

**»SICHTFLEISCH« IN »GROSSAUFNahme«.
ZUM ZUSAMMENHANG VON ESSEN, ÄSTHETISCHER
THEORIE UND LITERARISCHER PRAXIS AM
BEISPIEL VON THOMAS KLINGS GOYA-GEDICHTEN**

ANNE-ROSE MEYER

In sattem Orange, von weißen Fettadern durchzogen, heben sich drei rohe Lachskoteletts von einem schwarzen Hintergrund ab. Die Haut schimmert silbrig, ist schwarz gesprenkelt und harmoniert mit der grau-weißen Fläche, auf der die Fischstücke liegen. Aus der Schnittstelle der einen Lachsscheibe sickert ein wenig Blut. Das 45 mal 62 Zentimeter große Ölgemälde gehört zu einer Serie von nur zehn erhaltenen Stillleben Francisco José de Goya Y Lucientes (1746-1828).¹ Entstanden ist es zwischen 1808 und 1812. *Stillleben mit drei Lachsscheiben* zeigt annähernd realitätsgetreu ein im 19. Jahrhundert alltägliches Nahrungsmittel, die Speise armer Leute, zur Weiterverarbeitung angerichtet (s. Abb.).



Francisco José de Goya: Stillleben mit drei Lachsscheiben, 1808-1812.

1 Es ist Teil der Sammlung Oskar Reinhart »Am Römerholz« in Winterthur (Inventarnummer 1937.3).

So banal das Sujet auf den ersten Blick anmuten mag – es offenbart in der ekphrastischen Dichtung Thomas Klings (1957-2005), die er zu dem Zyklus »GOYA, LACHSSCHEIBEN (>notlachs<)« zusammengefasst hat,² grundlegende Zusammenhänge. Beispielsweise von Nabsinn und Fernsinn, Essen und Sehen, Repräsentation und Inkorporierung, ästhetischer Theorie und organischer Materialität sowie von Geschmack als Sinnesindruck und Bewertungskriterium.

Wie aus neueren Forschungen ersichtlich, hat sich das Prestige von Lachs als Speisefisch im Verlauf der vergangenen Jahrhunderte gewandelt. So weisen Gert von Paczensky und Anna Dünnebier richtig darauf hin, dass noch »in London [...] Mitte des 19. Jahrhunderts die Lehrjungen« protestiert hätten, »weil sie zu oft Lachs essen mußten, und in Norddeutschland hatten Ende des 19. Jahrhunderts manche Bediensteten vertraglich vereinbart, daß sie nicht mehr als zweimal die Woche Lachs zu essen bekamen. Erst als die Lachsbestände überfischt waren und die Flüsse Anfang des 20. Jahrhunderts immer schmutziger wurden und unwirtlicher für Lachse, wurden sie zu einer Delikatesse«,³ zählt Lachs – ähnlich wie Schildkröte und Hummer – zu den »Luxusspeisen, die von unten kamen«⁴.

Inzwischen jedoch habe sich die Entwicklung umgekehrt: »Durch die Massenzucht in Norwegen und Schottland wurde Lachs billiger und billiger – wird er bald wieder ein Arme-Leute-Fisch sein, der auf feinen Tafeln nichts zu suchen hat?«⁵ Zu ähnlichen Ergebnissen gelangt Gunter Hirschfelder. Er konstatiert, dass »Unterschiede zwischen Arm und Reich [...] beim Verzehr von Fisch« augenfällig wurden. Hirschfelders Untersuchungen zufolge ist der Verzehr von Lachs bis Anfang des 20. Jahrhunderts für die unteren sozialen Schichten typisch und besonders in christlich geprägten Gegenden verbreitet:

Der Bedarf an Fisch war hoch, da die Kirche an bis zu 150 Fastentagen des Jahres verbot, Fleisch zu essen. Wer es sich leisten konnte, dem stand eine große Palette frischer See- und Süßwasserfische zur Verfügung. Am beliebtesten war

2 Thomas Kling: »GOYA, LACHSSCHEIBEN (>notlachs<)« . In: ders.: *morsch*. Frankfurt a. M. 1996, S. 37-39.

3 Gert von Paczensky u. Anna Dünnebier: *Kulturgeschichte des Essens und Trinkens*. München 1999, S. 42 f.

4 Ebd., S. 43.

5 Ebd., S. 42.

der Lachs, der als Süßwasserfisch in den meisten Gewässern Mitteleuropas vergleichsweise leicht zu fangen war.⁶

In der Bibel verweisen zudem Bezeichnungen von Jesus als Menschenfischer (Markus 1, 17) und Geschichten von der wundersamen Vermehrung der fünf Gerstenbrote und von zwei Fischen (Johannes 6, 1-15) auf die Bedeutung des Fisches als Grundnahrungsmittel und gleichzeitig auf dessen Bedeutung als symbolisch überhöhtes Tier. Darstellungen von Fischen und das griechische Wort ΙΧΘΥΣ »Fisch« verweisen zudem seit der Zeit des frühen Christentums als Allegorien oder Symbole auf Jesus.⁷

Dieser Tradition folgend sind Goyas Stillleben – interpretatorisch überzeugend – häufig religiöse Gehalte beigelegt worden. Seine Darstellungen von toten Tieren wurden als Sinnbilder der Passion und des Sterben Christi betrachtet, so das Gemälde *Doradas*.⁸ Doch anders als die meisten der anderen Stillleben Goyas scheinen die Lachsscheiben auf keinen übergeordneten Sinnhorizont zu verweisen: Anspielungen auf religiöse Inhalte fehlen augenscheinlich. Deswegen betont Bodo Vischer in seiner Interpretation des Gemäldes die »beklemmende Radikalität«, die in der inhaltlichen »Reduzierung« des gezeigten Gegenstandes liege.⁹ Entfaltet die mimetisch in etwa exakte Abbildung im *Stillleben mit drei Lachsscheiben* überhaupt eine Bedeutung im Auge des Betrachters? Oder handelt es sich um eine bloß dekorative Darstellung, die der Maler bewusst überlieferten Deutungskontexten entziehen wollte?

6 Gunter Hirschfelder: *Europäische Esskultur. Eine Geschichte der Ernährung von der Steinzeit bis heute*. (2001). Frankfurt a. M. [u. a.] 2005, S. 134.

7 Vgl. hierzu Arne Effenberger: »Bilder vom Nicht-Darstellbaren«. In: *Ansichten Christi. Christusbilder von der Antike bis zum 20. Jahrhundert*. Hg. v. Roland Krischel, Giovanni Morello u. Tobias Nagel. Köln 2005, S. 64-67.

8 Vgl. hierzu zuletzt Gudrun Mühle-Maurers Einzelinterpretationen der Stillleben »Doradas – Goldbrassen«, »Liebres – Hasen«, »Chochas – Waldschneppen« und »Pavo pelado – Gerupfte Pute«. In: *Goya. Prophet der Moderne*. Hg. v. Peter-Klaus Schuster u. Wilfried Seipel mit Manuela B. Mesasa Marqués. Köln 2005, S. 236-242.

9 Bodo Vischer: »Der Schrei – Goyas Stillleben mit drei Lachstranchen«. In: ders.: *Goyas Stillleben. Das Auge der Natur*. Petersberg 2005, S. 148-158, hier: S. 148.

Intermediale Poetik und Synästhesien des Genießens

Gerade die scheinbare Beziehungslosigkeit der drei Fischstücke ist es, die Thomas Kling zu seiner hochkomplexen ekphrastischen Darstellung herausgefordert hat. Sie findet sich in dem dreiteiligen Zyklus »GOYA, LACHSSCHEIBEN (>notlachs<)«, der wiederum innerhalb des Gedichtbandes *morsch* Teil einer größeren, dem Sehen und der bildenden Kunst gewidmeten Einheit ist. Diese ist betitelt mit »lachsscheiben. hängung«.

Im Werk Klings sind weder die Auseinandersetzung mit Malerei¹⁰ noch die mit Goya singuläre Phänomene. Dessen Gemälde hat Kling schon früh zum Gegenstand poetischen Sprechens gewählt. Erinnert sei hier an die Poeme »eins von goyas protokollen« in dem Gedichtband *geschmacksverstärker* (1989) und an das »heimatgedicht. (persil)« in der Sammlung *brennstabm* (1991). Die Bezüge zur Malerei sind in diesen Gedichten vage. In Bezug auf »eins von goyas protokollen« ließen sich allenfalls entfernte Verbindungen zu Goyas bekanntem Zyklus von Radierungen, *Desastres de la Guerra*, herstellen. In den Jahren 1810 bis 1814 entstanden, schildert Goya darin die Gräueltaten französischer Besatzungssoldaten unter Napoléon und den Kampf der spanischen Bevölkerung gegen sie. Irrationalität, Gewalt und Grausamkeit sind auch Themen, die Thomas Kling in dem Gedicht »eins von goyas protokollen« aufgreift und mit Gedanken zu Apartheid und Kolonialismus verbindet. In »heimatgedicht. (persil)« beschreibt er die schicke Düsseldorfer Kunstszene und rekurriert dabei auch auf alte Meister.

In »GOYA, LACHSSCHEIBEN (>notlachs<)« thematisiert Kling demgegenüber ganz konkret das Betrachten des Bildes und die sich dabei einstellenden Assoziationen. Ausgangspunkt im ersten Gedicht ist die Wirkung des Bildes auf die lyrische Sprecherinstanz. Sie ist – wie häufig bei Kling¹¹ – als optisch aufnehmendes Medium gestaltet und nimmt das Objekt wie eine Kamera wahr:

-
- 10 Auf die zentrale Bedeutung von Gemälden und der visuellen Aneignung von Welt im Werk Thomas Klings, die sich deutlich auch in Bild-Wort-Installationen zeigt, entstanden in Zusammenarbeit mit Ute Langanky, kann hier nicht eigens eingegangen werden. Außer auf die in Fußnote 11 genannten Primärwerke sei noch auf die Gedichtsammlung *Fernhandel* (1999) verwiesen sowie auf ein Interview mit dem Dichter: »Augensehen, Sprachsehen. Thomas Kling im Gespräch mit Hans Jürgen Balmes in Hombroich am 11. und 12. Mai 1998«. In: *manuskripte* 140 (1998), S. 66-69.
- 11 Erinnert sei nur an den sprechenden Titel der Sammlung *nacht.sicht.gerät* (1993) und an lyrische Texte wie »kontaktabzug«, »foto photo« aus *erpro-*

1.0

sichtfleisch. gestoppte speisefolge.
 ich bin das zerrbild, glänzend, des
 hungerns. das saugn. der sog.
 das sog. fette. di haut. di schließt
 und stellt das glänzn ein. das na-
 türliche in glänzn sammлераugn.
 di großaufnahme: drei scheibn, drei
 schnitte. blickspeichel-installation.
 drei dicke scheiben.
 liegn si auf einem teller? liegn
 sie dem grauen dem weißgemeintn
 tischtuch auf? drei scheibn. in
 greifnähe!

das sammeln di augn.¹²

Bereits in diesem ersten Gedicht wird sinnlicher Genuss durch zwei Aspekte vermittelt: sowohl durch den optischen Eindruck, worauf die mehrfach erwähnten »augn« verweisen, als auch durch die Empfindung des Hungers. Der gezeigte Gegenstand erscheint der Sprecherinstanz einerseits distanziert und sublimiert, die Künstlichkeit des Dargestellten wird explizit erwähnt, das Arrangement der Objekte wirft Fragen auf. Andererseits führt der Anblick des Lachses zu einer instinkthaft anmutenden, unmittelbar körperlichen Reaktion. Das Stillleben ist ein Blicke anziehendes, sogar saugendes »sichtfleisch«, und – stärker noch – »blickspeichel-installation«, die sich in »greifnähe!« befindet. Im poetischen Sprechen über das Stillleben verschränken sich *ratio* und *emotio*, denn die mimetisch genaue Abbildung des Lachses reizt den Geschmackssinn in doppelter Hinsicht.

bung herzkärkender mittel (1986), »waldstück mit helikopter«, »blutbilder, ansichtskarten«, »sechslitze und röntgenbilder«, »psychotische polaroide«, »petersburger hängun'« aus *geschmacksverstärker*, »blikk durch geöffnetes garagntor«, »GESTOKKTES BILT«, »kölnler pegel«, »ausgerottete augn«, »in flußarmen«, »TIROLTYROL 23-teilige landschaftsphotographie« aus *brennstabm*. Diese Aufzählung ist nicht vollständig.

- 12 Kling: »GOYA, LACHSSCHEIBEN (>notlachs<)«, a. a. O., S. 37. Zur Bedeutung des experimentellen Umgangs mit Orthografie bei Kling vgl. Anne-Rose Meyer: »Physiologie und Poesie – Zu Körperdarstellungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur«. In: *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch* 1 (2002). Hg. v. Paul Michael Lützeler u. Stephan K. Schindler, S. 107-133, s. bes. S. 123 f.

An diesem Punkt lässt sich schon ein grundlegendes Merkmal die Darstellung von Nahrungsmitteln betreffend feststellen: Dadurch dass diese nach künstlerischen Gesichtspunkten abgebildet und in Form eines Gemäldes präsentiert werden, ist auch einfache, naturbelassene Kost zu etwas kulturell Geformtem nobilitiert und der ästhetischen Betrachtung und Bewertung zugänglich. Das Gemälde reizt zum »sammln«, weil es nach erkennbaren Prinzipien entworfen und so gekonnt ausgeführt ist, dass es den Schönheitssinn anspricht.

Gleichzeitig aber ist der ausgenommene, in Scheiben geschnittene Fisch in der ekphrastischen Dichtung Klings kein Gegenstand eines interesselosen Wohlgefallens im Sinne Kants. Kant definiert in seiner *Kritik der Urteilskraft* (1790): »Nun will man aber, wenn die Frage ist, ob etwas schön sei, nicht wissen, ob uns, oder irgend jemand, an der Existenz der Sache irgend etwas gelegen sei, oder auch nur gelegen sein könne; sondern, wie wir sie in der bloßen Betrachtung (Anschauung oder Reflexion) beurteilen.«¹³ Und: »»Geschmack« ist das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen, oder Mißfallen, »ohne alles Interesse«. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt schön.«¹⁴

Ein gemalter Apfel oder eben Fischscheiben auf einem Stilleben – bei deren Betrachtung jemandem das Wasser im Mund zusammenläuft vor Esslust – wären also nach Kant keine Dinge, über die ein solcherart stimulierter Rezipient ein reines Geschmacksurteil fällen könnte. Sie können nicht – im streng ästhetischen Sinn betrachtet – von diesem allgemein verbindlich, das heißt intersubjektiv, als schön bewertet werden, sondern allenfalls als angenehm. Kant greift zur näheren Erklärung dieses Umstands auf den sinnlichen Eindruck des Schmeckens zurück:

13 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. In ders.: *Werkausgabe*. Bd. 10. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M. 1974, S. 116. Thomas Kleinspehn kommentiert diese Textstelle treffend: »Gerade aber jene Verachtung gegenüber der banalen (und ja doch wohl häufig auch angenehmen) Küchenluft macht deutlich, wie stark der philosophische Geschmacksbegriff, der einst nicht zu trennen war von jenem »Zungengeschmack«, der mit der Lust zu essen verbunden ist, in der Spätaufklärung nur noch als sublimierter, von unmittelbarer Wunscherfüllung getrennter zu verstehen ist. [...] Mit dieser Trennung von höherem Geschmack und dem Vulgären ist in der Aufklärung zugleich die Trennung von höheren (Augenlust, Tasten und Hören) und niederen (Schmecken und Riechen) Sinnen verbunden [...]«. In: Thomas Kleinspehn: *Warum sind wir so unersättlich? Über den Bedeutungswandel des Essens*. Frankfurt a. M. 1987, S. 169.

14 Kant: *Kritik der Urteilskraft*, a. a. O., S. 124.

In Ansehung des ›Angenehmen‹ bescheidet sich ein jeder: daß sein Urteil, welches er auf ein Privatgefühl gründet, und wodurch er von einem Gegenstande sagt, daß er ihm gefalle, sich auch bloß auf seine Person einschränke. Daher ist er es gern zufrieden, daß, wenn er sagt: der Kanariensekt ist angenehm, ihm ein anderer den Ausdruck verbessere und ihn erinnere, er solle sage: er ist mir angenehm; und so nicht allein im Geschmack der Zunge, des Gaumens und des Schlundes, sondern auch *in* dem, was für Augen und Ohren jedem angenehm sein mag. [...] [I]n Ansehung des Angenehmen gilt *also* der Grundsatz: ›ein jeder hat seinen *eigenen* Geschmack‹ (der Sinne).¹⁵

In Klings Darstellung animiert das gemalte rohe Fleisch nicht nur zu einer sublimen rezeptionsästhetischen Betrachtung, sondern auch zum Essen, ruft – wie bereits angedeutet – Hunger ins Bewusstsein. Die Bildbeschreibung ist somit gleichermaßen sowohl durch das ästhetische Empfinden als auch durch das sinnliche Begehren der lyrischen Sprecherinstanz geprägt. Poetisch evoziert Kling damit zentrale Begriffe, die für die europaweit geführte Diskussion über Geschmack noch im 17. und 18. Jahrhundert kennzeichnend waren: Die »körperlich-sinnliche Erfahrung des Mundes« fungierte dabei als historischer »Ausgangspunkt« und »Modell für andere geschmackliche Erfahrungen«¹⁶. Thomas Kleinspehn fasst die folgende Entwicklung zusammen:

Dies verschwindet allerdings allmählich in einer Geschmacksdiskussion, die im 18. Jahrhundert überwiegend im literarischen Bereich geführt wird und in der es zuletzt ausschließlich um das ästhetisch Schöne geht – man könnte sagen, der Geschmack wird vergeistigt. Dieser Wandel ruft auf die Auffassung vom Geschmack des Mundes zurück [...]. Bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts gilt »Geschmack« auf den verschiedensten Ebenen als »unverbindliche und unreflektierte Neigung, über die nicht zu streiten ist«.¹⁷

Indem Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* am Ende des 18. Jahrhunderts eine Abkehr von der sinnlichen Dimension des Geschmacks einleitete, hatte er zwar allgemeingültige, intersubjektiv nachvollziehbare Kriterien von Schönheit gewonnen, den Geschmacksbegriff

15 Ebd., S. 125 f.

16 Kleinspehn: *Warum sind wir so unersättlich?*, a. a. O., S. 164.

17 Ebd. vgl. auch Franz Schümmer: »Geschmack«. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. v. Joachim Ritter. Bd. 3. Darmstadt 1974, S. 444-456. Vgl. auch Rudolf Lütke u. Martin Fontius: »Geschmack/ Geschmacksurteil«. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 2. Hg. v. Karlheinz Barck [u. a.]. Stuttgart u. Weimar 2001, S. 792-819.

aber so verengt, dass dieser fortan als eigenständiges Prinzip der Urteils-kraft verwendet werden konnte. Diese Entwicklung prägt die ästhetische Theoriebildung bis heute. Deutlich waren die Zusammenhänge zwischen oralem Sinneseindruck und Geschmacksurteil aber beispielsweise noch bei Anton Raphael Mengs, der 1762 befand:

Alle menschlichen Werke sind unvollkommen; nennen wir eine Sache vollkommen, so geschieht dies nur, weil wir ihre Fehler nicht einsehen. Alle menschliche Vollkommenheiten und Werke sind also nur der wahren Vollkommenheit ähnlich. Man gebraucht daher den Ausdruck ›Geschmack‹ in der Malerei, um anzudeuten, ein Werk könne den Geschmack der Vollkommenheit haben, ohne selbst vollkommen zu seyn. In diesem Sinne hat der Geschmack in der Malerei eine Aehnlichkeit mit dem physikalischen Geschmack; wie der letztere auf den Gaumen und die Zunge wirkt, so wirkt jener auf die Augen und den Verstand. [...] In der Malerei kann, wie beim Gaumen, ein guter oder schlechter Geschmack zur Gewohnheit werden [...]. Starke Speisen und Getränke verderben den Geschmack, leichte und zarte dagegen erhalten das feine Gefühl der Zunge. Ebenso verhält es sich auch mit der Malerei; das Uebertriebene und Ueberflüssige verdirbt den Geschmack in der Kunst, das Schöne und Einfache aber gewöhnt das Auge an sanfte Empfindungen.¹⁸

- 18 Anton Raphael Mengs: »Gedanken über Schönheit und den guten Geschmack in der Mahlerey«. In: *Anton Raphael Mengs' sämtliche hinterlassene Schriften. Gesammelt, nach den Originaltexten neu übersetzt und mit mehreren Beilagen und Anmerkungen vermehrt herausgegeben von Dr. G. Schilling.* (Anonym 1762). Bd. 1. Bonn 1843, S. 211 f. S. auch *Anton Raphael Mengs' sämtliche hinterlassene Schriften. Gesammelt, nach den Originaltexten neu übersetzt und mit mehreren Beilagen und Anmerkungen vermehrt herausgegeben von Dr. G. Schilling.* (Anonym 1762). Bd. 2. Bonn 1844, S. 146: »Das Wort Geschmack wird in der Malerei in einer metaphorischen Bedeutung genommen, und ist durch Vergleichung mit dem Geschmack des Gaumens gebräuchlich geworden.« S. auch Johann Jakob Bodmer: *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs-Krafft. Zur Ausbesserung des Geschmacks.* Frankfurt u. Leipzig 1727, o. S.: »Man redet ins gemein von dem guten Geschmack in der Beredtsamkeit als einer machinalischen Krafft/ die mit uns gebohren wird: da er aber eigentlich nichts anders ist/ als eine scharffsinnige und geübte Fertigkeit das wahre von dem falschen/ das angenehme von dem eckelhafften und widrigen durch den Verstand zu unterscheiden: Eben wie der sinnliche Geschmack eine Fertigkeit ist/ das süsse/ saure/ bittere und andere Qualitäten der Speisen durch die Empfindung zu erkennen/ daher man die Metaphorn genommen hat/ die Fertigkeit das wahre von dem falschen in den Schriften zu erkennen und mit dem gleichen Worte zu benennen.« Vgl. hierzu auch Christian Wolff: *Vernünfftige Gedancken von der Menschen Thun und Lassen.*

Auf weitere konkrete Spuren der physiologischen Residuen innerhalb ästhetischen Denkens macht Winfried Menninghaus in seiner grundlegenden Studie zum Ekel aufmerksam. So beispielsweise auf die Nahrungs-metaphorik, die für Mendelssohns »82. Literaturbrief« (14. Februar 1769) wie für Kants *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798) kennzeichnend ist: Essen und die Empfindung von Übersättigung sind physiologische Gegebenheiten, deren Wirkungsweise auf Bestimmungen des ästhetisch Schönen metaphorisch projiziert werden. So arbeitet Menninghaus heraus, dass auch in Bezug auf Kunst »die Kumulation ungetrübter Annehmlichkeit [...] in jene quantitative Art des Ekels« übergehe, »die mit dem Gefühl der (Über-)Sättigung zusammenhängt.«¹⁹ Daraus folge: »[U]m schön sein und bleiben zu können, bedarf das Schöne von sich aus der Ergänzung durch etwas anderes, Nicht-(nur)-Schönes«²⁰, ähnlich wie der Gaumen nach reichlichem Konsum süßer Speisen nach etwas Herzhaftem verlangt.

Durch die allmähliche Implementierung von Ästhetik als Philosophie der Kunst aber gerät Oralität als Grundlage geschmacklichen Urteilens in Vergessenheit. Essen und Trinken finden sich in der *Kritik der Urteilskraft* folglich nur noch in wenigen Beispielen für das sinnlich Angenehme.²¹ Sie wurden durch eine Distanzierung und Sublimierung von Sineseindrücken ersetzt.²²

Zur Beförderung der Glückseligkeit. (1720). Frankfurt u. Leipzig 1728, S. 308. Weitere Beispiele bei Rudolf Lütke u. Martin Fontius: »Geschmack/ Geschmacksurteil«, a. a. O., S. 795 ff. Bereits bei Descartes heißt es über die Farbwahrnehmung in synästhetischer Beschreibung: »toutes ces diuerses couleurs de la mode, qui recréent souuent beaucoup plus que le vert, sont comme les accords & les passages d'un air nouveau, touché par quelque excellent ioüeur de luth, ou les ragousts d'un bon cuisinier, qui chatouillent bien dauantage le sens [...] que ne font les objets simples & ordinaires.« In: René Descartes: *Traité de l'homme*. In: ders.: *Œuvres de Descartes*. Bd. 11. Hg. v. Charles Adam u. Paul Tannéry. Paris 1974, S. 158.

19 Winfried Menninghaus: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung.* (1999). Frankfurt a. M. 2002, S. 41.

20 Ebd., S. 42.

21 Außer den bereits genannten Textstellen vgl. Kant: *Kritik der Urteilskraft*, a. a. O., S. 120 f.

22 Vgl. zu dieser Entwicklung Wolfgang Rath: *Ludwig Tieck. Das vergessene Genie. Studien zu seinem Erzählwerk.* Paderborn [u. a.] 1996, S. 255 f., sowie Kleinspehn: *Warum sind wir so unersättlich?*, a. a. O., S. 160 f. Kleinspehn weist darauf hin, dass Geschmack noch bei Wolff, Georg Forster und Gracián als instinkthafte gesteuertes Organon zur Unterscheidung

Das Gedicht Klings erinnert an das frühe Stadium ästhetischen Denkens, innerhalb dessen spontanes Gefallen, bedingt durch eine Sinnesaffektion, noch nicht vollständig durch ästhetischen Rationalismus abgelöst worden ist. Assoziationen zu romantischen Schreibweisen und Kunstauffassungen liegen nah, wie sie beispielsweise Ludwig Tieck in der Rahmenhandlung seiner Sammlung *Phantastus* (1812) entfaltet: Eine Gruppe von Freunden trifft im Wirtshaus, beim Picknick, beim raffinierten Nachtmahl zusammen. Lukullische Genüsse werden durch geistreiche Gespräche ergänzt, in denen es um diverse Modethemen des 18. Jahrhunderts geht, um gedankenlose Lesewut, ermüdende Bildungsreisen, philanthropische Erziehung, uninspirierte Gartenarchitektur, Systemphilosophie, die romantische Jagd nach Naturerlebnissen, Sonnenaufgängen und Mondschein.

Der rein verstandesmäßig orientierten aufklärerischen Ästhetik und rational-ökonomischen Lebensführung wird dadurch eine Kunst und Leben verbindende Genussästhetik entgegengesetzt. Diese zielt auf die Sensibilisierung aller Sinne. In deren idealtypischer Verwirklichung sind »Erfindung, Charakter, Essen, Trinken, Lebens-Philosophie, Wirklichkeit und Geschichte«²³ miteinander verbunden. Der »Durst des Auges«²⁴ und der Hunger der »denkenden und höheren Esser«²⁵ könne – so heißt es in der Einleitung zu *Phantastus* – beispielsweise durch Schauspiele gestillt werden, die ähnlich wie ein raffiniert komponiertes Menü dargeboten werden sollen.²⁶

Leitmotivisch durchzieht die Rede von der Verbindung Essen und Kunst die gesamte Einleitung. Mit Essen und Trinken verbunden sind ein ekstatisches Schwelgen im Augenblick und ein ausgeprägtes Bewusstsein für die Flüchtigkeit von Wahrnehmung, die es im Kunstwerk zu konservieren gilt – was in der Sammlung *Phantastus* beispielhaft verwirklicht ist. Die verstandesmäßige Durchdringung und Analyse zeitgenössis-

von essbaren und nicht essbaren Lebensmitteln verwendet wurde, aber bereits in der Begriffsdiskussion »Geschmack« [...] sehr deutlich als etwas kulturell Höheres formuliert« wurde, »etwas durch »vielfältige Uebung« Lernbares«, das den Menschen von »Tieren, Wilden und Unzivilisierten« abgrenzen »und als Stärkung des eigenen Ichs« dienen sollte. Aus dieser Auffassung kristallisierte sich der höfische Geschmacksbegriff heraus, der bis weit ins 18. Jahrhundert hinein wirkungsmächtig bleiben sollte.

23 Ludwig Tieck: *Phantastus*. In: ders.: *Schriften in zwölf Bänden*. Bd. 6. Hg. v. Manfred Frank. Frankfurt a. M. 1985, S. 31.

24 Ebd., S. 67.

25 Ebd., S. 57.

26 Ebd. u. S. 61 f.

scher Phänomene, der Hunger nach Gespräch, Geselligkeit und Wissen, wird durch eine den Körper befriedigende Diätetik – delikates Essen und köstliche Weine – ergänzt. Wolfgang Rath fasst zusammen:

Am Gunstaugenblick des Schmeckens wird anschaulich, was der Kulturkontext immer wieder neu übersetzt und romantisch im Namen von Phantastus wiederbelebt: Erleuchtung, Offenbarung, Illumination, der erhabene Augenblick, der besondere Tag, der erfüllte Augenblick als Freiheit. Es ist der Punkt, an dem sich die bestimmenden Konzepte unserer Kulturgeschichte überschneiden: der antike Wirklichkeitsbegriff augenblicklicher Evidenz, das christlich-mystische Offenbarungskonzept, das ursprüngliche Aufklärungskonzept, das romantische Konzept des Wunderbaren und, wie sich das noch zu kommentierende Buch der Natur weiterschreibt: das Illuminations- und Epiphanienkonzept der Moderne.²⁷

Nach diesem Rückgriff lässt sich festhalten, dass gedankliche Verbindungen von Essen und Ästhetik, von Hunger nach Nahrung und nach Kunst, wie sie Thomas Kling als poeta doctus in seinem Goya-Gedicht herstellt, nicht voraussetzungslos sind, sondern eine lange Tradition besitzen. Es macht eine besondere Qualität des Goya-Zyklus' aus, diese Tradition poetisch fortzuschreiben: Kling holt als versierter Spracharchäologe beinahe vergessene Aspekte synästhetischen Genießens zurück. Im zweiten Teil seines Zyklus' ist die animalisch-konkrete Ebene des Goya-Bildes intensiviert.

Hunger, Kunst und Augenlust

1.1

di hungernden sind *nicht im bild*.
di verhungern den stellen das sehen
ein; das saugn. keine sog. fette
haut. einbildun' von lachs: notlachs.
sogenanntes glänzn (*goyabild*) in
den augn; glänzn von, großzügig, zer-
teiltm fisch;

durch den
di dichtn schnitte gehen.²⁸

27 Rath: *Ludwig Tieck. Das vergessene Genie*, a. a. O., S. 261.

28 Kling: »GOYA, LACHSSCHEIBEN (>notlachs<)«, a. a. O., S. 38.

Die Engführung von Hunger, Kunst und Augenlust wird im zweiten Gedicht intensiviert. Die lyrische Sprecherinstanz registriert eine Leerstelle in der Darstellung: »di hungernden sind *nicht im bild*«. Die ästhetische Dimension des Gemäldes, Bildwerke überhaupt erscheinen in Anbetracht von Hungern und Verhungern – Bedrohung und Auflösung menschlichen Lebens – als Luxus. Doch Kling ist kein Bilderstürmer, hält beim Dichten die Balance zwischen sozialkritisch-ethischen Anklängen und feinsinniger Verteidigung von Kunst, indem er mit kalkulierten Zweideutigkeiten arbeitet: Seine Sprecherinstanz registriert auch »einbildun' von lachs: notlachs./ sogenanntes glänzn (*goyabild*) in/ den augn«. Das »glänzn« lässt auf ein besonderes Kunstvergnügen schließen, kann aber auch wiederum mit Hunger in Verbindung gebracht werden, mit glänzenden Augen angesichts von lebenserhaltender Nahrung. Mittels der Kursivierung verweist Kling auch auf die übertragene Bedeutung des Ausdrucks »nicht im Bilde sein«, etwa im Sinne von »die Hungernden sind nicht auf dem Laufenden, haben keine Ahnung«: Die Reduktion auf Physisches macht den Menschen unempfindlich gegen Kunst.

Der Begriff »einbildun'« lässt sich in diesem Zusammenhang auf das kreative Vermögen des Menschen beziehen, Gedanken zu entwickeln, innere Bilder zu entwerfen und sich Abwesendes vor Augen zu stellen. Es lässt sich assoziieren, dass die Vorstellung des Gemäldes in schweren Zeiten erfreuen kann. Sei es, dass physischer Hunger durch fantasievolle Imaginationen gestillt wird – wie dies zuletzt Günter Grass in seinen Lebenserinnerungen lebendig beschrieben hat²⁹ – oder sei es, dass ein Hunger nach Kunst durch die Erinnerung an das Stillleben befriedigt ist. Die Bedeutung des Gemäldes oszilliert durch Klings Darstellungsweise zwischen den Extremen: Das Bild erscheint einerseits als unverzichtbarer Gegenstand der Betrachtung, weil es den Hunger nach Imagination, Kunst, Schönheit stillen kann, und andererseits als überflüssiges, weil nicht lebensnotwendiges Objekt, das intellektuelles Vergnügen durch sozial gedankenlosen Kunstkonsum beschert. Der Fisch ist somit – im wörtlichen wie im übertragenen Sinn – Lebensmittel und Gegenstand einer ästhetisierenden Betrachtung zugleich, wobei diese im Gedicht auch kritisch reflektiert wird.

In der synästhetisch gestalteten Rezeption des Bildes durch das lyrische Ich – das heißt in der Kombination oraler und optischer Eindrücke,

29 Grass schildert darin, wie er in einem Kriegsgefangenenlager einen »Kochkurs für Anfänger« besucht, dessen Leiter – ein ehemaliger Chefkoch – ohne Anschauungsmaterial, allein durch mündliche Beschreibung über die Zubereitung von Gans, Schwein und Rind referiert. Vgl. Günter Grass: *Beim Häuten der Zwiebel*. Göttingen 2006, S. 201-215.

physischen Hungers und geistigen Begehrens – drückt sich der anthropologisch wichtige Umstand aus, dass der Mensch nicht nur durch die Befriedigung physischer, sondern auch durch die Befriedigung geistiger Bedürfnisse lebt. Assoziationen zu den Anfängen der Geschmacksdiskussion sind auch in diesem Zusammenhang wieder nahe liegend, beispielsweise zum Denken des spanischen Moralphilosophen Baltasar Gracián im 17. Jahrhundert, der in vergleichbarer, Intellektualität und Sinnlichkeit verschränkender Sichtweise und Metaphorik befand:

Das Begehren ist das Maß der Wertschätzung. Sogar bei dem leiblichen Durst ist es eine Feinheit, ihn zu beschwichtigen, aber nicht ganz zu löschen. [...] Sättigung mit dem, was gefällt, ist gefährlich und kann der unsterblichsten Vortrefflichkeit Geringschätzung zuziehen. Und: Einen hohen Geist erkennt man an der Erhabenheit seiner Neigung: ein großer Gegenstand muß es sein, der eine große Fähigkeit befriedigt. Wie große Bissen für einen großen Mund sind erhabene Dinge für erhabene Geister [...].³⁰

In der Essensmetaphorik fallen Bedeutungen von Geist, Geschmack, Bildung und physischen Bedürfnissen als anthropologischer Konstante menschlichen Lebens zusammen. Von dieser Warte aus wird ein zweites Merkmal künstlerischer Diskurse über das Essen deutlich: Die Thematisierung und Gestaltung von Lebensmitteln sind durch eine instinktmäßige Beziehung zum Betrachter charakterisiert, ebenso wie durch die Kategorie der Vernunft. Der sinnliche Genuss eines Kunstwerkes wird allerdings durch Repräsentationsmodi – narrative Strategien und sprachlich-bildhafte Symbolisierungen – distanziert und sublimiert. Diesen Aspekt führt Kling im dritten Teil des Zyklus' weiter aus, in dem er Bildbeschreibung und sich daraus ergebende Assoziationen miteinander verbindet.

30 Baltasar Gracián: *Das Handorakel und die Kunst der Weltklugheit*. (1647). Übers. v. Arthur Schopenhauer. Stuttgart 1961, S. 125 ff. Eine vergleichbare Metaphorik findet sich auch in einer Reflexion über das Glück, vgl. ebd., S. 41. Hans-Georg Gadamer betont bei seiner Diskussion der Schriften Graciáns den Zusammenhang von der physischen und der geistigen Dimension von Geschmack. Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode*. (1960). Tübingen 1975, S. 32: »So sieht Gracián im Geschmack bereits eine ›Vergeistigung der Animalität‹ und weist mit Recht darauf hin, daß es nicht nur vom Geist (ingenio), sondern auch schon vom Geschmack (gusto) Bildung (cultura) gibt. Es gibt Menschen, die eine gute Zunge haben, Feinschmecker, die diese Freuden pflegen.«

Optische Zerteilung und Einverleibung

1.2

lichtgräten sind das dem auge, gratwanderung
ins fleisch. von erkalteter schlacke der hinter-
grund.

dies ist die sicht: der einschuß. wobei
die fingerknöchel glänzn des essers, das mund-
tuch griffbereit liegt, und nicht im bild.
die mundschlacke dazu, der zungnverlust. da
ist das blut das austritt; ein schmales aus dem
rückgrat ist es. von speichelfarbe das hunger-
tuch: belichtung des hungers.

ist das ein eis-
meer? sichtkeil dieser getürmt schollen?
dieser scheibmlachsanordnung? fettglanz,
geteilter, aufgebahrter fisch. so
schmeichelt notlachs dem auge.³¹

Die lyrische Sprecherinstanz registriert in den ersten Zeilen sowohl die hell abgesetzten Fettadern, mit denen das Fleisch durchzogen ist, als auch die Schnittkante, die – wie in Gegenlicht getaucht – weiß leuchtet und sich vom grauen Hintergrund abhebt. »di dichtn schnitte« aus dem zweiten Gedicht korrespondieren mit den – in Celanscher Diktion gehaltenen – »lichgräten« und »gratwanderung«. Fraktalisiert und durch Neologismen in neue Bedeutungskontexte versetzt, gewinnen die Lachsscheiben Kontur, ein Verfahren, das Erk Grimm als charakteristische Schreibweise Klings ausgemacht hat:

Das auffälligste Merkmal der Sprachinstallationen ist ihre zerstückte Gestalt. Vorsichtig formuliert könnte man sagen, daß der Schnitt oder die Okulation die primäre Operation am Sprachmaterial ist. Sätze werden in Worte, Worte in Silben, Silben in Lettern zerschnitten, neu gepropft und geäugelt.³²

Der optischen Zerteilung der übereinander geschichteten Scheiben und der visuellen Wahrnehmung von Einzelheiten entspricht ein analoges Verfahren auf den Ebenen von Syntax und Semantik: Worte sind durch Zeilenbrüche zerschnitten und Vokabeln zu neuen Komposita wie »licht-

31 Kling: » GOYA, LACHSSCHEIBEN (>notlachs<«), a. a. O., S. 39.

32 Erk Grimm: »Materien und Martyrien. Die Gedichte Thomas Klings«. In: *Schreibheft* 47 (1996), S. 124-130, hier: S. 126.

grätn«, »mundschlacke«, »speichelfarbe«, »sichtkeil« zusammengestückelt. Die optische Zerteilung der Fischeiben durch Schnitte, Gräten und Grat schreibt Kling mit einer deiktischen Wendung einem imaginierten Esser zu, der die Nahrung frontal – als sei diese gleichsam wie auf einem Tisch vor ihm präsentiert – im Blick hat: »dies ist die sicht«. Auch der Esser ist nur fragmentarisch beschrieben, durch die Erwähnung der »fingerknöchel« und durch ein Accessoire, das »mund-/ tuch«. Es leitet über zu einem Blick ins Körperinnere, zu »mundschlacke« und »zungenvverlust«.

Wie anhand der oben angeführten Zitate von Mengs und Gracián gezeigt, werden noch im 17. und 18. Jahrhundert der Geschmack von Zunge und Gaumen sowie der im metaphorischen Sinn ästhetische Geschmack als Einheit betrachtet. Thomas Kleinspehn betont, dass »die sinnliche Wahrnehmung und subjektive Beurteilung eines jeden einzelnen durch Mund und Nase« noch »bis in die Neuzeit [...] im Vordergrund« stehe. Allerdings habe es »bereits in dieser Zeit Bedeutungsvarianten« gegeben,

die sich auf alle Sinne oder speziell auf den Augensinn zur Beurteilung des Schönen beziehen. Erst mit dem Absolutismus und hier namentlich bei Gracián verobjektiviert sich der Begriff, er erscheint als empirisch verifizierbar, der Bildung und Einsicht zugänglich [...]. Ist der Begriff bei Gracián noch stark an Selbsterkenntnis gebunden und nur als Versuch der Abwehr von Animalität zu verstehen, so wird er mit den Bestrebungen des Bürgertums der frühen Aufklärung verstärkt verallgemeinert und damit normativ. Gemeinsam ist beiden Bestrebungen das Moment der Vergeistigung.³³

Kling nun betont in seinem Gedicht Gesichts- und Geschmackssinn gleichermaßen. »mundschlacke« und »speichelfarbe« weisen auf die von Schleimhaut überzogene, feuchte, Lust und Abwehr gleichermaßen provozierende Höhlung. Diese ist innerhalb ästhetisch orientierter Körpertheorien kein voraussetzungsloser Begriff, sondern zählt – in Verbindung mit der Zunge – zu den leitenden Bildformen beispielsweise in der mittelalterlichen Kunst³⁴ und ist auch für zentrales Element des grotesken

33 Kleinspehn: *Warum sind wir so unersättlich?*, a. a. O., S. 164. Zu den unterschiedlichen kulturellen Bewertungen von Augensinn sowie Geruchs- und Geschmackssinn vgl. Gisela Gnieck: *Essen und Psyche. Über Hunger, Sattheit, Genuss und Kultur*. (1995). Berlin [u. a.] 2002, S. 46 f.

34 Vgl. hierzu Claudia Benthien: »Zwiespältige Zungen. Der Kampf um Lust und Macht im oralen Raum«. In: *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Hg. v. ders. u. Christoph Wulf. Reinbek 2001, S. 104–132, s. bes. S. 117 f.

Körpers in der Renaissance, worauf Michail Bachtin verwiesen hat: »Im Grund reduziert sich das groteske Gesicht auf den Mund, den aufgerissenen Mund, alles andere ist nur Umrahmung dieses Mundes, Umrahmung der klaffenden und verschlingenden Bodenlosigkeit des Körpers.«³⁵

In der klassizistischen Kunst ist die Darstellung eines weit geöffneten Mund tabuisiert. Es ist die schöne, ununterbrochene Linie der Kontur, die Einheit, Ebenmaß und Bewegung kennzeichnet und die Johann Joachim Winckelmann als entscheidendes Charakteristikum des klassisch-schönen Statuenkörpers nennt. Die Integrität der Fläche muss bewahrt werden, schließlich sei »der höchste Vorwurf der Kunst für denkende Menschen [...] der *Mensch*, oder nur dessen *äussere Fläche*.«³⁶ Deswegen darf der Künstler keinen Blick auf das Körperinnere gewähren, zumal die idealschöne Gestalt, so Winckelmann, »die zur Nahrung unseres Körpers bestimmten Teile nicht vonnöten«³⁷ hat. Der aufgesperrte Mund ist un-

35 Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. (1965). Übers. v. Gabriele Leubold u. hg. v. Renate Lachmann. Frankfurt a. M. 1987, S. 358.

36 Winckelmann: *Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst*. (1825). In: ders.: *Johann Winckelmanns sämtliche Werke*. Bd. 1. Hg. v. Joseph Eiselein. Osnabrück 1965, S. 207. Vgl. hierzu auch Winckelmanns »Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst«. (1754-1755). In: *Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*. Hg. v. Helmut Pfotenhauer, Markus Bernauer u. Norbert Miller. Frankfurt a. M. 1995, S. 13-50, hier: S. 16: »Diese Meisterstücke [gemeint sind Figuren der griechischen Antike] zeigen uns eine Haut, die nicht angespannet, sondern sanft gezogen ist über ein gesundes Fleisch, welches dieselbe ohne schwülstige Ausdehnung füllet, und bey allen Beugungen der fleischigten Theile der Richtung derselben vereinigt folget. Die Haut wirft niemahls, wie an unsern Cörpern, besondere und von dem Fleisch getrennete kleine Falten.«

37 Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums*. (1764). Hg. v. Wilhelm Senff. Weimar 1964, S. 140. Dieser Argumentation folgt auch noch Hegel in seiner *Ästhetik*. Zwar bedürfe der Mensch einer Körperöffnung, um zu essen und zu trinken, doch solle der Mund schmal sein und nur so weit geöffnet als nötig. Der bildende Künstler solle deswegen »das bloß Sinnliche, das auf Naturbedürfnisse hindeutet, aus der Gestalt und dem Schnitt der Lippen [...] entfernen. Auch die Zähne dürfen nicht sichtbar sein, denn diese hätten »mit dem Ausdruck des Geistigen nichts zu schaffen«. Schließlich sei »[b]eim Menschen [...] der Mund, der geistigen Beziehung nach, hauptsächlich der Sitz der Rede, das Organ für die freie Mittheilung des bewußten Inneren«. In: Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vor-*

vereinbar mit antiken Schönheitsidealen, die von normalen organischen Funktionsprozessen abstrahieren.³⁸ Er lässt sich auch auf dem Goya-Gemälde wiederfinden, als schreiendes Gesicht, das in den beiden vorderen Scheiben durch die klaffende Bauchhöhle und die Fettadern gebildet wird.³⁹ Die Rückengräte lässt sich als Nase deuten.

lesungen über die Ästhetik II. (1832-1845). In: ders.: *Werke*. Bd. 14. Hg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel. Frankfurt a. M. 1970, S. 394.

- 38 In Herders Schrift »Die Plastik« heißt es in vergleichbarer Argumentation: »Die emporgezogene Stirn und das grinsende Lieblächeln, das die Augen schließt und den Mund verzerret, ein sich zum Kropf senkendes Kinn und die sich zur Tonne brüstende Brust, und der überstreckte spitze Arm und der zu scharf angestrengte oder verworfene Fuß – man taste alle diese Glieder, und man wird *Mechanisch*, wie geistig, das *Abweichen von aller schönen Form und Handlung* fühlen. Ein schreiender Mund ist der fühlenden Hand eine Höhle: das Lachen der Wange eine Runzel. Die ewigen Gesetze der menschlichen Schönheit sind also *Metaphysisch* und *Physisch*, *Moralisch* und *Plastisch* völlig dieselbe [!].« In: Johann Gottfried Herder: »Die Plastik«. (1778). In: ders.: *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774-1787*. Hg v. Jürgen Brummach u. Martin Bollacker. Frankfurt a. M. 1994, S. 245-326, hier: S. 306. Winfried Menninghaus spricht in diesem Zusammenhang von einem »doppelte[n] Ekel-Effekt«: »Ein aufgesperrter Mund ist [...] deshalb »ekel«, weil er an sich selbst in der Plastik als »eine Vertiefung« erscheint – mit dem begleitenden Sekundäreffekt, daß die angrenzende Oberfläche durch die illegitime Öffnung »auf eine ekelhafte Weise verstellt wird.« In: Menninghaus: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, a. a. O., S. 93. Irmela Marei Krüger-Fürhoff hat in ihrer Studie *Der versehrte Körper. Revisionen des klassischen Schönheitsideals*. Göttingen 2001, S. 8, darauf aufmerksam gemacht, dass sich im 18. Jahrhundert »die letzte Phase eines grundsätzlichen Wandels des Körperverständnisses beobachten läßt: die Entwicklung vom grotesken bzw. durchlässigen Körper zum *homo clausus*.«

- 39 Bodo Vischer deutet dies als bewusst anthropomorphe Gestaltung: »Hält man zum Vergleich Meléndez' Lachsanschnitt daneben, wo ganz minutiös der anatomische Sachverhalt beschrieben ist, wird deutlich, dass Goya sich einige Freiheiten genommen hat, um seine Lachsscheiben zu einem Schrei-Körper umzuformen. So fehlt beispielsweise die horizontale und vertikale Achse, also das Fadenkreuz [...]. Neben dieser anatomischen Nachlässigkeit hat Goya die Lachsscheiben in ihren Proportionen noch etwas zusammengestaucht, um so eine Form zu erzielen, die in etwa derjenigen eines Gesichtes entspricht. In diese Richtung gehen auch die leichten Deformierungen, wie das Eindrücken der Kontur zu »Wangenpartien««. Bodo Vischer: »Der Schrei – Goyas Stilleben mit drei Lachstranchen«, a. a. O., S. 153 f.

Die lyrische Sprecherinstanz entwirft ein korrespondierendes Bild des »essers«, worin – in Absehung aller Schönheitsvorbehalte – Einzelheiten des Körperinneren, die Absonderung von Schleim und Speichel, präzise registriert sind. Durch den »zungnverlust« ist der Mundraum nicht als Artikulationsort, sondern nur als schleimige Höhle evoziert, welche die gemalten Münder auf Goyas Gemälde gleichsam widerspiegelt. Es ist ein sprachliches Spiel mit Ekel erregenden Versatzstücken: hier der gemalte Fisch, aus dessen durchtrenntem »rückgrat« Blut sickert, dort sein verstummerter Betrachter, der das in Aufsicht gezeigte und damit vor ihm liegende Objekt synästhetisch gleichsam mit den Augen verschlingt.

Indem Kling Attraktion und Repulsion angesichts des Bildes gestaltet, folgt er einer Deutungstradition, innerhalb derer beispielsweise Gotthard Jedlicka von »vergeistigter Blutrünstigkeit« spricht, die sich in dem Goya-Gemälde zeige: »Es ist, als zucke vor diesen drei Lachsstücken im Maler alle Lust und alles Grauen auf, das die Welt überhaupt auszulösen vermag.«⁴⁰ Bodo Vischer betont »Drastik und Direktheit« der Darstellung: »Frisch geronnene Blutspuren und die zu klaffenden Wunden aufgerissenen Bauchhöhlen, denen die Eingeweide entnommen worden sind, sprechen eine unmissverständliche Sprache: Man ist Zeuge eines soeben beendeten Gemetzels.«⁴¹ Und Fred Licht kommentiert: »Goya stellt zwar die Köstlichkeit des Lachses brillant dar, aber hier haben wir den bitteren Geschmack unwiederbringlich sinnlosen Todes auf der Zunge, der seinen Schatten auf alles Leben wirft.«⁴² Es wäre noch zu klären, ob Goya in Bezug auf die Münder ein unterhaltsam gemeintes Spiel mit der Form getrieben oder ob er die schreienden Münder als Anklang an eine Passion gemeint hat – sei es eine geistliche oder weltliche.

Im Gedicht erscheint die optische Einverleibung ambivalent. Die geordnete künstlerische Darstellung des glänzenden Fisches bezieht ihre Anziehungskraft durch die sorgsam gesetzten Farben und Lichteffekte,

40 Gotthard Jedlicka: *Spanische Malerei*. Zürich 1941, S. 84.

41 Vischer: »Der Schrei – Goyas Stilleben mit drei Lachstranchen«, a. a. O., S. 148. Weiter heißt es dort: »Hier bereitet kein Einleitungsmotiv den Betrachter behutsam auf die blutige Szene vor, schafft keine optische Barriere Distanz zum Geschehen, beispielsweise in Form einer bildparallelen Tischkante, wie wir es aus Meléndez' Stilleben kennen. Im Verzicht auf eine solche Demarkationslinie erzielt Goya eine Direktheit, welche die Szene auch als etwas Unausweichliches erscheinen lässt. [...] Auch der schroffe Helldunkelkontrast und die Härte des artifiziellen Lichtes sind Faktoren, welche die Szene dramatisieren.«

42 Fred Licht: *Goya*. (1979). Düsseldorf 1985, S. 291.

was die endgültige Repulsion des Rezipienten verhindert. Der menschliche Körper dagegen ist nicht nach malerischen Gesichtspunkten mimetisch gestaltet, sondern rein sprachlich als fragmentiertes Gebilde konstruiert. Die menschliche Gestalt erscheint als unappetitlich-sabbernder Gegenstand, dessen Körpersäfte »das hunger-/ tuch« »belichten«, das heißt allererst sichtbar machen.

Wirkungsästhetische Dimensionen von Nahrung in Literatur und Kunst

Typografisch deutlich abgesetzt greift Kling am Schluss des Zyklus' den ästhetisch ansprechenden Eindruck der sorgsam arrangierten Lachsscheiben noch einmal auf. Deren Übereinanderschichtung erscheint durch den Kontrast mit dem menschlichen Körper als nahezu erhabenes Sujet. Die Zerteilung jedenfalls hat die ursprüngliche Gestalt des Fisches vollständig gelöscht: Die lyrische Ich spricht angesichts der aufgekanteten und aneinandergelehnten Scheiben von »getürmt schollen« im »eis-/ meer«, und Thomas Kling mag beim Schreiben vielleicht an das Gemälde *Das Eismeer* (1823-1824) Caspar David Friedrichs gedacht haben. Sich gegen eine Überinterpretation versichernd, hat der Autor die möglichen Verbindungen zu Darstellungen des Nordpols mit Fragezeichen versehen.

Fraglos aber bleibt das Fazit: Mit Rückbezug auf das artistische Raffinement der Bildkomposition Goyas – »geteilter, aufgebahrter fisch« – artikuliert die lyrische Sprecherinstanz rückhaltloses Gefallen angesichts des Gemäldes. Der ebenfalls erwähnte »fettganz« verweist nicht nur auf die organische Materie des fettsäurereichen Fisches, sondern enthüllt auch die Künstlichkeit des Stillebens, dessen Ölfarben schimmern und glänzen, was ebenfalls dem Geschmack des Betrachters zusagt.

Der Fisch erscheint in diesem Zyklus Klings als Gegenstand dichterischen Sprechens ebenso wie als inspirierender Topos, der den Schreibprozess auslöst. Die feine Verflechtung bedeutungsaufgeladener, assoziationsreicher Details lässt eine Reihe grundsätzlicher Aspekte von Nahrungsdarstellungen in Literatur und Kunst ebenso erkennen wie die Kunstfertigkeit des Dichters. Er setzt kulturelles Wissen beim Leser voraus, um die wirkungsästhetische Dimension des Gemäldes und damit verbundene grundsätzliche Aspekte den Zusammenhang von Essen und ästhetischer Theoriebildung betreffend kenntlich zu machen:

- Beispielsweise die Rückbindung ästhetischer Theorien an oral-sinnliche Komponenten als Grundlage geschmacklichen Urteilens und damit verbunden der Bezug von Nahrungsdarstellungen zu frühen

Auffassungen von Ästhetik, die sich auf Oralität als Grundlage geschmacklichen Urteilens beziehen;

- die doppelte Codierung von Stilleben verstanden als Repräsentation einer existenziellen Thematik und als leicht konsumierbarer Augenschmaus und daran anschließend die anthropologische Dimension von Nahrungsdarstellungen, die auf die Doppelnatur des Menschen als körperliches und geistiges Wesen zielen;
- die Existenz einer poetischen und ästhetischen Tradition synästhetischen Genießens
- sowie die Befriedigung, die sowohl durch orale als auch durch optische Einverleibung von Nahrung entstehen kann, und deren ethische Dimension.

Für Funktionen und Möglichkeiten von Dichtung gilt in diesem Zusammenhang, was Thomas Kling kurz, aber eindringlich in dem poetologischen Text »Memorizer« geschrieben hat:

Kopfjägermaterial Gedicht.

Sprachüberlagerung Gedicht: einer Diashow Ad Reinhardts verwandt.

Kopfjägermaterial Gedicht.

Wobei Augen, Mund, Ohren in die Netze gehn.⁴³

43 Thomas Kling: »Memorizer«. In: ders.: *Itinerar*. Frankfurt a. M. 1997, S. 59-64, hier: S. 64.