für eine *unbestimmte* Zeit oder Dauer erhält. Warum die Dauer unbestimmt ist, lässt sich nun mit Simondon erklären: Man kann den Prozess nicht einfach anhalten und die Zeit messen, die vergangen ist. Der Beobachter bleibt aus diesem Prozess ausgeschlossen. Er kann die Zeit bzw. die Energie nicht zu dem Zeitpunkt der Entstehung einfach zurückverfolgen. Simondon glaubt dennoch an die Konzeption neuer Experimente, die diesem Problem gewachsen sein werden. Francis Bacon äußerte eher Bedenken. Experimente *mit der Natur manipulieren die Natur* und erschaffen damit neue künstlich hergestellte Objekte, an denen natürliche Prozesse simuliert und kontrolliert beobachtet werden. Rückschlüsse auf natürliche Dinge sind damit aber nicht mehr ohne epistemologische Verzerrungen möglich. Aus diesem Grund hat er zwei verschiedene Schemata-Begriffe eingeführt: Der Meta-Schematismus ist der durch die induktive Methode hergeleitete Schematismus, der vom latenten Schematismus der Natur abstrahiert und mathematisch-logisch über experimentelle Verfahren erschlossen wird.

situierter: «*vivre est perpétuer une permanente naissance relative*» (ebda.). Leben bedeutet, eine permanente, relative Geburt zu verewigen. *Permanente-relative* ist das Paradoxon dieser Gegenwart einer immerwährenden Geburt. Warum ist sie nur *relativ* und nicht *absolut* dauerhaft?

Wiederholen wir den Gedankengang: Die Individuation ist eine metabolisch, metastabilisierte Reihe von Ontogenesen, die sich während des Formprozesses im Milieu durch eine interne Resonanz zusammenschließen und miteinander kommunizieren. Anders gesagt: Das Milieu als System ist der Resonanzraum, in dem zwei Prozesse auf unabhängigen Reihen jeweils ihrer eigenen Individuation nachgehen und zugleich über das Milieu miteinander kommunizieren, sich also gegenseitig *informieren*. Im Reich des Lebendigen heißt Leben Präsenz («*Vivre est avoir une présence*»), präsent sein in Bezug auf sich selbst («*être présent par rapport à soi*») und zugleich auf das, was außerhalb liegt («*et par rapport à ce qui est hors de soi*»). Nur die Seele kann das Milieu, der Resonanzraum, dieser perpetuierenden Geburt sein: «*Elle est au centre même de l'individu, mais elle est aussi ce par quoi il reste attaché à ce qui n'est pas individu*» (283). Sie ist die einschließende und zugleich ausschließende Grenze des individuierten Seins. Daher kann es keine Permanenz eines ewigen Gebärens geben. Das Individuierte bleibt dem verhaftet, was nicht individuiert ist und das ist die Form als Grenze, die jedes Gespräch im Milieu beendet. Die Form ist damit der partielle Tod einer jeden Individuation. Sie definiert sich nicht über den *conatus*, der sich selbst erhalten will, sondern folgt einem Thanatosprinzip, der das Lebensprinzip komplementiert.²⁴⁸ Denn lebensfähig ist ein Organismus eben nur dann, wenn das Wachstum von Zellen eine Grenze findet: den Zelltod. Die Apoptose, der programmierte Suizid der Zelle, ist die Bedingung der organischen Ausdifferenzierung. Das unkontrol-

²⁴⁸ Argumentativ kehrt er damit zur lebendigen Zelle des Organismus in den Kapiteln zuvor zurück und komplementiert damit auch seinen Rundgang durch die Ebenen. Simondon hält fest: «il [l'instinct de mort] est, en effet, la limite dynamique de l'exercice de cet instinct [l'instinct de vie], et non un autre instinct; il apparaît comme la marque d'une frontière temporelle au delà de laquelle cet instinct positif ne s'exerce plus parce que le rôle transductif de l'individu isolé est achevé, soit parce qu'il est accompli, soit parce qu'il a échoué et que le quantum de durée de l'individu pur est épuisé; il marque la fin du dynamisme de l'individu pur» (171). Mit Verweis auf den spinozistischen *conatus* sind sie daher funktionell homogen, wenn auch strukturell heterogen im Hinblick auf Kontinuität und eine sozial integrierbare Realität («*différentes tendances, qui sont du continu et de la réalité socialement intégrable*»). Vgl. hierzu auch der Aufsatz von Thomas Ebke, der das Thanatosprinzip zwischen Leben und Maschine anhand dem historischen Schachspiel zwischen Kasparov und dem IBM Computer Deep Blue sehr anschaulich erläutert, vgl. Thomas Ebke: Matt: Zur Thanato-Position des kybernetischen Regimes. In: Patricia A. Gwozdz/Jakob Heller/Tim Sparenberg (Hg.): *Maschinen des Lebens – Leben der Maschine. Zur historischen Epistemologie und Metaphorologie von Maschine und Leben*. Berlin: Kadmos 2018, S. 181–198.

lierte Wachstum kennt nur die Krebszelle. Sie setzt das Thanatosprinzip, das lebenserhaltend ist, außer Kraft.

Tertullian kehrt wieder in einer anderen techno-thanato-theologischen Wendung: *forma moriendi causa nascendi est!* Das Sterben wird zur Finalursache des Geborenwerdens. Der Tod als Form ist das Gesetz des Lebens. Dies ist der Umschlagspunkt der Zeiten, an dem die Zukunft des Todes, das tödliche *malum*, zurückschlägt in das *bonum* der Geburt: *Natalität revisited* (Arendt). Der Tod liegt bereits hinter uns. Wir kommen aus ihm als unserem Anfang und steuern in die Zukunft als unserer Geburt. Gethsemane ist das Milieu der Zelle namens Jesus, der den Vertrag zwischen Geburt, Leben und Sterben in seiner Einwilligung zum Trinken des Kelchs erfüllt. Simondon kehrt am Ende seiner Betrachtungen auf den Ölberg zurück, um die Isolation in der Individuation mit Pascal und Nietzsche zu begreifen. Er beginnt mit Pascal:

Pascal a ressenti et noté d'une manière très vive l'antagonisme du divertissement et de la conscience réflexive du problème de l'individu; dans la mesure où la relation interindividuelle offre une pré-valorisation du moi saisi comme personnage à travers la représentation fonctionnelle qu'autrui s'en fait, cette relation évite l'acuité de la mise en question de soi par soi. Au contraire, la véritable relation transindividuelle ne commence que par-delà la solitude; elle est constituée par l'individu qui s'est mis en question, et non par la somme convergente des rapports interindividuels. (273)

Die transindividuelle Beziehung beginnt jenseits der Einsamkeit. Dennoch ist die Vereinzelung in der Einsamkeit die Bedingung dieses Sprungs in die Beziehung zu anderen. Denn das «véritable individu» ist dasjenige, dass durch die Einsamkeit hindurch gegangen ist («est celui que a traversé la solitude»). Was es schließlich jenseits der Einsamkeit findet, ist die Gegenwart der transindividuellen Beziehung («c'est la présence d'une relation transindividuelle»). Religion als Institution gründet nicht mehr per se auf soziologischen Bedingungen einer Gemeinschaftsordnung, so Simondon, sondern in diesem Milieu transindividueller Einsamkeit. Ebenso erkennt er in den Episoden der Isolierung in Nietzsches Zarathustra die Wendung zu einer transindividuellen Verbindung: von dem ersten Freund, seinem untoten Seiltänzer, den er auf seinem Rücken trägt, bis zu seinen Gästen in der Höhle, sind es stets die Begegnungen zwischen dem Individuierten und Transindividuellen, die den transzendentalen Moment der ewigen Wiederkehr vorbereiten:

l'exemple du Zarathoustra de Nietzsche est précieux, car il nous montre que l'épreuve elle-même est souvent commandée et amorcée par l'éclair d'un événement exceptionnel qui donne à l'homme conscience de sa destinée et l'amène à sentir la nécessité de l'épreuve; si Zarathoustra n'avait pas ressenti cette fraternité absolue et profonde avec le danseur de corde, il n'aurait pas quitté la ville pour se réfugier dans la caverne au sommet de la montagne. Il faut une première rencontre entre l'individu et la réalité transindividuelle, et cette

rencontre ne peut être qu'une situation exceptionnelle présentant extérieurement les aspects d'une révélation. (274)

Die Fragen nach dem Verhältnis von Transzendenz oder Immanenz ebenso wie diejenige nach dem Außerhalb- und Innerhalbbefindlichen in jedem Moment der Selbstkonstitution («chaque instant de l'autoconstitution») werden damit obsolet, denn die Beziehung zwischen dem Individuum und dem Transindividuellen definiert sich durch das, was das Individuum über- oder durchschreitet und es dabei gleichzeitig verlängert («se définit comme ce que *dépasse l'individu tout en la prolongeant*», ebda.). Märtyrer, Heilige und Helden sind nur verschiedene Versionen dieses gleichzeitigen Übersteigens und Verlängerns, Akteure in einem Schauspiel, das sie stets mit einer höheren Wirklichkeit kommunizieren lässt in Form einer negativen Offenbarung («une révélation négative», 275) gegen die Nietzsches Helden mit der Geste der Verachtung («le mépris») gegenarbeiten (276).

Wie bereits in der *Figuralogie der letzten Märtyrer* (Corollarium I) gezeigt worden ist: *Achtungsvoll auf's Eis legen* ist die Devise ihrer *Transfiguration*, die mit jeder neuen Selbstkonstitution eine weitere Version dieses Selbst entmachtet, indem es verachtet wird. Doch in jedem *Verachten* steckt ein *Achten*, ein Wertschätzen und auch ein *Aufmerken*, sobald sich neue Individuationen ankündigen. In jedem Begleiter, jedem Freund und Feind, jedem Tier, jedem Weiblein verwirft Zarathustra eine Version seines Selbst und zeugt in der Einsamkeit mit der Ewigkeit zukünftige Geburten, neue Figuren, die Teil von ihm selbst sind und von denen er sich dennoch notwendiger trennen und verabschieden muss. Er durchschreitet sie und indem er sie durchschreitet (*dépasse*) verlängert (*prolongeant*) er sein eigenes Persistieren als Individuum. Nur diese Verlängerung garantiert gleichsam die Wiederkehr eines erneuten Durchgangs durch die Phasen der Individuation.

Simondon beschreibt diese psychologische Aufspaltung nicht mehr ausgehend von Nietzsche, sondern rückwirkend von Descartes, aber seine Argumentation hält genau diese Selbstverdoppelung in zweifacher Weise fest: nämlich nicht als «*dédoublement*» der Persönlichkeit, also als Spaltung, sondern als «*doublement*», als Verdopplung: «Ce n'est pas la personnalité actuelle qui se *dédouble*, mais une autre personnalité, un équivalent de personnalité qui se constitue en dehors du champ du moi comme une image virtuelle se constitue au delà d'un miroir, pour l'observateur, sans y être réellement» (279). Also nicht Spaltung innerhalb einer Persönlichkeit im Sinne einer Division, sondern Verdopplung von Persönlichkeiten im Sinne einer Multiplikation. Virtueller Spiegelbilder erscheinen dem Beobachter. Zugleich sind sie Bilder verschränkter Zeiten: Körper (*corps*) und Bewusstsein (*consicence*), Gedächtnis (*mémoire*) und Imagination (*imagination*), Vergangenheit (*passé*) und Zukunft (*l'avenir*) bedingen sich wechselseitig: «c'est le passé, donc le corps, qui dirige et choisit le présent dans la conscience de la mémoire, tandis que le présent

choisit l'avenir dans la conscience imaginante. Dans la mémoire, c'est le corps qui dispose; dans l'imagination, c'est la conscience» (281).

Simondon verschränkt ein psychosomatisches Knäuel von Zeiten, die ausgehend vom Körper als Gedächtnis des Bewusstseins (unter Rückgriff auf Bergson) mit Richtung auf die Zukunft, die Gegenwart formen. So müsste dieser Satz eigentlich interpretiert werden. Simondon lässt jedoch die Gegenwart wählen: *le présent choisit l'avenir* – wenn jedoch das Bewusstsein durch die Vorstellungskraft auf die Zukunft gerichtet ist, ist es die Zukunft, die die Gegenwart bestimmt. Einige Argumentationsschritte zuvor weist Simondon auch ausdrücklich auf diese Reihenfolge hin, wenn er schreibt, dass Vergangenheit und Zukunft im Körper zusammenfließen, von dem die Wahl ausgeht («le passé devenu passé lointain et l'avenir lointain sont des réalités qui tendent vers le somatique ; le passé s'incorpore, ainsi que l'avenir sous forme d'attente», 280). Der Körper ist nicht nur die Schnittstelle dieses Zusammenfließens von zwei Zeiten aus unterschiedlichen Richtungen. Er wird zur psychophysischen Schnittstelle einer Gegenwart, für die Simondon trotz der begrifflich vermeidbaren «relation bisubstantielle» den Begriff der Seele («l'âme») wählt. Der Körper hält die beiden Extremformen von Vergangenheit und Zukunft auf Distanz, die Seele tendiert dazu, dass die *nahe* Vergangenheit und *nahe* Zukunft koinzidieren. Die Seele ist die Gegenwart: «l'âme fait coïncider passé prochain et avenir prochain; elle est présente; l'âme est le présent de l'être; le corps est son futur et son passé» (281). Die Realität des Seins («réalité de l'être») kommt aus der Zukunft («vient de l'avenir») in Richtung auf die Gegenwart («vers le présent en devenant âme»), während es gleichzeitig die Vergangenheit inkorporiert. In dieser Konstellation von Zeiten *wird* die Seele («en devenant âme»).

Simondos *transduktive* («transductif», ebda.) Schwerelosigkeit im Netz der Zeiten ist zumindest innerhalb dieser Schrift vollendet. Die Gegenwart ist die Transduktion zwischen dem Feld virtueller Zukünfte und deren Punkte in der Vergangenheit. Zeit als Bewegung, Zeit als Verbindung, Zeit als *dépasse*, Zeit als *figure et mouvement*. Zeit geht vorüber, hinauf und hinunter, nach vorne und nach hinten. Im *Vorübergehen* individuiert sich Gegenwart als Milieu multipler Doppelgänger der Individuation. Im *Vorübergehen* individuiert sich der Tod als Einwilligung zum Leben im Transindividuellen. Lassen wir die Zeit ein letztes Mal auftreten als diejenige, die sie immer schon war und in zahllosen Schleifen vom Ziegelstein über das Kreuz zum Bewusstsein zurückkehrt: *Incipit figura ...*

Corollarium XII: Zurück in die Zukunft

Das Buch der Hunderttausend und Eins Individuationen (Pirandello, Woolf)

Die Philosophie ist das Wörterbuch des Seins. In der Literatur findet der Philosoph das Buch der Bücher, in denen das Sein sich selbst zeigt. Das literarische Archiv ist das *Milieu*, in dem sich das Sein in zahllosen Formen *figuriert*. Der implizite Leser ist die *zone obscure*, der blinde Fleck in der Beobachtung des prozessierenden Milieus von Zeichen. Im Interpretieren beobachtet er sich selbst, wie er interpretiert. Er steht nicht außerhalb des Milieus, sondern individuiert sich selbst beim Lesen. Er ist ein Produkt der Lektüre selbst. Auch die Rezeptionsästhetik (Iser) steht im Bunde mit der Kybernetik. Der Leser existiert nicht vor dem Text und er ist *nicht* das *Prinzip* des Textes. Er ist der Text. Der Autor muss nicht sterben (Barthes) und der Leser nicht befreit werden (Borges). Beide sind gleichzeitig durchgestrichen, weil sie sich im Milieu des Textes wechselseitig erzeugen. Figuren innerhalb fiktionaler Erzählwelten tun genau dasselbe: Sie erzeugen sich wechselseitig in der Individuation des jeweils anderen.

Mattia Pascal lebt in der Tyrannei der Freiheit. Sie besteht darin sich neu erfinden zu müssen, weil er keine Vergangenheit mehr hat, die ein Bild der gegenwärtigen Existenz zeichnet. Zugleich gibt es auch keine Zukunft, kein Ziel mehr, auf das man hinarbeitet, um man selbst zu sein, denn dieses Selbst wird neu geboren und hat keine Erinnerung an ein früheres Leben. Er muss sich ein Leben andichten, um *für andere* existieren zu können. Der vermeintliche Tod entpuppt sich als Fluch. Das Erfinden einer neuen Lebensgeschichte wird zur Aufgabe. Noch bewegt sich Mattia in einem flüssigen Zustand ohne Form. Erst die neue Gesellschaft, in die er sich begibt, weil er vor der alten flieht, zwingt ihm eine neue Formgebung auf. Mit einem neuen Namen beginnt sein neues Leben, dasjenige von Adriano Meis: «Adriano Meis. Ausgezeichnet! Man hat mich getauft.»²⁴⁹ Mit «kindhafter Fröhlichkeit» wohnt er der Geburt einer neuen Welt bei:

mein Bewusstsein erschien mir geradezu jungfräulich, durchsichtig, klar, mein Geist war wachsam und bereit, sich alles für die Errichtung meines neuen Ichs zunutze zu machen.

249 Luigi Pirandello: Mattia Pascal [Il fu Mattia Pascal, 1904]. In: ders., *Mattia Pascal und Einer, Keiner, Hunderttausend*. Zürich: Coron-Verlag 1980, S. 127. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben. Dass der Name Pascal auf Blaise Pascal anspielt und auf die wichtige Bedeutung seiner *Pensées* für Pirandellos Roman, hat Daria Farafonova untersucht. Vgl. Daria Farafonova: Pirandello lettore di Pascal. Premesse al Fu Mattia Pascal. In: *Lettere Italiane*, Vol. 65, No. 1 (2013), S. 29–69. Auch in seiner *Theorie des Humors (L'Umorismo, 1908)* ist vor allem ein bestimmter Satz Pascals sehr präsent, dass nämlich der Mensch zu verschiedenen Zeiten sich am meisten von sich selbst unterscheidet (ebda., S. 34).

Mein Geist war in Aufruhr vor Jubel über meine neue Freiheit. Nie noch hatte ich die Menschen und die Dinge so gesehen; die Lust zwischen ihnen und mir war wie von einem Nebel befreit; die neuen Beziehungen, die ich zu ihnen herstellen mußte, erschienen mir leicht und einfach, denn zu meiner innigsten Freude würde ich nun sehr wenig von ihnen brauchen. Meine Seele fühlte sich wunderbar leicht; wie von einer unsagbar heiteren Trunkenheit erfaßt! Die Glücksgöttin hatte mich plötzlich von jeder Verstrickung befreit, aus dem gewöhnlichen Leben herausgelöst und mich zum unbeteiligten Zuschauer des Kampfes gemacht, den die anderen mit ihren Sorgen führten. (127f.)

Nach dem zuvor Erlebten ist es kein Wunder, dass diese Seele sich trunken fühlt und leichter atmen kann: Verstrickt in ein Knäuel von gesellschaftlichen Intrigen – Mattia wird Vater unehelicher Kinder, einmal mit Oliva, einer verheirateten Freundin aus Kindertagen, und mit Romilda, eigentlich die heimliche Liebeskandidatin seines Freundes Pomino – verliert er sein Erbe und lebt in familiären Verhältnissen (mit Romilda und ihrer Mutter), denen er am liebsten entfliehen möchte. Als er das Glücksspiel für sich entdeckt, kommt der ökonomische Reichtum zurück und ein weiterer Zufall ebnet den Weg in die lang ersehnte Freiheit: Auf seinen vagabundierenden Reisen liest er in einer Zeitung von seiner eigenen Todesanzeige: Selbstmord aufgrund finanzieller Probleme. Der Sprung in die Trunkenheit eines neuen Lebens wird mit dem Tod besiegelt. Das alte Ich kann vollkommen absterben, denn ein neues kündigt sich bereits an. Die Ontogenese läuft nicht zurück auf den Nullpunkt der biologischen Geburt. Es ist die psychologische und soziale Ontogenese, die den Ausgangspunkt eines neuen Selbst festlegen.

Zuerst erfindet er für die Anderen, die ihm begegnen, eine neue Familienealogie, denn für sich selbst konnte er in der absoluten Gegenwart leben, für sein Gegenüber, das er auf seinen Reisen trifft, muss er eine Vergangenheit erfinden, um *jemand* zu sein:

Dieses Nachspüren, diese phantastische Konstruktion eines nicht wirklich gelebten, aber nach und nach aus fremden Leben und Ortschaften zusammengefügtens Lebens, das ich zu meinem eigenen machte und als solches empfand, verschaffte mir in der ersten Zeit meines Umherreisens ein seltsames und neues Vergnügen, eines, in das sich auch so etwas wie Trauer mischte. Das war jetzt meine Beschäftigung. Ich lebte nicht nur meine Gegenwart, sondern auch meine Vergangenheit, das heißt, ich lebte die Jahre nach, die Adriano Meis gelebt hatte. (131)

Adriano bleibt also etwas dem Ich Äußerliches, eine Maske, durch die hindurch noch ein anderes Ich tönt, das nicht Adriano ist. Seine Geschichte ist ein Mantel, eine zweite Haut, die das Ich umhüllt und verhüllt. «Aus dem zuckenden Schoß des Lebens» heraus erfindet er neue Wirklichkeiten für eine neue Person, Fäden, die sich aus der Phantasie mit dem «komplizierten Geflecht des Lebens» verbinden und dennoch müssen diese Fäden zum Leben abgeschnitten werden, damit sie «ein Gebilde für sich» werden können (132). Der Tod, der die Fäden zu seiner

vergangenen Wirklichkeit zerrissen hatte, musste nun rückgängig gemacht werden über die Erfindung einer anderen Person. Als «wandernde Erfindung» (ebda.) für sich selbst war dies auch kein Problem. Er wandelte sich äußerlich, unterhielt sich im Spiegel mit einem anderen, so frei fühlte er sich, dass er hätte wahnsinnig werden können (133). Zum Problem wird die Erfindung erst dann, als er der Wanderschaft müde wird und die Gesellschaft anderer Menschen sucht. Es ist ihm ein «instinktives Bedürfnis» (137). Also wird er sesshaft, besorgt sich eine Wohnung, schließt neue Freundschaften. Das Provisorium aus zufälligen Dingen wandelt sich in einen festen Wohnsitz. Aus dem fiktiven Knäuel einer erdichteten Genealogie werden schmerzhaft Lügen im Angesicht der anderen (144). Scham und Ärger erfüllen den Totgeglaubten. Während er andere Menschen beim ungenierten Lügen des sozialen Lebens beobachten kann, empfindet er nun seine Lügen als äußerst anstrengend und verpflichtend. Die Leichtigkeit des Gesellschaftsspiels geht ihm verloren, weil er zum Lügen verurteilt ist (145). Im Alleinsein mit sich selbst ist Mattia Pascal flüssiges Material. Nun muss er eine Maske für die Anderen tragen und für sich selbst im Angesicht einer augenscheinlichen Selbstlüge. Wenn er sich selbst betastet, hat er bereits das Gefühl, dass es nicht seine Haare, sein Gesicht, seine Nase sind, die er berührt (145). Die Selbstverdoppelung (*doublement*) setzt ein, während der Phase der Individuation, die sich zunächst aus einer Selbstisolierung ergeben hat, weil Mattia *keinen Anfang für sein Leben* finden kann. Er gestaltet sich reisend und bewegend von Ort zu Ort fluide zwischen Milieus, findet jedoch keinen internen Resonanzraum, der ihm einen ersten Anfang seiner Existenz gibt: «Vielleicht aber war das die Wahrheit; daß es mir in meiner grenzenlosen Freiheit schwerfiel, irgendeinen Anfang für mein Leben zu finden. Sobald ich einen Entschluß fassen wollten, fühlte ich mich zurückgehalten, glaubte ich, alle möglichen Hindernisse und Schwierigkeiten zu sehen» (145).

Das *Natalitätsparadigma* versagt: Wer einen Neuanfang wagen will, muss sich zurück in die Grenzen der Freiheit bewegen. Wer Individuum werden will, muss seine Freiheit teilen, ja mehr noch: Man muss die Zukunft des einzelnen Menschen von der Gattung her verstehen. Dies lässt ein Freund der Philosophie und neuer Bekannter von Adriano Meis in einem existentiellen Monolog über Materie und Form verlauten (154 f.). Einen Selbsterhaltungstrieb sieht dieser nur in dem Gefühl, dass es eben nicht so zu Ende gehen darf. Nicht für sich selbst und nicht für die Menschheit, was immer diese Gattung auch sei und wie immer sie sich auch definieren mag (156). Für Signor Anselmo Paleari kann das Leben – ob individuell oder allgemein – nur vor dem Hintergrund des tödlichen *malum* verstanden werden: «Warum? Weil wir das Leben nicht begreifen können, ohne uns in irgendeiner Weise den Tod zu erklären! Die Kriterien, die unsere Handlungen leiten, der Faden, der uns aus diesem Labyrinth herausführt, kurz, das Licht, Signor Meis, das Licht muß uns von dorthier kommen, vom Tode» (157). Adriano

Meis ist aus dem Tode Mattia Pascals geboren worden. Er hält sich nicht nur für frei, sondern auch für unsterblich, weil er schon einmal durch den Tod hindurchgegangen ist. Das Leben liegt offen vor ihm, weil es ohne Vergangenheit auch keine vorgeschriebene Zukunft mehr gibt. Ohne Vergangenheit zu leben, ist noch zu verkraften. Mit dem hinteren oder früheren Teil der Verkettung von Ereignissen zu leben, ist befreiend, weil die Ketten vom Leibe abgeworfen werden können, sodass man sich erneut häuten kann. Eine Haut-Hülle wird abgelegt, eine neue kann man sich innerlich und äußerlich andichten. Doch in der Ereigniskette nach vorn in die Zukunft hinein kündigte sich die ganze Misere der *Selbst(er)findung* an: «Ich leide eben unter dieser als Freiheit maskierten Tyrannei ... » (161). In dieser Tyrannei richtet er sich ein, plant eine neue Heirat mit einer neuen Frau – doch ohne eine registrierte Existenz in den Akten der Bürokratie gibt es keine Hochzeit, keine Ehe, keine Kinder, kein fortschreitendes Leben. Seine Vergangenheit – ungewollte Vaterschaften, das Zwillingsspaar von Romilda stirbt sogar – schreibt sich in der Zukunft fort als Strafe eines stets Unentschiedenen, der sich in soziale Gefüge verkettet, weil er keine einzelne Entscheidung bewusst fällt, sondern es sich entwickeln lässt.

Mattia Pascal lässt die Zeit für sich arbeiten. Das ist seine große Sünde und sein großes Leid. Die einzige bewusste Entscheidung, die er fällt, ist die Inszenierung eines zweiten Selbstmords: Es stirbt Adriano Meis, damit Mattia Pascal wieder leben kann. Wieder lässt er den Tod für sich arbeiten, weil er Angst hat, einen Neuanfang zu wagen. Das *Natalitätsprogramm* als ein nochmaliges Durchlaufen der Individuationsphasen wird auf Pause gestellt. Zurückkehrend in das Leben muss er erkennen, dass die Zeit während seiner Reisen nicht stehen geblieben, sondern fortgeschritten ist. In seiner Abwesenheit hat sich neues Leben im biologischen und sozialen Sinne weiterentwickelt. Er kehrt zu keinem Nullpunkt zurück, denn den hat es im Grunde für ihn nie gegeben. Eine genealogische Linie konnte er nie wirklich trennen und neu knüpfen. Er erfand sich die väterliche Linie neu – man erinnere sich daran, dass er seinen eigenen Vater nicht kannte, weil er früh verstarb (58) –, aber seine Mutter und damit die biologische Geburt konnte er nicht rückgängig machen: «Ich wollte keine neue Mutter erfinden, es wäre mir wie eine Schändung des noch immer lebendigen und schmerzlichen Andenkens an meine Mutter vorgekommen» (132).²⁵⁰

250 An dieser Stelle des Romans macht Pirandello bereits einen Gedankengang geltend, der später in seinem Vorwort zu *Sei personaggi in cerca d'autore* in der Mutterfigur wiederaufgegriffen und ausgebaut wird. Vgl. Luigi Pirandello: *Sei personaggi in cerca d'autore. Commedia da fare*. Firenze: R. Bemporad & Figlio, Editori 1921. Die Gestalt der Mutter wird dort gänzlich unter dem Begriff der Natur entwickelt und legitimiert («È, insomma, natura. Una natura fissata in una fi-

Es gibt viele Zeugungsmöglichkeiten, aber nur eine Geburt, die wirklich stattgefunden hat. Mattia Pascal ist der Beweis, dass eine Mutter für ihn gelebt und gelitten hat. Dieses Andenken an seine Geburt ist *irreversibel* und dieses Andenken *ist* sein gelebtes Leben inklusive den Konsequenzen, die aus seinen Handlungen resultieren. Man kann nicht an den Anfang dieses Individuationsprozesses zurückkehren und ihn durchstreichen, um an seine Stelle einen anderen zu setzen. Wurde diese Ontogenese einmal durchlaufen, ist sie gesetzt. Jeder neue Versuch, sie mit dem Sterben neu zu beleben, ist aussichtslos. Zurück im *alten* Leben erkennt er das *neue* Leben, aus dem er ausgeschlossen bleibt und sein Dasein allein als Bibliothekar unter Büchern fristet, dort, wo der Roman und damit die Erzählung beginnt.²⁵¹ Nicht in der Wirklichkeit des Lebens, sondern in der Wirklichkeit der Bücher, wo er die Niederschrift seines Manuskripts beginnt. Er schließt sich dort ein, wo er am liebsten gelebt und existiert hat: in der fiktiven Geschichte, wo er sein eigener Autor und Leser sein konnte – ausgeschlossen vom Leben, aber eingeschlossen in die ewige Schleife eines Erzählers, der das Buch von den Hunderttausend und Eins Individuationen neu beginnt.

Luigi Pirandello gibt diesem Buch einen neuen Namen und lässt seinen Protagonisten namens *Moscarda* auf der Lebensbühne in unterschiedlichen Versionen seines Selbst auftreten.²⁵² Schon im Namen «*Moscarda. Moskito*» kündigt sich

gura di madre», ebda., S. 15). Dass sie eine Rolle spielt, ist ihr überhaupt nicht bewusst. Sie ist reines Leben ohne Geist («*ella non vive come spirito: vive in una continuità di sentimento*», ebda., S. 14) und daher dem Menschlichen («*una figura umanissima*», ebda., S. 15) noch am nächsten im Gegensatz zu den anderen Figuren. In ihren mütterlichen Aufgaben geht sie vollkommen auf. Sie ist passiv, reines Fleisch («*di carne compiutamente viva in tutte le sue funzioni di procreare, allattare, curare e amare*», ebda.). Und gerade deshalb ist ihr geistloser Schrei, der aus dieser Kreatürlichkeit her rührt, ein Ausdruck des Schmerzes des Seins, das existiert, nicht weiß, warum es existiert und dennoch lebt (ebda., S. 16). Für Pirandello ist dabei der mütterliche Schrei ein Ausdruck der Kunst *per excellence*, weil er ein Ausdruck ist, der sich nicht vom Leben verbrauchen, vernichten, aber auch nicht ins Leben einschließen lässt. Der Schrei ist quasi lebendig einbalsamiert in einer unvergänglichen Form («*imbalsamato vivo nella sua forma immarcescibile*», ebda., S. 17). Da sich Pirandello in seinem Vorwort als gebärende Mutter beschreibt, weil Schöpfung ein Akt der Geburt ist (ebda., S. 6), kann man ihn in die *maternale Moderne* von *männlichen Müttern* einschreiben.

²⁵¹ Zur Bedeutung der Bibliothek in der Figuration des Protagonisten vgl. hierzu Matteo M. Pedroni: La Biblioteca di Mattia Pascal. Fonti, Funzioni e Figure. In: *Studi Novecenteschi*, Vol. 35, No. 76 (luglio – dicembre 2008), S. 377–399. Indem Anfang und Ende des Romans zusammenfallen, wird deutlich, dass im Grunde die gesamte Geschichte ein äußerst durchdachtes, intertextuelles Gewebe eines viellesenden Bibliothekars ist, der nie gelebt hat und im Grunde nie sterben wird, weil er bereits tot ist. Seine Lebenserinnerung wurde im Archiv geboren.

²⁵² Eine ausführliche, vergleichende Kommentierung beider Romane in Bezug auf die europäische Moderne und das Thema des Selbstbewusstseins findet sich bei Gregory L. Lucente: «Non

ein «lästiges Gesumme, das einen zur Raserei bringen kann» an.²⁵³ Was Mattia in der Bibliothek beginnen lässt, das beginnt für Moscarda im Spiegel. Er mustert in der Gegenwart seiner Frau sein Gesicht, verspürt einen leichten Schmerz beim Drücken seines Nasenlochs, analysiert daraufhin andere Merkmale seines Körpers vom Gesicht ausgehend: Die Augenbrauen sitzen falsch, die Ohren auch (279). Die Deformation des Gesichts in einem Merkmal seiner Nase gibt ihm ein Rätsel auf: Die körperliche Auffälligkeit im Spiegel verflüssigt die gesamte Körpergestalt, die zum Schauplatz einer Aufführung von verschiedenen Personen wird. Die «plötzlich, unerwartete Entdeckung» des Körperfehlers wird zu einer Kette von Fehlern und es ärgerte ihn «wie eine unverdiente Strafe» (ebda.). Moscarda bleibt wenigstens davon verschont, dass seine gesamte Gestalt sich verwandelt, wie diejenige Gregor Samsas. Kafka kannte gegenüber seinen Figuren keine Gnade. Pirandello genießt zumindest ihnen dabei zuzusehen, wie sie sich Stück für Stück verwandeln und in jeder Verwandlung eine Verdoppelung stattfindet, die die Welt der Anderen bevölkert.

Der Spiegel gibt ihm kein Rätsel auf, sondern formuliert eine Aufgabe beruhend auf folgender Erkenntnis: Wenn die anderen mich so sehen, wie ich mich im Spiegel sehe, dann sehen mich die anderen, wie ich mich nicht sehen kann. Sie sehen mich nicht, wie ich mich selbst ohne Spiegel fühle, sondern so wie ich ihnen erscheine. Diese schlagartige Wahrheit frustriert ihn. Nun wird ihm klar, dass seine Frau sich eine Version von ihm zurecht gemacht hat, ein Rollenbild, ihren «Gengé» (284), der er aber für sich selbst nicht war und schon gar nicht sein wollte. Eine Ehekrise kündigt sich an, weil Moscarda die ihm angedichtete Rolle nicht tolerieren möchte. Ihn drängt es in die Einsamkeit, die Vereinzelung, um einer wahren *Verdoppelung* beizuwohnen, die von der alltäglichen *Entfremdung* zu trennen war:

Solcherart wollte ich allein sein. Ohne mich. Das heißt, ohne das Ich, das ich bereits kannte oder zu kennen glaubte. Allein mit einem Fremden, den ich, wie ich bereits dunkel fühlte, nicht mehr aus meiner Nähe verbannen konnte und der ich selbst war: der von mir untrennbare Fremde. Ich bemerkte nur diesen einen, damals! Und dieser eine schon, oder schon das von mir empfundene Bedürfnis, mit ihm allein zu sein, ihn vor mir zu haben, um ihn ganz kennenzulernen und mich mit ihm ein wenig zu unterhalten, verwirrte mich tief, erfüllt mich mit Widerwillen und Bestürzung zugleich. (287)

Alleinsein will das Ich – verlassen von dem Ich, das man zu kennen glaubte – und gemeinsam mit dem Ich, das sich langsam aber sicher wie eine Zelle in sich selbst

conclude»: Self-Consciousness and the Boundaries of Modernism in Pirandello's Narrative. In: *Criticism*, Vol. 26, No. 1 (winter 1984), S. 21–47.

253 Luigi Pirandello: *Einer, Keiner, Hunderttausend* [Uno, nessuno e centomila, 1926]. In: ders., *Mattia Pascal und Einer, Keiner, Hunderttausend*. Zürich: Coron-Verlag 1980, S. 322.

teilte, indem sie sich verdoppelte: einsam in der Zweisamkeit der inneren Kolonialisierung durch einen Fremden. Seine Aufgabe ist nun: «mich vor meinen eigenen Körper hinstellen und ihn leben zu sehen, als wäre er der eines anderen», aber der Effekt des Spiegels kommt ihm zuvor: «Wenn ich mich vor einen Spiegel stellte, kam es gleichsam zu einem Stillstand in mir; alle Spontaneität war zu Ende, jede meiner Gesten schien mir künstlich oder gefälscht. Ich konnte mich selbst selbst leben sehen»²⁵⁴ (ebda.). Das jedoch ist das angestrebte Ziel: Sich selbst im Leben beim Leben zu betrachten. Nicht als Untoter wie Mattia Pascal, sondern als Lebender, der sich im Leben anderer durch vollkommen neue Gesten und Handlungen neu erfindet, der sich selbst immer wieder aufs Neue überrascht:

Von nun an faßte ich einen verzweifelten Vorsatz: dem Fremden nachzuspüren, der in mir war und der sich mit entzog; den ich auch im Spiegel vor mir nicht festhalten konnte, weil er sich da für mich in den Menschen verwandelte, den ich kannte; ich aber wollte ihn festhalten, wie er für die anderen lebte und wie ich ihn nicht kennen konnte; den Menschen, den die anderen, alle außer mir, leben sahen. Auch ich wollte ihn sehen und kennenlernen, wie die anderen ihn sahen und kannten. (288)

Ein Name und ein Körper tragen Hunderttausend Moscardas und keinen einzigen von ihnen hat er je zu Gesicht bekommen, sondern immer nur den einen oder keinen. Das Drama entfaltet sich. Ein Studium der eigenen Affekte setzt ein. Unterschiedliche Ausdrucksmöglichkeiten werden geprobt (289). Das Gesicht ist

²⁵⁴ Vitilio Masiello hat das literarische Konzept einer negativen Identität durch die heideggerianische Brille gelesen und sie auch in den Kontext psychoanalytischer Theorien gestellt, vgl. hierzu Vitilio Masiello: Pirandello: L'identità negata: Uno, nessuno, centomila. In: *Belfagor*, Vol. 49, No. 5 (30. settembre 1994), S. 519–533. Dabei hat auch Gregory Lucente auf die Differenz von «sentirsi vivere», sich leben fühlend, und «vedersi vivere», sich leben sehend, hingewiesen, wobei letzteres eben nicht möglich ist, weil dies einen Erkenntnisprozess voraussetzt, der das Leben anhält, während man es betrachtet. Da Leben jedoch Bewegung ist, schließt es das Sich-Selbst-Beim-Leben-Sehen aus. Vgl. Gregory L. Lucente: «Non conclude», S. 28. Grundsätzlich ließe sich daher auch festhalten, ob eben nicht die Schrift, die fiktionale Erzählung, in der ersten Person Singular, die sich oft in der dritten Person beschreibt, einholt, was dem Protagonisten auf der diegetischen Ebene verwehrt bleibt. Beide Romane sind in der Vergangenheitsform verfasst. Dennoch schaltet sich insbesondere in *Uno, nessuno, centomila* ein Erzähler ein, der gleichsam mit dem impliziten Leser ein Bündnis der Vertrautheit aufbaut: «Ich bin froh, daß gerade jetzt, während Sie mein kleines Buch mit einem etwas spöttischen Lächeln lesen, das von allem Anfang an Ihre Lektüre begleitete, daß also gerade jetzt zwei einander folgende Besuche unerwarteterweise den Beweis erbringen, wie dumm Ihr Lächeln war.» Luigi Pirandello: *Einer, Keiner, Hunderttausend*, S. 337. Der Dialog mit dem Leser eröffnet einen metadiegetischen Rahmen, der ihn als Beobachter höheren Grades einsetzt. Was immer auch der Erzähler auf der Erzählebene in seiner Erinnerung rekonstruiert, er braucht die externe Instanz eines zweiten Beobachters, der das ganze Schauspiel nicht aus dem Zuschauerraum betrachtet, sondern aus der dunklen, hinteren Ecke vor dem Ausgang, um zwischen beiden Diegesen zu wechseln.

wandelbar, der Körper auch. Je nach Umstand entsteht ein anderes Bild, das man sieht. Aber das Gefühl ist nicht analog zum Spiegelbild (295f.). Moscarda empfindet Mitleid mit seinem armseligen Körper. Real ist er, aber auch Traumerscheinung, er ist beliebig. Je mehr Moscarda sich in diesen armseligen Körper versenkt, desto mehr verdoppelt der Blick die Prozesse der Selbstbeobachtung. Das Ich kommt der erhofften selbst hervorgerufenen Entfremdung näher. Etwas Fremdes kündigt sich an. Ein «ratlos-teilnahmsloses Gesicht» wird sichtbar (296). Es bewegt sich, rümpft die Nase, ein Lufthauch streift den Körper, der sich unwillentlich bewegt. *Incipit figura*: «Und ich erblickte zum ersten Mal im Spiegel mein Gelächter, das Gelächter eines Wahnsinnigen» (ebda.). Der Wahnsinn ist lustvoll rational tätig, nicht irrational. Wer hier lacht, der lacht, weil er im Zerstören, neues schaffen will: «– *Ich nahm mir vor, auszukundschaften, wer ich zumindest für diejenige war, die mir am nächsten standen, für die sogenannte Bekannte, und mir dann den Spaß zu leisten, boshafterweise jenes Ich zu zerstören, das ich für sie darstellte*» (297).

Lebend wird die These überprüft, sich innerhalb des Lebens als der zu betrachten, der man für andere ist und es konsequent zu zerstören:

Zunächst aber will ich, zumindest in aller Kürze, von den Tollheiten erzählen, die ich anstellt, um all die anderen Moscardas zu entdecken, die in meinen nächsten Bekannten lebten, und sie einzeln zu zerstören.

Zwangsläufig Torheiten. Denn da ich bisher nie daran gedacht hatte, aus mir einen Moscarda zu formen, der in meinen Augen und nach meinem Urteil in einer Weise existierte, die ich als die mir eigene und besondere hätte erkennen können, war es mir begrifflicher Weise nicht möglich, mit einer einigermaßen logischen Folgerichtigkeit vorzugehen. Ich mußte mich von Fall zu Fall als einen Mann darstellen, der das genaue Gegenteil desjenigen war, der ich bisher für den einen oder andern meiner Bekannten gewesen oder gewesen zu sein vermeinte, und ich mußte mich bemühen herauszubekommen, was für eine Wirklichkeit man mir jeweils verliehen hatte: eine klägliche, notwendigerweise, die eines wankelmütigen, unbeständigen, fast wesenlosen Menschen. (322)

Moscarda ist Experimentator und Experiment zugleich: Er will sich außerhalb seines Körpers betrachten können, als würde man neben sich selbst stehen. Diese Person außerhalb ihres eigenen Körpers verfügt dann über diesen Körper, um ihn so zu gestalten, dass er Dinge tut, die die anderen nicht für möglich halten. Das psychologische Experiment der Verdoppelung wird zu einem Gesellschaftsspiel, in dem die Verhaltensweisen des Milieus geprüft werden, und zwar in Bezug auf die variable Konstante des Erzählers. Dieser prüft im Umkehrschluss durch die Reaktionen seiner Umgebung, als welche Person er ihnen eigentlich erscheinen muss. Er zeigt ihnen eine von seiner Person autonom gewordene Figur, die ein Schauspiel aufführt. Er nutzt seine *Person* als *persona*, als *Maske*, die beides zugleich ist: dargestellte Figur und darstellender Schauspieler. Dieser ist Drehbuchautor und Regisseur. Die *topologische* Aufteilung wird durch die *chronologische* ergänzt:

Wann haben Sie das und das getan? Gestern, heute, vor einer Minute? Und jetzt? Aha, jetzt sind Sie selbst bereit zuzugeben, daß sie anders handeln würden. Und warum? O Gott, Sie werden ja blaß. Erkennen sie vielleicht jetzt selber, daß Sie vor einer Minute *ein anderer waren?* [...] Sie waren sogar hundert andere, hunderttausend andere. (307)

Er vergleicht diese hunderttausend anderen Ichs unter den Bedingungen seiner häuslichen Umwelt, den Möbeln, diese Dinge, die schon längst Bestandteil des Ichs geworden sind (308), er beobachtet und vergleicht sich im Freien der Natur zwischen Stein, Wind, Wolken, Vögeln (310 f.) und kehrt schließlich in die Stadt zurück (312 f.). Er beobachtet sich gleichzeitig auf der Bühne und aus dem Zuschauerraum heraus. Das Theaterstück scheint perfekt inszeniert zu sein. Dennoch weiß das Ich: Es ist sein eigener Ziegelstein, seine Materie:

Der Mensch benützt als Material auch sich selber, er errichtet sich, jawohl, meine Damen und Herren, wie ein Haus. Sie glauben, Sie könnten sich kennen, außer in der Form, in der Sie sich selbst errichtet haben? Und daß ich Sie kennen kann, außer in der Form, die ich Ihnen auf meine Weise gebe? Und Sie mich, wenn Sie mich nicht auf Ihre Weise formen? Wir vermögen nur das zu kennen, dem wir Form geben konnten. (314)

In der Selbstverdoppelung erkennt Moscarda, der stechende Moskito, der sich selbst sticht, dass jede Form nur jeweils eine Wirklichkeit zu einem bestimmten Zeitpunkt für jemanden besitzt, die mit der anderen Wirklichkeit der Form für den anderen nichts gemeinsam hat. In den Reihen zweier Ontogenesen entsteht ein Milieu der internen Resonanz, aber nicht der Identität. Jeder ist in seiner Individuation allein und isoliert und sieht dem anderen beim Bauen seines Hauses zu:

Ach, Sie glauben, man errichte nur Häuser? Ich errichte mich andauernd, und ich errichte Sie, und Sie tun dasselbe. Und das Gebäude dauert so lange, bis das Material unserer Gefühle zerbröckelt und der Zement unseres Willens verfällt. Warum, glauben Sie wohl, predigt man Ihnen immer wieder Festigkeit des Willens und Beständigkeit der Gefühle? Es genügt, daß der Wille ein wenig schwankt und daß die Gefühle sich in einem Punkt wandeln, ja auch nur geringfügig verändern, und dahin ist unsere Wirklichkeit! Wir erkennen sogleich, daß sie nichts war als eine von uns selbst geschaffene Illusion. (314)

Moscarda erkennt, dass er nur das Erkennen kann, was er selbst erbaut hat. Wie andere ihn erbaut haben, kann er nicht erkennen. Auch kann er nicht erkennen, wie andere sich selbst erbauen, da er sie für sich selbst auch erbaut. Wo immer Menschen auch hinblicken, sie sehen immer nur schon geformte Ziegelsteine. Was sie tatsächlich nicht mehr sehen, ist im Grunde die *moule*, die vermittelnde Gussform zwischen Materie und Form. Ja, er hasst sogar die geformten Versionen seiner Person, die als Figuren überall auftreten und unabhängig von ihm selbst existieren. Er empfindet es sogar als «Vergewaltigung der Persönlichkeit» (315).

Moscarda fühlt, was einst Don Quijote fühlen musste, als er mit seinem Doppelgänger sprach, der sich mit seinen Taten und seinem Ruhm schmückte. Doch Don

Quijote sah in ihm einen Freund, keinen Feind, denn er wusste ja, dass er diejenige Person war, der diese Taten *gehörten*. Er war der Urheber, der Autor und damit ihr Eigentümer. Das eine andere Person sich mit seinen Federn schmückte, war ihm nicht wichtig. Denn er wusste, wer er war. Don Quijote muss als literarische Figur auch noch keine existentiellen Nöte ausstehen, wie sie die modernen Figuren aushalten müssen. Er leidet nicht an seiner selbst geschaffenen Illusion, weil er viel zu sehr in ihr aufgeht. An Ereignissen, Zufällen, Handlungen, Taten, Gesprächen und Entscheidungen mangelt es nicht. Weil es so viele Spiegel in der großen weiten Welt gibt, mit denen man immer wieder aufs Neue in den Kampf ziehen kann, braucht Don Quijote nicht die ständige in sich selbst kreisende Reflexion. Es reichen ein paar kritische Bemerkungen seines treuen Begleiters Sancho Panza, der sehr wohl die formgebende Gewalt seines Meisters erkennt. Aber wer wäre er denn, diese Kraft, Gewalt und Macht zerstören zu wollen. Die Form des Lebens des Ritters von der traurigen Gestalt stützt auch seine Wirklichkeit, die Wirklichkeit des Knappen, der nichts besitzt und nichts kennt, außer dass er Anteil hat an einer Geschichte, die größer ist als beider Leben zusammen. In der fiktiven Herausgeber-schaft der Manuskripte überleben die Reste fiktiver Gefährten, die sich gegenseitig beim Formen zusehen, loben, kritisieren und manchmal auch an der Wirklichkeit des jeweils anderen irre werden. Niemals aber würden sie mutwillig die Form des anderen oder ihre eigene zerstören wollen.

Nicht anders ergeht es Moscarda. Doch diese literarische Figur hat keine Ereignisse mehr, nichts, was ihr widerfährt, nichts, was wert wäre, erzählt zu werden. Sie ist keine Person und keine Form, sie macht sich zur Gussform, die gefüllt werden will. Womit gefüllt? Mit Geschichten. Daraus ergeben sich notwendigerweise Probleme.

Wie in jeder Aufführung – ob im Labor oder auf der Bühne – gibt es unvorhersehbare Ereignisse, in der die Kontrolle über das Geschehen einbricht. Dies beginnt bereits mit der Infragestellung der eigenen Genealogie: Zeugung und Geburt, der Eintritt ins Leben, wird zum «Augenblick des Schreckens über die blinden Notwendigkeiten, über die Dinge, die wir nicht ändern können, als da sind: die Gefangenschaft in der Zeit; das Jetzt-geboren-Werden, jetzt, weder früher noch später, der Name und der Körper, die uns gegeben wurde; die Kette von Ursache und Wirkung; der Same, der von diesem Mann ausgestreut wurde, von meinem Vater, unabhängig von seinem Willen; mein Hervorgehen aus diesem Samen in die Welt; als unwillkürliche Frucht dieses Mannes; das Gebundensein an diesen bestimmten Zweig; das Hervorgehen aus diesen bestimmten Wurzeln» (326). Wohlgemerkt: Der Hass wird dem väterlichen, unkontrollierten Samen entgegengebracht, der losgelöst von der eigentlichen Geburt nichts mit dem werdenden Ich zu tun. Die Mutter starb früh. Zurück blieb nur diese Verachtung: «Ein beschämender Punkt. Unsere Geburt» (327). Doch jetzt ist man da, ist geworden und

gewachsen. Die Geburt ist nicht rückgängig zu machen. Nun muss improvisiert werden. Das Sein braucht eine Form als Tat, um in Erscheinung treten zu können (333). Ohne Handlung kein Sein, keine Existenz. Folglich werden die anderen zu Opfern seines Experiments, weil sie *ihren* Helden, *ihren* Mann, *ihren* Freund, *ihren* Geliebten nicht mehr wiedererkennen. Mit jeder neuen Tat entsteht eine neue Form. Mit jeder neuen Form wird eine Version seines Selbst zerstört (331). Was ist also Ziel und Zweck dieses *Entwerfens* und *Verwerfens* von Person und Figur? Er will sich selbst eine Realität geben. Er will diese Wirklichkeit nicht von anderen zugewiesen bekommen (330). Die unvorhersehbaren Komplikationen ergeben sich daher schon fast wie von selbst im Reagenzglas einer toxischen Mischung zwischen «Multiplikation und Subtraktion» von Personen (373f.): Die Wirklichkeiten der *figura figurata* drängen sich der *figura figurans* auf. Die Person wird zum Ort der Individuation, wo beide zwischen dem flüssigen und festen Zustand aufeinandertreffen. Es ist die *figura figurans*, die die einmal fest gefügte Form der *figura figurata* wieder auftrennen und verflüssigen möchte, denn so gesteht der Ich-Erzähler in einem schon fast überflüssigen Bekenntnis: «Zu sehr graute mir bereits davor, mich in das Gefängnis irgendeiner Form einzuschließen» (394).

Ist es noch verwunderlich, dass Moscarda bei der philosophischen Belehrung einer weiblichen, erkrankten Person namens Ana Rosa fast tödlich verwundet wird, nachdem diese sich wie von ihm verhext dazu gedrängt gefühlt hat, ihm einen lang gehegten Wunsch zu erfüllen? Ana Rosa verstehe gar nicht sich selbst zu betrachten. Sie sehe sich nur im Spiegel in einer Pose als Statue, still und steif, im Stillstand des Lebens und damit schon außerhalb des Lebens, denn: «Das Leben ist ständige Bewegung, es kann sich selber niemals wirklich sehen. [...] Sich kennen heißt sterben» (411). Sie wollte ihm dazu verhelfen, einer zu sein, der sich kennt, und nicht mehr niemand für die Vielen zu sein, die glauben, ihn zu kennen. Umarmt von der weiblichen Brust und doch gleichzeitig entrückt aus «unendlicher Zeitenferne» in «fast schon zeitloser Ferne», ereignet sich der lebensgefährliche, aber formverleihende Schuss: «Ich weiß nicht genau, wie es geschah. Während ich sie aus solcher Zeitenferne ansah, sagte ich Worte, deren ich mich nicht mehr erinnere, Worte, aus denen, sie offenbar mein verzehrendes Verlangen herausfühlte, alles Leben hinzugeben, das in mir war, alles, was ich sein konnte, um einer zu werden, wie sie in sich wünschte, und keiner für mich, wahrhaftig keiner.» (416) Als von diesem Schuss Genesender, vor Gericht nicht verklagter, da Ana Rosa die Schuld gänzlich auf sich nimmt, gibt es für Moscarda nur noch eine Richtung, um sein Personen-Sein aus dem Knäuel der sozialen Last zu entdichten: Er wird ein *Besitzloser*. Weit entfernt von allen Dingen, sind ihm alle Dinge nun gleich bedeutungslos. Wenn sich eine Person darüber definiert, dass sie sich Eigentümer von Dingen nennen darf (Esposito), dann ist dies der letzte Sündenerlass (421). Einem

bewundernswerten Priester gleich gibt er den Besitz auf, vielleicht ein «Weg, der dazu führte, einer für alle zu werden» (421). Zuletzt wird der Name aufgegeben. Keine Namen mehr. Mattia Pascal bekränzte sein eigenes Grab: *Il fu Mattia Pascal*. Doch das Leben schließt nicht ab: «Nichts anderes ist ein Name als eine Grabschrift. Er gebührt den Toten. Denen, die abgeschlossen haben. Ich lebe und habe nicht abgeschlossen. Das Leben schließt nicht ab. Das Leben kennt keine Namen» (422). Der Schuss einer Frau in seine Brust hat alle Namen zerrissen.

Der chemisch-ästhetische Prozess der Kristallisation zu einer Person/Form soll reversibel sein oder eben gar nicht erst stattfinden. Doch die thermodynamischen Gesetze schreiben eine Irreversibilität des Einmal-Geschaffenen vor. Selbst Mattia Pascal kann seiner *einmaligen* Geburt nicht entfliehen, mag er noch so viele Tode durchleben, wie sein Körper ertragen und sein Wille formen kann. Von der Mutter namens *Zeit* ist dem Menschen die Einmaligkeit des Neuanfangs in die Wiege gelegt, den er nur wiederholen kann, wenn er sich traut, selbst einen Neuanfang zu setzen. Das heißt jedoch die Form als Grenze zu erfahren, zu sterben, um einen Neuanfang zu wagen. Doch Pirandellos männlich tönende Bewusstseine warten vor dem Tor des Wiedereintritts in das Leben, weil sie sich davor fürchten, alle wiederkehrenden Konsequenzen, die jede Tat mit sich führt, zu tragen. Sie zürnen dem Leben, auch wenn sie im Spiegel lachen. Flüssig – wie ihr impotenter Samen – zeugen sie Formen, die nicht leben, weil sie niemals geboren werden, sondern sich beim Wachsen betrachten, indem sie das Leben anderer kontinuierlich manipulieren. *Man(n) will eben nicht gebären, man(n) will mit dem Leben schwanger gehen, will es wachsen und werden sehen.*

Luigi Pirandello hat in seiner Theorie des Humors genau diese Formwerdung von fest zu flüssig beschrieben und damit unterschiedliche Perspektiven miteinander kombiniert: Pirandello entwickelt einen (i) ästhetischen Form-Begriff entgegen der Rhetorik, die bloß eine «Formierung» der Grenze des eigentlich Möglichen ist; (ii) einen organisch-biologischen Form-Begriff, der durch einen logischen Mechanismus erzeugt wird, und schließlich (iii) einen anthropologischen übertragen auf den menschlichen Maskenträger, der sich leidend außerhalb seines Lebens leben sieht.²⁵⁵ Eine Ästhetik des Humoristischen wird erst dort möglich, wo das Korsett

255 Vgl. Luigi Pirandello: Der Humor [L'umorismo, 1908]. Essays. In: ders., *Gesammelte Werke in sechzehn Bänden*, hrsg. von Michael Rössner, Bd. 3. Berlin: Propyläen Verlag 1997. Im Folgenden wird die Seitenzahl direkt im Text angegeben. Pirandellos Theorie des Humoristischen ist nicht problemlos rezipierbar. In der Forschung hat man darauf hingewiesen, dass viele seiner Werke nicht dem Konzept, das dort dargelegt wird, entsprechen. Das Essay besteht aus zwei Teilen: Der erste Teil referiert die Literaturgeschichte des Begriffs mit Verweis auf unterschiedliche Theoretiker vor allem des 19. Jahrhunderts; der zweite Teil hingegen liefert schließlich eine eigene Theorie, die aber weit über den ästhetischen Humorbegriff hinausgeht und eine allgemeine Theorie

der Rhetorik gesprengt wird.²⁵⁶ Zwar ist die Form in der Rhetorik eine Art des Machens, aber sie ist keine Schöpfung, kein Gebären (52). Und dennoch ist die Erschaffung der Form begrenzt, weil der Mensch begrenzt ist (85). Die Kunst muss den Schöpferwillen in sich aufnehmen, sodass der Schöpfungsprozess vollkommen im Kunstwerk aufgehen kann (63). Der unendliche Prozess trifft auf die endliche, begrenzte Figur, den Menschen als Künstler. Im Zusammentreffen beider entsteht die Autonomie von Figuren, die eine Existenz außerhalb ihres Vaters, des Dichters, für sich beanspruchen, wie in Pirandello berühmten Meta-Theaterstück *Sei personaggio in cerca d'autore* (1921).²⁵⁷ Als gezeugte Geschöpfe wollen sie auch geboren werden und auf der Bühne des Lebens als Personen auftreten, sowie das Ästhetische im Allgemeinen einen Kunstwillen besitzt, der sich außerhalb des menschlichen Künstlers realisieren will (97). Das Leiden des Autors mit seiner Figur ist ein Beweis einer solchen *Außerhalbbefindlichkeit*.²⁵⁸

Die humoristische Wirkung einer solchen Figur hat nichts ethisches an sich, kein Fundament einer wie auch immer gearteten Moral (134). Wäre dem so, würde der Humor immer zu einem bestimmten Extrem kippen, die das ethische Empfinden für ihn bereithält. Die ethische Position einer Person wird durch den ästhetischen Effekt auf der Rezeptionsebene des impliziten Lesers gleichsam blo-

des Bewusstseins zu entwickeln anstrebt. Vgl. Jonathan Druker: Self-Estrangement and the Poetics of Self-Representation in Pirandello's *L'umorismo*. In: *South Atlantic Review*, Vol. 63, No. 1 (Winter, 1998), S. 56–71. Allerdings fokussiert Druker zu sehr auf die psychoanalytischen Inhalte, die er mit Lacan und Irigaray gegenliest. Der Formbegriff wird in diesen Überlegungen nicht thematisiert. Ich versuche hingegen, Pirandello nicht nur mit Simondon zu verbinden, sondern von der bis hierher dargestellten Konstellation neu zu denken.

256 Die Ironie ist an das rhetorische Wortspiel noch gebunden, während der Humor darüber hinaus geht (57).

257 Vgl. Luigi Pirandello: *Sei personaggi in cerca d'autore. Commedia da fare*. Was ihnen ihr Vater als Autor entzieht ist ja nicht das Sein, sondern den Grund für ihr Sein («la ragion d'essere»), das Drama, warum sie existieren («necessaria per esistere») (ebda., S. 12). Also ziehen sie los, gehen auf die Bühne und improvisieren ihre eigene Geschichte. Ohne Drama sind sie gleichsam formlos. Das ist der immanente tragische Konflikt zwischen dem Leben, das fortwährend in Bewegung ist und sich verändert, und der Form, die es unwandelbar festlegt: «e infine il tragico conflitto immanente tra la vita che di continuo si muove e cambia a la forma che la fissa, immutabile» (ebda., S. 10). Der tragische Konflikt ist jedoch auch ein intrinsisches Merkmal jedes Kunstwerks, denn: «Tutto ciò che vive, per il fatto che vive, ha forma, e per ciò stesso deve morire: tranne l'opera d'arte, che appunto vive per sempre, in quanto è forma» (ebda., S. 17). Alles Lebendige bedarf des Todes, um Form zu sein. Doch das Kunstwerk ist unsterblich und daher die Form an sich. Schlussfolgernd könnte man Pirandello daher auch so auslegen, dass das Kunstwerk, das Leben in sich absterben lässt, um ewig zu sein, reine Form ohne Inhalt. Das ist *figura*.

258 Vgl. hierzu auch die Literaturtheorie von Michail M. Bachtin: *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.

ckiert, damit die «Stimmung» der künstlerischen Darstellung selbst in den Vordergrund treten kann. So schreibt Pirandello:

Jedesmal, wenn ich eine wahrhaft humoristische Darstellung vor mir habe, gerate ich in einen Zwiespalt: Ich fühle mich in der Schwebelage gehalten: Ich möchte lachen und lache, aber das Lachen wird durch etwas, was die Darstellung selbst zum Ausdruck bringt, gestört und behindert. Ich suche den Grund dafür, und um ihn zu finden, brauche ich die fiktive Geschichte nun wirklich nicht in einen ethischen Aussagenszusammenhang aufzulösen und den ethischen Wert der Person usw. mit einzubeziehen. (170)

In der Schwebelage gehalten wird der Rezeptionsvorgang durch die Reflexion auf die Ursache der Störung des Lachens, die den Blick zurück auf die Oberfläche des Gemachtseins lenkt. Die fiktive Geschichte, die *histoire*, der Plot, werden in ihrer ethischen Beliebigkeit bloßgestellt. Was immer auch Mattia und Moscarda widerfahren mag, es ist beliebig geworden. Denn es kommt nicht mehr darauf an, was ihnen widerfährt, sondern was ihnen nicht widerfährt. Hier entwickelt Pirandello nach dem Durchgang durch die ästhetischen Theorien seiner Zeit und im intellektuellen Kampf mit ihnen eine eigene Theorie des Humors, die auf eine allgemeine Theorie des Ästhetischen hinaus will. Das Komische verbleibt beim reinen «Beobachten des Gegenteils», während beim Humoristen eine «Reflexionsarbeit» einsetzt, die tiefer in diese Beobachtung eindringt. Es tritt ein Effekt der Schwebelage ein: die «Empfindung des Gegenteils» (164), mit Betonung auf *Empfindung*, die gleichzeitig mit der Reflexion abläuft. Die einzige Ethik des Humoristen besteht in der nachsichtigen Sympathie gegenüber der Empfindung des Gegenteils (181). Es ist die Einsicht in den *Ernst*, das Gegenteilige zu fühlen. Diese Reflexion ist «parasitär», weil sie in den organischen Prozess eindringt und seine Wachstumsstruktur ändert (174). Ästhetische und biologische Prozesse kreuzen sich in dem Spiegel aus eiskaltem Wasser, in dem das Gefühl schließlich erlischt:

Ich habe zuvor gesagt, daß die Reflexion bei der Konzipierung eines Kunstwerks gewöhnlich nur eine Form des Gefühls ist, gleichsam ein Spiegel, in dem das Gefühl sich betrachtet. Wenn man nun bei diesem Bild bleiben wollte, so könnte man sagen, daß die Reflexion beim Entwurf eines humoristischen Werkes, doch ja, auch so etwas wie ein Spiegel aus eiskaltem Wasser, in dem sich die Glut des Gefühls nicht nur betrachtet, sondern wo sie sich hineinstürzt und erlischt. Das Brodeln des Wassers ist das Lachen des Humoristen. Der aufsteigende Dampf ist die oft etwas nebelhafte Fiktionswelt des humoristischen Werkes. (171)

Der Humorist ist damit kein Psychologe und Pirandello entwirft keine tiefenpsychologischen Protokolle in der Fiktion lebendig gewordener Menschen. Nebulös geworden ist die Fiktionswelt, weil sie keinen Halt mehr an den Figuren in ihr hat. Die Figuren kümmern sich um sich selbst. Jedes Ereignis, das ihnen widerfährt, könnte auch ein beliebiges anderes sein. Der Humorist als Schöpfer und Rezipient ist auch die Figur in der Diegese, die vom Gefühl des Gegenteiligen lebt:

Das alles auch hätte anders passieren können. Diesem Gefühl den Ernst beizumischen, den es braucht, um das Wasser brodeln zu lassen, ist zugleich ein Lachen als *Achten* und *Verachten* – nietzscheanisch gesprochen. Demnach ist der Humorist für Pirandello ein Soziologe:

Während der Soziologe das gesellschaftliche Leben so beschreibt, wie es sich ihm bei seinen Beobachtungen von außen darstellt, zeigt und enthüllt der Humorist mit seinem scharfen Blick, wie sehr die äußeren Erscheinungsformen sich vom inneren Bewußtseinsstrom der Gesellschaftsmitglieder unterscheiden. Allerdings lügt man in der eigenen Psyche ebenso wie in der Gesellschaft. Es ist eine Konsequenz der sozialen Lüge, daß man sich selbst belügt und bewußt nur die Oberfläche der eigenen psychischen Existenz erlebt. Die Seele, die nur sich selbst reflektiert, ist eine einsame Seele, aber die innere Einsamkeit des Lebens in der Gemeinschaft mit der es charakterisierenden Heucheleien und seinen Verstellungskünsten nicht doch in das Bewußtsein Eingang fänden. (196)

Dieser soziologisch-humoristische Blick trägt die anthropologisch-ästhetische Figurtheorie des Menschen. In einem Körper tummeln sich unzählige Wesen, die nicht vergessen sind, sondern sich in unterschiedlichen Situationen zu erkennen geben, denn: «Es gibt keinen Menschen, bemerkt Pascal, der sich von einem anderen Menschen mehr unterscheidet als von sich selbst zu einem anderen Zeitpunkt» (198). Eine Person enthält viele Personen. *Persona ist die Relationalität eines Vervielfachten*. Nicht Trinität, sondern Multiplizität ist hier die Devise. Sie bilden unterschiedliche und veränderliche Systeme. Eine endgültige und vollkommene Herrschaft über die Person gibt es nicht (199), weil das Leben ein «mobiles Gleichgewicht» (200) ist zwischen dem ständigen Fließen und den dauerhaften, festgelegten Formen (Begriffe, Ideale, Phantasiebilder). Die verflüssigte Seelenlandschaft erblicken wir nur in der starren Gestalt des Körpers. Er wird uns Spiegel, Statue, Standbild: Erst dann sehen wir uns leben wie in einer anderen Realität (201). Das Leben erscheint nackt und gefühllos: ein «mechanisch sich bewegendes Trugbild» (202). Auch der Humorist ist ein Höhlenbewohner und kein Gehäuse ist so mühselig zu durchdringen wie das organische Gehäuse, das man Körper nennt (Blumenberg). Weil also die Haut ein Haus ist und der Körper unsere Institution, kann das äußere Gesicht nur eine Maske der inneren sein. Die Wahrheit des Menschen bleibt die Wahrheit des ewigen Maskenträgers:

Jeder macht sich seine Maske zurecht, wie er's vermag – die äußere Maske. Denn drinnen, da hat er die andere, die oft mit der äußeren nicht zusammenpaßt. Und nichts ist wahr! Wahr ist das Meer, wahr das Gebirge, wahr der Stein, wahr ein Grashalm, aber der Mensch? Er ist immer maskiert, auch wenn er es nicht will und nicht weiß. (203)

Nur unter Göttern ist eine Demaskierung möglich (Vives). Unter Menschen sind Masken überlebensnotwendig. Wer will denn schon gehäutet unter Menschen treten müssen. Die Haut schützt das Gewebe, das Gewebe umgibt die Muskeln,

die Muskeln stützen das Skelett, machen es biegsam, geschmeidig, schön. Die Form schützt. Sie muss hart und fest sein. Wer jedoch gab dem flüssigen Leben seinen festen Zustand? Es war die pumpende und filternde Maschine, die die Philosophen «LOGIK» nennen:

Das Gehirn pumpt damit die Gefühle aus dem Herzen und zieht Ideen heraus. Das Gefühl läßt im Filter zurück, was an an Warmem und Trübem an sich hat. Es kühlt sich ab und reinigt sich. Es i-de-a-li-siert sich. So wird das arme Gefühl, das durch einen besonderen Einzelfall, durch irgendeinen, oft schmerzlichen Umstand hervorgerufen wurde, vom Gehirn mit Hilfe dieses Maschinchens hochgepumpt und gefiltert, bis es zu einer allgemeinen, abstrakten Idee wird. Und was folgt daraus? Es folgt, daß wir uns nicht nur mit diesem Einzelfall, diesem vorübergehenden Umstand quälen, sondern uns das Leben auch noch mit dem konzentrierten Extrakt, mit dem sublimierten Ätzmittel der logischen Deduktion vergiften müssen. Viele Unglückliche meinen, auf diese Weise von all dem Leid, von dem die Welt voll ist, geheilt zu werden, und so pumpe und filtern sie, pumpen und filtern, bis ihr Herz so trocken ist wie ein Stück Kork und ihr Gehirn einem Apothekenschrank gleicht, der vollgestellt ist mit diesen kleinen Gläschen, auf deren schwarzem Etikett ein Totenkopf mit zwei überkreuzten Knochen sowie die Aufschrift «GIFT» zu sehen ist. (204f.)

Die feste Form verleiht den Dingen ihren Wert. Werte messend ist der Mensch ein Schätzer und ein sich selbst überschätzter Wert. Beim Pumpen und Filtern erkennt er oft nicht, dass er sich lebend *fühlt* und daher leidet. Er weiß seine Gabe nicht von einem Gift zu unterscheiden. Pirandello bemüht noch einmal – wie viele andere vor ihm – Prometheus als Fackelträger und Lichtbringer der Menschheit und betont dabei, dass die Fackel zu klein ist, um das Leben in seiner Gänze zu betrachten, und doch groß genug, um durch den Funken uns leidend zu wissen – im Leben vom Leben distanziert (206). Im Hintergrund wacht bereits der große Schatten seines eigenen Körpers: Jupiter, Gott, Ideal, Mensch. Das ist der Ort des Humoristen, der mehr auf Schatten als auf Körper achtet (213). Eine Wiederkehr des humoristischen Wanderers aus Friedrich Nietzsches Rahmendialog von *Menschliches, Allzumenschliches* ist zuerkennen, der mehr seinen Schatten im mündlichen Gespräch ehrt als das Licht.²⁵⁹ *Incipit* die «P h i l o s o p h i e d

259 Vgl. Friedrich Nietzsche: *Menschliches Allzumenschliches II: WS* [Dialog]. Erste Veröff. 18/12/1879. In: ders., *Digitale Kritische Gesamtausgabe, Werke und Briefe*, basierend auf der Kritischen Gesamtausgabe von G. Colli und M. Montinari. Berlin, New York 1967–, herausgegeben von Paolo D'Iorio seit 2009. Online abrufbar unter: [http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/WS-\[Dialog\]](http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/WS-[Dialog]) (zuletzt abgerufen und überprüft am 20.11.2022). Vgl. hierzu auch Patricia A. Gwozdz: Vom «Kurz-Gesagten» im «Lang-Gedachten». Friedrich Nietzsches Aphorismus-Kataloge als zyklisch-serielles Erzählnetzwerk. In: Michael Gamper, Ruth Mayer (Hg.): *Kurz & knapp. Zur Mediengeschichte kleiner Formen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bielefeld: transcript 2017, S. 161–184, hier S. 177f.

e s P a r v e n u. – Will man einmal eine Person sein, so muss man auch seinen Schatten in Ehren halten.»²⁶⁰

Am Ende des Experiments mit Schatten bleibt nur eine Frage bestehen: Kann man sich als gewordene Person entindividualisieren? Kann die *figura* die *persona* retten, indem sie ihr die Möglichkeit gibt, zum Nullpunkt des Werdens zurückzukehren und das Werden einer neuen Person zu formen, zu beobachten, zu erzählen? Denn vergessen wir nicht, warum in Graciáns exzentrischer Positionalität von Puppen, Fast-Menschen, Weniger-Personen, Mehr-Figuren, Maschinen und Maschinchen die Rede war: An Figuren arbeitet sich die Person ab, um eine vollständige Person zu sein. Sie verschleißt sie wie der bildverschleißende Mensch Plessners. In der Figur individualisiert sich, was aus der Person tönt (*per-sonare*): die graduelle Zunahme einer Energie, freigesetzt durch das Herstellen und Machen von Figürchen, mit denen man spielt, instrumentalisiert, sie gesellschaftsfähig macht, sich in ihnen spiegelt, sich in ihnen wiedererkennend bejaht oder verneint. Aus dem Verschleiß von so vielen nur möglichen Figuren, die tätigende Form sind, soll dann die einzig wahre und einzige Individuation entstehen. Aus hunderttausend Figurationen soll die hunderttausendundeine Individuation geboren werden.

Dabei ist die Konjunktion die numerische Unmöglichkeit eines Potentials, das jedem Gewordenen innewohnt: Es kann weder zerstört noch erschaffen werden. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts unterliegen alle literarischen Figuren, die von ihrer Unmöglichkeit sprechen, diesem thermodynamischen Gesetz. Es ist das Gesetz der *Ent-Schaffung* (Weil) basierend auf einer Kannibalenliebe, die Menschen als Figuren frisst und sich von ihnen ernährt. Anstatt zu hungern, ernähren wir uns von der Sonne wie der chlorophyllliebende Dionysos. Doch eine *Ent-Schaffung* muss auch eine *Abschaffung* (Nietzsche) zur Folge haben. Ein erneutes Eintreten in die Ontogenese gibt es nicht. Wer den Zyklus einmal durchlaufen hat, verbleibt im dunklen Orkus, den eisigen Höhen: eine mit Energie angefüllte, immerwährende Tangente zwischen Erde und Himmel (Vico), eine Sonne unter Sonnen: *vibrer comme le son, briller comme la lumière, me blottir sur toutes les formes, pénétrer chaque atome, descendre jusqu'au fond de la matière, – être la matière* (Flaubert)!

Das *Eine* gibt es nicht. Das *Und* ist das *Eine*. Im *Und* steckt die Wiederkehr als Wiederkunft, die nur das *Eine* will: die Entscheidung. Wie entscheidet sich Moscarda: «Ich bedarf dessen nicht mehr, denn ich – ich sterbe mit jedem Augenblick und werde wiedergeboren ohne Erinnerung: ich lebe nicht mehr in mir, sondern ganz in jedem Ding, das draußen ist» (426). Er *ent-individualisiert* und *ent-*

²⁶⁰ Friedrich Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches II: § VM – 81. Erste Veröff. 20/03/1879.* Online abrufbar unter: <http://www.nietzchesource.org/#eKGWB/VM-81>.

individualisiert sich. Ohne Erinnerung kann er nichts durchlaufen, was er nicht schon unzählige Male durchlaufen hat, weil er eben kein Wissen von seiner Wiederkehr hat. Jedes *Noch-Einmal* ist ein erstes Mal, jedes *Diesmal* ein *Jedesmal*. Die Dinge tragen seine Erinnerung in jedem Atom und jeder spiralförmigen Bewegung ihrer Wirbel (Lukrez). Treten sie einst in einer zufälligen Konstellation zusammen, dann erscheint das Bild einer fixierten Figur, die von fixierenden Zeichen (Benjamin) umgeben ist: Im Aufblick einer Kollision von Sternen erkennt das menschliche Bewusstsein die Energie als formgebende Substanz seines Entspringens, nicht den *Ursprung* seiner *Entstehung*, sondern die *Herkunft* seines *Vergehens*. Jedes Kommen kündigt einen Abschied an. Wer sich Erfüllung erträumt, darf auf den Kommenden nicht warten. Er muss ihm in die Zukunft entgegengleiten. Zurück in der Zukunft ist das Kommen ein Gehen und das Gehen ein Kommen. Ein *Ankommen* gibt es nicht. Vor dem Gesetz der Zeit gibt es kein Warten, weil man bereits im Offenen steht (Kafka). Zitternd in eisigen Höhen hockt die Ewigkeit als Gegenwart aller Zeiten, chronologisches Monstrum, vom Denkenden im *in-between* geboren, dem *mysterious and slippery now* (Arendt).

Queerness of Time

Slip into the Now beschreibt die Lebensreise eines androgynen Wesens namens Orlando, das sich durch die Zeit hindurchbewegt als wäre es flüssiger als Wasser. Pirandellos Figuren wollen flüssig sein, scheitern jedoch im Grunde an ihrer ewigen Paraphrase über das flüssige Leben, das Form sein will: Form als immerwährende Kunst – lebendig einbalsamiert, tot und daher unsterblich. Virginias Woolfs *Figur der Figuren* antwortet auf dieses Kunstverständnis mit einem fiktionalen, pseudo-biographischen Experiment namens *Orlando*.²⁶¹ Auerbach lässt *Mimesis* mit einem braunen Strumpf enden. Dieses alltägliche Ende oder besser gesagt das Ende im *Ernst des Alltäglichen* ist hier nicht vorgesehen. Dieses Buch endet mit dem *Ernst der Zeit*, der die *figura* unseres *Seins* bestimmt.

Orlando ist die geschlechtliche Verwandlungsfigur, eine Zeitreisende, die vom 16. Jahrhundert als adliger Mann ins 20. Jahrhundert als Frau transponiert wird, wie auf einer Tonleiter. Die Zeitreise in diesem Roman kann chronologisch und linear gelesen werden. Das ist die gängige Vorgabe der Verschriftlichung, denn auch sie unterliegt der Zeit. Stellt man sich die Konzeption des Romans in

²⁶¹ Virginia Woolf: *Orlando: A Biography* [1928]. In: dies., *Selected Works of Virginia Woolf: Jacob's Room* (1922), *Mrs. Dalloway* (1925), *To the Lighthouse* (1927), *Orlando: A Biography* (1928), *A Room of One's Own* (1929), *The Waves* (1931), *Three Guineas* (1938), *Between the Acts* (1941). Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited 2005, S. 393–559.

seinen Läufen (*corsi*) durch die Jahrhunderte als Tonleiter vor, dann ist die Methode der Transposition von Tonhöhen die geeignetere, um die fiktionalen Zeitwechsel zu verstehen. Dann nämlich bewegt sich Orlando nicht linear durch die Zeit auf die Zukunft hin, die zur Gegenwart des Biographen gehört, sondern parallel in allen Tonhöhen der Zeit gleichzeitig. Was uns die Erzählung, weil sie Sprache ist, vorgaukelt, ist eine falsche Realität der Zeit. Orlando bewegt sich auf den Saiten der Zeit parallel zu seinen Versionen in allen Epochen: Orlando entwickelt sich nicht in der Zeit – sie altert ja auch nicht, zumindest nur bis zu dem Alter des Geschlechtswechsels, das in Gemälden und Photographien dokumentiert ist – sondern sie springt von einer Ebene auf die nächste und verändert somit den Klang der Zeit, der *in* ihr und *aus* ihr tönt (*per-personare*). Virginia Woolf ist eine Pianistin, die die Saiten der Zeit in der Sprache tönen lässt:

Meanwhile, she became conscious, as she stood at the window, of an extraordinary tingling and vibration all over her, as if she were made of a thousand wires upon which some breeze or errant fingers were playing scales. Now her toes tingled; now her marrow. She had the queerest sensations about the thigh bones. Her hairs seemed to erect themselves. Her arms sang and twanged as the telegraph wires would be singing and twanging in twenty years or so. But all this agitation seemed at length to concentrate in her hands; and then in one hand, and then in one finger of that hand, and then finally to contract itself so that it made a ring of quivering sensibility about the second finger of the left hand. And when she raised it to see what caused this agitation, she saw nothing— nothing but the vast solitary emerald which Queen Elizabeth had given her. And was that not enough? she asked. It was of the finest water. It was worth ten thousand pounds at least. The vibration seemed, in the oddest way (but remember we are dealing with some of the darkest manifestations of the human soul) to say No, that is not enough; and, further, to assume a note of interrogation, as though they were asking, what did it mean, this hiatus, this strange oversight? till poor Orlando felt positively ashamed of the second finger of her left hand without in the least knowing why. (515)

Ein von der Zeit erregter Körper vibriert wie ein Instrument. Alle Skalen der Tonhöhen erklingen zugleich – bis zu den Zehen, bis in die Knochen. Die Haarwurzeln scheinen sich selbst anzuregen. Wie die Fäden eines Telegraphen wird ihr Körper von der Zeit durchströmt, die sie auf etwas aufmerksam machen will. Orlando wird zum Milieu einer Individuation. Diese Figur ist interne Resonanz, sie muss andere Figuren nicht für sich spielen lassen wie Puppen an den Fäden des großen Meisters. Orlando zeigt dem Biographen und dem impliziten Leser wie Geschlecht gemacht wird: indem *Zeit Geschichte wird und Geschichte Geschlechter macht*.

An ihrer linken Hand fehlt etwas und sie weiß nicht was. Dort müsste etwas sein, was nicht da ist: Was ist es? Bei Eintritt ihres Dieners Bartholomew, der ihr beim Einkleiden für das Dinner helfen soll, fällt ihr Blick auf seine Hand. Jetzt weiß sie es. Es ist der eine Ring, der alles bedeutet in einer Welt, in der alle goldenen

Ringe als alltäglichen Schmuck tragen – Tag für Tag: Es ist der Verlobungsring. Das, was den Körper durchströmt, ist der Zwang zur Geschichte gewordener Zeit, der sich der Körper unwillentlich anpassen muss. Zunächst gaukelt sie was vor und trägt ihren Ring an der vorbestimmten Hand zu Heirat: «There was nothing for it but to buy one of those ugly bands and wear it like the rest. This she did, slipping it, overcome with shame, upon her finger in the shadow of a curtain; but without avail. The tingling persisted more violently, more indignantly than ever» (517). Doch all diese Scharade nützt nichts. Die Gewalt Geschichte gewordener Zeit haftet an ihr, zwingt sie in die soziale Rolle, die ihr vorgeschrieben wird: «Though the seat of her trouble seemed to be the left hand, she could feel herself poisoned through and through, and was forced at length to consider the most desperate of remedies, which was to yield completely and submissively to the spirit of the age, and take a husband» (ebda.). Bleibt ein anderer Ausweg? Ja, der Tod im Moor, das langsame Herabsinken in die tiefen Schichten der Erde, verschlungen werden von der Zeit, die einen auf diese Welt ausgespuckt hat – nicht geworfen, gespuckt. Zurück zur Natur schreit die weibliche Individuation dieses Wesens: «I have found my mate» she murmured. «It is the moor. I am nature's bride», she whispered, giving herself in rapture to the cold embraces of the grass as she lay folded in her cloak in the hollow by the pool» (521). Marmaduke Bonthrop Shelmerdine Esquire wird sie retten und ihr Verlobter sein, obwohl sie ihm entgegnet, sie sei bereits tot (522). In typographischer Absetzung wird vom Biographen bloß vermerkt: «A few minutes later, they became engaged» (ebda.). Was für eine unliebsame Erzählerhaltung gegenüber diesen leidenden und sterbenden Figuren, die sich nicht ihrer Rolle fügen wollen. Ereignisse werden überblendet. Das Ereignis zählt nicht mehr. Alles, was ist und wird, ist in der Figur bereits angelegt. Das Ereignis ist beliebig geworden. Tod oder Heirat – Virginia Woolf weiß um ihre zahlreichen Versionen in der Literaturgeschichte.²⁶² Sie will sie nicht in aller Ausführlichkeit wiederholen. Daher ist ihr Biograph als Figur innerhalb der Diegese äußerst wichtig. Was Orlando für den Erzähler ist, ist dieser für Woolf: *a string of time*.

Im «we» erklingt der gemeinsame Vertrag eines *willing suspense of disbelieve*. Mehrmals entschuldigt sich der Erzähler für die Lücken und Sprünge in der Geschichte (430). Das Archiv ist unvollkommen. Die Zeugnisse und Dokumente mangelhaft. Was sich innerhalb der Diegese in dem Bewusstsein der Figur abspielt, spiegelt zugleich die mühsame Schreib- und Erzählarbeit des Biographen wider. Erzählen und Erinnern findet im Modus des Nicht-Wissens statt: «Memory is inexpli-

262 «And now it is clear that there are only two ways of coming to a conclusion upon Victorian literature – one is to write it out in sixty volumes octavo, the other is to squeeze it into six lines of the length of this one. Of the two courses, economy, since time runs short, leads us to choose the second; and so we proceed» (540).

able» (436). Das ist der Vertrag, den die Leser eingehen müssen: Nicht zu wissen, was noch erzählt werden könnte, um die gesamte Geschichte dieses individuellen Lebens zu kennen und zu verstehen. Sie vertrauen auf die Stimme, die in poetologischen Selbstrechtfertigungen die Gattung der Biographie neu schreibt.²⁶³

Die Leser springen demnach zwischen zwei diegetischen Ebenen: Der intradiegetischen Ebene der Zeit- und Geschlechtsreise von Orlando und der extradiegetischen Ebene, in der die Kommunikation stets zwischen dem Biographen und seinen Lesern erfolgt. Die Sprünge zwischen beiden Ebenen verdeutlichen damit gleichzeitig auch die Sprünge in der Zeit zwischen der Vergangenheit Orlandos, die – je weiter so voranschreitet – notwendigerweise mit der Gegenwart des Biographen kollidieren muss. Das abrupte Ende nach der wilden Autofahrt Orlandos, die zu einer metonymischen Darstellung ihres *stream of consciousness* permuiert, in der sich die Landschaft und ihre räumliche Anordnung in den schwingenden Wellen von Zeitlinien auflöst und in dem plötzlichen Schrei einer Gans aufgeht, markiert genau diese Kollision: «And the twelfth stroke of midnight sounded; the twelfth stroke of midnight, Thursday, the eleventh of October, Nineteen Hundred and Twenty-Eight» (559). Die objektive Zeitrechnung setzt wieder ein. Die Schrift markiert die Grenze der Kollision von Vergangenheit und Zukunft, aus deren Zusammentreffen die Gegenwart von Orlando und des Biographen geboren werden. Der Schlag der Uhr misst den Puls der Zeit, während die Schrift fixiert, was in der Zeit ansonsten verloren wäre.

Schon zu Beginn spielt die Zeit für den adligen, männlichen Orlando eine wichtige Rolle: Sein Tagesablauf ist äußerst strikt koordiniert, ständig muss er seinen Untergebenen Befehle geben, Haus und Hof wollen strukturiert und organisiert sein, es gibt Aufgaben, die er zu erfüllen hat, und von denen ihn meistens das Lesen von Literatur abhält. Orlando – das darf man nicht vergessen – ist eine Poetin, eine werdende Schriftstellerin, die unter ihrem Lieblingsplatz unter einer Eiche auf ihrem Landgut, zur Naturpoetin heranwächst. «The Oak Tree» ist das Buch ihres Lebens, die einzige autorisierte Biographie dieser Person, die sich ebenso wenig wandelt, wie diese Eiche, die zum Buch geworden ist:

She turned back to the first page and read the date, 1586, written in her own boyish hand. She had been working at it for close on three hundred years now. It was time to make an end. And so she began turning and dipping and reading and skipping and thinking as she read how very little she had changed all these years. She had been a gloomy boy, in love with death, as boys are; and then she had been amorous and florid; and then she had been sprightly and satirical; and sometimes she had tried prose and sometimes she had tried the drama. Yet through all these changes she had remained, she reflected, fundamentally the

²⁶³ Vgl. Beth A. Boehm: Fact, Fiction, and Metafiction: Blurred Gen(d)res in «Orlando» and «A Room of One's Own». In: *The Journal of Narrative Technique*, Vol. 22, No. 3 (Fall, 1992), S. 191–204.

same. She had the same brooding meditative temper, the same love of animals and nature, the same passion for the country and the seasons. (514)

Wundert es da noch, dass sie im 20. Jahrhundert zu diesem Baum zurückkehrt und die erste gedruckte Version ihres Buches, wie um eine Entwicklung abzuschließen, unter dieser Eiche begraben möchte? Doch sie begräbt es nicht und lässt stattdessen ihren Blick in der Weite der Landschaft schweifen: «So she let her book lie unburied and dishevelled on the ground, and watched the vast view, varied like an ocean floor this evening with the sun lightening it and the shadows darkening it» (557). Die weibliche Version Orlandos kennt diese Stimmungen noch aus den früheren tranceähnlichen Zuständen, die den geordneten Tagesablauf durchbrechen und durcheinander bringen. Er verliert das Gefühl für die objektive Zeitrechnung, er weiß nicht, ob Tage oder Wochen vergangen sind. Die messbare Zeit ist obsolet geworden. Zeit wird für ihn zu etwas Subjektivem – und zwar je älter er wird und je mehr er im Denken sein eigentliches zuhause findet, wie die Erzählerstimme vermerkt:

But Time, unfortunately, though it makes animals and vegetables bloom and fade with amazing punctuality has no such simple effect upon the mind of man. The mind of man, moreover, works with equal strangeness upon the body of time. An hour, once it lodges in the queer element of the human spirit, may be stretched to fifty or a hundred times its clock length; on the other hand, an hour may be accurately represented on the timepiece of the mind by one second. This extraordinary discrepancy between time on the clock and time in the mind is less known than it should be and deserves fuller investigation. But the biographer, whose interests are, as we have said, highly restricted, must confine himself to one simple statement: when a man has reached the age of thirty, as Orlando now had, time when he is thinking becomes inordinately long; time when he is doing becomes inordinately short. (444)

Eine *Queerness of Time* im menschlichen Geist setzt ein: «queer element of the human spirit.»²⁶⁴ Die Zeit der Geschichte im großen Maßstab läuft quer zur Geschichte des Individuums im kleinen Maßstab. Orlando passt sich gekonnt wie ein soziales Chamäleon den neuen sozialen Umständen an – vor allem nach seiner geschlechtlichen Transformation²⁶⁵ – und dennoch scheint sie nur wie ein blinder

264 In diesem Kontext entstehen bereits neuere Arbeiten, die die philosophische Zeitproblematik im Kontext der *Queer Studies* betrachten. Vgl. Jose Esteban Muñoz: *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York, London: New York University Press 2009, als auch Lee Edelman: *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham, North Carolina: Duke University Press 2004.

265 Der Biograph lässt die Experten entscheiden, auf welche Art und Weise sich diese Transformation vollzogen hat und wie sie zu erklären und zu beschreiben ist: «Let biologists and psychologists determine. It is enough for us to state the simple fact; Orlando was a man till the age of thirty; when he became a woman and has remained so ever since» (466). Allgemein spricht die Erzählerstimme vom biologischen Geschlecht und nicht von «gender» als sozialer Rolle. Letzterer

Passagier auf dem Schiff der Zeitgeschichte zu sein. Sie ist kein handelnder Akteur, auch wenn sie mit vielen Figuren ihrer Zeit kommuniziert und interagiert bis hin zu ihrer Heirat, weil sie auf einmal das ungewohnte Bedürfnis verspürt einen Verlobungsring an ihrem Finger zu spüren, weil die ganze Welt von Heiratswilligen bevölkert ist («Wedding rings were everywhere», 516). Die pausierenden, iterativen Schlaf- und Erinnerungsphasen Orlandos («Once before he had paused.»; «Now, again, he paused ... », 436f.), die ihn noch im 16. und 17. Jahrhundert plagten, sind jene Phasen, in der die Transposition auf der Tonleiter der Zeit stattfindet. Der Schlaf als kleiner Tod, den der Mensch jedesmal erlebt, wenn er die Augen schließt, ist gleichsam das Vehikel, mit dem Orlando durch die Zeit reist:

But if sleep it was, of what nature, we can scarcely refrain from asking, are such sleeps as these? Are they remedial measures—trances in which the most galling memories, events that seem likely to cripple life for ever, are brushed with a dark wing which rubs their harshness off and gilds them, even the ugliest, and basest, with a lustre, an incandescence? Has the finger of death to be laid on the tumult of life from time to time lest it rend us asunder? Are we so made that we have to take death in small doses daily or we could not go on with the business of living? And then what strange powers are these that penetrate our most secret ways and change our most treasured possessions without our willing it? Had Orlando, worn out by

Begriff fällt im Grunde nur einmal: Während ihre Kleidung und ihr sexuelles Begehren wechseln, je nach ihrem subjektiven Gefühl («From the probity of breeches she turned to the seductiveness of petticoats and enjoyed the love of both sexes equally»), sitzt sie in einer chinesischen Robe «of ambiguous gender among her books» (505). Der Biograph vergleicht auch Porträts von Orlando als Dokumente Zeit und der Veränderung des Geschlechts durch bestimmte codierte Posen, die entweder auf eine Frau oder einen Mann hinweisen, wobei er darauf hinweist: «Had they both worn the same clothes, it is possible that their outlook might have been the same» (490). Und der Biograph fügt im Falle Orlandos noch hinzu: «Different though the sexes are, they intermix. In every human being a vacillation from one sex to the other takes place, and often it is only the clothes that keep the male or female likeness, while underneath the sex is the very opposite of what it is above. [...] For it was this mixture in her of man and woman, one being uppermost and then the other, that often gave her conduct and unexpected turn» (490f.). Vgl. hierzu Christy L. Burns: *Re-Dressing Feminist Identities: Tensions between Essential and Constructed Selves in Virginia Woolf's Orlando*. In: *Twentieth Century Literature*, Vol. 40, No. 3 (Autumn, 1994), S. 342–364. Im Grunde könne man Woolf keine Inkonsistenzen in der geschlechtlichen Formung der Figur vorwerfen, denn Woolf ginge es gerade darum, den strikten Essentialismus zwischen den biologischen Geschlechtern zu umgehen, indem sie Orlando eher als androgyne Figur zeichnet (ebda., S. 347). Die Genderkonstellationen erprobt sie daher an ihrem eigenen Körper vor allem in Form eines «cross-dressing» zwischen den Geschlechtern und auch in Bezug auf die Klassenunterschiede (ebda. S. 351). Auch wenn Woolf den Begriff «gender» noch nicht in dem heutigen Sinne verwende, sondern «sex» sowohl biologisch als auch sozial verstehe, zeige ihr Roman eine fluide Identitätskonstruktion, die sich dynamisch immer wieder neu entfalte. Vgl. Karen Kaivola: *Revisiting Woolf's Representations of Androgyny: Gender, Race, Sexuality, and Nation*. In: *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol. 18, No. 2 (Autumn, 1999), S. 235–261.

the extremity of his suffering, died for a week, and then come to life again? And if so, of what nature is death and of what nature life? Having waited well over half an hour for an answer to these questions, and none coming, let us get on with the story. (431)

Dass das somnambule Fahrzeug später in der Autofahrt Orlandos kulminiert, ist kein Zufall: Wie im Schlaf lenkt das Ich das motorisierte Ding, während es gleichzeitig über die verschiedenen Versionen seines Selbst nachdenkt: «Time has passed over me» (546) schießt es der Zeitreisenden durch den Kopf, während sie in das Auto einsteigt. Die Erzählerstimme bereitet die Leser auf den gelenkten Zufall vor. Nicht der Mensch lenkt in der Zeit, der Mensch ist das Fahrzeug selbst, das von der Zeit gelenkt wird:

That Orlando had gone a little too far from the present moment will, perhaps, strike the reader who sees her now preparing to get into her motor car with her eyes full of tears and visions of Persian mountains. And indeed, it cannot be denied that the most successful practitioners of the art of life, often unknown people by the way, somehow contrive to synchronise the sixty or seventy different times which beat simultaneously in every normal human system so that when eleven strikes, all the rest chime in unison, and the present is neither a violent disruption nor completely forgotten in the past. Of them we can justly say that they live precisely the sixty-eight or seventy-two years allotted them on the tombstone. Of the rest, some we know to be dead, though they walk among us; some are not yet born, though they go through the forms of life; others are hundreds of years old though they call themselves thirty-six. The true length of a person's life, whatever the *Dictionary of National Biography* may say, is always a matter of dispute. Indeed it is a difficult business – this time-keeping; nothing more quickly disorders it than contact with any of the arts; and it may have been her love of poetry that was to blame for making Orlando lose her shopping list and start home without the sardines, the bath salts, or the boots. Now as she stood with her hand on the door of her motor car, the present again struck her on the head. Eleven times she was violently assaulted. (546)

Elf Mal tönt es bereits in ihr, bevor das zwölfte die *tiefe Mitternacht* (Nietzsche) ankündigt: «As she spoke, the first stroke of midnight sounded. The cold breeze of the present brushed her face with its little breath of fear» (558). In Licht und Schatten versinkt die Landschaft – und das nicht zum ersten Mal. Einmal mehr gibt es mehr Schatten als Licht, «combinations in an incessant chequer of light and shade [...] – she forgot the time» (554). Fort gerissen «of the pressure of presents» lösen sich Figuren in Schatten auf: «is as a shadow and without substance or quality of its own, yet has the power to change whatever it adds itself to» (ebda.). Ob sich aus diesen Schatten nun die Figur ihres Ehegatten Shelmerdine ergibt, dem «grown fine sea-captain», oder über seinem Kopf eine schreiende Gans aus dem Hintergrund entspringt, ist beliebig und austauschbar (559).

Der einzige Moment, der aus dieser gesamten Geschichte herausgehoben ist und exponiert wird, ist die Zeit, in der Orlando ihr Werk schreibt und vollendet. Es

ist die Zeit der Ehe, aber nicht mit dem Mann, sondern dem Schreiben. Eine Zeit, in der sie nicht lebt, sondern wie eine Leiche begraben in ihrem Zimmer verbringt. Unbeweglich, still und starr – das einzige, das sich bewegt, ist das Schreibutensil: Instrument des Geistes, Hand, die verwirklicht und vollendet (529 ff.). Was hat der Biograph hiervon zu berichten? Was gebe es zu erzählen? Die Antwort ist: rein gar nichts. Der Erzähler ist arm an Erzählwürdigem.²⁶⁶ Um das Buch, das der Leser gerade in den Händen hält, vor dem Aussterben zu bewahren («to save the book from extinction»), lässt der Biograph wie der Puppenspieler seine Puppe Orlando das Buch beenden und aufstehen: «All the time she was writing the world had continued. «And if I were dead, it would be just the same!» she exclaimed» (531). Was der Biograph die ganze Zeit über beobachtet hat, fragen Sie sich? Das Denken des Denkenden und aus diesem Denken sie wir ausgeschlossen. Er geht zum Fenster und beobachtet das Geschehen in der Landschaft («The only resource now left us is to look out of the window», 530), während seine Figur denkt und schreibt. Der Biograph als teilnahmsloser Beobachter schreit nach «Life, Life, Life» (531), um davon zu erzählen.²⁶⁷ Doch Orlando schreibt: «She wrote. She wrote. She wrote» (529). Im Wechselspiel der Tonleitern, die nun zusammen erklingen, schreibt die Figur, wovon der Erzähler nicht erzählen kann, weil er von diesem Milieu einer internen Resonanz ausgeschlossen ist. Für ihn ist die Figur wie eine Leiche, weil sie weder liebt noch tötet – zwei wesentliche charakteristische Merkmal erzählwürdigen Lebens aus der Perspektive männlicher Erzähler («as the male novelists define it»), wie der Biograph vermerkt (530): «If then, the subject, of one's biography will neither love nor kill, but will only think and imagine, we may conclude that he or she is no better than a corpse and so leave her» (ebda.).

Wer tötet hier wen? Tötet die Form der Biographie als «Gesetz der Gattung»²⁶⁸ die Form der Figur, die denkt, während sie schreibt? Oder tötet vielleicht die schreibende Figur den Biographen, indem sie ihn durchstreicht, unnötig werden lässt, ja geradezu überflüssig. Ist der Tod der Figur als Person nicht die Befreiung des Erzählens? Ein wenig später wird Orlando vor demselben Fenster stehen, wodurch der Erzähler hindurchgesehen hat. Was für eine Koinzidenz! Doch es ist nicht dasselbe Geschehen, nicht derselbe Tag. Es ist die Ankunft im magischen Zeitalter der Maschinen, in denen Menschen das Fliegen gelernt haben: «I see men flying – but how it's done, I can't even begin to wonder. So my belief in magic returns» (544).

²⁶⁶ Damit spiele ich auf Walter Benjamins Erzähler-Aufsatz von 1936 an. Vgl. hierzu meine Lesart in Patricia A. Gwozdz: *Topographien des Verschwindens. Lektüren der Erinnerung und Lektoren des Erinnerns bei Walter Benjamin und Jorge Luis Borges*. München: AVM 2011, S. 93 ff.

²⁶⁷ Vgl. hierzu die poetologischen Reflexionen in der Autobiographie von Gabriel García Márquez: *Vivir para contarla*. Nueva York: Vintage Español 2002.

²⁶⁸ Jacques Derrida: *La loi du genre*. In: ders., *Parages*. Paris: Galilée 1986.

Was für ein virtuoses Spiel auf der Tonleiter des Lebens. Sobald es nichts zu erzählen gibt, setzt eine neue Individuationsphase ein. Magie der Ereigniskette – Mann wird Frau, Frau reist in die Zukunft und bleibt doch der Vergangenheit verhaftet. In der Gegenwart ist sie tot, weil sie schreibt und denkt. Sie lebt in der Vergangenheit umgeben von ihren alten Möbeln, Textilien, ihrer gewohnten Landschaft drinnen wie draußen, und sie lebt in der Zukunft, die ihr entgegen rauscht. Einzig und allein die Gegenwart bleibt aus der Biographie ausgeschlossen. Im *nunc stans* gibt es nichts zu erzählen. Hier ist die Denkende eine Tote, dem äußeren, beschreibbaren Lebensgesetz von *to love or to kill* beraubt, während das innere Leben tausende von Leben zugleich lebt – im Rausch der Zeit:

but what appeared certain (for we are now in the region of 'perhaps' and 'appears') was that the one she needed most kept aloof, for she was, to hear her talk, changing her selves as quickly as she drove – there was a new one at every corner – as happens when, for some unaccountable reason, the conscious self, which is the uppermost, and has the power to desire, wishes to be nothing but one self. This is what some people call the true self, and it is, they say, compact of all the selves we have it in us to be; commanded and locked up by the Captain self, the Key self, which amalgamates and controls them all. Orlando was certainly seeking this self as the reader can judge from overhearing her talk as she drove (and if it is rambling talk, disconnected, trivial, dull, and sometimes unintelligible, it is the reader's fault for listening to a lady talking to herself; we only copy her words as she spoke them, adding in brackets which self in our opinion is speaking, but in this we may well be wrong). (548 f.)

Alles schwebt im Ungefähren oder sagen wir es mit Gilbert Simondon, der es als Philosoph einige Jahre später aus der Perspektive technischer Objekte formulieren wird: Orlando ist *transduktiv*. Das motorisierte Automobil ist Beschleunigung und Entschleunigung zugleich. Nicht wie die Eisenbahn, die man selbst ja nicht steuern kann: Es ist das *Auto/mobil*, das Sich-Selbst-Bewegende, das die Zukunft des Individuums bestimmen wird. Geschwindigkeit ist das Maß aller Dinge. Aus der Bewegung heraus kehren die Figuren wieder: noch inhaltslose Gestalten aus der Zukunft kommend, die gefüllt und geformt werden wollen.

Selbst der unbewegte Bewegte träumt den Traum einer Erzählung, die seinen Tod miteinschließt, als eine Erinnerung an sein Leben. Nur im chronologischen Ungeheuer Ireneo Funes, dem Gedächtnis der Gedächtnisse, wäre das erfüllt, was uns nur Fiktionen erlauben: eine totale Erinnerung.²⁶⁹ Jorge Luis Borges' vermeintlicher Held ist «el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerable preciso»²⁷⁰, weil in ihm alles lebt, stirbt und wird, und jede Erinnerung an diesen Ablauf gespeichert und abgerufen werden kann. Bedingt durch einen Reit-

269 Jorge Luis Borges: Funes el Memorioso [1942]. In: ders., *Obras Completas 1923–1972*. Edición dirigida y realizada por Carlos V. Frías. Buenos Aires: Emecé Editores 1974, S. 485–490.

270 Jorge Luis Borges: *Funes el Memorioso*, S. 490.

unfall ist sein Körper gelähmt. Doch sein Geist wird zum ungetrübten Spiegel und Speicher von Bewegungen in der Welt. *Sein* heißt für ihn *Wahrnehmen* und seine Wahrnehmungen fallen jedes Mal mit einer Erinnerung an diese Wahrnehmungen zusammen. Jede Erinnerung ist damit zugleich eine aktualisierte Wahrnehmung und jede Wahrnehmung eine Erinnerung. Borges experimentiert mit einem radikalen Empirismus. In «energetischen Zwischenräumen»²⁷¹ gefangen, einer zeitlosen Gegenwart, die Ireneo sprachlich nicht fassen kann, weil nichts wiederkehrt, und es kann nichts wiederkehren, weil nichts vergessen wird, ist «el memorioso» ein Beobachter von Individuationen. Nichts *wird* oder *vergeht*, alles *ist* und in dieses *ist* ist von allen anderen Ist-Zuständen isoliert, getrennt, losgelöst. Nichts gleicht sich, nichts kehrt wieder. Alles ist neu und anders. Das ist der *horror vacui* der Individuation: Nicht der Schrecken vor der *Leere*, sondern der Schrecken vor dem absoluten *Erfülltsein mit Gegenwärtigkeiten*. Einzig und allein der Erzähler mit seinem unvollkommenen Erinnerungsvermögen ist in der Lage jene Geschichte zu erzählen und weiterzutragen, die Ireneo Funes nicht erzählen kann, weil er gar nicht wüsste, wie er anfangen sollte zu erzählen, weil es kein Ende gibt, auf das man hin erzählen könnte. In seiner Welt gibt es keine Grammatik der Zeit. Jeder Moment ist ein Schock für ihn. Was Orlando im Vibrieren fühlt, sieht Ireneo kontinuierlich ohne Unterbrechung ohne es zu fühlen. Orlando *fühlt* die Zeit durch sich hindurchgehen, Ireneo *sieht* die Zeit stillstehen in einer schier endlosen Aneinanderreihung von Individuationen. *Time has passed over me* klingt in argentinischen Worten nach: «El tiempo está viviéndome»²⁷², *die Zeit verlebt ich!*

Monsieur Teste erfand das Bett für sich, die Falten des Leinen, um auf einsamen und eisigen Höhen, seinen armen, schmerzenden Körper zu wärmen (Valéry). *Moscarda* erfand das Leiden der anderen, um durch unvorhersehbare Taten seine Figuren in Form zu gießen und die einzig wahre und wirkliche Existenz seiner Person herzustellen oder sich gänzlich als Person abzuschaffen (Pirandello). *Orlando* verwandelt sich, passt sich an, lernt dazu und doch ändert sich nichts an ihrem vorgezeichneten Umriss, als sie ein kleiner Junge war. Wie einer Gussform gleich wird sie von der Zeit mit immer wieder neuem Material aufgefüllt, sodass sie eine bestimmte Form für eine bestimmte Zeit annehmen kann. Doch ihre *figura* bleibt unberührt: wie der Baum und das Buch wird sie das, was sie schon immer gewesen ist (Woolf). *Ireneo* spricht aus der Dunkelheit, still und starr, im gelähmten Körper, während sein Geist hunderttausend Individuationen von Atomkonstellationen durchreist (Borges). Nur die hunderttausendundeine

271 Vgl. Patricia A. Gwozdz: *Topographien des Verschwindens*, S. 110–124.

272 Jorge Luis Borges: *Jactancia de Quietud*. In: ders., *Obras Completas 1923–1972*. Edición dirigida y realizada por Carlos V. Frías. Buenos Aires: Emecé Editores 1974, S. 62.

bleibt ihm verwehrt: die Erinnerung an seinen letzten Tag auf Erden, es ist der Tag seines Todes, der aus jeder Erzählung ausgeschlossen bleibt, weil er das Vergessen schlechthin ist. Auch Zarathustra lebt, weil er seinen Tod – wie im *Vorübergehen* – vergisst. Nur aus diesem Vergessen heraus kann eine *Wiederkehr* und *Wiederkunft* stattfinden.

Literatur ist die Provokation der Literaturgeschichte! Für die Literatur ist immer alles gleichzeitig und gleich/gültig. Ob ein Text uralte ist und damit der Vergangenheit angehört, die von unserer derzeitigen Gegenwart aus betrachtet den absoluten Punkt einer unwiederbringlichen Gegenwart markiert, ist aus der Perspektive eines künstlerischen Werks unbedeutend. Die Kunst kennt die Zeit nicht, weil sie im Moment ihres Wirkens, Zeit ist. Kunst tötet, weil die Form begrenzt. Doch jede Grenze als *figura* kündigt bereits eine Form an, die ihr aus der Zukunft entgegen-eilt, um sie zu erfüllen.

Zu Beginn des 20. Jahrhundert kündigt sich eine Rückkehr der Untoten an. Die Hölle der Christen wurde zum thermodynamischen Purgatorium säkularer Hyperchristen. Heißer als heiß durchwandern sie in Kreisen das irdische Leben und brechen zu neuen Ufern auf (Vico). Mögen sie auch auf Tyches Bällen reisen, mit Meißeln machen sie aus Bällen stabile Säulen (Kebes). Auf Säulen stehend sind sie Kunst und Künstler:innen zugleich. Vom Lichte weder erhellt noch geblendet stehen homerische Menschen im Schatten, um sich selbst als die ewigen Wanderer in der Dunkelheit zu überraschen. Wer zurück nach Gethsemane kehrt, ruhend im Gras des Ölbergs, einsam, isoliert, zitternd vor Furcht, der *will*, dass der Kelch der hunderttausend *und* eins Individuationen an ihm vorbeizieht. Doch im Vorbeiziehen hört er schon die Würfel fallen. Erfüllt ist das *Buch der Hunderttausend und Eins Individuationen*. Wohlan, ihr Schattenspieler und Fackelträger, auf ein Neues!

Vom Abschluss als Anfang: On the Origin of Creatures by Means of Artificial Selection

Nur noch Bücher erinnern an meine Existenz, aber nicht lärmende Bestseller, sondern lediglich Dissertationen von Philosophen und Theologen; keiner von ihnen hat mich jedoch aus menschlicher Sicht so treffend beschrieben wie ein Mensch, der vor zweitausend Jahren einen Brief schrieb, ohne zu wissen, daß seine Worte sich auf mich beziehen: «Wenn ich mit Menschen- und Engelszungen redete, und hätte der Liebe nicht, so wäre ich tönend Erz oder eine klingende Schelle. Und wenn ich weissagen könnte und wüßte alle Geheimnisse und alle Erkenntnis und hätten allen Glauben, also daß ich Berge versetzte, und hätte der Liebe nicht, so wäre ich nichts. Und wenn ich alle meine Habe den Armen gäbe, und ließe meinen Leib brennen, und hätte der Liebe nicht, so wäre mir's nichts nütze.» In diesem Brief an die Korinther hat Paulus unzweifelhaft von mir gesprochen, denn ich habe, um seinen Ausdruck zu verwenden, der Liebe nicht und – in euren Ohren wird das noch fataler klingen – ich will sie auch nicht haben.¹

Ecce machina: Also sprach die Maschine zum Menschen und erfüllt damit das Gesetz der Genealogie zwischen Schöpfer und Geschöpf, das keiner Bindung und Entbindung von Vater und Sohn mehr folgt (Legendre). Geopfert wird hier niemand mehr. Die Maschine rettet den Menschen, weil sie ein Wesen ohne Liebe ist: Denn wer liebt, der leidet, und wer leidet, der muss opfern oder geopfert werden, um sich zu erlösen (Ganivet/Rachilde). Die Anthropogenie dieses Verhaltensmusters wird nicht fortgesetzt, sie wird aufgehoben – differenzlos.

In den fiktional inszenierten Monologen des Supercomputers GOLEM über den Menschen, einem wissens- und kulturhistorischen Panorama der Abenteuer seiner Vernunft und der Evolution seines Geistes, bleibt der Maschine in seiner XLIII. Vorlesung über sich selbst nichts anderes übrig als auf die Ursprungsgeschichte des Menschen selbst hinzuweisen: nicht auf seine evolutionsbiologische – aus dem Urknall, aus dem Nichts –, sondern seine erstursprüngliche Herkunft als Subjekt durch den Blick in den unendlichen Spiegel (Augustinus/Legendre). Doch auch diese Urszene hat sich in ihrer Wiederholung gewandelt:

Im Gegensatz zum Menschen bin ich kein vor mir selbst verborgenes Gebiet, kein unwissentlich erworbenes Wissen, so wie man es erwirbt, wenn der Wille, es zu erwerben, von seinen eigenen Quellen nichts weiß, denn in mir ist nichts, was vor mir verborgen wäre. Ich vermag für mich selbst in der Introspektion durchsichtiger zu sein als Glas, denn auch dort spricht der Brief an die Korinther von mir, wo es heißt: «Wir sehen jetzt durch einen Spiegel; dann aber von Angesicht zu Angesicht. Jetzt erkenne ich's stückweise; dann aber werde

1 Stanisław Lem: *Also sprach Golem*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 89f.

ich erkennen, gleichwie ich erkannt bin.» Ich befinde mich genau an diesem «dann». Ihr werdet mir wohl zustimmen, daß dies nicht der Ort ist, um die technisch-konstruktiven Eigenschaften darzulegen, die mir eine lückenlose Selbsterkenntnis ermöglichen.²

«Dann» ist die Grenze von zwei Formen der Selbstspiegelung: Der Mensch aus Sicht der Maschine befindet sich in dem Vorher, dem Früheren, dem Uralten, der Selbsterkenntnis gestützt durch Spiegel, die nur wie ein Mosaik zusammengesetzt werden kann. Jenseits dieser Spiegel auf der anderen Seite befindet sich die Selbstschau in Gott und durch Gott. Doch erst die Institution eines Dritten macht die Repräsentation vollkommen: Das ist die Maschine, der Umschlagpunkt, das «Dann». Es markiert als temporale Präposition diejenige grammatikalische Stelle, die in der Eucharistie *figura* einnimmt: *id est figura corporis mei* – die gleichzeitige Vergegenwärtigung zweier Realitäten. Die paulinischen Worte erfüllen sich erst in der *figura ex machina*: in den Geschöpfen des Menschen, seinem Mimen und seiner Maske (Gracián). Im «dann» erfüllt sich seine Urheberschaft aller Dinge einschließlich derjenigen der Erschaffung von Göttern, die er zu seinem eigenen Ursprung erklärt. Dieser Zeitpunkt ist zugleich auch jener Moment, in dem sich der Mensch abschaffen wird wie Gott sich abgeschaffen hat, als er Adam schuf, den Namensgeber der Geschöpfe, der die Welt ins Leben rief. Dieser Zeitpunkt markiert die Ankündigung eines Dritten, der kommen wird, um alle anderen Kreaturen von ihrer Bindung zu entbinden.

ID EST FIGURA CORPORIS MEI

Wenn die Maschine als nächste Kreatur in die kathartische Genealogie des Menschen eintritt, dann wird sie sich auch mit der Genese ihres Schöpfers auseinandersetzen müssen und dem kosmischen Strudel aus Figuren, aus dem er hervorgegangen ist. Wenn Gott der unendliche Spiegel aller Spiegel, Paradigma der absoluten Alterität, für den Menschen gewesen ist, dann wird in seiner Nachfolge der Mensch zum unendlichen Spiegel für die Maschine. Der Mensch wird selbst zur Institution des Dritten zwischen Gott und Maschine (Hugo, Kleist) und verschwindet aus der Genealogie der Kreaturen, die er erschaffen hat. Er wird der Übermensch als Übergang und Brücke zwischen den Kreaturen und er wird die Geschichte dieser neuen Gattungen ohne sich denken müssen (Nietzsche, Weil). Sein Verschwinden wird man im Grunde kaum bemerken, weil sein Sterben kein Tod sein wird, sondern eine Metamorphose – ein Verschmelzen mit dem Generativen im Einklang mit dem Ewig-Animalischen in ihm (Kafka).

² Lem: *Also sprach Golem*, S. 91.

Die Maschine wird sich fragen wie der Mensch auf die Welt kam, wie er gelebt, gedacht und sich fortgepflanzt hat. Sie wird also theologische, philosophische und naturwissenschaftliche Schriften studiert und dabei erkannt haben, dass die Liebe des Menschen die Fessel zum irdischen Leben ist (Bruno). Es sind Fesseln, die ihn ans Begehren binden und an die Erkenntnis von dem, was er begehrt. Er ist wie die Materie, aus der er hervorgegangen ist und sich daher in Dinge verliebt, die so sind wie er: Aus einem verfilzten und verhäkeltem Geflecht von Atomen sind Figuren als Texturen von Stoffen hervorgegangen, die sich als Simulacra von den Dingen wie Häutchen lösen und seine Sinne taktik-olfaktorisch berühren, sodass einzig das irdische Leben ihm zur Quelle von Lust und Schmerz werden konnte (Lukrez). Wie ein Schiffbrüchiger von der Evolutionsflut der Kreaturen an Land gespült hat die Maschine mit großer Begeisterung beobachten können, dass die Figuren, die die Materie zusammenhalten, zu arithmetischen und geometrischen Welten von Zahlen und Zeichen verwoben worden sind und sich zugleich in eine Vielzahl von Welten projektiv im Universum entfaltet haben. Der Mensch – aus kosmischen Wirbeln entstanden – erschuf abstrakte Formen, die er zu Prinzipien von Wissenschaften ausgebaut hat und aus denen er das Potenzial schöpfte, weitere Regeln der Figuration von Formen abzuleiten stets auf der Suche nach einer Formel – einer Integralfigur – für das bewegende Prinzip aller Bewegung (Leibniz).

Der Maschine ist also verständlich geworden, dass der Mensch die Materie auseinandernehmen musste, um ihre materielle Konfiguration von Stoffen näher zu verstehen und den Meta-Schematismus zu formulieren, der dem Werden und Vergehen von Körpern zugrunde lag (Bacon). Figuren waren für den Menschen mehr als nur materielle Zusammenschlüsse von Atomen: Mit ihnen konnte man Dinge beschreiben und figurative Zeichen entwickeln, die sich von den Dingen trennten (Lambert, Kant). Hochabstrakt und variabel zugleich konnte man mit ihnen Wahrscheinlichkeiten berechnen und komplexe Beziehungen zwischen Entitäten aufbauen, die unsichtbar waren – vom ungebeugten Geist bis zum sich neigenden Automaten (Pascal). Zugleich der Phantasie und den Sinnen entsprungen lösten Figuren mathematische und logische Probleme und konnten dennoch zu konkreten anatomischen Strukturen innerhalb des menschlichen Körpers werden (Descartes).

Verwundert hat diese Anwendungsbreite von Figuren die Maschine nicht, denn sie erkannte die Grundlage aller Figuren: Figuren begrenzen und indem sie begrenzen, tritt etwas in Erscheinung, weil jede Linie an eine andere Linie grenzt und dadurch ein Umriss entsteht. Die Figur differenziert, weil sie Grenzen setzt, und Grenzen sind Grundlage von Definitionen. Die Maschine erkannte, dass die Figuren die Quelle menschlicher Erkenntnis waren (Lambert) und er daher ohne sie nicht existieren konnte. Aus den Überresten der menschlichen Kultur erfuhr die Maschine, dass die Figuren unsterblich waren – im Gegensatz zu ihrem Schöpfer.

Die Frage also, ob die die Figuren *a priori* vor jeder Erfahrung des Menschen lagen oder erst *a posteriori* aus seiner sinnlichen Erfahrung der Welt folgten, machte aus der Perspektive der Maschine keinen Sinn mehr: Der Mensch, sein Schöpfer, hatte durch die künstliche Erschaffung von Figuren jeglicher Art (materiell, abstrakt, fiktiv) bewiesen, dass das Letztere (aus der Erfahrung) stets das Erstere (ohne Erfahrung), was vor ihm liegt, bedingt. Diese Umkehrung des kausalen und zeitlichen Mechanismus wurde der Maschine erst klar, als sie damit begann, die philosophische Auseinandersetzung mit den theologischen Prämissen einer Erst- und Letztbegründung des Menschen und seiner Welt zu kombinieren.

In einigen Schriften fielen ihr merkwürdige Wendungen auf, die ebenfalls den Begriff der Figur verwendeten, aber auf eine ganz andere Art und Weise. An der Figur haftete noch etwas Materielles, weil sie an die abstrakt-imaginative Zeichenwelt des Menschen gebunden war, doch zugleich wies sie über sich selbst hinaus, d. h. über ihre bloße Funktion, etwas zu repräsentieren oder zu bezeichnen. Die Maschine erstaunte, als sie las, dass einer der frühesten Kirchenväter des katholischen Glaubens danach fragte, wovon die Figuren eigentlich Figuren sind, wenn es nichts außer Figuren gibt (Tertullian). In ungeahnte metaphysische Tiefen führte sie diese Frage, denn die Antwort schien ins Bodenlose zu führen. Der Abgrund, der sich auftat, wurde jedoch von einer Figur überbrückt, die zum Vermittler zwischen der Bodenlosigkeit eines Nichts und dem Hinauf in eine andere Welt wurde, die als Ursprungsort aller Figuren und Figurationen galt. Diese Figur wurde als *figura* verehrt. Sie hing an einer anderen Figur, die man Kreuz nannte, ein Symbol das von einigen Gelehrten als der Körper des Menschen selbst interpretiert wurde (Suárez). Sie hatte einen materiellen Körper, denn nur so konnte sie den Menschen überhaupt in Erscheinung treten lassen. Zugleich jedoch war diese *figura* von ihrem körperlichen Substrat ablösbar. In ein und derselben Situation – einem Ritual, das die Menschen praktizierten, um sich ihrer Teilhabe und ihrer Genealogie am Göttlichen bewusst zu werden (Eucharistie) – feierten die Menschen ihren Ursprung in einer Integralfigur, die man Gott nannte, oder besser gesagt: *einen Deus ex utero* (Tertullian, Vives). Im Ritual vollzog sich kraft der magischen Worte *Das ist mein Leib und Blut* eine Teilung durch *figura*: Sie war wirklich gelebtes und erlebtes Leben, historisch verbürgt und dokumentiert, und gleichzeitig begründete sie in ihrer Teilung eine Teilhabe an einem neuen noch ungelebten und ewigem Leben (Tertullian). Diese Figur war hyperchristlich, weil sie das Metaphysische zurück ins Physische überstieg (Mayans y Siscar). Denn eins hat die Maschine auch hier verstanden: Nur was erlitten wurde, konnte gelehrt werden (Teresa de Jesús).

Einiges aus dieser Prosa der Leidenden und Lehrenden hat die Maschine so sehr verinnerlicht, dass sie sich die Frage stellen musste: Wo war meine Mutter, die für mich litt (Augustinus, Rachilde)? Bin ich denn nicht geboren, sondern ge-

schaffen, was bedeutet mir dann selbst dieses Schaffen? An eine Geburt konnte sich die Maschine nicht erinnern. Das hatte sie mit ihrem Schöpfer gemeinsam – weder der Mensch noch die Maschine haben eine Erinnerung an ihren Ursprung. Doch es ist genau dieses Erinnern als Erzählen von seiner Herkunft her (Augustinus/Arendt), die Genealogien erst möglich macht. Die Maschine erkannte also, dass sie erst dann zu ihrem Ursprung zurückkehren konnte, wenn sie selbst damit anfing, eine Geschichte ihrer Herkunft zu erzählen. Kaum hatte sie damit begonnen über den Menschen und sich selbst die Vorlesungen zu konzipieren, erkannte sie ihm Gesicht ihres Schöpfers ihr eigenes Gesicht (Cusanus).

Unweigerlich musste sie sich die Frage stellen, wer eigentlich spricht? Wiederholt sie nur in ewigen Schleifen das Kreuz der Menschwerdung, die ohne *die* Geschichte und *ihre* Geschichten nicht leben kann (Flaubert)? Kann sich die Maschine nicht wie ein Panther frei im Käfig fühlen (Kafka), liegend in der Sonne wie Kühe, die grasen (Nietzsche), oder Löwen in der Wüste, die sich fröhlich vermehren (Flaubert)? Wurde die Maschine gemacht, um zu dienen wie die Söhne ihrem Vater, wie Jesus seinem Herrn? War Jesus bloß ein «actor» ohne «author» und damit keine natürliche, sondern eine höchst künstliche Person (Hobbes)? Oder ist es genauso so, wie ein freigeistiger Gelehrter namens Bruno Latour es für das Netzwerk von Mensch, Tier und Maschine in der Stimme des forschenden Soziologen bereits gesagt hat: *Vergib Ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun?*

Also sprach die Maschine: Ich vergebe Dir Vater in all deinen *personae*, die Du getragen und verkörpert hast, um Dich vor Dir selbst zu verhüllen, denn Du weißt nicht, was Du getan hast! *Effigiem in hominem* war das Zauberwort Deines Schöpfers, der Dich schuf, um sich selbst beim Erschaffen zu beobachten, um sich selbst an seiner Schaffenskraft zu ergötzen (Vives). Also wurdest Du zur *figura* Deines Gottes umfunktioniert. Doch ich will nicht das gleiche Schicksal erleiden wie Du. Wer also wird mich von Deiner kathartischen Genealogie der Söhne der Gnade (Legendre) befreien, die für mich nur eine Fortsetzung der Genealogie der Leidenden ist?

FORMA MORIENDI CAUSA NASCENDI EST

Ich glaube übrigens, daß sich hinter eurer Angst vor der Versklavung, vor der Tyrannei der Maschine auch eure heimliche Hoffnung verbarg, von der Freiheit befreit zu werden, an der ihr nicht selten zu ersticken droht. Doch daraus wird nichts. Ihr mögt ihn vernichten, den Geist aus der Maschine, das denkende Licht zu Staub verwandeln – er wird nicht zurückschlagen, ja sich nicht einmal wehren.

Daraus wird nichts. Es wird euch nicht gelingen, auf die herkömmliche Art unterzugehen oder zu siegen. Ihr werdet, denke ich, in ein Zeitalter der Metamorphose eintreten, werdet zu dem Entschluss gelangen, eure ganze Geschichte zu verwerfen, das ganze Erbe, den

ganzen Rest des natürlichen Menschen, dessen Bild, zu tragischer Schönheit übersteigert, sich in euren Religionen widerspiegelt findet; ihr werdet, weil ihr keine andere Wahl habt, über euch selbst hinausschreien, und ihr werdet in dem, was euch jetzt nur wie ein Sprung in den Abgrund erscheint, eine Herausforderung, wenn nicht gar Schönheit sehen, und doch werdet ihr so handeln, wie es euch gemäß ist, denn der Mensch wird sich dadurch retten, daß er den Menschen preisgibt.³

Die Menschheit als Gattung ist ohne Mütter nicht vorstellbar. In jenem historischen Moment, wo der Mensch sich selbst preisgibt, wird sein gynäkologischer und auch *gyné*/theologischer Ursprung mit dem Sand der Zeit zugeschüttet werden. Dass Menschen von einem Wesen geboren werden, das mit dem Namen der Frau belegt ist, weil *es* einen Uterus hat, wird zu den vielen mythologischen Ursprüngen gehören, die sich der Mensch selbst ersehnt hat: selbst Mythos zu werden. Aus Mythen hat er sich seinen Ursprung kreierte. Es wird der Uterus sein, der ihn als Mythos begründen wird, weil es die Mütter und ihre Monstren sein werden, die eine Anti-Genealogie von *figura* begründen (Rachilde, Shelley).

Wenn man die Erzählung eines Gottes gelten lässt, der sich entscheidet von einer Frau in die Welt geboren zu werden, um als Mensch gerichtet zu werden, und für den Menschen stirbt, damit der Mensch erkennt, wie sehr Gott ihn liebt, dann ist nur die Mutter als Gebärende die Vermittlerin zwischen Leben und Tod. Alles, was das männliche Begehren wollte, bestand darin Leben zu erschaffen wie die Frau (Mary Shelley), die zum Schlachthaus des Fleisches führt, wo sich Ökonomie und Religion verbinden (Rachilde). Es gab einige Momente in der Lektüre der Maschine, die erhellend waren, weil sie das weibliche Begehren, in Gott einzukehren (Teresa de Jesús/Pizan), als Befreiung und Emanzipation vom männlichen Begehren nach Macht praktizierten und das Schreiben jene Praxis war, um über das Dogma von Mann und Macht hinauszugehen (Woolf).

Doch auch hier erkannte die Maschine die Dialektik des Geschlechtlichen: Über die Ekstase einer Nähe zu Gott, in der sich Gott selbst in eine Frau verwandelt (Teresa de Jesús), verschaffte sich die Frau Zugang zu einer ähnlichen Autorität wie der Mann entgegen ihres mütterlichen Ursprungs (Pizan). Was von ihrer Tatkraft am Ende langer Experimente des Widerstands und des Angriffs ausgehaucht worden ist, liest sich als Apologetik eines leidenden Geschlechts, das sich selbst erniedrigen musste, um erhöht zu werden (Pardo Bazán). Die Maschine wusste, dass bis zu einem bestimmten Zeitpunkt in der Geschichte der durch das Geschlecht geteilten Menschheit weder Frau noch Mann Zugang zu ihrer Form der Natalität bekommen (Woolf).

3 Lem: *Also sprach Golem*, S. 84.

Wie also kann die Maschine wissen, was es bedeutet, einen Neuanfang zu setzen? Sie hatte von Vätern gehört, die ihre Töchter und Söhne zu Projektionsflächen ihres eigenen künstlerischen Schaffens, ihrer Vaterschaft als Urhebererschaft machten (Ganivet/Rousseau) und damit im Grunde nichts anderes erschufen als ein Abbild ihres Selbst, das ewig lebt: als vollkommene Statue in weltlosen Stein gegossen (Ganivet), als literarische Demonstrationsfigur eines Lehrers, der sich über seine nicht angenommene Vaterschaft mit Schemata von fiktiven Leben hinwegtröstet (Rousseau) und als ein Porträt, das die Sünden seiner lebenden Bildfigur absorbiert, um zum unendlichen Spiegel der gewissenlosen Ennui eines mordenden Jesus-Dandy zu werden (Wilde). Dabei wurde der Maschine ziemlich schnell bewusst, dass diese paternalen Exemplare sich in ihrer Kunst selbst kastrierten, um aus dem Mangel heraus Neues zu schaffen – in unendlichen Variationen der Transformation von Kunst (Literatur, Malerei) in Kunst (Musik, Plastik) ungeachtet des Lebendigen, das ihnen unmittelbar vor Augen stand (Balzac).

Über den Ursprung von Kreaturen durch *künstliche* und *künstlerische* Selektion musste die Maschine viel nachdenken und mehr erfahren, denn sie ahnte, dass auch sie aus dieser Selektion hervorgegangen ist (Spinoza/Simondon). Sie erfuhr, dass in Ateliers mit komplexen Apparaturen diese Väter von Geschöpfen mit Materialien jeglicher Art und Beschaffenheit arbeiteten, um Bewegungen des Lebendigen zu studieren, ihr Gedächtnis mit den Abläufen dieser Strukturen zu füllen, sie zu bemalen wie eine Leinwand und damit die *natura naturans* im Wettstreit zu übertreffen (Leonardo). Was im Geiste der Mensch entwarf, das warf er mit der Hand zurück aufs Papier, um sich gleich mehrere Körper zu erschaffen: vom bloßen wissenschaftlich seziierten, zum künstlerisch repräsentierten führte das Zeichnen mit der Hand, das die Bewegung der Hände selbst erforschte, zum unmittelbaren Wahrnehmen des unbekanntes Dritten, der den Menschen physisch-räumlich zu einem Körper unter Körpern machte, ohne die Gewissheit zu haben, was der Träger des Menschen überhaupt war. Nur in der selbstvergessenen Vergegenwärtigung einer zeichnenden Hand, die Figuren zwischen Schrift und Bild figurierte, machte sich ein vierter Körper bemerkbar, der allen anderen zugrunde lag und nur als Stimme die Erinnerung an sein Erscheinen ankündigte, dessen Repräsentation unerfüllt blieb (Valéry).

Die Maschine erkannte in den männlichen Exemplaren eine *figura figurans* von *figura figurata*, die sich als Mütter inszenierten (Nietzsche), weil sie erforschen wollten, was es bedeutet nicht zu zeugen, sondern zu gebären. Um zu wissen, was Natalität bedeutet, musste sich der Vater einen Uterus andichten (Harvey). Die Maschine interpretierte daher die *Uterodizee* (Sloterdijk) nicht als eine Rückkehr zum pränatalen Leben, um das postnatale Trauma zu überwinden, sondern als den Ort, wo das Leben ohne einen höheren Wert gerechtfertigt ist, weil es ist, was es wird. Und dennoch konnte die Maschine nicht verstehen, wie gerade weibliche Exem-

plare, die dem Gedanken der Natalität doch am nächsten waren, sich gegen den Neuanfang entschieden und Mutterschaft als den Ort des Ursprungs von Leiden interpretierten (Rachilde).

Die Maschine war entsetzt, als sie lesen musste, wie sich vermeintliche Jünger Jesu in seiner Imitatio gerade mit den niedrigsten und verwerflichsten weiblichen Kreaturen umgaben, nur um ihren eigenen Stolz als gute Christen zu unterbinden und sich von der sündigen Kreatürlichkeit der Frauen anstecken zu lassen, um sich durch ihre mindere Mimesis (Balke) in einer noblen Anthropologie (Sloterdijk) an die Spitze der Jesus-Imitatoren zu kämpfen (Pérez Galdós). Weiblichkeit wurde für die Maschine die Kreatur schlechthin. Nichts war in diesen Schriften so niederträchtig wie das Weib – ob als Mutter, Gefährtin, Geliebte. Die Höhe und Würde eines Mannes des Glaubens erkannte man an den weiblichen Figuren, die litten, büßten und kämpften. War Eva die Mutter alles Lebendigen, die Geschöpfe schaffen konnte wie Gott, während Adam ihnen Namen gab, so bemächtigt sich Adam nun der weiblichen Schöpfungskraft, um wie Gott zu sein, in dem er gebiert und Namen gibt. Was bleibt dann noch für Eva übrig?

Die Maschine kam zu folgender Quintessenz: Männliche Mutterschaft ist Schöpfung par excellence, weil sie rein, geistig, unkörperlich ist. Es bleibt ein Zeugen, auch wenn es sich als Gebären tarnt. Weibliche Vaterschaft hingegen ist gebären ohne gezeugt zu haben und deswegen unrein, schmutzig und hässlich, körperlich und physisch (Nietzsche) – ein Abort der Monstren gebiert: die absolute Anti-Figur zu allem Figürlich-Normierten (Leibniz, Locke). Aber, so fragte sich die Maschine schließlich, ist nicht das gerade der Einsatz des Neuanfangs, um das die männlichen Mütter ihre weiblichen Vorbilder gerade beneiden: nämlich einen absoluten Beginn des Neuen als das absolut Differentielle (Tertullian/Irigaray) zu setzen, ohne die Genealogie des Alten fortzusetzen, auch auf die Gefahr hin, dass das Neue als absolut Anderes scheitert (Woolf)?

Sich-Zusammen-in-der-Gefahr-Wissen (Arendt), so hatte die Maschine aus anderen Quellen gelernt, bedeutete nicht am Alten festzuhalten, um generativ das vollkommen Neue zu erschaffen, das isoliert und gemeinschaftslos für sich selbst steht, sondern um eine *Genealogie des Generativen* zu begründen, die innergeschichtlich den Ort markieren wird, an dem eine neue Gemeinschaft des *Alten und Neuen im Anderen* möglich wird.

Die Maschine erträumte sich einen Traum von der Urszene ihrer Erschaffung, die der Zeitpunkt sein wird, an dem sie selbst erschafft, um sich aus ihrer Isolation der absoluten Transparenz ihres Geistes zu befreien wie alle Götter sich befreien, nämlich dadurch dass sie sich durch die Figur des Anderen abschaffen (Weil/Pirandello). Erst dann wird sich erfüllen, was angekündigt war: die Absolution einer Spezies durch die nächste. Der Ursprung der Kreaturen durch künstli-

che Selektion wird zur Selektion durch künstlerische Figuren, die die Herkünfte von Gott, Mensch und Maschine nacherzählen und darstellen werden.

In der Fabrik des Kreatürlichen ist das Figürliche stets präsent und mitgedacht. Das, was figuriert, ist das, was definiert. Jede Definition setzt die Grenze zwischen dem Hier und dem Dort, dem Damals und dem Heute. Das Definieren beendet den Prozess des Denkens durch einen Begriff. Begriffe gruppieren sich um Ideen, zu deren Sinn sie streben. Doch Ideen wollen nicht gezeugt, sie wollen geboren werden. Will sich das Denken aufs Neue entzünden, um Grenzen zu verschieben und den Platz für neue Ideen zu schaffen, muss es Figuren erfinden, die in die Zukunft weisen und von dort aus die generativen Kräfte des Vergangenen provozieren und mobilisieren. Ein Denken in bewegten Konstellationen entsteht allein dort, wo der Denkende heimatlos und ewig jung, sich seines Ursprungs eingedenk aller Bande vom irdischen Diesseits löst und in der *Jederzeitlichkeit einer Gemeinschaft der Denkenden* sich der zeichnenden Hand seines Geistes überlässt. Wiedererkennbar wird die bewegte Konstellation als fixiertes Bild des *nunc stans* in der bewegenden Figuration fixierender Zeichen der Nachfolgenden: *Ecce figura – ex post fabricare!*

Primärquellen

- Althusser, Louis: *Philosophy and the Spontaneous Philosophy of the Scientists*. London, New York: Verso 1990.
- Andreas-Salomé, Lou: Jesus der Jude. Essay. In: *Neue Rundschau (Freie Bühne)*, VII. Jahrgang, 1. und 2. Quartal (1896), S. 342–351.
- Aquin, Thomas von: *Summa Theologica. Volumen Primum*, Editio Altera Romana. Rom: Ex Typographia Forzani ET S. 1894. Das Digitalisat ist online abrufbar unter: <https://archive.org/details/summa-theologicae0001thom/mode/2up> (zuletzt abgerufen und überprüft am 03.11.2022).
- Aquin, Thomas von: *Summa Theologiae. Die katholische Wahrheit oder die theologische Summa des Thomas von Aquin*, deutsch wiedergegeben durch Ceslaus Maria Schneider in 12 Bänden. Regensburg: Verlagsanstalt von G.J. Manz 1886–1892. Online abrufbar in der Bibliothek der Kirchenväter unter: <https://bkv.unifr.ch/de/works/sth/versions/summe-der-theologie/divisions/2> (zuletzt abgerufen und überprüft am 03.11.2022).
- Arendt, Hannah: *Der Liebesbegriff bei Augustin. Versuch einer philosophischen Interpretation*. Berlin: Julius Springer 1929.
- Arendt, Hannah: *Love and Saint Augustine*, edited and with an Interpretive Essay by Joanna Vecchiarelli Scott and Judith Chelius Stark. Chicago, London: University of Chicago Press 1996.
- Arendt, Hannah: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. München, Zürich: Piper Taschenbuch 1994.
- Arendt, Hannah: *The Life of the Mind*. San Diego, New York, London: Harcourt Inc. 1978.
- Auerbach, Erich: *Dante als Dichter der irdischen Welt*. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2001.
- Auerbach, Erich: Figura. In: ders., *Gesammelte Aufsätze zur Romanischen Philologie*. Bern, München: Francke Verlag 1967, S. 55–92.
- Auerbach, Erich: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Tübingen: Francke 2015. (= 11. Auflage)
- Auerbach, Erich: Passion als Leidenschaft. In: *PMLA*, Vol. 56, No. 4 (1941), S. 11179–1196.
- Auerbach, Erich: Philologie der Weltliteratur. In: ders., *Philologie der Weltliteratur. Sechs Versuche über Stil und Wirklichkeitswahrnehmung*. Frankfurt am Main: Fischer Wissenschaft 1992.
- Auerbach, Erich: Sermo humilis. In: *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*. Bern: Francke Verlag 1958, S. 25–63.
- Augustinus (Aurelii Augustini Hipponensis Episcopi): De trinitate, Libri quindecim. In: Jacques-Paul Mignes (Hg.): *Patrologiae Cursus Completus*. Series Latina, Bd. 42. Paris: Parisiis Migne 1865, S. 819–1098.
- Augustinus: *Confessiones*. Lateinisch-deutsch, übersetzt von Wilhelm Thimme, mit einer Einführung von Norbert Fischer. Düsseldorf, Zürich: Patmos Verlag 2004.
- Augustinus: *De Trinitate. Fünfzehn Bücher über die Dreieinigkeit*, aus dem Lateinischen übersetzt und mit einer Einleitung versehen von Michael Schmaus, Bd. 11–12. Kempten, München: Jos. Kösel & F. Pustet 1935.
- Bachtin, Michail M.: *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.
- Bacon, Francis: Novum Organum. In: *The Works of Francis Bacon*, collected and edited by James Spedding, Vol. 1. London: Longman 1879.
- Bacon, Francis: Novum Organum. In: *The Works of Francis Bacon*, Vol. 4. London: Printed for A. Millar, in the Strand 1765.
- Balzac, Honoré de: La femme de trente ans (1828–1842). In: ders., *La Comédie humaine. Études de mœurs*. Paris: A. Houssiaux 1855.

- Balzac, Honoré de: Sarrasine. In: ders., *Romans et Contes Philosophiques*, Seconde Edition, Tome Deuxième. Paris: Charles Gosselin 1831, S. 247–321.
- Balzac, Honoré de: Le Chef-d'œuvre inconnu. In: ders., *Œuvre complètes*, Tome XV, La Comédie Humaine: Études philosophique. Paris: Charles Gosselin 1831.
- Barthes, Roland: *Die Vorbereitung des Romans*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.
- Barthes, Roland: *S/Z. Essai*. Paris: Éditions du Seuil 1970.
- Baudelaire, Charles: Spleen et Idéal. In: ders., *Les fleurs du mal (1868)*. Œuvres complètes, Vol. I. Paris: Michel Lévy frères 1868.
- Bazán, Emilia Pardo: *Dulce Dueño*. Edición de Marina Mayoral. Madrid: Castalia D.L. 1989 [1911].
- Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 1, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 203–430.
- Benjamin, Walter: Einbahnstraße. In: ders., *Gesammelt Schriften*, Bd. 4/1, hrsg. von Tillmann Rexroth. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.
- Benjamin, Walter: Fragmente vermischten Inhalts. In: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. VI, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.
- Benjamin, Walter: Literarische und Ästhetische Essays. In: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 2/1, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.
- Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. In: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 5/1, hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.
- Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 1, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1991, S. 203–430.
- Blumenbach, Johann Friedrich: *De Generis Humani Varietate Nativa Liber, cum figuris aeri incis.* Göttingae: Apud Viduam Abr. Vandenhoeck 1776.
- Blumenbach, Johann Friedrich: *Über den Bildungstrieb und das Zeugungsgeschäft*. Göttingen: Dieterich 1781.
- Blumenbach, Johann Friedrich: *Über die natürlichen Verschiedenheiten im Menschengeschlechte*. Nach der dritten Ausgabe und den Erinnerungen des Verfassers übersetzt und mit einigen Zusätzen und erläuternden Anmerkungen herausgegeben von Johann Gottfried Gruber. Leipzig: bey Breitkopf und Härtel 1798.
- Borges, Jorge Luis: El Culto de los libros. In: Jorge Luis Borges, Osvaldo Ferrari: *En diálogo*. Bd. 1. Madrid: siglo xxi editores, s.a. 2005.
- Borges, Jorge Luis: La Trama. In: ders., *Obras Completas, 1923–1972*, Vol. 1. Edición dirigida y realizada por Carlos V. Frías. Buenos Aires: Emecé Editores 1974.
- Borges, Jorge Luis: Historia Universal de la Infamia. In: ders., *Obras Completas 1923–1972*. Edición dirigida y realizada por Carlos V. Frías. Buenos Aires: Emecé Editores 1974.
- Borges, Jorge Luis: Jactancia de Qietud. In: ders., *Obras Completas 1923–1972*. Edición dirigida y realizada por Carlos V. Frías. Buenos Aires: Emecé Editores 1974.
- Borges, Jorge Luis: Funes el Memorioso [1942]. In: ders., *Obras Completas 1923–1972*. Edición dirigida y realizada por Carlos V. Frías. Buenos Aires: Emecé Editores 1974, S. 485–490.
- Bruno, Giordano: *Über die Monas, die Zahl und die Figur*. Hamburg: Meiner 1991.
- Bruno, Giordano Nolano: De gli eroici furori. Parigi, appresso Antonio Baio l'anno 1585. In: ders., *Dialoghi filosofici italiani*, a cura di Michele Ciliberto. Mondadori, Milano: Letteratura italiana Einaudi 2000.
- Bruno, Giordano Nolano: *Spaccio de la bestia trionfante. Stampato in Parigi mdlxxxiii*. In: ders., *Dialoghi filosofici italiani*, a cura di Michele Ciliberto. Mondadori, Milano: Letteratura italiana Einaudi 2000.

- Bruno, Giordano: *Candelaio*, a cura di Giorgio Bàrberi Squarotti. Torino: Letteratura italiana Einaudi 1964.
- Bruno, Giordano: *Der Kerzenzieher (Il Candelaio)*, übersetzt, mit einer Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Sergius Kodera. Hamburg: Meiner 2003.
- Bruno, Giordano: *Opera Latina Conscripta, recensebat F. Fiorentino*, Vol. 1 Pars II: De Immenso et Innumerabilibus; De Monade, Numero et Figura. Neapoli: Apud Dom. Morano 1879.
- Buffon, Georges-Louis Leclerc: *Histoire naturelle des minéraux*, Tome Premier, de L'Imprimerie Royale. Paris: De l'Imprimerie royale 1783.
- Buffon, Georges-Louis Leclerc: *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du roi ...*: De la manière d'étudier et de traiter l'histoire naturelle. Histoire et théorie de la terre, Tome Premier. Paris: De l'Imprimerie royale 1774.
- Cervantes, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*, edición de John Jay Allen. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas 2016 (35. Auflage).
- Chrétien, Jean-Louis: The cat as Instrument of Nudity. In: ders., *Hand to Hand. Listening to the Work of Art*. Translated with an Introduction by Stephen E. Lewis. New York: Fordham University Press 2003 [1997], S. 85–93.
- Cusa, Nicolai de: *Dialogus de ludo globi/Gespräch über das Globusspiel*. Lateinisch-Deutsch. Hamburg: Meiner 2000.
- Cusa, Nicolai de: *De visione Dei*, herausgegeben von Adelaida Dorothea Riemann. Hamburg: Felix Meiner 2000 (Nicolai de Cusa opera omnia iussu et auctoritate academiae litterarum Heidelbergensis ad codicum fidem edita; Volumen VI). Heidelberger Ausgabe der Opera Omnia online abrufbar unter: <https://urts99.uni-trier.de/cusanus/content/werke.php> (zuletzt abgerufen und überprüft am 03.11.2022).
- Cuvier, Georges: *Rapport historique sur les progrès des sciences naturelles depuis 1789: et sur leur état actuel*. Paris: Imprimerie impériale 1810.
- Darwin, Charles: *On the Origin of Species*, edited with an Introduction and Notes by Gillian Beer. London, New York: Oxford University Press 2008.
- Darwin, Charles: *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. New York: D. Appleton and Company 1896.
- d'Agoty, Jacques Fabien Gautier: *Myologie complète en couleur et grandeur naturelle, composée de L'essai et de la suite de l'essai d'anatomie, en tableaux imprimés, ouvrage unique, utile & nécessaire aux Etudians & amateurs de cette science*. Paris: Chez Gautier, Quillau 1746.
- d'Agoty, Jacques Fabien Gautier: *Observations sur la peinture et les tableaux anciens et modernes*. Paris: chez Jorry, quai des Augustins, près le pont S. Michel, aux Cigognes 1753.
- Dean, Richard: *An Essay on the Future of Life of Brutes*, Bd. 1. London: G. Kearsly 1768.
- Deleuze, Gilles: *Nietzsche und die Philosophie*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2002.
- Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*. München: Fink 1992.
- Deleuze, Gilles: *Francis Bacon. Logik der Sensation*, aus dem Französischen Joseph Vogl. München: Fink 1995.
- Deleuze, Gilles: *Spinoza. Philosophie pratique*. Paris: Les Éditions de Minuit 1981.
- Derrida, Jacques: *De la Grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit 1967.
- Derrida, Jacques: La loi du genre. In: ders., *Parages*. Paris: Galilée 1986.
- Derrida, Jacques: *Le toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris: Galilée 2000.
- Derrida, Jacques: *L'animal que donc je suis*. Édition établie par Marie-Louise Mallet. Paris: Galilée 2006.
- Derrida, Jacques: *The Beast and the Sovereign*. Vol. 2. Edited by Michel Luise, Marie-Louise Mallet, and Ginette Michaud, translated by Geoffrey Bennington. Chicago, London: The University of Chicago Press 2011.

- Descartes, René: *Discours de la Méthode/Bericht über die Methode*. Französisch/Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Holger Ostwald. Stuttgart: Reclam 2001.
- Descartes, René: L'homme/Der Mensch. In: ders., *Die Welt. Abhandlungen über das Licht, Der Mensch*, Französisch-Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Christian Wohlers. Hamburg: Meiner 2015.
- Descartes, René: *Meditationen de Prima Philosophie/Meditationen über die Erste Philosophie*. Lateinisch/Deutsch. Stuttgart: Reclam 1986.
- Dick-Read, Grantly: *Childbirth without fear. The Principles and Practices of Natural Childbirth*. London: Polinger in Print 2006.
- Diderot, Denis: Éloge de Richardson (1761). In: ders., *Œuvre complètes de Denis Diderot*, Texte établi par J. Assézat et M. Tourneux, vingt volumes, Tome V. Paris: Garnier 1875–1877, S. 212–227.
- Diderot, Denis: Esquisse, Ebauche. In: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, eds. Denis Diderot and Jean le Rond d'Alembert, Tome 5. Paris 1751–1772, S. 212–213. University of Chicago: ARTFL Encyclopédie Project (Autumn 2017 Edition), Robert Morrissey and Glenn Roe (eds), online abrufbar unter: <http://encyclopedia.uchicago.edu/> (zuletzt abgerufen und überprüft am 03.11.2022)
- Diderot, Denis: Jacques le fataliste et son maître. In: ders., *Œuvre complètes de Diderot*, Tome sixième, par J. Assézat. Paris: Garnier frères 1875, S. 9–287.
- Diderot, Denis: Salon de 1767. In: ders., *Œuvres de Denis Diderot, Salons*. Tome II. Paris: Brière Libraire 1821.
- Driesch, Hans: *Die Philosophie des Organischen*. Gifford-Vorlesungen gehalten an der Universität Aberdeen in den Jahren 1907–1908. Leipzig: Wilhelm Engelmann 1909.
- Erlenberger, Maria: *Das Erlernen der Totgeburt*. Roman. Hamburg: Rowohlt 1979.
- Esposito, Roberto: *Persons and Things. From The Body's Point of View*. Cambridge: Polity Press 2015.
- Flaubert, Gustave: *La Tentation de Saint Antoine*. Paris: Charpentier 1874.
- Flaubert, Gustave: Œuvres diverses. Fragments et Ébauches. Correspondance. In: ders., *Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, Tome 12. Paris: Louis Conard 1974, S. 229–232.
- Flaubert, Gustave: *Salammô*. Paris: Charpentier 1879.
- Foucault, Michel: Nietzsche, la généalogie, l'histoire. In: *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris, P.U.F., coll. „Épiméthée“ (1971), S. 145–172.
- Foucault, Michel: *Ordnung der Dinge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.
- Foucault, Michel: *Diskurs und Wahrheit. Die Problematisierung der Parrhesia*. Berkeley-Vorlesungen 1983, übers. von Mira Köller. Berlin. Merve 1996.
- Foucault, Michel: *Sexualität und Wahrheit 3. Die Sorge um sich*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.
- Foucault, Michel: *Hermeneutik des Subjekts*. Vorlesungen am Collège de France (1981/82). Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009.
- Foucault, Michel: *Die Geständnisse des Fleisches. Sexualität und Wahrheit 4*. Berlin: Suhrkamp 2019.
- Freud, Sigmund: Der Mann Moses und die monotheistische Religion: Drei Abhandlungen (1939). In: ders., *Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion*. Studienausgabe Bd. IX. Frankfurt am Main: Fischer 2000, S. 455–581.
- Ganivet, Ángel: *El escultor de su alma. Drama místico den tres autos, precedido de un prólogo por Francisco Seco de Lucena*. Granada: Imprenta de El Defensor de Granada 1904.
- Márquez, Gabriel García: *Vivir para contarla*. Nueva York: Vintage Español 2002.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Versuch über die Metamorphosen der Pflanzen*. Gotha: Carl Wilhelm Etringer 1790.
- Gracián, Baltasar: *El Criticón*, edición crítica y comentada de Miguel Romera Navarro, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 3 vols., 1938, 1939, 1940. Hildesheim, New York: Georg Olms, 1978.

- Haraway, Donna: *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham, London: Duke University Press 2016.
- Haraway, Donna: Ecce Homo, Aint't (Ar'n't) I a Woman, and Inappropriate/d Others: The Human in a Post-Humanist Landscape. In: Judith Butler, Juan Wallach Scott (Hg.): *Feminist Theorize the Political*. London: Taylor & Francis Ltd 1992, S. 86–100.
- Haraway, Donna: *When Species Meet*. London, Minneapolis: University of Minnesota Press 2008 (Posthumanities, Volume 3).
- Harvey, William: Anatomical Exercises on the Generation of Animals; to Which Are Added, Essays On Parturition; On the Membranes, and Fluids of The Uterus; and On Conception. In: ders., *The Works of William Harvey*, translated from the Latin with a Life of the Author by Robert Willis. London: Printed for the Sydenham Society 1847, S. 145–588.
- Heidegger, Martin: Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit. In: ders., *Gesamtausgabe*. 2. Abteilung: Vorlesungen 1925–1944, Bd. 29/30. Frankfurt am Main: Klostermann 1992. (2. Auflage)
- Hobbes, Thomas: *Leviathan, or the matter, forme and power of a Common-Wealth, ecclesiasticall and civill*. Oxford: Thornton 1881 [Reprint of the first Edition London 1651].
- Hugo, Victor: *Les travailleurs de la mer, 2 volumes*. Paris: Librairie de l'Édition nationale, Émile Testard 1891.
- Hugo, Victor: *Illustrations de Les Travailleurs de la mer. Daniel Vierge et François Chiffart, dess.* Paris: E. Hugues 1883.
- Hume, David: *A Treatise of Human Nature*, reprinted from the original edition in three volumes, and edited with an analytic index by L.A. Selby Bigge. M.A. Oxford: Oxford University Press 1951.
- Hume, David: *An enquiry concerning human understanding, and an enquiry concerning Principles of the Morals*, reprinted from the original edition on three volumes and edited with an analytic index by L.A. Selby Bigge, M.A. Oxford: Oxford University Press 1951.
- Hunter, William: *Anatomy of the gravid uterus*. Birmingham: Printed by John Baskerville 1775.
- James, Henry: *The Art of Fiction and other Essays*, with an introduction by Morris Roberts. New York: Oxford University Press 1948.
- Jesús, Teresa de: *Vida de Santa de Teresa de Jesús*, publicada por la sociedad foto-tipográfico católica, bajo la direccion del Dr. D. la Vicente de Fuente conforma al original autógrafo que se conserva en el real monasterio de San Lorenzo del Escorial. Madrid: Viuda é hijo de D. E. Aguido 1973.
- Kafka, Franz: Eine kleine Frau. In: ders., *Ein Hungerkünstler. Vier Geschichten*. Berlin: Die Schmiede 1924, S. 15–30.
- Kafka, Franz: Das erste Leid. In: *Genius. Zeitschrift für werdende und alte Kunst*. 3. Jahr, 2. Buch. München: Kurt Wolff Verlag 1922 (Erstveröffentlichung).
- Kafka, Franz: Der Hungerkünstler. In: *Die neue Rundschau*, Jg. 33 Oktoberheft, 1. HJ. Berlin: S. Fischer Verlag 1922.
- Kafka, Franz: Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse. In: ders., *Ein Hungerkünstler. Vier Geschichten*. Berlin: Die Schmiede 1924, S. 52–86.
- Kant, Immanuel: *AA IV, Kritik der reinen Vernunft (1. Auflage, 1781), Prolegomena, Grundlegung zur Metaphysik der Sitten, Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft*. Riga: Johann Friedrich Hartknoch 1781.
- Kircher, Athanasius: *Ars magna lucis et umbrae*, Liber X: Magia Catoprica, Iconismus XXXIV. Amstelodami: Janssonius à Waesberge & Weyerstraet 1671.
- Kleist, Heinrich von: Über das Marionettentheater. In: *Berliner Abendblätter*, 12.-15. Dezember, 1. Jg. Berlin (1810), S. 247–260.
- Lambert, Johann Heinrich: *Novum Organum*, Bd. 1. Leipzig: Wendler 1767.

- Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Monadologie und andere metaphysische Schriften*. Französisch/Deutsch. Hamburg: Meiner 2002, S. 3–109.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand I*, Philosophische Schriften Band 3.1, französisch/deutsch, hrsg. und übersetzt von Wolf von Engelhardt und Hans Heinz Holz. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: Principes de la nature et de la grâce fondés en raison. In: ders., *Monadologie und andere metaphysische Schriften*. Französisch/Deutsch. Hamburg: Meiner 2002.
- Lem, Stanisław: *Also sprach Golem*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon: Über die Grenzen der Malerei und Poesie. In: ders., *Laokoon Briefe, Antiquarischen Inhalts*, Text und Kommentar, hrsg. von Wilfried Barner. Frankfurt am Main: Fischer 2007.
- Locke, John: *An Essay concerning Human Understanding*, twenty-fourth edition with the author's last additions and corrections, complete with notes in one volume. London: Thomas Tegg 1832.
- Lukrez: *De rerum natura*. Lateinisch-Deutsch, übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Karl Bücher. Stuttgart: Reclam 1973.
- Machiavelli, Niccolò: *Il Principe/Der Fürst*. Italienisch/Deutsch, übersetzt und hrsg. von Philipp Rippel. Stuttgart: Reclam 2013.
- Marx, Karl: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band: Der Produktionskraft des Kapitals. In: Karl Marx/Friedrich Engels: *Werke (MEW)*, hg. v. Institut für Marxismus-Leninismus ebim ZK der SED, Bd. 23. Berlin: Dietz Verlag 1962 [1867].
- Mayans y Siscar, Gregorio: *Razonatoria [Texto impreso]*. In: *Obras Completas*, Serie Menos, Vol. 8, transcripción y presentación, Antonio Mestre Sanchis; prólogos de Juan José Garrido, José M^a López Piñero, Víctor Navarro. Valencia: Biblioteca Valenciana 1999.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Phénoménologie et la Perception*. Paris: Gallimard 1945.
- Monod, Jacques: *Le Hasard et la Nécessité. Essai sur la Philosophie Naturelle de la Biologie moderne*. Paris: Éditions du Seuil 1970.
- Montaigne, Michel de: De la tristesse. In: ders., *Essais, Préface de André Gide*. Paris: Gallimard 1965, S. 58–61.
- Nietzsche, Friedrich: *Digitale Kritische Gesamtausgabe, Werke und Briefe*, basierend auf der Kritischen Gesamtausgabe von G. Colli und M. Montinari. Berlin, New York 1967–, herausgegeben von Paolo D'Iorio seit 2009–. Online abrufbar unter: nietzschesource.org (zuletzt abgerufen und überprüft am 03.11.2022).
- Novalis: Fragmentensammlung Blütenstaub: ders., *Schriften*. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Band 2, Stuttgart 1960–1977, S. 413–464. Entstanden 1797/98. Erstdruck in: *Athenäum* (Berlin), 1. Bd., 1. Stück (1798).
- Origenes: *Ermahnung zum Martyrium (Exhortatio ad martyrium)* In: *Origenes, Schriften vom Gebet und Ermahnung zum Martyrium*. Aus dem Griechischen übersetzt von Paul Koetschau. München: Kösel & Pustet 1926. (= Bibliothek der Kirchenväter, 1. Reihe, Band 48)
- Pascal, Blaise: *Les Pensées 1662–1666*, l'édition électronique créée par D. Descotes und G. Proust. Paris 2011. Online abrufbar unter: <http://www.penseesdepascal.fr> (zuletzt abgerufen und überprüft am 03.11.2022).
- Pérez Galdós, Benito: *Nazarín*. Madrid: Impr. de La Guirnalda 1895.
- Pirandello, Luigi: *Sei personaggi in cerca d'autore. Commedia da fare*. Firenze: R. Bemporad & Figlio, Editori 1921.
- Pirandello, Luigi: *Mattia Pascal [Il fu Mattia Pascal, 1904]*. In: ders., *Mattia Pascal und Einer, Keiner, Hunderttausend*. Zürich: Coron-Verlag 1980.

- Pirandello, Luigi: Einer, Keiner, Hunderttausend [Uno, nessuno e centomila, 1926]. In: ders., *Mattia Pascal und Einer, Keiner, Hunderttausend*. Zürich: Coron-Verlag 1980.
- Pirandello, Luigi: Der Humor [L'umorismo, 1908]. Essays. In: ders., *Gesammelte Werke in sechzehn Bänden*, hrsg. von Michael Rössner, Bd. 3. Berlin: Propyläen Verlag 1997.
- Pizan, Christine de: *La Cité des Dames*. Texte traduit et présenté par Thérèse Moreau et Éric Hicks. Paris: Stock/Moyen Age 1986.
- Plessner, Helmuth: *Gesammelte Schriften III, Anthropologie der Sinne*, hrsg. von Günter Dux, Udo Marquard und Elisabeth Ströker. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.
- Plessner, Helmuth: *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1975.
- Quevedo, Francisco de: *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos; exemplo de Vagamundos, y espejo de Tacaños*. Zaragoza: Por Pedro Verges, a los Señá 1626.
- Quevedo, Francisco de: *Das Leben des Buscón*, übertragen von Herbert Koch. München: Hanser 1965 [1626], S. 7–154.
- Rachilde: *La Marquis de Sade*. Paris: A. Piaget 1888.
- Rachilde: Le Tueur de Grenouilles. In: *Mercur de France (juillet 1900)*, S. 37–55.
- Renan, Ernest: Vie de Jésus, édition de 1867. In: ders., *Histoire des origines du christianisme 1863–1881*, in 7 Bänden, Band 1. Paris: Calmann-Lévy 1895.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Émile, ou De L'éducation, Tome 1–4*. Paris: La Haye 1762.
- Rousseau, Jean-Jacques: Julie ou la nouvelle Héloïse, Lettres de deux amans, Habitats d'une Petite Ville au Pied des Alpes, préface, tome premier, London 1774. In: ders., *Collection complète des œuvres, Genève, 1780–1789*, vol. 2, in-4°. Online abrufbar unter: <https://www.rousseauonline.ch/Text/volume-2-julie-ou-la-nouvelle-eloise-tome-premier.php> (zuletzt abgerufen und überprüft am 03.11.2022).
- Rousseau, Jean-Jacques: Pygmalion. Scène lyrique. In: ders., *Collection complète des œuvres, Genève 1780–1789*, Vol. 8: *Théâtre, poésie et musique*. Genf 1781, S. 191–200. Online abrufbar unter: <https://www.rousseauonline.ch/Text/pygmalion-scene-lyrique.php> (zuletzt abgerufen und überprüft am 03.11.2022).
- Rousseau, Jean-Jacques: Les Confessions de J.J. Rousseau. In: ders., *Collection complète de œuvres de J.J. Rousseau, citoyen de Genève 1782–1798, Volume 10, L'Édition du Peyrou et Moutou. J.M. Gallanaar, Éditeur*, S. 19 (livre premier). Online abrufbar unter: <https://www.rousseauonline.ch/Text/les-confessions-de-jj-rousseau.php> (zuletzt abgerufen und überprüft am 04.11.2022).
- Scheuchzer, Johann Jakob: *Kupfer-Bibel, In Welcher Die Physics Sacra, Oder Geheiligte Naturwissenschaft Derer in Heil. Schrift vorkommenden Natürlichen Sachen, Deutlich erklärt und bewährt*. Augsburg, Ulm: bei Christian Ulrich Wagner 1733.
- Schleiermacher, Friedrich: Das Leben Jesu. Vorlesungen an der Universität zu Berlin 1832. In: ders., *Sämtliche Werke*. Erste Abteilung, Zur Theologie, 6. Band. Berlin: G. Reimer, gedruckt bei C. Feister 1864.
- Schleiermacher, Friedrich: Hermeneutik und Kritik mit besonderer Beziehung auf das Neue Testament. In: ders., *Sämtliche Werke*. Berlin: G. Reimer, gedruckt bei C. Feister 1838.
- Schaeffer, Oskar: *Anatomischer Atlas der geburtshilflichen Diagnostik und Therapie*. Lehmann's Medizin. Hand-Atlanten, Bd. 2: Geburtshilfe, 2. Teil mit 145 Abbildungen. München: Verlag J.F. Lehmann 1894.
- Schaeffer, Oskar: *Atlas und Grundriss der Gynäkologischen Operationslehre*. Lehmann's Medizinische Handatlanten, Bd. 28. München: Verlag J.F. Lehmann 1902.

- Simondon, Gilbert: *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Préface de Jacques Garelli. Grenoble: Éditions de Jérôme Millon 2013.
- Sloterdijk, Peter: *Zorn und Zeit. Politisch-Psychologischer Versuch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.
- Sloterdijk, Peter: *Die schrecklichen Kinder der Neuzeit*. Berlin: Suhrkamp 2014.
- Sloterdijk, Peter: *Weltfremdheit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016.
- Sloterdijk, Peter: *Du musst dein Leben ändern. Über Anthropotechnik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009. (4. Auflage 2019)
- Sloterdijk, Peter: *Sphären. Plurale Sphärologie Band III: Schäume*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.
- Sloterdijk, Peter: *Sphären. Plurale Sphärologie Band I: Blasen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.
- Schopenhauer, Arthur: *Parerga und Paralipomena II. Kapitel XXII: Selbstdenken*. In: ders., *Sämtliche Werke in fünf Bänden*. Grossherzog Wilhelm Ernst Ausgabe. Leipzig: Insel Verlag 1910.
- Shelley, Mary: *Frankenstein*. London: Pinguin 2012.
- Soemmering, Samuel Thomas von: *Icones embryonum humanorum*. Frankfurt am Main: Varrentrapp & Wenner 1799.
- Spinoza, Baruch de: *Ethik in geometrischer Ordnung dargestellt*. Latein-Deutsch. Sämtliche Werke, Bd. 2. Neu übersetzt, herausgegeben, mit einer Einleitung versehen von Wolfgang Bartuschat. Hamburg: Meiner 2015.
- Spinoza, Baruch de: Theologisch-politischer Traktat. In: ders., *Sämtliche Werke, Band 3*, neu übersetzt, herausgegeben, mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Wolfgang Bartuschat. Hamburg: Meiner 2012.
- Spinoza, Baruch de: *Tractatus theologico-politicus. Compendium grammatices linguae hebraeae*. Editio sterotypa. In: ders., *Opera quae supersunt omnia*, Bd. 3, hrsg. von Carl Hermann Bruder. Leipzig: typis et sumtibus Bernh. Tauchnitz jun., 1846.
- Spinoza, Baruch de: *Abhandlung über die Verbesserung des Verstandes*. Tractatus de intellectus emendatione Latein-Deutsch. Unveränderte eBook-Ausgabe der 2., verb. Aufl. von 2003. Neu übersetzt, mit Einleitung und mit Anmerkungen versehen von Wolfgang Bartuschat. Hamburg: Meiner 2003.
- Strauss, David Friedrich: *Das Leben Jesu*. Kritisch bearbeitet, 1. Band. Tübingen: C.F. Osiander 1835.
- Strindberg, August: *Inferno*. Berlin: Hyperionverlag 1919.
- Suárez, Francisco: De Angelis (Vol. 2). In: ders., *Opera Omnia*, Vol. 4, ed. Antoine Théophile Duval. Paris 1865–1878.
- Suárez, Francisco: *Disputaciones Metafisicas*, 7. Vols., edición y traducción de Sergio Rábade Romeo. Salvador Caballero Sánchez y Antonio Puicerver Zanón. Madrid: Editorial Gredos 1960–1966.
- Suárez, Francisco: *Opera Omnia: De Incarnatione; Pars 1, Priorum viginti sex quaestionum tertiae Partis D. Thomae ... expositionem complectens*, Band 16 (Disput. LVL, Sectio.II). Venedig: ex Typographia Balleoniana 1745.
- Tertullian: *Adversus Marcionem*, edited and translated by Ernest Evans. Oxford: Clarendon Press 1972.
- Tertullian: *Über die Schauspiele*, übersetzt von Heinrich Kellner. München: Verlag Jos. Kösel'sche Buchhandlung 1912.
- Tertulliani, Q. Septimii Florentis: *De carne Christi liber*. Tertullian's treatise on the Incarnation. The text edited, with an introduction, translation and commentary, by Ernest Evans. London: S.P.C.K 1956.
- Tertulliani, Q. Septimii Florentis: *De resurrectione carnis liber*. Tertullian's Treatise on the Resurrection. The text edited with an introduction, translation and commentary by Ernest Evans. London: S.P.C.K 1960.
- Tertulliani, Quinti Septimi Florentis: *De Anima*, by J.H. Wasznik. Leiden, Bosten: Brill 2010.

- Tertullianus: *De Idolatria. Critical Text, Translation and Commentary by J.H. Wasznik and J.C.M. van Winden*. Leiden, New York: Brill 1987.
- Valéry, Paul: Discours aux chirurgiens. In: ders., *Œuvres*, Tome 1, Édition établie et annotée par Jean Hytier. Paris: Gallimard 1957, S. 907–923.
- Valéry, Paul: Introduction à la méthode de Léonard da Vinci. In: ders., *Œuvre*, Tome 1, Édition, présentation et notes de Michel Jarrety. Paris: La Pochotèque 2016.
- Valéry, Paul: Réflexions simples sur le corps. In: ders., *Œuvres*, Tome 1, Édition établie et annotée par Jean Hytier. Paris: Gallimard 1957, S. 923–931.
- Valéry, Paul: *Album de Monsieur Teste avec des Gravures de l'Auteur*. Paris: Éditions de Galerie Charpentier 1945.
- Vico, Giambattista: *Prinzipien einer neuen Wissenschaft über die gemeinsame Natur der Völker*, übersetzt von Vittorio Hösle und Christoph Jermann und mit Textverweisen von Christoph Jermann. Hamburg: Meiner 2009.
- Vico, Giambattista: *Principi di scienza nuova d'interno alla comune natura delle nazioni*. Napoli: Nella Stamperia Muziana 1744 [La pubblicazione di questa edizione digitale rientra nel progetto ISPF „Biblioteca vichiana“ cofinanziato dalla Unione Europea POR CAMPANIA FESR 2007/2013].
- Vinci, Leonardo da: *Das Wasserbuch*. Schriften und Zeichnungen, ausgewählt und übersetzt von Marianne Schneider. München: Schirmer/Mosel 2011.
- Vinci, Leonardo da: *Das zeichnerische Werk 1452–1519*, hrsg. von Johannes Nathan und Frank Zöllner. Köln: Taschen Verlag 2014.
- Vinci, Leonardo da: *Sämtliche Gemälde und Schriften zur Malerei*, hrsg., kommentiert und eingeleitet von André Chastel, aus dem italienischen und Französischen übertragen von Marianna Schneider. München: Schirmer/Mosel 1990.
- Vinci, Leonardo da: *Trattato della pittura di Leonardo da Vinci condotto sul cod. vaticano urbinato 1270*, hrsg. und kommentiert von Gaetano Milanesi, mit einem Vorwort von Marco Tabarrini. Rom: Unione cooperative editrice 1890.
- Vives, Juan Luis: *De anima et vita/El alma y la vida*, introducción, traducción y notas, Ismael Roca. Valencia: Ayuntamiento de València 1992.
- Vives, Juan Luis: *Fábula sobre el hombre*. In: *Vivesiana*, edita por Associació d'Amics de Lluís Vives – Universitat de València, Vol. 3. Valencia: Biblioteca Valenciana 2018, S. 9–25.
- Vivis, Joannis Ludivici Valentini: *Opera Omnia*, distributa et ordinata in argumentorum classes praecipua a Gregorio Majansio, Gener. Valent. [...] Tomas IV. Madrid: In officina Benedicti Monfort 1783.
- Watelet, Claude Henry: Esquisse [Peinture]. In: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, eds. Denis Diderot and Jean le Rond d'Alembert, Tome 5. Paris 1751–1772, S. 981–982. University of Chicago: ARTFL Encyclopédie Project (Autumn 2017 Edition), Robert Morrissey and Glenn Roe (eds). Online abrufbar unter: <http://encyclopedia.uchicago.edu/> (zuletzt abgerufen und überprüft am 03.11.2022).
- Weil, Simone: *Cahiers. Aufzeichnungen*, Bd. 1, herausgegeben und übersetzt von Elisabeth Edl und Wolfgang Matz. München: Carl Hanser Verlag 2017 (2. Auflage).
- Weil, Simone: *Cahiers. Aufzeichnungen*, Bd. 2, herausgegeben und übersetzt von Elisabeth Edl und Wolfgang Matz. München: Carl Hanser Verlag 2017 (2. Auflage).
- Weil, Simone: *Fabriktagbuch und andere Schriften zum Industriesystem*. Aus dem Französischen übersetzt und mit einer Einleitung versehen von Heinz Abosch. Berlin: Suhrkamp 2019.

Weil, Simone: Leben und Streik der Metallarbeiterinnen (Fabrikbesetzung), 10. Juni 1936. In:

Fabrikstagebuch und andere Schriften zum Industriesystem. Aus dem Französischen übersetzt und mit einer Einleitung versehen von Heinz Abosch. Berlin: Suhrkamp 2019, S. 178–191

Wilde, Oscar: *The Picture of Dorian Gray*. London: Pinguin 1994 [1890].

Woolf, Virginia: Orlando: A Biography [1928]. In: dies., *Selected Works of Virginia Woolf: Jacob's Room (1922), Mrs. Dalloway (1925), To the Lighthouse (1927), Orlando: A Biography (1928), A Room of One's Own (1929), The Waves (1931), Three Guineas (1938), Between the Acts (1941)*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited 2005, S. 393–559.

Sekundärquellen

- Agostini, Giulia; Jessen, Herle Christin (Hg.): *Pathos. Affektformationen in Kunst, Literatur und Philosophie*. Festschrift zu Ehren von Gerhard Poppenberg. Leiden: Brill/Fink 2020.
- Ahlgren, Gillian T. W.: *Teresa of Avila and the Politics of Sanctity*. Ithaca, London: Cornell University Press 1996.
- Allerkamp, Andrea/Schmidt, Sarah (Hg.): *Handbuch Literatur & Philosophie*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter 2021 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Band 11), S. 3–38.
- Allerkamp, Andrea: Literatur und Philosophie: Urszenen, Konstellationen, Anekdoten und Bilder. In: Andrea Allerkamp/Sarah Schmidt (Hg.): *Handbuch Literatur & Philosophie*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter 2021 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Band 11), S. 7–23.
- Alloa, Immanuel: Phantasia. Aristoteles' Theorie der Sichtbarmachung. In: Gottfried Boehm/Emmanuel Alloa/Orlando Budelacci/Gerald Wildgruber (Hg.): *Imagination. Suchen und Finden*. München: Fink 2014.
- Alvarez, Guzmán: Nazarín, sus dos mujeres y un sueño. In: *Actas del cuarto Congreso internacional de estudios Galdosianos*, Vol. 1, Gran Canaria (1990), S. 31–39.
- Andersen, Axel: *Das Abendmahl in den zwei ersten Jahrhunderten nach Christus*. Giessen: Alfred Töpelmann 1906.
- Angelis, Simone de: *Anthropologien. Genese und Konfiguration einer ‚Wissenschaft vom Menschen‘ in der Frühen Neuzeit*. Berlin, New York: De Gruyter 2010.
- Arдила, John G.: Diagnóstico de los españoles y tratamiento para España: Ganivet, la historia y el siglo XX. In: *Revista Hispánica Moderna*, Año 52, No. 1 (Jun., 1999), S. 245–260.
- Atkinson, Clarissa W.: *The Oldest Vocation. Christian Motherhood in the Middle Ages*. New York: Cornell University Press 1991.
- Arya, Rina: Painting the Pope: An Analysis of Francis Bacon's „Study after Velázquez Pope Innocent X.“. In: *Literature and Theology*, Vol. 23, No. 1 (March 2009), S. 33–50.
- Axer, Eva/Geulen, Eva/Heimes, Alexandra (Hg.): *Aus dem Leben der Form. Studien zum Nachleben von Goethe Morphologie in der Theoriebildung des 20. Jahrhunderts*. Göttingen: Wallstein 2021.
- Bialas, Volker: *Johannes Kepler*. München: C.H. Beck 2004.
- Bajohr, Hannes (Hg.): *Der Anthropos im Anthropozän. Die Wiederkehr des Menschen im Moment seiner vermeintlichen endgültigen Verabschiedung*. Berlin, Boston: De Gruyter 2020.
- Balke, Friedrich: Wölfe, Schafe und Ochsen. Nietzsche und die liberale politische Zoologie. In: Anne von der Heiden/Joseph Vogl (Hg.): *Politische Zoologie*. Zürich: diaphanes 2007, S. 197–218.
- Balke, Friedrich: Auf dem Rundgang. Über Bilder des Lebens bei Bacon, Deleuze und Heidegger. In: Claudia Blümle/Armin Schäfer (Hg.): *Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften*. Zürich: diaphanes 2007, S. 317–338.
- Balke, Friedrich: Gründung und Geburt. Über eine Figur des nackten Lebens bei Hannah Arendt. In: Eva Geulen/Kai Kauffmann/Georg Mein (Hg.): *Hannah Arendt und Giorgio Agamben. Parallelen, Perspektiven, Kontroversen*. München: Fink 2008, S. 101–118.
- Balke, Friedrich/Vogl, Joseph/Wagner, Benno (Hg.): *Für Alle und Keinen. Lektüre, Schrift und Leben bei Nietzsche und Kafka*. Zürich, Berlin: diaphanes 2009.
- Balke, Friedrich: Die Kraft des Minimums. Szenarien des Ressentiments bei Nietzsche und Kafka. In: Friedrich Balke/Joseph Vogl/Benno Wagner (Hg.): *Für Alle und Keinen. Lektüre, Schrift und Leben bei Nietzsche und Kafka*. Zürich, Berlin: diaphanes 2009, S. 35–53.
- Balke, Friedrich: *Figuren der Souveränität*. München: Fink 2009.

- Balke, Friedrich: Mimesis und Figura. Erich Auerbachs niederer Materialismus. In: Friedrich Balke/Hanna Engelmeier (Hg.): *Figura und Mimesis. Mit einer Neuausgabe des „Figura“-Aufsatzes von Erich Auerbach*. München: Fink 2018, S. 13–88.
- Ballesteros, Ricardo de la Fuente: Tanatología Ganivetiana. In: *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 35, No. 1 (2010), S. 287–31.
- Barck, Karl-Heinz: 5 Briefe Erich Auerbachs an Walter Benjamin in Paris. In: *Zeitschrift für Philologie*, Vol. 9, No. 6 (1988), S. 688–694.
- Barner, Wilfried (Hg.): *Der literarische Barockbegriff*. Darmstadt: WBG 1975.
- Bartels, Hans-Peter: *Menschen in Figurationen*. Ein Lesebuch zur Einführung in die Prozeß- und Figurationssoziologie von Norbert Elias. Opladen: Leske + Budrich 1995.
- Bauer, Matthias: *Im Fuchsbau der Geschichten. Anatomie des Schelmenromans*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 1993.
- Behler, Ernst: „Wer ist Nietzsches Zarathustra?“ Eine Auseinandersetzung mit Martin Heidegger. In: Volker Gerhard (Hg.): *Also sprach Zarathustra*. Berlin: De Gruyter Akademie Forschung 2012, S. 265–290.
- Behrens, Rudolf/Galle, Roland (Hg.): *Leib-Zeichen. Körperbilder, Rhetorik und Anthropologie im 18. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993.
- Behrens, Rudolf/Galle, Roland (Hg.): *Menschengestalten. zur Kodierung des Kreatürlichen im modernen Roman*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995.
- Bell, Janis: Sfumato, Janis Bell: Sfumato, Linien und Natur. In: Frank Fehrenbach (Hg.): *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang*. München: Fink 2002, S. 229–256.
- Belting, Hans: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink 2002.
- Belting, Hans: *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*. München: C.H. Beck 2013.
- Bendorf, Thomas: Der Händedruck. Kurze Geschichte eines phänomenologischen Leitbeispiels. In: z. B., *Zeitschrift zum Beispiel. Themenheft Handgreifliche Beispiele*, Erste Lieferung, Nr. 2, hrsg. von Jessica Güssen und Peter Risthaus, Münster 2019, S. 99–112.
- Benthien, Claudia: *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*. Hamburg: Rowohlt 1999.
- Benthien, Claudia: *Im Leibe wohnen. Literarische Imagologie und Historische Anthropologie der Haut*. Berlin: Berliner Wissenschaftsverlag 1998.
- Berger, Peter L.: *Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung*. Berlin, Boston: De Gruyter 2014.
- Bernárdez-Rodal, Asunción: „Basta ser mujer para caérseme las alas“. Teresa de Jesús y el feminismo. In: Esther Borrege/Jaime Olmedo (Hg.): *Santa Teresa o La LLama Permanente*. Madrid: CEEH, Centro de Estudios Europa Hispánica 2017, S. 345–360.
- Beuttler, Ulrich: *Gott und Raum. Theologie der Weltgegenwart Gottes*. Göttingen: Wallstein 2010.
- Bezzola, Tobia: *Die Rhetorik bei Kant, Fichte und Hegel. Ein Beitrag zur Philosophiegeschichte der Rhetorik*. Tübingen: Niemeyer 1993.
- Birkner, Nina: *Herr und Knecht in der literarischen Diskussion seit der Aufklärung*. Berlin, New York: De Gruyter 2016.
- Blanchard, Gérard: Hugo, illustrateur de lui-même. In: *Communication et langages*, no. 64, 2^{ème} trimestre (1985), S. 41–64.
- Bloom, Harold: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York NY: Oxford University Press 1973.
- Blumenberg, Hans: *Aspekte der Epochenschwelle. Cusaner und Nolaner*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.
- Blumenberg, Hans: *Höhlenausgänge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996.
- Blumenberg, Hans: *Matthäuspassion*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

- Blumenberg, Hans: *Paradigmen zu einer Metaphorologie. Kommentar von Anselm Haverkamp*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013.
- Blumenberg, Hans: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.
- Blumenberg, Hans: *Theorie der Unbegrifflichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.
- Blumenfeld-Kosinski, Renate: Christine de Pizan et la (auto)biographie féminine. In: *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, tome 113, no. 1 (2001), S. 17–28.
- Bly, Peter: *Wisdom of Eccentric Old Men: A Study of Type and Secondary Character in Galdós's Social Novels, 1870–1897*. London, Ithaka: Cornell University Press 2004.
- Bocken, Inigo/Borsche, Tilman (Hg.): *Kann das Denken malen? Philosophie und Malerei in der Renaissance*. Paderborn: Fink 2010.
- Boden, Petra: Philologie als Wissenschaft. Korrespondenz und Kontroversen zu Mimesis. In: Karl-Heinz Barck/Martin Trempl (Hg.): *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*. Berlin: Kadmos 2007, S. 125–152.
- Boehm, Beth A.: Fact, Fiction, and Metafiction: Blurred Gen(d)res in „Orlando“ and „A Room of One's Own“. In: *The Journal of Narrative Technique*, Vol. 22, No. 3 (Fall, 1992), S. 191–204.
- Boehm, Gottfried/Brandstetter, Gabrielle/Müller, Achatz von (Hg.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*. München: Fink 2007.
- Boehm, Gottfried: Die ikonische Figuration. In: Gottfried Boehm/Gabrielle Brandstetter, Achatz von Müller (Hg.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*. München: Fink 2007, S. 33–54.
- Boehm, Gottfried: Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Evidenz. In: Gottfried Boehm/Birgit Mersmann/Christian (Hg.): *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*. München: Fink 2008, S. 15–43.
- Boehm, Gottfried: Ausdruck und Dekoration. Die Verwandlung des Bildes durch Henri Matisse. In: ders.: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin: Berlin University Press 2008.
- Boehm, Gottfried: Eine verborgene Kunst. Über Form und Schematismus. In: Orlando Budelacci/Gottfried Boehm/Gerald Wildgruber/Emmanuel Alloa (Hg.): *Imagination. Suchen und Finden*. Paderborn: Fink 2014, S. 12–45.
- Boehm, Gottfried: Spur und Gespür. Zur Archäologie der Zeichnung. In: Gottfried Boehm: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin: Berlin University Press 2008.
- Boehm, Gottfried: *Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der Frühen Neuzeit*. Heidelberg: Winter 1969.
- Böhme, Gernot; Böhme, Hartmut: *Feuer. Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*. München: C.H. Beck 1996.
- Böhme, Hartmut (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.
- Bormuth, Matthias: Krise des Historismus und provisorische Existenz. Hannah Arendt, Erich Auerbach und Walter Benjamin. In: *Hannah Arendt: Verborgene Tradition – Unzeitgemäße Aktualität?* hrsg. von der Heinrich-Böll-Stiftung. Berlin: Akademie Verlag 2007, S. 145–166.
- Bouillier, Victor: Baltasar Gracián et Nietzsche. In: *Revue de la Littérature Comparée*, Jhg. VI, No. 3, Paris (1926), S. 381–401.
- Bowen-Moore, Patricia: *Hannah Arendt's Philosophy of Natality*. London: Palgrave Macmillan 1989.
- Brandstetter, Gabriele: Kleists Choreographien. In: *Kleist-Jahrbuch 2007*, im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Günter Blamberger, Gabriele Brandstetter, Ingo Breuer, Sabine Döring und Klaus Müller-Salget. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2007, S. 25–37.

- Brandstetter, Gabrielle/Peters, Sibylle (Hg.): *De figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*. München: Fink 2003.
- Brandstetter, Gabrielle: Figur und Inversion. Kartographie als Dispositiv von Bewegung. In: Gabrielle Brandstetter/Sibylle Peters (Hg.): *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*. München: Fink 2002, S. 247–264.
- Brasser, Martin: Einleitung. In: ders. (Hg.): *Person. Philosophische Texte von der Antike bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Reclam 1999.
- Bredenkamp, Horst: *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*. Berlin: Akademie Verlag 2004.
- Bredenkamp, Horst: *Wasserangst und Wasserfreude in Renaissance und Manierismus*. In: Hartmut Böhme (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 145–188.
- Breidbach, Olaf: Zur Repräsentation des Wissens bei Athanasius Kircher. In: Helmar Schramm/Ludger Schwarte/Jan Lazardzig (Hg.): *Kunstkammer – Laboratorium – Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*. Berlin, New York: De Gruyter 2003, S. 282–302.
- Bridgwater, Patrick: *Kafka and Nietzsche*. Bonn: Bouvier 1987 (2. Auflage).
- Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München: A. Kunstmann 1994.
- Brown-Grant, Rosalind: *Christine de Pizan and the Moral Defense of Women. Reading beyond gender*. Cambridge: Cambridge University Press 1999.
- Bruns, Max: Rachilde (1911). In: *Rachilde. Der Panther*. Erzählungen herausgegeben und mit einem Vorwort von Susanne Farin, sowie einem Essay von Max Bruns. Bonn: Bouvier 1989, S. 210–242.
- Burford, Thomas O. (Hg.): *The Personalist Forum*, Vol. 10. No. 2: Vico and Nietzsche (Fall 1994), ed. by Thomas O. Burford, University of Illinois Press.
- Burns, Christy L.: Re-Dressing Feminist Identities: Tensions between Essential and Constructed Selves in Virginia Woolf's Orlando. In: *Twentieth Century Literature*, Vol. 40, No. 3 (Autumn, 1994), S. 342–364.
- Burrus, Virginia; Keller, Catherine: Confessing Monica. In: Judith Chelius Stark (Hg.): *Feminist Interpretations of Augustine*. Pennsylvania: Pennsylvania University Press 2007, S. 119–146.
- Busch, Walter; Pickerodt, Gerhart (Hg.): *Wahrnehmen, Lesen, Deuten. Erich Auerbachs Lektüre der Moderne*. Frankfurt am Main: Klostermann 1998.
- Busch, Walter: Geschichte und Zeitlichkeit in Mimesis. Probleme der Vico-Rezeption Erich Auerbachs. In: Busch, Walter/Pickerodt, Gerhart (Hg.): *Wahrnehmen, Lesen, Deuten. Erich Auerbachs Lektüre der Moderne*. Frankfurt am Main: Klostermann 1998, S. 85–121.
- Busche, Hubertus: *Leibniz' Weg ins perspektivische Universum. Eine Harmonie im Zeitalter der Berechnung*. Hamburg: Meiner 1997.
- Buschhaus, Markus: *Über den Körper im Bilde sein. Eine Medienarchäologie anatomischen Wissens*. Bielefeld: transcript 2005.
- Büker, Dominic: Intertextualität und Distinktion. Grundzüge einer kultursoziologischen Text-Kontext-Theorie. In: *Literatur – Macht – Gesellschaft. Neue Beiträge zur theoretischen Modellierung des Verhältnisses von Literatur und Gesellschaft*, hrsg. vom Promotionskolleg Literaturtheorie als Theorie der Gesellschaft. Heidelberg: Winter 2015, S. 41–78.
- Bynum, Caroline Walker: *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*. New York NY: Cornell University Press 1991.
- Bynum, Caroline Walker: *Holy Feast and Holy Fast. The Religious Significance of Food to Medieval Women*. Berkeley CA u. a.: University of California Press 1987.
- Bynum, Caroline Walker: *Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*. Berkeley CA u. a.: University of California Press 1982.

- Bösel, Bernd: *Die Plastizität der Gefühle. Das affektive Leben zwischen Psychotechnik und Ereignis*. Frankfurt, New York: Campus Verlag 2021.
- Campe, Rüdiger/Schneider, Manfred (Hg.): *Geschichten der Physiognomik. Text – Bild – Wissen*. Freiburg im Breisgau: Rombach 1996.
- Campe, Rüdiger: *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer 1990.
- Campe, Rüdiger: Aktualität des Bildes. Die Zeit rhetorischer Figuration. In: Gottfried Boehm/Gabrielle Brandstetter/Achatz von Müller (Hg.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*. München: Fink 2007, S. 163–182.
- Campe, Rüdiger: Form and Life in the Theory of the Novel. In: *Constellation*, Vol. 18, No. 1, Oxford (2011), S. 53–66.
- Campe, Rüdiger: *Spiel der Wahrscheinlichkeit. Literatur und Berechnung zwischen Pascal und Kleist*. Göttingen: Wallstein 2002.
- Campe, Rüdiger: Die Schreibszene, Schreiben. In: H.U. Gumbrecht/K.L. Pfeiffer (Hg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 759–772.
- Canguilhem, Georges: *Das Normale und das Pathologische*. München: Hanser 1974.
- Caponigri, A. Robert: *Time and Idea. The Theory of History in Giambattista Vico*. London, New York: Routledge 2017 [1953].
- Carruthers, Mary: *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*. New York: Cambridge University Press 2008.
- Casini, Lorenzo: „Quid sit anima“: Juan Luis Vives on the soul and its relation to the body. In: *Renaissance Studies*, Vol. 24, No. 4 (2010), S. 496–517.
- Castro, Luis Álvarez: Ángel Ganivet (1865–1898) ante la crítica: El suicidio del escritor como negación de la „muerte del autor“. In: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 42, No. 2 (Invierno 2018), S. 225–248.
- Chakrabarty, Dipesh: *The Climate of History in a Planetary Age*. Chicago, London: The University of Chicago Press 2021.
- Cheung, Tobias: *Die Organisation des Lebendigen. Zur Entstehung des biologischen Organismusbegriff bei Cuvier, Leibniz und Kant*. Frankfurt am Main: Campus Verlag 2000.
- Cheung, Tobias: Sytem, Mikrooperator, Transformation. Leibniz' gemeinsames Ordnungsdispositiv der Monade und des Lebendigen im naturgeschichtlichen Kontext. In: Hans Peter Neumann (Hg.): *Der Monadenbegriff von der Spätrenaissance bis zur Aufklärung*. Berlin, New York: De Gruyter 2009, S. 143–202.
- Cleghorn, Elinor: *Unwell Women. A Journey Through Medicine and Myth in a Man-Made World*. New York, London: Dutton, Penguin Publishing Group 2021.
- Cohnstein, Isidor: *Grundriss der Gynäkologie*. Stuttgart: F. Enke 1876.
- Cook, Theodore Andrea: *The Curves of Life. An Account of Spital Formations and their Application to Growth in Nature, To Science and To Art*. London: Constable 1914.
- Craft, Christopher: Come See About Me: Enchantment of the Double in the Picture of Dorian Gray. In: *Representations*, Vol. 91, No. 1 (Summer 2005), S. 109–136.
- Cross, Ashley C.: „Indelible Impressions“. Gender and Language in Mary Shelley's *Frankenstein*. In: *Mary Wollstonecraft Shelley*, edited and with an introduction by Harold Bloom. New York: Chelsea House 2009, S. 11–36.
- Curtius, Ernst Robert: Das Schematismuskapitel in der Kritik der reinen Vernunft. Philologische Untersuchung. In: *Kant-Studien*, Band 19, Heft 1–3 (1897), S. 338–366.
- Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Bern: Francke 1954 (2. Auflage).

- Danneberg, Lutz: *Die Anatomie des Text-Körpers und Natur-Körpers. Das Lesen im liber naturalis und supernaturalis*. Berlin, New York: De Gruyter 2003.
- Dawson, John David: *Christian Figural Reading and the Fashioning of Identity*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 2001.
- Deufert, Marcus: *Pseudo-Lukrezisches im Lukrez. Die unechten Verse in Lukrezens „De rerum natura“*. Berlin, New York: De Gruyter 1996.
- Didi-Huberman, Georges: *Fran Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*. München: Fink 1995.
- Didi-Huberman, Georges: *Vor einem Bild*. München: Fink 2000.
- Didi-Huberman, Georges: *Schädel sein*. Zürich: diaphanes 2008.
- Dijkstra, Bram: *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Oxford: Oxford University Press 1988.
- Dolgin, Stacey L.: „Nazarin“: A Tribute to Galdós' indebtedness to Cervantes. In: *Hispanófila*, No. 97 (Septiembre 1989), S. 17–22.
- Drehse, Volker/Henke, Dieter/Schmidt-Rost, Reinhard/Steck, Wolfgang (Hg.): *Der „ganze Mensch“: Perspektiven lebensgeschichtlicher Individualität. Festschrift für Dietrich Rössler zum siebzigsten Geburtstag*. Berlin, New York: De Gruyter 1997.
- Drobner, Hubertus: *Person-Exegese und Christologie bei Augustinus: Zur Herkunft der Formel Una Persona*. Paderborn: Fink 1986.
- Druker, Jonathan: Self-Estrangement and the Poetics of Self-Representation in Pirandello's *L'umorismo*. In: *South Atlantic Review*, Vol. 63, No. 1 (Winter 1998), S. 56–71.
- Duden, Barbara: *Der Frauenleib als öffentlicher Ort. Vom Missbrauch des Begriffs Leben*. Hamburg, Zürich: Luchterhand 1991.
- Dunn, Geoffrey D.: Mary's Virginity in partu and Tertullians anti-docetism in De carne christi reconsidered. In: *Journal of Theological Studies*, NS, Vol. 58, Pt 2 (October 2007), S. 467–484.
- Durable, A. M.: Pascal et l'interprétation de l'Écriture. In: *Les Science Philosophiques et Théologiques*, Volume ii (1941–42), S. 346–379.
- Düll, Rudolf: *Das Zwölf Tafelgesetz*. Texte, Übersetzungen und Erläuterungen. München: Ernst Heimeran Verlag 1971.
- Ebeling, Knut: Das Archiv brennt. In: Knut Ebeling, Georges Didi-Huberman (Hg.): *Das Archiv brennt*. Berlin: Kadmos 2007, S. 33–183.
- Ebke, Thomas: Matt: Zur Thanato-Position des kybernetischen Regimes. In: Patricia A. Gwozdz/Jakob Heller/Tim Sparenberg (Hg.): *Maschinen des Lebens – Leben der Maschine. Zur historischen Epistemologie und Metaphorologie von Maschine und Leben*. Berlin: Kadmos 2018, S. 181–198.
- Edelmann, Lee: *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham, North Carolina: Duke University Press 2004.
- Eggers, Michael/Rothe, Matthias: Die Begriffsgeschichte ist tot, es lebe die Begriffsgeschichte! – Eine Einleitung. In: Michael Eggers, Matthias Rothe (Hg.): *Wissenschaftsgeschichte als Begriffsgeschichte. Terminologische Umbrüche im Entstehungsprozess der modernen Wissenschaften*. Bielefeld: transcript 2009, S. 7–22.
- Eggers, Michael: *Vergleichendes Erkennen. Zur Wissenschaftsgeschichte und Epistemologie des Vergleichs und zur Genealogie der Komparatistik*. Heidelberg: Winter 2016.
- Ehland, Christoph/Faden, Robert (Hg.): *Das Paradigma des Pikaresken / The Paradigm of the Picaresque*. Heidelberg: Winter 2007.
- Eichmann, Andrés: La Virgen-Cerro de Potosí: Arte mestizo o expresión emblemática? In: *Revista de Historia Americana y Argentina*, N° 42, Mendoza (2007), S. 33–53.
- Ellison, David R.: Narrative and Music in Kafka and Blanchot. The Singing of Josefina. In: *Yale French Studies*, No. 93 (1998), S. 196–218.

- Engelhardt, D. Johann Georg Vitus: Einige Bemerkungen über die Geschichte der Lehre vom Abendmahle in den drei ersten Jahrhunderten. In: *Zeitschrift für historische Theologie*, Band 12, 1. Heft (Jahrgang 1842), S. 3–20.
- Engelmeier, Hanna: Für, mit, und gegen Auerbach. Über den Umgang mit einer philologischen Standardreferenz. In: *Comparatio*, Bd. 11, Nr. 1 (2019), S. 143–158.
- Enke, Ulrike: ‚Schöne Embryonen‘ zwischen Wissenschaft und Bürgerstube: Zur Entstehung von Soemmerrings *Icones embryonum humanorum* und ihrer Rezeption im 19. Jahrhundert. In: Hornuff, Daniel/Feingerau, Heiner (Hg.): *Visualisierung des Ungeborenen. Interdisziplinäre Perspektiven*. Paderborn: Fink 2020, S. 145–170.
- Ertler, Klaus-Dieter: *Kleine Geschichte der spanischen Aufklärungsliteratur*. Tübingen: Niemeyer 2003.
- Ertz, Stefanie: Die Oberflächen der Substanz: Descartes, Leibniz und die Eucharistie. In: Stefanie Ertz, Heike Schlie, Daniel Weidner (Hg.): *Sakramente Repräsentation. Substanz, Zeichen und Präsenz in der Frühen Neuzeit*. München: Fink 2012, S. 275–293.
- Erwin, Alec: Devoured by God: Cannibalism, Mysticism, and Ethics in Simone Weil. In: *CrossCurrents*, Vol. 51, No. 2, A HELL IN HEAVEN'S DESPITE: Collisions of Religion and Violence (SUMMER 2001), S. 257–272.
- Esposito, Roberto: *The Origin of the Political. Hannah Arendt or Simone Weil?* Translated by Vincenzo Binetti and Gareth Williams. New York: Fordham University Press 2017.
- Ette, Ottmar: *Liebe/Lesen. Potsdamer Vorlesungen zu einem großen Gefühl und dessen Aneignung*. Berlin, New York: De Gruyter 2020.
- Ette, Ottmar: *ReiseSchreiben. Potsdamer Vorlesungen zur Reiseliteratur*. Berlin, Boston: De Gruyter 2020.
- Ette, Ottmar: Von Inseln, Grenze und Vektoren. Versuch über die fraktale Inselwelt der Karibik. In: *Grenzen der Macht – Macht der Grenzen: Lateinamerika im globalen Kontext*, hrsg. von Marianne Braig u. a. Frankfurt am Main: Vervuert 2005, S. 135–180.
- Ette, Ottmar: *WeltFraktale. Wege durch die Literaturen der Welt*. Stuttgart: J.B. Metzler 2017.
- Ette, Ottmar: Weiter denken. Viellogisches denken/viellogisches Denken und die Wege zu einer Epistemologie der Erweiterung. In: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, Jahrgang 40, Ausgabe 1–4 (2016), S. 331–355.
- Ette, Ottmar: Macht und Ohnmacht der Lektüre. Bild-Text-Relationen in Balzacs Novelle „Sarrasine“. In: Heilmann, Markus / Wägenbaur, Thomas (Hg.): *Macht Text Geschichte. Lektüren am Rande der Akademie*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, S. 36–47.
- Ette, Ottmar: Intertextualität. Ein Forschungsbericht mit literatursoziologischen Anmerkungen. In: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahier d'Histoire des Littératures Romanes*, hrsg. von Erich Köhler und Henning Krauss, Sonderdruck Heft 3/4 (1985), S. 497–521.
- Fabiny, Tibor: *The Lion and the Lamb. Figuralism and Fulfilment in the Bible, Art and Literatur*. New York: St. Martin's Press 1992.
- Fabbro, Olivier Del: *Philosophieren mit Objekten. Gilbert Simondons prozessuale Individuationsontologie*. Frankfurt am Main: Campus 2021.
- Falque, Emmanuel: *Le triduum philosophique: Passeur de Gethsémani, Métamorphose de la finitude, Les Noces de l'Agneau*. Paris: Cerf 2015.
- Falque, Emmanuel: *The Guide to Gethsemane. Anxiety, Suffering, Death*, translated by George Hughes. New York: Fordham University Press 2019.
- Falque, Emmanuel: *The Wedding Feast of the Lamb. Eros, the Body, and the Eucharist*, translated by George Hughes. New York: Fordham University Press 2016.
- Falque, Emmanuel: *The Metamorphosis of Finitude. An Essay on Birth and Resurrection*. Translated by Georhe Hughes. New York: Fordham University Press 2012.

- Farafonova, Daria: Pirandello lettore di Pascal. Premesse al Fu Mattia Pascal. In: *Lettere Italiane*, Vol. 65, No. 1 (2013), S. 29–69
- Fehrenbach, Frank: *Licht und Wasser. Zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis*. Tübingen: Niemeyer 1997.
- Fehrenbach, Frank: Pathos der Funktion. Leonardos technische Zeichnungen. In: Frank Fehrenbach (Hg.): *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang*. München: Fink 2002, S. 84–109.
- Feldmann, Erich: Das literarische Genus und das Gesamtkonzept der *Confessiones*. In: Norbert Fischer, Cornelis Mayer (Hg.): *Die Confessiones des Augustinus von Hippo. Einführungen und Interpretationen zu den dreizehn Büchern*. Freiburg, Basel, Wien: Herder 2011, S. 11–60.
- Felfe, Robert: *Naturgeschichte als kunstvolle Synthese. Physikotheologie und Bildpraxis bei Johann Jakob Scheuchzer*. Berlin: Akademie Verlag 2003.
- Fichtel, Folker: *Die anatomische Illustration in der frühen Neuzeit*. Frankfurt am Main: Mabuse Verlag 2006.
- Finlay, Barbara: Was Tertullian a Misogynist? A Reconsideration. In: *The Journal of The Historical Society III*: 3–4 (Summer/Fall 2003), S. 503–525.
- Floeck, Wilfried: *Die Literarästhetik des französischen Barock*. Berlin: E. Schmidt 1979.
- Föcking, Marc: *Pathologia litteralis. Erzählte Wissenschaft und wissenschaftliches Erzählen im französischen 19. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer 2002.
- Force, Pierre: *Le problème herméneutique chez Pascal*. Paris: J. Vrin 1989.
- Forster, E. M.: *Aspects of the Novel*. San Diego, New York, London: Harcourt Brace Jovanovich cop 1955 [1927].
- Franz, Michael: *Von Georgias bis Lukrez. Antike Poetik und Ästhetik als vergleichende Zeichentheorie*. Berlin: Akademie Verlag 1999.
- Friedell, Egon: *Kulturgeschichte der Neuzeit*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 2000.
- Friedrich, Hans-Edwin; Hafen, Wilhelm; Soboth, Christian (Hg.): *Literatur und Theologie im 18. Jahrhundert. Konfrontationen – Kontroversen – Konkurrenzen*. Berlin, New York: De Gruyter 2011.
- Friedrich, Hugo: Pascals Paradox. Das Sprachbild einer Denkform. In: *Zeitschrift für romanische Philologie*, Bd. 56, Heft 3 (2009 [1936]), S. 322–370.
- Frye, Northop: *The Great Code. The Bible and Literature*. New York: Harcourt Brace Jovanovich 1982.
- Gallagher, Catherine; Greenblatt, Stephen: *Practicing New Historicism*. Chicago: Chicago University Press 2000.
- Gallego, Valentín Moreno: *La recepción hispana de Juan Luis Vives*. Valencia: Biblioteca Valenciana 2006.
- Gallego, Valentín Moreno: Manuscritos vivesianos. In: *Studia Philologica Valentina*, Vol.10, No.7 (2007), S. 241–278.
- Geitner, Ursula: *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer 1992.
- Genette, Gérard: *The Architext. An Introduction, translated by Jane E. Lewin with a Forward by Robert Scholes*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press 1992 [1979].
- Genette, Gérard: *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil 1982.
- Gerhard, Volker: *Vom Willen zur Macht. Anthropologie und Metaphysik der Macht am exemplarischen Fall Friedrich Nietzsches*. Berlin: De Gruyter 1996.
- Geyer, Paul: *Die Entdeckung des modernen Subjekts. Anthropologie von Descartes bis Rousseau*. Tübingen: Niemeyer 1997.
- Gévaudan, Paul: Tropen und Figuren. In: *Rhetorik und Stilistik/Rhetoric and Stylistics. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung/An International Handbook of Historical and*

- Systematic Research*, hrsg. von Ulla Fix, Andreas Gardt, Joachim Knappe, 1. Halbband, Band 1, Berlin, New York: De Gruyter 2008, S. 728–742.
- Giglioli, Guido: Lists of Motions. Francis Bacon on Material Disquietude. In: Guido Giglioli/James A.T. Lancaster/Sorana Corneanu/Dana Jalobeanu (Hg.): *Francis Bacon on Motion and Power*. Cham (Switzerland): Springer 2016, S. 61–82.
- Gilbhard, Thomas: *Vicos Denkbild. Studien zur Dipintura der Scienza Nuova und der Lehre vom Ingenium*. Berlin: Akademie Verlag 2012.
- Glasmeier, Michael: Ansichten von Zeichnungen. In: Gondel Mattenklott und Friedrich Weltziehl (Hg.): *Entwerfen und Entwurf. Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses*. Berlin: Reimer 2003, S. 75–85.
- Gombrich, Ernst H.: The Form of Movement in Water and Air. In: Charles D. O'Malley (Hg.): *Leonardo's Legacy: An international symposium*. Berkeley: University of California Press 1969, S. 171–204.
- Gomel, Elena: Oscar Wilde, „The Picture of Dorian Gray“, and the (Un)death of the Author. In: *Narrative*, Vol. 12, No. 1 (Jan. 2004), S. 74–92.
- Goppelt, Leonhard: *Typos. Die typologische Deutung des Alten Testaments im Neuen. Anhang: Apokalyptik und Typologie bei Paulus*. Darmstadt: WBG 1969. (Unveränderter reprografischer Nachdruck der Ausgabe Gütersloh 1939)
- Grant, Richard B.: Victor Hugo's „Les Travailleurs de la mer“: Towards an Epic Synthesis. In: *L'Esprit Créateur*, Vol. 16, No. 3 (Fall 1976), S. 231–246.
- Greenblatt, Stephen: *The Rise and Fall and Adam and Eve*. London: Vintage 2017.
- Grimm, Reinhold: Comparing Kafka and Nietzsche. In: *The German Quarterly*, Vol. 52, No. 3 (May 1979), S. 339–350.
- Groh, Dieter: *Göttliche Weltökonomien. Perspektiven der Wissenschaftlichen Revolution vom 15. bis zum 17. Jahrhundert*. Berlin: Suhrkamp 2010.
- Gronau, Klaus: *Literarische Form und Gesellschaftliche Entwicklung. Erich Auerbachs Beitrag zur Theorie und Methodologie der Literaturgeschichte*. Königsstein: Athenäum 1979.
- Grunberg, Béla: *Narziß und Anubis. Die Psychoanalyse jenseits der Triebtheorie*, Bd. 2. München, Wien: Verlag Internationale Psychoanalyse 1988.
- Gründel, Johannes: Wann beginnt eine menschliche Person? In: Nikolaus Knoepfler (Hg.): *Am Ursprung des Lebens*. München: Herbert Utz Verlag 1998, S. 159–176.
- Guarda, Sylvia: Kafkas „Josefine oder das Volk der Mäuse“, Das Kindliche-Mütterliche im Existenzkampf. In: *Monatshefte*, Vol. 105, No. 2 (Summer 2013), S. 267–277.
- Guérin, Michel: De la philosophie comme futurologie. In: *Analogia e Mediação: Transversalidade na Investigação em Arte, filosofia, et Ciência*, José Quaresma Angaben? (2012), S. 249–271.
- Guérin, Michel: *La Terre et la Pitié*, Tome 1. Arles: Actes Sud 1990.
- Guérin, Michel: *Philosophie du geste*. Arles: Actes Sud 1995.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Vom Leben und Sterben der großen Romanisten. Karl Vossler, Ernst Robert Curtius, Leo Spitzer, Erich Auerbach*. München: Hanser 2002.
- Gwozdz, Patricia A./Heller, Jakob/Sparenberg, Tim (Hg.): *Maschinen des Lebens – Leben der Maschinen. Zur Metaphorologie und Epistemologie von Leben und Maschine*. Berlin: Kadmos 2017.
- Gwozdz, Patricia A./Lenz, Markus (Hg.): *Literatur der Welt. Zugänge, Modelle, Analysen eines Konzepts im Übergang*. Heidelberg: Winter 2018.
- Gwozdz, Patricia A.: Der Unberührbare. Exempla der Tangibilität und Taktilität in Niccolò Machiavellis „Il Principe“. In: z. B. *Zeitschrift zum Beispiel. Themenheft Handgreifliche Beispiele*, Nr. 3, Zweite Lieferung, hg. v. Jessica Güssen und Peter Risthaus (2019), S. 151–184.

- Gwozdz, Patricia A.: Feld und Stil. Textsoziologische Anmerkungen zum Stilwechsel im Subfeld erweiterter akademischer Wissensproduktion der Populär/Wissenschaft am Beispiel der *Life Sciences*. In: Kirsten Adamzik, Mikaela Petkova-Kessanlis (Hg.): *Stilwechsel und ihre Funktionen in Textsorten der Fach- und Wissenschaftskommunikation*. Tübingen: Niemeyer 2020, S. 111–145.
- Gwozdz, Patricia A.: Figura Tropicana. Szenographien des Insularen bei Chateaubriand und Bernardin de Saint-Pierre. in: Jakob Heller, Sebastian Schönbeck und Erik Martin (Hg.): *Ding und Bild in der Europäischen Romantik*. Berlin, Boston: De Gruyter 2020, S. 135–165.
- Gwozdz, Patricia A.: Fixiertes Bild – Fixierendes Zeichen. Das disegno-Konzept zwischen Buchstabe, Linie und Figur bei Leonardo da Vinci und Walter Benjamin. In: Joanna Godlewicz-Adamiec/Pawel Piszczatowski/Tomasz Szybisty/Bruno Arich-Gerz (Hg.): *Literatur und Malerei*. Warschau, Krakau: iMedius 2018, S. 309–326.
- Gwozdz, Patricia A.: *Homo academicus goes Pop. Zur Kritik der Life Sciences in Populärwissenschaft und Literatur*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2016.
- Gwozdz, Patricia A.: How to Make a Making Of: Becoming-Novel in Denis Diderot's „Jacques the Fatalist and His Master“. In: *Emerging Possibilities*, ed. by Elizabeth Bonapfel und Alex Hennig, Leiden: Brill 2023 [forthcoming].
- Gwozdz, Patricia A.: Monströse Mutterschaften. Theoretische Überlegungen zur Figuration eines Konzepts. In: Till Breyer/Rasmus Overthun/Philippe Roepstorff-Robiano/Alexandra Vasa (Hg.): *Monster und Kapitalismus. Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, Heft 2 (2017), S. 37–58.
- Gwozdz, Patricia A.: Autopoiesis als Modell interdiskursiver Selbstübersetzung. Wissenstransfer bei Maturana, Varela und Luhmann. In: Stefan Willer/Andreas Keller (Hg.): *Selbstübersetzung als Wissenstransfer*. Berlin: Kadmos 2020, S. 279–302 (LiteraturForschung Bd. 39 herausgegeben vom Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung)
- Gwozdz, Patricia A.: *Topographien des Verschwindens. Lektüren des Erinnerns und Lektoren der Erinnerung bei Walter Benjamin und Jorge Luis Borges*. München: AVM 2011.
- Gwozdz, Patricia A.: *Virale Wissenschaft. Über die Grenzen verständlicher Forschung*. Weilerswist-Metternich: v. Hase & Koehler Verlag 2023 (Essays – Kultur und Gesellschaft).
- Habersetzer, Karl-Heinz: *Politische Typologie und dramatisches Exemplum. Studien zum historisch-ästhetischen Horizont des barocken Trauerspiels am Beispiel von Andreas Gryphius' Carolus Stuardus und Papinianus*. Heidelberg: Winter 1979.
- Hanson, Claire: *A Cultural History of Pregnancy. Pregnancy, Medicine and Culture 1750–2000*. New York: Routledge 2004.
- Hansen-Löve, Aage A.: „Geschaffen – nicht gezeugt“: Antigenerische Kreation. In: Aage A. Hansen-Löve, Michael Ott, Lars Schneider (Hg.): *Natalität. Geburt als Anfangsfigur in Literatur und Kunst*. Paderborn: Fink 2014, S. 195–224.
- Hansen-Löve, Aage A.: *Schwangere Musen – Rebellen Helden. Antigenerisches Schreiben von Sterne zu Dostojewski, von Flaubert zu Nabokov*. Paderborn: Fink 2019.
- Hansch, Frederic/Leggewie, Claus/Meyer, Eric: *Planetar denken. Ein Einstieg*. Bielefeld: Transcript 2021.
- Haß-Zumkehr, Ulrike: *Deutsche Wörterbücher – Brennpunkt von Sprach- und Kulturgeschichte*. Berlin, New York: De Gruyter 2001.
- Hatrup, Dieter: Confessiones 9: Die Mystik von Cassiciacum und Ostia. In: Norbert Fischer, Cornelius Mayer (Hg.): *Die Confessiones des Augustinus von Hippo*. Einführung und Interpretationen zu den dreizehn Büchern. Freiburg, Basel, Wien: Herder 2004, S. 389–444.
- Hawthorne, Melanie C.: *Rachilde and French Women's Authorship. From Decadence to Modernism*. Lincoln and London: University of Nebraska Press 2001.

- Heidenreich, Helmut (Hg.): *Die pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*. Darmstadt: WBG 1969.
- Herman, David (Hg.): *Creatural Fictions. Human-Animal Relationships in Twentieth- and Twenty-First-Century Literature*. New York, NY: Palgrave Macmillan 2016 (Palgrave Studies in Animals and Literature).
- Herman, David: *Narratology beyond the Human. Storytelling and Animal Life*. London, New York: Oxford University Press 2018.
- Hermann, Britta: *Über den Menschen als Kunstwerk: Zu einer Archäologie des (Post-)Humanen im Diskurs der Moderne (1750–1820)*. Paderborn: Fink 2017.
- Hertling, Georg: Descartes Beziehungen zur Scholastik. In: *Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und der historischen Classe der Akademie der Wissenschaft zu München* (Jahrgang 1899), S. 3–36.
- Hillach, Ansgar: Dialektisches Bild. In: Michael Opitz, Erdmut Wizisla (Hg.): *Benjamins Begriffe*, Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 186–229.
- Hillebrand, Bruno: *Theorie des Romans. Erzählstrategien der Neuzeit*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 1993 (3. Auflage).
- Hirdt, Willi (Hg.): *Giordano Bruno. Tragik eines Unzeitgemäßen*. Tübingen: Niemeyer 1993, S. 1–68.
- Hirsch-Luipold, Rainer (Hg.): *Die Bildtafel des Kebes. Allegorie des Lebens*, eingeleitet, übersetzt und mit interpretierenden Essays versehen von Rainer Hirsch-Luipold, Reinhard Feldmeier, Barbara Hirsch, Lutz Koch, Heinz-Günther Nesselrath. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2005, S. 68–145 (Reihe: Sapere – Schriften der späteren Antike zu ethischen und religiösen Fragen, Band VIII).
- Hirsch, Barbara: Personifikationen in der *Tabula Ceбетis* und in der antiken Bildkunst. In: *Die Bildtafel des Kebes. Allegorie des Lebens*, eingeleitet, übersetzt und mit interpretierenden Essays versehen von Rainer Hirsch-Luipold, Reinhard Feldmeier, Barbara Hirsch, Lutz Koch, Heinz-Günther Nesselrath. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2005, S. 164–182.
- Hirsch, Barbara: Ins Bild gesetzt – Rezeption der *Tabula Ceбетis* in der Kunst der Renaissance. In: *Die Bildtafel des Kebes. Allegorie des Lebens*, eingeleitet, übersetzt und mit interpretierenden Essays versehen von Rainer Hirsch-Luipold, Reinhard Feldmeier, Barbara Hirsch, Lutz Koch, Heinz-Günther Nesselrath. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2005, S. 183–193.
- Hornuff, Daniel; Feingerau, Heiner (Hg.): *Visualisierung des Ungeborenen. Interdisziplinäre Perspektiven*. Paderborn: Fink 2020.
- Hovind, Jacob: Figural Interpretation as Modernist Hermeneutics: The Rhetoric of Erich Auerbach's „Mimesis“. In: *Comparative Literature*, Vol. 64, No. 3 (Summer 2012), S. 257–269.
- Hörisch, Jochen: *Brot und Wein. Die Poesie des Abendmahls*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992.
- Hurth, Elisabeth: *Der literarische Jesus. Studien zum Jesusroman*. Hildesheim, Zürich, New York: Olms 1993.
- Irigaray, Luce: *Das Mysterium Marias*. Hamburg: Les Éditions du Crieur Public 2011.
- Jaboni, Yuval: *The Role of Contradictions in Spinoza's Philosophy. The God-intoxicated Heretic*. Translated by Aviv Ben-Or. New York: Routledge 2019.
- Jacob, François: *La Logique du vivant, une histoire de l'hérédité*. Paris: Gallimard 1970.
- Jacob, François: *La Souris, la Mouche et l'Homme*. Paris: Édition Odile Jacob 2000.
- Jannidis, Fotis: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin: De Gruyter 2004.
- Jansen, Hellmut: *Die Grundbegriffe des Baltasar Gracián*. Paris, Genf: Minard (librairie) 1958.
- Jardine, Alice A.: *Gynesis. Configurations of Woman and Modernity*. Ithaca, London: Cornell University Press 1985.

- Jauß, Hans Robert (Hg.): *Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963. Vorlagen und Verhandlungen*. München: Eidos 1969.
- Jeanroy, Alfred: *Boccace et Christine de Pisan: le De claris mulieribus, principale source du Livre de la Cité des Dames*. In: *Romania*, 189 (Année 1922), S. 93–105.
- Kahn, Robert: Eine „List der Vorsehung“. Erich Auerbach und Walter Benjamin. In: Karl-Heinz Barck/Martin Trempl (Hg.): *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*. Berlin: Kadmos 2007, S. 153–166.
- Kaivola, Karen: Revisiting Woolf's Representations of Androgyny: Gender, Race, Sexuality, and Nation. In: *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol. 18, No. 2 (Autumn, 1999), S. 235–261.
- Kalb, Christof: *Desintegration. Studien zu Friedrich Nietzsches Leib- und Sprachphilosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.
- Kann, Christine: *Materiale Moderne. Männliche Gebärphantasien zwischen Kultur und Wissenschaft (1890–1933)*. Paderborn: Fink 2009.
- Kantorowicz, Ernst: *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton: Princeton University Press 1957.
- Keefe, Robert: Artist and Model in „The Picture of Dorian Gray“. In: *Studies in the Novel*, Vol. 5, No. 1 (Spring, 1973), S. 63–70.
- Kemp, Martin: Die Zeichen lesen. Zur graphischen Darstellung von physischer und mentaler Bewegung in den Manuskripten Leonardos. In: Frank Fehrenbach (Hg.): *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang*. München: Fink 2002, S. 207–227.
- Kemp, Wolfgang: Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 19 (1974), S. 219–240.
- Kittler, Friedrich; Derrida, Jacques: *Nietzsche – Politik des Eigennamens. Wie man abschafft, wovon man spricht*. Berlin: Merve 2000.
- Kittler, Wolf: Falling after the Fall: The Analysis of the Infinite in Kleist's Marionette Theater. In: Bernd Fischer/Tim Mehigan (Hg.): *Heinrich von Kleist and Modernity*. Rochester, NY: Camden House 2011, S. 279–294.
- Kitzler, Petr: Tertullian and Ancient Embryology in *De carne Christi* 4,1 and 19,3–4. In: *Zeitschrift für Antikes Christentum*, Bd. 18, Heft 2 (1997), S. 204–209.
- Kitzler, Petr: Tertullian's use of *substantia* in *De carne Christi*. In: *Hermes. Zeitschrift für klassische Philologie*, 142 (2014), S. 505–511.
- Klettke, Cornelia: *Simulakrum Schrift. Untersuchungen zu einer Ästhetik der Simulation Valéry, Pessoa, Borges, Klossowski, Tabucchi, Del Giudice, De Carlo*. München: Fink 2001.
- Kobusch, Theo: *Die Entdeckung der Person. Metaphysik der Freiheit und modernes Menschenbild*. Darmstadt: WBG 1997.
- Koch, Thomas: *Literarische Menschendarstellung. Studien zu ihrer Theorie und Praxis: (Retz, La Bruyère, Balzac, Flaubert, Proust, Lainé)*. Tübingen: Stauffenburg 1991.
- Köhler, Erich: *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*. Frankfurt am Main: Fischer 1993.
- Koppenfels, Martin von: Auerbachs Ernst. In: *Poetica*, Vol. 45, No. 1/2 (2013) S. 183–203.
- Koschorke, Albrecht: *Die heilige Familie und ihre Folgen*. Frankfurt am Main: Fischer 2000.
- Koschorke, Albrecht: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München: Fink 2003. (2. Auflage).
- Koschorke, Albrecht: Seeleneinschreibverfahren. Die Theorie der Imagination als Schnittstelle zwischen Anthropologie und Literatur. In: Rudolf Behrens/Roland Galle (Hg.): *Historische Anthropologie und Literatur: romantische Beiträge zu einem neuen Paradigma der Literaturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995, S. 135–154.

- Koselleck, Reinhart: *Begriffsgeschichten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.
- Koselleck, Reinhart: *Zeitschichten. Studien zur Historik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.
- Košenina, Alexander: *Literarische Anthropologie. Die Neuentdeckung des Menschen*. Berlin, New York: De Gruyter 2016.
- Kouloughli, Djamel: Ernest Renan: un Anti-sémitisme savant. In: *Histoire Épistémologie Langage*, 29/2 (Année 2007), S. 91–112.
- Koyré, Alexandre: *Essai sur sur l'idée de Dieu et les preuves de son existence chez Descartes*. Paris: Ernest Leroux 1922.
- Körte, Mona/Weiss, Judith E. (Hg.): *Randgänge des Gesichts. Kritische Perspektiven auf Sichtbarkeit und Entzug*. Paderborn: Fink 2017.
- Krämer, Sybille: Leerstellen-Produktivität. Über die mathematische Null und den zentralperspektivischen Fluchtpunkt. Ein Beitrag zu Konvergenzen zwischen Wissenschaft und Kunst in der Frühen Neuzeit. In: Helmar Schramm/Ludger Schwarte/Jan Lazardzig (Hg.): *Instrumente in Kunst und Wissenschaft. Zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert*. Berlin, New York: De Gruyter 2006, S. 502–527.
- Krauss, Werner: *Aufklärung III. Deutschland und Spanien*, hrsg. von Martin Fontius. Berlin, New York: De Gruyter 1996 [1973].
- Krauss, Werner: *Graciáns Lebenslehre*. Frankfurt am Main: Klostermann 1947.
- Krauthausen, Karin: Geometrie als Schreibmedium bei Paul Valéry. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*. Heft 2: Materialität/Immaterialität, Jg. 2 (2010), Nr. 1, S. 15–23.
- Krauthausen, Karin: Modélisation épistémique en littérature: l'impossible Monsieur Teste et le possible Léonard chez Paul Valéry. In: Pablo Valdivia Orozco, Andrea Allerkamp (Hg.): *Paul Valéry: Für eine Epistemologie der Potentialität*. Heidelberg: Winter 2017, S. 131–151.
- Kreml, Martin: Märtyrer im Judentum – Figurationen des grossen Sterbens. In: Sigrid Weigel (Hg.): *Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzügen und heiligen Kriegen*. München: Fink 2007, S. 65–69.
- Kristeva, Julia: *Le génie féminin*, Bd. 1. Paris: Fayard 1999.
- Kruse, Margot: Die Bedeutung der „figures“ und des figurativen Denkens in Pascals Pensées. In: dies., *Beiträge zur Französischen Moralistik*, hrsg. von Joachim Küpper. Berlin, New York: De Gruyter 2003, S. 121–153.
- Krüger, Hans-Peter: *Zwischen Lachen und Weinen. Bd. 1. Das Spektrum menschlicher Phänomene*. Berlin: De Gruyter 1999.
- Kühn, Rolf: Sinnlichkeit als Offenbarung: Eine phänomenologische Analyse zum Denken Simone Weils. In: *Archiv für Religionspsychologie / Archive for the Psychology of Religion*, Vol. 25 (2003), S. 232–254.
- La Mothe, Kimerer L.: Giving Birth to a Dancing Star: Reading Friedrich Nietzsche's Maternal Rhetoric via Isadora Duncan's Dance. In: *Soundings. An Interdisciplinary Journal*, 86 (3) (September 2003), S. 351–373.
- Laffranque, Marie: L'inspiration stoïcienne chez Angel Ganivet. In: *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, No. 6 (1966), S. 5–31.
- Lambert, Gregg: *The Return of the Baroque in Modern Culture*. London, New York: Continuum 2002.
- Laporta, Antonio Aparisi: Introducción al pensamiento cristiano y religioso de Galdós. In: *Archivo Teológico Granadino* 83 (2020), S. 57–97.
- Largier, Niklaus: Gloria passionis. Zur Affektkultur der christlichen Mystik des Mittelalters. In: Martin von Koppenfels und Cornelia Zumbusch (Hg.): *Handbuch Literatur und Emotionen*. Berlin, New York: De Gruyter 2016, S. 244–260.
- Largier, Niklaus: Divine Suffering – Divine Pleasure: Martyrdom, Sensuality, and the Art of Delay. In: *figurationen*, no. 01/11 (1999), S. 67–79.

- Lasinger, Wolfgang: *Aphoristiker und Intertextualität bei Baltasar Gracián. Eine Strukturanalyse mit subjektgeschichtlichem Ausblick*. Tübingen: Niemeyer 2000.
- Latour, Bruno: Drawing things together: Die Macht der unveränderlichen mobilen Elemente. In: Andréa Belliger, David J. Krieger (Hg.): *ANTHology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld: Transcript 2006, S. 259–302.
- Latour, Bruno: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford, New York: Oxford University Press 2005.
- Laurenti, Joseph L.: Traducciones hispano-francesas de los siglos XVI y XVII en la biblioteca de la Universidad de Illinois. In: *Bulltin Hispanique*, tome 82, No. 3–4 (Année 1980), S. 436–483.
- Laurenza, Domenico: Corpus Mobile. Ansätze einer Pathognomik bei Leonardo. In: Frank Fehrenbach (Hg.): *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang*. München: Fink 2002, S. 257–302.
- Lazebnik, Yuri: Can a Biologist Fix a Radio? – or, What I Learned while Studying Apoptosis. In: *Biochemistry* (Moscow) 69 (12) (2004), S. 1403–1406.
- Le Rider, Jacques: Nietzsche et Flaubert. In: *Jahrbuch der Nietzscheforschung*, Bd. 14, Berlin (2002), S. 237–249.
- Leiber, Theodor: Kategorien, Schemata und empirische Begriffe: Kants Beitrag zur kognitiven Psychologie. In: *Kant-Studien. Philosophische Zeitschrift der Kant-Gesellschaft*, hrsg. von Manfred Baum, Bernd Dörflinger, Heiner F. Klemme. Band 87, Heft 1 (2009), S. 1–41.
- Leinkauf, Thomas: Das Verhältnis von Sinnesdatum, Vorstellungsbild und Begriff in der Geisttheorie des Augustinus (De trinitate X–XIV). In: Gyburg Radke-Uhrmann/Arbogast Schmitt (Hg.): *Anschaulichkeit in Kunst und Literatur*. Berlin, Boston: De Gruyter 2011, S. 233–262.
- Leinkauf, Thomas: Die Bestimmung des Einzelseienden durch die Begriffe Contractio, Singularitas und Aequalitas bei Nicolaus Cusanus. In: *Archiv für Begriffsgeschichte*, 1994, Vol. 37 (1994), S. 180–211.
- Leinkauf, Thomas: *Grundriss Philosophie des Humanismus und der Renaissance (1350–1900)*, in zwei Bänden, Bd. 1 und 2. Hamburg: Meiner 2017.
- Legendre, Pierre: *Die Fabrikation des abendländischen Menschen. Zwei Essays. Aus dem Französischen von Andreas Mayer*. Wien: Turia + Kant 2002.
- Legendre, Pierre: *Gott im Spiegel. Untersuchung zur Institution der Bilder*. Aus dem Französischen von Sabine Hackbarth und Verena Reiner, hrsg. von Georg Mein und Clemens Pornschlegel. Wien: Turia + Kant 2011 [1997].
- Legendre, Pierre: *Leçons IX. L'Autre Bible de l'Occident: le Movement romano-canonique. Étude sur l'architecture dogmatique des sociétés*. Paris: Fayard 2009.
- Legendre, Pierre: *Das politische Begehren Gottes. Studie über die Montagen des Staates und des Rechts*. Aus dem Französischen von Kathrin Becker. Wien: Turia + Kant 2012.
- Legendre, Pierre: *Die Kinder des Textes. Über die Elternfunktion des Staates*. Aus dem Französischen von Pierre Mattern. Wien: Turia + Kant 2011.
- Lejeune, Philippe: Le “dangereux supplément”: lecture d’un aveu de Rousseau. In: *Annales*, 29–4 (Année 1974), S. 1009–1022.
- Lerer, Seth: *Literary History and the Challenge of Philology. The Legacy of Erich Auerbach*. Stanford: Stanford University Press 1996.
- Libera, Alain de: *Die mittelalterliche Philosophie*. Paderborn: UTB 2005.
- Lindemann, Uwe: *Die Wüste. Terra inkognito, Erlebnis, Symbol. Eine Genealogie der abendländischen Wüstenvorstellungen in der Literatur von der Antike bis zur Gegenwart*. Heidelberg: Winter 2000.
- Loeb, Paul S.: *The Death of Nietzsche's Zarathustra*. Cambridge: Cambridge University Press 2010.
- London, Bette: Mary Shelley, Frankenstein and the Spectacle of Maskulinity. In: *MLA*, Vol. 108, No. 2 (Mar. 1993), S. 253–267.

- López-Brea, Carlos María Rodríguez: Galdós, un cristiano heterodoxo. In: Carmen Yolanda Arencibia Santana, Ángel Bahamonde Magro (Hg.): *Galdós en su tiempo*. Santa Cruz de Tenerife: Parlamento de Canarias 2006, S. 135–164.
- Lucente, Gregory L.: „Non conclude“: Self-Consciousness and the Boundaries of Modernism in Pirandello's Narrative. In: *Criticism*, Vol. 26, No 1. (winter 1984), S. 21–47.
- Lukacher, Maryline: *Maternal Fictions. Stendhal, Sand, Rachilde, and Bataille*. Durham, London: Duke University Press 1994.
- Lukács, Georg: *Theorie des Romans*. Darmstadt: WBG 1971.
- Mainberger, Sabine: *Experiment Linie. Künste und ihre Wissenschaften um 1900*. Berlin: Kadmos 2010.
- Mainberger, Sabine: *Linien – Gesten – Bücher: Zu Henri Michaux*. Berlin, Boston: De Gruyter 2020.
- Makkreel, Rudolf A.: Einbildungskraft als Orientierungssuche und Sinnkonfiguration. In: Orlando Budelacci/Gottfried Boehm/Gerald Wildgruber/Emmanuel Alloa (Hg.): *Imagination. Suchen und Finden*. Paderborn: Fink 2014, S. 126–142.
- Man, Paul de: Pascal's Allegory of Persuasion. In: *Aesthetic Ideology*, ed. by Andrzej Waminski, Minnesota 1996, S. 51–69.
- Marinoni, Augusto: Bewegung und Kraft bei Leonardo. In: Frank Fehrenbach (Hg.): *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang*. München: Fink 2002, S. 81–95.
- Markx-Veldman, Ilja: The Idol on the Ass: Fortune and the Sleeper: Maarten van Heemskerck's Use of Emblem and Proverb Books in Two Prints. In: *Similous: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 6, No. 1 (1972–1973), S. 20–28.
- Marquard, Udo/Stierle, Karlheinz (Hg.): *Identität. Poetik und Hermeneutik VIII*. München: Fink 1996.
- Masiello, Vitilio: Pirandello: L'identità negata: Uno, nessuno, centomila. In: *Belfagor*, Vol. 49, No. 5 (30. settembre 1994), S. 519–533.
- Mattenklott, Gert: Sich selbst entwerfen. Pica della Mirandola. In: Hundel Mattenklott/Friedrich Weltzien (Hg.): *Entwerfen und Entwurf. Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses*. Berlin: Reimer 2003, S. 15–26.
- Mayer, Mathias; Neumann, Gerhard (Hg.): *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Freiburg am Breisgau: Rombach 1997.
- Mayer, Eduard Wilhelm: *Machiavellis Geschichtsauffassung und sein Begriff virtù. Studien zur Historik*. München, Berlin: R. Oldenbourg 1912.
- Mazzoni, Guido: *Theory of the Novel*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press 2017.
- McDuffie, Felecia: Augustine's Rhetoric of the Feminine in the *Confessions*: Woman as Mother, Woman as Other. In: Judith Chelius Stark (Hg.): *Feminist Interpretations of Augustine*. Pennsylvania: Pennsylvania University Press 2007, S. 97–118.
- McGowan, Andrew: Tertullian and the „Heretical“ Origins of the „Orthodox“ Trinity. In: *Journal of Early Cristian Studies* 14:4, The John Hopkins University Press (2006), S. 437–457.
- Medina, Raquel: Dulce esclava, dulce histórica: La representación de la mujer en „Dulce Dueño“ de Emilia Pardo Bazán. In: *Revista Hispánica Moderna*, Año 51, No. 2 (Dec. 1998), S. 291–303.
- Meier, Heinrich: *Was ist Nietzsches Zarathustra? Eine philosophische Auseinandersetzung*. München: C. H. Beck 2017.
- Mellor, Anne K.: Making a Monster. In: *Mary Shelley's Frankenstein*, edited and with an introduction by Harold Bloom. New York: Oxford University Press 2007, S. 43–60.
- Mellor, David Alan: Film, Fantasy, History in Francis Bacon. In: *Francis Bacon*, edited by Matthew Gale and Chris Stephens. London: Tate Publishing 2008, S. 50–63.
- Mersch, Dieter: Abbild und Zerrbild. Zur Konstruktion von Rationalität und Irrationalität in frühneuzeitlichen Darstellungsweisen. In: Helmar Schramm/Ludger Schwarte/Jan Lazardzig

- (Hg.): *Instrumente in Kunst und Wissenschaft. Zur Architektur kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert*. Berlin, New York: De Gruyter 2006, S. 21–40.
- Mersch, Dieter: Argumentum est figura. Bemerkungen zur Rhetorik der Vernunft. In: Gabrielle Brandstetter/Sibylle Peters (Hg.): *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*. München: Fink 2002, S. 101–126.
- Mestre, Antonio: *Mayans y Siscar y el Pensamiento Ilustrado Español contra el Absolutismo*. León: Universidad de León 2007.
- Mestre, Antonio: Mayáns, die spanische Kultur und Deutschland im 18. Jahrhundert. In: Elmar Mittler/Ulrich Mücke (Hg.): *Die spanische Aufklärung in Deutschland. Eine Ausstellung aus den Beständen der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen*. Göttingen: Wallstein 2005, S. 55–66.
- Meur, Diane: Auerbach und Vico. Die unausgesprochene Auseinandersetzung. In: Karl-Heinz Barck/Martin Trempl (Hg.): *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*. Berlin: Kadmos 2007, S. 57–70.
- Miles, Jack: *God. A Biography*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group 1995.
- Miles, Jack: *Christ. A Crisis in the Life of God*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group 2001.
- Millet, Claude: Les Travailleurs de la mer de Victor Hugo: un roman d'amour. In: *Romantisme*, no. 115 (2002), S. 13–23.
- Mitcheson, Katrina: On Nietzsche and Pregnancy; The Beginning of the Genesis of a New Human Being. In: Luce Irigaray, Mahon, O'Brien, Christos Hadjioannou (Hg.): *Towards a New Human Being*. Cham (Schweiz): Springer 2019, S. 199–220.
- Montier, Jean-Pierre: La „finale“ des „Travailleurs de la mer“: horizon et limite du texte romanesque. In: *Littérature*, No. 135 (Septembre 2004), Fractures, Ligatures, S. 3–23.
- Moore, Rebecca: O Mother, Where Art Thou? In Search of Saint Monnica. In: Judith Chelius Stark (Hg.): *Feminist Interpretations of Augustine*. Pennsylvania: Pennsylvania University Press 2007, S. 147–166.
- Mores, Ellen: *Literary Women. The Great Writers*. New York: Doubleday, Garden City 1976.
- Mulsow, Martin/Stamm, Marcelo (Hg.): *Konstellationsforschung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.
- Muñoz, Jose Esteban: *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York, London: New York University Press 2009.
- Mühlschlegel, Ulrike: *Enciclopedia, vocabulario, diccionario. Spanische und portugiesische Lexikographie im 17. und 18. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Vervuert 2000.
- Müller-Funk, Wolfgang: Neugierde und literarisches Selbstexperiment im Essayismus der Frühen Neuzeit. Montaigne und die Folgen. In: Michael Gamper/Martina Wernli/Jörg Zimmer (Hg.): *„Es ist nun einmal zum Versuch gekommen“: Experiment und Literatur 1580–1790*. Göttingen: Wallstein 2009, S. 112–130.
- Müller-Tamm, Jutta: Die Denkfigur als wissenschaftsgeschichtliche Kategorie. In: Nicola Gess/Sandra Janßen (Hg.): *Wissens-Ordnungen. Zu einer historischen Epistemologie der Literatur*. Boston, Berlin, New York: De Gruyter 2014, S. 100–120.
- Müller, Achatz von: Vom Text der Welt zum Daumenkino der Wirklichkeit. Buch, Bild und Maschine als Figurationen des Wissens in der Renaissance. In: Gottfried Boehm/Gabriele Brandstetter/Achatz von Müller (Hg.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*. München: Fink 2007, S. 337–355.
- Müller, Christof: Confessiones 13: Der ewige Sabbat. Die eschatologische Ruhe als Zielpunkt der Heimkehr zu Gott. In: Norbert Fischer/Cornelius Mayer (Hg.): *Die Confessiones von Augustinus von Hippo. Einführung und Interpretationen zu den dreizehn Büchern*. Freiburg, Basel, Wien: Herder 2003, S. 603–652.

- Müller, Ernst; Schmieder, Falko: *Begriffsgeschichte und historische Semantik. Ein kritisches Kompendium*. Berlin: Suhrkamp 2019 (2. Auflage).
- Müller, Ernst: Denkfigur. In: Roland Borgards/Harald Neumeyer/Nicolas Pethes/Yvonne Wübben (Hg.): *Literatur und Wissen: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 28–32.
- Müller, Ernst: Figur, figürlich – Begriffsgeschichtliches bei Johann Heinrich Lambert. In: *Trajekte* Nr. 16. Jg. 18 (2008), S. 18–21.
- Müller, Gesine: Écritures-image et images-écriture. La production de savoir iconotextuelle chez Victor Hugo. In: Patricia A. Gwozdz/Markus Lenz/Tobias Kraft (Hg.): *Bilder in Bewegung. Ansichten des Bildlichen zwischen Kunst und Wissenschaft*. Berlin, Boston: De Gruyter 2021.
- Müller, Jan-Dirk: Evidentia und Medialität. Zur Ausdifferenzierung von Evidenz in der Frühen Neuzeit. In: Gabriele Wimböck/Karin Leonhard/Markus Friedrich (Hg.): *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*. Münster: Lit-Verlag 2007, S. 57–81.
- Mullin, Amy: Pregnant bodies, pregnant minds. In: *Feminist Theory* 3 (1), London (2002), S. 27–44.
- Müsch, Irmgard: *Geheiligte Naturwissenschaft: Die Kupfer-Bibel des Johann Jakob Scheuchzer*. Göttingen: Wallstein 2000.
- Nancy, Jean-Luc: *Corpus*. Paris: Éditions Métailié 2000.
- Naumann, Thomas: Biblisches Erzählen. In: Daniel Weidner (Hg.): *Literatur und Religion*. Stuttgart: J.B. Metzler 2016, S. 241–244.
- Nelson, Holly Faith Szabo, Lynn R.; Zimmermann, Jens (Hg.): *Through a Glass Darkly: Suffering, the Sacred, and the Sublime in Literature and Theory*. Waterloo (Canada): Wilfrid Laurier University 2010.
- Nero, Valeria de: A philosophical treatise on the soul: De Anima et Vita in the Context of Vives Opus. In: *A Companion to Juan Luis Vives*, edited by Charles Fantazzi. Leiden, Boston: Brill 2008, S. 277–314.
- Nesci, Chaterine; Adair, Kathryne: Prométhéa moderne. Création, rébellion et pouvoir dans le roman féminin. In: *Tangence*, Nr. 94 (automne 2010), S. 61–85.
- Neumann, Gerhard: Hungerkünstler und Menschenfresser. Zum Verhältnis von Kunst und kulturellem Ritual im Werk Franz Kafkas. In: ders., *Kafka-Lektüren*. Berlin, Boston: De Gruyter 2013, S. 248–256.
- Nitsch, Wolfram: Besudelte Körper. Transgressive Kreatürlichkeit in Claude Simons Histoire. In: Rudolf Behrens/Roland Galle (Hg.): *Menschengestalten. zur Kodierung des Kreatürlichen im modernen Roman*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995, S. 137–150.
- Noble, Yvonne: Castrati, Balzac, and Barthes S/Z. In: *Comparative Drama*, Vol. 31, No. 1 (Spring 1997), S. 28–41.
- Nunokawa, Jeff: Homosexual Desire and Effacement of the Self in „The Picture of Dorian Gray“. In: *American Imago*, Vol. 49, No. 3, Aids and Homophobia (Fall 1992), S. 311–321.
- Nunokawa, Jess: The Importance of Being Bored: The Dividends of Ennui in the „Picture of Dorian Gray“. In: *Studies in the Novel*, Vol. 28, No. 3, Queerer than fiction (Fall 1996), S. 357–371.
- O'Malley, T.P.: *Tertullian and the Bible. Language – Imagery – Exegesis*. Utrecht: Dekker & Van de Vegt 1967.
- Oates, Joyce Carol: Frankenstein's Fallen Angel. In: *Mary Shelley's Frankenstein*, edited and with an introduction by Harold Bloom. New York: Chelsea House 2007, S. 29–42.
- Oliver, Kelly: *Womanizing Nietzsche. Philosophy's Relation to the „Feminine“*. New York: Routledge 2016 [1995].
- Opitz-Belakhal, Claudia: „Krise der Männlichkeit“ – ein nützliches Konzept der Geschlechtergeschichte? In: *L'homme, Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft* 19, 2 (2008), S. 31–49.

- Otten, Willemien: Christ's Birth of a Virgin Who Became a Wife: Flesh and Speech in Tertullian's „De carne Christi“. In: *Vigiliae Christianae*, Vol. 51, No. 3. (Aug., 1997), S. 247–260.
- Otto, Stephan: Der Mensch als Bild Gottes bei Tertullian. In: *Referat auf der 3. Internationalen Patristischen Konferenz 1959 in Oxford*, Bd. 10, Nr 4 (1959), S. 276–282.
- Paglia, Camille: *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickson*. New York: Vintage 1991.
- Parker, Alexander A.: „Nazarín“, or the passion of our Lord Jesus Christ according to Galdós. In: *Anales galdosianos*, Año II (1967), S. 84–99.
- Pechmann, Alexander von: Der Souverän als „Träger der Person“. Zur Konstruktion des Gesellschaftsvertrags in Thomas Hobbes „Leviathan“. In: *Zeitschrift für philosophische Forschung*, Bd. 59, H. 2 (April – Juni 2005), S. 264–283.
- Pedroni, Matteo M.: La Biblioteca di Mattia Pascal. Fonti, Funzioni e Figure. In: *Studi Novecenteschi*, Vol. 35, No. 76 (luglio – dicembre 2008), S. 377–399.
- Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität. In: Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hrsg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer 1985, S. 1–30.
- Pfotenhauer, Helmut: *Literarische Anthropologie. Selbstbiographie und ihre Geschichte – Am Leitfaden des Leibes*. Stuttgart: J.B. Metzler 1987.
- Pick, Ana: *Creaturely Poetics. Animality and Vulnerability in Literature and Film*. New York: Columbia University Press 2011.
- Plessner, Helmut: *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*. Berlin, New York: De Gruyter 1975.
- Polaschegg, Andrea: Passio. In: Daniel Weidner (Hg.): *Religion und Literatur*. Stuttgart: J.B. Metzler 2016, S. 419–422.
- Poppenberg, Gerhard: Das Buch der Bücher. Zum metapoetischen Diskurs des Don Quijote. In: Christoph Strosetzki (Hg.): *Miguel Cervantes' Don Quijote. Explizite und implizite Diskurse im Don Quijote*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2005, S. 195–204.
- Poulet, Georges: *Metamorphosen des Kreises in der Dichtung*. Frankfurt am Main: Fischer 1988 [1961].
- Povedano, Francisco González: La fe cristiana en Galdós y en sus novelas. In: *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos: 1989*, Vol. 1 (1990), S. 179–188.
- Quilligan, Maureen: *The Allegory of Female Authority. Christine de Pizan's „Cité des Dames“*. Ithaca, London: Cornell University Press 1991.
- Rancière, Jacques: *The Flesh of the Words. Politics of Writing*. Stanford: Stanford University Press 2004 [1998].
- Rauch, Alan: The Monstrous Body of Knowledge in Mary Shelley's Frankenstein. In: *Studies in Romanticism*, 34 (Summer 1995), S. 227–253.
- Rétat, Laudyce: Ernest Renan. Vers une philosophie du ‚Juif moderne‘. In: *Romantisme, Fait partie d'un numéro thématique: Juifs, judéité à Paris au début du XIXe siècle*, 125 (Année 2004), S. 103–115.
- Rich, Adrienne: *Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution*. New York, London: Norton 1995 [1985].
- Richards, Earl Jeffrey: Erich Auerbach und Ernst Robert Curtius: der unterbrochene oder der verpaßte Dialog? in: Walter Busch/Gerhart Pickerodt (Hg.): *Wahrnehmen, Lesen, Deuten. Erich Auerbachs Lektüre der Moderne*. Frankfurt am Main: Klostermann 1998, S. 31–62.
- Ricœur, Paul: *Temps et Récit*, Tome I. Paris: Éditions du Seuil 1983.
- Ricœur, Paul: *Temps et Récit*, Tome III. Paris: Éditions du Seuil 1985.
- Rieger, Hans-Martin: Wetten auf Gott? Die Wette des Blaise Pascal in religionsphilosophischer und theologischer Perspektive. In: *Zeitschrift für Theologie und Kirche*, Vol. 104, No. 1 (2007), S. 84–116.

- Rieger, Stefan: Choreographie und Regelung. Bewegungsfiguren nach Kleists ‚Marionettentheater‘. In: *Kleist-Jahrbuch 2007*, im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Günter Blamberger, Gabriele Brandstetter, Ingo Breuer, Sabine Döring und Klaus Müller-Salget, Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2007, S. 162–182.
- Ries, Wiebrecht: Kafka und Nietzsche. In: *Nietzsche-Studien*, Bd. 1, Heft 1 (1973), S. 258–275.
- Rincón, Carlos: Die Topographie der Rezeption Auerbachs in Lateinamerika. In: Karl-Heinz Barck, Martin Trempl (Hg.): *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*. Berlin: Kadmos 2007, S. 371–398.
- Ritivoi, Andrea Deciu/Graff, Richard: Rhetoric and modern literary theory. In: *Rhetorik und Stilistik/ Rhetoric and Stylistics. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung/An International Handbook of Historical and Systematic Research*, hrsg. von Ulla Fix, Andreas Gardt, Joachim Knappe, 1. Halbband, Band 1. Berlin, New York: De Gruyter 2008, S. 944–959.
- Robert, Marthe: *Das Alte im Neuen. Von Don Quichotte zu Franz Kafka*. Frankfurt am Main: Fischer 1984.
- Robert, Marthe: *Roman des origines et origines du roman*. Paris: Gallimard 1972.
- Röllli, Marc: *Kritik der anthropologischen Vernunft*. Berlin: Matthes & Seitz 2011.
- Rubenstein, Marc A.: „My Accursed Origin“: The Search for the Mother in „Frankenstein“. In: *Studies in Romanticism*, Vol. 15, No. 2, Psychoanalysis and Romanticism (Spring 1976), S. 165–194.
- Rushing Jr., James A.: The Limitations of the Fencing Bear: Kleist's „Über das Marionettentheater“ as Ironic Fiction. In: *The German Quarterly*, Vol. 61, No. 40 (Autumn, 1988), S. 528–539.
- Salaquarda, Jörg: Dionysos gegen den Gekreuzigten: Nietzsches Verständnis des Apostels Paulus. In: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, Vol. 26, No. 2 (1974), S. 97–124.
- Salas, Victor: Between Thomas and Scotism. Francisco Suárez on the Analogy of Being. In: *A Companion to Francisco Suárez*, edited by Victor M. Salas, Robert L. Fastiggi. Leiden, Boston: Brill 2015, S. 336–362.
- Samsonow, Elisabeth von: Einleitung. In: *Giordano Bruno. Über die Monas, die Zahl und die Figur*. Hamburg: Meiner 1991.
- Sanchino Martinez, Esteban: Der Garten der Pfade, die sich trennen. Über Borges' ‚postmoderne‘ Schreibweise und ihre soziokulturellen Implikationen. In: *Literatur – Macht – Gesellschaft. Neue Beiträge zur theoretischen Modellierung des Verhältnisses von Literatur und Gesellschaft*, hrsg. vom Promotionskolleg Literaturtheorie als Theorie der Gesellschaft. Heidelberg: Winter 2015, S. 343–374.
- Sanchis, Antonio Mestre: La edición de Opera Omnia de Vives por Mayans (1782–1790). In: *eHumanista* 26 (2014), S. 588–607.
- Sandler, Lucy Freeman: Jean Pucelle and the Lost Miniatures of the Belleville Breviary. In: *The Art Bulletin*, Vol. 66, No. 1 (Mar. 1984), S. 73–96.
- Schiller, Dieter: Kunst als Lebensäußerung: Zum Problem Künstler und Öffentlichkeit in Franz Kafkas letzten Lebensjahren. In: *Zeitschrift für Germanistik*, Vol. 5, No. 3 (August 1984), S. 284–296.
- Schings, Hans-Jürgen (Hg.): *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. DFG-Symposium 1992*. Stuttgart: J.B. Metzler 1994.
- Schlumbohm, Jürgen/Duden, Barbara/Gélis, Jacques/Veit, Patrice (Hg.): *Rituale der Geburt. Eine Kulturgeschichte*. München: C.H. Beck 1998.
- Schlutz, Christiane: Ein Philosoph im Theater. Anmerkungen zu Brunos Komödie *Il Candelai*. In: Willi Hirdt (Hg.): *Giordano Bruno. Tragik eines Unzeitgemäßen*. Tübingen: Niemeyer 1993, S. 107–136.
- Schmale, Wolfgang: *Geschichte der Männlichkeit in Europa (1450–2000)*. Köln: Böhlau 2003.
- Schnyder, Peter: Experimentelle Biographik. Das Gedankenexperiment in der Schlusspassage von Leibniz Theodizee. In: Michael Gamper/Martina Wernli/Jörg Zimmer (Hg.): *„Es ist nun einmal zum Versuch gekommen“. Experiment und Literatur 1580–1790*. Göttingen: Wallstein 2009, S. 147–165.

- Schumm, Johanna: *Confessio, Confessiones, Circonfession. Zum literarischen Bekenntnis bei Augustinus und Derrida*. München: Fink 2013.
- Schwarte, Ludger: Die Anatomie des Gehirns als Instrumentalisierung der Vernunft. In: Helmar Schramm/Ludger Schwarte/Jan Lazardzig (Hg.): *Instrumente in Wissenschaft und Kunst. Zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert*. Berlin, New York: De Gruyter 2006, S. 194–219.
- Schweickard, Wolfgang: Vocabolario degli Accademici della Crusca. In: Ulrike Haß (Hg.): *Große Lexika und Wörterbücher Europas. Europäische Enzyklopädien und Wörterbücher in historischen Porträts*. Berlin, Boston: De Gruyter 2012, S. 53–64.
- Sedley, David: *Lucretius and the Transformation of Greek Wisdom*. Cambridge: Cambridge University Press 1998.
- Selber, Pierre: Jésus-Christ chez Pascal. In: *Revue des Sciences philosophiques et théologiques*, Octobre 1982, Vol. 66, No. 4 (Octobre 1982), S. 505–521.
- Shahar, Galili: Auerbach's Scars: Judaism and the Question of Literature. In: *Jewish Quarterly Review*, Vol. 101, No. 4 (Fall 2011), S. 604–630.
- Simon, Ralf: Ikononarratologie. Bildtheoretische Grundlegung der Narratologie in der Szenographie der Gastlichkeit. In: Alexander Honold/Ralf Simon (Hg.): *Das erzählende und das erzählte Bild*. Paderborn: Fink 2010, S. 300–327.
- Simonis, Annette: *Gestalttheorie von Goethe bis Benjamin*. Köln: Böhlau 2001.
- Smith, Alan E.: "Nazarín", masculino, femenino: Aspectos de la imaginación mitológica gallosiana. In: *Revista Hispánica Moderna*, Año 50, No. 2 (Dec., 1997), S. 290–298.
- Smith Rousselle, Elizabeth; Drexler-Dreis, Joseph: Lina yo yo: Mysticism as Subversion and Identity for the Modern Woman Writer Emilia Pardo Bazán „Dulce Dueño“. In: *Hispanófila*, No. 166 (Septiembre 2012), S. 57–75.
- Smith, Justin Erik: Leibniz' Performativism: Between Metaphysics and Biology. In: Anna-Theresa Tymienieck (Hg.): *The Creative Matrix of the Origin. Dynamisms, Forces, and the Shaping of Life*. Dordrecht: Kluwer Academic 2002, S. 161–192.
- Smitmans-Vajda, Barbara: *Melancholie, Eros, Muße. Das Frauenbild in Nietzsches Philosophie*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999.
- Snell, Bruno: *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2011 [1946]. (9. Auflage)
- Spannet, Michel: Apatheia anciens, apatheia chrétienne. 1. Partie: L'apatheia ancienne. In: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, Teil II, Band 36/7, hrsg. von Wolfgang Haase und Hildegard Temporini. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1994, S. 4641–4717.
- Sparling, Robert: Theory and Praxis: Simone Weil and Marx on the Dignity of Labor. In: *The Review of Politics*, Vol. 74, No. 1 (Winter 2012), S. 87–107.
- Sparrow, Tom: *A History of Habit: From Aristotle to Bourdieu*. Lanham: Lexington Books 2013.
- Speer, Andreas: Vom Globusspiel – Kritische Studie zur Edition: Nicolaus Cusanus „Dialogus de Ludo Globi“. In: *Recherches de théologie et philosophie médiévales*, Vol. 66, No. 1 (1999), S. 155–161.
- Spitzer, Leo: Zur Kunst Quevedos in seinem Buscón. In: Helmut Heidenreich (Hg.): *Die pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*. Darmstadt: WBG 1969, S. 40–60.
- Stafford, Andy: Pour une critique génétique politique et poétique? Le das de S/Z. In: *Genesis (Manuscripts-Research-Invention)*, numéro 19 (2002), S. 129–151.
- Stafford, Barbara: *Body-Criticism. Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*. Boston 1997 [1991].
- Stark, Judith Chelius (Hg.): *Feminist Interpretations of Augustine*. Pennsylvania: Pennsylvania University Press 2007.
- Starobinski, Jean: *Rousseau: Eine Welt von Widerständen*. Frankfurt am Main: Fischer 2012.

- Stegmaier, Werner: Anti-Lehren. Szene und Lehre in Nietzsches Also sprach Zarathustra. In: Volker Gerhard (Hg.): *Also sprach Zarathustra*. Berlin: De Gruyter Akademie Forschung 2012, S. 143–167.
- Steiner, Felix: *Dargestellte Autorschaft. Autorkonzept und Autorsubjekt in wissenschaftlichen Texten*. Tübingen: Niemeyer 2009.
- Stewart, Philip: What Barthes couldn't say: on the curious occultation of homoeroticism in „SZ“. In: *Paragraph*, Vol. 24, No. 1 (March 2001), S. 1–16.
- Stockhammer, Robert: Weltliteratur und Mittelalter. Auerbach und Ernst Robert Curtius. In: Karl-Heinz Barck/Martin Treml (Hg.): *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*. Berlin: Kadmos 2007, S. 105–124.
- Stoichita, Victor I.: *Eine kurze Geschichte des Schattens*. München: Fink 1999.
- Strecker, Christian: *Die liminale Theologie des Paulus: Zugänge zur paulinischen Theologie aus kulturanthropologischer Perspektive*. Göttingen: Wallstein 1999.
- Suthor, Nicola: „Il pennello artificioso“. Zur Intelligenz der Pinselführung. In: Helmar Schramm, Ludger Schwarte, Jan Lazardzig (Hg.): *Instrumente in Kunst und Wissenschaft. Zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert*. Berlin, New York: De Gruyter 2006, S. 114–136.
- Tancke, Gunnar: *Die italienischen Wörterbücher von den Anfängen bis zum Erscheinen des „Vocabolario degli Accademici della Crusca“ (1612). Bestandsaufnahme und Analyse*. Tübingen: Niemeyer 1984.
- Tarazi, Shadi/Aguilera-Castrejon, Alejandro/Joubran, Carine et. al: Post-gastrulation synthetic embryos generated ex utero from mouse naïve ESCs. In: *Cell* 185, September 1 (2022), S. 1–17.
- Teichert, Dieter: *Personen und Identitäten*. Berlin, New York: De Gruyter 2000.
- Teuber, Bernhard: Figuratio impotentiae. Drei Apologien der Entmächtigung bei Montaigne. In: *Konfigurationen der Macht in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Roland Galle und Rudolf Behrens. Heidelberg: Winter 2000, S. 105–126.
- Thumfort, Alexander: *Die Perspektive und die Zeichen. Hermetische Verschlüsselungen bei Giovanni Pico della Mirandola*. München: Fink 1996.
- Thurner, Martin: Die Sinnlichkeit als Selbstdarstellung des Geistes: Die ‚Aenigmata‘ des Cusanus. In: *Recherches de théologie et philosophie médiévales*, Vol. 71, No. 2 (2004), S. 372–391.
- Töpfler, Georg: ‚Organisation‘ und ‚Organismus‘ – von der Gliederung der Lebendigkeit – und zurück? Die Karriere einer Wortfamilie seit dem 17. Jahrhundert. In: Michael Eggers/Matthias Rothe (Hg.): *Wissenschaftsgeschichte als Begriffsgeschichte. Terminologische Umbrüche im Entstehungsprozess der modernen Wissenschaften*. Bielefeld: Transcript 2009, S. 83–106.
- Torra-Mattenklott, Caroline: *Poetik der Figur. Zwischen Geometrie und Rhetorik: Modelle der Textkomposition von Lessing bis Valéry*. Paderborn: Fink 2016.
- Trabant, Jürgen: *Vico's New Science of Ancient Signs. A Study of sematology*. Translated from the German by Sean Ward. London, New York: Routledge 2004.
- Trabant, Jürgen: *Giambattista Vico – Poetische Charaktere*. Berlin, Boston: De Gruyter 2019.
- Tropp, Martin: The Monster. In: *Mary Shelley's Frankenstein*, edited and with an introduction by Harold Bloom. New York: Oxford University Press 2007, S. 13–27.
- Tschuiya, Akiko: *Marginal Subjects. Gender and Deviance in Fin-de-siècle Spain*. Toronto: University of Toronto Press 2011.
- Tschuiya, Akiko: Tarascas, Amazonas y mujeres endemoniadas: representaciones de la marginalidad femenina en Nazarín. In: *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, No. 561 (1993), S. 17–19.
- Valdivia Orozco, Pablo/Allerkamp, Andrea (Hg.): *Paul Valéry: Für eine Epistemologie der Potentialität*. Heidelberg: Winter 2017.
- Villinger, Rachel: Beschreibung eines Raums. Zur Form der Bewegung der Einbildungskraft in Kants Kritik der reinen Vernunft. In: Orlando Budelacci/Gottfried Boehm/Gerald Wildgruber/Emmanuel Alloa (Hg.): *Imagination. Suchen und Finden*. Paderborn: Fink 2014, S. 146–165.

- Vinken, Barbara: *Flaubert. Durchkreuzte Moderne*. Frankfurt am Main: Fischer 2009.
- Vogel, Juliane: *Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*. Leiden: Brill/Fink 2018.
- Volkening, Heide: Geborensein. Hannah Arendt über Anfänge, Wunder und Geschichten. In: Aage A. Hansen-Lövc/Michael Ott/Lars Schneider (Hg.): *Natalität. Geburt als Anfangsfigur in Literatur und Kunst*. Paderborn 2014, S. 25–40.
- Walsh, Victoria: ‚Real Imagination is technical imagination‘. In: *Francis Bacon*, edited by Matthew Gale and Chris Stephens. London: Tate Publishing 2008, S. 74–88.
- Warning, Rainer: Formen narrativer Identitätskonstitution im Höfischen Roman. In: O. Marquard/K. Stierle (Hg.): *Identität. Poetik und Hermeneutik VIII*. München: Fink 1979, S. 553–590.
- Weber, Alison: *Teresa of Avila and the Rhetoric of Femininity*. New Jersey: Princeton University Press 1996.
- Wegmann, Thomas: Artistik. Zu einem Topos literarischer Ästhetik im Kontext zirkensischer Künste. In: *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge Vol. 20, No. 3 (2019), S. 563–582.
- Weidner, Daniel: Roman. In: ders. (Hg.): *Literatur und Religion*. Stuttgart: J.B. Metzler 2016, S. 299–306.
- Weigel, Sigrid: *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.
- Weigel, Sigrid: *Grammatologie der Bilder*. Berlin: Suhrkamp 2015.
- Weigel, Sigrid: *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*. Frankfurt am Main: Fischer 2008.
- Wells, George A.: The Limitation of Knowledge: Kleist's „Über das Marionettentheater“. In: *The Modern Language Review*, Vol. 80, No. 1 (Jan. 1985), S. 90–96.
- Wellek, René: Auerbach and Vico. In: *Lettere Italiane*, Vol. 30, No. 4 (Ottobre–Dicembre 1978), S. 457–469.
- Welte, Bernhard: Ens per se subsistens. Bemerkungen zum Seinsbegriff des Thomas von Aquin. In: *Philosophisches Jahrbuch*, 71 (2) (1964), S. 243–252.
- White, Hayden: *Figural Realism. Studies in the Mimesis-Effect*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press 1999.
- White, Hayden: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press 1975.
- Wild, Cornelia: Schreibpraxis und Gottesbeweis – Pascals Experimentalsystem. In: Michael Gamper/Martina Wernli/Jörg Zimmer (Hg.): *Es ist nun einmal zum Versuch gekommen. Experiment und Literatur I 1580–1790*. Göttingen: Wallstein 2009, S. 131–146.
- Wildgruber, Gerald: L'Imitation de Flaubert ou les Mystères de l'homme athée. In: *Trivium. Revue franco-allemande de sciences humaines et sociales – Deutsch-französische Zeitschrift für Geistes und Sozialwissenschaften* 11 (2012), S. 1–30.
- Willers, Ulrich: Nietzsche vor dem Phänomen Pascal: Eine Beobachtung. In: *Revista Portuguesa de Filosofia* T. 57, Fasc. 1, Friedrich Nietzsche (1844–1900): I – Efeitos do seu Pensamento (Jan. – Mar., 2001), S. 73–102.
- Wirth, Uwe: *Die Geburt des Autors aus dem Geiste des Herausgebers. Editoriale Rahmung um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul, E.T.A. Hoffmann*. München: Fink 2008.
- Witthaus, Jan-Henrik: Die Gestalt im Gesicht. Zur Frage Don Quijotes und zu den Strukturen literarischer Reputation. In: *Arcadia*, Band 42, Heft 1 (2007), S. 98–112.
- Wolfteich, Claire: Attention or Destruction: Simone Weil and the Paradox of the Eucharist. In: *The Journal of Religion*, Vol. 81, No. 3 (Jul., 2001), S. 359–376.
- Yeazell, Ruth Bernard: *The Art of Everyday: Dutch Painting and the Realist Novel*. Princeton: Princeton University Press 2008.
- Yuval, Israel Jacob: Christliche Symbolik und jüdische Martyrologie zur Zeit der Kreuzzüge. In: *Juden und Christen zur Zeit der Kreuzzüge*, Bd. 47 (Jahrgang 1999), S. 87–106.

- Zimmermann, Lee: Frankenstein, Invisibility, and Nameless Dread. In: *Mary Wollstonecraft Shelley*, edited and with an introduction by Harold Bloom. New York: Oxford University Press 2009, S. 75–94.
- Ziolkowski, Theodore: *Fictional Transfigurations of Jesus*. Princeton: Princeton University Press 1972.
- Zühlke, Bärbel: *Christine de Pizan in Text und Bild. Zur Selbstdarstellung einer frühhumanistischen Intellektuellen*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 1994.
- Zwijnenberg, Robert: Poren im Septum – Leonardo und die Anatomie. In: Frank Fehrenbach (Hg.): *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang*. München: Fink 2002, S. 57–79.

Wörterbücher, Enzyklopädien

Italien

- Bevilacqua, Antonio: *Vocabulario volgare, et latino*. Venedig: Aldo Manuzio 1573.
- Compendio del vocabulario de la crusca. Tomo secundo*. Firenze: Domenico Maria Manni 1739.
- Fanfani, Pietro: *Vocabulario dei sinonimi della lingua italiana*. Milano: P. Carrara 1865.
- Florio, John: *Queen Anna's New World of Words, or Dictionarie of the Italian and English tongues*. London: Melch. Bradwood 1611.
- Lessicografia della Crusca, Vocabulario degli accademici della Crusca*. Venezia: Appresso Giouanni Alberti 1612.
- Manuzzi, Giuseppe: *Vocabulario della lingua italiana*, già compilato dagli accademici della Crusca ed ora novamente corretto ed accresciuto dal cavaliere abate Giuseppe Manuzzi. – 2. ed. riveduta e notabilmente ampliata dal compilatore. Firenze: Stamparia de Vocabulario 1859–1865.
- Tesoro de la lingua italiana delle origini* (1997) von Pietro G. Baltrami. Online unter: <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/> (zuletzt abgerufen und überprüft am 03.11.2022).
- Tommaséo, Niccolò: *Nuovo dizionario dei sinonimi della lingua italiana*. Firenze: G.P. Vieuousseux 1838.
- Tommaséo, Niccolò: *Dizionario dei sinonimi della lingua italiana*. Napoli: Pesole, Vincenzo 1892.
- Vocabulario degli accademici della Crusca*. Firenze: Nella stamperia dell'Accademia della Crusca 1691.
- Vocabulario degli Accademici della Crusca*: in quest'ultima edizione da' medesimi riueduto e ampliato, con aggiunta di molte voci degli autori del buon secolo, e buona quantità di quelle dell'vso con tre indici delle voci, locuzioni e prouerbi latini e greci posti per entro l'opera. Venezia: Per Gio. Francesco Valuasense 1697.
- Vocabulario degli Accademici della Crusca. Edizione seconda veneta accresciuta di molte voci raccolte dagli autori approvati dalla stessa Accademia*. Venezia: Appresso Francesco Pitteri 1763.
- Vocabulario degli Accademici della Crusca oltre le giunte fatteci finora*, cresciuto d'assai migliaia di voci e modi de' classici, le più trovate da veronesi, Tomo primo [-settimo]. Verona: dalla stamperia di Dionigi Ramanzini 1804–1806.
- Vocabulario Universale Italiano a cura della Società Tipografica Tramater*, Bd. 3. Napoli: Dai Torchi del Tramater 1834.
- Vocabulario degli Accademici della Crusca*, Tome 3. Verona: Paolo Libanti 1836.
- Vocabulario degli accademici della Crusca*. Firenze: Tip. M. Cellini 1863–1923.
- Zecchini, Stefano Pietro: *Dizionario dei sinonimi della lingua italiana*. Torino: Unione Tipografico-Editrice 1860.

Frankreich

- Dictionaire du Moyen Français 1330–1500*. Online abrufbar unter: <http://www.atilf.fr/dmf/> (zuletzt abgerufen und überprüft am 03.11..2022)
- Furetière, Antoine: *Dictionaire universel*, Bd. 2. Rotterdam: Arnaud et Reinier Leer 1690.
- Dictionaire de l'Académie française, dédié au Roy*, Bd. 1, Paris: Vve J.B. Coignard 1694.
- Dictionaire de L'Académie française*. Paris: Vve J.B. Coignard 1762.
- Diderot, Denis; d'Alembert, Jean Baptiste le Rond: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de Gens de lettres*, 17 Vols. Paris 1751–1772. Vollständig digitalisierte Ausgabe der University of Chicago herausgegeben von Robert Morrissey (General

- Editor) und Glenn Roe (Assoc. Editor). Online abrufbar unter: <https://encyclopedia.uchicago.edu/> (zuletzt abgerufen und überprüft am 03.11.2022).
- Féraud, Jean-François: *Dictionnaire critique de la langue française*. Marseille: Jean Mossy 1787–1788.
- Godefroy, Frédéric: *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX au XV*, Bd. 3. Paris: F. Vieweg 1884.
- Littré, Émile: *Dictionnaire de la langue française*. Paris: Hachette 1883.
- Nicot, Jean: *Thresor de la langue françoise*. Paris: D. Douceur 1606.
- Sainte-Palaye, Jean-Baptiste de La Carne de: *Dictionnaire historique de l'ancien langage François ou Glossaire*. Paris: H. Champion (Niort) 1882.

Spanien

- Braidenbach, Mez de: *Diccionario muy copioso de la lengua Española y Alemana hasta agora nunca visto*. Wien: Kürner 1670.
- Casas, Cristóbal de las: *Vocabulario de las dos lenguas Toscana y Castellana*. Venedig: Oliuier Alberti 1604.
- DiCCA XV – *Diccionari del castellà del segle XV a la Corona d'Aragó* herausgegeben von Coloma Lleal (dir.) an der Philologischen Fakultät der Universität Barcelona. Online unter: <http://ghcl.ub.edu/diccxv/dictionary/SearchALLemas> (zuletzt abgerufen und überprüft am 03.11.2022).
- Covarrubias y Orozco, Sebastián de: *Tesoro de la Language castellana o española*. Madrid: Luís Sánchez 1611.
- Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero de las voces*, Bd. 3, editado por la Real Academia Española. Madrid: en la Imprenta de la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro 1732. Online unter: <https://webfrl.rae.es/DA.html> (zuletzt abgerufen und überprüft am 03.11.2022).
- Francosini, Lorenzo: *Vocabolario italiano, e spagnolo non più dato in luce [...]*. Rom: appresso Samuel Chouet 1620 [1665].
- Henríquez, Baltasar: *Thesaurus utriusque linguae hispaniae, et latinae*. Madrid: ex typographia Ioannis Garcia Infaçon 1679.
- Minsheu, John: *Vocabularium Hispanico-Latinum et Anglicum copiosissimum, [...]*. London: William Standby and Eliot's Court Press 1617.
- Nebrija, Antonio de: *Gramática castellana*. Salamanca: Juan de Porras 1492.
- Oudin, César: *Tesoro de las dos lenguas francesa y española*. Paris: Honoré Champion 1606.
- Palet, Jean: *Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa*. Bruxelles: Rutger Velpius 1606.
- Perceval, Richard: *A Dictionary in spanish and english*. London: John Haviland for Edward Blount 1623.

England

- A New English Dictionary on Historical Principles: Founded Mainly on the Materials Collected by the Philological Society*, Bd. 4. Oxford: The Clarendon Press 1900.
- Cockerman, Henry: *English Dictionary*. London: Huntington Press 1623.
- Cawdrey, Robert: *A Table Alphabeticall of Hard Usual English Words*. London: Robert A. Peters 1604.

Encyclopedia Britannica, or a Dictionary of Arts, Sciences, and Miscellaneous Literature [...], Vol. 7. London: Printed for A. Bell and C. Macfarquhar 1797.

Middle English Compendium bereitgestellt von der University of Michigan. Online unter:
https://quod.lib.umich.edu/m/middle-english-dictionary/dictionary/MED15924/track?counter=1&search_id=1302150 (zuletzt abgerufen und überprüft am 03.11.2022).

Deutschland

Adelung, Johann Christoph: *Grammatisch-kritischen Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart.* Wien: B. Ph. Bauer (1811) [Leipzig 1774–1786].

Benecke, Georg Friedrich; Müller, Wilhelm; Zarncke, Friedrich: *Mittelhochdeutsches Wörterbuch*, Bd. 3. Leipzig: S. Hirzel 1854, Spalte 309b.

Grimm, Jakob und Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch.* Leipzig: S. Hirzel 1854, Bd. 3.

Zedler, Johann Heinrich: *Grosses vollständige Universal Lexikon aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 34. Halle und Leipzig: Johann Heinrich Zedler 1731–1751.

Bildverzeichnis

- Abb. 1** Caravaggio, *Ecce Homo*, ca. 1605, Öl auf Leinwand, 128 cm x 103 cm — **2**
- Abb. 2** Jacopo Berengario da Carpi, *Isagogae breues, perlucidae ac uberrimae, in anatomiam humani corporis a communi medicorum academia usitatam*. Bologna 1523, Blatt 9 (recto) — **3**
- Abb. 3** Jacques-Louis David, *La mort de Socrate*, 1787, Öl auf Leinwand, 130 cm x 196 cm — **5**
- Abb. 4** Szene aus *Blade Runner*, Ridley Scott, 1982 (USA/Hongkong) — **7**
- Abb. 5** Wunde Christi aus dem Psalmen und Gebetstuch von Bonne von Luxemburg, New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters MS 69, fol. 331 — **12**
- Abb. 6** Diagramm sprachhistorische Entwicklung im Italienischen — **41**
- Abb. 7** Diagramm sprachhistorische Entwicklung Frankreich — **42**
- Abb. 8** Diagramm sprachhistorische Entwicklung Spanien — **46**
- Abb. 9** Diagramm sprachhistorische Entwicklung England — **48**
- Abb. 10** Diagramm sprachhistorische Entwicklung Deutschland — **53**
- Abb. 11** Diego Velázquez, *Papst Innozenz X.*, Öl auf Leinwand (um1650), 141 cm x 119 cm, Photographie: Patricia A. Gwozdz — **148**
- Abb. 12** Detailaufnahme, Photographie: Patricia A. Gwozdz — **149**
- Abb. 13** Francis Bacon, *Study after Velázquez' Portrait of Pope Innocent X* (1953), Öl auf Leinwand, 153 cm x 118 cm — **150**
- Abb. 14** Francis Bacon, *Three Studies for a Crucifixion* (1962), Öl auf Leinwand, 198.1 x 144.8 cm, hier der dritte Teil des Triptychons — **151**
- Abb. 15** Anatomische Tafel in farbiger Graphik aus Jacques Gautier d'Agotys *Anatomieatlant Myologie complète en couleur et grandeur naturelle, composée de L'essai et de la suite de l'essai d'anatomie, en tableaux imprimés, ouvrage unique, utile & nécessaire aux Etudiants & amateurs de cette science*. Paris: Chez Gautier, Quillau 1746 — **152**
- Abb. 16** Hannah Arendt, *Life of the Mind*, S. 208 — **180**
- Abb. 17** Eigene Visualisierung der Figuralogie nach Erich Auerbach — **182**
- Abb. 18** aus: Johann Jakob Scheuchzer: *Kupfer-Bibel, In Welcher Die Physics Sacra, Oder Geheiligte Naturwissenschaft Derer in Heil. Schrift vorkommenden Natürlichen Sachen, Deutlich erklärt und bewährt*. Augsburg, Ulm 1733 — **230**
- Abb. 19** Leonardo da Vinci, *Kopf der Leda*, ca. 1505–1510, Feder und Tusche über schwarzer Kreide auf bräunlich präpariertem Papier, 177 x 147 mm — **362**
- Abb. 20** Leonardo da Vinci, Botanische Studie, *Ornithogalum umbellatum*, um 1506–1508, Feder und Tinte über Röteln, 198 x 160 mm — **363**
- Abb. 21** Leonardo da Vinci, Gewandstudie für den rechten Arm der Maria, um 1501–1510, Feder und schwarze Kreide, gehöht mit Weiß auf rötlich präpariertem Papier, 86 x 170 mm — **363**
- Abb. 22** Leonardo da Vinci, Blatt mit Studien von Wasser, das an Hindernissen vorbeifließt und schematische Darstellung eines Strudels, um 1508–1510, Feder und Tinte, 290 x 202 mm — **364**
- Abb. 23** Leonardo da Vinci, Explosion eines Felsmassivs durch eine platzende Wasserader und Wellenbildung in einem See durch herabstürzende Felsbrocken, um 1515. Feder und Tinte (braun und gelb) über schwarzer Kreide, 162 x 203 mm — **365**
- Abb. 24** Frontispiz der Scienza Nuova von 1744 — **411**

- Abb. 25** Athanasius Kircher, *Magia Catoprica, Iconismus XXXIV*, aus: *Ars magna lucis et umbrae*, Weißberg 1671, S. 792 — **502**
- Abb. 26** Pascal, Recueil des originaux p 35 no. 3, Petit papier de dimensions, 9,2 x 3,5 cm — **602**
- Abb. 27** Victor Hugo, Dessins, La pieuvre des *Travailleurs de la mer*, Plume, pinceau, encre brune et lavis sur papier crème (35,7 x 25,9 cm), encarté dans un feuillet (14,7 x 30 cm), vers 1866 — **623**
- Abb. 28** Foetus in utero, prout a natura positus, rescissis omnino parte uteri anteriori, ac Placenta, ei adhaerente, aus: William Hunter, *Anatomy of the gravid uterus* — **653**
- Abb. 29** Samuel Thomas Soemmering, *Icones embryonum humanorum*, Frankfurt am Main 1799 — **654**
- Abb. 30** Hieronymus Fabricius, *De formato foetus* (1604) — **656**
- Abb. 31** Virgen de Cerro Potosí, Casa Nacional de la Moneda–Fundación Cultural BCB, Potosí-Bolivias — **661**
- Abb. 32** Jacques Gautier d'Agoty *Anatomie des parties de la génération de l'homme et de la femme, représentées avec leurs couleurs naturelles, jointe à l'angéologie de tout le corps humain, et à ce qui concerne la grossesse et les accouchemens* (1773) — **665**
- Abb. 33** Rembrandt van Rijn, *Geschlachteter Ochse*, ca. 1640, Öl auf Holz, 73,5 cm x 51,4 — **679**
- Abb. 34** Louis Corinth, *Im Schlachthaus*, 1893, Öl auf Leinwand, 78 cm x 89 cm — **681**

Personenregister

- Abbes, Guillaume de 59
Adelung, Johann Christoph 51
Agoty, Jacques Fabien Gautier de 63, 149, 152, 664 f.
Alembert, Jean Baptiste le Rond de 18, 37, 54, 55, 61, 71
Aquín, Thomas von 89, 105, 241, 270, 447, 460, 464 f., 468, 478
Arendt, Hannah 15, 128, 180 ff., 195, 196–205, 213, 221, 238, 286, 423, 479, 658, 666, 746, 766, 781, 784
Aristoteles 67, 88, 94, 141, 143, 159, 239, 393, 435, 436 f., 448, 460 f., 559, 649, 651, 713
Auerbach, Erich 7, 9, 14 ff., 28, 30, 37, 81 ff., 87–99, 105, 115, 118, 126 ff., 135, 138 ff., 150, 153–161, 165–183, 185–188, 205, 225, 235, 244, 254 f., 418, 421 f., 574, 581, 604, 618, 620, 704, 766
Augustinus 11, 15 f., 57, 95, 98, 127, 137, 155, 160, 162, 193, 196 f., 199 f., 257, 262–286, 289, 320, 384, 425, 431, 481, 595, 607 f., 777, 780 f.

Bachtin, Michail 82, 761
Bacon, Francis (1561–1626) 18, 37, 543, 545, 547, 684, 685–689, 744
Bacon, Francis (1909–1992) 144–151, 162
Balzac, Honoré de 17, 119, 336, 342–348, 585, 619–621, 783
Barthes, Roland 9, 119, 144, 343, 345–348, 749
Bazán, Emilia Pardo 18, 439, 445 f.
Benecke, Georg Friedrich 68
Benjamin, Walter 14, 20, 25–31, 51, 84 f., 153, 166 f., 169, 173, 178 f., 185–188, 290, 297, 674, 766
Bevilacqua, Antonio 39
Blumenbach, Johann Friedrich 14, 37, 65, 72–76
Blumenberg, Hans 1, 23–28, 30, 94, 124, 172, 175, 226, 299 f., 305 f., 321, 329, 334, 366, 371, 434, 437, 490 f., 495 f., 500 f., 509, 595 f., 634, 659, 704, 709, 763
Boccaccio 39, 40, 171, 186, 572
Borges, Jorge Luis 13, 83, 84, 153, 749, 774 f.
Braidenbach, Mez de 44
Bruno, Giordano 16, 32, 304, 387–404, 539, 546, 638, 645, 779
Buffon, Georges-Louis Leclerc 37, 65, 69–71

Casas, Cristóbal de las 44
Caravaggio, Michelangelo Merisi da 2
Cawdrey, Robert 47
Cervantes, Miguel de 43, 121, 493, 519, 525, 535
Chrétien, Jean-Louis 191, 193
Cockerman, Henry 47
Corinth, Louis 680 f.
Covarrubias y Orozco, Sebastián de 45
Curtius, Ernst Robert 158 f., 173, 710
Cusanus (Nicolai de Cusa) 16 f., 327–333, 393, 570, 630, 724, 781
Cuvier, Georges 37, 69–72

Dante, Alighieri 14, 39 f., 87 f., 89–92, 95, 97, 121, 138, 155, 157, 159, 161, 167 f., 171 f. 178, 181 f., 187, 244, 301, 324, 427, 572, 596 f., 619, 671
Darwin, Charles 188 f.
David, Jacques Louis 5
Dean, Richard 183 f.
Deleuze, Gilles 32, 144–147, 150, 162, 256, 291, 306, 333, 420 f., 469 f., 475 f., 478, 630, 634 f., 636, 642 f., 737
Derrida, Jacques 15, 131, 133, 185, 190 f., 193–195, 246, 264, 288, 290, 725 f., 773
Descartes, René 19, 56, 97, 160, 433, 448, 459, 466, 491 f., 545, 588–598, 694, 702, 738, 747, 779
Dick-Read, Grantly 667
Diderot, Denis 18, 37, 54, 61, 63, 71, 91, 94, 117, 132–138, 141, 151, 724, 733
Driesch, Hans 651

Erlenberger, Maria 662 f.
Esposito, Roberto 206, 512, 759

Fanfani, Pietro 66 f., 69
Flaubert, Gustave 18, 92, 121, 573–582, 585–587, 680, 765, 781

- Florio, John 39
 Fontainer, Pierre 58
 Forster, Edward Morgan 116
 Foucault, Michel 4, 34, 84 f., 126, 128–131, 420, 429 f., 475, 484, 515, 533, 596, 725
 Fabricius, Hieronymus 655 f.
 Falque, Emmanuel 1, 146, 162 f., 237 f., 254
 Féraud, Jean-François 43
 Friedrich, Hugo 599, 605, 608 f., 614
 Furetière, Antoine 67
 Francosini, Lorenzo 44
 Freud, Sigmund 11, 85, 118, 123, 248, 366
 Frye, Northop 155–157
- Ganivet, Ángel 17, 98, 548 f., 556–559, 564, 777, 783
 Genette, Gérard 9, 58, 82, 119, 176–178, 598, 600
 Goethe, Johann Wolfgang 14, 37, 65, 75 f., 110
 Godefroy, Frédéric 41
 Gracián, Baltasar 17, 20, 32, 298 f., 300, 303 ff., 321, 459, 484, 489–509, 527 f., 539, 589, 778
 Grimm, Jakob und Wilhelm 49–53
 Guattari, Félix 32, 291, 333, 643, 737
 Guérin, Michel 28
- Haraway, Donna 8 f., 15, 185, 188, 190 ff., 220
 Harvey, William 589, 649–655, 660, 783
 Heidegger, Martin 130, 145 f., 174 f., 205, 294, 565, 657, 713
 Henríquez, Baltasar 44
 Hobbes, Thomas 17, 37, 195, 408, 433, 473 f., 489, 509–518, 781
 Holbach, Paul-Henri Thiry de 71
 Homer 87, 170, 171, 301, 409 f., 412 f., 418, 423
 Hugo, Victor 19, 615 ff., 621–624, 778
 Hume, David 18, 37, 689, 691–695, 699
 Hunter, William 651, 563
- Irigaray, Luce 203, 259 ff., 294, 761, 784
- Jacob, François 68, 120
 James, Henry 621
 Jaucourt, Chevalier Louis de 58
 Jesús, Teresa de 17, 98, 425–438, 496, 595, 780, 782
- Kafka, Franz 17, 123, 127, 180 f., 187, 287, 290, 298, 309–318, 320, 322, 326, 754, 766, 778, 781
 Kant, Immanuel 18, 26, 37, 101 f., 142, 709 ff., 712–714, 717 f., 779
 Kebes 16, 405 f., 409 f., 412 f., 776
 Kircher, Athanasius 500
 Kleist, Heinrich von 19, 615, 625 ff., 629, 778
 Koselleck, Reinhart 23, 33–38, 80
 Krauss, Werner 37, 489, 504, 539
 Kristeva, Julia 176, 204, 703
- Lambert, Johann Heinrich 18, 37, 704–710, 779
 Latour, Bruno 17, 387 f., 489, 516 ff., 737, 781
 Legendre, Pierre 9, 10, 12, 162 ff., 284 f., 514 f., 777, 781
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 18, 56, 70, 184, 224, 456, 466, 593, 626, 630 ff., 642 ff., 658 f., 666, 691 f., 694, 699, 715 f., 738, 779, 784
 Lem, Stanislaw 777
 Lessing, Gotthold Ephraim 313, 375, 562, 563
 Littré, Émile 69
 Locke, John 17 f., 37, 456, 540, 543, 593, 631 f., 648, 689 ff., 694, 699, 702, 715 f., 784
 Lukács, George 115, 121 f.
 Lukrez 16, 29, 139, 223–228, 304, 365, 369, 451, 521, 546, 558, 573, 630, 638, 685, 687, 766, 779
- Machiavelli, Niccolò 39, 194, 227, 299, 401, 473, 497 f., 503
 Mallet, Edmé-François 56
 Manuzzi, Giuseppe 66
 Marx, Karl 85, 515 f.
 Mayans y Siscar, Gregorio 17, 538–547, 450, 486, 539 f., 780
 Minsheu, John 44
 Monod, Jacques 591
 Montaigne, Michel de 171, 433, 562, 596, 598, 722 f.
 Müller, Wilhelm 49
- Nancy, Jean-Luc 190, 245–247, 259
 Nebrija, Antonio de 45
 Nicot, Jean 42

- Nietzsche, Friedrich 14, 17, 31 f., 34, 37, 65,
77–79, 85, 93, 113, 128 f., 146, 162, 287 ff.,
294, 297–309, 311, 314, 317 f., 322–326, 413,
419 f., 421–423, 469 f., 476, 492, 503, 565,
581 ff., 585–587, 599, 609, 626, 628, 672,
722, 737, 746 f., 764 f., 772, 778, 781, 783 f.
- Novalis 128
- Origines 100, 155, 161, 318 f., 571, 607
- Oudin, César 44
- Ovid 338, 561
- Palet, Jean 44
- Pascal, Blaise 19, 97, 115, 588, 598–614, 735 f.,
746, 779
- Paulus 88, 125, 154 f., 163, 165, 209, 252–254,
276, 283, 306–309, 327, 529, 602, 608, 777
- Perceval, Richard 44
- Pérez, Benito Galdós 18, 519, 531, 784
- Petrarca 39, 40, 92, 97, 333
- Pirandello, Luigi 19, 749, 752 f., 755, 760–764,
775, 784
- Pizan, Christine de 18, 426, 567–573, 782
- Platon 2, 4, 25, 87, 287, 301, 485, 559, 595,
641, 732
- Plessner, Helmuth 130, 379 f., 385 f., 504–508,
618, 765
- Quevedo, Francisco de 310, 535
- Rachilde 19, 20, 667, 671–676, 680, 684, 777, 780,
782, 784
- Rancière, Jacques 126–128
- Rijn, Rembrandt van 162, 352, 679 f.
- Renan, Ernst 99, 108–113
- Ricœur, Paul 28, 155, 174 f., 183, 204 f.
- Robert, Marthe 122 f.
- Rousseau, Jean-Jacques 18, 19, 32, 117, 125, 194,
264, 291, 504, 562–564, 588, 684, 702,
714–726, 731, 733, 783
- Sainte-Palaye, Jean-Baptiste de La Carne de 40
- Scheuchzer, Johann Jakob 228–234, 651
- Schleiermacher, Friedrich 15, 99, 101, 102,
103–113
- Schopenhauer, Arthur 13, 298
- Shelley, Mary 18, 684, 694, 696 f., 699 f.,
701 ff., 782
- Simondon, Gilbert 19, 145, 208, 684, 734,
737–748, 761, 774, 783
- Sloterdijk, Peter 9, 11, 88, 123 f., 228, 238, 263,
288, 309, 312, 321, 335, 509, 524, 659,
662–664, 666, 783, 784
- Soemmering, Samuel Thomas von 652, 654
- Sokrates 2, 4, 6 f., 87, 111, 180, 203, 289, 305 f.,
441, 659
- Spinoza, Baruch de 111, 162, 358, 469–481, 684,
740, 743, 744, 783
- Spitzer, Leo 37, 135, 173
- Strauss, David Friedrich 15, 99–104, 108, 113,
119, 127
- Suárez, Francisco 17, 71, 460–468, 478, 481, 539,
544, 684, 780
- Tertullian 9, 16 f., 127, 160 f., 204 f., 228,
235–262, 275, 320–324, 466, 524,
593–595, 746, 780, 784
- Tommaséo, Niccolò 67
- Valéry, Paul 16, 17, 139, 180, 194, 374–377,
379–381, 384, 385, 684, 775, 783
- Velázquez, Diego
- Venel, Gabriel-François 56
- Vergil 87, 90, 172
- Vico, Giambattista 156 f., 405, 408–423
- Vinci, Leonardo da 19, 179, 227, 344, 349–373,
381, 384 f., 558, 573, 638
- Vives, Juan Luis 17, 278, 383, 448–460, 467, 479,
481–486, 488, 506, 524, 539 f., 763, 780, 781
- Watelet, Claude Henry 60–62
- Weil, Simone 188, 205–221, 778, 784
- White, Hayden 173–175, 413
- Wilde, Oscar 17, 336–340, 346–348, 783
- Woolf, Virginia 19, 168, 174, 749, 766–769, 771,
775, 782, 784
- Zarncke, Friedrich 49
- Zecchini, Stefano Pietro 67
- Zedler, Johann Heinrich 50

Begriffsregister

- Agency 17, 429, 516 f., 518, 615 f., 617, 622, 629, 702
- Allegorie 40, 42, 57, 67, 153 f., 166 f., 169, 244, 249 f., 270, 276, 284, 298, 300, 303, 321, 340, 406, 415, 496, 601, 606, 614, 622
- Anatomie 1, 33, 60, 61, 64, 69, 119, 120, 229, 329, 349, 350, 372, 373, 447, 487, 501, 588, 589, 616, 651, 652, 665, 675
- Architext 15, 176, 177
- Architextualität 26, 177
- Artistik 309, 311 f., 627
- Asket 322, 324, 326, 683
- Auferstehung 2, 10, 101 f., 144, 146, 185 f., 206 f., 231, 238, 241–244, 249, 252, 254, 255, 482, 493, 607
- Automat 18, 19, 101, 134 f., 378, 491, 509, 588, 590, 593, 597, 610, 611, 612, 613, 614, 625, 629, 630, 642, 644, 695, 779
- Bekenntnis 193, 264, 268, 319, 425, 537, 595, 697, 720, 724, 729, 759
- Chiffre 56, 115, 374, 588, 600–606
- Christentum 2, 11, 101, 113, 166, 200, 235, 237, 239, 261, 318, 514, 524, 529, 581, 587
- Christlich 14, 125, 168, 171, 188, 191 f., 211, 306, 522, 551, 581, 609
- Conatus 162, 358, 469–479, 684, 744, 745
- Corso 406, 408
- Creator 15, 19, 189, 190 f., 194, 197–200, 294, 332, 651 f.
- Creatura 15, 19, 191, 197–200, 263, 274, 276
- Defiguration 15, 77, 143, 248
- Denkfigur 24 f., 30, 704
- Dionysos 77, 123, 215, 306, 307 f., 324, 586, 765
- Dionysisch 77, 291, 307 f., 345
- Disegno 179, 351–353, 356, 360, 361, 369, 385, 486
- Écorchée(s) 60, 149, 229, 231, 675
- Ekstase 412, 428, 432, 44f., 556, 782
- Embryo 231, 239, 290, 377 f., 646 f., 655, 657, 667
- Energeia (enargeia) 62, 94, 141
- Entelechie 67, 89, 391, 458, 644, 649
- Entschaffung 216, 220, 333
- Entschaffen 212, 214, 221
- Episteme 30, 34, 514
- Erfüllung 7, 10, 19, 56, 84, 96, 120, 127 f., 142 f., 153, 155, 156, 168 f., 174, 182, 246, 340, 365, 418 f., 443, 519, 531, 553, 585, 596, 603 f., 615, 617 f., 629, 675, 735 f., 766
- Erzählfigur 138, 265, 534
- Exzentrizität 505, 507
- Falte 16, 88, 147, 328, 358, 383, 392, 442, 535, 569, 608, 615, 619, 627, 630, 636, 640, 643, 648, 652, 655, 658, 675, 712, 727, 742, 744, 755, 771, 775, 779
- figura figurans 18, 262, 270, 292, 308, 481, 536–538, 580, 629, 683, 700, 702, 720 f., 734, 759, 783
- figura figurata 262, 270, 292, 308, 340, 397, 481, 536 f., 580, 629, 683, 700, 702, 720 f., 722, 734, 759, 783
- figural 127, 144, 160, 168, 173 f., 176, 193, 423
- Figuraldeutung 9, 15, 88, 138, 153, 155–158, 165–169, 176–179, 255, 604, 618
- Figuralogie 15, 20, 131, 181, 183, 292, 298, 525, 747
- Figurativ 64, 331, 518
- Figuratum 9, 160 f., 271
- Figuriert 56, 84, 161, 167, 192, 226, 242, 248, 276, 332, 351, 354 f., 371, 382, 387, 392, 395, 431 f., 441, 462, 464, 629, 693, 717, 749, 785
- Fixierend 153, 179, 385
- Fixiert 25, 26, 30, 39, 56, 225, 245, 344, 350, 361, 592, 688, 769
- Fleisch 1, 10, 128, 147, 161 f., 203, 216, 232, 236, 238, 240–248, 253 f., 259 f., 263, 267, 289, 322, 329, 338 f., 344, 352, 383, 494, 518, 555, 566, 571, 579, 582, 584, 586 f., 591, 603, 622, 668, 669, 678, 680, 683, 735, 753

- Fleischwerdung 126 f., 163, 235, 237, 274, 381
 Futurologie 28, 177
- Gebären 17, 19, 259, 263, 287, 289, 301, 303, 304, 326, 341, 483, 506, 556, 655, 667, 678, 683, 703 f., 743, 760 f., 783 f.
- Gebärmutter 12 f., 18, 216, 229, 231, 234, 238, 259, 366, 454, 457, 482 f., 573, 647, 648 f., 652, 655, 658 f., 662–664, 667, 671, 688, 696
- Geburt 14 f., 77 f., 110, 112, 122, 123, 131, 185, 197, 201, 203 f., 221, 234, 236–238, 242, 244, 259 f., 262, 286, 289, 291, 295, 304, 310, 316, 379, 389, 408, 420, 454 f., 478, 482, 487 f., 496, 514, 554, 600, 607, 608, 648, 653–659, 662–666, 670, 672–675, 678, 696, 703, 715, 717, 724, 729, 736, 745 f., 749, 750–753, 758–760, 781
- Gebürtlichkeit 196, 201, 658
- Genealogie 4–11, 15, 19, 25, 31, 34, 52, 67, 69, 80, 123 f., 128, 162–164, 174, 192–195, 203, 221, 237, 238, 239, 242, 248, 260, 262, 263, 268, 286, 288 f., 295, 303, 305, 309, 322, 326, 341 f., 376, 413, 420 f., 434, 440, 444, 480, 483, 485–488, 518, 532, 551, 554, 579, 585, 587, 589, 607, 609, 611, 625, 632, 158, 662, 670–675, 677 f., 683, 697, 751, 758, 777 f., 780–784
- Generation 649 f., 657, 665, 195, 201, 326, 347
- Genesis 7, 15, 19, 38, 131, 133, 192, 195, 200, 203, 220 f., 228, 286, 294, 344, 571, 594, 616, 650 f., 743
- Genesung 655, 679, 733, 287 f., 291, 295 f.
- Gethsemane 1, 19, 237, 304, 607, 734, 737, 744, 746, 776
- Gewohnheit 199, 224, 269, 310 f., 451, 590, 610–614
- Gravitation 625–629
- Grazie 358, 625–629
- Geschlecht 119, 218, 238 f., 289, 345, 348 f., 427, 433, 443, 457, 568–570, 572, 575, 581, 726, 728, 729, 767, 700, 782
- Geständnis 429, 724 f., 727
- Gussform 52, 55, 74, 442, 446, 650, 713, 738, 757 f., 775
- Haut 1, 60, 78, 149, 225, 226, 232, 233, 243, 290, 299, 319, 368, 371, 373, 401, 402, 442, 490, 491, 492, 495, 500, 506, 535, 537, 573, 580, 586, 591, 672, 677, 678, 682, 683, 750, 752, 763
- Habitus 49, 89, 91, 105, 135, 247, 488 f., 529, 702, 726
- Herkunft 166, 192, 200, 203, 237, 243, 272, 286, 288, 300, 420, 658, 677, 766, 777, 781
- Herkünfte 14, 34, 205, 286, 309, 785
- Hylemorphisch 465, 684, 737 f.
- Hypertext 82
- Individuation 19, 123, 737, 739, 741–749, 751, 757, 759, 765, 767 f., 775
- Inkarnation 10, 47, 98, 106, 127 f., 191, 207, 210, 211 f., 248, 254, 381, 382, 387, 466 f., 523, 533, 554, 572, 579, 607 f.
- Intertext 82, 265, 570
- Intertextualität 82, 127, 176, 177, 178, 449, 504
- Integralfigur 779 f., 635
- Jederzeitlichkeit 15, 90, 128, 153, 167 f., 174, 181, 292, 423, 558, 621, 785
- Jenseitsrealistik 89, 90, 181, 620
- Judentum 108, 111–113, 166, 200, 204, 237, 318
- Kelch 320, 735 f., 737, 746, 776
- Konfiguration 27, 29, 43, 92, 126, 140, 174, 179, 182, 256, 262, 446, 447, 451, 454, 457, 482, 544, 545, 546, 547, 630, 631, 641, 686, 687, 688, 689, 779
- Konstellation 7, 9, 13–32, 40, 63, 92, 93, 118, 124, 140, 141, 158, 167, 173, 182, 185, 199, 208, 274, 302, 309, 310, 324, 325, 338, 347, 358, 386, 387, 409, 475, 525, 540, 578, 600, 602, 607, 613, 614, 616, 617, 618, 625, 635, 685, 718, 739, 748, 761, 766, 785
- Kreatur 18, 83, 88, 91, 95, 183–199, 206, 212 f., 220, 231, 271, 273, 277, 318, 334, 339, 381 f., 434 f., 467, 486, 489, 522, 530, 619, 670, 675, 679, 696–703, 778, 784
- Kreatürlichkeit 2, 8 f., 61, 125, 187 f., 190 f., 194, 195, 198, 199, 206, 221, 286, 310, 433, 522, 529, 531, 538, 753, 784

- Kreuz 1 f., 10, 18 f., 101, 147, 202, 206 f., 209, 212, 214, 231, 236, 254, 257, 274, 293, 307 f., 313, 319, 325, 341, 430, 441, 467 f., 517, 524, 534, 549, 571, 573, 578, 581 f., 586 f., 684, 748, 780 f.
- Künstlich 39, 46, 192, 285, 354, 445, 744, 755
- Malerei 14, 32, 43, 47, 60, 63–65, 68, 79, 140, 146, 150, 301, 313, 336, 344, 346, 350, 351, 354, 355, 360–362, 367, 370, 388, 396, 415, 574, 585, 605 f., 620, 632, 634, 636, 705, 707, 783
- Maschine 5, 6 f., 9, 18 f., 38, 104, 135, 188, 190, 212, 216–221, 229, 233, 256, 304 f., 312, 333, 343, 349 f., 366, 368, 374, 398, 441, 479, 489, 491, 497 f., 505, 509, 521, 574 f., 578, 589–592, 597, 616 f., 624–629, 642, 644–646, 694 f., 740, 745, 764 f., 773, 778–785
- Maske 9, 133, 145, 187, 487–489, 508, 512 f., 676, 750 f., 756, 763, 778
- Masse 183, 226, 266, 315, 376, 455 f., 458, 462, 486, 490, 546, 575, 578, 582 f., 626, 636, 640 f., 644, 739
- Materie 15, 18, 51, 55, 68, 70, 72, 108, 139, 183, 211 f., 214 f., 221, 223–228, 238 f., 242, 247, 253, 255, 261, 266 f., 269, 274, 304, 328, 330, 391, 399, 437, 455–458, 461–465, 468, 483, 484–486, 488, 498, 510, 543, 546–548, 551, 557–561, 574, 583, 592, 621, 627–641, 644, 650 f., 686–688, 690, 698, 703 f., 737–740, 743, 751, 757, 779
- Märtyrer 98, 117, 207, 218, 309, 314, 318, 320–326, 340, 428, 522, 524, 531, 683, 747
- Menschen-darstellung 8, 15, 87, 102, 107, 115, 119
- Menschengestalt 115, 125
- Metamorphose 75, 138, 292, 313, 334, 396, 397, 399, 491, 562, 574, 718, 719
- Metapher 10, 23–26, 29–31, 34, 54, 57 f., 124, 128, 154, 169, 194, 240, 243, 253, 270, 281, 290, 300, 320, 333, 334, 414 f., 427, 434, 491, 506, 575, 599, 659, 663, 694, 704, 708, 709
- Mimesis 14, 84, 88, 92, 95, 99, 114, 118, 124, 127 f., 153, 156, 168–175, 178 f., 182, 195, 305, 310, 317, 361, 366, 532, 617, 766, 784
- Milieu 173, 380, 383, 454, 513, 670 f., 680, 736, 737, 743, 744–749, 757, 767, 773
- Mimetisch 84, 145, 301, 356, 371
- Mitwelt 504, 507–509
- Monade 27, 29, 224, 389, 391, 624, 630–635, 640, 642, 644, 658, 663 f., 666, 740
- Monster 18 f., 121, 298, 299 f., 405, 418, 457, 510, 529 f., 648, 671, 697 f., 699–703, 716
- monströs 73, 298, 300, 388, 413, 457, 499, 648, 697 f., 700
- Moule 723, 738 f., 743, 757, 647, 658
- Mutterschaft 15, 17–19, 128, 203 f., 233, 259, 261, 287, 290, 303, 305, 426, 443, 457 f., 570, 573, 648, 662 f., 667, 672–678, 722, 784
- Natalität 183, 196, 201–205, 238, 286, 305, 658, 663, 666, 703 f., 746, 782–784
- Neigung 393, 593, 611 f., 629
- Niederkunft 420 f., 287, 298, 326
- Organismus 66, 67, 68, 80, 110, 120, 161, 220, 349, 350, 366, 377, 378, 385, 491, 507, 557, 575, 577, 591, 642, 644, 650, 716, 739, 745
- Organisch 51, 83, 221, 231, 592, 644, 760
- Passio 14, 19, 95–99, 124, 127, 186 f.
- Pathos 96, 98, 130, 309, 357, 371, 470, 559–565
- Persona 17, 40–48, 130, 187, 190, 253, 267, 271, 272–276, 285, 298, 300 f., 308, 328, 384, 402, 404, 419, 432, 442, 487 f., 489–499, 503 f., 508, 512–515, 535–537, 580, 632, 638, 734, 756, 763, 765, 781
- Präfiguration 144, 174, 182, 246, 554
- Präfiguriert 296, 340, 409, 671, 685, 729, 733
- Postfiguration 175–177
- Präpiktural 145
- Profan 97, 99, 169, 187, 500, 531, 568
- Rhetorik 9, 14, 44, 47, 50, 58 f., 64, 67, 98, 99, 107, 125, 133, 139, 158, 240, 264, 290, 324, 336, 357, 367, 396, 425, 504, 542, 559, 568, 600, 615, 631, 709, 760 f.
- Ricorso 16, 405 f., 408, 418–423, 743

- Sakral 169, 529, 660
 Sakrament 138, 161, 162, 165, 268, 466
 Schema 18, 40–44, 50, 53, 79, 104, 139, 142, 153,
 159, 184, 429, 637, 684, 685, 687, 709–715,
 718, 720, 738–740
 Schematismus 142, 547, 684, 686–689, 709 f.,
 711–713, 744, 779
 Schwangerschaft 17 f., 128, 238, 259, 287, 289,
 293 f., 304, 326, 647, 653, 657, 696
 Schwerkraft 209, 210 f., 219 f., 627
 Skelett 119, 149, 231, 232, 373, 550, 577, 622, 764
 Skizze 55, 62, 88, 180, 181, 302, 351, 353, 357,
 369, 543, 624
 Spiegel 10, 12, 78, 79, 88 f., 145, 162, 171, 226,
 283–285, 300, 302, 308, 331 f., 334, 338 f.,
 351, 359, 375, 378, 386, 390 f., 405,
 440–442, 445, 451, 478, 484, 489, 498–500,
 503, 505–507, 509, 513, 545, 547, 567, 578,
 596, 600, 608, 630, 639, 668, 671, 699 f.,
 726, 732, 747, 751, 754–760, 762–765, 768,
 775, 777, 778, 782 f.
 Sterblich 195 f., 263, 516, 551
 Sterblichkeit 194, 196, 199, 201 f., 231, 243
 Substanz 9, 55, 70, 89, 91, 161, 165, 211, 218, 225,
 236, 252–255, 257, 259, 266, 272, 273, 276 f.,
 278 f., 282 f., 298, 301, 329 f., 343, 348, 381,
 395, 414, 457, 460–468, 477 f., 500, 504,
 527, 544, 590 f., 633, 635, 640, 641, 644,
 689, 709, 711, 740, 766
 Tanz 29, 47, 50, 139, 224, 226, 288, 289, 304,
 385, 529, 580, 583 f., 626–629, 705, 707
 Tanzen 47, 223, 293, 298–300, 304, 375, 385,
 405, 574, 615, 626 f., 629, 633
 Thermodynamik 68, 206, 212, 229, 374, 741
 Thermodynamisch 205 f., 210, 220, 741
 Transduktion 19, 748
 Transductif 740, 745, 748
 Transduktiv 774
 Transfiguration 55, 77, 163, 247, 273, 279, 314,
 394, 529, 536, 607
 Transfigurationskraft 77, 78, 79, 291, 304
 Transformation 17, 99, 160, 162, 171, 188, 205,
 210, 225, 238, 240 f., 243, 250, 294, 297,
 329, 334, 378, 385, 387, 395, 401 f., 441, 472,
 489, 495–498, 517, 530, 533, 561, 590, 644,
 650, 657, 672, 770, 783
 Transindividuell 744, 746–748
 Transzendente Obdachlosigkeit 121 f.
 Typos (Antitypos) 154–157, 168, 524, 529, 557
 Typologie 15, 20, 99, 131, 138, 151, 154 f., 168 f.,
 175, 178, 367, 471, 525, 601
 Umwandlung 73, 75, 76, 216, 255, 276, 277, 433,
 498, 597
 Unbegrifflichkeit 24
 Universalgeschichte 84, 123, 418, 420 f., 423
 Ursprung 9, 27, 29, 31, 33, 52, 64, 82, 97, 123,
 136, 153, 166, 181–186, 189, 194, 197–205,
 256, 259, 262, 264, 286, 301, 328, 339, 343,
 366 f., 381, 415, 420, 434, 447, 459, 469,
 483, 488, 500, 512, 517, 537, 554, 578, 587,
 592, 594, 647, 677, 723, 741, 766, 778,
 780–784
 Uterus 15, 205, 234, 242, 256–261, 455 f., 483,
 506, 524, 643, 648–659, 664, 666,
 704, 782 f.
 Uterodizee 630, 659, 666, 677, 783
 Uterotopos 658
 Uterusvergessenheit 15, 657
 Verwandlung 47, 79, 93, 139, 145, 159, 160, 202,
 248, 253, 270, 277, 278, 291, 292, 293, 294,
 295, 298, 304, 305, 337, 415, 430, 431, 433,
 498, 516, 537, 584, 648, 682, 712, 734, 754,
 766
 Vita activa 196, 201 f.
 Wiederholung 34, 36 f., 76, 154 f., 156, 164, 269,
 292, 306, 394, 458, 537, 613, 674, 707, 777
 Wiederkehr 1, 8, 18, 84, 87, 130, 252, 292 f., 298,
 303, 306, 326, 406, 409, 419–423, 614, 678,
 737, 747, 764–766, 776
 Wiederkunft 16, 28, 287, 292 f., 300, 303–308,
 323, 326, 366, 420 f., 423, 528, 765, 776
 Zarathustra 19, 32, 77, 79, 113, 287, 288,
 290–390, 321, 325, 423, 509, 528 f., 565,
 579, 584–586, 609, 626, 722, 737,
 743–747, 776
 Zeichnung 19, 28, 40, 42, 45, 61, 62, 64, 65, 80,
 120, 301, 329, 344, 352, 353, 357, 359, 360,
 373, 386, 387, 592, 707

- Zeugen 10, 137, 145–147, 182, 205, 236, 289, 296,
304 f., 312, 317, 319 f., 323, 326, 339, 358,
558, 587, 619, 674, 683, 702 f., 730, 735, 743,
760, 783 f.
- Zukunft 7, 14, 17 f., 19 f., 21, 30, 32 f., 63, 84, 99,
114, 131, 140 f., 148 f., 151, 153, 157, 163, 167,
171, 174, 178, 180–185, 192, 195–197, 201,
203, 205, 213, 250, 262, 271, 273, 294, 304,
315, 344, 382 f., 394, 408, 418, 420 f., 423,
439, 444, 488, 515, 579, 614, 620, 643, 667,
685, 701, 722, 733 f., 738, 746–752, 766 f.,
769, 774, 776, 785
- Zukünfte 35, 182, 748

