

kularisierte Referenz bestimmt die institutionelle Welt und ermöglicht es, sie wie ein perspektivisch aufgebautes Bild zu lesen.

Dieser Punkt ermöglicht es uns, kurz den Ansatz Beltings anzureißen, dem zufolge die Perspektive eine Form der christlichen Propaganda ist, die die Jesuiten (Ricci, Valignano) China und Japan aufzuzwingen versuchten, in der Überzeugung, dass durch sie christliche Inhalte vermittelt würden.⁶¹

Daniel Arasse ist im Gegensatz zu Panofsky der Ansicht, dass die Perspektive eine Fortsetzung der christlichen Hermeneutik der vier biblischen Sinne ist, von der die Interpretation seit der Entstehung des Christentums bis zum 13. Jahrhundert dominiert wurde. Sie ist gebunden an den Eintritt des Unsichtbaren in das Sichtbare, des Undarstellbaren in die Gestalt. Daher ist sie das Mittel, über die Fiktion dem Christentum den Inhalt von Maria Verkündigung zu übermitteln,⁶² den Eintritt des Unendlichen in das Endliche.⁶³

Vor diesem Hintergrund ist es interessant, die drei abgebildeten Gemälde Pieros kurz miteinander zu vergleichen: *Maria Verkündigung* von Perugia und von Arezzo und *die Geißelung Christi*. Ohne auf Einzelheiten eingehen zu können, zeigt die Verkündigung von Perugia, wie Piero die Konstruktion der Perspektive als Fiktion verwendet, als Trick, um die Realität des Engels vor der Jungfrau zu inszenieren. Zugleich zeigt sie, wie der (Legendre und Arasse) gemeinsame Bezugspunkt die Philosophie der *coincidentia oppositorum* des von Kues ist.⁶⁴

Legendre weist darauf hin, dass in der Geißelung der Fluchtpunkt des Gemäldes ein Auge repräsentiert, und macht so daraus eine Figur des Dritten. In Bezug auf die berühmte Lesart von Holbeins Gemälde durch Lacan präzisiert dieser seine Definition von Blick und Bild.⁶⁵ Im Kontext von Legendres Lektüre der Normativität des Bildes ist es notwendig, seine Kritik an Lacans Konstruktion des Status des Spiegels mit einzubeziehen: »In Lacans Erläuterungen hat der Spiegel nicht den Status eines Dritten, er ist als einfache optische Vorrichtung zugegen. Lacan hat nicht hervorgehoben, dass beim Erfassen des eigenen Bildes durch das Subjekt und beim Eintritt in die Repräsentation des Ähnlichen der Spiegel als Dritter fungiert.«⁶⁶

61 Hans Belting, *Florence et Bagdad. Une histoire du regard entre Orient et Occident*, Paris: Gallimard 2012, S. 62–64.

62 Paolo Heritier, *Homo Homini Homo*, vol. 1. *Lo schermo delle norme*, Milano: Mimesis, im Erscheinen.

63 Daniel Arasse, *L'Annonciation Italienne. Une histoire de perspective*, Paris: Hazan 1999, S. 48.

64 Legendre, *Argumenta & dogmatica*, S. 90.

65 Jacques Lacan, *Le Séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris: Seuil 1973.

66 Legendre, *Gott im Spiegel*, S. 317.

Dieser Punkt ist in der Rechtsästhetik zentral, denn dank der Perspektive stellt der Fluchtpunkt den Ort des Dritten dar, der absoluten Referenz, von der Legendre spricht. Hier sehen wir mit der Entstehung der Perspektive deren piktorale Inszenierung, dank derer das System der Institutionen wie ein Gemälde studiert werden kann. Wie genau das zu verstehen ist, soll im Folgenden erläutert werden.

Masaccio repräsentiert den Beginn einer neuen räumlichen Bildsprache der Verkündigung, die durch Verweis auf die Technik der Perspektive den traditionellen Elementen dieser biblischen Erzählung eine neue Funktion und Bedeutung verleiht. Dies gelingt ihm, indem er in der dargestellten Szene eine Verbindung herstellt zwischen einer Achse, die die Figuren des Engels und der Madonna einander gegenüberstellt, und einer zweiten, zur ersten senkrechten Ebene. Diese organisiert die Architektur, in der sich die Szene abspielt, indem sie den zentralen Bereich, der die beiden Figuren voneinander trennt, hervorhebt. Es handelt sich um einen als Dritter konzipierten Mittelraum, der der Szene einen neuen, ternären und nicht mehr binären Rhythmus verleiht, indem er durch die Schaffung eines in den vorherigen Gemälden nicht vorhandenen Zwischenraums eine Tiefe kreiert. Die »mystische Bedeutung [dieses Raums] lässt damit keinen Zweifel«, insofern als er »den nicht sichtbaren Sinn der sichtbaren Historia der Verkündigung« anzeigt.⁶⁷

Bereits vorgezeichnet in Beato Angelicos Verkündigung im San-Marco-Museum in Florenz von 1450 und in der Verkündigung des Meisters Piero della Francesca Domenico Veneziano im Jahr 1445, präsent in der Verkündigung von Perugia um 1470, »erforschte und nutzte« der Prototyp der neuen räumlichen Bildersprache, die mit einem verlorenen Gemälde der Verkündigung von Masaccio verbunden ist, »die Analogie zwischen dem Mittel der Perspektive als einer Struktur, die die Organisation der Erzählung in der Malerei ermöglicht, und der Struktur der Verkündigungserzählung, in der der wortführende Engel der Delegierte des Wortes ist, unsichtbarer ›Erz-Enunziator‹ am Ursprung eines Ereignisses, das nur ein verbaler Austausch war«.⁶⁸

Setzt man dies figurativ mit derselben konzeptuellen Struktur von Masaccios Dreifaltigkeit in Verbindung, in der die zentralen Figuren von Gott und Christus nicht der Regel der Perspektive gehorchen, lässt sich Arasses Hypothese des zentralen Dritten Raums mit Legendres Idee des Auges als Fluchtpunkt zusammenführen: Mit anderen Worten, sie identifiziert eine Verbindung zwischen dem Künstlerischen und dem Fundament oder symbolischen Dritten des Normativen. Es geht darum, diese Abweichung von den Regeln der Perspektive (bei einigen Autoren) als ein Zeichen für die Präsenz des Unsichtbaren im Sichtbaren zu

67 Arasse, *L'Annonciation Italienne*, S. 28.

68 Ebd., S. 35.



Abb. 5: Beato Angelico, Annonciation, 1450, Musée San Marco, Florence, Italie.



Abb. 6: Domenico Veneziano, Annonciation, 1445, Fitzwilliam Museum, Cambridge, Angleterre.

verstehen, in Rückgriff auf die Einführung einer »tertiären« Räumlichkeit (das Symbol der Tür).

Legendres Analyse der Normativität des Bildes der Geißelung kann daher als rechtsästhetische Projektion seiner Kritik an Lacans Konzept des Spiegels (das Fehlen des institutionellen Dritten) gelesen werden. Die Theorie von Arasse ermöglicht es, Lacans Analyse des Blicks und die grundlegende

Rolle des Lichts in seinem Dispositiv⁶⁹ mit Legendres Kritik hinsichtlich des Begriffs des Dritten zu verbinden. Die Säule in Pieros Verkündigung, ein Symbol für Christus, zeigt auf figurative Weise den Inhalt der biblischen Erzählung. Dabei bringt sie gewissermaßen auf fiktionale Weise den Abstieg des Unsichtbaren ins Sichtbare zum Ausdruck und nimmt ihn vorweg, und zwar durch das »offenstehende[] Fenster[]«, durch das man »de[n] ›Vorgang‹ [historia] betrachte[n]« kann.⁷⁰

An dieser Stelle ist die Analyse zu unterbrechen, nicht ohne jedoch noch kurz auf einen Autor hinzuweisen, der in der Reihe der *Leçons* nicht erwähnt wird, aber Panofskys Theorie inspiriert hat, und zwar Aby Warburg. Dieser vertritt eine Auffassung, die Legendres Theorie durchaus bereichern könnte: Er schlägt eine Lesart der Kunstgeschichte vor, die darauf bedacht ist, die historischen Formen des Unbewussten im »Nachleben« der Kunstgeschichte zu suchen. Wie Didi Huberman betont, brach Warburg im Anschluss an Burchardt und Nietzsche mit dem traditionellen, ihm vorausgehenden akademischen Modell der Kunstgeschichte, und setzte es durch »ein gespenstisches Modell der Geschichte«, in dem die Zeiten nicht mehr in linearen historischen Kategorien gedacht werden, sondern gerade durch das Überleben und Wiederkehren der Formen ihren Ausdruck finden. Dabei prägte er den Begriff des *formalen Pathos*, den Panofsky später systematischer und klarer bestimmte.⁷¹

Seine Suche nach dem Überleben antiker Kunstformen in der modernen Kunstgeschichte erinnert an Legendres Perspektive auf das Recht und seine Konzeption der Sedimentation, ohne jedoch mit ihr übereinzustimmen. Ohne diesen Punkt weiter ausführen zu können, stellen einerseits Vico und Warburg eine interessante Brille dar, durch die Legendres (und Goodrichs) Arbeit gelesen werden können. Darüber hinaus liefert das stark interdisziplinäre und anthropologische Paradigma von Warburg und Legendre eine neue Perspektive für die Rechtsästhetik, die hingegen noch in ihren (neuen) Anfängen zu stecken scheint.

69 »Das, was Licht ist, schaut mich an, und durch dieses Licht wird in der Tiefe meines Auges etwas gemalt;..... Dies ist etwas, das das einbezieht, was in der geometrischen Beziehung ausgeklammert ist – die Tiefe des Feldes, mit all dem, was sie an Mehrdeutigkeit, Variabilität und von mir nicht Beherrschbarem aufweist. Vielmehr ist sie es, die mich erfasst, die mich in jedem Augenblick fordert und die Landschaft zu etwas anderem als einer Perspektive macht, zu etwas anderem als dem, was ich das Gemälde genannt habe.« Lacan, *Le Séminaire XI*, S. 111.

70 Legendre, *Über die Gesellschaft als Text*, S. 132; L. B. Alberti, *De Pictura*, 1450.

71 Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris: Minuit 2002, S. 27–28.

GEORG MEIN

Die Macht des Zeigens

Zur ästhetischen Dimension von Legendres *Dogmatischer Anthropologie*

Der dogmatische Wert des Ästhetischen bedeutet [...],
dass *die Kunst in all ihren Formen die Gesetzeshoheit
über das Leben besitzt.*

Pierre Legendre

I.

Die Frage nach dem Schönen war immer schon impliziter Bestandteil des philosophischen Denkens, auch wenn das Schöne erst mit der Konstituierung der Ästhetik als einer eigenständigen philosophischen Disziplin im 18. Jahrhundert einen spezifischen Rahmen bekam. Die 1750/58 erschienene *Aesthetica* von Johann Gottlieb Baumgarten gilt in diesem Zusammenhang als das Gründungsmanifest. Baumgartens Ziel war es, durch die Aufwertung der Sinnlichkeit die Wahrheit von Dichtung und Kunst mit der Wahrheit der Philosophie zu versöhnen. Dies kann die Ästhetik nach Baumgartens Auffassung genau deshalb leisten, weil es ihr um »die Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis als solche« geht.¹ Mit dieser wirkungsmächtigen Bestimmung der Ästhetik als der Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis, deren Ziel das Schöne sei, bringt Baumgarten den gesamten Komplex des Schönen auf den Begriff. Und es ist diese Ineinsetzung von Schönerem und Ästhetischem, durch die die ästhetische Reflexion zum zentralen Kompensationsmodus all jener Phänomene aufgewertet wird, die durch den rationalistischen Diskurs marginalisiert werden. Es ist die Substantialität des Schönen, kraft derer der ästhetische Diskurs fortan in die Lage versetzt wird, noch die heterogensten Aspekte zu akkumulieren und zu synthetisieren.

Auch in Legendres *Dogmatischer Anthropologie* spielt das Ästhetische eine zentrale Rolle – vielleicht sogar *die* zentrale Rolle. Dabei bezieht sich Legendre an kaum einer Stelle seines umfangreichen Werkes explizit auf ästhetische Theoriedebatten, wenngleich ihm vieles davon fraglos

1 »Aesthetics finis est perfectio cognitionis sensitivae, qua talis.« Alexander Gottlieb Baumgarten: *Aesthetica* (Nachdruck: Hildesheim/New York: Olms 1961), S. 6.

bekannt ist. Sein Interesse ist vielmehr die anthropologische Dimension des Ästhetischen, sowohl für den komplexen Prozess der Individuation als auch mit Blick auf die Frage, welche Rolle das Ästhetische für die Konstitution von Gesellschaften hat. Die Tatsache, dass Legendre sich dabei auf konkrete ästhetische Formen wie den Tanz, das Kino, die Malerei, die Architektur usw. ebenso bezieht wie auf konkrete Bilder, Opern oder literarische Texte bis hin zu zentralen Wegmarken in der Kunstgeschichte wie die Entdeckung der Zentralperspektive, macht es schwierig, von einer kohärenten anthropologischen Bestimmung des Ästhetischen zu sprechen. Doch jede Form der Bezugnahme auf die Kunst und ihre vielfältigen Erscheinungsformen – im Folgenden zusammengefasst unter dem Begriff *ästhetische Zeichen* – ist getragen von der für die *Dogmatische Anthropologie* kennzeichnenden Idee, dass diese ästhetischen Zeichen das Subjekt nicht in einen zweckfreien Raum entlassen, sondern auf eine spezifische Weise mit der Idee des Gesetzes verbinden. Ästhetische Zeichen sind, mit Lacan gesprochen, Teil der symbolischen Ordnung. Den Eintritt in diese symbolische Ordnung beschreibt Legendre in enger Anlehnung an das Modell von Lacan als einen Prozess der Institutionalisierung. Ästhetische Zeichen spielen hier wie die Sprache oder die Schrift eine elementare Rolle, denn sie führen das Subjekt in eine Ordnung ein, die auf einen Dritten verweist, der diese Ordnung garantiert. Daher kann Legendre sagen, »der dogmatische Wert des Ästhetischen bedeutet [...], dass *die Kunst in all ihren Formen die Gesetzeshoheit über das Leben besitzt*.«²

Das Ästhetische im Horizont der *Dogmatischen Anthropologie* genauer zu bestimmen, heißt demnach, die Rolle des Ästhetischen für den Prozess der Institutionalisierung des Lebens herauszuarbeiten – und dies bedeutet, das Verhältnis von Subjekt, Ästhetik und dem, was Legendre als ›Referenz‹ bezeichnet, zu klären. Instituieren heißt zunächst, das Subjekt auf eine Referenz zu beziehen, wobei die Referenz der letzte Grund, der fundamentale Begründungsdiskurs einer Gesellschaft ist. In einem Gottesstaat wäre der letzte Grund Gott selbst, in dessen Namen gesprochen wird, wenn man z.B. Recht sprechen will. Dieses ›im Namen von‹ Sprechen ist für jede Gesellschaft unverzichtbar – und auch wenn in säkularen Gesellschaften Gott nicht länger als der letzte Grund, als der letzte Garant von Wahrheit und Recht fungiert, benötigt jede Gesellschaft nach Legendres Ansicht eine solche Letztbegründungsstruktur. Legendres Argument geht nun etwa folgendermaßen: Auch wenn wir in jeder Gesellschaft einen solchen letzten Garanten der Wahrheit benötigen, um in dessen Namen sprechen zu können, ist dieser letzte Garant doch

- 2 Pierre Legendre, »Der dogmatische Wert des Ästhetischen«, *ZiG. Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*, 3/2012, H.1, S. 163–172, hier S. 164. <https://www.melusinapress.lu/projects/zeitschrift-fur-interkulturelle-germanistik-3-1>

in keinem Fall für die Subjekte real greifbar. Selbst dort, wo man sich auf metaphysische Konzepte bezieht (Gott, die Weltseele usw.), wird uns die Antwort dieser Referenz nie direkt, sondern stets vermittelt gegeben (z.B. durch Propheten, Priester, Schriftgelehrte, Texte usw.). Wenn in modernen Gesellschaften das Recht im Namen des Gesetzes spricht, dann stellt sich die begründete Frage, welche Autorität genau diese Gesetze als zentralen Bezugspunkt verankert. Was begründet das Gesetz? Auf welche unwiderlegbare Wahrheit bezieht es sich? Auf nichts, sagt Legendre. Der letzte Grund ist leer, was nicht bedeutet, dass er nicht notwendig ist. Montaigne hat diese Idee wie folgt formuliert: »Or les loix se maintiennent en crédit, non par ce qu'elles sont justes, mais par ce qu'elles sont loix. C'est le fondement mystique de leur autorité : elles n'en ont point d'autre.«³ Die hier von Montaigne formulierte Mystik bzw. Negativität des Fundaments des Rechts ist dem abendländischen Rechtssystem also nicht grundsätzlich unbekannt. Wenn Legendre nun darauf insistiert, dass der Ort der Referenz ein leerer Ort ist, dann tritt die Notwendigkeit in den Vordergrund, die Diskursmontagen, die auf eine Letztbegründung angewiesen sind, so zu inszenieren, dass sie (dennoch) mit Autorität sprechen können. Und dabei zeigt sich, dass die strukturelle Leere der Referenz keineswegs ein Nachteil ist, kann sie doch nun quasi beliebig mit Sinnkonstruktionen gefüllt werden.

»Die Montage der Referenz als Achse der Vernunft bringt lediglich das Erfordernis der logischen Kohärenz zwischen jenen Registern zum Ausdruck, die einer gemeinsamen Repräsentation der Warum-Frage zugeordnet werden. Die Institutionalität bezieht ihre Effizienz aus einer geordneten und verordneten Konstruktion des Zu-fragen-Wissens sowie aus der Fähigkeit, eine gemeinsame Doxa der Begründung zu verbreiten, und zwar durch ganz unterschiedliche soziale Praktiken und auf allen Ebenen des Diskurses. Dabei handelt es sich letztlich um eine strategische Fähigkeit, die auch durch die polyzentrischen Netzwerke unserer Tage nicht ausgelöscht wird. Die Referenz fasziniert, sie verzaubert im wörtlichen Sinne, sie ist eine emblematische Funktion.«⁴

Das Ästhetische spielt nun eine zentrale Rolle, wenn es um diese emblematische Funktion der Referenz geht – denn womit, wenn nicht mit ästhetischen Zeichen, lässt sich die Macht besser in Szene setzen?

- 3 Montaigne, *Essais* III, 13. »Nun erhalten sich aber die Gesetze in Ansehen, nicht weil sie gerecht sind, sondern weil sie Gesetze sind. Das ist der mystische Grund ihres Ansehens. Einen ändern haben sie nicht, worauf sie ruhen.« Michel de Montaigne, *Essais*, Leipzig 1967, S. 309. (Von der Erfahrung)
- 4 Pierre Legendre, *Über die Gesellschaft als Text. Grundzüge einer Dogmatischen Anthropologie*, übers. v. Sabine Hackbarth, Wien/Berlin: Turia und Kant 2012, S. 37.

II.

Es war Platon, der als erster versuchte, eine anthropologische Dimension des Ästhetischen zu begründen. Die Faszination am Schönen, so Platon, erkläre sich durch ihre explizit metaphysische Referenz auf die Idee des Schönen, die zugleich die Idee des Wahren und Guten sei. Erst von hier wird die Dignität des sinnlich erfahrbaren Schönen verständlich, eine Dignität, die aus der anagogischen Funktion des Schönen resultiert. D.h., das sinnlich wahrgenommene Schöne erweckt im Menschen die Sehnsucht nach dem göttlich Schönen und weist zugleich den Weg dorthin. Diesen Weg von den Dingen hinauf zu den Ideen zeichnet Diotimas Rede in Platons *Symposion* nach: Angespornt durch erotische Begierde führt er vom einzelnen schönen Körper über schöne Körper schlechthin, über schöne Seelen, schöne Handlungen und Gesetze und schöne Erkenntnisse bis zur Erkenntnis des absoluten Schönen selbst, das an sich und für sich stets eingestaltig ist, während alles andere Schöne etwa derart an ihm teilhat, dass dies andere zwar entsteht und vergeht, es selbst aber in nichts sich vergrößert oder verringert noch irgendeine Einwirkung erfährt.⁵

Das absolut Schöne wird dann mit der wahren Tugend und der Idee des Guten in Beziehung gesetzt. Da das Schöne unter den Ideen die einzige einigermaßen sinnlich wahrnehmbare Idee darstellt, erhält sie im Rahmen der Platonischen Theorie implizit auch den Status einer Schlüsselfunktion. Denn durch die Erschütterung, die das sinnlich Schöne im Menschen hervorruft, kommt es zu einem erotischen Aufschwung der Seele, um die reine Idee des Schönen zu schauen. Dass vom Schönen insofern auch eine überwältigende, beunruhigende, ja sogar schmerzhaft psychologische Wirkung ausgehen kann, wird von den Neuplatonikern und hier vor allem von Plotin noch viel stärker betont als von Platon. »Der schöne Körper also entsteht durch Gemeinschaft mit der von den Göttern kommenden Formkraft,« heißt es bei Plotin.⁶ Durch die unvollkommene Materie leuchtet der Glanz der Idee des Schönen. Diese Rückkopplung der sinnlich wahrnehmbaren Schönheit an eine intelligible Sphäre ist ein Modell von enormer Tragweite und kann überhaupt nicht hoch genug eingeschätzt werden. Denn in theologische Begriffe übersetzt heißt es ja schlicht: Gott ist schön. Insbesondere das Mittelalter hat diese Dimension als *Splendor Dei*, als Glanz oder Schein der Herrlichkeit Gottes in den Vordergrund gerückt. Wenn aber die Schönheit, die im Hier und Jetzt auf konkret sinnliche Weise erfahren werden kann, direkt auf die Schönheit Gottes verweist, wird ästhetische Erfahrung zu einer gleichsam spirituellen Erfahrung. Sinnlich erfahrbare Schönheit wird

5 Platon, *Symposium* 211b

6 Plotin, *Enneade* I, 6, Das Schöne.

nobilitiert zu einem Aufscheinen des Transzendenten im Diesseitigen, zu einer Spur des Unvergänglichen im Vergänglichen.

Das Ästhetische als sinnliche Erfahrung des Schönen in seinen unterschiedlichen Manifestationen verweist in der *Dogmatischen Anthropologie* nun in durchaus analoger Weise auf eine höhere Wahrheit, wenngleich Legendre natürlich keinen platonischen Ideenhimmel vor Augen hat. Doch geht es an dieser Stelle eher um die Frage, welche Funktion ästhetische Zeichen für das Subjekt annehmen. Und hier zeigt sich, dass bei Platon wie bei Legendre das Ästhetische auf eine höhere Wahrheit verweist, die dem Subjekt Halt und Orientierung gewähren soll.

Schaut man vor diesem Hintergrund in den Dialogen Platons nach, wie dort das Schöne konkret bestimmt wird, so fällt auf, dass Schönheit hier vor allem durch Ordnung, Maß und Symmetrie gekennzeichnet ist. Diese Bestimmungen ergeben sich meines Erachtens folgerichtig aus der metaphysischen Verortung des Schönen im Kosmos der Ideen. Denn wie anders sollte eine Teilhabe an dieser einen Idee des Schönen im Irdischen gedacht werden als durch die Applikation eines Form-, Ordnungs- oder Symmetriepinzips. Die Idee des Schönen wendet sich durch diese Prinzipien auf die Dinge selbst an, strukturiert sie auf eine spezifische Weise, so dass ihnen Schönheit zukommt. Das Prinzip des goldenen Schnitts ist dafür ein eindrucksvolles Beispiel.

Doch was passiert eigentlich auf Seiten des Subjekts im Kontext einer ästhetischen Erfahrung? Bei Platon ist es bekanntlich so, dass der Mensch irdische Schönheit genau deshalb identifizieren kann, weil er sich – wenn auch nur dunkel und verworren – an seinen eigenen pränatalen Zustand erinnert, wo er noch die Ideen schaute, die sich unlösbar in seine Seele eingebrannt haben. Was im Irdischen dann nur vereinzelt und unvollkommen begegnet, vermag gleichwohl das zugrunde liegende Urprinzip – zumindest als Wiedererinnerung (Anamnesis) – vor dem inneren geistigen Auge erstehen zu lassen. Mit anderen Worten, ästhetische Zeichen verweisen über sich hinaus und ihre eigentliche Natur eröffnet sich dem Subjekt erst im geistigen Nachvollzug. Es stellt sich dann die Frage, welche Rolle eigentlich das Subjekt bei der Konstitution des schönen Gegenstandes zu spielen hat. Ganz offensichtlich ist es ja nicht ganz untätig, sondern es bedarf einer konkreten Leistung, die auch dadurch nicht geschmälert wird, dass sich diese Leistung vielleicht nur unbewusst vollzieht. Immanuel Kant hatte in seiner 1790 erschienenen *Kritik der Urteilskraft* die Empfindung des Schönen als ästhetisches Urteil zu fassen gesucht, das sich durch eine Reihe von Eigenarten auszeichnet. Die wichtigste ist die, dass all das, was uns dazu veranlasst zu sagen, dieses oder jenes sei schön, im eigentlichen Sinne nichts Konkretes am Objekt bezeichnet, sondern eine spezifische Empfindung im Subjekt wiedergibt. Der Bestimmungsgrund des Geschmacksurteils ist also nicht objektiv, sondern subjektiv, und zwar konkret bezogen auf

das Gefühl der Lust im Subjekt. Daher kann Kant auch von einem interesselosen Wohlgefallen sprechen. Denn das Urteil, dass etwas schön sei, richtet sich nicht auf die Existenz des Gegenstandes selbst, sondern auf eine bestimmte Gemütsstimmung, die durch diesen Gegenstand im Subjekt ausgelöst wird. Daher fragt Kant jetzt nach den Voraussetzungen dieser Gemütsstimmung und nach ihren Folgen – nach der konkreten Beschaffenheit der Objekte fragt er nicht. Das Gefühl der Lust, das in dieser Gemütsstimmung erfahren wird, resultiert dabei aus einem freien Spiel der Erkenntniskräfte. Diese nämlich sind – anders als im Erkenntnisurteil – im ästhetischen Modus durch keinen bestimmten Begriff auf eine besondere Regel eingeschränkt. Und es ist dieses freie Spiel, das vom Subjekt als lustvoll goutiert wird. Rüdiger Bubner hat mit Blick auf Kants Ästhetik richtig bemerkt, dass hier erstmals zudenke gedacht wird, was es eigentlich genau bedeutet, wenn Kunst ohne ontologisches Fundament auskommen muss. »Kant macht aus der Not eine Tugend, indem er der Kunst eine Selbstbegegnung des Subjekts mit sich selbst überträgt.«⁷

Genau hier kann wieder eine Parallele zur Konzeption des Ästhetischen in der *Dogmatischen Anthropologie* gezogen werden. Denn das, was Bubner als die Selbstbegegnung des Subjekts mit sich selbst beschreibt, ist ein fundamentaler Aspekt ästhetischer Zeichen bei Legendre, wie noch gezeigt werden wird. Zunächst jedoch soll noch kurz ein Ansatz skizziert werden, der im Anschluss an Kants *Kritik der Urteilskraft* ein ästhetisches Modell entwirft, das explizit auf ein Wechselspiel zwischen dem schönen Gegenstande und dem rezipierenden Subjekt abzielt. Die Rede ist von Friedrich Schillers *Kallias-Briefen*. Dort wird Schönheit nicht mehr allein als Formeigenschaft auf Seiten des Objekts und auch nicht mehr allein als eine bestimmte Disposition auf Seiten des Subjekts beschrieben, sondern als ein Wechselspiel zwischen diesen beiden Seiten. Schiller geht es darum, einen ganz bestimmten Formtypus *am Objekt* zu identifizieren, der erst im Spiel von Einbildungskraft und Verstand auf Seiten des Subjekts *in Erscheinung* tritt. Schillers Denkmodell ist demzufolge von der Überzeugung getragen, dass sowohl gewisse invariante Eigenarten sinnlich wahrnehmbarer Objekte als auch eine gewisse intersubjektiv voraussetzbare Eigenart der Vernunft dafür verantwortlich sind, im Hinblick auf das Wohlgefallen am Schönen auf allgemeine Zustimmung zu appellieren. Diesen Gedanken konkretisiert Schiller nun in einer überraschenden Wendung, indem er den Begriff der Freiheit ins Spiel bringt. Er schreibt: »Regelmäßigkeit kann also nicht als allgemeiner Grundbegriff der Schönheit gelten, wohl aber *Freiheit*.«⁸ In welcher

7 Rüdiger Bubner, *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989, S. 127.

8 Friedrich Schiller, »Fragmente aus den Vorlesungen«, in: Otto Dann u.a. (Hg.), *Friedrich Schiller. Werke und Briefe*, Bd. 8/12 (= Theoretische

Form und unter welchen Voraussetzungen der Freiheitsbegriff nun zum Dreh- und Angelpunkt der Bestimmung des Schönen werden kann, ist das argumentative Kernanliegen der *Kallias-Briefe*.

Der Gedanke ist ja zunächst kontraintuitiv, denn in der Sinnenwelt, die unter dem Diktum der Kausalität steht, kann keinem Ding Freiheit zukommen – ja, es kann noch nicht einmal frei scheinen, weil Freiheit ja lediglich eine Idee der Vernunft ist, der keine Anschauung adäquat sein kann. »Wenn aber«, so fragt Schiller, »die Dinge, insofern sie in der Erscheinung vorkommen, Freiheit weder besitzen, noch zeigen, wie kann man einen objektiven Grund dieser Vorstellung in der Erscheinung suchen?« Seine geniale Antwort lautet, dass es eine spezifische Beschaffenheit an den als schön wahrgenommen Dingen gibt, »deren Vorstellung uns schlechterdings *nötigt*, die Idee der Freiheit in uns hervorzubringen, und auf das Objekt zu beziehen.«⁹ Der Argumentationsgang verläuft in etwa wie folgt: Freiheit wird zunächst als Autonomie begriffen, d.h. als ein Aus-sich-selbst-heraus-bestimmt-Sein, was umgekehrt Nicht-von-außen-bestimmt-Sein bedeutet. Das Nicht-von-außen-bestimmt-Sein offenbart sich nun an einer bestimmten Struktur des Objekts, die den Verstand in der Reflexion des Gegenstandes als Regel leitet, ohne dass er sie als Regel erkennt. Eine durch eine Regel bestimmte Form ist eine technische bzw. kunstmäßige Form. Bezogen auf die Natur kann Schiller daher folgern: »Schönheit ist Natur in der Kunstmäßigkeit.«¹⁰ Dies ist die eigentliche Pointe der *Kallias-Ästhetik*: »Das schöne Produkt darf und muß sogar regelmäßig sein, aber es muß *regelfrei erscheinen*.«¹¹ Schiller spricht von einer bestimmten »Ansicht der Natur oder der Erscheinung«, bei der der Betrachter »nichts weiter als Freiheit« *verlangt*, bei der die Dinge nur unter der Prämisse betrachtet werden, »ob sie das, was sie sind, durch sich selbst sind.«¹² Weist ein Gegenstand also eine Struktur auf, die sich durch Kompatibilität von Eigengesetzlichkeit und Naturgesetzlichkeit auszeichnet, so evoziert diese Struktur beim Betrachter die Idee der Freiheit und reguliert fortan seinen Rezeptionsmodus. Der Gegenstand wird als schön wahrgenommen – Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung. Schillers Definition ist ein ambitionierter und auch riskanter Versuch, das Schöne im konkreten Wechselspiel zwischen Subjekt und Objekt zu bestimmen und man kann behaupten, dass hier implizit zum ersten Mal so etwas wie eine anthropologische Dimension des Schönen sichtbar wird.

Schriften), Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1992, S. 1050–1075, hier S. 1067.

9 Friedrich Schiller, »Kallias, oder über die Schönheit«, in: Otto Dann u.a. (Hg.): *Friedrich Schiller. Werke und Briefe*, Bd. 8/12 (= Theoretische Schriften), Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, S. 276–330, hier S. 298.

10 Ebd., S. 301.

11 Ebd., S. 289.

12 Ebd., S. 288.

III.

Verfolgt man die Fluchtlinien des Ästhetischen bis in die Gegenwart, so stellt sich die Geschichte des Schönen vor allem als eine Geschichte des Verfalls dar. Nach der Blütezeit in der klassisch-idealistischen Epoche von Winckelmann über Karl Phillip Moritz, Kant, Schiller bis hin zu Hegel und Schelling spielt das Schöne in der ästhetischen Theorie kaum noch eine Rolle. Dies hat zwei Gründe. Zum einen hat die idealistische Philosophie dem Schönen schlichtweg zuviel zugemutet. Es sollte als Garant von Unmittelbarkeit in einer zusehends vermittelten Gesellschaft ebenso fungieren wie als autonomes Refugium von Sinn in einer von Sinnverlust bedrohten Welt. Gleichzeitig sollte das Schöne Akkumulationspunkt und Katalysator philosophischer Erkenntnis in einem vermehrt von Einzeldisziplinen dominierten Kosmos des Wissens sein und darüber hinaus auch als Residuum des Natürlichen und zugleich als Garant des Neuen fungieren. Als wenn das nicht schon genug wäre, verstand man das Schöne zudem als Kristallisationspunkt des Erbes der klassischen Humanität sowie als utopisches Versprechen einer zukünftigen Befreiung.¹³ Angesichts dieser Überdetermination ist es nur allzu verständlich, dass spätestens ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Begriff des Schönen als Gegenstand der Ästhetik mehr und mehr unter die Räder kommt. Er wird historisiert, kunstwissenschaftlich aufgefächert, geht in kulturanthropologischen, soziologischen oder psychologischen Deutungsmustern auf und wird insgesamt relativiert. Hinzu kommen zum Teil skandalöse Bedeutungsumwertungen durch radikale Versuche, das Schöne von der Moral zu emanzipieren. So rücken vermehrt die Nachtseiten des Schönen in den Vordergrund, das Böse, Hässliche, Tödliche und Phantastische.

Doch nicht nur die Emanzipation von Ansprüchen, die aus ganz unterschiedlichen Motiven mit dem Schönen verknüpft wurden, bewirkte dessen Relativierung. Der andere Grund ist der, dass die neuere Forschung sowohl die ideologische Dimension des Schönen wie auch sein latentes Gewaltpotential herausgearbeitet hat. So stellt – um nur eine prominente Stimme von vielen zu nennen – Herbert Marcuse fest:

»Wie die Kunst das Schöne als gegenwärtig zeigt, bringt sie die revoltierende Sehnsucht zur Ruhe. Zusammen mit den anderen Kulturgebieten hat sie zu der großen erzieherischen Leistung dieser Kultur beigetragen: Das befreite Individuum, für das die neue Freiheit eine neue Form der Knechtschaft gebracht hatte, so zu disziplinieren, daß es die Unfreiheit des gesellschaftlichen Daseins ertrage.«¹⁴

13 Vgl. dazu: Stichwort *Schöne*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 8, Sp. 1376.

14 Herbert Marcuse, »Über den affirmativen Charakter der Kultur«, in: Ders.: *Kultur und Gesellschaft I*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1965, S. 56–101, hier S. 89.

Anders formuliert, das Schöne kompensiert auf eine gewisse Weise die real existierenden Missverhältnisse. Der schöne Schein schafft eine Illusion von Freiheit und liefert so die Kraft zur realen Veränderung aus Vorhandene aus. Neuere Theoriedebatten (Jean François Lyotard, Theodor W. Adorno) suchen den ästhetischen Diskurs daher eher am Erhabenen als am Schönen aufzuhängen, weil das Erhabene im Gegensatz zum Schönen den entscheidenden Vorteil habe, inkommensurabel zu sein.

Der zweite Aspekt, das latente Gewaltpotential des Schönen, zielt in erster Linie auf die Produktionsbedingungen zur Herstellung von Form. Genau diese Produktionsbedingungen aber dürfen in der Rezeption des Schönen nicht sichtbar sein, ja, eine wesentliche Voraussetzung dafür, dass das Schöne statt hat und erfahren werden kann, liegt eben darin, dass die Mühen seiner Herstellung unsichtbar bleiben. Ein Balletttänzerin, die bei der Aufführung von *Schwanensee* vor Schmerzen in den Füßen stöhnt, zerstört den schönen Schein und verdirbt den Genuss. Ebenso will man nichts von den Stunden, Wochen, Monaten und Jahren der Disziplinierung und Zurichtung des Körpers wissen, die notwendig sind, um den einen Moment der Illusion des Schönen zu erzeugen.

Dass der schöne Schein stets auf einem Prozess ästhetischer Formalisierung basiert, hat Paul de Man anhand eines Schiller-Zitats aus den *Kallias-Briefen* hervorgehoben. Schiller schreibt dort:

»Ich weiß für das Ideal des schönen Umgangs kein passenderes Bild als einen gut getanzten und aus vielen verwickelten Touren komponierten englischen Tanz. Ein Zuschauer aus der Galerie sieht unzählige Bewegungen, die sich aufs bunteste durchkreuzen, und ihre Richtung lebhaft und mutwillig verändern und doch niemals zusammenstoßen. Alles ist so geordnet, daß der eine schon Platz gemacht hat, wenn der andere kommt, alles fügt sich so geschickt und doch wieder so kunstlos ineinander, daß jeder nur seinem eigenen Kopf zu folgen scheint, und doch nie dem andern in den Weg tritt. Es ist das treffendste Sinnbild der behaupteten eigenen Freiheit und der geschonten Freiheit des andern.«¹⁵

Von vielen Kommentatoren wird dieses Zitat als geniale Verdichtung einer ästhetisch erzogenen Gesellschaft und der durch diese Erziehung erst ermöglichten Freiheit verstanden. Paul de Mans beißender Kommentar zu dieser Einschätzung lautet:

»Das Problem ist nicht, daß der Tanz mißlingt oder daß Schillers idyllische Beschreibung einer anmutigen, wenngleich beschränkten Freiheit abwegig ist. Die ästhetische Erziehung versagt keineswegs; sie gelingt nur zu gut, so gut nämlich, daß sie die Gewalt verbirgt, durch die sie allererst möglich wird.«¹⁶

15 Schiller, »Kallias, oder über die Schönheit«, S. 316f.

16 Paul de Man, *Allegorien des Lesens*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 231.

Man mag über diese Form der Disziplinierung entsetzt sein, doch in ihr scheint eine tiefere Wahrheit auf, die etwas mit dem Zusammenhang von Körper und Kultur zu tun hat. Denn man tritt nicht als biologisches Fleisch in die symbolische Ordnung ein, sondern als beschriebener Körper, d.h. als ein domestiziertes und kulturell zugerichtetes Artefakt, als ein Bild, mit dem man sich identifiziert, und das einem doch als ein von sich entfremdetes entgegen tritt. Genau auf diese Einsicht zielt die dogmatische Dimension des Ästhetischen ab, die untrennbar mit dem Namen Pierre Legendre verbunden ist und auf die unten genauer eingegangen wird. Was ist damit gemeint? Zur Verdeutlichung soll der Mythos des Narziss dienen, ein Argumentationsgang, den auch Legendre in *Dieu au miroir* einschlägt. Nach der gängigen Rezeption stirbt Narziss, weil er sich in sein Spiegelbild, d.h. in sich selbst verliebt. Richtiger ist jedoch, dass er sich in ein körperloses Trugbild, eine Fiktion verliebt. So heißt es in den *Metamorphosen* des Ovid ganz dezidiert:

»Und während er den Durst zu stillen trachtete, wuchs in ihm ein anderer Durst. Während er trinkt, erblickt er das Spiegelbild seiner Schönheit, wird von ihr hingerissen, liebt eine körperlose Hoffnung, hält das für einen Körper, was nur Welle ist.«¹⁷

Narziss ist verzweifelt, dass er ein »nichtiges Spiegelbilde«,¹⁸ sein Gesicht selbst, nicht zu erreichen vermag. Ovid schreibt in den *Metamorphosen*: *O utinam a nostro secedere corpore possem!* Wörtlich übersetzt: *O könnte ich mich doch von unserem Körper lösen!* Es heißt wohlgermerkt nicht *meinem* Körper, sondern *unserem* Körper. Narziss wendet sich an sein Spiegelbild, als sei es ein anderer, unterstellt aber, dass er mit diesem Bild denselben Körper teilt. Damit unterstellt er zugleich ein unauflösliches Band zwischen Körper und Bild. Wenn etwas aus dieser Szene deutlich wird, dann dies, dass der Körper dem Subjekt durch das Bild verliehen wird, dass erst durch die Spiegelszene sich der Körper vom Status eines biologischen Objekts löst und den einer Fiktion annimmt. Mit anderen Worten, Individualität entsteht auf der Grundlage von Alterität, der Körper des Subjekts ist nicht allein der biologische Körper, seine Konstruktion erfährt eine Verschiebung zum Bild, d.h. um zu leben, ist der Körper untrennbar mit der Macht des Bildes verbunden. Daher kann Legendre kurz und bündig behaupten: *L'image c'est le dogme*. Die dogmatische Dimension des Ästhetischen beschreibt also eine spezifische und unhintergehbare Form des Wissens, ein Wissen um die Macht der Bilder. Und genau hier hat das Schöne seinen Ort als Kernelement der kulturellen Inszenierung von Welt. Das Schöne ist ein Modus, sich die

17 P. Ovidius Naso, *Metamorphosen* III, 416–419, übers. und hg. v. Michael von Albrecht, Stuttgart: Reclam 1994, S. 153.

18 »... repercussae ... imaginis umbra ...«, Vers 434, Buch III der *Metamorphosen*.

Welt anzueignen – und zwar nicht im erkenntnistheoretischen, sondern im anthropologischen Sinn.

IV.

Anders als die drei berühmten Fragen Immanuel Kants aus der *Kritik der reinen Vernunft*, die sämtlich mit dem Fragepronomen *was* beginnen und nach den Bedingungen der Möglichkeit von Erkenntnis – *Was kann ich wissen?* –, nach den moralischen Grenzen unseres Handelns – *Was soll ich tun?* – sowie nach den die menschliche Existenz transzendierenden Glaubensoptionen – *Was darf ich hoffen?* – fragen,¹⁹ steht im Zentrum von Pierre Legendres *Dogmatischer Anthropologie* nicht das *Was*, sondern das *Warum* im Mittelpunkt: *Warum Gesetze?*²⁰ In seiner *Logik* hatte Kant noch eine vierte Frage formuliert: *Was ist der Mensch?* – und wenn man sich der *Dogmatischen Anthropologie* aus transzendentalphilosophischer Perspektive nähern wollte, ein Versuch, der durchaus erfolgsversprechend sein kann,²¹ so könnte man formulieren, dass Legendres Theorie nach den Bedingungen der Möglichkeit des Menschen selbst fragt – genauer: nach den Bedingungen der Möglichkeit des Menschen in einer Gemeinschaft. Denn Legendre interessiert sich nicht nur für die individuelle Psychogenese, sondern er nimmt die These Sigmund Freuds ernst, dass zwischen der individuellen Psychogenese und der kulturellen Soziogenese eine Strukturhomologie besteht, dass also »die Kulturentwicklung [...] weitgehende Ähnlichkeit mit der des Einzelnen hat und mit denselben Mitteln arbeitet.«²² Subjekt und Kultur sind miteinander verschränkt, sie gehören sich untrennbar gegenseitig, und ihre Konstitutionsmechanismen sind aufeinander bezogen – anders formuliert, die narzisstische Ausrichtung des Subjekts dominiert auch seine soziale Funktion. Insofern lässt sich die kulturelle Instituierung des Subjekts als eine zweite Geburt, als ein Schöpfungsvorgang begreifen.

19 Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, A 805/B 833.

20 Pierre Legendre, *Das Verbrechen des Gefreiten Lortie. Abhandlungen über den Vater*, übers. v. Clemens Pornschlegel, Wien/Berlin: Turia und Kant 2011, S. 144.

21 Vgl. bspw. zum transzendentalen Status der Referenz: Jean-Renaud Seba, »Die Neubegründung der Aufklärung. Zu den Begriffen der Referenz und der dreifachen Verknüpfung des Biologischen, des Sozialen und des Subjektiven bei Pierre Legendre«, in: Georg Mein (Hg.): *Die Zivilisation des Interpretieren. Studien zum Werk Pierre Legendres*, Wien/Berlin: Turia und Kant 2011, S. 77-93, insbes. S. 85ff.

22 Sigmund Freud, »Das Unbehagen in der Kultur«, in: *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich u.a., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, Bd. IX, S. 269.

Instituierung heißt in diesem Zusammenhang, dem Neuankömmling einen Diskurs, eine *Lexis* zuzuweisen; es heißt, eine Geschichte zu erzählen, die Antwort auf die Frage gibt *Wer bist du?*. Die Ästhetik spielt in diesem Prozess der Diskurszuweisung eine entscheidende Rolle – wenn nicht sogar die entscheidende Rolle. Denn Legendre begreift den Prozess der Enkulturation in erster Linie als einen Prozess, in dem die Subjekte lernen, den Kosmos der Repräsentation zu bewohnen, indem sie lernen, sich mit den kulturell fabrizierten, d.h. *ästhetisch vermittelten* Zeichen zu identifizieren:

»Noch nie wurde eine Gesellschaft regiert, noch nie hat sie gelebt und sich reproduziert ohne Gesänge und Musik, ohne Gedichte, ohne Choreografien und Riten, ohne die ästhetischen Schreibungen der menschlichen Einsamkeit, und sie wird es auch künftig nicht tun.«²³

Die Ausgangslage, von der Legendre ausgeht, ist seit den kultursociologischen Entwürfen von Max Scheler, Helmuth Plessner und Arnold Gehlen im Grunde bekannt – und in mancherlei Hinsicht kann man sicherlich schon auf Friedrich Nietzsche verweisen. Der Mensch existiert nicht wie ein Tier, d.h. er lebt nicht bloß, sondern »er *führt* sein Leben«,²⁴ stellt Gehlen fest. Um seine paradoxe Formulierung zu gebrauchen: Der Mensch ist »von Natur aus ein Kulturwesen«,²⁵ er ist künstlich. Dabei geht Gehlen von der Notwendigkeit aus, dass die Menschen als biologische Mängelwesen Kultur und Zivilisation zunächst dadurch herstellen, indem sie »zu sich selbst Stellung nehmen müssen, wozu eben ein *Bild*, eine Deutungsformel notwendig ist.«²⁶ Bei Legendre heißt es – etwas pathetischer: »Es genügt nicht Menschenfleisch herzustellen. Der Mensch braucht einen Grund zu Leben.«²⁷ Dieser Lebensgrund muss zum einen hergestellt und zum anderen authentifiziert werden. Hergestellt wird er, indem der Mensch lernt, sich mit einem kulturell fabrizierten Bild von sich zu identifizieren: als Sohn, als Mutter, als Bürger, als Ehefrau usw. Dieser Vorgang ist weit mehr als ein linguistischer Prozess, sondern hat eine psychoanalytische Dimension, die von Jacques Lacan, dessen Schüler Legendre war, in vielfacher Hinsicht ausbuchstabiert worden ist.²⁸ So

23 Legendre, *Der dogmatische Wert des Ästhetischen*, S. 164.

24 Arnold Gehlen, *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*, in: Ders.: Gesamtausgabe, hg. von Karl-Siegbert Rehberg, Bd. 3. 2 Teilbde. Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann 1983, S. 12.

25 Ebd., S. 88.

26 Ebd., S. 3.

27 Pierre Legendre, *Vom Imperativ der Interpretation. Fünf Texte*, übers. v. Sabine Hackbarth. Wien/Berlin: Turia und Kant 2010, S. 69.

28 Um nur den prominentesten Text zu nennen: Jacques Lacan, *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion*, in: Ders.: Schriften I, hg. v. Norbert Haas. 3., korrig. Aufl. Weinheim/Berlin: Quadriga 1991, S. 61–70.

ist denn auch vieles an der *Dogmatischen Anthropologie* eng mit dem lacanianischen Kosmos verwoben. Dreh – und Angelpunkt ist dabei nach wie vor das Spiegelstadium, das bei Lacan exemplarisch für das Konzept des Imaginären steht, und die darin ausbuchstabierte Überwindung des primären und sekundären Narzissmus.²⁹

Das in den Spiegel schauende Kind erblickt zwischen dem sechsten und dem achtzehnten Lebensmonat ein imaginäres Bild von der Gestalt seines Körpers, dessen somatische Einheit in signifikantem Gegensatz zum Stadium der eigenen körperlichen Wahrnehmung steht. Das Kind sieht seinen *ganzen* Körper im Spiegel, den es zu seinem derzeitigen Entwicklungsstand überhaupt nicht in dieser Ganzheit wahrnehmen kann. Dem Bild dieser Ganzheit entspricht somit keine subjektive Erfahrung; vielmehr soll der bloße Anblick der vollständigen Form dem Subjekt eine imaginäre Beherrschung seines Körpers ermöglichen, die gegenüber der realen Beherrschung verfrüht ist.³⁰ In »jubilatorischer Geschäftigkeit« schafft sich das Kind, das noch »eingetaucht ist in motorische Ohnmacht«, kraft seines Blicks ein »*Ideal-Ich*«. Anders formuliert, das real völlig hilflose Kind begrüßt im Spiegel seine künftige körperliche Einheit. Dieses durch das Spiegelbild entworfene *Ideal-Ich* bezeichnet Lacan als *moi* und kennzeichnet seine Grundstruktur als narzisstisch. So versuche das *moi* alle störenden Außeneinflüsse von seiner Selbstliebe fernzuhalten, sowie alle Objektbeziehungen Ich-zentriert zu gestalten. Folgerichtig wird aus dieser Perspektive das andere nur als Projektionsfläche des eigenen Ich gesehen:

»Es ist das Bild seines Körpers, das das Prinzip jeder Einheit ist, die er an Objekten wahrnimmt. Von diesem Bild nimmt er die Einheit nur außerhalb und in einer antizipierenden Art und Weise wahr. Aufgrund dieser doppelten Beziehung, die er zu sich selbst hat, werden sich sämtliche Objekte seiner Welt immer um den irrenden Schatten seines eigenen Ich strukturieren. Sie werden alle einen fundamental anthropomorphen, wir sollen sogar sagen egomorphen Charakter haben.«³¹

Insofern kann man sagen, dass das imaginäre Bild im Spiegel das Subjekt wie in einem Bann gefangen hält, denn das Spiegelstadium richtet eine spezifische Beziehung zwischen dem Organismus und seiner Realität ein, die unter dem Signum einer *Imago* steht, »kraft der das Subjekt

29 Vgl. zum Folgenden: Georg Mein, *Chorographien des Selbst. Studien zur institutionellen Dimension von Literalität*, Wien/Berlin: Turia und Kant 2011, S. 69ff.

30 Vgl. Jacques Lacan, *Freuds technische Schriften* (= Das Seminar. Buch I), Weinheim/Berlin: Quadriga 1990, S. 105.

31 Jacques Lacan, *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse* (Das Seminar. Buch II), Weinheim/ Berlin: Quadriga 1991, S. 213.

in einer Fata Morgana die Reifung seiner Macht vorwegnimmt«. ³² Daher lässt sich das Spiegelstadium als eine Identifikation verstehen, und zwar im vollen Sinne, »den die Psychoanalyse diesem Terminus gibt«, wie Lacan betont, nämlich »als eine beim Subjekt durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste Verwandlung.« ³³ Allerdings ist das Spiegel-Ich gerade das, was dem Subjekt ermangelt, was sein Begehren freisetzt. Aus diesem Grund kann Lacan das Spiegelstadium als ein Drama bezeichnen, »dessen innere Spannung von der Unzulänglichkeit auf die Antizipation überspringt«. ³⁴

Die Grundthese von Lacans Spiegelstadium ist also, dass sich das Ich nur durch eine narzisstische Identifikation über sein illusionär als vollkommen erkanntes Spiegelbild konstituiert. Dieser Konstitutionsprozess ist zugleich ein Prozess der Projektion, da das Kind aus seiner gegenwärtigen Perspektive, in der es sich noch als zerstückelter Körper wahrnimmt, die Vollkommenheit seiner Spiegel-Imago nur als eine zukünftige begrüßen kann. Das Ich bildet sich gleichsam über einem ursprünglichen Riss im Subjekt, da der Ausgangspunkt, gekennzeichnet von motorischer Ohnmacht, sowie der Fixpunkt, die imaginierte Vollkommenheit, nur über eine zeitliche Antizipation zusammengehalten werden. Diese durch das Spiegelbild vermittelte Trennung ist das Modell »für die Erfahrung des Ich im Anderen und somit auch für die Erfahrung des Anderen als Anderen.« ³⁵ Worum es Lacan hier geht – und im Anschluss daran auch Legendre – ist die Alteritätsgebundenheit der Identität. So heißt es bei Legendre explizit:

»Mit dem Spiegelparadigma tritt die Frage der Alterität auf der Grundlage von Identität auf den Plan: Durch das Verhältnis zu seinem Bild konstruiert sich das Subjekt, indem es im Innern seines Selbst den anderen erzeugt, welcher ihm den Zugang zum anderen als Selbst, zum ihm Ähnlichen in der äußeren Welt eröffnet.« ³⁶

Und hier wird deutlich, inwiefern Legendres Bildtheorie eine etwas andere Stoßrichtung impliziert als jene Lacans, da er vor allem auf die normative und institutionelle Dimension des Bildes abhebt. ³⁷ Indem das Subjekt durch die Konfrontation mit dem Bild im Spiegel jenes für seine Identitätsbildung so konstitutive Moment der Spaltung erfährt, wird

32 Lacan, *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion*, S. 64.

33 Ebd.

34 Ebd., S. 67.

35 Hermann Lang, *Die Sprache und das Unbewußte. Jacques Lacans Grundlegung der Psychoanalyse*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973, S. 50

36 Legendre, *Über die Gesellschaft als Text*, S. 17.

37 Vgl. zur institutionellen Dimension des Bildes bei Legendre: Sabine Hackbarth, *Pierre Legendres »dogmatische Anthropologie«. Subjektkonstitution im Medium des Blicks*, Wien/Berlin: Turia und Kant 2014, insbes. S. 78ff.

der Weg bereitet, sich der symbolischen Ordnung der Sprache zu unterwerfen – oder wie Legendre es formulieren würde: wird der Zugang zur Repräsentation eröffnet:

»Der Imperativ des Spiegelpostulats, das heißt die Individuation auf der Grundlage subjektiver Trennung, die den Zugang zur Repräsentation eröffnet, hängt in erster Linie mit der generalisierten Entdinglichung zusammen, mit jener Entmaterialisierung der Materialität der Welt durch die Sprache, welche die zum Selbstbild gewordene spiegelhafte Einschreibung seines Körpers für das Subjekt zu allererst einrichtet.«³⁸

Wenn Individuation sich auf der Grundlage von Alterität vollzieht, muss die Identifikation mit dem kulturell fabrizierten Bild, d.h. die Überwindung des Narzissmus durch die Übernahme des Blicks des Anderen, durch die Einschaltung eines Dritten authentifiziert werden. Dieser Dritte muss über die notwendige Autorität verfügen, die ihrerseits nicht mehr hinterfragbar ist, sie muss, wie Legendre es formuliert, den Grund zu leben ratifizieren, indem sie mit absoluter Machtfülle ›im Namen von‹ spricht. Diese Instanz legitimiert das Bild, mit dem sich das Subjekt identifiziert ebenso wie die Logik der Repräsentation. In Legendres Worten:

»Es kann kein institutionelles System geben, das nicht im Namen von funktioniert. Um dieses Im-Namen-von herzustellen, richten komplexe Montagen mit Hilfe gleichsam einfachster mythologischer Mittel die Repräsentation ein, setzen sie ins Werk und ermöglichen es ihr, ihre subjektiven und sozialen Wirkungen zu zeitigen. Entsprechend meiner Ausdrucksweis [...] setzt diese Repräsentationsarbeit die Gründungsreferenz oder absolute Referenz in Szene.«³⁹

Nun wird Legendre nicht müde zu betonen, dass dieser Vorgang der Repräsentationsarbeit, des In-Namen-von-Sprechens, der komplexen Montagen letztlich eine großangelegte Fiktion ist. Denn das, worauf sich die gesamte Begründungsarbeit bezieht, die absolute Referenz, der Grund aller Gründe, die letzte Authentifizierungsinstanz schlechthin, ist ein leerer Ort. Der monumentale Dritte existiert allenfalls als metaphysische Vorstellung und worauf Legendre hinweist ist, dass auch Gesellschaften, die nicht das Format eines Gottesstaats haben, nicht von der Notwendigkeit einer authentifizierenden Begründungslogik eines Diskurses enthoben sind. Die Institutionen, die moderne Gesellschaften strukturieren und organisieren, der Staat, das Recht, das Erziehungs- und Bildungssystem usw. agieren sämtlich als Autoritäten, d.h. sie sprechen im Namen von etwas, das ihre Autorität legitimiert. Indem sie sprechen, füllen

38 Ebd., S. 17f.

39 Pierre Legendre, *Das politische Begehren Gottes. Studie über die Montagen des Staates und des Rechts*, übers. v. Katrin Becker, Wien/Berlin: Turia und Kant 2012, S. 48.

sie die Leere. Legendre betont dies mit emphatischen Worten: »Nichts begründet die Normativität in der Reproduktion, [...] außer die Wahrheit, die eingefasst ist in den Diskurs, der den leeren Platz des Nichts besetzt.«⁴⁰ Es sind die Institutionen, die diese Diskurse für eine Gesellschaft liefern und es ist die Ästhetik, die die Zeichen für die Inszenierung des Institutionellen liefert. Insofern kann man Institutionen als konzeptuelle Rahmungen begreifen, kraft derer alle kulturellen Diskurse der Fülle als notwendige, d. h. für die Reproduktion der Menschheit unabdingbare, Fiktionen inszeniert werden können.⁴¹ »Die Gesellschaft muss nicht nur fest und aufrecht stehen können, sie muss auch *den Anschein erwecken*, dass sie es tut.«⁴²

Die Ästhetik spielt eine wesentliche Rolle in dieser großangelegten Inszenierung, und dies in mindestens zweifacher Hinsicht. Zum einen mit Blick auf die Produktionsbedingungen des ästhetischen Scheins, von denen schon oben die Rede war und die nichts anderes als eine Form der sozialen Dressur sind, eine Zeremonie, so formuliert es Legendre, bei der der Körper zum Text wird. Der oben dargelegte Prozess der Subjektwerdung durch die Identifikation mit dem Bild ist ja genau dies: der Eintritt in die symbolische Ordnung der Zeichen, was bedeutet, dass man zuvor selbst zu einem Zeichen geworden sein muss, um seinen Ort zu finden in der Gesellschaft als Text. Nur so wird aus dem leeren Ort eine Bühne, die sich mit ästhetischen Zeichen füllt. Denn die Welt bewohnen bedeutet nach Legendre nichts anderes, als ein Bild zu bewohnen, in dem sich das Subjekt wiedererkennt. Von Kunst, Poesie, Musik, Architektur, Tanz usw. zu sprechen meint, den natürlichen Raum neu zu erschaffen, »um daraus etwas völlig Anderes zu machen, eine von Formen bevölkerte Bühne, indem Dingen ein Körper verliehen wird, die unbekannt sind, aber uns ähneln.«⁴³

»Und so können wir sagen, dass ohne die Theatralisierung, welche die Welt als Erscheinung aufrecht hält – ohne die Inszenierung durch die Sprache – die Welt für den Menschen nicht existiert und dass folglich das Ästhetische den Schutzwall darstellt, den wichtigsten Träger jedes Denksystems, weil es die Konstruktion der Gegenüberstellung mit der Welt ermöglicht.«⁴⁴

Sich der Choreografie der Zeichen zu unterwerfen – indem man lernt zu sprechen, zu schreiben, Geige zu spielen, zu tanzen usw. – ist ein mühsamer, mitunter schmerzhafter Prozess, aus dem man als ein Anderer

40 Pierre Legendre, *L'Inestimable objet de la transmission. Étude sur le principe généalogique en Occident*, Paris: Fayard 1985, S. 128.

41 Vgl. Mein, *Choreografien des Selbst*, S. 31.

42 Legendre, *Über die Gesellschaft als Text*, S. 35.

43 Legendre, *Der dogmatische Wert des Ästhetischen*, S. 168.

44 Ebd., S. 165.

hervorgeht. Worum es Legendre hier geht, lässt sich als ein Prozess der Formalisierung des Körpers beschreiben, ein Prozess, den Legendre insbesondere am Beispiel des Tanzes vor Augen führt:

»In keiner Institution zeigt sich die Übertragung, in der sich das Subjekt verliert, direkter und unverblümt. Eine Entfremdung wird ins Werk gesetzt, auf theatrale Weise. Ich tanze, das heißt, ich bringe diesen fremden Körper hervor, diesen Körper, den eine Komposition erfunden hat und der unter dem festgelegten Namen eines Tanzes arbeitet, einen Körper, mit dem ich dem Ideal begegne.«⁴⁵

Die anthropologische Dimension des Ästhetischen zu prononcieren bedeutet dann zum anderen, dass die skizzierte Unterwerfung unter die Zeichen jenen anderen Körper genau deshalb freisetzt, weil sie das Subjekt mit dem Prinzip der Trennung konfrontiert. Ästhetische Zeichen sind in dieser Hinsicht nichts anderes als Spiegel – und wie diese vermitteln sie dem Subjekt ein Bild auf der Grundlage von Alterität.⁴⁶ Nur so, indem es sich kraft der ästhetischen Zeichen als ein Anderer erkennen kann, wird das Subjekt im Universum der Repräsentation beheimatet. Gleichzeitig wird deutlich, dass die Spiegelfunktion der ästhetischen Zeichen das Subjekt in den Kreislauf des Dritten einführt, d.h. in die Durchquerung des Narzissmus und damit zum Gesetz. Jemand, etwas muss die Legitimität der ästhetischen Bedeutungslogik garantieren und diese Instanz ist dieselbe, auf welche sich auch die Realisierungsformen der sprachlichen Trennung beziehen. Es ist diese Verbindung von Normativität und Ästhetik, die eines der Kernelemente von Legendres Dogmatischer Anthropologie ausmacht und auf der ihr Autor immer wieder insistiert: »Entgeht einem der Dritte, so gibt es [...] keine denkbare Beziehung zwischen dem Recht, das meine Untersuchung auf die Problematik des Verbots bezieht, und den ästhetischen Hervorbringungen einer Gesellschaft.«⁴⁷

Legendres Grundthese von der sozialen Schreibung der Identität basiert auf der Idee, dass sich die Gesellschaft letztlich als ein ›Simulationssystem‹ darstellt, das mit fiktionalen Mitteln die Logik des Sprechens mobilisiert und das Subjekt auf diese Weise in das Universum der Repräsentation einschreibt, welches stets ›im Namen von‹ spricht. Die

45 Pierre Legendre, *Die Leidenschaft ein Anderer zu sein. Versuch über den Tanz*, übers. v. Sabine Hackbarth, Wien/Berlin: Turia und Kant 2014, S. 35.

46 »Dort, wo es um die sinnliche Wahrnehmung des Denkens geht, [...] folgen wir den Spuren der Künstler, die Spiegel und Embleme schaffen und mit ihren besonderen Werkzeugen den uralten und universellen Weg der Menschheit bahnen, wo immer diese Menschheit geografisch verwurzelt sein mag: Es geht darum, die Legitimität der Existenz in Szene zu setzen [...].« Legendre, *Der dogmatische Wert des Ästhetischen*, S. 163.

47 Vgl. Pierre Legendre, *Die Kinder des Textes. Zur Elternfunktion des Staates*, übers. v. Pierre Mattern. Wien/Berlin: Turia und Kant 2011, S. 230.