II.
Radikale Allegorizität

https://doi.org/10.5771/9783748901648-151, am 06.09.2024, 15:41:32
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

https://doi.org/10.5771/9783748901648-151, am 06.09.2024, 15:41:32
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Rhetorik meets Schrift

Allegorie als Andersrede

Systematische Evokation eines Zweitsinns im Redevortrag: Das ist in etwa die Schuldefinition der Allegorie. Die Aufmerksamkeit der Hörer wird von der wörtlichen Aussage auf eine zweite Ebene gelenkt, die im Sprechakt mit vernehmbar ist, so dass sich vom ersten Wort an ein zweifaches Sinnfeld auftut. Zielt die Ironie auf den inneren Widerspruch einer Aussage, so die Allegorie auf ihre Überbestimmtheit.[1] Der Zug des Verweisens springt von der konkreten Wortbedeutung, linguistisch gesprochen der Denotation, auf ihren Anschauungswert über, der sukzessive zu einem Gemeinplatz absinken kann. Vielzitierte Beispiele sind der Liebeskrieg als Bild für die entgleiste Passion: Aufruhr an allen Fronten, und das Staatsschiff als Emblem für politische Steuerkunst: durch Wind und Wetter hindurch lavieren. Das Kalkül auf den Mehrsinn hat die Allegorie in den Verruf gebracht, den Schlüssel zu ihrer Entschlüsselung gleich mit zu liefern. Machtdiskurse werden reaktiviert oder relativiert, Dramaturgien des Verführens und Versagens erfunden, Abstrakta mit Stimmen begabt. Exemplarisch sind die Epen Homers und Vergils, die Verse Ovids mit ihrer Poetik der Personifikation, »prosopopoeia«, der Suche, »la queste«, des inneren Kampfs, der »psychomachia«, den Phantasmagorien von Flucht und Verrat, den Fahrten in eine hieratische Anderswelt.

Die Standbilder in Parks und auf Plätzen des neuzeitlichen Raums, die Statuen der Gerechtigkeit, der schönen Künste und des Handels mit ihren ständischen Emblemen, der Waage, der Leinwand, der Münzrolle wirken in ihrer Mixtur aus visueller Anziehung und verbaler Anspielung als eine in Stein gehauene Kulturgeschichte. ›Wir‹, so scheinen sie im Vorblick auf ihre künftige Rezeption zu sagen, ›überraschen nicht durch zündende Pointen wie die Metapher und tragen eher wenig zu Gründungsmythen mit ihrer rituellen Inszenierung eines Aufbruchs rundum den Ort einer Leere bei. Unsere emblematische Verbindung von Spruch und Bild setzt die weltliche Zeit in Spannung zu mythologischen,

1 Wer Onlinekataloge nach Titeln zu Allegorie durchforstet, stößt auf Benennungen, die den sprachlichen Doppelbezug der Trope schon im Namen tragen: Sinnbild, Bildsinn, Begriffsbild, bildhafte Rede, sichtbare Gedanken, zweite Sprache, allegorische Textur, etc. Eine breites Feld von Anwendungsmöglichkeiten schießt sich an. Allegorien des Wissens, des Kriegs, der Liebe, des Geschlechts, »Versteinerte Weiblichkeit«, des christlichen Heils, »Das Wort ist Fleisch geworden«, der Erneuerung der Trope selbst, »Auferstehung der Allegorie«, um nur eine kleine Auswahl zu geben.

https://doi.org/10.5771/9783748901648-151, am 06.09.2024, 15:41:32
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

heilsgeschichtlichen oder politischen Erzählungen.‹ Die Allegorie aktiviert einen Synergismus, der dem Zusammenspiel von Metapher und Metonymie gleicht, aber kompakter, geradezu ihre Verdopplung ist. Indem sie die Strategien der Substitution und Permutation in sich komprimiert und multipliziert, besticht die Allegorie durch Überschneidungen zwischen der Begriffs- und der Anschauungsebene, dem manifesten und dem latenten Sinn, einer ersten und zweiten Bedeutung. Kurz: Sie enthält alle Ingredienzien für eine Sprache des Begehrens, die den Übergang zum anderen sucht.

Im ausgehenden 18. Jahrhundert verschiebt sich die Inanspruchnahme der Allegorie für die Darstellung der Götterwelt zu einem dezidiert ästhetischen Projekt. Johann Gottfried Herder unterstreicht die lokale Bindung und sensorische Qualität der Kunst, setzt sie zu Geographie und Natur in Beziehung und erhebt Stimme und Gesang zu Urformen der Poesie. Herder, so lautet eine Interpretation, thematisiere »die Universalisierung (vom geologischen bis zum kosmologischen Diskurs) Medialität und Intensität in Form des Sublimen und der Komplementarität zwischen ›Gesicht und Gehör‹«.[2] Die Frühromantiker spitzen die Kategorie der Zeitlichkeit zu, so bilanziert gleichfalls von einem späteren Blickpunkt her Paul de Man. Mit der Trope der Allegorie werde eine Ästhetik zum Problem, die zwischen einer Erfahrung und der Darstellung dieser Erfahrung nicht zu unterscheiden wisse. Die Allegorie zeichne sich dadurch aus, dass sie sich zu ihrem eigenen Ursprung in Distanz versetze und sich, dem Wunsch nach dem Identischwerden entsagend, in der Leere der zeitlichen Differenz einrichte. Sie bewahre das Ich vor einer illusionären Identifikation mit dem Nicht-Ich, das nun als solches erkannt werden könne.[3]

Als Fürsprecher einer reflektierten Ästhetik überlegt Friedrich Schlegel, was die Poesie können soll. Sich in den Formen ihrer Darstellung selbst mit darstellen, befindet er:

> »So wie man aber wenig Wert auf eine Transzendentalphilosophie legen würde, die nicht kritisch wäre, nicht auch das Produzierende mit dem Produkt darstellte, und im System der transzendentalen Gedanken zugleich eine Charakteristik des transzendentalen Denkens enthielte, so sollte wohl auch jene Poesie die in modernen Dichtern nicht seltnen transzendentalen Materialien und Vorübungen zu einer poetischen Theorie des Dichtungsvermögens mit der künstlerischen Reflexion (…) vereinigen, und in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein«.[4]

2 Siehe dazu Previšić 2014, hier insb. S. 342.
3 P. de Man 2009, S. 323.
4 »Athenäums«-Fragment 238, zit. nach Schlegel 1990, S. 105. Siehe für ein Werkbeispiel »Novalis' allegorische Poetologie« in Drügh 2000, S. 113–279.

https://doi.org/10.5771/9783748901648-151, am 06.09.2024, 15:41:32
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Das Produzierende mit dem Produkt darstellen: In diesem Satz klingt ein Theorem der modernen Poetologie voraus. »Das Höchste«, lässt Schlegel eine Figur in seinem auch als Gattungsexperiment bedeutsamen »Gespräch über die Poesie« 1800 sagen, »kann man eben weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen«.[5] Das Allegorische ist als Kunstsprache zugelassen. Das Interesse der Frühromantiker für die Seite des Anderen ist ferner an der Tradition der kosmopolitisch orientierten römischen Vertragspolitik gemessen worden. Wo die göttliche Wahrheit der griechischen Theorie nur zuhause hinterfragt worden sei, hätten die Frühromantiker die irdischen Wahrheiten über die Literatur einer »unnachgiebigen theoretischen Hinterfragung mit Bezug auf die Universalwahrheit unterzogen (...)«.[6] Das Wechselspiel zwischen den verschiedenen Ebenen der Aussage büßt seinen linearen Kode ein, falls der denn je so recht wirksam war. Der in den Bergwerkerzählungen von Hoffmann, Tieck, Novalis durch das Motiv des Grubenabbaus erweckte Eindruck einer Sphäre, die ihrer sozialen Einbettung zum Trotz kein festes Diesseits und Jenseits kennt, wirkt gerade so als eine Raumgestalt *sui generis*. Für die spätere Science-Fiction ist das Standard. Hier ein Beispiel aus dem Jahr 1951: »Gibson felt a wonderful sense of exhilaration. The moment he waited for all his life had come. He was in space!«[7]

Mit der Herausbildung der bürgerlichen Öffentlichkeit und den Ansätzen zur Demokratisierung des Lesens im 18. Jahrhundert entsteht der Sozialtyp Rezipient. Das Wort von der Lesesucht macht die Runde. Gegen Ende des Jahrhunderts existieren circa 200 Lesegesellschaften. Faktisch steigt die Allegorie schon hier zum Sinnbild der Sprachfunktion auf: »Alle Versuche, tropologisch oder exegetisch gesicherte Sinnbezüge zu etablieren, können nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, daß die Sprache eine dynamische Zeichensynthesis ist, welche Bedeutungssetzungen, kaum daß sie erfolgt sind, umgehend wieder suspendiert«.[8] Als Bürgin für diese Synthesis wird das Literatursystem berufen. Das »wahre Weltsystem der Poesie« Friedrich Schlegels ist damit an seinen Platz gelangt.[9] Wenn das sich »mit inszenieren« des Werks in dem, was es darstellt, weder auf einen maschinellen Automatismus noch auf eine die alte Symbolontologie fortschreibende textliche Autoreferenz reduziert werden kann, hängt das mit einem zunehmend reflektierter werdenden Sprachverständnis zusammen. Welche Muster ein Text in welchen

5 Teilstück: Rede über die Mythologie, zit. nach Schlegel 1990, S. 198.
6 Biti 2014, S. 173; S.179.
7 Clarke 1951, S. 6.
8 Drügh 2000, S. 17.
9 Der Band von Babel u.a. 2014 versammelt Referenzen wie Quantenphysik, Phänomenologie, Grammatik der Modalität, Topologie und Hermaphrodismus zur zeitgenössischen Literaturdebatte.

https://doi.org/10.5771/9783748901648-151, am 06.09.2024, 15:41:32
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Medien immer aufruft, er appelliert an die Bereitschaft der Subjekte, sie nicht außerhalb der Bindung an sein Verfahren wahrzunehmen. In einer die Psychoanalyse mit einbeziehenden Lesart wäre näher zu ergründen, wie sich die moderne Subjektivität in diesen Formen der Ko-Implikation ihrer selbst zu vergewissern versucht.

Viele Beispiele ließen sich anreihen. »Ich arbeite sehr visuell«, lässt Jürgen Becker über seine Arbeit verlauten.[10] Ilse Aichinger hat ihr Porträt der Stadt Wien mit Hinweisen auf die Geschichte der NS-Verfolgung gespickt, die das Genre der Ortsbeschreibung sowohl übersteigen wie auch mit ihm verquickt sind. Mal steht die Geschichtstragödie, mal das persönliche Schicksal, mal die Sprachkomposition im Vordergrund und fordert zu einer konzentrierten Lesung auf.[11] Sprache funktioniert sinnvoll nur, »wenn sie im Gebrauch lebt und atmet«, zitiert Ingeborg Bachmann 1953 Ludwig Wittgenstein.[12] Ein prophetisches Wort. Denn die im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts in einem Teilbündnis mit der Philosophie der Dekonstruktion einsetzende pragmatische Wende der Geisteswissenschaften treibt die sprachreflexive Lesart der Allegorie mit voran.[13] Die dekonstruktive Pragmatik sei weder ein *social engineering* noch eine gesichtslose Neutralität oder ein archimedischer Punkt, schon gar nicht Ausdruck eines Konsenses, der den Ausschluss verschleiere. Sie eröffne ein Denken entlang von Praktiken, die ihrerseits vom Ethos der realen Beschränkung begleitet würden.[14] Mehrschichtige Themenfelder wie Sinnlichkeit der Performanz,[15] Spannung von Feminismus und Postmoderne,[16] Chronotopie[17] und Interkulturalität[18] fügen sich in das Paradigma mit ein.

10 In einem Gespräch mit Dennis Scheck im Deutschlandfunk 30.5.2014, Sendung *Büchermarkt*.

11 Ilse Aichinger baut die Stadtansichten von Wien zu einer vielschichtigen Bild- und Begriffsfiguration mit Hinweisen auf die NS-Vergangenheit, individuelle Lebensläufe und schriftstellerische Reflexionen auf die Sprache aus. Ein Echo davon ist in dem Hörspiel »Nach dem Verschwinden« von Christine Nagel 2014 zu vernehmen, in dem die persönliche Stimme Aichingers mit spricht.

12 Bachmann 1982, S. 124.

13 Pragmatik ist heute ein interdisziplinär bearbeitetes Forschungsgebiet. Vgl. für die Kontroverse um das Sprachspielkonzept Wittgensteins und die an Kant angelehnte, nach der Möglichkeitsbedingung des Handelns fragende Transzendentalpragmatik Karl-Otto Apels Böhler u.a. 1986.

14 Chantal Mouffe, 1999, kommentiert mit diesen Hinweisen die Kontroverse zwischen Derrida, Rorty, Critchley und Laclau.

15 Zum Performanzbegriff in der Debatte um Sinn und Sinnlichkeit siehe Krämer 1998.

16 Vgl. Ladouceur 2011, insb. S. 35.

17 Vgl. Gomel 2014.

18 »Interkulturelle Pragmatik« lautet ein Kapitel bei Ehrhardt u.a. 2011.

https://doi.org/10.5771/9783748901648-151, am 06.09.2024, 15:41:32
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Von Andersrede zu Andersschrift

Lacans Reflexion auf die »écriture« in Seminar XVIII 1971 lässt erkennen, dass die Schrift im Lauf der 1960er Jahre zu einem, manche sagen: Modethema wird. Laut einem Befund in Derridas »Grammatologie« 1967 deutet sich bei Rousseau eine Einsicht an, die dieser selbst nicht ausbuchstabiert haben soll, dass nämlich das reflektierte Ding schon nicht mehr leibhaftig präsent sei; es in dem Sinn also keine *wahre* Schrift geben könne. »Man überträgt die Sache in ihr Doppel (das heißt bereits in eine Idealität) für ein anderes, und die vollkommene Repräsentation ist immer schon anders als das, was sie verdoppelt oder re-präsentiert. Hier beginnt die Allegorie«.[19] Hier beginnt auch der Weg der reflexiven Faltung, des »pli réflexiv«, den Derrida auf das Theater im Theater in »Hamlet« bezieht, ohne dass die Rückfaltung ›in sich‹ auf ein Spiel der Spiegel, »jeu abyssal des miroirs«, beschränkt sein soll. Die Faltung versetze die Disputanten in den öffentlichen Raum des Diskurses, »Nous sommes dehors, déja«, und aktualisiere die Sujets, die Shakespeare vorgebe: Familie und Filiation, Politik und Macht zuzüglich der heterogenen Eigenmittel des Theaters wie Bild, Ton und Wort.[20]

Stärker historisch getönt ist die Studie »Le texte du roman« 1970, in der Julia Kristeva einem wissenschaftlich gebildeten Publikum am Beispiel des frühen Romans darlegt, wie die Schrift sich im ausgehenden Mittelalter zu verbreiten begonnen habe. Das einheitsstiftende Symbol sei zur Ambiguität des modernen Zeichens und in eine Vielfalt von Figuren hinein verschoben worden: Die Einführung einer Alterität oder Negativität in die signifikante Einheit »se traduit aussi par l'apparation de figures hybrides, doubles, ambigues (...)«.[21] Das Buch sei nicht mehr Privileg der Adligen und Gelehrten, es werde volkstümlich, während die gesprochene Kultur sich zu einer geschriebenen Kultur wandle. Eine Form der Zeitlichkeit präge sich aus, »die man als *skriptural* bezeichnen könnte (die narrativen Sequenzen werden von der Tätigkeit des Schreibens in Bewegung gesetzt und gesteuert)«.[22] In ihrem Essay »Soleil Noir« 1987 schließt die Autorin die Allegorie der Melancholie an diese Zeitfigur an.[23]

19 Derrida 1974, S. 500. Vgl. Derridas Wendung »Ort der initialen Verdoppelung«, siehe ebd., S. 482.
20 Derrida 1997, S. 14f.
21 Kristeva 1979, S. 30.
22 Kristeva 1977, S. 218. Anm.: Ich zitiere hier aus dem Auszug, der 1977 unter dem Titel »Der geschlossene Text« veröffentlicht wurde. Kristeva stellt darin in exemplarischer Kürze die Abschwächung der Metaphysik des Symbols um 1500 zu einer weltlich orientierten Praxis dar.
23 Meine Idee, Lacans Symbolkonzept allegorietheoretisch zu erweitern, ist u.a. von Kristevas Melancholie-Studie inspiriert. Vgl. Bossinade 2015, S. 176–183.

https://doi.org/10.5771/9783748901648-151, am 06.09.2024, 15:41:32
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

In den gleichen 1980er Jahren führt Gerhard Kurz die Textallegorie einer präzisen Charakteristik zu: Indirekter Sprechakt, kohärente Zweitbedeutung, Aufbau von Metaphernfeldern und doppelten Verwendungskontexten, Übertragung interpretativer Akte in andere Interpretationen. Der Autor differenziert Allegorien des Todes und des Schreibens bei Kafka nach den Teilmustern Reise, Kampf, Theater, Traum und deutet den Topos der »reflexiven Allegorie« in Verbindung mit dem Verfahren des Lesens und Schreibens an.[24] Seither hat sich die Annahme herausgebildet, dass die Allegorie ihre Abhängigkeit vom Schreiben, Lesen und Interpretieren selbst exponiert. »Die Allegorie, so könnte man plakativ sagen, macht figural das beständige Weben der Sprache sichtbar«.[25] Stephane Mallarmé soll die Lesenden dabei an der Geste einer hermetischen allegorischen Autoreflexivität haben teilnehmen lassen. Von der Streuung allegorischer Codewörter wie Würfel, Sterne, Grüfte, Töne ausgehend und zu einer eigenständigen Allegorisierung des Materials übergehend, habe er die medialen Bedingungen der Literatur in einer räumlichen Visualisierung von Schriftzeichen und Papier befragt und die Musikalität zur Orientierungsgröße eines Schreibstils gemacht, der »dem Leser eine Erfahrung seiner hermeneutischen Tätigkeit ermöglichen soll: durch Behinderung sich unmittelbar einstellenden Verstehens«.[26]

Bleiben wir beim Beispiel Kafka, so besteht die Kunst der Allegorie darin, die Signale der sprachlichen Reflexivität mit einer realistischen Darstellungsweise zu kombinieren. Die latente Zweideutigkeit der Worte wird zur Konstruktion lebensweltlicher Situationen nebst diskret mitlaufenden Hinweisen auf die Schreibtätigkeit genutzt. Wie die auf Kafka zurückgeführten »hypertextuellen« Figuren späterer Autoren belegen, hat diese Technik nicht an Faszination verloren.[27] In seinem ersten Romanentwurf »Der Verschollene« 1912/1913 verknüpft Kafka die Abhängigkeit des Einzelnen von einem fremden Willen mit der Überfahrt nach Amerika als der prototypischen Schwelle zwischen alter und neuer Welt.[28] Die maritimen Szenen, mit denen der Entwurf einsetzt, spielen den Topos der Lebensreise an und spielen ihn aus. Evoziert werden

24 Kurz 2004, S. 56–60, Zitat S. 60.
25 Drügh 2000, S. 377f. Anm. 127.
26 Schumacher 2016, S. 46.
27 Vgl. zu Kafkas Sprache Schuller 2010 im Kontext des »Jäger Gracchus«. Zur Zeitlichkeit von Kafkas Textur Müller Nielaba 2010, insb. S.189. Kafkas Texte inszenieren ihre Prozessualität so, dass ihr Schreibimpuls über die Text- und Werkgrenzen hinausreicht, befindet Schenk 2014, S. 137.
28 Kafka habe in der Auseinandersetzung mit dem Judentum seiner Zeit über ein soziales Schwellenbewusstsein nachgedacht, heißt es. »Für die intellektuellen Spielräume folgt daraus, dass sie das Spektrum ihrer Möglichkeiten in dem Maß offenhalten, wie sie ihren Voraussetzungen ›Vorsorge‹ und ›Sorgfalt‹ angedeihen lassen«. (So Neumann 2017, S. 84; vgl. S. 77–79)

https://doi.org/10.5771/9783748901648-151, am 06.09.2024, 15:41:32
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Kontexte, die durch eine weitläufige Allegorisierungstradition gefiltert sind wie die Reise ins Land der Sehnsucht, oder der Errettung, oder der unbegrenzten Möglichkeiten, die so unbegrenzt dann doch nicht sind.

Das erste Kapitel des Entwurfs ist unter dem Titel »Der Heizer« als eigenständige Erzählung publiziert worden. Kafka lässt den jugendlichen Auswanderer Karl Roßmann auf der Suche nach seinem vergessenen Regenschirm auf dem Schiff umherirren. Karl musste, erfahren wir, »seinen Weg durch eine Unzahl kleiner Räume, fortwährend abbiegender Korridore, kurze Treppen, die einander immer wieder folgt, ein leeres Zimmer mit einem verlassenen Schreibtisch mühselig suchen«, wobei er schließlich nicht mehr weiß wo er ist und an eine fremde Tür klopft.[29] Zum Doppelbezug von Reisen, »Schifffahrt«, und Schreiben, »Schreibtisch«, gesellt sich als drittes die Beziehung zum Anderen, dem Mitmenschen und Gefährten der Reise. Die fremde Tür führt Karl zur Titelfigur der Geschichte, den »Heizer«. Uns Lesenden tun sich Türen in eine dichte Sprachwelt auf: Gang in die Fremde, Übergang in ein neues Lebensalter, Bewegung der Schreibhand, Fingerzeig auf den Prozess der literarischen Produktivität. Ausgesucht mehrdeutige Worte wie Pass, Spur, Zug, Karten, Brief und Buch binden den Schreibakt gleichsam organisch an die Abenteuer, die er ins Werk setzt, während sie das Werk durch die thematisch unterschiedenen Referenzen gleichzeitig vor einer öden medialen Selbstbespiegelung bewahren. Wie zufällig tauchen auch immer wieder amtliche Skribenten auf, die in ihrer nützlichen Tätigkeit aufgehen: »Am Fenster saß an einem Schreibtisch, den Rücken der Türe zugewendet, ein keiner Herr, der mit großen Folianten hantierte, die auf einem starken Bücherbrett in Kopfhöhe vor ihm nebeneinander gereiht waren«.[30]

Mit der Wende von der »Andersrede« zur »Andersschrift« festigt sich eine Dimension sprachreflexiver Praxis, die die Schrift für künstlerische, wissenschaftliche und psychoanalytische Anliegen nicht lediglich benutzt, sondern sie auch zum Modell ihres Verfahrens macht, des Verfahrens zumal, eine begehrte Präsenz in eine Form der Repräsentanz hinein zu entziehen, statt sie nur hinein zu projizieren. In einem Aufsatzband über die »Allegorien des Liebens« tritt die Schrift als Königsweg zum Topos der Andersheit hervor: Allegorien sind ein »Text- und Lektüremodell« auf der Grundlage des Mediums Schrift, das scheinbar »einspringt«, wo die Sprache versagt, also bei dem, »was nicht gesagt werden kann als anders«, also in Liebesdingen.[31] Mit dem Befund, dass die allegorische Textur dem Motto: *Vom allos in allem* folgt, ist der im Einleitungsteil erörterten Infrastruktur von Spuren: Pfaden und Passagen der Anschluss an eine medienästhetische Debatte gewonnen, die mir

29 Kafka 2002, S. 8.
30 Ebd., S. 20.
31 Peters u.a. 2015, S. 8; S. 7; S. 12.

https://doi.org/10.5771/9783748901648-151, am 06.09.2024, 15:41:32
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

zugleich den Bogen zu der Verheißung einer sofortigen Erfüllung von virtuellen Befehlseingaben zurückzuschlagen erlaubt.[32] Denn wie sollten die eben skizzierten, hochgradig kompakten Figuren anders als in einem verlangsamten Rezeptionsprozess angeeignet werden können, dem es an Phasen einer plötzlichen Beschleunigung gleichwohl nicht fehlen muss.

Allegorische Ko-Inskription des Subjekts

Nicht gestifteter Sinn, sondern gesuchte Bedeutung kennzeichne sie, so ist über die moderne Allegorie zu lesen. Und weiter: »Dem goethezeitlichen Vertrauen in die Leistungsfähigkeit des Symbols zur Erschließung des ›Unerforschlichen‹ ist bei Baudelaire die allegorische Skepsis entgegengesetzt, dass alle Eigentlichkeit selbst metaphorisch ist«.[33] Wir, heutige Subjekte, schreiben uns in das strukturelle Übertragensein der Zeichen mit ein und lassen die Spur unserer Subjektivität darin mit klingen: »Ihre Zeichenhaftigkeit als solche wird nun allererst zu einem Effekt des Umgangs mit ihnen – *unseres* Umgangs«.[34]

In diesem Zusammenhang sei an Lacans Satz erinnert, dass der Blick, »le regard«, für den Signifikanten sei, was er nicht assimilieren kann, nämlich das Objekt *a*. »Hier, an diesem Punkt eines Mankos, soll das Subjekt sich wiedererkennen, anerkennen«.[35] Wo plötzlich ein Blick auftaucht, fallen wir »aus der Selbstverständlichkeit des alltäglichen Sehens heraus«.[36] Der Horizont des Blickpunkts, notiert ein anderer Autor, werde durch eine intrinsische Stelle des betrachteten Inhalts vermerkt, durch die der Inhalt selbst zum Betrachter werde. Für das Subjekt folge daraus ein Moment der Wahrheit, »die eine Beschreibung für den Kern seines Begehrens darstellt«.[37] Zu begehren hieße danach, dass wir, Subjekte, den Anspruch auf eine beherrschbare Stellung preisgeben. Wir sind immer auch das Objekt einer Betrachtung: *Che vuoi.*

Die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Vittoria Borsò führt die Mehrschichtigkeit medialer Praktiken am Denkbild des Engels nach Paul Klee und Walter Benjamin in kunstpolitischen und geschichtsphilosophischen Bezügen vor.[38] Mein Interesse gilt speziell dem Moment, da sich der innere Blickpunkt des Bilds mit der Wahrnehmung der Betrachterin

32 Den Begriff »allegorische Textur« übernehme ich von Drügh 2000, S. 377–408, der ihn selbst auf Walter Benjamin bezieht.
33 Kablitz 2017, S. 84.
34 Ebd., S. 57.
35 Lacan Sem. XI, S. 284; 24.6.1964. Vgl. ebd., S. 286.
36 Kläui 2008, S. 131.
37 Wojtko 2003, S. 96.
38 Borsò 2014, S. 76.

https://doi.org/10.5771/9783748901648-151, am 06.09.2024, 15:41:32
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

zu verflechten scheint. Borsò eröffnet den Essay mit dem Hinweis, dass das griechische Wort »Katastrophe« Wendung nach unten bedeute, als deren geschichtliche Allegorie Benjamin den Engel bei Klee gelesen habe. Im Bereich der Physik, so erläutert sie, fungiere die Drehung als

> »ein Wechselpunkt zwischen zwei verschiedenen Modi, somit eine Gabelung oder eine Trajektorie, und auch chaostheoretisch sind Katastrophen produktiv und meinen etwa das *plötzliche* Umspringen von einem Zustand in einen anderen. (…) Katastrophe heißt Gabelung und beschreibt damit den Moment der Entscheidung, nämlich jenen Augenblick, in dem die Ereignisse zum Schrecken führen oder einen ganz anderen Verlauf nehmen können«.[39]

Der Punkt der »Gabelung« wird auch als »Umspringen« und »Wechsel- oder Wendepunkt« benannt: Katastrophische Prozesse verlaufen nicht linear. Die Erinnerung an das Geworden-Sein schließe die Kontingenz des Geschehens, d.h. die Möglichkeit des Nicht-Geschehens mit ein.[40] Borsò wendet sich den »Geschichtsphilosophischen Thesen« Benjamins der 1930er Jahre zu und spricht der darin verfassten »Allegorie des Engels der Geschichte« politische Implikationen zu.[41] Benjamin formuliert diesen Bezug anlässlich des »Angelus Novus«, des Aquarells von Paul Klee, das Benjamin 1921 erworben hatte. Der Kernsatz, längst ein geflügeltes Wort, lautet: »Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark bläst, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. (…) Das, was wir Fortschritt nennen, ist dieser Sturm«.[42]

Zunächst wird Benjamins Bezugnahme auf den Geschichtsprozess vermerkt: »Der Engel wird in der Textallegorie zu einem Modell des Kollapses des Gedächtnisses, das überschüttet ist von der Katastrophe der Geschichte.«[43] Bei näherem Hinsehen fällt der Betrachterin eine Unvereinbarkeit zwischen Klees Bild und Benjamins Text auf. Benjamin, so entdeckt sie, lege fest, was aufgrund der Unbestimmtheit des Bildraums gleichwohl offene Momente enthalte. Die expressive Geste des Gesichts der Figur lasse erahnen, dass sie etwas Schreckliches gesehen haben müsse, das im Bild nicht darstellbar sei. Parallel dazu kristallisiert sich Benjamins Deutung als die spezifische Sichtweise eines Betrachters, eben Benjamins heraus, die mit der Sicht der Betrachterin nicht notwendig deckungsgleich ist. Es ist der nämliche Moment, da sich der Schnitt der

39 Ebd., S. 75.
40 Ebd., S. 75.
41 Ebd., S. 78.
42 Ebd., S. 80.
43 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783748901648-151, am 06.09.2024, 15:41:32
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Allegorie, ihr Wendepunkt, die Diskontinuität in der doppelten Auslegbarkeit der Motive bemerkbar macht:

> »Wir sehen uns sehen und können auch über die Ohnmacht des Blickes reflektieren, dem sich das gesehene Ding entzieht. Gerade im Blick des Engels im Gemälde von Klee erkennen wir die Zäsur zwischen dem in der offenen Topologie des Bildraums unbestimmten, visuellen Ereignis und der topographischen Festlegung durch Benjamins Kommentar. Die Figur im Gemälde ist topologisch schwebend, wohingegen Benjamin ihre Position festlegt«.[44]

Gerade in der unähnlichen Ähnlichkeit zwischen Bild und Kommentar liege die Produktivität der Ekphrasis, unterstreicht Borsò. Verhältnisse der Nicht-Isomorphie würden von der modernen Kunst nicht verschwiegen, sondern gerade zum Ereignis gemacht. »Erst die moderne Ästhetik reflektiert selbstreferentiell über diese Verflechtung.«[45] Die Zeitlichkeit befinde sich beim *Angelus Novus* von Klee *im* Subjekt, und zwar als Jetztzeit, die durch subjektives Handeln zum Ereignis werde. Die Inhomogenität von Visualität und Diskursivität rege zu einer Reflexion über den Standpunkt an, von dem aus die historische Erinnerung vollzogen werde.[46] Auf diese Weise werde die Einsicht provoziert, dass die Abstürze in den Abgrund »die Signatur bestimmter historischer Entscheidungen sind (...)«.[47] Die Autorin lässt diese Differenzierungen auf ein weltliches Bild des Engels zulaufen, das nicht allein wie eine Referenz auf den Zusammenhang von Aktualmoment, Gedächtnisspur und Geschichtsprozess wirkt, sondern dazu noch die Allegorie der Geschichte mit der Allegorie der Kunst überblendet hält:

> »Dieser Engel hat einen eigenen Körper, hört seinen eigenen Rhythmen zu, ist vielleicht facettenreich fähig, in den Katastrophen der Vergangenheit die Krisen und Chancen der Gegenwart zu erkennen. Die Politik des Ästhetischen verlangt dem Subjekt gewiss Trauer, Leiden und Exzentrik ab. Aber erst die kritischen Epiphanien einer derartigen Kunst des Gedächtnisses befähigen vielleicht die Kultur zur Potenz, in der Gegenwart Entscheidungswege zu erkennen, die Widerstand und Öffnungen im Geschlossenen möglich machen«.[48]

Mit der Figur eines artistisch erweckten Erkennens tue sich eine mögliche Erneuerung der Politik auf, prognostiziert Borsò. »*Gemeinschaft*«

44 Ebd., S. 81.
45 Ebd., S. 83.
46 Ebd., S. 83f.
47 Ebd., S. 76.
48 Ebd., S. 98.

https://doi.org/10.5771/9783748901648-151, am 06.09.2024, 15:41:32
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

werde als ein sinnliches Gewebe denkbar, das den Raum der Macht und der Gesetze transgressiv durchkreuze. Die Ästhetik einer kritischen Kunst führe eine Lücke in die Abhängigkeit des Visuellen vom Diskurs ein, die eine andere Verteilung des Sinnlichen mit sich bringe: »Die Visualität wird durch die Linearität des Textes unterbrochen; die Bilder unterbrechen ihrerseits die Linearität der Sprache«.[49]

Die Beobachtung der Interpretin, dass die Wechselwirkung zwischen Bild und Text als eine doppelte, die jeweils andere Seite markierende Unterbrechung oder unterbrechende Markierung funktioniert, gipfelt in der Annahme, dass der bei Klee in der Schwebe belassene Eingel in die »Unbestimmtheit des Bildraums« wieder eingefügt werden kann. Ich schließe die Folgerung an, dass der intrinsische Blickpunkt des Bilds auf die Praxis der bildlichen Darstellung, speziell den »Blick des Engels« betreffend, nicht verzichten kann, sondern damit in unlösbarer Weise überschnitten ist. Oder, nochmals anders, der Blick wirkt als eine Präsenz, die als solche nicht erblickt werden kann, vielmehr die Bildsprache benötigt, um in deren Repräsentanz hervorzukommen und sich im selben Moment entziehen zu können. Und so wenig ich die von mir abkürzend referierte Szene an einer bestimmten Stelle festlegen könnte, die erwähnte »Gabelung« lässt eine solche Fixierung nicht zu, so unausweichlich bin ich zugleich an die Beschreibung der Interpretin und fiktiven Betrachterin gebunden, um entdecken zu können, dass es hier um mehr als nur um ein formal semiotisches Spiel, nämlich die konstitutive Entzweiung ›ins andere‹ geht.

Aus dieser sich in mehrfachen Überschneidungen und Überschreibungen bewegenden Bild- und Blickstruktur tritt mir ein Begehrenseffekt entgegen – aber wessen. Der Effekt erinnert an die Momente, da ›wir‹, Subjekte, schlagartig den Zusammenhang mit einer bestimmten Gemütslage, einem Gedanken oder einem Symptom begreifen, aus dem scheinbar einfachen Grund, weil wir die von uns vertretene Stelle im Diskurs darin mit abgebildet sehen, ohne einen direkten Zugriff darauf zu haben. Unterstellt, dass dieser allegorische oder borromäische Moment sich in unerwarteter Weise und in jeweils anderer Form wiederholt, gestattet er es dem Subjekt, sich der Struktur inne zu werden, der es eingeschrieben ist, und die vielleicht längst darauf wartet, einmal rekonfiguriert zu werden.

49 Ebd., S. 92.

https://doi.org/10.5771/9783748901648-151, am 06.09.2024, 15:41:32
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb