

Rembrandt lacht nicht.  
Das Selbst als Modell

ARNULF MARZLUF

Lilienthal, Juli 2016

# Inhaltsverzeichnis

Vorwort	4
I Das Kölner Selbstbildnis	6
II Kunst und Technik	40
III Selbstbewußtsein als Bildkategorie. Das Selbstbildnis bei Rembrandt	58
1 Die frühen radierten Selbstbildnisse	60
2 „Der Schützenaufmarsch der Kompanie des Hauptmanns Frans Banning Cocq und seines Leutnants Willem van Ruytenburch“, genannt „Die Nachtwache“	72
3 Das späte Selbstbildnis als Lachender	78
4 Exkurs über Narziß	93
5 Anmerkungen	110



## Vorwort

*Der Gestaltbegriff kann seine Herkunft vom Platonismus nicht verleugnen, auch wenn die verschiedenen Ansätze der Gestalttheorien sich auf empirische Untersuchungen von Wahrnehmungen stützen. Man hat einmal die Ableitung des Besonderen vom Allgemeinen oder Einen der Idee als Pseudos bezeichnet, weil das Viele und Besondere Ausgangspunkt der Abstraktion ist, deren Resultat als das Eine ausgewiesen wird, aus dem das Viele wieder entsprungen sein soll. Die Mächtigkeit des Einen beruht auf der Reduktion von Unterschieden im Abstraktionsprozess, und die Entstehung des Vielen aus dem Einen ist nur der umgekehrte Verlauf. Doch eine Bewegung ist nicht gemeint, die Welt vollendet und der Prozess gedanklich. Die Gestalttheorie setzt ebenfalls an den Anfang ein subjektiv Einfaches, das indessen im Wechsel mit einlaufenden Daten der Sinnesorgane solange differenziert wird, bis die Objektwahrnehmung ins Bewusstsein tritt. Für die der frühen Phase gestalttheoretischer Untersuchungen entstammende Mikrogenese ist der Zugriff auf reine Vorstellungen und Formen gleichzeitig verbunden mit einem Zugang zu frühen, unbewusst ablaufenden Prozessstadien der Objektbildung. Der Neuropsychologe und Philosoph Jason W. Brown legt dem mikrogenetischen Prozess Strukturen aus phylo- wie ontogenetischen Entwicklungsphasen zugrunde, die aktuell komprimiert durchlaufen werden. Die Imagination ist für Brown ein nicht abgeschlossener Prozess der Objektbildung, und Selbstbewusstsein insofern eine Bildkategorie, als es sich beim Selbstbewusstsein ebenfalls um eine Vorstellung des Selbst handelt. Wenn man sich bewusst ist, bewusst zu sein, so Brown, dann ist das Objekt des Bewusstseins kein Selbst, sondern eine Idee oder eine Beschreibung des Selbst. Das Selbst als inneres Phänomen und*

*vorbereitende Phase der Objektbildung ist von der Handlung ausgeschlossen und bleibt Imagination. Die Theorien von Anton Ehrenzweig und Jason W. Brown dienen der folgenden Interpretation von Rembrandts Kölner Selbstbildnis. Dem dritten Teil des Buches liegt der Text (ohne Vorwort) meiner 1978 erschienenen Dissertation „Selbstbewußtsein als Bildkategorie. Rembrandts Selbstbildnisse“ zugrunde. Es handelt sich um eine Deutung der Selbstbildnisse auf metaphorischer Ebene in der Annahme, dass sie dem Bewusstsein vornehmlich über die Vermittlung von Metaphern und deren Herkunft aus unbewussten Prozessen zugänglich sind.*

## **Teil I**

# **Das Kölner Selbstbildnis**

Die Argumente der kunsthistorischen Forschung, Rembrandts Kölner Selbstbildnis sei von dem antiken Maler Zeuxis inspiriert worden, der sich vor dem eigenen Porträt einer Alten zu Tode gelacht haben soll, verschärfen dank ihrer Schlüssigkeit den Konflikt zwischen der Mimik und dem unterstellten Affekt. Lacht Rembrandt, ist es Ironie mit einem Anflug von Lachen? Ernst van Wetering treibt in seinem Text über die Selbstbildnisse im „Rembrandt Research Project“ seine Analyse bis zur Schlussfolgerung, Rembrandt habe sich mit Zeuxis identifiziert, weil der Maler der griechischen Antike berühmt für die Darstellung von Emotionen gewesen sei. Die Röntgenaufnahme<sup>1</sup> zeigt ein Vorstadium des Selbstbildnisses mit dem zum Malen erhobenen rechten Arm und moderatem Ausdruck. Die Endfassung hingegen deutet auf eine Abweichung von der ursprünglichen Intention hin, denn der Handlungsansatz ist unterdrückt, Bewegung liegt ausschließlich in den Gesichtszügen, wengleich deren Deutung auf Schwierigkeiten stößt: „Es dominiert eine scheinbar geheimnisträchtige Vieldeutigkeit, die fast von einem Vexierbild sprechen lässt, dem je nach Betrachter greisenhaftes Greinen, humorvolles Lachen oder abgründige Weisheit zugesprochen wurden“. Heute sei man sich überwiegend in der Charakterisierung als Lachen einig.<sup>2</sup> Rembrandts Sinneswandel während des Malvorgangs verschiebt die Realitätsebenen, denn die Randfigur verliert weitgehend ihren Status, Bildgegenstand zu sein. Sie tritt Rembrandt auf gleicher Seinsstufe gegenüber, weil die Leinwand im Dunkeln liegt, fast unsichtbar ist und sich beide Figuren in ein und demselben Raum zu begegnen scheinen. In diese Begegnung ist der Betrachter insofern mit einbezogen, als sich Rembrandt ihm zuwendet und die emotionalen Spuren dieser Relation das Antlitz zu modellieren scheinen. Seine Mimik bezieht den Betrachter mit in die Begegnung ein. Jedes Selbstbildnis beruht auf einer Bezie-

<sup>1</sup>Ausschnitt auf dem Cover

<sup>2</sup>Ekkehard Mai: Rembrandt. Selbstbildnis als Zeuxis, 2002, S. 8, 12

hung zwischen subjektivem und objektivem Selbst, die beide im Kunstwerk vermittelt eine reflexive Einheit bilden.

Rembrandt hält die Szene offensichtlich bewusst undeutlich, anders als Arent de Gelder, der sämtliche Bedingungen einer der Wirklichkeit entsprechenden Szene mitliefert – das eingerichtete Atelier mit dem Maler, der soeben das Bild vollendet hat. Rembrandt verweist auf keinen Wirklichkeitsraum, sondern auf eine schemenhafte Figur und sich selbst. Sollte die Annahme stimmen, er habe sich mit Zeuxis und dessen Vermögen vergleichen wollen, Emotionen lebensecht darstellen zu können, dann bleibt unklar, warum der Affekt, um den es sich handeln soll, nicht präziser zum Ausdruck kommt. Die Lesart „Lachen“ wird dem Überschuss, mit dem Rembrandt den vermeintlichen Affekt versieht, nicht gerecht.<sup>3</sup>

In dem Kölner Selbstbildnis ist von einer Inszenierung insofern zu reden, als der Malvorgang hinter dem Gegenüber beider Figuren so stark zurücktritt, dass die ontologischen Ebenen in der Schwebe bleiben, ob Rembrandt darstellt, wie er ein Bild malt, auf dem er und ein Teil des Gemäldes mit einer zweiten Person zu sehen ist, oder ob er eine Erinnerung oder Vorstellung malen wollte. Die eine Szene hätte den Status der Handlung „Malender Rembrandt vor der Staffelei mit einer Figur“, die andere „Maler wendet sich dem Beobachter mit einer imaginierten Begegnung mit einer Figur zu“; er präsentiert das Bild als aufgezeichnete Vorstellung. Der beleuchtete Kopf einschließlich Mimik macht Rembrandt zur Achse einer Vermittlung zwischen der Randfigur und dem Betrachter. Die Imagination begründet eine Mimik, die dem Betrachter eine Lesart

<sup>3</sup>Isolierte Affektdarstellungen sind als Tronies bekannt, die Studiencharakter haben und somit eine nur entfernte Beziehung zu den Szenen mit sich führen, in denen sie auftreten könnten. Der situativ ungebunden dargestellte Affekt hat etwas animalisch Groteskes, zumal die fehlende Einbindung in eine Szene dem rohen Affekt entspricht, der eine Gefühlslage dominiert.

abverlangt.<sup>4</sup> Setzt man beim Malprozess eine sukzessive Annäherung an die wahrgenommene Wirklichkeit durch entsprechend genaue und fein ausgeführte Details voraus, so wäre die Malerei vor allem des späten Rembrandt technisch unvollkommen. Sein Malprozess intendiert jedoch offenbar eine Abweichung vom Wahrnehmungsprozess. Biologisch ist das Wahrnehmen eines Objektes, das – ungeachtet des Einflusses von Qualitäten wie Beleuchtung, Farbe, Perspektive – vom Wahrnehmungssystem in einer möglichst leicht identifizierbaren Gestalt präsentiert wird, fundamental, wobei das Objekt Bestandteil der gesamten Situation und Umgebung ist, in welcher es erst seine volle Bedeutung entfaltet. Trotz Wahrung der Dingkonstanz in wechselnden Umgebungen, ändert sich die Bedeutung des Objekts. Der Künstler nutzt diesen Effekt der Relation, die den Szenen Sinn verleihen, weil auch die Szene eine dem Ding vergleichbare Konstanz aufweist, sich der Konstanzcharakter des Dings in der Szene wiederholt, andernfalls wäre sie als Konfiguration der Objekte kaum zu verstehen. Gestalttheoretisch bilden Objekte und Szene eine Ganzheit, und ist eine Unschärfe beabsichtigt, betrifft sie nicht nur die Details, sondern ebenso den Sinn der Szene. Man kann davon ausgehen, dass Rembrandts Szenen, soweit sie nicht auf klare erzählerische Momente in Bibel oder Mythos zurückzuführen sind, einem ähnlichen Unschärfeprinzip unterliegen wie die malerische und zeichnerische Faktur.

Unserer normalen Wahrnehmung möglichst perfekt nahe zu kommen, scheint sich Zeuxis im Wettstreit mit seinen Zeitgenossen bemüht zu haben, als er mit gemalten Trauben die Vögel zu täuschen vermochte. Zeuxis' Illusionismus ist mit einer anderen Episode vereinbar. Indem er die schönsten Merkmale von fünf Frauen zu einer Assemblage der Helena zusammenfügte, demonstrierte er die Überlegenheit des Künstlers über die Schöpfungen der Natur. Doch in

<sup>4</sup>Jan Bialostocki (Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1966), der die Randfigur noch als Herme interpretierte, deutete das Bild als Ausdruck einer *vita contemplativa*, weil Rembrandt sich nicht beim Malen zeigt, sondern innehält.

beiden Fällen handelt es sich um die Intention der Wahrnehmung, Aspekte einer Gestalt zu unterdrücken, wobei die perfekte Gestalt im ersten Fall auf der leichten Erkennbarkeit und Natürlichkeit beruht, im anderen auf der Schönheit, die jedoch einen anderen Status hat, weil sie der Natürlichkeit eine zweite, emotionale Wahrnehmungsschicht hinzufügt. Die Bildung der idealen Helena beruht auf Gestaltformen, die Zeuxis als Abweichung vom Ideal verwirft. Ist die Unterdrückung von Abweichungen von der natürlichen Objektgestalt Basis unserer Wahrnehmung, um die Objekte stabil und leicht identifizierbar zu halten, so dient nun die Unterdrückung von „Abweichungen“ der Erscheinung einer schönen Gestalt. Das Wahrnehmungsprinzip der deutlichen Objekterkennung wird auf eine zweite Wahrnehmung, schön von hässlich zu unterscheiden, übertragen. Zeuxis bildet nicht einfach eine Helena ab, sondern reflektiert auf seine Wahrnehmung der Helena, denn diese rekursive Form der Wahrnehmung auf emotionaler Basis ermöglicht erst die Differenzierung in schön und nicht schön, welche dem Nutzen der biologisch verankerten Wahrnehmung zunächst fremd sein muss.

Ein Teil des Gesichtes auf dem frühen Selbstbildnis von 1629 ist so stark verschattet, wie es uns eine normale Wahrnehmung nicht präsentiert, weil sie uns täuscht, indem sie verhindert, dass Akzidentien der Objekte wie Schatten oder perspektivische Verzerrung übermächtig werden und die Dingkonstanz gefährden. So ist der Begriff der Täuschung nicht mehr eindeutig. Zeuxis täuscht eine Identität der Objektwahrnehmung mit dem „realistischen“ Bild vor, indem er die Täuschungen in der natürlichen Wahrnehmung zugunsten der Dingkonstanz seiner Kunst übernimmt. Dass die Objektwahrnehmung nur Teilaspekte der Realität erfasst, wird zentrales Thema der griechischen Antike, die den Umschlag von Täuschung und Wahrheit als Komik oder Tragik im Theater behandelt und die Entwertung der sinnlichen Wahrnehmung zur Voraussetzung der Erkenntnis des Wahren macht – eine Ansicht, die auch in den Dialogen Platons nicht ohne Humor vermittelt wird. Der Status des Seienden wird neu bestimmt. Was also ist nun als „real“

im emphatischen Sinne zu verstehen? Nicht die reale Welt flüchtiger Erscheinungen, sondern „ideale“ Bilder derselben, die nun die Identität im Wechsel sichern. Die damit einhergehende Umkehrung der Werte ist bemerkenswert, weil die Sicherheit biologischer Erfahrungen offenbar aufgegeben wird, und was wirklich im Sinne von wahr ist, jenseits sinnlicher Erfahrung liegen soll.

Es scheint die biologische Erfahrung nun in eben jenen Ideen gesichert, die auf ein „Wissen“ schließen lassen, das sich zwar dem unmittelbaren Bewusstsein entzieht, jedoch nun einer Wahrnehmung – der Idee – dient, die über die Wahrnehmung der Realität beständig hinausführt. Das Bild einer Helena kann also nur jenseits der einfachen Wahrnehmung des Natürlichen liegen, weil seine Schönheit der wahren Wirklichkeit näher ist, doch um den Preis, in sich zwei Wirklichkeiten vereinen zu müssen, in dem die erste Natur von einer zweiten überlagert wird, denn die schöne Wirklichkeit hat die natürliche Wirklichkeit der täglichen Erfahrung als Basis. Doch beiden gemeinsam ist die Negation von Akzidentien, die dem jeweiligen Zweck – der ungehinderten Wahrnehmung des Objekts einerseits, und der Wahrnehmung des schönen Objekts andererseits, nicht dienen. In beiden Fällen wird die Komplexität der Sinesseindrücke reduziert, die in der Kunst der Griechen durch Geometrisierung, d.h. mathematisch einfache Proportionen und Symmetrien erreicht wird, die auf Innenwahrnehmung beruhen. Geometrisierung dient der Konstruktion des (Kunst-)Objektes, und man kann annehmen, dass griechische Formprinzipien auch für Zeuxis galten. Ohne formale Grundlage, also ohne Konstruktionsplan, ist keine Darstellung möglich, so primitiv das darzustellende Objekt letztlich als Bild oder Skulptur auch aussehen mag. Die Geometrisierung deutet auf ein Verblässen der Außenorientierung zugunsten einer Innenschau und der Projektion von einfachen Formen auf die Außenwelt, die nun mit einfachen mathematischen Mitteln beschrieben werden und die Vielfalt der Objektwelt ordnen soll. In dieser Ordnungsvorstellung, die nicht nur zur Kunst, sondern ebenso zu den Weltmodellen der Philosophie und Wissenschaft führt,

ist die unendliche Vielfalt der sinnlichen Erfahrung jedoch negativ als Chaos besetzt. Zeuxis' zusammengefügte Helena setzt eine dekonstruierte Natur voraus.

In dem „Selbstbildnis mit zwei Kreisen“, das zwischen 1665 und 1669 datiert wird, also später als das Kölner Bild entstanden ist, sitzt Rembrandt vor zwei nicht voll sichtbaren Kreislinien, die an eine Legende erinnern sollen, derzufolge Apelles mit dem Maler Protogenes um die Kunst wetteiferte, ohne Hilfsmittel perfekte geometrische Linien wie Kreise und Geraden zu ziehen. Eine Identifikation mit Apelles ist in diesem Fall schwer vorstellbar, weil Rembrandts Gestaltprinzip mit Geometrie kaum in Verbindung gebracht werden kann. Er zeigt sich zudem zwar als Maler, denn Palette, Pinselstock und Pinsel sind sichtbar, doch liegen die Hände im Dunklen und die Aufmerksamkeit wird allein auf den oberen Teil des Gemäldes gelenkt, wo das seitlich einfallende Licht das Gesicht scharf modelliert und Oberkörper wie Wand mit den Kreislinien beleuchtet. Der Verzicht auf die Differenzierung der Zone, in der die Hände liegen, ist ein deutlicher Hinweis darauf, dass Rembrandt den Handlungsprozess unterdrücken wollte, indem er die Ausdifferenzierung der unteren Bildpartie nicht weiter verfolgte. In dieser Beschreibung ist bereits angedeutet, dass der Malvorgang ein Prozess ist, der an einer Stelle abgebrochen wird. Die Wahrnehmung des Unvollendeten steht in Bezug zur normalen Objektwahrnehmung mit hohem Detailreichtum. Der Bezug zur Realität ist notwendig für die Wahrnehmung von Bildgegenständen, die unvollendet wirken. Es könnte auch sein, dass Rembrandt die Körnigkeit gewählt hat, um dem retinalen Sehen ein anderes vorzuziehen, das vom Tastsinn herkommt, der ursprünglicher ist, zumal die zeichnerische oder malerische Bearbeitung von Flächen den taktilen Sinn stark in Anspruch nimmt.

Die Malweise Rembrandts zielt auf die Erosion der Dingkonstanz, die den Weg freimacht für eine mikrologische Technik des Bildaufbaus aus Bewegungsspuren der Pinselführung, die die neutrale Flächigkeit lokaler Farben durch lebendige Bewegung des Ak-

teurs ersetzt und emotional berührt. Dass alternativ Chiaroscuro-Kontraste den Bildaufbau im Großen organisieren, lässt den Schluss zu, dass Bewegung und Brechung des Lichtes, sein theatrales Verändern der beleuchteten Dinge bis hin zu ihrer Oberflächenauflösung Ursache der Technik zu sein scheint und die Dominanz warmer Farben erklärt. Wärme ist ein Phänomen der Haut-, der Oberflächenempfindung des Körpers und markiert eine Grenze, den energie- und emotionsgeladenen Übergang zwischen Innen- und Außenwelt. Die Sinnesorgane, das Auge vor allem, sind Abkömmlinge der Haut, deren Tastsinn im Sehvorgang als junge Stufe der evolutionären Entwicklung weiterlebt. Der Sehvorgang verliert unter der retrograden Reaktivierung des Tastsinns an Präzisierung, die Oberfläche wird durchlässig für tiefer liegende Schichten, deren dunkle Zonen inszenierend in den Bildaufbau eingreifen. So treten die hellen Szenen aus dem Dunkel hervor. Die Chiaroscuro-Malerei bildet die Form eines Prozesses ab, dessen letzte Schicht, die dargestellte Szene, alle vorangegangenen Stadien maskiert, das Maskierte aber selbst in dunklen Zonen wirksam bleibt.

Die Gestalttheoretiker scheinen zu Beginn des 20. Jahrhunderts Analogien zwischen der Wahrnehmung und der Entstehung eines Kunstwerks entdeckt zu haben, zumal die Kunst jener Epoche aufgrund ihrer Distanz zur Realitätsabbildung und zu wahrnehmungspsychologischen Versuchen einem Vergleich Vorschub leisten musste. Aus gestaltlosem Material tritt schrittweise eine erkennbare Form hervor, ein Vorgang, der sich in der Wahrnehmung in Bruchteilen einer Sekunde und bis zu dem Punkt unbewusst vollzieht, da wir das Objekt bewusst sehen. Der mikrologische Prozess durchläuft hierarchische Schichten der Verarbeitung. Heinz Werner begann in den Zwanziger Jahren, diesen Prozess von der Evolution abzuleiten. Demnach sind weiterhin aktive Wahrnehmungssysteme der Phylogenese quasi hintereinandergeschaltet und entwicklungspsychologisch wie ontogenetisch wirksam. Die Wirksamkeit erlaubt einerseits Einblicke in die Funktion des Prozessverlaufs, andererseits sind unter bestimmten Bedingungen retrograde Zugriffe auf

die hierarchisch aufgebauten Ebenen möglich. 'Ä further issue... concerns the 'fate' of genetically earlier modes of functioning when higher functions and forms have emerged. At least with regard to humans it must be maintained that with the attainment of higher levels, lower levels of functioning are not lost. Under normal circumstances, such lower levels of functioning (both in terms of means and ends) are subordinated to more advanced levels of functioning; they may come to the fore again under special internal or external conditions, for example dream states, in pathological states, under intoxication by certain drugs, or under various experimental conditions. They also, and characteristically, may come to the fore when the organism is confronted with especially difficult and novel tasks: in such cases, one often find a partial return to more primitive modes of functioning before progressing towards full-fledged higher operations; we may refer to the tendency as a manifestation of the genetic principle of spirality.'<sup>5</sup>

Abgesehen von der Funktion, die Mannigfaltigkeit der Objekte in einfache mathematische Beschreibungen zu übersetzen, verdankt die Geometrie ihre Wirkung einem spezifischen Gefühl, das Symmetrien und einfache Proportionen vermittelt. Die Einfachheit des Fühlens steht im Einklang mit der Einfachheit der geometrischen Form. Einfachheit des Fühlens ist, anders als beim Gefühl als Zustand, fern der Spannung, die nicht nur zwischen Extremen herrscht, sondern ebenso durch die Mischung unterschiedlicher Stimmungen erzeugt wird. Die Einfachheit des Fühlens ist als unvermischte intentionale Aufmerksamkeit so ursprünglich wie die einfache Form, weshalb das Fühlen auch als die erste Schicht der Wahrnehmung bezeichnet wurde.<sup>6</sup> Ontogenetisch ist die taktile Erfahrung als somatische Basis des Fühlens die früheste, weil mit der Berührung die Differenzierung objekthafter Erfahrung beginnt.

<sup>5</sup>Heinz Werner: *Symbol Formation*, 1964, S. 8

<sup>6</sup>Jason W. Brown: *Microgenetic Theory and Process Thought*, 2015, S. 65 ff.

Es wäre möglich, dass Geometrie zum Symptom für einen Wahrnehmungszustand wird, der es nötig hat, angesichts der wachsenden Komplexität im Differenzierungsprozess mit Regression auf das Einfache, also mit Entdifferenzierung zu antworten. Der mikrogenetische Prozess verläuft „von einem allgemeinen und undifferenzierten Zustand zu einem differenzierten und hierarchisch integrierten Zustand. In Bezug auf das Denken bedeutet dies, dass die basale und undifferenzierte Stufe der Denkkorganisation als Anhäufung von Bildern oder einfachen Konzepten vorgestellt werden kann. Diese frühen Formen des Denkens werden in der mikrogenetischen Theorie auch als 'primäre Ansammlungen' (primary aggregation) zusammenhängender Ideen bezeichnet (Arieti, 1962). Die 'primären Ansammlungen' sind derart organisiert, dass auf dieser Ebene eher Bedeutungszusammenhänge, als spezifische Inhalte erfasst werden.“<sup>7</sup> Der Preis der Entdifferenzierung wäre eine Reduktion von Gestaltungs- und Ausdrucksmöglichkeiten, eine Einfachheit von Formen, aus der schon Platon im Timaios den Kosmos aufbaut. Die Einfachheit seiner Ontologie beruht auf der Verdeckung der Komplexität des Prozessanfangs und den unübersehbar vielen Möglichkeiten der Differenzierung. Je undifferenzierter das Sein, desto mehr erscheint es als undurchdingliche Einheit. Die Einfachheit unterliegt jedoch der Dialektik, mehrdeutig sein zu können wie die Kategorie, die Unterschiedliches vereint.

Wahrnehmung ist kein rein technischer Vorgang der Verarbeitung objektiver Signale, sondern intentional. Im gezielten Aufsuchen bestimmter Wahrnehmungen wird sie sich selbst zum Ziel. Francis Herbert Bradley bezeichnet Fühlen als komplexe Einheit ohne Relationen, genetisch die erste Schicht der Erfahrung.<sup>8</sup> The concepts of mind – taken as real or phenomenal – are manifestation of the Feeling that gives rise to them. These manifestations,

<sup>7</sup>Gerald Wiest: Hierarchien in Gehirn, Geist und Verhalten. Ein Prinzip neuraler und mentaler Funktion, 2009, S. 105

<sup>8</sup>Appearance and Reality, 1893; siehe Jason W. Brown: Microgenetic Theory and Process Thought, 2015, S. 67

such as idea and emotion, are constant in transformation. Feeling, though directional, is undifferentiated, comparable to an intrinsic energy that animates organism. The internalist perspective that traces conscious experience back to the foundations of existence, or from actual facts of perception – objective data or their appearances – to a deeper reality... In ordinary language, Feeling implies a relation to emotion or an affective tonality that suffuses experience and enlivens objects.“<sup>9</sup> In seiner Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften von 1830 schreibt Hegel (§406, Zusatz): „Von dieser meiner Wirklichkeit, von dieser meiner Welt weiß ich aber, insofern ich nur erst fühlende Seele, noch nicht waches, freies Selbstbewußtsein bin, auf ganz unmittelbare, auf ganz abstrakt positive Weise, da ich, wie schon bemerkt, auf diesem Standpunkt die Welt noch nicht von mir abgetrennt, noch nicht als ein Äußeres gesetzt habe, mein Wissen von derselben somit noch nicht durch den Gegensatz des Subjektiven und Objektiven und durch Aufhebung dieses Gegensatzes vermittelt ist.“

Jason W. Brown hat seine Theorie der Mikrogenese anhand von Aphasiestudien entwickelt, die zeigen, dass Hemmungen auf verschiedenen Stufen des Gestaltungsprozesses die volle Ausbildung von Wahrnehmungen und Handlungen – motorische Aktionen, zu denen auch Sprechen zählt – verhindern können. Der Annahme der Gestalttheorie, der Wahrnehmungsprozess beginne mit vagen Formbildungen, die zunehmend präzisiert und als fertige Gestalt bewusst werden, folgt Brown ebenfalls wie Werner evolutionstheoretisch. Der Prozess durchlaufe im Sekundenbruchteil vergangene Entwicklungsstadien des Gehirns, und wiederhole das Prinzip der sukzessiven Verringerung der Auswahlmöglichkeiten bei der Gestaltbildung, um zu einem eindeutigen Ergebnis zu kommen, dessen Effektivität von der engen systemischen Verschränkung mit der Umwelt abhängt. Sind Neuanpassungen wegen veränderter Umweltbedingungen nötig, ist der

<sup>9</sup>Brown, Process Thought, S. 68

Rückgriff auf weniger differenzierte Entwicklungsstadien erforderlich. Der Veränderungsdruck wird von zunehmend dysfunktionalem Verhalten mit symptomatischen Störungen ausgelöst. „Symptoms refer to normal but earlier phases in mental process, when the phase (category of language, perception, etc.) is disrupted. Categories that are normally transformed leave symptoms as markers of the upstream disruption. The whole-part relation, i.e. the context-to-item or category-to-member transition, actualizes an exemplar that might otherwise serve as a potential for ensuing phases... The origin of symptoms as signatures of phases in relation to the phase-sequence is also a description of the mind/brain state, thus a description of an act of thought. The various contents that actualize in this transition — feelings, thoughts, words, images — are outcomes of Ucs process that come into Cs relief.“<sup>10</sup>

So erlaubt das mikrogenetische Modell von Handlung und Objektwahrnehmung eine Deutung des künstlerischen Prozesses, der von einem überdeterminierten, d.h. weniger differenzierten Stadium ausgeht. Überdeterminiert sind zum Beispiel die Umrisslinien in Zeichnungen und Radierungen Rembrandts. Er geht den Weg der Auflösung von Gestaltparametern, zum Beispiel durch sichtbare Pinselführung, die die Lokalfarbe in malerische Einzelaktionen auflöst. So werden die anderen Parameter wie Kontur, Objektfarbe und Dreidimensionalität in Unschärfe versetzt. Der materielle Aufbau der Malerei tritt deutlich hervor, verweist aber nicht etwa auf das Abgebildete, indem es sich selbst transparent macht, sondern zeigt betont auf sich selber und schränkt die Darstellung der Objektivität ein, die von malerischen Gesichtspunkten überlagert wird. Die Vereinfachung des Objekts, seine Skizzenhaftigkeit, deutet auf einen Rückzug Rembrandts vom Realismus objektorientierter Wahrnehmung. Vergleicht man dies mit der Geometrisierung klassischer Kunst, so wählt Rembrandt einen anderen Weg der

<sup>10</sup>Jason W. Brown: *Neuropsychological Foundations of Conscious Experience*, 2010, S. 254. Ucs und Cs sind Abkürzungen für Unconscious und Conscious.

Reduzierung von Objektkomplexität. Auch bei seinem Malprozess setzt sich unbewusst eine frühe Stufe durch, auf der Überdeterminiertheit Unschärfen – zum Beispiel Nachziehen von Umrisslinien – erzeugt, die Bestandteil der Endgestalt werden und der Einheit des Wahrgenommenen Vorschub leisten.

Die scheinbare Einfachheit des Bildaufbaus ist bei Rembrandt unter anderem mit einem Verfahren verbunden, bei dem der Hintergrund als Negativform des Vordergrundes gilt, beide Seiten sich gegenseitig ausschließen und nur jeweils eine Seite der Wahrnehmung zugänglich ist. Es handelt sich bei der Hell-Dunkel-Malerei um die Betonung der hellen als bevorzugte Zonen, die von den dunklen umschlossen werden und somit wie Innenräume wirken. Die beiden zueinander passenden Formen verhalten sich wie die beiden Formteile eines Metallgusses, Matrix und Guss. Bei den Radierungen ist ein Denken in Negativformen nötig, die über Probeabdrucke kontrolliert werden können. Die Gusstechnik und die Drucktechnik unterliegen der gleichen Logik der Formbildung wie die Hell-Dunkel-Kontraste, mit denen Rembrandt betont drastisch bereits in frühen Selbstbildnissen arbeitet. Rembrandt scheint deshalb auf einer mitteltönigen Grundierung zu beginnen, einer mittleren Grenze, von der aus er sich zu den dunklen und hellen Zonen gleichermaßen vorarbeitet. „From examination of paintings with exposed areas of ground, Rembrandt generally appears to have painted on a middle tone, determining the division of light and dark in the composition as a whole in an early stage of the painting process, with the ground functioning as an intermediary.“<sup>11</sup>

Die starken Verschattungen auf den frühen Selbstbildnissen sind nicht unrealistisch, die extreme Betonung einer einzelnen Zone durch einfallendes Licht verzerrt jedoch die Relationen der Gestaltparameter eines Objekts. Man kann aber auch sagen, es wird etwas sichtbar, das in der normalen Objektwahrnehmung abgeschwächt

<sup>11</sup>C. (Karin) M. Groen: Grounds in Rembrandt's Workshop and in paintings by his contemporaries; in: A Corpus of Rembrandt's Paintings IV: Self Portraits, S. 318

oder unterdrückt wird. Anton Ehrenzweig sieht darin einen neuen Realismus und begründet ihn mit einer Lockerung des Zwangs der Wahrnehmung zur Dingkonstanz unter veränderten historischen Bedingungen. „Perspective gave paintings an almost three-dimensional depth; the Chiaroscuro of the Baroque used the transition between full light and deep shade in order to mould solid things in the round; the shimmering open-air colours of Impressionism are said to produce a feeling of empty space, of ‚atmosphere‘, extending between the depicted scene and the onlooker. Here the creative achievement of art represented an advance in the scientific and plastic representation of the external world; strangely enough, this advance rested on the successive break-throughs of unconscious biologically less relevant perceptions which had been repressed by the constancies of form, tone, and colour.“<sup>12</sup>

Ehrenzweig verweist auf die Paradoxie, dass dieser neue Realismus, die Objektwelt differenzierter und lebendiger darstellen zu können, nur gelingt, wenn der Künstler sich vom Zwang zur Dingkonstanz zurückzieht und mit dem Rückzug die Realitätsbindung lockert. Der neue Realismus, Lebendigkeit durch Mittel zu rekonstruieren, die die Wahrnehmung der Objekte schwächt, beruht Ehrenzweig zufolge auf einem Verblässen libidinösen Interesses an der Realität. „The Western artist, by his libidinous withdrawal from the external world, gave us through the secondary process of reification a new near-scientific grasp on external reality.“<sup>13</sup> Die biologisch bedingte affektive Bindung an die Realität erzwingt eine unverstellte Objektwahrnehmung. Erst der Verzicht auf Unmittelbarkeit, für die Ehrenzweig die mittelalterliche Abkehr von der Außenwelt verantwortlich macht, erlaubt eine neue „reification“, eine Verdinglichung von Formen in Modellen, die die Welt beschreiben – ein Weg, den die Wissenschaften der Neuzeit ebenso gehen wie die Künste.

<sup>12</sup>Anton Ehrenzweig: *The Psycho-Analysis of Artistic Vision and Hearing*, New York 1953, S. 147

<sup>13</sup>Ehrenzweig S. 152

Der Versuch, zeitgenössische Theorien als Interpretationsansätze für die Kunst in Anspruch zu nehmen, sind deshalb vergeblich, denn die Modelle befinden sich ontologisch auf derselben Ebene der Metaphorik der unmittelbar unzugänglichen Wirklichkeit und fügen der jeweils anderen Seite nichts hinzu.

Rembrandts Chiaroscuro-Malerei schafft jeden Raum als umschlossenen, das Sichtbare ist vom Unsichtbaren begrenzt, wobei das Sichtbare den Bewegungen des Pinsels, des Griffels oder Stichels folgt. Die Kontrolle über die Fortbildung folgt den Impulsen von Muskelreflexen, deren einzelne Spuren von Stift und Pinsel erst in der Masse Richtung und Gestaltung erkennen lassen. Ehrenzweig nennt dies unartikulierte, unbewusstes Material, auf das im Formbildungsprozess zurückgegriffen werden kann. So hängt die Qualität der Form wesentlich von den impulsiven Handbewegungen ab, die Stift oder Pinsel führen, ehe das die Großform kontrollierende Auge ins Spiel kommt. „The traditional artist produces his forms partly by conscious form control, partly automatically; the proportion between conscious and automatic form control decides the proportion of gestalt-bound and gestalt-free form which the traditional work of art contains. The minute forms of technique and the vague background forms are gestalt-free or gestalt-weak; only the big outlines and surfaces of the real objects which the picture represents in the foreground are gestaltbound... The artist often sketches background forms in an absent-minded way as though he were not giving his full attention to them. While his eye focuses on the figures of the foreground his hand is already busy on the background behind it. The absent-mindedness and the 'focusing away' is, of course, not negligence, but a kind of diffuse attention by which the artist looks at figure and background in once glance (an impossible feat of course from the point of the Gestalt-Theory).“<sup>14</sup> Dass Rembrandt mit einer Grundierung in mittlerem Ton beginnt,

<sup>14</sup>Ehrenzweig S. 33. Der Autor bezieht sich auf Wolfgang Köhlers Gestaltpsychologie.

könnte ein Hinweis auf die parallele Erschließung von Vorder- und Hintergrund, hellen und dunklen Zonen sein.

Heinz Werner begründete die Theorie der Mikrogenese mit einer Analyse der Wahrnehmung von melodischen Tonfolgen und wies nach, dass die Melodie eine Gestalt ist, die unabhängig von der Skalierung der Intervallstruktur stabil bleibt. Die Tonhöhe ist der Gestalt untergeordnet, reduziert man die Intervalle um ein Zwölftel, bleibt die Melodie erhalten, d.h. erkennbar. Wie weit der Einfluss subjektiver Konstanten auf den Formbildungsprozess objektiv bewusster Wahrnehmung gehen, ihn sogar verzerren kann, demonstriert er in seinem frühen Beitrag über Mikrointervalle, wo gezeigt wird, dass Intervalle als ganze Gestalten wahrgenommen, d.h. prozessiert werden, und nicht als Kombination von Einzeltönen.<sup>15</sup> Eine Skala, deren Abstände nur einen Bruchteil eines Halbtons betragen, wird bei mehrfachem Vorspielen schließlich als uns geläufige Halbtonskala wahrgenommen, die Unschärfen der dissonant klingenden Mikrointervalle eliminiert und von der „guten Gestalt“ des Sekundschrittes überlagert. Die identische Distanz von Aufwärts- und Abwärtsschritten wird unterschiedlich wahrgenommen, der Aufwärtsschritt erscheint größer. Werner meint, die Eigenschaften (quality) des Intervalls entscheiden über die Lage der Töne, nicht umgekehrt, und das Intervall sei als Gestalt zu werten, die nicht aus einzelnen Teilen zusammengesetzt ist. Je nachdem, mit welchen Methoden und Mitteln dieses Ganze untersucht wird, treten offenbar entsprechende Teilaspekte zutage. Auf die Wahrnehmungssituation bezogen könnte man sagen: Die Verarbeitung der Sinnesorgane gleicht Mitteln und Methoden, die Komplexität reduzieren, um ein klares und distinktes Ergebnis zu erreichen. Je nachdem, womit man die Sinnesorgane und ihre dahinter liegenden Verarbeitungsprozesse konfrontiert, sind die Resultate entsprechend, also variabel. Dieser Umstand ist an sich banal, nicht jedoch, wenn das Objekt dazu ge-

<sup>15</sup>Heinz Werner: Musical ‚Micro-Scales‘ and ‚Micro-Melodies‘; Journal of Psychology, 1940, S. 149 - 156

schaffen ist, mehr als nur wahrgenommen zu werden, was auf das Kunstwerk zutrifft, das in den Verarbeitungsprozess gezielt mit seinen gestalterischen Möglichkeiten eingreift. Optische Täuschungen sind grobe Beispiele für solche Eingriffsmöglichkeiten.

Heinz Werner wollte wissen, ob die Skaleninvarianz eines Objektes, dessen Identität unter einer Vergrößerung oder Verkleinerung nicht leidet, auch für die Intervalle einer Melodie gilt. Der Versuch zeigt, dass das Prinzip der Dingkonstanz fürs Hören die gleiche Bedeutung hat wie fürs Sehen, und die Melodie dem Umriss einer Figur gleichgesetzt werden kann. In der Musik bestimmt, pauschal formuliert, die Stärke der Frequenz des Grundtons die Tonhöhe, die Obertonreihe das Timbre, das das Instrument erzeugt. Klangmischungen können den Grundton beinahe zum Verschwinden bringen, sodass nur ein Sound hörbar ist. In der Malerei kann die Bevorzugung der Gestaltpartikel des Farbauftrags in Analogie zum Timbre des Sounds zur Auflösung der Konturen führen. Die temperierte Stimmung war die Folge eines geometrischen Weltmodells, das die Einheit eines Systems bevorzugte, in dem sich alle Teile rational aufeinander beziehen lassen. Die Tonüberlagerungen und -mischungen der Polyphonie schwächten jedoch die Klarheit von Tonrelationen und melodischen Linien.

Ähnliches lässt sich über Rembrandts Maltechnik sagen, die durch fluktuierende Grenzen, also von Flächen und Rändern die inneren und äußeren Grenzen des Objektes durchlässig macht. So wachsen die Variationsmöglichkeiten der Gestaltwahrnehmung angesichts unscharfer Ränder, und der Mangel an Schärfe wird durch die Steigerung des Fühlens ausgeglichen, das die leeren Plätze der Unbestimmtheiten besetzt. Doch erst die „Präzision der Unschärfe“ erreicht eine intendierte Wirkung. In der Musik käme diese „Präzision der Unschärfe“ einem Leittonbewusstsein gleich, das „früher da ist als das Bewusstsein bestimmter melodischer Intervalle“.<sup>16</sup> Wenn Rembrandt die Lokalfarben in Pinselstriche auflöst, ge-

<sup>16</sup>Werner, Mikromelodik, S. 78

schiebt etwas Ähnliches. Die klare Abgrenzung innerhalb des Farbspektrums nimmt ab, es überwiegt ein relativ kleiner Ambitus von Braun- und Gelbtönen, hellen und dunklen Zonen. Entwicklungsgeschichtlich liegt der Hell-Dunkel-Kontrast vor der Farbwahrnehmung, die Adaption ans Licht geht den Differenzierungen in Farben voraus gemäß einem Entwicklungsgesetz, dem auch die Musik folgt. Heinz Werner: „Zuerst ist jeder einzelne der beiden Töne von eigenartiger, aber ungreifbarer Klangfarbe; allmählich bildet sich eine Beziehung heraus, die dominierend eine Beziehung des Dumpfen zum Hellen ist. So wie entwicklungsgeschichtlich die Helligkeit der Töne primitiver und primärer zu sein scheinen, so stoßen wir also auch beim Eindringen in das Mikrosystem zuerst auf die Struktur der Helligkeiten, dann auf die der einzelnen Tonqualitäten, auf die Tonfarbenstruktur.“<sup>17</sup>

Der Umgang mit Farbqualitäten setzt eine gedankliche Loslösung vom wahrgenommenen Gegenstand voraus. Sie sind der Klarheit und Distinktheit von Tonhöhen zu vergleichen, die nicht mehr mit den Geräuschen der Dinge in Verbindung gebracht und somit Elemente eines eigenen Systems geworden sind. Der gegenstands-unabhängige Umgang mit Farben ist kulturell kontextabhängig und symbolisch, die Unterschiede der Farbwahrnehmung und des Farbbewusstseins zwischen den verschiedenen Epochen schwer zu ermitteln, weil die Sprachen keine gesicherte Korrelation zulassen. Wenn der Begriff Farbe in einer Sprache auftaucht, dann handelt es sich mindestens um zwei, nämlich schwarz und weiß, was darauf schließen lässt, dass die Helligkeitsgegensätze ursprünglicher sind als die differenzierten Farbabstufungen.<sup>18</sup> Es besteht eine Korrelation zwischen der Menge der Farbbegriffe als Universalien und der Komplexität der Kultur und dessen Technologie. Mary LeCron Foster kommt in ihren Analysen indogermanischer Sprachen zu dem Schluss, dass das Licht als Oberbegriff für Farben verstanden wer-

<sup>17</sup>Werner, Mikromelodik S. 80

<sup>18</sup>Brent Berlin, Paul Kay: Basic Colour Terms, 1969, S. 1

den muss. Der Hell-dunkel-Kontrast tritt in der phylogenetischen Entwicklung von Farbkategorien zuerst auf. „Words for rock, for example, in daughter IE languages derive from stems with meanings of sharpness, projections and the like, or words for color from those of brightness or sheen.“<sup>19</sup>

Rembrandt durchbricht den Kanon der pseudorealistischen Darstellung und entwickelt im Kölner Selbstbildnis eine Mimik, die mit der Pinselführung vergleichbar ist, und dem Leben des gesamten Bildes zuarbeitet, das dann von der Illusion weit entfernt ist, unmittelbare Realität zu sein. Die überzeugende Darstellung von Affekten oder Emotionen galt damals als schwierig, vermutlich deshalb, weil der Moment der Bewegung Zeit verbraucht, die das identitätslogische Bild nicht mitliefern kann. Geht man jedoch von der Prozesshaftigkeit der Gestaltbildung aus, in der die Identität erst zum Schluss zum Zuge kommt, besteht die Aufgabe der Konstruktion von Bewegung darin, für Übergangsmomente darstellerische Lösungen zu finden. Erwähnt war bereits das wahrnehmungstechnische Flip-Flop des Chiaroscuro, dann das unruhige Wandern des Auges auf der von Pinsel-, Federstrichen oder Stichelspuren übersäten Oberfläche, die abseits der Dinglichkeit eine eigenständige Qualität haben. Das Auge von der Objektfixierung abzuhalten, scheint eine Möglichkeit zu sein, Zeit zu verbrauchen, indem der Bildeindruck „erarbeitet“ werden muss. Das Bild wird im Betrachtungsvorgang ständig von einem anderen Ort der Oberfläche erneuert, und zwar so, wie sich die Mikrogenese den Bildungsprozess der Objektwahrnehmung selbst vorstellt. In einer Sukzession von Phänomenen, die, sich überlagernd, auf- und abtauchen, schärft sich das Profil, attrahiert von den Sinnesdaten, die vom Objekt ausgehen – mit dem Unterschied, dass in der Kunst ein reales Objekt nicht Ausgang und Ziel ist, sondern seine Dekonstruktion Bedingung der künstlerischen Restitution. Objekt ist hier das Bild, dessen Hervor-

<sup>19</sup>Mary LeCron Foster: The ymbolic Structure of Primordial Language; in: Human Evolution. Biological Perspectives, 1978, S. 86 18

bringungsprozess dem der normalen Objektwahrnehmung formal gleicht. Das im Malprozess anfallende, artikulationsfremde Material der Sinneseindrücke wird einer eigenen Formbildung unterworfen.

Der Künstler sucht eine der Wahrnehmung analoge Reduktion von Komplexität des Objektbereiches durch seine technischen Darstellungsmittel zu erreichen. Wenn er malt, „was er sieht“, hat sein Verarbeitungssystem die Leistung bereits erbracht, die Identifizierbarkeit der Objekte zu erleichtern. Abweichungen von dieser Leistung würde dem Anspruch nicht genügen, das darzustellen, was er sieht. Die subjektiven Komponenten, die die Verarbeitung mitbestimmen, ohne bewusst zu werden, sind nicht gänzlich zu eliminieren, wie an jeder Handschrift zu sehen ist, die unter weitgehender Kontrolle „objektiver Darstellung“ von Buchstaben steht. Es ist außerdem kein leichtes Unterfangen, die Manipulationen, die im Darstellungsprozess stattfinden, um der Vorstellung von Objektivität nahezukommen, über eigene technische Darstellungsleistungen umzusetzen. Die Legenden um Zeuxis und Apelles sollen eben dies demonstrieren. Je perfekter das gemalte Objekt der Wahrnehmungswirklichkeit nahe kommt, desto größer die Leistung der Subjektivität als System der Konstruktion des Wahrgenommenen. Die perfekte Darstellung des Objekts bedeutet die Erfüllung der Ansprüche der Subjektivität an ihr Vertrauen in die Realität der Wahrnehmung.

Für die psychoanalytische Theorie gilt, dass Realität ein Handlungs- und Wahrnehmungsraum mit eingeschränkten Möglichkeiten ist, die sich während der ontogenetischen Entwicklungsperiode herausbilden, und erst dann bewusst als auch wahrnehmungsfähig werden können, nachdem Stadien der Bearbeitung durchlaufen sind, die das Realitätsprinzip, wie Freud es nennt, erzwingt. Am Ende der Bearbeitung steht ein Material, das keineswegs vollständig von unbewussten Spuren gereinigt ist, die dem Realitätsprinzip zuwiderlaufen, sodass die Kunst darin besteht, solche Spuren wahrzunehmen und so zu artikulieren, dass sich eine Balance ergibt zwi-

schen dem Realitätsprinzip, dem die Zensur zuarbeitet, und den von ihr gesperrten Impulsen, deren Energiepotential eine Artikulation erzwingt, die bildfähig ist. Diese Artikulation des unbewussten Materials bedarf des „gespaltenen Blicks“. Ehrenzweig entdeckt in der formalen Überlagerung (superimposition) einen Weg der Wahrnehmungssysteme, unbewusstes Material in die bewusste Artikulation mit aufnehmen zu können. Die Überlagerung provoziert einen unstillen Blick, der zwischen beiden Möglichkeiten einer überlagerten Form hin und her wandert. Sigmund Freud nimmt das von Heinrich Heine auf reiche Verwandte eines armen Mannes münzende „famillionaire“ als Beispiel für eine Konglomeration, weil ein unterdrücktes Ressentiment den Verwandten gegenüber spürbar wird.<sup>20</sup> Die Konstruktion einer solchen „Realität“ verbraucht Zeit, einmal subjektiv in der aktuellen, zwischen uneinheitlichen bis gegensätzlichen Phänomenen („Gestalten“) oszillierenden Wahrnehmung, und einmal in der Bewegung zwischen erlebtem Moment und erinnelter Erlebnisspur.

Anton Ehrenzweig folgt Freuds These, dass Bewusstsein zwischen verschiedenen Systemen oszilliert und dadurch in diskontinuierlicher Verkettung Erinnerungsspuren produziert. „The precise memory image which finally enters consciousness is preceded by a split of second of doubt and ambiguity; the dream hallucinations of the depth mind intrude, but are not allowed to enter final articulate memory image which represents our conscious perception, and so remain structurally repressed.“<sup>21</sup> Gilt das für die alltägliche Wahrnehmung, so lässt sich für Bedingungen, unter denen wir nicht handeln müssen, d.h nicht auf klare und distinkte Objektvorstellungen angewiesen sind, ein Prozess vermuten, dessen Vorstadien Stoff für Phantasien und Probehandeln bieten. „Doubt and ambiguity“

<sup>20</sup>Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, Studienausgabe Bd. 4, 1982

<sup>21</sup>Ehrenzweig, S. 172

bedeutet, dass der Wahrnehmende sich einer Redundanz von Möglichkeiten gegenüberstellt, die der spielerischen Vorstellung zu Gebote stehen und erst unter dem Zwang zur Eindeutigkeit bewusster Aufmerksamkeit in Handlung oder Objektbildung begrenzt werden müssen. Die Zuwendung zu inneren Zuständen fördert indessen eher Mehr- als Eindeutigkeit es Wahrgenommenen zutage. Rembrandts „Homer“, den Van Wetering mit dem Kölner Selbstbildnis or allem aus stilistischen und technischen Gründen vergleicht, bedingt geradezu einen Ausdruck als Animation im Inneren und Quelle der Inspiration. Sollte es sich bei dem Kölner Bild um Zeuxis handeln, wäre der Claudius Civilis das dritte Motiv, das Figuren der klassischen Antike in Aktion zeigt, „who, in part, wear high emphatic facial expressions. In all these cases, faces are suggested in mimetic motion, indicated by free, individual brushworks, rather than described.“<sup>22</sup> Van Wetering bestätigt die Beobachtung einer mehr intendierten als ausgeführten Ausdrucksdarstellung. Der „mimetic motion“ korrespondiert bei Homer eine motorische Geste des Rezitierens, bei Rembrandt eine der Andeutung des Malens und bei Claudius Civilis des Schwurs. Die Andeutung, von der Van Wetering spricht („suggested“), mobilisiert beim Betrachter Energien, Leerstellen der Wahrnehmung zu besetzen, die von vagen Objektdaten des Gemäldes gebildet werden. Mit den Leerstellen dringt nicht bewusstseinsfähiger Inhalt als pure Form ins Bild, um die innere Bewegung anzudeuten, die im Bewusstsein keine Inhalte hat. „All substances are forms of purposefulness in the relation of origination to actuality. In the human mind, the transition from core to surface, from the initiation of a mental state to its terminus, or from the onset of an epoch to its perishing and replenishment, is a relation of immediate past of an existent streaming to an immediate present. The process leading from initiation to actuality creates a present that, in its forward momentum, prepares

<sup>22</sup>Ernst van Wetering: The Self-Portraits; in: A Corpus of Rembrant's Paintings, IV Self-Portraits, 2005, S. 296

for an oncoming future.“ Daraus ergibt sich im aktuellen Moment immer ein Fühlen unmittelbarer Zukunft, und „this is why we never can grasp the present“.<sup>23</sup> Dieses Fühlen unmittelbarer Zukunft ist eine Metapher, in die sich die verschwundene Zeit kleidet, weil sie eben nicht ganz verschwunden ist, sondern nur dem aktuellen Bewusstsein geopfert, das eines stabilen Objekts bedarf.

Van Wetering zitiert Gombrichs Rede von des „beholders share“, doch diese Teilnahme gelingt nur über eine gemeinsame Sprache, ein gemeinsames Medium, das außerhalb der Subjekte liegen und von ihnen erst konstruiert werden muss. Diese Teilnahme ist mit einer Einschränkung der Subjektivität verbunden, weil die Objektivität nur über einen dritten, zwischen Subjekten zu ermittelnden Wert möglich ist, auf den sie sich in einem jeweils rekursiv ablaufenden Prozess einigen. Rekursiv, weil sich jedes Subjekt ein Bild von sich und der Welt macht, in der der andere als Subjekt ebenfalls enthalten ist, welches von sich und der Welt ein Bild macht usf.<sup>24</sup> Die intendierte Realität wird über das Bild ermittelt, in das nur ein Teilumfang der Subjektivität eingehen kann, so dass jedes dieser rekursiv ermittelten Bilder Leerstellen aufweisen muss, weil die Abweichungen perspektivischer Subjektivität nicht artikulationsfähig sind. Den subjektiven Überschuss über die gemeinsame, konstruierte Objektivität sucht der Künstler dennoch zu artikulieren, indem er das objektiv Allgemeine subjektiv perspektivisch bricht und dies wiederum dem Allgemeinen zuführt, das in die Lage versetzt werden muss, als Allgemeines erkannt zu werden. Die gesellschaftliche Ausdifferenzierung, die über viele Epochen hinweg Kongruenzen zwischen den Subjekten zunehmend erschwert, scheint ein Anwachsen solcher Leerstellen zu erzwingen und die Erosion einer für alle gültigen Objektivität zu befördern.

<sup>23</sup> Jason W. Brown: *Microgenetic Theory and Process Thought*, 2015, S. 69

<sup>24</sup> Gotthard Günther: *Das Problem einer transklassischen Logik*; in: *Beiträge zur Grundlegung einer operationsfähigen Dialektik*, 3. Band, Hamburg 1980, S. 73 ff.

Sich ein Bild von sich selbst machen zu können, erlaubt gedanklich mit Möglichkeiten zu operieren, bevor die Handlung in Gang gesetzt wird. Die internen Vorstellungen schwanken zwischen intendierter Aktion, Hemmung und Reflexion. Es ist anzunehmen, dass ein Selbstbildnis diesen Status des Transitorischen, des Probierens an sich hat und der Modellbildung des Selbst Vorschub leistet. In ein konstruiertes Selbstmodell können Möglichkeiten des Seins einfließen, die der Realisierung noch fern oder bereits vergangen sind, das Spektrum des Selbst jedoch um emotionale Zustände und Intentionen erweitern, die seiner „Realität“, seinem Charakter näher kommen als es eine unmittelbare Abbildung des verwirklichten Seins vermag. Das Rollenspiel als Modellversuch ist somit dem Selbstbildnis adäquat. Die Selbstbegegnung provoziert überdies eine Konstruktion von Subjektivität, die insofern „objektiv“ ist, als das Subjekt nicht nur formal als Objekt erscheint, sondern die anderen Subjekte sich in diese Objektivität der Wahrnehmung durch den Vergleich einreihen. Die eigene Mimik tritt als objektive Mimik wie die der anderen auf und findet ihren Platz in einer allgemeinen objektiven Subjektivität, die über die Mimik lesbar ist. Für das Selbst sind die Informationen der eigenen Mimik über den inneren Zustand sinnlos. Mimik ist ein soziales Phänomen, isoliert bedeutungslos, ihre bildliche Darstellung ein Drittes neben Selbst und Nicht-Selbst, Ich und Du, weshalb sich jeder Betrachter in solchen Darstellungen prinzipiell selbst entdecken kann. Götter und Heroen bedürfen ihrer nicht, deren Bilder sind deshalb ikonisch, idealisiert ausdrucksarm. Das eigene Gesicht bietet im übrigen keine Informationen, die über die üblichen propriozeptiven Wahrnehmungen hinausgingen. Allenfalls ist der Vergleich mit anderen von Interesse, der Abgleich von Innen- und Außenwahrnehmung, um zu sehen, wie Fühlen und Ausdruck zusammengehen. So ist der Ausdruck ein Grenzphänomen, weil er auf beiden Seiten spielt.

Die Rolle ist mit einer Einschränkung der Subjektivität verbunden, weil sie objektiv vermittelbar sein muss, d.h. Subjekte gezwungen sind, sich eine objektive, kommunizierbare Außenseite zulegen.

Die Rolle stellt einen dritten Wert neben den zwei ontologischen Positionen von Ich- und DuSubjektivität dar. Dieses Dritte hat institutionellen Charakter, weil die gesellschaftliche Ausdifferenzierung in der Rolle für alle sichtbar und berechenbar ist, darüber hinaus organisatorische Strukturbildung fördert, indem Subjekte doppelt bestimmt sind. Die Rolle beinhaltet ein objektiv stabiles Bild der Subjektivität, die an und für sich selbst nicht berechenbar ist wie die Subjektivität eines Künstlers, dessen objektives Sein immer wieder neu über seine Arbeit ermittelt werden muss, die nur eins sein will: Staunen erregend, überraschend, eindrucksvoll. Ohne öffentlich zu faszinieren, kommt die Rolle nicht zustande, so wenig wie bei einem Schuster, dem es nicht gelingt, Schuhe herzustellen, mit denen man laufen kann. Eindruck und Überraschung sind für die Rolle „Künstler“ essentiell, gelingt sie ihm, nimmt er quasi institutionelle Formen an, zählt im Hegelschen Sinne zum „Objektiven Geist“, jener Instanz, die außerhalb der Subjekte liegt wie Götter und Dämonen, die deren Interaktionen einmal regelten. Die Ermittlung eines dritten Wertes, auf den sich die unterschiedlichen Subjekte unter jeweils veränderten gesellschaftlichen Strukturen als ihr gemeinsames Bild von Welt und Gesellschaft einigen, erklärt den auch zu Rembrandts Zeiten noch unterschwellig divinatorischen Charakter des Künstlers. Dass Rembrandt nicht nur sich im Bildnis darstellt, sondern oft den sich selbst abbildenden Maler mit Rollenspielen überlagert, zeugt von der dreifachen Indizierung des Bildes bei ihm. Der Künstler nimmt wahr, wie er sich wahrnimmt, denn er malt seine Wahrnehmung von sich, nicht sich. Das Künstler-Sein, sozial als Rolle betrachtet, ist eine Außenansicht, die Rembrandt durch Malunterschiede unterstreicht. Dieser Blick von außen auf die Rolle, das sichtbare Rollenspiel, eine gesellschaftlich-historische Figur zu sein, wird durch Requisiten als Repräsentationen, die nichts mit der Malerei zu tun haben, zum Symbol der Konstanz von Gesellschaft und Geschichte.

Die Künstlerrolle unterscheidet sich von anderen Rollen durch die Unberechenbarkeit der Prozesse, aus denen Werke hervorge-

hen, die überraschen und tiefen Eindruck hinterlassen. Die Tiefe signalisiert weit zurückliegende Erfahrung ohne unmittelbar bewusste Wahrnehmung und äußert sich deshalb nur vage im Fühlen als Einheit der Prozessgestalten. Andere etablierte Rollen, über die jede strukturierte Gesellschaft verfügt, beruhen auf der Berechenbarkeit der für alle Teilnehmer identischen Handlungen und Einstellungen, die Verlässlichkeit sichern. Der Künstler sichert sich seine Identität im Gegenteil durch Verzerrungen der gewohnten Wahrnehmung, die den Effekt seiner Kunst ausmachen, sodass sie im weitesten Sinne dem Komischen zuzurechnen ist. Das Theater ist die Konstruktion dieses Wechsels, wenn Verdecktes offenbar gemacht wird und überrascht. So ist das plötzliche Erscheinen von Wahrheit theatralisch und komisch, den Umschlag zu organisieren Aufgabe des Künstlers. Wird in der Wahrnehmung all das verdeckt, was ihre klare Funktion zur Sicherung der Dingkonstanz einschränkt, so besteht „Wahrheit“ in der Korrektur dieser Funktion, wenn mit Wahrheit Realität gemeint ist, die konstruiert werden muss, wie es in den Modellen der Wissenschaften und den Schöpfungen der Kunst geschieht. Man kann dieses Prinzip erweitern und die Dingkonstanz als Metapher für eine gewohnt stabile Objektivität einsetzen, die jedoch immer von Ereignissen bedroht ist, die sie in neuem Licht erscheinen lassen. Die Konstanz der Objektivität muss sich ständig gegen das Ereignis behaupten, Licht wird zur Metapher der Auflösung. Rembrandt liest die Epiphanien des Christentums und der Antike unter diesem Aspekt. Der theatralische Lichteinfall markiert den Umschlag im Ereignis, das er konstruiert und sich selbst dabei zuschaut. Dieses Selbstbewusstsein ist keines der *vita activa*, weshalb es dank seiner kontemplativen Möglichkeiten keine Identität annehmen muss und spielerisch mit Differenzierungen umgehen kann, aus denen mal die eine und mal die andere Rolle hervorgeht.

Van Wetering verweist auf Rembrandts Schüler Samuel van Hoogstraten, der in seinem Buch über die Malerei die beiden Episoden über Zeuxis wiedergibt, über das Helena-Porträt und das

Sich-zu-Tode-Lachen. Van Hoogstraten kannte Van Manders Text über das Leben Zeuxis', der wiederum Lukian als Quelle angab. „It may be concluded... that for Van Hoogstraten – and thus probably for Rembrandt too – there was no question of the two anecdotes being juxtaposed as representing two conflicting theoretical principles. The second time that Van Hoogstraten cites the case of the laughing Zeuxis is also in the context of the portrayal of passions, in his discussion of the depiction of the various facial expressions... In his 'Grondt' Van Mander says that it was the painter Zeuxis who had no rival among the famous painters of antiquity when it came to depicting emotions.“<sup>25</sup> Gerade die Todesepisode scheinere Beweis für die überragende Fähigkeit Zeuxis' zu sein, Emotionen so überzeugend darzustellen, dass er selber darunter leidet. „Zeuxis' acclaimed ability to depict emotional states would have prompted Rembrandt to make this identification, since he took great pride – witness his own statements and those of contemporaries cited above – on excelling on just this point. The episode in the life of Zeuxis which most strikingly illustrated this quality – according to Van Hoogstraten – was when he laughed himself to death while painting an old woman.“<sup>26</sup> Wie ist das zu verstehen? Lachte Zeuxis über seine gelungene Darstellung eines Affektes, des Lachens über die Alte, oder nicht vielmehr über die realistische Darstellung der Hässlichkeit – nicht gerade in sein Metier? Letzteres läge auf der Linie der Misogynie von der Antike bis zum Barock und den vermeintlichen Gefahren, die von der Frau ausgehen.

Das antike Verständnis von Affekten ist angesichts der Zeugnisse kein Geheimnis. Sie äußern sich durch Wahrnehmungen auffälliger körperlicher Zustandsänderungen, denen Begriffe wie Wut, Freude, Angst usw. beigelegt werden. Die biologische Basis ist vor allem bei Homer vielfach erkennbar, wenn oft eher somatische Empfindungen wie Herzklopfen als Begriffe für Emotionen verwendet werden, die

<sup>25</sup>Van Wetering S. 559

<sup>26</sup>Van Wetering S. 559

auf solche Empfindungen hinweisen sollen, während Platon dann von Mischungen von Emotionen ausgeht, um Gefühlszustände zu beschreiben, vor allem die Mischung aus Lust und Schmerz. Wolfgang Schadewaldt, der sich gegen die neuzeitliche Psychologisierung archaischer Affektbegriffe und ihre Interpretation als Gefühle wendet, verweist insbesondere auf eine Stelle der Ilias (24, 503 ff.), wo es sich bei ἔλεος um einen Affekt handelt, den man nicht mit „Mitleid“ übersetzen kann. „Als Priamos den Achilleus in seiner Hütte anfleht... und ihn dabei an den eigenen Vater erinnert, da erhebt sich in Achilleus der Drang (ἔμερος) zur Wehklage um seinen Vater, sie schluchzen beide reichlich, Achilleus um seinen Vater, Priamos um seinen Sohn; Stöhnen erhebt sich im Hause; als aber Achilleus den Jammer (γόος) ausgenossen (!)<sup>27</sup> und ihm die Begierde zur Klage von Zwerchfell und Gliedern (!) weggegangen... usw. Hier ist einmal die naturhaft-starke Kraft des ἔλεος: wie er spontan heraufkommt und den ganzen Leib ergreift (auch die πραπίδες sind leiblich gedacht), in allen Einzelzügen eindrücklich geschildert, sowie auch das 'Ergötzen', das der Jammer auch sonst auslöst, hervorgehoben.“<sup>28</sup> Aristoteles spricht vom „Durchgang durch derartige Affekte“, die eine Katharsis beim Zuschauer bewirken. Der Zuschauer ist „Objekt“ des Schauspiels, Erleidender der Affekte, die das Schauspiel hervorruft, ihn nichtsdestoweniger ergötzen. Das Schauspiel konstellierte ein affektives Spannungsfeld, auf das der Zuschauer wie ein Prisma reagiert, das die Ganzheit des Feldes in unterschiedliche bis gegensätzliche Affektfarben zerlegen kann. Wie ein Messapparat an einem Objekt je nach Einstellung der Parameter unterschiedliche Phänomene erzeugen kann, die als Aussagen über das Objekt zu werten sind, so bringt das Schauspiel unterschiedliche Affekt-Perspektiven hervor. Es ist davon auszugehen, dass die Affekte ursprünglich nicht dem Ich zugesprochen,

<sup>27</sup> τέρω „sättigen, befriedigen, ergötzen“; im Text im Sinne von „sich satt klagen“.

<sup>28</sup> Wolfgang Schadewaldt: Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes; in: Zeitschrift für klassische Philologie, 83 (1955), S. 137 f.

sondern in Distanz zu ihm empfunden wurden, wie an vielen Stellen Homers nachgewiesen werden kann. Sensationen von inneren Organen wie Herz oder Zwerchfell werden angesprochen wie handelnde Subjekte, deren Wirkungen das Ich erleidet, dies bewusst wahrnimmt und artikuliert.

Entscheidend an dieser Affektbeschreibung ist die Gegensätzlichkeit zweier oder mehrerer Empfindungen in ein und derselben Artikulation. Die Malerei hat es gegenüber den sich in der Zeit entfaltenden Künsten schwerer, die Ambivalenz zu artikulieren. Anton Ehrenzweig hat hingegen gezeigt, wie sie durch den Einsatz technischer und stilistischer Mittel dennoch erreicht werden und dann beim Betrachter Wirkung erzielen kann. Dazu zählt, wie erwähnt, die Chiaroscuro-Malerei als sich wechselseitig ausschließende helle und dunkle Flächen, Überblendungen oder diffuse Gestaltbildung, deren Unschärfe das Auge wie im Nebel tasten lassen und alternative Formwahrnehmungen und Gefühle in ein und demselben Bild provoziert. Offenbar bilden sich Gefühle aus Relationen unterschiedlicher bis gegensätzlicher Affekte.

In den Zeuxis-Episoden finden sich Hinweise auf derlei Ambivalenzen. Eine Helena aus fünf unterschiedlichen Gestalten zu schaffen, basiert auf der Überlagerung, die in der Erinnerung erlebter Gestalten stattfindet und zu einer Idealgestalt tendiert. Die Fügung von Gestalteinheiten gilt seit der mesopotamischen Ästhetik als Ursprung der Faszination und scheint tief im Fühlen verwurzelt zu sein. „This illustration of the principle of 'electio' was such a commonplace in the literature of the 16th and 17th centuries that Rembrandt must have been familiar with it as an idealisation in art.“<sup>29</sup> Doch was ist das Ideal, wenn nicht das, was nicht realisiert ist und somit über erheblich mehr Potential verfügt als das Realisierte. Dieses Mehr an Potential, das eigentlich den Göttern

<sup>29</sup>Van Wetering: Rembrandt's Self-Portraits, S. 559. Die Technik erinnert an den Fotografen Sir Francis Galton, der Fotografien unterschiedlicher Leute übereinander kopierte und herausfand, dass durch die Überlagerung und Vermischung der Konturen die Gesichter dieser Leute ästhetisch ansprechender aussahen.

zukommt, kann nur metaphorisch in Erscheinung treten, weil es weder der klaren Objektwahrnehmung noch der Handlung dient. Es kann eben nur „scheinen“. Den zweiten Hinweis auf Ambivalenzen bei Zeuxis ist das bis ins Groteske getriebene Ergötzen am Erleiden, wenn Zeuxis sich über seine offenbar perfekt geschaffene Illusion des Hässlichen zu Tode lacht. Das Lachen zeugt von einem Zusammenbruch der Artikulation in einer unendlich komischen Situation, von einem Witz, der den ursprünglichen Sinn ins Gegenteil verkehrt. Die „Geschichte der Hässlichkeit“<sup>30</sup> zeigt, wie sich die Wertschätzung der Frau beinahe ins Gegenteil verkehren kann, wenn das Innenleben gegen die Außenseite ausgespielt wird, sich hinter der Schönheit Boshaftigkeit und hinter der Hässlichkeit Tugend verbergen kann. Der Witz, über den sich Zeuxis zu Tode lacht, besteht in dem plötzlichen Umschlag eines Sinnes in den Gegensinn. Arent de Gelders Selbstbildnis verweist vielleicht auf diesen epochalen Bewertungswechsel, den Rembrandt in vielen Bildern ganz offensichtlich zu zelebrieren scheint (Potiphars Weib, Ganymed) und Wahrheit mit Realismus statt mit Idealismus verbindet.

Wie auch immer die Absicht zu bewerten ist, die Alte als Helena zu malen und das künstlerische Ideal, das Schöne, das allgemein für die Kunst steht, herabzusetzen, so hat der Affekt einen starken Auslöser. Der Affekt muss einen Bezug haben und bedarf einer Szene, ohne die er sinnlos ist. Im Selbstbildnis mit Saskia zum Beispiel ist das Lachen in die Situation eingebunden. Arent de Gelder versetzt sich in die Situation des Zeuxis, der lachend eine Alte malt, die die Insignie Helenas in der Hand hält. Hier steht der Affekt in Beziehung zur soeben vollendeten Aktion und beide bilden eine ganzheitliche Gestalt, in der der Affekt ebenso lesbar ist wie der Sinn der Aktion, das Symbol einer Schönheit mit einer hässlichen Wirklichkeit zu verbinden. Rembrandt legt jedoch soviel Dunkelheit in die Szene, dass von ihm nur der geduckte Körper mit dem

<sup>30</sup>Hsg. Umberto Eco, 2007

dem Betrachter zugewandten Gesicht beleuchtet ist, während die zweite Figur im Halbdunkel und angeschnitten am linken Rand erscheint.<sup>31</sup> Die Szene besteht aus dem Gegenüber einer schon seines schattenhaften Halbrofils wegen ausdrucksarmen Figur und dem sich selbst wie dem Betrachter begegnenden Maler, dessen Mimik dank der Fülle von Ausdrucksvaleurs begrifflich nicht zu fassen ist. Der Abstand zwischen Arent de Gelders klarer Anspielung und Rembrandts Konzentration auf den Gegensatz zwischen der statuarisch leblosen Randfigur und seinem momenthaften Blick ist enorm. Es nimmt nicht wunder, dass Bialostocki angesichts dieses Kontrastes auf Terminus gekommen ist, der mehr einer römischen Figur als einer Alten gleicht.

Rembrandts Zeitgenossen scheint dennoch bekannt gewesen zu sein, dass Rembrandt sich als Zeuxis darstellen wollte. „It is likely that the intended public for Rembrandt’s selfportraits consisted of collectors and art lovers, and so we may assume that viewers of the painting were able to spot the reference to Zeuxis in the artist laughing as he paints as an old woman. With this in mind, it is worth considering the view that they would not have read the painting as a contribution to an art-theoretical debate, as Blankert thought, but instead would have recognised Rembrandt’s identification with a classical painter he saw as a model.“<sup>32</sup> Ein kunsttheoretischer Bezug könnte in dem Selbstbildnis mit den beiden Kreislinien vorliegen, wenn es richtig ist, dass es sich um Apelles handelt, der einer antiken Legende zufolge mit Protogenes um die Fähigkeit wetteiferte, geometrische Figuren mit dem Pinsel zu ziehen. Auch hier tritt Rembrandt zwar als Maler mit Palette und Malstock auf, nicht jedoch als Akteur, denn die Hände liegen völlig im Dunkeln, so, als handele es sich um eine Welt abstrakter Ideen, aus der die Geometrie schließlich stammt.

<sup>31</sup>Die links und rechts fehlenden zehn Zentimeter des beschnittenen Bildes könne nicht zusätzliche wesentliche Informationen enthalten haben.

<sup>32</sup>Van Wetering S. 560

Die Häufigkeit der Selbstbildnisse verweist auf die Unruhe eines Selbstbewusstseins, das sich seiner Einheit nicht sicher ist. Die formale Unruhe, die bis ins Detail des malerischen Duktus' führt, erodiert einerseits die Dingkonstanz, aufgrund der emotional geladenen Spuren der Pinselführung wird eine tiefere Einheit als die formale gewährleistet. Die Spuren tragen die der Motorik zugrundeliegende Emotionalität des Malers, eine innere Bewegung, die außen sichtbar gemacht wird, anders als es etwa mit den Mitteln der klassischen Methode erreicht werden kann. Das Objekt gewinnt eine Erlebnisqualität, die viel über die Wahrnehmung aussagt und deren objektive Geltung relativiert. Die emotionale Unruhe wird zum gemeinschaftlichen Nenner einer allseits verdeckten und doch angestrebten Subjektivität, deren objektive Geltung gern mit Rollenspielen verbunden wird, die jedoch nicht mit Identifikationen zu verwechseln sind. Die Rolle ist wie eine Maske im Spiel mit anderen, denn es handelt sich bei der Rolle um eine Kategorie, die Möglichkeiten der Individuation enthält, welche im Bild immer wieder anders ergriffen werden kann. Kategorien bilden eine Kaskade von Einschränkungen der Auswahl von Begriffen, Vorstellungen oder Handlungsoptionen, die am Ende zu einem Wort, einem Satz, zu einer Wahrnehmung oder präzisen Vorstellung oder einer zielgerichtete Aktion führen. Die Fixierung auf eine soziale Rolle verläuft entwicklungspsychologisch als Integration in eine intentional homogene Gruppe – in Bezug auf Rembrandt systemtheoretisch ausgedrückt: in das Kunstsystem. Der Künstler nutzt die Spielräume der Subjektivität, die ihm seine Rolle erlaubt, zur Definition seiner Künstlerschaft, eine Selbstbezüglichkeit, die den Kunstprozess antreibt. Die Reflexion auf die Position als Künstler übersteigt indessen die Künstlerschaft, weil die Reflexion nicht auf der gleichen Ebene stattfinden kann. Mikrogenetisch liegt die Rollenredundanz auf dem Prozesswege der Differenzierung mit dem Ziel einer Rollenidentität, sodass das Erscheinungsbild der Unschärfe bei Rembrandt weit über das Formale der Bildgestaltung hinausgeht und das Selbstbild des Künstlers betrifft. „The prominence of the self as

an inner event, and the fact that inner events are stages on the way to exteriorized objects, implies that self-consciousness is not a 'higher' phase in human mentation but a retreat from external objects to preparatory (internal) phases in the object formation."<sup>33</sup> Zwischen dem Selbst als Objekt der Selbstwahrnehmung und anderen Objekten wird eine Relation gebildet und Bewusstsein entsteht im Kontext dieser Relation. Selbstbewusstsein ist die Wahrnehmung eines Selbst als „Bild“. Wenn man sich bewusst ist, bewusst zu sein, so Brown, dann ist das Objekt des Bewusstseins nicht das Selbst, sondern eine Idee oder eine Beschreibung des Selbst. Was für die mikrologische Wahrnehmungsleistung gilt, ist auf den ontogenetischen Prozess der Individuation übertragbar. Das Selbst als Objekt der Selbstwahrnehmung durchläuft den Differenzierungsprozess bis zum stabilen Selbstmodell, das subjektive Züge der Individuation wie objektive der sozialen Integration enthält. Ein Rollenspiel gehört einer weniger differenzierten Phase mit mehreren kategorialen Möglichkeiten an, eine Identität des Selbstmodells zu finden, Möglichkeiten, die in unterschiedlichen Selbstbeschreibungen und -modellen Bild werden können.

Die kategoriale Einheit stiftet das Selbst als Zentrum von Erfahrungskontexten. Der Zusammenhang bindet unterschiedliche Elemente zu Konzepten, die aktuell einheitlich erlebt werden. Sie bilden die Basis für Vorstellungen und Begriffe. Die Vielheit der Momente eines Kontextes verschmilzt zur Einheit des Erlebnisses, das offenbar vom Fühlen gebunden wird. Brown zitiert einen Aphasiker, der für den Papst das Wort Vatikan verwendete, was bedeutet, dass die Aktion, Sprechen, auf einen unterbrochenen Prozess kategorialer Bildung trifft. Die Einheit liegt im Begriff des Vielen. Doch diese Paradoxie ist nur im Bild darstellbar, das handelnde Selbst muss in actu Möglichkeiten auf das intendierte Ziel reduzieren, das nur eines sein kann. Die dadurch auf Einheit reduzierte Vielheit

<sup>33</sup> Jason W. Brown: Mental States and Perceptual Experience; in: Cognitive Microgenesis, 1991, S. 66

wird in der Zerstreuung des Handelnden in die Objektivität, in einer Zerstreuung des Selbst wiederum Vieles in immer neue aktualisierten Handlungsmodellen. Die Künstlerschaft kann Rembrandt wie eine Kategorie als historische und soziale Rolle begreifen, aber auch als individuelle Spielart in Gestalten wie Apelles oder Zeuxis. In produktiver Regression stellt sich die Vielheit der Rollen als Rückgriff auf eine Einheit dar, die die Individuation übersteigt und in die Selbstbeschreibung oder Reflexion die Einheit von Selbst und Nicht-Selbst, Ich und Anderer mit aufnimmt.

**Teil II**

**Kunst und Technik**

In der gegen Ende des 19. Jahrhunderts aufkommenden Moderne treten in den Künsten sichtbar archaische Formbildungen hervor. Dergleichen in den Wissenschaften zu suchen, scheint absurd, sind diese doch von einer hohen Komplexität gekennzeichnet, die sie im Laufe der Geschichte angenommen haben, um die Welt genauer beschreiben und handhaben zu können. Doch wie steht es mit den Schriften Sigmund Freuds, der Strukturen des phylo- wie ontogenetisch Alten offenlegt. Oder mit der Mathematik, in der Georg Cantor die archaische Stück-für-Stück-Korrespondenz nutzt, um neuartige Zahlräume zu erschließen. Jean Piaget hat diese Verfahren als ursprüngliche Denkstrukturen bei Kindern herausgefunden. Der Umgang mit selbstbezüglichen Systemen führt ebenfalls zu den Ursprüngen des Denkens. Martin Heidegger gehorcht einem ähnlichen Impuls, wenn er in dem Vortrag „Die Frage nach der Technik“ sagt: „Dem Menschen zeigt sich die anfängliche Frühe erst zuletzt. Darum ist im Bereich des Denkens eine Bemühung, das anfänglich Gedachte noch anfänglicher zu durchdenken, nicht der widersinnige Wille, Vergangenes zu erneuern, sondern die nüchterne Bereitschaft, vor dem Kommenden der Frühe zu erstaunen.“ (Die Technik und die Kehre, Pfullingen 1962, Seite 22) Die moderne Technik sei nicht angewandte Naturwissenschaft, sondern „hinsichtlich des in ihm waltenden Wesens das geschichtlich Frühere“. Einen im Hinblick auf die Verkehrung der Folge ähnlichen Gedankengang hegt Hans Blumenberg in einem frühen Aufsatz über Technik als Nachahmung der Natur, die bei Aristoteles sowohl das Künstliche als auch das Künstlerische umfaßt (Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen. In: Ästhetische und metaphorologische Schriften. Frankfurt 2001, Seite 9). Aus dieser Nachahmung, so Blumenberg, trete der Mensch nach dem Mittelalter schließlich heraus, um „die theologisch entdeckte Inkongruenz von Sein und Natur für sich als Möglichkeit schöpferischer Originalität“ zu erkennen und zu ergreifen (a.a.O., S. 35). Das Sichtbare ist im Verhältnis zum Weltganzen nur ein isoliertes Beispiel und erlaubt die Schaffung anderer Welten. Muß sich die

moderne Naturwissenschaft und Technik nicht für ihr Tun rechtfertigen, weil es nützlich ist, so gelingt es dem Kunstwerk schwerer zu zeigen, daß es „nicht mehr nur etwas bedeuten will, nicht mehr nur auf ein anderes exemplarisches Sein verweist“, sondern „es will etwas sein“.

Obwohl Blumenberg Heidegger nicht nahesteht, ist auch für ihn die Kunst der bessere Erbteil des antiken Technik-Begriffes. „Die Überwindung der ‚Nachahmung der Natur‘ könnte in den Gewinn einer Vorahmung der Natur einmünden“ (S. 45), schreibt Blumenberg und verweist auf Paul Klee. In dessen Freiheitsräumen kristallisierten sich Strukturen, „in denen das Uralte, Immergewesene eines Urgrundes der Natur sich in neuer Überzeugungskraft zu erkennen“ gebe. Die unendlichen Welten, die Leibniz der Ästhetik beschert habe, sind vielleicht nur Spiegelungen einer Grundfigur des Seins. Möglicherweise sei die Phase der „gewaltätigen Selbstbetonung des Konstruktiven und Authentischen“ nur ein Übergang gewesen, um sich aus der reinen Nachahmung zu befreien. Heidegger schließt seinen Vortrag mit einer Erwartung an die Kunst, in dessen Bereich die entscheidende Auseinandersetzung mit der Technik stattzufinden habe. „Weil das Wesen der Technik nichts Technisches ist, darum muß die wesentliche Besinnung auf die Technik und die entscheidende Auseinandersetzung mit ihr in einem Bereich geschehen, der einerseits mit dem Wesen der Technik verwandt und andererseits von ihm grundverschieden ist. Ein solcher Bereich ist die Kunst.“ (a.a.O. S. 35)

Für Blumenberg wie für Heidegger erschöpft sich die Technik nicht im Instrumentalen, und sie dient auch nicht allein dazu, die Mängel bei der Ausstattung des Menschen durch die Natur auszugleichen. Die fünfziger und sechziger Jahre, in denen die Texte entstanden sind, provozieren eine tiefgehende Reflexion über die neue Dynamik der technischen Entwicklung. Aus der Nachahmung der Natur sich befreit und mit dieser Befreiung eine andere Sicht auf das Nachgeahmte zu haben, bedeutet, dass wir es nun mit zweierlei Arten von Natur zu tun bekommen. Die alte unangetastete,

und eine zweite, die uns zunehmend so durchsichtig geworden ist, dass mit ihr eine Welt gebaut werden kann, die wir technisch nennen, weil sie aus Bestandteilen der durchsichtigen Natur hergestellt und gefügt worden ist.

Doch wozu? Die Antike sah das höchste Gut in der Erkenntnis und für das Mittelalter lag das Gute im jenseitigen Sein. Bei Augustinus gehört der Genuß (*frui*) zur jenseitigen Seinserfüllung, während der Gebrauch (*uti*) das Verhältnis zur Welt bestimmt. Die moderne Wissenschaft, so Blumenberg, sei am Beginn der Neuzeit „in ihrer instrumentalen Funktion geradezu herausgefordert“ worden. Technik sei deshalb keine angewandte Wissenschaft. Sie mochte zwar als eine der Natur nachhelfende Funktion betrachtet worden sein, gewann „in der Folge der Zerstörung des Vertrauens in die dem Menschen zugewandte Ordnungsstruktur der Welt“ einen neuen Stellenwert. In der Antike deckt der Begriff ‚Natur‘ den Begriff des Seins, im Christentum muß der Mensch in einer Natur leben, die ihm „nicht mehr tragender Daseinsboden und bereite Lebensquelle“, sondern in die er als ein Verstoßener geworfen ist. Er muß sich seine Welt aus eigener Kraft bilden. Und diese Bildung ist ein ebenso technischer Akt wie der der ersten Schöpfung in seiner Gewaltsamkeit ein technischer ist - die „göttliche Gewalttat der *creatio ex nihilo* ... ein im genauen Sinne ‚technischer Urakt‘, der radikalste Sprung, den das Denken nur noch als Limes seiner rationalen Möglichkeiten zu begreifen vermag“.

Blumenberg stellt 1951 die Frage, ob die „zweite Natur“ deshalb nicht aus ihrem Wesen heraus auf die Vollstreckung der Aufhebung der ersten hindränge. (Das Verhältnis von Natur und Technik als philosophisches Problem. In: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Seite 265) Voraussetzung dafür ist die Vorstellung der Natur als *Poiesis*, als ein Aus-sich-selbst-heraus-Gestalten und Wirken, das ebenso die zweite Natur bestimmt und ihr einen anderen Wert als den der Abhängigkeit des Nachahmenden zugesteht. „Die Charakteristik des natürlichen Seins, daß es das Prinzip seiner Gestaltung und seiner Funktion in sich trägt, wird folgerichtig in den

Bereich des technischen Wissens transponiert. Hier liegen die Antriebe zur Herausgestaltung des Automaten, der Maschine, der ‚aus sich selbst‘ funktionierenden Gebilde der modernen Welt.“ Die Maschine erscheint als technische Transposition des Naturbegriffs und sollte in der Lage sein, die erste in toto zu ersetzen.

Mit dem modernen Automaten, dem spätesten Gerät der Technikgeschichte, macht ein im Grunde sehr Frühes, wenn nicht gar das Früheste auf sich aufmerksam - die Selbstschöpfung durch Selbstbezug, durch den gewissermaßen die Grenzen der Technik wie die des Denkens abgesteckt werden. Die sich selbst erschaffende und selbst erhaltende Maschine ist die letzte Utopie der Technik, worunter nicht die Erschaffung aus dem Nichts zu verstehen ist, sondern die Herstellung einer Maschine, die eine höherwertige aus sich entläßt, wie es die Natur aus Darwins Perspektive geschafft hat. Die Evolutionstheorie läßt sich als jene Wissenschaft verstehen, die die Funktion der Maschine Natur demonstriert, die den Menschen produziert hat. Prozesse, die naturwissenschaftlich beschrieben werden können, sind wiederholbar, und das heißt offensichtlich: praktisch, also technisch wiederholbar, und da Regeln angewandt werden, die Spielräume für Prozesse erlauben, sind Varianten möglich. Die Grenze der Wiederholbarkeit und Neuschöpfung liegt dann dort, wo sich nichts mehr „rational“ beschreiben läßt. Die Beschreibung sollte so aussehen, daß sich das Beschriebene „theoretisch nachbauen“ läßt und vor diesem Hintergrund das Kriterium des Rationalen erfüllt wird. Dabei stellt sich heraus, daß die Rationalität des Menschen mathematisch strukturiert und die Zahl ihre Basis ist. Hegel simuliert in seiner Logik den Schöpfungsakt im dialektischen Prozeß, den das reine, bestimmungslose Sein zum Nichts und das Nichts zum Sein macht, eine Dynamik, aus der dann Vieles wird. Es ist freilich nur die Selbstbewegung des Denkens, die dem „anderen“, der Natur, gegenübertritt und sie sich dadurch verfügbar macht. „In den Zahlen spiegelt sich der Gegensatz des ordnenden und festhaltenden Geistes zu dem, was er sich gegenüber findet.“ (Theodor W. Adorno: Zur Metakritik der Erkennt-

nistheorie. Stuttgart 1956, Seite 18) Das Gegenüber wird reduziert zum Unbestimmten, das dann als das Viele bestimmt wird. Als bloße Menge von Einheiten büßt das Gegenüber seine besonderen Qualitäten ein. Der Begriff, mit dem das Denken die Welt erfassen will (mittelhochdeutsch *begrif* „Umfang, Bezirk“), arbeitet nicht viel anders als die Zahl: „Die Schwierigkeit, den Zahlbegriff zu definieren, stammt daher, daß sein eigenes Wesen der Mechanismus der Begriffsbildung ist, mit dessen Hilfe er zu definieren wäre. Der Begriff selbst ist die Subsumtion und enthält damit ein Zahlenverhältnis.“

Das Zählen beginnt mit der Trennung, in der sich das Selbst des Bewußtseins bei jedem Gewährwerden wiederfindet. Zur Grundfigur des Schöpfungsaktes gehört der Widerspruch von Trennung und Fügung, der Aufhebung des Kontinuums in der Gliederung der Phänomene. Doch spiegelt sich in den Theorien als Wissen vom Ursprung der gegliederten Welt immer wieder nur die Struktur des Bewußtseins, einmal „selbst“ geworden zu sein, und indem es sich auf sich beziehen, sich auch auf anderes beziehen kann. Das ist die Grenze, hinter die ein Bewußtsein nicht gehen kann und die es ihm schwer macht, den Zeitcharakter und das Werden seines Seins zu ermessen. Noch in dem Wort „Terminus“ steckt das Grenzwesen des begreifenden Bewußtseins, das Ähnlichkeitsfelder bildet wie wir es von den Horoi, den Zahlsteinen aus Platons Zeit kennen, die das Leere als Kontinuum besetzen, um es zu gliedern und aus dessen phänomenaler Verborgenheit ein Bild möglicher Welten zu zeichnen. Im Trennen und Fügen liegen die Uripulse des Technischen und der Wissenschaft. Dabei denkt der Mythos das Trennen und Fügen in ein und demselben Bild zusammen. Die Grenze zwischen Himmel und Erde ist ebenfalls als Band zu lesen, das beide zusammenfügt (rikis same der Babylonier in: Peter Jensen, Babylonische Mythen und Epen, zit. in: Robert Eisler, Weltenmantel und Himmelszelt, München 1910, Seite 98) Bei Theophrast erscheint die Galaxia als Reif, mit dem die Hemispha"ren des Himmels zusammengeschmiedet sind.

Das Band, das trennt und fügt zugleich könnte ein Bild für die Dialektik der Bewegung sein, zumal die Ordnung der Bewegung des Ganzen vom Kosmos und seinen Rotationen repräsentiert wurde, als sei er das

erste technisch zu verstehende Gebilde. Von der Symphysis des Aristoteles, die die diskreten Stadien einer Bewegung zu einem Ganzen verschmelzen sollten bis zu Henri Bergsons Dauer und einer Bewegung, die sich nicht in Partikel zerlegen lässt, bleiben die Beschreibungen der diskreten und kontinuierlichen Bewegung nebeneinander bestehen. Bewegung als Prozeß hat zwei Seiten, die kontinuierliche und die diskontinuierliche, der Anteil des Bleibenden und der des Veränderlichen; oder mit Platons Worten aus dem Timaios die Natur des „Selben“ und die des „Verschiedenen“. Aus den beiden Bewegungstypen konstruiert er dann die beiden sich kreuzenden Kreise, einen äußeren und einen inneren: „Die äußere Bewegung sollte, gebot er, der Natur des „Selben“, die innere aber der des Verschiedenen angehören. Die des „Selben“ führte er längs der Seite rechts herum, die des Verschiedenen der Diagonalen links herum. Doch das Übergewicht verlieh er dem Umlauf des „Selben“ und Ähnlichen; denn ihn allein ließ er ungespalten, den inneren dagegen spaltete er sechsmal in sieben ungleiche Kreise . . .“ (Timaios 36 c,d) In der gängigen Lesart handelt es sich um die Beziehung der ekliptischen Bewegung der Planeten (innerer Zirkel) zum Himmelsäquator (äußerer Zirkel).

Betrachtet man die Seitenansicht der Kreisbahnen, schneiden sich Horizontlinie und Ekliptik in Form eines X, das Platon mit dem griechischen Buchstaben X angibt. Bis zu diesem Punkt könnte man die „Festigkeit“ des Bildes und seine metaphysische Bedeutung zurückverfolgen, wenn das platonische eidos die Selbstbezüglichkeit meint. Wenn die Selbstbezüglichkeit auch eine Selbstbewegung beinhaltet, gehen zwei Seinsweisen daraus hervor, die „Eigenheit“ (idea, idos „eigen, privat“) oder „Wesenheit“ als Dauer und der Wechsel in der Abbildung des reflexiven Vorgangs (Deleuze hat dieser doppelten Bedeutung des Bildes eine Analyse des Films gewidmet, die auf Bergson gründet).

Günther interpretiert das mythologische Bild der Genesis als Ergebnis eines Reflexionsproblems, das in der Schöpfungsgeschichte formuliert worden ist: Sie sei „ein mythologisch formulierter Bericht über die primordiale Transferierung von subjektiven Reflexionsprozessen auf das objektiv-gegenständliche Medium einer Realwelt, die dadurch re-

ell überhaupt erst zustande kommt.“ (a.a.O., Seite 19) In den von Aussagen begleiteten Schöpfungsschritten entfaltet sich eine komplizierte Reflexions- und Handlungsstruktur, bei der die Anteile an Reflexion, Handlung und einfachem, sich irreflexiv verhaltendem Sein auf unterschiedliche logische „Positionen“ verteilt ist. Wo reflektiert wird, bedarf es mindestens mehr als einer Position.

Die Erschaffung des Menschen verläuft in zwei Phasen. Die erste Phase (Gott sprach, Gott sah, Gott schuf) verläuft „ohne Rückbezug auf die eigene Subjektivität“. Dann tritt eine polytheistische Wendung auf: Gott sprach, lasset uns machen. „Seinsidentität wie die des physischen Universums, kann sich im Singular konstituieren, lebendige Reflexionsidentität eines erlebenden und wollenden Ichs aber nur im Plural.“ Die zweite Erzählung, die Erschaffung von Adam und Eva, liest Günther als Struktur „der sich auf dem Umweg über das Sein auf sich selbst beziehenden Reflexion. Dieselbe kann nicht in einem isolierten Ich gesammelt und auf ein einziges Selbstbewußtsein ausgerichtet sein. Es gehört vielmehr zu ihrem Wesen, daß ihr ganzer Umfang immer über den urphänomenalen Gegensatz von Ich und Du distribuiert ist.“ Der aus einem Erdkloß geschaffene Mensch, dem der Odem eingeblasen wurde, ist kein Bild Gottes, das kommt später. Es handelt sich um eine isolierte Ich-Subjektivität, die im Garten Eden angesiedelt wird. Das Bild Gottes ist damit nicht gegeben. Die Selbstreferenz des Bildes kommt erst durch die Eva zustande, das „Erscheinen eines ebenbürtigen Du erschließt im Menschen die subjektive Tiefe einer ihrer selbst bewußten Innerlichkeit“. Oder bei Hegel heißt es: „In 1. Mose 2,7 kommt er als Seele an sich in Existenz, aber erst durch Konfrontation mit einer ihm in der Welt begegnenden zweiten Subjektivität (1. Mose 2,23) wird er Seele auch für sich selbst.“ Die Wiederholung Gottes im Sein des Menschen stellt im (Eben-)Bild jedoch eine eher unvollkommene Erscheinungsweise vor, die sich in einen historischen Prozeß verwickelt - historisch institutionell und technisch. Was Hegel den objektiven Geist nannte, die Überlagerung der Realität durch eine zweite Schicht, einer „zweiten Kontingenz“ (auch Natur genannt), resultiert nach Günther aus der Setzung einer metaphysischen Einheit von Subjekt und Objekt, die darin als aktive Setzung nie voll aufgehen

kann und somit immer einen Reflexionsüberschuß produziert, der Geschichte und Technik vorantreibt. Das heißt: Die Schöpfungsgeschichte birgt eine Struktur, die noch dynamisch verläuft und noch nicht zu Ende prozessiert ist.

Es ist immer mitzudenken, daß diese Vorgänge in einem Bewußtsein abgehandelt werden, in dem sich die metaphysischen Vorgänge, die sich zwischen Subjekt und Objekt abspielen, abbilden (Seite 20). So bildet, wie Hegel es beschrieben hat, die Philosophiegeschichte den Prozeß ebenso ab wie die Geschichte des Menschen. Das Aufsuchen früher Bewußtseinsstrukturen, die in Mythen zu Bildern werden, bedeutet die in ihnen liegende Dynamik zu erfassen. Denn: „In ihrem mythologischen Denken antizipiert die Subjektivität kraft ihres Reflexionsüberschusses, welcher in der sie umgebenden Welt nicht aufgehen will, die reflexive Realstruktur der noch jenseits des Bewußtseinshorizontes nächsten weltgeschichtlichen Etappe. Man hat bisher den Sinn dieses bilderreichen Denkens nie verstanden . . . Der ungebändigte Reflexionsüberschuß, der sich nicht in der Welt als Sein und Gegenwart auffangen lassen will, kündigt hier an, wie er sich in der Zukunft den ihm gebührenden Seinsort sichern will.“

Der Mythos produziert in Bildern des Überfließens und Überschießens sein eigenes Bewußtsein von der Reflexionsdynamik. Der Apfel steht im Paradies für den Überschuß, der althebräische Text spricht nur von Frucht, „peri“. Pades ist der Obstgarten. Im griechischen Kontext sind „periphereiäi“ die Umschwunglinien der Planeten ebenso wie das Geprüfte oder Gekostete, das bei Tisch umging. Die Umschwunglinie der Planeten und die Umfangslinie mathematischer Körper wurden in der altgriechischen Mathematik „peripherai“ genannt. Es sind Räume des Kostens, der Probe, der Erfahrung. Mit dem Paradies beginnt die Geschichte des Menschen als Erfahrungsraum. Im Zankapfel zum Beispiel nimmt der Überschuß Gestalt als der nicht berücksichtigte Teil an, der sich in der nicht zum Hochzeitsfest eingeladenen Eris manifestiert. In den Mythen und Märchen vom Überzähligen, von der 13. oder 4. Gestalt, die nicht eingeladen worden ist und dennoch überraschender Weise zum Fest erscheint, um es zu verderben, tritt das Übergangene als Bö-

ses unerwartet in Erscheinung. Die Schicksalhaftigkeit des Ereignisses, des Eintretens einer „vergessenen“ Funktion, ist im griechischen Kulturkreis mit dem Vorgang der Zuteilung, die zum kollektiven Mahl gehört, verbildlicht. Die Moiren tragen ihren Namen von „Teil, Anteil“, weil sie zuteilen, nicht immer nur Böses, eher sind die Zuteilungen doppeldeutig. Bei Hesiod sind sie Töchter der Nacht, der Nyx.

Prüfen und Kosten stehen im Mythos offenbar für das Deuten von Zeichen als Handlungsvorbereitung. Das Unbestimmte, das im Ereignis mitschwingt und seine Herkunft in Dunkel hüllt, wird zum Stichprobenraum der Theoria. Descartes sollte später die Hypothese als eine solche Stichprobekonstruktion ansehen, um „einen möglichen Seinszusammenhang“ untersuchen zu können (siehe Blumenberg, Nachahmung der Natur, S. 41). Als Zufallendes gehört das Überschüssige zum Stichprobenraum des Ganzen. Das Kosten will im Teil ein Ganzes erkennen. Diese Intention dürfte auch die Mantik erfüllt haben.

Es ist beobachtet worden, daß die mantischen Praktiken den späteren Wissenschaften von der Natur den Boden bereitet haben. Die Erforschung des Unbestimmten ist allgemeine Grundlage von Wissenschaft. Dieses Unbestimmte aber überhaupt als ein Etwas und nicht vielmehr als Nichts wahrzunehmen, muss einen Grund darin haben, die Leerstelle, die sich anbietet, zu schließen. In einem geschlossenen Erfahrungsraum kann es kein Bewußtsein von Überschüssen oder Zufällen geben. Blumenberg weist auf den Möglichkeitsraum des menschlichen Handelns hin, der im Abbild der Aktionsstruktur des Schöpfers erst habhaft wird. Darin liegt das Nachahmungsprinzip, es der Natur gleichzutun. Damit muß die Schöpfung aber offen sein und das Diktum, daß sie gut ist, gilt nur die die ersten Tage, an dem die Natur geschaffen wurde. Günther sieht im Rückzug des Schöpfers aus der Schöpfung dilemmatisch, weil der Mensch als sein Abbild immer Schöpferqualitäten mitbekommen hat, er im Menschen also sein Abbild hinterläßt, das die Schöpfungsdynamik weiterrückt. Das Selbstbild des Menschen setzt den Rückzug des Schöpfers aus der Schöpfung voraus und der Rückzug produziert notgedrungen das Bild des Nachahmers. Blumenberg: „Der Mensch ist nicht mehr aus seiner Gliedschaft im genetischen Zusammenhang Natur-

zusammenhang heraus zu begreifen, er ist nicht mehr einfachhin ‚Natur‘ und in seinem Wesen auf den Boden der Natur angewiesen . . . Daß die Seele des individuellen Menschen nicht im natürlichen Zeugungszusammenhang entspringt, sondern durch einen je einzigen Schöpfungsakt aus der Hand Gottes hervorgeht, bedeutet nichts Geringeres als das Fundament der radikalen Eigenwüchsigkeit und Autonomie des Menschen im Ganzen der Natur, dem er doch phänomenal eingewurzelt ist.“ Dass der Mensch „seinem Wesen nach in Gegensatz und Auseinandersetzung mit der Natur und in ein Macht- und Vergewaltigungsverhältnis zur Natur treten kann, ist erst im Horizont der christlichen Ontologie als Möglichkeit verstehbar.“ (Das Verhältnis von Natur und Technik als philosophisches Problem. In: Ästhetische und metaphorologische Schriften, Frankfurt, 2001, Seite 258). Noch Leonardo habe die Gottähnlichkeit der Malers gerade damit begründet, daß er in der Nachahmung der Natur den Schöpfer nachahme. (Blumenberg, Nachahmung der Natur. in: a.a.O, S. 43)

Aus einer anfänglichen Not, so Blumenberg, wurde eine Tugend menschlicher Autonomie, und „wenn das Geschaffene der ersten Schöpfung wiederum als ‚Natur‘, als in sich begründetes Aus-sich-Selbst des Gestaltens und Wirken, begriffen wird, dann muß der ‚zweiten Schöpfung‘ die innere Tendenz auf eben diesem seinsmäßigen Rang hin innewohnen“. Sie wird zur zweiten Natur. Gotthard Günther spricht von der Kapitulation des Menschen vor dem übermächtigen Sein der Natur. „Selbst seine bisherige (klassisch-archimedische) Technik . . . ist ein unbewußtes Eingeständnis seiner Schwäche . . . Praktisch gesehen hat sie die Aufgabe, ihn gegen die Naturgewalten zu schützen und davon abzulösen; logisch-theoretisch aber ist sie nichts anderes als eine subalterne Nachahmung von objektiven Realitätsprozessen“. Die Argumentation beider Denker läuft auf eines hinaus: Die technisch geschaffene zweite Natur wird sich ebenso aus sich selbst heraus gestalten wie die erste, sie ist autopoetisch und kybernetisch. Günther: „Das objektive Bild seiner selbst, das der gewesene historische Mensch in der klassischen, heute abgeschlossenen Technik produziert hat, nimmt jetzt die rückkoppelnden Funktionen auf, die ihm bisher noch fehlten. Es lernt, sich direkt

und ohne unsere Vermittlung auf sich selbst zu beziehen, und erwirbt Selbstreflexion. Das Bild wird sich selbst zum Bilde. Es erwirbt sich seine Subjektivität.“

Und das Bild verändert gegenüber der Erfahrung des Menschen mit der Natur die Zeitstruktur. Technische Prozesse ahmen vermutlich nicht nur Naturprozesse nach, zumal die Beschreibung des Verlaufes von Naturprozessen hypothetische Konstruktionen sind, auch wenn sie in der Praxis Erfolge zeitigen. Blumenberg führt ein weiteres Motiv für die Entfaltung der Technik ein: „Die Steigerung von Geschwindigkeiten ist die einheitliche Wurzel aller technischen Antriebe des Menschen.“ Will er mehr an Leistung und Genuß, an Selbstdarstellung und Lebensfülle, so müsse er die Realisierung seiner Möglichkeiten in dieser vorgegebenen Zeit beschleunigen. Die neuen Rechenmaschinen arbeiten in einer Sphäre, die jenseits der bisher „bewohnten und bewohnbaren“ liegt: „Was jetzt vor unseren Augen entsteht, ist Tiefentechnik; wir erleben ihr Eindringen in die Feinstrukturen der Welt, in die immateriellen Bestandteile, wo dementsprechend ihre pathologischen Züge verborgener und gefährlicher sind.“ Die neue Maschine hat ein besonderes Verhältnis zur Zeit: „Sie arbeitet in den Feinstrukturen, in den Mikroverläufen der Zeit, die durch menschliches Handeln oder Denken nicht ausgenutzt werden können. Desgleichen reicht unsere Vorstellung nicht aus, Vorgänge in solche infinitesimalen Zeitbezirke zusammengerückt zu denken“ (Max Bense: Ausgewählte Schriften, Band 2, Stuttgart 1998, Seite 440). Die Vermittlung solcher „unvorstellbaren“ Regionen kann nur über das Bild laufen, das die Technik selber repräsentiert. Es ist ein Drittes zwischen Mensch und Natur, beständig „wird die Grenzlinie zwischen den sogenannten materiellen und nicht materiellen Bereichen verwischt“ (Seite 446). „Manuelle physische Vorgänge haben im gleichen Sinne eine technische Möglichkeit wie intelligible, psychische Vorgänge.“ Bense steht zieht mit dieser Einsicht die Analogie zwischen abstrakten mathematischen Kalkülen, die wir mit Symbolen denkend vollziehen, und kybernetischen Maschinen. Der Mensch schaffe sich durch Technik eine Umwelt, die seiner Doppelrolle als naturhaftes und geistiges Wesen angemessen sei, so Bense. „Unter einem eingeschränkten Aspekt ist die

Sphäre technischen Seins umfassender als die Sphäre dessen, was man Natur oder Geist nennt“ (Bense, Schriften 2, Seite 446).

Die Frucht ist zunächst das, was der Natur im Genuß entrissen wird. Das griechische „karpos“ enthält mehr als das lateinische frui von der Bedeutung des Abtrennens der Frucht beim Pflücken. Jost Trier geht in seiner Etymologie über das Futterlaub und die Venus dem Vorgang des Nehmens nach und führt ihn auf das Laubrupfen im Laubwald zurück. Lat. venos ist das Laubgrün, auch „Lust“ hat eine „merkwürdige Beziehung zu Baum und Laub“, aber auch zum abgebrochenen, abgeschnittenen, gebündelten Büschel Laub in der Hand des Hirten, die Lust im ursprünglichen Sinne des Wortes.“ Die Abtrennung führt auch das griechische „nemo“ im Wortsinn, Trier führt Belege aus Homer an, wo nemesdai „verteilen, zuteilen“ heißt. „nemein“ zeigt ein Verteilen der Speise bei Tisch und der Gabe beim Opfer, und zwar ein Verteilen, dem das Teilen, d.h. das Zerschneiden oder dergleichen vorausgegangen ist.“ (Jost Trier: Venus. Etymologien um das Futterlaub. Köln, Graz, 1963, Seite 72) Die beispielhafte Situation begegnet und bereits auf altorientalischen Siegeln: „Der Geißhirte schneidet oft Zweige, wirft sie den Tieren hin oder biegt Äste zum Benagen herunter.“ (Brockmann-Jerosch) Die Speisezuteilung im homerischen nemo ist eine Vermenschlichung. Der Herr der Mahlzeit, der Herr der Opferfeier ist ein Hirte der Tisch- und Opfergenossen.“ (Trier, S. 73)

Natur ist in diesem Stadium bereits ein Phänomen, das dank der Nutzung ein neues Bild abgibt, weil Bezirke erschlossen sind, die nicht mehr den Regeln der ursprünglich erlebten Natur zugehören wie sie dem Tier noch begegnet. Natur hat nun zwei Seiten, die nutzbare und in den Lebensprozeß des Menschen integrierte, und die in sich kreisende, sich entfernende. Deshalb, so Trier, haben die Sophisten den Nomos-Begriff abgewertet zur Konvention und ihm die Physis, das nicht aus sich selbst Heraustretende entgegengesetzt. Trier vermutet, daß Nomos auf den Laubweidebrauch zurückgeht und im Umfeld jener „Schnittstelle“ seinen Ursprung hat, wo das Handeln sich von der Natur entfernt und einen eigenen Bezirk schafft. Nomos, das ebenfalls dem Nehmen etymologisch nahesteht, ist zunächst „Regel, Brauch“, dann Gesetz, in dem

der Mensch sich und seine Wirklichkeit in der Distanz zur ursprünglichen Natur wiedererkennt. Die Unschärfe, die im Gesetzesbegriff von Anbeginn steckt, tritt in der Genesis durch den Schöpfungsakt zutage, in Griechenland scheint sie dem Kultivierungsprozeß zugrundezuliegen, der in der rohen Natur Zonen des Genusses einrichtet und ausbaut. Die Frucht wird zum Zeichen des genießenden Abgetrennten, in der scharfen Form: des Geraubten, in dessen Bild sich eine neue Subjektidentität etabliert.

Wie die Frucht zur Natur steht, so das Subjekt zum Objektbereich als dessen Teil. Daraus ergibt sich eine andere Bewußtseinsstruktur als bei einer einfachen Gegenüberstellung von Subjekt und Objekt wie Gotthard Günther sie unter dem Begriff des Identitätstheorems versteht, wonach Subjekt und Objekt ontologisch identisch sind. Diese Annahme liegt seiner These nach dem von Platon und Aristoteles überlieferten Denken zugrunde („metaphysisch invariante Relation zwischen Subjekt und Objekt“), hat auch die Neuzeit bestimmt und die in der Schöpfungsgeschichte enthaltene Komplexität des Mythos überlagert. Bestimmt man das Subjekt-Objektverhältnis als eines von Teil und Ganzem, ergibt sich bereits ein Überschuß. Der Teil als Repräsentation des Ganzen bedeutet, daß das Ganze sich selbst enthält. Wenn das letzte Element einer Reihe für die ganze Reihe steht und sie als ein Ganzes umfaßt, kann es nach identitätslogischer Perspektive nicht gleichzeitig dessen Teil sein, in dem das Ganze sich selbst enthält. (Das Problem kursiert in alten, dem Mythos nahestehenden Texten als Rätsel, wieviele Blätter oder Früchte an einem Baum zu zählen sind. Eines von ihnen erfüllt immer den Tatbestand des Überzähligen, das ins Maß nicht paßt. Zum Beispiel wieviele Feigen ein Feigenbaum trägt. Die Antwort gibt den Scheffel als Maß an, der aber nicht alle faßt und eine übrig bleibt. (Wolfgang Schultz, Rätsel, Nummer 340)

Die Formulierung des Dilemmas gelingt nur im Bild. Als Abbild einer inkommensurablen Beziehung gehorcht das Bild der Logik der Distribution, wie Günther es nennt, ist gefügt und ergo technischen Wesens - jedoch eines technischen Wesens, das mehr umfaßt als das Konstruierte aus einfachen Teilen wie es in den Produkten zutage tritt, die wir

im engeren Sinne „technisch“ nennen. Während in dessen Konstruktionen die subjektive Intelligenz objektiv funktioniert und die Maschinen Projektions-„Flächen“ der Logik sind, ist die „techne“ als Kunst immer ein Ganzes, das sich selbst enthält und aus dieser instabilen Lage heraus zum Prozeß tendiert. Auf der einen Seite läuft das Sich-selbst-Enthalten auf das Unendliche des Kontinuums hinaus, auf der anderen Seite auf den Bruch, der notwendigerweise durch den Selbstbezug produziert wird und sich im Zählschritt darstellt. Beide Seiten verhalten sich wie Vordergrund und Hintergrund, als seien die Gegenstände des Vordergrundes im Hintergrund wie durch ein unendliches Band verknüpft und zeichneten damit im Bild die reflexive Struktur und Spur seiner Entstehung. Davon kündigt die Imagination der Welt als Spielbrett, auf dem die Figuren immer wieder neu konfiguriert werden, wie es beispielhaft im Würfelspiel des Mahabharata vorkommt. Die klassische metaphysische Interpretation schlug den Hintergrund einem ewig unveränderlichen Sein zu, den Vordergrund den Wechselspielen, die aus dem Hintergrund hervorgehen. Die Metaphysik hat den Hintergrund als ein Erstes gesetzt und sich in Begründungsversuchen abgearbeitet, wie daraus etwas entstehen soll. Das Bild geht von einer anderen, einer dynamischen „Wahrheit“ aus: Der Hintergrund produziert den Vordergrund und aus diesem geht der Hintergrund hervor. Blumenberg sagt, die brutale Schöpfungstat, aus dem Nicht heraus etwas zu schaffen, sei Voraussetzung für die nachahmende Technik gewesen. Das dürfte insofern gelten, als die Schöpfung nicht aus dem Nichts heraus entstanden ist, sondern das Nichts erst zusammen mit dem Sein geschaffen hat und damit die eigentümliche „Logik“ des Bildes erfüllt, das sich selbst und seine Positionen hervorbringt.

In der Geschichte des Bildes prägt der Bildner seinen Geist in den Stoff und verändert ihn. Er arbeitet mit einem Phänomen, das ganz unspezifisch sein muß. Je unspezifischer, desto brauchbarer. Die zweite Natur, die die Technik hervorbringt, entsteht ähnlich und dadurch, daß der Mensch als Bildner seinen Geist in die vorhandene Natur prägt und sie dadurch verändert. Das kann nur analog zum ersten Akt gelingen, nämlich dadurch, daß man die Natur als unspezifisch deklariert und ihre Geschaffenheit und Vollendung annulliert. Was an ihr interessiert, sind

die von der „Schöpfung“ nicht besetzten Leerstellen als Möglichkeiten neuer Schöpfungen. Das könnte auf die Aufhebung der ersten Natur hinauslaufen, wie Hans Blumenberg vermutet. „Die Erfahrungen des Menschen mit dieser letzten Phase möglicher technischer Realisierung stehen erst am Beginn“, schreibt er (Das Verhältnis von Natur und Technik als philosophisches Problem; a.a.O., S. 265).

Warum sollte die Bewegung der Technik bei der zweiten Natur stehenbleiben und nicht eine dritte schaffen? Das interaktive Verhältnis von Subjekt und Objekt legt nahe, daß ein neues Reflexionsverhältnis entsteht, wenn die technikbasierte Welt dafür ausreichend entwickelt ist. In diese neue objektive Schicht vermag die Subjektivität des Menschen etwas anderes zu projizieren als in der ersten Phase der Technik. Diese Schicht ist für eine Aufnahme intelligibler Prozesse geeigneter als die frühe geschlossen erscheinende, widerständige Natur. Die Entwicklung verläuft nicht linear. Das Objekt, der veränderte Objektbereich, der die subjektiven Intentionen im Werk mit aufnimmt und vom Subjekt nach Vollendung des Werkes ablöst, bietet sich dem Subjekt wieder als zu bearbeitender Bereich an und das Spiel beginnt von neuem. Heinz von Förster hat für solche Prozesse den Begriff des Eigenwertes verwendet, demzufolge Resultate der Operationen eines Systems wieder als Eingangsgrößen in das System eingeführt werden. Der „subjektive Akteur“ wäre ein solches System.

Gotthard Günther nennt die Projektion der Subjektivität auf den Objektbereich „Distribution“ und sieht „eine neue Stufe der Distribution der Subjektivität“, die die zweite Natur mit einer Fähigkeit zur Selbstreflexion ausstattet, die bisher nur dem Menschen zuteil war. „Das Bild wird sich selbst zum Bilde.“ Es lerne in kybernetischen Prozessen, sich direkt und ohne unsere Vermittlung auf sich selbst zu beziehen.

Die Innerlichkeit des Menschen, seine Reflexionstiefe in den Epochen der Hochkultur, erfährt nun eine Um- oder Entwertung. Das Bild kündigt nicht mehr von der Schließung der Subjekte in einem sich reflektierenden Selbst wie es in den Künsten Einzelner sichtbar wurde, sondern von einem Transfer selbstreflexiven Seins ins Objekt. Davon zeugt auch Blumenbergs Beschreibung der Veränderung des Denkens unter den Vor-

zeichen der Technik: „Die Veränderung des Denkens selbst durch die Erfahrung mit Technik besteht vor allem darin, daß Theorien kaum noch als Erklärungen der Wirklichkeit zur Geltung kommen, sondern sofort in die Funktion von Potentialen rücken, die Wirklichkeit zu verändern (Geistesgeschichte der Technik, Seite 79).

Die Niederschrift eines Epos auf Stein, Tontafeln oder Papier haben diese Bedeutung ebenso wie die Malerei, die Bildhauerei und die Musik (trotz ihrer flüchtigen Präsenz). Dabei ist die Differenz zwischen dem un-spezifischen Stoff („Materie“) und Form noch groß, Arbeit als Herstellen eines an den Menschen angepaßten Objektbereichs und Arbeit als Herstellen von Kunst als „begeisterte Objekte“ findet in nicht wesentlich unterschiedlichen Bereichen statt. Kunst repräsentiert - darin von naturbeherrschender Arbeit unterschieden - den in sich kreisenden und verschlossenen Subjektstatus des Selbst und verhält sich zu dessen Arbeit an der Natur analog. Zudem bewahrt die Kunst im Bild die Art des Stoffes als Undifferenziertes, das sich dem Berechnen und der Zahl nicht fügt. Dem Umgang mit dem rohen Stoff und dessen Nutzbarmachung in Handwerk und Industrie hatte Entsprechungen in der Verarbeitung von „Materie“ in den Künsten, als seien Farbe, Stein oder Töne der rohe Grundstoff in Analogie zu den Rohstoffen von Waren- und Werkzeugproduktion. Inzwischen reflektiert Kunst bereits die zweite Natur und bewegt sich in dieser Reflexion in einer dritten gemäß der Logik, daß das Subjekt der Reflexion nicht mit dieser selbst zusammenfallen kann. (Gotthard Günther nimmt deshalb für Hegels Denken auch eine Position außerhalb der dialektischen Reflexion an.)

In den Maschinen, so Blumenberg, arbeitet die Funktionslogik des menschlichen Geistes. Philosophen wie Leibniz und Pascal wollten mit den Rechenmaschinen zeigen, daß das Denken weitgehend ein kalkulierend kombinatorischer, eine Art mechanischer Vorgang ist. „Diese Maschine ist ein Argument, kein Instrument“ (Blumenberg, Technik, Seite 76) - ein Argument der Philosophie von dem „Tätigkeitsnachweis der menschlichen Vernunft, nämlich von ihrem kombinatorischen und automatisch-deduktiven Charakter, die im Gedanken der Rechenmaschine ihre gleichsam handgreifliche, experimentelle Demonstration erhielt“.

Reflexion granuliert Kontinua, alles, was sie berührt, wird zu Mustern und diskreten Einheiten, die sich in ihrer Endlichkeit jederzeit und überall wiederholen lassen. Es gibt dafür in der Antike das schöne tiefe Bild vom Kosmos als Mühle und dem Gott als mylios, worin das Selbst seine Arbeit in einem plastischen Bild erfaßt, das vom Granulieren des apeiron, des Unbestimmten, Grenzenlosen und Unendlichen, das heißt vom Kontinuum berichtet. Der Blick auf die Archaik im Ausgang des 19. Jahrhunderts in verschiedenen Bereichen von Wissenschaft und Kultur belebt das Bild als Reflexionsinstrument mit größerem Bedeutungsumfang, der an das ihm gegenüber tretende reflektierende Subjekt neue Ansprüche stellt und es von seiner Innerlichkeit abzieht. Die Unruhe, die dieses Gegenübertreten hervorruft, tritt in einem Wort Fichtes in der „Bestimmung des Menschen“ zutage: „Ich selbst weiß überhaupt nicht und bin nicht. Bilder sind: sie sind das Einzige, was da ist und sie wissen von sich nach Weise der Bilder . . . Ich selbst bin eins dieser Bilder; ja, ich bin selbst dies nicht, sondern nur ein verworrenes Bild von Bildern.“ (zitiert in Gotthard Günther, Beiträge, Seite 56)

## **Teil III**

# **Selbstbewußtsein als Bildkategorie. Das Selbstbildnis bei Rembrandt**

<sup>34</sup>Dissertation des Autors von 1978 (ohne Vorwort)

# 1 Die frühen radierten Selbstbildnisse

Rembrandts eigentümlicher Kritzelstrich seiner frühen Radierungen, einer etwas nervösen Krakelei zuweilen, steht in der Nähe zum Ungeordneten, zum gerade noch gebändigten Impuls in der Strichführung. Unterstützt wird dieser Eindruck durch die Barhäuptigkeit der meisten Selbstbildnisse aus dieser Zeit, die Rembrandt mit seinem lockigen Haarschopf eine gute Möglichkeit bietet, jener Strichführung nachzugeben. (6) Die Physiognomie ist hierbei nicht prägnant konturiert, sie erscheint der Strichelung gewissermaßen zum Trotz als hinzutretende. In den frühen Gemälden hingegen ist etwas Vergleichbares in der Pinselführung nicht zu finden, allerdings tritt hier schon die für die Rembrandtschule typische Verwendung des Pinselstieles auf, mit dem in die noch frische Farbe gekratzt wird. Das erscheint manchmal ohne recht verständliche Motivation wie auf dem Londoner Bild „Gelehrter in einem hohen Raum“ (7) am Fensterrahmen. Dieser Impuls dürfte die Verbindung von Radierung, die Rembrandt mit technischem Feinsinn behandelt, und den Gemälden, die hinsichtlich des Materials und der Maltechnik von anderem Gewicht sind, weniger zufällig machen. Der sich schlängelnde Strich der Radierung wird später kürzer, weicht der Schraffur, mit deren Hilfe Licht und Luft in einem quasi flimmerigen Stoff aufgehen. Als Bewegungstyp entspricht die Schraffur andererseits dem Kratzen und Scharren beim Vorgang der Reinigung. Damit ist etwas angesprochen, das im ganzen Bereich der bildenden Kunst eine unterschwellig ambivalente Stellung innehat: Die Bewertung des Stofflichen ist fern von Neutralität und erreicht in der gesamten Geschichte der Philosophie ein objektives Bewußtsein darüber. Die Verachtung des Stofflichen trifft dabei wohl sein Ungestaltetsein, das Amorphe, die Nähe der rohen Materie zum Chaos. (8) Man spürt die Aversion noch in der schon im Mittelalter geltenden späteren Forderung Leonardos nach einer glatten Malweise ohne Sicht-

barkeit der Pinselstriche. Andererseits hat der doch veredelnde Umgang mit dem Stoff in seiner Gestaltung alchimischen Charakter. Solche Veredelung teilen die Alchimisten mit den mythischen Schmieden, die zugleich Handwerker und Künstler sind, wie überhaupt die verschiedenen Schmiedemythen in vielen Motiven auf die Alchimie verweisen. (10)

Die Gestaltung des Ungestalteten oder Bändigung des Chaotischen stehen in der Nähe zum Schöpfungsvorgang in seinen verschiedenen Ausgestaltungsformen, in denen der Künstler und Handwerker der Schöpfung etwas Unabgeschlossenes und Verbesserungsbedürftiges verleiht, sodaß dessen konkurrierende Stellung zum Schöpfer selber allemal zur diabolischen Karikatur gerät. Dem nichtgöttlichen Bereich scheint die Nachahmung vorbehalten zu sein, die Wiederholung, in der Genesis ist der Fall des Menschen aus diesem Bereich mit dem Griff nach der Gleichheit mit Gott begründet, einem „Seinwollenwie“. Den künstlerischen Fertigkeiten haftet immer etwas Dämonisches an. Das Wesentliche an ihnen unterliegt keinem objektiven Gesetz und ist auch von keiner Ästhetik einholbar; in dieser Willkür, die allerdings nicht blind ist, ähnelt das Gestalten dem Schöpfungsvorgang, den die Dämonen mit ihren kleinen Freiheiten und Willkürlichkeiten imitieren. Der Schöpfungsvorgang ist aber zugleich als Ausprägung von Gesetzmäßigkeiten vorgestellt, unter denen das Geschaffene Gestalt gewinnt und funktioniert. „Kosmos“ ist ursprünglich nicht das Weltall, sondern bezeichnet alle Dinge von zweckmäßiger und schöner Gestalt, von sinnvoller Anordnung seiner Teile. (11) Kosmos und System sind häufig äquivok. (12) Das umschließt die Gesetzmäßigkeit eines Gebildes und seine sichtbare Gestalt. Beides ist individuelles Signum des Schöpfers, weil es nicht seinerseits unter ein allgemeines Gesetz des Hervorbringens fallen kann. Darin besteht auch die Einmaligkeit des Geschaffenen und sein Schöpfungsakt. Mnesarchos, Vater des Pythagoras, war Gemmenschneider in Samos, entstammte einer berühmten Künstlerfamilie, deren Gründer Telekles hieß. Der Sohn des Telekles, Theodoros, schuf den Ring des Polykrates mit dem der Tyrann sein Herrschaftszeichen der See aufdrücken wollte. (13) In diesem Teil der Pythagoraslegende ist ein solcher Schöpfungsvorgang bezeichnet durch die Prägung des Meeres, des

Chaotischen (14), mittels eines Zeichens oder Bildes, die Herrschaft, Besitz und Einmaligkeit des gestalteten Bereiches zugleich ausdrücken. Jene Prägung durch ein Zeichen ist Bezeichnen, Benennen, denn der Name ist selbst ein Zeichen, das die Individualität des Benannten umschließen soll. (15) In der Vorstellung von der Schöpfung durch das Wort, durch den Namen, ist wohl wesentlich solche Prägung zu Unterscheidbarem gemeint. (16) Das Leibnizsche principium indiscernibilitatis, die Ununterscheidbarkeit von absolut Gleichen, bedeutet: ein jedes trägt in der Ungleichheit zu anderem, und sei es noch so gering – z.B. nur raumzeitlich – das Siegel des Geschaffenen, worin wiederum eine Gleichheit der Herkunft besteht. Dabei ist aber festzuhalten, daß diese Einheit in der Gleichheit ungesetzlich ist, wenn ein jegliches Geschaffene keine gesetzmäßige Genesis haben kann, denn mit seiner Entstehung tritt auch seine Gesetzlichkeit auf, die es dort, wo es von allem verschieden ist, mit nichts teilt. Hier ist sein Name zu finden. Er bezeichnet damit auch die Stelle der Unüberbrückbarkeit zwischen Verschiedenem, dessen Konturen Grenzen sind, die mit dem Namen zusammenfallen. (17)

Der Name ist auch das Wesen des Bildes im Wortsinne des Gebildeten, Geschaffenen (18), nur erscheint er darin als stumme Gestalt. Was bei Kunstwerken als spezifische Handschrift des Künstlers aufgefaßt wird, gleicht einem solchen Namen, in dem immer dieselbe „Signatur“ des Künstlers erscheint, gleich, was dieser hervorbringt. Paradoxiertweise erlangen die Kunstwerke gerade vermöge dieser Wiederholbarkeit ihre Besonderheit und Einmaligkeit. Die Wiederholung ist nur ein äußerlicher Aspekt. Andererseits verbirgt sich in ihr eine Zeitlichkeit, der der Schaffensvorgang selbst unterworfen ist, sofern er sich aus lauter Einzelimpulsen zusammensetzt, die dann eine Gestalt ergeben, auf die hin sie gerichtet waren. Die kleinste Einheit dessen, was Signatur genannt wurde, ist die Spur überhaupt, in der alles Bildhafte sein Element findet, ein Konnex von Bild und Schrift. Dabei ist die Spur nur ein Abgeleitetes, das heißt ihrerseits das Bild eines Bewegungsimpulses, der mit anderen gerichteten Impulsen sich in den Spuren zu einer Gestalt zusammenfügt. Wesentlich dabei ist wohl das Gefügtsein, das Aufeinanderbezogensein dieser Einzelimpulse. Damit ist aber der Gestaltungs-

vorgang einer Rhythmik unterworfen, oder umgekehrt ist jeder Impuls der kleinste Schöpfungsakt, der sich mit den folgenden Impulsen zu einem Rhythmus verbindet, ein kleinstes Maß gleich dem Tagewerk der Genesis innerhalb ihrer Periode von sieben Tagen. Denn der Zeitverlauf wird eher von diesem kleinsten Maß geprägt, das als Element der ganzen Gestaltung gelten kann. (19) Als ein solches Element ist es auch einheitsbildend, nicht nur quantitativ als raumzeitlicher Maßstab – das Metrum in der Musik wäre ein solch quantitatives Maß –, sondern in jenem schwer erklärbaren Aufeinanderwirken der einzelnen Bestandteile des Ganzen. In diesem Sinne ist wohl auch der schon erwähnte Kosmosgedanke zu verstehen. Zugleich ist dieses Maß auch als absolute Grenze eines Gebildes zu verstehen, innerhalb deren es nur ist, was es ist; heißt *stoixeion* „Buchstabe“ wie Element, so *STOIXEIOUN* „gründen“, ein Gebäude abstecken, wie es ein Architekt tut, oder auch „magisch bannen“, was auf den Aberglauben zurückgeht, daß das Abgemessene nicht mehr wachse und das Gezählte nicht mehr zunehmen kann. (20)

Ein jegliches sich selbst Gleiches unterliegt eigentlich einem solchen Bann, der sein Name ist, das Grenzenlose gehört dem Geister- und Dämonenreich an, dem schlechthin Namenlosen, Chaotischen. Der Bannkreis hat sein Urbild in der Grenze, die das Gestaltete vom Ungestalteten trennt und im der eigentliche Kontur eines jeglichen Bildes. Damit ist noch einmal das Dämonische des Schaffensprozesses berührt. Es äußert sich im Umspielen der Grenze, in deren Vorläufigkeit und Schwebebezug. Diese Labilität der Grenze betrifft freilich den Schaffenden ebenso wie das Geschaffene, solange es im Werden begriffen ist. In Goethes „Faust I“ ist dafür ein gutes Beispiel in dem nicht ganz geschlossenen Pentagramm zu finden. Mephisto gesteht, durch die Lücke in diesem Pentagramm gekommen zu sein. (21) Dieses Pentagramm ist aber ein Kosmosymbol (22) und der ganze Schaffensprozeß Faustens mitsamt seinen geistigen Implikationen für Faust selbst verdankt sich nicht zuletzt diesem schlecht gezogenen Pentagramm. (23) Es ist ein Grundmakel aller Heroen, der hier auf eine spezifische Weise unter der Idee von Mikrokosmos und Makrokosmos gedacht ist, eine schwerwiegende Unvollkommenheit, eine verwundbare Stelle oder eine Mißbildung zu be-

sitzen. (24) Es sind allemal Schwächen, die offenbar eine unabdingbare Voraussetzung des Schöpferischen sein müssen, auf der anderen Seite Stärken bedingen, weil sie nur von der Unsicherheit der Grenzziehung herrühren, die vom Schöpfungsakt nicht ablösbar ist. In der „Geburt der Tragödie“ hat Nietzsche diesen Sachverhalt für den Erkennenden, der auch hier zu erwähnen ist, emphatisch ausgedrückt: „...Denn wie könnte man die Natur zum Preisgeben ihrer Geheimnisse zwingen, wenn nicht dadurch, daß man ihr siegreich widerstrebt, d.h. durch das Unnatürliche? Diese Erkenntnis sehe ich in jener entsetzlichen Dreiheit der Ödipus-schicksale ausgeprägt; derselbe, der das Rätsel der Natur – jener doppelgearteten Sphinx – löst, muß auch als Mörder des Vaters und Gatte der Mutter die heiligsten Naturordnungen zerbrechen. Ja der Mythos scheint uns zuraunen zu wollen, daß die Weisheit und gerade die dionysische Weisheit ein naturwidriger Greuel sei, daß der, welcher durch sein Wissen die Natur in den Abgrund stürzt, auch an sich selbst die Auflösung der Natur zu erfahren habe.“ (25) Das Hervorbringen einer neuen Erkenntnis ist hier nicht als im Medium des reinen Denkens gedacht, sondern als Wendung der Natur gegen sich selbst, als Verbrechen gegen die Satzung, als Zerstören und Herstellen zugleich. Die Dämonie des Schaffenden liegt in seiner bedarfsweisen Verbindung mit Gott oder dem Teufel. Das setzt allerdings deren Unterscheidbarkeit voraus, oder weniger bildlich ausgedrückt: die von Gestaltetem und Ungestaltetem, Schönem und Häßlichem. So nahe ein Kunstwerk etwa dem Chaotischen auch sein kann, gibt es doch keinen fließenden Übergang zum Kunstlosen, viel eher erweist sich in solchen Grenzbereichen ein geschärftes Unterscheidungsvermögen. (26) Es ist hier nochmals an die Radierungen Rembrandts zu erinnern, deren Strichführung gerade für diesen Grenzbereich interessant ist, weil sie ungeachtet dessen, was dargestellt ist, eine Qualität der Gestaltung an sich selbst hat und sozusagen ein Gestaltungsvermögen vor aller gegenständlichen Darstellung bekundet. In der Pinselführung der Gemälde ist das gleiche Phänomen, wenngleich erst ungefähr seit der „Nachtwache“, zu beobachten. In all dem ist eine Kultivierung des rohen motorischen Impulses enthalten, eine artifizielle Bewegungstechnik von Griffel und vor allem Pinsel, die zur Herstel-

lung des Gemäldes unmittelbar gar nicht gehört. Wie entwickelt diese Bewegungstechnik ist, zeigt der Vergleich mit Schülerarbeiten. (27) Der Pinselstrich ist selbst schon Gestalt und wird nicht gleichsam zu deren Herstellung benutzt. Es ist sicher keine Übertreibung, wenn man hier von dem Eindruck einer fließend tänzerischen Handhabung des Werkzeuges spricht. Deshalb ist auch nicht von einer quasi impressionistischen Fleckbildung auszugehen, sondern eher entspricht der Pinselstrich einer rudimentären Hieroglyphik. (28) Was hier Rohstoff ist, aus dem solche gerichteten Bewegungen gebildet sind, ist in der teilweisen Nähe zur Krakelei oder zum Geschmier zu sehen, die nur dann als solche erscheinen, wenn das Unterscheidungsvermögen zwischen Gestaltetem und Ungealtetem nicht differenziert genug ist. (29) Rembrandt beginnt in den frühen radierten Selbstbildnissen nicht mit einem reinen Abkonterfeien seiner selbst, d.h. nicht mit einem eigentlichen Abbild seiner Physiognomie in ihrer Normalgestalt gewissermaßen. Er entzieht sich einem solchen eindeutigen Präsentieren wie ein Kind, das nicht fotografiert werden will, durch außergewöhnliche Mimik bis zum Grimassieren hin wie in dem Bild mit aufgerissenen Augen. (30) Die Ausdruckslagen sind für den Arbeitszustand des Radierens ungewöhnlich. Dazu Richard Hamann: „Am stärksten ganz für sich selbst, auch wenn er die fertigen Blätter als kleine Kunstwerke auf den Markt gehen ließ, hat er sich in den vielen psychologischen Studien porträtiert, in denen der übertriebene Ausdruck und die etwas wilde Technik so aufgeregt barock wirken, und dazu in Kontrast das Bohrende der Beobachtung und das Gewollte, Krampfge des Ausdrucks tritt... der Schmerz ist ohne Tiefe wie bei jemand, der gekniffen wird und ausprobiert, wie lange er aushält. Der Zorn entlädt sich nicht, er könnte auch angestrengte Meditation bedeuten. Es sind Experimente. Aber welcher Art? Nur um für künftige Bilder Erfahrungen zu sammeln? Oder nicht auch Übungen im Ausdruck für das Leben wie bei einem Schauspieler, der auf die Bühne treten soll.“ (31) Die mangelnde Tiefe ist in der kühlen Kalkulation der schauspielerischen Mimik zu suchen, primär allerdings ist das sich Entziehen einer eindeutigen Gestalt durch wechselnde Extreme der Mimik, was

im Schauspielerischen dann eine schwebende Existenzform genannt werden kann. Die man- gelnde Tiefe in der mehrdeutigen Gestalt liegt aber vielleicht weniger in der Unfähigkeit, sie auszudrücken, als in ihrer psychischen Abwesenheit. Im extremen Ausdruck, wo der Affekt oder die bewußt gesetzte Grimasse auftritt, kann es keine Tiefe geben, die, wie später noch hinsichtlich der Gemälde zu erörtern sein wird, dem Bereich der Affekte nicht zugehört. Das Besondere das in einem solchen Ausdruck sich herstellen will, ist der Versuch, das Individuelle im Charakteristischen zu finden. Das Charakteristische definiert sich durch Abweichung. Rembrandt inszeniert dadurch eine besondere Situation, in der die Zufälligkeit des Individuellen garantiert ist. Die Dialektik darin will es aber, daß gerade vermöge dieser Situationen, die dem Subjekt seine Individualität sichern sollen, dieses Subjekt in die Vielheit zerstreut wird. Das Zusammengesetzte ist in diesem Fall kein Ganzes. Es fehlt diesen Vielheiten die grundlegende Vermittlung, was übrigens für die ganze Reihe der Selbstbildnisse gilt, also auch für die Gemälde. Man könnte dieses schwer Vermittelbare zwar für das Moment der Einheitsbildung und Vermittlung erklären, dann aber ist das Zerreißen in die Vielheit als Konstitutum der Individualität zu denken, als ein Individuationsprozeß.

Um 1628 entsteht das radierte Selbstbildnis mit breiter Nase (32), eine physiognomische Auffälligkeit, die Rembrandt vor allem in dieser Reihe der Radierungen, viel weniger dagegen in den Gemälden dargestellt hat. Hiermit hat er ein Merkmal verwendet, und zwar prononciert, das im rein physiologischen Bereich angesiedelt ist, eine der physiognomischen Grundkonstanten neben dem fleischigen Gesicht, dem breiten Schädel und den mandelförmigen Augen. Diese karikaturnahe Betonung der Nase fällt unter die Abweichung des Charakteristischen vom Ebenmäßigen, von einem schwer zu fassenden Ideal eines schönen Menschenantlitzes, daß Rembrandt in dem Gemälde von ungefähr 1629 im Mauritshuis (33) mit seiner realen Physiognomie zu verschmelzen versucht hat. In dieser Idealisierung ist vor allem die Nase mit einer Schattenführung verschmälert worden. Er mag in solchen Merkmalen die Spuren des Grotesken entdeckt haben, die das einzelne Menschenantlitz jeweils trägt und in vergrößerter Form zur Häßlichkeit beitragen. Wie wenig eine

solche Entdeckung jedoch zufällig ist, zeigt die Bedeutung des Dämonischen und Abnormen für die Entwicklung des Porträts bei den Griechen. (34) Die Möglichkeit, überhaupt ein individuelles Porträt herstellen zu können, hängt an der differenzierten Transposition solcher Abnormitäten, deren zumeist theriomorphe Züge auf ein Verhaftetsein mit der Tierosphäre verweisen, in die unzweideutig menschliche Physiognomie. (35) Gerade halb menschliche, halb tiergestaltige

54

Bildungen wie Silene und Kentauren sind bedeutsam für die Entwicklung individueller Züge, (36) sie bilden gleichsam den Rohstoff jener Transposition. Man kann hier eine Änderung in der Bewertung gegenüber dem Individuellen feststellen, das nun nicht mehr als depravierte Existenzform mißachtet und verspottet wurde, physiognomische Verzerrungen im Vergleich zu einem Ideal des Ebenmäßigen sind letztlich Unterscheidungsmerkmale der Einzelnen. Dieser Akzent auf den Einzelnen verrät eine partielle geistige Loslösung (37) von dem festen Verbund einer gesellschaftlichen Einheit, wie sie in archaischen Gesellschaften auftritt. In den historischen Gesellschaften hat der Einzelne eine jeweils persönlich geprägte Geschichte, die seine Individualität weitgehend bestimmt. So zeigt sich hier in diesem physiognomisch-physiologischen Bereich der bedeutsame Prozeß einer Zerstreung des Menschen in Vielheit und Vielfältigkeit, zu der eine Vermischung des Idealtypischen mit dem ungestalt Naturwüchsigen parallelläuft. Voraussetzung ist die Entwertung des Negativen im Abnormen, die einer Profanisierung des Dämonischen gleichkommt: Das heißt aber nicht Vergleichgültigung, denn selbst wenn mit der Maskenhaftigkeit des Abnormen (38) doch zunächst nur eine Äußerlichkeit des Einzelnen in Verbindung gebracht wird, so ist diese Äußerlichkeit die ganze Sichtbarkeit eines tiefliegenden Prozesses der Verstrickung ins ungebändigt Elementare, die im Mythos von der Zerstückelung des Dionysos dargestellt ist. Seine Umwandlung in Luft, Wasser, Erde und Feuer (39) erscheint wie eine Schaffung der Elemente, der Vielfalt des Stofflichen und es liegt ebenso nahe, diese Vielfalt mit den Masken zu vergleichen, in die sich der Gott individuiert, gleichzeitig an der Vielgestaltigkeit leidend, in der eine Gestalt die andere jagt.

Wurde anlässlich der Vielgestaltigkeit der Mimik gesagt, Rembrandt entzöge sich dem eindeutigen Präsentieren, so betrifft eine in der Frühzeit sich wiederholende Vorliebe für Verschattungen der Augenpartie eine ähnliche Scheu, sich offen gegenüberzutreten. In dem radierten Selbstbildnis mit hohem Barett (40) ist vom Gesicht fast nichts mehr zu sehen, weil nebst Augenpartie auch noch die rechte Gesichtshälfte im Schatten liegt. Eine aus psychologisch ähnlichen Motiven heraus entstandene Radierung (41) enthält zwar keine Schatten in den Gesichtspartien, jedoch ist der Blickkontakt mit dem Betrachter nur sehr tastend und vorsichtig, körpersprachlich noch durch den zwischen den Schultern eingezogenen Kopf ausgedrückt, eine Haltung der Ängstlichkeit. Das Spiegelbild muß für Rembrandt die Agressivität einer Überwachung gehabt haben, der sich zu entziehen die verschiedensten Möglichkeiten ausprobiert werden, die in den Fällen des extremen Ausdrucks eine Gegenbewegung annehmen, eine apotropäische Wirkung tragen sollen gegen das reale Spiegelbild. All das

55

setzt aber eine Dynamisierung der Mimik und des Ausdrucks, d.h. eine Dynamisierung des psychischen Zustandes während der Selbstbeobachtung voraus. Deshalb kann das Selbstbildnis – jedenfalls bei Rembrandt – kein bloßes Abbild sein, kein Bildnis, das ein anderer Künstler von ihm gemacht haben könnte, wo also der Beobachter ein anderer ist als der Beobachtete. Rembrandt versucht mit allen Mitteln, Distanz zu sich selbst zu finden, weniger sind die frühen Selbstbildnisse wirklich Selbstbeobachtungen. Die verstärkte Selbstbeobachtung, die eine solche Distanzsuche voraussetzt, ist von anderer Art als eine qualitativ rezeptive der späteren Selbstbildnisse, also des eigentlichen Erkenntnisvorgangs. Man kann hier in den frühen Selbstbildnissen auch eine solche Aufmerksamkeit der Beobachtung nicht so recht feststellen, wenn gleichzeitig immer wieder die gegensätzlichen Impulse der Verschleierung und der extremen Mimik die Beobachtung konterkarieren. Es scheint, als habe dieser Vorgang im Graphischen eine Parallele. In den Zeichnungen vor allem der späteren Periode, aber auch schon in den frühen, zeigt sich eine offene Faktur in der Strichführung, ein immer wieder abbrechender

Bewegungsfluß. Das ganze resultiert aus einem zerstückten Bewegungsablauf im Kreuz und Quer der Strichführung, mag das auch weniger an der abmeßbaren Länge der Striche, als an dem Gesamteindruck zu finden sein. Ein solcher Bewegungsablauf hat seine Ursache in der bewußten Überwachung des Vorgangs, die ein natürliches Fließen verhindert, wenngleich eine Rhythmisierung der Motorik dabei nicht ausgeschlossen ist, die Interlocutionen (42) im natürlichen Fluß integriert sind. Eine solche Quantelung zeigt sich auch in Gemälden nach etwa 1650. (43)

„Hast du nicht angefangen dem bösen Kinds Gesichter zu schneiden?“, heißt es in einer Fabel, in der ein Knabe, der zum ersten Mal einen Spiegel sieht, nach anfänglichen Gefallen seines Bildes einen verzweifelten Kampf damit beginnt. (44) Es ist wohl die intensive Beziehung des Blickkontaktes in der Selbstbeobachtung – die freilich nicht nur auf die Selbstbeobachtung beschränkt ist –, ein Fascinieren durch das Angeschautwerden, das für das Umschlagen vom anfänglichen Gefallen ins Grimassieren verantwortlich ist, um die sich ins Unbehagliche steigernde Situation aufzuheben, den auf sich gerichteten Blick zu vertreiben, den Bann zu brechen. Daß dabei doch immer wieder das eigene Minenspiel erscheint, ist unbeabsichtigt fatal, denn die primäre Vorstellung setzt eine andere Person voraus. Das Fascinosum des Blickes hängt an seiner Funktion des Erkennens, oder im passiven Falle, des Erkenntwerdens. Erkennen ist zugleich aber auch ein Richten, oder neutraler: ein Qualifizieren. Der Blick sondert sicher ebenso, wie es der Intellekt vermag und es ist eine Gebärdensprache des Auges – wie Pupillengröße, Glanz, Lidstellung

56

usf. – anzunehmen, die das vermitteln kann. Erkennen wie Erkenntwerden ist jedoch ohne die sie begleitende Macht über den Erkannten nicht denkbar, denn er ist damit zu einer kalkulierbaren Größe geworden, seine Aktionen bewegen sich in präfigurierten Bahnen, die Spielregeln sind bekannt. Etwas Ähnliches ist in der Magie des Namens zu finden, der als ein Parallelwesen des Menschen angesehen wurde (45), und dem eine Macht innewohnte, die auf andere Personen übergehen konnte, wenn er verraten wurde. (46) Der Name als Kürzel der Lebensgeschich-

te (47), Signum der Historizität des Menschen, macht das Wesen seiner Individualität aus. Diese Historizität ist eine Bezogenheit, der Name ein Gebundenes, Sprache. Diese Bezogenheit kennt an sich keine Inhalte, einen Inhalt der Sprache gibt es nicht; als Mitteilung teilt die Sprache ein geistiges Wesen, d.i. eine Mittelbarkeit schlechthin mit."(48) Damit ist sie doppelbödig auch schon als Geschwätz angelegt. Im Erkenntwerden wird von der Besonderheit und Historizität des Individuellen abstrahiert, der Mensch bis auf den Kern entblößt, wenn er nicht überhaupt nur wie eine Zwiebel aus Verschalungen besteht mit dem Nichts als Kern. Die Angst vorm Erkennt- werden wird hier existenziell, diese Besonderheit, der Name, ist das Rätsel, in das sich ein jegliches Individuelle hineinverwoben hat und die Lösung fürchtet wie die Vernichtung, denn die Erkenntnis des Namens ist Entbindung des Sinnes, Auflösung des Gebundenen. Der Blick der Erkenntnis ist unmenschlich (49), und es ist viel von diesem Blick in vielen Selbstbildnissen Rembrandts, die deshalb in einer schwer zu beschreibenden Valenz der Physiognomie von den Bildnissen anderer Personen oder dem Ausdruck der Gesichter in seinem Werk überhaupt sich grundsätzlich unterscheiden. Das letzte Selbstbildnis im Mauritshuis ist nur noch kaltes Auge, das rechte Auge steht vereinzelt, da das linke nicht blickt. Ein vereinzelt Auge hat immer etwas Wildes, Zyklopisches, und es ist an der Paradoxie dieses Verhältnisses von Wildheit und Überwachung zu erkennen, daß die Überwachung keineswegs unmittelbar mit der Moralität zusammenfällt, sondern an sich selber etwas Zerstörerisches hat. (50) In diesem Falle der Selbstbildnisse kommt allerdings noch hinzu, daß die Verabsolutierung der Selbstreflexion als reine Beziehung zu sich jene zyklopenhafte Wildheit hervorbringt, die kein Gesetz respektiert oder virtuell an seiner Aufhebung interessiert ist. Die Folge ist jene Vereinzelung, die Rembrandt in einigen seiner Gemälde und Radierungen (51) dargestellt hat, in denen Alte in z.T. völliger Isolation einer Altersweisheit nachsinnen, die keinen Gegenstand mehr hat. Dabei sind die Räume, die oft beträchtliche Ausmaße haben, in ihrer ganzen Leere von Bedeutung aufgeladen, von bedeutsamer Unbestimmtheit. Die Passivität der manchmal im Melancholiegustus sitzenden Alten und

Sinnierenden scheint in der Negation eines jeglichen Seienden zu liegen, um dem Absoluten einen Ort der Epiphanie zu ermöglichen. (52)  
Nur so kann jene Leere qualitativ wesentlich sein, sie ist potentielle Fülle.

## 2 „Der Schützenaufmarsch der Kompanie des Hauptmanns Frans Banning Cocq und seines Leutnants Willem van Ruytenburch“, genannt „Die Nachtwache“

Die 1642 entstandene „Nachtwache“ war für Rembrandt ein Erfolg, wengleich die Lichtführung bis heute irritiert hat. Unzweifelhaft findet das Geschehen, der Aufbruch der Schützengilde, am Tage statt. Christian Tümpel (55) sieht als Beweis dafür eine von einem Schützen mit dem Brennglas angezündete Lunte. Aber von "vollem Sonnenlicht" kann doch eigentlich trotz Reinigung, keine Rede sein, und das stimmt auch überein mit Äußerungen von Rembrandts Zeitgenossen und seinem Schüler Hoogstraten, der wünschte, Rembrandt hätte in dem Bild „etwas mehr Licht angesteckt“. (54) Wenn man von einer Raumvorstellung ausgeht, anhand deren Rembrandt mit Vorliebe seine Bilder aufbaut, so dürfte es die Höhle sein, die entweder geschlossen und von innen beleuchtet ist, oder von hinten – also vom Bildgrund her – Licht einfallen läßt. Ist er des Themas wegen gezwungen, von dieser Vorstellung abzuweichen, wie z.B. im „Moses mit den Gesetzestafeln“ (55), so kommt das Bild aus der Fläche nicht recht heraus. Eine solche Bildvorstellung ist von der buchstäblichen Raumkonstruktion der italienischen Renaissance fundamental verschieden. Die Dynamik von Fluchtlinien oder Geraden überhaupt, auf denen der Blick entlanggleitet, bringt insgesamt den Eindruck des Ausschnittes hervor, des Aspektes. Die Linien sind vielfach gebrochen, ihre Fortsetzung sozusagen ein anderes Bild erfordernd. Der Blick des Betrachters geht eher nach draußen, ins Offene, umgekehrt dagegen geht er bei den Bildern Rembrandts ins Verschlussene, Dunkle, nach innen. Seine zahlreichen Selbstbildnisse zeugen von fortgesetzter Introversion. Er trifft damit auf nichts Neues, vielmehr bindet er das Geschehen seiner

Themen an das, was man, modern ausgedrückt, psychologische Regula-  
ritäten nennen könnte. Er bindet das Geschehen an das Dunkel der Tiefe,  
denn die Seele gilt von alters her als in dieser Tiefe wohnend, wie im  
Raub der Proserpina dargestellt, ein Motiv, das er selbst in seiner Früh-  
zeit gemalt hat. Hier ist der Fokus seiner Bilder aufzufinden, die, auch  
wo sie an gegebene historische Anlässe anknüpfen, einen Zug fort vom  
Historischen

59

an sich tragen. Die weithin gültige psychoanalytische Theorie Sig-  
mund Freuds gesteht der Seele zwar keine sozusagen unhistorischen In-  
halte und Neuigkeiten zu, und sie verfährt in Analogie zu dem Satze nihil  
in intellectu, quod non fuerit in sensu, doch ist eine solche Epimetheus-  
philosophie, die der Tat immer hinterherplappert, auch auf einen solchen  
Protagonisten „Tat“ angewiesen, der seine Schauderstücke aufführt, da-  
mit Erkenntnis sei. So hängt an dem Typus des Handelnden der Nach-  
denkende, der das Vorhandene und Geschehens zu verstehen versucht  
und doch nur der Igel im Wettlauf mit dem Hasen ist. (56) Die Seele als  
Projektion des objektiven Geschehens anzusehen, wenn dieses objektive  
Geschehen eher eine Projektion der Seele ist, gleicht diesem rasenden  
tödlichen Lauf. Eine Psychologie, die solcher Verwechslung unterliegt,  
sitzt der Geschichte auf, die sie hervorgebracht hat und taugt deshalb so-  
wenig zur Erkenntnis anderer Epochen wie zur ganzen eigenen Epoche.  
Das Nachdenken läuft schicksalhaft wie bei Ödipus, dem jene Psycho-  
logie soviel verdankt: erst die Tat und dann das Wissen darum, erst das  
Ereignis und dann die Erinnerung. Bestand die Schuld des Ödipus gerade  
darin, daß er tat, ohne zu wissen, daß er also erst nach der Tat das Wissen  
erlangte, so ist nun in versteckter Anerkennung des Schicksalhaften dies-  
es verkehrten Verhältnisses niemand mehr schuldig und das Bemühen  
um ein Wissen vor der Tat überflüssig. Das Innehalten vor der Hand-  
lung im Bewußtsein des Verhängnisses war aber ein Grundpfeiler, auf  
dem menschliche Kultur ruhte, die Unterbrechung des blinden Stroms  
der Affekte ist ein Bruch der Natur mit sich selbst. Freud selbst hat die-  
se Leistung im Zusammenhang mit Kunstwerken vor allem am „Mose-  
ses“ von Michelangelo beschrieben. Dieser Gestus des Innehaltens lebt

vom Bewußtsein um das Verhängnis, so daß der rein Nachdenkende, der das Verhängnis weder kennt, noch anerkennt, das wirkliche Innehalten nicht zulassen kann. Er wird der dunklen Monstrosität seiner Absichten nicht gewahr und bebrütet das Verhängnis, dem er sich entziehen will, sinniert über die Bedeutung der Tat. Rembrandt malt um die dreißiger Jahre einige Bilder mit Nachdenkenden, wenn man die Untätigkeit so nennen kann, der sie sich überlassen haben. Die Leere dieser Räume und die Dürftigkeit ihrer Ausstattung stehen in genauer Beziehung zur Geschichtslosigkeit, der Unbestimmtheit von Ort und Zeit der Erscheinung. Die Fenster sind für diese Räume nur dazu da, um Licht einfallen zu lassen und geben keinen Ausblick nach draußen frei, oder es spendet nur eine Kerze Licht in einem vollständig geschlossenen Raum. (57) Diese Männer scheinen nicht nachzudenken, sondern zu warten. Was sich ikonographisch mit diesen Innenräumen zeigen läßt, hat Rembrandt später im physiognomischen Ausdruck des Innehaltens als Grundkonstante seines Werks durchgehalten. Obgleich das Motiv des Handaufstützens, das als Melancholiegestus gilt, oft verwendet wird, ist der Ausdruck nicht finster.

Die „Nachtwache“ ist von der Raumvorstellung eines Innenraumes gedacht, der auf den Außenraum übertragen wurde, dies immer verstanden unter der Vereinbarung, daß das Innenhafte eine lichthöhlengleiche Gestalt hat und weniger konstruktiv ist. Nirgends ist die Paradoxie eines Außenraumes stärker als in diesem Werk Rembrandts, und es ist verständlich, daß das Bild nicht allein das Porträt einer Gruppe ist und seine Bedeutung sich nicht in seiner Herkunft und dem Anlaß, unter dem es gemalt wurde, erschöpft. Das Konstruktive von Räumen hat etwas Katastrophisches, es ist dem Kästchenmotiv zuzuordnen, dem Gefügten, Architektonischen, der Arche. Im Gilgameschepos heißt es, als eine Sintflut hereinbrechen soll: „Reiß ab das Haus, erbau ein Schiff“ (58). Die Negation der hellen äußeren Erscheinung, der Außenwelt im klaren Umriß, scheint für Rembrandt zusammenzugehen mit der Negation der Konstruktion. In den wenigen Landschaften, die er gemalt hat, und die man vielleicht als Inbegriff der Außenwelt bezeichnen könnte, herrscht eine bedrohliche Atmosphäre. Das Geschätzte ist ihm doch eher der In-

nenraum, das Verborgene. So liebt er auch das apokalyptische Spiel bunter, kalter Farben nicht, nicht das Bunte, die Hülle als Außenfläche und Haut in ihrer apotroäischen Wirkung. Denn als solche ist die Farbe Zeichen des Kampfes wie das Glitzernde des Schmucks. In der Farbskala überwiegen die Erdfarben, auch die „Nachtwache“ besteht vornehmlich aus Schwarz, Weiß, Rot und Gelb. (59) Im Dunkel des Erdhaften ist ihm das Lebendige verborgen, das er immer wieder mit dem Aufscheinen des Lichtes, das zur hauptsächlichen Quelle der Gestaltung wird, zu vergleichen scheint. Wie auch immer die Bezeichnung „Nachtwache“ entstanden sein mag, so wird im Festhalten an dem mißverständlichen Titel doch ein Sinngehalt aufbewahrt, der schon im „Raub der Proserpina“, die in den dreißiger Jahren entstanden sein muß, sich ankündigte: Vom Gilgameschepos – „ach Gilgamesch, du schläfst ja“ – bis zur Bürgelepisode in Kafkas „Schloß“ ist die Seele das Tor zur Unsterblichkeit, der Nachtwächter in den Äonen der Finsternis. Im Wachen steckt doppelsinnig die Helle des Selbstbewußtseins sowie das Aufpassen oder Bewachen, wenn ihm im mythischen Denken nicht überhaupt die Bedeutung von Licht und Leben zukommt. Auch das Auge ist ein Motiv des Wachens, und möglicherweise hat Rembrandt ein solches Auge in der „Nachtwache“ neben dem Fahnenträger in einem Kopfausschnitt wie ein Selbstporträt angebracht. (60) Das auffällige Mädchen erinnert an Saskia mit ihrem vollen Gesicht und dem Ansatz zum Doppelkinn. (61) Die Requisiten, die es am Gürtel trägt, sind alle als dem Umkreis der Schützenikonographie zugehörig erkannt worden. (62) Diese Figur hat für das Bild etwas Rätselhaftes, zumal ihre kompositorisch gesteigerte Bedeutung im Gegengewicht zum Leutnant ihrer im Geschehen relativen Funktionslosigkeit widerspricht. Sie geht prächtig gekleidet mit einer Stola um die Schultern und einem Diadem im Haar. Sie scheint rasch das Gewühl zu durchschreiten, den Kopf aus dem Bild gewendet, der Betrachter wird vom Blick jedoch nicht getroffen. Das Gesicht ist seltsam unbestimmt im Alter: rund, fast brauenlos und ohne Schatten, ein Vollmondgesicht. Trotz der Kindlichkeit der ganzen Gestalt hat es doch etwas Altes an sich; Zwerge vereinigen meist eine solche Einheit von kindlichen Aussehen und dazu unpassendem Alter. Hinzu kommt eine für Rembrandt

ungewöhnliche Ausdrucksleere, die aber gleichzeitig gepaart ist mit Frische, so daß zusammen mit dem raschen Schritt die ganze Figur etwas Aufmunterndes gewinnt. (63) – War die antike Kosmosvorstellung von einem Gefügten, Gereihten oder auch einer Schlachtordnung schon erwähnt, so ist eine andere von dieser Vorstellung verschiedene in Porphyrius' Interpretation der Nymphengrotte in Homers 15. Gesang der Odyssee zu finden. „Das Bild des Kosmos, in dem sich die Generation der Seele vollzieht, erblickt der Platoniker in der Grotte, deren zugleich dunkle und liebliche Höhlung als Ausdruck des Reizes der Sinnenwelt, verbunden mit der Dürsterkeit des Stoffes... aufgefaßt wird... Die Reinheit des Lebens als Vorbedingung der Rückkehr zur Unsterblichkeit liegt in den Bienen, die in den Mischkrügen ihr honigreiches Gehäuse erbauen. Dieses Tierchen erscheint Porphyrius gleich der webenden Najade als Symbol der Seele, die mit bräutlicher Unschuld in die Generation tritt, alle Gebote des Mysteriums erfüllt und darum gleich ihrem Vorbilde zuletzt wieder in die Heimat zurückkehrt.“ (64) Auch ohne die Schrift des Porphyrius zu kennen, d.h. ohne den Gedanken der „bräutlichen Unschuld“ der Seele, ergibt sich zu dem Mädchen der „Nachtwache“ die Assoziation der Braut; wäre die Figur neben dem Mädchen links als ein Junge zu erkennen (65), könnte man an eine Kinderhochzeit denken. Daß Rembrandt die orphische oder neuplatonische Bilderwelt gekannt haben könnte, ist nicht anzunehmen. Für sein introvertiertes Verfahren der Selbstreflexion für das die Selbstbildnisse ein sicheres Zeugnis sind, ist diese Figur, wie immer er auch dazu kam, von höchster Signifikanz. Mögen Selbstbildnisse Selbstreflexionen sein, das Bild ein Spiegelbild der Seele, das die Reflexion immer wieder von neuem speist, so ist im erweiterten Sinne das Gesamtwerk selbstbildnisgleich, trägt zahlreiche Spuren immer ähnlicher Prägung. In der antiken Koregestalt ist zuweilen eine solche Spiegelung mitgedacht.

Das Medaillon genannte, in einem Irisrund eingerahmte Brustbild des Verstorbenen hieß „Kore“ und war eine Pupillenspiegelbildseele. (66) Unter dieser Pupillenspiegelbildseele wird das Püppchen, pupilla, verstanden, das in der Iris auf der feuchten Hornhaut eines anderen Menschen erscheint, in dessen Auge man sich spiegelt. Dieses im Mittelpunkt

des Auges erscheinende Püppchen oder Menschlein hat seine Analogie in der „Kore Kosmou“, der die Vorstellung von einem sich im Mittelpunkt reflektierenden Kosmos zugrundeliegt, (67) „mundi oculus“. (68) War die Weissagung in der Orpheussage mit dem abgeschnittenen Haupt verbunden als dem Teil, der vom Ganzen kündigt, so ist auch mit dem Mittelpunkt ein solches Verkünden, einem in Erscheinungtreten des Verborgenen verknüpft. Rabbinisch wird das Weiße des Auges mit dem Ozean verglichen, die Erde ist das Dunkle, das Loch Jerusalem und das Bildchen (Püppchen) darin der Tempel. (69) Das Hervorbrechen der Erscheinungen aus dem Nichts des Überall und Nirgends, verbindet sich mit dem Brustbild der pupilla, dem Antlitz oder auch abgeschnittenen Haupt, das Hervorbrechen der Erscheinungen konzentriert sich sozusagen im Typus des Selbstbildnisses, das zum Inbegriff oder zur symbolischen Bildform des Hervortretens des Verborgenen ins Unverborgene wird. So hat jedes Kunstwerk auch einen gewissen Selbstbildnischarakter, wenn „Selbstbildnis“ umfassender verstanden wird, ein Bildnis des Inneren, das freilich wieder nur eine Außenfläche ist, sofern es erscheint. Dieses fortgesetzte Abschälen von Flächen hat sich soeben schon in dem Vergleich der Welt mit dem Auge gezeigt, der Zug zum Wesentlichen ging in den Mittelpunkt, der allerdings nur virtuell ausgedrückt werden kann; immer wieder wird ein Bild daraus. In einem Rundbild Hieronymus Boschs „Die sieben Todsünden“ erscheint der auferstandene Christus im Mittelpunkt eines Auges, in einem Sarkophag stehend, so daß er als Halbfigur gebildet ist. Er weist auf seine Wundmale. (70) Christus ist in diesem Augenmittelpunkt unmißverständlich als pupilla dargestellt. Man hat hier ein Bild, an dem die Christusfigur als Reflexionsbild Gottes, d.h. als Selbstbildnis Gottes im Mittelpunkt der Welt demonstriert werden kann.

### 3 Das späte Selbstbildnis als Lachender

Wenn in dem 1665/65 gemalten Werk von einem „Lachen“ die Rede ist, so trifft das die Mimik nur in Annäherung der Beschreibung. Hinter einem Lachen steht immer ein Affekt, soll der Ausdruck glaubhaft sein, d.h. soll er nicht ausschließlich gestellt sein, schlechte Schauspielerei. Da Rembrandt in dem Bild aber nicht den geringsten Ausdruck zeigt, eben- sowenig aber das zu einem Lachen verzerrte Gesicht bloße Mache ist, so bleibt die Physiognomie dieses Momentes in ihrer unmittelbaren Wirkung unverständlich, denn es ist unerklärlich, wenn und unter welchen Bedingungen jemand solch ein Gesicht macht. Es gibt aber eine Negation der menschlichen Physiognomie, die diese Unverständlichkeit gerade entweder bezweckt, oder auch nur hervorruft, das ist die Grimasse. Sie verhindert, daß das psychische Bewegungsspiel sich im menschlichen Ausdruck verbildlicht, nach außen kommt und somit verständlich wird. Wie im Gebärdenspiel und im Gestus der gesamten Körpersprache linkische Bewegungen auf Impulse schließen lassen, die dem der jeweiligen Seelenlage angepaßten Bewegungsfluß zuwiderlaufen, so ist auch die Grimasse eher ein Versteck als ein Ausdruck der Seele. Sie schützt sich durch das Schreckbild der Dämonie, die ihr zur Waffe dient. Eine solche Abwehr ist Rembrandt schon seit den frühen Selbstbildnissen Bedürfnis gewesen, nicht nur in dem schon angeführten apotropäischen Grimassieren der Radierungen, sondern auch die beliebte Verwendung von Rüstungsteilen wie Helm, Halsberge deuten darauf hin. Später erfüllt die schwere goldene Kette, die Rembrandt auf dem späten Selbstbildnis in den Uffizien noch umgelegt hat, die gleiche symbolische Funktion. Im „Märchen der 672. Nacht“ von Hugo von Hofmannsthal heißt es: „Und flüchtig fand er es hübsch, ein dünnes goldenes Kettchen an diesem Hals zu sehen, vielfach herumgeschlungen, kindlich und doch wie an einen Panzer gemahnend.“ (71) Doch der Schutz des Panzers hat ebenso seine

fürchterliche Seite, er ist Zeichen ungezügelter Wildheit und absoluter Gesetzlosigkeit. Im Helm, den Paulus, zusammen mit dem Schild als Glauben, den „Helm des Heils“ nennt, verbirgt sich das zu Schützende in chaotischer Zügellosigkeit, wofür die Begriffsgeschichte der Schutzwaffen zahlreiche Hinweise gibt. (72) Das Fell des wilden Tieres, dem die Rüstungen entspringen, steht für dessen Wildheit. Herakles bekleidete sich mit dem Fell des nemeischen Löwen und kämpfte dann gegen Ungeheuer. Raubtierfelle waren auch die Tracht des Jägers Dionysos Zagreus, der, dem Orphismus zufolge, von den Titanen zerrissen und verschlungen wurde. Diese Titanenhafte ist nun die dämonische Hülle und Maske des als Weltseele geltenden Dionysos. In gesetzloser Wildheit, die in dem antiken Wort „Lykanthropie“ (73) als Tierhülle des gottähnlichen Selbst des Menschen erscheint, rächt sich der geschändete Gott. Verborgener, ein „deus absconditus“, kämpft er mit der Maske der wilden Tierhülle gegen das Eingeschlossene im Titanischen des Stoffes, Maske gegen Maske oder Waffe gegen Waffe. Der Sinn des Apotropäischen liegt nicht allein in der gleichwertigen und gleichgewichtigen Vergeltung des Bösen durch das Böse, sondern in der Paradoxie, daß das Gute dem Bösen an Bosheit noch überlegen ist, wenn es denn sein muß. Selbst die Bosheit ist nur ein Teil. Die absolute Gesetzlosigkeit ist der absolute Schutz des Gesetzes, aber sie ist Schutz und Maske, nicht mehr und nicht weniger. Platon hat diese Beziehung in dem Dialog über den Gerechten im „Staat“ (561 E ) subtil angerührt in dem Vergleich des Gerechten mit dem Ungerechten, wo der Gerechte als im höchsten Maße ungerecht erscheint und dafür schlimmste Strafe erleidet. Das verwirrende Spiel von Verborgenheit und Unverborgenheit, das zudem in dem Ring des Gyges symbolisiert ist, der jeden unsichtbar macht, endet darin, daß der Schein des Gerechten als höchste Ungerechtigkeit erscheint. Und er wird „ge-fesselt, gezeißelt, gefoltert, geblendet an beiden Augen, ... und zuletzt auch noch aufgeklopft...“ Das Göttliche des Gerechten rückt ins Umfeld des Verbrechers, das kleinste Unrecht ist ihm schließlich die Auflösung der Schöpfung wert. Auch Hiob, ein Gerechter, zieht durch sein Verhalten der Tugendhaftigkeit größtes Unheil auf sich, so, als verlange die Schöpfung, in der er sich befindet, die Anerkennung auch ihrer un-

gerechten und betrügerischen Spielregeln; andernfalls ahndet sie die Be- und Verurteilung mit der Zerstörung des sich zum Richter Auserwählenden, so, als würde ihm damit die Zerstörung ironischerweise gewährt. Der Gekreuzigte ist zugleich Weltenrichter.

Rembrandt steht in dem Kölner Selbstbildnis in Halbfigur vornübergebeugt, den Kopf im Halbprofil aus dem Bild gewendet mit Blick zum Betrachter. Mit dem etwas albern wirkenden, schweren Mantels mit golden leuchtendem Kragen wie eine Spottgestalt. Richard Hamann über das Bild: „Rembrandt galt seinen zeitgenössischen Kollegen als Humorist. Das kann nicht heißen als Witzbold oder Spaßmacher. Es kann nur heißen, daß er die Gabe besaß, die Menschen, die ihm in sein Leben oder in seiner Kunst nahetreten wollten, durch Ironie, auch Selbstironie, sich fernzuhalten, und daß er ihnen wehrte, in sein Allerheiligstes einzutreten... Das Lachen ist das einer dämonischen Maske, groß und ewig ...“ (74) Das Komische dieser Figur hat nichts Triumphierendes, ihre Doppeldeutigkeit hat Richard Hamann mit der Rede von der „dämonischen Maske“ berührt. Rembrandt hat sich hier, ikonographisch deutlich, zurückgezogen und zeigt sich auch in den darauffolgenden Selbstbildnissen nicht mehr. In dem letzten Bild im Mauritshuis hat er es erreicht, daß es unmöglich ist, zu dem Bild eine wie auch immer geartete Beziehung zu gewinnen. Der Kopf hat mit dem leicht aufgedunsenen Fleisch etwas Hohles, und der auf ein Nichts reduzierte Gesichtsausdruck wechselt mit der Entfernung der Betrachtung, oder er empfängt in seiner Leere nur die eigenen Projektionen des Betrachters. Die Harlekinade, die dem Kölner Bildnis in ihrer ganzen Tiefe innewohnt, führt wieder zum Bereich der Gesetzlosigkeit, die sich in der „wilden Jagd“ verbirgt. Harlekin war ein ruhelos umherjagender König, ein „wilder Jäger“ oder Reiter, oder ein „toller Fuhrmann“. (75) Daß er zum Narren werden konnte, liegt in der Eigentümlichkeit beider Gestalten, an den Grenzen zu balancieren, die eine jegliche Ordnung bestimmen und zusammenhalten, im Balancieren also letztere spielerisch aufheben. Im Narren gestaltet sich die Grenze doppelt, sie schließt ein und schließt aus, sie verweist nach außen und nach innen, an sich selber ist sie die vollkommene Ambiguität des Jenseitigen. Hierin liegt auch das bedrohlich Seelenlose, Marionettenhafte

der Narren und Harlekine, das Balancieren zwischen Himmel und Hölle. Ihre Mimik und ihre Gesten sind perfekt beherrschte Schauspielerei eines eigentlichen, aber nicht vorhandenen und doch wieder vorhandenen Seelenlebens, eine bis an die Grenze des Möglichen getriebene Maskierung. Es ist ein Schwebezustand zwischen Tod und Leben, eine unentschiedene Situation zwischen beiden Weisen, zuinnerst menschlich, der Rembrandt sich in dem Kölner Bild anverwandelt hat. Es ist die Sphäre der Lösung und Bindung, und das, was gesagt worden ist, ist das Komische, ein Spiel mit Leben und Tod, beide zum Verwechseln ähnlich. Letztlich ist das menschliche Selbstbewußtsein einer solchen Narretei unterworfen, es balanciert zwischen einer sichtbaren Welt und einer denkbaren, unsicher, welche ist, und welche nicht. Für Platon war die Welt nur ein Schatten, das Sichtbare war Abbild. Die Verbindung zwischen der Schattewelt und der Seienden lieferte das Selbstbewußtsein, und der Übergang zum Reich der Ideen bestand in dessen Transformation im Denken und tugendhaften Handeln. Die Transformation ist ein Prozeß, Platon nannte ihn Methode, Weg. Dieser Weg ist sinngemäß die gleiche Bahn, die der Held im Mythos zurückzulegen hatte. Anamnese und Amnesie sind zwei bedeutende Zentren nicht nur in Heldenmythen, die Beziehung des Helden zu einer Botschaft oder Bestimmung, sondern auch des platonischen Denkens. Die Bildlichkeit oder Gestalthaftigkeit dieser Erinnerung ist bei Platon in dem Wort „Idee“ verbürgt, Selbstbewußtsein der Ort wechselnder Gestaltungen, ein Phänomen der Wandlung. Die Inschrift auf dem orphischen Goldblättchen aus Petelia (76) faßt diesen Sachverhalt in folgende Worte: „Du wirst im Haus des Rades zur Linken eine Quelle finden; neben ihr steht eine weiße Zypresse. Hüte dich, in die Nähe dieser Quelle zu kommen! Finden wirst du auch noch eine andere, deren kaltes Wasser aus dem See der Mnemosyne hervorfließt. Wächter stehen davor. Dann sprich: ‚Sohn der Erde und des gestirnten Himmels bin ich; doch meine Herkunft ist himmlischen Ursprungs. Das wißt ihr ja selber. Vor Durst bin ich ausgedörrt und verschmachtet. Aber gebt schnell kaltes Wasser, das aus dem See der Mnemosyne fließt.‘ – Dann werden sie dir zu trinken geben von der göttlichen Quelle, und dann wirst du mit anderen Heroen herrschen.“ Der Held als Figuration des Selbst-

bewußtseins ist selbst Bild, Erscheinung. Das Phänomen der Wandlung ist an die Konkretion der Gestalt gebunden, die im gleichen Zuge zum Opfer wird. Die späte Herausbildung des Selbstbildnisses in der Kunst hat ihre Vorläufer im Motiv der Enthauptung, des primitiven Schädelkultes. Die christliche Ikonographie kennt die der Salome dargebrachte Kopftrophäe Johannes des Täufers. Der Kopf in dieser Sonderung ist aber auch eines Sinnes mit dem Gefäß, der Schale, dem Kelch usf. Der abgeschnittene Kopf als Orakelstätte im Orpheusmythos gehört demselben Symbolbereich an, wie das Becken über dem delphischen Dreifuß, aus dem Wahrsagelose sprengen, deren Konfiguration dem Seher zur Deutung vorlagen. (77) Die Koren-Figuren des Erechtheions tragen eine Schale auf dem Kopf, über der sich das Gebälk befindet, „eigentlich das Welthaus“ (78). Die Welt als Konfiguration von einem solchen Gefäß oder Umfassenden entspringenden Gestalten hat auch im Hexenkessel Ausdruck gefunden. „Die Alte hatte aufgehört im Kessel zu rühren, immer schwächer und schwächer wurde der Qualm, und zuletzt brannte nur noch eine leichte Spiritusflamme im Boden des Kessels. Da rief die Alte: „Veronika, mein Kind! mein Liebchen! schau’ hinein in den Grund!... es schien ihr, als drehten sich allerlei verworrene Figuren im Kessel durcheinander; immer deutlicher und deutlicher gingen Gestalten hervor...“ (79) Dieser „Grund“, dem die Bilder entspringen, ist in seiner doppelten Bedeutung der Tiefe zugehörig, das Räumliche des Gefäßes, das Umfassende nur ein Zeichen der Tiefe.

Die rätselhafte Gestalt links im Bilde ist als Terminus identifiziert worden. (80) Sie verhält sich zum Selbstbildnis wie ein Gegenüber, das Herausdrehen des Kopfes des Malers aus dem Bildraum ist keine, in den Selbstbildnissen sonst übliche, formelhafte Bewegung. Hier ist das Herauswenden weniger direkt, aber bewegter, was die Randfigur mitspielen läßt, denn an dem scheinlich blickenden Halbprofil findet die Betrachtung keinen Halt und gleitet weiter. Bei der Sitzweise des Halbporträts hätte die Randfigur keine dynamische Beziehung zu Betrachter und Maler. Verstärkt wird dieses Moment durch die Bewegung des Körpers Rembrandts ins Geduckte. – 1527 erscheint eine Ambrosiusübersetzung von Erasmus, die einen Dialog zwischen Demokrit und Heraklit enthält.

Auf einem Holzschnittinitialie, einem „T“, findet man unter dem rechten Querbalken den weinenden Heraklit in gebeugter Haltung mit einer ähnlich geformten Kopfbedeckung wie Rembrandt sie trägt, unter dem linken Querstück den lachenden Demokrit, dessen Kopfprofil durchaus auch mit der Randfigur des Gemäldes zu vergleichen ist. Dieses Gegensatzpaar, die beiden Gemütszustände des Lachens und des Weinens sind wohl auf die pythagoreische Gleichsetzung des Lachens mit dem Feuer auf der einen und des Weinens mit dem Wasser auf der anderen Seite zurückzuführen, beide vereinigt in Hermes, dem Logos, ehe dann spätere Zeiten den Gegensatz herausbildeten zwischen einem menschenhassenden, einsamen, Gras und Pflanzen fressenden, schwarzgalligen Heraklit, eine „wilder Mann“-Figur und dem die Welt auslachenden Demokrit. (81) Eine einfache Identifikation Rembrandts mit dieser Demokritgestalt kann allerdings die Vielschichtigkeit jener Grimasse nicht hinreichend treffen, es ist nicht nur ein Lachen dargestellt. Überzeugender ist eine gewisse Vermischung beider Zustände, das zugleich einer extremen Spannung von Gegensätzlichem im Zusammenbruch. Einen lachenden Christus gibt es von Cornelis von Haarlem. (82) Die Paradoxie dieses Bildes liegt in der Verbindung von Ecce-Homo-Motiv und Lachen. Das Lachen und Weinen scheint sich auf das Verhältnis von Körper und Seele zu beziehen, ihre Auseinandersetzung untereinander. Wenn das Meer, das dem mythischen Denken als Stoffliches gilt, als aus den Tränen des Gottes vorgestellt wird, so ist der Leib dem Weinen einbeschrieben. (83) Mit dem Lachen und Weinen ist der Bogen gespannt, oder die Seele geschaffen, wie es in einem gnostischen Schöpfungshymnos heißt: „Zum siebenten Male lachte er – und weint und es wird die Seele.“ (84) Dieses Ineingespanntsein zweier extremer Zustände hat sich in der Lyra und im Bogen, in Psalter und Harfe usf. zur Anschauung gebracht. Das „Psalter und Harfe wacht auf“ huldigt dem Auferstehungsmotiv der Seele. Die Auseinandersetzung von Körper und Seele, in der man eine Wurzel des philosophischen Dialogs gesehen hat, (85) ist nicht gleichwertig, deshalb das eigentümliche Verhältnis von Leben und Tod. Das weissagende und singende Antlitz des Orpheus ist tot und lebendig zugleich, sein auf den Wellen und des Meeres treibender Kopf symbolisiert mit

seltener Klarheit die Meer- und Irrfahrt der Seele. Als pars pro toto ist sie toter aber vom ganzen kündender Teil, Zeichen des Lebens und ihrer Herkunft. Sie weint über ihren Tod, lacht aber zugleich über ihr Leben. Im Hermeshymnus wird in der zynischen Bemerkung des Hermes, bevor er die Schildkröte tötet – „tot wirst du vielleicht schön singen“ –, Tod, Musik und Spott zusammengeführt. Die Komik des sich bewegenden Toten, des Leibes, den die Alten in der Antike sicher im Panzer der Schildkröte versinnbildlicht sahen, und des unsichtbar Lebendigen, des nicht Vorhandenseins des Lebendigen und damit Toten, ist in diesem „tot wirst du singen“ als verkehrte Ordnung entlarvt, und die Erfindung der Lyra, des Kosmos, eine Schöpfung, die das Innere der Schildkröte, das Leben nach außen kehrt und das Tote zerstört, indem es umgebaut wird. Die Verkehrung des Verkehrten ist der Witz dieser Erfindung, die zum Zeichen des Lebens wird. Das Hervorbrechen des Inneren ins Äußere ist ein Töten des Toten, gleichzeitig ein Gestaltwerden des Inneren, das sich darin seinen Vorhang webt. Die Erfindung der Lyra verweist damit nocheinmal auf das Katastrophische des Bauerns, das im Zusammenhang mit Rembrandts „Nachtwache“ schon erwähnt wurde. Das „Reiß ab das Haus, erbau ein Schiff“ im Gilgameschepos (XI,24) erweist sich als Gestaltung des Kosmos, eines Schiffes, das den Orphikern Kosmossymbol war. Im Verhältnis von von Innen und Außen ist aber ebenso die Umkehrung von Groß und Klein enthalten, ein weiterer Bestandteil des Witzigen. Das sich enthüllende Innere wächst über das Äußere immer wieder hinaus und ist größer und kleiner als es selbst. Der Mensch als Mikrokosmos ist ebenso janusköpfig nach außen wie nach innen gerichtet, ebenfalls größer und kleiner als er selbst, d.h. letztlich dämonisch. Platon verfolgt in dem Begriff der Anamnesis den Blick nach innen, der die Grenzen des Individuums zu überschreiten vermag. Selbsterkenntnis oder Erkenntnis dessen, was sich enthüllt, bevor es sich enthüllt hat, sind hier nicht unterschieden und Nichterkenntnis eines Sinnes mit unverantwortlichem Handeln und Denken, sofern letzteres der Tat nachläuft. Ist die Tat nur das letzte Glied einer Kette der Erinnerung, so ist das Nichtwissen der Schuld verbunden, d.h. dem blinden Vollzug, einem gottlosen Kreislauf ohne Ende. Nur das Bewußtsein des blinden Vollzugs

läßt aus dem Kreislauf des Verhängnisses heraustreten. Das Bewußtsein des Kreislaufs ist Selbstbewußtsein, die Wiederholung ein „alter deus“. Darin ist es Natur, Gestalt. Die Erinnerung geschieht auf dem Wege der Gestaltung, deren allgemeinste Form der Kreislauf ist, weil die Wandlung der wechselnden Gestalten selbst nicht wechselt. In ihr vollzieht sich vielmehr die Einheit des Augenblicke in seiner Einmaligkeit und Dauer. Welt und Selbstbewußtsein erscheinen als dieser verschwindende Augenblick, als ein Nichts, sowohl als die Unendlichkeit seiner Dauer, ein Alles. Ob die Wandlung oder der Kreislauf als sinnlos oder sinnvoll bezeichnet wird, die Welt als eine vollständige Absurdität, ist abhängig davon, ob der Kreislauf bewußt geworden ist. Das Auftreten des Mythos zeigt das Wissen um diesen Kreislauf, damit aber zeigt er auch eine vollzogene Wandlung des Menschen, die im Heldenmythos prototypisch vorgestellt ist. Die Bezeichnung der Welt als absurdes Gaukelspiel ist höllisch. In der Wandlung vollzieht sich das Eintauchen in den Kreislauf der Welt und zugleich das Heraustreten, das ist die Bahn auch des Helden gewesen, die Nachtmeerfahrt der Seele usf. Die Platonische Introversio der Anamnesis ist ein ebensolcher Gang in die Tiefe, die sich in den Raum, d.h. ins Äußere entfaltet und auch darin die Umkehrung der Wandlung repräsentiert. Die Idee ist das Gestaltwerden, Äußerlichwerden solch eines Auslotens der Tiefe.

So ist das mythische Denken die Erinnerung des Menschen in die Geschichte, die das mythische Denken nicht ablösen kann, weil sie sich zu ihm verhält wie der Plan zur Ausführung. Geschichte ruht auf dem Mythos, nicht umgekehrt. Er hat ihr das Grundmuster der Bewegung verliehen im Einstrahlen des Göttlichen ins Profane als eine Aufhebung dieses Profanen. Dieses Einstrahlen als absolute Gegenwärtigkeit, als der Augenblick schlechthin hat im Selbstbewußtsein als einem Bewußtsein der Gegenwärtigkeit einen Abglanz. Deshalb sind Selbstbewußtsein und Geschichte aneinandergelagert, die Geschichte der Schauplatz ihrer eigenen Aufhebung durch das Selbstbewußtsein. Damit ist auch der wesentliche Grundzug von Rembrandts Werk umrissen, seine eigentlich mythische Malerei im Einstrahlen des Lichts ins Dunkel, seine hohe Wertschätzung der Selbstreflexion in den Selbstbildnissen als Steigerung des Selbstbe-

ußtseins in der Introversion der Anamnesis, das eigentlich Anachronistische seiner Malerei im Verhältnis zum italienischen Vorbild. Was sich auch in seinen Bildern abspielt, hat die Atmosphäre der Notwendigkeit, des Zusammenhangs, des menschlich unabdingbaren Verlaufs, in dem ihm der Sünder zum tragischen Helden wird. (86) Diese Atmosphäre der Notwendigkeit ist allerdings das Fundament des Kunstwerks, darin ein Mikrokosmos, ein Band. Gerade in dem Kölner Selbstbildnis macht sich der Zusammenprall von Selbstbewußtsein und eigener Geschichtlichkeit, d.h. der Geschichtlichkeit des Leibes als dessen Träger bemerkbar. Die Identifikation mit der Maske als dem Inbegriff der abgetrennten Geister der Vergangenheit ist zugleich das volle Bewußtwerden der Endlichkeit, der eigenen Geschichtlichkeit also. Im „Terminus“ ist das volle Maß der Geschichte erreicht, er ist auch hier im Bild Symbol jeglicher Grenze, des Toten, das das Lebendige umschließt Anfang und Ende. „Terminus“ ein römischer Grenzgott, war eine Herme, ein Grenzstein, der Felder markierte. Den Hinweis auf eine Herme in Rembrandts Bildern bilden paarweise herunterhängende Bänder in Bauchhöhe der Figur. Sie könnte er von einem Holzschnitt der „Emblemata“ Andres Alciatis übernommen haben. In der Herme symbolisiert sich ein Wissen, das Rembrandt in dem Selbstbildnis mit ihr übernommen haben mußte. Das Geviert auf dem die Büste ruht, war bei den antiken Hermen schon unverzichtbar. Von seiner Bedeutung, die auch in der Rede von den vier Weltecken enthalten sein mag, könnte ein antikes Rätsel Auskunft geben, wo es heißt: „Was ist das Orakel in Delphi? – Das Gevierte, das ist der Einklang, in dem die Sirenen sind.“ (87) In der Odyssee locken die Sirenen Odysseus mit dem Wissen all dessen, was je geschah und geschehen wird. Das Geviert als Stein, der alles weiß, kann nur das in der völligen Verschllossenheit des Harten, Festen wesende Geschehen sein, eine immer schon zuende gegangene Zeit. Der Grenzstein, Markstein bezeichnet einen in Besitz genommenen Bereich, teilt in innen und außen, das Innen ist Eigentum, die Grenze setzt ein Rechtsverhältnis zu allem, was sich innerhalb ihrer befindet, sich ihr verschuldet. „Mors ultima linea rerum“ (Horaz, Ep. 1,16, 79) zusammen mit dem Ausspruch des Terminus auf dem Kapitol „Concedo nulli“ überliefert, hat die Qua-

lität eines Kürzels: mors, linea, ultimum und res sind eines Sinnes. Die zusammengesetzte Herme, oben menschlicher Leib, unten viereckiger Stein (Alciati „Quadratum infoditur firmissima tessera saxum...“) verweist auf die Verwurzelung des Leibes im Stein für den auch das kubi- sche und quadratische Gebilde steht. Wie schon erwähnt, ist der Raum, für den der Kubus steht, ein Phänomen der Tiefe. So kann er auch als Viereck oder Vierheit ausgedrückt werden, denn das unmittelbar Räumliche fehlt. Die Kreuzigung Christi hat im Eingespanntsein des Leibes über die zwei gekreuzten Hölzer das Motiv des Menschen als Mikrokosmos im Hingespanntsein über die Zeiten und Räume in der letzten Grenze des Gevierts aufgenommen. Diese Grenze ist Grenze jeglicher Gestalt, auch des Raumes und der Zeit, die in ihr ebenso verschwinden, das reine Hier und Jetzt des Augenblicks des Selbstbewußtseins, das reine Nichts der Erinnerungslosigkeit oder die Erinnerung als die absolute Gestaltlosigkeit, die in der Reflexion die Härte des Stoffes zersetzt. In der Polyphemepisode der Odyssee nennt sich Odysseus „Niemand“; als auflösendes Nichts des Selbstbewußtseins, als Namenloser hat er in Polyphem, dem „Schwarzen“, seinem Gegenspieler das Aufscheinen des Vergangenen zerstört. (88) Das Ineinanderverschlungensein dieser zerstörerischen Reflexionsbeziehung, das doppelgängerische Element in der Beziehung Leib-Selbstbewußtsein hat Rembrandt in dem Vater-Sohn-Motiv bis in bis in seine letzten Jahre hinein beschäftigt. Das alttestamentarische Sohnesopfer (Abraham-Isaak) wiederholt sich in der Kreuzigung Jesu, die für Rembrandt in der Radierung „Die drei Kreuze“ (89) zu einer geradezu apokalyptischen Vision geworden ist. Die Räumlichkeit ist fast vollständig zurückgenommen, die Figuren sind nur konturiert, insgesamt erscheinen sie wie hinter einem Schleier der durchschraffierten Bildfläche. Rembrandt hat diesen Grad reduzierter Realität von Zustand zu Zustand verstärkt, die Konturen zuweilen zu Furchen prononciert, die wie Sprünge in der Bildfläche wirken. Die Schraffur des einfallenden Lichts über den drei Kreuzen ist in ihrer Linearität außerordentlich dynamisch, sie erweckt den Eindruck, als rase die Szenerie mit höchstem Tempo durch den Raum. War an anderer Stelle gesagt worden, daß Rembrandt das apokalyptische Spiel bunter Farben nicht liebt, so ist andererseits die Zerstö-

rung eine für ihn fundamentale Kategorie des Lebens, trotz Höhle und warmer Farben als schützender Hülle. Am Ende der Reihe der Selbstbildnisse steht das Haager Bild, nur noch Hülle, hohl und ausgebrannt. Das Zurücksinken alles Lebendigen in den Staub ist seine Katastrophe im Sinne von Wende, eine Trennung von Spreu und Weizen, ein Moment der Wahl. (90) In dem Kölner Selbstbildnis ist der Prozeß der Zersetzung soweit vorangetrieben, daß das Gesicht nicht nur zur Kruste geworden ist wie das uralte wirkende des Trommlers der „Nachtwache“, sondern es ist vollständig porös geworden; die unteren Malschichten scheinen durch, die Zusammensetzung der zahllosen Flecken der Pinselstriche erscheint virtuell als eine Wolke von Partikeln, übertrieben formuliert als zu Goldstaub gemahlener Dreck. Das biologische Werden und Vergehen ist ihm alchemisch, das Weibliche als Sinnbild des Werdens zugleich Sinnbild der fortandauernden Hölle des Umschmiedens der jeweils vorhandenen Schöpfung. (91) Deshalb kommt das Lebendige nicht aus dem Dreck heraus, das macht das Werk Rembrandts nur zum Teil schön, zum anderen aber wahr. Schon in der Genesis tritt die Dualität des Schaffens in den zweierlei Berichten auf, im einen wird der Mensch nach dem Bilde Gottes geschaffen, im anderen aus dem „Staub der Ackerscholle“ gemacht, aus Erde. (Gen. 1, 26 und 2, 7). Das eine ist eine Geburt aus dem Geiste, das andere aus dem Stoff, im Nikodemusgespräch kehrt diese Doppelheit wieder (Joh. 3, 5). Doch ist keins ohne das andere zu haben, das Werden als Fließen, das Eintauchen in den fortwährenden Strom von Werden und Vergehen, in das Wasser als Stoff, der den Tod bedeutet, setzt den Tod. Ohne dieses Opfer ist das Leben nicht als Abbild des Lebens begreifbar, als immer wieder verlöschendes signum. So war die Taufe eine Opferung ans Leben durch Anerkennung seiner, des Lebens Zeichenhaftigkeit und wurde als Siegelung verstanden. Die Siegelung als die eigentliche Individuation ist in ihrer Zeichenhaftigkeit Verbildlichung des Lebens, ein Gottesbild, eben Abbild des Lebens. Dieses Bild ist das nur mit sich selbst identische Zeichen des Bezeichneten im strengsten Sinne ein Selbstbildnis, das den durch dieses Selbstbildnis Identifizierten erst zum Individuum macht. Selbstbewußtsein als Wissen des Differenziertseins von anderen hängt an dieser bildlichen Form der

Differenzierung, Die Partikularität des Selbstbewußtseins und des Bildes als Ausschnitt ist eine logische Folge der Unmöglichkeit eines Wesens, sich in der Erkenntnis seiner selbst ganz zu erkennen, sich als Ganzes gegenüberzutreten. Andererseits bedarf das Bild als Stück eines Ganzen eine Ganzheit oder Einheit, es muß also Bild des Ganzen sein, nicht nur Teil. Eben dies hat sich in dem antiken Begriff des Mikrokosmos ausgedrückt und ist auch noch in der Ebenbildlichkeit von Genesis 1, 26 enthalten. Teil sein heißt aber ebenso tot sein, deshalb ist die Spur einer Bewegung, oder das Bild, mit dem Toten, der Maske, des Stoffes oder Elementes der Endlichkeit verknüpft; insofern Selbstbewußtsein aber auch in der Selbstreflexion Teilwerden einschließt, ist in ihm ebenso die Doppelheit von Leben und Tod enthalten, Werden und Vergehen. Das Bild, insofern es nicht nur Teil, sondern Bild des Ganzen ist, verbindet das, was an sich selbst nur Teil ist. Deshalb hat Bild und Symbol, wenn es nicht nur Stück ist, ganzmachende d.h. heilende Funktion. Die Herme war mit ihrem quadratischen Grundriß schon in ihrer Ganzheitsbedeutung, in ihrem Hingespantsein über alle vier Weltecken in der absoluten Grenze des Steins als des Undurchdringlichen angeführt. Im Gekreuzigten ist dies Motiv auf seine Weise wiederholt, es ist soteriologisch als die Erinnerung des Gebrochenen an die Einheit. (93) Anders ist die Verwendung einer Herme in einem Selbstbildnis wie in Rembrandts Kölner Werk auch nicht zu verstehen. Was sich in dem Bild als Apostel Paulus schon ankündigte, eine gewisse Leere des Ausdrucks, erscheint in den drei letzten Selbstbildnissen nach dem Kölner als Lösung. Der schmerzhafteste Zug scheint gewichen, so daß Neumann sich befremdet äußert: „In den späten Porträten scheint ein etwas fataler Zug von Freundlichkeit hineinzuspielen, wie er dem Mann eigentlich fremd ist und den Beginn eines trottelhaften Greisentums bezeichnet.“ (95) Jedenfalls ist die Verschlossenheit oder Entrücktheit beträchtlich, das Bild in den Uffizien, das offenbar nach (96) dem Kölner gemalt worden ist, ist im Ausdruck an der Grenze der Nachvollziehbarkeit. Hier entzieht sich das Individuum der mimetischen Rezeption des Betrachters und beweist damit, ein solches Individuum zu sein, d.h. einen Rest von Verschlossenheit sich zu bewahren, von Nichtkommunizierbarkeit, Unverständlichkeit, was im

normalen Alltag durch Verlogenheit erreicht wird, denn die Halbwahrheit – denn das ist die Lüge – ist das Individuationsprinzip des Nichtindividuierten. Verständliche Kunstwerke sind verdächtig, denn sie haben an der eigentlichen Bildfunktion des Bruches, der Zeichen der Individuation und Einheit ist, keinen Anteil. Das Selbstbildnis als Apostel Paulus 1661 entsteht ein Selbstbildnis, das den Attributen Schwert und Schriftrolle zufolge eine Identifikation mit dem Apostel Paulus ist. Rembrandt sitzt bildparallel nach rechts gewandt, (97) in der Rechten die Schriftrolle, gehüllt in einen dunklen Rock mit hochgeschlagenem Kragen, in Brusthöhe ragt ein Schwert aus dem Mantel. Der Kopf ist nicht voll dem Betrachter zugewendet, der Blick trifft ihn aber ganz. Es ist eine Sitzweise, in der sich der Körper wie um eine Achse dreht. Diese Drehung verläuft wie über Gelenke von der Bildebene zur Sitzrichtung über die Kopfwendung und endet im Blick zum Betrachter. Dieser Bewegungsablauf kann auch als der einer Spirale bezeichnet werden. Über der Stirn ist ein Schal wie zu einem Turban gespannt, eine orientalische Tiara oder Königsbinde, die Rembrandt nicht nur als Rollenrequisit verwendet, denn über den angespannten Gesichtszügen mit den hochgezogenen Brauen, die auch bei frühchristlichen und mittelalterlichen Paulusdarstellungen zu finden sind, wirkt die Binde kühl und angenehm, die Assoziation zum Wundverband wäre nicht äußerlich, sie hätte die gleiche soteriologische Funktion wie die Sphragis der Taufe. (98) Die Schriftrolle ist offenbar der Brief an die Epheser, (99) in dem vom „Anziehen des neuen Menschen“ die Rede ist, ein Identitätswechsel gewissermaßen, den Paulus in Damaskus selbst erlebt hat. Er drückt sich in der Namensänderung aus, ein Brauch, der schon im Alten Testament vorkommt (Abraham-Abram, Jakob-Israel usw.), wenn eine unmittelbare Begegnung zwischen Gott und Mensch stattgefunden hat. Die Identifizierung Rembrandts mit dem Apostel könnte aber zunächst auch nur ein, allerdings prägnanter, Sprung ins Schauspielerische sein, in die Verkleidung und Rolle, die ihm in der ganzen Reihe der Selbstbildnisse oft soweit gelingt, daß er nicht immer einfach zu erkennen ist. Doch der Sprung in die Rolle verhindert gerade, was er vielleicht bezweckt, Identifikation, denn sie ist eigentlich zugleich ein Sprung in die Harlekinade der Indifferenz der Existenz, der

Fluchtversuch vor der Determination. Rembrandt muß den Würgegriff der Person von Anfang an gespürt haben, deshalb die eingangs erörterten Einschlüsse in den Fluß des Zeichenvorgangs, obgleich sie den Zerfall durch die Interlokutionen gerade hervorrufen. Er nimmt die Person wörtlich, sie ist eine Maske, ein Schein jemand oder Niemand, der zerstört sein will, das Ausziehen des alten und Anziehen des neuen Menschen im Epheserbrief (4, 22 ff.) Dazu dient die Malerei als Selbstreflexion, respektive die Selbstbildnisse, mit denen er im doppelten Sinne nie fertig wird. Das Erreichte gerät ihm immer wieder in die Gegnerschaft und treibt den Gang vorwärts. Das zeigt sich an den häufigen Übermalungen während des Malprozesses nicht weniger Bilder; (100) Rembrandt wird das Malen selbst zu einem Weg, der durch keinen Entwurf fixiert ist, vielmehr an der Erscheinung sich jeweils korrigiert. Der Weg steht im Einklang mit der Pinselführung, die die Spuren stehen läßt, so daß als Ergebnis der Weg erkennbar bleibt. Die Einheit des Prozesses ist dann auch im Werk Rembrandts fast durchgängig die gleiche Abwesenheit von Dynamik des zeitlichen Geschehens, die Darstellung eines Nun, in dem alles gebunden ist. Dieses Nun als der Drehpunkt von Werden und Vergehen, in dieses aber nicht verwickelt, ist Einheit, in der Binde als Königsbinde oder Kosmos symbolisiert. Werden und Vergehen als Setzen und Zersetzen und dies als die eigentliche Einheit bezeichnet die Paradoxie des Symbols, die in der reinen Gegenwärtigkeit liegt, die die Bruchstelle ist. Im Selbstbildnis hat Rembrandt versucht, die reine Gegenwärtigkeit im Sichgegenübertreten zu erreichen. Die Brustbildform repräsentiert das sich im Teil gegenübertretende Ganze, das in diesem Text Bild, Erscheinung, Gestalt ist, also die Erscheinungsform der jeweiligen Gegenwart. Die Konturlosigkeit der Rembrandtschen Malerei, das Bevorzugen des Prinzips des Aufscheinens, huldigt dieser Erscheinung des Bildes als Gestalt des Selbstbewußtseins, weniger als Ding. Die Gegenwart des Selbstbewußtseins ist nicht Resultat einer Vergangenheit, die ihm zum festen historischen Fundament wird, Rembrandt entzieht seinen Bildern, vor allem sichtbar in den Radierungen zunehmend die pure Stofflichkeit und er entzieht sie damit zugleich der Gegenwart, spricht ihr den festen Grund ab. Sein Schöpfungsprinzip liegt nicht in einem fernen Anfang,

sondern in der absoluten Gegenwart, einem Hervorquellen des Inneren ins Äußere, weshalb ihm die Höhle zum allgemeinen Konstruktionsprinzip geworden ist. Sie ist, als das Innen der Ort des Werdens, der Schöpfung, wie im Mithraskult. (101) Die Höhle als Kosmos ist Schöpfung und Geschaffenes in einem, in dem Innen-Außen ist das noch nicht Gewordene, das Verborgene gerade die schöpferische Kraft, das im Höhlenkult durch das innere Licht bezeichnet ist. Die Kausalität verkehrt sich durch das Größersein des Bewirkten gegenüber dem Bewirken, des Werdens gegenüber dem Vergehen, das einen fortwährenden Sturz des jeweils Errichteten darstellt, Die Figur dieses fortwährenden Sturzes, die auch dem Malen als Weg und Prozeß entspricht, ist labyrinthisch, ruinös. Sie ist so labyrinthisch wie im Scheideweg. Der Malprozeß ist nichts anderes, als dieser Scheideweg, ein Balancieren, eben Kunst.

## 4 Exkurs über Narziß

Die Faszination des Angeblicktwerdens ist wesentliches Motiv in der Sage von Narziß, wenn es auch hier nicht das Hauptmotiv für seinen Tod ist, jedenfalls nicht als solches unmittelbar erscheint. In der Ovidischen Fassung geht die Faszination von der Schönheit aus (102), die ihm sein Bild im Wasser darbietet. Dabei ist weder der Bann noch die Schönheit ausreichend erklärend, weil sie doch ihrerseits nur Begriffe für Vorgänge sind, die die Sage darstellend entwickelt, was aber in ihr an Sinngehalten zu finden wäre, eher verstellen. Das heißt, der Begriff der Schönheit ist hier selbst interpretationsbedürftig, zumal er Mittelpunkt der Sage ist. Der Bann der Schönheit und die Faszination des Blickes sind hierbei nicht allzu weit voneinander entfernt, wenn der Blick und das Sehen eigentlich ein schöpferischer Akt sind, in dem das Schöne zugleich auch immer das Gestaltete ist, das Geschaffene, das allein auch nur sichtbar und erkennbar sein kann; Gestaltloses ist weder sichtbar noch erkennbar. Hegel sagt an einer Stelle über das Kunstwerk, es habe das Erscheinende an allen Punkten seiner Oberfläche in Augen zu verwandeln. (103) Der Künstler erhöht in seinem Werk die latent vorhandenen physiognomischen Valenzen der Erscheinungen (104), die auf dem eigentümlichen Zusammenhang von Sehen, Helle und Gestalt beruhen. Schön ist allerdings in der Narzißsage nicht der Blick, sondern das Antlitz, auch wenn dieses bedeutungsmäßig von jenem nicht zu trennen ist, weil es die Frontalität einer Beziehung meint, ein Gegenüberstehen. Es fehlt aber zu dieser Schönheit eigentlich die sonst bei diesem Spiegelmotiv immer vorkommende Häßlichkeit – ein Kontrast, der nicht immer offen liegt, sich aber meist leicht rekonstruieren läßt –, es sei denn, man versteht die Flucht des Narziß vor der Nymphe Echo, eine panische Flucht, als Schrecken vor dem Häßlichen und Gräßlichen. Nicht gesagt ist, woher Narziß die Kenntnis des Schönen hat, anzunehmen aber ist, daß er sie mit dem Fluch der Nymphe

Echo, „möge er selbst so lieben und nie das Geliebte besitzen“, erlangt hat. Es geht hierbei nicht hauptsächlich um die Liebe zum eigenen Antlitz, sondern um die Unerreichbarkeit des Geliebten. Das Schattenbild im Wasser ist aber nicht Narziß selbst, sondern eben ein Abbild, und es liegt nahe, anzunehmen, daß mit dem Geliebten, das er nie besitzen kann, weniger ein Schönes, als die Schönheit selbst gemeint ist als Idee, die als Gestalt im Wasser erscheint. Ihre Faszination bei gleichzeitiger Unbesitzbarkeit gereicht Narziß zur tödlichen Sehnsucht. Zudem gilt in allen primitiven Vorstellungen das Schatten- und Spiegelbild als Seele (105), die doppelgängerisch mit dem Menschen verbunden ist. (106) Die Erkenntnis, die Narziß macht, ist Selbsterkenntnis, und in diesem Sinn ist auch die Rede des Sehers Teiresias, ob dieser Knabe zu hohem Alter komme, zu verstehen, wenn er sagte „ja, wenn er sich nicht kennt“. (107) Dabei entsteht hinsichtlich der Schönheit als auch der Seele die Merkwürdigkeit, eine tiefliegende Beziehung zum Tode zu haben; beide haben im Bilde als dem schlechthin Unbeweglichen – für einen Ort der Seele eigentlich paradox – einen gemeinsamen Nenner. „Tot wirst du vielleicht schön singen“, sagte Hermes zur Schildkröte, ehe er eine Leier aus ihr machte. (108) Was aber dem Spielen auf der Leier wie der Reflexion im Wasser gleichermaßen anhaftet, ist ihre Übertragung der Bewegung, die das Bild oder das Spiel zu einer abgeleiteten Beweglichkeit macht. Das Tote wird zum Mittel der Reflexion des Bewegten, bewegt sich zwar somit auch, aber nicht primär. Nicht das Bild im Wasser bewegt sich und ist schön, sondern Bewegung wie auch Schönheit erscheinen nur in ihm, wie am passenden Orte, sind projiziert. An dieser Projektion erkennt Narziß, daß er sowenig sich selbst bewegt wie das Bild, das bewegt wird; daß die Schönheit im Wasser etwas so wenig Schönes ist wie seine bloße Physiognomie. Der erwähnte, gegen sein Spiegelbild tobende Knabe, der den Kreislauf von Grimasse und auf sie reagierende Wut nicht durchbrechen kann, begreift nicht, daß das Spiegelbild sich nicht originär bewegt, er es eigentlich nicht ist. Selbsterkenntnis hieße hier Bewußtsein von der Gleichnishaftigkeit des Körperlichen und Sichtbaren, oder auch dessen Zeichenhaftigkeit. Im Zeichen oder Bild ist die Bewegung gefroren und nur die Erinnerung an sie noch enthalten, Zeichen und

Grabmal sind hier eines Sinnes. (109) Die Erinnerung wiederum hängt an Ereignis und Augenblick des Bewegten, Bild und Zeichen sind Bild und Zeichen eines Ereignisses. In der Erkenntnis der Zeichenhaftigkeit ist der Erinnerung an den Augenblick stattgegeben, an das Ereignis – der Prototyp des Ereignisses ist wohl die Schöpfung – und diese Erinnerung ist das Bewußtsein der Gegenwärtigkeit, der Augenblicklichkeit, der Narziß in der Selbstfaszination sich opfert. In dieser Opferung an die Gegenwärtigkeit verbrennt Narziß, „Zunder zugleich und Entflammer“. Die Faszination des Blickes gilt als Abstrahlen einer absoluten Gegenwart, deren Sinnbild die Quelle ist, das reine Fließen. Die Erkenntnis des Bildes als eines solchen ist die eigentliche Leistung von Narziß, gleich welches Schicksal für ihn daraus entspringt. Vor dem Wissen, im Bild selbst zu erscheinen, bedarf es des Bewußtseins der Bildlichkeit des Objekts. Erst wenn das Bild nicht mehr als Realität genommen wird, besteht die Möglichkeit, den „anderen“ zu erkennen, andernfalls ist das Selbstbildnis immer ein anderer. Bei Ovid findet sich für diesen Prozeß der Erkenntnis der Bildhaftigkeit keine Erklärung. (110) Im „Iste ego sum“ ist der andere erkannt. Dazu bedarf es aber der Unterscheidungsfähigkeit zwischen dem eigenen Bild und dem anderen, die irgendwie erworben sein muß, wovon bei Ovid ausdrücklich keine Rede ist, wenn man nicht wiederum in der Echoszene Reste davon entdecken will. Die Unterscheidung zwischen dem eigenen Bild und dem eines andern oder aller anderen ist für den, der unterscheidet, als Ablösung des eigenen Bildes oder Antlitzes aus dem allgemeinen der Gattung exklusiv. In der Selbsterkenntnis wird der Bruch vollzogen, das Bewußtsein von der Bildlichkeit ist ohne Individuation nicht zu denken. (111) Narziß hat ein Bild von sich im doppelten Sinne des Wortes, seine Individuation ist gleichzeitig Beseelung; eine Beseelung allerdings, die auf die Zerstörung des Leibes hinausläuft. Eine Koexistenz zwischen Seele und der Schönheit einerseits und der Ding- oder Leiblichkeit andererseits scheint hier letztlich nicht möglich, das eine verzehrt sich nach dem anderen. Deshalb ist das Schöne mit dem Tod verknüpft. In der absoluten Differenz zwischen schön und häßlich bleibt für die Unvollkommenheiten des Lebendigen kein Platz mehr, sie ist so tödlich wie die Unterscheidung zwischen gut

und böse in der Genesis. Die Erkenntnis dieser absoluten Differenz ist für Narziß gezwungenermaßen ein Selbst-Opfer an die Seele, neben der nichts Geringeres weiter bestehen kann, ist sie erst einmal wahrgenommen. Tödlich ist die Erkenntnis der eigenen Häßlichkeit in Oscar Wildes „The Infanta’s Birthday“. Der mißgestaltete Zwerg, den zwei Granden aus dem Wald mitgebracht hatten, um ihn der Infanta zum Geburtstag zu schenken, sieht sich das erste Mal in einem Spiegel, gewahrt ein mißgestaltetes Scheusal und sinkt mit der Gewißheit, es selbst zu sein, zu Boden. Die letzten Gesten, bevor die Gewißheit erlangt ist, sind beabsichtigt, um die Simultaneität der Bewegung zu prüfen, mit deren Hilfe dann das Abbild als ein solches begriffen werden kann. Diese Gesten tragen alle Züge der Schauspielerei, sie sind bewußt inszeniert. „He started, and taking from his breast the beautiful white rose, he turned round, and kissed it. The monster had a rose of its own, petal for petal ...“ (112) Ähnlich geht es bei Ovid zu, wenn Narziß die gleichartigen Bewegungen seines Gegenübers bemerkt, allerdings ohne ein bewußtes Schauspiel daraus zu machen. Beiden ist das scheinhaft Dialogische gemeinsam, die Suggestion einer freien Beweglichkeit des Abbildes. Jede Aktion ist gleichzeitig als Reaktion interpretierbar. So bewußt auch die Aktion gesteuert sein mag, ist sie ebenso die Antwort auf eine vorhergehende, die die Wahrnehmung erreicht hat. Die Handlungskette ist selbst dialogisch gebildet. Das scheinhaft Dialogische der Narzißsage, das zur Selbsterkenntnis führt und die Selbstzerstörung einleitet wie begleitet, ist letztlich ein Prozeß der objektiven Gestaltung: Die Ausdruck gewordene, wahrgenommene Intention, ein Zeichen oder die Geste, initiiert eine Folge solcher Zeichen, die sich jeweils aufeinanderbeziehen, Antworten auf vorangegangene Zeichen sind. Die objektive Gestaltung ist selbst dieses Frage- und Antwortspiel, betrachtet man die Relation seiner Teile, gleichwohl ist dieses Spiel nur die äußere Seite des Spiels, eben seine objektive Gestaltung, seine Gestalt. Beide Figuren in diesem Spiel verhalten sich komplementär zueinander, deshalb ist das dialogische Element scheinbar und doch wieder nicht. Denn das Spiegelbild ist keine reale Figur, eher ein Deuteragonist, der von den Stichworten des Protagonisten lebt. Der Deuteragonist ist insofern selbständig, als der Protagonist

erst durch ihn oder in ihm ein sich selbst objektives Wissen wird, von sich selbst getrennt und nicht beeinflussbar, nicht steuerbar. Immer erst der objektive Ausdruck, die selbständige konkrete Gestalt gibt sich einer auf sie gerichteten Aktion preis. In ihrer fertigen Gestalt ist sie aber nicht mehr modifizierbar, sie ist Faktum. Eigentlich wäre eine Reaktion oder Antwort darauf sinnlos, weil diese Faktizität undurchdringlich ist wie nur etwas Vergangenes undurchdringlich und unveränderlich sein kann. Was den Reflex der Antwort und Reaktion erzwingt, ist ein gewisses Messen und Beurteilen des Objektivierten, das dem Fragmentarischen der Gestaltung hinzutritt. Das Urteil treibt den Prozeß des Frage- und Antwortspiels vorwärts, denn es qualifiziert wie der Spiegel im Märchen von Schneewittchen. Ein jegliches Faktum hat den Charakter der Frage und verlangt nach seinem Urteil, denn das Faktum als ein Hergestelltes, Geschaffenes, eben Gemachtes unterliegt in seinen Teilen wie auch als Ganzes der Qualifizierung. Und es kann nur jeweils an diesem Faktum liegen, wenn der Prozeß voranschreitet, eine Zerstörung des Unvollkommenen. Darin besteht der Zusammenhalt des Dialogischen: Die Antwort ist an die Unvollkommenheit der Frage gefesselt, das Urteil an das Gestaltete wie der Gott an die Weit. Die Einheit ist eine von Unvollkommenheiten, sie lebt vom Fragment, das die Attraktion immer schon an sich hat. Das Vermögen zum Urteil ist deshalb auch nur von einem den Gestalten Entzogenen zu denken, von einem Endpunkt des Gestaltens, dem Vollkommenen, das im Fragment als Schein auftritt. War schon gesagt, daß Narziß sich seiner Seele zum Opfer bringt, so unterliegt er dem Bann eines Zusammengespanntseins von Anfang und Ende eines Gestaltungsprozesses, in dem seine Leiblichkeit nur dem Verfall überantwortet ist. Diese Zerstörung des Stofflichen in der Selbsterkenntnis, das Verzehren, aus dem Ovid nur eine traurige Geschichte gemacht hat, bezeichnet zugleich das Sichabwenden von dem Vergänglichen in der Erlangung der Seele. Das Urteil, das den Prozeß vorantreibt, der ein Dialog ist, ist zweifach tödlich: Für die Seele muß der Leib geopfert werden, geschieht das nicht, so ist ohne die Seele auch kein Leben möglich. Tertium non natur. Der Dialog ist ein fortwährender Schwebезustand zwischen beiden Möglichkeiten, er wird vom drohenden Urteil getrieben und entzieht

sich doch, indem er die Verhandlung andauern läßt. Sein Schauplatz ist das Selbstbewußtsein als potentielle Selbsterkenntnis.

Der Würgegriff jener Urteilsnotwendigkeit hat im sogenannten Halslöserätsel einen prägnanten Ausdruck gefunden. Bei ihm hängen Tod und Leben von der Lösung des Rätsels ab. (113) An der Antwort oder der Lösung ist ein Wissen abzulesen, das den Geprüften kennzeichnet wie eine Lösung oder ein Symbol. Wie vielfältig die Ausgestaltungen allerdings bei den Rätseln auch sein mögen, eigentlich ist jedes Rätsel ein Halslöserätsel, insofern ein Zwang besteht, es zu lösen. (114) Aber die Lösungen entbehren in den alten Rätseln merkwürdigerweise der Eindeutigkeit, so als zeuge die Lösung indirekt von einem Wissen, das die Lösung nicht impliziert. Es ist, als sei ein Begreifen des Rätsels als solchem, der Rätselhaftigkeit, die eigentliche Lösung, in der alle Rätsel aufgehen. Der Sinn der Rätsel ist dann nicht ein inhaltlicher oder gegenständlicher, die Lösung geht in einer Art Verstehen völlig auf. Gleichwohl bleibt dieses Verstehen seinerseits als Rest, der nicht mehr eindeutig bestimmbar ist, „die erste Lösung birgt und verbirgt eine zweite, auch sie gibt das Tiefste nicht preis“ (115). Das Rätsel verbirgt etwas, seine Frage ist eine Verrätselung. Seine Sondersprache zeugt von einem hermetischen Bereich, der für den Geprüften zugänglich ist, hat er das Rätsel gelöst. Dieser Zutritt bedeutet für ihn gleichfalls das Leben, und es ist sicher nicht fehlgegriffen, wenn man es als das ewige Leben interpretiert. Ursprünglich allerdings war das Rätsel ein Wettkampf, erst später wurde der Dialog daraus. So war offenbar auch das Sphinxrätsel des Ödipus zunächst ein Wettkampf auf Leben und Tod, der dem üblichen Muster des Heldenkampfes gegen das Ungeheuer entsprach. (116) Diese Ungeheuer sind jedoch eigentlich Ungestalten, Mißgestalten, wie die mischgestaltige Sphinx. Solche chaotisierten Züge verweisen sie in den stofflichen Bereich. Die Tat des Helden, mit der er sich einen Namen macht, d.h. ein Individuum wird, ist die Vernichtung des Ungeheuers, wodurch er selbst lebt. Eine Koexistenz ist unmöglich. Was in der Narzißsage an einem Schauplatz, nämlich Narziß abläuft, die Zerstörung, das Verzehren des Leibes, führt der Mythos weitläufig und mit verteilten Rollen durch die verschiedenen Aspekte des Individuums sind dramatisiert und

verselbstündigt. Selbsterkenntnis ist zur Psychomachie gebildet. Der Erkenntnisprozeß ist hierbei mit allem Ernst des Ein für alle Mal belastet. In den deutschen Sagen ist von einem Gespenst die Rede, das die, welchen es begegnet, zu Tode fragt. (117) Die Körperlosigkeit des Gespenstes sollte nicht täuschen, denn es gehört ebenfalls zum Bereich des Toten und Stofflichen; es hat keine Wirklichkeit, weil es entseelt ist. Es ist an all diesen Rätsel stellenden und fragenden Gestalten der Abgrund der Nichtigkeit spürbar, in den sich die Sphinx der Ödipussage stürzen muß, weil sie mit dem Rätsel identisch ist. Das Rätsel repräsentiert den ungestaltet-mißgestalteten Bereich, die ungeordnete Vielheit und Buntheit, ein sinnloses tausendfarbiges und tausendfältiges Spektrum. Seine Erscheinung als Geist und Stoff ist nicht geschieden, beide erscheinen in ihrer bedrohlichen Wirksamkeit als die abgeschiedenen Geister der Vergangenheit, das aus einer Gegenwart in die tote Vergangenheit absteigende Leben. Das Tote ist das eigentliche Rätsel, dessen würgender Fragecharakter ihm den Schein des Lebendigen verleiht, des immerfort Anwesenden, Wirkenden. Es macht sich geradezu zum Anlaß und Agens des Lebendigen, das es in all seinen Aktivitäten durchdringt. Seine Lösung hat selber etwas vom Verschwinden des Lebendigen an sich in der Tilgung des Agens, der Motivation des Bewegten. Nach der Erkenntnis seiner Herkunft, die die Sphinxfrage erst löst, weil sich hier die Selbsterkenntnis durch das Offenbarwerden der unwissentlich vollzogenen Taten herstellt, stirbt Ödipus den symbolischen Tod der Blendung. Die Lösung ist eine solche im doppelten Sinne des Wortes: Auflösung einer Ungeheimtheit oder Unsinnigkeit und Ablösen eines bis dahin Gebundenen. So ist auch der schon genannte Tod des Zwerges in Wildes „The Infanta’s Birthday“ zu verstehen: In der Selbstwahrnehmung geht die Mißgestalt zugrunde. Was im Ödipusdrama im Bewußtsein des Ödipus stattfindet, läßt sich in Wildes Geschichte mit der Konfrontation vorm Spiegel vergleichen, auch wenn bei diesem Tod nichts Sinnvolles herauskommt. Die bedrohliche Macht fortwirkender dunkler Vergangenheit, unwirklich und doch mächtig, ist mit dem körperlosen Gespenst eines Spiegelbildes, das im alten Volksglauben mit dem dunklen Selbst des Körpers gleichbedeutend war (118), eines Sinnes. Im Vergleich mit dem Bild des Narziß ist

allerdings hierbei die schillernde Bewertung des Bildes oder der Seele auffällig, Schönheit und Häßlichkeit sind zwei Seiten ein und derselben Sache, so als sei die Seele selber einmal als Stoff und ein anderes Mal als Geist zu interpretieren, was nun auch durchaus ihrer Mittlerrolle entspricht. Die Schönheit der Gestalt ist alchemisch, hergestellt aus dem chaotischen Stoff, in dieser Gestaltlosigkeit als Niedriges begriffen, sie selbst jedoch, die Schönheit, von höchster Gestaltung. Die Verehrung des toten Leibes im Totenkult scheint auf jener Doppeldeutigkeit zu beruhen. Im Leichnam, im entseelten Körper, hat man gleichsam ein Bild des einst Lebenden, und man achtet dieses Bild wie die Seele selbst, das Lebende. „Bild“ ist hierbei keine Metapher, was die Entwicklung der Substitution von Körperteilen oder des Körpers in Statuen erweist. (119) Das Tote ist Bild als Abbild des Lebendigen. Das Verhältnis von Stofflichem, d.h. totem Leib und Seele, die ihn bewegt, reproduziert sich in der Vorstellung vom Schatten als Abbild, da dieser sich nicht originär bewegt, sondern der Körper, so daß in diesem Dualismus der dunkle Schatten die Stofflichkeit des Körpers vertritt, der in anderen Kombinationen eben das reine Leben ist. So bleibt jedes Sinnbild des Toten oder Lebendigen grundsätzlich doppeldeutig und doppelwertig und ist nur im Zusammenhang bestimmbar, wenn diese Doppeldeutigkeit überhaupt vollständig zu leisten ist. Denn sie ist zugleich eine Unbestimmbarkeit des Wirklichen, dessen Bewegung auf ihr beruht. Doppelwertigkeit heißt aber nicht Gleichwertigkeit, die Scheidung ist ein Urteilsakt, eine Unterscheidung nach einem Maßstab. Die Doppelwertigkeit ist der Schwebezustand des Urteilsverfahrens, der reflektiven Sonderung, was anlässlich des Dialogischen schon angemerkt wurde; sie gleicht dem Rätsel und ist der nie versiegende Stoff der Fragen. Sie gleicht der Tat eines Angeklagten, für die der Richter nur zwei Urteilmöglichkeiten hat. Verbrechen oder nicht Verbrechen. (120) Sie ist das eigentlich diabolische Element.

Im Doppelgängermotiv, das jener eindeutigen Seele-Körperbeziehung entspringt, wird das Urteil über die Verteilung der Rollen innersubjektiv, erscheint jedoch wie in einem Zweipersonenstück, in dem die eine Person meist von einem dämonisierten Wesen, das so lächerlich wie gefährlich erscheint, gestellt wird. Dieses Wesen entspricht seiner Bedeutung

nach den Fragen stellenden Ungeheuern der Rätsel. Es bringt sein Gegenüber in tödliche Bedrängnis wie in Dostojewskis Roman »Der Doppelgänger«, in dem ein Kanzleibeamter von seinem Doppelgänger in den Wahnsinn gehetzt wird. Unaufhaltsam nimmt diese Figur mit ihren albernen Spielen und Betrügereien den vollständigen Lebensraum des Kanzleibeamten ein, setzt sich überall an dessen Stelle, so daß ein Leben für den Beamten nicht mehr möglich ist, weil nur einer dieses Leben führen kann, der mit ihm identisch ist. Die vollkommene Seelenlosigkeit dieser Figur, die Schauspielerfähigkeiten, völlig die fremde Rolle zu adaptieren, d.h. gar nicht richtig zu leben, sich mit ihr zu identifizieren, sondern sie nur vollkommen perfekt zu spielen, bezeichnen seine eigentliche Unwirklichkeit und Abhängigkeit von dem, dessen Leben er verdrängt. Es liegt ein Gegenstück zur verkauften Seele vor: Hier wird sie in Besitz genommen dadurch, daß sich der Doppelgänger in dem Netzwerk seines Lebensbereichs festsetzt. So gegensätzlich die beiden Gegenspieler auch auftreten, die winselnde Knechtsgesinnung des Beamten hat mit der verrucht komödiantischen Virtuosität und Überlegenheit des Doppelgängers eine bedeutsame Gemeinsamkeit: Sie entziehen sich quasi einer Verantwortlichkeit für ihr Denken und Handeln. Auf eine raffinierte Weise wird hier das Spiel nicht gespielt. Der Doppelgänger spielt eine fremde Rolle, abstrakt und ohne Einsatz, er spielt deshalb eigentlich überhaupt nicht. Der Beamte unterdrückt jedes eindeutige Denken und Handeln, er entzieht sich also seiner eigentlich für ihn, aufgrund seines Wesens bestimmten Rolle, die, wie gesagt, völlig unverbindlich sozusagen als doppeltes Spiel - ein Spiel also, das seinerseits nur gespielt ist der Doppelgänger auszufüllen sich vorgenommen hat. Das Ende ist von fataler Logik, der Beamte lebt für ein Nichts, weil er für nichts einsteht, und so wird er im Wahnsinn zu einem solchen Nichts. (121) Im Doppelgänger wird er nur zur unentwegten Nachahmung seiner selbst, ohne schließlich noch ein originäres Leben zu führen. Dieses Leben in der reinen Nachahmung seiner selbst hat nur den Schein des Lebendigen in der bloßen Reflexion dessen, was sich bewegt. Narziß ist im Spiegelbild des Wassers ebenso die Nachahmung seiner selbst wie in Oscar Wildes Geschichte die Schauspielerei des Zwerges als Probe zur Erkenntnis des Spiegelbil-

des. Die Nachahmung ist sinnfälliger Ausdruck des Selbstbewußtseins aber auch insofern, als dieses alle Handlungen und Bewegungen des Denkens begleitet wie ein Schatten seinen Körper. Dieses mimetische Moment des Selbstbewußtseins kann sich ebenfalls zu einer originären Instanz machen wie jegliche Nachahmung. Dann wird das Spiel falsch, der Betrug ist Usurpation. Wie beim Spiegelbild ist die Nachahmung aber ebenso eine Erkenntnis, eine Reflexion, die wie ein Schicksal über den Erkennenden verhängt zu sein scheint, weil er im Selbstbewußtsein nur erkennt, es selbst also nur eine abhängige Funktion ist. Seine Usurpation verhindert jegliche Erkenntnis, sie ist der Leerlauf einer Nachahmung, die stereotyp den gesammelten Erfahrungsschatz anwenden muß, oder vielmehr von der nackten Wiederholung lebt. Sie ist das eigentlich Gewesene, in seiner Vergangenheit gänzlich gefangen und nur immer dasselbe reproduzierend. Sie ist das Urbild des Mechanischen, Technischen, auch des Lächerlichen einer in sich selbst gefangenen, kreisenden und toten Funktion. (122) Hier spielt das Selbstbewußtsein in der rationalen Stereotypie ins Diabolische hinüber, in die Zwanghaftigkeit eines nicht enden könnenden, in sich selbst gefangenen, gebannten und verfluchten Prozesses, der der Lösung bedarf. Dieses Gefangensein war in den Rätseln, in deren feingesponnenem Netz sich der Gefangene verdingt, dargestellt. Das intellektuelle Spiel dieser Rätsel setzt die rationale Stereotypie des Denkens voraus (123) und legt ihm Ungereimtes vor, das es mit seinen Mitteln nicht zu lösen vermag und über sich hinausgehen muß. Das Darüberhinausgehen ist die Lösung als Auflösung des bis dahin geltenden Gesetzes des Denkens, eine Brechung des Bannes, dem ein zur Funktion geronnenes Denken unterliegt. Die Lösung des Rätsels ist dann ebenso die Wende vom Toten zum Lebendigen, weshalb es auch Halslöserätsel genannt wurde. Umgekehrt, und davon wurde im Zusammenhang mit dem Doppelgängermotiv ausgegangen, ist dagegen nicht einfach für den Tod gegen das Leben entschieden, sondern gerade die Unbestimmtheit beider Begriffe gegeneinander schürzen das Rätsel. Das Selbstbewußtsein führt die Auseinandersetzung mit Endlichkeit und Tod, dem Fragmentcharakter des Gewordenen und Vergehenden, dem schauspielerhaften Auftreten und Verschwinden der Dinge. Die Anschauun-

gen, die das Spiegelbild nicht mehr als Seele, sondern als Leib in seiner vergänglichen Schönheit oder Oberhaupt in seiner Vergänglichkeit interpretieren, sind späte Verkehrungen der ursprünglichen orphischen Fassung und Zeichen jener genannten Unbestimmtheit, die immer wieder zu Verwechslungen führte. Nach dieser orphischen Fassung (124) kann eher der Leib selber als Spiegel verstanden werden, in dem die Seele erscheint, weil er als Gewand oder Maske gedacht wurde, das sich die Seele webt. Es wäre dann die Objektivierung ihrer Bewegung, die als Gestalt ein Abgeleitetes wäre. Er wäre als Spiegel immer zugleich auch Spiegelbild im Ausdruck und als Gestalt, sofern er zum Gegenständlichen erstarrt, Bild wird. Erkenntnis, Schöpfung, Selbstbewußtsein bilden hierbei eine Einheit. Das sich zur unmittelbaren Bewegung doppelgängerisch (125) verhaltende Geschaffene, das Gestaltete, muß allerdings wieder seiner geronnenen, verrästelten Form entkleidet und gelesen werden eine zweite Erkenntnis. Das Gewesene, dem das Lesen sich zuwendet, wird so zu einer in die Zukunft sich auflösenden Vergangenheit. (126) Der Gedanke des Schicksals hat an diesem präfigurierten Weg des Logos als das immer zunächst unabänderlich Gesetzte, an dem anderen Gedanken von der Auflösung oder Erlösung des im Gesetzten, Gebundenen seinen Widerpart. So wie Narziß gebannt wird, verzehrt er sich. In diesem eher kosmologischen Bild ist der Leib mit dem Spiegel nicht mehr vergleichbar, insofern er Gestalt, Bild ist, sondern als Mittler führt zu dem, wofür der Spiegel Symbol reinsten Wassers ist. Das Spiegelbild ist mit dem Spiegel nicht identisch. (127)

In dem berühmten Paulusvers des ersten Korintherbriefs (13, 12) ist wohl am prägnantesten die Bedeutung des Spiegelmotivs zusammengefaßt. „Denn jetzt schauen wir durch einen Spiegel im unklaren Bild (Ainigma), dann aber von Angesicht zu Angesicht. Jetzt erkenne ich stückweise; dann aber werde ich erkennen, so wie auch ich erkannt bin.“ Der Erkenntnisvorgang wird mit einem Spiegelbild beschrieben, das uns jetzt nur Rätsel, d.h. Bruchstücke eines Ganzen liefert. (128) Es ist fraglich, ob das „von Angesicht zu Angesicht“ ein Erkennen oder Sehen ist, wenn der Spiegel der Vermittler der Erkenntnisse, also das Sehen überhaupt ist. Ist der Spiegel selber das Sehen und Erkennen, so ist das, was in ihm

erscheint, Erkanntes aber auch Erkennendes. Es gehört sozusagen der lichten Funktion des Sehens an. Eingangs war dieser Lichtcharakter des Gestalteten erörtert worden, seine Nähe zum Auge, zum Physiognomischen. Der Spiegel an sich selbst ist die völlige Leere, die nur aufnimmt, je reiner, desto klarer, so wie beim Auge die Rede vom ungetrübten Blick eine klare Erkenntnis meint. Der Spiegel ist deshalb Symbol, weil sich in ihm die Doppelheit von Sehen und Gesehenwerden vereinigt, von Gestalten und Gestaltetwerden, von Erkennen und Erkanntwerden. Er ist das Medium, in dem Vieles und Eines unterschiedslos aufgehen, weil er eben als Medium nicht sondert, vielmehr aufnimmt, wie quasi die Fläche die abstrakte Einheit des Bildes ist, auf der sich alles aufeinanderbezieht.

Der Spiegel selbst ist genau genommen unsichtbar, deshalb macht er sichtbar; ebensowenig wie das Sehen, die Erkenntnis ihrerseits nicht gesehen, nicht erkannt werden können. Sie und der Spiegel - dieser symbolisch verstanden sind es aber auch allein, für die diese Einseitigkeit zutrifft, alles andere wird wahrgenommen, weil es im Licht steht, wie es auch als Gestaltetes am Wahrnehmen als einem rezeptiven Vermögen teilhat, einem Erleiden. Das Gestaltete ist Teil, Stückwerk wie das Bild oder Spiegelbild nur einen Ausschnitt des Ganzen bringt, und es ist umso mehr Teil, je gestalteter es ist. So ist das Bild als Gestalt auch immer ein in sich Geschlossenes, und es ist desto geschlossener, je rätselhafter und desto rätselhafter je geschlossener. (129) Gleichwohl verweist es auf ein Ganzes und hat dessen Wissen in sich absolut verschlossen, wie es der Mythos von Orpheus darstellt, dessen abgeschnittenes Haupt, das als Teil und Bild zu verstehen ist, weissagt. Es ist ein totes Haupt, wie jedes Bild ein Erstarrtes ist, Denkmal (130) eines toten Gottes, Erinnerung und Zeichen eines Verbrechens. (131) In der Selbsterkenntnis und Individuation wird diese Urschuld der Schöpfung, der Gestaltung und Ausprägung von Vielheiten, im Teilwerden nachgebildet. Das abgeschnittene Haupt des Orpheus und das sich im Wasser spiegelnde Antlitz des Narziß bedeuten den gleichen Sachverhalt der Individuation. Doch ihr Wissen ist Stückwerk und als solches nur ein Bedeuten, nicht Schein als Gaukelei, sondern Bedeuten im Sinne von Ahnen, das die gleiche indogermanische Sprachwurzel hat wie „Sehen“. (132) Das Individuum,

das im Teil-Sein seine Erkenntnis ausschöpft, erkennt in der Selbsterkenntnis ebenso nur ein Bedeuten, ein „Ainigma“. In einem tiefsinnigen Rätsel heißt es: „Ich lebte, als ich lebte; doch jeder Vernunft bar. Doch kaum daß ich tot bin, strotze ich vor Weisheit.“ (133) Eine Lösung ist „Pergament“, mit Schriftzeichen übersät gedacht, der hintergründige Sinn jedoch dürfte mit dem erwähnten abgeschnittenen Haupt in Zusammenhang gebracht werden können, zumal die Schriftzeichen ursprünglich nicht vornehmlich zum Schreiben dienten, (134) eher wohl für das reine Bedeuten standen, das Geheimnisvolle, wie es in der Grundbedeutung des Wortes „rune“, von dem unser „raunen“ kommt, enthalten ist. (135) Ist das Geschaffene und Gestaltete also Stückwerk, so verschwindet die Schöpfung in der Geste des Bedeuten.

Die Situation des Narziß ist im Allgemeinen in ihrer Negativität als Inbegriff der Tatenlosigkeit und Unfruchtbarkeit verstanden worden, des Statischen. Bei Ovid büßt er damit für das Verschmähen der Nymphe Echo, die ihn verflucht mit den Worten: „... möge er selbst so lieben und nie das Geliebte besitzen!“ (136) Die Nymphe Echo haust von nun an in einsamen Grotten, Narziß trifft auf den Quell, der vollkommen unberührt als ein Bild der Jungfäulichkeit beschrieben wird, und beide sind auf sich selbst verwiesen, als seien sie das einzige Paar gewesen. In dem spiegelnden Wasser, dessen Lauterkeit Ovid nachdrücklich beschreibt, trifft nun Narziß auf das Bild, das ihn verzehrt. Aber die „spiegelnde“ Wirkung der Antworten Echos, als der Knabe, der sein Gefolge verloren hatte, rief, ist zu ähnlich zu der Situation des Gebanntseins im eigenen Spiegelbild, um nicht aufeinanderbezogen zu sein. Narziß bekommt bei diesem Rufen nur immer einen Teil seiner Rede von Echo zurück. Echo, von Saturnia einer Täuschung wegen bestraft mit „kürzester Rede“, die ihr zukünftig nur gewährt sein sollte, tritt nun selbst wie eine Täuschung auf, wenn sie immer einen Teil der Rede von Narziß wiederholt. Dies Verstümmelte, Bruchstückhafte wird als Verdoppelung verstanden: „... doch jene vermag zu verdoppeln, / Was man am Ende gesprochen: zurück ertönt das Gehörte.“ (137) Die täuschende doppelzüngige Rede setzt den Teil fürs Ganze, dies ist der Dreh eines jeglichen Betrugers. Es ist die Urweisheit aller göttlichen Betrüger (138), listig zu sein und sich

nicht ganz zu zeigen, anders zu scheinen als zu sein. Und wie anlässlich des Rätsels bemerkt, tritt die Weisheit selbst doppelzünftig auf, ainigmatisch. Echo ist in der Sage der mindere Teil, vor dem Narziß in panischer Angst die Flucht ergreift. Und dieser in der Verdoppelung erscheinende mindere Teil, den sie repräsentiert, wird auch in der Begegnung mit Narziß nicht eben die Schönheit selbst gewesen sein, sondern eher ein Schreckbild, dem Spiegelbild des Zwerges in Oscar Wildes Geschichte ähnlich. Narziß wendet sich in der Reflexion im Wasser der ungetrübten Selbsterkenntnis zu, für die er seinen Leib opfert. (139) Er vollzieht damit das Schicksal einer jeden Schöpfung, die den Keim des Untergangs in sich trägt, wie sie aufblüht und wieder verschwindet und in diesen wechselnden Gestalten ein getreues Abbild der tatenlosen unfruchtbaren Situation des Narziß in der Selbstbespiegelung ist. Die Bewegungen sind das einzig Sinnlose, das er vollzieht, weil sie keine eigentliche Tat, ebensowenig wie etwas Geschaffenes, das ins Nichts zurücksinkt, dann eigentlich auf einer Tat beruht. Die Nichtigkeiten der vergangenen Bewegungen des Schauspiels erweisen ihren einzigen Sinn in der Zerstörung oder Lösung des Gebundenen. War das Bild vorher Zeichen des Todes, so ist es nun die Bewegung, in der eine Gestalt die andere jagt und keine überlebt. In dem Statischen des Bildes ist die Unvergänglichkeit eingegangen, es ist dessen Abbild; die Bewegung dagegen eines des Vergänglichen, das insofern ebenso an der Unvergänglichkeit teilhat, als es als Bewegung gezielt ist: Narziß vollzieht seine vergeblichen Bewegungen auf das Bild im Wasser hin. Der wesentliche Sinn dieser Bewegung ist, zu lösen, was sie immer wieder bindet. In jedem Bild ist ihre Spur aufgezeichnet, das damit in der Einheit von Statik und Dynamik die Mitte hält zwischen Lösung und Bindung. In dieser Mitte ist es Kunst als gelungenes Vermögen der Balance, einer Äquilibristik zwischen Chaos und Schöpfung um des Weges willen. Das Ausspielen des Künstlichen gegen das Natürliche ist ein Spiel gegen das Beharrungsvermögen der Natur, ihre gelungene Auflösung. Und wie die Reflexion des Narziß ist auch diese Auflösung vom Ende her gedacht, der absoluten Grenze, die dem Spiegel gleich die Bewegung beugt. Die Reflexion des Narziß im Wasser der Quelle ist die eines Selbstbewußtseins, dessen Träger der Leib

ist, der Mensch, selbst ein kunstvolles Gebilde. Das Kunstvolle diente den mythischen Helden oftmals, ihren Weg zurückzulegen, ihre Bahn zu vollenden oder zu betrügen, um zu überleben. (140) Weisheit und Betrug sind nicht mehr auseinanderzuhalten, im Motiv vom geprellten Teufel sind dann beide in der Tat ein und dasselbe. Im Menschen als Abbild Gottes treten Bild und Werkzeug gänzlich zusammen. Das Kunstvolle als Werkzeug ist im Kunstwerk Werkzeug der Selbsterkenntnis, deren Reflexion sich an ihm entzündet. Dabei ist die Komik des Kunstvollen nicht zu übersehen. Es ist die Komik der Bindung und Lösung im sich spiegelnden Narziß wie die des Verwechselfspiels mit Worten im „Dialog“ Narziß-Echo. Komik haben vor allem auch Erfindungen, einen gewissen Witz, der einen Gegenstand nützlich macht. Dem Witz selbst liegt so etwas wie ein Witz zugrunde, die Pointe, und all das hat ein Verwechself oder Vertauschen in der Umdeutung des Zwecks gemeinsam. Grundsituation des Verwechselfns ist das Spielen, in dem das Vorhandene zur Herstellung von etwas, zur Verwirklichung einer Idee oder auch nur einer dunklen Intention zufolge nach neuen Kombinationsmöglichkeiten im Verwendungszweck umgedeutet wird. Im Hermeshymnus (141) z.B. macht junge Hermes, der überhaupt schon von Kindheit an als Inbegriff des Betrugs und der Täuschung gilt, aus einer Schildkröte eine Lyra, die den Alten Kosmosymbol war. Im Spiel wird eine Ordnung aufgelöst, indem deren Elemente in neue Funktionszusammenhänge eingegliedert werden dadurch, daß sie einen neuen Sinn bekommen, ihnen ein neuer Sinn untergeschoben wird. Im Lachen entweicht der Druck der Bindung einer alten Ordnung im Übergang in eine neue. (142) Das Bedrohliche und Erhabene der Bindung und Fesselung wird auf ein kleines Maß heruntergebracht. Das Kunstvolle hat somit das Maß der Kleinheit, oft sogar des Winzigen an sich, so konnte das griechische Wort „Kosmos“ die Ordnung der Welt wie auch „Schmuck“ bedeuten. Die Zierde ist Zeichen der Überwindung, Schönheit ein Triumph, die Schöpfung heraldisch zu verstehen, ein Wappen, das auf die Überwindung des Chaos hindeutet, wie es in vielen Schöpfungsmythen dargestellt ist. Im Kampf des Helden gegen den Drachen kehrt dieses Motiv der Überwindung wieder. In der griechischen Mythologie ist ein solches Ungeheuer, die Medusa, zur Fi-

gur des Schildwappens geworden. Sie wurde im spiegelnden Schild des Perseus gebannt und enthauptet. (143)

Eine auffällige Forderung der frühen Wappentheoretiker (144) besagt, das Wappen diene dazu, seinen Träger von der Ferne kenntlich zu machen. Die Kleinheit ist nun ein Maß der Ferne. Das Kunstwerk als Abbild des Kosmos ist ebenso durch seine Kleinheit gekennzeichnet (145), der Kosmos als das Bild schlechthin, Bild des Bildes ist ein Winziges. Im Schild des Achilles, den Hephaistos am Tage vor der Schlacht anfertigt, ist das Geschehen der Schöpfung untergebracht. (146) Das Schimmernde und Glänzende des „Waffengeschmeides“ tritt hierbei weniger als eine poetische Floskel auf, als vielmehr in völliger Bedeutungseinheit von Glanz und Waffe. Der Schmuck, die Zierde sind das eigentlich Glänzende. Das Glänzende ist auch das Auratische am Kunstwerk, wenn auch nicht in der simplen Gestalt unmittelbarer Lichtwirkung. In seiner allgemeinsten Bedeutung findet es sich im Licht, dem Hellen, das zum Elementarsten eines jeglichen Geschaffenen gehört. Walter Benjamin definiert die Aura als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie auch sein mag.“ (147) Im Auratischen treten also Nähe und Ferne in ein paradoxes Spannungsverhältnis. Die nächste Nähe des fernsten Fernen ist gewissermaßen ein Glanz, ein Schönes, denn auch das Schöne ist im Glanz fundiert. Dieses Verhältnis von Nähe und Ferne führt in die Mitte des Symbole, denn im Gestus, als dem gerichteten Symbol erschöpft sich die Totalität, es beansprucht, eben diese Totalität total in sich aufgenommen zu haben, auch wenn es nur als Teil erscheint. Es bedeutet „höchsten Sinn im engsten Raum“ (148). Diese Beziehungen von Nähe und Ferne, Groß und Klein, Offen und Verborgnen kehren in dem Gegensatz von Innen und Außen wieder. Im Alten Testament ist es die Bundeslade, die einen solchen Gegensatz auf sich vereinigt, ein nach strenger Vorschrift kunstvoll Gefügtes, worein das Gesetz gelegt ist. (Ex. 25, 16). Es scheint als sei in diesen Beziehungen das Enthaltene immer zugleich auch das Enthaltende, ein jegliches zugleich immer auch größer und kleiner als es selbst. (149) Dieses in sich Enthaltensein des Enthaltenden hat im Schmuck, vor allem in der Kette als dem sich in den Anfang schlingenden Ende ein Symbol gefunden. (150) Der Kosmos ist das zwischen

diesen Enden Enthaltene, das sich im Laufe der Zeit – der Ordnung oder der Reihe nach, so ein antiker Gebrauch des Wortes „Kosmos“ (151) – vollzieht. Dieses Enthaltensein ist im Bilde der Lade oder des Kästchens (152) ebenfalls ausgedrückt. Das Glänzende des Schmuckes ist Schein, der doppelsinnig ist wie ein Rätsel. Was er zeigt, ist nicht er selber, er ist nicht nichts, sondern er ist eine Täuschung als das, was zweierlei Wert an sich hat und deshalb getauscht werden kann. Urbild dessen ist wohl die Wette zwischen Gott und Teufel – z.B. im Buch Hiob –, wo der Teufel die Ware, um die er feilscht, den Menschen, schlecht zu machen versucht, auf daß sein Besitzer sein Besitzrecht aufgibt und dem Teufel den Menschen überläßt. Man sieht, daß ein Verkaufen gar nicht möglich ist, weil der Satan eben nicht geben kann, was der Gott nicht hätte. Andererseits tritt Satan, der Ankläger, als Prüfer auf, die Wette im Hiobbuch läuft auf ein Gericht hinaus, in dem Hiob seinen Glauben beweisbar machen muß. Der Mensch selbst ist hier doppelsinnig und scheinhaft und wird dadurch zur Entscheidung gezwungen. Der Schein ist Lockmittel oder gar Falle, sein Gaukelspiel fasziniert. Das ist die gefährliche Seite des Schönen, des Kosmos als Gerichtsstätte, als Scheideweg, Kampfplatz. Deshalb der Zusammenhang von Waffen und Schmuck im „Waffengeschmeide“ der Ilias. Deshalb vor allem die glitzernde Pracht der Johannesapokalypse, deren Buch mit sieben Siegeln das letzte Gericht verschlossen hält; seine Öffnung ist nicht nur die geöffnete Büchse der Pandora mit ihrem Unheil, sondern das Urunheil des entsiegelten Wortes als der Lösung, der Auflösung des gebundenen Sinnes in seine Elemente, der letzte Akt der Erkenntnis des Verschlossenen und der Schuld in der Brechung des solange geltenden Gesetzes, des Bundes, das der Krümmung, die sich in den Anfang zurückschlingt, eingeschrieben ist. Das höchste Gericht gibt sich als höchstes Verbrechen zu erkennen und tilgt mit dem Gesetz auch jede Erinnerung an seine Übertretungen.

## 5 Anmerkungen

6) Vgl. Ludwig Münz: Rembrandt's Etchings. London (1952) Vol. I/II, z.B. die Nrn. 5, 6, 7, 10

7) London National Gallery; s. Horst Gerson. Rembrandt Gemälde. Gütersloh 1969. Kat. 21

8) Siehe auch die Beziehung des Stofflichen zum Kot in der Interpretation der psychoanalytischen Theorie, vor allem in: C.G. Jung, 'Symbole der Wandlung'. Gesammelte Werke. Bd. 5 S. 257 ff.

9) 'Libri di pittura di M. Leonardo da Vinci.' Verlag H. Ludwig i.d. Quellenschriften Bd. XV, Parte II, 128. Wien 1882. An dieser Stelle „spricht er sich klar gegen eine bestimmte Art der geteilten Handschrift und die harten, rohen Pinselzüge aus. Er sagt 'penellate terminate e trateggionati espri e crudi.' So erklärt er in negativem Sinne seine eigene Malweise und auch die ideale Pinselschrift jener Zeit“. (V. Volavka, 'Die Handschrift des Malers', Prag 1953, S.12)

10) Mircea Eliade: Schmiede und Alchemisten, Stuttgart 1960

11) Jula Kerschensteiner: Kosmos, Zetema 50, München 1962

12) Fritz Jürss, Philologus, 1974, H. 2, Bd. 118, S. 86 ff.

13) Wolfgang Schultz: Studien zur antiken Kultur, Pythagoras und Heraklit, S. 52

14) Siehe zum Sinnbildlichen von Wasser und Meer: 'Schöpfungsmythen'. Quellen des alten Orients. Zürich-Köln 1964

15) In der Apokalypse ist das Siegel Gottesname (Ap. 7, 3; 14, 1) und zeigt ein Rechts- oder Besitzverhältnis an.

16) Aber schon in der Kain-und Abelgeschichte ist das Zeichen der Ausweis eines besonderen Schutzes, es bedeutet den Brudermörder, der selbst nicht getötet werden darf und trotz seines Verbrechens von Gott begnadigt ist, des Kainszeichen ist Besitzzeichen Gottes, Kain deshalb

tabu. (Robert Eisler: Das Qainszeichen und die Queniter; in: Le Monde Oriental, 1929 Vol. XXII, S. 50)

17) Bei Philo von Alexandrien wird die urchenigste Idee, die iber allen Dingen des Weltalls steht, mit einem Siegel verglichen. Diese Idee der Ideen ist der Logos, das Bild Gottes, aus dem die Welt Dinge wie aus einem Siegelabdruck entstehen. (F.J. Dolger: Sphragis; in: Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums Bd. 5, 1911-1912)

18) Sphragis oder unser 'Siegel' ist ursprünglich als poetische Kunstlerinschrift zu verstehen, die den Fluß der Erzählung unterbricht, weil der Verfasser sich nennt und sein künstlerisches Programm verteidigt. Die quasitheologische Konnotation zum Sicherkennegeben Gottes nicht nur als Schöpfung, sondern in seiner Schöpfung im Individuum ist unübersehbar. Es legt die neutestamentliche Verwendung des Wortes 'Sphragis' nahe. (zur Wortbedeutung: Pauly's Realencyklopädie der klassischen Altertumswissenschaften. Stuttgart 1921)

19) Der Bedeutungskreis von στοιχεῖον, 'Element', hat „von Anfang an eine astronomische Konnotation“ (Franz Dornseiff, 'Das Alphabet in Mystik und Magie'. Leipzig 1925, S. 15)

20) F. Dornseiff, op. cit. S. 16

21) „Beschaut es recht! es ist nicht gut gezogen/ Der eine Winkel, der nach außen zu,/ Ist, wie du siehst, ein wenig offen“ (Faust I. Teil, 1400 ff.)

22) Robert Eisler: Weltenmantel und Himmelszelt, Religionsgeschichtliche Untersuchungen zur Urgeschichte des antiken Weltbilds Bd. 1, 2; S. 303. Eisler verweist auch auf die apotropaische Bedeutung des Pentagramms als Schildzeichen.

23) Die Lücke ist Faustens Makel oder schwache Stelle, mit der er sich den Teufel ins Haus holt, darin den schwachen Stellen oder Mißbildungen mythischer Helden wie Siegfried, Wieland, Mani usf. Auch die Unfertigkeit der Schöpfung gilt als 'das erste Mal', weil das Chaos durch sie noch nicht als ganz iberwunden gilt. (Eliade: Schöpfungsmythen; in: Quellen des alten Orients, S. 98)

24) Das identifiziert den Helden als Vollender der Schöpfung. Auch der blinde Seher gehört hierher, im Falle Ödipus setzt eine Weissagung

den schicksalhaften Prozeß erst in Gang. Vgl. auch C.G. Jung, 'Symbole der Wandlung', Ges. Werke Bd. 5, S. 163 f.

25) F. Nietzsche: Die Geburt der Tragödie, Stuttgart 192,1 S. 95 ff.

26) Gerade seit die Kunst aus den alten Ordnungen der Gegenständlichkeit, der Tonalität usf. herausgetreten ist, ist ein solches Unterscheidungsvermögen auf das zu solchen Ordnungen beziehungslose Urteil reduziert, und dem Urteilenden fällt nun auch die ganze Last der Urteils zu.

27) A.P. Laurie: The Brushwork of Rembrandt and his School, London 1952

28) Den Begriff der Hieroglyphe hat auch Kirchner verwendet, um damit eine Einzelform zu bezeichnen, aus deren Vielfalt in der Variation sich das Gesamtbild zusammensetzt. Für ihn ist die Einzelform in ihrer Zeichenhaftigkeit Zelle. (Eberhard Roters in: Festschrift für Erwin Redslob. S. 335)

29) Hier tritt schon etwas auf, was später im Zusammenhang mit dem Rätsel als Halslöserätsel als Zwang zur Entscheidung erkannt wird. Das Urteil als Unterscheiden ist moralische Kategorie, das Bild ein Rätsel.

30) Das Grimassieren von Kindern hat vergleichsweise apotropäischen Charakter, sie machen sich schrecklich in der Übermacht der Erwachsenenwelt, vor deren Bedrohlichkeit.

31) Richard Hamann: Rembrandt, Berlin 1948, S. 25

32) Ludwig Münz, op. cit. Nr. 1

33) Mauritshuis, Den Haag. Fritz Erpel: Die Selbstbildnisse Rembrandts. Wien-München 1967, Taf. 11

34) Bernhard Schweitzer: Studien zur Entstehung des Porträts bei den Griechen. Berichte über die Verhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse 21. Bd. 1939, H. IV, S.1-67

35) In diesem Vorgang des Aufeinanderbeziehens von Individuellem und Theriomorphem steckt ein heikler Prozeß Selbsterkenntnis. Vgl. auch die Befreiung aus der Tierhülle und die Reinigung des Menschen von seiner titanischen Natur. (Platon, Gesetze 701 C. Zit. in: Robert Eis-

ler, Orphisch-dionysische Mysteriengedanken in der christlichen Antike. Warburg Vorträge 1922-23)

36) B. Schweitzer, op.cit. S. 34

37) „Es ist eine eigenartige geschichtliche Erscheinung, daß der Mensch im Bilde der Malerei und der Plastik – mit gewissen Einschränkungen, die das Symptomatische nicht aufheben – ohne Antlitz, ja mitunter ohne Kopf in die Geschichte eingeht. Sowohl die weiblichen Statuetten des Paläolithikums wie die männlichen und seltener weiblichen Darstellungen ostspanischer Felsmalereien deuten den Kopf nur kugelförmig an oder unterdrücken ihn ganz... der Mensch... wird als das im Clan eingeschlossene Kollektiv-Ich erlebt.“ Dagobert Frey, Dämonie des Blickes. Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse. Jahrgang 1955, 6. Artikel

38) B. Schweitzer, op. cit. S. 38

39) Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie, S. 102

40) Münz Nr. 4. Entstanden um 1629 (Erpel Kat. 19)

41) Münz Nr. 10. Um 1629 (Erpel Kat. 21)

42) Dieser juristische terminus technicus soll hier auch in seiner Zugehörigkeit zur Gerichtssphäre verstanden werden und nicht als literarische Floskel. Das ‘ins Wort fallen’ will den Prozeß der Verurteilung zum Stehen bringen. Zum Gericht als Wettkampf auf Leben und Tod s. Huizinga: Homo ludens, Amsterdam 1959, S. 135, 138, 147. Zum Motiv des Gerichtshaltens s.a. Karl Fries: Das philosophische Gespräch von Hiob bis Platon, Tübingen 1904. Fries entwickelt den Dialog aus dem Opfer und führt als erstes ein bruchstückhaftes Gespräch eines Lebensmüden mit seiner Seele an, wonach dieser Lebensmüde alle Beredtsamkeit aufwendet, die Seele zu überzeugen, sich ebenfalls zu opfern und mit in den Tod zu gehen, sie aber will nicht.

43) Kenneth Clark: Rembrandt and the Italian Renaissance, New York 1968, S. 180

44) Albert Wesselski: Narkissos oder das Spiegelbild; in: Archiv Orientalni 1935, S. 180

45) Julius von Negelein: Bild, Spiegel, Schatten im Volksglauben; in: Archiv für Religionswissenschaften 1902, S. 34 f.

46) „Sage mir deinen Namen“, sprach Isis zu Re, um sich seine Herrschaft anzueignen. Zit. in: ΠΥΘΑΓΟΡΑΣ; in: Archiv für Geschichte der Philosophie XXI, S. 248.

47) Im Kain repräsentiert sich der Ausgestoßene und der ruhelos wandernde Mensch in seiner Geschichtlichkeit. "Der Mensch" lautete auch die Antwort des Ödipus auf die Sphinxfrage und ist Name als der durchschrittene Lebenskreis in dem Früh-Mittag-Abend, der Inbegriff des individuellen Lebens, das diese Gestaltung zwischen Leben und Tod mit der kosmologischen Geschichte teilt. Der Name als Siegel ist auch die Schöpfung, Kosmos, für seinen Gott die schwächste Stelle, seiner Wunde, deshalb die Macht der Isis, wenn sie den Namen des Re erfährt. So erscheint im Namen das Schicksal des Gottes wie des Menschen, ihre vollkommene Ohnmacht. Das Bild des Siegels ist das des Besiegelten, des Bundes auf Gedeih und Verderb. Das Siegel ist aber auch Wundverband (S. E. Maaß, Segnen, Weihen, Teufen, Archiv für Religionswissenschaften XXI), der Kosmos Maske des Gottes als schützende Hülle. Der Sohn Gottes, Christus, ist nicht nur die Welt als Leidende, sondern ebenso ist er 'Heiland', Arzt. Im Hingespantsein auf dem Kreuz ist er ebenso hingespant über alle vier Weltecken, geronnene Geschichte von Anfang bis Ende. Dieses Hingespantsein zwischen Anfang und Ende ist Bund wie Verbindung, ausgedrückt im Logos, dem Wort, das Hermes wie Christus ist, der Name schlechthin. So ist der Name auch die Präfiguration der Geschichtlichkeit eines Jeglichen, nicht nur von dessen Endlichkeit, sondern ebenso Präfiguration des Verhaltens.

48) Walter Benjamin, Angelus Novus, Ausgewählte Schriften 2, Frankfurt 1966, S. 9

49) „... nichts ist an sich krankhafter, nichts der Natur feindlicher, als die Dinge zu sehen, wie sie sind.“ Paul Valéry: Eupalinos oder der Architekt, eingeleitet durch 'Die Seele und der Tanz', übertragen von Rainer Maria Rilke. Frankfurt 1975, S. 59

50) In Samuel Becketts 'Film' tritt ein solches Ein-Auge piratenhaft gestaltet als Hauptfigur auf, auch das Motiv der versteinernen Verfol-

gung, dem tödlichen Blick in seiner kalten Beobachtung ist durchgeführt. Dieses beklemmende Augewerden der ganzen Umgebung gleicht einem Selbstgericht. Vgl. auch Roger Caillois: Der Komplex der Medusa; in: *Antaios I*, 6, 1960

51) S. Horst Gerson, op. cit. Kat. 21 (Ein Gelehrter in einem hohen Raum); Kat. 25 (Der Apostel Paulus); Kat. 25 (Der Apostel Petrus); Kat. 26 (Ein Gelehrter in einem hohen Raum, Stockholm); Kat. 91 (Ein Gelehrter in einem hohen Raum mit Wendeltreppe).

52) Über Wildheit und Einsiedelei s. R. Eisler: Orphisch-dionysische Mysteriengedanken in der christlichen Antike. Warburg-Vorträge 1922-25, S. 285 Anm. 5. Eisler sieht Zusammenhänge zwischen der sogenannten Kynantropie (von 'Wolf' oder 'Werwolf') und der vergeistigten Flucht in den ungebändigten Naturzustand des Kynismus – „Solche 'Wölfische' oder 'Werwölfe' verlassen zeitweilig oder dauernd die menschliche Gemeinschaft, gehen als Einzelgänger oder Einsiedler 'in den Wald', 'in die Wüste', und leben als Ausgestoßene mit den Tieren, als 'Wilde' oder 'Wilde Männer'.“

53) Christian Tümpel: Beobachtungen zur "Nachtwache"; in: Beiträge zur Rembrandtforschung, Berlin 1973

54) Kurt Bauch: Rembrandt van Rijn, Die Nachtwache 1642, Stuttgart 1972, S. 22 55) Gerson Nr. 347. Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie

56) In diesem Lauf steht einer still, der andere bewegt sich und will den einholen, der stillsteht. Das Wettlaufmotiv ist kosmologisch und geht von der Identität von Anfang und Ende der kosmologischen Entwicklung aus. Anfang und Ende sind zugleich die Mitte des Geschehens, um die sich buchstäblich alles 'dreht', wie im Platonischen Umschwung.

57) So in der Radierung Münz Nr. 504, wo ein Gelehrter an einem Tisch sitzt, von einem schwachen Kerzenschein beleuchtet. In einer anderen Radierung in ähnlicher Art hat Rembrandt das Motiv der Wendeltreppe verwendet. (Münz Nr. 289) Von Rembrandts Konstruktionsprinzip des Raums als Höhle ausgehend, bietet sich dieses Spiralenmotiv der Wendeltreppe als Sinnbild des Labyrinths an, das ursprünglich eine Felsgrotte war, die der Mythos zu einem Gebäude gemacht hat (Pauly's Realenzyklopädie der classischen Altertumswissenschaften, Art. Laby-

rinth) Seit frühklassischer Zeit wird die Labyrinthfigur als Grundriß eines Bauwerkes angesehen. Prinzipiell ist immer das Zirkambulieren um einen Mittelpunkt, der nur auf schwierige Weise zu erreichen ist, deshalb genügt es auch, daß die Labyrinthfigur in der Fläche bleibt. Seine Konnotation zur Höhle und damit zur Unterwelt verweist auf das Grab und dessen Durchgangsstation zum Leben (Karl Kerényi: Labyrinthstudien, *Alba Vigiliae*, Neue Folge Heft 10, S. 44). Mir scheint, daß hier auch wiederum der Kosmosgedanke vorliegt, der in der Höhlengeburt verschiedener Götter bezeugt ist. Das undurchdringliche Verhältnis von innen und außen, sein Ineinanderverschlungensein, symbolisiert im Knoten, hat an der Dualität eines Innen- und Außenraumes, wie die Höhle sie ausdrückt, festmachen können. Die alte philosophische Streitfrage nach der Priorität von Henne oder Ei macht die Kausalität zur Falle des Antwortenden, weil die Kausalität das Ineinanderverschlungensein ohne eigentlichen Anfang und ohne Ende, das absolute Aufeinanderbezogensein des Endlichen, das in dieser Gestalt eine schlechte Unendlichkeit repräsentiert, in die Zeit verlegt. Das Hervorquellen der Dinge aus einem nicht Sichtbaren oder winzigen Innen, das doch immer wieder zu seiner eigenen Schale wird, ist in der Höhle mit ihrem inneren Licht als Geburt eines Gottes im Mythos ein Bild der Totalität. Die eigentümlich verwirrende Dynamik des Labyrinths, das bloße Umherirren mit dunklem Ziel kommt in der Höhlenvorstellung dann doch zur Ruhe, möglicherweise ist deshalb auch diese Kosmosbeziehung alternativ zum Gebäude entstanden, das eher den Zustand des Suchens oder Bauens bezeichnet. Kerényi (op. cit. S. 35) weist auch noch auf die Beziehung hin zwischen Spiralmotiv des Labyrinthischen und dem sogenannten dädalischen Tanzplatz auf weißem Stein. (Pausan. IX, 40, 3) Man hätte hier unter der Symbolik von Leben und Tod im Mäander und in der Drehbewegung, die in der Spirale nie den gleichen Ausgangsort erreicht, den Gedanken von wechselnden Kombinationen von Elementen. Das Binden und Lösen der wechselnden Kombinationen stellen auch die Daktylen dar, von denen es unter anderem heißt, daß eine Gruppe die Arbeit der anderen jeweils zerstörte (S. Eliade *Schmiede und Alchimisten*, S. 123)

58) Das zeigt sich schon in der Schaffung von Raum in den verschiedenen Schöpfungsmythen, so z.B. in *Enuma elis*, wo Marduk den Leichnam von Tiamat spaltet, den einen Teil als Himmel, den anderen als Erde aufstellt. (C. Westermann, *Biblischer Kommentar 'Genesis'* S. 46) Diese Trennung ist mit dem Chaoskampfmotiv verbunden. Dagegen gehören die Genealogien als Muster von Entstehen oder Werden einem nicht katastrophischen Typus an, ebensowenig das einfache Scheiden oder Trennen von Himmel und Erde. Dieses biologische Modell der Geburt als Schöpfung, ein Entstehen, hat dagegen etwas außerordentlich Friedliches und gehört möglicherweise eher zum Bild der Höhle als ein natürlich gewordener Raum, einem nicht gebauten. Die Idee der Friedfertigkeit wird denn auch am vollkommensten von der *creatio ex nihilo* erfüllt. Steckt im Bild der Höhle gar der Gedanke eines in der unermesslichen Höhle der Urnscht" (Robert Eisler, *Weltenmantel* S. 168) aufleuchtenden Lichts, so ist vom Stofflichen als eines materiell Harten ganz abzusehen – eher ist er nur das Unerleuchtete der Finsternis – und es ist auch kein bestimmter, geometrisch abgegrenzter Raum gedacht, keine Wand. Die Tiefe der Höhle ist dann allemal die Tiefe der Nacht und Lichtlosigkeit wie bei den Mithraisten das 'spelaeum' den sternengeschmückten Nachthimmel versinnbildlicht. (Eisler S. 616)

59) Allgemein hält sich Rembrandt an die Erdfarben. In der Elementenlehre des Empedokles sind es vier: weiß, schwarz, rot und ockergelb, die in der Mischung erst die bunte Welt hervorbringen (W. Kranz, *Die älteren Farbenlehren der Griechen*, *Zeitschrift für klassische Philologie* 1912, S. 126 ff.) Empedokles erwähnt bei der Beschreibung des Malvorgangs nicht die Formgebung durch den Kontur, sondern die Figur kommt nur durch die Farbmischung zustande. (*Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*. Art. *Farbenlehre*, S. 158)

60) Horst Gerson: *La ronde de nuit, les chefs-d'oeuvre absolus de la peinture*, Freiburg (Schweiz) 1973 S. 22

61) Gerson op. cit. S. 30

62) Christian Tümpel, *Beobachtungen zur Nachtwache*, in: *Neue Beiträge zur Rembrandtforschung*, Berlin 1973, S. 162

63) Vgl. auch die Beschreibung bei Eugène Fromentin: *Les Maitres d'autrefois*, Paris 1893 S. 335 f.

64) Johann Jakob Bachofens *Gesammelte Werke*, 7. Band, *Die Unsterblichkeitslehre der orphischen Theologie*. Basel Stuttgart 1958

65) In der neueren Literatur wird das nur skizzierte Kind neben dem kleinen Mädchen auch für ein Mädchen gehalten (z.B. Horst Gerson, *Rembrandt – la ronde de nuit* S. 30, Chr. Tümpel, *Neuere Beiträge zur Rembrandtforschung* S. 169), unberechtigterweise wie ich meine.

66) Robert Eisler, *Orphisch-dionysische Mysteriengedanken in der christlichen Antike*, Warburg Vorträge 1922/23. Wichtig hierbei ist, daß das Selbstbildnis auf den Körperausschnitt zurückzuführen ist, auf ein Brustbild – wie auch bei den Orphikern Helios in einem Rund, d.h. einer Sonnenscheibe dargestellt wurde (Eisler op. cit. S. 371, 2) – das Bild eines Dargestellten immer als sein Teil repräsentiert. Vgl. auch die römische Bildnisform der *Clipeata Imago*, letzteres ein Fachausdruck für Ahnenmasken oder Porträtbüsten jeglichen Materials. (Rudolf Winckel, *Clipeata Imago*, Studien zu einer römischen Bildnisform, Bonn 1969) Zu beachten ist auch der Sepulchralcharakter des Ausschnitthaften dieser Form. Hans Frenz, *Untersuchungen zu den frühen römischen Grabreliefs*, Diss. Frankfurt/Main 1977, S. 46 Anm. 163, nimmt an, daß die Darstellung eines Menschenhauptes auf dem Schild apotropäisch gemeint ist und sieht die Möglichkeit einer separaten Kopfdarstellung in Griechenland im Mythos vom abgeschlagenen Haupt der Gorgo begründet.

67) Robert Eisler, op. cit. S. 315

68) Ovid, *Metamorphosen* IV, 228

69) Eisler, op. cit. S. 315

70) Charles Tolnay, *Hieronymus Bosch*, Basel 1937 S. 18

71) Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke*. *Die Erzählungen* (1955) S. 19. Dazu vgl. Waldemar Deonna: *Deux études de symbolisme religieux, L'aigle et le bijou. A propos du collier d'Harmonie d'écrit par Nonnos*. Die Kette symbolisiert den Kosmos als Zusammenhalt der Mannigfaltigkeit seiner Teile, sein Ineinander von Anfang und Ende. So konnte die Kette auch Hoheits- und Herrschaftszeichen sein, ihr Träger ist verantwortlich für die Einheit sei's eines Reiches oder einer Grup-

pe, sei's im religiösen Bereich für die Einheit und den Zusammenhalt einer kosmischen Ordnung. Den gleichen Bundes- oder Vertragscharakter enthält die Krone. Die Kette symbolisiert aber nur die Funktion ihres Trägers, sie ist Zeichen. In der orientalischen Königsideologie z.B. war der König ein Abbild Gottes und als solcher Herrscher der Welt, Der Kosmos als Kette ist nichts anderes, er ist Abbild oder Sohn Gottes (siehe Christus als Kosmokrator). Ein Abbild ist aber ebenso Selbstbildnis zu nennen, das zum Band des Abgebildeten wird, ihn enthält, so wie er das Abgebildete enthält. So ließe sich die ganze Paradoxie des Symbols formulieren, als wie: Das Bild ist die Einheit des Abgebildeten, das das Bild erzeugt.

72) Robert Eisler, *Man into Wolf. An Anthropological Interpretation of Sadism, Masochism and Lycanthropy*. S. 177 (Anm. 153) und S. 167 (Anm. 125)

73) op. cit. S. 160 (Anm. 117) Lycanthropy war den antiken Ärzten bekannt als bestoide Entertung, einer Form manisch-depressiven Irreseins.

74) Richard Hamann, *Rembrandt*, Berlin 1948, S. 124

75) Willy Krogmann: *Harlekins Herkunft. Volkstum und Kultur der Romanen. Sprache Dichtung Sitte*, 31. Jahrgang, S. 146 bis 161

76) Hermann Diels: *Fragmente der Vorsokratiker*, 1 B 17 (10. Aufl.)

77) Wolfgang Schultz, *Mythologische Bibliothek Bd. V, 1* 1912, S. 125

78) Carl Hentze: *Die Göttin mit dem Haus auf dem Kopf*; in: *Antaios* 7, 1966

79) E.T.A Hoffmann: *Der Goldene Topf*

80) Jan Bialostocki: *Rembrandts 'Terminus'*; in: *Wallraf Richartz Jahrbuch* 28, 1966 S. 49

81) W. Schultz: *Pythagoras und Heraklit, Studien zur antiken Kultur*, Leipzig Wien 1905, S. 286

82) Edgar Wind: *The Christian Democritus*; in: *Journal of the Warburg Inst. C.* 1955 Vol I, S. 180 ff.

83) R. Eisler: *Weltenmantel und Himmelszelt*, S. 385

84) Albrecht Dieterich: *Abraxas, Studien zur Religionsgeschichte des späteren Altertums*, Leipzig 1891 – Aalen 1973

85) Karl Fries, Das philosophische Gespräch von Hiob bis Platon. Tübingen 1904. Der Dialog hat Verhandlungscharakter im gerichtlichen Sinne. Das Opfer ist Urteil und Entscheidung zugunsten des Lebens, freilich gilt es im Dialog herauszufinden, was damit – mit Leben – gemeint ist.

86) S. Jan Bialostocki: Der Sünder als tragischer Held bei Rembrandt. Neue Beiträge zur Rembrandtforschung S. 157. Der Sünder ist allerdings der Unfreiheit des Schicksals vollkommener einbeschrieben als der Held, in dem das Böse betrogen wird. Damit steht er selbst dem Schicksal nahe und ist zuweilen seine Personifikation. Der Sünder verrät allemal ein Geheimnis, bringt ans Licht, dafür muß er büßen; sein Verbrechen macht das Innenleben der Schöpfung sichtbar.

87) Jamblichus: Vita Pythagoras 82

88) Das 'Niemand' des Odysseus und Verwandtes untersucht W. Schultz in AYTOS, Memnon, Zeitschrift für die Kunst- und Kulturgeschichte des Alten Orients, Bd. 4, 1910 S.78. Schultz geht davon aus, daß der Utis der Polyphemepisode in Parallelmythen 'Selbst' heißt. Dieser Utis – oder Niemand war eigentlich ein Gott, Schultz erinnert an die Gnostiker, die dem Nichts große Bedeutung zumaßen und es mitunter als das eigentlich Gegenständliche betrachteten. Stimmt die These vom Helden als Figuration des Selbstbewußtseins, so ist das Verwirrspiel von 'Niemand', 'Selbst', 'Jemand' in der Polyphemepisode mit dem Triumph Odysseus der Doppeldeutigkeit des Selbstbewußtseins zuzuschreiben, wie ein Spiegel selbst unsichtbar, d.h. nichts zu sein, und doch alles zu enthalten, d.h. alles sein zu scheinen.

89) L. Münz: Rembrandts Etchings, Nr. 223

90) Das Lebendige im Werden und Vergehen als Scheideweg oder Gerichtsstätte findet sich schon in einer alten Vorstellung von einer kosmischen Wurfel, einer Wurfschaufel, mit deren Hilfe die Trennung der brauchbaren von den unbrauchbaren Teilen des Getreides bewerkstelligt wurde. Bezeichnenderweise nutzte man den Wind, der beim Hochwerfen des Schaufelinhalts die leichten Teile fortblies. (R. Eisler. Weltenmantel S. 210, Anm. 4) Die mystische Bedeutung dieser Getreideschwinge, des-LIKNON, ist in den eleusinischen Mysterien bezeugt. Sie taucht auch

als Name des Dionysos auf. (Wilamowitz, Glaube der Hellenen, II, 376) und ist im Demeterkult ein heiliger Korb (Hjalmar Frisk, Griechisches etymologisches Wörterbuch, Stichw.: LIKMAW). Zugrunde liegt alldem allerdings eine mystische Bedeutung des Geflechts oder Gewebes, des Netzes, Textils usf. In Joh. 21, 11 dient das Netz, ein Fischernetz, zum Fang von 153 Fischen. Die Zahl ist als pythagoreische Dreieckszahl von 17 erkannt werden, die Deutung der Zahl 17 ist widersprüchlich (Vgl. R. Bultmann, Johannesevangelium, S. 549). Nach Hieronymus ist 153 die Zahl der von den Zoologen angenommenen Fischgattungen, der Fischfang war also ein vollständiger. Bultmann geht davon aus, daß die 153 nicht bei den Fischen, sondern bei den Menschen zu suchen ist. Es liegt nicht allzu fern, daß mit dem Fischfang die ganze Menschheit gemeint ist. Es könnte außerdem noch eine Beziehung zwischen der Stummheit der Fische und den 17 Konsonanten, also den stummen Mitlauten, vorliegen, die die griechische Alphabet aufweist. Der Leib als Gewebe und Behälter der Seele ist die Umkehrung des eigentlichen Sachverhaltes, nämlich daß die Seele den Körper trägt, sie also Behälter ist, in dem die zerstückten Elemente zusammengefasst sind, symbolisiert in den Fischen oder Konsonanten, die nicht selbständig sind. Auch im Worfel tragenden Odysseus steckt die Umkehrung, daß etwas getragen wird, was trägt, ist die Seele Worfel.

91) Zur Gleichsetzung von Schmied und Teufel: Mircea Eliade: Schmiede und Alchimisten, Stuttgart 1960, S. 127. Zum Schmelzofen als Mutterleib ebd. S. 46 u.a. Rembrandt hat in seinem Werk eine deutliche Darstellung der Frau als "Femme fatale" gebracht, eine Darstellung, die ins Diabolische hinüberspielt wie in der rätselhaft thronenden Dalila in „Simson gibt den Hochzeitsgästen das Rätsel auf“. (Gerson Kat. 85) In diesem Bild vermutet man in dem Schwiegervater auch ein Selbstbildnis Rembrandts (Rembrandt and Dalilah, Art Bull. June 1973, S.152. Madlyn Kahr) Ein Grund für den Doppelaspekt des Weiblichen, der schon in antiken Mutterkulten erkennbar ist, liegt in dem Hervorbringen des Lebens und dessen Zurücksinken in das, woraus es entsprossen ist, das Stoffliche. Die mythische Mutter ist tod- und lebensspendend in einem. Dieses „Kommen und Gehen“ der lebendigen Gestalten symbo-

lisiert der Kegel, dessen Form dem Frauenrock zugrundeliegt (F. Adama von Scheltema, Die Kegelmadonna, Antaios II/5, 1961, S. 417), der aber auch dem Kabirenkult zugeordnet gewesen ist (Die Böotischen Kabiren, Hermes 25, Bd. 1890 S. 1). Auffällig im Kabirenkult ist das häufige Vorkommen der Karikatur, die offenbar dem Unfertigen, Werdenden des Schöpfungsprozesses gerecht werden soll, das Verhaftetsein des Menschengeschlechts im tierisch Mißgestalteten. Auf einem Vasenbild aus dem thebanischen Kabirion aus dem 15. Jhdt. ist eine Szene zwischen Mitos, Kratea und Protolaos, dem Sohn dieser beiden und ersten Menschenkinder dargestellt. Mitos und Protolaos sind karikiert. In unserem abschätzigen „Kind und Kegel“ steckt noch etwas von dem Mischprinzip, das der Kegel bezeichnet, und das der Schöpfung innewohnt.

92) Ernst Maaß, Segnen, Weihen, Taufen; in: Archiv für Religionswissenschaft 21. Bd. Leipzig Berlin 1922, S. 241 ff. Seit dem 2. Jhd. wird die christliche Taufe SPHRAGIS genannt. Maaß verfolgt den Begriff bis zu jener heilkräftigen Erde, die in Griechenland in ausgewaschenen Schluchten gefunden wurde. Offenbar ist der Begriff aber nicht nur an diese vom Wasser gereinigte Erde gebunden, sondern auch an die Formation der Schlucht, der Grotte oder Höhle in denen Nymphen hausen. H. Frisk (Griech. etymol. Wörterbuch Stichw. SPHRAGIS leitet Sphragis von „Hitze“, „Spalte“ ab, unter Höhle hätte man dann auch eine solche Erdspalte zu verstehen, die Konnotation zur Geburt ist im Mythos in diesem Begriffsumkreis ohnehin allgemein. Die gebärende Erde erscheint als heilmachend, der Stoff als Matrix, in die das Spiegelbild jeweils gedrückt wurde. Die Spaltung der Erde oder des Stoffes enthält in sich selbst schon die Einheit des Gespalteten in Form eines Bildes oder Siegelabdrucks: der Vorgang in den Kybele- Mysterien ist bezeichnend; während der sacrandus Wundverbände erhält, wird er mit glühenden Nadeln tätowiert, erhält also ein Zeichen. Sphragis war das Heilmittel, bei dem Tonerde verwandt wurde, in die ein berühmter Arzt sein Siegel drückte.

93) Der Mensch gewordene Gott, oder der erscheinende Gott umfaßt das Ganze oder die absolute Grenze des Einzelnen, d.h. die Vielheit ist in ihm keine Vielheit mehr. Das Steinerner als das Zeichen dieser Grenzlinie

wird zur Funktion der Einheit, es ist schlechthin enthaltend. Vgl. auch die Steingeburt Mithras und die Bedeutung seines Namens als Vertrag, d.h. als Band oder Bund.

94) Ich gehe hier von der Reihenfolge aus, die Erpel, Die Selbstbildnisse Rembrandts, aufstellt hat: Kat. 107 (Um 1664/ 68 Uffizien) Kat. 108 ( 1669 National Gallery London) Kat. 109 (1669 Mauritshuis)

95) Zum Bild in der National Gallery London. Carl Neumann, Rembrandt, 1922, Bd. II S. 541 ff.

96) Erpel Kat. 107. Gerson Kat. 420

97) Gerson Kat. 403

98) Robert Eisler, Weltenmantel und Himmelszelt, S. 175 f. Die Binde reiht sich in die zahlreichen Kosmosybole ein, d.h. sie bezeichnet seine Einheitsbindung als Gewebe.

99) Rembrandt 1669/1969, Rijksmuseum Amsterdam. Amsterdam 1969, S. 94

100) S.a. Rembrandt durchleuchtet. Infrarotaufnahmen der Rembrandtbilder im Louvre. Wallraf-Richartz Museum Köln Mai/Juni 1956.

101) In Porphyrius' *De antro nympharum*, 6, wird Mithra nicht nur als Pater und Kosmokrator, sondern auch als Demiurg vorgestellt. Leroy A. Campbell. *Mithraic Iconography and Ideology*, Leiden 1968, S. 6

102) Ovid *Met.* III 416 ff.

103) G.W. Hegel, *Werke*, Berlin 1855 10 Bd. I, S. 197. Zit. in Wolfgang Blankenburg, *Zur Differentialphänomenologie der Wahrnehmung*, *Der Nervenarzt* 36 H. 7 (1965)

104) Leo Navratil: *Über Schizophrenie und die Federzeichnungen des Patienten O.*, München 1974 S. 45 ff.

105) J. Frazer: *The Golden Bough III (Taboo and the Perils of the Soul, 1911)* S. 77 ff. Julius von Negelein, *Bild, Spiegel, Schatten im Volksglauben*; in: *Archiv für Religions- wissenschaften* 1902, S. 12 f.

106) v. Negelein, *op. cit.* S. 20 ff.

107) Ovid *Met.* III 348

108) S. Eitrem: *Der Homerische Hermeshymnus*, *Philologus* 1906

109) Fritz Eichler: SEMA und MNEMA in älteren griechischen Grabinschriften. Mitteilungen d. kaiserl. deutsch. archäologischen Instituts (Athenische Abteilung) 1914 XXXIX

110) Albert Wesselski: Narkissos oder das Spiegelbild; in: Archiv Orientalni 1935, S. 57

111) Vgl. Dagobert Frey: Dämonie des Blicks, op. cit. S. 245, s.a. Anm. 52

112) Oscar Wilde: The Infanta's Birthday, The House of Pomegranates

113) André Jolles: Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz. Tübingen 1974, S. 133

114) A. Jolles, op. cit. S. 133. Jolles trifft eine wesentliche Unterscheidung zwischen Mythe und Rätsel. „Mythe ist eine Antwort, in der eine Frage enthalten war; Rätsel ist eine Frage die eine Antwort heischt... Bei der Mythe fragte der Mensch die Welt und ihre Erscheinungen nach ihrer Beschaffenheit, und die Welt gab sich ihm in ihrem Widerwort, in einer Wahrsage bekannt... In der Form Mythe sind wir selbst die Fragenden – in der Form Rätsel werden wir gefragt, und zwar so gefragt, daß wir antworten müssen.“ Es ist allerdings bei beiden Formen wichtig, wer überhaupt fragen darf. Die Verschränkung von Sichbekanntgeben und Fragen ist im Buch Hiob 58, 1 ff, dem das Motiv des Rätselwettkampfes zugrundeliegt, durchgeführt. Hiob macht seinen Gott zum Prozeßgegner und stellt ihm Fragen. Doch die Antwort und das folgende Entwickeln der Schöpfung ist selbst jedoch in Frageform gekleidet. Das Sicherkennen geben Gottes ist als Antwort die letzte Frage, das aber ist die Schöpfung, auf die Hiob verwiesen ist.

115) A. Jolles, op. cit. S. 164

116) Wolfgang Schultz: Rätsel aus dem hellenistischen Kulturkreise. Mythologische Bibliothek, 1909 Bd. 11,1. 1912 Bd. V, 1. Teil B Erläuterungen zur Rätselüberlieferung S. 89

117) A. Bonus: Das Rätsel. Deutsche Monatsschrift für das gesamte Leben der Gegenwart, Bd. VII, April bis Sept. 1905 S. 214

118) v. Negelein, op. cit. S. 12 ff.

119) v. Negelein, op. cit. S. 1

120) Der Angeklagte ist weder schuldig noch unschuldig und in dieser Zweideutigkeit dem Richter das zu lösende Rätsel.

121) Vgl. J. Huizinga, *Homo ludens*, Amsterdam 1959, S. 67. Huizinga verfolgt die Etymologie von 'Spiel' über das englische 'play' zu unserem 'pflegen'. Er verweist auf die älteste Bedeutung von 'play': für etwas einstehen, sich einem Risiko aussetzen. Danach bringt man sich selbst ins Spiel, setzt sich der Schuld und der Gefahr aus. Das germanische 'plegan', von dem unser pflegen kommt, führt zum englischen 'plege', dessen älteste Bedeutung 'Bürge', 'Geisel', 'Pfand' ist, oder als 'gage of battle', 'Wette', 'Einsatz'.

122) Walter Hinck: *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jh. und die italienische Komödie*. Stuttgart 1965 S. 40. Das Komische ist das Automatische (s.a. Henri Bergson, *Le Rire*); der komische Rollencharakter entspricht dem dummen geprellten Teufel, der eigentlich ein Harlekin ist. Hier enthüllt sich das Diabolische als das Nachahmende, das eigentlich Unechte, das falsche Spiel als Götzendienst, Bilderverehrung und Gesetzespflege. Andererseits ist es soetwas wie ein konkretes Spiegelbild, die Wiederholung eines Geschehens als Reflex. Jeder Komiker und jeder Clown lebt von der Nachahmung und nicht immer wurde darüber gelacht. Die Verachtung, die in früheren Zeiten Spielleuten oder fahrendem Volk entgegengebracht wurde, beruht auf der fatalen Echowirkung des Komischen als Imitieren. Der Spiegel, um im Bild zu bleiben, zeigt etwas, was normalerweise nicht gesehen wird, weil er die Sehrichtung umkehrt. Er beleuchtet damit nicht die Vorderseite, sondern die Hinterseite des sich Spiegelnden, versteht man unter Hinterseite das, wo das Sehfeld aufhört, den Rücken. Diese Hinterseite ist bedeutungsmäßig aber vermutlich auch die Innenseite, wird 'innen' und 'außen' mit 'hinten' und 'vorn' zusammengestellt. Fluchwürdig ist eben dies: die Umkehrung, denn diese Umkehrung vollzieht die Katastrophe im Hervorbrechen des Inneren ins Äußere, den eigentlichen Schöpfungsprozeß.

123) Ernst von Hippel: *Eulenspiegel als Symbol der Neuzeit*; in: *Stimme der Zeit* 151, 1952/53, sieht eine Beziehung zwischen Till Eulenspiegel, dem Schalk, und der Scholastik als dem intellektuellen Vermögen eines abgestorbenen Geistes und seiner spielerischen Mechanik. Ein

unverzichtbarer Bestandteil Eulenspiegels ist das Herausstellen seines Analcharakters und das Ausnutzen der Doppeldeutigkeit der Sprache im Wörtlichnehmen. Dieses Wörtlichnehmen ist allerdings betrügerisch, im Vorgeben, dem Wort streng zu gehorchen, wird es seines Sinnes entkleidet.

124) Johann Jakob Bachofen, Gesammelte Werke, 7. Band, Die Unsterblichkeitslehre in der orphischen Theologie, Basel/Stuttgart 1958, S. 172

125) J.v. Negelein: Bild, Spiegel, Schatten im Volksglauben op.cit. S. 14 ff.

126) In der Odyssee Homers webt Penelope tagsüber an einem Hochzeitskleid und trennt es nachts wieder auf, um die Freier, die sie mit Vollendung des Kleides heiraten wollen, hinzuhalten. (XIX Gesang 149 f.) Homer hat hier wohl ein kosmologisches Bild für seine Geschichte verkehrt, denn das Auftrennen oder Lösen ist eher eine Eigenschaft des Lichts als der Nacht, in deren Verborgenheit alles sich knüpft und entspringt. (Dazu: R. Eisler. Weltenmantel, Himmelszelt, Op. cit. Bd. 1 S. 154 ff. Dieses Heben und Trennen ist ein Binden und Lösen, Eisler verfolgt das Penelopemotiv bis zum Fruchtbarkeitszauber (S. 134) der Kore und Persephone; das Binden und Lösen ist die Regel alles Lebendigen oder Endlichen. Dieses. 'vor' und 'zurück' von Schöpfung und Zerstörung ist vielfach auch als Tanz verstanden worden, als Waffentanz der neun Korybanten-Kureten, die vielfach mit den idäischen Daktylen identifiziert werden. (Roscher: Die Sieben- und Neunzahl im Kultus und Mythos der Griechen, Abhandlungen der königlich-sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, 55. Bd. 1906 Nr. 1, S. 38) Die Neunzahl, die die frühere Siebenzahl verdrängt hat, kann als Zeichen der Vielheit verstanden werden, der stofflichen Elemente als Steinchen, Spielsteinchen (vgl. Heraklit fr. 52) S.a. Mircea Eliade, Schmiede und Alchimisten: „Die Daktylen teilen sich in zwei Gruppen... die Daktylen links waren Zauberer, deren Arbeit die Daktylen rechts zerstörten.“ (S. 123) Hierher gehört auch das Motiv vom Antlitz der Hölle als dem Ort der Umprägung des Geschaffenen, der Katastrophe als Wende und Neuschöpfung. Zum Herren der Hölle als Schmied: Eliade, Schamanismus und archaische

Ekstasetechnik, Zürich/Stuttgart, S. 458. In diesem Binden und Lösen als dem Werden führt der Mythos niemals zum Begriff, sondern immer in die Mitte des 'Lebendigen als Geschaffenes aber Unfertiges. Damit wird der Ritus gelebte Gegenwart als Geschichte, d.h. er markiert den jeweils letzten Punkt des Werdens, auch wenn sein Ablauf sich nicht ändert. Gegenwart und Ursprung treffen hier zusammen. Der Mensch als letzte Gestalt dieses Werdens ist Anfang und Ende zugleich.

127) Narziß als Gebannter ist ein 'Erstarrter (narkan 'erstarren' wie Plutarch schon herausfand.(symp. 3, 1) R. Eisler: Orphisch-dionysische Mysteriengedanken in der christlichen Antike, S. 168, nimmt auch 'narkisu' der 'Gefesselte' an.) Der verbrennende Leib in der Sehnsucht nach dem schönen Bild hat nun eine auffällige Parallele in dem griechischen 'soma'=Körper, Leib, Leichnam; in dem Wort ist offenbar die Vorstellung von einem Materiellen überhaupt enthalten. (H. Gomperz, ΑΣΟΜΑΤΟΣ, Hermes 67, 1932, S. 155 ff.) Demnach ist das Somatische das Geronnene, Erstarrte, Feste, Gebundene. Melissos über das Körperlose: „Wenn es nun ist, so muß es eins sein; ist's aber Eines, so darf's keinen Körper haben. Hätt' es dagegen Dicke, so hätt' es Teile und wär nicht mehr Eines. (zit. nach Gomperz) Die Vielheit ist somit zugleich das Dicke und Dichte, πάχος, das von der Wurzel pak\* abgeleitet wird und von 'festmachen', 'fügen' kommt. Hier wird dann auch die immer wieder gezogene Parallele zwischen dem in die Vielheit der Welt zerstreuten Dionysos durch den Spiegel und der Narzißsage verständlich. Die Vielheit der Elemente ist gleichbedeutend mit dem Festen, Harten, Geronnenen. Doch so fest wiederum kann es auch nicht sein, weil sonst der Vergleich mit dem Leben nicht stimmt, und der Mythos ist niemals unpräzise. Die Fessel selbst, die Bindung entstand ursprünglich aus gedrehten Materialien, das Seil ist gewissermaßen eine Innervation der Drehung des Vegetativen im Werden und Vergehen, auf dem das Ganze aufruht, wie in der Architektur ein Gebälk auf vegetationsentsprossenen Kapitellen. Das Ornament dürfte überhaupt das Urbild der Drehung in seiner Wiederholung sein. Vgl. Karl Kerényi: Labyrinthstudien, Albae Vigiliae, Neue Folge, Heft 10. Die Drehung oder Windung gibt es in mehreren Vorstellungen des mythischen Denkens, die berühmteste erscheint in der Erzählung des

Pamphyliers 'Er' in Platos 'Republik' als Spinnwirtel der Notwendigkeit, der ἀνάγκη (615 C). Ein weiteres für diesen Zusammenhang wichtiges Bild ist die 'neunfältige Windung' der Styx in Vergils Aeneis (VI, 426). Styx ist die älteste Okeanidentochter, ein alles zerstörendes Wasser. In dieser Koregestalt findet sich auch das furchtbare Element der Kore-Persephone, die als Binderin und Löserin erscheint. Hier ist die Vielheit der Neunzahl mit dem reinen Fließen verbunden, das Bausteinhafte des Elementes als Geronnenes ist Reversbild des Wassers. Diese Drehung als Bewegung ist zugleich das Härteste und Weichste, so gab es auch einen Würfel, dem die Seelen entsprossen (ΠΥΘΑΓΟΡΑΣ, Wolfgang Schultz, Archiv für Geschichte der Philosophie XXI, S. 242). Auch die Sagen vom steingeborenen Menschen gehören hierher. Das steinhafte kubische Elementare repräsentiert sich in der Empedokleischen Elementlehre, in der Platonischen Spinnwirtel mit ihren acht Wülsten und in dem Bereich des Bauens überhaupt. In all dem hat die Vierzahl fundamentale Bedeutung. Im alten Ägypten ist die Hieroglyphe für 'Stadt' ein durch ein Kreuz in vier Viertel geteilter Kreis. Mit der Vorstellung vom Stein als Baustein und Bewegung, die auch in der Koregestalt als Seele auftritt ist ebenso die des Stückhaften verbunden, des Bildhaften, die reine Bewegung ist unsichtbar. Sie erscheint als Wandel und Wechsel des Festen, der Bausteine. Nach einer Interpretation der Narzißsage (H. Mitlacher: Die Entwicklung des Narzißbegriffs, Germanisch-romanische Monatsschrift 21, 1931) spiegelt sich Narziß im reinen Strom des Lebensflusses und zergeht darin. Dieses Spiegeln im Nichts des reinen Fließens gewährt Narziß im Bild der Selbstreflexion ein Bild der Ewigkeit, das ἀσώματος ist, nicht körpergebunden und ungefesselt. Die Styx als Tochter und alles Zersetzende, die reine Bewegung, ist mit dem Logos als Weltseele eines Sinnes, denn insofern ihr nichts widersteht, ist sie zugleich das Härteste, Unzerstörbare dessen, was ist, ein Stein als Idee des Unzerstörbaren, die Notwendigkeit ein Abbild des Absoluten. Die messianische Idee vom alle Fundamente des Kosmos durchschlagenden Christus hat hier ihre Wurzeln. Deshalb galt die Taufe als Rettung, als Verwurzelung des Einzelnen im unzerstörbaren Wasser, d.h. ewiges Leben.

128) Man könnte den Spiegel mit jenem orphischen Gott 'Phanes' vergleichen, der sah, ohne gesehen zu werden, oder der sieht und zugleich nicht sieht (W. Schultz, Rätsel aus dem hellenistischen Kulturkreise, Teil B, S. 58). Der Spiegel ist als Auge Gottes demnach die Welt, die ihn zugleich verhüllt. Vergleiche auch die Welt als Augapfel in Ovid Met. IV, 228. Das Sehen ohne Gesehenwerden ist das rätselhafte Erkennen, das 'von Angesicht zu Angesicht' das hüllenlose Offenbarwerden, in dem aber auch das zergeht, das den Erkennenden birgt. Der Kosmos als Inbegriff des Stückes, des Steines (s. vorangehende Anm.) ist die Hülle dieses Gottes, die die Orphiker mit einem Ei vergleichen, dessen Schale Phanes sprengte, als er erschien (Schultz, S. 52). Dieses kosmische Weltei dürfte auch nur ein anderes Bild für die Urhöhle sein, in der die Lichtgötter entstehen. Das Weltei wird auch bezeichnet (vgl. bei Berthelot: Collection des Anciens Alchimistes Grecs II, 191, Paris 1887) als der 'Stein, der doch kein Stein ist', und er ist ebenso der Stein, den der Mond wälzt' (W. Schultz, op. cit. Bd. III, 1, S. 158); unbezweifelbar ist die Seele dem Mond gleichzusetzen.

129) Auffällig ist das Motiv der Scheidung in den Schöpfungsmythen. Wichtig ist, daß diese ältesten Schichten der Kosmogonien noch nicht mit dem Raumproblem belastet sind, die in den späteren Weltbildern eine Rolle spielen. Stammte die Frage nach der Kausalität zwischen Henne und Ei aus dem Bilde des kosmischen Welteies und des kosmischen Vogels, eine Frage die verallgemeinert das Verhältnis von 'innen' und 'außen' betrifft, so ist die Schöpfung als Scheidung in das einfache Unterscheiden eingegangen, in die Grenzlinie. Was ist, ist nur vermöge seiner Grenze, ungeachtet, ob sie etwas einschließt oder ausschließt.

130) ΣEMA und MNEMA in älteren griechischen Grabinschriften, Mitteilungen d. kaiserl. deutsch. archäolog. Instituts (Athen. Abteilung) 1914 XXXIX. Ist ΣEMA einfach Grabstätte, so ist MNEMA immer Erinnerungszeichen, d.h., es bezieht sich auf eine Begebenheit des Bestatteten. So ist das Bild überhaupt ein Zeichen, die Erinnerung ist eine Begebenheit als geschichtliche, eine Besonderheit, die den Verstorbenen von anderen heraushebt, sondert, seine Individualität bestimmt. Das 'sich einen Namen machen' ist Verewigung, Überwindung des To-

des. Wie beim Schreibvorgang ist er in allgemeinsten Form die gezogene Spur, ein Ritzen in harten Stoff. Die Tat, die Verdienste des Verstorbenen, sind schöpferisch als Prägung seiner selbst aber auch Geschichte, die in ihrer Totalität zu Namen sich zusammenzieht. Vgl. die Weltensarchive mit dem in dauernden Stahl gehauenen Geschicken bei Ovid, Met. XV, 810 ff. Die Moiren gelten auch als Erfinderinnen der sieben Buchstaben und der sieben Vokale als Urbuchstaben (Roscher, Philologus 1901), aber auch Apokal. 20, 12. Die Geschichte als Schrift in der Zersetzung des Harten und Verschlussenen, dem orakelhaften Hervorquellen von bedeutungshaften Bruchstücken, die ihrerseits erkannt werden wollen, berührt das Verhältnis von Einheit und Vielheit. Die Bewegung, der die Stofflichen Vielheiten wie Buchstaben entspringen und sich zum Sinn zusammensetzen, verhält sich zu diesen Vielheiten komplementär. Ihr ganzer Sinn ist nicht das Ganze dieser Elemente, die Bewegung ist keine Summe. Es war schon gesagt werden, daß die Neunzahl der Vielheit entspricht und sie die alte Siebenzahl verdrängt hat, die in der Genesis den Rhythmus des Geschichtlichen bildet, des Schöpfungsprozesses und das Urbild des geschichtlichen Bogens ist, an dessen Ende, nicht an dessen Anfang die Erschaffung des Adam als des Menschen steht. (Es hat wenig Sinn die Genesis kausal zu lesen, jede neue Geschichte erschließt eine Schicht innerhalb der alten, die nach außen tritt und sich der alten anfügt. Das absolute Verschwinden des Alten im Hervortreten des Neuen ist höllisch. Eher paßt hier die Rede von der Erinnerung oder Anamnesis. Die Rede vom Gott selbst stimmt mit diesem Erinnern überein, dem Verschließen im Gang nach innen, das die Schöpfung als Vielheiten und Verschlussenes hervorbringt. Deshalb ist das Erinnern ein Opfer, denn das Verschlussene gilt als tot, es ist ein begrabener Gott. Der Stein als Grundstein und Zeichen der Schöpfung ist deshalb auch der Himmel (Robert Eisler: Kuba-Kybele, Philologus LXVIII) und Altar, Nabel der Welt, in dem der Gott sich spiegelt.) Die Komplementarität von Einheit und Vielheit hat sich in der Antike oft in dem Verhältnis von neun und zehn ausgedrückt, so in der Styx als Quelle und 10. Teil des Okeanos, die mit neunfacher Schranke das Totenreich umgibt, oder im Rätselwettkampf zwischen Kalchas und Mopsos vom Scheffel, der ein Kubikmaß

ist und 9999 Feigen enthält, eine bleibt übrig. Der Scheffel ist nichts anderes, als die Summe dieser Feigen, kann sie als diese Summe nicht auch gleichzeitig sein und enthalten, deshalb bleibt eine übrig. Vgl. auch den Eckstein beim Bau des Salomonischen Tempels. All dem liegt zugrunde die Erkenntnis einer Verdoppelung des Gottes in der Vielheit, die Vielheit als Spiegelung der Einheit, wie in dem Mythos vom mittels eines Spiegels in die Welt zerstreuten Dionysos. Hier wird die Welt zu einem Spiegelbild Gottes, das zugleich mit dem Toten sich verbindet. In einem Rätsel heißt es: „Ein kleines Maß hast du für das königliche Grab genannt/ Es sei verdoppelt; doch verfehle nicht das Ebenmaß/ und verdopple jede Seite des Grabes eilends.“ (Schultz, Rätsel, op. cit., S. 145 Teil A) Mit dem Grab verbindet sich die Doppelheit von Unsichtbarem, Innen und Außen.

131) Edgar Wind: *The Criminal God*, *Journal of the Warburg Inst.* C. Vol. I, 1935, S. 243 verweist auf den bemerkenswerten Zusammenhang von Verbrecher und Gott und geht von der Pflicht des „Göttlichen Königs“ unter Primitiven aus, sich selbst zum Wohl seines Volkes zu töten. Später wurde dann der König durch den Verbrecher ersetzt und Wind erklärt mit Recht, daß das nicht nur – wie Frazer (*The Scapegoat*) will – aus Gründen der Ökonomie geschieht, sondern, „that the criminal originally was the god.“ (op. cit. S. 244, Anm. 4) Nur ein Gott kann wirklich Gesetze übertreten und Gesetze brechen, d.h. zum Verbrecher werden. Das Ausbrechen aus den Fesseln der sogenannten Natur in der Entwicklung der Kulturen, in den Erfindungen von Werkzeugen, das eigentliche Historischwerden der Gattung, die Dynamik der Geschichte, ist deshalb so menschlich wie göttlich oder auch dämonisch. Der Terminus „Naturgesetze“ geht auf Platons *NOMOI NPHYSEOS* zurück. *Physis* als die ‚Mutter alles Lebenden‘ ist jedoch ein mythologisches Konzept und kontrastiert dem Künstlichen, das dem Zugriff des Menschen unterworfen ist. (Robert Eisler, *Man into Wolf*, 1952 S. 71 ff. Anm. 4 ‚The Laws of Nature‘). Allein aus Natur, dem Inbegriff des Werdens und Wachsens, des Hervorbringens ist das Künstliche nicht abzuleiten, auch ist der Schöpfergott vielfach ein Handwerker. Die Schöpfung erscheint als ein Bruch mit dem bloßen Werden in der Beugung der Naturgesetze gegen

sich selbst. Dies ist freilich kein absoluter Anfang, keine Tat aus dem Nichts heraus, wiewohl diese Beugung der Gesetzlichkeit nicht ihrerseits innewohnen kann. So gestaltet sich die Schöpfung denn einerseits als Bruch eines Seienden und seiner Gesetzlichkeit, andererseits als Tat aus dem Nichts heraus, das diesen Bruch initiiert.

132) Friedrich Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin 1967

133) W. Schultz, Rätsel, op. cit., Teil A S. 78 (Nr. 60)

134) W. Schultz, op. cit. Teil B, S. 125

135) Klaus Düwel: Runenkunde, Stuttgart 1968

136) Ovid, Met. III, 405

137) Ovid, Met. III, 368

138) Johan Huizinga: Homo ludens, Amsterdam 1939, S. 85

139) „in dem Spiegel des Dionysos erkennt die Seele ihr lichtreines Bild, wie in dem Äther der Gott seine volle Schönheit. In diesem von Plotin hervorgehobenen Sinne ist auf einzelnen Bildern das Spiegelbild der sich Beschauenden wiederholt.... Bei dem Anblick seiner höheren Reinheit freut sich der Mensch des Todes wie Narziß, dessen Mythos daher zum Schmucke der Grabdenkmäler besonders sich eignete.“ Joh. Jakob Bachofen, Gesammelte Werke 7. Bd., Die Unsterblichkeitslehre der orphischen Theologie, Basel Stuttgart 1958, S. 70

140) J. Huizinga, op. cit. S. 85. Im Grunde ist dieses Kunstvolle das Werkzeug als Mittel im allgemeineten Sinne. In umfassender Dimension spielt aber auch die Satansvorstellung – Satan als Diener oder Knecht – hier herein. Im Hiobbuch dient er zur Festigung des Glaubens, als Betrüger ist er geradezu Inbegriff. Mittel ist auch der Teufel in seinen Beziehungen zur göttlichen Schmiede. M. Eliade, Schamanismus und Ekstasetechnik, S. 458. Zu erinnern wäre hier auch an das Diabolische als Nachahmen und die Beziehung zum Doppelgänger als dem Mechanischen und nicht originär Lebenden.

141) S. Eitrem: Der Homerische Hermeshymnus, Philologus 1906

142) A. Jolles, op. cit. S. 260

143) Eine Heraldik gibt es in der Antike freilich nicht, sie entspringt dem mittelalterlichen Rittertum, das Wort 'Heraldik' wird von 'Herold'

abgeleitet. Dennoch hat das Verborgensein der Ritter in der Rüstung mit- samt den Stilisierungen des Kampfzeremoniells tiefliegende Be- züge zum Kampfmotiv im Mythos. Die Waffen des miles christianus sind ebenfalls nicht nur Umschreibungen für Glaubensinhalte. In der Waffe wie im Helden verbirgt sich der Gott oder die Götter, die ihren Kampf gegen die Rebellion und Usurpation des Niedrigen führen. Die Mittel- stellung des Helden findet sich im Perseusmythos in der Version, wo Athena dem Perseus Hilfe leistet: F.Altheim, *Persona*, Archiv für Religi- onswissenschaften 1929, leitet das Wort 'persona' von einer Gottheit des Bades ab, 'phersu', von der auch 'Perseus' stammt. Phersu ist die gesam- te Figur des Maskierten, ein Harlekin mit spitzem Hut, kurzem Chiton, verziertem Rock mit weißen quadratischen Lappen; daraus wurde dann 'persona' als kleine Maske. Der Balanceakt zwischen Himmel und Höl- le, zwischen zwei todfeindlichen Nächten ist die dä- monische Leistung des Maskierten, des in Helle und Finsternis gespaltenen Harlekins. Sein spitzer Hut ist überdies als Tarnkappe zu identifizieren, ein Symbol des verbergenden Erdschoßes, der den Gott bis zur Tat verhüllt. In der Tat schließt sich der Kreis einer in Dualismen gespaltenen Ordnung. Die Maske ist selbst schon ein Umbiegen der abgeschiedenen Geister und des Toten gegen sich selbst, die in ihr sich spiegeln und den eigenen Untergang betreiben; Hier ist eigentlich der tiefste Sinn der Reflexion zu finden, so, „als müsse Vernunft und Weisheit für immer das Brandmal des Entsetzens tragen, das dieses Triumphzeichen (Gorgonenhaupt) in Wahrheit ist.“ (H. Schweppenhäuser, *Tractanda*, Frankfurt 1972, S. 122) Das macht die Weisheit nicht schmackhaft, auch wenn der Spiegel im Hellenismus und Christentum entschärft Bedeutung gewann als Mittel der Hinwendung zu Gott. In den mittelalterlichen Herolden macht sich das auf eine enthüllende Weise bemerkbar: wenn sie nicht gerade in en- gen Dienstverhältnissen standen, konnte man sie ohne jegliche Buße tö- ten. Sie rekrutierten sich aus fahrendem Volk, Spielleuten – eben aus der gesellschaftlichen Gruppierung, der der Harlekin angehört und die das nichtseßhafte 'Wilde' repräsentiert. Ihre Wahrheit ist der Betrug, weil sie darin nur noch Maske sind, hinter der sich ihre Freiheit versteckt; so spendeten sie Lob für Geld und Gaben (z. Heroldinstitution: J. Sieb-

makers grosses und allgemeines Wappenbuch, Bd. A, Geschichte der Heraldik, Nürnberg 1890, III. Abschn.) Ihre fluchwürdige Weisheit ist, sich selbst zum Spiegel zu machen, einen Tanz göttlich zwischen Gutem und Bösem aufzuführen, den Narren zu spielen und die anderen dafür zu halten. Ein wesentliches Merkmal des Harlekins ist die Buntheit seines Rockes, in der sich nocheinmal die Bedeutungsschicht der Figur zeigt. Die meisten Sprachen fassen die Farbe als Hülle oder Haut auf, beide tragen den Sinn des Bedeckens in sich, des Verbergens, oder sie bedeutet einfach 'Gestalt', 'Aussehen' (Friedrich Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache Berlin 1967, 'Farbe') Die ursprüngliche Bedeutung von 'bunt' dagegen ist schwarzweiß: „Feirefiz der bunte man – was beiden swarz und wiz“ (Parzival 758, 2. 17). Das Bunte galt im Volksglauben als unverwundbar (Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Leipzig 1929/50, Bd. II, Sp. 1208). Abgeleitet zu sein scheint dieses Schwarzweiß auch vom Pelzwerk, das 'des buntes' hieß. Zu erinnern wäre hier an die Entstehung der Maske und des Schildes aus dem Tierfell (s. Eisler: Man into Wolf, Anm. 125). Beide, 'Farbe' als auch 'bunt' haben aber auch eine tiefgehende Beziehung zum bestickten Gewebe, dessen Logosymbolik sich nicht nur in der Antike nachweisen läßt. (R. Eisler: Weltenmantel und Himmelszelt) Das griechische 'poikilos' bedeutet nicht nur bunt gestickt, sondern auch kunstvoll und kunstreich gearbeitet, seit der Ilias aber auch 'listig', 'verschlagen' (Hjalmar Frisk, Griech. etymologisches Wörterbuch, Heidelberg 1954, Stv. 'poikilos'.

144) Brockhaus Enzyklopädie, 'Heraldik'

145) Die Unsicherheit der Größenverhältnisse ist gerade für die Kosmosvorstellung bezeichnend, bei Philo von Alexandrien ist der Kosmos Spiegel des Schöpfergottes und in dieser Repräsentanz des Gottes zugleich nichts und alles, das Größte aber auch das Kleinste, in seiner Bildlichkeit Symbol der Einfaltungen. (Johannes Behm, Das Bildwort vom Spiegel, 1. Kor. 15, 12, Reinhold Seeberg Festschrift 1929. S. 315 ff.) Hierher gehört auch die Vorstellung, daß der jüngere Gott eikon eines älteren ist, der ihn erzeugt, ein der biologischen Entwicklung entnommenes Konzept, oder auch ein Analogiegedanke, der die Unsicherheit

von groß und klein auf die Ambivalenz von einem winzigen Samenkorn mit höchster Potenz zurückführen läßt, also einer Ambivalenz, die auch in unserem 'groß' steckt im Sinne von bedeutend und ausgedehnt. Die Ansicht von einer unendlichen Größe des Gottes ist eine bildliche Floskel.

146) Homer, Ilias XVIII, 478 ff. Über den kosmischen Charakter des Schildbildes : R. Eisler, Weltenmantel und Himmelszelt, München 1910 Bd. I, S. 509 ff.

147) Walter Benjamin: Schriften, Bd. 1, Frankfurt 1955, S. 372

148) J. W. v. Goethe, Divan. Buch des Sängers, Segenspfänder

149) Vgl. Platon, Parmenides 151 B. Der Dialog kreist immer um die Unmöglichkeit, das Eins widerspruchslos in einen Satz oder diskursiven Gedanken zu fassen, es zu bezeichnen. Es zeigt sich, daß das gedachte Eins niemals eins ist, weil es als Gedachtes in die Reflexion zerstreut ist. Der ganze Dialog lebt davon, daß das einmal in die Reflexion gezo- gene Eins hier in die verschiedensten Facetten zerfällt und die Vielheit schließlich zum Beweis der Einheit wird – „wenn Eins nicht ist, so ist nichts!“ (166 c)

150) W. Deonna: Deux études de symbolisme religieux. L'aigle et le bijou. A propos du collier d'Harmonie décrit par Nonnos. Collection Latomus Vol. XVIII, 1955

151) J. Kerschensteiner, Kosmos, Zetema 50

152) Vgl. Goethe, Faust 11. Teil, v. 5079 ff.