

ISSN: 2702-0150

Ausgabe 3 Frühjahr 2022

Bildbruch

Beobachtungen an Metaphern

Katachresen der Latenz

Bildbruch – Beobachtungen an Metaphern

Herausgegeben von Sina Dell'Anno und Simon Godart

Katachresen der Latenz Ausgabe 3 Frühjahr 2022

Herausgegeben von Sina Dell'Anno und Emmanuel Heman

Redaktion: Gesa Blume, Sina Dell'Anno, Nicolas Fink, Simon Godart,
Emmanuel Heman, Tobias Klein, Sophie Storch

Gestaltung und Layout: Tobias Klein

Erscheinungsort: Berlin und Basel
ISSN: 2702-0150

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) im Rahmen der Exzellenzstrategie des Bundes und der Länder innerhalb des Exzellenzclusters *Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective* – EXC 2020 – Projekt-ID 390608380. Funded by the Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG, German Research Foundation) under Germany's Excellence Strategy in the context of the Cluster of Excellence *Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective* – EXC 2020 – Project ID 390608380.

Inhalt

Aufsätze und Essays

Katachresen der Latenz. Zur Einleitung <i>Sina Dell'Anno und Emmanuel Heman</i>	4
Zwischen Allegorie und Katachrese. Das Tor zur Finsternis in Baumgartens Ästhetik <i>Sina Dell'Anno</i>	12
<i>causa latet, vis est notissima.</i> Latenz als Ästhetik der Kraft <i>Cornelia Zumbusch</i>	34
Die Latenz des Erhabenen und der Wahrheitsgehalt der Kunst <i>Alisha Stöcklin</i>	54
Pathos und Eros. Laokoons Latenzen <i>Robert Knöll</i>	79
Latenzen und ihre Katachresen in der Geschichtswissenschaft <i>Emmanuel Heman</i>	90
Latenzen der Geschichte (modern verstanden) und die Brüche ihrer Darstellung. Einige Beobachtungen anhand von Chodowieckis Menschheitsgeschichte in zwölf Kalenderbildern <i>Daniel Fulda</i>	108
„Geheime Verabredung“ oder „treibende Latenz“? Geschichtsschreibung bei Ernst Bloch und Walter Benjamin <i>Lea Fink</i>	125
Blumenbergs <i>Fabel von der Fabel</i> <i>Janina Reibold</i>	137
Besprechung	
Lektüreeindrücke zu Anselm Haverkamp: <i>Latenz. Zur Genese des Ästhetischen als historischer Kategorie</i> <i>Kevin Drews</i>	150

Katachresen der Latenz Zur Einleitung

Sina Dell'Anno und Emmanuel Heman



Abb.1: Der von Cristo eingepackte Arc de Triomphe (Foto: Pierre Blanché).

Bei Nietzsche heißt es: *Jede Art von Cultur beginnt damit, daß eine Menge von Dingen verschleiert werden.* Diese Schutzvorrichtung des Menschen vor sich selbst ist ihrerseits schutzbedürftig. [...] Die kulturelle Verhüllung bedarf der Verhüllung; als nackte Verhüllung wäre sie der Enthüllung preisgegeben. Eine Kultur, einmal so gesehen, ist ein Zwiebelchalensystem.¹

Hans Blumenbergs Beobachtungen zur Metapher der nackten Wahrheit (postum 2019) rekonstruieren an Nietzsche eine im wörtlichen Sinne komplexe Idee von Kultur: Ihr zufolge basiert Kultur auf dem Mechanismus einer verdoppelten Verbergung. Die fundamentale Verschleierung von Dingen muss, damit sie funktioniert, selbst noch einmal verhüllt werden. Verschleierung entfaltet in dieser Vorstellung erst dann ihren Schutz, wenn sie als solche unkenntlich gemacht resp. im Verborgenen gehalten wird. Der Status der Verhüllung ist also denkbar paradox: Damit sie ihre Aufgabe erfüllt und nicht selbst aufgehoben wird, muss sie in einer abwesenden Präsenz gehalten werden. Es ist diese paradoxe Seins- und Wirkungsweise einer konstitutiven Abwesenheit, die mit dem Begriff der Latenz bezeichnet ist. Seinem lateinischen Namen nach ist das Latente das Verborgene, aus dem Verborgenen Wirkende (lat. *latere*, verbor-

¹ Blumenberg 2019, 15–16.

gen sein). Die Eigentümlichkeit des Latenten besteht darin, dass es weder vollständig aufgedeckt noch gänzlich verwirklicht werden kann; gerade in dieser irreduziblen Verborgeneheit aber eine – oft umso stärkere – Wirkung entfaltet.² Versuche, Latenz zu definieren, führen unweigerlich zu paradoxen Formulierungen wie etwa der von einer „akut gegebenen Ungegenwärtigkeit“.³ Aus ihr spricht die Notwendigkeit, eine noch nicht vorhandene Beschreibungssprache für das Nicht-Phänomenale zu (er-)finden. Auch die eingangs zitierte Konzeption der Kultur zeugt von den Schwierigkeiten, in die eine Beschreibung des Latenten gerät: Wie hat man sich etwa einen Umhang zu denken, der einen Körper verhüllt, zugleich aber selbst wieder unsichtbar ist – und damit den Blick auf den zu verhüllenden Körper wiederum freigeben müsste? Verbirgt diese Verhüllung überhaupt einen darunterliegenden, unabhängig von seiner Verschleierung vorhandenen Körper – oder ist es vielmehr die Verhüllung, die das Verhüllte allererst hervorbringt? Ist, was hier verborgen wird, also am Ende vielleicht gar nicht das Ding, sondern die Tatsache seines Hervorgebrachtseins? In diesen Fragen deuten sich exemplarisch die Komplikationen an, von denen das Sprechen über Latenz heimgesucht ist. Die Vermutung liegt nahe, dass die Rede vom Latenten oft zu Bildern greift (greifen muss), die ihre Veranschaulichungsleistung auf mehr oder weniger markierte Weise überschreiten. Als Gegenstand der (sprachlichen) Darstellung produziert Latenz mithin Katachresen, in denen ihr eigentümliches Entzogensein sich gleichsam symptomatisch bekundet.

Die vorliegende dritte Ausgabe von *Bildbruch* präsentiert die Ergebnisse eines Workshops, der es unternommen hat, solche *Katachresen der Latenz* unter verschiedenen disziplinären Perspektiven vertiefend zu erkunden. *Rhetorik, Ästhetik, Geschichte* lautete das Trikolon dieser Perspektiven; ein weites Feld, das im Folgenden in seinen Umrissen abgesteckt sei.⁴

Rhetorik

Anselm Haverkamp Studien zur Latenz als einem „Grundbegriff der Kulturwissenschaften“⁵ verankern diesen in der Rhetorik, das heißt: in der rhetorischen (Vor-)Strukturiertheit einer sprachlich, oder genauer: textuell verfassten Kultur. Der Rhetorik eignet dabei eine doppelte Latenz: Nach dem gnomischen Grundsatz „*ars est celare artem*“ spezialisiert sie sich auf das Verbergen ihrer Kunst; eine *dissimulatio*, in der die Überzeugungstechniken des Redners ihren Höhepunkt erreichen. Dem rhetorischen Evidenzeffekt zuwider läuft indes stets die latent sich bekundende Uneigentlichkeit der tropologischen Rede. Die Latenz der Rhetorik impliziert mithin zugleich ein Wirken des und im Verborgenen, das „Verdrängtes und Verdecktes aus der Latenz

² Vgl. Simon 2020.

³ Khurana 2007, 143.

⁴ Vorderhand ausgeklammert geblieben ist die psychoanalytische Dimension des Latenzbegriffs. Denkt man jedoch an die Konzeption der Rhetorik als eines Sprachlich-Unbewussten; an die Gleichsprüchtigkeit der anthropologischen Ästhetik mit einer die Abgründe der Seele erforschenden empirischen Psychologie; an das Phänomen der latenten transgenerationellen Weitergabe traumatischer historischer Erfahrungen, so wird deutlich, dass sämtliche der umrissenen Bereiche sich mit psychoanalytischen Ideen der Latenz durchaus und auf fruchtbare Weise verbinden lassen. Mit Blick auf die Aufmerksamkeit, die der Latenz im Diskurs über die Psychoanalyse bisher zuteilgeworden ist, und den oben skizzierten Desideraten war es den Herausgeber:innen dieses Bandes jedoch ein Anliegen, das Nachdenken über Latenz für andere Bereiche zu öffnen.

⁵ Haverkamp 2002, 10; vgl. auch Haverkamp 2004, 2021.

zur Geltung bringt und so jede Erscheinung mit einer Schattenseite versieht“.⁶ Vor diesem Hintergrund rückt bei Haverkamp die Metapher, die in den Rhetoriklehren bekanntlich als das basale Prinzip sämtlicher Tropen erscheint, ins Zentrum der Aufmerksamkeit. „In der vermeintlich glückenden ‚Übertragung‘“, fasst Trüstedt das Problem der *translatio*,

werden nicht einzelne Bedeutungselemente von anderen ‚ersetzt‘, sondern vielmehr mit diesen verschränkt, von ihnen verdrängt und in der Verdrängung erhalten, und so in untergründige Spannung versetzt. Es entstehen Bedeutungsformationen, die, fern davon als Bedeutung festgestellt, be-griffen werden zu können, gerade aus der unbegrifflichen Latenz heraus wirken.⁷

Anders gesagt: Übertragungen produzieren immer Latenzen. Dieser ebenso basale wie weitreichende Gedanke markiert den gemeinsamen Ausgangspunkt der in diesem Band unternommenen Erkundungen. Ihnen zugrunde liegt dabei die Hypothese, dass gerade diejenigen Eigenheiten der ‚Übertragung‘, welche die Metapher zum Inbegriff der Latenz des Rhetorischen machen, tatsächlich mit dem Begriff der Katachrese präziser gefasst werden könnten. Als notwendige, aus der Bezeichnungsnot geborene Metapher ist die Katachrese am Ursprung der Ursprungsproblematik, die sich mit der rhetorischen Übertragung verbindet.⁸ Als verblasste, vergessene oder erloschene Metaphern sind Katachresen darüber hinaus das Paradigma jener latenten, verdrängten Rhetorizität, auf deren Nachweis sich die dekonstruktive Lektüre philosophischer Texte ebenso spezialisiert wie Blumenbergs Projekt einer Metaphorologie. Nicht zuletzt eignet der Katachrese, wo sie sich als Bildbruch manifestiert, der charakteristische Zug der Allegorie, als *metaphora dis/continua* ihre rhetorische Faktur auf subversive Weise zur Schau zu tragen. Der sprachliche ‚Missbrauch‘, von dem die Katachrese (lat. *abusio*) ihren Namen hat, darf also in mehrfacher Hinsicht als Indikator einer unhintergehbaren Rhetorizität gelten, deren latente Wirkungsweise nur an konkreten Beispielen näher zu betrachten ist.

Ästhetik

Aufs Innigste verbunden mit der Rhetorik ist der Bereich der Ästhetik, hat doch der Topos von der Selbstverbergung der (rhetorischen) Kunst seine berühmteste Formulierung in der Pygmalion-Episode von Ovids *Metamorphosen: ars adeo latet arte sua*, heißt es dort von der täuschenden Lebensechtheit der Statue, in die sich der Bildhauer verliebt (Ov. met. X, 252). Die Kehrseite der bestechenden Evidenz des Bildes, so gibt der Vers zu verstehen, ist das Latentwerden ihres artifiziiellen Gemachtseins.

Tatsächlich steht gerade das Machen (*poiesis*), mehr noch als das gemachte Artefakt, im Zentrum des Selbstverständnisses künstlerischer Tätigkeit. Bereits in A. G. Baumgartens *Aesthetica*, der Gründungsschrift der philosophischen Ästhetik, ist diese Poiesis als Prozess der tropologisch strukturierten Verdichtung und Anreicherung sinnlichen Materials gedacht. Künstlerisches Schaffen ist nach Baumgarten der Versuch, aus dem unerschöpflichen, dunklen Fundus des Aisthetischen einen möglichst großen sinnlichen Reichtum zur anschaulichen Darstellung, d.h. in eine schöne Form zu bringen. Das Prinzip der Verdichtung, dem die ästhetische Produktion sich damit verpflichtet sieht, zielt auf ein Ideal der Prägnanz (lat. *praegnans*, trüchtig, strotzend

⁶ Trüstedt 2011, 533.

⁷ Ebd.

⁸ Vgl. dazu die umfassende Studie von Posselt 2005.

voll), das in der Opazität des Sinnlichen selbst sein nicht zu erreichendes Vorbild hat. Baumgartens Entdeckung der grundlegenden, fundierenden Funktion des Sinnlich-Dunklen für die als Kunst des schönen Denkens (*ars pulcre cogitandi*) gefasste Ästhetik lässt auf geradezu paradoxe Weise die Evidenz des Kunstwerks in der Latenz des *fundus animae* wurzeln.⁹

Im Anschluss an Baumgarten, aber radikaler als dieser, hat Herder gefordert, „den dunklen Abgrund der menschlichen Seele“¹⁰ als Ort einer Bilder produzierenden Poiesis zum Gegenstand einer anthropologischen Ästhetik zu machen. Die Rede vom Abgrund deutet dabei indes bereits an, dass ein wesentlicher Teil dieses *fundus animae* – Herder spricht von jener „Tiefe des Zusammenflusses“, den wir „Einbildung“ nennen¹¹ – im Zustand irreduzibler Latenz verbleiben muss. Der für die sensualistische Ästhetik Herders so zentrale Begriff der (ästhetischen) Kraft¹² trägt dieser unaufhebbaren Dunkelheit Rechnung, indem er die Bildproduktion der Phantasie, das rhetorisch gedachte Übertragungsgeschehen zwischen den Sinnen,¹³ als ein unstillbares ‚Allegorisieren‘¹⁴ zu fassen sucht, als eine das Vorgängige verdrängende Abfolge und Ablösung der Bilder.

Wo Herders Anthropologie das Wirken der Einbildungskraft als das unausgesetzte Überschreiten eines produzierten Bildes in ein anderes beschreibt, als „Spiel der Bildung und Auflösung als Um- und Neubildung“, wie Christoph Menke es in seiner intensiven Herder-Lektüre beschrieben hat,¹⁵ erweist sie sich zugleich als fruchtbar für die Reflexion konkreter künstlerischer Produktionsprozesse. Wie werkgenetische Betrachtungen zeigen, gestaltet sich künstlerisches Schaffen in aller Regel als ein komplexer Prozess des Um- und Überarbeitens, von dem im ‚fertigen‘ Werk oft kaum mehr Spuren zu entdecken sind. Dennoch liegt die Vermutung nahe, dass dieses konstitutive Mehr einer ästhetischen Kreativität, die zwischen dem Überfluss des konzeptionell Möglichen und der widerständigen Eigenlogik des sinnlichen Materials operiert, insbesondere in die selbstreflexive Kunst der Moderne in Figuren des Überschusses, mitunter des Bildbruchs eingegangen ist. Zu denken ist hier etwa an die sog. Reuezüge (*pentimenti*) bei Matisse, welche die „Geheimnisse der Bildgenese“, die sich gemeinhin „unter dem Firnis verbergen“, durch absichtsvolle Störung und Verletzung der malerischen Komposition auf die Bühne des Gemäldes zitieren.¹⁶ An der Betrachtung solcher Figuren hängt die grundsätzliche Frage, inwiefern künstlerisches Schaffen überhaupt vom nie (vollkommen) Realisierbaren, zur Darstellung zu Bringenden angetrieben wird – und wie sich diese latente Dimension von Kunstwerken beschreiben lässt. Die Kunsttheorie der Moderne begegnet der Problematik einer Darstellung des Undarstellbaren seit Kant mit dem Konzept des Erhabenen.¹⁷ Dessen notwendige Latenz, wie sie Adornos *Ästhetische Theorie* so emphatisch hervorgehoben hat, behauptet noch in der zeitgenössischen Kunst ihre, freilich gebrochene, Aktualität.¹⁸

⁹ Adler 1988, 1990.

¹⁰ FHA I, 685.

¹¹ FHA IV, 349.

¹² Menke 2008, Zumbusch 2017.

¹³ Vgl. zu dieser Sinnesrhetorik Simon 2017, 198–202.

¹⁴ Vgl. FHA IV, 635.

¹⁵ Menke 2014, 108–110.

¹⁶ Vgl. Dätwyler 2021, 328, sowie grundsätzlich zum *pentimento* Livingston 2003.

¹⁷ Vgl. Lyotard 1982.

¹⁸ Vgl. Stöcklin 2021.

Dass nicht nur der künstlerische Produktionsprozess, sondern auch die Rezeption von Kunstwerken von Latenzen geprägt ist, zeigt nicht zuletzt der Blick in die Rezeptionsgeschichte. Der Konzeption eines bruchlosen Kontinuums ikonographischer Traditionen steht der Befund eines von Umdeutung, Verdrängung und überraschender Re-Emergenz geprägten ‚Nachlebens‘¹⁹ von Bildern und Bildwerken entgegen, dessen katachrestische Erscheinungsweisen an konkreten Einzelbeispielen zu beobachten ist.

Geschichte

Auch wenn, wie die vorherigen Ausführungen gezeigt haben, Latenz nicht prinzipiell zeitlich verstanden werden muss,²⁰ so haben etwa Studien von Anselm Haverkamp und Hans Ulrich Gumbrecht doch nahegelegt, dass sie auch in Bezug auf das Nachdenken über Geschichte ein wichtiger sowie fruchtbarer Begriff sein könnte.²¹ Davon ausgehend stellt sich jedoch sofort eine Reihe grundlegender Fragen, etwa danach, ob Latenzen auf der Ebene von historischen Prozessen auftreten oder ob sich gar spezifische Epochen benennen lassen, die sich mit Blick auf andere Zeiträume durch bestimmte Latenzen auszeichnen;²² nicht zuletzt wäre die Beziehung zwischen Latenz und der für die Geschichtswissenschaft so grundlegenden Kategorie des Ereignisses näher zu bestimmen.²³

Tatsächlich gibt es gute Gründe, Latenz als einen Grundbegriff der Geschichtswissenschaft selbst zu verstehen. Wenn Achim Landwehr seinen Essay zur Geschichtstheorie mit der Formel von der „anwesende[n] Abwesenheit der Vergangenheit“²⁴ übertitelt und vom Historischen als einer „Absenz in Präsenz“ spricht,²⁵ dann sind damit offensichtlich Bestimmungen der Latenz aufgerufen. Das Geschäft der Geschichtswissenschaft bestünde demnach darin, entstandene Latenzen – in welcher Form auch immer sie gefasst wären – zu beschreiben. Diese Verbindung des Historischen mit Latenz scheint insbesondere seit der Herausbildung des Kollektivsingulars ‚Geschichte‘ vermehrt in den Fokus zu rücken: Es ist eine Konsequenz des modernen, sich in der sog. Sattelzeit herausbildenden Geschichtsverständnisses,²⁶ dass ihr der vormals kontinuierliche Erfahrungsraum abhandengekommen ist und Geschichte aus diesen Gründen immer wieder neu begriffen und ausgehandelt werden muss – Vergangenes sinkt in die Latenz ab, wirkt dort aber weiter. Aneignung von Geschichte kann nun als Versuch beschrieben werden, das Vergangene in die eigene Zeit hinüberzutragen, zu übersetzen (*metapherein*).

Wie aber sind die Zugriffsweisen auf das Historische vor diesem Hintergrund überhaupt zu denken? Dass sie als Katachresen verstanden werden können, zeigt sich auf verschiedenen Ebenen. Bereits in einer ganz basalen Art und Weise bedient sich historisches Arbeiten einer katachrestischen Grundfigur: So ist etwa der epistemologisch unvermeidliche Anachronismus selbst schon eine Form der Katachrese, wenn

¹⁹ Vgl. zum Warburg'schen Begriff des Nachlebens Didi-Huberman 2010.

²⁰ Vgl. Simon 2020, 200–201.

²¹ Vgl. Gumbrecht 2012, Haverkamp 2004. Vgl. auch den Sammelband von Gumbrecht und Klinger 2011.

²² Mit Bezug auf die Frühe Neuzeit vgl. Brendecke 2013. Für die Zeit nach 1945 Gumbrecht 2012.

²³ Vgl. Kulcsár-Szabó und Lőrincz 2014.

²⁴ Landwehr 2016.

²⁵ Ebd., 41.

²⁶ Vgl. Koselleck 2017.

Begriffe und Konzepte aus einer späteren Zeit auf eine historische Epoche angewendet werden, in der sie noch gar nicht existieren, aber dennoch Erkenntnis versprechen (z.B. die ‚mittelalterliche Gesellschaft‘ oder wenn Mommsen in der *Römischen Geschichte* von ‚Parteien‘ spricht).²⁷ Auf der Ebene der Darstellung produziert der Anachronismus dabei nicht selten Bildbrüche, welche die Illusion einer gelingenden Vergegenwärtigung des Historischen subvertieren – man denke z.B. an den Historienfilm, der einen römischen Legionär mit Armbanduhr zeigt.²⁸ Der Geschichtswissenschaft gelten solcherlei Bildbrüche gemeinhin als unbedingt zu vermeidende Fehler. Geht man aber von der epistemologischen Unvermeidbarkeit des Anachronismus aus, erscheinen gewisse katachrestische Konfigurationen in einem anderen Licht. Walter Benjamin zum Beispiel hat – auf der Suche nach Alternativen zur konventionellen historistischen Geschichtsschreibung – mit seinen figürlichen Verfahren der Geschichtsschreibung die entstehenden Kollisionen und Brüche nicht zu verdecken versucht, sondern explizit zum epistemologischen Prinzip erhoben. Die plötzliche Zusammenrückung disparater geschichtlicher Momente im ‚dialektischen Bild‘²⁹ – die „Telescopage der Vergangenheit durch die Gegenwart“,³⁰ von der die *Passagenarbeit* handelt –, lässt sich denn auch als katachrestisches Verfahren einer Geschichtswissenschaft begreifen, die den treibenden Latenzen Rechnung zu tragen sucht.³¹ Ziel dieser intermedialen, Sprache und Bild verbindenden Konstellation ist die Produktion einer schockhaften Erkenntnis, die nur über das Aufsprengen des historischen Kontinuums erreicht werden kann und ansonsten verborgen bleiben müsste. Solche und freilich auch weitere Lizenzen sind zu erkunden, wenn es um die schwierige Aufgabe geht, historische Latenzen in Text und Bild zur Erscheinung zu bringen. Angesichts des Verdachtes, dass der konventionelle geschichtswissenschaftliche Zugang, der Geschichte über Entwicklung und Kontinuität nachvollziehbar machen will, womöglich an seine Grenzen stößt, wenn es darum geht, Latenzen sicht- resp. lesbar zu machen, ist indes nicht nur nach geschichtswissenschaftlichen Alternativen zu fragen, sondern auch danach, wie poetische Texte und (manifeste) Bilder mit dem Darstellungsproblem des Historischen als eines Latenten umgehen und welche Verfahren dazu mobilisiert werden. In welchen Formen der Katachrese versuchen die Latenzen des Historischen also zur Sprache oder ins Bild zu kommen?

Mit diesen Hinweisen ist das weite Feld abgesteckt, in dem die Beiträge dieses Bandes sich situieren. Für die großzügige Unterstützung des Workshops, aus dem diese Ausgabe hervorgegangen ist, sind wir dem Doktoratsprogramm Literaturwissenschaft der Universität Basel und dem Basler Zentrum für die Theorie und Geschichte des Bildes *eikones* zu Dank verpflichtet. Großer Dank gebührt außerdem der gesamten *Bildbruch*-Redaktion für das ebenso engagierte wie geduldige Lektorat der Beiträge, und ganz besonders Tobias Klein, ohne dessen gestalterisches Engagement dieses Heft seine schöne Form nicht gefunden hätte.

²⁷ Landwehr 2013, Arni 2007.

²⁸ Landwehr 2013, 17, 23.

²⁹ Vgl. dazu überblicksartig Hillach 2000.

³⁰ Benjamin 1991, Bd. V/1, 588.

³¹ Vgl. zur katachrestischen Dimension der *Télescopage* neuerdings Godart 2022, 100.

Literatur

- Adler, Hans: Fundus animae – der Grund der Seele. Zur Gnoseologie des Dunklen. In: DVjs 62 (1988), 197–220.
- : Die Prägnanz des Dunklen. Gnoseologie — Ästhetik — Geschichtsphilosophie bei Johann Gottfried Herder. Hamburg 1990.
- Arni, Caroline: Zeitlichkeit, Anachronismus und Anachronien. Gegenwart und Transformation der Geschlechtergeschichte aus geschichtstheoretischer Perspektive. In: L'Homme 18.2 (2007), 53–76.
- Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1991.
- Blumenberg, Hans: Die nackte Wahrheit. Frankfurt a.M. 2019.
- Brendecke, Arndt: Eine tiefe, frühe, neue Zeit. Anmerkungen zur hidden agenda der Frühneuzeitforschung. In: Andreas Höfele, Jan-Dirk Müller und Wulf Oesterreicher (Hg.): Frühe Neuzeit. Revisionen einer Epoche. Berlin 2013, 29–45.
- Dätwyler, Larissa: Pentimenti. In: Marcus Krajewski, Antonia von Schöning und Mario Wimmer (Hg.): Enzyklopädie der Genauigkeit. Konstanz 2021, 324–333.
- Didi-Huberman, Georges: Das Nachleben der Bilder: Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg. Übers. v. Michael Bischoff. Berlin 2010.
- Godart, Simon: Ad plures ire. Über literarische Antizipation nach Walter Benjamin. Wien 2022.
- Khurana, Thomas: Latenzzeit. Unvordenkliche Nachwirkung: Anmerkungen zur Zeitlichkeit der Latenz. In: Thomas Khurana und Stefanie Diekmann (Hg.): Latenz. 40 Annäherungen an einen Begriff. Berlin 2007, 142–147.
- Menke, Christoph: Die Kraft der Kunst. Frankfurt a.M. 2008.
- : Das Wirken dunkler Kraft: Baumgarten und Herder. In: Rüdiger Campe, Christoph Menke und Anselm Haverkamp: Baumgarten-Studien. Zur Genealogie der Ästhetik. Köln 2014, 73–115.
- Gumbrecht, Hans Ulrich und Florian Klinger (Hg.): Latenz. Blinde Passagiere in den Geisteswissenschaften. Göttingen 2011.
- : Nach 1945. Latenz als Ursprung der Gegenwart. Berlin 2012.
- Haverkamp, Anselm: Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz. Frankfurt a.M. 2002.
- : Latenzzeit. Wissen im Nachkrieg. Berlin 2004.
- : Zur Genese des Ästhetischen als historischer Kategorie. Göttingen 2021.
- Herder, Johann Gottfried (FHA): Werke. 10 Bände. Hrsg. von Martin Bollacher, Jürgen Brummack, Ulrich Gaier, Gunter E. Grimm, Hans Dietrich Irmscher, Rudolf Smend u.a. Frankfurt a.M. 1985ff.
- Hillach, Ansgar: Dialektisches Bild. In: Michael Opitz und Erdmut Wizisla (Hg.): Benjamins Begriffe. Bd. 2. Frankfurt a.M. 2000, 186–229.
- Koselleck, Reinhart: Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte. In: ders.: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. Frankfurt a.M. 2017, 38–66.
- Kulcsár-Szabó, Zoltán und Csongor Lőrincz (Hg.): Signaturen des Geschehens. Ereignisse zwischen Öffentlichkeit und Latenz. Bielefeld 2014.
- Landwehr, Achim: Über den Anachronismus. In: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 61 (2013), 5–29.
- : Die anwesende Abwesenheit der Vergangenheit. Frankfurt a.M. 2016.
- Livingston, Paisley: Pentimento. In: Berys Gaut and Paisley Livingston (Hg.): The Creation of Art: New Essays in Philosophical Aesthetics. Cambridge 2003, 89–115.
- Liotard, Jean-François: Presenting the Unrepresentable: the Sublime, übersetzt von Lisa Liebmann. In: Artforum 20.8 (1982), 64–69.
- Ovid: Metamorphosen. Lateinisch/Deutsch. Übers. u. hrsg. von Michael von Albrecht. Stuttgart 2010.
- Posselt, Gerhard: Katachrese. Rhetorik des Performativen. München 2005.
- Simon, Ralf: Rhetorik und Philosophie in der Frühgeschichte der philosophischen Ästhetik. In:

- Andreas Hetzel und Gerald Posselt (Hg.): Handbuch Rhetorik und Philosophie. Berlin 2017, 189–216.
- : Latenzzeit. In: Michael Gamper, Helmut Hühn und Steffen Richter (Hg.): Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten. Hannover 2020, 218–225.
- Stöcklin, Alisha: „Es ist der aufbrechende, eisstarrende Strom der Zeit“ – Zur Negativität und Negation des Erhabenen in der zeitgenössischen Kunst. In: Schwarzes Licht. Positionen des Erhabenen in der zeitgenössischen Kunst. Ausstellungskatalog. Wien 2021, 47–57.
- Trüstedt, Katrin: Anselm Haverkamp: Latenz und Geschichte. In: Stephan Moebius, Stephan und Dirk Quadflieg (Hg.): Kultur. Theorien der Gegenwart. 2., erw. u. akt. Aufl. Wiesbaden 2011, 530–540.
- Zumbusch, Cornelia: ‚es rollt fort‘. Kraft und Energie in Herders Erstem Kritischem Wäldchen. In: Poetica 49.3–4 (2018), 337–358.

Abbildungen

- Abb. 1: Der von Chritso eingepackte Arc de Triomphe (Foto: Pierre Blanché). Wiki Commons: DOI: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:L%27Arc_de_Triomphe,_Wrapped#/media/File:Arc_de_Triomphe,_Wrapped,_Paris_\(51549547634\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:L%27Arc_de_Triomphe,_Wrapped#/media/File:Arc_de_Triomphe,_Wrapped,_Paris_(51549547634).jpg) (14.5.2022).

Zwischen Allegorie und Katachrese

Das Tor zur Finsternis in Baumgartens Ästhetik

Sina Dell'Anno

Der dunkle Grund der Ästhetik¹

„Sunt in anima perceptiones obscurae, §. 510. Harum complexus FUNDUS ANIMAE dicitur“ – „Es gibt in der Seele dunkle Vorstellungen. Deren Gesamtheit wird der Grund der Seele genannt“ (Met. § 511).² Mit dieser Feststellung legt Baumgarten in seiner 1739 erstmals erschienenen *Metaphysica* das Fundament jener unteren Erkenntnislehre (*gnoseologia inferior*), die er – fast 20 Jahre später – mit seiner zweiteiligen Ästhetik (1750/58) vorgelegt hat. Mit ihr begründet Baumgarten in seinen eigenen Worten eine „Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis“ (*scientia cognitionis sensitivae*).³ Die *Aesthetica*, wie sie hier gefasst ist, wendet sich demnach als epistemologisches Parallelunterfangen zur Logik der menschlichen Sinnlichkeit, d.h. den sog. unteren Vermögen, zu. Baumgarten fasst diese *gnoseologia inferior* im berühmten § 1 der Ästhetik auch als *ars analogi rationis*: Ästhetik ist die Lehre von der kunstgerechten Handhabung der zur *ratio* analogen Vermögen menschlicher Welterschließung. Mit dieser Bestimmung steht Baumgarten in der direkten Tradition der Leibniz'schen Philosophie und ihrer Kritik am cartesianischen Rationalismus. Gegenüber Descartes hatte Leibniz die fundamentale Relevanz des Dunklen, Undeutlichen in der menschlichen Erkenntnis herausgestellt. In seiner vielzitierten Unterscheidung verschiedener Erkenntnisarten aus den *Meditationes de Cognitione, Veritate et Ideis* profiliert Leibniz einen von der Klarheit und Deutlichkeit des logischen Denkens unterschiedenen, eigenständigen Bereich der menschlichen Erkenntnis: die *cognitio clara et confusa*, die klare und verworrene, weil aus dem Dunklen der Sinne gespeiste Erkenntnis.⁴ Baumgartens Ästhetik erklärt gerade diese Zwischenstufe des zugleich Klaren und Verworrenen, das heißt am Dunklen partizipierenden, zu ihrem eigentlichen Anliegen. Die *gnoseologia inferior* nimmt sich also jenes Schattenreiches an,

¹ Der folgende Beitrag entstammt in wesentlichen Teilen dem Kontext meiner Dissertation, in der ich Baumgartens philosophische Ästhetik als eine Rhetorik der Saturierung rekonstruiere. Gegenüber diesem Fokus auf das Prinzip der (Über-)Sättigung liegt hier ein besonderes Augenmerk auf der Rolle und Dynamik der Katachrese in Baumgartens Theorie der Prägnanz.

² Die *Metaphysica* (Met.) ist zitiert nach der Ausgabe von Schweizer 1983; beim „Grund der Seele“ handelt es sich um Baumgartens eigene Übersetzung (vgl. *Metaphysica*, Editio IIII 1757, § 511; Adler 1988, 205).

³ Text und Übersetzung von Baumgartens *Aesthetica* (Aesth.) sind hier und im Folgenden zitiert aus der Ausgabe von Dagmar Mirbach (2007). Der in diesem Abschnitt eröffnete Blick auf Baumgarten verdankt sich vor allem den detaillierten Darstellungen von Hans Adler (1990, 26–48), Frauke Berndt (2011, Kap. 1; vgl. neuerdings auch Berndt 2020, insbes. Kap. 3 und 4) und Ralf Simon (2013, 23–54), der die *Aesthetica* in ihren Anschlüssen an und Abweichungen von Leibniz und der Wolff'schen Schulphilosophie rekonstruiert.

⁴ Vgl. Adler 1988, 201, 1990, 2–11, Simon 2013, 31.

das sich zwischen dem *campus obscuritatis* am Grund der Seele (Met. § 514) und der helllichten, durchsichtigen Deutlichkeit logischer Erkenntnisse erstreckt.⁵ Ihm entstammt, was Baumgarten mit einem Neologismus die *veritas aestheticologica* nennt. Das Kofferwort bezeichnet die spezifische Qualität einer Erkenntnis, welche die Klarheit des Logischen mit der opaken sinnlichen Fülle der Wahrnehmung zu verbinden vermag. Diese *veritas aestheticologica* hat im Kunstwerk, verstanden als „ästhetisch erscheinende, formgewordene Fülle des Sinnlichen“,⁶ ihre paradigmatische Gestalt.

Indem Baumgarten die Ästhetik als eine Theorie der (dunklen) Aisthesis und ihrer Intelligibilisierung im ästhetischen Artefakt konzipiert, verleiht er dem obskuren Grund der Seele einen über seine schulphilosophischen Vorgänger hinausgehenden Stellenwert. Für die hier gestellte Frage nach der Latenz und ihren katachrestischen Ausdrucksformen ist Baumgartens Konzeption eines im Inneren des Subjekts verborgenen, von einer undurchdringlich großen und dichten Menge sinnlicher Wahrnehmungen erfüllten *fundus* von zentraler Bedeutung. Den Hinweis auf die Existenz eines solchen Seelengrundes verdankt Baumgarten (wie so vieles) der Leibniz'schen Monodologie, genauer: dem Philosophem der ‚kleinen Wahrnehmungen‘ (*petites perceptions*).⁷ Im Vorwort zu seinen *Nouveaux Essais* erläutert Leibniz seine Annahme, dass es unterhalb der Schwelle bewusster Wahrnehmung „in jedem Augenblicke in unserem Innern eine unendliche Menge von Perzeptionen“ gebe („qu'il y a à tout moment une infinité de perceptions en nous, mais sans apperception et sans reflexion“), die zwar, weil sie zu klein und zu zahlreich oder zu eng beieinander seien, niemals bewusst wahrgenommen werden könnten, aber dennoch – verbunden mit anderen – eine beträchtliche Wirkung entfalten „und sich in der Gesamtheit des Eindrucks, wenigstens in verworrener Weise, geltend machen“.⁸ Diese subliminalen Wahrnehmungen sind es, die den Grund der Seele konstituieren; jenen *Fundus*, aus dem bei Baumgarten wie aus einem unermesslichen, dichten Reservoir die aestheticologischen Erscheinungen geschöpft werden. Die weiteren Ausführungen von Leibniz' Vorwort machen sehr deutlich, wie einschlägig das Konzept der *petites perceptions* für die von Baumgarten begründete Disziplin der Ästhetik ist. So betont Leibniz: „Ces petites perceptions sont donc de plus grande efficace qu'on ne pense. Ce sont elles, qui forment ce je ne say quoy, ces goûts, ces images des qualités des sens, claires dans l'assemblage, mais confuses dans les parties“.⁹ Das *nescio quid*, das die spezifische, verworrene Klarheit sinnlicher Eindrücke ausmacht, ist also auf die kleinen Wahrnehmungen zurückzuführen. An der soeben zitierten Stelle lässt sich eine für die philosophische Ästhetik im wahrsten Sinne konstitutive Katachrese beobachten, eine den bezeichneten Gegenstand allererst hervorbringende *mutatio*: Indem Leibniz das, was bei Descartes noch schlechterdings außerhalb des Wahrheitsfähigen, Erkennbaren

⁵ Vgl. Aesth. Abschnitt XXXIX (*umbra aesthetica*). Sowie die Kollegnachschrift, wo Baumgarten erläutert: „Unsere Seele ist so beschaffen [...], daß eine erstaunende Menge von Vorstellungen im Grunde derselben dunkel bleiben, daß sie aber oft zu einem geringen Grade der Dunkelheit gelangen und sich gleichsam an das Reich der Klarheit anhängen. [...] Das Reich der Klarheit und dieses Feld der dunklen Vorstellungen, das etwas an das Reich der Klarheit anrückt, geben zusammengenommen ein weites Feld für den schönen Geist.“ (Koll. § 80)

⁶ Simon 2013, 32.

⁷ Vgl. zum Theorem der *petites perceptions* und seinen ästhetikgeschichtlichen Folgen bei Baumgarten, Herder, Moritz und Jean Paul Simon 2016.

⁸ Leibniz 1996, 10. Dass Leibniz mit dem Theorem der *petites perceptions* kein psychologisches Interesse im neueren Sinne des Wortes verfolgt, sondern in erster Linie dem Kontinuitätsprinzip seiner Monodologie Genüge zu tun sucht, wurde immer wieder betont (vgl. u.a. Simon 2016, 206–207).

⁹ Leibniz SSB VI.6, 53–54.

lag, umwandelt in ein ‚gewisses Etwas‘, mit der Transformation des *je ne sais pas* in ein *je ne sais quoi*, bereitet er das theoretische Fundament der unteren Gnoseologie, die damit als Grundlegung der Erkenntnislehre zu denkbar hohen philosophischen Würden kommt.

Die unmerklich vorhandenen Wahrnehmungen, so zeigt der kurze Blick in die *Nouveaux Essais*, sind der Grund (im doppelten Sinne von *causa/ratio* und *fundus*) derjenigen ‚Prägnanz‘,¹⁰ die Baumgartens Ästhetik als die „extensive Klarheit“ des Kunstwerks in ihr eigenes Recht setzt. Mit dem Begriff der „extensiven Klarheit“ fasst Baumgarten die logisch nicht einzuholende Merkmalsfülle sinnlicher Erscheinungen. Er etabliert ihn bereits in seiner auf die *Aesthetica* vorausweisenden Dissertation, den 1735 erschienenen *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (*Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes*).¹¹ Die Abhandlung erhebt – darin liegt ihr großer Wurf – das Gedicht (*poema*) als „vollkommen(e) sinnliche Rede“ (*oratio sensitiva perfecta*; Med. § IX) zum Paradigma der sinnlichen Erkenntnis.¹² Basis von Baumgartens ästhetischem Projekt bildet damit eine Überblendung von Dichten und Denken, kraft derer poetische Darstellung und sinnliche Vorstellung voneinander ununterscheidbar werden.

Im Hinblick auf die spezifische Erkenntnisqualität des Sinnlichen, um die es Baumgarten im Anschluss an Leibniz' Profilierung des Klaren und Konfusen zu tun ist, vollziehen die *Meditationes* eine entscheidende gnoseologische Differenzierung (§ XVI). Sie besagt, dass „die Klarheit einer Vorstellung [...] nicht nur durch die Erkenntnis der Einzelmerkmale“ gesteigert werden kann, d.h. in Baumgartens Terminologie „intensiv“, sondern ebenso „durch eine Erhöhung der Anzahl der Merkmale“, d.h. „extensiv“.¹³ Daraus ergibt sich der für die Ästhetik einschlägige Grundsatz: Je größer die Fülle der sinnlichen Merkmale, in Baumgartens Worten: „je mehr [...] in einer verworrenen Vorstellung angehäuft wird [*cumulantur*]“, desto extensiv klarer die Vorstellung, und das heißt: desto poetischer.¹⁴ Mit Baumgartens Konzept der extensiven Klarheit avanciert also, wie Hans Adler hervorgehoben hat, eine „möglichst reichhaltige Menge von Merkmalen“¹⁵ zum obersten Anliegen und Telos der *ars analogi rationis*. Das Poetischere ist nach Baumgarten das Komplexere, mehr Umfassende.¹⁶ Die ‚vollkommene‘ sinnliche Rede (*oratio sensitiva perfecta*), der Baumgarten zu Beginn seiner Abhandlung den Namen des Gedichtes (*poema*) verleiht, ist denn auch in ebendiesem quantitativen Sinne als vollständige, komplett mit sinnlichen Merkmalen

¹⁰ Hans Adler (1990) hat seine Studien zur Gnoseologie des Dunklen bei Herder auf den Begriff der Prägnanz zentriert und diesen insbesondere von Leibniz und Baumgarten hergeleitet.

¹¹ Zitate und Übersetzungen aus den *Meditationes* (Med.) orientieren sich an der Ausgabe von Paetzold (1983), sind aber oft zugunsten einer größeren Nähe zum lateinischen Original abgewandelt.

¹² Die Attribute ‚sinnlich‘ (*sensitivus*) und ‚poetisch‘ (*poeticus*) sind nach § XII der *Meditationes* als gleichbedeutend zu begreifen. Berndt, die diese Analogie von sinnlicher Erkenntnis und Dichtung in ihrer ganzen Unerhörtheit herausgearbeitet hat, bezeichnet Baumgarten denn auch als „Literaturtheoretiker avant la lettre“ (Berndt 2016, 183). Zur zentralen Relevanz der *poema*-Definition für das Projekt der Ästhetik vgl. Berndt 2011, Kap. II und Simon 2013, 46–49.

¹³ Mirbach 2007, XL. Es handelt sich bei der Differenzierung der *cognitiones clarae et confusae* in intensiv und extensiv klare um eine entscheidende Innovation Baumgartens gegenüber der Leibniz'schen Gnoseologie (vgl. Mirbach 2007, XL–XLIII, Franke 1972, 48, Adler 1990, 43).

¹⁴ Med. § 18: „Quo magis res determinantur, hoc repraesentationes earum plura complectuntur; quo vero plura in repraesentatione confusa cumulantur, hoc sit extensivius clarior [...] magisque poetica.“ Vgl. zum Konzept der extensiven Klarheit Adler 1990, 44, Mirbach 2007, XLIII.

¹⁵ Adler 1990, 44.

¹⁶ Vgl. zur Komplexität als der zentralen Kategorie von Baumgartens Literaturtheorie Berndt 2020, 55–65.

angefüllte Rede zu begreifen:¹⁷ *Poema/poeticus* bezeichnet den höchsten Grad sinnlicher Komplexität (*complecti*: umfassen) und Verdichtung; ein Maximum angehäufter Details.

In seiner *Metaphysica* prägt Baumgarten zur Bezeichnung der strotzenden Fülle extensiv klarer, poetischer Phänomene den Terminus der Präganz (Met. § 517): „*Quo plures notas perceptio complectitur, hoc est fortior [...]. PERCEPTIONES plures in se continentes PRAEIGNANTES vocantur.*“ Präganz (*praegnans*) heißt also diejenige Wahrnehmung, die viele Merkmale umfasst (*complectitur*) oder in sich einschließt (*in se continet*). In seiner deutschen Übersetzung der *Metaphysica* macht Baumgarten aus den *perceptiones praegnantes* „vielsagende Vorstellungen“.¹⁸ „Begriffe von vielsagender Bedeutung“, fährt der § 517 der *Metaphysica* fort, seien „nachdrücklich“ („*EMPHATICI (emphases)*“). Mit dem rhetorischen Terminus der Emphase spezifiziert Baumgarten die Idee der Präganz abermals als ein Konzept des Implikationsreichtums: Quintilian ordnet die *emphasis* unter den Redeschmuck, weil sie mehr zu verstehen gibt (*plus intellegatur*)¹⁹ und bestimmt sie als das Herausholen (*eruerere*, wörtl. ausgraben) von etwas Verborgenen (*aliquid latens*), das in einem Ausdruck (*aliquo dicto*) gleichsam verschlossen liegt.²⁰ Präzise in diesem Sinne denkt Baumgarten das Präganz, Vielsagende als eines, das ein unabsehbares Mehr an Implikationen in sich fasst.²¹ Im zweiten Teil der *Aesthetica* wird Baumgarten – unter Rückverweis auf den § 517 seiner *Metaphysik* – den Begriff der *perceptiones praegnantes* wieder aufnehmen und die „vielsagenden und gehäuften [*complexae*] Vorstellungen“ als *Proprium* poetischen oder schönen Denkens präsentieren (Aesth. § 732).

Die präganz, zur höheren extensiven Klarheit verdichtete Vorstellung ist also eine, die einen logisch nicht explizierbaren Merkmalsreichtum in sich birgt. In ihr nähert sich die sinnliche Erkenntnis, um welche sich die *gnoseologia inferior* bemüht, jener opaken Dichte an, die im irreduziblen Dunkel des *fundus animae* anzunehmen ist. Tatsächlich lässt sich auch die präganz Metaphorik des Strotzend-Vollen, Trächtigen, die mit den *perceptiones praegnantes* zum Grundbestand der Wissenschaft

¹⁷ Mit „vollständig“ übersetzt auch Berndt (2011, 42) den Terminus *perfectus*, der – wie sie erläutert – das Gedicht „am Ende [einer] graduellen Skalierung“ situiere, „weil es offenbar die meisten Elemente integriert“.

¹⁸ Met. § 517 ed. Schweizer 1983, 9. Damit beweist Baumgarten nicht zuletzt ein bemerkenswertes Feingefühl für die alliterative Präganz des Ausdrucks.

¹⁹ Quint. inst. 8,2,11.

²⁰ Quint. inst. 9,2,64.

²¹ Vgl. die Paraphrase in Meiers *Anfangsgründen aller schönen Wissenschaften* (Bd. 1 1754, § 126): „Alle Begriffe, die vieles in sich enthalten, und also als ein Ganzes zu betrachten sind, welches aus vielen Theilen besteht, heissen nachdrückliche Begriffe (*conceptus praegnantes*) und es gehören hieher auch diejenigen, welche aus einem Hauptbegriffe und aus Nebenbegriffen zusammengesetzt sind (*conceptus complexi*). [...] Alle nachdrückliche Begriffe sind lebhaft, weil sie eine grosse Mannigfaltigkeit enthalten. [...] Dergleichen Begriffe, die gleichsam trüchtig sind, verursachen das Körnichte in unsern Gedanken. So ofte man dieselben überdenkt, entdeckt man was neues in ihnen, welches man vorher noch nicht wahrgenommen, und man mus gleichsam in der Geschwindigkeit, einen weitläufigen Commentarium über sie machen.“ Meier ergänzt also Baumgartens Terminologie des Präganz, Nachdrücklichen, Komplexen um deren deutsche Entsprechung: das ‚Körnichte‘. Dem deutschen Begriff liegt der Kern oder das (Samen-)Korn als Metapher für „gedrungene Komplexität“ zugrunde (vgl. zu ‚körnig‘ und ‚körnicht‘ als Synonyme zu ‚präganz‘ Adler 1990, 91–92). ‚Körnicht‘ ist mithin ein weiterer Ausdruck zur Bezeichnung jener durchaus quantitativ gedachten Gehaltfülle, die bei Baumgarten zum Inbegriff des Ästhetischen wird. Berndts metaphorologische Erläuterungen zu Meiers Passus, die das ‚Körnichte‘ als ‚aus Körnern zusammengesetzt‘, „granular“ verstehen wollen und zum Schluss kommen, „[t]he attribute granular [...] refers to a structure whose fragments variously refract light“ (Berndt 2020, 108), zielen an dieser Bedeutung des äußerst verdichteten Implikationsreichtums vorbei.

sinnlicher Erkenntnis wird, direkt zu Leibniz' Konzept der *petites perceptions* zurückverfolgen.²² Unmittelbar im Anschluss an die oben zitierte Stelle aus dem Vorwort der *Nouveaux Essais* findet Leibniz zu einer äußerst wirkungsvollen Formulierung jener Idee der Präganz, die sich mit dem Theorem der *petites perceptions* verbindet. Das gnoseologische Argument ins Geschichtsphilosophische wendend, weist Leibniz darauf hin, „daß infolge dieser geringen Wahrnehmungen die Gegenwart der Zukunft voll und mit der Vergangenheit erfüllt“ sei („qu'en consequence de ces petites perceptions le present est plein de l'avenir, et chargé du passé“).²³ Wolfgang Janke erläutert: Weil „jede endliche Perzeption aus einer Unendlichkeit von p[etites] p[erceptions] besteht“, ist „in jedem Individuum in unmerklicher [...] Weise das unendliche Ganze von Zeit und Welt mitgegenwärtig“.²⁴ Deshalb, so fährt Leibniz an der besagten Stelle fort, könnte der durchdringende, perspektivisch vollkommen uneingeschränkte Blick Gottes auch in der geringsten Substanz „die ganze Reihenfolge der Begebenheiten des Universums“ lesen.²⁵ Diese Transparenz gilt allerdings nicht für den Menschen. Für dessen perspektivisch beschränkte Erkenntnis kommt das Erfüllt- und Vollbeladensein der Phänomene vielmehr einem irreduziblen Anteil an Dunklem, Undurchdringlichem gleich. Hans Adler fasst diese anthropologische Valenz der Präganz bündig zusammen:

Der menschliche Erkenntnisprozeß kann beschrieben werden als in der Zeit stattfindender Entfaltungsprozeß von Präganz. Da aber in der menschlichen Erkenntnis immer zumindest ein Rest an Dunklem enthalten ist, ist die Präganz des Prä-Apperzeptiven und Dunklen ein Konstituens menschlicher Erkenntnisfähigkeit, und deshalb ist [...] die Entfaltung von Präganz zugleich deren Potenzierung. Anders gesagt: für Leibniz ist die Präganz in gnoseologischer Hinsicht die objektive Entsprechung des anthropologischen Datums der Beschränktheit menschlicher Erkenntnisfähigkeit.²⁶

Mit der Einsicht, dass die Fülle der Phänomene (im wörtlichen Sinne ihres Gefülltseins) *sub specie temporis* nicht zur Transparenz reduzierbar ist, dass jede Explikation vielmehr die Dichte der Implikationen wiederum vermehrt, wird die Metapher des Präganten als eine Figur der Latenz, einer nicht aufzuhebenden Verborgenheit, kenntlich. Der entscheidende Schritt von Baumgartens unterer Erkenntnislehre besteht nun darin, die prägnante Überfülle des „Prä-Apperzeptiven und Dunklen“ als Schöpfungsgrund sinnlicher Erkenntnis fruchtbar zu machen. Denn die opake Dichte der Dunkelheit, die im *fundus animae* herrscht (Met. § 518), lässt sich durch die Kunstgriffe der *ars analogi rationis* zur Präganz, d.h. zur Erkenntnisrächtigkeit (extensiv) klarer und konfuser Vorstellungen lichten – oder: in eine solche übertragen.²⁷ Baumgartens Äs-

²² Adler 1990, 91–96 hat diese von Leibniz über Baumgarten zu Lessing verlaufende Begriffsgeschichte der Präganz nachgezeichnet.

²³ Leibniz SSB VI.6, 55.

²⁴ Janke 1989, Sp. 236. Unschwer ist hier der metaphysische Ursprungsort jener Idee der Präganz zu erkennen, die Baumgartens Ästhetik des Individuellen informiert.

²⁵ Ebd. Die Präganz des Gegenwärtigen ist also offensichtlich das Implikat einer Kosmologie, die das Universum als einen kontinuierlichen, lückenlos angefüllten und wohlgeordneten Raum begreift.

²⁶ Adler 1990, 93.

²⁷ Indem er den dunklen Grund der Sinnlichkeit dergestalt der formenden Bearbeitung im ästhetischen Prozess unterwirft, geht Baumgarten den entscheidenden Schritt über Leibniz (und dessen Nachfolger Wolff) hinaus. Die Frage nach der Verhaftung Baumgartens in der Leibniz'schen Metaphysik gehört zu den prominentesten Problemen der Baumgarten-Forschung. Den prägenden Einfluss der Monadologie auf die Baumgarten'sche Ästhetik haben insbesondere Paetzold 1983 und Solms 1990 hervorgehoben. Demgegenüber hat Rüdiger Campe auf die „Spannung zwischen der monadologischen Metaphysik und

thetik erweist sich mithin als Kunstlehre (*ars*) der Produktion prägnanter Erscheinungen; als ‚Produktionsästhetik‘ einer sinnlichen Dichte, deren Komplexität gegenüber der logischen Bestimmtheit einen eigenen Wahrheitswert behauptet.

Konsequent an die theoretischen Vorkehrungen der *Meditationes* anknüpfend, präsentiert Baumgarten den ästhetischen Prozess in der *Aesthetica* als das Unterfangen, aus dem überreichen Fundus des Sinnlichen eine möglichst prägnante Erscheinung zu schöpfen, oder, in Baumgartens tastenden Worten (*Aesth.* § 564): aus dem „Wald“, dem „Chaos“, der „Materie“ merkmalsstrotzender sinnlicher Gegenstände eine „schöne Form so heraus[zu]meißel[n] [*exsculpo*], daß während der Ausarbeitung so wenig wie möglich an Material [...] verlorenght [...]“²⁸ Auf die Frage, wie eine solche Maximierung sinnlicher Fülle zu bewerkstelligen sei, antwortet der folgende § 565 der *Aesthetica*: Man umgebe den gewählten Stoff (*materia, thema*) mit einer ungeheuren Menge von Merkmalen: *circumfundatur notarum ingenti multitudine*. Im lateinischen Ausdruck *circumfundo* ist dabei, in katachrestisch-abusiver Umdeutung, der *fundus* mitzuhören, dem dieser Reichtum sich verdankt. Im Hinblick auf die darin angedeutete Produktionsästhetik der Prägnanz, als welche Baumgarten seine *ars analogi rationis* entwirft, zeichnet sich hier bereits ab, dass man sich von der bildhauerischen Hintergrundmetaphorik des zu Recht vielzitierten § 564, seiner Rede vom ‚Herausmeißeln‘ der schönen Form, nicht irreführen lassen darf: Tatsächlich ist und bleibt das Paradigma der ästhetischen Theorie das sprachliche Artefakt, mithin der literarische Text.²⁹ In dieser grundlegenden Orientierung am ‚Gedichteten‘ als einem ‚Verdichteten‘ (*poema*) zeigt sich die *Aesthetica* als großangelegte Neuauflage der frühen *Meditationes*. Aus der paradigmatischen Funktion des poetischen Textes erhellt dabei auch eine Eigentümlichkeit der ästhetischen Theorie, die im Folgenden in den Vordergrund rücken soll: die Omnipräsenz der Rhetorik in der unteren Gnoseologie.³⁰ Tatsächlich liegt gerade hier der sprichwörtliche Hund begraben: Die

dem rhetorisch-poetologischen Material der Ästhetik“ aufmerksam gemacht (Campe 2006, 25 [Anm. 21]). Ich folge hier der an Adler (1988, 1990) anschließenden Rekonstruktion Ralf Simons, die insbesondere im rhetorischen Zuschnitt der Ästhetik eine Emanzipation vom metaphysischen Rahmen der Monadologie erkennt: Dass Baumgarten den *fundus animae*, das Reservoir der *petites perceptions*, als formbaren, ja formbedürftigen Gegenstand der ästhetischen Bearbeitung denkt, bedeutet demnach dessen Befreiung aus dem metaphysischen Rahmen der prästabilierten Harmonie, in dem es bei Leibniz situiert war. Simon hat wiederholt auf diese Verschiebung hingewiesen (Simon 2013, 40–41, 2016, Simon 2017, Kap. 2).

²⁸ Vgl. die gesamte Stelle (*Aesth.* § 564): „[...] singularibus, individuus, et determinatissimis fruitur horizon aestheticus, sua silva, Chao et materia, § 129, ex quibus veritatem aestheticam ad formam, nisi perfectam omnino, pulcram tamen, §§ 558, 14, ita exsculpat, ut inter elaborandum, quam fieri potest minimum veritatis materialiter perfectae pereat [...]“ – „an den einzelnen Gegenständen [...], den Individuen und den allerbestimmtesten Gegenständen erfreut sich der ästhetische Horizont als an seinem Wald, seinem Chaos, seinem Stoff, aus dem er die ästhetische Wahrheit zu einer wenn nicht gänzlich vollkommenen, so doch schönen Form so herausmeißelt, daß während der Ausarbeitung so wenig wie möglich an Material vollkommener Wahrheit verlorenght [...]“

²⁹ Das genuin literaturtheoretische Interesse von Baumgartens Ästhetik hat Berndt immer wieder hervorgehoben (vgl. zuletzt Berndt 2020).

³⁰ Obwohl Baumgartens Ästhetik in jüngerer Zeit intensive Aufmerksamkeit nicht nur von philosophischer, sondern auch von literaturwissenschaftlicher Seite erhalten hat, ist die rhetorische Konzeption der Schrift nach wie vor nicht zum Konsens der Baumgarten-Forschung avanciert. Die rhetorische Genealogie der philosophischen Ästhetik ist aber durchaus nicht unbemerkt geblieben: Nach der frühen Studie von Marie-Luise Linn (1967) sind es v.a. die Beiträge von Anselm Haverkamp, welche die Baumgarten'sche Ästhetik mit unermüdlicher Emphase in eine rhetorische Tradition stellen; ich verweise hier stellvertretend auf Haverkamp 2016; vgl. auch Campe et al. 2014. Entschieden hat auch Ralf Simon die fundamentale Rolle der Rhetorik für Baumgartens philosophisch-ästhetisches Projekt herausgestellt

obige Rede von der ‚Übertragung‘ (*translatio*) sinnlicher Überfülle in die schöne Form der *veritas aestheticologica* ist bewusst gewählt. Wie nämlich schon der oberflächliche Blick auf den zweiten Teil der *Aesthetica* klar macht, ist die Leistung der Kunst, den schlechterdings opaken Reichtum des Sinnlichen zu intelligibler Erscheinung zu bringen, eine Angelegenheit rhetorischer Figuration. Baumgarten entdeckt mithin das Repertoire der rhetorischen Figuren und Tropen als Verfahrensemble eines ‚schönen‘, sinnlich-prägnanten Denkens; und zwar in einer so umfassenden (und weitläufigen) Art und Weise, dass Anselm Haverkamp in der *Aesthetica* nicht weniger als die „in ihrer vollen Tragweite wiedergewonnene Rhetorik Quintilians“ erkannt hat.³¹ Die *lumina* der klassischen *ornatus*-Lehre also sind es, die im künstlerischen Formungsprozess die undurchdringliche Dichte der Aisthesis zur *veritas aestheticologica* zu ‚lichten‘ vermögen.³² Dabei besteht, wie sich noch näher zeigen wird, die metaphorische, dem Begriff der extensiven Klarheit implizite Zumutung von Baumgartens Theorie darin, dass diese figürliche Illumination, der rhetorisch bewerkstelligte Lichtzuwachs, als verdichtende Anreicherung gedacht ist.³³

Die im nachdrücklichsten Sinne basal zu nennende Funktion der Rhetorik in der unteren Gnoseologie ist gerade im Hinblick auf die Frage nach der Latenz von tiefreichender Bedeutung: Es gibt die *veritas aestheticologica* also nur als Kunstwerk, als ein figürliches *arte factum*, oder eben (in der Begrifflichkeit der *Meditationes*) als *poema*, als ein Hervorgebrachtes. Dessen artistisch-rhetorische Gemachtheit bleibt in der schönen Erscheinung indes ebenso verborgen, wie das Sinnliche in der ihm eigenen Fülle (*ubertas, plenitudo*) notwendig dunkel bleiben muss. Bei der *poiesis*, an deren systematischer Erfassung die Ästhetik arbeitet, handelt es sich mithin um die technisch-rhetorische Produktion eines Quasi-Sinnlichen, dessen prägnante, vielumfassende Komplexität als rhetorisch strukturierte intelligibel ist – in seiner Evidenz aber den ihm eigenen Konstruktionscharakter verbirgt.

Ästhetische Figurenlehre

Im zweiten Teil der *Aesthetica*, Baumgartens Figurenlehre, gewinnt die „Logik der Prägnanz“, als die man seine untere Gnoseologie treffend bezeichnet hat,³⁴ ihr produktionsästhetisch handhabbares Profil. Steigerung der Komplexität durch Vermehrung sinnlich-konkreter Details ist denn auch das gemeinsame Ziel sämtlicher rhetorischer Figuren, die in Baumgartens ästhetischer Theorie als Verfahren der Denkkunst nobilitiert werden. Im Streben nach maximaler extensiver Klarheit verfährt

(insbes. Simon 2013, 39–42, 2014, 2017, 180–186). Kritik an den rhetorischen Lektüren der *Aesthetica* übt Franke 2018, 46–50.

³¹ Haverkamp 2002b, 8.

³² *Lux aesthetica* lautet denn auch die Überschrift, unter die Baumgarten den zweiten Teil seiner *Ästhetik* stellt. Vgl. Haverkamp 2016, 43: „Quintilians Tropen und Figuren, die als ornamentale Beleuchtungen das kunstgerechte, technisch-metaphorische Licht werfen und deshalb *lumina* heißen, werden bei Baumgarten zu dem, was sie latent bei Quintilian schon waren: elementare Tiefenstrukturen des kryptischen Funktionierens der Sinne für jede Sinn-Gebung und Setzung.“ Bereits die Herennius-Rhetorik und Cicero (vgl. etwa de orat. 3,6,24) verwenden für die Figuren der *elocutio* den Terminus der *lumina*, der ‚Glanzlichter‘ der Rede.

³³ Auf die Spannung zwischen der Lichtmetaphorik, mit der Baumgartens Denkkunst sich in die Tradition der Aufklärung stellt, und der theoretischen Konzeption des poetischen Textes als eines möglichst verdichteten Gebildes macht auch Berndt aufmerksam (2011, 54).

³⁴ Adler 1998, 21.

das schöne Denken also konsequent amplifizierend, eben nach dem Grundsatz: je mehr, desto besser. Nicht anders als die *ars bene dicendi*, nach der Baumgartens *ars pulcre cogitandi* modelliert ist, kennt die Ästhetik dabei aber auch ein zu viel des Guten: den Punkt, an dem die figürliche Illumination paradox in ihr Gegenteil, eine durch übermäßiges (Kunst-)Licht verursachte Dunkelheit umschlägt.³⁵ Entsprechend gratwandert die Kunst des schönen Denkens, wie sie Baumgarten entwirft, zwischen einem hinter den Ansprüchen der Aufklärung zurückbleibenden Mangel an Licht, d.h. Klarheit, und einem nicht weniger fatalen Übermaß des Luminösen. Ich möchte diese Gratwanderung bis zum Tor der Finsternis, das mein Titel angekündigt hat, nachverfolgen.

Konsequent den Maßgaben jener Logik der Anhäufung folgend, die sich aus der Kategorie der extensiven Klarheit ergibt, versammelt Baumgartens *Aesthetica* im Kapitel über die ‚aufhellenden Argumente‘ (*argumenta illustrantia*) eine unübersichtliche Vielzahl von anreichernden Figuren. Er stellt sie sämtlich unter den Überbegriff der *comparatio*, des Vergleichs:³⁶ Insofern durch Vergleichen, wie Baumgarten definiert, „Ähnliche, Gleiche, Gleichartige [...] verbunden werden“ („*similia, aequalia, congruentia [...] coniungantur*“; Aesth. § 735), darf die *comparatio* als bereichernde Figur *par excellence* gelten.³⁷ Bereits die *Meditationes* formulieren unter dem Begriff des Gleichnisses klar und deutlich das poetische Prinzip der auf Ähnlichkeit beruhenden Anreicherung (Med. § 36):

SIMILIA sunt, quibus idem convenit conceptus superior, ergo similia ad eandem speciem vel genus idem pertinent. Ergo cum repraesentando phantasmate uno repraesentare similia admodum poeticum, § 35.

GLEICHNISSE nennt man DINGE, die unter denselben höheren Begriff fallen. Folglich gehören Gleichnisse derselben Art oder derselben Gattung an. Daher ist es besonders poetisch, mit einer vorzustellenden Einbildung zugleich ähnliche vorzustellen.

Den herausragenden Status des Gleichnisses im Kontext einer Lehre der figürlichen Erhellung von Vorstellungen konnte Baumgarten bei Quintilian abschreiben: „Praeclare vero ad inferendam rebus lucem repertae sunt similitudines“ – „Gleichnisse sind eine hervorragende Erfindung, um Sachverhalte zu verdeutlichen [ihnen Licht zuzutragen]“.³⁸ Dabei gilt, wie Baumgarten wortgetreu von Quintilian abschreibt (Aesth. § 741):

Nam quo quaeque longius petita est, hoc plus adfert novitatis atque inexpectata magis est.

³⁵ Tatsächlich lässt sich diese charakteristische Gefahr der anreichernden Verfahrensweise bereits der oben zitierten Anweisung ablesen: Etwas ‚mit einer ungeheuren Menge von Details zu umfluten‘ (*circumfundere notarum ingenti multitudine*; Aesth. § 565), führt beinahe zwangsläufig in eine Überforderung des Fassungsvermögens. Die prominenteste Kollokation des Verbs *circumfundo* im klassischen Latein ist denn auch die bei Cicero belegte Wendung *circumfusum esse caligine* (vgl. Cic. Tusc. I,45) – umströmt, umdrängt oder umgeben sein von Finsternis. Was sich daran abzeichnet, ist die Tendenz des anreichernden Verfahrens, von der gesteigerten extensiven Klarheit in die Dunkelheit zu kippen.

³⁶ Aesth. §§ 730–762. Zur *partitio* (Zerfällung) als einem Verfahren der *comparatio maioris et minoris* vgl. Aesth. §§ 746–749.

³⁷ Der gesamte Abschnitt XLIV der *Aesthetica* ist entsprechend der *comparatio maioris et minoris* als der „*figura princeps illustrantium*“ (Aesth. § 742) gewidmet, unter deren Überbegriff Baumgarten die von Quintilian übernommenen Figuren der *ornatus*-Theorie als solche der „Komplexitätserzeugung qua Ähnlichkeit“ (Berndt 2011, 51) versammelt.

³⁸ Quint. inst. 8,3,72.

[J]e weiter das betreffende Bild hergeholt ist, desto stärker ist die Wirkung des Neuen, das es dem Gedanken liefert, und desto überraschender ist es.³⁹

Allerdings schickt Quintilian diesem Grundsatz der analogischen Illumination ein deutliches Caveat voraus: „[I]d est praecipue custodiendum, ne id quod similitudinis gratia adscivimus aut obscurum sit aut ignotum“ – „Vor allen Dingen hüte man sich davor, dass das zum Vergleich herangezogene dunkel oder unbekannt sei“. Dieses sollte vielmehr grundsätzlich klarer sein als das Vergleichene: „[D]ebet enim quod inlustrandae alterius rei gratia adsumitur ipsum esse clarius eo quod inluminat“.⁴⁰ Quintilians Vorsichtsgebot folgend, schränkt auch Baumgarten in seinen Abschnitt über die erhellenden Argumente unter dem Stichwort des Weithergeholtens (LONGIUS PETITUM) das vorangestellte Lob des Gleichnisses ein (Aesth. § 741): Bei allem Streben nach innovativen Überraschungseffekten sind ‚illegitime Sprünge‘ (saltus illegitimi), das heißt allzu große Auslassungen dazwischenliegender Ideen, zu vermeiden. Wo nämlich die erhellenden Argumente zu weit hergeholt sind, scheitert die intellektuelle Verknüpfungsleistung, die das Gleichnis provoziert. Es ist ebendieses Überstrapazieren der analogischen Verknüpfung, das Baumgarten am Ende seiner Tropenlehre auf den Begriff der Katachrese bringt – ich komme darauf zurück.

Bleiben wir zunächst noch einen Moment bei den Grundsätzen von Baumgartens gnoseo-poetologischer Figurenlehre. Es lässt sich kaum genug betonen, wie einschlägig das in den *Meditationes* formulierte Prinzip der analogischen *amplificatio* ist: Dass es besonders poetisch sei, mehr als eins, das heißt: „mindestens zwei [...], tendenziell aber – netzartig – unendlich viele“ Elemente zur Vor- und Darstellung zu bringen, wie Frauke Berndt treffend formuliert hat,⁴¹ dies ist der unüberhörbare Tenor von Baumgartens *ars pulcre/copiose cogitandi*. Baumgartens Produktionsästhetik der Prägnanz, so wird hier deutlich, formuliert eine Lehre der textuellen Verdichtung. Die eigentümliche Leistung der Poesie besteht mithin darin, eine Vielzahl von sinnlichen Vorstellungen nicht nur aufzubieten (*comparare*), sondern auch miteinander zu verknüpfen („similia [...] coniungantur“, wie es in der Bestimmung der *comparatio* heißt; Aesth. § 735). „[N]exus [...] est poeticus“, lautet dieser Grundsatz der Poeto-Gnoseologie in den *Meditationes* (Med. § 68; 65).

Auch ohne die gnoseo-poetologische Figurenlehre näher zu kennen, lässt sich denken, wie wenig diese figürliche Analogik der Anreicherung geeignet ist, gestalthaft-schöne Formen hervorzubringen. Dem Postulat der *aisthesis*-analogen Erfülltheit poetischer Darstellungen korrespondiert vielmehr eine nicht anders als gierig zu nennende Rhetorik der *cumulatio*,⁴² deren Äquivalenzprinzip unweigerlich ausufernde textuelle Listen produziert. So steht im Zentrum der Verfahren poetisch-verdichteten Denkens keine andere als die Figur des Katalogs, die unter einem gemeinsamen Überbegriff eine Viel-, ja Unzahl ähnlicher Dinge aufhäuft (Med. § 20). Ein kurzer Blick auf die verfahrenstechnischen Paragraphen der *Aesthetica* zeigt darüber hinaus, dass sich die der Denkkunst eigene (Ana-)Logik der Anhäufung zur Maximierung des sinnli-

³⁹ Vgl. Quint. inst. 8,3,74.

⁴⁰ Quint. inst. 8,3,73.

⁴¹ Berndt 2011, 52.

⁴² „Kurz“, fasst Baumgarten am Ende des Abschnitts zur Kürze (!) zusammen (Aesth. § 176): „Breviter: Para opes [...] unde possunt expectari, [...] unde sumeris parum curaverim, [...] para tu modo [...]“ – „In Kürze: Verschaffe dir große Vermögen, woher sie erwartet werden können. Woher du sie nimmst, mag mich weniger kümmern, doch verschaffe sie dir.“

chen Reichtums (d.i. des Erkenntnisgehalts) einer Vorstellung eines bestimmten rezeptionsästhetischen ‚Tricks‘ bedient: Wo Baumgarten im § 747 der *Aesthetica* nämlich die Figur der *partitio* (Zerfällung) erläutert, rät er explizit von einer (allzu) erschöpfenden Darstellung ab. Stattdessen empfiehlt er, die vierteilige Aufgliederung des vorgestellten Gegenstandes lediglich anzudeuten, gewisse Teile also absichtlich „in den Schatten zu stellen“, sodass „der Betrachter noch weitere Teile anzunehmen scheint, die er sich selbst hersagt, die versteckt sind und die er vielleicht für bessere und mehr halten wird, als wenn [...] das Ganze im Zerfällen schon ausgeschöpft [wird]“. ⁴³ Die ästhetische Darstellung operiert also – als emphatische – mit der phantasieanregenden Latenthaltung eines unbestimmten Mehr an sinnlichen Details. Der Schatten (*umbra*) steht hier für jenen Zwischen- oder Übergangsbereich, auf den die *ars analogi rationis* sich konzentriert: Ein Zwielficht, das die Verbindung zur maximalen Prägnanz des Dunklen noch nicht verloren hat, sondern vielmehr an dessen Dichte partizipiert.

Es ist also nicht so, dass Baumgarten der proliferierenden Tendenz der propagierten Verdichtungsverfahren – der „Unersättlichkeit der Liste“, von der Umberto Eco gehandelt hat⁴⁴ – nicht zu steuern versuchte. Gegen die drohende Wucherung der amplifizierenden Rhetorik hält Baumgarten seinen Begriff der schönen Form (Aesth. § 564). Diese Form hat ihre exemplarische Gestalt in der Marmorkugel, die der berühmte § 560 evoziert.⁴⁵ Zwar ist sie, wie Baumgarten hervorhebt, zu einem hohen Preis erkaufte: durch einen schmerzlichen Verlust an Stoff (*materiae detrimento*), d.h. an sinnlichem Reichtum.⁴⁶ Gegenüber dem in seiner Unregelmäßigkeit unendlich viel komplexeren Rohmarmor hat die Kugel aber den Vorteil einer fasslichen Form; einer Form zudem, die mit ihrer Oberfläche ein größtmögliches Volumen umschließt. Im marmornen *globus* verwirklicht sich damit jenes Ideal der „abgerundeten Kürze“ (*brevitas rotunda*), zu dem Baumgarten bereits im wichtigen § 166 der *Aesthetica* findet, auf der Suchenache in einer goldenen Mitte zwischen verschwenderischem Überfluss und Lückenhaftigkeit des Denkens (Aesth. § 166): „Brevitatem omne pulcre cogitandi genus decentem, §. 160, plenam illam et refertam, §. 158, non mancam, non hiulcam [...] uno nomine ROTUNDAM BREVITATEM dicere liceat.“ – „Wir wollen die Kürze, die dem schönen Denken jeder Art angemessen ist, jene ganz erfüllte, gesättigte Kürze nennen, die nichts vermissen lässt, keine Risse hat [...] mit einem Wort: wir wollen sie die abgerundete Kürze nennen.“⁴⁷ Aus der dortigen Definition der

⁴³ Vgl. in ebendiesem Sinne auch Baumgartens Lob der Ellipse, deren Leser „was verborgen ist, schöner glaubend [Ovid], sich selbst viel mehr zu ergänzen aufgibt“ („lector [...] quaeque latent, meliora putans [nach Ov. Met. I, 502], multa plura suppleturus ipse sibi tradat“; Aesth. § 146). Gerade so nobilitiert der § 148 die *praeteritio*, weil diese den Betrachter (*spectator*) auf den „ansehnlichen Vorrat“ (*lautam supellectilem*) aufmerksam macht, den sie andeutend übergeht und den er sich selbst hersagen muss (*sibi ipse tacitus dicat*).

⁴⁴ Eco 2009, 137.

⁴⁵ Aesth. § 560: „Pari ratione ex marmore irregularis figurae non efficias globum marmoreum, nisi cum tanto saltim materiae detrimento, quantum postulabit maius rotunditatis pretium“ – „Ebenso brächtest du aus einem Marmor von unregelmäßiger Form keine Marmorkugel heraus, wenn nicht durch wenigstens soviel Einbuße an Material, in welchem Maße sie der höhere Wert der Rundheit verlangen wird.“

⁴⁶ Vom Bedauern über jeden Verlust an materialem Reichtum legt der anschließende § 561 beredtes Zeugnis ab. Wieder und wieder betont Baumgarten hier, wie wenig es der Absicht des Ästhetikers entspreche, „durch Absonderung wegzuschneiden“ (*amputare per abstractionem*), „auszulassen“ (*omitte-re*), „abzuschneiden“ (*praescindere*); dass jede unwillkürliche Verstümmelung des Gegenstandes mithin nur dem Umstand geschuldet sei, dass die (menschlichen) Kräfte zur vollständigen Darstellung nicht ausreichen (*neque tamen vires sufficiunt ad omina [...] exhibenda*).

⁴⁷ Übers. nach Schweizer 1973, 323. Dass das Bild der Marmorkugel in § 560 dem „zentrale[n] Begriff“ der *rotunda brevitatis* korrespondiert, erläutert auch der Kommentar von Mirbach (2007, 692). Gegen-

idealen Kürze lässt sich indes nicht nur schließen, dass das Marmorkugel-Gleichnis für das ‚Verlustgeschäft‘ der logischen Abstraktion ebenso paradigmatisch ist wie für den ästhetischen (Erkenntnis-)Prozess:⁴⁸ Das menschliche Denken kommt ohne eine gewisse Reduktion der Überfülle der Welt buchstäblich nicht klar, nicht zur Klarheit. Dem Lob der im schönen Denken gebotenen Kürze lässt sich zugleich ablesen, dass die notwendige ‚Abrundung‘ des Stoffes *in aestheticis* nicht mit jener Verstümmelung gleichzusetzen ist, als die Baumgarten das abstrahierende logische Denken beschreibt. Denn der § 166 bestimmt die *rotunda brevitatis* präzisierend als „ganz erfüllte, gesättigte Kürze“ (*brevitas plena et referta*). Unmissverständlich wird damit auch die abgerundete Kürze jenem Prinzip der komplexitätssteigernden Anreicherung unterstellt, das in der ästhetischen Figurenlehre seine elokutionäre Ausformulierung findet.

Dass Baumgartens *ars pulcre cogitandi* – anders als der Vergleich mit der Bildhauerei suggeriert – auch dort, wo sie sich dem Ideal der *brevitas* verpflichtet, weniger amputierend als verdichtend operiert, vermag ein Blick auf die Theorie der Tropen zu zeigen.

Tropus und Figur

Auch in der Lehre von der tropologischen Verdichtung des Denkens schließt Baumgartens *Aesthetica* direkt an seine frühen *Meditationes* über das Gedicht an. Im 79. Paragraphen der *Meditationes* begründet Baumgarten die Poetizität der ‚uneigentlichen‘, tropischen Rede damit, dass sie den Text mit „komplexen“, von konfuser Sinnlichkeit strotzenden Vorstellungen anreichert (Med. § 79):

Improprii autem termini, quum plerunque sint proprii repraesentationis sensitivae, tropi poetici: 1) quia repraesentatio per tropum accedens sensitiva est, hinc poetica, § 10, 11; 2) quia suppeditant repraesentationes complexas confusas, § 23

Da aber die uneigentlichen Ausdrücke meistens die eigentlichen Bezeichnungen für eine sensitive Vorstellung sind, so sind Tropen poetisch: 1. Weil die Vorstellung,

über den entschieden an Baumgartens Formbegriff orientierten Rekonstruktionen (zu ihnen zählt auch Simon 2013, 2016) schießt Berndt gleichsam in die andere Richtung über das Ziel hinaus, wenn sie dem Marmorblock-Simile eine radikale Abwertung der Form und eine ‚Apotheose der Formlosigkeit‘ abliest (Berndt 2020, 117: „Baumgarten is concerned with the apotheosis of formlessness, not with form—neither with geometricspheres nor with classical sculpture.“) Diese Lesart aber verdankt sich einer kaum haltbaren Strapazierung des lateinischen Textes. Denn Berndts Übersetzung des § 560 unterschlägt die Tatsache, dass Baumgarten zwar die Einbuße an Material als einen bedauernswerten Verlust kennzeichnet, in der ihm eigenen, quantitativ-berechnenden Weise aber den durch die Form geleisteten Gewinn an Fasslichkeit dennoch als ein gutes Geschäft verbucht. Der im Formprozess gewonnene „Preis der Rundheit“ (*pretium rotunditatis*) wird nämlich explizit als „höher“ (*maius*) bezeichnet als der zu zahlende Preis der verlorenen Materialfülle. Berndts Paraphrase „one cannot produce a marble globe out of irregularly shaped marble, at least not without such a loss of material that the price of roundness will be quite high“ (Berndt 2020, 114) überspielt diese eindeutig zugunsten der Form ausfallende Rechnung, um stattdessen zu behaupten, Baumgarten präsentiere den unbehauenen Stein als ästhetisches Ideal schlechthin („In the unhewn stone, Baumgarten does not want to round off anything or bring anything into a form even if the sublimity of the phenomenon that arises from this abstention exceeds the human powers of comprehension.“; Berndt 2020, 114–115). Solcherlei Erhabenheitsästhetik lässt sich aber mit dem starken Formbegriff, der Baumgartens Begriff der Schönheit (*pulcritudo*) implizit ist, nicht vereinbaren. Dass der auch von Berndt als zentral begriffene § 564 im Anschluss an das Marmorkugel-Gleichnis die *pulcra forma* als erstrebenswertes Ergebnis der Bearbeitung sinnlich-überreicher Materie (*silva, chaos et materia*) präsentiert, zeugt davon zu genüge.

⁴⁸ Dies betont, im Anschluss an Schweizer (1973, 71), Mirbach 2007, LXII.

die durch figürliche Umschreibung hinzutritt, sensitiv und damit poetisch ist, § 10,
11. 2. Weil sie [die Tropen], zusammengesetzte verworrene Vorstellungen verschaffen, § 23

Entscheidend für das Verständnis jener „Logik der Prägnanz“, als die sich Baumgartens ästhetische Theorie ausnimmt, ist hier das leicht zu übergehende Wörtchen *accedens* („hinzutretend“): Offensichtlich, so zeigt sich daran, denkt Baumgarten die tropische ‚Substitution‘ von Begriffen durch sinnlich-prägnante Vorstellungen (*repraesentationes complexas confusas*) weniger als Ersetzung, denn als bereichernde Ergänzung. Die Leistung ‚uneigentlicher‘ poetischer Rede besteht mithin darin, dem allgemeineren Begriff ein diesen an sinnlicher Prägnanz überschießendes Konkretum zu assoziieren. Unschwer ist darin wiederum die (Äquivalenz-)Figur des Gleichnisses zu erkennen, das Quintilian als hervorragende Erfindung zur Illumination eines Gegenstandes *ad inferendam rebus lucem* präsentiert.

Indem die *Meditationes* den Tropus dergestalt einer (Ana-)Logik der textuellen Verknüpfung unterstellen, nehmen sie präzise die Konzeption der *comparatio* in der *Aesthetica* vorweg. Die *figura princeps illustrantium* wird dort nämlich – im weiten Sinne (*comparatio latius dicta*) – als Substitution oder Verbindung zu denkender Dinge gefasst („*substitutio illius pro hac pulcre cogitanda, vel coniunctio illius cum hac*“; Aesth. § 734). Zwischen der Ersetzung der analogisch in Beziehung stehenden Relata und ihrer sequenziellen Verknüpfung, zwischen Tropus und Figur, wird also nicht kategorial unterschieden.⁴⁹ Wie auch der folgende Paragraph deutlich macht, betrachtet Baumgarten die *substitutio* vielmehr als Variante derselben, komparativ-steigernden Methode textueller Verdichtung, deren Motto bereits in den *Meditationes* lautete: nicht nur eines, sondern mehrere vorstellen (*cum repraesentando uno repraesentare similia*). Das bedeutet nichts anderes, als dass der ästhetischen Vor- und Darstellungslehre zufolge noch im einseitig-substitutiven Tropus die zwei- oder mehrstellige Figur der *comparatio* steckt. Und tatsächlich ist genau diese Prägnanz des uneigentlichen Ausdrucks der springende Punkt von Baumgartens Theorie der Tropen: „*Omnis tropus, quem definivi*“, legt Baumgarten in § 784 der *Aesthetica* die Karten auf den Tisch: „*est FIGURA, sed CRYPTICA, cuius genuina forma non statim apparet, quoniam est figura contracta per substitutionem, § 782*“ – „Jeder Tropus, den ich als solchen definiert habe, ist eine FIGUR, aber eine VERBORGENE, deren echte Form nicht sogleich in Erscheinung tritt, weil sie ja eine durch die Ersetzung verkürzte Figur ist“. Die tropische Substitution wird hier als ein Verfahren der Verdichtung kenntlich gemacht, als ‚Kontraktion‘ mehrerer Elemente in einem Ausdruck.⁵⁰ Einen

⁴⁹ Vgl. Aesth. § 735 (*comparatio latius dicta*), der mit der geradezu beiläufigen Bemerkung schließt, man könne bei der *comparatio* im weiteren Sinne (anstatt ähnliche Elemente zu verbinden) auch das eine durch das andere ersetzen („*Potest et eorundem unum cogitando substitui pro altero*“ Aesth. § 735). Die Definition des Tropus in § 781 nimmt ebendiese Konzeption von der Figur her wieder auf, wenn sie den „tropus“ als „*substitutio termini comparationis pro subiecto eiusdem non inelegans*“ [„nicht ungeschmackvolle Einsetzung des Hauptbegriffs der Vergleichung anstelle des Subjekts“] bestimmt (Aesth. § 781).

⁵⁰ Zu Recht hat Berndt (2011, 62) darauf hingewiesen, dass Baumgarten mit dieser Annäherung von Tropus und Figur *sub specie similitudinis* unter dem Begriff der *comparatio* jene notorische Nähe von Metapher (*translatio*) und Gleichnis (*simile*) aktualisiert, die in Quintilians Tropenlehre ihre berühmteste Formulierung gefunden hat (Quint. inst. 8,6,8). Demnach handelt es sich bei der substituierenden Metapher um einen verkürzten Vergleich (*brevior similitudo*): „*comparatio est, cum dico fecisse quid hominem ut leonem; translatio, cum dico de homine, leo est.*“ [„Eine Vergleichung ist es, wenn ich sage, ein Mann habe etwas getan ‚wie ein Löwe‘, eine Metapher, wenn ich von dem Manne sage: ‚er ist ein Löwe‘“; Quint. inst. 8,6,9]. Nicht weniger einschlägig für Baumgartens *ars pulcre cogitandi* dürfte die Erläuterung gewesen sein, die Erasmus im Cap. XIX des ersten Buches *De duplici copia* gibt, wo er das Gleichnis

Terminus der scholastischen Logik borgend, umschreibt Baumgarten Tropen auch als ‚auslegbare Figuren‘ (*figuras exponibiles*; Aesth. § 785).⁵¹ Unschwer ist in dieser Bestimmung die Konzeption der vielsagenden, ein verborgenes Mehr enthaltenden Ausdrücke (*termini significatus praegnantis*) wiederzuerkennen, denen Baumgarten in der *Metaphysica* die „Emphaseologie“ zuordnete (Met. § 517; s.o.). In der Tropologie der *Aesthetica* findet diese Lehre von den mehrumfassenden Ausdrücken ihre systematische Entfaltung. Demnach verbergen sich in jedem Tropus, verdichtet und zusammengezogen, jene komparativ Ähnlichkeiten heranschaffenden Figuren, denen sich die strotzende Fülle des poetischen Textes (und der ihr analogen sinnlichen Erkenntnis) verdankt.⁵² Wenn Baumgarten diesen Grundgedanken – das kryptisch-figürliche Operieren der Tropen – als eine Übersetzung der Logik in die Ästhetik kenntlich macht (eine Übersetzung, die freilich als ‚unbequeme‘ (*incommod[a]*), ja barbarische (*barbara[]*) markiert ist; Aesth. § 785), dann folgt er darin, wie Anselm Haverkamp gezeigt hat, allen voran John Milton, der in seiner an Ramus orientierten *Artis logicae plenior institutio* (1672) den Dichtern und Rednern die *crypsis methodi*, die Verbergung (*dissimulatio*) der Methode zuweist, und damit Baumgartens Import der verborgen zusammengesetzten *propositio* in die Ästhetik vorwegnimmt.⁵³

Daran, dass Baumgarten das ‚Auslegen‘ (*exponere*) der „kryptischen“ oder impliziten zu expliziten Figuren als „Vernachlässigung der Liebe zur Kürze“ bezeichnet,⁵⁴ zeigt sich dabei Entscheidendes: Offenbar handelt es sich bei den zu Tropen zusammengezogenen Figuren um Verfahren gelungener *brevitas*. Tatsächlich also meint das ästhetische Ideal der abgerundeten Kürze durchaus kein notwendiges Wegschneiden

(*similitudo*) als „ausgefaltete“ (*explicata*) Metapher auf Ciceros Begriff der *collatio* bringt, um diese zugleich in unmittelbare Nähe zur Allegorie zu rücken („*Similitudo est explicata et ad rem accommodata metaphora, quam Cicero vocat collationem: ‚totus excaudit ira‘ metaphora est; ‚non aliter quam ferrum igni incandescit, ita ille per iracundiam toto vultu inflammatum est‘ collatio est. Itaque quod aestus Euripi comparat inconstantiae comitorum similitudo est; quod ait ‚quantos aestus habet‘ allegoria est; ‚aura rumoris‘ metaphora est.*“) Die einschlägige Relevanz der *collatio* für Baumgartens ästhetische Theorie hat Berndt (2016, 187–190) hervorgehoben, freilich ohne Bezug auf Erasmus. Tatsächlich aber liegt bei Erasmus genau jene tropologische Konfiguration vor, die, wie sich gleich noch näher zeigen wird, im Zentrum von Baumgartens Kunst des verdichteten Denkens steht.

⁵¹ Vgl. zum scholastischen Terminus der *propositio exponibilis* als einer „in verborgener Weise zusammengesetz[en]“ (*cryptice composita*) die Hinweise bei Mirbach 2007, 1041. Der *Tractatus exponibilium* des Ps.-Petrus Hispanus definiert: „*Propositio exponibilis est propositio habens obscurum sensum expositione indigentem propter aliquod syncategorema explicite positum vel in aliqua dictione inclusum*“ Kretzmann (1982, 215, Anm. 17) übersetzt: „An *exponible proposition* is a proposition that has an obscure sense requiring exposition in virtue of some syncategorema occurring either explicitly or included within some word“.

⁵² Vgl. Aesth. § 786: „*Metaphoram exponens habebis manifestam assimilationem, §. 735. Synekdochen exponens videbis comparisonem maioris et minoris. Est ergo vel ADSCENDENS SYNEKDOCHE, vel DESCENDENS, §. 742. Expone ironiam: habebis antithesin, §. 763. Metonymia denique resolvetur in aliquam comparisonem strictius dictam. §§. 773, 782. Quicquid itaque de figuris commemoratis huc usque dictum est. §§. 730–779. illud ut de tropis, earum crypsemi, repetamus, non est necesse*“ – „Wenn du eine Metapher aufklärst, wirst du eine offenbare Verähnlichung haben. Wenn du eine Synekdoche aufklärst, wirst du eine Vergleichung des Größeren und des Kleineren erblicken. Sie ist dann also entweder eine AUFSTIEGENDE oder eine ABSTIEGENDE SYNEKDOCHE. Kläre die Ironie auf und du wirst eine Entgegensetzung haben. Die Metonymie schließlich wird in irgendeine Vergleichung im engeren Sinne aufgelöst werden. Was also über die bisher angeführten Figuren gesagt worden ist, von dem ist nicht notwendig, daß wir es nun in bezug auf die Tropen und die Verborgenheit der Figuren in ihnen wiederholen.“ Was an dieser Stelle der Tropenlehre nicht zuletzt deutlich wird, ist, wie untrennbar in Baumgartens *ars pulcre cogitandi* Produktions- und Rezeptionsästhetik miteinander verschränkt sind.

⁵³ Haverkamp 2002b, 16, 2016, 43.

⁵⁴ Aesth. § 785: „*neglecto brevitatis amore [...] TROPUS EXPONITUR*“.

des Überschüssigen (wie das skulpturale Gleichnis der Marmorkugel suggeriert). Vielmehr macht die Konzeption des Tropus deutlich, dass Baumgarten die wünschenswerte, „erfüllte und gesättigte Kürze“ (*brevitas plena et referta*; Aesth. § 166) als Resultat eines rhetorischen Verdichtungsprozesses denkt: Reduktion ist hier Konzentration. Die nur an der Oberfläche einstellige *substitutio* von Wörtern oder Vorstellungen im Tropus ist das Paradigma einer als Zusammendrängung gedachten Prägnanz. Die herausragende Erkenntnisträchtigkeit eines poetischen Textes, so lässt sich vor diesem Hintergrund folgern, liegt darin, dass wir es mit der syntaktischen Verknüpfung einer ganzen Reihe von uneigentlichen, d.h. ihrerseits analogische Verknüpfungen enthaltenden Ausdrücken zu tun haben. Das Gedicht erweist sich hier als eine buchstäbliche Textur, ein Gewebe oder Gespinnst querverstrebter Verknüpfungen. Der analogische *nexus* des Syntagmas, dessen prototypische Erscheinung zunächst in Gestalt der Liste (des Katalogs) begegnete, wird durch die mit impliziten Analogien (*comparationes*) gleichsam vollgestopften Tropen im poetischen Text regelrecht potenziert. Tatsächlich findet Baumgartens Figurenlehre auch für diese Art der potenzierten textuellen Verdichtung im Repertoire der rhetorischen *elocutio* einen alten Namen: denjenigen der Allegorie.⁵⁵

Allegorie

In den Paragraphen zur Allegorie (Aesth. §§ 801–805) kulminiert die Lehre von der tropologischen *contractio*, die der Abschnitt XLVII der *Aesthetica* ausformuliert. Zurückverweisend auf die Definition des Tropus als eines Lieferanten komplexer, d.h. implikationsreicher, Vorstellungen, erklärt Baumgarten schon in den *Meditationes* (Med. § 85):

ALLEGORIA, cum metaphorarum connexarum sit series, in ea et repraesentationes singulae poeticae, § 79, et maior nexus, quam ubi heterogeneae confluent metaphorae. Ergo allegoria admodum poetica, § 65, 8.

Da eine ALLEGORIE eine Reihe verbundener Metaphern ist, so enthält sie sowohl einzelne poetische Vorstellungen, § 79, als auch eine größere Verknüpfung, als wenn verschiedenartige Metaphern lediglich zusammenfließen. Folglich ist die Allegorie besonders poetisch, § 65, 8.⁵⁶

Durch ihren *maior nexus*, die innigere Verbindung der Wörter, hebt sich die Allegorie von der bloßen Kombination heterogener Metaphern ab und avanciert zum Extremfall einer dichten Textur. Die *Aesthetica* folgt dieser Beförderung der Allegorie zum poetischen Verfahren *par excellence*. Baumgarten fasst sie hier präziser als Ergebnis

⁵⁵ Seit jeher kennzeichnet die Allegorie, dass sie auf der notorisch fließenden Grenze zwischen Tropen und Figuren steht; ja diese Grenze gleichsam ausmacht. Als *permutatio* trägt sie schon in der *Herennius-Rhetorik* (rhet. Her. IV,34,46) die Intensivierung der tropologischen *mutatio* (Vertauschung) im Namen, die der Allegorie bei Baumgarten ihre Sonderstellung im System der ästhetischen Figurenlehre einträgt. Die Forschung zur Allegorie hat spätestens seit der intensiven Rezeption von Benjamins *Trauerspielbuch* und de Mans *Allegorien des Lesens* unüberblickbare Ausmaße angenommen. Vgl. einleitend Freytag 1992 sowie (weiterführend) Haverkamp und Menke 2010. Haverkamp 2002a hat an Baumgartens Ästhetik die Allegorie als *figura cryptica* schlechthin lesbar gemacht.

⁵⁶ Vgl. zur Rolle der Allegorie als „Masterfigur“ von Baumgartens Dichtungstheorie Berndt 2011, 63; bereits Paetzold (1983, XXXIII) fasst in seinem Vorwort nüchtern zusammen: „Die Allegorie deutet Baumgarten als ‚Reihe verbundener Metaphern‘ (*series connexarum metaphorarum*). Sie ist daher gewissermaßen potenziert poetisch: Erstens ist sie poetisch, weil schon die Einzelmetapher poetisch ist. Zweitens kommt bei ihr noch das Moment der Verbindung hinzu, wodurch die Komplexität wächst.“

eines Wachsens (*crescere*) einzelner Tropen, wobei er dieses Wachstum in zwei Arten unterteilt (Aesth. § 801): Einerseits kann der Tropus „der Ausdehnung nach“ wachsen; das ergibt die Allegorie als „*cuiuscunque tropi continuatio*“ („Fortführung eines welchen Tropus auch immer“). Andererseits lässt sich ein Tropus auch in „Stärke“ oder Intensität („*intensive*“) steigern, nämlich durch ein Mehr an Auslassung und Verbergung, das den Implikationsreichtum der uneigentlichen Rede vergrößert. Baumgarten beschreibt diese allegorische Intensivierung („*intensio*“) des Tropus als eine komplexe interne Multiplikation, bei der das ungenannte, im Tropus implizite Subjekt des Vergleichs unter der Hand („plötzlich und stillschweigend“) in ein anderes übergeht.⁵⁷ Das Resultat einer solchen tropologischen Schattenwirtschaft, den „innerlich duplizierten oder in allem multiplizierten Tropus“ („*tropus [...] interne duplicatus, vel omnino multiplicatus*“) nennt Baumgarten „*METALEPSIS*“ (Aesth. § 801).⁵⁸ Mit der Metalepse liegt also die komplexeste Form jenes ‚dicht verknüpften Tropus‘ (*tropos contextus*) vor, als welcher die Allegorie bereits bei Quintilian gefasst ist.⁵⁹ Die Relevanz dieser späten, gleichsam krönenden Entdeckung der Allegorie am Ende der ästhetischen Tropen- und Figurenlehre liegt auf der Hand: Die *intrikate troporum intensio* bildet das figürliche Modell für jene (viel) mehr zu verstehen gebende Textur, in der sich die sinnliche Erkenntnis als *poema* – als dichtes, versponnenes Geflecht von Vorstellungen – realisiert. Wie Baumgartens längliche Erläuterungen zur Metalepse vorführen, gestaltet sich die Entwicklung (*expositio*) einer solch verwickelten Figur als ein umständliches Entpacken unterdrückter und ineinandergreifender, oder in Baumgartens Worten: „ineinandergefalteter“ (*complicatae*) Ersetzungen und Verschiebungen.⁶⁰ Dergestalt übersetzt Baumgarten unter dem Namen der Allegorie das logische

⁵⁷ Aesth. § 801: „[...] quando non unicum solum et immediatum subiectum comparationis omittitur et occultatur, substitutio per tropum termino comparationis, sed ille ponitur comparationis terminus, ex quo debeas, exponendo tropum, eruere primo certum aliquod subiectum comparationis, quod dein, quam primum erutum ac inventum est, nunc demum expositio repetita pandentem subiectum illud comparationis, quod primario nunc cogitandum, et extra tropum explicite ponendum proprieque significandum fuisse.“ – „[...] wenn nicht nur ein einziges und unmittelbares Subjekt der Vergleichung ausgelassen und verborgen wird – mittels des Tropus ersetzt durch den Begriff der Vergleichung –, sondern ein Begriff der Vergleichung gesetzt wird, aus dem du, in der Offenlegung des Tropus, wohl zuerst irgendein bestimmtes Subjekt der Vergleichung herausbringen muß, das dann aber, sobald es herausgebracht und gefunden ist, sogleich übergeht in einen neuen und wieder stillschweigenden Grund des Verhältnisses, der nun erst, in einer wiederholten Offenlegung, jenes Subjekt der Vergleichung offenbart, das nun an erster Stelle zu denken ist und außerhalb des Tropus hätte ausdrücklich gesetzt und in eigentlicher Weise bezeichnet werden müssen.“

⁵⁸ Er tut dies in demonstrativ metaleptischer Übernahme des Terminus (‘Übernahme’, *transumptio*, ist der lateinische Name der Metalepsis) aus der Passage über die Metonymien (Aesth. § 796). Wörtlich bedeutet der in *rhetoricis* „extrem unterschiedlich definiert[e]“ griechische Terminus (Burkhardt 2001, Sp. 1087) so viel wie die lat. *mutatio* (als die in den römischen Rhetorikern der Tropus definiert wird): Austausch, Wechsel, Abänderung, Übertragung (vgl. LSJ s.v. „μετάληψις“). Für Baumgartens Griff zum Namen der Metalepse dürfte nicht zuletzt seine Verwendung in der aristotelischen Logik, genauer: im Kontext der hypothetischen Syllogistik, relevant sein: Aristoteles beschreibt συλλογισμοὶ κατὰ μετάληψιν als solche Syllogismen, bei denen die Ausgangsthese durch eine andere Aussage ersetzt wurde (vgl. Striker 1979, hier insbes. 43).

⁵⁹ Quint. inst. 9,2,46. Nicht weniger einschlägig für Baumgartens Begriff der Metalepse ist deren Definition in Vicos *Institutiones Oratoriae*. Dort nämlich erscheint die Metalepsis, im unmittelbaren Anschluss an die „*multiplicata translatio*“ der Allegorie, als „Verknüpfung mehrerer Tropen“ – „*plurium troporum nexus*“ (§ 42), genauer, wie Vico an einem Beispiel aus Vergils erster Ekloge demonstriert, als komplexe Verschachtelung metonymischer und synekdochischer Substitutionen. Vgl. zu Vicos Bestimmung als einer Resolution bestehender Metalepse-Begriffe Burkhardt 2001, Sp. 1096.

⁶⁰ Vgl. Aesth. §§ 801–805; insbes. § 804: „In primo § 789 exemplo habes synecdochen duplicatam 1) ad

Konzept eines verborgenen Operierens komplexer Schlussfiguren in eine Rhetorik des verdichteten Denkens.⁶¹ In ihrer latenten Wirkungsweise verhält sich die metaleptisch gesteigerte Allegorie analog zur unergründlichen Prägnanz des *fundus animae*; sie macht dessen absolute Implizität rhetorisch transparent und, so zumindest will es die Theorie, technisch kontrollierbar.

Ich möchte diese Theorie der kryptischen Figur auf die ihr eigenen Komplikationen noch etwas näher untersuchen. Gerade in der charakteristischen Dichte der Tropen-Häufung (*congeries*), die für Baumgarten die Allegorie ausmacht (Aesth. § 802), liegt nämlich zugleich ihr notorischer Hang zur Dunkelheit. Wo sich die kompakte *substitutio* zur eng verknüpften Mischung verschiedenartiger Tropen (*miscela troporum diversi generis serie continuata*; Aesth. § 802) so auswächst, dass ein „Allegorumenon“ entsteht, droht immer auch die übersteigerte Verdichtung, die Opazität. Dieser Gefahr ist sich der untere Gnoseologe wohl bewusst, wie der § 802 zeigt: Es sei „schon klar“, beeilt sich Baumgarten seinem Lob des komplexitätssteigernden Tropen-Wachstums hinzuzufügen, „wie weit hier das Tor zur ästhetischen Finsternis offenstehen mag, wieviel Sorge man wohl dafür tragen muss, dass ein weithergeholtes Argument nicht eher als ein verdunkelndes denn als ein erhellendes erscheint“.⁶² Abermals begegnet uns in der (Master-)Figur der Allegorie damit das Problem des Weiterholens, wie es bereits die Theorie des Gleichnisses prägte. Auch hier steht Baumgarten in der rhetorischen Tradition der Renaissance-Poetik, namentlich George Puttenham, dessen *Art of English Poesy* (1589) die Metalepse aufgrund der ihr impliziten Wegstrecke von aneinandergereihten Verschiebungen kurzerhand zur „figure of far-fetched“, Figur des Weitergeholten erklärt.⁶³

Wie einschlägig diese Problematik auch für Baumgartens Theorie der Tropen ist, zeigt

scendentem totius pro parte, ulmorum pro virgis, et 2) descendentem inferioris pro superiori ulmearum virgarum pro quibusvis ligneis. In passere Catulli est, § 790, 1) metonymia signati pro signo, vel contenti pro continente, et deinde 2) synecdoche partis pro toto. In illo: *Integritas tua te purgavit*, § 791, est metaphora et ironia complicatae. In primo § 794 exemplo est metalepsis primo metonymiam continentis pro contento, et dein synecdochen totius pro parte sistens, nisi omnes earum urbium cives fabros ferrarios, instar Cyclopum, iudicaveris. Quando pro: nunc meridies est, dicitur: *Nunc pecudes frigora captant*, habes metalepsin metonymiae, qua 1) contentum, phaenomenon rusticum, pro continente tempore et 2) contentum frigus pro continente aura ventove dicitur, nisi malis ultimum tropum synecdochen partis pro toto, dicere, quo pertinent tropus abstracti pro concreto, § 794, *love frigido*.“ – „Im ersten Beispiel von § 789 hast du eine verdoppelte Synecdoche, 1) aufsteigend, indem sie das Ganze für einen Teil, die Ulmen für die Zweige, und 2) absteigend, indem sie ein Niedrigeres für ein Höheres, Ulmenzweige für was auch immer welche Hölzer setzt. Bei dem *Sperling des Catull* in § 790 gibt es erstens eine Metonymie, die das Bezeichnete für das Zeichen, oder das Enthaltene für das, worin es enthalten ist, und daher 2) eine Synecdoche, die einen Teil für das Ganze setzt. In jenem *Deine Unbescholtenheit hat dich entlastet* in § 791 [Cic. pro Lig. 1] finden sich ineinandergefaltet eine Metapher und Ironie. Im ersten Beispiel von § 794 gibt es zuerst eine Metalepse, die eine Metonymie dessen, worin etwas enthalten ist, für das Enthaltene und dann eine Synecdoche des Ganzen für einen Teil aufstellt, wenn du nicht alle Bürger dieser Städte, Zyklopen gleich, für Eisenschmiede halten willst. Wenn statt ‚Nun ist es Mittag‘ gesagt wird: *Auch Tiere suchen jetzt schattige Kühle* [Verg. ecl. 2,8], hast du eine Metalepse einer Metonymie, durch die 1) das Enthaltene, eine Erscheinung des Landlebens, für die Zeit, in der sie enthalten ist, und 2) der Inhalt, die Kühle, für den Hauch oder den Wind, in dem sie enthalten ist, genannt wird, wenn du nicht lieber den letzten Tropus eine Synecdoche des Ganzen für einen Teil nennen willst, wohin ein Tropus, der ein Abgesondertes für ein Unabgesondertes setzt, gehört, wie *Der frostige Jupiter* [Hor. carm. 1,1,25].“

⁶¹ Die Vorbildfunktion der ramistischen Logik, deren Kerngedanke Milton als „*crypsis of method*“ übersetzt hatte, hat Haverkamp in seinen Baumgarten-Studien immer wieder hervorgehoben (Haverkamp 2002, 16).

⁶² Aesth. § 802: „*iam clarus est, quanta hic pateat ianua in caliginem aestheticam, quanta sit opus cura, ne longius petitum videatur obscurantis potius, quam illustrationis argumentum*“.

⁶³ Puttenham 2007, 268.

sich daran, dass er in seiner Exposition der Allegorie über die Syllepse bis zur Katachrese, dem „weit hergeholteten Tropus“ (*tropus longius petitus*) gelangt – nur um diese als *cogitationum deformatio* energisch aus dem Bereich des schönen Denkens auszuschließen (Aesth. § 806). Zurückweisend auf die Definition des Tropus als einer geschmackvollen Substitution von Vorstellungen,⁶⁴ wird der „harten“ (holprigen), „weit hergeholteten“ Katachrese – auch wenn man sie zuweilen „durch Notwendigkeit entschuldigen“ könne – der würdevolle Name des Tropus verweigert.⁶⁵ Nicht anders als in der langen Tradition der rhetorischen Figurenlehren fallen auch bei Baumgarten in der Katachrese (*abusio*) die beide Extreme der tropologischen *mutatio* ineinander: Einerseits ist sie es, die, vor allen schmückenden Veränderungen, in der schieren Armut und Bedürftigkeit (*necessitas*) der Sprache den Dingen ‚missbräuchliche‘ Namen verleiht. Andererseits – und darauf liegt in § 806 der *Aesthetica* der Fokus – ist sie es auch, die, jenseits des Angemessenen und Geschmackvollen, das allzu weit herholende Kombinieren der Allegorie resp. der Metalepse in die *deformatio*, eine sich selbst in ihrer Monstrosität ausstellende Vorstellung kippen lässt. Die an den Rändern des tropologischen Systems situierte *catathresis* erscheint hier mithin als missbräuchliche Entstellung der allegorisch gesteigerten Tropen ins Unverständliche, als Figur eines verheerenden Zu viel (an Auslassung) oder Zu weit (des Herholens).

An dieser Stelle lohnt sich ein kurzer Seitenblick auf die einschlägigen Quellen von Baumgartens rhetorischer Denkkunst. Dass sich die Metalepse an der Grenze zum katachrestischen Missbrauch (*abusio*) bewegt, bemerkt auch, gleich zu Beginn seines Kapitels über die *transumptio*, Erasmus: „Abusioni confinis est metalepsis“.⁶⁶ Sein Traktat *De duplici copia* bestimmt die Metalepse, in engster Orientierung an Donats *Ars grammatica*, als stufenweise Annäherung an das zu Zeigende („ubi gradatim itur ad id, quod ostendimus“). Als Beispiel dient ihm die vergilische Wendung „speluncis abdidit atris“ – „er verbarg sie in schwarzen Höhlen“,⁶⁷ wo mit dem Attribut *atris* („schwarz“), über den Zwischenbegriff ‚dunkel‘, schließlich ‚tiefe‘ Höhlen gemeint seien („nam nigrae intelliguntur, ex nigris obscurae, et per hoc demum in praeceptis profundae“). Die Metalepse erscheint hier also, getreu der grammatischen Tradition, als „eine auf der Evokation einer Kette von assoziativen Verbindungen [...] beruhende (Fern-)Metonymie“.⁶⁸ Vor dem Hintergrund der Baumgarten'schen Tropenlehre wird man nicht umhinkommen, dem seit Donat zum *locus classicus* avancierten Beispiel einigen Hintersinn zu unterstellen: Wie Jupiter die unbändigen Winde in stockfinsternen, unauslotbaren Höhlen verbirgt, führt die Metalepse – über implizite Stufen metonymischer Verschiebungen – in die Tiefe der verborgenen Bedeutung. Dass wir uns beim metaleptischen Ab- oder Übergang – jenem *transitus*, den auch Quintilian zum *proprium* der *transumptio* erklärt⁶⁹ – auf einem *slippery slope* bewegen, zeigt die immer wieder herausgestellte Nähe zur Katachrese (*abusio*).⁷⁰ Sie prägt auch Baum-

⁶⁴ Vgl. Aesth. § 780: *omnis elegans perceptionis unius pro altera substitutio*.

⁶⁵ Aesth. § 806: „*catathresis [...] eo ipso, quia dura, quia longius est petita, quamquam excusari non nunquam ipsa necessitate potest, tamen tropus nunquam est, saepe tropis opposita cogitationum deformatio*“.

⁶⁶ Zitate hier und im Folgenden aus Erasmus: *De duplici copia* I, Cap. XXI. Die Nachbarschaft von *abusio* und *transumptio* ist bereits in Quintilians Tropenlehre instituiert (inst. 8,6,37–39).

⁶⁷ Verg. Aen. 1,60; die Rede ist von Jupiter, der die tobenden Winde einsperrt.

⁶⁸ Burkhardt 2001, 1088. Erasmus selbst fasst die Metalepse als eine Art von Synekdoche (*De duplici copia* I, Cap. XXI) und lässt ihr – analog zur Tropenlehre Donats – die Abhandlung der Metonymie folgen.

⁶⁹ Quint. inst. 8,6,38.

⁷⁰ Erasmus berührt diese Neigung zum Missbrauch in seiner Anspielung auf das einschlägige Beispiel der

gartens vorsichtige, nicht ohne warnenden Hinweis auf das weit geöffnete Tor zur Finsternis formulierte Nobilitierung der gesteigerten Allegorie zur Masterfigur verdichteten Denkens (Aesth. § 802): Während die gelungene Tropensteigerung, indem sie Gesuchtes (*longius petitum*) als Erhellendes (*illustratio*) erscheinen lässt, gleichsam auf der Schwelle zur Dunkelheit verharrt (Aesth. § 802), treibt die Katachrese (Aesth. § 806) das weit Herholen (*longius petere*) zu weit und schickt die Leser:innen in die Finsternis. Daran, dass ebendieses Übermaß aber (potentiell) bereits der besonders poetischen Allegorie eingebaut ist, lässt sich die problematische Unkontrollierbarkeit des verborgenen Tauschhandels ablesen, dem die Figur ihre überragende Prägnanz verdankt.

Im Rücken von Baumgartens Theorie figürlicher Verdichtung bleiben mithin die seit Quintilian notorischen Gefahren der Allegorie wirksam: Zur drohenden Rätselhaftigkeit der *tota* oder *pura allegoria*⁷¹ kommt – *qua nexus* – schon bei den antiken Rhetorikern die Tendenz der kontinuierten Metapher, ihre Kontinuation über Gebühr auszudehnen und damit die unter der Hand vollzogenen Wechsel der Vergleichssubjekte in Unähnlichkeiten zerfallen zu lassen. So moniert Quintilian: „Multi autem, cum initium tempestatem sumpserunt, incendio aut ruina finiunt, quae est inconsequentia rerum foedissima“ – „Viele aber beginnen mit einem Sturm, um mit einem Brand oder dem Einsturz eines Hauses zu enden, was eine grauenhafte Inkonsequenz ist“.⁷² Der in den zitierten Topoi der politischen Rhetorik hintersinnig vor Augen geführte Zug der Allegorie ins Ruinöse, in den Zerfall, ist das große Problem dieser Masterfigur der Mastertropen: Als *permutatio*⁷³ vermag die Allegorie die in ihr verdichteten, impliziten *mutationes* bis zur vollkommenen Verkehrung des Sinns zu treiben. Bei Quintilian mündet die unter dem Namen der *inversio* geführte Allegorie denn auch konsequent in die Ironie, bei der nicht nur etwas anderes, sondern das Gegenteil (*contrarium*) dessen gemeint ist, was gesagt wird.⁷⁴

Die Pointe an der Art und Weise, wie Baumgarten in § 802 diese kanonische Allegorie-Theorie reproduziert, liegt darin, dass sie den selbstdekonstruktiven Zug der fortgesetzten *translatio* performativ zur Darstellung bringt. Um dem katachrestischen Missbrauch der Allegorie vorzubeugen, fügt Baumgarten dem warnend evokierten ‚Tor zur Finsternis‘ (*ianua in caliginem*) nämlich eine weitere Bemerkung an. Sie greift Quintilians bekannte Unterscheidung von reiner und vermischter Allegorie auf, um letzterer, als der expliziteren, gegenüber dem dunklen Allegorumenon den Vorzug zu geben (Aesth. § 802):

lam clarus est, quanta hic pateat ianua in caliginem aestheticam, quanta sit opus cura, ne longius petitum videatur obscuritatis potius, quam illustrationis, argumentum. Hinc umbram qui malunt, quam noctem, ALLEGORIIS PURIS, quarum subiecta

comparationis omittuntur omnia, saepe praeferunt MIXTAS, quibus saltim aliquan-

transumptio bei Quintilian, die ‚schnellen‘, d.h. ‚spitzen Inseln‘ (νήσοι θοαί), zustande gekommen durch die Ersetzung des Attributs ὀξύς (spitz, aber auch schnell) durch das partielle Synonym θοός (schnell). Vgl. Erasmus, *De duplici copia* I, Cap. XXI: „Graeci vocant acutum quod velox intelligi volunt“ – „die Griechen nennen das spitz, was sie als schnell verstanden wissen wollen“.

⁷¹ Quint. inst. 8,6,14; Aesth. § 802.

⁷² Quint. inst. 8,6,50. Vgl. auch die Warnung vor der katachrestischen Hybridität der tropischen Rede in Quint. inst. 8,6,50: „Nam id quoque in primis est custodiendum, ut, quo ex genere coeperis tralationis, hoc desinas“.

⁷³ Vgl. Auct. ad Her. 4,45–46.

⁷⁴ Quint. inst. 8,6,44.

do, clavium instar, subiecta comparationis, explicite etiam cogitata, interferuntur.

Es ist schon klar, wie weit hier das Tor zur ästhetischen Finsternis offenstehen mag, wieviel Sorge man wohl dafür tragen muss, dass ein weithergeholtes Argument nicht eher als ein verdunkelndes denn als ein erhellendes erscheint. Daher ziehen diejenigen, die lieber Schatten als Nacht wollen, oftmals den REINEN ALLEGORIEN, deren Subjekte der Vergleichung gänzlich ausgelassen werden, die GEMISCHTEN Allegorien vor, bei denen zumindest bisweilen, wie Schlüssel, die Subjekte der Vergleichung auch ausdrücklich gedacht, mit eingebracht werden.

Die Gegenüberstellung von Schatten (*umbra*) und Nacht (*nox*) bedient sich der Lichtmetaphorik, die – wie gesehen – das gesamte ästhetische Projekt prägt: Wer schön denken will, das ist, in Baumgartens Terminologie, der glückliche Ästhetiker (*felix aestheticus*), ist ein Liebhaber des Schattens und scheut sich vor nächtlicher Stockfinsternis. Offensichtlich setzt Baumgarten hier die direkt vorausgegangene Allegorie des Tors zur Finsternis fort, (implizit) dazu auffordernd, die *ianua* nicht zu durchschreiten, sondern im Halbdunkel, quasi auf der Türschwelle, zu verweilen. Die *continuatio* des Tropus gerät nun aber unweigerlich mit der letzten Metapher des Syntagmas in Konflikt, der Rede von den Schlüsseln (*claves*), die in die vermischte (halbdunkle) Allegorie miteingebracht seien. Baumgarten zitiert hier die bibelhermeneutische Allegorese-Tradition, in der die Lektüre der Heiligen Schrift als das Öffnen verschlossener Türen mit dazu passenden Schlüsseln vorgestellt wird.⁷⁵ So verständlich Baumgartens Übersetzung der *permixta allegoria* Quintilians⁷⁶ in eine aufschlüsselbare, ihre eigenen Schlüssel in sich tragende Andersrede für sich genommen ist,⁷⁷ so unlesbar wird sie im Kontext des allegorischen Syntagmas. Denn im Zusammenhang gelesen – in jenem *arctior nexus*, den die *continuatio troporum* auszeichnet (Aesth. § 802) –, können die Schlüssel nur zu jenem Tor (*ianua*) gehören, das den Anfang der Allegorie markierte. Dann jedoch führen sie, den hermeneutischen Sinn der Metapher ironisch verkehrend, in die Finsternis (*in caliginem*).

Exemplarisch zeigt sich an dieser Verdrehung die Crux von Baumgartens Lehre des figürlich verdichteten Denkens: Was an tropologischen Übertragungen in den allegorischen *nexus* eingeht, ‚eingefaltet wird‘, ist dort, in der Kryptis der Kontraktion, einer unabsehbar fortwirkenden Verwandlungskraft anheimgegeben; einem Tauschhandel (*permutatio*), der sich über das Gebot der schlüssigen (nachvollziehbaren) Konsequenz nur zu leicht hinwegsetzt – und damit unweigerlich zum Bildbruch drängt.

Herder wird, im radikalisierenden Anschluss an Baumgarten, mit seinem Begriff der (Ein-)Bildungskraft gerade diese untergründige, gegenwendige Dynamik der Allegorie zur Operationsweise der ‚Seele‘ erheben. Christoph Menke hat dies an Herders Aufsatz *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* (1778) herausgearbeitet:

Das Wirken der ästhetischen Kraft der Einbildung besteht darin, ein Bild als Ausdruck dieser Kraft hervorzubringen und dann so weiterzuwirken, dass das erste Bild in ein zweites übergeht, das wiederum ein Ausdruck derselben Kraft ist, und so fort. [...] Die ästhetische Kraft wirkt, indem sie einen Ausdruck hervorbringt und dann einen weiteren – und einen weiteren. [...] Sie ist Kraft zur Hervorbringung eines Ausdrucks und zum Hinausgehen über diesen Ausdruck. [...] [D]ie Ausdrücke

⁷⁵ Die metaphorische Tradition geht zurück auf Origines (Philocalia 2,3); vgl. etwa Kurz 2018, 41.

⁷⁶ Quint. inst. 8,6,48–49.

⁷⁷ Dass es Baumgarten um Verständlichkeit zu tun ist, indiziert der Umstand, dass er die Rede von den Schlüsseln als explizites Gleichnis (*clavium instar*), das hermeneutische Aufschließen mithin als *mixta allegoria* formuliert.

der ästhetischen Kraft verdrängen, ja widerstreiten einander.⁷⁸

Ohne hier auf das schwierige Verhältnis der Herder'schen Anthropologie zu Baumgartens Ästhetik näher eingehen zu können, sei an dieser Stelle festgehalten: Eben-dieser Widerstreit der in Fortsetzung hervorgebrachten Bilder lässt sich exemplarisch an Baumgartens ironisch verdrehter, untergründig gebrochener Allegorie ablesen.

Man wird Baumgartens ästhetische Theorie nicht überschätzen, wenn man im § 802 zugleich eine Relektüre von Quintilians Bemerkungen zur Allegorie, seiner Mahnung vor der „inconsequentia rerum foedissima“ erkennt.⁷⁹ Denn tatsächlich behauptet Quintilians Formulierung einen intrikaten Hintersinn. Der Lesart, die in der *inconsequentia foedissima* nur die „abscheulichste Inkonsequenz“ verdammt sieht, zu der das allegorische Syntagma tendiert, lässt sich nämlich eine emphatische *lectio difficilior* entgegenhalten: Entdeckt man in der besagten ‚Abscheulichkeit‘ (*foedus*, hässlich, grauenhaft)⁸⁰ zugleich die homonyme ‚Verbindung‘ (*foedus*, -*eris*, n: Bündnis, Vertrag, Verbindung),⁸¹ dann wird aus der „inconsequentia foedissima“ der Allegorie eine ‚höchst gebundene‘, ‚verbundenste‘ Inkonsequenz. In dieser paradoxen Wendung wäre die Eigentümlichkeit der für Baumgarten so zentralen ‚gemischten Tropenreihe‘ (*miscela troporum diversi generis serie continuata*; Aesth. § 802) auf den springenden Punkt gebracht.

An Baumgartens Allegorie, (s)einer zwischen Dunkelheit und Licht, Zu- und Aufschluss oszillierender *ianua*, zeigt sich die ganze Ambivalenz einer Ästhetik, die qua Theorie der Aisthesis in der Opazität des Sinnlichen zugleich ihr erstrebtes Ziel und ihre epistemologische Grenze, ihr unverfügbares Anderes, findet. Folgt man beim Lesen des § 802 den Spuren des kaum versteckten Humors, so entdeckt man im „quanta sit opus cura“ („wieviel Sorge man tragen muss“) denn auch zugleich ein paragrammatisches „quanta sit obscura“ („wie groß die Dunkelheit ist“). Den Bildbruch am Ende der Passage antizipierend, behauptet sich in der geforderten Umsicht mithin schon latent die Unsicht.

Literatur

- Adler, Hans: Fundus Animae – der Grund der Seele: Zur Gnoseologie des Dunklen in der Aufklärung. In: DVjs 62 (1988), 197–220.
- : Die Prägnanz des Dunklen. Gnoseologie – Ästhetik – Geschichtsphilosophie bei Johann Gottfried Herder. Hamburg 1990.
- : Prägnanz – Eine Denkfigur des 18. Jahrhunderts. In: Karl Menges (Hg.): Literatur und Geschichte. Festschrift für Wulf Koepke. Amsterdam 1998, 15–34.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb: Ästhetik. Lateinisch–deutsch. Übers., mit einer Einführung, Anmerkungen und Registern hrsg. v. Dagmar Mirbach. 2 Bde. Hamburg 2007.

⁷⁸ Menke 2014, 109–110. Vor dem Hintergrund der obigen Hinweise zur Katachrese wird man hier un-schwer eine bemerkenswerte Entsprechung feststellen können: In ihrer Eigenheit, „zugleich Quelle und Überschuss, Grund und Abgrund“ der von ihr hervorgebrachten Bilder zu sein (Menke 2014, 110), gleicht die ästhetische Kraft der polaren Situierung der Katachrese am Ursprung der metaphorischen Bezeichnungen einerseits und am übertriebenen, ‚dekadenten‘ Ende der schmückenden Tropen andererseits. Dessen charakteristische Gestalt ist jene ungereimte Kollision heterogener Bilder (Kombinationskatachrese), die schon bei Quintilian die Gefahr der Allegorie ausmacht.

⁷⁹ Quint. inst. 8,6,50.

⁸⁰ Vgl. OLD s.v. *foedus*¹ („offensive to the senses“, dem entspricht TLL s.v. *foedus* adi. 1 „*ingratus sensibus*“); die Etymologie des Adjektivs ist unklar.

⁸¹ Vgl. OLD s.v. *foedus*², verwandt mit *fido*, *fidus*, *fides*; sowie TLL s.v. *foedus* subst.

- : *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*. Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes. Lateinisch–Deutsch. Übers. und mit einer Einleitung hg. v. Heinz Paetzold. Hamburg 1983 [1735]. Das Digitalisat des Erstdrucks ist einsehbar unter: https://books.google.ch/books?id=h1hPAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (20. Dezember 2021).
- : *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*. Lateinisch–Deutsch. Übers. u. hg. v. Hans Rudolf Schweizer. Hamburg 1983.
- : *Ästhetik*. Lateinisch–Deutsch. Übers., mit einer Einführung, Anmerkungen und Registern hg. v. Dagmar Mirbach. 2 Bde. Hamburg 2007.
- Berndt, Frauke: *Poema/Gedicht. Die epistemische Konfiguration der Literatur um 1750*. Berlin/Boston 2011.
- : *Die Kunst der Analogie*. A.G. Baumgartens literarische Epistemologie. In: Andrea Allerkamp und Dagmar Mirbach (Hg.): *Schönes Denken: A. G. Baumgarten im Spannungsfeld zwischen Ästhetik, Logik und Ethik*. Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Sonderheft 15. Hamburg 2016, 183–199.
- : *Facing Poetry*. Alexander Gottlieb Baumgarten's Theory of Literature. Berlin/Boston 2020.
- Burkhardt, Armin: *Metalepsis*. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 5: L–Musik. Tübingen 2001, Sp. 1087–1099.
- Campe, Rüdiger: *Der Effekt der Form*. Baumgartens Ästhetik am Rande der Metaphysik. In: Eva Horn, Bettine Menke und Christoph Menke (Hg.): *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*. München 2006, 17–34.
- Campe, Rüdiger, Christoph Menke und Anselm Haverkamp: *Baumgarten-Studien. Zur Genealogie der Ästhetik*. Köln 2014.
- Eco, Umberto: *Die unendliche Liste*. München 2009.
- Franke, Ursula: *Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des Alexander Gottlieb Baumgarten*. Wiesbaden 1972.
- : *Baumgartens Erfindung der Ästhetik*. Münster 2018.
- Freytag, Wiebke: *Allegorie, Allegorese*. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 1: A–Bib. Tübingen 1992, Sp. 330–393.
- Haverkamp, Anselm: *Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz*. Frankfurt a.M. 2002a.
- : *Wie die Morgenröthe zwischen Nacht und Tag*. Alexander Gottlieb Baumgarten und die Begründung der Kulturwissenschaften in Frankfurt an der Oder. In: *DVjs* 76 (2002b), 3–26.
- : *Baumgarten als Provokation der Literaturgeschichte*. In: Andrea Allerkamp und Dagmar Mirbach (Hg.): *Schönes Denken. A.G. Baumgarten im Spannungsfeld zwischen Ästhetik, Logik und Ethik*. Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Sonderheft 15. Hamburg 2016, 35–48.
- Haverkamp, Anselm und Bettine Menke: *Allegorie*. In: Karlheinz Barck et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 1: *Absenz–Darstellung*. Stuttgart/Weimar 2010, 49–104.
- Janke, Wolfgang: *Perceptions, petites*. In: Joachim Ritter und Karlfried Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 7: P–Q. Basel/Stuttgart 1989, Sp. 236–238.
- Kretzmann, Norman, Anthony Kenny und Jan Pinborg (Hg.): *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy. From the Rediscovery of Aristotle to the Disintegration of Scholasticism 1100–1600*. Cambridge 1982.
- Kurz, Gerhard: *Hermeneutische Künste. Die Praxis der Interpretation*. Stuttgart 2018.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Sämtliche Schriften und Briefe*. Hg. v. der Preußischen (später: Berlin-Brandenburgischen und Göttinger) Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Darmstadt (später: Leipzig; zuletzt: Berlin) 1923–2021.
- Linn, Marie-Luise: *A. G. Baumgartens ‚Ästhetik‘ und die antike Rhetorik*. In: *DVjs* 41 (1967), 424–443.
- Meier, George Friedrich: *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*. Bd. 1. Halle 1754.
- Menke, Christoph: *Das Wirken dunkler Kraft: Baumgarten und Herder*. In: Rüdiger Campe, Christoph Menke und Anselm Haverkamp: *Baumgarten-Studien. Zur Genealogie der Ästhetik*. Köln 2014, 73–115.

- Mirbach, Dagmar: Alexander Gottlieb Baumgarten: »Gnoseologische Rhetorik«. In: Ralf Simon (Hg.): Herders Rhetoriken im Kontext des 18. Jahrhunderts. Heidelberg 2014, 93–112.
- Niehle, Victoria: Poetik der Fülle. Bewältigungsstrategien ästhetischer Überschüsse 1750–1810. Göttingen 2018.
- Paetzold, Heinz: Ästhetik des deutschen Idealismus. Zur Idee ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer. Wiesbaden 1983.
- Puttenham, George: The Art of English Poesy. A Critical Edition, hg. v. Frank Whigham und Wayne A. Rebhorn. Ithaca 2007.
- Schweizer, Hans Rudolf: Ästhetik als Philosophie der sinnlichen Erkenntnis. Eine Interpretation der „Aesthetica“ A. G. Baumgartens mit teilweiser Wiedergabe des lateinischen Textes und deutscher Übersetzung. Basel/Stuttgart 1973.
- Simon, Ralf: Die Idee der Prosa. Zur Ästhetikgeschichte von Baumgarten bis Hegel mit einem Schwerpunkt bei Jean Paul. München 2013.
- : Rhetorik in konstitutionstheoretischer Funktion (Leibniz, Baumgarten, Herder). In: ders. (Hg.): Herders Rhetoriken im Kontext des 18. Jahrhunderts. Heidelberg 2014, 113–127.
- : Petites perceptions und ästhetische Form. In: Wenchao Li und Monika Meier (Hg.): Leibniz in Philosophie und Literatur um 1800. Hildesheim, Zürich und New York 2016, 203–229.
- : Rhetorik und Philosophie in der Frühgeschichte der philosophischen Ästhetik. In: Andreas Hetzel und Gerald Posselt (Hg.): Handbuch Rhetorik und Philosophie. Berlin/Boston 2017, 189–215.
- Solms, Friedhelm: *Disciplina aethetica*. Zur Frühgeschichte der ästhetischen Theorie bei Baumgarten und Herder. Stuttgart 1990.
- Striker, Gisela: Aristoteles Über Syllogismen „Aufgrund Einer Hypothese“. In: *Hermes* 107.1 (1979), 33–50.

causa latet, vis est notissima

Latenz als Ästhetik der Kraft

Cornelia Zumbusch

Im vierten Buch der *Metamorphosen* des Ovid findet sich die Geschichte von Salmacis und Hermaphroditus. Minyas' Tochter Alcithoe, die gemeinsam mit ihren Schwestern am Webstuhl sitzt, berichtet von einem See, der alle Männer, die in ihm baden, zu halben Frauen macht. Die Kraft (*vis*) dieser Quelle, so unterstellt die Erzählerin, sei weithin bekannt, die Ursache (*causa*) ihrer durchaus gewaltsam anmutenden Wirkungen hingegen sei verborgen: „*causa latet, vis est notissima fontis*“.¹ Indem Alcithoe von der Nymphe Salmacis und dem schönen Jüngling erzählt, verspricht sie, die Ursache des eigenartigen Phänomens aufzudecken: „Erfahrt, warum der See Salmacis verrufen ist, wieso er mit seinen weibischen Wellen entkräftend wirkt und die Glieder, die er berührt, der Männlichkeit beraubt.“² Wie Alcithoes Schwestern nun hören, hatte einst die Quellnymphe Salmacis einen außerordentlich schönen Jungen begehrt, dessen Körper in ihrem klaren See aussah „wie ein elfenbeinernes Standbild“.³ Sie bedrängte ihn, er verweigerte sich, so dass die Umarmung nicht in der sexuellen Vereinigung, sondern in der gewaltsamen Verbindung der beiden Körper zu einem zweigeschlechtlichen Wesen endete. Diese Zweigeschlechtlichkeit bestimmt seither den See selbst, der alle Männer, die mit ihm in Berührung kommen, in Hermaphroditen verwandelt. Die unter Frauen am Webstuhl zur Unterhaltung dargebotene *fabula* kann mehr als nur zerstreuen, bringt sie doch die Lösung eines Rätsels zur Kenntnis. Im Rahmen dieser narrativen Aitiologie erhält die verborgene Ursache, die eingangs angesprochen war, eine anthropomorphe Gestalt. Grund der geschlechtsumwandelnden Kraft der Quelle ist das aus Salmacis und dem Knaben gebildete zweigeschlechtliche Wesen, das seither den See bestimmt.

Die zu Beginn der Erzählung eingefügte Formel „*causa latet, vis est notissima*“ steht eigenartig quer zur antiken wie auch zur neuzeitlichen naturphilosophischen Auffassung von Kräften, insofern Kraft dort eigentlich nicht als Wirkung, sondern als Ursache von Bewegungen und Veränderungen jeder Art verstanden wird.⁴ Dabei gehört es in das problematische Profil der Kraft, keineswegs als *notissima*, sondern als überaus rätselhaft, dunkel und verborgen zu gelten. Dieser Zusammenhang von Kraft und Latenz ist beim Nachdenken über Begriffe und Phänomene der Latenz nur am

¹ Ovid 1994, 194. Die deutsche Übersetzung von Michael von Albrecht setzt hier für *vis* das deutsche Wort Wirkung. Damit ist das in der erzählten Geschichte durchaus virulente Problem der Gewalt in ein Verhältnis der verborgenen Ursache und der offensichtlichen Folgen oder Wirkungen transformiert.

² Ebd.

³ Ebd., 199.

⁴ Mit Kraft (*dynamis, vis*), so lässt sich in dem einschlägigen Artikel von Max Jammer (1976, Sp. 1177) im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* nachlesen, bezeichnet man grundsätzlich die „Fähigkeit, eine Wirkung auszuüben“; mit und nach Newton werden Kräfte, bereits etwas verengt, als „Ursachen“ gefasst, die „Bewegungen hervorbringen oder hervorzubringen streben“, ebd., 1178.

Rand zur Kenntnis genommen worden.⁵ Als weitaus prägender hat sich das Paradigma der Latenzzeit erwiesen, das im Anschluss an Freuds Überlegungen Eingang in die Kunst- und Kulturwissenschaften gefunden hat.⁶ Latenzzeit, so hat es Sigmund Freud gefasst, ist eine Zeit, in der scheinbar nichts passiert. Zunächst nur auf die grundsätzliche Verspätung der menschlichen Sexualentwicklung bezogen, bedeutet Latenz in Freuds später konturierter Neurosenlehre die verlängerte Wirkungszeit traumatischer Erlebnisse, die im Moment ihres Auftretens nicht verarbeitet werden können und deshalb in entstellter Form persistieren. Diesen Zusammenhang ruft Freud im Rahmen seiner religions- und kulturtheoretischen Spekulation in *Totem und Tabu* (1913) sowie *Der Mann Moses* (1939) noch einmal auf und nutzt ihn für die Diagnose kultureller Pathologien: „Frühes Trauma – Abwehr – Latenz – Ausbruch der neurotischen Erkrankung – teilweise Wiederkehr des Verdrängten“.⁷ Ganz gleich, ob es sich um die Zeit der Pubertät handelt, in der die heißen Konflikte der ödipalen Phase vorläufig befriedet sind, oder aber, wie Freud in seinen späteren Texten ausführt, um die Zeit des individuellen oder kollektiven Traumas, das sich nachträglich äußert – die Latenzzeit ist eine Zeit, in der sich unbemerkt eine Wirkung vorbereitet, die sich erst später manifestieren wird. Latent im Sinne von verborgen und der Sicht entzogen ist der Ursprung einer später entfalteten Wirkung, die sich in der psychoanalytischen Rekonstruktionsarbeit erschließen und, ähnlich wie bei Ovid, in Form einer Erzählung darlegen lässt.⁸

Den Ursprung des psychoanalytischen Konzepts von Latenz als Pause, scheinbarem Stillstand und verspäteter Wirkung hat man in der experimentellen Physiologie

⁵ Eine wichtige Ausnahme bildet das Kapitel „Masse mal Beschleunigung. Rhetorik als Meta-Physik der Ästhetik“ in Anselm Haverkamps Versuchen über literarische Latenz. Allerdings scheint das Problem der Kraft auch hier „nur am Rande“ auf, steht im Zentrum doch die Frage nach der Masse und dem daran geknüpften Schicksal von Realität und Realitätsreferenz (Haverkamp 2002, 89). Als grundlegend, wiederum aber nur angedeutet tritt die Kraft jüngst noch einmal in Haverkamps Vermutung auf, „Kraft‘ wäre der säkulare, durch Newtons Physik akkreditierte Deckname von Latenz und zugleich ihr folgenreiches Interpretament.“ (Haverkamp 2021, 10) Haverkamp verweist hier auf eine Fußnote in Christoph Menkes *Kraft der Kunst*, der mit seinen Überlegungen zur ‚dunklen Kraft‘ des Ästhetischen und der Kunst der Latenzvermutung von anderer Seite entgegenkommt – hier aber primär bezogen auf das Verhältnis von Ästhetik und rhetorischer Figur (Menke 2008, 141). Der Explikation dieses bei Haverkamp implizierten Ersetzungsverhältnisses, in dem mal Latenz für Kraft und mal Kraft für Latenz eintreten kann, widmen sich meine Überlegungen.

⁶ Die Vorstellung von einer Latenzzeit hat in den Kulturwissenschaften ihrerseits mit einer gewissen Verspätung gezündet. Bei Hans Ulrich Gumbrecht, Anselm Haverkamp oder Georges Didi-Huberman eignet sich der Begriff der Latenz nicht zuletzt dazu, künstlerischen Ausdrucksformen kulturgeschichtliche Verlaufsmodelle abzulesen. Gumbrecht verfolgt in seiner 2012 erschienenen Monografie *Nach 1945. Latenz als Ursprung der Gegenwart* die These von der Latenz der Nachkriegszeit, die Haverkamp bereits vorgeschlagen hatte. Gemeint ist damit eine Zeit der Verdrängung und des Nicht-Sprechens, die nach 1968 erst aufgebrochen werden musste. Die Wiederentdeckung des Latenzbegriffs verbindet sich aber vor allem mit den Arbeiten von Anselm Haverkamp, der den überaus eng geknüpften Zusammenhang zwischen Kunst und Latenz am eindringlichsten vorgeführt hat. (vgl. Haverkamp 2002) Latenz meint bei Haverkamp an anderen Stellen aber auch die verborgene und dennoch wirksame Anwesenheit von Texten in Texten (Haverkamp 2002, 11, 121–176). Damit skizziert er ein Pendant zu der von Warburg begründeten Bildwissenschaft, die das Nachleben der Bilder in Bildern verfolgt. Georges Didi-Huberman hat deshalb in seinem Warburg-Buch treffend von einer „Latenzzeit“ gesprochen, um den eigenartigen temporalen Aspekt dessen zu beschreiben, was bei Aby Warburg ‚Nachleben‘ oder auch ‚Mnemosyne‘ heißt (Didi-Huberman 2010, 116–128). Mit der besonderen Zeitlichkeit der Latenz befasst sich auch Khurana 2007.

⁷ Freud 1999, 185.

⁸ Den Zusammenhang zwischen Latenz und einem Erzählen in und von Vorgeschichten habe ich an anderer Stelle angedeutet; vgl. Zumbusch 2021, 45–51.

des 19. Jahrhunderts gesehen.⁹ Der Physiologe und Physiker Herrmann von Helmholtz wird bei Experimenten an Froschmuskeln darauf aufmerksam, dass zwischen der Reizung und der Reaktion des Muskels eine bestimmte Zeit verstreicht. Er deutet diese Verzögerung zwischen induzierter Ursache und ihrer beobachtbaren Wirkung nicht als Messfehler, sondern als Argument für den dabei vonstattengehenden Übertragungsprozess, bei dem ein elektrischer Impuls erst an den Ort seiner Wirkung gelangen muss. Nun ist in Helmholtz' entsprechender Untersuchung nicht von Latenz die Rede.¹⁰ Einer nicht minder einschlägigen Auffassung von Latenz arbeitet Helmholtz allerdings auf seinem anderen Arbeitsfeld zu: der Physik. Und hier kommt es tatsächlich zu einer engen begrifflichen Annäherung von Kraft und Latenz. Hermann von Helmholtz gehört neben Robert Julius Mayer, James Prescott Joule und Ludwig Arnold Colding zu denjenigen Forschenden, die in den 1840er Jahren zur Formulierung des ersten Gesetzes der Thermodynamik beitragen.¹¹ Helmholtz führt in seinem 1847 gehaltenen Vortrag *Über die Erhaltung der Kraft* zusammen, was andere auf unterschiedlichen Feldern beobachtet haben. Wenn fallendes Wasser einen Schmie- dehammer bewegt, wenn Feuer den Kolben einer Dampfmaschine in die Höhe treibt oder wenn durch mechanische Reibung Wärme erzeugt wird, dann gehen die aufgewendeten Kräfte nicht verloren, sondern werden ineinander überführt: Schwerkraft verwandelt sich in Bewegungskraft, Hitze in Bewegung, Bewegung in Hitze. Die Summe der jeweils beteiligten Kräfte, das können die Thermodynamiker experimentell und rechnerisch nachweisen, bleibt dabei konstant.

Das Gesetz der Krafterhaltung kennt man grundsätzlich seit der Frühen Neuzeit. Wie sich insbesondere an Pendelversuchen zeigt, findet beim Steigen und Fallen eines an einem Faden befestigten Gewichts keine Vernichtung, sondern eine Umverteilung der Kraft statt.¹² In der Schwingbewegung verwandelt sich, so bestimmt Leibniz, *vis viva* in *vis mortua*. Helmholtz' Leistung besteht nun darin, dieses längst bekannte Prinzip der Mechanik systematisch mit Beobachtungen aus den Bereichen der Thermik und der Elektrizitätslehre in Verbindung zu bringen. Dabei spielen Latenzen in Gestalt von enthaltenen, wenn auch momentan nicht bemerkbaren Kräften eine entscheidende Rolle. Ein angehobenes Gewicht, das im Fallen an Tempo gewinnt, erklärt Helmholtz über die aus der Mechanik des 18. Jahrhunderts bekannte Lehre von den „virtuellen Geschwindigkeiten“. ¹³ Bei der Integration des (Elektro-)Magnetismus greift er zum ebenfalls schon im 18. Jahrhundert geläufigen Begriff des Potentials, um dasjenige zu bezeichnen, was sich im Spannungsfeld zwischen zwei unterschiedlich geladenen Polen ereignen kann.¹⁴ Und bei der für die Thermodynamik entscheidenden Integration von Wärmephänomenen bezieht sich Helmholtz auf den Ausdruck „latente Wärme“, der in der Ingenieurtechnik und Chemie des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts geprägt wurde.¹⁵

⁹ Hoffmann 2007.

¹⁰ Das hebt Hoffmann (2007, 32) selbst hervor.

¹¹ Zur Entstehung der Thermodynamik siehe Kuhn 1977.

¹² Zur Wissensgeschichte des Pendels siehe Kassung 2007.

¹³ Helmholtz 1847, 17.

¹⁴ Ebd., 38–39.

¹⁵ Wärme heißt dann latent, wenn sie in einem Körper zur Veränderung seines Aggregatzustands geführt hat und dabei scheinbar verschwunden ist. Helmholtz reformuliert dies vor dem Hintergrund einer Bewegungstheorie der Wärme. Was man „latente Wärme“ nennt, kann Helmholtz als „Quantität derjenigen Spannkraft in den Atomen, welche bei einer Veränderung ihrer Anordnung eine solche Bewegung hervorbringen können,“ fassen. Ebd., 30.

Es wird wiederum einige Zeit verstreichen, bis das von der Mechanik auf die Elektrizität und die Wärmelehre ausgedehnte Krafterhaltungsgesetz in physikalischen Lehrbüchern als Energieerhaltungssatz festgehalten wird. So zeichnet Georg Helm in seiner 1887 publizierten *Lehre von der Energie* nach, wie sich, angestoßen von William John Macquorn Rankine und William Thomson (später der erste Baron Kelvin), die Unterscheidung in „aktuelle“ und „latente Energie“ etabliert.¹⁶ Latente Energie wird dabei als disponible, in einem Körper enthaltene Kraft gedacht. Helm spricht mit William Thomson auch von „Eigenenergie“, die eben nicht als „Ergebnis äusserer Kräfte“, sondern als „eigentümliche[r] Energievorrat“ des Körpers selbst gedacht wird.¹⁷ Diese „stores of mechanical energy“, so habe Thomson gezeigt, seien „gravitierende, elektrische, brennbare, bewegte, erwärmte, durchstrahlte Stoffe.“¹⁸ Die von Helmholtz geleistete Zusammenführung der chemischen Vorstellung von latenter Wärme, des physikalischen Theorems der virtuellen Geschwindigkeiten und des Potentials als Kennzeichen der elektrischen Polarität in das auf allen Feldern gültige Gesetz von der Erhaltung der Kraft indiziert und provoziert einen entscheidenden Umbruch im Kraftdenken. Hatte man Kraft als deutsche Übersetzung der griechischen *dynamis* und der lateinischen *vis* eigentlich als verborgene Ursache sinnlich wahrnehmbarer Wirkungen aufgefasst, so wird sie im Rahmen der Thermodynamik zur Größe in einem Verwandlungsgeschehen, das sich auf der Oberfläche der beobachtbaren und messbaren Erscheinungen abspielt. Das Wort Kraft bezeichnet in seiner frühen thermodynamischen Verwendung nicht mehr einen dunklen, der Beobachtung entzogenen Grund der ersten Ursachen, sondern steht für einen Zustand der Latenz, die nicht ontologisch oder modallogisch, sondern vielmehr temporal gefasst ist: die in einem ruhenden Körper enthaltene Kraft kann sich jederzeit bemerkbar machen. Der Radikalität dieser Neubeschreibung trägt man Rechnung, wenn man in der Physik, gleichsam nach einer Phase der begriffsgeschichtlichen Latenz, das Wort Kraft durch den bis heute geläufigen *terminus technicus* Energie ersetzt.

Die sowohl in Ovids mythologischer Erzählung als auch in den Gründungstexten der Thermodynamik aufscheinende Problemkonstellation zwischen Kraft und Latenz fügt sich in keine Geschichte der Kraft. In knappen Schlaglichtern auf die antike Metaphysik und die neuzeitliche Naturforschung möchte ich stattdessen Vorstellungen von einer Latenz der Kraft beleuchten, in denen mal ihre epistemologische, mal ihre episodische Verborgenheit hervorgehoben wird. Latenz, so soll sich dabei zeigen, bezeichnet den Kern des Problems, an dem der abendländische Begriff einer Kraft laboriert. Aus dem Latenzcharakter der Kraft folgt ihr enges Verhältnis zur Metapher, das ich im zweiten Teil meiner Ausführungen andeuten möchte. Die Rede von der Kraft, diese Einsicht bildet sich bereits am Ende des 18. Jahrhunderts heraus, beruht nicht nur auf einer meist unbemerkten rhetorischen Übertragung, die stattfindet, weil man etwas Ungreifbares zu bezeichnen versucht. Die Metapher ist von Aristoteles' *Rhetorik* bis zur psychologischen Ästhetik des ausgehenden 19. Jahrhunderts auch in den latenzspezifischen Wechsel von Potentialität und Aktualisierung eingelassen. Ansätze zu einer Ästhetik der Kraft, so lautet die zuletzt versuchte These, zielen nicht

¹⁶ Helm 1887, 42.

¹⁷ Ebd., 34. Die kurz darauf gebrachte Definition lautet: „Die Eigenenergie eines Körpers in einem gegebenen Zustande soll also den mechanischen Wert aller Wirkungen bezeichnen, welche der Körper beim Übergange aus dem gegebenen Zustande in den Normalzustand erzeugen würde, der den mechanischen Wert der ganzen Leistung, die nötig wäre, um den Körper aus dem Normalzustande in den gegebenen zu bringen.“ Ebd., 35.

¹⁸ Ebd., 36.

auf energetische Verlebendigung, sondern auf eine Latenz des Lebendigen in der Kunst. Meine Momentaufnahmen aus der Geschichte der Latenz als Ästhetik der Kraft möchte ich bei der Platonischen *dynamis*-Lehre beginnen, in der Kraft als Latenzphänomen eingeführt wird

Latenz der Kraft

Platon denkt *dynamis*, im Deutschen mit dem Wort Kraft wiedergegeben, als Vermögen oder Möglichkeit, etwas zu tun. In Platons Auffassung handelt es sich bei der *dynamis* um eine ontologische Kategorie. Insofern jedes Vermögen „eine gewisse Art des Seienden“ darstellt, kommt in einer *dynamis* das Wesen einer Sache zum Tragen.¹⁹ Diese Vermögen, so wird in der *Politeia* besprochen, lassen sich aber nur indirekt erkennen. Denn

[...] an einem Vermögen sehe ich weder Farbe noch Gestalt, noch etwas dergleichen, wie an vielem anderen, worauf ich nur sehen muß, um mir bei mir selbst einiges zu unterscheiden, daß das eine dieses ist, das andere jenes. Bei einem Vermögen aber sehe ich lediglich danach, worauf es sich bezieht und was es bewirkt, und danach pflege ich ein jedes Vermögen als ein einzelnes zu benennen [...].²⁰

Weil die Vermögen der Wahrnehmung nicht zugänglich sind, muss man sich zu ihrer Einteilung an dem orientieren, was sie jeweils bewirken und worauf sie sich richten. Als hinter den Erscheinungen liegendes Wesen, das die beobachtbaren Tätigkeiten und Vorgänge verantwortet, bleibt die *dynamis* selbst verborgen. Dieser Aspekt der Latenz im Sinne einer epistemischen Entzogenheit verschärft sich in der für die Geschichte der Kraft außerordentlich wichtigen Abgrenzung zwischen *dynamis* und *energeia*, die auf den indirekten Einspruch des Aristoteles gegen Platons Metaphysik zurückgeht.²¹

Abgeleitet von *ergon*, das grundsätzlich sowohl Arbeit als auch Werk heißt, bezeichnet der von Aristoteles im neunten Buch seiner *Metaphysik* geprägte Neologismus *energeia* den Vorgang, der zu einem solchen Werk führt. In einem Dreischritt aufgefasst, meint *dynamis* wie schon bei Platon die Möglichkeit oder das Vermögen, etwas zu tun oder zum Gegenstand einer Einwirkung zu werden. Unter *energeia* versteht Aristoteles hingegen die wirkliche Tätigkeit in Gestalt einer Realisierung oder Aktualisierung dieser Möglichkeit. Die *energeia* als Betätigung eines Vermögens ist ihrerseits abgeschlossen, sobald sie zu einem Werk (*ergon*) geführt hat. *Dynamis* wird dabei grundsätzlich definiert als „Prinzip der Veränderung in einem anderen oder in ein und demselben, insofern es ein anderes ist“.²² Hier ist der Ansatzpunkt für die Interpretation der *dynamis* als *causa*, mithin als Grund oder Ursache. Mit der Betonung der Veränderung – oder wörtlicher: des Umschlags (*metabole*) – findet bei Aristoteles der Aspekt der Zeit Eingang in die Definition, lassen sich Veränderungen doch nur im Vergleich zwischen zwei Zeitpunkten ablesen.

¹⁹ Die Argumentation zielt eigentlich darauf, die Vermögen der Erkenntnis und der Vorstellung (*episteme* und *doxa*) und damit ihre jeweiligen Gegenstände zu unterscheiden. Im Sonnengleichnis im Buch VI wird das Verhältnis der Ideen zu den Vorstellungen über die Analogie zur Beziehung des Sehvermögens zur Sonne entwickelt. Platon 2011, 535–545 (pol. 507e–509a).

²⁰ Ebd., 457 (477d).

²¹ Dazu grundsätzlich Rapp 1996; Beere 2021, 193–198.

²² Aristoteles 1991, 103 (metaph. 1046a).

Während *energeia* als Zustand der Aktualisierung an einen zeitlichen Verlauf gebunden ist, in dem sich eine Veränderung vollziehen kann, scheint die *dynamis* als Prinzip oder Ursprung dieser Veränderung der Zeit entzogen zu sein.

Eine besondere Herausforderung der aristotelischen Argumentation besteht nun darin, dass der *energeia* die modallogische wie chronologische Priorität vor der *dynamis* eingeräumt wird. Aristoteles besteht zwar einerseits darauf, dass *dynamis* von *energeia* insofern unabhängig ist, als es ein Vermögen auch ohne seine gerade gegebene Betätigung geben kann. Denn wenn es richtig ist, von einem Baumeister zu sagen, dass er im Prinzip bauen kann, auch wenn er gerade nichts baut, dann muss es das Vermögen (*dynamis*) auch jenseits seiner aktuellen Realisierung geben. Begreift man *dynamis* aber als modale Beschreibung eines Sachverhalts, dann ist sie im Sinne der Möglichkeit der *energeia* als Wirklichkeit nachgeordnet. Aus erkenntnistheoretischer Perspektive leuchtet dies zweifellos ein, kann der Begriff von einem Vermögen, so ließ sich bereits bei Platon sehen, doch nur aus der Anschauung einer Wirklichkeit gewonnen werden. Aristoteles macht aber auch ein zeitliches Argument geltend. Nur wer schon einmal gebaut und sich entsprechend im Bauen geübt hat, erwirbt das Vermögen zu bauen. Wenn Aristoteles also gegen Platon die *energeia* und nicht die *dynamis* zur *arche*, zum begründenden Prinzip der Metaphysik macht, dann bringt er hier die teleologische Ausrichtung seines Denkens zum Ausdruck.²³

Thomas von Aquin vertritt in *De potentia Dei die an Aristoteles anschließende Ansicht*, die *potentia* sei als ein erst noch zu verwirklichendes Vermögen weniger vollkommen als die Tätigkeit des *actus*. Entsprechend sei Gott nicht, wie die erste Materie, „reines Möglichsein“, sondern vielmehr „reines Wirklichsein“.²⁴ Als reine Tätigkeit (*actus purus*) des unbewegten Bewegers hat diese Hervorhebung der *energeia* (*actus*) vor der *dynamis* (*potentia*) die mittelalterliche Scholastik und noch die neuzeitliche Metaphysik beschäftigt.²⁵ Für ästhetische Kraftvorstellungen war nebenbei auch die Verbindung von Kraft- und Formbegriff inspirierend, insofern Aristoteles im Stoff (*hyle*) die Möglichkeit (*dynamis*) sieht, sich in Formen (*morphe* oder *eidos*) zu realisieren. Anregend für die neuzeitlichen Kraftvorstellungen war hier nicht zuletzt der von Aristoteles benutzte, wenn auch nicht besonders intensiv diskutierte Begriff der *entelecheia* als einer auf Vollendung gerichteten Tätigkeit, mit dem man in der neoaristotelischen Naturphilosophie vor allem Formen des Lebendigen beschreibt und von hier aus auch künstlerische Formprobleme reflektiert.²⁶ Aufgefasst als Ursache und Wirkung kehrt das problematische Verhältnis von *dynamis* und *energeia* in der Naturphilosophie der Frühen Neuzeit aber vor allem in einer kausallogischen Spielart wieder. Der lateinische Begriff der *vis* (Kraft) beginnt hier ein gewisses Doppelleben zu führen, insofern er sowohl für die beobachtbaren Wirkungen als auch für ihren den Sinnen entzogenen Grund verwendet wird. Am Anfang dieser Verwirrung steht paradoxerweise Newtons eigentlich zur Klärung eingebrachter Versuch, im Zeichen der Kraft zwischen ungreifbaren Ursachen und beobachtbaren Wirkungen zu unterscheiden.

²³ Einen genauen Kommentar wie auch eine kritische Einschätzung („is it a good theory?“) der Passagen bietet Jansen (2016). Zum modallogischen Möglichkeitsbegriff vgl. auch die Neuauflage von Wolf 2020 (zuerst 1979); zu *dynamis* und *energeia* als ontologischen Begriffen des uneigentlichen und eigentlichen Seins vgl. Stallmach 1959.

²⁴ Thomas von Aquin 2009, 3 und 4.

²⁵ Agamben 2005, 313–330.

²⁶ Für eine Übersicht über die kunsttheoretische Rezeption dieses Problems vgl. Fehrenbach und Zumbusch 2021.

In seinem grundlegenden Werk *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* (1687) bindet Newton sowohl die *vis gravitationis*, also die an die Schwere von Körpern gebundene Anziehung, als auch die *vis inertia* als eine der Materie innewohnende Trägheit definitorisch und rechnerisch an den Begriff der Masse.²⁷ Dabei zieht Newton selbst eine klare Grenze zwischen einer mathematischen Berechnung dieser Kräfte und einer physikalischen Betrachtung, die deren Ursache zu klären hätte: „Diese Kräftetheorie ist natürlich rein mathematisch, denn die Ursachen der Kräfte und ihre physikalische Grundlage erwäge ich noch nicht.“²⁸ Mit der Zurückhaltung, die in der bekannten Formel des *hypotheses non fingo* enthalten ist, hält Newton theologischen Lesarten die Tür offen, in denen die Schwerkraft nicht als abstrakte mathematische Bestimmung, sondern als eine die Welt zusammenhaltende göttliche Kraft entworfen wird.²⁹

In den schwierigen Verhandlungen der *New Science* mit älteren hermetischen Naturlehren nimmt Leibniz mit seiner auf physikalischen Überlegungen aufruhenden Metaphysik der Kraft eine interessante Position ein. Als Leitgedanken stellt Leibniz in seinem *Discours de la métaphysique* (1686) fest, es sei „vernunftgemäß, daß sich im Universum stets dieselbe Kraft erhält.“³⁰ Gestützt wird dies durch eine Interpretation der Fallgesetze, derzufolge gilt,

[...] daß ein von einer bestimmten Höhe herabfallender Körper die Kraft erhält, zurückzusteigen, wenn die Bewegungsrichtung ihn dahin führt, wenigstens, sofern sich nicht irgendwelche Hindernisse einstellen: z.B. würde ein Pendel wieder vollkommen zu der Höhe zurücksteigen, von der es herabgefallen ist, wenn nicht der Luftwiderstand und einige andere kleine Hindernisse seine erlangte Kraft etwas verringerten.³¹

Anders als Descartes, der lediglich von der Erhaltung der Bewegungsgröße, nicht aber von der Erhaltung der Kraft ausgeht, zielt Leibniz hier auf die hinter dieser messbaren Bewegung anzunehmende Kraft, die etwas zu heben oder zu bewegen imstande ist. Entscheidend für den Kontext der Leibniz'schen Metaphysik ist deshalb, dass er Kraft und Bewegungsgröße terminologisch streng unterscheidet. Dies wird dort relevant, wo die „Wirkursachen“ dieser Bewegungen angegeben werden sollen,

²⁷ Newton 1988, 37.

²⁸ Ebd., 42.

²⁹ Max Jammer hat die Newton-Rezeption, die den theologischen Grund der Mechanik nachzuliefern versucht, ausführlich dargestellt. Dies beginnt bereits mit dem Newton-Herausgeber Samuel Horsley, der den göttlichen Ursprung der Gravitationskraft hervorhebt. Wie Jammer ebenfalls aufzeigt, ist Newtons Auffassung vom Wesen dieser Schwerkraft noch in der wissenschaftsgeschichtlichen Forschung umstritten. Debattiert wird insbesondere der Einfluss neoplatonischer, gnostischer und mystischer Strömungen, etwa über Newtons Lektüre Jacob Böhmes. Jammer 1957, 147–157. Kondylis hat die Stellen betont, an denen Newton zu den theologischen, neoplatonischen oder hermetischen Lesarten einlädt, wie sie die Platoniker von Cambridge vorlegen: „Newton stellte dagegen wenigstens die absolute Gültigkeit des Mechanizismus in Frage, indem er Kräfte annahm und darüber hinaus deren nichtmechanische bzw. göttliche Herkunft geltend machte. Das Durchlöchern der Materie durch Kräfte gestattete auch sein Durchlöchern durch die Ursache dieser Kräfte – durch Gott.“ Kondylis 1981, 239. Hier sieht Kondylis die für die Frühaufklärung so wichtige „anfängliche Eintracht von Newtonscher Naturwissenschaft und reformierter Theologie“ im Zeichen der Physikotheologie begründet. Ebd., 242.

³⁰ Leibniz 2000a, 166. Bemerkenswert scheint Schirra (1991, 60) dabei, dass Leibniz zur Bestimmung der *vis activa* als einem ‚substantiellen Sein‘ auf Aristoteles' Vorstellung der *entelecheia* zurückgeht. Aus seiner Sicht handelt es sich deshalb um „eine Methodologie, die uns zeigt, daß trotz der neuzeitlichen Bestimmung der Naturwissenschaft als Experimentalphilosophie weiterhin Metaphysik in die Theoriebildung hineingewirkt habe.“

³¹ Leibniz 2000a, 166–167.

die – so sieht es Leibniz – nirgendwo anders als in „einer vernunftbegabten Ursache der Körper“ zu sehen sind.³² Angetrieben von diesem Interesse an den Ursachen der Bewegung ergänzt Leibniz die Mechanik um eine Dynamik, in der Kräfte als Ursachen aufgefasst werden.³³

Leibniz entwickelt diese Kräftelehre am Modell ihres Übergangs, in dem eine Kraft zugleich Ursache und Effekt sowie als Effekt wiederum Ursache einer weiteren Wirkung sein kann. Leitend ist hier die Unterscheidung zwischen lebendiger und toter Kraft, die grundsätzlich der heute geläufigen Differenz von potentieller (zuvor: latenter) sowie kinetischer Energie entspricht. In seinen *Specimen der Dynamik* (1695) stellt Leibniz der *vis viva* als der aktivierten und entsprechend beobachtbaren Kraftwirkung die *vis mortua* gegenüber, die sich jederzeit in *vis viva* verwandeln kann:

Daher ist auch die *Kraft* zweifach: die eine elementar, die ich auch *tot* nenne, denn in ihr existiert noch keine Bewegung, sondern lediglich die Anregung zur Bewegung, wie es die der Kugel in der Röhre ist, oder eines Steins in der Schleuder, solange er noch durch das Band gehalten wird; die andere aber ist die gewöhnliche Kraft, mit wirklicher Bewegung verbunden, die ich *lebendig* nenne.³⁴

An Leibniz' Anordnung dieser komplementären Begriffe ist bemerkenswert, dass er nicht die lebendige, sondern vielmehr die Vorstellung von einer toten Kraft für ungewöhnlich und entsprechend innovativ hält. Und tatsächlich erscheint es als wichtiger Perspektivenwechsel gegenüber der kartesischen Bewegungsgeometrie, auch dort eine im Körper akkumulierte Kraft anzusetzen, wo sich dieser Körper gerade nicht bewegt. Die auf einem erhobenen Ort abgelegte Kugel verfügt aus Leibniz' Sicht über eine tote, also momentan nicht als Bewegung wahrnehmbare Kraft – und das nicht allein im Sinn einer an die Schwere gebundenen *vis inertia*, sondern als eine durch das Anheben in den Körper investierte Kraft, die sich wieder in lebendige Kraft umsetzen kann. Was zu einem bestimmten Zeitpunkt verborgen und als tote Kraft nicht wahrnehmbar ist, kann sich im nächsten Moment in lebendige Kraft verwandeln, deren Tätigkeit unübersehbar ist. Damit gewinnt die Latenz der Kraft bei Leibniz einen episodischen Charakter: Statt der Beobachtung grundsätzlich entzogen zu sein, bringt sich Kraft in der Verwandlung von toter in lebendiger Kraft selbst zur Geltung und tritt in die Sichtbarkeit.

Anders als Newton adressiert Leibniz unter dem Namen der *vis insita* schließlich auch ein den Dingen mitgegebenes Aktionspotential des *conatus* oder *nisus*. Es sei, so erläutert Leibniz im Eingangspassus der *Specimen der Dynamik*, von einer „überall vom Schöpfer eingegebenen Kraft der Natur“ auszugehen, die mit einem besonderen „Streben und Drang ausgestattet“ sei.³⁵ Die Überlegungen zur Kraft als

³² Ebd., 173 und 174.

³³ Zur Entwicklung des Leibniz'schen Kraftbegriffs vgl. Garber 2018, 304–330. Tzuchien (2017) hat die Konturen und inneren Verwerfungen des „Dynamik-Projekt[s]“ auch in monographischer Form nachgezeichnet, das von 1676 bis etwa 1700, also von Leibnizens anfänglichen Motivationen und seiner methodologischen Reifung bis zu seiner wichtigen Konvergenz mit der systematischen Metaphysik seiner späteren Schriften reicht. Die erste Phase verlegt Tzuchien in Leibniz' frühe Herangehensweise an physikalische Fragen in Paris (1672–1676), eine zweite Phase wendet sich dann der entstehenden Theorie der Kraft von den späten 1670er bis zu den späten 1680er Jahren zu. Im Jahr 1689 prägt Leibniz den Begriff ‚Dynamica‘ und verfasst die beiden bedeutendsten Texte des Projekts. In der Zeit nach 1690 schließlich entwickelt Leibniz nicht nur die innere Struktur der Dynamica, sondern setzt ihre Ergebnisse auch für eine Konvergenz zwischen seiner naturwissenschaftlichen Arbeit und seiner systematischen Metaphysik der substantiellen Formen ein.

³⁴ Leibniz 2000b, 246.

³⁵ Ebd., 241. Bernstein (1980, 36) hat auf die Bedeutung des Hobbes'schen *conatus*-Begriffs für Leibniz'

Streben oder Drängen entwickelt Leibniz in der Monadenlehre in engem Bezug auf den aristotelischen Begriff der *entelecheia* weiter.³⁶ Wenn sich die bei Leibniz in Umrissen entwickelte Vorstellung von einer latenten Kraft (*vis mortua*) auf die Auffassung von einer kraftdurchwirkten Natur stützt, dann rückt das Phänomen der Latenz in die Nähe der Eigenaktivität von Körpern. Vorstellungen von Kraft als einem entelechetischen Streben werden in der Naturforschung des 18. Jahrhunderts insbesondere dort relevant, wo man über die Kräfte des Lebendigen nachdenkt. In dem großen Eintrag „Krafft“ in *Zedlers Universallexicon* stellt sich der Verfasser neben vielen anderen auch folgende Fragen:

Was ist dasjenige in einem thierischen Körper, wodurch derselbige, wenn er von äusserlichen Dingen unterhalten wird, wächst und zunimmt; und was vor eine Kraft lieget in ihnen verborgen, Vermöge welcher sie in dem Stande sind, Dinge von ihrer Art zu erzeugen, daß nemlich Menschen wiederum Menschen, Hunde ebenfalls Hunde, u.s.w. zeugen? Was ist die Anima vegetativa bey denen Pflanzen, durch welche dieselbigen wachsen und Frucht bringen, in welchen wiederum Saamen enthalten, aus welchen Pflanzen von ähnlicher Art wieder erzeugt werden können? Was ist dasjenige bey denen Metallen und andern Mineralien, wodurch solche in der Erde erwachsen? Was ist der von denen Chymicis sogenannte Spiritus Rector, welchen man bey jeglichen Thieren, bey jeglicher Pflanze, bey jeglichen Körper von besonderer Beschaffenheit antrifft, und wodurch sich das Genie eines jeglichen Körpers von dem andern genau distinguiret? Sind dies nicht alles Kräfte der Natur?³⁷

Obwohl, so impliziert die abschließende Frage, alle Erscheinungen der unbelebten und belebten Natur auf Kräfte zurückzuführen sein sollten, versteht sich die Anwendbarkeit eines an Newton anschließenden Kraftdenkens bei der Beantwortung der aufgelisteten Teilfragen nicht von selbst. Denn verantwortet die Anziehungskraft auch die Eigenschaften und Möglichkeiten lebendiger Wesen, wie sie sich im Zusammenspiel von Nerven und Muskeln, im Metabolismus und in der Atmung, im Wachstum und in der Fortpflanzung zeigen? Lässt sich die alte Naturforschung mit ihren aristotelischen *animae* und *spiriti*, also den Tier- und Pflanzenseelen, tatsächlich in wissenschaftliche Beschreibungen überführen?

Die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts insbesondere unter deutschsprachigen Forschenden entfachte Debatte um eine *vis vitalis*, *vis essentialis* oder auch eine Lebenskraft speist sich aus dem Verdacht, dass die nach Gattungen und Funktionen aufgeteilten *vires animales* oder *vires vegetativae* nicht in den Gesetzen der Mechanik aufgehen.³⁸ Lebenskraftkonzepte laborieren dabei in auffälliger Weise an dem zwischen Newton und Leibniz aufgeworfenen Problem einer Kraft, die zwischen verborgener Ursache und beobachtbarer Wirkung, zwischen Latenz und Sichtbarkeit schwankt. Johann Friedrich Blumenbach, der einen für das Organische reservierten Bildungstrieb annimmt, rettet sich mit dem Verweis auf Newtons Lösung der episte-

Konzept der *vis mortua* hingewiesen: „Leibniz found the elastic view of impact perfectly consistent, in fact, supportive of his later metaphysical dynamicism. *Conatus* also affected an unbroken transition into Leibniz's mature physics to surface again as dead force [*vis mortua*]“.

³⁶ Leibniz' *Monadologie* (1714) setzt mit der grundlegenden Definition der Monade als einfacher Substanz ein, die sich von den zusammengesetzten Substanzen, den Aggregaten, durch ihre Unteilbarkeit unterscheidet. Monaden, denen Leibniz später im Text „den Namen *Entelechien*“ gibt, sind unsterblich, mit der Schöpfung und nicht erst danach entstanden (vgl. Leibniz 1996, 409). Für eine umfassende Rekonstruktion der Monadenlehre unter dem Aspekt der Kraft s. Arthur 2018.

³⁷ Krafft. In: Zedler 1737, 1667.

³⁸ Die unterschiedlichen Positionen in dieser Debatte sind sehr gut aufgearbeitet. Siehe Lenoir 1982, Richards 2002, Riskin 2016, Zammito 2018.

mischen Problematik. So wie Newton ‚force‘ und ‚cause‘ unterschieden habe, wolle auch er das Wort Kraft nur als Bezeichnung für die empirisch beobachtbare „constante Wirkung“ gelten lassen.³⁹ Man habe sich allein an das zu halten, was zu sehen ist und möglichst klar und deutlich vor Augen tritt. Die dunkle und verborgene Ursache hingegen sei eine *qualitas occulta*, über die sich im Rahmen wissenschaftlichen Arbeitens keine Aussagen machen lassen. Blumenbach stellt sich dabei in eine Tradition der Aufklärung, der zufolge man die Erforschung von Kräften der Natur darauf beschränkt hat, die beobachtbaren Wirkungen zu sammeln, zu systematisieren und auf allgemeine Gesetze zu bringen. Und hier zitiert Blumenbach, der sich im Verlauf seiner Abhandlung auch für Zwitterbildungen interessiert, den bereits kommentierten Satz aus Ovids *Metamorphosen*: „causa latet, vis est notissima“ – die Ursache liegt im Verborgenen, die Kraft ist bestens zu bemerken.⁴⁰

Karl Friedrich von Kiemeyer, der in seiner Untersuchung *Über die organischen Kräfte* vor allem einem Systematisierungsanspruch folgt, setzt Kraft als Hilfsbegriff ein, auf den man sich vorerst verständigt habe:

Sondern wie [wir?] nemlich die Wirkungen, die wir an den einzelnen Organisationen wahr nehmen, je nach ihrer Aehnlichkeit und Verschiedenheit in Klassen ab, belegen *diese oder ihre Ursache*, so lange sie nicht näher bekannt sind, mit dem Behelfswort von Kräften, und mit dem Namen von unterschiedenen Kräften, so lange die Unterschiede der Klassen durch einen höhern Wiz nicht aufgehoben, und in Aehnlichkeiten verkehrt sind, so lassen sich für jetzt folgende unterscheidbare und allgemeinere Klassen von *Wirkungen*, oder verschiedene Kräfte vestsetzen. [Hervorhebung C.Z.]⁴¹

Was der Klärung dienen soll, unterstreicht gerade die Schwierigkeit. Kraft wird zwar als arbiträre terminologische Setzung ausgewiesen, als solche soll Kraft aber sowohl die wahrgenommenen ‚Wirkungen‘ als auch die nicht näher bekannten ‚Ursachen‘ bezeichnen. Damit aber verwischt Kiemeyer die von Blumenbach mit Newton so deutlich herausgestellte Unterscheidung zwischen Ursache und Kraft als *causa* und *vis*.

Mit seiner Abhandlung *Von der Lebenskraft* (1795) tritt Johann Christian Reil mit einem dezidiert kritischen Gestus in die Lebenskraftdebatte ein. Unter der Überschrift „Was ist Kraft der Natur?“ legt er sich die Frage nach der Reichweite des Kraftbegriffs in der Naturforschung vor. Seine Antwort fällt präziser aus als diejenige Blumenbachs oder Kiemeyers. Statt Kraft als ‚force‘ und nicht ‚cause‘ zu begreifen oder aber die Zuordnung zwischen Ursache und Wirkung zu verwischen, bestimmt Reil die Kraft als Verhältnisbegriff: „Kraft ist ein subjektiver Begriff, die Form, nach der wir uns die Verbindung zwischen Ursache und Wirkung denken.“⁴² Deutlicher als Blumenbach entfernt sich Reil dabei von der Versuchung, Kräfte als Substanzen zu begreifen: Einen „absoluten Grund“, so wird hier wiederholt, kann man allein aufgrund empirischer Beobachtungen nicht angeben.⁴³ Statt Kraft als eine die Welt durchwirkende, von der Materie unterschiedene eigene Substanz aufzufassen, entwickelt Reil sie als Eigenschaft der Materie.⁴⁴ Hier wird nicht nur der moderne Energiebegriff sachlich vorweggenommen. Wenn Reil Kraft als eine relationale Kategorie fasst, die weder eine Ursa-

³⁹ Blumenbach 1781, 33.

⁴⁰ Ebd., 34.

⁴¹ Kiemeyer 1793, 9.

⁴² Reil 1910, 23.

⁴³ Ebd., 1–2. „Die Vorstellungen sind übrigens mit einer bewegenden Kraft begabt, wirken auf die Materie und nehmen Wirkungen von der Materie an.“

⁴⁴ Kraft sei „etwas von der Materie Unzertrennliches, eine Eigenschaft derselben, durch welche sie Erscheinungen hervorbringt.“ Ebd., 23.

che noch eine Wirkung, sondern deren gedachte Verbindung bezeichnen soll, dann hat er hier auch einen wesentlichen Schritt der begriffskritischen Arbeit geleistet.

Ein Blick in Johann Samuel Traugott Gehler's *Physikalisches Wörterbuch* von 1796 zeigt, dass sich Reil hier auf der Höhe der wissenschaftstheoretischen Reflexion befindet. Bewegung ist nach Gehler das wohl umfassendste, zugleich aber auch das unerklärlichste Phänomen der Erscheinungswelt. Dabei sei Kraft als dasjenige, was Bewegungen verantwortet, strenggenommen gar kein Begriff, sondern „eine Benennung“,⁴⁵ der immer eine Verwechslung zugrunde liegt. Kraft gilt Gehler deshalb als eine von der menschlichen Körpererfahrung abgeleitete Behelfsbezeichnung, die so lange keine feste begriffliche Kontur gewinnen wird, wie ihre wahren Ursachen im Unbestimmten bleiben. Allerdings hegt Gehler den Verdacht, dass „diese Ursachen der Bewegung in der tieffsten Dunkelheit verborgen liegen, und ihr erster Ursprung außer der Körperwelt gesucht werden müsse“.⁴⁶ Mit dieser Analyse will Gehler dem Wort Kraft nicht nur seine erkenntnistheoretische Nachrangigkeit attestieren, sondern vor allem erklären, warum es sich so beharrlich hält. Das Wort Kraft bezeichnet den Ort eines Geheimnisses, das mit den Mitteln der Naturbeobachtung wohl nicht zu lüften sein wird. Insofern hier nicht ein Wort durch ein anderes ersetzt wird, sondern etwas Ungreifbares bezeichnet werden soll, handelt es sich rhetorisch gesprochen um eine Katachrese. Als Katachrese wird das Wort Kraft ihrerseits zur Komplizin eines Latenzgeschehens. Denn, so sieht es Gehler, das Wort Kraft hilft uns dabei, „unsere Unwissenheit [zu] verstecken“.⁴⁷

En passant macht Gehler hier auch eine überaus interessante Bemerkung zur Genese der Kraftvorstellung:

Da indeß jede Aenderung des Zustands einen Grund, mithin auch jede Entstehung und Veränderung der Bewegung eine Ursache voraussetzt, so behelfen wir uns mit dem Worte: Kraft, um dadurch alle diese Ursachen zu bezeichnen, die wir so oft nennen müssen, obgleich ihre Natur ein unerforschliches Geheimniß bleibt. [...] Das Wort Kraft drückt im eigentlichen Verstande das aus, was wir in uns fühlen, wenn wir ruhende Körper bewegen, oder bewegte aufhalten wollen. Die Empfindung, die wir alsdann haben, ist jederzeit mit einer Veränderung der Ruhe oder Bewegung des Körpers, auf den wir wirken, begleitet. Wir können uns nicht enthalten, das was in uns ist, für die Ursache dieser Veränderung anzunehmen. Sehen wir nun ähnliche Veränderungen ohne unser Zuthun erfolgen, so sind wir geneigt, eine ähnliche Ursache davon, eine Kraft, außer uns zu vermuthen. Man übersieht leicht, wie undeutlich diese Vorstellung ist. Inzwischen giebt sie einen bequemen Namen für die Ursache der Bewegung, in welchem wir nur nichts mehr, als Benennung, niemals Erklärung, suchen dürfen.⁴⁸

Die Rede von der Kraft verdankt sich einer Übertragung, die Momente der eigenen Körperwahrnehmung als Anhaltspunkte für die Erklärung von Bewegungen in der äußeren Natur nimmt. Als übertragene Redeweise ist die Rede von der Kraft eine nach dem Gesetz der Ähnlichkeit gebildete Metapher, wobei die Sprechenden von der Analogie der eigenen Körpererfahrung mit dem Verhalten der sie umgebenden Körper ausgehen. Wird der metaphorische Charakter des Worts Kraft vergessen und die Rede von natürlichen Kräften aber zu wörtlich genommen, dann droht der

⁴⁵ Gehler 1798, 797.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd. 797–798.

Rückfall in animistische oder panpsychistische Modelle eines belebten und beseelten Universums, wie sie aus der Naturphilosophie der Renaissance insbesondere in ihren hermetischen Traditionslinien bekannt sind.

Wie sich in diesen Positionen von Blumenbach über Kielmeyer und Reil bis Gehler zeigt, ist der Begriff der Kraft bereits vor seiner Ablösung durch den Energiebegriff in eine Krise geraten. Die Verabschiedung eines als metaphysisch aufgefassten Kraftbegriffs in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist nur konsequent. So verkündet etwa Émil du Bois-Reymond in seiner bekannten Ignorabimus-Rede: „In bezug auf das Räthsel aber, was Materie und Kraft seien“, müsse man „ein für allemal zu dem viel schwerer abzugebenden Wahrspruch sich entschliessen: ‚Ignorabimus‘“.⁴⁹ Émil du Bois-Reymonds Kritik der Kraft betrifft als Grenzziehung menschlicher Erkenntnismöglichkeiten zugleich die Materie wie auch das menschliche Bewusstsein. Dabei ist es wohl kein Zufall, dass er eine erste Polemik gegen den Kraftbegriff zuvor in einer Auseinandersetzung mit den um 1800 artikulierten Lebenskraftvorstellungen formuliert hat, greift er hier doch lediglich Vorbehalte auf, die von den Stichwortgebern der Debatte längst thematisiert worden waren. Lebenskraft, so erklärt Émil du Bois-Reymond in den Vorüberlegungen zur tierischen Elektrizität von 1848, sei als wissenschaftlicher Begriff „zu dunkel und zu unbestimmt“,⁵⁰ sie sei nichts als ein „Phantasiegebilde“.⁵¹ Denn Kraft, so erklärt du Bois-Reymond, sei nichts anderes als ein rhetorischer Tropus:

Die Kraft in jenem Sinne ist nichts als eine versteckte Ausgeburd des uns eigenen unwiderstehlichen Hanges zur Personifikation, gleichsam ein rhetorischer Kunstgriff unseres Intellekts, das zur tropischen Wendung greift, weil ihm zum reinen Ausdruck die Klarheit der Vorstellung fehlt. In den Begriffen von Kraft und Materie kehrt derselbe Dualismus wieder, der in den Vorstellungen von Gott und Welt, von Seele und Leib sich zu erkennen gibt. Es ist, nur verfeinert, immer noch dasselbe Bedürfnis, welches einst die Menschen trieb, Busch und Quell, Fels, Luft und Meer mit Geschöpfen ihrer Einbildungskraft zu bevölkern.⁵²

Wer von Kraft spricht, so unterstellt du Bois-Reymond, bewegt sich in einer von Nymphen und Göttern bewohnten Natur, die an die Welt der Ovid'schen *Metamorphosen* erinnert. Was du Bois-Reymond nicht sieht – und was sich erst beim Blick auf eine neben der (Meta-)Physik herlaufende Poetik und Ästhetik der Kraft zeigt – ist zweierlei: Erstens verdankt sich das Wort Kraft einer Operation, die Aristoteles im Metaphernkapitel der *Rhetorik* im Rückgriff auf seine eigene Wortprägung der *energeia* beschreibt und die für die Konzeptualisierung der Ästhetik im 18. Jahrhundert prägend war. Zweitens beruht der rhetorische Kunstgriff, mit dem Naturvorgänge anthropomorphisiert werden, auf der von Gehler klar benannten Übertragung einer Körpererfahrung auf die äußere Körperwelt. Diesen Gedanken wird die Einfühlungsästhetik des ausgehenden 19. Jahrhunderts weiter ausführen.

Kraft als Metapher – Metapher als *energeia*

Im zehnten Kapitel des dritten Buchs der *Rhetorik* liefert Aristoteles eine Systematik der Metapher, deren Spielarten er über die unterschiedlichen Modi ihrer Herstellung differenziert. Im anschließenden elften Kapitel weist er dann auf eine besondere Wirk-

⁴⁹ Du Bois-Reymond 1872, 33.

⁵⁰ Du Bois-Reymond 1912, 10.

⁵¹ Ebd., 11.

⁵² Ebd., 14.

möglichkeit metaphorischer Rede hin. Eine Metapher könne „Augenscheinlichkeit“ erzeugen oder, in der Übersetzung Sievekes, etwas „Vor-Augen-Führen“ (*pro ommaton poiein*).⁵³ Aristoteles definiert: „Unter Augenscheinlichkeit verstehe ich nun, (beim Zuhörer) eine Vorstellung hervorzurufen, die etwas Tätiges bezeichnet“.⁵⁴ Das von Aristoteles gebrauchte Wort *energeia*, das Krapinger recht wörtlich als „Tätiges“ übersetzt, gibt Sieveke etwas freier mit „Wirksamkeit“ wieder.⁵⁵ In dieser Übersetzung ist nahegelegt, dass die Evokation von Tätigkeiten dazu dient, die Anschaulichkeit und damit die Wirksamkeit der sprachlichen Darstellung zu steigern. Dies zeigt sich nach Aristoteles besonders dort, wo Unbelebtes als Belebtes dargestellt würde. Er erläutert diesen Vorgang an einem von Homer oft gebrauchten Kunstgriff. Homer sei

berühmt dafür, in allem Tätigkeit darzustellen, wie z.B. in folgendem: „und der tückische Stein rollt' wieder zu Tale“, „es flog der Pfeil dahin“, „heranzufiegen begierig“, „standen empor aus der Erde, voll Gier, im Fleische zu schwelgen“, und schließlich: „Daß vorne die Brust das stürmende Erz ihm durchbohrte“. In all diesen Versen scheint Tätigkeit zu bestehen eben dadurch, daß etwas belebt wird.⁵⁶

Die hier erzeugten Effekte assoziieren sich weniger mit einem hohen Grad an Genauigkeit oder Detailliertheit, sondern mit einer gesteigerten Aktivität, die dadurch erreicht werden kann, dass den Bewegungsformen unbelebter Gegenstände – dem Rollen des Steins, dem Fliegen des Pfeils, dem Bohren des Speers – affektive Einstellungen belebter Wesen unterlegt werden. Der Stein rollt tückisch, der Pfeil fliegt begierig und das Erz stürmt. Im metaphorischen Sprechen werden Begierden (*orexis*), die für Aristoteles neben Ernährung und Bewegung ein wichtiges Kennzeichen des Lebendigen darstellen, auf mechanisch bewegte Gegenstände übertragen. Eine Voraussetzung dafür, dass Steine, Pfeile oder Speere derart beseelt oder belebt erscheinen können, ist ihre Darstellung im Zustand der Bewegung (*kinesis*): „In-Wirksamkeit-begriffen-sein aber ist Bewegung.“⁵⁷ Die *energeia* wirkt demgemäß als Verstärkerin, die Bewegungsvorgänge besonders eindringlich hervortreten lässt. Wenn sich Metaphern durch ihre gesteigerte Anschaulichkeit und eine besondere Suggestion der Lebendigkeit auszeichnen, dann gehen sie nicht in einer verborgenen und erst noch zu dechiffrierenden Bedeutung auf. Der Sinn der energetischen Metapher springt gleichsam ins Auge.

Insofern die *energeia* der aristotelischen *Rhetorik* im Dienst der Anschaulichkeit steht und als Verfahren des Vor-Augen-Führens aufgefasst werden kann, verbindet sie sich mit der in der *Poetik* eigentlich nur im Vorübergehen kommentierten, in der Rezeption aber umso folgenreicheren Beschreibung der *enargeia* als idealer Eigenschaft des innerlich vor Augen Gestellten. Im Kapitel 17 der *Poetik* spricht Aristoteles von der Zusammensetzung der Handlung und erteilt den Dichtenden einen Ratschlag für die erfolgreiche Konzeption der dramatischen wie narrativen Ereignisfolge und für die überzeugende Ausgestaltung einzelner Szenen:

⁵³ Als ‚Augenscheinlichkeit‘ übersetzt Krapinger in Aristoteles 1999, 176; vom ‚Vor-Augen-Führen‘ spricht Sieveke in Aristoteles 1995, 193.

⁵⁴ Aristoteles 1999, 176.

⁵⁵ Aristoteles 1995, 193.

⁵⁶ Aristoteles 1999, 176. Noch einmal in der Übersetzung von Sieveke: „In allen diesen Beispielen nämlich erscheinen die Dinge in Wirksamkeit begriffen, weil sie beseelt sind“, denn Homer „dichtet dies alles in Bewegung und lebendig seiend“. Aristoteles 1995, 194.

⁵⁷ Aristoteles 1995, 194.

Man muß die Handlungen zusammenfügen und sprachlich ausarbeiten, indem man sie sich nach Möglichkeit vor Augen stellt. Denn wenn man sie so mit größter Deutlichkeit erblickt, als ob man bei den Ereignissen, wie sie sich vollziehen, selbst zugegen wäre, dann findet man das Passende und übersieht am wenigsten das dem Passenden Widersprechende.⁵⁸

Angesprochen wird hier der innere Sinn der Vorstellung, der dann aktiv wird, wenn man einzelne Situationen und Handlungen imaginiert. Mit dem altgriechischen Wort *enargeia*, das wörtlich übersetzt so viel heißt wie Klarheit oder Deutlichkeit, ist allerdings kein Verfahren, sondern die besondere Qualität dieser vor dem inneren Auge durchgespielten Handlungsabläufe gemeint.⁵⁹ Auch ist zu betonen, dass die *enargeia* in der aristotelischen *Poetik* keine formalen Eigenschaften oder Wirkungsdimensionen der Dichtung beschreibt. Aristoteles bezieht sich hier lediglich auf die gleichsam handwerkliche Seite des Dichtens, von der sich auf die Anforderungen an eine ausgezeichnete dichterische Disposition schließen lässt.⁶⁰ Voraussetzungen für eine besondere dichterische Produktivität, so schließt Aristoteles in der *Poetik*, sind eine hohe Emotionalität und eine aktive Phantasie, die sehr intensive Vorstellungen hervorbringen kann. Die Vorstellung von der *enargeia* als Eigenschaft einiger Metaphern wie auch der *enargeia* als Qualität innerer Bilder beruht auf den Leistungen der *phantasia*, also der Vorstellungskraft, wie Aristoteles sie in seiner Schrift *Über die Seele* skizziert.⁶¹ Hier vertritt Aristoteles grundsätzlich die Ansicht, dass die Seele „von den sinnlich wahrnehmbaren Dingen bewegt“ werde.⁶² Im fünften Kapitel des dritten Buchs fasst Aristoteles die *phantasia* als einen Vorgang, bei dem Wahrnehmungen als Vorstellungen vor das innere Auge (*pro ommaton*) gebracht werden. Dabei soll „die Vorstellung eine Bewegung sein, welche durch die in Wirklichkeit sich vollziehende Wahrnehmung entsteht“.⁶³ Das von den wahrgenommenen Objekten in Tätigkeit (*energeia*) versetzte Wahrnehmungsvermögen (*aisthesis*) regt also die Vorstellung (*phantasia*) an und setzt diese in Bewegung.

Dieses Modell erweist sich als außerordentlich prägend für Dichtungs- und Re-
delehren, die sich mit den Möglichkeiten einer Mobilisierung der Vorstellungskraft befassen. Gekoppelt mit dem in der *Poetik* angedeuteten Konzept der *enargeia*, das die besondere Deutlichkeit dieser Vorstellungen meint, findet das Vor-Augen-Stellen über die *evidentia* der lateinischen Rhetoriken Eingang in die Begriffsbildung der Ästhetik mit und nach Baumgarten.⁶⁴ Die bei Aristoteles noch eher schwach ange-

⁵⁸ Aristoteles 1982, 53–55.

⁵⁹ Langenscheidts Großwörterbuch (1987, 236) verzeichnet unter *enargeia* die Bedeutungen „Klarheit. Deutlichkeit; insb.: a) klares Verständnis, klare Vorstellung von etw. b) klare und lebendige Darstellung, Anschaulichkeit“.

⁶⁰ Denn die Dichtung, so schließt Aristoteles, sei die Domäne entweder „von phantasiebegabten oder von leidenschaftlichen Naturen“: Die einen können sich verwandeln, indem sie sich in Situationen hineinversetzen, die anderen sind zumindest emotional „stark erregbar“. Aristoteles 1995, 55.

⁶¹ Hier werden vier Typen der Bewegung unterschieden: „Ortsbewegung, Veränderung, Schwinden und Wachstum“. Aristoteles 1995, 25. Die hier mit Bezug auf die Seele diskutierte Differenz zwischen einer natürlichen und einer widernatürlichen Bewegung (*bia*) wird insbesondere in der Physik relevant.

⁶² Aristoteles 1995, 27. Dies wird später noch einmal aufgegriffen, ebd., 151.

⁶³ Ebd., 165.

⁶⁴ Für die Bedeutung der *evidentia* für die Epistemik und Ästhetik des 18. Jahrhundert s. Campe 2006. Die rhetorische *enargeia/evidentia*-Lehre, die auf Fülle, Detailliertheit und Merkmalsreichtum setzt, informiert Baumgartens Bestimmung der ‚extensiven Klarheit‘ der *cognitio sensitiva* in entscheidender Weise. David E. Wellbery (1984, 43–98) hat hier das wichtige Kennzeichen ästhetischer Repräsentation bei Baumgarten, Meier und Mendelssohn gesehen. Zur Rezeption der antiken *enargeia* und *energeia* und dem von Baumgarten entwickelten Konzept einer lebendigen Erkenntnis vgl. Torra-Mattenkloht

deutete Lebhaftigkeit, mit der man sich etwa die handelnden Personen mit ihren Gesten vorstellen soll, rückt in dieser Rezeption in den Vordergrund und führt zu dem, was als Konzept der lebendigen Darstellung und als ein von der rhetorischen Lebendigkeitsdevise abgeleitetes Konzept ästhetischer Lebendigkeit für die Poetik und Ästhetik des 18. Jahrhunderts zum Maßstab literarischer Illusionsbildung und schließlich zum herausragenden Qualitätskriterium des Ästhetischen wird.⁶⁵ Mit diesem Fokus auf die Effekte der Verlebendigung wird die Gemachtheit des Kunstwerks ins Dunkel der Latenz verschoben. Dies verrät sich nicht zuletzt in der Faszination für die Pygmalion-Erzählung der Ovid'schen *Metamorphosen*, die als Urtext des neuzeitlichen Verlebendigungsbegehrens gelten kann: „ars adeo latet arte sua“,⁶⁶ so heißt es über die elfenbeinerne Mädchenstatue, die sich unter dem begehrenden Blick des Bildhauers zu beleben scheint. Das Latenthalten der eigenen Künstlichkeit bildet also die Voraussetzung einer Ästhetik, die auf die Verlebendigung ihrer Werke fixiert ist.

Erst in der psychologischen Ästhetik des 19. Jahrhunderts verbindet sich die Analyse dieser Anmutung von Lebendigkeit mit einer genaueren Kritik des Kraftbegriffs. Theodor Lipps entwickelt seine Ästhetik (1903) als *Psychologie des Schönen und der Kunst* aus der Art und Weise, wie wir uns auf die Natur und die in ihr wirksamen Kräfte beziehen. Unser Wissen von der Welt setzt sich aus Erinnerungen zusammen, die wir bei der körperlichen Interaktion mit der gegenständlichen Welt gemacht haben. Dabei verdankt sich die Rede von der Kraft einer Verwechslung der eigenen Möglichkeiten und Anstrengungen mit denjenigen der Objektwelt: „Kraft' wird von mir – nicht gesehen, noch gehört, noch getastet; ich kann sie nur fühlen. Kraft ist mir einzig gegeben und bekannt als Kraft meines Wollens und Tuns.“⁶⁷ Lipps nennt dies die

,eingefühlte' Kraft. Sie ist in sie ,eingefühlt' in demselben Sinne und in derselben Weise, wie die Kraft des Steines, der auf meiner ausgestreckten Hand liegt und dieselbe herabzudrücken droht, in den Stein eingefühlt ist. [...] Auch hier erscheint das Streben, weil es durch den Stein mir aufgenötigt ist, als Streben des Steines; und demgemäß die Kraft dieses Strebens als Kraft des Steines.⁶⁸

Zugrunde liegt, so implizieren diese Ausführungen, eine Verwechslung von Ursache und Wirkung. Auf diese Weise wird die im Gefühl gegebene Wirkung – ich strebe, den Stein zu halten – zur unterstellten Ursache – der Stein strebt, meine Hand nach unten zu drücken. Das am eigenen Körper erfahrene Gefühl der Schwere wird dem Stein nicht nur als Eigenschaft, sondern als dessen Kraft im Sinne eines Strebens unterstellt. Wenn wir das Gefühl, das wir beim Heben eines schweren Steins hätten, diesem Stein als dessen Kraft unterlegen, dann handelt es sich um eine mentale und zugleich sprachliche Übertragung, die sich im psychologischen Vokabular um 1900 als Projektion kennzeichnen ließe.⁶⁹ Der Verweis auf den Projektionscharak-

2002, 133–185. Zur Deutlichkeit als ästhetischer Kategorie vgl. Giuriato 2015, 99–112; von einer Ideengeschichte der Kraft aus hat Dennis Borghardt (2021) diese Rezeptionslinie noch einmal ausführlich besprochen.

⁶⁵ Für die Entwicklung zwischen Baumgarten, Herder und Kant siehe Müller-Bach 1998, Menninghaus 2009, 77–94. Die wichtige Geschichte der Lebendigkeit als Topos frühneuzeitlicher Kunst hat jüngst Frank Fehrenbach (2020) vorgelegt.

⁶⁶ Ovid 1994, 526 (met. X, 252).

⁶⁷ Lipps 1923, 441.

⁶⁸ Ebd., 442.

⁶⁹ Eine wissenschaftsgeschichtliche Rekonstruktion des Projektionsbegriffs und seiner Bedeutung für die Ästhetik und Poetik um 1900 hat Jutta Müller-Tamm (2005) geliefert.

ter des Worts Kraft ist in zeitgenössischen Definitionen zum Standard geworden.⁷⁰ Grundlage der einfühlungsästhetischen Explikation dieses Vorgangs bildet die Erfahrung, dass sich auch unser eigener Körper notwendigerweise der Erde nähert und wir uns nur durch Aufbietung muskulärer Kräfte aufrecht halten können.⁷¹ Tatsächlich haben wir beim Aufheben und Aufhalten, Hochheben und Hochhalten oder beim Betasten und Zusammendrücken unterschiedliche Erfahrungen mit der Schwere und Elastizität von Körpern gemacht. Dieses Wissen reproduzieren wir, wenn wir einen ruhenden Gegenstand in der Vorstellung um einen Bewegungsaspekt erweitern. Hier spielt die Fantasie eine herausragende Rolle:

ich stelle mir [...] einen Stein in der Luft schwebend vor. Solche in der Luft schwebenden Objekte habe ich immer fallen sehen, Demgemäß besteht in mir jetzt ein erfahrungsmäßiges Streben, den Stein fallend zu denken. Auch jetzt ‚sehe‘ ich ihn fallen, nur eben mit den Augen meiner Phantasie. Je mehr meine Aufmerksamkeit auf den in der Luft schwebenden Stein gerichtet ist, und die Erfahrungen, die ich mit Bezug auf solche in der Luft schwebende Objekte gemacht habe, in mir zur Wirkung gelangen, desto mehr macht sich dieses Streben geltend. Ich erlebe es in dem Maße, als ich betrachtend in dem Objekte bin oder weile.⁷²

In diesem Szenario bringen Objekte beim Fallen ein in ihnen enthaltenes „Streben“ zur „Verwirklichung“.⁷³ Wenn die Phantasie sich den Stein nicht nur als schwebend, sondern sogleich auch als fallend vorstellt, dann betätigt sie sich nicht nur als Agentin mythisch-naiver Naturbeseelung. Denn je nachdem, wie wir unsere Vorstellungsinhalte interpretieren, könnten wir an die Auffassung der aristotelischen Naturlehre anschließen und den schweren, aus Erde gemachten Dingen eine Sehnsucht nach der Erde zuschreiben, oder aber, durch die Schule Newtons gegangen, den Vorgang als Effekt einer in der Masse enthaltenen Gravitationskraft interpretieren. Was die „Augen der Phantasie“ allein zeigen, ist die in der Ruhelage des Körpers bereits implizierte, in ihr also latent schon enthaltene Bewegung, die unwillkürlich mitvorgestellt wird. Obwohl sich Lipps bei seiner Verwendung des Worts Kraft auf ein Alltagsverständnis bezieht, das vom wissenschaftlichen Begriffsgebrauch längst überholt sei,⁷⁴

⁷⁰ So lässt sich im entsprechenden Eintrag im *Philosophischen Wörterbuch der Philosophie* nachlesen: „Das Gefühl der Anstrengung, das wir beim Heben einer Last oder der Überwindung eines anderen Widerstandes empfinden, soll dadurch zum Kraft-Begriff geführt haben, dass die subjektiv erlebte Muskelanstrengung in die unbelebte Natur projiziert und als ein den physikalischen Objekten inhärentes Prinzip gedacht wurde.“ Jammer 1976, 1177. Um eine Entdeckung der psychologischen Einfühlungsästhetik des ausgehenden 19. Jahrhunderts handelt es sich indes nicht, findet sich diese Erläuterung doch schon in den begriffskritischen Überlegungen der Physik um 1800, wenn Gehler bündig festhält: „Das Wort Kraft drückt im eigentlichen Verstande das aus, was wir in uns fühlen, wenn wir ruhende Körper bewegen, oder bewegte aufhalten wollen“. Gehler 1798, 798.

⁷¹ Malika Maskarinec (2018, 60) hat als wichtiges, in gegenwärtigen Diskussionen von Empathie und Einfühlung meist ausgeblendetes Kennzeichen herausgearbeitet, „that we make sense of and relate to a world of spatial bodies on the basis of our bipedal experience of force and counterforce.“

⁷² Lipps 1923, 178.

⁷³ Ebd., 179.

⁷⁴ „Dabei denke ich nicht an den geläuterten Kraftbegriff der Naturwissenschaft. Dieser ist nichts, als ein kürzerer Name für eine regelmäßige Folge von Naturerscheinungen. In der Kohle liegt ein Quantum von ‚Kraft‘, d.h. wenn sie entzündet wird, so folgt nach einer allgemeinen, in Form eines allgemeinen Satzes aussprechbaren Regel ein bestimmtes Geschehen, etwa die Bewegung einer Maschine. [...] Aber dieser wissenschaftliche Kraftbegriff ist nicht der alltägliche: Für die natürliche, d.h. nicht wissenschaftlich korrigierte Vorstellungsweise ist die Kraft etwas Eigentümliches, ein von den Dingen verschiedenes Reales, das in den Dingen wohnt oder sitzt, und nach Betätigung verlangt.“ Ebd., 170.

liegt seiner Einfühlungsästhetik doch die von der Leibniz'schen Dynamik bis zur Thermodynamik leitende Beobachtung zugrunde, dass ruhende Körper über eine latente Kraft verfügen.

Das Verhältnis zwischen wahrnehmendem und vorstellendem Subjekt – Lipps spricht im Folgenden von Apperzeption – und wahrgenommenem und vorgestelltem Objekt, in dem das eigene Streben, die Schwerkraft zu überwinden, als Streben den Gegenständen unterlegt wird, fasst Lipps am Ende seiner Ausführungen als eine „Umwandlung“:

Dies alles geschieht, indem ich betrachtend in dem Objekte bin und weile. Mein Tun wird umgewandelt durch das Objekt und das Objekt durch mein Tun. Zugleich ist doch beides nur eine einzige Umwandlung, d.h. die Umwandlung eines einzigen Tuns.⁷⁵

Dieses Hin und Her im Austausch zwischen an den Objekten gemachter Erfahrung und Einfühlung ins Objekt ist Kennzeichen der „vollendeten ästhetischen Einfühlung“,⁷⁶ die zwischen dem „betrachtenden Hingegebensein“⁷⁷ an das Objekt und dem Selbsterlebnis im Objekt schwankt. Eine ähnliche Auffassung artikuliert Warburg mit seiner eigenwilligen Wendung der Lebendigkeitsdevise, „Du lebst und thust mir nichts“, die er seinen *Grundlegenden Bruchstücken* als Motto vorangestellt hat. Die ästhetische Wahrnehmung hält sich auf der Mitte zwischen der bekannten Lebendigkeitsunterstellung und der Einsicht in ihren Projektionscharakter. Was dann aber latent gehalten wird, ist gerade nicht die Artifizialität, sondern eine bedrohliche Lebendigkeit, die im Wissen um ihren Scheincharakter bewältigt wird.⁷⁸

Ein solches Latenthalten lebendiger Kräfte in der Kunst deutet sich bereits um 1800 an. Im August 1794 sendet Goethe in einem Brief an Schiller eine kurze Skizze zur Frage, „in wiefern die Idee: Schönheit sei Vollkommenheit mit Freiheit, auf organische Naturen angewendet werden könne“.⁷⁹ Wie Goethe hier entwickelt, empfinden wir lebendige Organismen nicht aufgrund ihrer rein geometrischen Proportionen, sondern aufgrund ihrer physischen Ausdrucks- und Bewegungsmöglichkeiten als schön. Voraussetzung ist aber, dass diese Körperkräfte aktuell nicht ausgeübt werden, sondern im Zustand der Latenz bleiben. Daraus leitet Goethe die Formel ab, dass „bei der Schönheit Ruhe mit Kraft, Untätigkeit mit Vermögen eigentlich in Anschlag komme“.⁸⁰ Statt auf eine scheinhafte Verlebendigung zielen Goethes Überlegungen also auf eine im Schönen verborgen gehaltene Lebendigkeit. Ovids Erzählung von Salmacis und Hermaphroditus enthält das Bild einer solchen Latenz, wenn der unter dem begehrenden Blick der Nymphe errötende Jüngling wie „gefärbtes Elfenbein“ aussieht, sein Hals »wie Elfenbein schimmerte“ und ein ins Wasser getauchter Körper schließlich „wie ein elfenbeinernes Standbild“⁸¹ erscheint: Im transparenten Medium der durchsichtigen Quelle ist gerade nicht die Kunst, sondern die Lebendigkeit des

⁷⁵ Lipps 1923, 192.

⁷⁶ Ebd., 199.

⁷⁷ Ebd., 202.

⁷⁸ Warburg 2015, 5. Zu Warburgs Physik des Symbols s. Zumbusch 2017.

⁷⁹ „Ist bei einem Körper oder bei einem Gliede desselben der Gedanke von Kraftäußerung zu nahe mit dem Dasein verknüpft, so scheint der Genius des Schönen uns sogleich zu entfliehen, daher bildeten die Alten selbst ihre Löwen in dem höchsten Grade von Ruhe und Gleichgiltigkeit, um unser Gefühl, mit dem wir Schönheit umfassen, auch hier anzulocken.“ Goethe 1998, 311.

⁸⁰ Ebd., 313. Goethes *Novelle*, in der am Ende ein ruhender Löwe gezeigt wird, habe ich als Reflexion auf eine derart neu gefasste Kraft der Dichtung gelesen. Zumbusch 2020.

⁸¹ Ovid 1994, 199 (met. IV, 354).

schönen Körpers in die Latenz verschoben. Die auf erhöhte Bewegung und Lebendigkeit fixierten Programme, die sich im 18. Jahrhundert im Zeichen der Kraft formieren, haben also eine verdeckte Kehrseite, in denen die Ruhe, die Untätigkeit und das Vermögen zu Bestimmungsgründen des Ästhetischen werden. Eine solche Ästhetik der Kraft als Latenz genauer hervorzukehren, wäre die Aufgabe weiterer Untersuchungen.

Literatur

- Agamben, Giorgio: Die Macht des Denkens. In: ders.: Die Macht des Denkens. Frankfurt a.M. 2005, 313–330.
- Aristoteles: Metaphysik. Griechisch-Deutsch. Übers. von Hermann Bonitz, hg. v. Horst Seidl. Hamburg 1991.
- : Poetik. Griechisch-Deutsch. Übers. und hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982.
- : Rhetorik. Übers. und hg. v. Franz G. Sieveke. 5. Aufl. München 1995.
- : Rhetorik. Übers. und hg. v. Gernot Krapinger. Stuttgart 1999.
- : Über die Seele. Griechisch-Deutsch. Hg. v. Horst Seidl, übers. v. Wilhelm Biehl und Otto Apelt. Hamburg 1995.
- Arthur, Richard T.: Monads, Composition, and Force: Ariadnean Threads through Leibniz' Labyrinth. Oxford 2018.
- Beere, Jonathan: Akt und Potenz. In: Christof Rapp und Klaus Corcilius (Hg.): Aristoteles Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. 2. Aufl. Stuttgart 2021, 193–198.
- Bernstein, Howard R.: Conatus, Hobbes, and the Young Leibniz. In: Studies in History and Philosophy of Science 11 (1980), 167–181.
- Blumenbach, Johann Friedrich: Über den Bildungstrieb und das Zeugungsgeschäfte. Göttingen 1781.
- Borghardt, Dennis: Kraft und Bewegung. Zur Mechanik, Ästhetik und Poetik in der Antikenrezeption der Frühen Neuzeit. Hamburg 2021.
- Campe, Rüdiger: Epoche der Evidenz. Knoten in einem terminologischen Netzwerk zwischen Descartes und Kant. In: Sibylle Peters und Martin Jörg Schäfer (Hg.): „Intellektuelle Anschauung“. Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen. Bielefeld 2006, 25–43.
- Didi-Huberman, Georges: Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg. Berlin 2010.
- Du Bois-Reymond Émil: Über die Grenzen des Naturerkennens. Leipzig 1872.
- : Über die Lebenskraft. Aus der Vorrede zu den ‚Untersuchungen über tierische Elektrizität‘ vom März 1848. In: Reden von Emil du Bois-Reymond in zwei Bänden. Bd. 1. Leipzig 1912, 1–26.
- Fehrenbach, Frank: Quasi vivo. Lebendigkeit in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit. München 2020.
- Fehrenbach, Frank und Cornelia Zumbusch: Form- und Bewegungskräfte. Zur Einleitung. In: Frank Fehrenbach, Lutz Hengst, Frederike Middelhoff und Cornelia Zumbusch (Hg.): Form- und Bewegungskräfte in Kunst, Literatur und Wissenschaft. Berlin/Boston 2021, 17–36.
- Freud, Sigmund: Der Mann Moses und die monotheistische Religion. In: ders.: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Hg. v. Anna Freud et al. Bd. 16. Frankfurt a.M. 1999, 101–246.
- Garber, Daniel und Tzuchien Tho: Force and Dynamics. In: Maria Rosa Antognazza (Hg.): The Oxford Handbook of Leibniz. New York 2018, 304–330.
- Gehler, Johann Samuel Traugott: Kraft. In: ders.: Physikalisches Wörterbuch, oder, Versuch einer Erklärung der vornehmsten Kunstwörter der Naturlehre. Bd. 3. Leipzig 1798, 796–819.

- Giuriato, Davide: „klar und deutlich“. Ästhetik des Kunstlosen im 18./19. Jahrhundert. Freiburg i.Br. 2015.
- Goethe, Johann Wolfgang v.: In wiefern die Idee: Schönheit sei Vollkommenheit mit Freiheit, auf organische Naturen angewendet werden könne. In: ders.: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bände. Hg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus, Anne Bohnenkamp Dieter Borchmeyer, Hans-Georg Dewitz, Karl Eibl et al. Abt. I, Bd. 18: Ästhetische Schriften 1771–1805. Hg. v. Friedmar Apel. Frankfurt a.M. 1998, 311–314.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Nach 1945. Latenz als Ursprung der Gegenwart. Berlin 2012.
- Haverkamp, Anselm: *Figura cryptica*. Theorie der literarischen Latenz. Frankfurt a.M. 2002.
- : Latenzzeit. Wissen im Nachkrieg. Berlin 2004.
- : Latenz. Zur Genese des Ästhetischen als historischer Kategorie. Göttingen 2021.
- Helm, Georg: Die Lehre von der Energie, historisch-kritisch entwickelt. Nebst Beiträgen zu einer allgemeinen Energetik. Leipzig 1887.
- Helmholtz, Hermann von: Über die Erhaltung der Kraft. Eine physikalische Abhandlung. Vorgetragen in der Sitzung der physikalischen Gesellschaft zu Berlin am 23sten Juli 1847. Berlin 1847.
- : Messungen über den zeitlichen Verlauf der Zuckung animalischer Muskeln und die Fortpflanzungsgeschwindigkeiten der Reizung in den Nerven. In: *Archiv für Anatomie, Physiologie und wissenschaftlichen Medicin* (1850), 276–364.
- Hoffmann, Christoph: Aufschieb. Talbot, Helmholtz und das Ereignis der Latenzzeit. In: Stefanie Diekmann und Thomas Khurana (Hg.): *Latenz. Annäherungen an einen Begriff*. Berlin 2007, 31–34.
- Jammer, Max: *Concepts of Force*. Cambridge/MA 1957.
- : Kraft. In: Joachim Ritter und Karlfried Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 4: I–K. Darmstadt 1976, 1177–1180.
- Jansen, Ludger: Ein systematischer Kommentar zu Aristoteles' Theorie der Vermögen im neunten Buch der *Metaphysik*. 2. Aufl. Wiesbaden 2016.
- Kassung, Christian: *Das Pendel. Eine Wissensgeschichte*. Paderborn 2007.
- Khurana, Thomas: Latenzzeit. Unvordenkliche Nachwirkung: Anmerkungen zur Zeitlichkeit der Latenz. In: Stefanie Diekmann und Thomas Kuhrana (Hg.): *Latenz. 40 Annäherungen an einen Begriff*. Berlin 2007, 142–147.
- Kiellmeyer, Karl Friedrich von: Über die organischen Kräfte untereinander in der Reihe der verschiedenen Organisationen, die Geseze und Folgen dieser Verhältnisse. o.O. 1793.
- Kondylis, Panajotis: *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*. München 1981.
- Kuhn, Thomas S.: Energy Conservation as an Example of Simultaneous Discovery. In: ders.: *The Essential Tension. Selected Studies in Scientific Tradition and Change*. Chicago 1977, 66–104.
- Langenscheidts Großwörterbuch Griechisch Deutsch. Hg. v. Hermann Menne. Berlin u.a. 26. Auflage 1987.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: Die Prinzipien der Philosophie oder die Monadologie. In: Leibniz. Ausgewählt und vorgestellt v. Thomas Leinkauf. München 1996, 406–424.
- : Discours de la métaphysique / Metaphysische Abhandlung. In: Leibniz. Schriften, ausgewählt und vorgestellt von Thomas Leinkauf. München 2000a, 147–192.
- : Specimen der Dynamik. In: Leibniz. Schriften, ausgewählt und vorgestellt von Thomas Leinkauf. München 2000b, 241–270.
- Lenoir, Timothy: *The strategy of life. Teleology and Mechanics in Nineteenth Century Germany*. Dordrecht/Boston 1982.
- Lipps, Theodor: *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. Erster Teil. Grundlegung der Ästhetik*. 3. Aufl. Leipzig 1923.
- Maskarinec, Malika: *The Forces of Form in German Modernism*. Evanston 2018.
- Menke, Christoph: *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*. Frankfurt a.M. 2008.

- Menninghaus, Winfried: „Ein Gefühl der Beförderung des Lebens“. Kants Reformulierung des Topos „lebhafter Vorstellung“. In: Armen Avanesian, Winfried Menninghaus und Jan Völker (Hg.): *Vita aethetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*. Berlin 2009, 77–94.
- Mülder-Bach, Inka: *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der ‚Darstellung‘ im 18. Jahrhundert*. München 1998.
- Müller-Tamm, Jutta: *Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne*. Freiburg 2005.
- Newton, Isaac: *Mathematische Grundlagen der Naturphilosophie*. Hamburg 1988.
- Ovid: *Metamorphosen. Lateinisch-Deutsch. Übers. und hg. v. Michael von Albrecht*. Stuttgart 1994.
- Papineau, David: *The Vis Viva Controversy. Do Meanings Matter?* In: *Studies in History and Philosophy of Science* 8 (1977), 111–142.
- Platon: *Politeia*. In: ders.: *Werke in acht Bänden. Griechisch-Deutsch. Deutsche Übersetzung v. Friedrich Schleiermacher. Hg. v. Gunther Eigler. Bd. 4. 6. Aufl. Darmstadt 2011*.
- Rapp, Christof (Hg.): *Aristoteles’ Metaphysik. Die Substanzbücher (Z, H, Θ)*. Berlin 1996.
- Rapp, Christof und Klaus Corcilus (Hg.): *Aristoteles-Handbuch*. Stuttgart 2011.
- Reil, Johann Christian: *Von der Lebenskraft*. Hg. v. Karl Sudhoff. *Klassiker der Medizin. Bd. 2*. Leipzig 1910.
- Richards, Robert J.: *The Romantic Conception of Life. Science and Philosophie in the Age of Goethe*. Chicago/London 2002.
- Riskin, Jessica: *The Restless Clocks. A History of the Centuries-Long Argument over What Makes Living Things Tick*. Chicago/London 2016.
- Schirra, Norbert: *Die Entwicklung des Energiebegriffs und seines Erhaltungskonzepts. Eine historische, wissenschaftstheoretische, didaktische Analyse*. Thun/Frankfurt a.M. 1991.
- Stallmach, Josef: *Dynamis und Energeia. Untersuchungen am Werk des Aristoteles zur Problemgeschichte von Möglichkeit und Wirklichkeit*. Meisenheim am Glan 1959.
- Tho, Tzuchien: *Vis Vim Vi. Declinations of Force in Leibniz’s Dynamics*. Berlin 2017.
- Thomas von Aquin: *Über Gottes Vermögen/De potentia Dei*. Übers. und hg. v. Stephan Grotz. Hamburg 2009.
- Torra-Mattenklott, Caroline: *Metaphorologie der Rührung. Ästhetische Theorie und Mechanik im 18. Jahrhundert*. München 2002.
- Warburg, Aby: *Grundlegende Bruchstücke*. In: ders.: *Gesammelte Schriften. Studienausgabe, Hg. v. Ulrich Pfisterer, Horst Bredekamp, Michael Diers, Uwe Fleckner, Michael Thimann und Claudia Wedepohl. Bd. IV: Fragmente zur Ausdruckskunde*. Hg. v. Ulrich Pfisterer unter Mitarbeit von Hans Christian Hönes. Berlin 2015, 1–228.
- Wellbery, David E.: *Lessings’s Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*. Cambridge u.a. 1984, 43–98.
- Wolf, Ursula: *Vermögen und Möglichkeit. Die Lehre des Aristoteles und die Debatte in der analytischen Philosophie*. 2. Aufl. Wiesbaden 2020.
- Zammito, John H.: *The Gestation of German Biology. Philosophy and Physiology from Stahl to Schelling*. Chicago/London 2018.
- Zedler, Johann Heinrich: *Art. Krafft*. In: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste 1731–1754. Bd. 15: K. Halle/Leipzig 1737, Sp. 1662–1722*.
- Zumbusch, Cornelia: *Transformationen. Die Kraft der Kunst bei Aby Warburg*. In: Frank Fehrenbach, Robert Felfe und Karin Leonhard (Hg.): *Kraft – Energie – Intensität*. Berlin/Boston 2017, 327–340.
- : *Ruhende Löwen. Goethes Novelle und die Kraft der Dichtung*. In: *Schiller-Jahrbuch* 64 (2020), 217–239.
- : *Was keine Geschichte ist. Literatur und Vorgeschichte im 19. Jahrhundert*. Stuttgart/Weimar 2021.

Die Latenz des Erhabenen und der Wahrheitsgehalt der Kunst

Alisha Stöcklin

Auf der einen Seite hing ein riesiges Ölgemälde, so gründlich verräuchert und auf jede nur denkbare Weise verunstaltet, daß man in dem diffusen, kreuz und quer einfallenden Lichte, in dem man es gewahr wurde, nur durch sorgfältiges Betrachten und häufiges, systematisches Studieren sowie durch genaues Befragen der Nachbarn überhaupt eine Vorstellung von seinem Zwecke gewinnen konnte. [...] Was mich jedoch am meisten verwirrte und bestürzte, war eine lange, formlose, unheilschwangere schwarze Masse, die in der Mitte des Bildes über drei schwachen, blauen, senkrechten Strichen in einer unbeschreiblichen, schaumigen Brühe trieb. Wahrlich ein sumpfig-dumpfig-klitschiges Bild, das geeignet war, einen erregbaren Menschen gründlich zu verwirren. Und doch eignete ihm eine unbestimmte, unvollendete und unvorstellbare Erhabenheit, die einen wie versteinert darauf starren ließ, bis man sich unwillkürlich schwor, dem Sinn dieses wundersamen Gemäldes auf die Schliche zu kommen. Immer wieder durchschloß mich die Erleuchtung, aber ach, sie war nur trügerisch: Es ist das Schwarze Meer in mitternächtlichem Sturme. — Es ist der widernatürliche Kampf der vier Elemente. — Es ist eine verbrannte Heide. — Es ist eine arktische Winterlandschaft. — Es ist der aufbrechende, eisstarrende Strom der Zeit. Doch am Ende verblaßten all diese Hirngespinnste vor jenem unheilschwangeren Etwas in der Bildmitte. Wäre dies erst einmal entschlüsselt, wäre alles andere einfach. Doch halt, hat es nicht eine schwache Ähnlichkeit mit einem gewaltig großen Fisch? Mit dem großen Leviathan selber gar?¹

Latenz

Latenz ist ein paradoxaler Begriff. Ein Definitionsversuch kommt kaum umhin, unvereinbare Bestimmungen zusammenzuziehen. Anvisiert wird die wirkungsvolle Präsenz einer Abwesenheit, die Latenzphänomene auszeichnet. Was nicht anwesend ist, kann nicht zugleich gegenwärtig sein, doch genau dies gibt uns der Latenzbegriff zu denken auf: Wir haben es mit einer „akut gegebenen Ungegenwärtigkeit“² zu tun. Wie können wir den Akut des Ungegenwärtigen verstehen, wenn sich mit dem Akuten doch eine Gegenwärtigkeit aufdrängt? Versuchsweise als Spürbarkeit einer werdenden Verwirklichung von Möglichkeiten oder einer prozessierenden Potenzialität. Wir verfügen also über einen Begriff, der ein Phänomen bezeichnet, das sich zwar geltend macht, aber ohne sich in distinkter Weise zur Geltung zu bringen. Es erzeugt Wirkung, ohne zu bezeugen, worin sie besteht – es ist eine Wirkung, die aus dem Verborgenen kommt (lat. *latere*, verborgen sein) und dorthin zurückgeht. Wie aber kann es dort, in seiner Deckung, als das, was es ist, angesprochen werden, ohne dass es durch die Bannung in den Begriff gerade in seiner Spezifik verfehlt wird? Vielleicht vermittelt über ein Medium, in welchem das Latente eben *als Verborgenes* zur Erscheinung kommt? Kunstwerke sind paradigmatische Substrate von Latenzen,

¹ Melville 2017, 47–48.

² Khurana 2007, 143.

weil diese in ihnen nicht nur – sowohl auf der Produktions- wie auf der Rezeptionsseite – *wirksam* sind und werden, sondern weil die ästhetische Erfahrung die Erfassung des Latenten *als Latentes* ermöglicht.

Allen Phänomenen von Latenz gemein ist ihre Verbundenheit mit bestimmten Formen von Übertragung.³ Sofern Kunstwerke als Produktionsstätten der Latenz aufgefasst werden können, ist Latenz eine Folge von aktualisierten Übertragungen. Übertragungen von Wirklichkeit, Wahrnehmung, Erinnerung und Erfahrung, Übersetzungen von Welt. Wenn Latenz aber – nun von der anderen Seite herkommend – *erfahrbar* wird, *proviziert* sie Übertragungen. Übertragungen diesmal im Sinne von Denkbewegungen, die angestoßen werden, weil sich eine Gegenwartigkeit, sozusagen ein ‚Gegenwarten‘, ein entgegenkommender Sinn, überträgt. Latenz bewirkt Übertragung, sie potenziert Übertragung(en) sogar: Was sich überträgt, ist *Übertragbarkeit* selbst, eine unbestimmte Erwartung, eine Aufmerksamkeit, eine Spannung. Es gilt aber auch die Umkehrung: Übertragung bewirkt Latenz, weil eine Lücke zwischen Ausgangs- und Zielort entsteht. Ein Denkraum öffnet sich. Die Lücke selbst wird allerdings an sich nicht thematisch, sie ist ein bloßes Vehikel zur Beförderung der Gedankenbewegung. Sie selbst zum Gegenstand der Befragung zu machen, bedeutet, in eine reflexive Tätigkeit einzusteigen, um einen Bereich zu untersuchen, der die Voraussetzung der Verfassungen und Verfügungen unseres Denkens bildet.

Im Folgenden soll gezeigt werden, dass und weshalb sich die latente Dimension von Kunstwerken im Ausgang der Moderne zentral mit der Begriffsstruktur des Erhabenen verbindet und inwiefern das Erhabene zugleich als Idee und Begriff selbst latent ist. Letztlich kreist die gesamte Argumentation um eine kurze Passage aus Adornos *Ästhetischer Theorie*, in der dieser Zusammenhang aufblitzt:

Die Aszendenz des Erhabenen ist eins mit der Nötigung der Kunst, die tragenden Widersprüche nicht zu überspielen, sondern sie in sich auszukämpfen; Versöhnung ist ihnen nicht das Resultat des Konflikts; einzig noch, daß er Sprache findet. Damit wird aber das Erhabene latent. Kunst, die auf einen Wahrheitsgehalt drängt, in den das Ungeschlichtete der Widersprüche fällt, ist nicht jener Positivität der Negation mächtig, welche den traditionellen Begriff des Erhabenen als eines gegenwärtig unendlichen beseelte.⁴

Der Wahrheitsgehalt und das Erhabene sind Begriffe, in denen ihr Verbund mit einem affirmativen, humanistisch überhöhten Bild des Menschen und mit einer intakten Beziehung zur Metaphysik noch immer nachhallt. Als Beschreibungskategorien für die moderne und nachmoderne Kunst, zumal für jene nach 1945, erscheinen sie daher zunächst unpassend, überholt, anachronistisch. Nachdem das Erhabene schon in der Entstehungszeit der philosophischen Ästhetik als eigenständige Disziplin im 18. Jahrhundert ein Schlüsselbegriff gewesen war, sprach nach dem Zweiten Weltkrieg in der Kunstwelt zunächst niemand mehr davon. Erstaunlicherweise erlebte das Erhabene jedoch schon Ende der vierziger Jahre eine Renaissance und ist bis Mitte

³ Was auch gilt für das Beispiel der Latenzzeit einer Krankheit (die während ihres Verstreichens unbemerkt bleibt). Im Fall der Krankheit liegt eine Ansteckung vor, im Bereich des Ästhetischen und Historischen eine ganze Matrix von Übertragungen, von wirklichen und möglichen. Latenzen werden jedoch oftmals erst im Nachhinein ersichtlich, so kann zum Beispiel die Fortwirkung des Vergangenen im Gegenwärtigen erst vom Blick der Zukünftigen auf jene Gegenwart als eine vergangene eingeholt werden, sei dies in Bezug auf den Einfluss historischer Ereignisse und Entwicklungen auf Kultur und Gesellschaft oder auch hinsichtlich der analytischen Durchdringung der im Verborgenen wirksamen Kräfte in der Psyche.

⁴ ÄT, 294.

der achtziger Jahre sogar wieder „zu einem zentralen Signifikanten avanciert“.⁵ So schrieb Nancy 1984 in einem Aufsatz über das Erhabene bei Kant: „Le sublime est à la mode“.⁶ Der Rückbezug auf die Kantische Konzeption kennzeichnet nicht nur die amerikanische Wiederbelebung des Erhabenen, sondern bleibt für alle späteren theoretischen Aneignungen ein unentbehrlicher Orientierungspunkt, daher wird sie auch die folgenden Überlegungen flankieren.

Zwischen Lust und Unlust: das Erhabene nach Kant

In einer vielzitierten Stelle aus der *Analytik des Erhabenen* umreißt Kant bildgewaltig deren Hauptgegenstand:

Kühne überhangende gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auftürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, Orkane mit ihrer zurückgelassenen Verwüstung, der grenzenlose Ozean, in Empörung gesetzt, ein hoher Wasserfall eines mächtigen Flusses u. d. gl. machen unser Vermögen zu widerstehen, in Vergleichung mit ihrer Macht, zur unbedeutenden Kleinigkeit. Aber ihr Anblick wird nur um desto anziehender, je furchtbarer er ist, wenn wir uns nur in Sicherheit befinden; und wir nennen diese Gegenstände gern erhaben, weil sie die Seelenstärke über ihr gewöhnliches Mittelmaß erhöhen, und ein Vermögen zu widerstehen von ganz anderer Art in uns entdecken lassen, welches uns Mut macht, uns mit der scheinbaren Allgewalt der Natur messen zu können.⁷

Das Erhabene ist „in keinem Dinge der Natur, sondern nur in unserm Gemüte enthalten“ (KdU § 28, B 109); es ist „eine mit der Beurteilung des Gegenstandes verbundene Bewegung des Gemüts“ (KdU § 24, B 80). Es ist also ein *Gefühl*, aber ein komplexes, zweiphasiges Gefühl. Sein Kulminationspunkt ist eine Lust, jedoch eine, die sich allein indirekt einstellt,⁸ über den Umweg der Überwindung einer Unlust. Auf einen schockhaften Moment, auf eine Überwältigung des Wahrnehmungsapparates folgt eine Phase, in welcher der Orientierungslosigkeit eine Rückbesinnung auf ein „Vermögen zu widerstehen von ganz anderer Art“ (KdU, § 28, B 104) entgegengestellt wird. In der ersten Phase scheitert unser Vorstellungsvermögen an der Verarbeitung des empfangenen Eindrucks. Die schmerzliche Erfahrung der eigenen Unterlegenheit ruft Unlust hervor, wodurch die zweite Phase eingeleitet wird, nämlich jene der kritischen Reflexion des Geschehens: Wir empfinden uns als klein und nichtig gegenüber der übermächtigen Erscheinung des Gegenstands (der Natur), merken aber, dass diese Gewalt letztlich nur eine Bedrohung darstellt für das an uns, was der Vergänglichkeit anheimfällt, für die sinnliche Seite, während die andere Seite, die sich dem Überzeitlichen, den Prinzipien und Ideen zuwendet, davon unangetastet bleibt: Dort, wo der Mensch Vernunftwesen ist, erhebt er sich und gewinnt

⁵ Herbert Grabes gibt einen informativen Überblick über die diskursgeschichtlichen Entwicklungen des Erhabenen ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Grabes 2015, 285–302, hier: 292.

⁶ Nancy 1984, 76.

⁷ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, *Analytik des Erhabenen*, § 23–§ 29; hier: § 28, B 104. (= KdU, Nachweise im Folgenden direkt im Text).

⁸ Das Erhabene ist „eine Lust [...], welche nur indirecte entspringt, nämlich so, daß sie durch das Gefühl einer augenblicklichen Hemmung der Lebenskräfte und darauf sogleich folgenden desto stärkern Ergießung derselben erzeugt wird, mithin als Rührung kein Spiel, sondern Ernst in der Beschäftigung der Einbildungskraft zu sein scheint.“ (KdU § 23, B 75)

Überhand – die Einsicht in die Möglichkeit denkerischer Bestimmungsmacht und reflexiver Distanz zum Los der Endlichkeit überführt die Unlust in ihr Gegenteil.⁹

Das Scheitern der verstandesgemäßen Bestimmungsversuche aktiviert das Vernunftvermögen, weil es die „Stimme der Vernunft“ ist, die fortwährend nach einer „Zusammenfassung in eine Anschauung [...] verlangt, und selbst das Unendliche [...] von dieser Forderung nicht ausnimmt, vielmehr es unvermeidlich macht, sich dasselbe [...] als ganz (seiner Totalität nach) gegeben zu denken.“ (KdU § 26, B 91–92) Das Erhabenheitsgefühl ist folglich das Resultat der Konfrontation mit einem deshalb als erhaben erscheinenden Gegenstand, weil seine Präsenz und sein Eindruck jede sinnliche Form sprengt. Es stellt sich ein, weil es uns möglich ist, die „Beraubung der Freiheit der Einbildungskraft durch sie selbst“ (KdU § 29, B 118) überhaupt zu erfassen und zu deuten als ein Geschehen, in dem sich etwas, das die subjektiven Kategorien übersteigt, negativ zur Darstellung bringt, als freigelegte Leerstelle eines Unrepräsentierbaren. Wir können nicht anders, als aus der Einsicht der Unangemessenheit in der Beurteilung des Gegenstands durch die Einbildungskraft fortzuschreiten in die Erkenntnis, dass seine Anschauung Ideen der Vernunft trifft,¹⁰ weil die Bestrebung zu den Vernunftideen „für uns Gesetz ist“ (KdU § 27, B 97). Für die Einbildungskraft ist das „Überschwengliche“ des Erhabenheitsgefühls ein „Abgrund“ (KdU § 27, B 98). Dennoch ist der Selbstverlust, der das eine Vermögen bedroht, die Bedingung der Möglichkeit des Selbstgewinns des anderen: Für die Vernunft ist die Idee, die rein begriffliche, unbedingte (d.i. unabhängig von allem Sinnlichen) Entität und Identität, „gesetzmäßig“ (KdU § 27, B 98–99); die Vernunft fordert das Dasein der Idee, weil diese ihrer Natur entspricht.¹¹

Das Gefühl des Erhabenen erfüllt die spezifische Funktion, die Selbstreflexion des höchsten Vermögens, das die Systematik und Einheit unseres Denkapparates verantwortet, in Gang zu bringen und somit ebenso die Selbstreflexion der anderen Vermögen in ihren Funktionsweisen und in ihrem Zusammenspiel mit diesem zu befördern.¹² Demgemäß ist das Erhabene eine Linse für die Wahrnehmung der Grenzen der Wahrnehmung – zugleich für die Wahrnehmung der Fähigkeit, Grenzen zu ziehen und ein Jenseits der Grenze denken zu können. Das Erhabene ist nichts anderes, als das „Verharren auf einer Grenze“¹³ zwischen (physischer) Ohnmacht und der Macht, uns von den Gegenständen, die auf uns einwirken, loszusagen, indem wir unsere geistige Unabhängigkeit von ihnen behaupten.¹⁴ Oder anders: Das Erhabene ist die

⁹ Vgl. Pries 1989, für diesen Abschnitt insbes. 8–10.

¹⁰ „Das gegebene Unendliche aber dennoch ohne Widerspruch auch nur denken zu können, dazu wird ein Vermögen, das selbst übersinnlich ist, im menschlichen Gemüte erfordert. [...] Erhaben ist also die Natur in derjenigen ihrer Erscheinungen, deren Anschauung die Idee ihrer Unendlichkeit bei sich führt.“ (KdU, § 26, B 92–93) „Die Stimmung des Gemüts zum Gefühl des Erhabenen erfordert eine Empfänglichkeit desselben für Ideen“ (KdU § 29, B 110).

¹¹ In ihrer Selbsterfassung bringt die Vernunft demnach Begriff und Realität der Idee selbst zur Einheit.

¹² „Alle unsere Erkenntnis hebt von den Sinnen an, geht von da zum Verstande, und endigt bei der Vernunft, über welche nichts Höheres in uns angetroffen wird, den Stoff der Anschauung zu bearbeiten und unter die höchste Einheit des Denkens zu bringen.“ Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (= KrV), B 355. Kant vergleicht die Vernunft mit einem „Gerichtshof“ (KrV, B 779), in welchem sie gleichzeitig Richterin, Angeklagte und Klagende ist.

¹³ Pries 1989, 6.

¹⁴ „[S]o gibt auch die Unwiderstehlichkeit ihrer [der Natur] Macht uns, als Naturwesen betrachtet, zwar unsere physische Ohnmacht zu erkennen, aber entdeckt zugleich ein Vermögen, uns als von ihr unabhängig zu beurteilen, und eine Überlegenheit über die Natur, worauf sich eine Selbsterhaltung von ganz anderer Art gründet, als diejenige ist, die von der Natur außer uns angefochten und in Gefahr gebracht werden kann, wobei die Menschheit in unserer Person unerniedrigt bleibt, obgleich der Mensch

Grenze zwischen der in bestimmter Hinsicht unbegrenzten Macht der „Darstellung der Größen (sinnlicher Gegenstände)“ der Einbildungskraft und ihrer gleichzeitigen „Unzulänglichkeit“ gegenüber der Vernunft in der „Vorzüglichkeit“ wiederum ihres Vermögens der „Größenschätzung“ (KdU § 27, B 99). Es ist ein Umschlagen von Macht in Ohnmacht und wieder zurück.

Vergleichsweise weniger komplex ist das Gefühl des Schönen: Es ist nach Kant der Ausdruck subjektiven Wohlgefallens als Resultat des freien Spiels zwischen Einbildungskraft und Verstand. Der Verstand ist das Vermögen der Begriffe, entsprechend betrifft das Schöne „die Form des Gegenstandes“ und verbindet sich mit der „Vorstellung der Qualität“, während das Erhabene mit „der Quantität verbunden“ bleibt (KdU § 23, B 75). Die Beurteilung des Gegenstands, welche die Gemütsbewegung veranlasst, einen Gegenstand als erhaben vorzustellen, ist eine, die seine Größe fokussiert, was in zweifacher ‚Stimmung‘ möglich ist, je nach Bezug der Gemütsbewegung auf das Erkenntnis- oder auf das Begehungsvermögen (vgl. KdU § 24). Die mathematische Perspektivierung des Erhabenen deutet den Gegenstand als „schlechthin groß“, als etwas, dem gegenüber alles andere klein erscheint (KdU § 25, B 85), während die ambivalente Betrachtung der Natur als furchteinflößend und zugleich „als Macht, die über uns keine Gewalt hat“, die dynamische Seite des Erhabenen kennzeichnet (KdU § 28, B 102). Im Ganzen zielt die Erhabenheit, die „in keinem Dinge der Natur, sondern nur in unserm Gemüte enthalten“ (KdU § 28, B 109) ist, auf die Wahrnehmung der eigenen Größe (des Menschen als einem vernunftbegabten Wesen) angesichts eines schlechthin Großen. Das Urteil, das hier entspringt, reflektiert das Ästhetische, indem es das im Fall des Erhabenen *kontrastive* Verhältnis zwischen Einbildungskraft und Vernunft gleichwohl als „harmonisch“ vorstellt (KdU § 27, B 109). Hervorgebracht wird ebenso eine Gewissheit der „subjektive[n] Zweckmäßigkeit der Gemütskräfte“ wie „in der Beurteilung des Schönen“ die „Einhelligkeit“ von „Einbildungskraft und Verstand“ (ebd).¹⁵

Die Wucht und Faszinationskraft des Erhabenen besteht darin, dass es der Angelpunkt ist für die Wertung des ästhetischen Urteils als „subjektiv-zweckmäßig für die Vernunft“, wobei es ein „Quell der Ideen“ nur darin sein kann, als der Weg zur Lust notwendigerweise die Auseinandersetzung mit der Unlust erfordert (KdU § 27, B 101). Diese wird durch die Lust im doppelten Sinn aufgehoben, sie wird zwar aufgelöst, aber in ihr auch bewahrt: „Erhaben ist das, was durch seinen Widerstand gegen das Interesse der Sinne unmittelbar gefällt.“ (KdU § 29, B 115)

Erkenntniskritische Bedeutung kommt dem Erhabenen darin zu, die Tauglichkeit einer sinnlich angeleiteten Repräsentation „für einen möglichen übersinnlichen Gebrauch“ auszuweisen (KdU § 29, B 114). Das Erhabene ist ein Latenzphänomen von herausragendem Status, weil es schlechterdings ein Verhältnis ist, das immer wieder neu im und vom Subjekt hergestellt wird und das Übertragungen induziert. Es öffnet das Denken und Empfinden, indem es einen Graben schlägt zwischen die Erkenntnisvermögen und dadurch die Brücke forciert. Da es dem Erkenntnisapparat so die Funktionsweisen seiner Vermögen, insbesondere des höchsten unter ihnen, vor Augen führt, erfüllt es den Zweck, das kritische Geschäft in Gang zu bringen und in Bewegung zu halten. Kants Beurteilung der systematischen Funktion des Erhabenen

jener Gewalt unterliegen müßte.“ (KdU § 28. B 104–105)

¹⁵ Es muss aber nochmals darauf hingewiesen werden, dass die „Beschäftigung der Einbildungskraft“ (und die dadurch veranlasste Gemütsbewegung) in Bezug auf das Erhabene eben im Unterschied zum Bezug derselben auf das Schöne „kein Spiel“, sondern „Ernst“ ist (vgl. Anm. 10 oben; KdU § 23, B 75) – darin deutet sich die abgründige Dimension des Erhabenen nachdrücklich an.

im architektonischen Bau seiner drei Kritiken ist allerdings ebenso ambivalent wie seine Einschätzung des Erhabenheitsgefühls selbst: Der Affekt, der sich mit ihm verbindet, ist der *Enthusiasmus*. Wie nahe dieser dem Wahnsinn kommen mag, war Kant durchaus bewusst.¹⁶ Die Begriffsstruktur des Erhabenen ist durchzogen von Ambivalenzen, was dazu führt, dass es nicht nur subjektimmanent als Latenzphänomen einzuordnen ist, sondern auch konzeptionell: Seine Begriffsgeschichte erweist sich als eine, in der sein Gehalt latent bleibt und immer wieder neue Deutungen hervorbringt.

Zwischen Moderne und Nachmoderne: die Wiederkunft des Erhabenen

Bevor die Argumentation ihren Weg zurück zu Adorno findet, soll kurz die Fortsetzung der Begriffsgeschichte des Erhabenen skizziert werden, wie sie ab der Mitte des 20. Jahrhunderts mitunter wesentlich von Newman und Lyotard geprägt wurde. Es bietet sich an, die Darstellung dieser Diskursformation zu ergänzen mit einer ästhetischen Materialkonstellation, in diesem Fall mit einem Exkurs zu gegenwärtigen künstlerischen Positionen, die 2021/2022 in einer Ausstellung zum Erhabenen in der zeitgenössischen Kunst im Kunstmuseum Solothurn gezeigt wurden.

Vor dem Hintergrund der fatalen, traumatisierenden historischen Versuche, das Erhabene ‚auf den Begriff zu bringen‘ und die Leerstelle des Undarstellbaren mit konkretem Inhalt zu füllen, wäre anzunehmen, dass das Erhabenheitsdenken nach dem Zweiten Weltkrieg als ein Relikt der Ideengeschichte erscheinen muss – unwiederbringlich überwunden. Die Konzeption des Erhabenen ist aber keineswegs so geschlossen, dass sie es nicht zuließe, sich mit dem Begriff gegen den Begriff zu wenden. Gerade weil es ein zweistufiges Gefühl ist, bleibt im Triumph auch das anfängliche Gefühl der Niederlage enthalten.¹⁷ Zweifellos weckt das Erhabene Kräfte, die zur „gewalttätigen Unterwerfung nicht nur der äußeren, sondern auch der inneren Natur unter die Vernunftsidee“¹⁸ befähigen und verleiten. Im Blick der (Nachkriegs-) Gegenwart wird die Kant'sche Begriffsprägung zur Negativfolie: Zunächst wird das, was im Erhabenheitsbegriff mitschwingt – die Selbstüberhöhung des Menschen als ‚Krone der Schöpfung‘ und dergleichen –, als ein Kulminationspunkt des Erhabenheitsdenkens angesehen, der die Überlegenheit menschlicher Subjektivität über die Natur zementierte. Mit der Abstoßung von der Position Kants wird sodann auch „das Zerschneiden des neuzeitlichen Subjekts“¹⁹ konstatiert. Doch die unumgänglich kontrastive und paradoxe Anlage des Erhabenen kann es gleichermaßen nahelegen, der (totalitären) Übersteigerung dieser Kräfte gerade nicht zu verfallen und stattdessen in ihm „die größte Möglichkeit der Selbstbescheidung zu erkennen.“²⁰ Seine Wiederentdeckung für die Nachmoderne scheint darin ihren Grund zu haben.

Newman zielte auf die Etablierung eines aktualisierten ‚American Sublime‘, das sich von der europäischen Tradition abgrenzen sollte (wenngleich seine Konzeption von dieser beeinflusst blieb). In Frankreich gab es keine analogen Bestrebungen – die vordringlichste Thematik der französischen Diskussion um das Erhabene war hingegen tatsächlich die Einsicht in die Notwendigkeit, das Kant'sche Erhabene einer Umdeutung zu unterziehen angesichts der Schiefelage, in die es vor dem Hintergrund der jüngsten Geschichte geraten war. Trotzdem ist Newman und die spätmoderne

¹⁶ Vgl. ebd.

¹⁷ Vgl. Pries 1989, 10.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Pries 1989, 5.

²⁰ Pries 1989, 4.

Farbflächenmalerei des amerikanischen *abstrakten Expressionismus* auch in den ausgehenden 80er Jahren noch die Anlaufstelle geblieben, wenn es darum ging, ein Beispiel zu geben für ‚das Erhabene in den zeitgenössischen Künsten‘.²¹ Das mag zunächst erstaunen, wird aber nachvollziehbar, wenn man bedenkt, worin der gemeinsame Bezugspunkt im Erhabenen besteht, von dem aus sich die Verbindungslinie zwischen Kant, Newman und schließlich zu Lyotard ziehen lässt, der Anfang der 80er Jahre in die amerikanische Diskussion intervenierte: Er sieht das Erhabene in der Wirkungsweise von Werken abstrakter Malerei, „die durch die Abstraktion indirekt das Undarstellbare zu präsentieren versuchten“.²² Kant zeige, wie es möglich sei, etwas Unsichtbares zur Sichtbarkeit zu bringen, indem er die Absenz bzw. die Abtragung/Aushöhlung der Form zum Index für das Undarstellbare werden lässt.

[H]ow to make visible that there is something that cannot be seen? Kant shows the way when he names *formlessness*, *the absence of form*, as a possible index to the unrepresentable. He also says of the empty *abstraction* which the imagination experiences when in search for the presentation of the infinite, its *negative presentation*.²³

In seinem einflussreichen Essay *Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?*²⁴ weist Lyotard die Ästhetik des Sublimen als eine Triebfeder moderner Kunst aus und als den Ort, an dem die Logik der Avantgarde ihre Axiome auffinde.²⁵ Der Kunst der Moderne wie der Postmoderne gehe es darum, sichtbar zu machen, dass es etwas gibt jenseits von Sichtbarkeit und Darstellbarkeit. Für Lyotard ermöglicht das Erhabene die Markierung sowohl der Verbindung als auch der Differenz zwischen Moderne und Postmoderne. Die moderne Ästhetik sei eine des Sublimen, aber eine nostalgische. Nostalgisch deshalb, weil der ‚schönen‘ Form noch angehangen wird; weil der Trost und das Vergnügen, das sie bereitet, nicht ganz verabschiedet sind, sei es auch nur, indem ihre Abwesenheit noch nach ihr ruft. Während sich das Unrepräsentierbare in der Kunst der Moderne eher *inhaltlich* geltend macht über ein Fehlen, über das artikulierte (expliziter gemachte) Zerbrechen der Form, kann sie im Gegensatz zur Kunst der Postmoderne tendenziell den Formverlust noch nicht in die Form hineinziehen, um sie von innen heraus dekonstruiert zur Darstellung zu bringen.

Newmans Adressierung des Erhabenen als „höchste Bestimmung der Kunst“²⁶ findet also über diesen Konnex ihren Widerhall in der Nachkriegsästhetik, und zwar exakt an der Stelle, wo das Erhabene im Unterschied zum Schönen eben nicht mit der Sphäre des Qualitativen, sondern mit der Quantität (vgl. KdU § 23) und deswegen allein mit der Vernunft als dem Vermögen zur Zusammenfassung des Vielen in die Einheit des Begriffs (und damit mit dem Vermögen der systematischen Selbsterfassung des eigenen Tuns bzw. des Denkens insgesamt) verbunden bleibt. Der Fokus des Erhabenen, das schwingt im englischen und französischen Wort ‚sublime‘ in

²¹ Vgl. Grabes 2015, 300.

²² Grabes 2015, 294; vgl. Lyotard 1982.

²³ Lyotard 1983, 337; zit. nach Grabes 2015, 294.

²⁴ Der Aufsatz *Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?* ist 1983 auf Englisch unter dem Titel *Answering the Question: What is Postmodernism?* in dem von Ihab und Sally Hassan herausgegebenen Theorieband *Innovation / Renovation*, und ein Jahr später als Anhang zu der englischen Übersetzung von Lyotards *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (übers. v. Geoff Bennington u. Brian Massami) erschienen.

²⁵ Vgl. Lyotard 1984, 336.

²⁶ Lyotard 1984, 234.

einer weniger herrschaftlich anmutenden Weise mit,²⁷ ist die (unschätzbare) Größe eines Gegenstands. Sein Gebiet beginnt dort, wo die synthetisierende Vorstellungstätigkeit bzw. die stabilisierende Wahrnehmung von Formbestimmtheit scheitert und das heißt: jenseits des Schönen. Ästhetik in ihrer idealistischen Ausprägung feierte das Schöne als Widerschein von Freiheit. Der Verbund dieser Auffassung mit dem Verständnis von Geschichte als kontinuierlichem ‚Fortschritt im Bewusstsein der Freiheit‘ liegt nach Auschwitz in Trümmern. Für Adorno bedeutet diese Zäsur in letzter Konsequenz auch eine entscheidende Wendung im Nachdenken über die weitere Entwicklungsgeschichte der Kunst: ‚Fortschrittlich‘ kann sie allein noch sein, wenn sie sich der „selbstgerecht über ihr Anderes triumphierenden Schönheit“ verweigert und gegen ihren eigenen Begriff angeht, innerhalb der Werkgrenzen ein harmonisches Ganzes zu sein.²⁸ Die Dekonstruktion des Schönen involviert die Dekonstruktion der Form als „eine Arbeit des Formlosen im Herzen der (dadurch nicht mehr affirmativ schönen) Form“.²⁹ So wird das Erhabene schon im ersten Impuls seiner Wiederbelebung zum Ausdruck des inneren Lebens der Kunst selbst, das sich an der Schwelle zwischen Moderne und Nachmoderne wesentlich über Akte der Negation formaler Bestimmtheiten entfaltet. Während Newman mit dem großen Format, das sich negativ zur eigenen Formatierung verhält, auf die Entgrenzung des betrachtenden Blicks zielt, auf ein Jenseits, in dem das Ich sich in der Orientierungslosigkeit als Instanz erfährt, die Orientierungen stiftet,³⁰ hat sich das Erhabene in den künstlerischen Positionen der Gegenwart weiterentwickelt und verändert. Wo Newman noch relativ ungebrochen nach der absoluten Emotion als Gipfelpunkt ästhetischer Erfahrung strebte, bricht die zeitgenössische Kunst dem Gefühlsaufstieg die Spitze ab. Vom Durchstieg in eine triumphale Positivität kontemplativen Selbsterlebens kann keine Rede mehr sein, vielmehr ist aufgrund der historisch unausweichlichen und unbedingt geforderten Neuinterpretation des Erhabenen eine negative Dialektik an ihre Stelle getreten. Die doppelte Negation bleibt ohne Aufhebung, in einem auf Dauer gestellten Umschlag.

Im Kontext der aktuellen Debatten um den Begriff des *Anthropozäns* findet diese Ansicht erstaunliche Resonanz. Der Kampf um die Rückgewinnung einer ‚erhabenen‘ Position des aufgeklärten Subjekts lässt sich engführen mit den drei Kränkungen des menschlichen Narzissmus, die Freud unterscheidet:³¹ Die erste war die kosmologische Verbannung des Menschen aus dem Zentrum des Universums mit der kopernikanischen Wende. Die zweite bestand in der biologischen Einordnung des Menschen ins Tierreich. Die dritte nahm Freud selbst vor, indem er den Menschen psychologisch ‚entwürdigte‘ und seine Abhängigkeit von unbewussten Triebkräften freilegte. Eine vierte Dezentrierung kann schließlich in der Entdeckung der geologischen Tiefenzeit gesehen werden – die Geschichte des Menschen besetzt einen winzigen Bruchteil im Vergleich mit der immensen zeitlichen Erstreckung der Erdgeschichte. Im Bild der Erdzeituhr könnte er unbedeutender nicht erscheinen.³² Die Ausrufung der neuen erdgeschichtlichen Epoche bringt das Bild des erniedrigten

²⁷ Das Sublime impliziert Subtilität statt Monumentalität (vgl. Welsch 1989, 207).

²⁸ Rebentisch 2013, 15.

²⁹ Ebd.

³⁰ Vgl. Imdahl 1989, 237.

³¹ Vgl. hierzu Freud 1966.

³² Der Paläontologe Jay Gould referiert Freud zu Beginn seiner Studie über die *Entdeckung der Tiefenzeit* (*Time's Arrow Time's Cycle*, 1987) und ergänzt dessen Aufzählung mit dem Hinweis auf die erdgeschichtliche Marginalisierung der menschlichen Spezies. Vgl. Schulz 2020, 4.

Menschen indes zum Kippen. Mächtiger denn je rückt er zurück in den Mittelpunkt, weil er „zu einem naturgeschichtlich relevanten Faktor“³³ geworden ist. Es ist jedoch keine Krone, die mit Stolz zu tragen ist. Dem Erhabenen, das aus der Kunst heute spricht, haftet ein nicht-abstreifbares Moment der Beklemmung an. Es ist, als ob die beiden Phasen, aus denen sich das erhabene Gefühl zusammensetzt, durch eine dritte ergänzt worden ist, welche den gesamten Prozess verdunkelt – wir erfahren uns selbst als ‚eingeschwärzt‘ im Licht unserer Erhabenheit.

Der Bildbruch, der sich durch das Erhabene zieht, ist demnach ein mehrfacher: Nicht nur die Gestalten, die es besetzt oder die sich ihm annehmen und es besetzen, haben sich verändert, sondern auch seine Ansicht; die Art und Weise, wie wir es begutachten und mit ihm umgehen. Die Betonung seiner Negativitäten – die ihm innewohnen sowie jene, die es in seiner Außenwirkung erzeugt – haben dazu geführt, dass die Anziehungskraft des Erhabenen zwar nach wie vor besteht (sofern wir es konfrontieren, ‚gefällt‘ es unmittelbar), aber diese Tatsache selbst ist es, die nun wiederum ‚missfällt‘ oder zumindest von Misstrauen begleitet wird. Unterbunden wird damit die ins Unheimliche abgleitende Seite einer kollektiv teilbaren Nostalgie, die wie die ‚schöne‘, harmonische Form der heutigen Wahrnehmung zum Kitsch verkommen und immer (auch) als Katachrese und Anachronismus erscheinen muss. Anhand einer Auseinandersetzung mit Werken der bildenden Kunst, die sich in und mit der Kategorie des Erhabenen bewegen, sollen diese Überlegungen im Folgenden weiter konturiert und konkretisiert werden.

Zwischen Selbsterhebung und Selbstkritik: Negativität und Negation des Erhabenen in der zeitgenössischen Kunst

Das Eingangszitat aus *Moby-Dick* setzt das „schwarze Licht“³⁴ in Szene und ins Bild. Im Zwielficht begegnet Ismael dem Gemälde, als wäre es eine unheilbringende Prophezeiung. Er befindet sich – noch – im sicheren Hafen, dennoch löst sich der ehrfürchtige Schauder nicht in einen mutigen, lustvollen Willen zur Macht auf: Das Erhabene manifestiert sich in ihm als ein Vorzeichen für den Untergang der menschlichen Hybris. Ismaels Beschreibung dessen, was er sieht und im Sehen erlebt, trifft auch Stimmungen der zum zeitgenössischen Erhabenen im Kunstmuseum Solothurn ausgestellten Exponate, besonders sinnfällig verbindet sie sich mit Hiroshi Sugimotos (*1948) *Lake Superior, Cascade River* (1995).³⁵ Ein letzter, ursprungsloser Abglanz inmitten einer schwarzen Horizontlinie, die nur Dunkel von Dunkel scheidet. Eine abgründige Lichtung, die nichts repräsentiert, nichts verspricht und doch – zeigt. Ein Scheinwerferkegel, in dem niemand steht. Ein ruderndes Auge, das den Himmel sucht. Oder der weiße Wal, der als gigantisches, alles verschlingendes Ungeheuer erscheint und in seinem tosenden Kampf nur die Projektion des Bösen auf ihren Urheber zurückwirft? Das Ringen mit dem Undarstellbaren – dem metaphysischen wie dem real gewordenen Schrecken jenseits alles Sagbaren – bildet sich ebenso im ästhetischen Gebilde wie auch in dessen Beschreibung ab. Auffallend ist, dass dieses Ringen in einer spezi-

³³ Schulz 2020, 4.

³⁴ In einer Ausstellung mit dem sprechenden Titel *Schwarzes Licht* zeigte das Kunstmuseum Solothurn vom 09.10.2021 bis am 02.01.2022 Positionen des Erhabenen in der zeitgenössischen Kunst. Die hier versammelten Überlegungen entstammen dem Echoraum des Dialogs sowohl mit den Werken als auch mit dem Kurator dieser Ausstellung, Robin Byland. Einzelne Textteile wurden aus dem von mir dazu verfassten Katalogbeitrag übernommen: Stöcklin 2021, 47–57.

³⁵ <https://www.artic.edu/artworks/145296/lake-superior-cascade-river> (8. Mai 2022).

fischen Weise anerkannt wird in der zeitgenössischen Kunst, welche das, was jenseits des Rationalisierbaren liegt, als ein Katalysator menschlichen Strebens und Schaffens zur Anschauung und Empfindung bringt, ohne seine subjektimmanente Überhöhung zuzulassen oder es in einer bestimmten/bestimmenden Gestalt zu materialisieren.

In den prächtigen Räumlichkeiten des *Fox, Michigan* (Sugimoto, 1980) und des *Cinema Odeon, Firenze* (Sugimoto, 2013)³⁶ sind die Projektionsflächen durch die Ausdehnung der Belichtungszeit im wahrsten Sinn vor lauter Fülle leer geworden. Aus der Überlagerung der Bilder ergibt sich ein konturloses Weiß; es enthält alles und alles zugleich, aber nur noch als reinen Ausdruck von Potentialität, von Bestimmbarkeit. *Ohne Titel* (2007), die weißen, schweigenden Gesichter von Albrecht Schnider (*1958).³⁷ Sie sind den weißen Kinoleinwänden wie auch den „Gebrauchsbildern“³⁸ von Karin Sander (*1957) ein treffliches Gegenüber. Das kulturkritische Moment der geblendeten und blendenden Projektionsflächen bringt noch einen anderen Aspekt ins Spiel: die mediale Überformung unseres gesamten Wahrnehmungsapparates. Der genießende Blick auf das Naturschöne rutscht ab in den Kitsch, weil der ‚Gipfelblick‘ nur noch seine Unangemessenheit erhellen kann. Ereignisse sind in einer digitalisierten Welt in erster Linie Medienereignisse, die als solche anders erlebt und erinnert werden (in Wiederholungsschleifen, Symbolbildern, schnellen Schnitten etc.) und die Landschaften sind, wie die Bilder von ihnen, optimiert – sie werden gerastert, geglättet, begradigt, unablässig durchstreift von Maschinen. Die industrielle und technologische Aufrüstung hinterlässt überall Spuren, unberührt bleibt wenig. Die Kunst zieht nochmals Distanz ein zu den entfremdeten Verhältnissen und gibt uns dadurch den Blick auf sie wieder frei. Wir begegnen in ihr einer verdinglichten und damit gerade „weggeschafften“³⁹ Natur und in dieser dem zerbrochenen Erhabenen in uns. Wir treffen in ihr aber auch ein Erhabenes an, das sich dort wieder aufrichtet, wo nichts ‚festgestellt‘ wird, wo alles Prozess ist und in einer unabgeschlossenen Bewegung bleibt, in die einzutauchen wir eingeladen werden. Aus dieser zur Wahrnehmung gebrachten Strukturähnlichkeit zwischen Natur, Kunst und Mensch erwächst ein Erhabenes, das sich der Überhöhungs- und Unterdrückungsdynamik entzieht. Beides, das zerbrochene metaphysische und das subversive, korrektive, kritikfördernde Erhabene, ist in der Ausstellung präsent.⁴⁰ Wo ein Oszillieren zwischen beiden Aspekten freigesetzt wird, tritt die ambivalente Grundanlage des Erhabenen selbst in Erscheinung. Einige der Werke zeigen nicht-verortbare, überweltliche Landschaften. Der Film (bzw. in der Ausstellung: die Fotoreihe) *Towards no Earthly Pole*⁴¹ (2019) von Julian Charrière (*1987) versetzt uns in eine eisige Gegend, wir sehen Gletscher und Eisberge bei Nacht, unheimlich angestrahlt von unnatürlichen Lichtquellen. Den vermessenden Blick der Wissenschaft simulierend und zugleich die zuweilen verzerrten und verfälschenden Alltagsvorstellungen in Bezug auf die bedrohte und gleichsam bedrohende Natur kompromittierend, wandern künstliche Lichtquellen über das un-

³⁶ <http://www.artnet.de/künstler/hiroshi-sugimoto/fox-theater-michigan-a-5h7c0UmklsvYm2R8hoXnQ2> (8. Mai 2022).

³⁷ <https://shop.aargauerkunsthhaus.ch/?op=product&id=6942> (8. Mai 2022).

³⁸ <https://www.deutschlandfunkkultur.de/die-kuenstlerin-karin-sander-gebrauchskunst-mit-konzept-100.html> (8. Mai 2022).

³⁹ ÄT, 105.

⁴⁰ Vgl. die Unterscheidung bei Pries 1995, 193–195.

⁴¹ <https://www.vfmk.org/books/schwarzes-licht-solothurn> (8. Mai 2022)

<http://julian-charriere.net/projects/towards-no-earthly-pole> (8. Mai 2022).

gastliche Gelände.⁴² Beleuchtet wird die menschliche Erschließung selbst, impliziert wird das metaphorische Licht des aufgeklärten menschlichen Geistes, in dem die Dinge zu dem bestimmt werden, was sie für ihn sind und sein können. Es blitzt in den Bildern aber auch eine Reminiszenz an das ‚vergangene‘ Erhabene auf, an die schwärmerischen Topoi und Gefühle, wie sie die Werke beispielsweise von François Diday (1802–1877) und Caspar Wolf (1735–1783) beschwören.⁴³ Doch bei Charrière wird das, was klassische Reaktionsmuster hervorruft, ebenso wie diese selbst, sowohl die Natur- wie die zugehörigen Gefühlskonstellationen, gleichzeitig als artifiziell sichtbar gemacht. Das erinnert auch an Werke von Ólafur Elíasson, dessen Schüler Charrière war: Ein aktuelles Beispiel wäre die Installation in der Fondation Beyeler für die er (un-) giftig grün eingefärbtes Wasser aus dem Museumsgarten, mitsamt allem wachsenden Leben in ihm, in die Ausstellungsräume vordringen ließ (*Life*, 2021)⁴⁴ oder ferner seine Installation eines perpetuierenden Sonnenuntergangs im Londoner Tate Modern (*The Weather Project*, 2003).⁴⁵ Die ausgestellte Künstlichkeit der reproduzierten Natur ist entsetzlich schön, sie bringt das Erhabene in uns zum Erzittern vor sich selbst. In der Ausstellung stand das aber nicht nur vor Augen, sondern es wurde auch erlebbar in der begehbaren *Grotte* (2012) von Sarah Masüger (*1978).⁴⁶ Performativ vollzieht sich hier der Wiedereintritt des Erhabenen in sich selbst bzw. wir realisieren und erfahren ihn als Besuchende direkt an uns selbst: Das strukturelle Nachdenken über das Erhabene führt in der Nachmoderne zu einer Differenzierung des Begriffs nach seinen zwei Schlagseiten, der metaphysischen und der reflexiven, (selbst-)kritischen. Die *Grotte* kann sinnbildlich für diese Zwiespältigkeit der Deutung des Erhabenheitsbegriffs stehen – es ist, als würden wir die Aufspaltung des Begriffs selbst betreten, wenn sich die metaphysische Ehrfurcht mit dem Eintritt in die *Grotte* zwar regen darf, wir aber zugleich gezwungen sind, das Gefühl zu hinterfragen, weil die *Grotte* inszenierter, musealer Raum ist, so wie das kritische Erhabene ein Teilbegriff ist, der sich von dem metaphysischen Erhabenen absetzt. Möglich wurde diese Weiterentwicklung, weil die ursprüngliche Konzeption des Erhabenen bereits diese Abstoßungsmomente enthält und die Lust nur über den Weg der Aufhebung (im doppelten Sinn von ‚Bewahrung‘ und ‚Auflösung‘) von Unlust gewonnen wird. Diese Negativität im Erhabenen, die immer gegeben ist, wird in der Nachmoderne ergänzt durch die Negativität des Erhabenen, die das Gefühl der Selbsterhebung im Aufstieg unterbindet.

Die Negativität des Erhabenen, wie sie in der zeitgenössischen Kunst aufscheint, könnte noch eine weitere Steigerung erfahren, wenn das Erhabene nicht mehr direkt als Auslöser einer Gefühlsbewegung zur Geltung kommt, sondern nurmehr als konzeptuelles Relikt erscheint, das referentiell und rhetorisch zwar noch angesteuert werden kann, aber nicht mehr emotional. Vielleicht könnte Charrières

⁴² Die Aufnahmen entstanden einerseits in den Polarregionen (Antarktis, Grönland, Island) und andererseits in der Schweiz (Rhone- und Aletschgletscher, Mont Blanc).

⁴³ Von François Diday wurde in der Ausstellung der *Gewittersturm (Le temps orageux)* von 1858 gezeigt. Ebenfalls im ersten Saal war von Caspar Wolf *Das Innere der Bärenhöhle bei Welschenrohr* von 1778 zu sehen und dahinter, als Überleitung zu den zeitgenössischen Positionen und als Konfrontation des ‚alten‘ (metaphysischen) mit dem ‚neuen‘ (subversiven) Erhabenen, das gleichnamige Werk von Robert Zandvliet (*1970) von 2012 (vgl. Simli, Vanessa: Artikel zur Ausstellung in der Solothurner Zeitung vom 18. Dezember 2021, zweite Abb.: <https://www.solothurnerzeitung.ch/solothurn/kanton-solothurn/schwarzes-licht-die-neue-ausstellung-im-kunstmuseum-solothurn-thematisiert-das-erhabene-in-der-zeitgenoessischen-kunst-ld.2229366> (8. Mai 2022)).

⁴⁴ <https://olafureliasson.net/archive/exhibition/EXH102547/life> (8. Mai 2022).

⁴⁵ <https://olafureliasson.net/archive/exhibi-%20tion/EXH101069/the-weather-project> (8. Mai 2022).

⁴⁶ Ebd., erste Abb.

Metamorphism XLVI (2016)⁴⁷ von seinem Titel ausgehend in diese Richtung sprechend werden: Metamorphosen sind Umgestaltungen, Verwandlungen. In der Geologie bezeichnet die Gesteinsmetamorphose eine nachträgliche Umformung sowohl der Struktur als auch der mineralogischen Zusammensetzung des Gesteins, herbeigeführt durch starke Abweichungen der Temperatur- und Druckverhältnisse im Vergleich zu den Bedingungen, die während seiner Entstehung gegeben waren.⁴⁸ Diese Bedeutungsdimension behauptet sich auch bei der Betrachtung des Werkes: Wir sehen Metamorphosen. Was wie ein menschliches Herz aus Stein aussieht, sind eigentlich eingeschmolzene Computerteile. In mehrfacher Hinsicht werden diese in eine Denkbewegung eingeschlossen, die (sie) zurück zur Natur leitet. Schaurig trifft das Wissen um die eigentliche Materialität des Objekts auf die Felsbrocken-Assoziation, schaurig auf das offene Herz. Im Ineinandergreifen von beidem erfolgt der nächste Übergang: Der Umriss der Figur erinnert auch an die Form des afrikanischen Kontinents. Hier in diesem Gebilde werden die unerlässlichen Bausteine der Industriestaaten, die schlagenden Herzen der Maschinen, die den Körper der vernetzten Gesellschaft am Leben halten, den Minen, in denen sie abgebaut wurden, wieder zugeführt. Nachgerade versteinert uns das Herz, wenn wir versuchen, Übergänge zu schaffen und die eigenen Übertragungen zurückverfolgen. Die Erhabenheitsbewegung wird hier permanent invertiert, sie läuft von Lust zu Unlust und wieder zurück. Im Spiel der assoziativen Reize wird das Denken stimuliert, und es gefällt sich in seinem Tun, doch sein Ankommen beim Denkinhalt der konstruierten Relationen sprengt die Lust so sehr, wie es sie zugleich hervorbringt. Von der Metamorphose erfasst wird schließlich gar der Werkstitel: Durch eine kleine anagrammatische Umstellung (eine Strukturveränderung im Wortmaterial) wird der *Metamorphismus* zum *Metaphorismus*, denn die Wechselbewegung von Lust zu Unlust bildet sich im betrachtenden Nachvollzug der morphologischen Übergänge der Figur ab. Damit erscheint das Erhabene hier buchstäblich *im übertragenen Sinn*, als *Metaphorisierung* seiner Ambiguität, nämlich indem seine Umschlagstendenz *ins Bild gesetzt* wird und so die Gemütsbewegung nicht ins Gefühl des Erhabenen, sondern das Denken in die Metaphorisierung des Sublimen führt.

Die Sichtbarmachung sowohl der ohnehin konzeptuell gegebenen, immanent wirksamen Negativität des Erhabenen im Reflexionsprozess, wie auch der Negation ihrer Erhebung im Ganzen, die mit dem traditionellen Verständnis bricht, läuft in den meisten Fällen über Umwendungen und Verkehrungen. Sie sind in unterschiedlicher Ausführung und Ausprägung sowohl auf der Seite der künstlerischen Verfahrensweisen sowie auf der Rezeptionsseite aufzufinden; wie auch in der Metathematisierung ihres Verhältnisses. In der *Grotte* ist es das Schillern des Erhabenheitsbegriffs, in *Metamorphism* schließlich radikaler noch das Umschlagsmoment selbst, das performativ versinnbildlicht wird.

Für die Serie von Francisco Sierra (*1977) mit dem Titel *O Sole Mio* (2016)⁴⁹ gilt das in gewisser Weise auch, dort bleibt es aber nicht bei einer Zurschaustellung des Motivs als unschön gewordener Kitsch – unschön durch die ganze Besetzung der Szenerie vom Wissen um seine Bedrohung. Die Bilder provozieren ihre Überblendung:

⁴⁷ <http://julian-charriere.net/projects/metamorphism> (8. Mai 2022). Das besprochene Objekt der *Metamorphism*-Serie (*Metamorphism XLVI*) ist auf den Bildern nicht zu sehen. Die folgenden Überlegungen beziehen sich auf die Ausstellungsansicht, wie sie auch im Katalog abgebildet ist (Schwarzes Licht 2021, 95).

⁴⁸ Vgl. Art. „Gesteinsmetamorphose“, in: Serres und Farouki 2001, 342–343.

⁴⁹ <https://www.vfmk.org/books/schwarzes-licht-solothurn> (8. Mai 2022).

Bikini-Atoll, Massentourismus, Korallensterben, Abholzung usw. Schön wären diese Ansichten ja nur als Lebensräume. In unserer Wahrnehmung heute können sie aber nicht anders als kollidieren mit der Einsicht, immer Todesräume mitsehen zu müssen. Das erhabene Naturschauspiel, das nicht festgehalten werden kann, ohne zu verfallen, wird durch die hyperrealistische Malerei vielmehr in eine doch wieder erhabenen anmutende Erscheinung überführt. Ähnliches lässt sich über die *Mouvements végétatifs* (2018)⁵⁰ von Victorine Müller (*1961) sagen: Nachgebildet in zarten, transparenten Blasen, bleiben die abstrahierten Naturformen seltsam abgeschlossen in ihren Guckkästen, nichts kann in sie ein- oder aus ihnen heraustreten, kein Austausch mit ihrer Umwelt findet statt, kein Stoffwechsel. Sie sind ausschließlich Objekte der Schau. Ihre Unantastbarkeit und die fragile Komposition lenken die Aufmerksamkeit sowohl auf das empfindliche Gleichgewicht ökologischer, biologischer und organischer Systeme wie auch umgekehrt von der Schau des Zerbrechlichen auf die zerbrechliche Schau selbst: Der Blick auf das Konservierte raubt der Natur ihr Natürliches. Was sie ausmacht und was an ihr genossen werden will und kann, geht verloren, bleibt aber im Fehlen doch gegenwärtig. Beklemmend ist die Lust am Erhabenen des Naturschönen in seiner künstlichen Reproduktion. Auch die 2020 im Engadin aufgenommenen Fotografien⁵¹ von John Chiara (*1971) brechen die wuchtige Ansicht der Bergpanoramen durch die Betonung ihrer Gemachtheit. Die exponierten Abzugsränder wirken wie Sprünge im Erhabenheitsspiegel.

Da: Zwischen. Das Erhabene heute

Es ziehen sich Klüfte und Schründe durch die Dinge und das Denken, das sich nicht mehr zu einer allumfassenden Totalität aufschwingen kann, die alles in sich aufnimmt und unter ihre Formen (Begriffe) subsumiert. Mit Adorno ließe sich das Erhabene in den zeitgenössischen künstlerischen Positionen beschreiben als fortgesetzte *Arbeit (an) der Formlosigkeit*, wodurch sie sich der Natur strukturell nähert und nicht mit einem vorwiegend inhaltlichen Interesse (der Abbildung und Nachahmung) an sie herantritt.⁵² Das Festhalten am Erhabenen lässt sich erklären über die vielseitig anschlussfähige Ambivalenz seiner Konzeption, die wahrhaftig *unheimliches* Reflexionspotential birgt. Gerade die Fokussierung auf seine Negationsenergien bzw. seine Perspektivierung als ein unverfügbar gewordenes, aber dennoch akut bleibendes Konzept erschließt Freiräume zur Selbstbefragung von Seins- und vor allem auch (Selbst-)Bewusstseinsdimensionen. Das Verharren *auf* der Grenze involviert Kippfiguren, welche die größtmögliche Spreizung des Denkens bewirken und keine Aufhebung des spannungsgeladenen Denkens in seine Selbstberuhigung zulassen. Das Erhabene bleibt anwesend als das relationale Konzept, das es von Grund auf ist – es keimt in Zwischenräumen, es ist wesentlich Beziehung –, aber das Umschlagsmoment in die Positivität wird gekappt. Mit dieser Negation wird sein inneres Gefüge nach außen gekehrt, und es gelangt zur Anschauung als etwas, was sich entzieht, dem wir uns nach der Erkenntnis seiner Missbrauchsgefährdung aber auch entziehen *mussten* und das vielleicht gerade deshalb in uns weiterhin starke Zugkraft ausüben vermag. Die Ablehnung der Expansion von Bestimmungsgewalt als Gipfel der Erhebung führt in Passivitätsfiguren, hin zu Perspektiven, die in Föhlung gehen mit den Dingen. Die

⁵⁰ <https://www.vfmk.org/books/schwarzes-licht-solothurn> (8. Mai 2022).

⁵¹ Ebd.

⁵² Vgl. Rebentisch 2013, 206.

„Gebrauchsbilder“⁵³ und auch die *Mailed Paintings*⁵⁴ von Karin Sander radikalisieren diese Haltung der Zurücknahme des formgebenden, sich behauptenden Subjekts und lassen die weißen Leinwände unvermittelt abbilden, was sich ihnen einprägte auf der Reise von einem Ort zum anderen oder während einer bestimmten Zeitspanne ihres Aufenthalts in einem ausgewählten Umfeld. Ihr Leben ist der direkte Ausdruck des Lebens ihrer Umgebung. Die „Passivität des Sinns“ von konzeptionell „offenen Kunstwerken“ hält Subjektivität zwar auf der Produktionsseite zurück, schafft dafür aber auf der Seite der Rezeption umso stärker ein Bewusstsein für die „konstitutive[] Funktion der interpretierenden Subjektivität für das Sein der Werke“, das damit „nachdrücklich“ in diese selbst eintritt und zu ihrem Formprinzip wird.⁵⁵ Allerdings zu einem, das sich jeder Verallgemeinerung und jedem abschließenden Urteil deziert sperrt. Sofern das Formprinzip das ungreifbare Ereignis eines momenthaften, punktuell sich entzündenden und entladenden Dialogs ist, zwischen Natur und Kunst, Mensch und Kunst, Mensch und Natur, Mensch und Mensch, tritt das Erhabene selbst an seine Stelle. Es bildet die Umlaufbahn der Kunst vor; sie spiegelt in ihrem Kreisen um das Erhabene aus sich etwas in uns zurück, was in uns liegt und zugleich über uns hinaus ist. Newman kondensierte diese Erlebnisqualität ins ungreifbare Jetzt, das sich allem Bestimmungswillen gänzlich entzieht. In diesem Moment, in dem Kunst vor uns die Augen aufschlägt, grenzen wir ans Erhabene. Sofern sie es negiert, nur umso mehr. Deshalb findet der unendliche Sternenhimmel, Sinnbild für das, was alles Große übersteigt, bei Michel Grillet auch Platz in einem Gouache-Farbtöpfchen.⁵⁶

Die Kehren im Denken laufen weiter: Das Ausmaß unserer Einflussnahme auf das Hier und Jetzt steht in massivem Kontrast zur marginalen Rolle des Menschlichen im Hinblick auf die Geschichte der Erde und des Universums. Die zeitgenössische Auseinandersetzung mit dem Erhabenen führt auf die prekäre Einsicht, dass wir uns zugleich als endlich *und* universell, als Teil *und* Ganzes verstehen müssen. Die Disposition zum Erhabenen nimmt uns in die Verantwortung sowohl für das Diesseits wie für das Jenseits der Grenze, auf der wir existieren. Auch die leuchtenden Fragen von Peter Fischli und David Weiss (*1952 / 1946–2012), projizierte Projektionsflächen,⁵⁷ arbeiten mit Umkehrungen und (negierten) Entgrenzungen. „Wie viel Widerstand erträgt die Wahrheit?“ – Es ist nicht die Frage nach den Grenzen des Möglichen, sondern jene nach der Grenzenlosigkeit des Unmöglichen, die das Denken aufreißt. Dass wir diese Frage stellen und verstehen können, ist so unfassbar, wie die Frage selbst: „Sind dem Unmöglichen keine Grenzen gesetzt?“ In ihrem Fluchtpunkt tanzt die Kunst.

Die Konzentration auf die Unlustseite im Gefühlsaufbau des Erhabenen betont den Kontrollverlust, das Entgleiten von Bestimmungsmacht. Die angstbelegte Leerstelle des Unermesslichen gerade nicht mit der Beherrschung von Form und der Ausübung von (Deutungs-)Macht zu kompensieren, lässt den Gegensinn im sinnhaften

⁵³ Ausgestellt war das Gebrauchsbild 125, Friedrich Petzels Landhaus (2010).

⁵⁴ <https://www.karinsander.de/en/work/mailed-paintings> (8. Mai 2022). (2004–; in der Ausstellung: 2006–2019).

⁵⁵ Rebentisch 2013, 29.

⁵⁶ In ihm liegt schließlich auch der unbegrenzte Möglichkeitsraum von Werken, die durch es und mit ihm geschaffen werden könnten. <https://www.vfmk.org/books/schwarzes-licht-solothurn> (8. Mai 2022).

⁵⁷ Siehe ebd. *Ohne Titel, (Fragenprojektion)*, 1981–2003; 405 Dias, 5 Diaprojektoren, 3 Überblendungsgeräte, Masse variabel. Die Fragen wurden direkt an jene Wand projiziert, die frontal gegenüber lag, wenn man aus der Grotte den dahinterliegenden verdunkelten Ausstellungsraum betrat.

Gebilde zu. Die Reflexe der Umwendung im Erhabenen denken lassen sich in den Werken selbst wiederfinden in Verfahrensweisen der Inversion, in Negations- und Oszillationsbewegungen.

Sofern aber diese Ausstellung unter dem *Titel* des Erhabenen stand, wurde die Bestimmung, etwas mit dem Erhabenen zu schaffen zu haben, natürlich unweigerlich von außen an die Exponate herangetragen. Es soll hier aber um das Erhabene als latent wirksame *Struktur* gehen, nicht um seine Erscheinungsweise als (zugeschriebener) Inhalt. Das Erhabene ist für die moderne und nachmoderne Kunst mehr als ein Thema, dem sie sich neu angenommen hat – es ist in sie eingesickert als offener Bruch, der sich nicht mehr schließt.

Auch in der Kant'schen Konzeption ist das Erhabene ein entscheidender Ausdruck (bzw. Eindruck) menschlicher Selbsterfassung und die Kunst beteiligt an der Produktion wie Reproduktion dieses Ausdrucks. Gelangt das Erhabene aber nun in seiner negativistischen Wendung zur ästhetischen Erscheinung, entblößt sich subjektive Überlegenheit *als Schein* und Natur nicht als Gegenstand von Beherrschung, sondern als etwas, das wir auch selbst sind. Die Schönheit wie auch die Erhabenheit der ungebändigten Natur wird unserem Erleben allein zugänglich, wenn wir uns in Sicherheit wiegen. Somit ist die Beherrschung der Natur die Voraussetzung für die interesselose Wertschätzung ihrer Erscheinungen und die Wahrnehmung ihrer Größe. Nichtsdestotrotz öffnet sich in der dynamischen Expressivität und weitläufigen Produktivität des Erhabenen im Bereich des Ästhetischen auch die Chance, mit ihm die Antizipation eines „herrschaftslosen Zustands“⁵⁸ zu leisten, in dem die ohnmächtige Unterlegenheit des vorrationalen Menschen, der die Natur als Schicksalsmacht erfährt, nicht in Form invertierter Herrschafts- und Unterwerfungsverhältnisse überwunden würde. Der utopische Vorschein des versöhnten Zustands ist erst in einer Kunst möglich, die instrumentelle Verhältnisse zwar artikulieren kann, auch in sie eingebunden und mit ihnen verwoben bleibt, die aber selbst nicht-instrumentelle Beziehungen unterhält, weder im Zusammenspiel der Elemente in ihr noch in ihrer Beziehung zu dem, was ihr Material ist, noch zu jenen, die mit ihr in Dialog treten, noch zur Natur. Zu ihr verhält sie sich mimetisch gerade im Entzug der Verfügungsgewalt; im Flüchtigen, Unberechenbaren ihrer Erscheinungen. In der Nachahmung der Natur kann Kunst ihren Gegenstand nur verfehlen, aber sie trifft ihn dort, wo sie sich ihm nicht ähnlich *macht*, sondern ihm strukturell ähnlich *wird* – in der Bestimmung ihres jeweiligen Gegenstands für die Erfahrung als: „unbestimmbar, negativ“.⁵⁹

Kunst und Wahrheit

Das soeben Entwickelte schließt an die Deutung des Erhabenen an, wie sie, selbst gewissermaßen latent bleibend, in der *Ästhetischen Theorie* aufscheint.⁶⁰ Die Transformation der Auffassung des Erhabenen, die sie im Lauf der Geschichte erfuhr, ist für Adorno entscheidend. Was sich zunehmend als „untergründiger und eigentlicher Gehalt des Erhabenen“ enthüllt, ist die diametrale Verkehrung der ursprünglichen Betonung des naturbezwingenden, sich zur Herrschaft aufschwingenden Menschen.⁶¹ Stattdessen kann das Erhabene zum Medium einer Erfahrung werden, welche die

⁵⁸ ÄT, 105. Vgl. für diesen Absatz Rebentisch 2013, 204–217.

⁵⁹ Vgl. ebd. und für das Zitat: ÄT, 114.

⁶⁰ Explizite Bezugnahmen auf das Erhabene gibt es im Verhältnis zum Umfang des ganzen Textkorpus relativ wenige, es finden sich nicht mehr als rund 20 Belegstellen dazu.

⁶¹ Welsch 1989, 188.

Menschen aus dem Räderwerk von Machtergreifung hinaushebt und Mimesis an die Stelle von Unterdrückung setzt.⁶² Adornos Vorwurf an Kant lautet, dass in seiner Konzeption „die Größe des Menschen als eines Geistigen und Naturbezwingenden“⁶³ als erhaben aufgefasst wird. Die traditionelle Identifizierung des Erhabenen mit dem überwältigenden Großen bejahe „ungebrochen seine fraglose Komplizität mit Herrschaft. Ihrer muß Kunst sich schämen, und das Nachhaltige, welches die Idee des Erhabenen wollte, umkehren.“⁶⁴ Die Umkehr ist möglich, weil das dialektische Moment des Umschlags in der Konzeption des Erhabenen schon angelegt ist, auch in der traditionellen:⁶⁵ „In den Zügen des Herrschaftlichen, die seiner Macht und Größe einbeschrieben sind, spricht es gegen die Herrschaft.“⁶⁶ Befreiung erigne sich mit dieser dialektischen Umakzentuierung auf beiden Seiten: Das Subjekt befreit sich davon, sich zur Souveränität über die Natur erheben zu müssen (um in ihrer Erhabenheit die eigene zu sehen, die es ihr entgegenstellt) und die Natur wiederum wird aus dem „verruhten Zusammenhang von Naturwüchsigkeit und subjektiver Souveränität“ befreit.⁶⁷ Wenn Adorno schließlich schreibt, das Erhabene werde *latent*, dann betont er nach Wolfgang Iser damit seinen „Leitcharakter“ für die Moderne.⁶⁸ Als eine „elementare Struktur aller Kunst“ bleibt es im Verborgenen wirksam.⁶⁹ Verborgenen, weil es zum „Formgesetz“ wurde und sich darin, gerade in seiner Manifestation jenseits aller inhaltlichen Festschreibung, bewährt.⁷⁰ Iser formuliert diesen Zusammenhang prägnant so: „Das moderne Kunstwerk ist dadurch gekennzeichnet, daß es die Struktur des Erhabenen zu seiner Matrix hat. Die ‚Latenz‘ des Erhabenen meint diese grundsätzliche Immanenz, das Eingedrungenheit in Formgesetz der Kunst.“⁷¹ Die Umdeutung des Erhabenheitsbegriffs lässt auch das, was Versöhnung einst (ver-)heißen mochte, in einem anderen Licht erscheinen. Wenn avancierte Kunst nach Adorno die Struktur des Erhabenen aufweist, dann erteilt sie aller Versöhnung eine Absage, denn das Erhabene ist die Unversöhnbarkeit der Darstellung⁷² *par excellence* und damit ist es für Adorno der einzig valide Träger einer Wahrheit geworden, an der, trotz allem, festgehalten werden kann. Das Erhabene ist der Sprengsatz für die Übereinstimmung von Form und Inhalt, wo der Inhalt nicht mehr in der Form aufgehen kann, ohne unwahr zu erscheinen, querstehend zum kollektiven Gedächtnis. Adorno hat den Wahrheitsbegriff, wie den des Erhabenen ebenfalls, in seinem Negativ anvisiert. Es kann darum auch keine eindeutige, eindimensionale, positiv formulierte Antwort auf die Frage nach dem Wahrheitsgehalt geben. Aber es ist möglich, ihn von verschiedenen Seiten und in seinen verschiedenen Dimensionen zu beleuchten:

⁶² Vgl. ebd.

⁶³ ÄT, 295.

⁶⁴ ÄT, 296.

⁶⁵ Im Erhabenen „sind Herrschaft und deren Brechung paradox und doch konsequent miteinander verbunden“ (Iser 1989, 193).

⁶⁶ ÄT, 294.

⁶⁷ ÄT, 293.

⁶⁸ Iser 1989, 191.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Iser 1989, 206; vgl. ebd. 191: „Modern herrscht das Erhabene als Implizites, als Matrix der Kunst.“ Auch Ralf Simon deutet und benennt die elementare Wichtigkeit der Kategorie des Erhabenen für die *Ästhetische Theorie* in ähnlicher Weise: „Die Erhabenheitsfigur wird zur Matrix der modernen Kunst. [...] Das ganze Paradoxiengefüge der ÄT läßt sich auf die Grundantinomie, die im Erhabenheitsbegriff figuriert ist, zurückführen.“ (Simon 2003, 100)

⁷² Vgl. Iser 1989, 194: „Das Erhabene sprengt den Horizont der Versöhnung.“

Die *Ästhetische Theorie* befördert als theoriekritische Schrift zunächst die Einsicht in die Unwahrheit stillgestellten Denkens bzw. in die Endlichkeit historisch gewachsener Bedeutungen und Bestimmungen (auch der Wahrheit selbst). Sie entspricht damit in ihrer eigenen Vollzugslogik einer ästhetischen Logik, die in ihrem Bewegungsgesetz negativ gekennzeichnet ist, weil die Synthese von Brüchen auch zu einer Reflexion auf die Auflösung abschließender Synthesis führt.⁷³ So macht sich der Wahrheitsgehalt geltend als kritische Auflösung (und darin Wiederherstellung) von Wahrheit. Er wird nicht identifiziert von Kunst: Sie verhält sich negativ zu ihm, indem sie ihn ansichtig werden lässt in seiner Bestimmbarkeit zur Unbestimmtheit. Der Wahrheitsgehalt ist die Wahrheit der Negativität der Wahrheit; die Wahrheit der Prozesshaftigkeit des Wahrheitsgeschehens im kritischen Denken. In diesem Sinn kann der Wahrheitsgehalt eines Kunstwerks bezeichnet werden als das sinnliche Scheinen der Idee *als Negativität*. Ästhetische Wahrheit zielt demnach auf die Erfassung sowohl der Wahrheit wie auch der Unwahrheit der fundamentalen Ausrichtung des Denkens auf Wahrheit als Übereinstimmung von Begriff und Realität.⁷⁴

Das latent gewordene Erhabene bedingt den Wahrheitsgehalt der Kunst insofern, als es ihn, als Formgesetz, das Form zersetzt, für die Kunst nach dem Zivilisationsbruch allein möglich machen und tragen kann: Ästhetische Wahrheit ist die Absage an die Korrespondenztheorie der Wahrheit⁷⁵ und die Behauptung der Widerständigkeit des Materials. Als ästhetische bleibt sie an den Bereich der Wahrnehmung und sinnlich-leiblichen Erfahrung gebunden, doch sie übersteuert von dort auch das gewalttätige Moment am identifizierenden Begriff. Ästhetische Theorie wird zur angemessenen Arbeit am Begriff von Theorie, weil das Unverwüsthliche, Subversive am Erhabenen als Rückseite seiner metaphysischen Gestalt denkbar bleiben kann; und somit negativ auch das, was anders wäre. Weil es in höchstem Grad das (selbstkritische) Denken stimuliert, ist es schließlich auch „mehr als ein Gefühl“.⁷⁶

Die *Ästhetische Theorie* ist die Durchführung dessen, was Adorno in der *Negativen Dialektik* erschloss: Die Performanz eines Denkens, das solidarisch ist „mit Metaphysik im Augenblick ihres Sturzes“.⁷⁷ Das Movens dieses Denkens ist das Erhabene, weil dieses Konzept den Sturz der Metaphysik selbst in sich zu verhandeln hat. *Ästhetische Theorie* ist deshalb auch eine kritische Theorie von Theorie, von begrifflichem Denken überhaupt, weil das Nachdenken über Kunst in der Totalitätsfigur der Werkeinheit das Pendant findet zur Totalitätsfiguration des Systems und der Begriffe, aus denen es sich bildet. Gemäß dem Strukturgesetz des Erhabenen wendet sich Kunst gegen ihren eigenen Begriff. Sie lebt aus der Opposition gegenüber dem, was ihr Begriff von ihr verlangt, nämlich „Totalität aus sich zu setzen, ein Rundes, in sich Geschlossenes“.⁷⁸ Sie wendet sich damit aber auch strukturanalog gegen die Bemächtigung der Kunst durch den philosophischen Begriff. Das Erhabene reißt end-

⁷³ Das Kunstwerk weist in seiner Verfasstheit ein spezifisches Verhältnis von Form und Inhalt auf und weist dadurch den Gedanken selbst hin auf das Verhältnis seines Inhalts zu seiner Form. Ein Kunstwerk denken heißt im Falle der *Ästhetischen Theorie*: den eigenen Gedanken eine sprachliche Form annehmen zu lassen, die selbst zu seinem Inhalt wird.

⁷⁴ Dazu Wellmer (1991, 47): „Die große Kunst will wahr sein, so Adornos These; ästhetisches ‚Stimmen‘ ist nur unter der Bedingung solcher Wahrheit möglich – deshalb muß die Kunst sich gegen den ästhetischen Schein kehren, gegen alles, was an ihr illusionär ist.“

⁷⁵ Auch wenn die (korrektive) Idee der Übereinstimmung aus dem negativ-dialektischen Prozess nicht gestrichen werden kann.

⁷⁶ Bzw. sogar die „kritische Haltung selbst“ (Pries 1995, 195).

⁷⁷ ND, 400.

⁷⁸ ÄT, 10; vgl. Welsch 1989, 199.

gültiger Synthesis die Arme auseinander. In der Abkehr von ihr tritt eine andere Art der Versöhnung zutage, die dem Divergenten, Heterogenen gerecht wird und das Material nicht der subjektiven Integration ausliefert, sondern seine Eigenständigkeit und seinen Vorrang geltend macht, indem die „Gegenstrebigkeit von Geist und Material“ schonungslos und unbeschönigt anerkannt wird.⁷⁹

Für Kant ist die Stellung des Erhabenen im Bau der Kritiken ein Problem, weil es geeignet wäre, die Brücke über das Systemganze zu schlagen und sich doch gegen die harmonische Integration sperrt; weil es die Lücke zwischen der materiellen und der geistigen Welt eben nicht schließt, sondern sie im Gegenteil immer wieder auseinandertreibt. Der Widerstreit beruhigt sich nicht: „Widerstreit gegen Versöhnung – das bezeichnet geradezu den innersten Unterschied zwischen dem Erhabenen und dem Schönen.“⁸⁰ Dies ist es aber, was das Erhabene in der Latenz hält und es in der Nachmoderne abgeschattet wiederkehren lässt. Und es ist der entscheidende Punkt für „die Möglichkeit einer authentischen Kunst in einem Zustand vollendeter Negativität“,⁸¹ um ihrer Wahrheit willen, dass sich die Wogen nicht glätten – dass das Glücksversprechen gebrochen wird.⁸² Was einzig zählt, ist die Sprachwerdung des Konflikts und der ungeschlichteten Widersprüche.⁸³

Lyotards Auffassung, die moderne wie die postmoderne Kunst überantworte sich einer Ästhetik des Erhabenen, findet in Adornos impliziter Ästhetik des Erhabenen seine Entsprechung. Im Unterschied zu Lyotards Konzeption des Undarstellbaren steht aber Adornos Bestimmung des Kunstwerks in seiner Beziehung zum Erhabenen nicht unter dem Paradigma eines Repräsentationsverhältnisses.⁸⁴ Das Undarstellbare ist bei Lyotard ein kontinuierlicher Verweis auf eine Abwesenheit; es ist der fortwährend zu wiederholende Versuch einer Darstellung, die scheitern muss, um darin eben eine Anwesenheit fühlbar zu machen. Weil er das Undarstellbare als Stätte des Erhabenen benennt, kann er sich nicht vollständig davon lösen, es als einen Gehalt zu denken, sei es auch unmöglich, diesen zur Darstellung zu bringen. Lyotards Undarstellbares bleibt zumindest konzeptionell, durch das Negationspräfix, das zur Aufhebung drängt, wohl doch noch verbundener mit einer erstickten Hoffnung auf den Umschlag in den Durchbruch zur Erscheinung.

Adorno denkt das Erhabene im Kunstwerk radikaler: als innere Struktur. Damit verstärkt sich aber auch dessen Latenz: Das Erhabene ist nichts mehr anderes als die Negativität, durch die sich das moderne und nachmoderne Kunstwerk (de-)formiert. Sie ist der Einspruch, der sich geltend macht gegen die alle Elemente integrierende Einheit, welche das Kunstwerk als solches unweigerlich sein muss; es ist der Protest gegen die scheinhafte Realität sowohl eines befriedeten Miteinanders wie auch eines Aufgehens der Welt und des Denkens in der Totalität *eines* (begrifflichen oder politischen) Systems, der aus der Kunst in die Gesellschaft ragt. Der Reflex des Unwahren an der harmonischen Geschlossenheit der Werke, am ästhetischen Schein,⁸⁵ ist die Wahrheit der Kunst.

⁷⁹ Vgl. Welsch 1989, 198.

⁸⁰ Vgl. Welsch 1989, 202.

⁸¹ Wellmer 1991, 46.

⁸² „Kunst ist das Versprechen des Glücks, das gebrochen wird.“ (ÄT, 204–205)

⁸³ ÄT, 294.

⁸⁴ Vgl. Welsch 1989, 206.

⁸⁵ „Schein ist die Kunst am Ende dadurch, daß sie der Suggestion von Sinn inmitten des Sinnlosen nicht zu entrinnen vermag.“ (ÄT, 232)

Lyotard deutet aber das Erhabene Newmans dennoch gerade nicht als Jenseitiges, sondern betont mit ihm ein Jetzt, das sich mit dem Hier verbindet. Newmans Aufsatztitel *The Sublime is Now* führe auf die Differenz zwischen dem Erhabenen der Romantik und jenem des Avantgardismus, denn die Bedeutung des ‚Jetzt‘ sei eine andere geworden. Es ginge nicht darum, das Erhabene für diese bestimmte historische Zeit, die jetzt angebrochen ist, zu beschwören, sondern vielmehr sei das Erhabene *im* Jetzt aufzufinden, darin, „daß etwas geschieht“⁸⁶ – hier, in diesem Augenblick, in dem ich mich verliere, kann ich auf etwas zusteuern im Denken, „was es vergißt, um sich selbst zu konstituieren.“⁸⁷

Obgleich Lyotard im Erhabenen eine über das Kunstwerk hinausreichende Kategorie sehen mag, während Adorno seinem Denken die Horizontale versagt, so ist doch auch für Adorno der einzige Ort, an dem Utopie aufblitzt, „die vollendete Negativität“, die, „einmal ganz ins Auge gefasst, zur Spiegelschrift ihres Gegenteils zusammenschießt“.⁸⁸ Sie sind einander sehr nah darin, das Erhabene als etwas zu verstehen, das die moderne Kunst durchsetzt mit Negativität, der alle Abschwächung verwehrt bleibt. In der Kunst wird an einer Welt gebaut, „in der das Ungeheure oder das Formlose sein Recht hat“,⁸⁹ und – darin stimmen beide überein – gerade dies ist ihr nach dem Zivilisationsbruch mehr und paradoxaler denn je aufgegeben, zugemutet und aufgebürdet. Das Erhabene zieht nun nicht mehr in erster Linie in Richtung Erhebung, sondern es lastet auf ihm so sehr seine Besetzung durch Hybris wie der Umschlag des aufgeklärten Geistes in die Barbarei durchrationalisierter Vernichtung. Das Problem der Darstellbarkeit stellt sich auf allen Ebenen, sie betrifft die Tat und sie betrifft den Tod: Die Shoa übersteigt das Vorstellbare – im Töten des Todes selbst. Das Erhabene mit dem Undarstellbaren gleichzusetzen, bedeutet, in die paradoxe Spirale zu geraten, dass sich in ihm das Uniforme in seiner konkretesten und abstraktesten Ausprägung kreuzt mit der Gegenkraft der „Unform“,⁹⁰ die dem Inkommensurablen seinen Platz einräumt, ohne es einzupassen und anzugleichen an einen Begriff oder angelegten Maßstab.⁹¹

⁸⁶ Lyotard 1984, 154.

⁸⁷ Lyotard 1984, 152.

⁸⁸ MM, 153.

⁸⁹ Lyotard 1984, 157.

⁹⁰ Pries und Lyotard 1989, 322. Die ganze Stelle (321–322) lautet: „Wenn Sie sagen, daß es bei Kant um Natur geht und nicht um Kunst, dann ist das meines Erachtens eine etwas voreilige Lektüre. Möglicherweise hat Kant das selbst gedacht, aber wenn man sich den Text ganz genau (und so getreu wie möglich) ansieht, bemerkt man folgendes: Die großen Schauspiele der sich in Unordnung befindenden Natur sind ein Beispiel dafür, daß die menschliche Kunst niemals etwas Derartiges hervorbringen kann. Denn alle menschliche Kunst ist immer nur Mimesis und letztlich suspekt, weil immer die Möglichkeit besteht, daß sie mit einer Absicht konzipiert worden ist und von daher ein Begriff und eine Zweckmäßigkeit mit Zweck auf ihr lasten. Schon das Schöne ist relativ suspekt, das Erhabene scheint aber offensichtlich noch suspekter zu sein. Trotzdem ist das eigentlich Wichtige – und das sogar vom Kantischen Standpunkt aus – dieser Bruch oder *split* im Darstellungsvermögen durch Synthese, also in dem Vermögen, das etwas in Raum oder Zeit zu einer einzigen Form synthetisiert, daher das Thema der ‚Unform‘ [orig. Deutsch, Anm. im Text]. Die natürliche Unordnung, der Sturm usw., also das Inkommensurable für die imaginative Synthese, dient meiner Ansicht nach nur zur Veranschaulichung dessen, was Kant sagen will. Der eigentliche transzendente oder kritische Inhalt dessen, was Kant das Erhabene nennt, ist viel eher das Unvermögen zur Synthese, und man kann sich sehr wohl vorstellen, daß Künstler entweder durch Abstraktion oder Minimal Art versuchen, etwas hervorzubringen, was diese Formsynthesen zum Scheitern bringt und deshalb mit der transzendentalen Essenz des Erhabenen bei Kant ziemlich genau übereinstimmt.“

⁹¹ Damit wird der Komplex des Undarstellbaren auch (prekär) überblendet von dem religiösen Bilderverbot: „Vielleicht gibt es keine erhabeneren Stelle im Gesetzbuche der Juden, als das Gebot: Du sollst dir kein Bildnis machen, noch irgendein Gleichnis, weder dessen was im Himmel, noch auf der Erden, noch

Für Lyotard, ebenso einem Denken gegen das Vergessen im Horizont von Auschwitz verpflichtet wie Adorno, ist die „Frage nach dem Undarstellbaren [...] die einzige, die im kommenden Jahrhundert den Einsatz von Leben und Denken lohnt.“⁹² Das Erhabene ist ein Begriff, der seine missbräuchliche „Ergreifung“ abschütteln konnte. Weil er *immer* auch die Gegenseite mitträgt, barg er das Potential, neu hervorzutreten im Dienst der Selbstaushöhlung machtergreifenden Denkens. Seine Ambivalenz macht ihn in ausgezeichneter Weise ebenso kritikwürdig, kritikfähig wie kritikfördernd. Das Erhabene als Undarstellbares zu bezeichnen, schließt die Unzulässigkeit mit ein, es im totalitären Herrschaftsanspruch zur Manifestation im Diesseits zu zwingen, zum Aufgang der Transzendenz in der Immanenz.⁹³ Das Undarstellbare wird damit auch zum Imperativ des Zeugenmüssens von etwas, was nicht bezeugt werden kann, weil es sich aller Darstellbarkeit entzieht und als traumatisch Eingeschlossenes dennoch beredt werden will und muss (auch dies eine Latenzdimension). Strukturell ist mit dem Undarstellbaren schließlich auf die Lücke verwiesen in und zwischen den im Kunstwerk mannigfach vervielfältigten und sich weiter entfaltenden Übertragungen. In der Kunst, dem genuinen Ort des Übergangs und der Dynamik des übertragenen und entzogenen Sinns, ballt sich das Erhabene grundsätzlich als Index: Kunstwerke zeigen in ihrer Präsenz immer auch auf sich selbst als etwas, das sich auf der Grenze zwischen Darstellbarem und Undarstellbarem bewegt.⁹⁴ Lyotards Undarstellbares bildet in seiner sprachlichen Fassung die Negation des Darstellbaren selbst ab und bewegt sich so ebenfalls auf der Grenze zwischen beidem, wie wenn Adorno von der „Kommunikation des Unkommunizierbaren“⁹⁵ spricht. Gleichwohl kann seine Position den paradoxalen Rückstoß des Erhabenen nicht ganz aufnehmen, der auf das Verhältnis von Form und Inhalt zielt, das ein grundsätzliches ist, nicht nur für Kunst, sondern auch für Theorie. Über Kunstwerke nachzudenken, bedeutet für Adorno, eine sprachliche Form finden zu müssen für die Darstellung dessen, was eine Einheit und zugleich die Negation dieser Einheit darstellt. Die Wiedergabe der Versenkung in die Bewegung, in die das Kunstwerk das Denken versetzt, öffnet einen Abgrund für das Subjekt, den Abgrund *in* ihm, der es selbst ist. Es ist daher gar nicht möglich, dass das Sprechen vom Erhabenen – sei es in der oder über die Begegnung mit ihm, noch im philosophisch-begrifflichen Zugriff – nicht abrutscht an seinem eigenen Versuch der Identifikation.

Dieser Versuch hat eine notwendig autodestruktive Seite. Präsent wird das Erhabene der ästhetischen Erfahrung als Erschütterung. Das Erhabene ist die Kraft des Subjekts, die es nach Adorno befähigt, „um ein Winziges über das Gefängnis hinaus[zu]schaue[n], das es selbst ist“.⁹⁶ Letztlich scheint Adornos „Memento der Liquidation des Ich“,⁹⁷ das in der Erschütterung zutage tritt, genau den unverfügbaren Be-

unter der Erden ist“ (KdU, § 29, B 124). Die Stelle, die als die *erhabenste* gekennzeichnet wird, richtet sich gegen den Götzendienst, gegen die Fixierung der Vorstellung in ein eindeutiges Bild.

⁹² Zit. nach Pries 1989, 1.

⁹³ Claus E. Bärsch weist darauf hin, dass Kants Konzeption dafür keinen Boden legt, er verlange im Enthusiasmus und seinen Artikulationsweisen stets die Rückbindung an die Vernunft: „Zwar analysiert Kant den Widerstreit von Lust und Unlust in Hinsicht auf das Gefühl der Überlegenheit und Macht. Aber diese Überlegenheit ist die des Menschen in Hinsicht auf die Unabhängigkeit von den Kausalstrukturen der Natur. Sie wird in der bleibenden Spannung von Mensch und Gott, von Unendlichkeit und Endlichkeit erfaßt. Transzendenz und Immanenz gehen nicht ineinander auf.“ (Bärsch 1989, 789)

⁹⁴ Vgl. Lehmann 1989, 763.

⁹⁵ ÄT, 292.

⁹⁶ ÄT, 364.

⁹⁷ Ebd.

reich des Denkens zu betreffen, den Lyotard bei Newman angesteuert sah. Das Jetzt des Chocks ist der Ort des Ichverlusts. Eine Identität zu konstituieren und aufrechtzuerhalten, erfordert ein Kontinuum, das sich zwischen Vergangenheit und Zukunft ausdehnt. In der Kunst und in der Natur wohnt das Erhabene als ein Aufblitzen des Jetzt in seinem Entzug der Verfügungsgewalt. Dieses Jetzt erschüttert das Subjekt, das Ich sagen muss, um der Einheit des Urteils willen. Deshalb dreht sich die „aporetische Konstellation, in der das Erhabene bei Adorno seinen versöhnungsphilosophischen Ort hat“ auch in Wellmers Auslegung um das Ich: „Und was für das Absolute gilt, gilt ebenso für das Ich: [...] Das Wort ‚Ich‘ ist der Name einer utopischen Hoffnung; ihm korrespondiert nichts Seiendes; erst im Stande der Erlösung dürften die Menschen ‚Ich‘ zu sich sagen.“⁹⁸ Adorno schreibt: „Für Momente indessen wird das Ich real der Möglichkeit inne, seine Selbsterhaltung unter sich zu lassen, ohne daß es doch dazu ausreichte, jene Möglichkeit zu realisieren.“⁹⁹ Das Undarstellbare ist das Jetzt, ist das Ich; das Ich des Jetzt und das Jetzt des Ich. Eine Ahnung davon kommt in einem Gedicht von Tomas Tranströmer zum Ausdruck:

Was bin ich? Manchmal vor langer Zeit
kam ich für einige Sekunden ganz nahe
an das, was Ich ist, was Ich ist, was Ich ist.

Aber grade, als ich Ich erblickte,
verschwand Ich, und ein Loch entstand,
und durch das fiel ich wie Alice.¹⁰⁰

Auch Kapitän Ahabs Wahn zeugt vom inneren Kampf um das Ich, der sich nach außen stülpt als tobender, hasserfüllter Wille zur blinden Unterwerfung der Natur. In einer der ruhigeren Episoden der Geschichte findet sich das Walfängerschiff *Pequod* inmitten einer großen Walherde wieder. Als Ahab den Blick schweifen lässt über die ihr zugehörigen Tiere, welche bei näherer Beobachtung für ihn zu Individuen mit verschiedenen Aufgaben, Funktionen und singulären Charakterzügen werden, macht sich eine Erkenntnis in ihm breit, die in einer fulminanten *Moby-Dick*-Inszenierung von Antú Romero Nunes in den mehrfach wiederholten Ausruf ausbricht:

⁹⁸ Wellmer 1991, 58.

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Auszug aus dem Gedicht *Porträt mit Kommentar aus: Klänge und Spuren*, 1966. In: Tranströmer 2013, 81. Eine Fortführung dieser Überlegungen könnte in diesem Zusammenhang auch die Tendenzen zunehmender Vielstimmigkeit und Fragmentarisierung des lyrischen Ich in der Lyrik nach 1945 beleuchten. Ein Beispiel für das „gewandelte Verständnis von Subjektivität“ in der Lyrik der Gegenwart, mit dem sich zuweilen eine „irritierende Zentrumslosigkeit“ sowie ein „Gestus des Sich-Entziehens“ bis in die Nähe der „Selbstaufhebung“ verbindet, ist die Dichtung Thomas Klings. Katharina Grätz beschreibt Klings ‚Sprachinstallationen‘ wie folgt: Sie „besitzen keinen Wahrnehmungsmittelpunkt, sie kennen keinen ‚point of view‘ und lassen sich nicht auf ein einheitliches Erlebnissubjekt zurückprojizieren. Indem sie sich aus der komplexen Überlagerung unterschiedlichster Bild- und Sprachebenen, simuliertem O-Ton, zitierten Gesprächsfetzen und verstümmelten Tagesmeldungen konstituieren, gleichen sie sich der unpersönlichen Wort- und Bilderflut der Medien an. Statt auf ein lyrisches Ich verweisen sie auf eine Leerstelle. Und doch erscheinen sie nicht subjektlos. Denn die verdrängte Subjektivität meldet sich auf einer anderen Ebene der Gedichte mit Macht zurück: Spürbar ist in allen ‚Sprachinstallationen‘ die Präsenz einer vernetzenden und kombinierenden Instanz.“ (Grätz 2005, 143–144) *Ähnlich* formuliert es auch Erk Grimm: „Im Übrigen wird auch das im Gedicht anwesende Subjekt von der Zersplitterung der Wirklichkeit und ihrer Re-Synthesierung in viele künstliche Wirklichkeiten erfasst und kann sich in den Gedichten nicht mehr als ein souveränes Ich darstellen, das der Landschaft kontemplativ gegenüberstünde.“ (Grimm 2000, 63)

„Das bin alles Ich“.¹⁰¹ Die entsprechende Szene läuft im Buch nicht auf diesen einen Satz zu, sondern mündet in eine distanziertere Zustandsbeschreibung des Ich-Erzählers:

Und so gaben sich denn diese unerforschlichen Geschöpfe, umgeben von Verwirrung und Entsetzen, hier in der stillen Mitte frei und furchtlos allem friedlichen Tun und Trachten hin, ja sie tändelten und scherzten und freuten sich des Lebens. Aber nicht anders freue auch ich mich, mitten im sturmumtosten Atlantik meines Daseins, auf ewig meiner stillen, inneren Ruhe, und während mich gewaltige Gestirne unverwandten Leids umkreisen, bade ich tief unten, tief in mir, in ewig linder Wonne.¹⁰²

Die besagte Szene der Theaterfassung scheint das hier sprechende Ich, den Ich-Erzähler Ismael, mit Ahab zu überblenden. In Melvilles Buchfassung gibt es jedoch auch immer wieder Passagen, in denen Ahab über sein ‚Ich‘ sinniert, die zusammen wohl den Hintergrund für die Entscheidung zu diesem Kondensat in der Bühnenadaption bilden:

In allen Türmen, allen Gipfeln, in allen grandios erhabenen Dingen liegt immer etwas Selbstherrliches. Sieh hier – drei Gipfel, stolz wie Luzifer. Der feste Turm dort, das ist Ahab; der Vulkan, das ist Ahab; der kühne, furchtlose und siegreiche Vogel, auch das ist Ahab – alle sind sie Ahab, und dieses runde Goldstück ist nur das Abbild jenes Erdenballs, der einem jeden Menschen, wie des Zauberers Spiegel, nur das Rätsel seines eigenen Selbst zurückwirft.¹⁰³

Die Auseinandersetzung mit *dem* Wal, der mythologisch unterlegt wird von den Beschreibungen des Leviathans,¹⁰⁴ stürzt nicht nur Ahab in den Abgrund seines eigenen Ich. Moby-Dick ist eine paradigmatische Gestalt des Erhabenen, die in Ahab in besonders wütender Weise aufgebrochen ist und die er nicht vernichten kann, auch wenn er ihren ‚Token‘, den weißen Wal, tötet: Ihre Aneignung wie ihre Auslöschung geht für ihn einher mit der Zerstörung bzw. mit der Zersplitterung und Aufspaltung des eigenen Selbst. Frieden, wie er in der beschriebenen Szene kurz aufscheint, wird er dabei nicht finden.

Die Auseinandersetzung mit dem Wiedererwachen des Erhabenen in der Moderne und Postmoderne zielte auf die Stelle, wo die Zerrissenheit des Subjekts in und mit der Kunst einen Selbstbewusstseinsstand erreicht hat, in dem diese (die Zerrissenheit und die Kunst) sich als den paradigmatischen Ort zu begreifen vermag, an dem das Undarstellbare Präsenz gewinnt, wodurch sie als Modell und Modellierung des Erhabenen überhaupt erst hervortreten kann.

¹⁰¹ Der Satz scheint im Skript für die Bühnenadaption ohne Vorlage zu sein. Die Inszenierung wird seit 2013 in Hamburg (Thalia Theater) in einer Achterbesetzung gezeigt. Die Co-Schauspieldirektoren Antú Romero Nunes und Jörg Pohl inszenierten es angepasst an die Pandemiebedingungen im Jahr 2020 als Solo (Wiederaufnahme im Theater Basel am 21.08.2021–23.04.2022). Die Tatsache, dass hier ein Schauspieler allein alle verschiedenen Stimmen aus der Geschichte verkörpert und sich die Erkenntnis aus dieser Szene somit überträgt auf die Metaebene des ganzen Stücks, in dem ja wirklich alles, was da erzählt wird, „Ich ist“, unterstreicht die existenzielle Dimension des Satzes umso mehr.

¹⁰² In Kap. 87, Melville 2017, 603–606, hier: 606.

¹⁰³ In Kap. 99, Melville 2017, 667. Vgl. auch Kap. 132, 822: „Ist Ahab Ahab? Bin ich's, ist's Gott oder wer sonst, der diesen Arm erhebt?“

¹⁰⁴ Vgl. auch das Eingangszitat. Und in Kap. 55 von *Moby-Dick* heißt es: „The great Leviathan is that one creature in the world which must remain unpainted to the last.“ (In der deutschen Ausgabe: „Wie ihr es auch dreht und wendet, so muß man doch aus den genannten Gründen notwendigerweise schließen, daß der große Leviathan das einzige Wesen auf der Welt ist, welches bis zuletzt ohne Bildnis bleiben muß.“ Melville 2017, 429).

Das Erhabene *muss* (und kann nicht anders als) latent bleiben. In der Kunst bürgt das invertierte Erhabene latent für das, was bei Adorno ästhetische Wahrheit heißen mag. In dieser Lesart zeigt sich die subversive Schlagseite des Erhabenen, als eine Leerstelle, die sich insofern entfalten kann, als sich das Inkommensurable in der ästhetischen Erfahrung „*qua* Erfahrung“¹⁰⁵ mitteilt, um uns, mit Lyotard gesprochen, „sehen zu lassen, was sehen läßt, und nicht, was sichtbar ist.“¹⁰⁶ Die Absage an die Gegenwärtigkeit des Unendlichen, an die „Positivität der Negation“,¹⁰⁷ drängt das Erhabene noch weiter in die Verborgenheit zurück und potenziert damit nur seine Latenz. Die Latenz des Erhabenen produziert Bildbrüche, weil es selbst das Paradigma des wegbrechenden Bildes ist. An diesem Riss, der sich so sehr in seinem Begriff öffnet, wie im Material und im Denken, in dem es sich spiegelt – hängt der Wahrheitsgehalt der Kunst.

Der für den hier interessierenden Zusammenhang entscheidenden Textstelle aus der *Ästhetischen Theorie*, die den Ausgangspunkt markierte, lässt sich eine andere zur Seite stellen, die wohl aber ihre Bedeutung noch unterstreicht:

Das Glück an den Kunstwerken ist jähres Entronnensein, nicht ein Brocken dessen, woraus Kunst entrann [...]. Dem ästhetischen Hedonismus wäre entgegenzuhalten jene Stelle aus der Kantischen Lehre vom Erhabenen, das er, befangen, von der Kunst eximiert: Glück an den Kunstwerken wäre allenfalls das Gefühl des Standhaltens, das sie vermitteln. Es gilt dem ästhetischen Bereich als ganzem eher als dem einzelnen Werk.¹⁰⁸

Das „Gefühl des Standhaltens“ kennzeichnet das Gefühl des Erhabenen. Das Glück – nicht jenes falsche Glücksversprechen integraler Form, die mit Herrschaft paktiert,¹⁰⁹ sondern jenes, das dort entspringt, wo das Erhabene zum Instrument der Kritik an Herrschaft geworden ist, dieses Glück ist der Ort, wo der Unwahrheitsgehalt umschlägt in den Wahrheitsgehalt der Kunst. Ihn gilt es, immer wieder neu, scheiternd zu retten.¹¹⁰ An der Kategorie des Erhabenen hängt deshalb der Bereich der Ästhetik im Ganzen.

Literatur

- Adorno Theodor W.: Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt a.M. 2003 (=AGS).
 —: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. In: AGS 4 (= MM).
 —: Negative Dialektik. In: AGS 6 (= ND).
 —: Ästhetische Theorie. In: AGS 7 (= ÄT).
 Bärsch, Claus E.: Das Erhabene und der Nationalsozialismus. In: Merkur 43.487/488 (1989), 777–790.
 Freud, Sigmund: Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse. In: ders.: Gesammelte Werke. Bd. 12. Hg. v. Anna Freud et al. Frankfurt a.M. 1966, 3–26.
 Grabes, Herbert: Now the Sublime is like This. Synchronie und Einflüsse zwischen der ameri-

¹⁰⁵ Wellmer 1991, 46.

¹⁰⁶ Lyotard 1984, 161.

¹⁰⁷ ÄT, 294.

¹⁰⁸ ÄT, 30–31.

¹⁰⁹ Vgl. ÄT, 279.

¹¹⁰ Vgl. Hindrichs 2000, 175: Ästhetische Erfahrung, die „das Inkommensurable negativ erfahrbar werden“ lässt, „rettet, indem sie autonom Identifikationen zunichte macht und so eine verhärtete Subjektivität erschüttert. Sie kann tatsächlich nur als Scheitern Rettung sein.“

- kanischen, französischen und deutschen Theoriebildung bei der Wiederbelebung des Erhabenen. In: Annette Simones (Hg.): *Intermedialität und Kulturaustausch*. Bielefeld 2015, 285–302.
- Grätz, Katharina: Ton. Bild. Schnitt. Thomas Klings intermediale ‚Sprachinstallationen‘. In: *literatur für leser* 28 (2005), 127–145.
- Grimm, Erk: Lesarten der zweiten Natur. Landschaften als Sprachräume in der Lyrik Thomas Klings. In: *Text + Kritik* 147.7 (2000), 59–69.
- Hindrichs, Gunnar: Scheitern als Rettung. Ästhetische Erfahrung nach Adorno. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 74.1 (2000), 146–175.
- Imdahl, Max: Barnett Newman. Who’s afraid of red, yellow and blue III. In: Christine Pries (Hg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim 1989, 233–252.
- Kant, Immanuel: *Werke in sechs Bänden*. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Darmstadt 1956–1964.
—: *Kritik der Urteilskraft* (= KdU).
—: *Kritik der reinen Vernunft* (= KrV).
- Khurana, Thomas: Latenzzeit. Unvordenkliche Nachwirkung: Anmerkungen zur Zeitlichkeit der Latenz. In: Stefanie Diekmann und Thomas Kuhrana (Hg.): *Latenz. 40 Annäherungen an einen Begriff*. Berlin 2007, 142–147.
- Lehmann, Hans-Thies: Das Erhabene ist das Unheimliche. Zur Theorie einer Kunst des Ereignisses. In: *Merkur* 43.487/488 (1989), 751–764.
- Liotard, Jean-François und Christine Pries: Das Undarstellbare – wider das Vergessen. Ein Gespräch zwischen Jean-François Lyotard und Christine Pries. In: Christine Pries (Hg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim 1989, 319–347.
- Liotard, Jean-François: *Presenting the Unrepresentable: the Sublime*. Übersetzt von Lisa Liebmann. In: *Artforum* 20.8 (1982), 64–69.
—: *Answering the Question: What is Postmodernism?* In: Ihab Hassan und Sally Hassan (Hg.): *Innovation/Renovation*. Madison 1983, 329–341.
—: *Das Erhabene und die Avantgarde*. In: *Merkur* 38.424 (1984), 151–164.
- Melville, Herman: *Moby-Dick*. Aus dem amerikanischen Englisch übersetzt von Matthias Jendis. München 2017.
- Nancy, Jean-Luc: *L’offrande sublime*. In: *Poesie* 30 (1984), 76–103.
- Pries, Christine: *Einleitung*. In: dies. (Hg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim 1989, 1–30.
—: *Übergänge ohne Brücken. Kants Erhabenes zwischen Kritik und Metaphysik*. Berlin 1995.
- Rebentisch, Juliane: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*. Hamburg 2013.
- Schulz, David: *Die Natur der Geschichte. Die Entdeckung der geologischen Tiefenzeit und die Geschichtskonzeptionen zwischen Aufklärung und Moderne*. Berlin/Boston 2020.
- Serres, Michel und Nayla Farouki (Hg.): *Thesaurus der exakten Wissenschaften*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff und Ulrike Bischoff. Frankfurt a.M. 2001.
- Simon, Ralf: Die nichtsubjektive Sprache des Subjekts in der ästhetischen Erfahrung. Überlegungen zum Begriff der Natur in Adornos Ästhetischer Theorie. In: Paul Geyer und Monika Schmitz-Evans (Hg.): *Proteus im Spiegel. Kritische Theorie des Subjekts im 20. Jahrhundert*. Würzburg 2003, 97–106.
- Stöcklin, Alisha: „Es ist der aufbrechende, eisstarrende Strom der Zeit“ – Zur Negativität und Negation des Erhabenen in der zeitgenössischen Kunst. In: *Schwarzes Licht. Positionen des Erhabenen in der zeitgenössischen Kunst*. Ausstellungskatalog. Wien 2021, 47–57.
- Tranströmer, Tomas: *In meinem Schatten werde ich getragen. Gesammelte Gedichte*. Aus dem Schwedischen von Hanns Grössel. Mit einem Nachwort von Hans Jürgen Balmes. Frankfurt a.M. 2013.
- Wellmer, Albrecht: Adorno, die Moderne und das Erhabene. In: Wolfgang Welsch und Christine Pries (Hg.): *Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard*. Weinheim 1991, 45–66.

Welsch, Wolfgang: Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen. In: Christine Pries (Hg.): Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn. Weinheim 1989, 187–213.

Pathos und Eros. Laokoons Latenzen

Robert Knöll



Abb.1: Laookon und seine Söhne (Kopie nach hellenistischem Original, 200 v. Chr.).

Wenn in den Kulturwissenschaften seit mehr als hundert Jahren von ‚Laokoon‘ die Rede ist, so ist damit stets eine unauflösbare Verknotung von Bild und Wort, *eikon* und *logos* angesprochen. Da wäre zunächst die kanonische Stelle in Vergils *Aeneis*, welche das Schicksal des trojanischen Priesters Laokoon beschreibt, dessen Tod durch gottgesandte Meeresschlangen herbeigeführt wird. Als bald denkt man, untrennbar damit verbunden, an die antike Laokoon-Gruppe, welche im Jahr 1506 in Rom entdeckt wurde und daraufhin in die päpstlichen Sammlungen kam (Abb. 1). Für die Literaturwissenschaft sind wiederum Lessings *Laokoon* (1766), Winkelmanns vorangehende Beschäftigung mit der griechischen Kunst sowie überhaupt der gesamte damalige Laokoon-Diskurs ausschlaggebend.¹ Es ist allerdings gleich aus mehreren Gründen heikel, sich der Skulptur und ihrer Geschichte allzu selbstverständlich aus der Warte des 18. Jahrhunderts anzunähern. Denn die kanonisch gewordene, aufklärerische Interpretation der Marmorgruppe hat die zuweilen geradezu entgegengesetzte Rezeptionsgeschichte der zwei vorangehenden Jahrhunderte oft erfolgreich verdeckt. Um diese Überschattung und die in ihr aufbewahrten Latenzen, die sich zu verschiedenen historischen Momenten bemerkbar machen, soll es im Folgenden gehen. Anstatt einer Rekapitulation von Lessings Thesen, die von der Forschung eingehend diskutiert wurden,² lässt sich die aufklärerische Produktion hermeneutischer Latenzen in einem einzigen Bild fassen, in Laokoons Gesichtsausdruck – mitsamt der Frage: Oder schreit er doch?

Laokoons Schrei

Lessing fordert den Leser bekanntlich dazu auf, Laokoons Mund in Gedanken zu öffnen, um die Unangemessenheit und Hässlichkeit selbst unmittelbar nachzuvollziehen:

Er [der Meister] mußte Schreien in Seufzen mildern; nicht weil das Schreien eine unedle Seele verrät, sondern weil er das Gesicht auf ekelhafte Weise verstellte. Denn man reiße dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf, und urteile. Man lasse ihn schreien, und sehe.³

In der zunächst beiläufig wirkenden Frage nach dem Schrei bündelt sich für Lessing die semiotisch begründete Differenz zwischen Raum- und Zeitkunst, also bildender Kunst und Poesie. Aber auch die Bedeutung des ‚fruchtbaren Augenblicks‘,⁴ welche die semiotische Kluft wenigstens imaginär überbrücken soll, erweist sich hier. Die deutschen Gelehrten des 18. Jahrhunderts hatten sowohl deskriptive wie normative Begründungen für ihre Versuche, Laokoons Lippen allmählich zu schließen, und den drohenden Schrei zum Seufzen zu mildern. Während Winkelmanns Suche nach der ‚großen und gesetzten Seele‘⁵ zunächst ethisch motiviert war, gab sich Lessings Differenzierung systematisch-deskriptiv. Neben diesen beiden theoretisch befrachteten Begründungen gab es aber auch nüchterne Stimmen, welche etwa anatomische,

¹ Einen neueren Überblick über die inzwischen aus allen Nähten geplatze Literatur zu Laokoon erhält man bei Muth 2018, Baxmann et. al. 2000, sowie Gall und Wolkenhauer 2008. Über die Bedeutung Laokoons in der Vormoderne s. Schmälzle 2018 und Maffei 1999.

² Vgl. Schrader 2005, Richter 1992, Wellbery 1984 sowie Beyer und Valentin 2014.

³ Lessing 1990, 29.

⁴ Vgl. Lessing 1990, 32.

⁵ Vgl. die berühmte Passage in Winkelmanns *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* (1756): „So wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele.“ (Winkelmann 2002, 43)

physiologische oder gar medizinische Gründe ins Feld führten, warum Laokoon unmöglich im Schrei begriffen sein könne. So bemerkt der Berliner Altertumsforscher Aloys Hirt 1796 mit geradezu kriminalistischem Gespür und im Stil eines Obduktionsberichtes, dass ein Aufschrei beim krampfhaften Erstickungstod durch die Schlange schlicht unmöglich sei: „Laokoon schreiet nicht, weil er nicht mehr schreien kann.“⁶ Auf den Punkt gebracht lauten Winckelmanns, Lessings und Hirts Versuche, Laokoons Schrei zu dämpfen – wenn nicht gar dessen Mund permanent zu versiegeln: Laokoon *will* nicht schreien, Laokoon *soll* nicht schreien und vielleicht *kann* er es nicht einmal. Eklatante Brüche in der Deutungsgeschichte Laokoons offenbaren sich allerdings, wenn man den Blick vom Gelehrtenstreit des 18. Jahrhunderts abwendet und ihn rund 100 Jahre weiter zurückwirft, etwa ins Umfeld der französischen Akademie. Für den Bildhauer Michel Anguier und seine Zeitgenossen lag diesbezüglich noch das Gegenteil auf der Hand, wie er in den Konferenzen der Pariser Académie Royale bezeugt:

Dass er mit seiner ganzen Kraft schreit, erkennen wir an der Kontraktion seiner Atemmuskeln und an diesem offenen Mund, diesem geblähten Hals, dieser erhobenen Brust, der eingezogenen Magengrube [...]. Der Schmerz, den er durch den Biss der Schlange erleidet, der ihm den kleinen Gesäßmuskel zerreißt, lässt ihn sämtliche Atemmuskeln mit solcher Gewalt zusammenpressen, dass sich das Darmbein zurückzieht, als ob dieser Teil seines Beckens beschädigt wäre.⁷

Ähnlich wie Alois Hirts kriminalistischer Scharfsinn argumentiert auch Anguier mit dem Tatbestand der Attacke durch die Schlange, verlagert aber den Schwerpunkt vom Würgegriff auf den Biss, welcher ihm wiederum erlaubt, dem dezentrierten Körper Laokoons einen Schrei zu attestieren. Da hier offenbar analoge somatische Prämissen in der Deutung Laokoons zu konträren Schlüssen führen – nämlich der Notwendigkeit des Schreis einerseits, dessen Unmöglichkeit andererseits –, empfiehlt sich abermals ein Blick zurück. Die italienische Kunst der Frühen Neuzeit nämlich, innerhalb derer die Skulpturengruppe nach ihrer Auffindung sowohl den unmittelbarsten als auch nachhaltigsten Eindruck hinterließ, zeigte besonders großes Verständnis und Interesse für Laokoons reflexartige Reaktion auf den drohenden Schlangenbiss. Ja, man war derart überzeugt von der Notwendigkeit einer angemessenen Reaktion auf den Schmerz, dass man den moderat geöffneten Mund ohne große Umschweife weit aufriß, als wollte man den Ausdruck des Pathos bewusst intensivieren. Der Grund für diesen piktoralen Reflex der Steigerung, welcher sich gegenläufig zu Winckelmanns späterer Ethik und Ästhetik der Zügelung bewegt, dürfte dabei vielschichtig sein. Ikonographisch betrachtet könnte man sogleich auf die kanonische Stelle bei Vergil verweisen, wo vom „grauenvollen Geschrei“ die Rede ist, das Laokoon „zu den Sternen“ erhebe.⁸ Dieser Argumentation zufolge war es für die humanistisch geprägten Künstlerkreise des 16. Jahrhunderts eine Selbstverständlichkeit, die Skulptur vor dem literarischen Hintergrund Vergils zu sehen. Der Schrei wäre damit ein der ästhetischen Betrachtung externes literarisches Supplement, welches dieser zugrunde gelegt wird. Ein zweites literarisch motiviertes Indiz für die mimische Steigerung, welche Winckelmanns Bild der allzeit ruhigen Meeresoberfläche zur bedrohlichen Welle ummünzt, ist dabei Jacopo Sadoletos Gedicht, welches der italienische Kardinal und Humanist

⁶ Hirt 1797, 1–26. Vgl. Dönike 2005, 12–84.

⁷ Zitiert nach Schmälzle 2018, 59.

⁸ Im Original: „Clamores simul horrendos ad sidera tollit“ (Verg. Aen. 2, 199–233), vgl. Schmälzle 2018, 59.

noch 1506, dem Jahr der Wiederauffindung, verfasste. Das Gedicht schließt dabei an Vergil in leichter Milderung an, wenn es anstatt des Geschreis von Laokoons „tiefem Stöhnen“ spricht:

*convexum refugit corpus, torquentia sese
membra latusque retro sinuatum a vulnere cernas.
ille dolore acri et laniatu impulsus acerbo
dat gemitum ingentem crudosque evellere dentes
adnixus [...]*

Der Körper zuckt gehöhlt zurück, man sieht, wie die Gestalt sich dreht und der Leib sich rückwärts wölbt, fort von der Wunde. Vom scharfen Schmerz und der bitteren Zerfleischung gepeinigt, stöhnt er tief auf und versucht, die mitleidlosen Zähne herauszureißen [...].⁹

Gemäß der ikonographischen Tradition, den Sinn von Bildern auf schriftliche Quellen zurückzubeziehen und sodann die verschiedenen Wege der Rezeption nachzuzeichnen, wäre es also primär der literarischen Tradition zu verdanken, dass man den leicht geöffneten Mund Laokoons in imaginärer Korrektur weit aufriss.

Rezeptionsgeschichte als Latenzzeit

Aby Warburg, dank dem sich die ikonographische Methode nicht nur zur Ikonologie hin öffnen, sondern je nach Lektüre auch unterlaufen lässt, wusste dieser allzu bibliophilen Erklärung manches entgegenzusetzen. Von der Bedeutung Laokoons für die Kultur des italienischen Cinquecento sagte er nämlich, dass das Auftauchen gesteigerter Affektausdrücke und Pathosformeln nicht ursächlich auf den Fund antiker Bildwerke zurückführbar sei. Umgekehrt sei Laokoons beispiellose Popularität vielmehr dadurch zu erklären, dass dieser das fundamentale Bedürfnis nach extremer körperlicher und seelischer Bewegtheit in der Kunst befriedige: Die affektgeladenen ‚Pathosformeln‘ und das ‚bewegte Beiwerk‘ der italienischen Renaissance begreift Warburg so gerade nicht als bloße Rezeptionen oder Nachempffindungen der Laokoon-Gruppe, sondern die Auffindung derselben als Klimax eines vorgängigen ästhetischen Willens, der sich bereits im Quattrocento herauskristallisiert habe:

Trotzdem sollte man den Einfluß des Laokoon nicht erst von der Tatsache seines sinnfälligen Wiedereintritts abhängig machen. Ich fürchte nicht mehr mißverstanden zu werden, wenn ich sage: Die Renaissance hätte sich die Leidensgruppe des Laokoon – eben um ihrer erschütternden pathetischen Beredsamkeit willen – erfunden, wenn sie sie nicht entdeckt hätte.¹⁰

Laokoons Leidensausdruck hat sich geradezu passgenau in die künstlerische Suche nach einem exemplarischen Leidensausdruck gefügt. Entgegen Lessings Vermutung war man vom pikturalen Ergebnis einer Entäußerung im Schrei durchaus angetan und war sich nicht selten einig: Laokoon *solle* brüllen. Auf eine andere, von rein ikonographischen Erwägungen abgelöste methodische Ebene gerückt, lässt sich das vermehrte Auftauchen von Laokoons Schrei also als eine Art kulturelles Symptom eines vorgängigen Bedürfnisses auffassen. Das Quattrocento, so könnte man Warburgs These reformulieren, gleicht dabei einer entscheidenden Latenzzeit in der Darstellung mimisch-affektiven Ausdrucks. Die Auffindung der Skulptur schließlich

⁹ Sadoletto 2008, 5 (Übers. Gregor Maurach).

¹⁰ Warburg 2010, 307.

fungiert dabei nur noch als endgültiger Ausbruch, welcher sich an der geschichtlichen Oberfläche kultureller Phänomene bemerkbar macht. Mit dieser Erklärung wäre aber die methodische Kausalität, welche den geläufigen konzeptuellen Prägungen der Rezeptionsgeschichte zugrunde liegt, folgenreich unterwandert. Ein ästhetisches Phänomen bezieht sich demnach nicht rezeptiv nachahmend oder erneuernd auf ein chronologisch vorgängiges ‚Urbild‘, sondern das Zutagetreten eines antiken Artefakts agiert dabei nur noch als notwendiger Auslöser, um eine längst erfolgte Ansteckung sichtbar – oder: symptomatisch – werden zu lassen. Der Kulturhistoriker, welcher die dynamische Kräftewirkung Laokoons als einen Vorgang der Rezeption, der bewussten Auf- und Annahme eines Phänomens beschreibt, führt gleichsam nur ein Symptom auf ein anderes Symptom zurück, ohne das verborgene Kräftespiel selbst in den Blick zu nehmen – oder anders gesagt: womit er nicht rechnet, ist die *Latenz*.

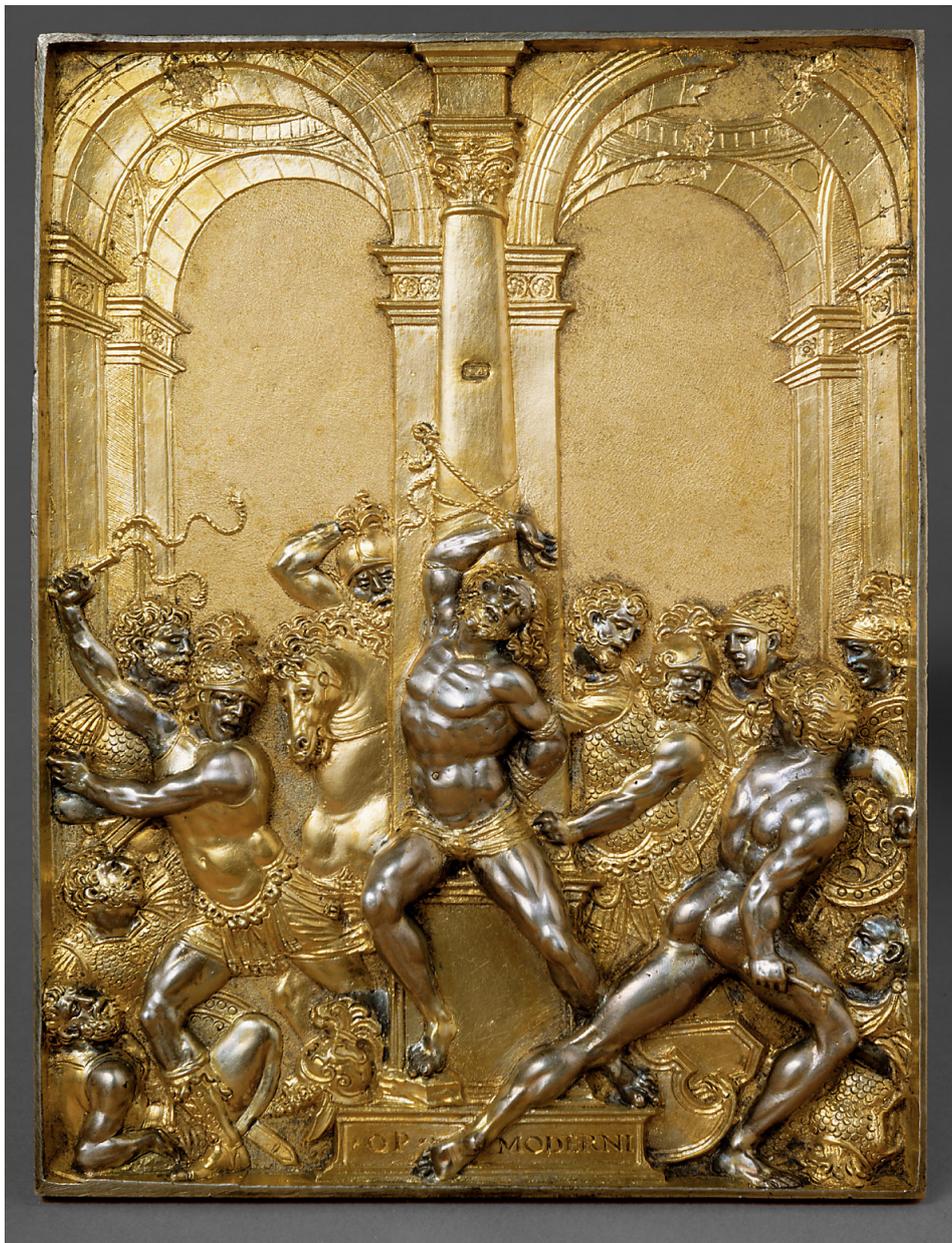


Abb. 2: Moderno (Galeazzo Mondella?): Geißelung Christi (um 1510).

Laokoons Pathos

Obwohl die frühneuzeitlichen Betrachtenden zunächst ganz von der lebhaft-energisches Bewegung Laokoons als Vehikel von Affekt und Pathos gefesselt gewesen sein müssen, etablierte sich dennoch schnell eine inhaltliche Ebene der Rezeption. Dies lässt sich nirgendwo besser nachverfolgen als auf einem um 1510 entstandenen Silberrelief, welches die Geißelung Christi zeigt (Abb. 2). Aus dem im Todeskampf begriffenen trojanischen Priester ist der nicht minder gepeinigter Heilsbringer an der Martersäule geworden. Der Gewinn war dabei nicht nur eine formale Neuerung der Geißelungsszene, bei der sich Christus energisch an der Säule emporhob, anstatt wie auf früheren Darstellungen das Leid bloß passiv zu ertragen. Die Darstellung fußte nämlich auf einer Anverwandlung und Ausweitung des typologischen Bilderdenkens der christlichen Ikonographie, welche Szenen aus dem Neuen Testament mit solchen aus dem Alten Testament in Analogie stellt: So wie das Leiden Christi erst die Erlösung der christlichen Glaubensgemeinschaft ermöglicht, so besiegelt erst das gottgewollte Ableben des antiken Priesters den Untergang Trojas, die Flucht des Aeneas und folglich auch die mythische Gründung Roms. Dieser christlichen Exegese des antiken Epos spielte zudem in die Hände, dass bei Plinius d. Ä. von Laokoon als einem *exemplum doloris* die Rede war, sodass dessen Inszenierung als christlicher Antitypus nahelag.¹¹ Formale Inspiration am ekstatisch bewegten Körper und thematischer Bezug gingen im Falle Laokoons Hand in Hand.¹²

Doch die kleinformatige Geißelungsszene von 1510 geht über diese typologische Dimension weit hinaus, lässt man sich auf die Darstellung Christi ein: Nicht nur die charakteristische Wölbung des Torsos, die leicht geöffneten Schenkel und der erhobene rechte Arm wurden von Laokoon übernommen, sondern auch die wütenden Schlangen, die seinen Körper fest umschließen, feiern in dem Relief eine *Rückkehr des Verdrängten*. Geschickt hat der Künstler nämlich die ikonographische Vorlage der *Aeneis* genutzt, sodass der ehemals belebte Tierkörper nun durch die Windungen der unbelebten Fessel substituiert wurde. Die Schlange, welche die Szene Laokoons heimsucht, hat aber noch an anderer Stelle im Relief ihre geradezu phantomartigen Spuren hinterlassen: Die Geißeln, die linkerhand auf Christus niederprasseln, scheinen noch von derselben Bewegungsenergie angetrieben wie ehemals das Vergil'sche Monstrum, Warburgs Kardinalbegriff des ‚bewegten Beiwerks‘ dabei tieferen Sinn verleihend: Die Geißel ist hier nicht nur ein unbelebter Körper, der durch seine Bewegung den Eindruck von psychischer Lebendigkeit simuliert (wie Botticellis flatternde Gewänder oder Haare), sondern in der Dynamik eines unbelebten Beiwerks ist latent noch die unheilvolle Energie des mächtigen Schlangenkörpers enthalten, dessen Platz im Bild es verdrängt hat. Die Windungen der Laokoon'schen Schlange führen offenbar ein ‚Nachleben‘.

¹¹ Daltrop 2001, 190–191.

¹² Ebenso nahe lag es für Zeitgenossen, die Motivik des Ringens mit der Schlange auf andere mythische Szenen zu übertragen, etwa die Tötung der Hydra durch Herkules oder auch die Errichtung der ehernen Schlange. Aus Laokoon wird beispielsweise Herkules, indem man strukturell die Rollen von Täter und Opfer austauscht, und nunmehr den kräftigen Mann über die Schlange triumphieren und diese töten lässt. Solche Übertragungen funktionieren einerseits dank Umpolungen in der Handlungsstruktur, andererseits durch analogische Übertragungen und Substitutionen.

Laokoons Eros

Von dieser Fokussierung auf Laokoon als notwendigem Opfer und exemplarischem Leidensträger zweigt allerdings schon früh ein anderer Weg ab, welcher in die entgegengesetzte Richtung der Erotik weist. Der Biss der Schlange, der Laokoons Körper zwar verletzt, aber zugleich in höchste Anspannung und Erregung versetzt, hat die Einbildungskraft der Betrachter schon früh beflügelt. Denn der Biss mag den Priester zwar das Leben kosten: den weißen Marmor erweckt dessen ungeahnte Anspannung und Torsion erst zum Leben.

Auch hier spielt Laokoons Mimik eine entscheidende Rolle: Bereits in Leon Battista Albertis so prägendem Traktat *Über die Malerei* von 1435 findet sich eine Bemerkung, wonach der Ausdruck beim Weinen und Lachen, im Todeskampf und in der Ekstase bisweilen nahe beieinander lägen.¹³ In Laokoons Gesichtsausdruck hat man im Laufe des 16. Jahrhunderts eine Ambivalenz des Bewegungsimpulses ausgemacht, die zwischen Pathos und Eros oszilliert und konzeptuell am besten mit Warburgs Begriff der ‚energetischen Inversion‘¹⁴ fassbar zu machen ist. Freud und Leid, Schmerz und schmerzzerfüllte Lust, unerträgliches Leid und unaushaltbare Lust bilden dabei die äußersten Pole, zwischen denen sich der Ausdruck bewegt.

Der Ausgangspunkt für diese subversive Neuinterpretation bildet dabei der bereits seit den antiken Ekphrasen zur Laokoon-Gruppe etablierte Topos der Lebendigkeit, welcher im 16. Jahrhundert erneut aufgegriffen wird. Die dargestellte körperlich-seelische Bewegtheit wird metonymisch als Animierung des Marmors selbst aufgefasst, so als ob der Stein selbst atmete, stöhnte oder schrie. Eine typische Ekphrase aus der Feder Fausto Sabeos lautet etwa: „Fremdling, hör’ zu! Hör’ das Schreien des Felsens, sein Weinen und Trauern! Falls dich nicht Grauen erfasst, eile zu Hilfe dem Stein!“¹⁵ Von diesen akustischen Topoi des Wehklagens und Seufzens führt ein direkter Weg zum Stöhnen, welches bereits semantisch die Doppeldeutigkeit von Schmerz und Lust in sich birgt. Kein geringerer als Pietro Aretino treibt die früh schon auftauchenden erotischen Anspielungen auf Laokoon weiter, wenn er dessen gesteigertes Leiden kurzum als Blaupause für eine orgiastische Szene im Kloster verwendet – dabei die humanistische Rezeption fortschreibend, welche bei Laokoon stets auch dessen sexuelle Verfehlung betont.¹⁶ In Aretinos 1534 veröffentlichtem *Gespräch der Nanna und der Antonia* berichtet erstere von den drei Lebenswegen, die jeder Frau zur Wahl stünden: Nonne, Ehefrau oder Kurtisane. Aus ihrer Jugendzeit im Kloster berichtet Nanna von einer Szene, die sie einmal insgeheim und durch ein Schlüsselloch hindurch beobachtet hat und bei der sich der Ordensgeneral mit mehreren Mönchen und Nonnen vergnügte:

„Wir wollen’s jetzt alle zusammen machen. Komm her, mein Junge, und küsse mich, und auch du, meine Taube!“ Die eine Hand hielt er nun an die Dose der Engelsnonne, mit der anderen liebte er die Hinterbacken des hübschen Jungen und dabei küsste er bald ihn, bald sie, und machte dazu ein so schmerzverzogenes Gesicht, wie auf Belvedere die Marmorfigur von dem Mann, der inmitten seiner beiden Söhne von den Schlangen getötet wird. Schließlich fingen sie alle zusammen an zu schreien: [...] „Stoß feste!“ „Wart, es kommt schon!“ „Oh, da ist’s!“ „Drücke mich!“ „Hilf mir doch!“¹⁷

¹³ Alberti 2000, 270–273.

¹⁴ Vgl. dazu Zöllner 1991, 71–77.

¹⁵ Zit. n. Kranz 1986, 108.

¹⁶ Schmälzle 2018, 162.

¹⁷ Aretino 1999, 44 (Übers. Heinrich Conrad).

Laokoons schmerzverzerrtes Gesicht ist hier offenbar zum nicht weniger verzweiferten, jedoch anders motivierten, mimischen Ausdruck des lüsternen Geistlichen geworden, welcher an der Verzögerung des bevorstehenden Höhepunktes beinahe zugrunde geht.¹⁸ Die Aufforderung zum „Stoß“, der kurz bevorstehende Höhepunkt sowie der Hilferuf, welcher den unerträglichen Überschuss an Lust bezeugt und der sich an der Grenze zum Schmerz bewegt, fordern den Vergleich mit Laokoon heraus. Isoliert man die fünf beinahe elliptischen Ausrufe am Ende des Abschnittes, so gewinnt man adäquate Elemente einer Ekphrasis: Das „Drücke mich!“ mag sich zynisch auf den Erstickungstod der Söhne durch den Druck der Schlangenglieder beziehen, und der wollüstige Aufruf „Hilf mir doch!“ entpuppt sich als dürftige Tarnung jenes todernst gemeinten Hilferufs, welcher von Laokoon oder seinem Sohn rechterhand stammen könnte. Den Aufruf könnte man aber auch als Aretinos ingeniose Aneignung jener antiken rhetorischen Topoi deuten, wie sie sich in der oben zitierten Exclamatio äußerte: „Eile zu Hilfe dem Stein!“ Adressat:innen des Ausrufes wären dann nicht allein die Nonnen und Mönche der Szene, sondern auch Nanna die Voyeurin, welche die Szene durchs Schlüsselloch betrachtet und, *mutatis mutandis*, die Rezipient:innen des Textes. Das „Hilf mir doch!“ wäre damit nach Aretinos provokantem literarischen Kunstgriff als Aufforderung an die Betrachter:in aufzufassen, sich imaginär in das chaotische Gewühl von reptilen und menschlichen Körpern hineinzugeben.¹⁹ Die Anteilnahme am Schicksal Laokoons und seiner zwei Söhne ist unter der Hand Aretinos zur Partizipation an einer klösterlichen Orgie geworden. Die Aufforderung zum Stoß („Stoß feste“) sowie die Erwartung des Höhepunktes („Wart, es kommt schon“) schließlich sind besonders sprechend, überträgt man auch sie auf die Skulptur zurück: Die Erwartung des nächsten, finalen Stoßes lässt sich nämlich analog zum drohenden Biss der Schlange lesen, sodass der sexuelle Höhepunkt der Klosterszene der narrativen Klimax bei Laokoon entspricht. Den Gipfel der Handlung enthält uns die Skulptur ja gerade vor, indem sie die Schlange weder vollständig zubeißen noch Laokoons Mund sich unzweideutig zum Schrei öffnen lässt. Der Schlund der Schlange hat sich *noch nicht* gänzlich in Laokoons Hüfte vergraben, doch ihre Zähne sind jeden Moment im Begriff, in die Haut einzudringen. Einen winzigen Augenblick später und Laokoon wird den durchdringenden Schmerz des Bisses spüren. In dieser liminalen Temporalität des ‚Noch-nicht-ganz‘ und ‚Beinahe-schon‘ befindet sich auch Aretinos Protagonist. So wie Laokoon den fatalen Biss jeden Moment erwartet, das Gesicht in Antizipation des Schmerzes schrecklich verzerrend, so wartet auch Aretinos Protagonist auf die finale Erlösung von der angestauten Lust. Der tödliche Biss der Schlange wandelt sich unter Aretinos satirischem Zynismus zum Penetrationsakt.

Nun hat man Aretinos provokante Aneignung der vatikanischen Skulptur zwar als geniale, aber doch eher beiläufige Gelegenheit aufgefasst, um sich an den Päpsten in Rom zu rächen, nachdem diese ihm ein Jahrzehnt zuvor die Patronage entzogen hatten. Der Laokoon, damals schon die zentrale Trophäe der päpstlichen Sammlungen, eignete sich dafür ausgezeichnet. Dagegen spricht allerdings, dass Aretinos satirische Aneignung mitnichten die einzige Quelle darstellt, welche die latenten erotischen Untertöne der vatikanischen Skulptur erkannt hat. Und mitnichten war es allein die Latenz des Erotischen im Pathos des Gesichtsausdrucks, die zu solchen

¹⁸ Diesen Rekurs vermutet zuletzt Schmälzle (2018, 163).

¹⁹ Dafür, dass Nanna sich in von dem Ausruf „Hilf mir doch!“ ebenfalls angesprochen fühlt, spricht die Tatsache, dass sie sich beim Anblick der Szene im Schlüsselloch mit einer Glasrube selbst befriedigt.

künstlerischen Spekulationen Anlass bot: Für bildende Künstler müssen auch die weit gespreizten Beine Laokoons, die den Blick auf das Geschlecht freigaben, sinnfällig gewesen sein. Bei ihrem Anblick fielen einem sogleich diejenigen antiken Quellen nebst Vergil ein, denen zufolge Laokoon das Sakrileg begangen hatte, im Tempel Apollons vor dessen Kultbild mit seiner Frau zu schlafen, weshalb er, gemeinsam mit seinen aus diesem Akt hervorgegangenen Söhnen, durch die Schlangen getötet wurde.²⁰ Aber am Nachhaltigsten scheint sich die subkutan tradierte Erotik Laokoons in der Art und Weise offenbart zu haben, in der sich tierischer und menschlicher Körper umschlingen: Im Todeskampf begriffen, verschmelzen die verschiedenen Windungen zweier Schlangen und die Glieder der drei Männer, sodass daraus eine Art drittes Wesen entsteht.



Abb. 3: Cornelius Bos (zugeschrieben): Studien skulpturaler und architektonischer Elemente (1530–1580).

Genau diese Faszination für die ‚Verknotung‘ von Mensch und Reptil offenbart eine eher beiläufige Federzeichnung aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, die früher Giulio Romano zugeschrieben wurde (Abb. 3). Die Mitte des Blattes bevölkern einige mehr oder weniger flüchtige Zeichnungen karyatidenartiger Menschenfiguren – eine Atlasfigur ist am deutlichsten auszumachen. Und tatsächlich hat sich auch eine Laokoon-Figur daruntergemischt, die ihn eng umschlungen von einem drachenähnlichen Schlangwesen zeigt, das soeben zum Biss in dessen Nacken ansetzt. Gleich rechts daneben, und in unverkennbarer formaler Verwandtschaft zu ihr, befinden sich zwei nicht weniger innig umschlungene Körper – dieses Mal jedoch einem Paar zugehörig, das sich im Liebesspiel umarmt. Gleichsam *en passant* hat der Künstler den erotischen Subtext, welcher die Rezeptionsgeschichte Laokoons noch bis Winckelmann und darüber hinaus begleiten sollte, ausbuchstabiert: Der Biss wird zum Kuss – bezie-

²⁰ Diese Szene aus der Laokoon-Dichtung Euphorions aus dem 3. Jh. v. Chr. ist allein durch Servius' Kommentar erhalten, welcher im 16. Jh. den Ausgaben Vergils meist beigelegt wurde. Vgl. Schmälzle 2018, 151.

ungsweise umgekehrt. Und mit dieser zeichnerischen Notiz aus dem Cinquecento sind auch die Worte Heinrich Heines vorweggenommen, die jener fast zweihundert Jahre später finden sollte:

Du sollst mich liebend umschließen,
Geliebtes, schönes Weib!
Umschling' mich mit Armen und Füßen,
Und mit dem geschmeidigen Leib.

Gewaltig hat umfängen,
Umwunden, umschlungen schon,
Die allerschönste der Schlangen
Den glücklichsten Laokoon.²¹

Literatur

- Alberti, Leon Battista: Die Malkunst. In: ders.: Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei. Hg. v. Oskar Bätschmann und Christoph Schaublin. Darmstadt 2000.
- Arentino Pietro: Die Gespräche des göttlichen Pietro Aretino. Übers. v. Heinrich Conrad. Frankfurt a.M. 1999.
- Baxmann, Inge et. al. (Hg.): Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert. Berlin 2000.
- Beyer, Andreas und Jean-Marie Valentin: Lessing; la critique et les arts. Saint-Just-la-Pendue 2014.
- Daltrop, Georg: Das Ethos des Verlierers. Gedanken zur Laokoongruppe. In: Johannes Beutler (Hg.): Der neue Mensch in Christus. Hellenistische Anthropologie und Ethik im Neuen Testament. Freiburg i.B. 2001, 190–201.
- Dönike, Martin: Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796–1800. Berlin/New York 2005.
- Gall, Dorothee und Anja Wolkenhauer (Hg.): Laokoon in Literatur und Kunst. Berlin 2008.
- Heine, Heinrich: Du sollst mich liebend umschließen. In: ders.: Tragödien nebst einem lyrischen Intermezzo. Berlin 1823, 79.
- Hirt, Alois: Laokoon. In: Die Horen 12 (1797), 1–26.
- Kranz, Gisbert: Meisterwerke in Bildgedichten. Rezeption von Kunst in der Poesie. Frankfurt a.M. 1986.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hg. v. Wilfried Barner. Bd. 5.2. Frankfurt a.M. 1990.
- Maffei, Sonia: La fama die Laocoonte nei testi del Cinquecento. In: Salvatore Settis (Hg.): Laocoonte. Fama e stile. Rom 1999, 98–230.
- Muth, Susanne (Hg.): Laokoon: Auf der Suche nach einem Meisterwerk. München 2018.
- Richter, Simon: Laocoon's Body and the Aesthetics of Pain: Winckelmann, Lessing, Herder, Moritz, Goethe. Detroit 1992.
- Sadoletto, Jacopo: De Laocoontis statua (1605). Hg. u. eingeleitet v. Gregor Maurach (= Fontes 5). Heidelberg 2008, 2–13. <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/407> (4. März 2022).
- Schmälzle, Christoph: Laokoon in der Frühen Neuzeit. Frankfurt a.M. 2018.
- Schrader, Monika: Laokoon – „eine vollkommene Regel der Kunst“. Ästhetische Theorien der Heuristik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Winckelmann, (Mendelssohn), Lessing, Herder, Schiller, Goethe. Hildesheim 2005.
- Warburg, Aby: Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance. In: ders.: Werke in einem Band. Hg. v. Martin Treml et. al. Frankfurt a.M. 2010, 281–310.

²¹ Heine 1823, 79.

- Wellbery, David: Lessing's Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason. Cambridge 1984.
- Winckelmann, Johann Joachim: Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Malherey und Bildhauer-Kunst. In: ders.: Kleine Schriften. Vorreden, Entwürfe. Hg. v. Walther Rehm. Berlin/New York 2002.
- Zöllner, Frank: Der gerettete Apfelbaum. Über Aby Warburg. In: Horst Bredekamp (Hg.): Akten des internationalen Aby Warburg Symposions. Weinheim 1991, 71–77.

Abbildungen

- Abb. 1: Hagesandros, Athanadoros und Polydoros, Laokoon und seine Söhne, Kopie nach hellenistischem Original, 200 v. Chr, Vatikanische Museen.
- Abb. 2: Moderno (Galeazzo Mondella?), Geisselung Christi, um 1510, Kunsthistorisches Museum Wien.
- Abb. 3: Cornelius Bos (zugeschrieben), Studien skulpturaler und architektonischer Elemente, 1530–1580, British Museum, © The trustees of the British Museum.

Latenzen und ihre Katachresen in der Geschichtswissenschaft

Emmanuel Heman

Latenz, Geschichte und Geschichtswissenschaft

Nachträglich muß es uns auffallen, daß trotz der fundamentalen Verschiedenheit der beiden Fälle zwischen dem Problem der traumatischen Neurose und dem des jüdischen Monotheismus doch in einem Punkt eine Übereinstimmung besteht. Nämlich in dem Charakter, den man die *Latenz* heißen könnte.¹

In diesem Passus aus Sigmund Freuds *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* wird die „wichtigste“ und zugleich „kühnste These“ des ganzen Buches formuliert, wie Jan Assmann angemerkt hat.² Sie besteht in der Behauptung einer Analogie zwischen den menschlichen Neurosen und der jüdischen Religionsgeschichte. Ausgangspunkt für diese Vermutung ist ein für Freud scheinbar völlig unerklärliches Phänomen. So beschreibt er die Entstehung des Judentums als eine Vermischung zweier zunächst unabhängiger Religionen: Die aus Ägypten von Mose mitgebrachte Atonreligion habe sich mit dem Glauben an den Vulkangott Jahve auf Sinai vermengt. Auf den ersten Blick sei die Jahve-Religion insofern siegreich aus diesem Prozess hervorgegangen, als die ‚Moses-Religion‘, wie Freud sie verschiedentlich nennt, verschwunden sei. Abgesehen von einigen Zugeständnissen (wie etwa die Beschneidung) habe die Jahve-Religion ihre Konkurrentin vollständig ersetzt. Das Merkwürdige bestehe nun aber darin, dass auf lange Sicht gesehen genau das Gegenteil der Fall sei. Die verdrängte Religion hätte sich keineswegs restlos, sondern nur oberflächlich ersetzen lassen, um im Verborgenen umso hartnäckiger weiter zu wirken und sich erst viele Jahrhunderte später wieder durchzusetzen, und zwar mit dem Resultat, dass sich die „Jahve-Religion [...] zurückgebildet hatte zur Übereinstimmung, vielleicht bis zur Identität mit der ursprünglichen Religion des Moses.“³ Für diese „lange Zwischenzeit“⁴ resp. für die ‚Verspätung‘ der Wirkung benutzt Freud nun in expliziter Anlehnung an den Terminus der ‚Inkubationszeit‘ den Begriff der Latenz,⁵ verstanden als eine Zeitspanne von mindestens 600 Jahren. Diese historische Latenz avanciert im *Mann Moses* zum eigentlichen Kernstück der Argumentation und verbindet die verschiedenen Teile des Aufsatzes miteinander. Letztlich soll sie jedoch auch für Freuds These bürgen, das Judentum begründe sich aus dem Trauma, das aufgrund des Mordes an Moses entstanden sei. Es ist diese Tat, die in den Augen Freuds zunächst

¹ Freud, Bd. XVI, 171.

² Assmann 2010, 201.

³ Freud, Bd. XVI, 148.

⁴ Ebd., 170.

⁵ Ebd., 171.

verdrängt wird, dadurch aber dafür sorgt, dass die ursprünglichen Traditionen umso mächtiger wiederkehren.⁶ Das Judentum, so könnte man Freud paraphrasieren, entsteht deshalb erst aus der Latenz.⁷

Ich habe den *Mann Moses* als exemplarischen Fall solcher Versuche, historische Latenz tatsächlich nachweisen zu wollen, prominent an den Anfang meines Aufsatzes gestellt, weil er exemplarisch entstehen kann für ein bestimmtes Befragen der Geschichte, das selten geblieben ist.⁸ Denn so ingeniös Freuds Gedanke auch ist, er ist und bleibt nicht minder spekulativ. Darin scheint überhaupt ein unverkennbares Merkmal von Studien zu liegen, die sich um Latenz kümmern. Freud selbst wusste um dieses Problem und hat sich selbst oft genug darüber beklagt. Berühmt ist in diesem Zusammenhang das Diktum, er habe „ein ehernes Bild auf tönernen[] Füße“ gestellt.⁹ Problematisch ist bspw. nicht allein die Gleichsetzung der Atonreligion mit der von ihm sogenannten Moses-Religion, viel schwerer wiegt Freuds Behauptung, der Mord an Moses habe wirklich stattgefunden – als eine unhintergehbare Voraussetzung, um an der Analogie zwischen Neurose und Religion festhalten zu können. Denn einer Latenz geht Verdrängung voraus, die für Freud wiederum aus einer Traumatisierung folgt, weshalb er auf dem tatsächlichen Mord an Moses beharrte, dies obwohl Ernst Sellin, bei dem sich Freud bediente, diese These später wieder zurückgezogen hatte.¹⁰ Darüber hinaus entzieht sich Freuds Annahme einer Tradition, die sich neben der Schriftlichkeit behauptet habe und die „gleichsam aus dem Hintergrund zu wirken fortfuhr“,¹¹ jeglicher genaueren Beschreibung. Trotzdem wird man die offensichtlichen Mängel der gewagten Konstruktion, deren empirische Belastbarkeit neuere Studien massiv bezweifelt haben,¹² gerade in Bezug auf das Phänomen einer historischen Latenzzeit aber nur teilweise Freud selbst anlasten wollen. Zum Begriff der Latenz selbst gehört, dass sich die damit bezeichneten Phänomene einer Adressierung entziehen und nicht objektiviert werden können.¹³ Die Pointe einer Latenzzeit liegt darin, dass im entsprechenden Zeitraum nichts bzw. das eigentliche Relevante eben unsichtbar vonstatten geht.¹⁴ Mit dem Postulieren einer Latenz geht damit zugleich der Entzug

⁶ Zur Wiederkehr des Verdrängten im *Mann Moses* vgl. Freud, Bd. XVI, 185–198, 233–236.

⁷ Nach Freud habe sich die Moses-Religion in Traditionsbeständen erhalten, die er in Opposition zur Schriftlichkeit stellt und zugleich (problematischerweise) als ethnogenetisches Gedächtnis konzipiert. Vgl. dazu die Bemerkungen von Assmann 2010, 207–208. Vgl. zur Argumentation Freuds auch Mayer 2016, bes. 165–180.

⁸ Ein Wort zu ‚Latenz‘ und ‚Latenzzeit‘: In Freuds *Mann Moses* wird Latenz als eine Zeitperiode gefasst, weshalb ‚Latenzzeit‘ eine Doppelung darstellt. Latenz muss aber prinzipiell nicht zeitlich verstanden werden (Simon 2020, 200), was meine Überlegungen vor gewisse Schwierigkeiten stellt, da die Begriffe nicht immer konsequent unterschieden werden. Es sei festgehalten, dass ich mich hier – wo nicht anders ausgewiesen – auf eine zeitlich verstandene Latenz im Bereich des Historischen beziehe.

⁹ Freud, Bd. XVI, 114. Vgl. dazu auch eine Stelle aus einem Brief Freuds vom 16. November 1934 an Arnold Zweig. Freud schreibt in Bezug auf den *Mann Moses*: Er sei genötigt gewesen, „ein erschreckend großartiges Bild auf einen tönernen Fuß zu stellen, so daß jeder Narr es umstürzen kann.“ (Freud und Zweig 1968, 109)

¹⁰ Assmann 2010, 202 und 204.

¹¹ Freud, Bd. XVI, 174.

¹² Vgl. für einen kurzen Überblick Schmitt und Gärtner 2019, bes. 185–189. Vgl. auch Assmann 2010, 195–205 und Raguse 2008.

¹³ Vgl. Simon 2021, 200.

¹⁴ Charakteristisch scheint mir diesbezüglich auch der Umstand zu sein, dass die Latenzzeit als die Differenz zweier Zeitpunkte bestimmt wird, die vor und nach ihr liegen. So etwa die Inkubationszeit bei Freud: „Man heißt die Zeit, die zwischen dem Unfall und dem ersten Auftreten der Symptome verfließen ist, die ‚Inkubationszeit‘ [...]“ (Freud, Bd. XVI, 171) Definitiv bleibt sie also immer als ein

ihres Nachweises einher. Wer auf historische Latenzzeit als Konzept zurückgreift, sieht sich also vor eine paradoxe Situation gestellt: Das, was als Erklärung plausibel erscheinen mag, wird zugleich als ein nicht weiter Beschreibbares in die Verborgene geschichtlicher Prozesse verlagert.

Trotz der erwähnten Schwierigkeiten – und entgegen meiner zuvor gemachten Feststellung, historische Latenz tatsächlich beschreiben zu wollen, sei ein seltenes Unterfangen – scheint sich der Begriff der Latenz auch in Bezug auf Geschichte immer mehr zu etablieren. Betrachtet man eine Reihe neuerer Studien, die Latenz als Kategorie zur Analyse historischer Formationen verwendet haben, dann scheint einiges dafür zu sprechen, in der Geschichte eines jener Felder zu sehen, in denen Latenz sogar eine besonders produktive und fruchtbare Rolle einnimmt.¹⁵ Zuletzt und besonders prominent hat etwa Hans-Ulrich Gumbrecht mit seinem Buch *Nach 1945. Latenz als Ursprung der Gegenwart* das Thema bearbeitet.¹⁶ Wirft man außerdem einen Blick auf neuere, im engeren Sinne geschichtswissenschaftliche Überlegungen, dann wird man auf Formulierungen stoßen, die sofort an Latenz denken lassen. So etwa in Achim Landwehrs Essay zur Geschichtstheorie, der unter dem Titel *Die anwesende Abwesenheit der Vergangenheit* versucht, das Kerngeschäft seiner Wissenschaft neu zu definieren.¹⁷ Landwehrs Überlegungen kreisen um den Begriff des Historischen, das weder eindeutig der Vergangenheit noch der Gegenwart angehöre.¹⁸ Wir hätten es deshalb mit einem seltsamen Zwischenbereich zu tun, der „nicht mehr eindeutig der einen oder anderen Seite“ zugeordnet werden könne.¹⁹ Nicht vergangen, aber auch nicht so richtig gegenwärtig: Das Historische zeichne sich deshalb durch eine eigentümliche „Absenz in Präsenz“ aus.²⁰ Es ist dies eine verkürzte Formulierung des Buchtitels, der von der *anwesenden Abwesenheit der Vergangenheit* spricht. In diesem Sinne *ist* das Historische – und es ist gleichzeitig aber auch *nicht*. Landwehr findet für seine Idee des Historischen also lauter Formulierungen, die im Prinzip um den Begriff der Latenz kreisen.²¹

Ein ähnliches Bild ergibt sich, wenn man sich einer weiteren Reflexion über die grundsätzliche Stoßrichtung und die Prämissen innerhalb der Geschichtswissenschaft zuwendet. So hat Arndt Brendecke versucht, die *hidden agenda* der Frühneuzeitforschung aufzudecken.²² Im Gegensatz zum Entwurf Landwehrs wird hier primär nicht das Historische selbst als etwas gedacht, was an Latenz erinnert. Was zur Sichtbarkeit gebracht werden soll, ist stattdessen das spezifische Interesse einer bestimmten Forschungsrichtung an ihrem Gegenstand. Ausgehend von der widersprüchlichen

Dazwischen bestimmt. Thomas Khurana (2007, 144) hat deshalb treffend von einer „verlorenen Zeit“ gesprochen: „Das Latente entspricht einer solchen verlorenen Zeit, die unmerklich verstrichen und in der nichts geschehen ist, und die erst da als solche erscheinen kann, wo sie bereits vergangen ist“.

¹⁵ Haverkamp 2004; vgl. etwa die Beiträge in der Sektion Genealogie im Sammelband von Gumbrecht und Klinger 2011, 164–223 und dort ebenfalls den Beitrag von Wellbery 2011.

¹⁶ Gumbrecht 2012a.

¹⁷ Landwehr 2016.

¹⁸ Dass die Vergangenheit der Gegenstand der Geschichtswissenschaft sei, sei „natürlich Unsinn“ (Landwehr 2016, 33). Was vergangen sei, existiere nicht mehr, weshalb man sich damit gar nicht beschäftigen könne.

¹⁹ Ebd., 40.

²⁰ Ebd., 41.

²¹ Die Nähe wird offensichtlich, wenn man die Formulierungen Simons (2020, 200) zur Latenz danebenstellt: „Latenz bezeichnet das Verborgene (lat. *latere*, verborgen sein). Es ist nicht anwesend, aber auch nicht absent: Es ist vorhanden in der eigentümlichen Weise der Verborgene.“

²² Brendecke 2013.

oder zumindest spannungsreichen Epochenbezeichnung der Frühen Neuzeit – z.B., inwiefern das Neue dieser Zeit als „früh“ zu verstehen sei – exponiert Brendecke die These, „dass man bei der Erforschung und Interpretation der Geschichte der Frühen Neuzeit traditionell stärker am Invisiblen und Latenten interessiert ist, an Unterströmen, deren Verlauf, Stärke und Richtung sich durch eine einfache Lektüre der Quellen nicht gleich erschließen.“²³ Die Bemühungen, die Umbruchserfahrungen zur Moderne um 1800 zu historisieren, seien nämlich damit konfrontiert, dass frühe Ereignisse, die jene späteren Zäsuren einleiteten, unter einem „Mangel an Breite und Sichtbarkeit“ litten.²⁴ Um Brendecke nun in Bezug auf das Thema der historischen Latenzzeit etwas zuzuspitzen: Ihre tatsächliche Tragweite offenbaren die Phänomene erst nach einer gewissen Verzögerungs- oder eben: Latenzzeit. Ihre volle Wirkung äußert sich mit einer Verspätung, sodass die Umbrüche um 1800 in diesem Sinne sichtbare Manifestationen viel früherer Ereignisse sind, die jedoch erst durch spätere Vorkommnisse als begründende Ereignisse vermutet werden können. Dass es der Frühneuzeitforschung im Kern um solche verborgenen resp. eben latenten Umbruchsprozesse geht, liegt gemäß Brendecke in der Sache selbst und ist nicht (nur) einer geschickten strategischen Ausrichtung eines Forschungsfeldes zuzuschreiben, das eine ganze „Technik stufenweiser Sichtbar- bzw. Bewusstwerdung des historisch Wesentlichen“ entwickelt hat,²⁵ um eine Rückverfolgung jener Symptome zu leisten. Damit trifft Brendecke zugleich eine folgenreiche Aussage über die Beschaffenheit der betreffenden historischen Prozesse, wenn er behauptet, dass die unterschiedlichen Phänomene der Moderne Fragen hervorriefen, „welche sich schlechterdings nur über eine Verlegung von entscheidenden Teilen des Untersuchungsfeldes zugleich ins historische Vorfeld und in die Tiefe beantworten [...] ließen.“²⁶ Trifft der Befund zu, dann wäre die historische Verbindung zwischen Früher Neuzeit und Moderne eine, die im Wesentlichen über Latenzen zu beschreiben wäre.

Vor diesem Hintergrund könnte man also durchaus zum Schluss gelangen, Latenz avanciere gerade zu einem Grundbegriff der Geschichtswissenschaften. Dass sie es bis jetzt noch nicht geworden ist, könnte mit dem für die Latenz doch recht üblichen Fall zu tun haben, dass sie als Konzept oftmals selbst im Verborgenen bleibt, begrifflich schwierig zu fassen ist und dass bisher keine ausformulierte Begriffs- oder Theoriegeschichte vorliegt, auf die zurückgegriffen werden könnte.²⁷ Das Konzept von historischen Latenzzeiten befände sich in diesem Sinne gegenwärtig selbst noch in einem gewissen Stadium der Latenz, die in anderen Bereichen inzwischen jedoch zu Ende gegangen ist.²⁸ Ich meine, dass eine solche Beschreibung die Schwierigkeiten unterschätzt, die mit dem Begriff in der Geschichtswissenschaft verbunden sind. Dazu ist noch einmal auf die unternommene Bestandsaufnahme zurückzukommen: Es fällt auf, dass der Begriff der Latenz für die Beschreibungen historischer Zusammenhänge kaum je von Historiker:innen verwendet wird, sondern in der Regel von Literatur- oder Kulturwissenschaftler:innen, die sonst nicht weiter in der Geschichtswissenschaft tätig sind.²⁹ Wird er trotzdem im geschichtswissenschaftlichen Diskurs verwendet, dann

²³ Ebd., 32.

²⁴ Ebd., 34.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd., 37.

²⁷ Vgl. Khurana und Diekmann 2007, 9.

²⁸ Für die Literaturwissenschaft sind insbesondere die Arbeiten von Anselm Haverkamp (2002, 2021) zu nennen.

²⁹ Im Band von Gumbrecht und Klinger (2011) ist Dan Diner die Ausnahme.

doch nur eher nebenbei. Landwehrs Überlegungen beschäftigen sich wie gesehen zwar mit einer neuen Idee eines Historischen, das Affinitäten zur Latenz aufweist, ohne jedoch dabei diesen Begriff jemals starkzumachen. Auch bei Brendecke tritt Latenz der Sache nach zwar auf, wird aber als Konzept ebenfalls nicht eigens thematisiert, sondern terminologisch eher *en passant* eingestreut; der Akzent seiner Ausführungen liegt vielmehr auf der ‚Tiefe‘ als auf der Latenz. Das dürfte kein Zufall sein: Historische Latenz ist, wie bereits an Freud sichtbar wurde, ein spekulatives Konzept, dem die Geschichtswissenschaft als empirisch fundierte Disziplin skeptisch gegenübersteht. Hier offenbart sich ein grundlegender Konflikt: Die eingehende Beschäftigung mit historischen Latenzen, die sie zu einem zentralen Forschungsfeld macht, widerspricht den diskursiven Regeln einer wissenschaftlichen Disziplin, die letztlich immer auf die Beschreibung, Auswertung und Einordnung ihrer Quellen verwiesen bleibt und bereits ambitionierteren Theoriemodellen eher ablehnend gegenübersteht, die im Vergleich mit demjenigen der Latenz jedoch weit weniger spekulativ sind.³⁰

Tatsächlich verschärft sich dieser Konflikt noch weiter, wenn man sich die Bemerkungen zum Begriff der Latenz in den erwähnten Publikationen genauer ansieht. In der Einleitung zu seinem mit Florian Klinger herausgegebenen Sammelband zur Latenz in den Geisteswissenschaften konstatiert Hans Ulrich Gumbrecht, dass es eine „mit Erfolgsversprechen ausgestattete Methode zur Entdeckung und Hervorbringung des Latenten“ nicht gibt.³¹ Hier wiederholt sich die oben beschriebene Aporie, dass die Forschung, deren Prozedur für gewöhnlich mit Begriffen wie ‚Aufdeckung‘, ‚Erhellung‘, ‚Sichtbarmachung‘ assoziiert wird, einen Gegenstand bearbeiten will, zu dessen Eigenschaften es gehört, im Verborgenen zu bleiben.³² Gumbrecht versucht dieses Problem dadurch zu lösen, dass er auf ‚Stimmungen‘, ‚Ahnungen‘ und ‚Erwartungen‘ zurückgreift,³³ die ihm als Indikatoren für Latenz dienen und die er in seinem

³⁰ Zu denken ist hier vor allem an die Debatte um die ‚Theoriebedürftigkeit der Geschichtswissenschaft‘ (Koselleck 2003b). Insbesondere in den 1970er Jahren gab es intensive Bestrebungen innerhalb der deutschsprachigen Geschichtswissenschaft, theoretische Modelle aus der Soziologie oder Ökonomie zu adaptieren und in der historischen Forschung anzuwenden, dies auch sehr entschieden gegen die vorherrschende Reserviertheit gegenüber ‚Theorie‘. Darüber hinaus hatte sich Jörn Rüsen (1976) an einer Theorie der Geschichtswissenschaft versucht. Mittlerweile haben sich diese Auseinandersetzungen etwas beruhigt, die theoretisch orientierte Sozialgeschichte hat sich etabliert. Das darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass diese Debatten sehr kontrovers geführt worden sind (und es im Falle aktuellerer Theorieimporte immer noch werden).

³¹ Gumbrecht 2011, 11 und 2012a, 40. Gumbrecht bezieht sich mit seinem Latenzbegriff nicht auf Freud, sondern auf den von Eelco Runia (2006) geprägten Begriff des ‚blinden Passagiers‘, der dort zunächst ein Phänomen der Präsenz bezeichnet, von Gumbrecht aber als Latenz gelesen wird. Diese Latenz zeichne sich nach Gumbrecht (2011, 11) dadurch aus, dass „[a]nders als bei Fällen der psychischen Verdrängung [...] das Versprechen, dass das Latente im Lauf der Zeit offenbar werden soll oder gar muss, nicht zu diesem Phänomenbereich [gehört].“

³² Vgl. dazu die konzise Formulierung in der Ausschreibung für einen Workshop zur Zeitfigur Latenz im Rahmen des Schwerpunktprogramms Ästhetische Eigenzeiten: „Die akute Wirksamkeit des nicht zur Gegenwart zu Bringenden [= Latenz] nachzuweisen, stellt die Analyse vor eine Grundparadoxie. Was nicht vorhanden ist, kann nicht bewiesen und soll gerade in dieser Figur des Entzugs doch nachgewiesen werden.“ (Göring und Simon 2017, 6)

³³ Vgl. zu diesen Begriffen Gumbrecht 2011, 11 und 2012a, 41, 45. Vgl. außerdem den Artikel von Gumbrecht in der *Neuen Zürcher Zeitung*. Unter der Überschrift „Ein Lebensgefühl“ findet sich folgender Abschnitt: „Doch woher kommt jene Gewissheit von der Präsenz eines Gegenstandes, den wir nicht bestimmen und nicht greifen können? Oft verdankt sie sich der Vermutung, dass dieser Gegenstand früher greifbar war – oder doch mindestens für jeden Interessierten greifbar gewesen wäre, andere Male entsteht sie aus einer besonderen Stimmung, die wir als Symptom einer verdeckten Präsenz deuten. ‚Etwas liegt in der Luft‘ – das ist nicht zufällig ein Satz, mit dem wir auf Präsenz-Verdächtige und Latenz-Erfahrungen weisen.“ (Gumbrecht 2012b)

Latenz-Buch von 2012 aus autobiographischem Material abliest, dem er zugleich repräsentativen Charakter für seine Generation zumisst.³⁴ Ähnlich verfährt in dieser Hinsicht David Wellbery, der Stimmung als eine „Gattung der Latenz“³⁵ bestimmt und sie wie Gumbrecht an eine subjektive Erfahrungsqualität zurückbindet:

Wir „spüren“ dieses sich Aufdrängende, wenn wir von einer Stimmung stark eingenommen sind: Da ist „etwas“ in unserer gegenwärtigen Erfahrung, das ungesagt ist und auch nicht wirklich gesagt werden kann. [...] Wenn „Latenz“ eine Kategorie ist, die ein Feld genuin historischer Forschung umfasst, dann stellt „Stimmung“ eine Spezifikation dieser Kategorie dar.³⁶

Nun sind solche sich in einzelnen Subjekten objektivierende Stimmungen für den Bereich des Historischen jedoch nicht ganz einfach zu rekonstruieren, wenn nicht auf entsprechende Ego-Dokumente zurückgegriffen werden kann. Es kommt hinzu, dass der Rekonstruktion von Stimmungen und Ahnungen ein gewisses Moment der Idiosynkrasie anhaftet. Im Falle Gumbrechts ist diesbezüglich von mehreren Seiten der Vorwurf einer gewissen begrifflichen sowie stilistischen Laxheit formuliert worden: „Der praktische Mehrwert der Latenz ist die Lizenz zum intellektuellen Freestyle“,³⁷ wie Stephan Schlak in seiner Besprechung in der FAZ monierte. Auch Michael Braun hat eingewandt, dass „die begrifflichen Verbindungen in einer gewissen Ambiguität [schillern]. Wer sich auf die Rückseite der Phänomene denkt, droht deren Vorderseite zu verdrängen.“³⁸

Latenz, so ist zu konstatieren, hat in der Geschichtswissenschaft insgesamt einen schweren Stand. ‚Empirisch, wie diese Wissenschaft sein will‘, um ein Diktum von Droysen zu variieren,³⁹ lässt sie sich gar nicht erst auf ein Konzept ein, das der Empirie letztlich den Boden entziehen muss. Freuds Entwurf einer Latenzzeit im Bereich des Historischen scheint aus den genannten Gründen also nicht sonderlich anschlussfähig zu sein.⁴⁰ Von einigen Ausnahmen abgesehen hat sich die Geschichtswissenschaft auch kaum eingehend mit der Psychoanalyse befasst,⁴¹ worin ein zusätzlicher Grund für das Misstrauen gegenüber dem Latenzbegriff liegen könnte, der starke Wurzeln in der Psychoanalyse besitzt. Angesichts dieses Resultats – die Geschichtswissenschaft hat die Latenz aus ihrem Feld verbannt – stellt sich die Frage, inwiefern sich produktiver als bisher über Latenz in diesem Bereich nachdenken ließe.

³⁴ Vgl. etwa: „Wenn ich mich nicht sehr irre, teilten viele meiner Klassenkameraden und viele junge Deutsche meiner Generation dieses ebenso vage wie bestimmte Gefühl, dass die Zukunft einen entscheidenden Moment der Unverborgenheit für uns bereithalte.“ Gumbrecht 2012a, 245.

³⁵ Wellbery 2011, 268.

³⁶ Ebd., 269.

³⁷ Schlak 2012. Vgl. in dieser Hinsicht auch den Kommentar von Daniel Fulda (2017, 65): „Gumbrecht, der sich seit längerem auf einen essayistischen Stil verlegt hat, untermauert seine These leider nur wenig mit Empirie.“ Vgl. dazu auch Fulda in diesem Band.

³⁸ Braun 2013. Vgl. dort auch die drei Kritikpunkte unter den Überschriften: (1) „Kritik der Theorie als ‚Ausdruckstanz‘“, (2) „zu früh für eine Autobiografie“ und (3) „Latenz der Begriffe“.

³⁹ Droysen 1977, 7: „Empirisch wie unsere Wissenschaft ist [...]“.

⁴⁰ Diese sehr generelle, zugespitzte Aussage wäre mit Hinblick auf die Forschungsfelder des kulturellen Gedächtnisses und sozialen Erinnerungspraktiken freilich zu differenzieren. Diese Felder verzeichnen einen regelrechten Boom und schließen in mancherlei Hinsicht an Ideen Freuds an. Nur der Aspekt der Latenz spielt diesbezüglich keine oder eine nur untergeordnete Rolle.

⁴¹ Vgl. eine der wenigen Ausnahmen Rösen und Straub 1998. Für einen Überblick siehe den Artikel von Dörr 2020. Mit Bezug auf die Psychoanalyse und Freuds *Mann Moses Schmale* 2008. Dass die Geschichtswissenschaft die Psychoanalyse kaum zur Kenntnis nimmt, scheint vor allem ein Umstand innerhalb der deutschsprachigen Forschung zu sein. Vgl. dazu von Plato 2004, bes. 92–103.

Kehren wir, um diese Frage zu beantworten, noch einmal zu Freuds *Mann Moses* zurück: Sein heikler methodischer Kniff, um die unterstellte historische Latenz zu plausibilisieren, besteht in der Behauptung sowie Anwendung der „einzig[e] befriedigende[n] Analogie“, die sich „auf einem scheinbar weit abgelegenen Gebiet“ findet,⁴² der individuellen Neurose. Es handelt sich jedoch nicht nur um eine Analogie, sondern gleichermaßen auch um eine Übertragungsleistung. Freud versucht sein Vorgehen dadurch zu rationalisieren, dass er die Differenzen zwischen Individual- und Massenpsychologie auf ein Minimum reduziert⁴³ – die (Krankheits-)Geschichte des Individuums und die Religionsgeschichte größerer Gesellschaften seien einander nicht nur ähnlich, sondern geradezu identisch. Religion ist somit nichts anderes als eine institutionalisierte Form einer kollektiven Neurose.⁴⁴ Dies kann jedoch den Umstand nicht verdecken, dass es sich bei der Rede von Religion als Neurose trotz allem um einen metaphorischen Begriffsgebrauch handelt. Die Tatsache, dass Freud überhaupt auf eine Analogie zurückgreifen muss, offenbart, dass es für den zu beschreibenden Sachverhalt keine angemessene historiographische Terminologie gibt. Mögen die zu beschreibenden Konstellationen nach Freud zwar analog funktionieren, so existieren doch keine bereits bestehenden Begriffe, auf die man verweisen könnte. Die Notwendigkeit, sich bestimmte Termini borgen zu müssen, verweist nun aber vielmehr auf eine mit der Metapher zwar verwandte, aber doch von ihr unterschiedene rhetorische Figur: auf die Katachrese. Die Katachrese vereint drei verschiedene Bedeutungen unter sich, eine davon bestimmt sie als ‚notwendige Metapher‘.⁴⁵ Diese Form der Katachrese übernimmt dabei die Funktion eines sprachlichen Lückenfüllers, da sie Bezeichnungen für jene Phänomene generiert, für die es keinen eigentlichen Ausdruck gibt. Aus diesem Grund wird sie oft nicht unter die Tropen subsumiert, da sie „keine rhetorische Wirkung, sondern Mitteilung [bezwecken]“, wie Uwe Neumann konstatiert, und weil das Moment des Zwangs mit der „Bewußtheit und Wirkungsabsicht“ von Tropen unvereinbar ist.⁴⁶ Während sich die Metapher also als ein Akt der Substitution beschreiben lässt, folgt diese Art der Katachrese der Logik der Kompensation: Im sprachlichen Material muss ein Loch gestopft werden.

Verschiebt man auf diese Weise den Fokus von den Fragen nach den Prozessen in der Geschichte – ob es in der Geschichte überhaupt Latenzen gibt und wie sie zu rekonstruieren sind – auf die Ebene des Begriffsrepertoires, mithin also auf die Darstellungsebene von Texten, dann lässt sich das problematische Verhältnis von Latenz und Geschichtswissenschaft noch einmal aus einer anderen Perspektive formulieren. Am Beispiel von *Der Mann Moses* wird deutlich: Freuds Annahme einer Latenzzeit innerhalb der Geschichte generiert mit Blick auf ihre textuelle Darstellung Katachresen. Im Rahmen des historiographischen Diskurses sind diese Katachresen dabei nicht allein ‚notwendige Metaphern‘. Aus einer außerhalb des psychoanalytischen Theorie-

⁴² Freud, Bd. XVI, 176.

⁴³ „Ich meine, die Übereinstimmung zwischen dem Individuum und der Masse ist in diesem Punkt eine fast vollkommene“ (Freud, Bd. XVI, 201). Freud bezieht sich hier auf die Frage, inwiefern Vergangenes (Traditionen in Bezug auf Kollektive, Erinnerungsspuren in Bezug auf Individuen) fortwirkt und in welcher Form es noch vorhanden ist.

⁴⁴ Vgl. auch das Fazit in *Zwangshandlungen und Religionsübungen*: „Nach diesen Übereinstimmungen und Analogien [zwischen den Zwangshandlungen und dem religiösen Zeremoniell] könnte man sich getrauen, die Zwangsneurose als pathologisches Gegenstück zur Religionsbildung aufzufassen, die Neurose als eine individuelle Religiosität, die Religion als eine universelle Zwangsneurose zu zeichnen.“ (Freud, Bd. VII, 138–139)

⁴⁵ Vgl. Neumann 1998, Parker 1990, Seitz und Posselt 2017, 439–443.

⁴⁶ Neumann 1998, 911.

dispositiv befindlichen Perspektive muten Freuds Katachresen auch seltsam schief an. Dies bringt eine andere Bedeutung der Katachrese ins Spiel: die missbräuchliche Übertragung, die eine schiefe Metapher produziert.⁴⁷ Ich beziehe diesen Aspekt der Katachrese hier auf eine strukturelle Ebene (und dehne sie damit womöglich zu weit aus). Gemeint ist nicht, dass Freuds Text auf der Satzebene stilistische Unzulänglichkeiten aufweist, sondern vielmehr, dass seine Übertragungen und Erklärungsmodelle von der konventionellen geschichtswissenschaftlichen Perspektive aus inadäquat erscheinen. Sie sind vor dem Hintergrund eines bestimmten intellektuellen Stils deshalb katachrestisch zu nennen. Es ist eine Terminologie, die nicht ins herrschende Paradigma passt, weil sie „im Zuge der praktisch-psychologischen Arbeit mit Individuen im Kontext des therapeutischen Settings entwickelt und erprobt wurde[]“ und dann „auf kurzerhand *hypostasierte Kollektivsubjekte* umgemünzt“ wird.⁴⁸ Dieser Vorwurf wird der Psychoanalyse von Seiten der Geschichtswissenschaft immer wieder gemacht, wie Jürgen Straub ausgeführt hat. In Bezug auf Freud ist demnach zu konstatieren, dass sein Verfahren Katachresen in zweifacher Bedeutung hervorruft: Es sind ‚notwendige Metaphern‘, die (auf einer argumentationslogischen Ebene) zugleich als Stilbrüche bewertet werden, weil „vorwiegend individualpsychologische[] Begriffe auf soziokulturelle, kollektive Phänomene“ angewendet werden.⁴⁹

Solche Bewertungen lassen sich auch in Bezug auf Gumbrechts Latenz-Buch finden: vorwiegend essayistisch und zu wenig Empirie (Fulda), intellektueller Freestyle (Schlak), eine zuweilen ungegliederte, stellenweise sogar selbstherrliche Präsentation des autobiographischen Materials (Braun). Dass Gumbrechts Stil für historiographische Maßstäbe deshalb je nach Blickwinkel inadäquate, um nicht zu sagen katachrestische Dimensionen aufweist, bezeugt darüber hinaus die Rezension von Christian Geulen auf *H-Soz-Kult*. Die Besprechung schließt durchaus wohlwollend und empfiehlt die „anregende[] Erstlektüre noch einmal zu lesen – als Quelle.“⁵⁰ Man könnte diese als Kompliment gemeinte Äußerung auch anders verstehen: Man lese das Buch als Quelle, denn die Ansprüche an eine wissenschaftliche Darstellung werden offenbar verfehlt.

Eine Latenzfigur: Struktur

Diese Neujustierung der Perspektive auf die Ebene der Darstellung scheint mir ein geeigneter Ansatzpunkt, um weiter über das Phänomen der Latenz im historiographischen Diskurs nachzudenken. Es geht mir also im Folgenden um die konkrete Ausgestaltung der geschichtswissenschaftlichen Darstellung, die ich hinsichtlich ihrer katachrestischen Qualitäten beleuchten möchte, wenn sie sich mit Latenz oder latenzaffinen Aspekten beschäftigt. Gibt es abseits von ‚Latenz‘ Begriffe, denen ähnliche Qualitäten zukommen und die ebenfalls Katachresen produzieren?

Zunächst ist jedoch festzuhalten, dass Katachresen im historiographischen Diskurs nicht die Ausnahme, sondern den Normalfall darstellen. Die Geschichtswissenschaft besitzt keine für sie spezifische Terminologie, weshalb sie bezüglich ihrer Begriffe viel stärker als andere Disziplinen auf Entlehnungen aus benachbarten Wissenschaften oder auf die Alltagssprache angewiesen ist. Reinhard Koselleck hat die-

⁴⁷ Vgl. Neumann 1998, 912.

⁴⁸ Straub 1998, 18.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Geulen 2012.

sen Umstand einmal folgendermaßen auf den Punkt gebracht: „Die Historie als Wissenschaft lebt im Unterschied zu anderen Wissenschaften nur von der Metaphorik.“⁵¹ Es ist freilich eine Metaphorik, die als solche meistens wieder verblasst ist, wie etwa im Falle von ‚Entwicklung‘ oder ‚Fortschritt‘. Auch dies ist wieder mehr ein Fall von Katachrese als Metapher. Die dritte Bedeutung der Katachrese umfasst genau diese Dimension: eine verblasste Metapher, die nicht mehr als uneigentlicher Ausdruck wahrgenommen wird.⁵² In diesem Sinne lässt sich sagen, dass es in der Geschichtswissenschaft – wie in der Sprache überhaupt – von Katachresen nur so wimmelt. Dieser Umstand gehört zu einem altbekannten und ebenso breit reflektierten Problem in Bezug auf die Wissenschaftsfähigkeit der Geschichtswissenschaft und hat ihr seit jeher größere Sorgen bereitet. Paul Veyne hat dies sehr deutlich formuliert:

Historische Begriffe sind also keine Begriffe, die diesen Namen verdienen. Sie sind keine Komplexe notwendig miteinander verbundener Elemente, sondern eher zusammengesetzte Vorstellungen, die zwar die Illusion begrifflicher Erkenntnis vermitteln, in Wirklichkeit jedoch so etwas wie generische Bilder sind.⁵³

Wenn auf Geschichte folglich nur mithilfe ‚generischer Bilder‘ zugegriffen werden kann, dann stellt sich der Verdacht ein, dass sich hier eine Latenz zum Ausdruck bringt, die den wissenschaftlichen Zugriff auf Geschichte im Allgemeinen betrifft. Sie ‚zeigt sich‘ symptomatisch in den Katachresen des historiographischen Diskurses, der keine ‚eigentliche‘ Redeweise zu etablieren vermag und dessen um Präzision bemühter Rede sich die historischen Phänomene in ihrer Individualität und Spezifität immer entziehen. Es ist dies umso mehr ein Grund, solchen Bildern im Sinne Veynes nachzugehen, weil sich hinter ihnen abgesehen von jener allgemein gefassten Latenz eine spezifischere in dem Sinne verbirgt, als diese Bilder wiederum auf als latent verstandene historische Entitäten abzielen können. Im Folgenden konzentriere ich mich auf den äußerst erfolgreichen Begriff der ‚Struktur‘,⁵⁴ den ich für einen solchen Fall halte. Vielleicht liegt der Erfolg dieses Begriffs gerade darin begründet, dass er in Bezug auf seine ‚Bildhaftigkeit‘ zunächst völlig unverdächtig zu sein scheint. ‚Struktur‘ evoziert vielmehr den Eindruck harter Wissenschaft, die durch keine Metaphorizität kontaminiert ist.⁵⁵ Meine Ausführungen konzentrieren sich auf zwei Aspekte, die ich thesenhaft voranstellen möchte. Erstens: ‚Struktur‘ kann auf eine steile Karriere zurückblicken, weil das Bild zum Quasi-Begriff verblasst ist (i.S. einer verblassten

⁵¹ Koselleck 2003b, 305.

⁵² Vgl. Neumann 1998, 912. Vgl. dazu auch den Eintrag „Metaphern“ im *Lexikon Geschichtswissenschaft* von Alexander Demandt (2002, 209–210): „Stärker als sonstige Wissenschaften ist die Historie durch Sprach- und Denkbilder (Allegorien, Analogien) geprägt, die aus anderen Lebensbereichen stammen. In manchen Wendungen ist der metaphorische Charakter verblasst (z.B. → Entwicklung, → Fortschritt), in anderen bleibt er deutlich (‚Rad der Geschichte‘, ‚politische Blüte‘, ‚Blüte der Kultur‘). Meist wird aus dem ursprünglichen Anwendungsgebiet mehr auf den gemeinen Sachverhalt übertragen, als beabsichtigt ist.“

⁵³ Veyne 1990, 96. Dass diese „generischen Bilder“ nicht bloß defizitär sind und dass in ihrer Analyse durchaus ein vielversprechender Mehrwert liegen kann, bezeugen Blumenbergs Bemühungen, eine Metaphorologie zu etablieren. Vgl. dazu Blumenberg 1998, bes. 7–13.

⁵⁴ Im Kontext des Sammelbandes *Signaturen des Geschehens*, der sich ebenfalls der Latenz widmet, hat Gábor Gyáni (2014) die Rolle von Strukturen in der Geschichtswissenschaft diskutiert. Er konzentriert sich jedoch stark auf das Verhältnis von Struktur und Ereignis, ohne dabei den Aspekt Latenz explizit zu thematisieren.

⁵⁵ Mit dem Begriff der Struktur verband sich denn auch die Vorstellung von einer ‚wissenschaftlicheren‘ Geschichtsschreibung, die sich auf klarere Begriffe und Theoriemodelle abstützen sollte. Vgl. dazu im Kontext der ‚Bielefelder Schule‘ Hitzer und Welskopp 2010, 20–21.

Metapher), der eine sehr hohe Flexibilität und Anschlussfähigkeit an verschiedene Kontexte besitzt. Zweitens: Die Entwicklung zur Katachrese ist dermaßen konsequent erfolgt, dass der Begriff wiederum zu erklärenden Veranschaulichungen drängt. Dem aktuellen Strukturbegriff kommt eine Latenz zu, die sich als ein Entzug von Anschaulichkeit, als seltsam leere Abstraktheit bemerkbar macht und die deshalb wiederum Katachresen (i.S. notwendiger Metaphern) provoziert. Der Grund dafür liegt darin, dass ‚Struktur‘ ein Begriff ist, der im Diskurs auf eine behauptete Tiefendimension der Geschichte abzielt, der ein latenter Charakter zugesprochen wird.

Auf den Strukturbegriff trifft ohne Zweifel Hans Blumenbergs Diktum über den metaphorischen Gehalt „große[r] Konzepte[] des Ganzen“ zu: „Die großen Konzepte des Ganzen und seiner Phrasierungen verstecken ihre metaphorische Orientierung.“⁵⁶ Dieses Verbergen mag die reiche sowie die als sinnvoll erachtete Verwendung des Begriffs ‚Struktur‘ in den jeweiligen Kontexten erklären. ‚Struktur‘ stammt vom lateinischen *structura* ab, die die Art der Zusammenfügung von Elementen bezeichnete, etwa aus dem Bereich des Bauens.⁵⁷ Die früheste Verwendung soll sich bei Caesar finden und wird dort im Kontext des Baus von Verteidigungsanlagen verwendet.⁵⁸ Begriffsgeschichtlich lässt sich zudem eine sehr enge Verbindung zu ‚System‘ nachweisen, das im 19. Jahrhundert zunehmend von ‚Struktur‘ verdrängt wird, die aufgrund der ihr „anhaftenden Unbestimmtheit“ dazu geeignet war, „komplementär zum Systembegriff aufzutreten und terminologische Schwierigkeiten zu beheben.“⁵⁹ Im wissenschaftlichen Kontext stammt der Begriff laut Riedel ursprünglich aus der Geologie, wo er „die Schichtung und das innere Gefüge der Steine meint, die durch Gestalt, gegenseitige Lage, Verteilung und Art der Verbindung stofflicher Elemente bedingt sind.“⁶⁰ Angesichts der komplexen und kaum mehr zu überblickenden Begriffsgeschichte muss ich mich an dieser Stelle auf diese wenigen Hinweise beschränken. Zweierlei sei aber hervorgehoben: Zum einen weist ‚Struktur‘ von Anfang an eine sehr enge Verbindung zum Feld der Architektur und Geologie auf und referiert auf die Art der Anordnung des Mauerwerks, der Gesteinsschichten in der Erde u.Ä. Zum anderen scheint die Beziehung zu diesem semantischen Feld jedoch nicht besonders stabil zu sein, da der implizierte Gehalt der Metapher, etwa Festigkeit und Beständigkeit, in Bezug auf ihren Verwendungskontext von der Begriffsgeschichte offensichtlich unterminiert wird. Daraus entsteht jene konstatierte ‚Unbestimmtheit‘, die ‚Struktur‘ gewissermaßen zum terminologischen Joker werden lässt: ‚Struktur‘ ist mittlerweile zu einem fundamentalen Begriff in den Wissenschaften sowie der modernen Lebenswelt überhaupt geworden.⁶¹ Ein prominentes Beispiel dafür, wie sich

⁵⁶ Blumenberg 1971, 169.

⁵⁷ Vgl. Riedel 2004, 285.

⁵⁸ Vgl. Kross et al. 1998.

⁵⁹ Riedel 2004, 319.

⁶⁰ Riedel 2004, 319. Mit Blick auf den Eintrag im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* scheint diese Feststellung Riedels in ihrer Generalität durchaus zweifelhaft. Tatsächlich aber lässt sich sagen, dass die Geologie einer der wichtigsten ‚Begriffslieferanten‘ für alle historisch ausgerichteten Wissenschaften um 1800 war. Vgl. Schnyder 2020, 477.

⁶¹ Für einen Überblick zur Herausbildung des modernen Strukturbegriffs vgl. Naumann 1973. Vgl. zur Allgegenwärtigkeit des Strukturbegriffs die Polemik von Lévi-Strauss (2018, 300), die er schon in einem Beitrag aus dem Jahr 1952 formulierte: „Der Begriff der ‚Struktur‘ ist vermutlich nichts weiter als ein Zugeständnis der Mode: ein Begriff mit klar umrissenem Sinn übt plötzlich für ein Dutzend Jahre eine einzigartige Anziehungskraft aus – so wie das Wort ‚Aerodynamik‘: man fängt an es zu verwenden, ob es passt oder nicht, nur weil es angenehm klingt. Ohne Zweifel kann eine typische Persönlichkeit unter dem Gesichtspunkt ihrer Struktur betrachtet werden. Aber man verwendet den Ausdruck auch für

der Strukturbegriff in seiner Bedeutung transformiert hat, ist Kosellecks berühmter *Zeitschichten*-Aufsatz (1995). In expliziter Anlehnung an die geologische Bedeutung des Wortes ‚Schichtung‘ entwickelt Koselleck ausgehend von dieser metaphorischen – genauer: katachrestischen – Operation seine einflussreiche Idee von historischen Zeiten, die in unterschiedlichen Geschwindigkeiten ablaufen.⁶² Koselleck schlägt eine dreiteilige Schichtung vor, wobei für meinen Zusammenhang vor allem die zweite und dritte Ebene von besonderem Interesse sind. Er bestimmt die zweite Ebene als eine von Rekurrenzphänomenen (z.B. der Postbote, der jeden Tag wiederkommt). Er nennt diese Schicht diejenige der „Wiederholungsstrukturen“.⁶³ Ähnlich verfährt er mit der dritten Ebene, die jene Wiederholungen umfasst, die über den Erfahrungsbestand einer Generation hinausreichen und sich nur sehr langsam ändern.⁶⁴ Auch diese Schicht ist für Koselleck eine der Struktur.⁶⁵ Während Koselleck darum bemüht ist, pflichtschuldig auf den uneigentlichen Gebrauch des Terminus ‚Schicht‘ hinzuweisen, scheinen sich solche Probleme mit Blick auf ‚Struktur‘ offenbar nicht zu stellen, obwohl der Begriff doch aus demselben Feld stammt. Tatsächlich muss das umso mehr erstaunen, als sich die Hierarchie nun ins Gegenteil verkehrt hat: Fungierte ‚Struktur‘ zuerst als ein Oberbegriff und bezeichnete die Art und das Gefüge von Schichtungen (s.o.), wird ‚Struktur‘ bei Koselleck für die Spezifikation einer bestimmten Schicht verwendet. Strukturen gewinnen „prozessualen Charakter“ und meinen jetzt „langfristige Vorgänge“.⁶⁶ Kosellecks Verwendung ist exemplarisch dafür, wie ‚Struktur‘ terminologisiert und zu einem Begriff wird,⁶⁷ der eine im Untergrund wirkende, verbogene, tieferliegende Zeit der Geschichte adressiert.⁶⁸

Folgerichtig werden Prozesse langer Dauer in der Geschichtswissenschaft unter dem Namen der Strukturgeschichte erforscht.⁶⁹ Die Strukturgeschichte wird

einen physiologischen Befund, für einen Organismus, für irgendeine beliebige Gesellschaft oder Kultur, für einen Kristall oder eine Maschine. Alles mögliche – sofern es nicht völlig amorph ist – besitzt eine Struktur. Daher scheint es, als füge der Begriff der Struktur, wenn wir ihn verwenden, dem, was wir in unserer Vorstellung haben, absolut nichts hinzu, außer einem angenehmen Kitzel.“

⁶² Koselleck 2003a, 19: „‚Zeitschichten‘ verweisen auf geologische Formationen, die verschieden weit und verschieden tief zurückreichen und die sich im Laufe der sogenannten Erdgeschichte mit verschiedenen Geschwindigkeiten verändert und voneinander abgehoben haben.“

⁶³ Koselleck 2003a, 21, 22.

⁶⁴ Koselleck 2003a, 25–26.

⁶⁵ Vgl. zu Kosellecks Idee der Zeitschichten im Allgemeinen den konzisen Artikel von Schnyder 2020.

⁶⁶ Koselleck 2017, 148.

⁶⁷ In Anlehnung an Hans Blumenberg (1998, 117), der mit ‚Terminologisierung‘ den Übergang von der Metapher zum Begriff bezeichnet. Was Blumenberg anhand von ‚Wahrscheinlichkeit‘ zeigt, trifft auch auf den Strukturbegriff zu, nämlich dass „das, was die Metapher potentiell schon enthält, nun dem Wort ausdrücklich hinzugefügt werden muß“ (ebd.).

⁶⁸ Es ist dies freilich eine Bedeutung, zu der noch andere hinzutreten. Auch das ist wieder ein Beweis dafür, wie unbestimmt der Begriff der Struktur eigentlich ist. Vgl. dazu Jürgen Kocka (1986a, 78): „Aus der Ubiquität der ‚Strukturen‘ folgt aber auch der höchst unspezifische und sehr formale Charakter von ‚Strukturgeschichte‘, die Unbestimmtheit dieses Begriffs. Im Grunde kann eine historisch-materialistische Synthese ebenso wie eine um politisch-staatliche Strukturen konzentrierte Nationalgeschichte wie eine institutionell orientierte kirchengeschichtliche Untersuchung, eine strukturell-funktional informierte Unternehmensgeschichte oder ein linguistisch interessiertes sprachhistorisches Werk das Epitheton ‚strukturgeschichtlich‘ in gleicher Weise beanspruchen [...]“ Bereits Schieder hat in seiner Einführung *Geschichte als Wissenschaft* von 1965, als der Strukturbegriff in der deutschen Geschichtswissenschaft noch weit weniger gängig war, Ähnliches wie Kocka festgestellt. Der Begriff der Struktur werde „fast ungeprüft als bekannt vorausgesetzt“ (Schieder 1965, 159), obwohl oft nicht klar sei, was im Einzelnen gemeint sei.

⁶⁹ Vgl. Gyáni 2014.

dabei oft als Gegenteil zur sogenannten Ereignisgeschichte verstanden. Tatsächlich ist der Strukturgeschichte durchaus der Zug eigen, sich nicht von den schnellwechselnden Ereignissen, die als eine Art Oberfläche des Historischen verstanden werden, täuschen lassen zu wollen. Strukturgeschichte rückt überindividuelle Entwicklungen und Prozesse in den Fokus, die unterhalb der Ereignisse ablaufen. Anstatt die Taten großer Männer oder diplomatische Winkelzüge zu erzählen, werden Kollektivphänomene in den Blick genommen, die weit über den Entscheidungs- und Wirkungszusammenhang einzelner Individuen hinausreichen.⁷⁰ Dazu gehören etwa lang etablierte Herrschaftssysteme (z.B. der Feudalismus), die Produktivkräfte und Produktionsverhältnisse, die natürlichen Generationsabfolgen, Familienverhältnisse, aber auch geographisch-räumliche Vorgegebenheiten wie Küstensäume, Flussläufe oder das Klima.⁷¹ Epistemologisch problematisch ist aber – und hierin zeigt sich der latente Charakter von Strukturen –, dass sich eine Struktur nie als sie selbst zeigt, sie entzieht sich vielmehr einer unmittelbaren Einsicht. Strukturen sind, wie Reinhart Koselleck festgestellt hat, „nur greifbar im Medium von Ereignissen, in denen sich Strukturen artikulieren, die durch sie hindurchscheinen.“⁷²

Das hat zur Folge, dass Strukturen oft subjektiviert werden; sie werden als Akteure adressiert, denen eine Wirkmacht im Rücken der Individuen zukommt („die Wirtschaft“, „die Politik“ etc. als „Macht der Verhältnisse“⁷³). Neben ihrem ambivalenten epistemologischen Status ist nicht zuletzt die Frage offen, wie verschiedene Strukturen miteinander zu vermitteln sind, vor allem wenn es sich dabei um historische Prozesse unterschiedlicher Geschwindigkeit handelt. Da die Geschichtswissenschaft dafür kein Theoriemodell besitzt, bietet sich der Rückgriff auf entsprechende Metaphern an – die wiederum Katachresen zu nennen sind. Besonders einschlägig dafür ist Fernand Braudel, einer der Gründungsväter der modernen Strukturgeschichte.⁷⁴ In seinem Werk über *Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II.* (zuerst 1949) stellt er eine Konzeptualisierung der historischen Zeit ins Zentrum, die auf einer Dreiteilung basiert: die *courte durée*, die kurze Dauer, auf der sich die konventionelle Ereignisgeschichte abspielt; die *moyenne durée*, die mittlere Dauer, in denen z.B. wirtschaftliche Konjunkturen ablaufen, und zuletzt die *longue durée*, die lange Dauer, die mehrere Jahrhunderte, manchmal auch Jahrtausende umfassen kann. Auf dieser letzten Ebene siedelt Braudel nun seinen Strukturbegriff an, um eine „histoire quasi-immobile“ zu beschreiben.⁷⁵ Für Braudel zeichnen sich diese Strukturen durch eine zähe Langlebigkeit aus, sie werden „von der Zeit we-

⁷⁰ Vgl. Koselleck 2017, 146–147, Kocka 1986a, 70–77.

⁷¹ Vgl. Koselleck 2017, 147.

⁷² Koselleck 2017, 149.

⁷³ Kocka 1986b, 70.

⁷⁴ Braudel als Beispiel herauszugreifen, ist ein zweischneidiges Schwert. Einerseits gehört sein Werk mittlerweile zu den historiographischen Klassikern des 20. Jahrhunderts, auf das man sich beinahe obligatorisch beziehen muss, wenn man über Strukturgeschichte spricht. Die enorme Rezeption, auf die es zurückblicken kann, hat es zu einem gewichtigen Orientierungsmaßstab für einen bestimmten historiographischen ‚Denkstil‘ werden lassen. Andererseits ist Braudels Entwurf in seiner Textmasse und seinem literarisch anmutenden Stil singular geblieben. Braudel als Repräsentant einer bestimmten Richtung oder Zugriffsweise auf Geschichte – selbst die *Annales* lassen sich nicht wirklich als Schule verstehen – zu portieren, läuft deshalb immer Gefahr, ihn zu verkürzen und seinen Methodenpluralismus sowie seine begriffliche Unschärfe zu ignorieren. Dies gilt gerade auch mit Blick auf den Begriff der Struktur und den Strukturalismus. Vgl. Raphael 1994, 109–131, Kinser 1981.

⁷⁵ Braudel 2007, 26.

nig abgenutzt und sehr lange fortbewegt“⁷⁶ – und auf dieser Ebene spiele sich alles Entscheidende ab. Braudel, der sinngemäß einmal gesagt hat, dass er das Ereignis in der Historiographie abschaffen wolle,⁷⁷ konzipierte die *longue durée* als die eigentlich relevante Ebene der Geschichte. In seinem einflussreichen Aufsatz *Histoire et Sciences sociales: La longue durée* (1958) bringt er die drei Zeitebenen im Bild des Hauses zusammen, das verschiedene Stockwerke besitzt: „Alle Etagen der Geschichte, alle ihre tausend Etagen, all die tausend Explosionen der Zeit der Geschichte lassen sich aus dieser Tiefe, aus dieser halben Unbeweglichkeit verstehen, alles kreist um sie.“⁷⁸ Die berühmten Stockwerke der Geschichte führen hier in gewisser Weise zu einer Remetaphorisierung des Strukturbegriffs, und zwar mit einer Anleihe aus genau dem Feld, aus dem der Terminus ursprünglich stammt. In Braudels Entwurf geraten die Strukturen zum Kellergeschoss der Geschichte. An diesem Beispiel lässt sich also beobachten, was weiter oben vorausgeschickt wurde: Die Dreiteilung der historischen Zeit wird in ein prägnantes Bild überführt, in dem die zunächst abstrakt bleibenden Strukturen an Anschaulichkeit gewinnen. Konsequenterweise scheint das Bild aber nicht zu sein, es lässt sich durchaus fragen, ob man es hier nicht mit einer Katachrese im Sinne eines Bildbruchs zu tun hat. Die Formulierung des ‚Kreisens‘ (frz. *graviter*) evokiert eher Assoziationen zu einem Gravitationszentrum, sodass die damit verbundenen zyklischen und kosmischen Implikationen der unterstellten Statik des Hausbaus entgegenstehen. Wie auch immer dieser Bilderreigen zusammenzubringen ist, im Kern formuliert Braudel die Vorstellung von etwas Fundamentalen, eines wirkmächtigen Kraftfeldes. Das Ereignis gerät so zu einem Knalleffekt („Explosion“), der ebenso schnell verschwindet, wie er aufgetreten ist, und von dem sich der Historiker nicht ablenken lassen sollte.⁷⁹

Braudel verwendet daneben eine ganze Reihe weiterer Metaphern, um das Verhältnis von Struktur (langer Dauer) und Ereignis (kurzer Dauer) zu veranschaulichen. Sie alle bringen letztlich eine Dichotomie zum Ausdruck: Langsamkeit statt Schnelligkeit, Dauer statt schnellem Wandel, Tiefe statt Oberfläche. Es ist ein Programm, dass die Makrogeschichte der Mikrogeschichte der Ereignisse vorzieht.⁸⁰ Ziel ist es, die verborgenen Unterströme („grands courants sous-jacents, souvent silencieux“⁸¹) aufzuspüren, die den gesamten Verlauf der Geschichte organisieren und vor deren Hintergrund allein sich die schnelllebigen Ereignisse adäquat erfassen lassen: „Les événements retentissants ne sont souvent que des instants, que des manifestations de ces larges destins et ne s’expliquent que par eux.“⁸²

⁷⁶ Braudel 1977, 55.

⁷⁷ Dies auch in Reaktion auf die Erfahrung der Kriegsgefangenschaft vgl. Braudel 1990, 15–16.

⁷⁸ Braudel 1977, 58–59. Vgl. die Passage im französischen Original: „Tous les étages, tous les milliers d’étages, tous les milliers d’éclatements du temps de l’histoire se comprennent à partir de cette profondeur, de cette semi-immobilité; tout gravite autour d’elle.“ (Braudel 1958, 734)

⁷⁹ Braudel (1977, 51) assoziiert es mit ‚Schall und Rauch‘: „Das Ereignis ist eine Explosion, eine ‚schallende Neuigkeit‘, wie man im 16. Jahrhundert sagte. Sein täuschender Rauch erfüllt das Bewußtsein der Zeitgenossen, aber es hält nicht lange vor, sieht man seine Flamme.“

⁸⁰ Was aber nicht bedeutet, dass Braudel die Ereignisgeschichte ignoriert hätte. Der dritte Band seines Mittelmeer-Buches ist der Ereignisgeschichte gewidmet. Vgl. Raphael 1994, 127 [Anm. 46].

⁸¹ Braudel 2017, 27.

⁸² Ebd.

Struktur als Epochenmerkmal: der Status der Frühen Neuzeit

Auf der Suche nach begrifflichen Alternativen zur Latenz in der Geschichtswissenschaft habe ich ‚Struktur‘ als einen Terminus identifiziert, der sich für die Bezeichnung latenter Phänomene etabliert hat. Der Zugriff auf Geschichte als Strukturgeschichte wäre in diesem Sinne eine Geschichte der Latenzen, der im Hintergrund der historischen Individuen ablaufenden Prozesse, die sich ihnen größtenteils entziehen. Mit Blick zurück auf Freud ergeben sich jedoch wichtige Differenzen: Die Strukturgeschichte in der Prägung Braudels formuliert nicht so sehr eine Latenzzeit, sondern viel eher die Vorstellung einer für die Menschen latenten Zeit. Die Veränderungen, die sich auf der untersten Ebene von Braudels Schema abspielen, sind kaum wahrnehmbar. Es ist eine Geschichte „presque hors du temps“.⁸³ Struktur wird so eigentlich zur „Chiffre für Ereignislosigkeit“.⁸⁴ Ehemals ein Begriff für die Art der Zusammenfügung von Elementen, vor allem hinsichtlich Mauerwerken und Gesteinsschichten, bezeichnet Struktur nun Prozesse langer Dauer und gerät damit in eine grundsätzliche Opposition zum ‚Ereignis‘ – und manifestiert sich gleichzeitig nur in diesem. Diese Komplementarität und die zunehmende Abstraktheit des Strukturbegriffs haben immer wieder nach einer übergreifenden Synthese sowie Veranschaulichung verlangt, die – so die These – mithilfe von Katachresen erfolgt, da innerhalb der Geschichtswissenschaft dafür kein Theoriemodell existiert.

Mit diesem Strukturbegriff kann man auch ganzen Epochen den Status von Strukturen attestieren. Man hat dies insbesondere für die Frühe Neuzeit getan, der hinsichtlich der ihr folgenden Moderne eine solche Funktion zukomme. Eine solche Profilierung hat nicht zuletzt forschungsstrategische Gründe: Wenn die Frühe Neuzeit aus dieser Perspektive zur Strukturgeschichte der Moderne wird, verkommt sie nicht zu einem vergleichsweise uninteressanten Stadium einer Vorgeschichte (zur Vormoderne), sondern erhält eine zentrale Schlüsselrolle innerhalb des Bemühens, die Entstehung der Moderne umfassend und kritisch darzustellen.⁸⁵ Abschließend möchte ich mich ebendiesen Zuschreibungen widmen, die die Frühe Neuzeit in ihrer Funktion als Strukturgeschichte der Moderne erfahren hat. Dieser skizzenhafte Ausblick wird wieder in einem engeren Sinne zurück auf das Feld der Latenz führen. Was sich dabei andeutet, ist, dass der Frühen Neuzeit nicht nur ein struktureller Status hinsichtlich der Moderne zugesprochen wird, sondern auch, dass diese Beschreibungen in Katachresen formuliert werden, die eng mit dem Begriff der Latenz verknüpft sind, wie er im ersten Teil dieses Aufsatzes entworfen wurde.

Ich möchte dazu noch einmal Brendeckes Befund aufnehmen, dass sich die geschichtswissenschaftliche Forschung der Frühen Neuzeit vor allem für das Unsichtbare und Latente interessiere. Tatsächlich betont man immer wieder, dass in der Frühen Neuzeit Entwicklungen beginnen, „in der sich Grundvoraussetzungen bürgerlicher Lebensformen bereits anzudeuten“ scheinen.⁸⁶ In Bezug auf die strukturgeschichtliche Dimension resp. den Latenzcharakter der Frühen Neuzeit ist schon die gewählte Terminologie recht vielsagend. Ernst Troeltsch etwa bezeichnete das 15. und 16. Jahrhundert als die „Geburtswehen der Neuzeit“.⁸⁷ Die Frühe Neuzeit trägt also gewissermaßen die Moderne aus, die sich dann zuerst in Gestalt der Französischen

⁸³ Braudel 2017, 26.

⁸⁴ Kulcsár-Szabó und Lőrincz 2014, 9.

⁸⁵ Zur Positionierung der Forschung zur Frühen Neuzeit vgl. Brendecke 2013, Schulze 1990 und 1993.

⁸⁶ Jaeger 2011, 520.

⁸⁷ Troeltsch zit. n. Schulze 1993, 9.

Revolution und des 19. Jahrhunderts zeigt. Weitere solche Zuschreibungen – und hier zeigen sich wiederum exemplarisch Katachresen der Latenz – finden sich zuhauf. Winfried Schulze hat einige von ihnen aufgelistet.⁸⁸ Mal fungiert die Frühe Neuzeit als ‚Vorlauf‘ oder auch als ein ‚Musterbuch der Moderne‘. Für den hier zu beleuchtenden Zusammenhang ganz besonders treffend ist die Formulierung Paul Münchs, der von einer „Inkubationszeit der Moderne“ gesprochen hat.⁸⁹ Inkubationszeit ist das Konzept, auf das Freud im *Mann Moses* verwiesen hatte, als er die Idee einer Latenzzeit zu plausibilisieren versuchte. Letztlich referieren alle diese Katachresen auf ein „Orientierungssystem“, wie es Hans Blumenberg genannt hat, das in diesem Fall als dasjenige der Latenz zu bestimmen ist.⁹⁰ Die dahinterstehende Vorstellung dieser Begriffe ist diejenige, dass den strukturelleren Veränderungen weit mehr Aufmerksamkeit zu widmen sei als den Ereignissen, die vor allem dadurch relevant werden, dass sie in ihrer Summe einen bedeutsamen Strukturwandel anzeigen (vgl. dazu etwa die Vielzahl der Prozessbegriffe wie Konfessionalisierung, Sozialdisziplinierung, Territorialisierung u.a.). Die historisch relevanten Kräfte bleiben so lange unsichtbar, bis sie schließlich in den Umbrüchen um 1800 eruptieren. In diesem Sinne geht das Bestreben dahin, der Frühen Neuzeit bereits Modernität zuzuschreiben, die jedoch latenten, antizipatorischen Charakter besitze und sich erst später manifestiere. Winfried Schulze hat diesbezüglich davon gesprochen, dass „die Frühe Neuzeit all jene Problemlagen enthält, die die Neuzeit bestimmten sollten“, ⁹¹ und dass „in der Frühen Neuzeit wesentliche Prozesse der Moderne in ihrer Keimform beobachtet und an dieser Keimform die Probleme weiter fortgeschrittener moderner Gesellschaften überprüft werden können.“⁹² Über den Begriff der Struktur gerät die Frühe Neuzeit so zu einem Paradigma der historischen Latenz schlechthin. Was sich in dieser exemplarischen, durch weitere Untersuchungen zu ergänzenden Betrachtung abzeichnet, passt zur Latenz: Auch wenn sie sich begrifflich nicht im geschichtswissenschaftlichen Diskurs etabliert hat, offenbart sich in der ‚Struktur‘ eine Variante der Latenz – die sich als solche wiederum aber nur unter der Perspektive der Katachrese zeigt.

Literatur

- Assmann, Jan: Nachwort. In: Sigmund Freud: *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*. Hg. v. Jan Assmann. Stuttgart 2010, 175–216.
- Blumenberg, Hans: Beobachtungen an Metaphern. In: *Archiv für Begriffsgeschichte* 15 (1971), 161–214.
- : *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt a.M. 1998.
- Braudel, Fernand: *Histoire et Sciences sociales: La longue durée*. In: *Annales. Économies, sociétés, civilisation* 4 (1958), 725–753.
- : *Geschichte und Sozialwissenschaften. Die longue durée*. In: Claudia Honegger (Hg.): *M. Bloch, F. Braudel, L. Febvre u.a. Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur*

⁸⁸ Schulze 1993, 9.

⁸⁹ Münch 1984, 15.

⁹⁰ Was Blumenberg an Metaphern beobachtet, lässt sich auch für die von mir benannten Katachresen zeigen. Sie verweisen alle auf einen bestimmten Referenzrahmen, den sie jedoch durch ihre eigene Evidenz wiederum im Hintergrund halten: „Es zeigt sich plötzlich, daß die einzelne Metapher zu einem Orientierungssystem gehört und dieses anzeigt, daß aber zugleich die Latenz des Hintergrundes auch durch die vermeintliche Evidenz der Metapher gesichert und abgeschirmt wird.“ (Blumenberg 1971, 192)

⁹¹ Schulze 1993, 9.

⁹² Schulze 2002, 81.

- systematischen Aneignung historischer Prozesse. Frankfurt a.M. 1977, 47–85.
- : *Ma formation d'historien*. In: ders.: *Écrits sur l'histoire*. Vol. 2. Paris 1990, 9–29.
- : *La méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. Dixième édition. Vol. 1: *La part du milieu*. Paris 2017.
- Braun, Michael: Hochseiltänzer über Ruinen. Hans Ulrich Gumbrecht erzählt die Geburt der Gegenwart aus der Latenz und seine Geschichte mit der Zeit. (Rezension über: Hans Ulrich Gumbrecht: *Nach 1945. Latenz als Ursprung der Gegenwart*. Berlin: Suhrkamp 2012.) In: *IASLonline* 28.3.2013. http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=3677 (3. Februar 2022).
- Brendecke, Arndt: Eine tiefe, frühe, neue Zeit. Anmerkungen zur *hidden agenda* der Frühneuzeitforschung. In: Andreas Höfele, Jan-Dirk Müller und Wulf Oesterreicher (Hg.): *Frühe Neuzeit. Revisionen einer Epoche*. Berlin 2013, 29–45.
- Demandt, Alexander: Metaphern. In: Stefan Jordan (Hg.): *Lexikon Geschichtswissenschaft. Hundert Grundbegriffe*. Stuttgart 2002, 209–211.
- Dörr, Nikolas: Zeitgeschichte, Psychologie und Psychoanalyse. In: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 7.4.2020. DOI: <http://dx.doi.org/10.14765/zf.dok-1743> (1. Februar 2022).
- Droysen, Johann Gustav: *Historik. Historisch-kritische Ausgabe von Peter Leyh*. Bd. 1: *Rekonstruktion der ersten vollständigen Fassung der Vorlesungen (1857). Grundriß der Historik in der ersten handschriftlichen (1857/1858) und in der letzten gedruckten Fassung (1882)*. Stuttgart-Bad Cannstatt 1977.
- Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*. 17 Bde. Hg. v. Anna Freud et al. London 1942–1950 [zitiert mit Bandangabe und Seitenzahl].
- Freud, Sigmund und Arnold Zweig: *Briefwechsel*. Hg. v. Ernst L. Freud. Frankfurt a.M. 1968.
- Fulda, Daniel: Weder Bloch noch Gumbrecht. Latenzen in Stephan Wackwitz' *Generationserzählungen*, besonders in *Die Bilder meiner Mutter*. In: Anna-Katharina Gisbertz und Michael Ostheimer (Hg.): *Geschichte – Latenz – Zukunft. Zur narrativen Modellierung von Zeit in der Gegenwartsliteratur*. Hannover 2017, 63–75.
- Geulen, Christian: Rezension zu: Gumbrecht, Hans Ulrich: *Nach 1945. Latenz als Ursprung der Gegenwart*. Frankfurt a.M. 2012. In: *H-Soz-Kult*, 9.11.2012. <https://www.hsozkult.de/publicationreview/id/reb-17420> (1. Februar 2022).
- Görling, Reinhold und Ralf Simon: *Zeitfigur Latenz. Workshop im Rahmen des SPP Ästhetische Eigenzeiten (Workshopreihe Zeitfiguren/Theorie) [Call for Papers]*. März 2017. <https://www.aesthetische-eigenzeiten.de/workspace/dokumente/cfp-latenz.pdf> (5. Februar 2022).
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Zentrifugale Pragmatik und ambivalente Ontologie: Dimensionen von Latenz*. In: Hans Ulrich Gumbrecht und Florian Klinger (Hg.): *Latenz. Blinde Passagiere in den Geisteswissenschaften*. Göttingen 2011, 9–19.
- : *Nach 1945. Latenz als Ursprung der Gegenwart*. Berlin 2012a.
- : *Nach der Latenz. Wie eine Generation ihre Zeit hinter sich lässt*. In: *Neue Zürcher Zeitung*. 4. Februar 2012b, 63.
- Gumbrecht, Hans Ulrich und Florian Klinger (Hg.): *Latenz. Blinde Passagiere in den Geisteswissenschaften*. Göttingen 2011.
- Gyáni, Gábor: *Historical event and structure and their relationship*. In: Kulcsár-Szabó, Zoltán und Csongor Lórinz (Hg.): *Signaturen des Geschehens. Ereignisse zwischen Öffentlichkeit und Latenz*. Bielefeld 2014, 391–411.
- Haverkamp, Anselm: *Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz*. Frankfurt a.M. 2002.
- : *Latenzzeit. Wissen im Nachkrieg*. Berlin 2004.
- : *Latenz. Zur Genese des Ästhetischen als historischer Kategorie*. Göttingen 2021.
- Hitzer, Bettina und Thomas Welskopp: *Einleitung der Herausgeber: Die „Bielefelder Schule“ der westdeutschen Sozialgeschichte. Karriere eines geplanten Paradigmas?* In: dies.: *Die Bielefelder Sozialgeschichte. Klassische Texte zu einem geschichtswissenschaftlichen Programm und seinen Kontroversen*. Bielefeld 2010, 13–31.
- Jaeger, Friedrich: *Neuzeit als kulturelles Sinnkonzept*. In: Friedrich Jaeger und Jörn Rüsen (Hg.): *Handbuch der Kulturwissenschaften*. Bd. 3: *Themen und Tendenzen*. Stuttgart/Weimar 2011, 506–531.

- Khurana, Thomas: Latenzzeit. Unvordenkliche Nachwirkung: Anmerkungen zur Zeitlichkeit der Latenz. In: Stefanie Diekmann und Thomas Kuhrana (Hg.): Latenz. 40 Annäherungen an einen Begriff. Berlin 2007, 142–147.
- Khurana, Thomas und Stefanie Diekmann: Latenz. Eine Einleitung. In: dies.: Latenz. 40 Annäherungen an einen Begriff. Berlin 2007, 9–13.
- Kinser, Samuel: Annaliste Paradigm? The Geohistorical Structuralism of Fernand Braudel. In: *The American Historical Review* 86.1 (1981), 63–105.
- Kocka, Jürgen: Sozialgeschichte. Begriff – Entwicklung – Probleme. 2., erw. Aufl. Göttingen 1986a.
- : Sozialgeschichte zwischen Strukturgeschichte und Erfahrungsgeschichte. In: Wolfgang Schieder und Volker Sellin (Hg.): Sozialgeschichte in Deutschland: Entwicklungen und Perspektiven im internationalen Zusammenhang. Bd. 1: Die Sozialgeschichte innerhalb der Geschichtswissenschaft. Göttingen 1986b, 67–88.
- Koselleck, Reinhart: Zeitschichten. In: ders.: Zeitschichten. Studien zur Historik. Frankfurt a.M. 2003a, 19–26.
- : Über die Theoriebedürftigkeit der Geschichtswissenschaft. In: ders.: Zeitschichten. Studien zur Historik. Frankfurt a.M. 2003b, 298–316.
- : Darstellung, Ereignis und Struktur. In: ders.: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. 10. Aufl. Frankfurt a.M. 2017, 144–157.
- Kross, Matthias et al.: Struktur. In: Joachim Ritter und Karlfried Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 10: St–T. Basel 1998. DOI: 10.24894/HWPh.5465 (3. Februar 2022).
- Kulcsár-Szabó, Zoltán und Csongor Lőrincz: Einleitung. In: dies. (Hg.): *Signaturen des Geschehens. Ereignisse zwischen Öffentlichkeit und Latenz*. Bielefeld 2014, 9–20.
- Landwehr, Achim: Die anwesende Abwesenheit der Vergangenheit. Essay zur Geschichtstheorie. Frankfurt a.M. 2016.
- Lévi-Strauss, Claude: Der Strukturbegriff in der Ethnologie. In: ders.: *Strukturelle Anthropologie I*. 11. Aufl. Frankfurt a.M. 2018, 299–346.
- Mayer, Andreas: Sigmund Freud zur Einführung. Hamburg 2016.
- Münch, Paul: Einleitung. In: ders. (Hg.): *Ordnung, Fleiß und Sparsamkeit. Texte und Dokumente zur Entstehung bürgerlicher Tugenden*. München 1984, 9–38.
- Naumann, Hans (Hg.): *Der moderne Strukturbegriff. Materialien zu seiner Entwicklung*. Darmstadt 1973.
- Neumann, Uwe: Katachrese. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 4: Hu–K. Tübingen 1998, 911–915.
- Raphael, Lutz: Die Erben von Bloch und Febvre. *Annales-Geschichtsschreibung und Nouvelle histoire in Frankreich, 1945–1980*. Stuttgart 1994.
- Parker, Patricia: Metaphor and Catachresis. In: John Bender und David E. Wellbery (Hg.): *The Ends of Rhetoric*. Stanford 1990, 60–73.
- Raguse, Hartmut: Der biblisch-historische Hintergrund von Freuds Schrift „Der Mann Moses und die monotheistische Religion“. In: Eveline List (Hg.): *Der Mann Moses und die Stimme des Intellekts. Geschichte, Gesetz und Denken in Sigmund Freuds historischem Roman*. Innsbruck 2008, 63–79.
- Riedel, Manfred: System, Struktur. In: Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Studienausgabe. Stuttgart 2004, 285–322.
- Runia, Eelco: Presence. In: *History and Theory* 45 (2006), 1–29.
- Rüsen, Jörn: Für eine erneuerte Historik. Studien zur Theorie der Geschichtswissenschaft. Stuttgart-Bad Cannstatt 1976.
- Rüsen, Jörn und Jürgen Straub (Hg.): *Die dunkle Spur der Vergangenheit. Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewußtsein*. Frankfurt a.M. 1998.
- Schieder, Theodor: *Geschichte als Wissenschaft. Eine Einführung*. München/Wien 1965.

- Schlak, Stephan: Die Überführung der Theorie in Ausdruckstanz. In: FAZ. 6. Oktober 2012. https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/hans-ulrich-gumbrecht-nach-1945-die-ueberfuehrung-der-theorie-in-ausdruckstanz-11912220.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2 (3. Februar 2022).
- Schmale, Wolfgang: Die aktuelle Theoriediskussion der Geschichtswissenschaften und Freuds Mann Moses. In: Eveline List (Hg.): Der Mann Moses und die Stimme des Intellekts. Geschichte, Gesetz und Denken in Sigmund Freuds historischem Roman. Innsbruck 2008, 97–109.
- Schmitt, Rüdiger und Christel Gärtner: Sigmund Freud: Der Mann Moses und die monotheistische Religion: Drei Abhandlungen (1939). In: Christel Gärtner und Gert Pickel (Hg.): Schlüsselwerke der Religionssoziologie. Wiesbaden 2019, 181–189.
- Schnyder, Peter: Zeitschichten. In: Michael Gamper, Helmut Hühn und Steffen Richter (Hg.): Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten. Hannover 2020, 475–481.
- Schulze, Winfried: Ende der Moderne? Zur Korrektur unseres Begriffs der Moderne aus historischer Sicht. In: Heinrich Meier (Hg.): Zur Diagnose der Moderne. München 1990, 69–97.
- : „Von den großen Anfängen des neuen Welttheaters“. Entwicklung, neuere Ansätze und Aufgaben der Frühneuzeitforschung. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 44.12 (1993), 3–18.
- : Die Frühe Neuzeit zwischen individueller Erfahrung und strukturgeschichtlichem Zugriff: Erfahrungen, Defizite, Konzepte. In: Helmut Neuhaus und Barbara Stollberg-Rilinger (Hg.): Menschen und Strukturen in der Geschichte Alteuropas. Festschrift für Johannes Kunisch zur Vollendung seines 65. Lebensjahres, dargebracht von Schülern, Freunden und Kollegen. Berlin 2002, 71–90.
- Seitz, Sergej und Gerald Posselt: Theorien der Metapher: Die Provokation der Philosophie durch das Unbegriffliche. In: Andreas Hetzel und Gerald Posselt (Hg.): Handbuch Rhetorik und Philosophie. Berlin/Boston 2017, 421–447.
- Simon, Ralf: Latenzzeit. In: Michael Gamper, Helmut Hühn und Steffen Richter (Hg.): Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten. Hannover 2020, 218–225.
- Straub, Jürgen: Psychoanalyse, Geschichte und Geschichtswissenschaft. Eine Einführung in systematischer Absicht. In: Jörn Rüsen und Jürgen Straub (Hg.): Die dunkle Spur der Vergangenheit. Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewußtsein. Frankfurt a.M. 1998, 12–32.
- Veyne, Paul: Geschichtsschreibung – Und was sie nicht ist. Frankfurt a.M. 1990.
- von Plato, Alexander: Geschichte und Psychologie – Oral History und Psychoanalyse. Problemaufriss und Literaturüberblick. In: Historical Social Research 29.4 (2004), 79–119.
- Wellbery, David: Latenz und Stimmung. Skizze einer historischen Ontologie. In: Hans Ulrich Gumbrecht und Florian Klinger (Hg.): Latenz. Blinde Passagiere in den Geisteswissenschaften. Göttingen 2011, 265–276.

Latenzen der Geschichte (modern verstanden) und die Brüche ihrer Darstellung

Einige Beobachtungen anhand von Chodowieckis Menschheitsgeschichte
in zwölf Kalenderbildern

Daniel Fulda

H. U. Gumbrecht über die latenten Zeitdimensionen in der Gegenwart und deren nachkriegszeitliche Latenzzeit

Geht es um Geschichte, so ist Hans Ulrich Gumbrecht der prominenteste Theoretiker der Latenz – freilich einer, der mit Hilfe des Latenzbegriffs zu erklären versucht, warum es heute keine Geschichte mehr gibt. Laut Gumbrecht leben wir seit einigen Jahrzehnten nicht mehr in der ‚historischen Zeit‘, die seit etwa 1800 dominant war, d.h. in einer beständig vergehenden Zeit, wo in der Gegenwart laufend Vergangenheit verschwindet und Zukunft entsteht.¹ In der ‚historischen Zeit‘ stellen sich die drei Zeitdimensionen als so distinkt dar, wie es ihre begriffliche Unterschiedenheit nahelegt, und sie stehen zugleich in einem dynamischen Verhältnis zueinander: Erstens wird die Zukunft auf jeden Fall – so erwartet man es in der ‚historischen Zeit‘ – anders sein als die Gegenwart, so wie diese sich substantiell von der Vergangenheit unterscheidet. Zweitens wird die Zukunft als Produkt alles Früheren verstanden und steht dabei menschlicher Gestaltung offen. Die Abhängigkeit der Zukunft von der Vergangenheit restringiert die menschliche Weltgestaltung in diesem Modell nur in dem Maße, in dem sie nicht erkannt wird. Wer sich des Gewesenen bewusst ist, gewinne Freiheit, das Künftige zu planen und Einfluss auf das Werden zu nehmen.² Der Mensch der ‚historischen Zeit‘ vermag also, den Prozess der Geschichte mitzugestalten.

Nach der ‚historischen Zeit‘ verliert die Geschichte dagegen ihre Dynamik von menschlichem Maß, so Gumbrecht. Einerseits weil das Vergangene nicht mehr zu vergehen, sondern in der Gegenwart kopräsent zu sein scheint und die Zukunft keine Verheißung von Neuem mehr enthält. Andererseits weil wir uns nicht mehr zutrauen, Geschichte zu ‚machen‘: weil wir nämlich weder etwas wirklich hinter uns zu lassen vermögen noch die Zukunft als einen „offenen Horizont von Möglichkeiten erleb[en], sondern als eine Reihe von Bedrohungen, die auf uns zukommen.“³ Leider untermauert Gumbrecht seine Thesen nur wenig mit Empirie, abgesehen von eigenen Erlebnissen und Stimmungswahrnehmungen („Stimmungen als Ahnungen“).⁴ Aber er bietet mit ‚Latenz‘ einen Begriff an, der die Situation und vor allem das Verhältnis

¹ Vgl. Gumbrecht 2010.

² Vgl. Gumbrecht 2012a beschreibt das ‚historische‘ Bewusstsein als ein „Versprechen, dass das Verstehen der Vergangenheit eine Bedingung für die Öffnung der Zukunft sei“.

³ Gumbrecht 2011, 18.

⁴ Ebd., 11.

der drei Zeitdimensionen nach dem weltbildlichen Verblässen der ‚Geschichte‘ zu erfassen erlauben soll.

Bei genauerem Hinsehen erhält der Latenzbegriff in Gumbrechts Verwendung allerdings zwei Bedeutungen. Sie weisen zwar einen historischen Überschneidungsbereich auf, sind präzisionshalber jedoch zu unterscheiden. Zum einen charakterisiert Gumbrecht das von ihm behauptete *Ineinanderübergehen der Zeitdimensionen in der heutigen Gegenwart* als Latenz. Wohlgermerkt bezeichnet er dieses Nebeneinander nicht wegen der Verborgeneheit oder Untergründigkeit der aktuellen Präsenz der nicht-aktuellen Zeitdimensionen als Latenz (was der vom Lateinischen abgeleiteten Wortbedeutung entspräche).⁵ Vielmehr definiert er Latenz als „Fall von ontologischer Ambiguität“: „zwischen möglich und wirklich, fort und da, bezeichnend und bezeichnet, scheinbar und wahr, durchsichtig und undurchsichtig“.⁶ Diese Ambiguität kennzeichne auch das Nicht-Vergangensein des Vergangenen und das heute der Zukunft zugeschriebene Nicht-anders-sein-als-die-Gegenwart. Solche Begriffspolitik versieht den poststrukturalistischen Grundgedanken der Einheit des Gegensätzlichen mit einem neuen Label (eben Latenz), das von einer anderen Beobachtung nahegelegt wird, nämlich dass noch die Für-Eins-Erklärung der Gegensätze diese fortschreibt, also latent beibehält. Oder wie Gumbrecht mit Derrida notiert: „Wir lassen die Metaphysik beständig hinter uns, ohne ihr wirklich zu entkommen.“⁷ Dass Gumbrecht in einen Widerspruch zu geraten droht, indem er der Gegenwart etwas fundamental Neues attestiert, das darin besteht, dass der historische Prozess nichts substantiell Neues mehr hervorbringt, lässt sich mit dem so verstandenen Latenzbegriff nebenbei gleich mit entschärfen.

Zum anderen rückt der Latenz-Begriff deshalb in den Vordergrund, weil Gumbrecht in der *Nachkriegszeit die Latenz-Phase* des heutigen post-historischen Zeitregimes ausmacht. Ihrerseits wiederum sei die Zeit nach 1945 von der latenten Präsenz der NS-Zeit geprägt gewesen. In dieser zweiten Hinsicht verwendet er den Latenzbegriff annähernd so, wie es üblich ist, also zur Bezeichnung von etwas Verdecktem oder Verborgengehaltenem, Unaufgearbeitetem, das trotzdem oder gerade deswegen Wirkung entfaltet.⁸ Latent sei in den ersten beiden Jahrzehnten nach 1945 geblieben, was zumal die Deutschen zuvor getan bzw. verbrochen hatten.⁹ Zudem sei die ‚historische Zeit‘ in der Nachkriegszeit schon latent kollabiert, denn die jüngste Vergangenheit habe sich als eine herausgestellt, die man „nicht hinter sich lassen“ konnte. Dieser Zusammenbruch der ‚historischen Zeit‘ sei jedoch noch nicht erkannt worden, weil weiterhin die Vorstellung herrschte, man könne durch Aufdeckung des Verborgenen und Durcharbeitung zu einer „Befreiung“ – von der „jüngsten Geschichte“ und überhaupt – gelangen. Das sei das Projekt der 68er gewesen, das in seinem Glauben an die ‚historische Zeit‘ aber gescheitert sei. Erst um die Jahrtausendwende habe sich

⁵ Vgl. Simon 2020, 218. Simons Explikation des Latenzbegriffs ist erheblich klarer als diejenige Gumbrechts. Mit der Unterscheidung einer spezifischen „Latenzzeit“ von der uns geläufigen Getrenntheit der drei Zeitdimensionen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft (219) argumentiert er partiell ähnlich wie Gumbrecht, ohne jedoch die ‚Latenzzeit‘ ihrerseits historisch-kulturell zu lokalisieren.

⁶ Gumbrecht 2011, 19, 17.

⁷ Ebd., 18.

⁸ Simon 2020, 218.

⁹ Gumbrecht 2012a: „Es gehörte zum Lebensgefühl der unmittelbar nach 1945 Geborenen, dass bestimmte Probleme und Gegebenheiten aus jener Zeit, die ihrer eigenen vorausging, für sie latent geworden sein mussten und dass es deshalb zu ihren Verpflichtungen und existenziellen Notwendigkeiten gehörte, dieses Latente zu erkennen, um die Vergangenheit hinter sich lassen und auf eine prinzipiell offene Zukunft zugehen zu können.“

das Bewusstsein verbreitet, „dass die Vergangenheit und ihre Wirkungen nicht mehr hinter uns zurückbleiben, sondern Teil unserer Gegenwart geworden sind“.¹⁰ Damit sind wir wieder bei der ersten von Gumbrechts Verwendungen des Latenzbegriffs.

In beiden Varianten beschreibt Gumbrecht mit dem Latenzbegriff eine bestimmte historische Situation. Die theoretisierenden Abstraktionen, die er aus seinen Epochenskizzen gewinnt, beziehen sich stets auf bestimmte historisch bedingte kulturelle Konstellationen und sind nicht etwa als ahistorische Kategorien konzipiert. Demgegenüber soll das Folgende erproben, ob sich mit dem Begriff auch jenseits der von Gumbrecht fokussierten Zeiträume, der Gegenwart und ihrer unmittelbaren Vorgeschichte, gewinnbringend arbeiten lässt und speziell dann, wenn es um die dynamisch-progressive Geschichtsvorstellung der Moderne geht. Dem Impuls folgend, den Sina Dell’Anno und Emmanuel Heman mit ihrem Exposé gegeben haben, werde ich dabei auch die Frage stellen, zu welchen Katachresen die Darstellung der Geschichte herausfordert. Allerdings werde ich mich nicht auf Katachresen – und andere (Bild-)Brüche – beschränken, die darauf reagieren, dass sich das Latente einer nicht-übersetzenden Darstellung entzieht,¹¹ sondern auch solche einbeziehen, die mit den spezifischen Problemen der Geschichtsdarstellung in Zusammenhang stehen.

Bilder der Aufklärung und ihre Brüche

Das Analysematerial bilden die *12 Blätter zur Geschichte der Menschheit nach ihren Culturverhältnissen*, eine Kupferstichfolge von Daniel Chodowiecki, die 1785 den *Almanac de Gotha* schmückte, einen der erfolgreichsten der recht zahlreichen Taschenkalender französischer Sprache für ein modebewusstes Publikum, die im 18. Jahrhundert in Deutschland produziert wurden,¹² und ebenso dessen deutschsprachige Ausgabe, den *Gothaischen Hofkalender zum Nutzen und Vergnügen*. Die Wahl einer bildlichen Quelle reagiert zum einen auf die Explikation der Katachrese als „Bildbruch“¹³ und folgt zum anderen aus einem meiner aktuellen Forschungsinteressen: dem Anliegen, einen nicht nur buchstäblich ‚neuen Blick‘ auf die Aufklärung zu gewinnen, indem gerade diese auf vernünftige Argumentation im Medium der Sprache setzende Epoche von ihren Bildern her konturiert wird.¹⁴ Manches, was den Aufklärern sehr wichtig war, ließ sich, so meine These, in Bildern einleuchtender präsentieren als in Texten. Das gilt nicht zuletzt für das Konzept ‚Aufklärung‘ selbst,¹⁵ denn dieser epochale Leitbegriff, der eigentlich eine aus der Wettersprache übernommene Metapher ist,¹⁶ ruft das Bild des Hellwerdens oder -machens auf, mit Überwindung von Dunkelheit und Nebeln, ganz im Sinne von Gumbrechts ‚historischer Zeit‘ also, und mobilisierte damit hoffnungsvolle Zukunftserwartungen in einer appellativeren Weise, als textuelle Explikationen eines intellektuellen Reformprogramms es vermögen.

Die Verbesserungs- und Reformprogramme der späterhin ‚Aufklärer‘ genannten Philosophen und Schriftsteller ließen sich durch Bilder mit einem aufklarenden Him-

¹⁰ Gumbrecht 2012a; vgl. Gumbrecht 2012b, 233, 235.

¹¹ Vgl. Dell’Anno und Heman 2021, 2: „Als Gegenstand der (sprachlichen) Darstellung produziert Latenz mithin Katachresen, in denen ihr eigentümliches Entzogensein sich gleichsam symptomatisch bekundet.“

¹² Zu dieser Gattung vgl. Lüsebrink und Mix 2013.

¹³ Zur Bestimmung der Katachrese u.a. als „Bildbruch“ vgl. Peil 2000, 241.

¹⁴ Vgl. Fulda 2020.

¹⁵ Vgl. Fulda 2021.

¹⁶ Vgl. Fulda 2022.

mel, gerne auch mit einer Sonne, welche die Wolken durchbricht, leicht fasslich darstellen und propagieren. Und dies zumindest der prinzipiellen Möglichkeit nach ohne Bildbruch, denn jene Motivik war ja nichts anderes als eine mimetische Wiedergabe der ursprünglichen meteorologischen Bedeutung von *aufklären/aufgeklärt/Aufklärung*, also des Vokabulars, das in metaphorischer Verwendung zur selben Zeit zu Signalwörtern aufstieg.¹⁷ Die im frühen 18. Jahrhundert einsetzenden programmatischen Bilder von Aufklärung brauchten lediglich den Naturvorgang darzustellen, den jene Wortgruppe bezeichnete, um damit die allegorische Bedeutung einer Verbesserung von und durch Erkenntnis zu erzeugen. Allerdings war das produktive Zusammenwirken von ursprünglicher wörtlicher, nämlich meteorologischer Bedeutung und der im Laufe der Zeit zur neuen Standardbedeutung werdenden Übertragung auf bestimmte Reformprogramme keineswegs gefeit gegen Störungen.



Abb. 1

¹⁷ Keinen Bildbruch sehe ich z.B. in der Titelvignette der *Gundlingiana* (Bd. 1–45, Halle 1715–1741) und den Frontispizen einer ganzen Reihe von Büchern Christian Wolffs (*Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, Auch allen Dingen überhaupt*. Halle 1720; *Anmerckungen über die vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen [...]*. Frankfurt am Main 1724; *Gesammlete kleine philosophische Schrifften*. Bd. 4. Halle 1739); vgl. Fulda 2021, 27–31. Eine auf der Bedeutungsebene inkonsistente Dualität von Lichtquellen (Fackel und aufklarer Himmel) weist dagegen das Frontispiz zu Bd. 3,2 von Jacob Friedrich Reimann: *Versuch einer Einleitung In die Historiam Literariam Insgemein und derer Teutschen insonderheit*. Bd. 1–3 (in 6). Halle 1708–13 auf; vgl. Fulda 2021, 39–43.

So zeigt das bis heute bekannteste Aufklärungsbild, Chodowieckis Radierung aus dem *Göttinger Taschen-Calendar auf das Jahr 1792*, die sogar den Titel „Aufklärung“ trägt, einen hellwerdenden Himmel, der sowohl fast frei von Wolken ist als auch deshalb Helligkeit verspricht, weil soeben die Sonne aufgeht. Aufklärung als Reformanstrengung, die auf ein Ziel hin orientiert ist – wie es in Chodowieckis Bild die wohlgebaut anmutende Ortschaft darstellt, der die am unteren Bildrand zu sehende Reisegruppe zustrebt –, wird hier mehr mit dem naturalen Vorgang des Sonnenaufgangs als mit wetterbedingtem Hellwerden verbunden. Da es sich um ein Werk des ausgehenden 18. Jahrhunderts handelt, zu welcher Zeit die ursprüngliche meteorologische Wortbedeutung bereits im Verblasen war, ist diese Verschiebung in der Bildmotivik nicht erstaunlich. Doch erzeugt sie konzeptionelle Inkohärenzen, eine oder sogar mehrere Katachresen in der allegorischen Ausdeutbarkeit der Bilderfindung. So symbolisiert der Sonnenaufgang zwar den Anbruch von etwas Neuem und Besserem gegenüber der Nacht, die er beendet. Die Gruppe aus Fuhrwerk, Reiter und begleitendem Fußgänger, die im Mittelgrund auf einem Weg zu sehen ist, hat das Tageslicht offensichtlich aber nicht nötig gehabt, um ihre Reise zu unternehmen oder jedenfalls anzutreten. Die Verstärkung des Neuheitssignals durch das Motiv des Sonnenaufgangs macht das zweifellos ebenfalls mit Bedacht gewählte Reisemotiv (als Symbol für den Aufbruch, womöglich die Lebensreise oder sogar den Geschichtsprozess) dysfunktional, denn es zeigt in dieser Kombination, dass es auch ohne „Aufklärung“ (das Tageslicht) möglich ist, einen Weg zu verfolgen und ans Ziel zu gelangen. Hinzu kommt, dass die motivische Kombination einer aufgehenden Sonne und einer Gruppe menschlicher Akteure dazu führt, dass die offensichtlich gepriesene und erhoffte Aufklärung nicht als Produkt menschlicher Anstrengung, sondern als Naturvorgang erscheint, der unbeeinflussbar ist und lediglich erwartet werden kann. Das Aufbruchs- und Aktivitätssignal, das im Reisemotiv steckt, wird durch die Komposition des Bildganzen konterkariert.

Katachresen, die es ermöglichen, historische Kontinuität darzustellen

Weniger Aussagewidersprüche dieser Art, jedoch ein komplexes Ensemble unterschiedlicher (Bild-)Brüche weisen Chodowieckis *12 Blätter zur Geschichte der Menschheit nach ihren Kulturverhältnissen* auf. Bevor wir näher auf diese Stichfolge eingehen, ist Grundsätzliches zur Geschichtsauffassung der späten Aufklärung anzumerken, das an die einleitenden Erläuterungen zur ‚historischen Zeit‘ anschließt. Charakteristisch für die moderne Vorstellung von Geschichte, die sich im 18. Jahrhundert herausbildete, ist die Annahme, dass es sich um einen kontinuierlichen Prozess handelt, der aus sich heraus stets Neues hervortreibt. Daher seien die Ereignisse der Geschichte aus dem zu verstehen, was ihnen voranging und was ihnen folgte, nicht von einem aus dem Geschichtsprozess herauspringenden Bezug auf zeitenthobene Prinzipien oder Werte her. Geschichte zu verstehen hieß nun idealerweise, ihren Verlauf in dessen gesamter Ausdehnung zu verfolgen, und dies sowohl in temporaler als auch in räumlicher Hinsicht. So schreibt der Göttinger Historiker Gatterer:

Der höchste Grad des Pragmatischen in der Geschichte wäre die Vorstellung des allgemeinen Zusammenhangs der Dinge in der Welt (*Nexus rerum universalis*). Denn keine Begebenheit in der Welt ist, so zu sagen, *insularisch*. Alles hängt aneinander, veranlaßt einander, zeugt einander, wird veranlaßt, wird gezeugt, und veranlaßt und zeugt wieder.¹⁸

¹⁸ Gatterer 1767, 85.

Ein nicht minder anspruchsvolles Programm entwarf Schiller in seiner 1789 gehaltenen Antrittsvorlesung: „[D]aß wir uns in diesem Augenblick hier zusammen fanden“, spricht Schiller seine Hörer an,

uns mit diesem Grade von Nationalkultur, mit dieser Sprache, diesen Sitten, diesen bürgerlichen Vortheilen, diesem Maaß von Gewissensfreyheit zusammen fanden, ist das Resultat vielleicht *aller* vorhergegangenen Weltbegebenheiten: die ganze Weltgeschichte würde wenigstens nöthig seyn, dieses einzige Moment zu erklären.¹⁹

In diesem auf Totalität zielenden Sinne Geschichte darzustellen war ein nur durch methodische Abbreiviaturen einlösbares Programm. So wurde intensiv darüber theoretisiert, wie sich ‚die Geschichte‘ in der Extension und vor allem in der neuartigen Konnektivität darstellen ließe, die der neue Geschichtsbegriff forderte. Für die historiographische *Praxis* der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist hingegen charakteristisch, zumindest in Deutschland, dass der erhobene universalhistorische Anspruch nicht eingelöst wurde. Die damals neu aufkommende Gattung des geschichtsphilosophischen Überblicks ebenso wie die universalhistorischen Handbücher der akademischen Historiker blieben regelmäßig in der Antike oder spätestens am Ausgang des Mittelalters stecken und erreichten kaum je die eigene Gegenwart, deren Entstehung und Beschaffenheit sie doch erklären sollten.²⁰

Vor diesem Hintergrund darf man darüber staunen, dass es Chodowiecki mit nicht mehr als zwölf Bildern im Duodezformat gelingt, die Menschheitsgeschichte von den ersten Anfängen bis zur Gegenwart abzuschreiten. Jene Anfänge sind erkennbar an der paradiesischen Nacktheit des ‚ersten Menschenpaares‘ auf dem ersten Blatt (Abb. 2), wengleich der Sündenfall offensichtlich schon geschehen ist, während die Zuordnung des letzten Blatts zur Gegenwart der zeitgenössischen Kleidung abzulesen ist, welche die dortigen Figuren tragen (Abb. 3).



Abb. 2–3

¹⁹ Schiller 1970, 368.

²⁰ Vgl. Fulda 1996, 175–183, 204–208.

Wie aber kann eine Geschichte beschaffen sein, die sich über mehrere Tausend Jahre entfaltet, jedoch in nicht mehr als zwölf Bildern dargestellt werden darf? Ein Wort zunächst noch zu dieser Zwölfzahl: Sie ergibt sich aus den zwölf Monatskalendarien, denen Chodowieckis Kupfer gegenüberstehen (Abb. 4). Es folgen jeweils ein oder zwei weitere Blätter mit astronomischen Angaben und dann das nächste Monatskupfer (Abb. 5–6).

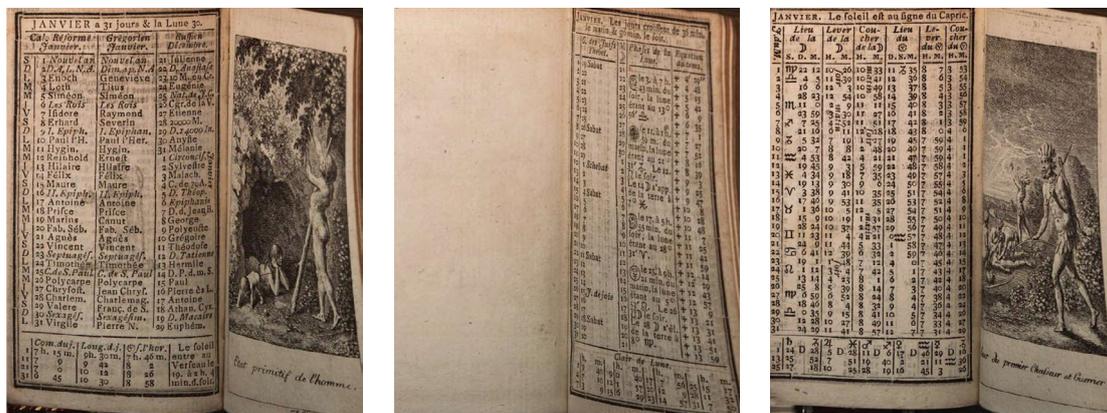


Abb. 4–6

In dem nahezu 400 Seiten umfassenden Almanach befinden sich die Bilder also recht nah beieinander. Wer das Bändchen in die Hand nimmt, kann sie zwar nicht mit einem Blick erfassen, aber leicht vom ersten bis zum letzten blättern. Das legte es auch ohne den anspruchsvollen Titel *12 Blätter zur Geschichte der Menschheit* nahe, die dargestellten Situationen als Elemente einer Geschichte aufzufassen.

Wie kohärent nun aber eine Geschichte in zwölf Einzelbildern erscheint, hängt zunächst von der Kontinuität des Dargestellten ab. Auf einfache Weise wird Kontinuität durch ein gleichbleibendes Subjekt behauptet. In offensichtlicher Form ist das der Fall, wenn ein menschliches Subjekt immer wiederkehrt und dabei altert, wie es in Chodowieckis Kupferfolge *Der Fortgang der Tugend und des Lasters* aus dem *Goettinger Taschen Calendar vom Jahr 1778*²¹ der Fall ist: Der Lebensweg je eines Jünglings und eines Mädchens wird in zwei Varianten verfolgt, auf dem Weg des Glücks, das die Tugend schenkt, und des Unglücks, in welches das Laster führt. Beide Protagonisten altern sichtbar – der/die Tugendhafte in schöner, ja rührender Weise, der/die Lasterhafte in abschreckender Hässlich- und Ärmlichkeit –, aber sie bleiben als ein und dieselben ‚Muster-Individuen‘ auf der Bühne ihrer Lebensgeschichte. Solche gleichbleibenden Protagonisten weist Chodowieckis Kupferfolge für den 1785er Almanach nicht auf, wohl aber ein Kollektivsubjekt – die im Titel angesprochene „Menschheit“ –, das von Figurengruppen vertreten wird, die exemplarisch je eine Kulturstufe pro Bild zur Anschauung bringen (Abb. 2, 7–11).

Erst diese Abbreviatur ermöglicht es die ganze Menschheit in einem kleinen Bild mit wenigen Figuren darzustellen. Sie ist ebenso stark wie unvermeidlich, so dass sich hier schon eine Katachrese diagnostizieren lässt, obschon von einer Latenz, die sie erzwänge, noch nichts zu sehen ist. Am leichtesten fällt es den ersten Bildern, einige wenige Figuren als Repräsentanten der Gattung darzustellen, denn sie zeigen einfache Lebensformen mit geringer gesellschaftlicher Differenzierung. Danach werden eher Teilbereiche von Gesellschaft und Kultur hervorgehoben. Wer durch die

²¹ Vgl. Bauer 1984, Nr. 1115–1126.

ersten Bilder ‚geschult‘ ist, das Dargestellte als charakteristisch für eine bestimmte Kulturstufe und zugleich Geschichtsepoche zu lesen, wird dieses Rezeptionsmuster mit hoher Wahrscheinlichkeit aber auch auf die folgenden Bilder anwenden und in ihnen zwar nicht mehr das Ganze der jeweiligen Stufe, aber etwas dafür Bezeichnendes dargestellt sehen.



Abb. 7–11

Der Eindruck einer Kohärenz, wie sie der moderne Geschichtsbegriff impliziert, stellt sich typischerweise zudem durch die Suggestion eines aus sich selbst verständlichen Ablaufs mit plausiblen Anfang und Ende ein. In unserer Bilderfolge signalisiert die Figurenkonstellation des ersten Bildes (Abb. 2) mit Mann, Frau und kleinem Kind, das sich gerade erst fortzubewegen beginnt, indem es krabbelt, dass hier der Anfang eines Lebenszyklus dargestellt wird, während das letzte Bild (Abb. 3) eine kupplerische Alte und einen auch nicht mehr jugendlichen Freier in den Vordergrund rückt. Die Korrespondenz der beiden Bilder ebenso wie die Differenz zwischen ihnen wird zudem latent durch die laubreichen bzw. toten Bäume und ihre Symbolik unterstrichen. Ob zwischen dem so bestimmten Anfang und Ende eine kohärente Geschichte

im Sinne von Gumbrechts ‚historischer Zeit‘ erzählt wird, ist freilich noch eine andere Frage. Als Antwort vorweggeschickt sei, dass Chodowieckis Bilderzählung weder stetig noch ganz linear verläuft. Vielmehr wechselt sie nach der ersten Hälfte für ein Bild die Darstellungsform und stellt danach ihren Fokus mehrfach neu ein. Trotzdem sehe ich insgesamt eine kohärente Geschichtsdarstellung, die allerdings nicht bruchlos ist, wichtige Geschichtsdeutungsfragen offenlässt, nach Latenzen fragen lässt und sich einiger Katachresen bedient. Die Serie verdient also einen näheren Blick.

Die erste Hälfte von Chodowieckis Bildfolge zeigt einen Prozess stetiger kultureller Steigerung, einen kontinuierlichen Fortschritt. Die Situierung mehrerer Figuren, die zunehmend in unterschiedliche Gruppen gegliedert sind, in einer Naturumgebung, von der die Menschen durch Werkzeuggebrauch, Bodenbearbeitung und Bautätigkeit immer stärker Besitz ergreifen, stellt einerseits ein gleichbleibendes Bildschema dar, das andererseits aber komplex genug ist, um die Idee einer in menschlicher Tätigkeit sich vollziehenden Höherentwicklung der „Cultur“ in einer ganzen Reihe von Hinsichten zu entfalten: von Ernährung und Subsistenz über Kleidung, Soziabilität, Unterkunft und weitere Bauten, Technik und Kunst bis zum Gefühlsleben und zu religiösen Motiven und Praktiken. In den Bildern vier bis sechs (Abb. 9–11) kommen, auf den genannten Faktoren aufbauend, noch die Arbeitsteilung in der Gesellschaft, die Entstehung von Hierarchien und die Etablierung von politischen Institutionen hinzu.

Das klingt nach einer Bilderzählung, welche die narrative Struktur des modernen Geschichtsbegriffs für ihr Medium adaptiert. Doch lassen Chodowieckis Bilder *keinerlei Ursachen* dafür erkennen, dass z.B. die menschliche Bekleidung sich von Fundstücken aus der Natur über Tierfelle und dann Stoffe zu reich geschmückten Gewändern verfeinert hat oder das religiöse Empfinden immer reflexiver wurde. Wie die dargestellten Zustände aus dem jeweils vorhergegangenen entstanden sind und wie oder gar warum die Entwicklung zum Zustand des nächsten Bildes fortgeschritten ist, bleibt völlig offen. Die friedlichen Hirten von Bild Nr. 3 folgen als nächste Stufe auf die kannibalischen Jäger in Bild Nr. 2 ebenso unvermittelt wie der Ackerbau in Bild Nr. 4 auf das Hirtenleben im Bild davor. Mit dem Latenzbegriff formuliert: Entweder gibt es auf den jeweils vorausliegenden Stufen keine Latenzen des Kommenden oder das Spätere ist so latent (im Sinne von ‚verborgen‘), dass es sich nicht einmal in den leisesten Anzeichen niederschlägt. Versteht man Chodowieckis *12 Blätter* trotzdem als *Bilderzählung*, so ist zumindest hinzuzufügen, dass sie keine Gründe für die dargestellten Veränderungen angeben. Allein weil die Bilder 1 bis 6 alle ihre Elemente in einer Steigerungsreihe präsentieren, stellt sich trotz der festgestellten Diskontinuitäten zwischen den Bildern in der ganzen Folge der Eindruck einer stetigen Kontinuität ein.

Was lässt sich aus diesen ersten Beobachtungen mitnehmen für unsere Ausgangsfrage? Man sollte die Geschichtsvorstellung der Moderne nicht einsinnig auf Kausalität und Kontinuität festlegen. Wenn aber Diskontinuität und Kontinuität zugleich das Charakteristikum einer ‚modernen‘ Geschichtsvorstellung bilden, wäre dann nicht mit Gumbrechts Latenzbegriff in seiner ersten Variante von einer Latenzsituation „ontologischer Ambiguität“ zu sprechen? Was bedeuten würde, dass der neue Chronotopos einer nicht mehr historischen Zeit, den Gumbrecht unserer Gegenwart zuschreibt (und dies mit einigem Aplomb und Pathos), sich doch nicht fundamental von dem angeblich so linear-stetigen Geschichtskonzept der Moderne unterscheidet. Zu betonen ist, dass Chodowieckis Bilderfolge im Feld des im 18. Jahrhundert ausgebildeten Geschichtsverständnisses keinen Sonderfall darstellt. Ihre ersten sechs Blätter sind vielmehr durchaus repräsentativ für einen wichtigen Zweig des aufklärerischen Nachdenkens über Geschichte. Denn sie fassen die sog. Vierstadientheorie der

natural history of man in Bilder, die in den 1760er und 70er Jahren von schottischen Anthropologen, Kulturtheoretikern und Geschichtsphilosophen ausgearbeitet und rasch auch in Deutschland rezipiert wurde. Die zuerst von Adam Smith so gefassten Zeitalter und Stufen erstens der Jäger, zweitens der Hirten, drittens des Ackerbaus und viertens des Handels²² finden wir in Chodowieckis Bildern 2, 3, 4/5 und 6 wieder.

Sei es im Text oder Bild: Die idealtypische Modellierung der Kulturentwicklung sollte eine philosophische Geschichtserkenntnis ermöglichen, die bis in die Frühzeit der Menschheit zurückreicht, aus der keine Quellen oder, wie in der Bibel, allenfalls partiell Nachrichten vorliegen. Wenn Geschichte damit aber unabhängig von historischer Empirie ‚rekonstruiert‘ werden konnte, ist die daraus sich ergebende Darstellung dann nicht insgesamt eine Katachrese der historiographisch nicht greifbaren Geschichte? Eine Katachrese im Sinne eines Ersatzes für Unaufdeckbares, diesem möglichst ähnlich, ohne dass kontrollierbar wäre, ob oder in welchem Maße die versuchte Annäherung gelungen ist. Tatsächlich bleibt in jeder Geschichts(re)konstruktion mehr oder weniger latent, „wie es eigentlich gewesen“, um mit Ranke zu sprechen,²³ und ich meine damit nicht nur, dass keine Gegenwart die Vergangenheit und keine Darstellung das Dargestellte zugänglich machen kann. Besonders ausgeprägt – aber auch bewusst – ist der katachrestische Faktor bei der erklärtermaßen philosophischen, soll heißen nicht empirischen Geschichtskonstruktion der *natural history of man*. Dasselbe gilt für die ihr verpflichteten Blätter von Chodowieckis Menschheitsgeschichte, also für die ersten sechs. Aber auch die folgenden sind mehr oder weniger Katachresen der Geschichte, allerdings auf wieder andere Weise, wie nun zu zeigen ist.

Eine Inkohärenz des Geschichtsverlaufs, die in (Bild-)Brüchen zum Ausdruck kommt

Das folgende siebte Bild (Abb. 12) fällt doppelt aus der Reihe der anderen heraus: Zum einen sind die Figuren Allegorien und nicht idealtypische Vertreter eines bestimmten Kulturzustands (wie in den vorhergehenden Bildern) oder menschlicher Fertigkeiten (wie in den beiden folgenden). Decodierbar ist die gestufte und dadurch hierarchisierende Figurenkonstellation als Erläuterung, welche Prinzipien in einer zivilisierten Gesellschaft („État policé“) gelten müssen und welche Kompetenzen erforderlich sind: Die mittig über allem thronende Ordnung oder das Gesetz wird einerseits von Stärke oder Macht (zur Rechten, vom Betrachter aus gesehen also links) und andererseits vom Glauben (zur Linken) flankiert, während davor und zugleich darunter die intellektuelle Erkenntnis und, bodennäher, das handwerkliche Genie platziert sind; ihnen gegenüber sitzt, um zwei Stufen erhöht, die moralische Natur des Menschen. Zum anderen gehört diese allegorisch dargestellte Konstellation *nicht* allein einer Entwicklungsstufe an. Vielmehr ist hier ein überzeitlich gültiges Ideal aufgestellt. Seine Quellen hat es, wie die leicht historisierende Gewandung der Vordergrundfiguren links vs. rechts zeigt, sowohl in der Antike als auch in der christlichen Moderne – diese repräsentiert die Glaubensallegorie – und sogar in der Gegenwart – darauf weisen die Rocailles des Sitzmöbels rechts. Auf die sechs Stadienbilder folgend, summiert das siebte Blatt die im Zivilisationsprozess erworbenen Tugenden und Ordnungsprinzipien, und diese Summe hat Gültigkeit über einen bestimmten Zeitpunkt oder -raum hinaus.

²² Vgl. Meyer 2007, 200.

²³ Ranke 1824, VI.



Abb. 12

Ans Ende der Entwicklungsstufen-Reihe der ersten sechs Blätter gestellt, lässt sich das allegorisch dargestellte Ideal zugleich als Telos der bisherigen Menschheitsgeschichte verstehen und damit, wenn man den Begriff Telos ernst nimmt, als nachgeliefertes Bild vom Antrieb der Geschichte. Das siebte Bild stellt demnach das wirkende Prinzip dar, das an der Oberfläche nicht sichtbar ist. Es fasst eine Latenz ins Bild, und zwar keine, die aus dem Vergangenen nachwirkt und einengt, sondern ein positives Ideal, das in der menschheitlichen Entwicklung angelegt ist und sich zunehmend ausbildet. Ganz real wird dieses Ideal aber nie. Konsequenterweise erscheint es nicht in derselben Darstellungsform wie die bisherigen Bilder – nämlich als realistisch gezeichnete, obschon idealtypische Modellsituation des gesellschaftlichen Lebens auf der jeweiligen Entwicklungsstufe –, sondern als Allegorie. Dass der Darstellungsmodus ziemlich abrupt wechselt, ist demnach kein Schaden. Denn dieser Wechsel ins Allegorische entspricht nicht bloß den Darstellungskonventionen der Zeit bei einer solchen Ideal-Darstellung. Vielmehr legt er darüber hinaus offen, dass nun nicht mehr dargestellt wird, was in der Geschichte geschah, sondern worauf sie hinauslaufen sollte.



Abb. 13–14

Die beiden nächsten Bilder (Abb. 13–14) verlassen wieder den allegorischen Darstellungsmodus, setzen aber nicht die Kulturstadiendarstellung der ersten sechs Blätter fort, sondern fokussieren spezielle Aspekte. In Bild Nr. 8 ist dies zunächst der „Progrès des Arts“ (so die Bildunterschrift). Im Hintergrund sind drei der berühmtesten Statuen der Antike sowie ein Porträtkopf zu erkennen, im Vordergrund arbeitet ein Maler an einem Bild auf einer Staffelei, auf dem die Umrisse des nackten Oberkörpers einer unter einem Baum halb liegenden Frau zu sehen sind. Wie dieses Bildmotiv im Bild erweist, ist der Maler kein Kopist, sondern ein Schöpfer; die Beschäftigung mit den großen Bildwerken der Antike mag ihn in seiner Kunst gefördert haben, ohne dass er sich jedoch auf die Techniken der Antike beschränken ließ und sich ihren Schönheitsidealen unterwarf. Illustriert wird demnach nicht die Antikeverehrung der *Anciens*, sondern die Kunstauffassung und das Fortschrittsbewusstsein der *Moderne*.²⁴ Zu einfach wäre es allerdings, das achte Bild als Lob der Kunst des 18. Jahrhunderts zu verstehen. Die Kombination von Rokoko-Stuhl und antiker Kleidung des hinter dem Maler stehenden jungen Paares setzt vielmehr den Epochenmix des vorangehenden Bildes fort, den man als Markierung eines transhistorischen Ideals verstehen darf. Jenes Paar wiederum schaut dem Maler wohl nicht deshalb über die Schulter, um von ihm etwas über die Techniken und Prinzipien der Kunst zu lernen. Dagegen spricht, dass die beiden sich an den Händen halten und sich dadurch als Liebende ausweisen. Sie scheinen von der Kunst vielmehr zu erwarten, dass sich aus ihr etwas über den Menschen und das Leben lernen lässt, das sie gemeinsam führen wollen. Trifft dies zu, so postuliert das achte Bild nicht nur die Möglichkeit einer künstlerischen Weiterentwicklung, sondern thematisiert zudem den sittlichen Fortschritt, den die Beschäftigung mit Kunst ermöglichen soll. Obwohl der Darstellungsmodus nicht mehr allegorisch, sondern wieder (schein-)realistisch ist, transzendiert das achte Blatt also ähnlich wie das siebte die tatsächliche Geschichte und zielt auf ein normatives Ideal.

Einen weiteren Fortschritt stellt das neunte Bild (Abb. 14) dar: den Buchdruck, der die Verbreitung von Wissen und Aufklärung erleichtert.²⁵ Der ästhetischen Bildung, die das achte Bild thematisiert, tritt damit eine abstraktere Intellektualität zur Seite. Zusammen preisen Bild 8 und 9 zugleich selbstreflexiv die Kunstform und das Medium des vorliegenden Bilderzyklus. Die gegenüber Nr. 8 strengere, ja flache Komposition des 9. Bildes mit einer großen dunklen Wandfläche deutet dabei an, dass Lesen weniger reizvoll ist als das Betrachten von Kunst und sogar eine gewisse Verarmung der menschlichen Sinnestätigkeit bewirken kann. Auch die Haltungen der Figuren – die beiden Drucker gebeugt, der Verleger oder Autor mit erhobenem Haupt, aber vom Betrachter abgewandt – evozieren eher negative Konnotationen: Mühe und Hierarchie statt Freiheit, Liebe und Kreativität. Damit leitet das neunte Bild, obwohl es vorrangig zur bisher erzählten Fortschrittsgeschichte gehört, untergründig-latent bereits zum im Folgenden dargestellten Verfall über.

²⁴ Sina Dell'Anno hat in der Tagungsdiskussion m.E. zutreffend angemerkt, dass das Bildmotiv im Bild Nr. 8 die idyllische Szenerie des dritten Bildes spiegele. Als künstlerisches Produkt weise das gemalte Bild sentimentalisch auf eine naturhafte Situation zurück, und dies im Bewusstsein von deren Vergangensein. Die Modernität der Situation im achten Bild wäre damit noch unterstrichen.

²⁵ Nach Rathlef 1790, 175 ist die Aufklärung sogar „die Folge dieser Erfindung“ (des Buchdrucks).



Abb. 15–16

Verfeinerung und Degeneration sind die Themen des zehnten und elften Bildes. Der damit verbundene Vorwurf der Unnatürlichkeit wird zunächst durch den Beschnitt der Bäume, Sträucher und Hecken im Hintergrund deutlich. Der Kleideraufwand der Figuren im Vordergrund strahlt Reichtum und Prätentation aus; im elften Bild ist er indes in Lächerlichkeit umgeschlagen. Dass nun auch das Kind des dargestellten Paares davon erfasst, ja dadurch verformt wird, stellt die Unnatürlichkeit zusätzlich aus. Ein Vergleich mit der Hirtenfamilie von Bild Nr. 3 (Abb. 8), die ebenfalls unter einem Baum dargestellt ist, liegt nahe und fällt ungeachtet oder besser gerade wegen des materiellen Fortschritts beschämend aus.

Sowohl Bild 10 als auch Bild 11 sind durch die epochenspezifisch gezeichnete Kleidung der Figuren bestimmten Zeiten zugeordnet: jenes der späten Renaissance, dieses der Herrschaft Ludwigs XIV. Es sind nicht idealtypisch entworfene Kulturstufen wie Bild 1 bis 6, die hier dargestellt sind, sondern chronologisch und kulturräumlich definierbare Vergangenheiten, die sich an das ‚Gutenberg-Bild‘ Nr. 9 anschließen. Nicht eindeutig zu entscheiden ist, ob das neuzeitliche Europa damit insgesamt als degeneriert verurteilt wird oder ob dieser Vorwurf nur der dargestellten obersten Schicht der Gesellschaft gemacht wird.

Wie gesagt, wird Nr. 12 (Abb. 3) durch die zeitgenössische Kleidung der Figuren als Gegenwartsdarstellung ausgewiesen. Auf Unnatürlichkeit und Luxus ist ein moralischer Verfall gefolgt, der sich in Prostitution und Straßenschlägereien äußert. Der Freier in der Kuppelszene links ist ein Adliger mit umhängendem Degen, der auch körperlich als degeneriert dargestellt wird; von daher mag man neben einer generellen Kulturkritik eine etwas zielgerichtete Ständekritik am Werk sehen. Wie dem auch sei: Von Stolz auf das kulturprogressiv Erreichte, das Bild Nr. 7 (Abb. 12) in eine allegorische Idealkonstellation fasst, sind die letzten Bilder weit entfernt. Für die prozessuale Kohärenz der von Chodowiecki dargestellten Geschichte ist das ein Problem: Lässt sich die Fortschrittsgeschichte, die Chodowiecki mindestens bis Bild Nr. 7 (der Zivilisations-Allegorie) oder sogar bis Bild Nr. 9 (der Druckerpresse, Abb. 14) nachzeichnet, plausibel zusammendenken mit dem nachfolgenden neuzeitlichen Kulturverfall, der dazu führt, dass der exemplarische Mensch am Ende wieder vor einer Höhle landet, nämlich vor der „Lasterhöhle“²⁶ eines Bordells?

²⁶ So wörtlich P[eter] Th[urmann] in Hofmann 1989, 179.

Mit den letzten drei Bildern kommt ein Schuss Hogarth'scher Moral- und Gesellschaftssatire in die bisherige Feier kulturgeschichtlicher Errungenschaften hinein. Obwohl Chodowieckis Satire nicht so scharf ausfällt wie Hogarths, erhält seine Interpretation der Menschheitsgeschichte dadurch eine neue und geradezu gegenteilige Tendenz. Von ihrer geschichtsphilosophischen Grundlage her lässt sich die durch Natursymbolik (zurechtgestutzte Natur in den Bildern 10 und 11 [Abb. 15 u. 16] und schließlich abgestorbene Bäume im letzten Bild [Abb. 3]) unterstrichene Kritik an Luxus und Sittenverfall als Einbruch rousseauistischer Zivilisationskritik in das zuvor aufgestellte Fortschrittspanorama im Geiste der *natural history of mankind* erklären. Typisch aufklärerisch ist beides. Doch kommt dieser Umschlag einigermaßen überraschend – geradezu katachrestisch, wie man mit Blick auf die wiederholten Brüche im Darstellungsmodus sagen kann. Ein paar Hinweise auf problematische Tendenzen sind zwar auch in den mittleren Bildern einer auf den ersten Blick hochstehenden Kultur zu entdecken, seien es der hypertrophe Herrschaftsanspruch in Bild Nr. 6 (Abb. 11) oder die bereits thematisierten ‚Schattenseiten‘ im Buchdruckbild Nr. 9 (Abb. 14). Ein Einfallstor zur Sittenverderbnis ist überdies womöglich in dem erotischen Motiv zu erkennen, das der Maler in Bild Nr. 8 (Abb. 13) gewählt hat: Vor einem jungen, als unschuldig gezeichneten Paar erscheint solch aufreizende Nacktheit (im Unterschied zur heroisch-göttlichen Nacktheit der antiken Statuen) nicht ganz angemessen. Trotz dieser Ansätze zu einer langfristigen Motivierung des neuzeitlichen Umschlags in die Sittenverderbnis lässt sich ein wirklich stringenter oder gar kausaler Zusammenhang zwischen sinnlicher Kunst, technischer Wissensverbreitung, dem luxuriösen Leben der neuzeitlichen Oberschicht und öffentlichem Moralverlust jedoch nicht ausmachen. Narratologisch gesprochen: Der Plot ist unklar. Es bleibt offen, welche Faktoren einen so radikalen Umschlag bewirkten.

Wenn die historischen Gründe der vorgeführten Dekadenz aber nicht zutage liegen, ist dann von einer latenten Verursachung auszugehen? Es liegt in der Natur des Latenten, dass sich darüber keine belastbaren Aussagen treffen lassen. Indem Chodowiecki es vermeidet, klare Kausalitäten aufzuzeigen, regt seine Bilder-Reihe auf jeden Fall aber dazu an, sich Gedanken über latente Wirkungen zu machen. Der Effekt kann sein, dass die in *12 Blättern* dargestellten Entwicklungsstufen sämtlich nicht bloß als vorübergehende Zustände betrachtet werden, sondern als irgendwann Erreichtes, das im weiteren Verlauf der Menschheitsgeschichte nachwirkt und prinzipiell jederzeit aktualisiert werden kann. Die Ideale der staatlichen Ordnung, der Kunst und der Verbreitung von Wissen, welche die Bilder 7 bis 9 darstellen, sollen sicherlich so aufgefasst werden. Aber auch die Subsistenztechniken oder Formen der Religiosität in den ersten sechs Bildern, die Trägheit im ersten, die Aggressivität im zweiten oder die Liebe im dritten sind nicht bloß Stufen, die die Menschheit betreten und wieder verlassen hat, sondern bleiben fortdauernd als Möglichkeiten erhalten. Es bietet sich demnach an, Chodowieckis Bilderfolge nicht nur als darstellendes Abschreiten einer Entwicklung zu verstehen, in der laufend alles ganz anders wird – wie es dem modernen Geschichtsbegriff zugeschrieben wird.

Eine andere, mindestens gleichberechtigte Lesart ist vielmehr, in der Abfolge der Bilder eine Kumulation zu sehen. Welche im Verlauf der Geschichte hervorgebrachten Möglichkeiten menschlicher Existenz zukünftig aktuell werden und welche latent bleiben, hinge dann weiterhin von eben diesem Verlauf ab, ohne determiniert zu sein.

Resümee

Die zahlreichen Verschiebungen in der Darstellung, die wir an Chodowieckis *12 Blättern zur Geschichte der Menschheit nach ihren Kulturverhältnissen* beobachtet haben, lassen sich in eine mehr oder weniger systematische Ordnung bringen:

a) Eine *quantitative* Verkürzung liegt vor, wenn ganze Stufen der menschheitsgeschichtlichen Entwicklung in Gruppen von wenigen Figuren dargestellt werden. Man kann dies, wie vorhin, als Katachrese bezeichnen, ebenso indes als Metonymie.

b) Eine *qualitative* Substitution liegt vor, wo es keine Quellen gibt, trotzdem aber frühe Menschheitsgeschichte entworfen wird. Weil es die Anfänge der Geschichte, die auf empirischer Grundlage darzustellen unmöglich ist, gegeben haben muss, kann ihre Darstellung als Katachrese bezeichnet werden. Beide Verfahren sind unabdingbar in einer Reihe von wenigen Bildern, welche die wichtigsten Stufen der Menschheitsgeschichte von den ersten Anfängen an darstellen sollen. Es sind demnach das Medium Bild sowie die gewählte ‚historiographische‘ Gattung der Universal- oder ‚Menschheitsgeschichte‘, die jene Katachresen erzwingen. Auf künstlerische und/oder geschichtsinterpretative Entscheidungen Chodowieckis gehen hingegen zurück:

c) die mehrfachen Brüche in der *Darstellungsweise*, die mit Wechseln in der *thematischen* Fokussierung einhergehen: von der idealtypischen Kulturstufenmimesis (Bild 1–6) über eine Allegorie der idealen gesellschaftlichen Ordnung (Bild 7) und wieder mimetische Heraushebungen epochenübergreifender Tätigkeitsbereiche (Bild 8 und 9) bis hin zu Dekadenzstufen an der Gesellschaftsspitze (Bild 10 und 11) und in ‚allen‘ Ständen (Bild 12);

d) die plötzliche Einschaltung eines allegorischen Bildes (Nr. 7), das ein Zwischenresümee des Ertrags der Kulturentwicklung zieht und als Darstellung eines Geschichtstelos verstanden werden kann, das bisher nie voll realisiert wurde, aber latentes Potential hat;

e) der kaum motivierte *interpretative* Umschlag von ‚Fortschritt‘ (bis Bild 9) in ‚Verfall‘ (spätestens ab Bild 10).

Während die Brüche in der Darstellungsweise als motiviert und *sinnvoll* erscheinen, gerade weil sie mit Wechseln in der thematischen Fokussierung koinzidieren, wirft der Interpretationsumschlag mehr Fragen nach den Ursachen des von den letzten drei Bildern gezeigten Verfalls auf, als sich aus der Reihe der *12 Blätter* beantworten lassen, und wirkt dadurch als *Sinnverweigerung*. Eventuelle latente Verfallsfaktoren bereits in der allem Anschein nach progressiven Entwicklung bis Bild 9 (oder jedenfalls 7) bleiben verborgen. Sie werden nicht gezeigt und können ihrer Latenz wegen nicht gezeigt werden, doch wird der Betrachter herausgefordert, über sie nachzudenken, damit er selbst zu einer Erklärung jenes Umschlags gelangt. Ebenfalls ihm überlassen bleibt es, ob er mit Latenzen vor allem dort rechnet, wo die negative Entwicklung der Neuzeit zu erklären ist, oder ob er im Gegenteil die bis Bild 7, 8 und 9 erreichte Kulturhöhe als latentes Potential begreift, mit dem sich der jüngste Niedergang aufhalten und umkehren ließe. Als latent und deshalb (noch) nicht sichtbar kann sowohl eine von Anfang an gegebene Entartungsgefahr als auch ein die ganze Menschheitsgeschichte durchziehendes Fortschrittspotential interpretiert werden. Ebenso allerdings ist es dem Betrachter möglich, keine dieser divergierenden Interpretationsmöglichkeiten zu wählen. Wer zu ihnen greift, hat jedoch den Vorteil, sich die darstellerischen wie geschichtsinterpretativen Brüche der Bilderreihe erklären zu können.

Ein Wort noch zu den mehrfachen Wechseln des Darstellungsmodus, die ich vorhin als ‚Bildbrüche‘ bezeichnet habe. Diese Wechsel sehe ich nicht als Schwäche.

Vielmehr ist die damit erzeugte Plurifokalität eine Stärke von Chodowieckis bildlicher Weltgeschichtserzählung. Jene Wechsel erfolgen zweifellos nicht bloß zufällig und sind dem Künstler nicht irgendwie unterlaufen. Der im fast identischen Rhythmus ausgeführte Wechsel von Raumtypen, in denen die dargestellten Szenen angesiedelt sind – von Naturräumen (1–6) über Innenräume (7–9) zu Garten- oder Straßenräumen (10–12) –, lässt sich vielmehr als gestalterisches Signal verstehen, dass jeweils mit Absicht ein Moduswechsel stattfindet. Die Artifizialität seiner Darstellung hält Chodowiecki gerade nicht latent; der Forderung einer der meistzitierten Referenzen der neueren Latenzforschung – Ovids „ars adeo latet arte sua“ (met. X, 252) – kommt er nicht nach. Dem Betrachter macht er dadurch deutlich, dass Bilder nicht einfach zeigen, sondern in je bestimmter Weise fokussieren. Er zeigt nicht allein Stufen der Menschheitsgeschichte sowie deren zivilisatorische Erträge im Positiven wie im Negativen, sondern auch, *dass* und *wie* seine Bilder zeigen, nämlich dass sie von der Situationsdarstellung zu einer normativen Stellungnahme sowie zu Selbstreflexion und Kritik übergehen. Um mit solch durchdachter Versatilität mitzuhalten, müssten auch historiographische Texte sich anstrengen.

Ein kurzes Resümee schließlich mit erneutem Bezug auf Gumbrecht: Die von ihm gewählte lockere Form des autobiographisch fundierten Essays ist nicht die einzige Erkenntnis- und Darstellungsmöglichkeit, die einer Historiographie der Latenzen bleibt, weil es ihr konstitutiv schwerfällt, empirische Nachweise zu führen. Ins andere Extrem strebend, versuchte Chodowiecki mit seinen *12 Blättern zur Geschichte der Menschheit nach ihren Culturverhältnissen*, statt eines einzelnen Subjekts die ganze Menschheitsgeschichte zu fassen. Vor allem aber handelt es sich bei Gumbrechts Latenzensuche um einen Blick auf Geschichte, der nicht zwingend in die Zeit nach der ‚historischen Zeit‘ gehört. Vielmehr stellt sich die Frage, ob es angemessen ist, so entschieden zwischen dem progressiv-dynamischen Geschichtsbegriff der Moderne und der Konfundierung der drei Zeitdimensionen als Signum der Gegenwart zu unterscheiden, wie Gumbrecht es tut.

Literatur

- Bauer, Jens-Heiner: Daniel Nikolaus Chodowiecki. Danzig 1726–1801 Berlin. Das druckgraphische Werk. Die Sammlung Wilhelm Burggraf zu Dohna-Schlobitten. 2., verb. Aufl. Hannover 1984.
- Dell’Anno, Sina und Emmanuel Heman: [unveröff. Exposé zur Tagung] Katachresen der Latenz. Rhetorik – Ästhetik – Geschichte. Basel, 2.–3. September 2021.
- Fulda Daniel: Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760–1860. Berlin 1996.
- (Hg.): Aufklärung fürs Auge. Ein anderer Blick auf das 18. Jahrhundert. Halle 2020.
- : Neue periodische Schriftmedien, das Medium Bild und die Programmatik der Aufklärung. In: Liina Lukas, Silke Pasewalck, Vinzenz Hoppe und Kaspar Renner (Hg.): Medien der Aufklärung – Aufklärung der Medien. Die baltische Aufklärung im europäischen Kontext. Berlin/Boston 2021, 21–47.
- : Die Erfindung der Aufklärung. Eine Begriffs-, Bild- und Metapherngeschichte aus der ‚Satelzeit‘ um 1700. In: Archiv für Begriffsgeschichte 64.1 (2022), 3–94.
- Gatterer, Johann Christoph: Vom historischen Plan, und der darauf sich gründenden Zusammenfügung der Erzählungen. In: Allgemeine historische Bibliothek 1 (1767), 15–89.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Unsere breite Gegenwart. A. d. Engl. v. Frank Born. Berlin 2010.
- : Zentrifugale Pragmatik und ambivalente Ontologie: Dimensionen von Latenz. In: Hans Ulrich Gumbrecht und Florian Klingner (Hg.): Latenz. Blinde Passagiere in den Geisteswissenschaften. Göttingen 2011, 9–19.

- : Nach der Latenz. In: Neue Zürcher Zeitung 4. Februar 2012a; <http://www.nzz.ch/nach-der-latenz-1.14771415> (7. Januar 2022).
- : Nach 1945. Latenz als Ursprung der Gegenwart. A. d. amerik. Engl. v. Frank Born. Berlin 2012b.
- Hofmann, Werner (Hg.): Europa 1789. Aufklärung, Verklärung, Verfall. Köln 1989.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen und York-Gothart Mix (Hg.): Französische Almanachkultur im deutschen Sprachraum (1700–1815). Gattungsstrukturen, komparatistische Aspekte, Diskursformen. In Zus.arb. mit Jan Fickert u. Bianca Weyers. Göttingen 2013.
- Meyer, Anette: Geschichte und Anthropologie in der Spätaufklärung. Zur Genese eines idiosynkratischen Verhältnisses. In: Manfred Beetz, Jörn Garber und Heinz Thoma (Hg.): Physis und Norm. Neue Perspektiven der Anthropologie im 18. Jahrhundert. Göttingen 2007, 187–207.
- Peil, Dietmar: Katachrese. In: Harald Fricke, gem. mit Georg Braungart, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 2. Berlin/New York 2000, 241–243.
- Ranke, Leopold: Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1535. Bd. 1 [mehr nicht ersch.]. Leipzig/Berlin 1824.
- Rathlef, E[rnst] L[orenz] M[ichael]: Von der Preßfreyheit und vom Amte des Censors. In: ders.: Vom Geiste der Criminalgesetze. Verbess. u. mit drey Anh.n verm. Aufl. Bremen 1790, 173–254.
- Schiller, Friedrich: Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte? In: ders.: Werke. Nationalausgabe. Bd. 17. Hg. v. Karl-Heinz Hahn. Weimar 1970, 359–376.
- Simon, Ralf: Latenzzeit. In: Michael Gamper, Helmut Hühn und Steffen Richter (Hg.): Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten. Hannover 2020, 218–225.

Abbildungen

- Abb. 1: Daniel Chodowiecki (Vorzeichnung und Ausführung): „Aufklärung“ aus dem Göttinger Taschen Calender für das Jahr 1792, Radierung, © Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Klassik Stiftung Weimar.
- Abb. 2–3: Daniel Chodowiecki (Vorzeichnung und Ausführung): 12 Blätter zur Geschichte der Menschheit nach ihren Culturverhältnissen, 1784, Radierungen, 87 x 51 mm (ohne Textfeld), Bl. 1 u. 12, © Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Zentrale Kustodie.
- Abb. 4–6: Almanach de Gotha. Contenant diverses connoissances curieuses et utiles pour l'année MDCCLXXXV. Gotha 1784, Kalendarium des Januar, Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek.
- Abb. 7–11: Daniel Chodowiecki (Vorzeichnung und Ausführung): 12 Blätter zur Geschichte der Menschheit nach ihren Culturverhältnissen, 1784, Radierungen, 87 x 51 mm (ohne Textfeld), Bl. 2–6, © Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Zentrale Kustodie.
- Abb. 12: Daniel Chodowiecki (Vorzeichnung und Ausführung): 12 Blätter zur Geschichte der Menschheit nach ihren Culturverhältnissen, 1784, Radierungen, 87 x 51 mm (ohne Textfeld), Bl. 7, © Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Zentrale Kustodie.
- Abb. 13–14: Daniel Chodowiecki (Vorzeichnung und Ausführung): 12 Blätter zur Geschichte der Menschheit nach ihren Culturverhältnissen, 1784, Radierungen, 87 x 51 mm (ohne Textfeld), Bl. 8 u. 9, © Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Zentrale Kustodie.
- Abb. 15–16: Daniel Chodowiecki (Vorzeichnung und Ausführung): 12 Blätter zur Geschichte der Menschheit nach ihren Culturverhältnissen, 1784, Radierungen, 87 x 51 mm (ohne Textfeld), Bl. 10 u. 11, © Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Zentrale Kustodie.

„Geheime Verabredung“ oder „treibende Latenz“?

Geschichtsschreibung bei Ernst Bloch und Walter Benjamin

Lea Fink



Paul Klee: Zwei Köpfe, 1932.

Bloch und Benjamin: Verhältnis, Übernahme und Umschmelzung

Walter Benjamin entwickelte kein eigenständiges Konzept der Latenz und verwandte den Begriff derselben äußerst sparsam. Nichtsdestotrotz bietet sein Werk vielfältige Ansätze, mit denen sich Latenz-Begriffe entfalten ließen; ferner kann Latenz als Schlüssel dienen, um das methodische Verfahren sowohl der dialektischen Bilder als auch der mikrologischen Spuren näher zu fassen. Ein Begriff der Latenz bei Benjamin ließe sich allenfalls aus der Konstellation von Eingedenken, Traumbild und dem ,Dunkel des gelebten Augenblicks' gewinnen – dabei handelt es sich allerdings um Begriffe, die Benjamin Ernst Bloch entlehnte und im Spätwerk transformierend aufgriff. Bloch wiederum unterlegte seiner Geschichtsphilosophie eine „treibende Latenz“ als *Movens*, welches den jetzigen Zustand – aber auch vergangene Epochen – zu einem *Noch-Nicht* wandeln, in die Zukunft öffnen könne.¹ Im Folgenden wird dieser Latenzbegriff, der zwischen Virtualität und Manifestation oszilliert, zu Benjamins negativen Figuren latent im Geschichtsverlauf wirkender Teleologie ins Verhältnis gesetzt.

Das Verhältnis der beiden befreundeten Philosophen war geprägt von wechselseitiger Einflussnahme, eigenwilligen Umschmelzungen der Begriffe des je anderen, aber auch von Konkurrenz. Benjamins Rezeption Blochs lässt sich grob, wie Stefano Marchesoni herausgearbeitet hat,² in zwei Phasen einteilen: Die erste Phase begann Ende 1919 mit der Lektüre der Erstfassung des *Geists der Utopie* für eine verschollene Rezension.³ Die zweite Phase wäre auf den Zeitraum von 1927 bis 1940 zu datieren. In der *Passagen*-Arbeit tauchten Blochs Begriffe, nachdem sich Benjamin circa sieben Jahre nur in privater Korrespondenz schriftlich zu Bloch geäußert hatte, wieder explizit auf – besonders wichtig war dabei der Bloch entlehnte Begriff des Eingedenkens. Die Anteilnahme, die Bloch wiederum an Benjamins Schriften nahm, ging so weit, dass sich Benjamin, wie er 1929 Gershom Scholem mitteilte, plagiiert fühlte. In den *Spuren* und *Essays* sah er Bücher, in denen „ein nicht geringer Teil meiner unsterblichen Werke, z.T. etwas ramponiert, der Nachwelt überkommt.“⁴ Doch, da auch Benjamin – wie in diesem Aufsatz angerissen und akribischer bei Marchesoni nachgewiesen – zentrale Begriffe von Bloch entlehnte, erscheint der Plagiatsvorwurf angesichts der wechselseitigen Beeinflussung vernachlässigbar.⁵ Auch Theodor W. Adorno gewichtete die Wahlverwandtschaft zwischen Bloch und Benjamin schwerer als deren Differenz und Konkurrenz. So betonte er, dass die „theoretische Koinzidenz von Bloch und Benjamin“ darin liege, dass „die Grenze zwischen endlich und unendlich, [...] beschränktem Verstand und unverbindlichem Glauben, nicht respektiert wird“; so eine beide der Wille, den kantischen „Block zu durchstoßen, den [...] der common sense zwischen Bewußtsein und Ding an sich schiebt“, denn die monolithische epistemologische Grenze zwischen diesen beiden sei Ausdruck einer Ideologie der verdinglichten, warenförmigen Welt.⁶ Deshalb hätten beide – aber Bloch in stärkerem Ausmaß – die Differenz von Wesen und Dasein nicht anerkannt und das „Daseiende [...] zur Kraft, zur Potenz [erklärt], die aufs Absolute hintreibt“.⁷ Folgt man Adorno,

¹ Bloch 1963, 243.

² Marchesoni 2016.

³ Im Dezember 1919 kündigte Benjamin eine für die Veröffentlichung bestimmte „ausführliche Kritik“ des Buchs an. Benjamin 1966, 227.

⁴ Benjamin 1997, 469.

⁵ Vgl. Marchesoni 2016, 61.

⁶ Adorno 2003, 239–240.

⁷ Ebd., 240.

so bemühten sich beide um die Rettung verdrängter oder auch latenter Momente, denn nur das, „was hinabgestoßen ward, enthält das Potential dessen, was darüber wäre.“⁸ So sei das latente Geheimnis für Bloch dialektischer Schein. Die Objektivität des Scheins liege in seiner „Plausibilität“ begründet, die dafür einsteht, dass „ähnlich wie bei Benjamin und auch bei Proust, die spezifischsten Erfahrungen, die ganz ans Besondere sich verlieren, in Allgemeinheit umschlagen“.⁹

Formen der Latenz bei Bloch und Benjamin

Die historische Sättigung des Begriffs des Eingedenkens in seiner Verwendung bei Bloch und in den Spuren desselben bei Benjamin zeigt, dass im Zentrum beider Philosophien die Aktualisierung latenter Gehalte steht. Für Bloch wie Benjamin stand außer Frage, dass latente Gehalte den Geschichtsverlauf (mit)bestimmen. In ihrer je spezifischen Art und Weise, sich mit verborgenen oder verdrängten Inhalten in Kultur und Geschichte zu befassen, herrscht bei beiden die Frage danach vor, wie sich solche latenten Gehalte emanzipatorisch aktualisieren lassen. Die Antwort beider findet sich im Begriff des Eingedenkens, den Benjamin umschmelzend von Bloch übernahm, den Bloch aber selbst schon transformierend aufgegriffen hatte. An der Genealogie des Begriffs des Eingedenkens selbst zeigt sich, wie Eingedenken verfährt: In seinem Begriff verschmelzen Form und Inhalt, Erinnerung und Erinnertes.

Während sich die Worte „eingedenk“ und „Eindenken“ bei den Gebrüdern Grimm und in anderen Wörterbüchern des 18. und 19. Jahrhunderts finden,¹⁰ lässt sich „Eingedenken“ selbst als veraltetes Wort des 14. Jahrhunderts nachweisen, das von Mathilde Wesendonck in einem Gedicht mit dem Titel „Träume“ aufbereitet wurde:¹¹ Dieses Gedicht, das Wagner gemeinsam mit vier anderen Gedichten seiner Freundin Wesendonck 1857/58 vertonte, handelt von Träumen, die nicht vergangen sind und Verwirklichung in der Zukunft anstreben:

Träume, die wie hehre Strahlen
In die Seele sich versenken,
Dort ein ewig Bild zu malen:
Allvergessen, Eingedenken!¹²

Bloch wird diese Wendung gekannt haben: Für seine Musikphilosophie im *Geist der Utopie* ist Wagners Werk nicht nur allgemein eine wichtige Referenz, vielmehr zitiert er aus dem dritten Gedicht Wesendoncks aus diesem Zyklus.¹³ Wesendoncks Figur des träumenden Eingedenkens schließt den Zyklus ab, den Wagner als Anspielung auf die verunmöglichte Liebe und die verstellte Sehnsucht von Tristan und Isolde verstand. Dass die Träume der unglücklich liebenden Protagonistin „in jeder Stunde“ wiederkehren, ihren „Sinn umfängen“ halten, also fort dauern, erklärt die Sehnsucht

⁸ Ebd. Nach Adorno sind Blochs Spuren Splitter immanenter Transzendenz (ebd.): „Das Hier wird historisch materialistisch bestimmt, das Drüben gebrochen, nach seinen Spuren, die hier sich fänden. Ohne zu glätten, philosophiert Bloch utopisch und dualistisch zugleich.“

⁹ Ebd., 242.

¹⁰ Zur Verwendung von eingedenk als bedacht, in Erinnerung vgl. bspw. Grimm 1862, Sp. 185.

¹¹ Vgl. auch zu Luthers Verwendung von „eindächtig“ Marchesoni 2016, 20–21.

¹² Wesendonck 1857.

DOI: <https://www.projekt-gutenberg.org/wesendon/gedichte/lieder.html> (20. Januar 2020); und Wagner 1858. Anzuhören bspw. hier: <https://www.youtube.com/watch?v=6XYi0jJuXXk> (20. Januar 2022).

¹³ Vgl. Marchesoni 2016, 20–21 und Bloch 1918, 148.

zum latenten Versprechen, dass die Träume „wachsen“ und „blühn“ könnten.¹⁴ Die romantische Gewissheit, dass es sich bei den wiederkehrenden Träumen nicht um „leere Schäume“ handelt, die in „ödes Nichts“ vergehen, sondern um ein Begehren, das sinnlich „schöner“ und manifester wird, lieferte für Bloch ein poetisch-musikalisches Modell des Eingedenkens.¹⁵



Paul Klee: Polyphonie, 1932.

Die Realisierung der Liebe von Tristan und Isolde – oder, wenn man der Wagner-Forschung¹⁶ Glauben schenken möchte, der von Wagner und Wesendonck – muss nicht glücken, sie verbleibt in unerfüllter Latenz, und so gesellt sich dem Eingedenken das „Allvergessen“.¹⁷ Die widersprüchlichen Bewegungen einer gescheiterten Liebe, an der doch festgehalten wird, von „umfassen“/ „vergangen“ über „versenken“/ „wachsen“ zu „blühn“/ „verglühn“, steigern sich zum Oxymoron von Allvergessen und Eingedenken.¹⁸ Die Bildbrüche – das Gedicht bewegt sich in verschiedenen Formen im Himmel; im Winter, in dem das Frühjahr anwesend ist; im Gemüte und auf einer Wiese – erweitern das Latente von Verbergen und Erinnern, in dem sie es tragisch fortschreiben: Vergessenes und Wachsendes sind Eines und dieses Eine steht noch aus; zumindest Tristan und Isolde landen in der Gruft. Das zaghaft verkündete Neue dieses All-Einen kann nur entstehen, wenn das Vergangene in es eingebracht ist – sowohl im Modus des Vergessens als auch des Erinnerns garantiert Apokatastasis den Liebenden keine Erfüllung außer im gemeinsamen Tod.

In diesem Sinne aktualisierte Bloch Eingedenken als Garantie für die Offenheit der Geschichte: Es sei „jedem Abschluß hinderlich“ und „feindlich“.¹⁹ Der Begriff er-

¹⁴ Wesendonck 1857.

DOI: <https://www.projekt-gutenberg.org/wesendon/gedichte/lieder.html> (20. Januar 2020).

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Vgl. Baldwin 2018 und Aufenanger 2007.

¹⁷ Wesendonck 1857.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Marchesoni 2016, 37 und 42.

hob seine eigene Genealogie, zumindest in der Form, in der sie ihm präsent war, zur Methode: Die poetische Weichenstellung Wesendoncks, die musikalischen Spuren Wagners, die romantisch vermittelten Referenzen einer mittelalterlichen Sehnsucht sind seinem Eingedenken selbst eingedenk. Die versprochene Erlösung, die keine irdische sein muss, wirkt latent im Begriff des Eingedenkens fort und soll zukünftig eingelöst werden.

Auf diesen Bloch'schen Begriff, der seine eigene Historie als Utopie in sich aufnimmt, stieß Benjamin 1919 und wiederum 1921 bei der Lektüre des *Thomas Münzer*-Buchs. Versteht man den willentlichen Zugriff auf Vergangenes, seine Umdeutung und Umschreibung als Aktualisierung von latenten Gehalten, zeigt sich Eingedenken selbst als Rettung verunmöglichter Erinnerungen. Solche Aktualisierung von Latenzen findet sich auch in Benjamins späterem Rekurs auf Blochs Eingedenken wieder: Im *Passagen-Werk* heißt es, dass die Dialektik die

[...] Gegenwart als Wachwelt [...] erfahren [müsse], auf die sich jener Traum, den wir Gewesenes nennen, in Wahrheit bezieht. Gewesenes in der Trauerinnerung durchzumachen! – Also: Erinnerung und Erwachen sind aufs engste verwandt. Erwachen ist nämlich die dialektische, kopernikanische Wendung des Eingedenkens.²⁰

Präfiguriert findet sich Benjamins Dialektik der Erinnerung und des Erwachens schon in Blochs erster Fassung des *Geists der Utopie*, in der Musik als utopische Erkenntnis-kategorie gefasst wird, der das Manifeste unwirklicher ist als das Latente: Sie sei das Aufleuchten einer „Ahnung eines noch nicht bewußten Wissens“.²¹ Diese Ahnung sei eine „bisher noch völlig undurchforschte Bewußtheit oder Bewußtseinsklasse eines Eingedenkens“, das „der Welt ihr Ziel geben möchte“.²² Gesichtsfilosofisch richte sich Eingedenken sowohl „gegen das, was war, wie auf das Neue“, auf eine „Welt [...], die noch nicht da ist“; so stehe es „unmittelbar an der Brücke zur Zukunft“.²³ Für den Bestand des Bestehenden und Vergangenen bedeutet dies, dass Bloch ihn in Potentialität und Latenz fasst: Was geschehen ist, „ist immer nur halb geschehen“ und „die Kraft, die es geschehen ließ, die sich in ihm ungenügend heraussetzte, treibt in uns fort“.²⁴ Die Kraft der Latenz macht das Vergangene zum Unabgeschlossenen, sie „wirft auch noch weiter ihren Schein auf all das halbe und Weghafte, immer noch Zukünftige hinter uns“.²⁵ Eingedenken kann latente Gehalte aufschlüsseln, die „ohne uns bloß zitterte[n]“ und durch aktive Anteilnahme „tönend, wärmend, leuchtend geworden“ sind.²⁶

Geschichte, die der Latenz entbehrt und nicht aktualisiert werden könnte, stellt Bloch gänzlich in Frage: Wie sollte, fragt Bloch im *Geist der Utopie*, „der jeweils gegenwärtig gewesene Zustand in der Geschichte von uns unabhängig und unbeweglich weiterbrennen?“²⁷ Latenzen müssten sich verwirklichen, sonst wären sie keine. Entsprechend fordert Bloch, dass das Vergangene, das nicht vergehen konnte, zer schlagen, das Unabgegoltene eingelöst und das Unfertige vollendet werden müsse.

²⁰ Benjamin 1983, 491.

²¹ Bloch 1918, 269.

²² Ebd.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd., 335.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd.

Das Vergangene schein „fest geworden, eingeschlafen zu sein“, alles könne aber

wieder erwachen, es ist fließend und schillernd geblieben und läuft unterirdisch weiter, es hat nichts Unveränderliches an sich wie Grabstätten oder bloße Unwiederbringlichkeiten oder auch wie irgend ein fertig Logisches [...].²⁸

Das „Heimliche“, das „Element des Zukünftigen“, das trotz der scheinbaren Statik und Fixiertheit in der Vergangenheit „als Vergehendes“ liegt, ließe sich als Blochs Latenz-Begriff verstehen: Latenzen seien „weiter zu treiben, das Pochende, Unterdrückte, Zukünftige, das nicht werden konnte in all dem zähen Teig des Gewordenen“.²⁹ Die „geschichtsphilosophische Arbeit“ bestehe darin, solche Latenzen zu öffnen.³⁰ Dies wiederum bezeichnete Bloch als „Metaphysik von Ahnung und Utopie“, die den „noch nicht seienden, unernannten Kern[] aller Dinge“ aufte.³¹

Latente Gehalte der Gesellschaft – sei es Kunst, Religion, Bewusstsein – sind für Bloch nicht passiv, sondern aktiv, er beschreibt sie als ein

Dämmern, ein inneres Hellwerden, Mühe, Dunkel, krachendes Eis, ein Aufwachen, sich annäherndes Vernehmen, ein Zustand und Begriff bereit, dem Dunkel des geliebten Augenblicks, dem namenlosen apriorischen Brauen in uns, an uns, vor uns her, [...] endlich das scharfe Licht zu entzünden, die Pforte des sich selbst Entgegenblickens zu eröffnen.³²

Utopische Philosophie überschreite so die „Grenze zum noch nicht Bewußten“, öffne Unbewusstes und „Unabgeschlossenheiten“, werfe das Licht eines „Feuerschein[s] aus der Zukunft“ und erschließe „die im Jetzt treibende Latenz des Urgeheimnisses an sich, kurz das schöpferisch Unbewußte unserer seelischen Krönung“.³³

Die Bloch'schen Motive von Eingedenken, Traum und Erwachen kannte Benjamin schon zu Beginn der 1920er Jahre und griff sie nach einer gewissen Latenzphase wieder auf, machte sie sich zu eigen: In den ersten Notizen zur Arbeit über die *Pariser Passagen* verstand er 1927 seine Bemühung als „Versuch zur Technik des Erwachens“, mit direktem Verweis auf Bloch als „dialektische, [...] kopernikanische Wendung des Eingedenkens (Bloch)“.³⁴ In einer für sein umschmelzendes Verfahren charakteristischen Weise sollte Benjamin diese Wendung mit weniger augenscheinlichem Verweis auf Bloch im Konvolut „Traumstadt“ aufgreifen, aus der Traumdeutung lösen und ins Politische und Historische überführen.³⁵ Erwachen solle die Gesellschaft stufenweise aus der Geschichte, die eine latente den „Träumen zugewandte Seite“ habe.³⁶ Latente Gehalte sind für Benjamin Phänomene, die „noch auf der Schwelle“ zögern; meist beschreibt er sie mit architektonischen, optischen und technischen Bildern.³⁷ Die Schwellenlandschaft von Paris bestehe aus „Rückstände[n] einer Traumwelt“.³⁸ Erwachen hieße nicht, diese Träume – oder wenn man es so möchte, die

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd.

³¹ Bloch 1963, 199.

³² Ebd., 243.

³³ Ebd.

³⁴ Benjamin 1983, 1006.

³⁵ Vgl. Fußnote 20 und ebd., 490–491.

³⁶ Ebd., 490.

³⁷ Ebd., 59.

³⁸ Ebd.

Latenzen – abzuschütteln, sondern sie zu verwerten, denn: „Jede Epoche träumt ja nicht nur die nächste sondern träumend drängt sie auf das Erwachen hin.“³⁹

Auch in der Unabgeschlossenheit der Geschichte findet sich bei Benjamin ein verwandtes Motiv zum theologischen Eingedenken bei Bloch: Dieses könne die von der Wissenschaft festgestellten Fakten noch „modifizieren“, indem es „das Unabgeschlossene (das Glück) zu einem Abgeschlossenen und das Abgeschlossene (das Leid) zu einem Unabgeschlossenen“ mache.⁴⁰ Dies begriff Benjamin als Theologie, die er mit der Erfahrung legitimiert, „die uns verbietet, die Geschichte grundsätzlich atheologisch zu begreifen, so wenig wir sie in unmittelbar theologischen Begriffen zu schreiben versuchen dürfen“.⁴¹

Mit Adorno ließe sich auch Blochs Begriff der Spur als Latenz fassen: In der Spur, so schrieb Adorno zur erweiterten Ausgabe 1959, „steckt etwas, hier ist etwas verborgen, mitten in der normalen, unauffälligen Alltäglichkeit“.⁴² Benjamin, der die *Spuren* ja als Paraphrase seiner Gedanken verstanden hatte, widmete im *Passagen-Werk* ein Konvolut dem Interieur und der Spur: Auch wenn er eine „Theorie der Spur“ in Aussicht stellte, so bleiben die Ausführungen im fragmentarischen Spätwerk uneindeutig: Mit Spuren sind hauptsächlich Abdrücke, Gebrauchsspuren gemeint, die oft haptisch beschrieben werden – etwa bezogen auf Plüsch, Etais, Überzüge und Futterale des Mobiliars.⁴³

Politische Utopie der Latenz und Geschichtsschreibung

Am Begriff des Eingedenkens zeigt sich die Nähe der Bloch'schen und Benjamin'schen Philosophie, die auch darin besteht, dass die Verwirklichung der latenten Gehalte nicht nur geschichtsphilosophisch diskutiert, sondern politisch und utopisch gefordert wird. Das Bild der „kopernikanische Wendung“ der dialektischen Geschichtsschreibung besteht für Benjamin darin, dass das „Gewesene zum dialektischen Umschlag, zum Einfall des erwachten Bewußtseins werden“ solle, statt dass die Gegenwart auf das fixierte, feste Gewesene zurückgreifen solle.⁴⁴ Mit der Aktualisierung von Latenzen erhalte die Politik „den Primat über die Geschichte“.⁴⁵ Vergangenes wäre nicht mehr entrückt und fern, stattdessen „werden“ Fakten zu „etwas, was uns soeben erst zustieß“.⁴⁶ Deshalb liegen für Benjamin Erinnerung und Erwachen so eng zusammen. Dabei verweist er auf Proust und Bloch:

Was Proust mit dem experimentierenden Umstellen der Möbel im morgendlichen Halbschlummer meint, Bloch als das Dunkel des gelebten Augenblicks erkennt, ist nichts anderes als was hier in der Ebene des Geschichtlichen, und kollektiv, gesichert werden soll. Es gibt Noch-nicht-bewußtes-Wissen vom Gewesenen, dessen Förderung die Struktur des Erwachens hat.⁴⁷

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd., 589.

⁴¹ Ebd.

⁴² Adorno 2003, 233.

⁴³ Benjamin 1983, 299 und vgl. 294 und 298.

⁴⁴ Ebd., 490–491.

⁴⁵ Ebd., 491.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd.

Auch die Formen von Latenz, die sich in den *Geschichtsthesen* ausfindig machen lassen, stehen im Zeichen dieses Vorrangs der Politik. In dieser Schrift, in der Benjamins angesichts des Hitler-Stalin-Paktes 1939 radikalisierte Enttäuschung vom Marxismus und der Sozialdemokratie in einer Kritik der linearen, fortschrittsoptimistischen Geschichtsschreibung kulminiert, sollen versteckte, verdrängte und verborgene Gehalte von Kultur gegen ihre barbarische Abstammung aus Herrschaft und Unterdrückung mobilisiert werden. Latenz ließe sich hier als „heimliche[r] Index“ identifizieren, durch den die Vergangenheit „auf die Erlösung verwiesen wird“.⁴⁸ Die Anwesenheit dieser Abwesenheit beschrieb Benjamin als Frage: „Streift denn nicht uns selber ein Hauch der Luft, die um die Früheren gewesen ist? ist nicht in Stimmen, denen wir unser Ohr schenken, ein Echo von nun verstummt?“.⁴⁹

Wenn dies stimmt, dann besteht für Benjamin „eine geheime Verabredung zwischen den gewesenen Geschlechtern und unserem“, dann wären wir „auf der Erde erwartet worden“.⁵⁰ Diese „schwache messianische Kraft [...], an welche die Vergangenheit Anspruch hat“, wäre Benjamins Pendant zur treibenden Latenz bei Bloch.⁵¹ Auch der unscheinbare „Heliotropismus geheimer Art“, durch den das Gewesene danach strebt, „der Sonne sich zuzuwenden, die am Himmel der Geschichte im Aufgehen ist“ ließe sich als Latenz-Begriff deuten.⁵² Benjamins Forderung, „Geschichte gegen den Strich zu bürsten“, würde beinhalten, Latenzen, Potentiale und Glücksversprechen der Vergangenheit freizulegen und zu aktualisieren.⁵³

Bei Bloch ist diese utopisch-politische Indienstnahme der Latenzen noch stärker ausgeprägt, sodass er sie normativ konnotiert; sie seien auf Ontologie des Noch-Nicht verwiesen und auf praktische Verwirklichung angewiesen. Waren – folgt man Adorno – schon die Spuren eine politische „Konzeption des Unterdrückten, von unten Treibenden, das dem Unwesen ein Ende setzt“,⁵⁴ so ermöglicht es der Bloch'sche Latenz-Begriff im späteren Werk sogar die Welt selbst nicht als geschlossen und statisch, sondern als „Anlage zu etwas, Tendenz auf etwas, Latenz von etwas, und das so intendierte Etwas heißt Erfüllung des Intendierenden“, zu begreifen.⁵⁵

Bei Bloch wird die Latenz zum *Movens*. Er begriff den „gärenden, vorab ringend modellhafte[n] Vor-Schein der noch-nicht-bewußten, noch-nicht-gewordenen Formen wie Inhalte eines Überhaupt von Losung wie Lösung“ als Antrieb der Geschichte.⁵⁶ Diese „Tendenz-Latenz“ sei so wirkmächtig, dass nur mit ihrem Index „der Kern der Sache selbst bezeichnet werden [kann]; denn er ist für sich selbst noch nicht heraus“.⁵⁷ Dieser Kern ist „selber nur erst in Tendenz und Latenz, in Realgärung und Realverschlossenheit, im objektiven Chifferstand [sic!] und Realgeheimnis“; solche Latenz bezeichnete Bloch als „Schwebefigur“, in der sich die Substanz „objekthaft für sich selber befindet“.⁵⁸ Einschränkend räumte Bloch ein, dass dieser Latenzbegriff und

⁴⁸ Benjamin 1980, 693.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ebd., 694.

⁵¹ Ebd.

⁵² Ebd. 694–695.

⁵³ Ebd., 697.

⁵⁴ Adorno 2003, 248.

⁵⁵ Bloch 1985, 17.

⁵⁶ Ebd., 262.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Ebd.

damit auch seine ganze Philosophie „lediglich von der Intention her in den Wesensraum einskizziert [werden könne], mit Zeichen der Hoffnung, nicht der Garantiertheit, gar transzendenten Faktizität.“⁵⁹



Paul Klee: Haupt- und Nebenwege, 1929.

Latent ist nicht das Versteckte, Rätselhafte, sondern das Wesen, das im Entfalten begriffen ist. Das Verborgene, im Detail befindliche Einzelne wird zum eigentlich Wesenhaften. Das Allgemeine, Manifeste, das Abgeschlossene erscheint Bloch dagegen fast als vernachlässigbar.

Diese doppelte Verschiebung im Begriff der Latenz findet sich sowohl bei Bloch wie bei Benjamin: Das Latente ist nicht mehr das Ephemere, sondern das Eigentliche. Das Ausstehende des zu Verwirklichenden erhält als Werdendes eigene ontologische Weihen, sodass alles, was nicht latent-treibend, sondern statisch, fest und abgeschlossen ist, letztlich weniger Realität für sich beanspruchen kann: Als veraltetes Relikt ist es nicht nur überkommen, sondern auch ohnmächtig. Dies ließe sich als Gemeinsamkeit im mikrologischen Verfahren verstehen, beschreibt doch auch Benjamin, dass in der „Analyse des kleinen Einzelmoments de[r] Kristall des Totalgeschehens zu entdecken“ sei.⁶⁰ Benjamins mikrologische Methode fordert nicht nur ein, dass die Kristallisation des Totalgeschehens im Einzelmoment enthalten und aus ihm zu extrahieren sei, sondern beansprucht für sein Verfahren eine „gesteigerte Anschaulichkeit“ der Dialektik: In der herzustellenden Synthese dialektischer Bilder, in denen Längst- und Jüngstvergangenes mit der Jetztzeit in Konstellation treten, sieht Benja-

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Benjamin 1983, 575.

min die einzige Möglichkeit historischer Erkenntnis und sozialer Praxis.⁶¹ Dieser gesteigerten Anschaulichkeit entspricht sowohl Benjamins Darstellung der Lebenswelt des Kapitalismus – zusammengeschoben im Stadtbild von Paris – als auch Blochs expressionistisch-frühromantisch inspirierter Sprachgebrauch. Sein ausladender und bildreicher Stil illustriert durch Brüche – sowohl in Blochs Sinne philologisch wie musikalisch – Spuren, die in seiner (Re-)Konstruktion in der Gegenwart Vergangenes zu Zukünftigem und Latentes als Reales erfahrbar machen.⁶² Der Latenz-Begriff ermöglicht es Bloch letztlich, ein dynamisches Modell marxistischer Erkenntnistheorie zu entwerfen, das Erkenntnis als Abbildung und Erzeugung zugleich fasst und dadurch eine Alternative zum marxistischen Dogmatismus der gesellschaftlichen Stufenfolge entwickelt: Diese „Fortbildungstheorie“ setzt darauf, dass sich das „arbeitende Subjekt“ selbst in die Sache „begibt, sich hineinbildet und das in ihr angelegt Latente mit bewusst-revolutionärem Anteil vorwärts treibt“.⁶³ Solche Theorie, die ihre Verwirklichung einschließt, sei kein

bloß feststellende[s] Abbilden des Gegebenen im Gedanken, [sondern] [...] ein Fortbilden durch den Gedanken, der sich allerdings, sehr wohlverstanden, in der Schwimrichtung von Tendenz zu Latenz, also im möglichen Met-hodos der Welt halten muss.⁶⁴

Benjamins Einwand gegen den Marxismus, der den „Kausalzusammenhang zwischen Wirtschaft und Kultur“ darstelle, während es aber um den „Ausdruckszusammenhang“ ginge, zielt auf Ähnliches wie Blochs Fortbildungstheorie.⁶⁵ Den „Ausdruck der Wirtschaft in ihrer Kultur“ zu erkennen, bedeute, zu versuchen „einen wirtschaftlichen Prozeß als anschauliches Urphänomen zu erfassen, aus welchem alle Lebenserscheinungen [...] des 19ten Jahrhunderts [...] hervorgehen“.⁶⁶ Sowohl Bloch als auch Benjamin kritisieren nicht nur die marxistische Geschichtsvorstellung der notwendigen und linearen Abfolge historischer Epochen, sondern auch das Basis-Überbau-Schema.

Wenn man den aus Benjamin zu extrahierenden und den bei Bloch entwickelten Latenzbegriff miteinander kontrastiert, so scheint Benjamins Vorstellung des Latenten im dialektischen Bild aufgefangen, das allererst herzustellen ist, während Latenz bei Bloch weniger einen Umschlag markiert, sondern vielmehr einen Zustand des permanenten Im-Umschlagen-Begriffen-Seins entfaltet, der selbst schon utopisch ist.

⁶¹ Ebd.

⁶² Diesen Duktus beschrieb und kritisierte Adorno als einen Schrei, der die Farbe suche: Der „expressionistische Schrei: die Gewalt des Willens, ohne den keine Spur entdeckt würde,“ verdecke das Nichtidentische der Spur, denn der „Allgemeinbegriff, der die Spur wegwischt und sie kaum wahrhaft in sich aufzuheben vermag, muß doch, um seiner eigenen Intention willen, reden, als wäre sie in ihm gegenwärtig“. Nichtidentisch wären latente Gehalte und Spuren als „Unwillkürliche, Unscheinbare, Intentionslose“. Da Bloch aber – so Adornos Kritik – Intention aufzwingt, werde die Farbe, die er suche, „grau als Totale“, denn als Prinzip verrate Hoffnung das Gehoffte. Dennoch dürfe Philosophie „nicht vor der Farbe verstummen“, die nicht abstrakt gedanklich gefasst werden könne, sonst würden „Ideen Rätselbilder“. Dies sei beim Benjamin der *Einbahnstraße* der Fall, die wie Blochs *Spuren* „mit dem Kleinen“ sympathisieren. Adorno sieht den Unterschied zwischen Blochs und Benjamins mikrologischen Verfahren darin begründet, dass sich Bloch „im Unterschied zu Benjamin“ nicht ans Kleine verschenke, sondern es absichtlich „als Kategorie“ benutze; damit bleibe es „abstrakt, nach dem eigenen Maß zu groß.“ Adorno 2003, 247–248.

⁶³ Bloch 1978, 261.

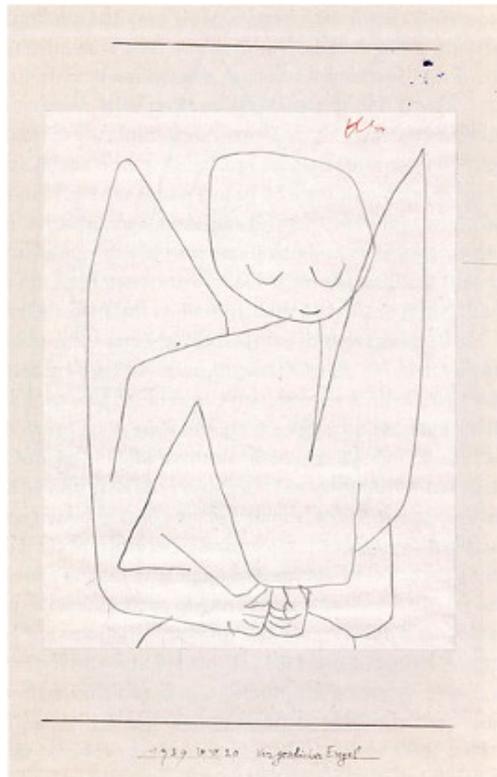
⁶⁴ Bloch 1975, 66.

⁶⁵ Benjamin 1983, 573.

⁶⁶ Ebd., 574.

Beides wären Figuren des Umschlag(en)s, die sich einerseits hinsichtlich des Movens, das zum jeweiligen Umschlag treibt, unterscheiden. Andererseits differiert auch das Stadium des Umschlags: Bloch denkt den Umschlag als permanente Vibration der Materie, als etwas, das im Geschehen begriffen, fast schon mehr als latent anwesend ist. Bei Benjamin spricht vieles dafür, dass der Umschlag nur retrospektiv erkannt werden und dann wieder aktualisiert werden kann. In der Ambivalenz Blochs, dessen antizipative Philosophie die offene, werdende Zukunft mit Vokabular beschreibt, das er vergangenen Epochen unterstellt, zeigt sich eine dialektische Spannung, die auch Benjamin kannte. Ihm stellt sich das gleiche Problem nur aus anderer Richtung: Das Vergangene ist noch nicht abgeschlossen, in die Geschichte gilt es durch Geschichtsschreibung zu intervenieren, sodass latente Zukunft in der Vergangenheit hergestellt werden könnte – Benjamins „Zeitform“ ist, folgt man Peter Szondi, „nicht das Perfekt, sondern das Futurum der Vergangenheit in seiner ganzen Paradoxie: Zukunft und doch Vergangenheit zu sein“.⁶⁷

Die von beiden betriebene Verschmelzung ihrer Philosophien bricht an diesem Umschlag von Latenz auf: Entspricht bei Bloch die Emphase der Latenz einer Zukunftsgewandtheit seiner Hoffnungsphilosophie, der *nach vorwärts treibenden* Naturgeschichte, die in menschlicher Emanzipation ihren krönenden Abschluss fände, so kann Benjamins retrospektive und retroaktive Geschichtsschreibung diesen Fortschrittsbegriff nicht mittragen. Für Benjamin läge die Kraft der Latenz, deren Begriff er nicht so weit entfaltet wie Bloch, nicht allein im überschäumenden Surplus, im werdenden Noch-Nicht. Stattdessen betonte er die Autorität abgestorbener Traditionen, Relikte, die gerade durch die Illusion, sie hätten ihre Kraft verloren, wirkmächtiger werden. Auch das berühmte Wort der Hoffnung „[n]ur um der Hoffnungslosen willen“ weist auf eine diametral entgegengesetzte Geschichtsschreibung, die nicht in der Zukunft, sondern in der Vergangenheit die Utopie erwecken will.⁶⁸



Paul Klee: Vergesslicher Engel, 1939

⁶⁷ Szondi 1978, 286.

⁶⁸ Benjamin 1991, 201.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: Blochs Spuren. In: ders.: Noten zur Literatur. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 2003, 233–250.
- Baldwin, Heather J.: Richard Wagner's 'Wesendonck Lieder'. The Perfect Synthesis Between the Master and His Muse. Morrisville 2018.
- Benjamin, Walter: Briefe I. Hg. v. Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Frankfurt a.M. 1966.
- : Über den Begriff der Geschichte (1940). In: ders.: Abhandlungen I.2. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1980, 691–704.
- : Das Passagen-Werk. 2 Bde. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 1983.
- : Goethes Wahlverwandschaften. In: ders.: Abhandlungen I.1. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1991, 123–201.
- : Gesammelte Briefe. Bd. III 1925–1930. Hg. v. Christoph Gödde und Henri Lonitz. Frankfurt a.M. 1997.
- Bloch, Ernst: Geist der Utopie. München/Leipzig 1918.
- : Geist der Utopie. Zweite Fassung. Frankfurt a.M. 1963.
- : Experimentum Mundi. Frankfurt a.M. 1975.
- : Das Prinzip Hoffnung. Frankfurt a.M. 1985.
- : Tendenz – Latenz – Utopie. Frankfurt a.M. 1978.
- Grimm, Jacob und Wilhelm: Art. Eingedenk. In: dies. (Hg.): Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Bd. 3. Leipzig 1862, Sp. 185–186.
- Marchesoni, Stefano: Walter Benjamins Konzept des Eingedenkens. Über Genese und Semantik einer Denkfigur. Berlin 2016.
- Szondi, Peter: Schriften. Bd. II. Hg. v. Jean Bollack, Henriette Beese, Wolfgang Fietkau, Hans-Hagen Hildebrandt, Gerd Mattenklott, Senta Mentz et al. Frankfurt a.M. 1978.
- Wagner, Richard: Fünf Gedichte von Mathilde Wesendonck für eine Frauenstimme und Klavier. Leipzig 1858. DOI: <https://www.youtube.com/watch?v=6XYi0jJuXXk> (20. Januar 2022).
- Wesendonck, Mathilde: Fünf Lieder. 1857–1858. DOI: <https://www.projekt-gutenberg.org/wesendon/gedichte/lieder.html> (20. Januar 2022).

Abbildungen

- Paul Klee: Vergesslicher Engel, 1939. Wiki Commons: DOI: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Klee_-_vergesslicher_Engel_-_1939.jpg (20. Januar 2022).
- : Haupt- und Nebenwege, 1929. Wiki Commons: DOI: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Highway-byways.png> (20. Januar 2022).
- : Polyphonie, 1932. Wiki Commons: DOI: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Polyphony.JPG> (20. Januar 2022).
- : Zwei Köpfe, 1932. Wiki Commons: DOI: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%27Two_Heads%27_by_Paul_Klee,_1932,_Norton_Simon_Museum.JPG (20. Januar 2022)

Blumenbergs *Fabel von der Fabel*

Janina Reibold

Im Nachlass von Hans Blumenberg, der im Deutschen Literatur Archiv in Marbach aufbewahrt wird, findet sich unter der Sigle „UNF 367–367b“ ein dreiseitiges Typoskript mit handschriftlichen Änderungen mit dem Titel *Die Fabel von der Fabel*. Es handelt sich um einen von vielen unpublizierten Texten Blumenbergs. Die handschriftlichen Änderungen betreffen Orthographie und Interpunktion sowie einzelne Wortersetzungen, Tilgungen und Ergänzungen. In der folgenden Edition werden sie differenziert vermerkt (handschriftliche ~~Streichungen~~, [Einfügungen]). Die Edition erfolgt zeichengenau. Unterstreichungen und Sperrungen im Typoskript werden als solche wiedergegeben. Erstere dienen Blumenberg zur Markierung von Zitaten.

Am Kopf jeder Typoskriptseite steht die Sigle „UNF – 367 –“ (bzw. „367 a“ und „367 b“). Diese Siglierung wurde von Blumenberg selbst vorgenommen und ist typisch für seine Arbeitsweise.¹ Das mit „UNF“ versehene Konvolut im Nachlass Blumenbergs umfasst etwa 10.000 Seiten; einige von ihnen publizierte er noch zu Lebzeiten in Zeitschriften und Zeitungen oder gliederte sie als Kapitel in Buchprojekte ein.² Die meisten blieben hingegen wie *Die Fabel von der Fabel* unveröffentlicht. Die Sigle „UNF“ wird von Blumenberg selbst auf einer Mappe mit „Unerlaubte Fragmente“ aufgelöst.³ Mit der Niederschrift der „UNFs“ begann Blumenberg in den frühen 1970er-Jahren und führte die Produktion derselben bis zu seinem Tod 1996 fort.⁴ Durch die durchgehende Nummerierung der „UNFs“ lassen sich diese – im Gegensatz zu den Mappen – recht gut datieren. Rüdiger Zill vermutet, dass „UNF 367“ 1986 entstanden ist – zumindest in einer ersten wesentlich kürzeren Fassung, die nicht überliefert ist.⁵ Wann genau die erweiterte dreiseitige Fassung mit der ergänzten a/b-Siglierung entstanden ist, lässt sich nicht näher bestimmen.⁶

Auf der ersten Typoskriptseite stehen neben der mit Maschine getippten Sigle „UNF – 367 –“ noch zwei weitere handschriftlich ergänzte Siglen, nämlich „GLF“ und „DNW“. „GLF“ ist die Sigle für „Glossen zu Fabeln“, „DNW“ jene für *Die*

¹ Eine Skizze seiner ungewöhnlichen Arbeitsweise geben Ulrich von Bülow und Dorit Krusche im Nachwort von Blumenberg 2012, 279–285 sowie ausführlich Rüdiger Zill (2020).

² Vgl. Bülow und Krusche in Blumenberg 2012, 283.

³ Ebd. Alternativ wird „UNF“ auch gerne mit „Unfertiges“ aufgelöst.

⁴ So Rüdiger Zill in einer E-Mail vom 30. Juli 2021 an mich. Ich danke ihm sehr für seine Unterstützung bei der Recherche.

⁵ Ebd. unter Auswertung der (taggenauen) Produktionslisten Blumenbergs. Die letzte UNF-Sigle mit der Nr. 333 wurde am 24. Oktober 1985 von Blumenberg in seiner Produktionsliste vermerkt. Im selben Monat enden diese Listen allerdings, so dass wir fortan auf Hochrechnungen angewiesen sind. Da Blumenberg im Jahr 1985 sechzig „UNFs“ schrieb und tendenziell in den kommenden Jahren durchschnittlich 200–300 Stück, fällt „UNF 367“ mit großer Sicherheit ins Jahr 1986.

⁶ Ebd.

nackte Wahrheit. Bei *Die nackte Wahrheit* handelt es sich um ein geplantes, aber zu Lebzeiten nicht realisiertes Buchprojekt im Kontext von Blumenbergs Metaphorologie, das 2019 von Rüdiger Zill aus dem Nachlass herausgegeben wurde.⁷ Bei den *Glossen zu Fabeln* handelt es sich nicht so sehr um ein mögliches Buchprojekt, sondern um einen Sammelschwerpunkt, den Blumenberg auch zu anderen Themen anlegte – möglicherweise im Hinblick auf eine Zeitschriftenveröffentlichung.⁸ 1981 veröffentlichte Blumenberg in Akzente eine Auswahl der in „GLF“ gesammelten Texte unter dem Titel *Glossen zu Fabeln*.⁹ *Die Fabel von der Fabel* wurde nachträglich (nach 1986) in der Mappe ergänzt und zeigt, dass für Blumenberg die Sammlung auch nach Publikation nicht abgeschlossen war.

In der Mappe „GLF“¹⁰ sowie in Mappe 4 von „DNW“¹¹ findet sich je eine Fotokopie der drei Typoskriptseiten mit handschriftlichen Änderungen von *Die Fabel von der Fabel*. In beide Mappen wurde der Text nachträglich eingefügt und spiegelt einen bestimmten Zeitpunkt wider, zu dem Blumenberg offenbar in Erwägung gezogen hatte, *Die Fabel von der Fabel* in eines der beiden Projekte einzugliedern. Beide waren zu jenem Zeitpunkt nach 1986 bereits weit fortgeschritten: *Glossen zu Fabeln* wurde bereits 1981 (teilweise) publiziert, von *Die nackte Wahrheit* hatte Blumenberg zwischen 1982 und 1984 ein 136seitiges Typoskript angefertigt, das heute im DLA in den Mappen 1–3 liegt.¹² Da sich Zill dazu entschieden hat, seiner Edition „die am weitesten korrigierte Fassung“ von *Die nackte Wahrheit* zugrunde zu legen und diese lediglich um das später hinzugefügte Lichtenberg-Kapitel zu ergänzen, konzentrierte er sich auf ebendieses Typoskript und ließ die zusätzlichen Materialien aus Mappe 4, u.a. *Die Fabel von der Fabel*, für seine Edition unberücksichtigt.¹³

Edition: Hans Blumenberg: *Die Fabel von der Fabel*

S.1 Die Fabel von der Fabel

- Wir können uns nicht vorstellen, was Kant auf die vier Briefe geantwortet haben mag, die Johann Georg Hamann 1759 an ihn richtete. Die Vorwürfe Hamanns im letzten der Briefe von Ende Dezember jenes Jahres sind ~~denn~~ ⁵ ~~auch~~ schwerwiegend: Kants Stillschweigen über gewisse Dinge sei eine Beleidigung für ihn; und alles, was er ihm vorzuhalten hatte, gipfelt in dem Satz: Glauben wollen Sie auch nicht. Zwar bietet er sich als ein Alkibiades seinem Sokrates an, wäre aber ~~alsbald~~ gern selbst in die Rolle des Sokrates geschlüpft. Einen als Sokrates auftretenden biblischen ¹⁰ Eiferer mochte allerdings Kant denn doch nicht zu nahe an sich heranlassen. Deshalb auch ging er, zu Hamanns Entrüstung [,] auf die ihm angesonnene „Kinderphysik“ niemals ein. (Lesbarkeit, 191)

⁷ Blumenberg 2019.

⁸ So Rüdiger Zill in einer E-Mail an mich vom 2. August 2021. Vgl. auch Zill 2020, Kap. ‚Arbeit am Werk‘.

⁹ Blumenberg 1981.

¹⁰ DLA Marbach, A: Blumenberg, Hans, GLF (Glossen zu Fabeln).

¹¹ DLA Marbach, A: Blumenberg, Hans, DNW (Die nackte Wahrheit), Mappe 4. Vgl. Zill in seinem Nachwort zu Blumenberg 2017, 193.

¹² Vgl. ebd., S. 190–192 sowie den Bestandseintrag: Blumenberg, Hans: Die nackte Wahrheit [Prosa] im Online-Katalog „Kallias“ des DLA Marbach.

¹³ Zill im Nachwort zu Blumenberg 2019, 193–194.

- In diesem ersten Werbe- und Missionsbrief [voller] ~~ist, vor lauter~~ Verworrenheit; [ist] von der gedachten Pädagogik des Aufklärers noch nicht die Rede. Der Brief
- 15 schließt mit der doppelten biblischen Erinnerung{:} an die babylonische Sprachverwirrung und die pfingstliche Sprachvereinigung; [.] a[A]ber unversehens auch mit der ~~nicht leicht zuzuordnenden~~ Figuralisierung der nackten Wahrheit: Die Wahrheit wollte sich von Straßenräubern nicht zu nahe kommen lassen, sie trug Kleid auf Kleid, daß man zweifelte ihren Leib zu finden.
- 20 Wie erschrecken, da sie ihren Willen hatten und das schreckliche Gespenst, die Wahrheit, vor sich sahen. (WW X 16) Damit weiß der Anmerkungsteil der Akademie-Ausgabe zum Briefwechsel nichts anzufangen.
- Hamann kannte, wie man sieht, die zuerst 1748 von Magnus Gottfried Lichtwer herausgegebene Sammlung äsopischer Fabeln ~~in vier Büchern~~, die schnell
- 25 weitere Auflagen, bis 1775 die vierte, erreichte. Ihr stellte der Herausgeber ein Gedicht voran, auf das Hamanns Briefschluß anspielt{:} wohl indem er dessen Kenntnis auch bei Kant voraussetzte; [.] s[S]onst hätte sich ~~wohl~~ selbst der Wirrkopf Hamann um mehr Deutlichkeit des Bildes bemüht. Das Gedicht hat den Titel „Die beraubte Fabel“ und gibt der ~~einschlägigen~~ Theorie des
- 30 Verfassers zur Fabelgattung poetischen Ausdruck.
- Hamann hatte ~~da~~ nicht korrekt apostrophiert; er [ungeduldig] zielte [er] unmittelbar auf die abstrakte Allegorie. [Doch] N[n]icht die Wahrheit war die Heldin der Geschichte. Statt einer Figur aus ihrem weitläufigen Bestiarium war die Fabel selbst zur Gestalt der Fabel gemacht. Sie war in fremdes Land geraten, ohne daß
- S.2 man erfährt, welches ihr heimatliches gewesen sein mochte – Äsop war ein phrygischer Sklave. In der Fremde, verlassen von ihren ~~heimatlichen~~ Dichtern und Freunden, einsam über die Straßen wandernd, war die Fabel unter die Räuber gefallen. Ihren Geldbeutel finden diese leer. Ergrimmt
- 5 darüber, halten sie sich an das, was sie auf dem Leibe trägt. Kleider hatte sie reichlich: Mehr, als man hoffte, ward gefunden ... Man nahm ihr alles, und als man es ihr genommen hatte, war sie selbst nicht mehr da.
- Statt ihrer stand auf der einsamen Straße, inmitten der Räuber, im fremden Land: die Wahrheit. Und das ist es, was die Menschen, selbst als
- 10 Räuber, nicht gut ertragen: ~~den Fall momentaner Evidenz~~. Die Rotte der Ruchlosen fällt auf die Knie, bittet um Vergebung, bietet Rückgabe der Gewänder an: Wer kann die Wahrheit nackend sehen?
- Die Verbindung von Dichtung und Wahrheit ist ein Akt der Verschönerung. Als Dichter will der Theoretiker der Fabel nicht, daß sein Leser nieder-
- 15 fällt, wie die Straßenräuber im fernen Land, getroffen vom Blitz der Unerträglichkeit dessen, was sich entblößen mußte. Die Wahrheit über die Fabel bekleidet der Dichter als Fabel exemplarisch, wie Fabeln sind, um zu zeigen und zu raten, wie ~~ein etwaiger Besitz an~~ Wahrheiten der Welt angeboten werden könnte. Inmitten der Aufklärung empfiehlt er den Ver-
- 20 zicht, die Wahrheit so zu gebrauchen, wie gebraucht worden war, wogegen sie nun gewendet werden soll. ‚Behutsamkeit‘ ist nie die Tugend derer, die Wahrheiten zu besitzen oder Unwahrheiten vertreiben zu können glauben.
- Alles in diesen Versen von der beraubten Fabel ist auf die Rotte der vom Schuldgefühl getroffenen, vor dem Glanz ihres Opfers niederfallenden Räu-
- 25 ber abgestellt. Was tun sie nicht, um von sich abzuwenden, was sie angesichts der Blöße der Wahrheit bloßstellt? Vom Raub bringen sie ihr Opfer. Man sieht, auf der kahlen Straße, die zum Überfall ermutigt hatte, einen Kult, ein Ritual entstehen. Die Pointe ist, wenn auch nicht die Moral: Räuber begründen eine Religion, um es nicht wieder mit der nackten Wahr-
- 30 heit zu tun zu bekommen.
- Hätte Hamann wissen können, daß er an den künftigen Verrfasser der „Kritik der reinen Vernunft“ schrieb, wäre ihm dies vielleicht zur Warnung geraten. Aber davon ist keine Rede. Der Brief enthält, das Motiv seines
- S.3 Schlusses vorwegnehmend – wenn es so etwas wie Komposition bei Hamann geben könnte –, eine andere Version der Metapher von der nackten Wahrheit. Sie zielt auf Spinoza und verhöhnt dessen vermeintliche Radika-

- 5 lität als bloße Halbherzigkeit, als Stehenbleiben bei den Spinnweben und dem kleinen Ungeziefer, das mögliche große Ziel aus den Augen verlierend: Spinoza führte einen unschuldigen Wandel, im Nachdenken zu furchtsam; wenn er weiter gegangen wäre, so hätte er die Wahrheit beßer eingekleidet. Mit anderen Worten: Wer es mit der Wahrheit weit genug treiben will, muß die Unerträglichkeit ihrer Entblößung als das Umkehr-
- 10 mittel jeder Aufklärung fürchten und dieser Wendung durch bedachte Einkleidung jene ‚Behutsamkeit‘ geben, ohne die es die Wahrheit eben gar nicht gibt.

Provenienz: DLA Marbach, A: Blumenberg, Hans, UNF 367–367b. Publikation mit freundlicher Genehmigung der Urheberrechtsinhaberin Bettina Blumenberg sowie des Deutschen Literaturarchivs in Marbach.

Zu Blumenbergs *Die Fabel von der Fabel*

Ausgangspunkt von Blumenbergs *Die Fabel von der Fabel* ist die Lektüre vierer Briefe, die Johann Georg Hamann zwischen Juli und Dezember 1759 an Immanuel Kant geschrieben hat. Blumenberg hat sie in der Akademie-Ausgabe von Kant gelesen, die er besessen hat.¹⁴ Nur der erste der Briefe ist auf den 17. Juli 1759 datiert, die drei anderen tragen keine Datumsangabe, können aber auf Ende des Jahres 1759 datiert werden. In der Hamann-Briefausgabe findet sich ein fünfter Brief Hamanns an Kant aus diesem Jahr,¹⁵ den Blumenberg aber wohl nicht kannte.¹⁶

Nach längeren Aufenthalten im Ausland lebten Hamann und Kant im Juli 1759 beide wieder in ihrer Heimatstadt Königsberg – allerdings unter unterschiedlichen Vorzeichen. Während Kant an seiner akademischen Karriere arbeitete, war Hamann nach einer gescheiterten London-Reise im Auftrag des rigaischen Handelshauses Berens ohne Barmittel und berufliche Perspektive mit fast 30 Jahren wieder in seinem Elternhaus eingezogen und widmete sich dessen Haushaltung.¹⁷ Ein ausführlicher Briefwechsel zwischen den beiden ist also nicht selbstverständlich und ist Ausdruck einer besonderen Konstellation. Diese hatte wohl der gemeinsame Freund Johann Christoph Berens gestiftet, der bei einem Aufenthalt in Königsberg Kant darauf angesetzt hatte, Hamann gegen dessen Willen ins Arbeits- und Gesellschaftsleben zu reintegrieren. Hamann kommentierte die Wahl Kants im Brief vom 27. Juli 1759 folgendermaßen: „Ich muß beynahe über die Wahl eines Philosophen zu dem Endzweck eine Sinnesänderung in mir hervor zu bringen, lachen. Ich sehe die beste Demonstration, wie ein vernünftig Mädchen einen Liebesbrief, und eine Baumgartsche Erklärung wie eine witzige Fleurette an.“¹⁸ Kant und Hamann kannten sich bereits aus Studienzeiten bei Martin Knutzen, vermutlich seit 1748,¹⁹ und pflegten bis zu

¹⁴ Kant 1900 und Kant 1910, Brief Nr. 11, 14, 15 und 17. Die Ausgabe findet keine Erwähnung in Blumenbergs Leseliste, da er wohl keinen der Bände von vorne bis hinten gelesen hat (und nur solche Werke wurden von Blumenberg in der Liste vermerkt), sondern mit ihnen punktuell arbeitete – so Rüdiger Zill in einer E-Mail vom 30. Juli 2021.

¹⁵ Hamann 1955, Brief Nr. 153, 168, 169, 170 und 171.

¹⁶ Die Briefe liegen mittlerweile ausführlich kommentiert in der *Kommentierten Briefausgabe* Hamanns (= HKB) vor und werden im Folgenden nach dieser zitiert. Vgl. Hamann 2020ff.

¹⁷ Vgl. hierzu und zu dem Folgenden ausführlich die Einführung von Leonard Keidel und Janina Reibold zu Hamann 2021, XXXVIII–LIV.

¹⁸ HKB 153 (I 379/31–34, 27. 7. 1759, Hamann an Kant).

¹⁹ Vgl. Graubner 1990, 124.

ihrem Lebensende trotz ihrer unterschiedlichen Positionen und gesellschaftlichen Stellungen eine nahe Freundschaft. Der Brief vom 27. Juli 1759 ist Hamanns private Antwort auf Kants (und Berens') Versuche, ihn von seiner religiösen „Schwärmerey“²⁰ zu kurieren und wieder zur ‚Vernunft‘ und auf ‚vernünftige‘ Gedanken zu bringen. Die kurz darauf erscheinenden *Sokratischen Denkwürdigkeiten* sind seine öffentliche.²¹ Die Auseinandersetzung mit Kant bildet somit den Nucleus zu Hamanns Autorschaft.²² Die anderen drei bzw. eigentlich vier Briefe von Ende 1759²³ stehen in einem anderen Kontext – jenem der „Kinderphysik“. Hierbei handelt es sich um den wenige Monate nach der Auseinandersetzung mündlich entwickelten Plan Hamanns und Kants, gemeinsam eine Physik für Kinder zu schreiben.²⁴ Die Initiative hierzu ging wohl von Kant aus,²⁵ obgleich Blumenberg sich dies nur schwer vorstellen konnte, wie er in seiner *Lesbarkeit der Welt* ausführt.²⁶ Die Briefe HKB 168 und HKB 169 zeugen von Hamanns Begeisterung und Ideen dem Projekt gegenüber; Brief HKB 170 ist hingegen Ausdruck von Hamanns Enttäuschung, dass aus diesem nichts zu werden scheint und Kants ‚Feigheit‘, ihm dieses direkt mitzuteilen.

Obwohl er eingangs explizit auf die vier Briefe Hamanns an Kant verweist, zitiert Blumenberg in *Die Fabel von der Fabel* lediglich aus Brief HKB 153 vom 27. Juli 1759 sowie aus Brief HKB 170 von Ende Dezember 1759. Im Folgenden sollen die Zitate und direkten Anspielungen aus den beiden Briefen kurz aufgelöst werden:

<p>1/5f.: Kants Stillschweigen <u>über gewiße Dinge</u> sei eine Beleidigung für ihn;</p>	<p>Ihr Stillschweigen über gewiße Dinge, wo die Redlichkeit einem Stummen die Zunge lösen würde, ist eine Beleidigung für mich, die ich eben so wenig erklären kann, oder so schlecht erklären muß, als Sie meine auf-fahrende Hitze. / Ich habe Lust an dem Werke [„Kinderphysik“, JR] zu arbeiten, davon die Rede unter uns ist. HKB 170 (I 448/9–12)</p>
<p>1/6f.: und alles, was er ihm vorzuhalten hat, gipfelt in dem Satz: <u>Glauben wollen Sie auch nicht.</u></p>	<p>Ich glaube; darum rede ich. Ueberzeugen <u>können</u> Sie mich nicht; denn ich bin keiner von Ihren Zuhörern, sondern ein Ankläger und Widersprecher. Glauben <u>wollen</u> Sie auch nicht. HKB 170 (I 453/8–11)</p>

²⁰ HKB 139 (I 307/13–15, 21. 3. 1759, Hamann an J. G. Lindner).

²¹ Hamann 1759. Vgl. auch Hamann 2021.

²² Vgl. hierzu auch Steffes 2016.

²³ HKB 168, HKB 169, HKB 170 und HKB 171.

²⁴ Vgl. hierzu Wild 1977, Simon 1988 sowie Graubner 1990.

²⁵ Vgl. Graubner 1990, 125.

²⁶ Blumenberg 1986, 190f.

<p>1/7–9: Zwar bietet er sich als ein Alkibiades seinem Sokrates an, wäre aber gern selbst in die Rolle des Sokrates geschlüpft.</p>	<p>Sind Sie Socrates und will Ihr Freund Alcibiades seyn: so haben Sie zu Ihrem Unterricht die Stimme eines Genii nöthig. Und diese Rolle gebührt mir, ohne daß ich mir den Verdacht des Stoltzes dadurch zuziehe – Ein Schauspieler legt seine Königliche Maske, seinen Gang und seine Sprache auf Stelzen ab; so bald er den Schauplatz verläßt – Erlauben Sie mir also, daß ich so lange <u>Genius heißen</u> und als ein Genius aus einer Wolke mit Ihnen reden kann, als ich <u>Zeit</u> zu diesem Brief nöthig haben werde.</p> <p>HKB 153 (I 373/28–34)</p>
<p>1/14–16: Der Brief schließt mit der doppelten biblischen Erinnerung: an die babylonische Sprachverwirrung und die pfingstliche Sprachvereinigung.</p>	<p>Sobald sich die Menschen verstehen einander können Sie arbeiten. Der die Sprachen verwirrte – und die Schemata des Stoltzes aus Liebe und politischen Absichten, zum Besten der Bevölkerung, wie ein Menschenfreund strafte – vereinigte sie an dem Tage, da man Menschen mit feurigen Zungen als Köpfe berauscht vom süßen Wein lästerte.</p> <p>HKB 153 (I 381/4–8)</p>
<p>1/16–21: Aber unversehens auch mit der Figuralisierung der nackten Wahrheit: <u>Die Wahrheit wollte sich von Straßenräubern nicht zu nahe kommen laßen, sie trug Kleid auf Kleid, daß man zweifelte ihren Leib zu finden. Wie erschracken, da sie ihren Willen hatten und das schreckliche Gespenst, die Wahrheit, vor sich sahen.</u></p>	<p>Die Wahrheit wollte sich von Straßenräubern nicht zunahe kommen laßen, sie trug Kleid auf Kleid, daß man zweifelte ihren Leib zu finden. Wie erschracken sie, da sie ihren Willen hatten und das schreckl. Gespenst, die Wahrheit, vor sich sahen.</p> <p>HKB 153 (I 381/8–11)</p>

2/33–3/8: Der Brief enthält, das Motiv seines Schlusses vorwegnehmend – wenn es so etwas wie Komposition bei Hamann geben könnte –, eine andere Version der Metapher von der nackten Wahrheit. Sie zielt auf Spinoza und verhöhnt dessen vermeintliche Radikalität als bloße Halbherzigkeit, als Stehenbleiben bei den Spinnweben und dem kleinen Ungeziefer, das mögliche große Ziel aus den Augen verlierend: Spinoza führte einen unschuldigen Wandel, im Nachdenken zu furchtsam; wenn er weiter gegangen wäre, so hätte er die Wahrheit besser eingekleidet.

Spinoza führte einen unschuldigen Wandel, im Nachdenken zu furchtsam; wenn er weiter gegangen wäre, so hätte er alle Wahrheit besser eingekleidet. Er war unbehutsam in seinen Zeitverkürzungen, und hielt sich zu viel bey Spinnweben auf; dieser Geschmack verrieth sich in seiner Denkungsart, die nur klein Ungeziefer verwickeln kann.

HKB 153 (I 378/3–7)

Dreh- und Angelpunkt von Blumenbergs Überlegungen ist die Hamann'sche Briefstelle vom 27. Juli 1759: „Die Wahrheit wollte sich von Straßenräubern nicht zu nahe kommen lassen, sie trug Kleid auf Kleid, daß man zweifelte ihren Leib zu finden. Wie erschrecken, da sie ihren Willen hatten und das schreckliche Gespenst, die Wahrheit, vor sich sahen.“ (1/18–21), die in der Akademie-Ausgabe Kants nicht kommentiert wird. Blumenberg löst die Stelle als eine Anspielung auf Lichtwers Text *Die beraubte Fabel* auf. Magnus Gottfried Lichtwer (1719–1783) gehört heute nicht mehr zur ersten Riege der Fabeldichter des 18. Jahrhunderts, wenngleich er in Gottsched einen prominenten Unterstützer hatte²⁷ und auch Goethe im siebten Buch von *Dichtung und Wahrheit* ihn in einem Atemzug mit Gellert und Lessing nennt.²⁸ 1748 erschienen (zunächst anonym) Lichtwers *Vier Bücher Aesopischer Fabeln in gebundener Schreibart* mit vier Mal 25 Fabeln.²⁹ Jedem der vier Bücher ist eine Vorrede vorangestellt, in der Lichtwer in gereimten Alexandrinern verschiedene Aspekte zur Theorie der Fabel entfaltet.³⁰ Das erste Buch wird nach der Vorrede mit dem sechsstrophigen programmatischen Text *Die beraubte Fabel* eröffnet:

Die beraubte Fabel.

[I]

Es zog die Göttin aller Dichter
Die Fabel in ein fremdes Land,
Wo eine Rotte Bösewichter
Sie einsam auf der Straße fand.

[II]

- 5 Ihr Beutel, den sie liefern müssen
Befand sich leer; sie soll die Schuld
Mit dem Verlust der Kleider büßen,
Die Göttin litt es mit Gedult.

[III]

- Hier wieß sich eine Fürsten Beute
10 Ein Kleid umschloß das andre Kleid;

²⁷ Vgl. Hettche 2003 und 2006.

²⁸ Goethe, WA 27, 79.

²⁹ Lichtwer 1748.

³⁰ Ebd., 7–8, 49–50, 89–90, 133–134. Vgl. hierzu ausführlich Hasubek 2010.

Man fand verschiedner Thiere Häute
Bald die, bald jene Kostbarkeit.

[IV]

Hilf Himmel, Kleider und kein Ende!
Ihr Götter! schrien sie, habet Danck,
15 Ihr gebt ein Weib in unsre Hände
Die mehr trägt, als ein Kleider-Schranck.

[V]

Sie fuhren fort, noch mancher Plunder
Ward preis; doch eh man sichs versah,
Da sie noch schrien, so stund, o Wunder!
20 Die helle Wahrheit nackend da.

[VI]

Die Räuber-Schar sah vor sich nieder,
Und sprach: Geschehen ist geschehn,
Man geb ihr ihre Kleider wieder,
Wer kann die Wahrheit nackend sehn?³¹

Die beraubte Fabel steht in der Tradition autopoetologischer (Fabel)Texte wie etwa Phaedrus' Pro- und Epiloge³², La Fontaines *La Cigale et la Fourmi* (*Die Grille und die Ameise*)³³ oder Lessings *Der Besitzer des Bogens*³⁴. Im Nachwort seiner Auswahl deutscher Fabeln des 18. Jahrhunderts nimmt Manfred Windfuhr Lichtwers Metafabel gar zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen zur Fabelgattung im Allgemeinen.³⁵

Lichtwers Fabeln erschienen in vier vom Autor herausgegebenen Auflagen 1748,³⁶ 1758,³⁷ 1762³⁸ und 1775³⁹ sowie als ein von Karl Wilhelm Ramler veränderter Raubdruck 1761.⁴⁰ In allen vier autorisierten Auflagen eröffnet *Die beraubte Fabel* das erste Fabelbuch; im Raubdruck von Ramler fehlt der Text. Bis auf wenige orthographische Differenzen stimmen die Fassungen von 1748 und 1758 sowie jene von 1762 und 1775 überein. Von der zweiten zur dritten Auflage 1762 hingegen wurde *Die beraubte Fabel* stark überarbeitet: Aus ursprünglich sechs Strophen wurden vier, wobei die ersten beiden Strophen textuell übereinstimmen. Die Strophen III bis VI von 1748/1758 wurden in der Fassung 1762/1775 ersetzt durch:

[III]

Mehr, als man hoffte, ward gefunden,
10 Man nahm ihr alles; was geschah?
Die Fabel selber war verschwunden,
Es stund die bloße Wahrheit da.

[IV]

Beschämt fiel hier die Rotte nieder,
Vergieb uns, Göttinn, das Vergehn,

³¹ Lichtwer 1748, 8–9.

³² Phaedr. Fabulae, I prol.; II prol.; II epil.; III prol.; III epil.; IV prol.; IV epil.; V prol.

³³ La Fontaine 1978, 12f.

³⁴ Lessing 1759, 75.

³⁵ Vgl. Windfuhr 1960, 124–130.

³⁶ Lichtwer 1748.

³⁷ Lichtwer 1758.

³⁸ Lichtwer 1762.

³⁹ Lichtwer 1775.

⁴⁰ Lichtwer 1761. Die Ausgabe von Ramler ist ein spannendes Thema für sich, auf das in diesem Zusammenhang allerdings nicht näher eingegangen werden soll.

15 Hier hast du deine Kleider wieder,
Wer kann die Wahrheit nackend sehn?⁴¹

In den Drucken von 1762 und 1775, die durchgängig mit Kupferstichen illustriert sind, hat das erste Fabelbuch zusätzlich als Frontispiz eine bildliche Darstellung von *Die beraubte Fabel* (Abb. 1).

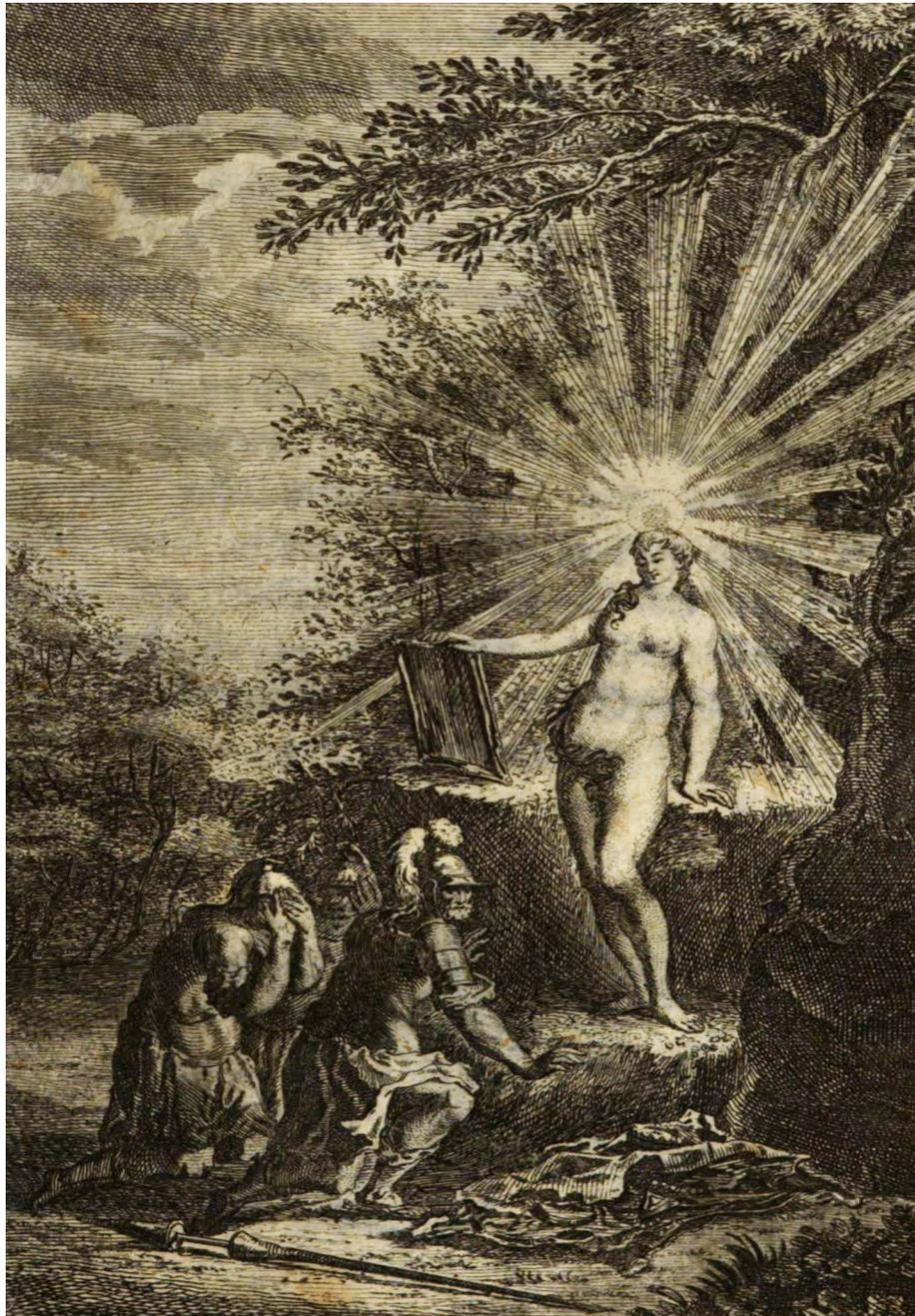


Abb. 1.: Frontispiz zu Lichtwers erstem Fabelbuch in der dritten Auflage von 1762 (o.Pag.).

⁴¹ Lichtwer 1762, 3.

Als Hamann im Juli 1759 im Brief an Kant auf Lichtwers *Die beraubte Fabel* anspielte, lag ihm lediglich die erste Auflage von 1748 vor – alle weiteren waren noch nicht gedruckt. Mit dieser lassen sich auch die Hamann'schen Anspielungen leichter auflösen: „Wahrheit“ (V. 20: „helle Wahrheit“), „Straßenräubern“ (V. 21: „Räuber-Schaar“), „sie trug Kleid auf Kleid“ (V. 10: „Ein Kleid umschloß das andre Kleid“), „daß man zweifelte ihren Leib zu finden“ (V. 13: „Hilf Himmel, Kleider und kein Ende!“, V. 18f.: „doch eh man sichs versah, / Da sie noch schrien, so stund, o Wunder!“), „Wie erschrecken, da sie ihren Willen hatten und das schreckliche Gespenst, die Wahrheit, vor sich sahen“ (V. 21–24: „Die Räuber-Schaar sah vor sich nieder, / Und sprach: Geschehen ist geschehn, / Man geb ihr ihre Kleider wieder, / Wer kann die Wahrheit nackend sehn?“). Mit der Formulierung „das schreckliche Gespenst“ deutet Hamann, über Lichtwer hinausgehend, an, dass ‚Wahrheit‘ immer nur konkret in einer sinnlich/sprachlichen Gestalt in Erscheinung treten könne und nicht als rein Geistiges.⁴²

Blumenberg hatte beim Verfassen seines Textes „Die Fabel von der Fabel“ wohl nur die Fassung von 1762/1775 vorliegen, wenngleich er das Datum der Erstveröffentlichung des Lichtwer'schen Textes explizit erwähnt. Die Pointe seiner Überlegungen, dass „[a]lles in diesen Versen von der beraubten Fabel [...] auf die Rotte der vom Schuldgefühl getroffenen, vor dem Glanz ihres Opfers niederfallenden Räuber abgestellt“ ist und die „Räuber“ eine „Religion [begründen], um es nicht wieder mit der nackten Wahrheit zu tun zu bekommen“, funktioniert daher auch nur in Bezug auf die spätere vierstrophige Fassung des Textes. In der ersten Fassung der Fabel geht die „Räuber-Schaar“ nicht schuldbewusst um Vergebung bittend auf die Knie, sondern sieht schamvoll „vor sich nieder“ im Angesicht der Blöße (V. 21). Das sind unterschiedliche Handlungen.

Blumenberg eröffnet *Die Fabel von der Fabel* mit der Feststellung, dass „wir“ uns nicht vorstellen können, was Kant auf Hamanns Briefe geantwortet haben mag (1/2f.). Vieles ist in dieser einseitig geführten oder überlieferten Korrespondenz nur über Hamanns sprunghafte Andeutungen nachvollziehbar – so auch die Frage, ob die Wahrheitsfrage Thema des gemeinsamen Projekts war oder hätte sein sollen. Einiges spricht dafür, dass für das in einer ‚Kinderphysik‘ zu vermittelnde Weltbild das in diesem Jahrzehnt besonders schwelende Theodizee-Problem vorab zwischen den beiden Projektpartnern geklärt sein sollte. Kant hielt 1759 eine Vorlesung zum Optimismus, die Ankündigung dazu hatte Hamann gelesen und ärgerte sich über den in Kants wie in vieler anderer Ansatz enthaltenen Anspruch, mit dem Überblick über das ‚Ganze‘ zu argumentieren.⁴³ Hamann vermittelt seine Position, dass der Versuch, das ‚Ganze‘ der Schöpfung zu erfassen, schlicht eitel und vergeblich sei, in Bildern, welche die Schöpfung der Welt mit der eines menschlichen Werks parallelisieren:

Ein stolzes Wesen ist der Urheber und Regierer der Welt. Er gefällt sich selbst in seinem Plan; und ist für unsere Urtheile unbesorgt. Wenn ihm der Pöbel über die Güte der Welt mit klatschenden Händen und scharrenden Füßen Höflichkeiten sagt und Beyfall zujauchzt, wird er wie Phocion [Plut. Vit., Phok. 8, JR] beschämt, und fragt den Kreys seiner wenigen Freunde, die um seinen Thron mit bedeckten Augen und Füßen stehen; ob er eine Thorheit gesagt, da er gesprochen: Es werde Licht! weil er sich vom gemeinen Haufen über seine Werke bewundert sieht.

⁴² In einem Brief vom 1. Juni 1759 formuliert er einen ähnlichen Gedanken in Hinblick auf eine Augustinus-Stelle folgendermaßen aus: „Die Wahrheit ist also einem Saamenkorn gleich, dem der Mensch einen Leib giebt wie er will; und dieser Leib der Wahrheit bekommt wiederum durch den Ausdruck ein Kleid nach eines jeden Geschmack, odernach den Gesetzen der Mode.“ (HKB 145 [1334/22–25, Hamann an Kant]).

⁴³ Vgl. Kant 1759 und HKB 170 (I 452/32–35).

Nicht der Beyfall des gegenwärtigen Jahrhunderts, das wir sehen, sondern des künftigen, das uns unsichtbar ist, soll uns begeistern. Wir wollen nicht nur unsere Vorgänger beschämen, sondern ein Muster für die Nachwelt werden.

Wie unser Buch für alle Klaffen der Jugend geschrieben seyn soll; so wollen wir solche Autors zu werden suchen, daß uns unsere Urenkel nicht für kindische Schriftsteller aus den Händen werfen sollen.

Ein eitles Wesen schafft deswegen, weil es gefallen will; ein stolzer Gott denkt daran nicht. Wenn es gut ist, mag aussehen wie es will; je weniger es gefällt, desto beßer ist es. Die Schöpfung ist also kein Werk der Eitelkeit; sondern der Demuth, der herunterlaßung. Sechs Worte werden einem großen Genie so sauer, daß er 6 Tage dazu braucht, und den siebenten sich ausruht.

Ex noto fictum carmen sequar; vt sibi quiuis
Speret idem; sudet multum, frustraue laboret
Ausus idem.

Ex noto fictum carmen sequar; Wenn Du einen Heidelbergschen Catechismus schreiben willst; so fange nicht mit einem Philosophen vom Herrn Christo an, denn er kennt den Mann nicht. Und wenn Du deinen Zuhörern einen Beweiß geben willst, daß die Welt gut ist; so weise sie nicht auf das gantze, denn das übersieht keiner, noch auf Gott, denn das ist ein Wesen, das nur ein Blinder mit starren Augen ansehen kann, und deßen Denkungsart und moralischen Charakter sich nur ein eitler Mensch zu erkennen zutraut. Ein aufrichtiger Sophist sagt, je länger ich dran denke, desto weniger kann ich aus ihm klug werden.⁴⁴

Für das Projekt der ‚Kinderphysik‘ hätte Hamann wohl den Experten für pädagogische Fragen mimen sollen. Bevor er aber eine Didaxe für die potentiellen kleinen Leser entwirft, wendet er seine demütig-übermütige Methode gegen den potentiellen Co-Autor Kant. Er verstrickt ihn in einen Agon, in dem sich die Leistungsfähigkeit des aufgeklärten Philosophen erweisen sollte:

Ich will meinen Beweis noch mit einem Dilemma schließen, und Sie dadurch zur Freymüthigkeit und Offenherzigkeit gegen mich aufmuntern? Warum sind Sie so zurückhaltend und blöde mit mir? und warum kann ich so dreist mit Ihnen reden? Ich habe entweder mehr Freundschaft für Sie als Sie für mich? oder ich habe mehr Einsicht in unsere Arbeit wie Sie? Sie fürchten sich selbst zu verrathen, und mir die Unlauterkeit Ihrer Absichten, oder den Mangel Ihrer Kräfte zu entblößen? Denken Sie an den Bach, der seinen Schlamm auf dem Grunde jeden zeigt, der in denselben sieht. Ich glaube; darum rede ich. Ueberzeugen können Sie mich nicht; denn ich bin keiner von Ihren Zuhörern, sondern ein Ankläger und Widersprecher. Glauben wollen Sie auch nicht. Wenn Sie nur meine Einfälle erklären können; so argwohnen Sie nicht einmal, daß Ihre Erklärungen närrischer und wunderlicher als meine Einfälle sind. Ich will gern Gedult mit Ihnen haben, so lange ich Hofnung haben kann Sie zu gewinnen, und schwach seyn, weil Sie schwach sind. Sie müßen mich fragen und nicht Sich, wenn Sie mich verstehen wollen.⁴⁵

Inwiefern es hier um die Potenz zur Demut geht, oder um die Fähigkeit, das Wissen der Gegenwart zu verarbeiten und in pädagogische Anwendung zu bringen, wird nicht klar. Kant hat den Agon mit Hamann in Sachen ‚Kinderphysik‘ jedenfalls nicht angenommen. Das hatte sicherlich – wie Blumenberg vermutet – persönliche, aber auch akademisch karrieristische Gründe.

⁴⁴ HKB 170 (I 452/7–37). Vgl. zu Z. 26–28 Hor. ars 240–242: „Auf eine Verssprache werde ich zielen, die ich aus Altbekanntem neu schaffe, so daß jeder, der sich Gleiches erhofft, viel schwitzt und vergeblich sich abmüht, sofern Gleiches er wagt“.

⁴⁵ HKB 170 (I 453/1–15).

Literatur

- Blumenberg, Hans: Glossen zu Fabeln. In: Michael Krüger (Hg.): Akzente. Zeitschrift für Literatur. Heft 4 (August 1981), 340–344.
- : Die Lesbarkeit der Welt. Frankfurt a.M. 1986.
- : Quellen, Ströme, Eisberge. Hg. v. Ulrich von Bülow und Dorit Krusche. Berlin 2012.
- : Die nackte Wahrheit. Hg. v. Rüdiger Zill. Berlin 2019.
- La Fontaine, Jean de: Sämtliche Fabeln. Vollständige Ausgabe. Französisch und Deutsch. Übers. v. Ernst Dohm und Gustav Fabricius. München 1978.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Werke. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Bd. 27: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Zweiter Theil [= WA 27]. Weimar 1889.
- Graubner, Hans: Physikotheologie und Kinderphysik. Kants und Hamanns gemeinsamer Plan einer Physik für Kinder in der physikotheologischen Tradition des 18. Jahrhunderts. In: Johann Georg Hamann und die Krise der Aufklärung. Acta des fünften Internationalen Hamann-Kolloquiums in Münster i.W. 1988 [= Acta 1988]. Hg. v. Bernhard Gajek gemeinsam mit Albert Meier. Frankfurt a.M. et al. 1990, 117–146.
- Hamann, Johann Georg: Sokratische Denkwürdigkeiten. [Königsberg] 1759.
- : Briefwechsel. Erster Band: 1751–1759. Hg. v. Walther Zieseemer und Arthur Henkel. Wiesbaden 1955.
- : Kommentierte Briefausgabe. Hg. v. Leonard Keidel und Janina Reibold, auf Grundlage der Vorarbeiten Arthur Henkels, unter Mitarbeit von Gregor Babelotzky, Konrad Bucher, Christian Großmann, Carl Friedrich Haak, Luca Klopfer, Johannes Knüchel, Isabel Langkabel und Simon Martens [= HKB]. Heidelberg 2020ff. <http://www.hamann-ausgabe.de> (28. Januar 2022).
- : Sokratische Denkwürdigkeiten. Wolken. Hg. v. Leonard Keidel und Janina Reibold. Hamburg 2021.
- Hasubek, Peter: „Wer klüglich Fabeln schreibt, der folgt Äsopus Spur“. Magnus Gottfried Lichtwers gereimte Fabeltheorie und sein Verhältnis zu Äsop. In: Europäische Fabeln des 18. Jahrhunderts zwischen Pragmatik und Autonomisierung. Traditionen, Formen, Perspektiven. Hg. v. Dirk Rose. Bucha bei Jena 2010, 125–157.
- Hettche, Walter: Lichtwer und Gottsched. Briefwechsel, Fabeln, Rezensionen. Bielefeld 2003.
- : Die Modellierung eines Autorprofils. Johann Christoph Gottscheds Anteil an der Entwicklung des Autors Magnus Gottfried Lichtwer. In: Diskurse der Aufklärung. Luise Adelgunde Victorie und Johann Christoph Gottsched. Hg. v. Gabriele Ball, Helga Brandes und Katherine R. Goodman. Wiesbaden 2006, 129–143.
- Horaz: Sämtliche Werke. Lateinisch/Deutsch. Übers. v. Bernhard Kytzler. Stuttgart 2006.
- Kallías. Online-Katalog des Deutschen Literaturarchivs Marbach, Bestandseintrag: Blumenberg, Hans: Die nackte Wahrheit [Prosa]. <https://www.dla-marbach.de/find/opac/id/HS00521895> (28. Januar 2022)
- Kant, Immanuel: Versuch einiger Betrachtungen über den Optimismus. Königsberg 1759.
- : Briefwechsel. Bd. 1: 1747–1788. Hg. v. der Königlich Preußische Akademie der Wissenschaften [= Akademie-Ausgabe, Bd. X]. Berlin 1900.
- : Briefwechsel. Bd. IV: Anmerkungen und Register Hg. v. der Königlich Preußische Akademie der Wissenschaften [= Akademie-Ausgabe, Bd. XIII]. Berlin 1910.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Fabeln. Drey Bücher. Nebst Abhandlungen mit dieser Dichtungsart verwandten Inhalts. Berlin 1759.
- Lichtwer, Magnus Gottfried: Vier Bücher Aesopischer Fabeln in gebundener Schreib-Art. Leipzig 1748.
- : Vier Bücher Aesopischer Fabeln. Zweyte Auflage. Berlin 1758.
- : Auserlesene verbesserte Fabeln und Erzählungen in zweyen Büchern [hg. v. Karl Wilhelm Ramler]. Greifswald und Leipzig 1761.
- : Fabeln in vier Büchern von dem Verfasser selbst herausgegeben. Dritte Auflage. Berlin 1762.
- : Fabeln in vier Büchern von dem Verfasser selbst herausgegeben. Vierte Auflage. Berlin und Stralsund 1775.
- Phaedrus: Liber Fabularum. Fabelbuch. Lateinisch/Deutsch. Übers. v. Friedrich Fr. Rückert und Otto Schönberger. Hg. und erläutert v. Otto Schönberger. Stuttgart 1975.
- Simon, Josef: Zwei Liebesbriefe an einen Lehrer der Weltweisheit, der eine Kinderphysik

- schreiben wollte. In: Insel-Almanach auf das Jahr 1988. Hg. v. Oswald Bayer, Bernhard Gajek und Josef Simon. Frankfurt a.M. 1987, 105–115.
- Steffes, Harald: Der Genius aus der Wolke. Hamanns Brief an Kant vom 27.7.1759 als Keimzelle der „Sokratischen Denkwürdigkeiten“. In: Hamanns Briefwechsel. Acta des zehnten Internationalen Hamann-Kolloquiums an der Martin Luther-Universität Halle-Wittenberg 2010 [= Acta 2010]. Hg. v. Manfred Beetz und Johannes von Lüpke. Göttingen 2016, 173–200.
- Wild, Reiner: Natur und Offenbarung. Hamanns und Kants gemeinsamer Plan zu einer Physik für Kinder. In: Geist und Zeichen. Festschrift für Arthur Henkel zu seinem sechzigsten Geburtstag dargebracht von Freunden und Schülern und hg. v. Herbert Anton, Bernhard Gajek und Peter Pfaff. Heidelberg 1977, 452–468.
- Windfuhr, Manfred (Hg.): Deutsche Fabeln des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1960, 124–130.
- Zill, Rüdiger: Der absolute Leser. Hans Blumenberg. Eine intellektuelle Biographie. Berlin 2020.

Lektüreindrücke zu Anselm Haverkamp

Latenz. Zur Genese des Ästhetischen als historischer Kategorie

Kevin Drews

Auf der Internetseite des Wallstein Verlags, in dem Anselm Haverkamps neues Buch *Latenz. Zur Genese des Ästhetischen als historischer Kategorie* erschienen ist, wird mit folgender Aussage geworben:

Anselm Haverkamp fasst seine Arbeiten zum Begriff der Latenz systematisch zusammen und exemplifiziert die These der Latenz des Ästhetischen als historische Kategorie an einer Reihe von Beispielen aus Literatur und Kunst, die von Livius über Bruegel bis Beckett reicht.¹

Diese Ankündigung einer zusammenführenden Systematisierungsarbeit weckt Erwartungen und Neugier, wenngleich sie – wahrscheinlich aus guten Gründen – nicht als epitextuelle Rezeptionssteuerung im Klappentext oder auf der Buchrückseite aufgenommen wurde. Erwartungen weckt sie, weil Haverkamp in seiner vor genau 20 Jahren erschienenen großen Arbeit *Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz* gleich zu Beginn nachdrücklich den konstitutiv unsystematischen Charakter seiner Latenztheorie betont hat: „Tatsächlich geben Splitter ein besseres Bild als die Systementwürfe, die zu entwerfen und verwerfen man nicht müde geworden ist.“² Wie verhält sich die bekannte performativ in Szene gesetzte dekonstruktive Verweigerung des Systematischen zur neuen Studie über die Latenz? Gibt es hier eine neue Tendenz zum Systematischen zu entdecken?

Um überhaupt in Reichweite einer möglichen Antwort auf diese Frage zu kommen, müssen zunächst 133 Seiten jener für Haverkamp typischen, teilweise verdichteten und dann wieder sprunghaft-assoziativen Lektüre- und Argumentationspraxis mit unzähligen Referenzen auf die Geschichte von Rhetorik, Ästhetik und Philosophie erarbeitet werden. An dieser Stelle kommt die vorliegende Rezension auch nicht darum herum, einen zwar notorisch wiederholten, aber nicht unbegründeten Gemeinplatz aus der Rezeption der Arbeiten Anselm Haverkamps über das Phänomen und die Theorie der Latenz für das neue Buch zu aktualisieren: Die Schwierigkeiten einer nicht nur herausfordernden, sondern mitunter auch schwer verständlichen Schreibweise.³ Dass eine solche Argumentations-, Darstellungs- und Schreibweise zumindest bis zu einem gewissen Grad nicht ausschließlich an dem dekonstruktiven Theorieprogramm liegt, sondern eben dem Gegenstand ‚Latenz‘ als solchem, also demjenigen, was sich nicht von allein zu erkennen gibt, geschuldet ist, führt Haverkamps Studie bereits in ihren kurzen Vorbemerkungen deutlich vor. In dem einleitenden Gespräch mit

¹ <https://www.wallstein-verlag.de/9783835339224-latenz.html> (28. Februar 2022).

² Haverkamp 2002, 19.

³ Vgl. <https://literaturkritik.de/id/8915> (19. März 2022); <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/die-kalkulierte-verborgenheit-1105630.html> (19. März 2022).

einigen modernen ‚Wiederentdeckern‘ der theoretischen Brisanz der Latenz (Freud, Adorno, Benjamin, Blumenberg) stößt man auf beschreibende Annäherungen wie „unmarkierte Implikation oder unerkannte Präsupposition“,⁴ „eingekapselt“,⁵ „Repertoire unabsehbarer Unerfülltheit“,⁶ „Ahnung“.⁷ Die grundsätzliche Sachlage, mithin die Definitionsproblematik, auf welche diese Beschreibungen hinweisen, betrifft die Eigenschaft der Latenz, Verfahrensweisen nicht nur literarischer Texte, sondern auch anderer kultureller Erzeugnisse im Verborgenen zu halten. In *Figura cryptica* heißt es dazu prägnant: „Die Kunst liegt darin, die ihr eigene Technik zu verbergen; sie funktioniert aus der Latenz, mittels Latenz.“⁸

Daraus ergibt sich auch für die neue Latenzstudie die methodische Voraussetzung, dass Latenz nicht allgemein, sondern nur in Beispielen und Illustrationen entwickelt werden kann: „Die Theorie der Latenz muss ihren Entdeckungen auf dem Fuße folgen, sie kann ihnen unmöglich vorgreifen.“⁹ Es bedürfe, so führt Haverkamp aus, der glücklichen „Gelegenheit“,¹⁰ um Latenz in ihrer wirkungsvollen Verborgenheit oder verborgenen Wirkungskraft gewahr werden zu können. Im praktischsten Sinne dürften diese Gelegenheiten die Einladungen zu Vorträgen und Aufsätzen gewesen sein, aus denen das Buch zusammengefügt ist.¹¹ Die Vortragssituationen der einzelnen Teile lassen sich teilweise noch im Text vernehmen und geben sich so miteinander erst in einer wiederholten Lektüre als aufeinander bezogen zu erkennen. Daraus resultiert vor allem ein immer wieder herausgezögertes Verständnis; so wirken beispielsweise einige Bildinterpretationen aus dem zweiten Kapitel erst durch die Raumdiskussionen aus dem dritten Kapitel erhellend. Zwischen sprunghafter Lektüre und *close reading* müssen Leser:innen eine je spezifisch passende Lesestrategie entwickeln, um konkrete Einflüsse, Traditionen, Aktualisierungen und Assoziationen in der Theoretisierung der Latenz nachvollziehen zu können. Nachfolgend sollen in gebotener Kürze zwei exemplarische Fälle dieser Doppelbewegung angezeigt werden, die weniger eine stringente Rekonstruktion der Argumentation als vielmehr die Auflistungen unterschiedlicher Problemlagen betreffen, die Haverkamp dem Nachdenken über Latenz attestiert, indem er bereits früher ausgefaltete Argumentationsfiguren, neue Beispiele und einige Zuspitzungen miteinander verschränkt.

Vor dem Hintergrund der oben zitierten Charakterisierungen der Latenz verschiebt das erste Kapitel der Studie, das als eine Art von Begriffsklärung gestaltet ist, die Frage nach der Definition der Latenz hin auf das Systematische, das es allerdings sogleich problematisiert: „Latenz ist ein heikles Thema. Soll sie mehr sein als Indikator für allerlei interpretative Unfertigkeiten, dann braucht sie, was sie in nuce nicht zu haben scheint, Struktur.“¹² Von dieser paradoxen Ausgangslage nimmt Haverkamp für seine Begriffsklärung die späten Schriften Ferdinand de Saussures zum Anlass, um

⁴ Haverkamp 2021, 8.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd., 9.

⁷ Ebd., 10.

⁸ Haverkamp 2002, 8.

⁹ Haverkamp 2021, 11.

¹⁰ Ebd., 10.

¹¹ Der Band ist in der Reihe *Historische Geisteswissenschaften. Frankfurter Vorträge* erschienen. Neben einem im Rahmen der *Kantorowicz Lectures in Political Language* gehaltenen Vortrag listet Haverkamp in den Vorbemerkungen noch weitere Tagungen und Vorträge auf, in deren Rahmen das „Material [...] unterschiedliche Ausarbeitungen und Konstellationen durchgemacht“ (Haverkamp 2021, 11) habe.

¹² Haverkamp 2021, 13.

das Problem der sprachlichen Beschreibung der Latenz auf eine grundlegende Problematik im Nachdenken über die Sprache überhaupt zu verweisen: „An der Latenz tritt die Verwicklung der Sprachbeschreibung in die ihr eigene sprachliche Konstitution an den Tag. Das Phänomen der Latenz hat Anteil an dieser sprachlichen Vorbedingtheit.“¹³ Das betrifft zuallererst die Analyse selbst und macht Latenz zu einem verwickelten Fall, in dem Gegenstand und Methode allzu leicht ineinanderfallen können. Es betrifft aber auch das Wissen über die Latenz, die zwar nur an einer je aktuellen ‚Sprachsituation‘ in ihrer verborgenen Wirkung erkennbar wird, aber nicht strukturell zu dieser synchronen ‚Sprachsituation‘ zu gehören scheint. Mit der Latenz, so die Argumentation, kehrt vielmehr vergangene, bedeutungsvoll gesprochene Sprache wieder. In *Figura cryptica* hat Haverkamp das bereits programmatisch für das Anagramm als bevorzugtes Modell der Latenz formuliert:

[...] die Latenz der Anagramme ist nichts anderes als die Projektion der diachronen Sprach-Tatbestände in die Synchronie der aktuellen Sprachhandlung: unvordenkliche Nachwirkung der akkumulierten Sprach-Geschichte im Stand der jeweiligen Aktualisierung.¹⁴

Im Text, so Haverkamp, ist Synchronie manifest, wohingegen ihm Diachronie als Latenz vorausliegt. Die Pointe, die Haverkamp nun in seiner neuen Studie mit dem Fokus auf die Strukturfrage und auf der Grundlage der Synchronie-Diachronie-Unterscheidung Saussures präsentiert, besteht darin, Latenz gerade durch ihren diachron-synchronen ‚Zwischenstatus‘ als „Vorstruktur“¹⁵ auszuweisen. Gerade dieser Ausweis der Latenz als eine solche „Vorstruktur“ lässt sich als das eigentliche, zentrale Thema des Buches bezeichnen, das von den anfänglichen Überlegungen zu Saussure bis in das letzte Kapitel reicht, in dem Haverkamp die Theorie einer „anagrammatische[n] Vorstruktur der Prosa“¹⁶ entwirft. Aus dieser Charakterisierung der Struktur der Latenz als Vor-Struktur ergeben sich vor allem zwei zusammenhängende Problemkomplexe, die in den Kapiteln der Studie entfaltet werden: Zum einen das Verhältnis von Geschichte und Gegenwart und zum anderen das Verhältnis von Bild und Sprache.

Der von Haverkamp ausgewiesene ‚vor-strukturelle‘ Charakter der Latenz hat Auswirkungen auf das strukturfunktionale Gelingen der Sprache in ihrer je aktuellen Situation und unterlegt dem synchronen Funktionszusammenhang eine systematische Geschichtlichkeit als „historisch sedimentierten Untergrund[]“,¹⁷ der aus seiner Verborgenheit heraus in dieser aktuellen Situation auf unterschiedliche Weisen wirken kann. Der besondere Ort dieses Auffindens von latenten Sedimenten ist die Kunst. Haverkamps grundlegender Impuls ist daher auch in der neuen Studie, hermeneutische Operationen im Horizont von „Fiktionen von Literalsinn oder Klartext“¹⁸ auf ihren „blinde[n] Fleck“¹⁹ zu verweisen. Dies geschieht (mal explizit, dann wieder nur durch indirekte Markierungen) im Horizont des Begriffs der Geschichte bzw. des His-

¹³ Ebd., 14.

¹⁴ Haverkamp 2002, 11. Im aktuellen Latenz-Buch bleibt die anagrammatische Struktur als Modell der Latenz als Folie der einzelnen Kapitel eher im Hintergrund, ist aber (zugleich zeichentheoretische und rhetorik- sowie ästhetikgeschichtliche) Voraussetzung der Argumentation. Für ein besseres Verständnis der Studie hilft es daher, sich vor oder besser: während der Lektüre mit Haverkamps Texten zum Anagramm auseinanderzusetzen.

¹⁵ Haverkamp 2021, 20.

¹⁶ Ebd., 127.

¹⁷ Ebd., 19.

¹⁸ Haverkamp 2004, 21.

¹⁹ Haverkamp 2021, 16.

torischen als solchem. Haverkamp spricht von einem „Implizit-Historischen“,²⁰ von dem her es schwerfalle, wie er selbst eingestehen muss, eine „methodische Konsequenz“²¹ zu ziehen. An dieser Stelle ist auf den Untertitel der Studie hinzuweisen: *Zur Genese des Ästhetischen als historischer Kategorie*. Es gehört zu den Schwierigkeiten der Lektüre, dass sich keinesfalls einfach beurteilen lässt, ob mit dem im Untertitel versprochenen Blick auf das Historische (und zugleich im Zusammenhang mit der Tendenz zur Systematisierung) eine genuine Neufassung der Latenz angestrebt und erprobt wird oder ob vielmehr ältere Motive ausgefaltet und pointiert werden.²² Fest steht jedenfalls, dass Haverkamps Arbeiten zu einer (literarischen) Theorie der Latenz immer schon von einem spezifischen Modell der Geschichte getragen sind – einsehbar etwa im Zusammenhang mit der Forschung zu Gedächtnis und Memoria,²³ den Texten über das dialektische Bild bei Benjamin,²⁴ vor allem aber in Bezug auf das grundsätzliche Verhältnis von Mythos und Geschichte, das er in *Figura cryptica* gleich zu Beginn auf den Begriff der Latenz selbst anwendet.²⁵

Im Zusammenhang mit den Überlegungen zu der Vorstruktur der Latenz geht es Haverkamp nun allerdings in der neuen Studie nicht bloß darum, Latenz den (systematischen) Platz einer historischen Kategorie zu geben, sondern als besseren Begriff für das auszuweisen, „was man gemeinhin Historizität nennt“.²⁶ Worauf es Haverkamp hier anzulegen scheint und welche Probleme sich dadurch möglicherweise einstellen, wird an denjenigen Stellen besonders deutlich, wo er in ein Gespräch mit Michel Foucaults ‚Archäologie der Geschichte‘ tritt. Haverkamp betont an entscheidenden Stellen, dass es sich bei der Suche nach Latenzen nicht um das Auffinden von „Positivitäten“²⁷ im Sinne des nach spezifischen Aussageregeln formierten Sagbaren innerhalb einer Diskursformation handelt, sondern um semantische Bezugsformen im Schnittpunkt aus Synchronie und Diachronie, die „zwischen den Sprachen“²⁸ liegen. Im Hintergrund scheint die Kritik zu stehen, dass eine diskursgeschichtliche Perspektive zwar Rahmungen einer (historischen) Diskursformation in den Blick nehmen könne, dabei aber die Wirkungen der Geschichte aus dem Blick verliert. Haverkamp richtet daher sein Augenmerk auf dasjenige, was vor den diskursiven Formationen liegt und als Verborgenes wiederkehrt, wiederauftaucht und wirksam wird. Bei der Lektüre von Haverkamps Studie entsteht allerdings immer wieder der Eindruck, dass sich das verhandelte Problem des Historischen bzw. die Frage nach dem Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart auch anders perspektivieren ließe: Während man der Diskursgeschichte vorwerfen könnte, Übergänge, Einschnitte, historische Transformationen zu vernachlässigen, scheint der Latenztheorie in ihrer Suche nach unvordenklichen, verborgenen Semantiken eine Tendenz eingeschrieben, Geschichte

²⁰ Ebd., 66.

²¹ Ebd., 65.

²² Haverkamp scheint die Studie in einen tentativen Modus der Annäherung stellen zu wollen, wenn er in Abgrenzung zu einer chronologisch-narrativen Präsentation die Darstellung je spezifischer „Konstellation[en] von Merkmalen“ favorisiert: „Hier dient sie ausschließlich der ersten methodischen Vergewisserung, die vor den Sacherörterungen liegt. Die anachrone Abfolge bleibt in den möglichen Auswirkungen auf historisch-epochale Formate grundsätzlicher zu diskutieren.“ (Ebd., 11).

²³ Vgl. Haverkamp und Lachmann 1993.

²⁴ Vgl. Haverkamp 2002, 44–60.

²⁵ Vgl. ebd., 7–8.

²⁶ Haverkamp 2021, 18.

²⁷ Ebd., 20; vgl. auch ebd., 7–9 und 96.

²⁸ Ebd., 96.

ausschließlich auf den Status einer ‚Nachgeschichte‘ zu reduzieren. Die Geschichte scheint hier in der ‚Nachgeschichte‘ bereits übersprungen, mithin selbst historisch geworden zu sein.

Insgesamt handelt es sich bei dem Vorgehen Haverkamps also nicht so sehr um eine Archäologie im Foucault’schen Sinne. Vielmehr erinnert es an das Schichtenmodell aus Walter Benjamins Denkbild *Ausgraben und Erinnern*, in dem Benjamin die Erinnerungsarbeit an der „verschütteten Vergangenheit“ mit einem „behutsame[n], tastende[n] Spatenstich in’s dunkle Erdreich“ beschreibt.²⁹ Was allerdings im Falle der Latenztheorie damit aus dem Blick zu geraten droht, ist dasjenige, was der Begriff der Genese aus dem Untertitel der Studie doch eigentlich verspricht: Nicht nur Nachgeschichte und Nachleben, sondern auch Entstehungsprozesse und Entwicklungen. Dass Haverkamp selbst betont, Latenz könne „kein Kriterium für Entwicklung oder Kontinuität“³⁰ sein, ist in diesem Zusammenhang dann auch keineswegs eine selbst-evidente Erklärung. Vielmehr gehört diese Aussage als Voraussetzung seiner Argumentations- und Darstellungspraxis bereits zu der spezifischen Theorie der Latenz hinzu und deutet meist eher *en passant* diejenigen Verwicklungen von Ästhetik und Geschichte an, die gleich zu Beginn der Studie zur Disposition gestellt werden, wenn es dort heißt, dass die „Ästhetik als die Quelle des Historisch-Werdens von Geschichte aufzufassen“³¹ sei.

Der Ort schlechthin für die gesuchten Formen modifizierter Iteration ist, wie bereits angedeutet, die Kunst. In ihr können, so die Grundüberlegung, strukturell in die Synchronie der Sprache eingefaltete diachrone Sprachanteile („Latenz der diachronen Sedimente“³²) besonders gut beobachtet werden. Denn in ihr sei – anders als in anderen synchronen Sprachzusammenhängen – Sprache nicht auf Funktionalität verpflichtet.³³ Hier schaltet sich in die Diskussion um das Historische der zweite, nunmehr genuin ästhetische Gegenstandsbereich ein: das Verhältnis von Sprache und Bild. Anhand der Präzisierung dieses Verhältnisses, das dem Versuch, Latenz auf die Genese des Ästhetischen als historischer Kategorie auszurichten, gewissermaßen unterlegt ist, kommt nochmals das bereits angesprochene Problem der begrifflich-analytischen Rede über Latenz und ihre Entdeckung in kulturellen Artefakten zum Tragen. Haverkamp verweist auf Freud: „Als sie [die Latenz] in Freuds *Traumdeutung* erste begriffliche Züge annahm, tat sie das in der Bildwerdung des Traums, trat sie bildlich auf.“³⁴ Und weiter heißt es schlussfolgernd: „Der Latenzbegriff muss deshalb als erstes das Verhältnis von Sprache und Bild klären, und zwar [...] in ihrer Verflochtenheit.“³⁵ Das Grundproblem, das Haverkamp über alle Kapitel hinweg verhandelt, liegt in der Ambivalenz der Latenz zwischen Formen des In-Erscheinung-Tretens und ihren schwer zugänglichen „verdeckte[n], verschobene[n] Erkennungszeichen“,³⁶ die als „offenbare Verborgtheit“³⁷ nur in der prekären Form von Markierungen und Spuren lesbar werden.

²⁹ Beide Zitate Benjamin 1972, 400.

³⁰ Haverkamp 2021, 69.

³¹ Ebd., 7.

³² Ebd., 22.

³³ Vgl. ebd., 19.

³⁴ Ebd., 13.

³⁵ Ebd., 13–14.

³⁶ Ebd., 114.

³⁷ Ebd.

Die Diskussion, die sich um diese Ambivalenz entfaltet, ließe sich an jedem Kapitel nachzeichnen. In den einzelnen Kapiteln untersucht Haverkamp an Texten und Bildern unterschiedlicher Zeiten Formen ästhetischen „Latenz-Management[s]“³⁸ bzw. „Modi akuter Latenzbewältigung“,³⁹ die allesamt permanent zwischen ästhetischer Darstellbarkeit und Undarstellbarkeit oszillieren. An dieser Stelle sei stellvertretend auf das zweite Kapitel hingewiesen, in dem Haverkamp an und in verschiedenen Bildern den Versuch unternimmt, Latenzspuren zu entdecken. Das Kapitel ist trotz der vielen Querverweise möglicherweise sogar als erster Einstieg in die Studie eingänglicher als andere Textpassagen, weil man dem Autor hier gewissermaßen bei der Suche nach Latenzen in Bilddetails über die Schulter sehen kann. Allerdings entsteht bei der Lektüre des Kapitels die Frage, welchen Status die bildlichen Illustrationen eigentlich für die Theorie der Latenz haben. Haverkamp betont, dass es ihm bei der Verhältnisbestimmung von Sprache und Bildern nicht um visuelle Bilder gehe, sondern um die „Latenz der proto-grammatischen Strukturen parasitär mit-geführte[r] Bilder“.⁴⁰ Eine derartige Differenz zu den konkreten Illustrationen gibt das Kapitel nicht immer ganz deutlich zu erkennen, was sicherlich als allgemeines Problem innerhalb von Theoriebildungsprozessen angesehen werden kann: das Schwanken des Exemplums zwischen Allgemeinheit und Besonderheit, zwischen Repräsentation und Ausnahme. Aufschluss gibt insbesondere das zweite Theoriekapitel (Kap. III), das sich mit der Latenzfigur des Ganzen bzw. des *pars pro toto* auseinandersetzt. Dieses zweite Theoriekapitel führt die Diskussionen aus der anfänglichen Begriffsklärung weiter, indem dort noch deutlicher herausgearbeitet wird, worauf es sowohl in der Bestimmung von Geschichte und Vergangenheit als auch von Sprache und Bildern geht: das Raum-Erschließen der Latenz als Ort des verdichteten und verschiebenden Latenztransportes, in dem sich die Ambivalenz zwischen In-Erscheinung-Treten und Verborgeneheit abspielt. Somit scheint für die diskutierte Frage des Historischen gar nicht die Zeit, sondern vielmehr der Raum ausschlaggebend, in dem sich „akute, ins Akute geschärfte Ungegenwart“⁴¹ realisiere. Diese Raum-Bezogenheit gestaltet sich dabei zum eigentlichen Relais zwischen dem ‚Implizit-Historischen‘ und der Verflochtenheit von Sprache und Bildern. Haverkamp formuliert in diesem Zusammenhang eine Aufgabe, die die Studie zunächst in ihrer systematischen Bedeutung freilegt und deren Bearbeitung offensichtlich zukünftigen Arbeiten vorbehalten ist: „Die historisch zu präzisierende Aufgabe läge darin, die transzendente Qualität an historisch tiefer hinunterreichenden Syntagmen festzumachen.“⁴² Anhand dieser kantischen Formulierung stellt sich eine weitere Frage, die bei der Lektüre immer wieder auftaucht: Bei allen auch rhetorisch inszenierten Annäherungen an verborgene Wirkungen und verdichteten, verschütteten Sedimenten, mit denen nach iterativen Variationen diachrone Elemente auf der (dekonstruktiv perspektivierten) Ebene der Zeichengeneses gesucht wird, stellt sich mit Blick auf die Genese des Historischen die Frage, ob nicht bisweilen anhand der konkreten Beispiele Erkenntnisse präsentiert werden, die sich letztlich ebenso gut in Begriffen wie Einfluss, Voraussetzung, Bedingung und Wirkung formulieren ließen. Das betrifft sowohl die Ebene der Begriffsklärung als auch die konkrete methodische Handhabung.

³⁸ Ebd., 53.

³⁹ Ebd., 62.

⁴⁰ Ebd., 31.

⁴¹ Ebd., 45.

⁴² Ebd., 66.

Abschließend sei noch einmal auf den Beginn der Rezension und die dort zitierte Verlagsanzeige zurückgekommen: Handelt es sich mit dem Verweis auf das Systematische nun um falsch erweckte Lektüreeerwartungen? Im Gegenteil, und zwar aufgrund einer produktiven Spannung: Auf der einen Seite steckt im Kern der Theorie der Latenz ein konstitutives Moment des Nicht-Wissens auch über die Latenz selbst. Das ist kein Theoriedefizit, sondern gehört gewissermaßen zur philologischen ‚Ethik‘ dieses Forschungsprogramms und bildet den Grundimpuls für die Anstrengungen, Kulturwissenschaften zu einer Wissenschaft von und über Latenzen zu machen. In seinem Buch *Latenzzeit* schreibt Haverkamp zu einer solchen auf Latenzen ausgerichteten philologischen Praxis:

Denn dieses Wissenwollen, *curiositas* ohne Gott- und Machtverlangen, setzte die Skepsis des Nie-ganz-Wissens, den Umgang mit dem nie ganz gesicherten, ungewiß Gegebenen nicht nur voraus, sie setzte sie um (oder setzte mindestens an, sie umzusetzen) in die Tugend der Latenthaltung, Gelassenheit in der Unsicherheit des Wissens [...].⁴³

Vor diesem Hintergrund und auf der anderen Seite ist die neue Studie für das Phänomen und die Theorie der Latenz gerade dadurch immer wieder besonders aufschlussreich, dass Haverkamp trotzdem Systematisierungsversuche erprobt, bei denen man dem Autor – intensive und anstrengende Lektüren vorausgesetzt – zusehen kann. Da Haverkamp an mehreren Stellen knapp skizziert, was im Rahmen dieser Perspektive noch zu tun sei, darf man auf weitere solcher ‚Gelegenheiten‘ zur Systematisierung gespannt sein.

Literatur

- Benjamin, Walter: Ausgraben und Erinnern. In: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. IV/1. Hg. v. Tillman Rexroth. Frankfurt a.M. 1972, 400–401.
- Haverkamp, Anselm: *Figura cryptica*. Theorie der literarischen Latenz. Frankfurt a.M. 2002.
- : *Latenzzeit*. Wissen im Nachkrieg. Berlin 2004.
- : *Latenz*. Zur Genese des Ästhetischen als historischer Kategorie. Göttingen 2021.
- Haverkamp, Anselm, Renate Lachmann und Reinhart Herzog (Hg.): *Memoria*. Vergessen und Erinnern. München 1993.

⁴³ Haverkamp 2004, 22.