

Fragment und Totalität

Das Ausbleiben der *unio mystica* und die negative Darstellung in der modernen Kunst

MILAN HEROLD

Alle, welche dich suchen, versuchen dich.
Und die, so dich finden, binden dich
an Bild und Gebärde.

RILKE

Die Frage nach dem Gott der Philosophen bedeutet immer auch die Frage nach dem Begriff des Absoluten und des Unendlichen. Das gilt auch für die moderne philosophische Ästhetik, die, wie Hegel sagt, beginnt, seitdem wir das Knie nicht mehr beugen.¹ Mit dem Ende sakraler und bürgerlicher Repräsentationskunst initiiert sich die Moderne aus einer Verlusterfahrung: Die Aura, das Heilige, das Kultische gehen verloren. Es tritt das ein, was Friedrich Schlegel 1795 treffend als Zerreißen einer mythischen Einheit beschreibt. Aus dieser Sicht ist in den Begriff der Kultur in der profanen, nicht-sakralen Welt immer schon eingeschrieben, dass Kultur einmal Kult war:

»Der Griechische Mythos ist – wie der treueste Abdruck im hellsten Spiegel – die bestimmteste und zarteste Bildersprache [...]; eine kleine vollendete Welt der schönsten Ahnungen der kindlich dichtenden Vernunft. Dichtung, Gesang, Tanz und Geselligkeit – fest-

1 Vgl. G.W.F. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I, in: Ders.: Werke, XX Bände, Bd. Bd. XXIII, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986, S. 142.

liche Freude war das holde Band der Gemeinschaft, welches Menschen und Götter verknüpfte.«²

Das Ideal der frühen, klassizistischen Position Schlegels ist die Antike mit ihren in sich abgeschlossenen Kunstwerken, von denen Ernst Cassirer in seiner *Philosophie der symbolischen Formen* treffend bemerkt, dass ihnen das Bewusstsein von der möglichen Täuschung durch Kunst fehle. Eine bestimmte Statue ist z.B. nicht Darstellung eines Gottes, sondern Apoll selbst: »Das ›Bild‹ stellt die ›Sache‹ nicht dar – es ist die Sache; es vertritt sie nicht nur, sondern es wirkt gleich ihr [...]. Man kann es demgemäß geradezu als ein Kennzeichen des mythischen Denkens bezeichnen, daß ihm die Kategorie des ›Ideellen‹ fehlt.«³ Das Dargestellte, nicht die Darstellung wurde wahrgenommen. So waren auch das Geistige und das Transzendente im Leben ungebrochen real.

Die Grenze zum modernen Bewusstsein formuliert Schlegel dergestalt, dass das »Streben nach dem Unendlichen« notwendig einhergehe mit der »Reflexion über das Verhältnis des Idealen und Realen«. Nun ist der ästhetische Geltungsanspruch von Kunstwerken auf objektive Wahrheit nicht mehr fraglos allgemeingültig.⁴ Jedes einzelne Kunstwerk muss sich von jetzt an gegenüber dem Ganzen, der Gesellschaft und je allen anderen Kunstwerken selbst rechtfertigen, denn die transzendenten Rechtfertigungsinstanzen sind verloren. Dieser Prozess wird traditionellerweise entweder melancholisch als Kulturpessimismus – in der Traditionslinie Hegels – oder als Befreiung vom Alten – in der Traditionslinie Schlegels – gelesen.

Adorno, der sich dem zweiten Weg anschloss, formuliert die Frage nach der Möglichkeit sakraler Kunstwerke in der Moderne als das Problem eines »Bild[es] des Bildlosen«, d.h. einer Darstellung des Undarstellbaren bzw. einer Darstellung des Ganzen, die auf ihr notwendiges Scheitern reflektiert.⁵ Sein Ausgangspunkt ist Schönbergs Oper *Moses und Aron*, dessen auskomponierte letzte Szene programmatisch endet: »Unvorstellbarer Gott! Unausprechlicher, vieldeutiger Gedanke! [...] O, Wort, du Wort, das mir fehlt«. In Schönbergs Frag-

2 Friedrich Schlegel: »Über das Studium der griechischen Poesie«, in Ders.: Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe (= KFSA), XXXV Bände, Bd.I, S. 217-367, hier S. 277.

3 Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*. Zweiter Teil. *Das mythische Denken*, 1 [1925]. 5. unveränd. Aufl., reprograph. Nachdr. d. 2. Aufl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1964, S. 51.

4 F. Schlegel: *Studium-Aufsatz*, S. 211f.

5 Theodor W. Adorno: »Sakrales Fragment. Über Schönbergs *Moses und Aron*«, in: *Musikalische Schriften I-III*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003, S. 454-475, S. 458.

ment gebliebener Oper zeitigt sich die allgemeine Unmöglichkeit »des ästhetisch Ganzen« und des »sakralen Kunstwerks«. Adorno nennt Schönbergs Fragment gebliebene Oper die notwendig scheiternde Antwort auf die »Kantische Frage«: »wie ist kultische Musik ohne Kultus überhaupt möglich?«⁶. Das Selbstverständnis der modernen Kunst, ihre ästhetische Autonomie, ist ein Nicht-mehr. In diesem Geiste ist auch der erste Satz der *Ästhetischen Theorie* formuliert: »Zur Selbstverständlichkeit wurde, daß nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht.«⁷

I

In Kants modernster Schrift, die *Kritik der Urteilskraft*, findet sich noch eine solche vormoderne Selbstverständlichkeit. Im Schönen der Natur entdeckt das ästhetische Subjekt, dass die Welt für ihn zweckmäßig eingerichtet ist: »Die Schöne[n] Dinge zeigen an, daß der Mensch in die Welt passe.«⁸ Diese prägnante Formulierung nimmt die Theorie unserer Weltpassung wieder auf. In den schönen Dingen zeigt uns die Natur eine »Spur« und gibt uns einen »Wink«, dass man auf die »gesetzmäßige Übereinstimmung ihrer Produkte« mit der ästhetischen Reflexion hoffen kann.⁹ Das Schöne zeigt sich unvorhersehbar und offenbart sich blitzartig wie ein Zufall oder ein überraschendes Ereignis. Kant fasst in der Einleitung der *Kritik der Urteilskraft* seine Korrespondenztheorie zwischen Ich und Welt im Schönen der Natur folgendermaßen zusammen: »[D]a diese Zusammenstimmung des Gegenstandes mit den Vermögen des Subjekts zufällig ist, so bewirkt sie die Vorstellung einer Zweckmäßigkeit desselben in Ansehung der Erkenntnisvermögen des Subjekts.«¹⁰

6 Ebd., S. 454-457.

7 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003, S. 7.

8 Immanuel Kant: Handschriftlicher Nachlass. Logik, in: Ders.: Kants gesammelte Schriften, hg. v. d. Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften etc., XXIII Bände, Bd. XVI, Berlin: Akademie-Ausgabe 1902ff., S. 127 [Reflexion 1820a]. Es handelt sich um eine Bemerkung Kants auf der Adress-Seite des Briefes von Marcus Herz vom 9. Juli 1771.

9 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, in: Ders.: Werkausgabe, XII Bände, Bd. X, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1968, S. 234 [B169].

10 Ebd., S. 101 [B XLV]. Diese »Okkasionalität« der ästhetischen Erfahrung, in der sich unser interesseloses Wohlgefallen erfüllt, scheint kontingent. Inwiefern diese Zufälligkeit aber gerade den Anspruch auf strenge allgemeine Gültigkeit des Geschmacksur-

Diese Harmonie, die letztlich eine Leibnizsche prästabilisierte Harmonie zwischen Ich und Welt wieder in die kritische Philosophie einführt, lässt uns – so Kants Aufklärungsglaube – entdecken, dass die Welt für uns gemacht ist, und dass wir sie uns untertan machen können. Dieselbe metaphysische Flucht in die Denkfigur Gottes als absoluten Harmonisierer kehrt für die Organismen, die biologischen Zweckmäßigkeiten, wieder: Denn auch hier setzen wir notwendig einen Schöpfer voraus – ein »transzendentes Substrat«, wie Kant sich ausdrückt –, der die Welt rational für uns eingerichtet hat. Diesen metaphysischen Ballast und aufklärerischen Hoffnungsglauben der instrumentellen Vernunft tilgt für die Ästhetik als Erster Friedrich Schlegel, indem er seit seinen frühesten Aufsätzen einerseits von der Werkseite, andererseits von den Kunstwerken seiner Gegenwart ausgeht und »Natur« als Kategorie einer modernen Ästhetik streicht.

Neben dem Schönen kennt Kant noch eine zweite Form der ästhetischen Weltbegegnung: das Urteil über erhabene Dinge. Die Erfahrung des Erhabenen formuliert paradigmatisch für die Moderne eine prägnante Theorie der *Reflexionslust des Scheiterns*. Dabei steht die Konstellation von Ich und Welt unter negativen Vorzeichen. Im Erhabenen – Kants protoromantische Beispiele sind der tosende Ozean und die unendliche Weite einer Landschaft oder eines Gebirges – stellt sich das dramatische Scheitern so dar: Das epistemische Subjekt kann die Suchfunktion »Totalität«, die die Vernunft an alles in der Welt ansetzt, nicht auf einmal sinnlich erfüllen.

In Kants Epistemologie bedeutet das, dass unsere Sinne überfordert werden von dem Zwang der Vernunft, das Ganze auf einmal zu fassen, den allein der Verstand in seinem sukzessiven Abzählen problemlos unendlich einlösen könnte. Unsere rezeptive Registratur scheitert an der Totalität. Der erste Schritt des erhabenen Gefühls ist folglich eine sinnliche, unmittelbare Unlust bzw. eine »negative Lust« – wie Kant sagt¹¹ –, denn das Ich spürt, dass es *nicht in die Welt passt*. Diesem negativen Erleben einer Überforderung eignet eine spezifisch moderne Gegenwartserfahrung. Der betreffende Gegenstand kann nicht mehr »auf Antrieb [...] ›durchlaufen‹ und ›zusammengenommen‹ werden [...], sondern er zerfällt gleichsam in seine Einzelteile«¹². Wird die Fülle des sinnlichen Materials oder des zu Denkenden zu groß, schlägt das Scheitern der Erkenntnis auf die

teils stützt, vgl. Wolfgang Wieland: Urteil und Gefühl. Kants Theorie der Urteilskraft, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001, S. 98f., 266f.

11 I. Kant: Urteilskraft, S. B76.

12 Christine Pries: »Königsberger Avantgarde«, oder: Wie modern war I. Kant?, in: Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard, hg. v. Wolfgang Welsch/Dies., Weinheim: VCH 1991, S. 155-164, hier S. 157.

Einheit des Subjekts zurück: es fragmentiert. Das moderne Subjekt ist in dieser erhabenen Perspektive ein »Dividuum«, dem unaufhaltsam die Gegenwart zu einem reinen, infinitesimalen Übergang des Augenblicks schrumpft.¹³

Der zweite Schritt des Erhabenen besteht in einer Selbstermächtigung des Subjekts. Kants Umbiegung liegt in der rettenden Reflexivität des epistemischen Ichs, das den Grund des Scheiterns in sich selbst findet: Dass die Erfahrung des Erhabenen doch lustvoll ist, ist in unserer rationalen Struktur – in dem Vorhandensein von Vernunftideen – gegründet. Das blitzartige Umschlagen des dialektischen Gefühls des Erhabenen zwischen einem »schnellwechselnden Anziehen« und »Abstoßen« – die »Rührung«¹⁴ – gibt so einen »flüchtigen Blick auf die Idee, das Absolute«¹⁵ frei. Dieser Augenblick des Umschlags ist die moderne Nachfolgefigur der unio mystica, verstanden als »ganzheitlich vereinigendes Gewahrwerden und Erleben des Absoluten in unmittelbarer Intuition«¹⁶. Die religiöse Erfahrung der »visio Dei« wird ohne Gottesbezug im Ästhetischen aufgehoben.¹⁷ Noch in Rudolf Ottos einschlägigem Werk *Das Heilige* von 1917 finden sich beide Momente des Erhabenen. Im Rahmen seiner negativen Theologie definiert er die Erfahrung Gottes (bzw. das Heilige oder das Numinose – das rational Unfassbare und sinnlich Undarstellbare) als »mysterium tremendum et fascinans«: Das Heilige ist hier das absolut Mächtige, das erschreckt und zugleich anzieht.¹⁸ Otto hält zwar fest: »Religiöse Gefühle sind nicht ästhetische«. Dennoch orientiert sich seine Bestimmung der religiösen Erfahrung an dem Erhabenen bei Kant – Otto spricht von »Kontrast-harmonie« – und hebt genau diejenigen Momente heraus, die das Heilige mit dem Erhabenen und mit der ästhetischen Idee teilt: »ineffabile« und »in Begriffen nicht explizibel« zu sein.¹⁹

Kant führt im Theoriestück der Erfahrung des Erhabenen eine negativ-dialektische Darstellungsfigur ein. Eine erste natürliche nicht-zweckmäßige Welter-

13 Friedrich Schlegel: »Philosophische Lehrjahre (1796-1806). Erster Teil.«, in: KFSa, Bd. 18, Abt. V, S. 520 [Fragment 508].

14 I. Kant: Urteilskraft, S. 181, 174ff. [B98, B87ff].

15 Jean-François Lyotard: Die Analytik des Erhabenen. Kant-Lektionen, Kritik der Urteilskraft. §§23-29, übers. v. Christine Pries, München: Fink 1994, S. 84.

16 Alois Maria Haas: Mystik im Kontext, München: Fink 2004, S. 86.

17 Vgl. Thomas Rentsch: »Der Augenblick des Schönen. *Visio beatifica* und Geschichte der ästhetischen Idee«, in: Ders., Transzendenz und Negativität. Religionsphilosophische und ästhetische Studien, Berlin/New York: de Gruyter, 2011, S. 355-379.

18 Vgl. Rudolf Otto: Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen, München: Beck 1979, S. 5-55.

19 Ebd., S. 56, 5, 13.

fahrung, das Scheitern der Weltpassung, wird durch die reflexive Struktur des Ichs in eine intellektuelle Zweckmäßigkeit zweiter Stufe transformiert. Dass sich im erhabenen Scheitern der Sinne Vernunftbegriffe darstellen, wiederholt die Grundfigur der negativen Theologie. Kant selbst zeigt den Bezug auf: »Vielleicht gibt es keine erhabeneren Stelle im Gesetzbuche der Juden, als das Gebot: Du sollst dir kein Bildnis machen.«²⁰ Dieses religiöse Paradigma negativer Darstellung fasst in nuce, dass das Ganze, die Totalität, nicht direkt dargestellt werden kann.

II

Implizit zieht bereits Kants Ästhetik das Schöne und das Erhabene zusammen. Das geschieht in zwei Theoriestücken, in denen sich jeweils die Logik des Erhabenen als eine Zweckmäßigkeit bzw. als eine Stimmigkeit zweiter Stufe wiederholt: In der Theorie der »ästhetischen Idee« (i) und in der Definition des Schönen als »Zweckmäßigkeit ohne Zweck« (ii).

(i) In Kants Kritiken galt bisher, dass alle Totalitätsformen, also die Ideen von Gott, Seele und Welt, prinzipiell nicht darstellbar und insofern »er-haben« im Sinne von »über-sinnlich« sind, da ihnen keine Anschauung korrespondieren kann. Deshalb schließen die ästhetischen Ideen systematisch eine Lücke in der negativen Begrenzung möglicher Erfahrung: Vernunftideen sind der Kern der Transzendentalphilosophie, weil sie Totalitätsbegriffe sind, also Vorstellungen vom Unbedingten, denen keine mögliche Anschauung korrespondiert. Jedoch wird der zweite Teil des berühmten Satzes »Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind«²¹ erst mit der ästhetischen Idee behandelt. Kant definiert ästhetische Ideen als »diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d.i. Begriff adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann«²². Es gibt somit Anschauungen, die sinnlich vollständig bestimmt, begrifflich aber nicht vollständig bestimmbar sind. Ihr »Vorteil« liegt darin, dass sie Totalitätsbegriffe anschaulich machen können – wenn auch nur indirekt.

Bereits Kants Ästhetik ist nicht am Schönen orientiert: Denn dass gelungene Kunstwerke ästhetische Ideen darstellen, impliziert, dass sie nicht auf den Be-

20 I. Kant: Urteilskraft, S. 201 [B124].

21 Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft, in: Werkausgabe, XII Bände, Bd.e III/IV, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1968., S. 98 [B75].

22 I. Kant: Urteilskraft, S. 249f. [B192f.].

griff gebracht und die (Meta-) Regel, nach der sie gemacht sind, nicht angegeben werden kann. Ästhetische Ideen sind etwas Nicht-Propositionales, Nicht-Gedankliches, da sie durch keine endliche Menge von Gedanken vollständig gedacht werden können. Die unendliche Interpretierbarkeit gelungener Kunstwerke wird so zur Nachfolgefigur der erhabenen Natur und der Unsagbarkeit Gottes. Die letzte Konsequenz dieser Insuffizienz, das Kunstwerk nicht auf den Begriff bringen zu können, lautet: Kunstwerke sind ästhetische Darstellungen des Absoluten. Das ist der normative Anspruch, auf den Schlegel die Kunstwerke verpflichtet hat.

Dieser zunächst begrifflich unbestimmte Kern ästhetischer Erfahrung kommt bei Schlegel in der formalen Bedingung zum Ausdruck, dass ein Kunstwerk kritisierbar sein muss: Das Werkganze muss wenigstens eine kohärente und konsistente ›Geschichte‹ seiner Momente erlauben, die die ästhetische Kritik – mit Gadamer verstanden als ästhetische Erfahrung – erzählen kann. Kants intentionaler Gehalt von Kunstwerken, anhaltende Reflexionslust zu ermöglichen, begründet so bei Schlegel ihre Grunddefinition, nämlich unendlich interpretierbar zu sein. Die kürzeste Definition könnte mit Kant und Schlegel lauten: Kunstwerk ist, worüber wir immer noch reden. Seine Totalität äußert sich negativ darin, dass wir das Kunstwerk nicht auf den Begriff bringen können.

Ob ein Kunstwerk gelungen ist, entscheidet sich daran, »ob es eine immanente Kritik überhaupt möglich macht oder nicht. Ist diese möglich, liegt also im Werke eine Reflexion vor, welche sich entfalten, absolutieren [...] läßt, so ist es ein Kunstwerk.«²³ Das ist dann gegeben, wenn ein Werk »[g]ebildet ist [...], wenn es überall scharf begrenzt, innerhalb der Grenzen aber grenzenlos und unerschöpflich ist, wenn es sich selbst ganz treu, überall gleich, und doch über sich selbst erhaben ist«²⁴. Deshalb besteht der Grundsatz des frühromantischen Kritikbegriffs in der »Unkritisierbarkeit des Schlechten«²⁵. Schlechte Kunst vernichtet sich selbst – ein Vorgehen, das Schlegel in Anlehnung an Fichte als *An-nihilieren* bezeichnet.

Schlegel erhebt für moderne Kunstwerke die negative Darstellung, die Kant im Erhabenen in die Ästhetik eingeführt hat, zur Grundstruktur jeder ästheti-

23 Walter Benjamin: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, in: Ders.: Gesammelte Schriften, VII Bände, Bd. I,1, unter Mitw. v. Th. W. Adorno u. G. Scholem hg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974, S. 7-122, hier S. 78.

24 Friedrich Schlegel: »Athenäumsfragmente«, in: KFSa, Bd.2, S. 165-255, hier S. 215 [Fragment 297].

25 W. Benjamin: Kunstkritik, S. 179.

schen Darstellung. Er tut dies aber in einer anderen Art und Weise als heutige Reaktualisierungen der Kantischen Ästhetik. Wenn z.B. Lyotard die subjektive Erfahrung des Außergewöhnlichen, die Ekstase des erhabenen Augenblicks im Begriff des événement für die post-moderne Kunst stark macht, so wird die Modernität der Kantischen Ästhetik darin gesehen, den Objektbezug der ästhetischen Erfahrung vollständig auszuhängen.²⁶ Schlegel dagegen hat Kants erhabene Welterfahrung im Begriff des »Fragments« übersetzt in die ontologische Beschreibung von Kunstwerken. Es ist von zentraler Bedeutung, dass Schlegel den bei Kant nahezu vollständig verschwiegenen Objektbezug so auch kriteriell einlöst, indem die funktionale Bestimmung des Kunstwerks und der Reflexionslust als *Zweckmäßigkeit ohne Zweck* normativ lesbar wird: als ein individuelles autonomes System.²⁷

(ii) Kants entscheidende Definition des Schönen als »Zweckmäßigkeit ohne Zweck« bedeutet nämlich auch, dass jeder ästhetische Gegenstand zweckmäßig geordnet sein muss. Das nennt er in §15 »die Zusammenstimmung des Mannigfaltigen zu Einem (unbestimmt, was es sein solle)«²⁸. Die Ordnung von Kunstwerken muss also dergestalt sein, dass ihre einzelnen Momente zusammenstimmen, d.h. in einer Weise angeordnet sind, die jedem Moment eine notwendige Stelle im Ganzen zuweist. Der formale Begriff der Schönheit besteht also in der Forderung an Kunstwerke, eine stimmige Ordnung aufzuweisen. Hinter dieser allgemeinen Formulierung verbirgt sich Kants Definition von »System« aus der *transzendentalen Methodenlehre*:

»Ich verstehe aber unter einem Systeme die Einheit der mannigfaltigen Erkenntnisse unter einer Idee. Dies ist der Vernunftbegriff von der Form eines Ganzen, so fern durch denselben der Umfang des Mannigfaltigen so wohl, als die Stelle der Teile untereinander, a priori bestimmt wird.«²⁹

26 Ganz analog gilt auch, dass Rüdiger Bubners Einschätzung, dass die »Auflösung der traditionellen Werkeinheit [...] sich ganz formal als gemeinsamer Zug der Moderne nachweisen« lässt, zuzustimmen ist. Der Rekurs auf Kant für die moderne Kunst kann aber nicht darin bestehen, auf den Werkbegriff vollständig zu verzichten und nur von der ästhetischen Erfahrung auszugehen (Rüdiger Bubner: »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, in: Neue Hefte für Philosophie 5 [1973], S. 38-73, hier S. 49). Stattdessen sollte man bei Schlegels Werkbegriff einsetzen.

27 Vgl. dazu Guido Kreis: »Kunstwerke als autonome Ordnungen«, in: Jens Halfwassen (Hg.), Kunst, Metaphysik und Mythologie, Heidelberg: Winter 2008, S. 295-314.

28 I. Kant: Urteilskraft, S. 144 [B45f.].

29 I. Kant: KrV, S. 696 [B860].

Deshalb handelt es sich um ein schlecht gemachtes und daher misslungenes Kunstwerk, wenn ein Teil des Ganzen nicht zweckmäßig, also »zufällig oder unbedeutend«³⁰ ist, oder wenn sich das Kunstwerk auf den Begriff bringen lässt. Jedes Fragment soll auf das notwendige Scheitern reflektieren, nicht das Ganze sein zu können. Das moderne Verständnis von Kunstwerken wird geboren aus dem Erhabenen, der säkularisierten Verlusterfahrung Gottes in der Natur, und bleibt zugleich an die Semantik des Unendlichen angebunden.

Kants Weltpassung wird übersetzt in eine kritische Theorie in sich gebrochener Weltpassung durch Poesie. Wir erzählen stimmige Geschichten von uns und verorten uns so in der Welt, indem wir unser Verhältnis von Welt und Ich poetisch reflektieren. Die Darstellung von Totalität bzw. das Ganze, das ein Kunstwerk veranschaulichen soll, kann dabei »niemals anders als bloß negative Darstellung sein«³¹; und gerade einer reflexiven Poesie, einer »Poesie der Poesie«, die sich ihrer endlichen Schranken bewusst ist, gelingt ex negativo die Darstellung von Totalität. Der verbindende Eintrag ins Stammbuch der Moderne dazu lautet: »Viele Werke der Alten sind Fragmente geworden. Viele Werke der Neuern sind es gleich bei der Entstehung.«³² Im bewussten, reflektierten Fragment wird seine Unvollständigkeit im Bezug aufs Ganze vollständig dargestellt. Dass moderne Kunstwerke Fragmente sind, meint so zunächst eine Zweckmäßigkeit zweiter Stufe bzw. eine reflexive in sich gebrochene Stimmigkeit.

Dass an sich unstimmige Momente in einem Kunstwerk in sich stimmig angeordnet sind, ist Schlegels Erweiterung des klassischen Werkbegriffs. Durch die stimmige Einbindung dessen, was im Kunstwerk notwendig unstimmig ist, kann das einzelne Kunstwerk seine Autonomie bewahren. Das Fragment verweist von Hause aus immer schon auf das Ganze; in ihm ist das Unendliche als leere Stelle sedimentiert. Die konkrete innere Totalität, die Kunstwerke sind, rechnet mit dem blinden Fleck, der jeder Darstellung von Totalität inhärent ist. Dadurch geraten auch die ästhetischen Gebilde der klassischen Moderne in den Blick. Die beabsichtigte Unabgeschlossenheit muss als solche das Ganze des Fragments bestimmen, wodurch es »in sich selbst vollendet sein« kann.³³ Im bewussten und reflektierten Fragment wird der Bezug aufs Ganze, seine Unvoll-

30 Friedrich Schlegel: »Über Goethes Meister«, in: KFSA, Bd. 2, S. 126-146, hier S. 131.

31 I. Kant: Urteilskraft, S. 201 [B124].

32 F. Schlegel: Athenäumsfragmente, S. 204, 169 [Fragmente 238 u. 24].

33 Ebd., S. 197 [Fragment 206].

ständigkeit, (vollständig) dargestellt: »Für das höchste Schöne würde die Kunst selbst nur eine Schranke sein.«³⁴

III

Zum Abschluss möchte ich noch kurz auf Giacomo Leopardis berühmtestes Gedicht eingehen, das die Logik in sich gebrochener Kunstwerke poetisch weiterentwickelt und ein paradigmatischer Fall für die literarische Umsetzung der Logik negativer Darstellung in der modernen Kunst ist. Das Gedicht lautet im Wortlaut:

L'Infinito

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
E questa siepe, che da tanta parte
Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
Spazi di là da quella, e sovrumani
Silenzi, e profondissima quiete
Io nel pensier mi fingo; ove per poco
Il cor non si spaura. E come il vento
Odo stormir tra queste piante, io quello
Infinito silenzio a questa voce
Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
E le morte stagioni, e la presente
E viva, e il suon di lei. Così tra questa
Immensità s'annega il pensier mio:
E il naufragar m'è dolce in questo mare.

Leopardis berühmte Idylle transformiert das spannungsvolle Verhältnis von Subjekt, Augenblickserfahrung und erhabener Landschaft, das wir aus dem Kantischen Erhabenen her kennen, indem eben jene Idylle den eigentlichen Anstoß der Bewegung – das Unendliche der sinnlichen Fülle – in das lyrische Ich selbst verlagert.

Das Gedicht eröffnet die Szene des Unendlichen – so der Titel – mit: »Stets teuer war mir dieser öde Hügel«. Das einsame lyrische Ich blickt vom Berg in

34 Friedrich Schlegel: *Literary Notebooks*. 1797-1801, hg. v. Hans Eichner, London: Athlone Press 1957, S. 23 [Fragment 33].

die Tiefe. Diese Suche nach ›profondeur‹ ist für die Romantik typisch, man denke nur an das ebenfalls 1819 geschriebene »L'isolement« von Lamartine in den *Méditations poétiques*.³⁵ In Leopardis Gedicht dagegen ist dem Ich von vorneherein der Blick in die Tiefe und entlang des Horizonts versperrt: »Und diese Hecke, die nach soviel Seiten / Vom letzten Horizont die Augen ausschliesst« (V. 2-3). Die typisch romantische Erfahrung der Fülle aus der erhabenen Perspektive, das romantisch-erhabene Motiv des Feldherrenblicks des überlegenen Subjekts in der Natur bleibt aus. Die Hecke konfiguriert eine im wörtlichen Sinne mystische Situation, denn $\mu\acute{o}\omega$ bedeutet auch ›die Augen schließen‹. Der Blick auf die unendliche Weite des Meeres ist versperrt. Daher wendet sich das lyrische Ich nach innen und imaginiert bzw. fingiert (»io mi fingo«, V. 7) räumliche Unendlichkeit in einer Art kontemplativer Schau und Vision. Einerseits spricht Leopardi hier den romantischen Grundgedanken aus, dass das unerreichbare höchste Schöne der Kunst Produkt der Einbildungskraft ist und nur »durch eine Fiction oder [ein] Surrogat« möglich ist.³⁶ Andererseits scheint das Gedicht auf eine mystische Einheit des Subjekts mit der Natur hinauszuweisen, in der die Differenz zwischen Ich und Welt, zwischen Innen und Außen aufgehoben sein würden.

Das Partizip »mirando« (V. 4) bedeutet kein einfaches Sehen oder Blicken, sondern erinnert an die philosophische Schau des Absoluten bei Platon. So eröffnet dieses metapoetische Gedicht in den folgenden Versen die vorgestellte Unendlichkeit einer erhabenen Seelenlandschaft im einsamen Subjekt: »ungemessene / Räume jenseits von jener, übermenschlich / Verstummen, und die allertiefste Ruhe / Gestalt' ich mir im Denken« (V. 4-7). Der Widerstand der Natur, die Hecke, schaltet so einerseits den weiteren Einfluss der Natur aus, andererseits wird das Außen vom lyrischen Ich mit dem Gehör wahrgenommen. In dem Augenblick, in dem sich das Auge der Seele öffnet, tritt eine Entgrenzung ein, die das lyrische Ich und das Gedicht selbst nicht mehr einholen können. Denken, Sinneswahrnehmung und Einbildungskraft kommen nicht zu der versprochenen aller-

35 Die Übersetzung folgt – mit leichten Änderungen – der Wiedergabe von: Ulrich Leo: »Zwei Einsamkeiten. Leopardis ›L'infinito‹ und Lamartines ›L'isolement‹. (Versuch einer ›Interlinear-Interpretation‹)«, in: Archivum romanicum 16 (1932), S. 521-539, hier S. 523. Seitdem Foucault in *L'ordre des choses* die Suche nach Tiefe als *die* Episode der Romantik bezeichnet hat, ist immer wieder die Tiefendimension der Romantik raumtheoretisch untersucht worden; vgl. Inka Mülder-Bach: Tiefe. »Zur Dimension der Romantik«, in: Räume der Romantik, hg. v. Dies./Gerhard Neumann, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 83-102.

36 F. Schlegel: Literary Notebooks, S. 92 [Fragment 798].

tiefsten Ruhe, denn es ereignet sich genau in der Mitte des Gedichts eine Beinahe-Erleuchtung: Die entscheidende syntaktische Zäsur fällt inhaltlich zusammen mit dem Ausbleiben der *unio mystica*. Diese entscheidende Stelle, die zugleich eine versuchte Rückkehr zum glücklichen Ausgangspunkt des Gedichts – zur Hecke (»queste piante«, V. 9) und zum Hügel – ist, bereitet deutschen Übersetzern immer Probleme. So übersetzt z.B. Rilke: »Und über ein Kleines geht mein Herz ganz ohne / Furcht damit um«. Dann wird aber übersehen, dass »non si spaura« (V. 8) eine verstärkende Verneinung ist, wie das *ne explicatif* im Französischen. Das Zusammenschießen von Gegenwartsbezug (»viva«, V. 13), Ewigkeit und Erinnerung (»mi sovvien l'eterno«, V. 11) restituiert aber gerade keine neue Einheit des Subjekts auf der Suche nach der verlorenen Zeit (V. 1); der erfüllte Augenblick tritt gerade nicht ein: »beinahe / Das Herz in Schauer fällt«³⁷ (V. 7f.). Dennoch: Das Beinahe der Gotteserfahrung wird benannt: »Und wie den Windhauch / Ich rauschen hör' in diesen Pflanzen, jene / Unendlich tiefe Ruh« (V. 8-10). Nach dieser synästhetischen Konstellation und Umbruchstelle, in der das Ich diesen quasi-göttlichen Hauch hört, werden die Raummetaphern abgelöst. Zeitliche Vorstellungen und Erinnerungen vom Unendlichen steigen auf: »und entsinne / Des Ewigen mich, der toten Zeit, der lebend / Noch gegenwärtigen, ihres Klangs« (V. 11ff.).

Die Parallele zu Blaise Pascals berühmtem Fragment aus den *Pensées* »Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie« ist bezeichnend, da die Epiphanie, das mystische *tremendum et fascinans*, die Ekstase der religiösen Erfahrung oder eine Kantische Selbstermächtigung des erhabenen Subjekts eigentlich erwartbar wären³⁸ und gerade nicht eintreten.³⁹ Die Suche nach Fülle und Unendlichkeit

37 »per poco / Il cor non si spaura«: Leopardis Lied oder Gesang (Canto) über die Unendlichkeit ist der Form nach eine Idylldichtung, inhaltlich stellt sich aber keine idyllische Naturerfahrung ein, sondern eine Erfahrung des *Nichts*. Bezeichnenderweise zitiert er hier das berühmte *Lied über rein gar nichts* des ersten Trobadors Wilhelm IX. von Aquitanien (Farai un vers de dreyt nien), vgl. die Verse 15f. »Per pauc no m'es lo cor partitz / d'un dol corau«, die Übersetzung von Dietmar Rieger lautet: »Beinahe ist mir das Herz gebrochen / wegen eines aus dem Herzen kommenden Schmerzes« (vgl. Mittelalterliche Lyrik Frankreichs 1. Lieder der Trobadors, hg. v. Dietmar Rieger, Stuttgart: Reclam 1980, S. 16-19, hier S. 16f.).

38 Giacomo Leopardi ist gerade deshalb nur ein Romantiker wider Willen. Vergleiche zu diesem Themenkomplex und dieser Stelle bei Pascal, Cesare Galimberti: »Leopardi: meditazione e canto«, in: Giacomo Leopardi. Poesie e prose, II Bände, Bd. I, hg. v. Rolando Damiani, Milano: Mondadori 1987, S. XI-LXXIX, hier S. XXX-XXXIII.

gestaltet sich paradigmatisch für die Moderne und die moderne Dichtung als ein inszeniertes Scheitern. Die Erfahrung der *unio mystica* als dem Weltgrund, mit dem das lyrische Ich sich vereinen möchte, um das Unendliche darzustellen, ist nicht nur unsagbar, sondern gerade auch unverfügbar.

Das Ende des Gedichts und der lyrischen Erfahrung stellt sich als lustvolles Scheitern dar. Die Sehnsucht nach dem Infinito, nach dem Unendlichen fällt mit dem Nichts zusammen, mit »le cose che non sono«⁴⁰, mit den Dingen, die nicht sind und nicht sein können. Das Ganze klingt nach der klassischen Zerrissenheit des romantischen Subjekts. Man denke nur an Fausts Wald-und-Höhle-Monolog, in dem das Bewusstsein, im Einklang mit der Natur zu stehen, nur für einen flüchtigen Augenblick bleibt, bis das Gefühl der Enge eintritt: »So tauml' ich von Begierde zu Genuß, / Und im Genuß verschmacht' ich nach Begierde«. Dieses Begehren nach Lust und Fülle entwickelt Leopardi in seinem philosophischen Tagebuch, dem *Zibaldone*, als eine anthropologische Konstante. Immer wieder kommt er in seiner Lusttheorie auf die Unerfüllbarkeit im Endlichen unserer Sehnsucht nach dem Unendlichen zu sprechen. Diese »teoria del piacere« führt einerseits direkt in Leopardis Nihilismus, den Schopenhauer und Nietzsche bewundert haben, zeigt aber andererseits auch Leopardis »Antwort« auf Heideggers Frage »Wozu Dichter?« an: Nach dem Verlust der Götter, der Natur und der Harmonie bleibt dem Dichter nur der schöne Schein, der zugleich in sich poetisch gebrochen wird. Leopardi nennt diese Reflexionslust des Scheiterns ein »piacere del dolore«⁴¹, eine Lust des Schmerzes oder eine Lust im Schmerz. Für den modernen Dichter ist gerade das Scheitern der ersehnten transzendenten Erfahrung von Einheit und Fülle lustvoll und damit poetisierbar.

So endet das Gedicht mit einer Schlüsselmetapher der europäischen Geistesgeschichte, mit einem Schiffbruch. Aber Leopardis »Paradigma einer Daseinsmetapher« ist nicht mehr ein »Schiffbruch mit Zuschauer« (Blumenberg). Das interesselose Wohlgefallen des mystisch-religiösen, aber auch des Kantisch-auf-

39 Dagegen bleibt die Idee der natürlichen Weltpassung noch in den Epiphanien des poète sacré virulent, der die mystische Einheit in Gott wieder aufnimmt; vgl. Rainer Zaiser: Die Epiphanie in der französischen Literatur. Zur Entmystifizierung eines religiösen Erlebnismusters, Tübingen: Narr 1995, bes. S. 135-182.

40 Vgl. Giacomo Leopardi: *Zibaldone di pensieri*, Milano: Mondadori 2010, Bd. I, S. 135: »Indipendentemente dal desiderio del piacere, esiste nell'uomo una facoltà immaginativa, la quale può concepire le cose che non sono, e in un modo in cui le cose reali non sono« (Hervorhebung M.H.).

41 »Non per questo che il piacere del dolore è conforto all'infelicità moderna, l'ignoranza di esso piacere era difetto alla felicità antica« (ebd., S. 106).

klärerischen Subjekts ist nicht mehr möglich. Die fingierte erhabene Unendlichkeit und das lyrische Ich selbst scheitern im diaphanen Unendlichen des Meeres: »Und süß ist mir in diesem Meer der Schiffbruch«.