

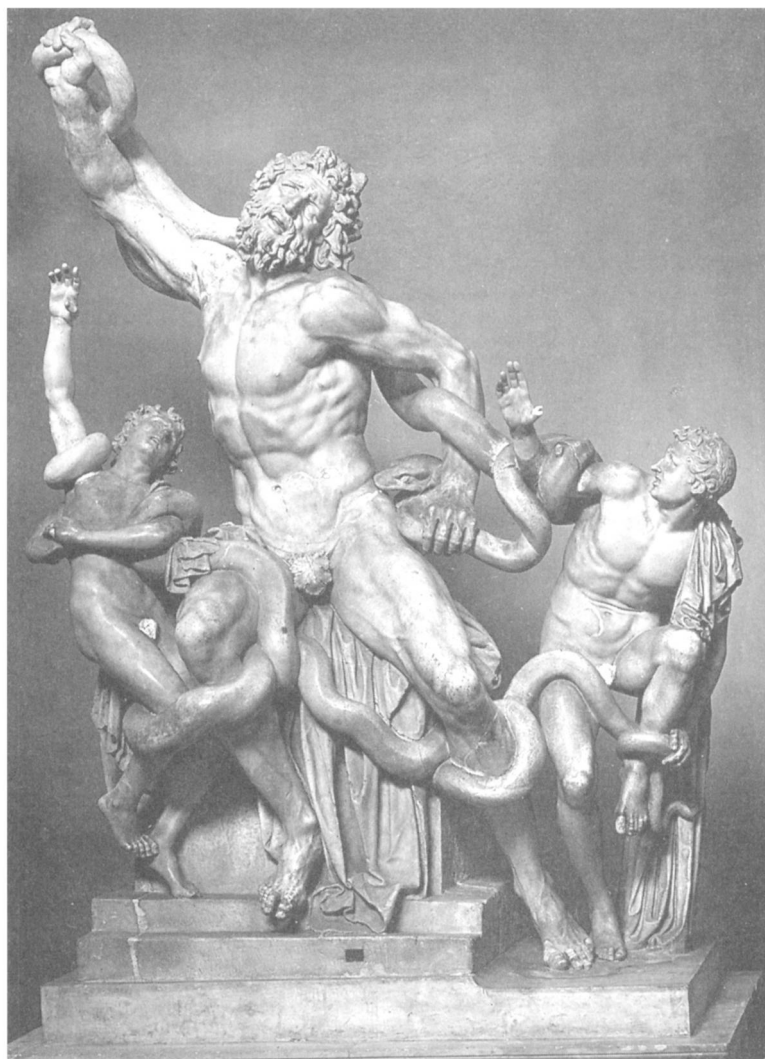
Laokoon – oder die Grenze des Schmerzes

BORIS ROLAND MANNER (WIEN)

Für S. H.

Wenn im folgenden eine Debatte, die vor über 200 Jahren stattgefunden hat, als Ausgangspunkt für einige Überlegungen zum Schmerz und dessen Darstellbarkeit genommen wird, so geschieht dies nicht aus historischem oder, genauer gesagt, aus wissenschaftsgeschichtlichem Interesse. Die Überzeugung, die eine entscheidende Motivation für diese Untersuchung ist, besteht darin, daß Lessing in seiner Schrift *Laokoon, oder die Grenzen der Malerey und Poesie* an einem Punkt der Problematik des Schmerzes als Grenzphänomen der Darstellung angelangt war, der nicht durch ein Fortschreiten der historischen Disziplinen eingeholt werden und in eine beruhigende Verfügbarkeit der Archive gebracht werden konnte. Daß der Punkt, an dem Lessing in die Befragung der Problematik einsteigt, eine poetologische oder – wie wir heute sagen würden – eine kunsttheoretische Position ist, besagt schon der Titel. Und doch hat Lessing in diesem Text an Fragen gerührt, die weit beunruhigender für unser Selbstverständnis sein mögen als ein bloßer Disput, welche Form welchem Gehalt angemessen sein mag.

Die Verunsicherung tritt schon bei der Lektüre des Titels der lessingschen Schrift ein. Verspricht diese doch eine Behandlung der Grenzen der Malerei und Poesie. Doch der Haupttitel des Werkes Skulpturengruppe, die den Tod des gleichnamigen trojanischen Priesters und seiner zwei Söhne darstellt. Vertraut mit den Scheidungen der Kunst in verschiedene Bereiche und Ausdrucksformen, sind wir erstaunt über diese Zuordnung, die Lessing macht: Malerei und Skulptur in eine Zusammengehörigkeit gegenüber Sprache zu denken. Aber zeigt sich nicht gerade hier ein Riß, der wesentlich ist? – und es sind Risse, Differenzen und Trennungen, die den Gang dieser Arbeit weiterbestimmen werden. Nämlich die Scheidung des Kosmos in



Laokoon

einen bildenden und in einen sprachlichen Bereich. Ein Riß, dessen Scheidungskraft so stark ist, daß er den Unterschied von Malerei und Skulptur ausblenden kann, wobei dem sprachlichen Bereich allein schon durch die Tatsache des Textes von Lessing ein weiterer Raum zugedacht wird. Findet doch die Darstellung zweier Phänomene, der Malerei und der Poesie, die beide in einem anderen der oben erwähnten Bereiche angesiedelt sind, in der Sprache statt. Einer Sprache, die vordergründig scheinbar alles in ihrer Darstellung beherbergen kann. Das Verhältnis von Bild und Sprache in diesem Vorverständnis zu belassen, ist an dieser Stelle nicht vermeidbar. Doch soll angedeutet werden, ob nicht vielleicht Sprache hier (in einer engen Verwandtschaft zu Denken gedacht, zu einem Denken, das vor allem integrativ, das heißt in ein Bewußtsein einholend, vorgestellt wird) einer Vorgängigkeit ausgesetzt ist, die sich durchaus auch in einem Werk der Bildenden Kunst ankündigen kann.

1. Metapher und Sinn

Der Schmerz, und wir folgen hier einem Gedankengang von Emmanuel Lévinas, als äußerste Position des Daseins, in dem dasselbe nichts mehr übernehmen kann, bezeichnet zugleich auch die äußerste Möglichkeit der Sprache. Wenn bei Heidegger die Sprache der ausgezeichnete Ort des Ereignisses des Seins genannt wird, was in der Folge zu einer Nobilitierung des Dichtens und des Dichters führt, so unterläuft das Denken von Lévinas diese Position, indem es einem Ereignis, dem Tod, zudenkt, was von diesem Denken, und im Gefolge dessen auch von der Sprache, nicht mehr übernommen und also auch nicht mehr dargestellt werden kann. Der Schmerz kündigt dieses Ereignis an, aber er kündigt es nur an, ohne an ihm teilzuhaben. Der Schmerz des Laokoon ist es auch, der in der Darstellung Lessings die Scheidelinie markiert, die den Bereich der Poesie und den der Malerei scharf trennt. Dieser Schmerz deutet auf den Riß, der unversöhnlich und eifersüchtig die Grenze der beiden Künste besetzt hält und jeden Transfer von Bedeutung in ein Übersetzen verwandelt. Ein Übersetzen, dessen Ziel das Erreichen von Bedeutung in Sprache ist. Bedeutung, die ein Verständnis anzeigen würde. Ein Verständnis, das zu einer Beruhigung führen müßte – beinhaltet doch die Möglichkeit

eines Verstehens ein Belassen-können desjenigen, das in ein Verstehen gekommen ist.

Die Unruhe, die ein Gegenstand dem Denken bereiten kann, indem sich derselbe nicht von selbst dem Zugriff der integrativen Bewegung übereignet, wäre immer eine zu überwindende. Sie wäre zwar unerlässlich für den Fortgang dieses Denkens, das aber für sich selbst genommen nur den Charakter eines schlechten Denkens bedeuten würde, das heißt eines Denkens, das sich noch nicht als eine Erfüllung des Besitzes des Ausständigen in eine Gegenwart gebracht hat. Unternehmen der Deutung, die eine Gegenständlichkeit, in vorliegendem Fall eine Skulptur, zum Anlaß ihres Denkganges hätten, wären unvermeidlich an den Fluchtpunkt des Erscheinens ihres vorgegebenen Gegenstandes in der Sprache verwiesen. Einer Sprache, die in einer Selbstdarstellung – gemäß einer Vision Heideggers – nur noch Sagen, nur noch Ankunft ohne Trennung wäre. Sagen, das möglicherweise kein Gesprochenes mehr sein könnte. Sagen, das sich jeglichem Gesagten entwände. Absolute Präsenz ohne die Möglichkeit eines Vergehens oder Verfallens. Ein wie auch immer geartetes Außen von Sprache wäre demzufolge für ein Denken unerreichbar, wäre zwar nichts Neues, aber dennoch unwesentlich, solange es den Weg in die Sprache nicht gefunden hätte.

Diese scheinbar unvorgänglich Nähe von Denken und Sprechen, dieses Zusammenfallen von Denken – sei es nun integratives oder reines Sagen – mit Sprache, entbirgt eine Trauer, eine Resignation von der Grenze des Sagbaren, die zugleich die Grenze der Möglichkeiten des Denkens markiert. Die Annäherung des Sprechens an seinen Ursprung, wie es Michel Foucault¹ formuliert, mag wohl diese Situation mitbeschreiben. Ein Sprechen, das sich – mitgerissen von einer Bewegung des Denkens – als privilegierter Darstellungsort und als Fluchtpunkt jeder Integration vorgestellt hat, keinem Anderen mehr, sondern letztendlich nur noch den Weisen der eigenen Tätigkeit verpflichtet ist.

Doch dieses beklemmende Geräusch, wie es Foucault nennt, das am Grund der Sprache lauert, dessen Überdeckung plötzlich im Sprechen selbst zur Aufgabe wird, löst eine Unruhe aus, die nur noch durch ein immer lauter sich fortsetzendes Sprechen verdrängt werden kann. Unruhe, die vielleicht nur von dem Unabdingbaren her, das kein

Etwas mehr sein kann, dem Tod, sich selbst als diese Unruhe begreifen kann. Doch kann sich Sprache nur unendlich ihrem Ursprung nähern. Der Eintritt in diesen Grund bleibt vorweg verwehrt. Die Unruhe selbst weist darauf hin. Doch es ist nicht nur die Unruhe, ausgelöst durch dieses Unabdingbare, welche die Sprache auf die Nähe des eigenen Grundes horchen und auch das Sprechen zu keinem Ende kommen läßt. Zumindest in zwei Konfigurationen scheint sich Sprache nicht aus einer Bedingung, die in einem Verhältnis zu einem Anderen gegeben ist, lösen zu können. Gemeint sind hier die Metapher und die Allegorie. Die Metapher wird hier im Anschluß an einen Gedankengang Jean Pauls als ein Verhältnis zwischen Bild und Schrift einerseits und Sprechen und einem Anderen andererseits gedeutet:

Der bildliche Witz kann entweder den Körper beseelen oder den Geist verkörpern. Ursprünglich, wo der Mensch noch mit der Welt auf einem Stamme geimpft blühte, war dieser Doppel-Tropus noch keiner; jener verglich nicht Unähnlichkeiten, sondern verkündigte Gleichheit; die Metaphern waren, wie bei Kindern, nur abgedrungene Synonymen des Leibes und des Geistes. Wie im Schreiben Bilderschrift früher war als Buchstabenschrift, so war im Sprechen die Metapher, insofern sie Verhältnisse und nicht Gegenstände bezeichnet, das frühere Wort, welches sich erst allmählich zum eigentlichen Ausdruck entfärben mußte. Das tropische Beseelen und Beleiben fiel noch in eins zusammen, weil noch Ich und Welt verschmolz. Daher ist jede Sprache in Rücksicht geistiger Beziehungen ein Wörterbuch erblasseter Metaphern.²

Die Schlußfolgerung daraus, daß zwei Prinzipien des menschlichen Verhaltens sich hier abzeichnen, nämlich das der Logik, die "den Denkraum – zwischen Mensch und Objekt – durch begrifflich sondernde Bezeichnung schafft, und Magie, die eben diesen Denkraum durch abergläubisch zusammenziehende – ideelle oder praktische – Verknüpfung von Mensch und Objekt wieder zerstört",³ scheint zutreffend zu sein. Wendet man diese Vorstellung auf die heutige Sprache an, so üben auch die erblaßten Metaphern immer noch eine verbindende Kraft aus, die stets auf ein Anderes, Jenseitiges von Sprache, verweist und es den Sprachformen konstitutiv verunmöglicht, sich selber isomorph zu definieren.

Die andere Konstellation wäre die der Allegorien, die in ihrer Amalgamierung von Sprach- und Bildsinn immer beider Bereiche bedarf, um sich selbst erfüllen zu können. Eine Allegorie, die einseitig

entweder Bild oder Text werden kann, ist nicht mehr als solche zu bezeichnen. Die Allegorie oder das Sinnbild bleibt immer in einem Verweisungszusammenhang zwischen Bild und sprachlicher Deutung, deren Verschwinden die Konfiguration selbst verschwinden läßt. Dies stellt Edgar Wind in seinem Buch *Heidnische Mysterien in der Renaissance* überzeugend dar. Der allegorische Sinn wäre demnach in einer Schwebelage zwischen Verbergen und Entbergen angesiedelt, die eines dauernden Ausgleiches zwischen Bild- und Sprachsinn bedürfte. Wichtig für uns wäre nur der Umstand, daß es offensichtlich Konfigurationen gibt, in denen Sprache den Bildsinn nicht ausscheiden kann, ohne den Sinn desselben preiszugeben. Die Frage, die wir uns im Anschluß daran stellen, soll noch weitergreifen: Was geschieht einem Sprechen, das der Frage seiner Ermöglichung in einem Außen begegnet? Sprechen, das sich mit der Repräsentation der eigenen Bedingung konfrontiert findet? Sprechen, das auf die Möglichkeit des eigenen Verstummens trifft? Sprechen, das die Bedingung seiner eigenen Möglichkeit in einem Anderen vorgebildet findet?

2. Eine historische Kontroverse

Winckelmann wirft in seinen *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* einen mißbilligenden Seitenblick auf die Erzählung des Todes des Priesters Laokoon und seiner beiden Söhne in der *Äneis* des Vergil. Für Lessing wird dieser Seitenblick zum Angelpunkt seines ganzen Essay. Winckelmann beschreibt nämlich die Laokoongruppe folgendermaßen:

So wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag auch noch so wüthen, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bey allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele. Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laokoons, und nicht in dem Gesichte allein, bey dem heftigsten Leiden. Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdeckt, und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere Theile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezogenen Unterleibe bey nahe selbst zu empfinden glaubt; dieser Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit keiner Wuth in dem Gesichte in der ganzen Stellung. Er erhebt kein schreckliches Geschrey, wie Virgil von seinem Laokoon singet; die Oefnung des

Mundes gestattet es nicht; es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie es Sadolet beschreibt. Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke getheilt und gleichsam abgewogen, Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktet; sein Elend gehet uns bis an die Seele; aber wir wünschen, wie dieser große Mann das Elend ertragen zu können.⁴

Lessing stimmt dieser Beschreibung vorbehaltlos zu, zögert jedoch, aus derselben allgemeine Regeln für die Darstellung eines Stoffes abzuleiten. Die Scheidung zwischen dem Reich der Bildenden Künste und dem der Poesie dient ihm zu einer Verteidigung der Poesie. Die im Zuge dieser Verteidigung ausgearbeiteten unterschiedlichen Charakterzüge der Bildenden Kunst und der Poesie – bzw. der bildlichen Darstellung und der Sprache – sollen uns Anlaß für weiteres Nachdenken sein: "Schreyem ist der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes," schreibt Lessing und deutet auf Homer, der in seiner *Ilias* seine verwundeten Krieger "nicht selten mit Geschrey" zu Boden sinken läßt. Er verweist auch auf das wiederholte und anhaltende Schreien des Philoktet in der gleichnamigen Tragödie des Sophokles und schließt dann, "daß das Schreyen bei Empfindung körperlichen Schmerzes, besonders nach der alten griechischen Denkart, gar wohl mit einer großen Seele bestehen kann."⁵ Der Dichter ist in seiner Vorgehensweise nicht – wie der Bildhauer – an einen einzigen Augenblick gebunden. Der Schrei, den der Dichter seinen Helden ausstoßen läßt, währt nicht dauernd. Hätten aber die drei Bildhauerschöpfer den Laokoon schreiend vorgestellt, so würde dieser unablässig schreien. Und dieses wäre widernatürlich, denn "der heftige Schmerz, welcher das Schreyen auspresst, läßt entweder bald nach, oder zerstört das leidende Subject". Weiters wäre der höchste Affekt, der zugleich die entschiedensten Züge im Gesicht der Gepeinigten hervorruft, für die bildliche Darstellung äußerst unvorteilhaft. Die Einbildungskraft wäre nicht mehr in der Lage, dem Dargestellten noch etwas hinzuzufügen, denn

wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreyen hören; wenn er aber schreiet, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichem, folglich uninteressanten Zustande zu erblicken. Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon todt.⁶

Demnach besäße das Reich des Dichters umfassendere Möglichkeiten, und es ließe sich in jenem Reich der Affekt in seiner höchsten Steigerung ausdrücken. Der Grund hierfür liegt darin, daß die zeitliche Entfaltung des dichterisch vorgestellten Schmerzes mit der Entfaltung des realen Schmerzablaufs analog, ja zeitdeckend sein kann. In beiden Fällen bildet das transitorische Moment den Vorgang. Überdies wird die Einbildungskraft in ihrer Freiheit durch die sprachliche Darstellung nicht in dem Maße der bildlichen Darstellung beschränkt. Dennoch wäre hier die Frage zu stellen, ob die Simultaneität in der Skulptur nur aus dem Wegfallen der Zeitsukzession zu denken ist. Der Dichter läßt den Laokoon schreien und danach auch sterben. Der Bildhauer kann nur einen einzigen Moment vergegenwärtigen. Aber dafür ist uns die Skulptur unmittelbar gegeben: Sie ist ein Gegenstand, der sich unseren Sinnen darbietet. Wir können um die Skulptur herumgehen, sie betrachten, sie betasten. Doch was ist es, das sich uns entgegenstellt, abgesehen vom scheinbar unwandelbaren Marmor, dessen Kühle unsere Finger verspüren? Was sehen wir?

Es ist die Gestalt eines nackten Mannes, der auf einem Podest sitzt. Links und rechts stehen zwei Jünglinge. Alle drei werden von einer Schlange umwunden und dadurch zu einem Ganzen verbunden. Der Jüngling rechts von Laokoon wird schon vom Druck des Schlangenkörpers, der ihn an das angewinkelte Bein des Laokoon zieht, der Schwerkraft enthoben. Der zweite Jüngling versucht, aus einer Windung des Schlangenkörpers um sein Bein herauszusteigen. Er blickt mit schmerzlichem Gesicht zu Laokoon empor. Dessen Körper selber ist gestreckt, aber ruhig. Mit beiden Händen hält er die Schlange, deren Kopf an seiner Hüfte gerade zum Biß ansetzt. Keiner der Dargestellten zeigt ein Zeichen der Gegenwehr gegen die sie alle umwindende Schlange. Ohne die sich auf diesen Moment beziehende Stelle bei Vergil nachlesen zu müssen, allein durch die Vorstellung der Skulptur, wird uns klar, daß alle drei, Laokoon und seine beiden Söhne, in kurzer Zeit vom Tod ereilt werden. Das Gesicht des Laokoon drückt, wie schon erwähnt, nicht den größten Schmerz aus, vielmehr ein schmerzliches Hingegen-sein. Das Vermeiden des höchsten Affektes gebietet jedoch nicht nur die Einbildungskraft, die beim Anblick desselben an die eigene Grenze stoßen würde,

weil der Anblick des Schmerzes Unlust erregt, ohne daß die Schönheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das süße Gefühl des Mitleids verwandeln kann. Die blosse weite Oefnung des Mundes, – bey Seite gesetzt, wie gewaltsam und Eckel auch die übrigen Theile des Gesichts dadurch verzerrt und verschoben werden – ist in der Mahlerey ein Fleck und in der Bildhauerey eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt hat.⁷

Welcher Gesetzmäßigkeit entspringt diese Forderung nach Beruhigung des Affektes in der Darstellung desselben? Winckelmann bemerkt über die Werke der Griechen, daß "in ihren Meisterstücken nicht allein die schönste Natur [ist, sondern] gewisse idealistische Schönheiten derselben, die, wie uns ein alter Ausleger des Plato lehrt, von Bildern, die im Verstande entworfen, gemacht" wurden.⁸ Die Ausbildung der körperlichen Schönheit förderten bei den Griechen, nach Winckelmann, einerseits die klimatischen Verhältnisse, andererseits die leibliche Erziehung, die ihren Niederschlag in den Körpern der Athener und Spartaner gefunden hätten. Die künstlerische Nachahmung dieser Körper allein jedoch wäre für das Erreichen der Schönheit im Kunstwerk ungenügend gewesen:

Die Nachahmung des Schönen der Natur ist entweder auf einen einzelnen Vorwurf gerichtet, oder sie sammelt die Bemerkungen aus verschiedenen einzelnen und bringt sie in eins. Jenes heißt eine ähnliche Kopie, ein Porträt machen; es ist der Weg zu holländischen Formen und Figuren. Dieses aber ist der Weg zum allgemeinen Schönen und zu idealischen Bildern desselben, und derselbe ist es, den die Griechen genommen haben.⁹

3. Beherrschung des Affektes und Ausbleiben des Todes

Übertragen auf den Laokoon heißt dies, daß uns in dieser Skulptur nicht das Abbild eines konkreten Menschen vorgestellt wird. Was uns erscheint, ist der Entwurf eines Leibes, ist ein idealisierter Leib in seiner Vergegenwärtigung. Wenn nun Friedrich Schiller in seiner Schrift *Über das Pathetische* auf Winckelmanns Beschreibung des Laokoon Bezug nimmt, so meint er damit nicht die bislang vorgestellte, sondern diejenige, die Winckelmann in seiner *Geschichte der Kunst des Altertums* entwickelt. Und dort ist es die Rolle Laokoons als Vater, die entscheidend wird und an die Schiller anschließt: "Wäre

nun Laokoon bloß ein gemeiner Mensch, so würde er seines Vortheils wahrnehmen, und wie die übrigen Trojaner in einer schnellen Flucht seine Rettung suchen."¹⁰ Doch es ist das Verderben seiner Kinder, das ihn zurückhält, und dadurch wird sein Tod zu einer Willenshandlung. Die Darstellung des Affektes ist, nach Schiller, Mittel zur Darstellung der Willensfreiheit. Die Vernunft soll, als eine von der Natur unabhängige Kraft gedacht, zutage treten. Erst im äußersten Angriff der Natur, im beherrschten körperlichen Leid, bewähre und zeige sich die Willensfreiheit und unser wahres Menschentum. Genau an dieser Stelle erschiene auch das Pathos, "weil nie das Leiden an sich, nur der Widerstand gegen das Leiden pathetisch und der Darstellung würdig ist. Daher sind alle absolut höchsten Grade des Affects dem Künstler sowohl als dem Dichter untersagt".¹¹ Dieser Kampf des Willens mit der Natur ist jedoch nicht nur ein Kampf mit dem Affekt; es ist auch ein Kampf mit der Sinnlichkeit. Denn es gäbe auch mechanische, kausale Wege, dem Schmerz auszuweichen, doch dieselben lägen immer im Bereich des Sinnlichen.

Pathos wäre mithin die Schnittstelle, an der Vernunft über Natur zu herrschen beginnt und dadurch ihre Freiheit zeigen kann. Das ästhetische Urteil – und darauf zielt Schillers Schrift – soll an beiden teilhaben, sich jedoch weder dem Gesetz der Natur, noch dem der Vernunft unterordnen. Wenn Schiller sagt, daß der Affekt und dessen Darstellung etwas für sich Gleichgültiges und ohne ästhetischen Wert wären, so hält er dem etwas später entgegen, daß die Poesie ihren Weg nicht durch die "kalte Region des Gedächtnisses"¹² nehmen und die Gelehrsamkeit zu ihrer Auslegerin machen sollte. Genau diese prekäre Schnittstelle wäre der Ort der Kunst und ihrer Darstellung. Hier zeigte sich die Verschränkung unserer geistigen und sinnlichen Anteile, die wir als Menschen in uns tragen. Der Aktivität der Vernunft, die eine die Sinnlichkeit bekämpfende und beherrschende wäre, entspräche die notwendige Passivität der Sinnlichkeit. Das Interesse des ästhetischen Urteils wäre, ganz im Unterschied zu dem der Vernunft, zwar an der Freiheit und der Willenskraft interessiert, jedoch nicht mehr an ihrer Kraft als einer aus derselben resultierenden Gesetzmäßigkeit. Und folglich generiert sich aus dem ästhetischen Urteil kein Handlungsgesetz. Eine seltsame Indifferenz gegenüber dem Guten und Schlechten stellt sich ein:

Woher sonst kann es kommen, daß wir den halbguten Charakter mit Widerwillen von uns stoßen, und dem ganz schlimmen oft mit schauernder Bewunderung folgen? Daher unstreitig, weil wir bey jenem auch die Möglichkeit das absolut freien Wollens aufgeben, diesem hingegen es in jeder Äußerung anmerken, daß er durch einen einzigen Willensakt sich zur ganzen Würde der Menschheit aufrichten kann.¹³

In der Kunst, als dem Reich der Möglichkeiten, erscheint nicht das Unsichtbare, weder das Unsichtbare der Vernunft, noch das Unsichtbare der Natur. Die Kunst wäre zwar immer schon Komplizin der Vernunft, da sie an der Stelle auftaucht, an der jene sich selbst zu wissen beginnt im Moment ihrer Herrschaft über das Reich der Sinnlichkeit. Doch markiert das Kunstwerk gerade deshalb einen Extrempunkt, da sich an ihm dieser Moment zeigt. Er wird für uns sichtbar. Auf die Skulptur gewendet, bedeutet dies, daß dieser Extrempunkt als Moment vergegenwärtigt wird. Er wird dem Betrachter mit-gegenwärtig. Blicke ich auf die Laokoongruppe, kann ich nicht sagen, wann sie anfängt. Der Anfang wird an mich zurückgegeben. Mein Blick fällt auf diesen Leib und bezeichnet zugleich einen Anfang. Doch nicht den Beginn einer Abfolge, sondern das Eintreten eines Verhältnisses.

Die Unlust, von der Lessing meinte, daß wir sie beim Anblick des zum Schrei geöffneten Mundes des Laokoon empfinden würden, könnten wir in Anschluß an Schiller auch aus der Unangemessenheit der reinen Affektdarstellung gegenüber dem ästhetischen Urteil denken. Andererseits könnten wir diese Unlust als Protest der Einbildungskraft oder Phantasie deuten, die ihrer Freiheit beraubt werden. Aber wäre dieser Freiheitsraub nicht belanglos? Ist es nicht unausweichlich, wenn wir die Statue betrachten, daß die Dargestellten in kürzester Zeit tot sein werden? Sie sind rettungslos verloren. Und doch wird an der skulpturalen Darstellung der Tod nie sichtbar werden. Wir finden uns hier mit der unausweichlichen Konsequenz des Todes konfrontiert, der jedoch niemals Gegenwart wird, obwohl der Schrei, als Repräsentant des Schmerzes, nicht die letzte Stufe vor dem Eintreten des Todes ist, sondern bereits das Sterben bedeutet. Treffend beschreibt Lévinas diesen Umstand folgendermaßen:

Nicht im Augenblick des Leidens, in dem ich, in das Sein hinein in die Enge getrieben, es noch ergreife, in dem ich noch Subjekt des Leidens bin, sondern

im Weinen und Schluchzen, in die das Leiden sich wandelt; dort, wo das Leiden zu seiner reinen Form gelangt, wo es nichts mehr zwischen uns und ihm gibt, dort schlägt die höchste Verantwortlichkeit dieser äußersten Übernahme in höchste Verantwortungslosigkeit, in Kindlichkeit um. Dies ist das Schluchzen und genau dadurch kündigt es den Tod an.¹⁴

Daran anschließend behaupten wir, daß im Laokoon ein Bild des Subjekts in seiner äußersten Grenze vorgestellt wird. Jedoch nicht nur im Moment seines Erscheinens als ein freies in der Beherrschung der Sinnlichkeit, sondern zugleich im Moment des Verschwindens, der Umkehrung der Aktivität in Passivität. Das Ende des Verschwindens entzieht sich dem Subjekt im Entgrenzen desselben; das Subjekt ist dann das Verschwundene. Die weiter oben behauptete Mit-Gegenwärtigkeit der Skulptur wendet sich in eine Ungleichzeitigkeit. Die Materialität des Steines ermöglicht eine Dauer dieses prekären Momentes, dessen Veränderung den Tod, das Verschwinden das Angeschauten zur Folge hätte. Die Gewißheit, daß Laokoon sterben muß, trifft auf die in der Skulptur dargestellte Ankündigung des Todes, die sich in der uneinholbaren Zukünftigkeit erfüllt. Hier wird in einem *vis-à-vis* begreiflich, was in seiner Form als Skulptur unwandelbar erscheint.

Die Ermöglichung dieses Begreifens resultiert daraus, daß der Betrachter, der die Wahrnehmungen in ihrer Folge als Momente aneinander reiht, immer wieder seine Aufmerksamkeit auf den Gegenstand richten kann und ihn unverwandelt vorfindet. Obwohl er immer weiß, daß die Dargestellten ihr Leben rettungslos verloren haben, findet er sie bei jeder erneuten Rückkehr des Blickes in eben dem Zustand, in dem er dieselben verlassen hat. Diese Rückkehr ermöglicht jedoch auch ein Festhalten des Gegenstandes in einer stets erneuerten Präsenz. Solange ich zurückkehren kann, lebe ich mithin noch. Gegenwart wird zur Möglichkeit der Rückkehr; Zukunft ist die Unmöglichkeit derselben. Würde Laokoon schreien, sähen wir ihn schon tot, und es gäbe keine Rückkehr mehr, da er verschwunden sein müßte, auch nur nach einem kurzen Schließen unserer Augen. Der in der Unveränderlichkeit des Steines getroffene Moment wird zum Maß unserer Zeit. Zeit ist nicht mehr die Dauer des Betrachtens, des Erlebens; Zeit ist die Ermöglichung der Rückkehr zur Dauer der Nicht-Zukunft.

4. Bestimmung des Leibes und Umarmung des Denkens

Im mythischen Denken bestimmen zwei Motive die Idee des in der Skulptur erscheinenden menschlichen Leibes. Zum einen in der Geschichte, in der das elfenbeinerne Bild der Göttin Aphrodite, das Pygmalion verfertigt hat und mit sich in sein Bett legt, durch das Begehren Pygmalions, das die Göttin erhört, beseelt wird und sich in den Leib der Galathea wandelt. Dagegen steht das Haupt der Medusa, dessen Anblick jeden Betrachter in Stein verwandelt. In diesem Wechselspiel des Begehrens und des Blickes, in dem sich einerseits das Zeichen des Körpers in einen Leib wandelt, wie in der Geschichte von Pygmalion, andererseits die Leiber zu Stein gefrieren, wie in der Geschichte des Perseus, der die Krieger des Agenor mit Hilfe des abgeschlagenen Hauptes der Medusa versteinert, zeigt sich das paradoxe Verhältnis zum Leib des Anderen.

In der durch das Begehren des Pygmalion bedingten Beseelung der Statue tritt diese aus der Repräsentation der Göttin, die sie an eine uneinholbare Zukunft bindet, in das Leben, das aber zugleich zum Beginn ihres Sterbens wird. Ihr Sterben ist nun unaufhaltsam in ihr Leben verwoben. Ihr Körper wird altern, und weiter in einer Zukunft, die dem Möglichkeitsraum der Gegenwart entwächst, sterben und verwesen. Das Begehren des Pygmalion erwärmt und erweicht das Elfenbein in eine Ekstase des Zeugens, die das Andere der Skulptur verschwinden und zu einer Anderen, zu Galathea, werden läßt. Das Zeichen des Körpers als Skulptur läuft im Begehren des Pygmalion auf diesen selbst zurück, und zwar in seinem Wunsch, den anderen Leib zu durchdringen. Dessen Erstarrung, die ihn zum Zeichen für die nie eintretende Zukunft, den Tod, macht, soll verflüssigt werden. Gelingt dies jedoch, wie bei Pygmalion, belebt sich die Statue; bedeutet diese nicht mehr das Andere des eigenen Leibes und den Tod. Die Ungleichzeitigkeit, unüberbrückbare Kluft zwischen Leib und Skulptur, wendet sich in eine Gleichzeitigkeit.

In der Gegenbewegung, in der die Leiber der Krieger des Agenor durch den Blick der Medusa versteinern, erstarren sie zu Zeichen, die für die verschwundenen Menschen stehen. Der in dieser Versteinierung erscheinende Körper deutet auf keine Zukunft desselben mehr hin, sondern ist nur noch Spur des Verschwundenen. Er bezeugt Geschichte. Das Andenken an die Skulptur, die das porträhafte Abbild

des verschwundenen Menschen darstellt, wird zum Andenken an den Verschwundenen. Das Denken des Mythos setzt so an den Rändern des Zeichens ein, des Males, dem anzudenken ist. Es mündet entweder in das Begehren des Eros nach Verflüssigung oder in das Begehren des Blickes nach Fixierung. Das Festschreiben der Krieger in der Versteinerung erzeugt Gegenwärtigkeit, die Erinnerung und Geschichte als Herkunft ermöglicht. Das lebendig-gegenwärtige Erscheinen der Galathea führt zu einer Zukünftigkeit eines Lebens, das unausweichlich von der Kraft der Gleichzeitigkeit der Gegenwart ermöglicht wird. Das uneinholbare Verhältnis des Leibes als Skulptur (dem die Spur des Elementaren, des aus seinem Element geschlagenen Steines, innewohnt) zum Blick und zum Begehren des Betrachters soll in einer Gleichzeitigkeit eingeholt werden. Der als Ankündigung dieses Anderen in der Skulptur erscheinende Leib wäre dann nur Stadium einer Entwicklung, die über die Grenze des Zeichens reicht. Das Zeichen, als es selbst gedacht, entzieht sich jedoch den Schleifen des Begehrens.

"Des Bogens Name ist Leben, sein Werk ist der Tod." Dieser Spruch Heraklits,¹⁵ dem die Doppeldeutigkeit des griechischen Wortes *bios*, als Bogen und Leben zugrundeliegt, deutet auf die Tat des Blickes. Das durch den Bogenschuß getroffene Wesen ist tot. Der durch den Blick der Medusa erfaßte Leib ist tot. Das Fixierte, als seiner ehemaligen Beweglichkeit beraubt und uns dadurch zuhanden seiend, geht seiner Selbständigkeit verlustig. Doch der Blick wird in seinem Ankommen, in der Fixierung selbst, noch von einem Begehren durchwaltet: "Was das Sehen uns lehre, muß wörtlich genommen werden: daß es uns die Sonne, die Sterne berühren läßt, daß wir zu gleicher Zeit überall sind." Dieser Satz Maurice Merleau-Pontys¹⁶ illustriert, daß im Moment des Erstarrens, des Gefrierens, eine Möglichkeit entsteht. Der Blick, der fixiert und in einem Bild als Spur bleibt, ermöglicht uns zugleich, überall zu sein, indem er uns im Betrachten desselben die Last des eigenen Blickes abnimmt. Diese grenzenlose Freiheit der Einbildungskraft wird durch die Ortlosigkeit ermöglicht.

Das stumme Denken der Malerei, von dem Merleau-Ponty spricht, rückt den Blick in eine Nähe zum Denken, das seinen Ort in der Sprache gefunden hat. Zwar kann sich kein Denken ganz und gar von seinem Träger lösen, "doch das einzige Privileg des sprachlichen Den-

kens ist, das seinige handlich gemacht zu haben".¹⁷ Doch könnte man dies nicht auch vom Blick behaupten, der die grenzenlose Freiheit des Überall-zur-gleichen-Zeit-seins ermöglicht? Eine Möglichkeit, die jedoch aus einer Ortlosigkeit erwächst. Ortlosigkeit der Tat des Blickes. Das Bild verspricht mir, indem es mir die Last des eigenen Blickes abnimmt, in dieser Fixierung überall sein zu können. Es antwortet auf ein Begehren, das Begehren, das wir in der Geschichte der Medusa vorgestellt finden: das Begehren, die fixierten Leiber der Anderen in die Simultaneität eines Ortes mit uns zu bringen. Es ist der Traum des Betrachters, der die Dauer zu einer Unendlichkeit des Jetzt hin verlassen will.

Die Skulptur, als Zeichen, lehrt uns jedoch, daß wir nicht zur gleichen Zeit überall sein können. Aristoteles denkt den Ort weder als Material, noch als Gestalt, noch als Hohlraum: "Der Ort ist die unmittelbare (das heißt nächstgelegene) nicht in Bewegung begriffene Angrenzungsfläche des (den Gegenstand) umschließenden Körpers." Er ist die Grenzfläche des den Gegenstand enthaltenden Körpers. Das Kontinuum ist nur Möglichkeit des Ortes, das Auseinanderliegen der Teile, "mögen sie sich auch berühren, wie etwa in einem (Sand-)Haufen".¹⁸ Die Skulptur als Zeichen erscheint an der Grenze zwischen der Berührung des Blickes und dem Stein. Das Netz des Reliefs bildet diese Grenze nach und läßt diese sichtbar werden. Der Marmor, an dem die Skulptur erscheint, weist nach unten auf den Stein der Erde, auf dem wir stehen. Die Skulptur ist in ihrem Erscheinen Ort und zugleich Grenze, an der Andenken ermöglicht wird. Aus dem Andenken der Trennung des Ortes entwächst Mitleid, wie Lessing schon bemerkt hat. Die "Süße des Mitleids", die Lust desselben, kommt nicht aus dem Begehren, den steinernen Leib in die Bewegung des eigenen Eros zu ziehen, aber auch nicht aus der Erinnerung an einen einstmals lebendigen Laokoon, für den diese Skulptur als Mal steht. Der Ort des Widerstandes des Konkreten, der die Skulptur erscheinen läßt – Ort, den wir nie einnehmen können, markiert die Trennung vom angeschauten Leid, auch in der Berührung des Blickes. Mitleid ist die Erfahrung, daß jener Schmerz nie der meine sein kann. Dieser ist die Einsamkeit des Anderen. Die Grenze dieser Einsamkeit und wodurch diese nie überschritten werden kann, bezeichnet Lévinas¹⁹ folgendermaßen:

Es ist kein Erkennen, denn durch das Erkennen wird das Objekt, ob man will oder nicht, ganz vom Subjekt vereinnahmt und die Dualität verschwindet. Es ist keine Ekstase, denn in der Ekstase wird das Subjekt vom Objekt vereinnahmt und befindet sich wiederum in einer Einheit. Alle diese Beziehungen laufen auf das Verschwinden des Anderen hinaus.

Das Konkreteste, der Stein, ist Zeichen für das, was er nie sein kann. Doch was im Zeichen erscheint, das Andere des Anderen und des Todes, kann nur in diesem erscheinen. Der äußerste Moment der Darstellung ist nicht der Moment des Todes, sondern der Moment, an dem alles entschieden ist. Wir wissen, daß Laokoon sterben muß, doch wir sehen ihn nie tot. Wir sehen sein schmerzliches Antlitz, doch dieses hat sich nicht im Schmerz verloren. Wir sehen die drei Körper in den tödlichen Windungen der Schlange gefangen, doch kein Befehl erreicht uns, ihnen zu Hilfe zu eilen. Das "süße Mitleid" stellt sich ein und bedeutet die unüberschreitbare Trennung zwischen uns und dem Angeschauten, dem leidenden Subjekt. Das Andere des Todes, auf das hier im Schmerz des Anderen gedeutet wird, ist nicht das Dunkel im Sinne des Gegenspielers des Lichtes, des Dunkels; das nicht sichtbar ist. Es ist das Dunkel des Anderen, das kein Licht kennen kann. Es entzieht sich den Umarmungen des Begehrens und denen des Blickes.

Das Kunstwerk diene uns in dieser Untersuchung als Bedeutungsknoten. Zu diesem konnten wir immer wieder zurückkehren. Wenn wir Skulptur als Ort, und diesen Ort als Grenze charakterisiert haben, so war es diese Grenze, die eine Rückkehr des Andenkens ermöglichte. Deutung ist nicht mehr ein archäologischer Vorgang, der Sinn-schichte um Sinnschichte freilegt, diese daraufhin dokumentiert, um dann weiters in immer vorgängigere Regionen vorzustoßen, wie dies etwa auch bei Husserl der Fall ist. Deutung ist eine Bewegung des Ausholens und des darauf folgenden Einholens des Deutsamen. Dieser Vorgang ermöglicht eine Gegenwärtigkeit und das Erfassen des Gegenstandes. Ein Abreißen dieses Vorganges macht Bedeutung und Sinn unmöglich. Die Hoffnung, das Reich des Sinnes durch die Interpretation des Laokoon gegebenenfalls auszuweiten, hat sich nicht erfüllt. Die Erfahrung der Grenze, die von diesem Werk bezeichnet wird, ist Zeichen eines Kosmos geworden, der kein Licht und keine sagbare Wahrheit kennen kann. Das Werk ist Zeichen des Anderen und zugleich Zeichen der Grenze, die den Gang der Auslegung er-

möglichst. Eine Grenze, die – selber uneinholbar – den Schmerz des Anderen und den Schrecken des Todes des Anderen bedeutet. Einen Schrecken, mit dem jede Geschichte beginnt.

Anmerkungen

¹ Vgl. Schriften zur Literatur, Frankfurt/M: Ullstein 1979, 96 (Das unendliche Sprechen).

² Vorschule der Ästhetik (Werke 5), München: Miller 1963, 184.

³ A. WARBURG, Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten, Heidelberg 1920; zit. E. WIND, Heidnische Mysterien der Renaissance, Frankfurt/M: Suhrkamp 1981, 404.

⁴ Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke; zit. G. E. LESSING, Lakoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie, Berlin: F. Voß und Sohn 1788, 1.

⁵ G. E. LESSING, Laokoon, 4 und 9.

⁶ Ebenda 26 und 25.

⁷ Ebenda 20 f.

⁸ Werke, Berlin/Weimar: Aufbau Verlag 1982, 3 (Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst).

⁹ Ebenda 11.

¹⁰ Kleinere prosaische Schriften, 2. Teil, Wien: Anton Doll 1810, 331 f. (Ueber das Pathetische).

¹¹ Ebenda 319.

¹² Ebenda 344.

¹³ Ebenda 346 f.

¹⁴ Die Zeit und der Andere, Hamburg: Meiner, 45.

¹⁵ Fragment 48: H. DIELS/W. KRANZ (Hg.), Fragmente der Vorsokratiker griechisch und deutsch, Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung 1961, 231.

¹⁶ Das Auge und der Geist. Philosophische Essays, Hamburg: Meiner 1984, 40.

¹⁷ Ebenda 42 f.

¹⁸ Physikvorlesung, hg. von E. GRUMACH (Werke 11), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967, 93.

¹⁹ Die Zeit und der Andere, 19.